
GABRIEL EGAN
SHAKESPEARE VE MARX
HİL YAYIN

Shakespeare ve Marx

GABRIEL EGAN

hil yayın
büyükparmakkapı sk. no: 3/5
beyoğlu, istanbul, türkiye
www.hilyayin.com
tel: (90) (212) 230 09 62
faks: (90) (212) 219 42 92
e-posta: editor@hilyayin.com

shakespeare ve marx
yazar: gabriel egan

kitabın özgün adı: *shakespeare and marx*
ingilizceden çeviren: ahmet fethi yıldırım
editör: bahadır vural

iç düzen: bahar düzen
kapak tasarımı: savaş çekiç tasarım atölyesi
kapak resmi: michael radford'un *venedik taciri* (2004) filminden
baskı: umut matbaacılık
fatih cad. yüksek sk. no:11 merter/istanbul
tel: (212) 637 42 61

ISBN: 975-7638-28-5
1. baskı: hil yayın, kasım 2006

© gabriel egan 2004
© hil yayın 2006 (türkçe yayın için)

bu kitap, oxford university press'in 2004 yılında yapılmış ingilizce baskısından, adı geçen yayıneviyle anlaşmalı olarak çevrilmiştir. tanıtım amacı dışında kullanılacak kısa alıntılar dışında, hiçbir bölümü hil yayın'm izni olmaksızın çoğaltılamaz, kullanılamaz.

hil yayın
pandora yayın ve bilgisayar ltd. şti.'nin yayın markasıdır

Shakespeare ve Marx

GABRIEL EGAN

Türkçeleştiren:
AHMET FETHİ YILDIRIM

İçindekiler

Giriş

1. Shakespeare, Marx, Üretim ve Düşünceler Dünyası **15**

Üretim ve Tarih Konusunda Marx 21

Düşünceler ve Temel/Üstyapı Modeli 30

Sınıf, Bilinç ve İdeoloji 35

Shakespeare'in *II. Richard*'ında Rönesans İdeolojisi ve Dili 53

2. 1968'den Önce Marx'ın Shakespeare İncelemeleri Üzerindeki Etkisi **65**

G. B. Shaw'un Marksizmi ve Shakespeare 65

Bertolt Brecht'in Marksizmi ve Shakespeare 70

Dünya Resimleri: Sovyet ve Elizabeth Dönemi Diyalektikçilikleri 77

3. 1968'den Sonra Marx'ın Shakespeare İncelemeleri Üzerindeki Etkisi **95**

Yapısalcılıktan Post-yapısalcılığa 1968 98

Raymond Williams'tan Stephen Greenblatt'a: Yeni Tarihselcilik 106

Özcülük Karşıtlığı ve İdealizm Karşıtlığı 112

Kültürel Maddecilik 118

Yıkıcılık, Önleme Siyasaları ve Teleolojik Düşünüş 129

4. Bugün Shakespeare ve Marx **133**

Mülkiyet, Enflasyon ve Toplumsal Bağlar: *Venedik Taciri* ve *Atinalı Timon* 133

Olacakları Bilmek: Tarihsel Kaçınılmazlık ve *Kral Lear* 157
"Bu, O değil ki": *Hamlet*'te Temsil Krizi 164
Yeter ki Sonu İyi Bitsin ve *Yanlışlıklar Komedyası*'nda Mübadele ve Eşitlik 171
Kış Masalı'nda Sınıf ve Onur 179

Sonuç: Marx ve Genetik **187**
Shakespeare Memi 190
İstikrar ve Tarihsel Değişim 196

Ek: Kitapta Çözümlenen Oyunların Özetleri 203
Alıntı Yapılan Eserler 221
Dizin 237

Teşekkürler

Bir öğle yemeğinde (belki de unutulmuş), öylesine bu kitabın nasıl başlaması gerektiğini açıklayan Nigel Wood'a ve meslektaşların ve arkadaşların en iyi çabalarına karşın, işler yanlış yöne gittiğinde beni durduran Kiernan Ryan'a teşekkür ederim. Dizinin genel editörleri Peter Holland ile Stanley Wells'in ve Frances Whistler ile Elizabeth Prochaska'nın uzman yorumları bana yol gösterdi. Stanford-on-Avon'daki Shakespeare Enstitüsü kütüphanesinin yararı, çok şey borçlu olduğum kütüphane sorumluları James Shaw ile Kate Welch'in uzman bilgisiyle daha da arttı. John W. Kennedy, David Heneker'ın şarkısı "The Thing-ummybob"la ilgili bilgi; Nigel Wood, 2. Bölümde kullanılan *Godot'yu Beklerken*'le ilgili bir anekdot verdi. John Jowett, Thomas Middleton'ın 4. Bölümde kullanılan *Atinalı Timon*'a girişiyle ilgili çalışmasına dikkat çekti.

Araştırma burslarından ötürü fon kuruluşlarına ve verdikleri izinlerden ötürü işverenlere teşekkür etmek adettir. 2001 ile 2003 yılları arasında Shakespeare's Globe Theatre'ın bir çalışanı olarak bu kitabı yazarken, ne burs aldım ne de izin; ama Chiltern Railways'ın personeline, özellikle de Warwick Parkway istasyonunda, 2001 ile 2003 yılları arasında neşeli etkinlikleriyle Birmingham-Londra hattında bu kitabı trende yazmayı bir keyif haline getirenlere teşekkür etmek isterim. Dönüş yolculuğum nadiren gecikmeli oldu ve eşim Joan Fitzpatrick'e kavuşuyor olmam nedeniyle hep hoş geçti.

Bu kitap, Marksizm ile mizahın ayrılmazlığıyla ilgili ilk derslerinden ötürü kardeşim Paschal Egan'a adanmıştır.

Önsöz

Kültürle ilgili Marksist düşünüş, üniversitelerin edebiyat bölümlerindeki öğretimin ve araştırmaların çoğunun temelini oluşturur ve yakın zamanın kuramsal çalışmalarının geliştirilmesinde can alıcı bir rol oynamıştır. Feminizm, yeni tarihselcilik, kültürel maddecilik, sömürgecilik sonrası kuram ve kaçıklık kuramı, tümü, kültürel üretimle ilgili, izleri Marx'a kadar götürülebilen düşüncelerden yararlanır ve her birinin, Rönesans edebi incelemeleriyle özel bir ilişkisi vardır. Buna rağmen, Shakespeare'le ilgili eserlerde Marx'ın ana düşünceleri pek açıklanmaz; hatta bazı yerlerde yersiz oldukları bile iddia edilir. Bu kitap, Marksizmin geçmişteki ve şimdiki nüfuzunu Shakespeareciler'e açıklamayı ve siyasal bağlanımlı edebiyat ve drama eleştirisi ile kültürel çözümlemenin geleceğinde ne şekilde bir rol oynayabileceğini göstermeyi amaçlıyor.

Marx kendi düşüncelerini, çoğunlukla siyasal bir ahlakın bileşenleri olmaktan çok bilimsel buluşlar olarak sunmasına karşın, ezilenlere ilgi, Marx'ın siyaset ve edebiyatla ilgili yirminci yüzyıl düşünüşüne bıraktığı kalıcı miraslardan biriydi. Marx'a göre kapitalizm sırf adaletsiz olduğu için değil, asli sınırlılıklarından ötürü bitimli bir ömre mahkumdu. Edebiyat öğrencileri için Marx'ın en önemli çalışması, yaratıcılık ile ekonomik üretim arasındaki ilişkiyle, "bilinç, toplumsal varlıktan doğar" iddiasına yol açan ilişkiyle ilgilidir. Marx'ın bir toplumun temeli (üretimin örgütlenme şekli) ve üstyapısı (hukuk, eğitim ve sanat da dahil buna karşılık gelen zihinsel sistemler) modeli, eğer

üstyapının yalnızca temelin gereksinimlerine hizmet ettiği düşünülürse, indirgemeci bir belirlenimcilik gibi görünür. Marx, düşünmenin maddi koşulların sınırları içinde kalmadığını sürekli vurguladı ve onun belirlenimciliğinin özü, toplumsal bir inşa olan dilin bilincin bir ifadesi olmanın yanı sıra, aynı zamanda bilinci şekillendirdiği fikriydi. 1. Bölümde ve Sonuç bölümünde göreceğimiz gibi, dilbilim bu inşacı görüşü, yakın dönemlerin bilimiyle çatışacak şekilde desteklemeye devam etti.

Marx'a göre toplumsal varlık ve bilinç durağan değil, ileriye doğru hareketlerinde birbirini karşılıklı besleyen, aynı zamanda birbirini karşılıklı olarak koşullayan şeyler sayılmalıydı. Marx'ın temel ve üstyapı modelini geliştirip iyileştirme girişimleri, modelin asli olarak indirgemeci olduğu itirazını tamamen ortadan kaldırmadı. Engellerden biri, Marx'ın üstyapısal kendilik ya da süreç (hangisi olduğu açık değildir) olarak kalan ideoloji kavramını birçok anlamda kullanmasıdır. 1. Bölümde göreceğimiz gibi, Marx'ın ideoloji tanımı bazen oldukça karışık gibi görünür ve kendisi birkaç kez, alenileşen çelişkileri gidermek için ideolojiyi yeniden tanımlamıştır.

Marx'ın etkisiyle ilgili incelemem, George Bernard Shaw'dan başlayarak, Shakespeare'le ilgili çalışmaları bakımından özel öneme sahip kişilikleri ele alacak; bunun yanı sıra Marx'ın düşüncelerinin onun ölümünden sonra başkaları tarafından geliştirilmesinin izini sürecek. Shakespeare'in işçi sınıfı karakterlerinin genellikle kaba olduğunu kaydeden Shaw, bunun siyasal kanı değil, gözlem olduğunu belirtmiş ve, Shakespeare zamanında kimsenin başka türlü düşünemeyeceğini iddia etmiştir. Konuyu *ad hominem** tartışan ve Elizabeth dönemi kafa yapısını gerçekte zamanı gelmemiş düşüncelere kapalıymış gibi ele

* Dinleyicinin duygu ya da önyargılarını kasıtlı olarak meseleye dahil ederek [e.n.].

alan Shaw, Marx'ın sanat ile ekonomik üretim arasındaki ilişki konusundaki anlayışıyla ilgili sınırlı bir kavrayış sergiledi. Shaw'a göre işçiler, ezildikleri için akılları dumura uğramış öteki insanlardı.

Bertolt Brecht neredeyse tam tersi bir görüş benimsemişti ve tiyatroyla ilgili düşünceleri, Marx'ın ideolojiyle ilgili düşüncelerinin ilk önemli dramatik ifadesiydi. Bu düşünceler, Rus biçimcilerin, gündelik düşünce alışkanlıklarını bozan yazı olarak edebiyata ilgileriyle eşleştirilebilir. Brecht bizatihi temsil teamüllerini, üstyapısal ve en azından kısmen, var olan ekonomik sistemin gereksinimlerine uyarlanmış şeyler olarak görüyordu. Brecht'e göre, Elizabeth döneminin özgün sahneleme koşullarının, temsil araçlarını alenileştiren yararlı bir hantallığı vardı; Brecht, Shakespeare'in çelişki anlayışına, varoluş diyalektiğini yakalayışına değer veriyordu. Oyun sonlarının çelişkileri çözmesine izin vermeyen Brecht, Marksist sonsuz özçelişki diyalektiğini savunuyordu.

Marksist düşünüş, anaakım Shakespeare araştırmalarına 1980'lerde İngiliz kültürel maddeciliği ve Amerikan yeni tarihselciliği kanalıyla girdi. Kültürel maddeciler, E. M. W. Tillyard'ın düzene, hiyerarşiye, toplumsal dolaşımsızlığa ve tarihsel ilerlemeye yönelik Elizabeth dönemi tutumlarıyla ilgili katı modelini reddetmeye çok önem verdiler. Tillyard, Elizabeth döneminde eğitimli birinin düşünebileceği ve hissedebileceği şeyleri kodlamaya çalışırken, fiilen Marksistlerin ideoloji ile anlatmak istedikleri şeyin bir haritasını çıkardı; bununla birlikte, 1980'lerde Tillyardcılığa gösterilen güçlü tepki, Elizabeth dönemi ideolojisini oluşturan öğelerin haritasının çıkarılabileceğini ortaya koyan genel ilkenin reddinden çok, bu ideolojinin tam olarak nelerden oluştuğuna dair -özellikle de ortodoks olmayan düşünce uzamını ilgilendiren- bir anlaşmazlıktan kaynaklanıyordu. *The Elizabethan World Picture* (1943) adlı kitabını yeniden inceleyerek, iddia edilenden daha

az kaba olduğunu gösterebilsem de özünde Tillyard bir tür kaba Marksizmden suçlu bulunuyordu

1960'ların kurtuluş mücadelelerine, ırksal, cinsel ve (özellikle Kuzey İrlanda'da) dinsel ayrımcılıkla ilgili yükselen bilinç önayak oldu. 1960'larda ve 1970'lerde tarihselcilik, geçmişi algılamak için kullanılan bir dizi yeni özne konumu kazandı; işçi sınıfı tarihi, kadınların tarihi ve ezilen ırkların tarihi, meşru araştırma konuları haline geldi. Cinsel yönelimle ilgili eleştiri, 1970'lerde toplumsal cinsiyet ve ırk eleştirisinin başlattığı eğilimi sürdürüyor. Son zamanlarda sömürgecilik sonrası kuram uluslararası genişlemeyle daha az, özne-tanımlamanın karmaşıklıklarıyla daha fazla ilgilenmektedir: Bir sömürgeci bir yerliyi nasıl "öteki" olarak tanımlar? Farklılık kategorilerinin içkin değil, daha çok tarihsel bakımdan olumsal olduklarına dair Marksist düşünce, eşcinselliğin bir özne konumu (kimlik de diyebiliriz) değil, bir pratik olduğu iddiasına yol açtı.

İlk üç bölümde incelenen düşüncelerden yararlanarak, yedi oyunla ilgili okumalar veriyorum: *Venedik Taciri, Atinalı Timon, Kral Lear, Hamlet, Yeter ki Sonu İyi Bitsin, Yanlışlıklar Komedyası* ve *Kış Masalı*. İlk ikisi doğrudan bireylerin parayla ilişkilerini konu alır; ama hepsinde, maddi gerçeklik ile düşünceler dünyası arasındaki potansiyel olarak belirlenimci ilişki, önemlidir. *Venedik Taciri*'nde etkili olan ekonomik zorunluluklar, parayı doğru kullanmak konusunda kapitalist ve kapitalizm öncesi anlayışlar arasında bir gerilim, parayı yastık altı etmeyi, onu kaybetmenin güvenli bir yolu haline getiren çağdaş fiyat enflasyonu deneyiminin daha da arttırdığı bir gerilim olarak anlaşılabilir. Ekonomik sınıfsal uzlaşmazlıkla ilgili Marksist ilkeler, Shylock'un Antonio'nun etine sahip olma hakkını mükemmelen savunmasına ışık tutar; zira Venedik devleti kölelik ilkesini savunur. Shylock, kapitalizmin insan eti pazarının yerine onun türevi emek pa-

zarını geçirerek terk ettiği eski bir ideolojik inşaya (insan eti sahipliği) başvurur. *Venedik Taciri* ile *Atinalı Timon*'da, paradan yararlanmanın farklı yolları, karşılıklı toplumsal etkileşim bağlarıyla ilişki içinde araştırılır.

Burada sunulan *Kral Lear* okuması, oyunun gelecekteki değişimin olanaklarını araştırmasına odaklanıyor. Oyunun bir versiyonunda, Soytarı, "Albion"la ilgili, on sekizinci yüzyıldan itibaren editörlerin kendi ütopyacılık görüşlerini gösterecek şekilde değiştirdikleri bir kehanette bulunur. Marx'ın geç yirminci yüzyıldaki en etkili varislerinden biri, Fransız felsefeci Jacques Derrida'ydı ve burada sunulan *Hamlet* okuması, onun hakikate ulaşmanın aracı olarak temsillerin (oyun içinde oyun gibi) sınırlamalarıyla ilgili çalışmasını eleştirir.

Yeter ki Sonu İyi Bitsin, Shakespeare'in alışılmış savaş betimlemelerinden anlamlı bir sapmaya işaret eder; Floransa/Siena çatışmasının nedenleri, savaşın her iki tarafında savaşan genç Fransız soyluları ilgilendirmez. Bu oyun, askeri varlık nedeni ortadan kalkan aristokrat bir sınıfın "çalışmak ve kendilerini göstermek" uğruna savaş yürütmesine bir eleştiri olarak okunabilir. Bu sınıfın insan bireyselliğine korkunç bir aldırmazlığı vardır ve Helen'in Bertram'a öğrettiği dersin özü budur.

Yanlışlıklar Komedyası'yla ilgili okumam, kendimizle ilgili anlayışımızın başkalarıyla ilişkilerimize dayandığında ısrar eden Marksist bir bakış açısından öznelliğe -kim olduğumuzu nasıl bildiğimize- odaklanıyor. Efes'te Siraküzalı oğlanlar, ilk kez geldikleri bir kentte hiç yabancılık çekmezler ve eski birer tanıdık muamelesiyle karşılaşırlar; oyun, Marx'ın meta fetişizmi dediği şeyin temelinde yatan mübadele edilebilirlik ilkesini temsil etmek üzere sürekli olarak yansıtmayı (ikizleri, karı ile kocayı, bir fahişenin müşterilerini) kullanır. Son olarak *Kış Masalı*'nda Shakespeare'in zamanının güncel sorunu olan toplum-

sal hareketlilikle uğraştığını, burjuvazinin yükselen gücünü özünde muhafazakâr bir siyasal bakışla uzlaştırmanın bir yolunu bulduğunu öne süreceğim.

Sonuç bölümünde, temel/üstyapı belirlenim modelinin açmazlarına geri dönüyor ve bunlarla, fen bilimlerindeki genetik ve çevresel belirlenimle ilgili inatçı açmaz arasında benzerlik kuruyorum. Toplum bilimlerinde yaygın, ama yanlış olarak, yeni Darwinciliğin insan davranışını belirlenimci bir biçimde öncelikle genetik güçlere bağladığına ve kültürü doğaya bağımlı kıldığına inanılır. Aslında genetik, Marksistlerin uzun süredir kendi alanlarında uğraştıkları özdüşünümselliği örneklerle aydınlatır; zira DNA'nın kopyalanması için gerekli ortam olmadan, bu küçücük madde kıymıkları, kendilerini yineleyen "makineler" (canlı yaratıklar) meydana getiremezler.

Davranış ve çevre, genlerin etkili olduğu süreçlerin ayrılmaz bir parçası olarak yer etmişlerdir ve genler, davranışı baştan aşağıya şekillendirmekten çok, büyük ölçüde başka genlerin kodladığı dışa vurulmuş davranıştan ibaret olan bir çevreyle ilişki içinde gelişmiştir. Genetiğin bir uzantısı olarak, yeni ve hararetle tartışılan memetik disiplini, düşüncelerin ve kavramların (örneğin şakaların, moda sözlerin, siyasal düşüncelerin) insan zihinlerinden oluşan bir kolektifte yayılmasının ve evrilmesinin incelenmesidir. Memetik, düşünceler ile gerçeklik arasındaki ilişkiyle ilgili maddeci bir düşünme yolu sunar. Genetik ve memetik zorunluluklar arasıdaki ince ve karmaşık ilişkide, dil ve edebiyat, kişisel ve toplumsal varoluşun içine işleyen ve her ikisinin rasyonel yeniden örgütlenmesi için güçlü araçlar sunan zihinsel görüngüler olarak boy verir.

1. Shakespeare, Marx, Üretim ve Düşünceler Dünyası

David Edgar'ın oyunu *The Prisoner Dilemma*'nın (ilk kez 2001'de sahnelendi) ikinci perdesinin ikinci sahnesinde Amerikalı akademisyen Tom Rothman, yakın zamanda Doğu Avrupa'da yaşanan etnik çatışmayı, "Shakespeare'in oyunlarımda, kasaba halkı denilen heriflerin birbirlerinin kız kardeşleriyle evlenen birinci dereceden kuzenler olduklarının anlaşıldığı sahneler"e benzetir (Edgar 2001, 103). Paralellik yersiz değil: Soğuk Savaş'ın birbirine karşıt iki silahlı kampından birinin dağılması, etnisite ve uluslukla ilgili, Shakespeare'in tarih oyunlarında canlandırılan çağsal değişimlerin serbest bıraktığı öldürücü enerjilere benzeyen gizli gerilimleri ortaya saldı. Ama bir şaka olarak Rothman'ın yorumu aydınlatıcıdır.

Shakespeare'in aristokratlarının adları kafa karıştırıcıdır ve bazen, karışıklıktan hoşlanıyor gibi görünürler. *II. Richard*'daki düelloda, oyunun başlangıcında Bolingbroke adıyla konuşan adam (sonunda Kral Henry olacak), "Adın nedir?" sorusuna bir yer listesiyle yanıt verir: "Hereford'lu, Lancaster'lı ve Derby'li Harry" (1.3, 29). Buradaki "li" eki, onun yalnızca bu yerlerden gelen biri değil, aynı zamanda o yerlere hükmettiği anlamına gelir. Bolingbroke, Gaunt'lu John'un (Lancaster Dükü), iki adı olan bir adamın oğludur: İlk adı nereli olduğunu (Ghent), ikincisi nereye hükmettiğini gösterir. (Tarihsel olarak, üç yaşından sonra, Shakespeare'in oyunu popülerleştirene kadar kimse ona Gaunt'lu John demedi.) Oyunun ortasına doğru Bolingbroke, sürgünden dönüp

mirasına sahip çıkar; bu durum amcası York Dükü'nü çileden çıkarır. Bolingbroke'un yanıtı kaçamak gibi görünür, "Sürüldüğüm zaman unvanım Hereford'du / ama şimdi Lancaster unvanı için geri geldim" (2.3, 61); ama adındaki değişikliğin, babasından sonra Lancaster Dükü olma hakkını cisimleştirdiği iddiasına dört elle sarılır:

BERKELEY
Lord Hereford, size bir mesaj getirdim

BOLINGBROKE
Lordum sizinle konuşmam için
Bana "Lancaster" demeniz gerek;
İngiltere'ye bu adı almaya geldim.
Size karşılık vermeden önce
Bu unvanı ağzınızdan duymalıyım (2.3, 60)

Bu, yalnızca bir kibar konuşma sorunu değil; Bolingbroke'un adının değişmesiyle birlikte kim olduğu da değişir. Bu konudaki ısrar, veraset hakları varsa Bolingbroke'un bunların devredilemeyeceğine dair iddiasını gösterir: Kralın babasından miras alma hakkı mutlaksa, diyor Bolingbroke, o zaman hak benimdir.

Oyunun ikinci yarısında İngiltere kralı olan Henry'nin hükümdarlığında, diğer adlar da değişir:

YORK DÜŞESİ
İşte oğlum Aumerle geldi.

YORK
O artık Aumerle Dükü değil -
Richard'ın arkadaşı olduğundan düklük elinden gitti.
Madam, artık ona Rutland Beyi demeniz gerekiyor (5.2, 102)

Aumerle'nin yeni krala karşı bir komploya karışması, ebeveynlerini ayırır; tek oğlunu korumak isteyen York Düşesi ve yeni hükümdara sadakatini göstermek için oğlunu ele vermeye çalışan dük. Konuşma adları Henry Bolingbroke, Hereford (ve daha sonra Lancaster) Dükü, oyunun ortasından itibaren değişip "Kral Henry" olmasına karşın, pek çok oyun metni Aumerle'yi, sözde Rutland olduktan sonra bile Aumerle olarak bırakır. Bu tür şeyler tiyatrodaki izleyiciden çok okurun canını sıkıp kafasını karıştırır; çünkü konuşma adları, sesli söylenmez; oyun oynanırken karakterler, başkaları onlara ne diyorsa odurlar, onları oyunculardan tanırız. Bununla birlikte, York Düşesi oğlunun hayatının bağışlanması için yalvarırken yeni adını kullanır:

KRAL HENRY
Sevgili yengemiz, kalkın.

YORK DÜŞESİ
Henüz değil, yalvarıyorum size.
Sonsuza değin dizlerimin üzerinde yürürüm
Ve unuturum mutluluğun ne olduğunu,
Yasaları çiğneyen oğlum Rutland'ı
Affederek beni sevindirene kadar (5.3, 110)

Merhamet dileğini güçlendirmek için kralın terminolojisine uyum gösteriyor diyebiliriz -verdikleri adların başkaları tarafından benimsendiğini duymak kimin hoşuna gitmez?- ama bu oyunda, şeylerin ve insanların nasıl adlandırıldıkları konusu çok önemlidir; çünkü İngiliz monarşisinde dikkate değer bir kopuşu canlandırır. *II. Richard*, İngiltere'de kalıtımsal hakla hükümdarlık yapan son ortaçağ kralıydı; bu yüzden, onun hakkını gasp eden adamın kendisini ve etrafındakileri yeniden adlandırması şaşırtıcı değil; zira projesi, İngiliz aristokrasisinin tepesindeki ilişkilerin toptan bir yeniden tanımlanmasından başka bir şey değildir.

Bu türden köklü siyasal değişim de dahil, gerçek yaşam, soyut düşünceler dünyasına uzak görünebilir; ama açıkçası ikisi tamamen kopuk olamaz. Toplumsal değişimler, düşünce sahibi insanlarca gerçekleştirilir; ama ya karşılıklı ilişki? Yaşamın yaşanma şekli düşünceleri ne kadar şekillendirir? İki uç görüş saptanabilir: İnsanların herhangi bir sınırlama olmaksızın istedikleri şeyi düşündüklerini savunan aşırı idealistler ve her düşüncenin nedensel olarak fiziksel süreçlere bağımlı olduğunda ısrar eden aşırı maddeciler. Marx'ın, insanın düşünebilecekleri de dahil her şeyi ekonomik süreçlere indirgediği düşünülüyordu ve bu yüzden uzun süre yelpazenin aşırı maddeci ucuna yakın sanıldı. Daha kötüsü, Marksizm, insanlara ne düşünmeleri gerektiğini söyleyen ve düşünceleri "siyaseten doğru" olmayanları cezalandıran bir siyasal öğretiler kümesi olarak nitelendi. Bunun ne kadar yanlış olduğunu görmek için, Marx'ın felsefi incelemelerine ve bunların materyalizme katkısına bakmalıyız.

Nisan 1841'de, o sırada 32 yaşında olan Marx, "Demokritosçu ve Epikürosçu Doğa Felsefeleri Arasındaki Fark" adlı bir tezle Jena Üniversitesi'nden doktora diploması aldı. 1840'larda Marx antik felsefeden modern felsefeye ve siyasal iktisada döndü ve 1844'ün sonuna doğru, tüm insan etkinliğinin gerçek temeline, temelde yatan ekonomik yapıya odaklanmak için daha sonra üstyapı saydığı şeyden -felsefe, hukuk, ahlak ve ideolojiden- kararlı bir biçimde uzaklaştı. Marx, *Ekonomi Politiğin Eleştirisine Katkı*'ya önsözde, felsefeden ekonomik sorunlara geçişini, *Rheinische Zeitung* gazetesinin baş yazarı olunca bazı pratik tartışma konularının öne çıkmasının sonucu olduğunu açıkladı. Bu konudaki merakını gidermek için Hegel'in hukuk felsefesini eleştirel bir gözle değerlendirmeye girişti ve devlet biçimleri de dahil, hukukun ve hukuksal ilişkilerin köklerinin maddi yaşam koşullarına dayandıklarını gördü. Marx'ın vardığı ve sıkça alıntılanan sonuç şuydu:

> Varoluşlarının toplumsal üretiminde insanlar, kaçınılmaz olarak, iradelerine bağlı olmayan belirli ilişkilere, yani maddi üretim güçlerinin gelişiminde verili bir evreye uygun düşen üretim ilişkilerine girerler. Bu üretim ilişkilerinin toplamı, toplumun ekonomik yapısını, hukuksal ve siyasal bir üstyapının üzerinde yükseldiği ve belirli toplumsal bilinç biçimlerine karşılık gelen gerçek temeli oluşturur. Maddi yaşamın üretim tarzı, genel toplumsal, siyasal ve entelektüel süreci koşullandırır. İnsanların varoluşlarını bilinçleri belirlemez; toplumsal varoluşları bilinçlerini belirler (Marx 1993, 23).

Toplumsal varoluşun (ya da bazen çevrildiği şekliyle toplumsal varlığın) bilinci belirlediği iddiası, Marksizmin merkezi bir ilkesi olmuştur; ama kesin anlamı sürekli tartışılır. Özellikle, Marx "belirler" sözüyle ne tür bir etkiyi kasteder ve yaşamın hangi yanları insanın "toplumsal varlık"ıdır? Pek çok duygudaş okur üstyapıyı ya da bireysel bilinci, ekonomi tarafından tamamen sınırlanmış değil, genel olarak şekillendirilmiş olarak anlamanın yollarını arar. Her şeyden önce, bu düşünceyi kavrayan okur, zaten kesin olarak ekonominin dar sınırları dışında düşünüyordur. Bu kitabın çoğu bu açmazla ve bunun, sanatsal yazıların, özellikle Shakespeare'in yazılarının incelenmesi bakımından sonuçlarıyla ilgili olacak; zira, bilincin tüm meyveleri içinde edebiyat, en az kösteklenmişi gibi görünüyor.

Henry Bolingbroke'in "toplumsal varlığı" ne olabilir? Bir aristokrat ve diğer ailelerle siyasal anlaşmazlık içinde olan bir hanedanın (Lancaster'ların) lideri olarak, hükümdar olarak meşruiyetleri en azından kısmen o zamanın teknolojisini ve savaş kuramını kullanarak savaşma yeteneklerine dayanan geç ortaçağ savaşçılarından biri ve *II. Richard*'ın başlangıcında, birilerinin komplolarının sürgün giden kurbanı olarak, içinde bulunduğu dünyadaki yerini anlatabilir. Marx'a göre,

"toplumsal varlığının" bu boyutları, yalnızca eylemlerine bağlam sağlama, (*masumiyetini* kanıtlamak için savaşmak gibi) fırsatlar sunma ve sınırlamalar getirme (kral sizi sürerse, gidersiniz) anlamında değil, bilincini oluşturma anlamında da, onu ne ise o yapar. Başka bir deyişle, kim olduğuyla ilgili hissettikleri, kendi durumu hakkındaki düşüncesi ve bu düşünmeyi üstlenen zihni (ve zihnin düşündüğü *benliği*), bunların hepsi onun dünyadaki yeri tarafından yaratılır. O nedenle onun bilinci, hapishanede Richard'ı teselli eden seyisin bilincinden farklıdır, çünkü dünyadaki yerleri tamamen farklıdır.

Bu, tartışmalı bir iddia gibi görünmez; ama Marx'ın "bilinç toplumsal varlıktan doğar" ifadesi, insan zihni hakkında derinden derine kötümser ve mekanik bir biçimde belirlenimci bir görüş olarak anlaşılmıştır. Her şeyden önce, yalnızca toplumsal koşullarımızın toplamıysak, zihnin bireysel insani başarılarını kutlama şansı fazla yok gibi görünür: Büyük matematikçiler ya da müzisyenler, kendilerini doğuran koşulları yaşadıkları için, ürettiklerini üretmek zorundaydılar. Açıkçası, koşullar ile bilinç arasındaki ilişkinin bu kadar mekanik olduğuna hiç kimse gerçekten inanmaz; ama şaşırtıcı bir biçimde, Shakespeare incelemelerinde insanlar sanki buna inanıyorlarmış gibi yazmışlar. Göreceğimiz gibi, E. M. W. Tillyard'ın "Elizabeth Dönemi Dünyasının Resmi" dediği modeli, böyle bir mekanizmaya yaklaştı ve İngiliz Shakespeare incelemelerinin önemli bir koluna, Tillyardcılığın reddedilmesi kaynaklık etti. Diğer yanda, Amerikan yeni tarihselciliği, umut vaat eden *Renaissance Self-Fashioning** (1980) başlığıyla, benli-

* Sözü geçen kitabın başlığı Türkçe'ye "Kendini Biçimlendiren Rönesans" olarak çevrilebilir. (Bu kitapta, henüz Türkçeleştirilmemiş kitapların adlarını özgün dillerindeki biçimiyle bırakmayı tercih ettik. Ancak buradaki gibi bağlam açısından önem taşıyan örneklerde kitap başlıklarının Türkçe karşılıklarını dipnotlarda veriyoruz.) [e.n.]

ğin gayri şahsi güçlerce biçimlendirilme şekliyle olduğu kadar, bir kişinin kendi benliğini özgürce biçimlendirme yeteneğiyle de ilgili olduğu izlenimini uyandıran bir kitapla başladı. Ne var ki, kitabın sonuna doğru yazarı Stephen Greenblatt, ikincisinin ağır basacağına ilişkin bir iyimserlikle işe başladığım, ama çalışma ilerledikçe ilkine ilişkin örneklerin hakimiyet kurduğunu ifade ediyordu.

Bu kitap, yirminci yüzyıl Shakespeare incelemelerinde Marx'ın yerinin izini sürerken, siyasal soldan ya da sağdan, insan yaratıcılığıyla ilgili mekanikçi görüşlerin köreltici etkisini saptamaya çalışacak. Marx'ın belirlenim görüşünün iyimser ve özgürleştirici olduğu ve (basitçe yanlış anlaşılmadığı durumlarda) yanlış uygulandığı, bunun da Marx'ın niyetlediğinin tam tersi sonuçlar doğurduğu kanısındayım. Bunun nasıl meydana geldiğini görmek için ilk önce, Marx'ın iktisat, her türlü (pratik ve sanatsal) üretim ve tarihsel değişim arasındaki ilişkiyle ilgili düşüncelerini ana hatlarıyla açıklamak gerekir.

Üretim ve Tarih Konusunda Marx

Marx, benim yaptığım gibi, düşüncelerini açıklamaya aristokrat bir karakterle başlamazdı; zira onun öncelikli ilgi alanı, on dokuzuncu yüzyıl ortasında Avrupa'da ezilen işçi kitlesiydi. Marx'ın üretimle ilgili düşünceleri etrafındaki bu gerçeklikle başladı; zira bu insanların büyük tarihsel değişimin motoru olacaklarına, ezilmişliğe son verip bir azınlığın değil, herkesin yararına yönetilen bir dünya yaratacaklarına inanıyordu. Marx felsefi eğitimini, ilk önce, egemen koşullar altında bir işçinin kendi işine ilişkin ne hissettiğiyle ilgili bir değerlendirmede kullandı. Siyasal iktisat konusunda daha önce yazılan yazılar özel mülkiyetin varlığını, toprak ve deniz kadar doğalmış gibi, verili saymak-

taydı; oysa Marx için özel mülkiyetin varlığı, ekonomik kuramın açıklamak zorunda olduğu şeyin bir parçasıydı (bu, Marksizmde sürekli tekrarlanan bir yorumsal hamle olacaktı: Toplumsal bakımdan kabul edilen verili bir öğeden bir adım geri git ve onun içkin değil, olumsal olduğunu göster).

Marx'ın gözlemine göre, bir işçi ne kadar çok çalışırsa o kadar yoksullaşır ve kaçınılmaz olarak, ürettiği ama sahip olamadığı nesneler ona yabancı gibi görünür ve kendini onların egemenliği altında hisseder. İşçilerin ne kadar çok çalışırlarsa o kadar yoksullaştıkları iddiası bize tuhaf görünür; ama Marx, çalışma saatleri, çocuk emeği ve güvenlik standartları konusunda devlet denetiminin fazla olmadığı, sömürünün fiilen hiçbir kurala bağlı olmadığı ve koşulların pek çok bakımdan daha da kötüleştiği bir dönemde yaşadı. Dahası, Marx'ın kafasında doğru karşılaştırma, bu koşullar ile onlardan önce gelen geç feodalizm koşulları arasındaydı. Bu bakış açısından, işçi sınıfının durumu, korkunç bir sefaletti. Kapitalizmden önce, ürünleri yapanlar koyun ve çıkrık ya da tohum ve çapa gibi, üretim için gerekli şeylere, Marx'ın deyişiyle "üretim araçları"na sahiplerdi. Kapitalizmin özü, şeyleri yapanların kendi üretim araçlarına sahip olmamalarıdır: Yapma becerileri ve bilgileri vardır, ama aletleri ya da hammaddeleri olmadığı için yapamazlar. Kapitalizm, yalnızca kendi emek gücüne sahip olan bu tür potansiyel işçiler, aletleri ve hammaddesi olan insanlarla karşılaşınca ortaya çıkar; böyle bir karşılaşmada, üretim araçlarının sahipleri avantajlı konumdadırlar ve alışverişin koşullarını belirleyebilirler.

Burjuva iktisatçılar Adam Smith ile David Ricardo'nun çalışmalarını esas olan Marx, yalnızca insan emeğinin nesnelere değer aşıladığını iddia eden "emek değer kuramı"nı benimsedi. Falan çift ayakkabı 40 lira ve şu piyano 400 lira değerindedir demek ne anlama gelir? Bir piyanonun bir çift ayakkabıdan on kat fazla etmesi bir yana, ayakkabılar

ve piyanoyu birlikte kullanarak yapılabilecek pek az şey vardır. Piyanolar ile ayakkabılar, eşölçülebilir değildir; yine de bu eşyalar değiş tokuş edilebilir. Açık pazarda bir tüccar, piyanoya karşılık böyle on çift ayakkabıyı büyük olasılıkla kabul eder ve bir başka tüccar da tam tersi bir alışverişi kabul edecektir. Birçok piyasada, büyük miktarda değiş tokuş malzemesi olmayanlar ciddiye alınmaz, ama ilke aynıdır: Londra, New York ya da Tokyo'da doğru kişileri tanıyorsanız, bir milyon varil ham petrol yedi bin ton kalayla takas edilebilir. Marx, ayakkabı ve piyano ya da petrol ve kalay dışında, ayakkabıda 1 birim ve piyanoda 10 birim bulunan üçüncü bir x niceliğinin olması gerektiğini öne sürmüştür. Bu üçüncü nicelik para değildir; çünkü mübadele ilkesi, yalnızca takası kullanan ekonomilerde de eşit ölçüde iyi çalışır. Marx, bu gizemli üçüncü niceliğin emek, şeylerin yapımına giren yoğunlaşmış insan çabası olduğuna karar verdi.

Emeğin insan toplumunda her değerin temelinde yatan öz olduğu iddiası, birçok kişinin çekici bulduğu felsefi bir önermedir; ama Marx için aynı zamanda yer çekimi yasası gibi bir hakikatti ve en az Isaac Newton'ın buluşu kadar önemli sonuçları vardı. Newton'ın ilkesi tüm mekanların birbirleriyle bağını kurarken -güneşin etrafında dönen gezegenler, bir çocuğun topacıyla aynı yasaya itaat ederler- Marx'ın emek değer kuramı da, alet yapan en eski atalarımızdan Victoria dönemi İngilteresi'nin ter atölyelerine* ve gelecekteki işçi cennetine kadar tüm üretken uygarlıkların birbirleriyle bağını kuruyordu.

Bir işçi ile bir işveren arasındaki alışveriş, işçinin emeğini işverene satmasına ve işçinin aleyhine olan, ama hayatta kalmak için başka ça-

* Anılan dönemde İngiltere'de çok kötü koşullarda, günde 16-18 saat süreyle ve çok düşük ücretle işçi çalıştıran imalathanelere, "ter" ya da "terleme atölyeleri" anlamına gelen "sweatshops" denirdi [ç.n.].

resi olmadığı için kabul ettiği koşullara dayanır. Bu alışverişin koşullarını ifade etmenin basit bir yolu şudur: İşçi çalışmasının karşılığı olarak, üzerinde çalıştığı işveren mallarına kattığı değerden azını alır; şöyle ki, çalışmasıyla 100 liralık hammaddeyi 200 lira değerinde bir şeye dönüştürse, 50 lira ücret alır, diğer 50 lira da işverenin kârıdır. Alışveriş genellikle böyle açıklanır; ama Marx, ekonomik kuramını el değiştiren değerin tam miktarıyla ilgili sağlam ilkeler üzerinde kurmak istiyor ve makul bir ücret bulunabilirse kapitalizmin adil olabileceği önerisinden uzak durması gerekiyordu. İşçilerin doğrudan doğruya emeklerini satmadıklarına karar verdi; sattıkları, üzerinde anlaşılmış, sınırlı bir süreliğine, emek güçleriydi. Süre sınırsız, ömür boyu olsaydı, o zaman işçi işverenin çalışanı değil, kölesi olurdu. Zaman, işçi ile işveren arasındaki düzenlemelere sokulur; dolayısıyla imal edilen eşyalara da girer. Emek, değerin tek kaynağı olduğuna göre, "emeğin değeri nedir?" diye sormak anlamsızdır; çünkü 10 saatlik emeğin değeri tama tamına 10 saatlik emektir. Bununla birlikte, biraz farklı bir soru sorabiliriz: "Emek gücünün değeri nedir?" Yani çalışma yeteneğini, emekçinin doğması, büyümesi ve varlığını sürdürmesiyle üretilen bir mamul mal gibi ele alabiliriz.

Başka her şey gibi, bu mamul malın değeri de, imalatına giren emek miktarıdır: Onu doğururken, büyütürken ve günden güne bakımı yapılırken yapılan iş. Bir emekçi üretmek için gerekli emek miktarı, emekçinin canlı kalmak için tükettiği ve yıpranıp çalışamaz duruma geldiğinde yerini alacak bir çocuk büyütmek için aldığı şeylerdir. (Burada yine bir adım geriye gidilerek verili bir öğenin olumsallaştırıldığına dikkat edin.) Elbette, tüm emek güçleri aynı değerde değildir. Marx'a göre, önemli olan "emek gücünü üretmek, geliştirmek, bakımını yapmak ve süreklileştirmek için gerekli zorunlu gereksinimlerin değeri"yse, ücret eşitliği saçma bir düşüncedir (Marx 1899, 58); bir be-

yin cerrahı üretmek için gerekenler, bir çöpçü üretmek için gerekenlerden fazladır.

Diyelim ki, bir emekçinin bir günlük bakımı -yani, emekçinin bir günde tükettiği şeyleri üretmek- 5 saatlik ortalama emeği gerektirir ve bu, 100 lira değerinde altın üretmek için de gerekli miktardır. Emekçinin günlük emek gücünün fiyatı ve değeri 100 lira olurdu ve günde 5 saat çalışsaydı, tamı tamına kendi bakımı için gerekli miktara eşit bir değer üretir ve bu değer, imal ettiği şeylere aktarılırdı. Ne var ki, işçinin emek gücünün günlük değerini satın alan kapitalistin, işçiyi ücretinin karşılığı olan 5 saatten fazla kullanma hakkı vardır ve işçi bir 5 saat daha çalışırsa, bu artı emek, imal edilen şeylere aktarılan artı değer yaratır. Kapitalist ücret (bir emekçiyi bir günlüğüne beslemek için gerekli olan meblağ) olarak koyduğu her 100 liranın karşılığında, 200 liralık değer elde eder.

Emekçi doğal olarak, ama yanlış biçimde, tam günlük emeğinin, kapitalistin kendisine verdiği şey değerinde olduğunu zanneder; ama aslında ona yalnızca, ertesi gün yine gelip aynı işi yapabilmesi için gerekli miktar verilir. Emekçi, o değeri işgünü bitmeden çok önce kazandığını anlamaz. Bu yüzden, tam günün karşılığı ücret almış gibi görünmesine karşın, gerçekte günün birinci bölümü (bir günlük hayatta kalmak için gerekli olanların değeri kadar) karşılığı ödenmiş emek, günün geri kalan kısmı karşılığı ödenmemiş emektir.

Bu durumu, iki ana tarihsel önceliyle karşılaştırmaya değer: Köle, hep karşılığı ödenmeden çalıştığını hisseder (gerçekte günün birinci bölümü, köle sahibinin kendisine verdiği yiyeceklerle tükettiği değeri üretmeye harcanmasına karşın) ve serf, karşılığı ödenmiş emek (serfin ailesini besleyen hububatın yetiştirildiği toprakta harcanan zaman) ile karşılığı ödenmemiş emek (toprak sahibinin elinde kalan hububatın yetiştirildiği toprakta harcanan zaman) arasındaki farkı görür. Örneğimizde,

bir saatlik ortalama emek 20 lira yaratır (bu yüzden 10 saat = 200 lira) ve bir günlük emeğin değeri (bir emekçinin bakımı için gerekli miktar) 100 liradır, beş saatlik emeğin ürünü. Diyelim ki, bir meta için gereken bir yığın hammaddenin değeri yirmi saat emektir, başka bir deyişle 400 liradır. Diyelim, işçi hammadde yığınına 10 saatlik emek ekleyip değerini 600 liraya çıkarıyor. Kapitalist işçiye 100 lira günlük ücret verir; böylece metaya eklenen diğer 5 saatlik değerin karşılığı kimseye ödenmez. Ürünü 600 liraya sattığında, kapitalist 100 liralık kâr elde eder. Eşya, şişirilmiş bir değerde değil, gerçek değerinde satılır, bu yüzden bir kâr üretir: Kapitalist malzemeye 400 lira, emeğe 100 lira koydu, bu 500 liranın karşılığında 600 lira geri aldı. Kapitalist kârın bir kısmını bir toprak sahibine (kira olarak) ya da bir tefeciye (faiz olarak) vermek zorunda olabilir; ama artı değerin kaynağı toprak ya da sermaye değil, işçinin karşılığı ödenmemiş emeğidir. Nihai değerini hesaplamak için bir metaya kârın eklenmesi söz konusu değildir; aksine, emekçi karşılığı ödenmemiş değeri koyar ve kapitalist, belki bir kısmını kira ve faiz ödemeleri olarak kaybettiği kârı bu değerden alır.

Marx, bu ekonomik görüşleri 1865'teki bir konuşmada ifade etti (Marx 1899, 41-49) ve bunlar, 1867'de *Kapital*'in birinci cildinde yazılı olarak çıktı. *Kapital*'in diğer ciltlerini Marx tamamlayamadı; notlarından ve taslaklarından Friedrich Engels ikinci ve üçüncü cildi, Karl Kautsky dördüncü cildi hazırladı. Marx'ın "emek değer kuramı"na, hemen ele almamız gereken itirazlar vardır. Kuşkusuz, değer, emek zamanına bağlıysa, şu saçma sonuca ulaşılır: İşçi tembelse ve imalat için gerekli olandan fazla zaman alırsa, eşyalar daha değerli olur? Bundan sakınmak için Marx, "somut" emek (fiilî emek süresi) ile "toplumsal olarak zorunlu" emek (olması gereken emek süresi) arasına bir ayrım koydu. Zorunlu emek miktarı, kullanılabilir makineler, emekçinin vasfı ve malzeme elde etmenin kolaylığı gibi koşullara bağlıdır.

Üretimi hızlandıran yeni bir makine kullanılabilir olunca, bu durum bir şeyi imal etmek için zorunlu emek miktarını düşürür ve dolayısıyla, o makineye sahip olmayanlar, aynı değeri üretmek için daha fazla verimsiz "somut" emek saati çalışmak zorunda kalırlar. Malların imalatı zorlaşırsa -yiyecek imalatında daha az verimli toprak kullanılması durumunda olduğu gibi- o mallara daha fazla emek girer ve dolayısıyla değerleri yükselir; öte yandan, imalat kolaylaşırsa -söz gelişi, bir iplik eğirme makinesi satın alındığında ipliğin imalatının kolaylaşması gibi- o zaman her birime daha az emek girer ve değeri düşer. Bu yüzden, toprağın verimliliği, madenlerin zenginliği, taşıma sistemlerinin niteliği ve makinelere sermaye yoğunlaşması gibi genel olarak geçerli koşullar, tikel bir ürünü imal etmek için, üzerinde kolektif olarak hemfikir olunan bir emek miktarının gerekli olduğu bir bağlam oluşturur.

Marx'ın Adam Smith'ten anladığına göre, mamul bir malın doğal fiyatı, o malda pıhtılaşan emek miktarıdır ve bu, bir örnekten diğerine değişir; çünkü bazıları, diğerlerinden farklı üretim koşullarında imal edilmiştir. Ne var ki, bir de piyasa fiyatı vardır; bu fiyat aynı türden tüm mallar için aynıdır ve verili ortalama koşullarda, malın imalatı için gerekli ortalama toplumsal emek miktarıdır. Yerel çarpıklıkları eşitleyen uzun erimli bir bakış benimsense, piyasa fiyatlarının dalgalandığı ve gerçek değerleriyle aynı olan doğal fiyatlarına doğru çekildikleri görülür. Marx, eşyaların geçici olarak gerçek değerlerinden yüksek fiyatlardan satılabildiklerini kabul etti; ama her kapitalistin satarak kâr etme girişimi, hammaddeye ödenecek şişirilmiş enflasyon fiyatıyla engelleneceği için, bu durumun uzun süremeyeceğine işaret etti.

Marx'ın kapitalizmde olup bitenlerle ilgili görüşü ortak duyuya uymaz. "Somut" emek zamanı ile "toplumsal olarak zorunlu" emek zamanı arasındaki fark konusunda ikna olmayan okurlar, John We-

eks'in *Capital and Exploitation*'ına (Weeks 1981, 27-49) başvurabilirler; burada Weeks, emek gücü pazarda satıldıktan sonra -kapitalist sistemin tanımlayıcı bir özelliği- bir şeyin yapılması için zorunlu emek zamanını yanlış hesaplayanların, rekabette, doğru hesap yapanlara yenildiklerini ve bu yüzden, "toplumsal olarak zorunlu" emek zamanının, kapitalistlerin eylemlerini yönlendiren bir ideal olarak ortaya çıktığını gösterir.

Marx'ın ilgisinin iki odağı vardır: açıkça acıdığı ve kızdığı, sömürülen bireysel emekçi; ve egemen üretim tarzıyla ayırt edilen ardışık çağlardan (kölelik, feodalizm, kapitalizm ve sosyalizm) oluşan geniş tarihsel manzara. Shakespeare'e Marksist bir yaklaşım, her iki odağa da önem verebilirdi: Oyunlarda bireysel işçi sınıfı karakterler aranarak ve tikel durumları çözümlenerek birinci odağa; *Coriolanus*'ta betimlenen, MÖ 5. yüzyılda yeni kurulan Roma Cumhuriyeti (Shakespeare 2000) ya da *Julius Caesar*'da betimlenen, MS 1. yüzyılda cumhuriyetten monarşiye geçiş (Shakespeare 1999) ya da "Elizabeth dönemi İngiltere'sine ne tür bir örnek oluşturduğunu" soruşturmak için "tüm Roma tarihini çökerten" *Titus Andronicus*'un eklektik dekoru gibi, Shakespeare'in çağsal değişimleri betimleme şekli ele alınarak ikinci odağa (Shakespeare 1995, 17).

Bunlar ayrı ayrı değerli etkinliklerdir; ama Marx'ın dehası, bireyi tarihsel değişimle ilişkilendirme şeklinde ve birlikte çalışan bireylerin, içinde çalıştıkları koşullar kendi tercihleri olmasa da, kendi tarihlerini yaptıklarında ısrar etmesindedir. Shakespeare de tarihsel değişimle ilgilenir ve birçok oyunu, bireylerin eylemlerinin doğurduğu büyük sonuçları betimler. İkisini ilişkilendirmenin bir yolu, vakti gelmişlik düşüncesidir: Yönetim sistemleri öyle bir doruğa ulaşırlar ki, doğru kişinin doğru zamanda görece küçük bir müdahalesi, onları devirip tamamen yeni bir duruma sokar. Brutus'ün ifade ettiği gibi:

İnsan çabaları deniz gibi yükselir bir ara,
Sular alır götürür o zaman bizi mutluluğa;
Bir kaçırdık mı o fırsatı, ömür yolculuğu
Sığlıklar, terslikler içinde bocalar (*Julius Caesar*, 4:3, 116)

İnsanların yaşamındaki an, büyük dünyanın bir anına denk gelir; öyle ki, o anı yakalamanın büyük tarihsel sonuçları olur. Bu aktif ilke, tüm vurguyu bireyleri şekillendiren gayri şahsi güçlere yapan bazı incelemelerin kötümser Marksizmine yönelik yararlı bir düzeltmedir; örneğin, İngiliz kültürel maddeciliğinin edebi-eleştirel okulu, çoğu kez bireylerin kendilerini ezen toplum güçleri karşısında âciz oluşlarını konu eder.

Bertolt Brecht yine, küçüklerin yaptıkları tercihlerin (tarif edilmiş olsa da) aynı durumda bizim de yapabileceğimiz rasyonel tercihler olduğunu göstererek farklı bir Marksist yaklaşım kullandı. Bu yüzden IV. Henry oyunundaki taverna sahnelerinde Brecht sahneyi, iç mekanda iyi bir arkadaş topluluğu, yemek ve içkiyle sıcak bir ateşin yanında durmanın, geceleri yola çıkmanın ya da bir muharebede savaşmanın tehlikelerini cesaretle karşılamaktan sonsuz derecede daha makul olacak şekilde tasarlardı. Oyunların geleneksel yorumlarından - kadınlaştırılmış korkak düşük karakterler, erkeklik sınavlarından kaçmak için her şeyi yaparlar- yana olmak yerine Brecht, düşük karakterlerin tercihlerine görsel bir bağıntı sağlayan bir sahne arardı. İlk yapımlarında bunu yapmış olması ya da en azından ilk izleyicide çelişik duygulara zemin sağlamış olması ve modern yapımların, Prens Hal'ın vazgeçtiği dünyayı salt bir gençlik düşkünlüğü olarak temsil ederken oyunu yanlış anlamış olmaları olasıdır.

Düşünceler ve Temel/Üstyapı Modeli

Marksist bakış açısından ekonomi, başka her şeye, hatta bilince bile şekil veren temel güçtür. Günlük yaşamda bu iddiayı nereye kadar götürmeliyiz? Kuşkusuz, bir sonraki düşüncemi isteğim gibi seçerim, bir sonraki cümlemi istediğim gibi yazarım; ama bu özgürlük bir ölçüde yanılgı olmalı, zira şu anda Marx ve Shakespeare'le ilgili muhakememi burada bırakıp, kitabın geri kalan kısmını İtalyan dondurmasının Cornish dondurmasından üstünlüğüne ayırsam, akademik yayımcılığın iktidar yapısındaki aracılar (özellikle de bu dizinin genel editörleri ve Oxford University Press'teki baş editörleri) neredeyse kesin olarak kitabı yayımlamazlar. Bu kitabın hazırlanmasıyla ilgili bir dizi talimat aldım ve yayınevi adına çalışanların, dediklerini yapmazsam sözleşmeyi feshetme yetkileri vardır. Bu durumun, yüksek öğretimde bir işçi olarak geleceğimi etkileyecek ekonomik sonuçları olacaktır. Bunun bir zorlama gibi hissedilmemesinin nedeni, ekonomik güç ilişkilerinin olmaması değil -tartışmasız vardırlar-, işin bu evresine ulaşmamın, yaklaşık da olsa çeşitli çıkarların buluşması nedeniyle olanaklı olmasıdır: yayınevinin çıkarları, (Oxford Shakespeare Konuları dizisinin istenir bir proje olduğuna yayınevini ikna eden) baş editörünkiler, (dizinin Shakespeare ve Marx üzerine bir kitabı da içermesi gerektiğine baş editörü ikna eden) genel editörlerinkiler ve son olarak yayınevini ve genel editörleri, bu kitabı yazacak kişinin ben olduğuma ikna eden benim çıkarlarım. Akla uygun bir biçimde, bütün bunlarda bireysel düşünce özgürlüğü hâlâ korunur; zira kapitalist piyasada büyük bir yayımcı, dayandığı ekonomik sistemi zayıflatmaya çalışan, okurlarını Marx'ın haklı olduğuna inandırmayı amaçlayan bir kitaba para veriyor; bu çelişkiye daha sonra döneceğim.

Her insan etkinliğinin temelinde ekonomik güçler yatar; çünkü hiç kimse, yiyecek ve barınma olmadan üretken bir işgününe (çalışmak, yazmak, çocuk bakmak, tefekküre dalmak, hangisi olursa olsun) başlayamaz. Ne var ki, Marx'ın her şeyin temelinde ekonominin yattığına ilişkin anlayışı bundan daha derine iner; çünkü onun ekonomik temel üzerinde yükselen üstyapı modeli "genel toplumsal, siyasal ve entelektüel yaşam süreci"ni, yani en temel kurumları, pratikleri ve zihin alışkanlıklarını kapsar (Marx 1993, 23).

Ekonominin bir yazarı nasıl sınırlayabileceği açıktır -kitap satmayacak gibi görünürse, büyük olasılıkla pazara ulaşmaz; ama bu özel bir durumdur. Bir hastanede çalışıp, kırılan uzuvları iyileştirmek ve hasta lazımlığı boşaltmak gibi, açıkça yalnızca insan vücudunun gereksinimleri tarafından şekillendirilen işler yapan birinin entelektüel yaşamını ekonominin nasıl belirleyebildiğini görmek zordur. Bunun bir yolu, yirminci yüzyıl boyunca kuramları hararetle tartışılan dil olabilir. Dile pragmatik bir yaklaşım sözcükleri, gerçek dünyadaki nesnelerin, şeylerin yokluğunda onların konuşulan temsillerinin kullanılabilmesi için yaratılan güvenilir etiketler olarak ele alır. Jonathan Swift'in *Gulliver'in Gezileri*'nde (1726), sohbet için gereksinim duyabilecekleri tüm nesneleri sırtlarında taşıyan ve bu nesneleri çıkarıp birbirlerine göstererek iletişim kuran Balnibarbianlar'ın, sözcük ihtiyacı yoktur. Samuel Johnson 1755 tarihli sözlüğünün önsözünde, aynı pragmatik görüşü, bir etiketleme sistemi olarak dil görüşünü verdi -"Dil yalnızca bilimin aracıdır ve sözcükler, düşüncelerin göstergelerinden başka bir şey değildir" (Johnson 1773, iv) ve James Muray'ın daha sonra adı *Oxford English Dictionary* olarak değiştirilen *New English Dictionary on Historical Principles*'de (1884-1928) aksi ifade edilmedikçe sözcükleri isim sayma kararı, bu görüşün on dokuzuncu yüzyılda da devam ettiğini doğrular (Simpson ve Weiner 1989, xxvii).

Ne var ki, Marx'a göre dil esas olarak şeylerle ilgili değil, insanlarla ilgilidir:

> Dil bilinç kadar eskidir; dil, öteki insanlar için de var olan pratik bilinçtir ve yalnızca bu nedenle gerçekte kişisel olarak benim için de vardır; bilinç gibi dil de, sadece öteki insanlarla ilişki gereksinmesinden, zorunluluğundan doğar (Marx ve Engels 2004a, 123).

Dilin şeylerle ilişkilerimizle ilgili değil, daha çok birbirimizle ilişkilerimizle ilgili olduğu düşüncesi, Ferdinand de Saussure'ün Birinci Dünya Savaşı'ndan önce Cenevre'de öğrettiği dilbilimle başlamak üzere (Saussure 1998), yirminci yüzyılda güçlü bir düşünce olacaktı. Saussure, sözcelemeyi düzenleyen kurallarla ilgilendi ve bir dili yetkin konuşan birinin, kuralları açıkça ifade edemese bile, dilbilgisi kurallarına uymayan bir sözcelemedeki yanlışları fark edip düzeltebildiğini gözlemledi. Saussure bir dilin tüm yetkin konuşanlarının içselleştirdiği ortak kurallara langue, onlara uyan tikel bir sözceye de bir parole dedi.

Saussure'ün konuşan birini duyduğumuzda olup bitenlerle ilgili kuramı, edebiyat incelemelerinde muazzam ölçüde etkili olduysa da, profesyonel dilciler bu kuramı 1950'lerde terk ettiler ve sonuç bölümünde öne süreceğim gibi, edebiyat uzmanlarının da onları izlemeleri gerekirdi. Saussure'ün iddiasına göre, konuştuğumuzda, dinleyen diğer insanların kafalarında herhangi bir çaba olmaksızın zihinsel imgeler oluşmasına neden olan sesler çıkarırız. İngilizce konuşulan bir toplulukta birisi "cat" (kedi) dese, konuyla ilgili bir tercihiniz yoktur: Kafanızda dört ayaklı kürklü bir hayvan düşüncesi belirir. Böyle olur; çünkü İngilizce konuşanlar, iki parçadan oluşan bir gösterge konusunda anlaşmıştır: Gösteren, gırtlak ve ağızla çıkarılan sestir; gösterilen ise, kafanızda ortaya çıkan zihinsel imgedir. Bir gösteren, karışık-

lık yaratılmadan önemli ölçüde değiştirilebilir; örneğin "cat"teki sesli "a" sesi değiştirilerek, standart İngilizcenin "kite" (uçurtma) ya da "cart" (el arabası) olarak temsil ettiği şeye yakın bir konuşma sesi üretilebilir; ama bağlam yeterince güçlüyse ("I took my cat to the vet" [kedimi veterinere götürdüm] gibi), dinleyen yine de, kedigillere dahil olan o gösterileni algılar.

Saussure'ün dilin, yanlış tercihleri otomatik olarak dışlayıp doğru tercihe ulaşan bilinçdışı zihinsel değillemeyle çalıştığına ve birçok sesin, yeni, yanlış bir gösterileni çağrıştırabilen yakın sesi olmadığına hükmetti. "Vat"taki sesli harfi bozup "vite" ya da "vart" yapmak, duyanı yeni bir gösterilene yöneltmez; çünkü "cat"ten farklı olarak, "vat" göstergesinin bu seslerle yakın komşuluğu yoktur. Bu görünüşte tartışmasız düşüncenin, gösteren dağılımının yabancı bir dilde nasıl değişebildiğini düşündüğümüzde berraklaşan kapsamlı sonuçları vardır. Birisi İngilizce "beef" (sığır eti) sözcüğünü söylediğinde, ölü bir ineğin etini kastettiğini biliriz; çünkü canlı hayvanı göstermek için başka bir sözcük, "cow" (inek) sözcüğü vardır. Oysa Fransızcada "boeuf" sözcüğü canlı bir inek ya da öldüğü zamanki eti anlamına gelebilir. Bu tercihler katı gerçeklikten değil, toplumsal gelenekten kaynaklanır; örneğin birçok kültürde gökkuşağının renkleri kırmızı, turuncu, sarı, yeşil, mavi, çivit ve mor şeritlere bölünür; oysa fizikte bu gerçeklik bir kategoriler sorunu değil, düzgün bir biçimde artan ışık frekansıyla ilgilidir. Dil, düzgün kesiksiz bütünü yedi şeride böler ve başka dillerde bölme, başka yerlerde yapılmıştır: Bazıları daha dar dokuz ya da daha fazla şerit, bazıları daha geniş dört ya da beş şerit görür. Terence Hawkes'in kullandığı örnek, İngilizce "mavi" ve "yeşil" sözcüklerine karşılık gelen Galcedeki "glas" sözcüğüdür (Hawkes 2002, 24). (Sonuç bölümünde göstereceğim gibi, Saussure'e dayanan bu tür muhakemelerde şiddetli sorunlar vardır.) Deneyimi yapılandırmak, insan zihninin hüneridir ve biz bunu zorlanma dan yaparız.

Saussure'ün değilleme ve ayırma silsilesiyle çalışan dil modelini kabul edersek, önemli bir anlamda dilin gerçekliğin salt etiketi değil, oluşturucusu olduğunu, zihinlerimizin ayırt ettiği şeylerin dünyada "olmayıp" kafalarımızın içinde olduklarını ve kategorilerin, içinde büyüdüğümüz kültür tarafından oraya yerleştirildiklerini kabul etme yoluna gireriz. Fransızların canlı ve ölü inekler için bir tek gösteren, "boeuf," kullanmaları ayrım yapmalarını önlemez (aslında yalnızca canlı hayvanı anlatmak için "vache" sözcüğü de var) ve onlara, İngilizcede olanaklı olmayan ironik bir evirtim yapma özgürlüğü verir. Bir restoranda çalışan hayvan hakları savunucusu bir Fransız, canlı bir ineği masama getirip, aşağılayıcı bir ses tonuyla "Voici votre boeuf!" (İşte bifteğiniz) diyebilir ve ben aslında biftek istemiş olmama karşın, adamın yaptığı harfi harfine doğru olur. Bu hareketteki belagat kuvveti, İngilizcede kaybolurdu; çünkü "Here is your beef" doğru olmazdı; demek ki, eldeki dil, birinin, benim yeme alışkanlıklarımın altında yatan tarımsal gerçekliği karşıma çıkarma gücünü belirler. Söylediklerimizin çoğunun salt çevirisi gibi bir şey olamaz: Fransız garsonun yorumunu aynı belagat kuvvetiyle İngilizceye dönüştürmenin tek yolu, İngiliz dilindeki benzer bir muğlaklıktan yararlanarak tamamen farklı bir söz biçimi bulmaktır.

Hayvan hakları hareketi gibi siyasal uğraşılar, birçok kişi için gerçekliğin önemli bir parçasıdır ve açıkçası bu gerçeklik, siyasal olarak karşılaşılmadan önce, dilsel olarak zaten koşullandırılmıştır. Örneklerin sayısı, Shakespeare'i öncelikli edebi referans noktası alan *Oxford English Dictionary*'nin derleyicileri tarafından çarpıtılmış olsa da (Gray 1986), hâlâ kullanımda olan birçok İngilizce sözcüğü ve ifadeyi icat etmekle onurlandırır. Tek başına bu nedenden ötürü, Shakespeare'i incelemek, milyonlarca insanın düşüncelerinin yapımında kullanılan malzemeyi incelemektir ve burada Marksist bir yaklaşım, bundan ötürü ne tür şeylerin pek söylenemediği ya da ancak karışık dolay-

lı anlatımlarla söylenebildiğini, başka bir deyişle, atalarımızdan miras aldığımızı dili kullanmanın ne tür belagatı olanaklı kılıp, ne türünü zorlaştırdığını irdelemek olurdu.

Sınıf, Bilinç ve İdeoloji

Bir kişinin sınıfı bazen, cinsel yönelim, ırk ya da toplumsal cinsiyet gibi kişisel bir yüklemmiş gibi dillendirilir; ama benzeşim yanıltıcıdır, zira Marx'ın çalışması, sınıfın nasıl ortaya çıktığını ve gelecekte nasıl son bulacağını ortaya çıkarmıştır. Marksizm gibi, gay araştırmaları, sömürgecilik sonrası kuram ve feminizm de, ezilmeye son vermekle ilgili ütopik düşünceye dalar; ama Marksizmden farklı olarak, savundukları özne konumlarına yol açan koşulları ortadan kaldırmaya çalışmazlar. Shakespeare incelemelerine Marksist bir yaklaşım, kendisini, *Romeo ve Juliet*'teki Apothecary ya da *V. Henry*'de "tarlasını satıp savaş atı alan" (2.0.5) ve fidye için Fransız askerleri esir alması gereken sıradan askerler gibi yoksul karakterlerin incelenmesiyle sınırlayabilirdi. Ama bu, Marksist kuramın en verimli yanlarından bazılarını ihmal etmek olurdu; zira Marx'ı harekete geçiren şey yalnızca ezilenlere duyduğu yakınlık değil, aynı zamanda temel tarihsel ilkeleri açığa çıkarmakta olduğuna dair bir sezgiydi.

Marksist bir içgörü, edebiyat incelemelerine yapışıp kaldı: Düşüncelerin, "belirli toplumsal bilinç biçimleri"nin (ya da üstyapının) kökeni, onları doğuran koşullarda, "gerçek temel" olan "üretim ilişkileri"nde bulunabilir (Marx 1993, 23). Temel/üstyapı modeli, Marx'ın ilk ideoloji anlatımıdır ve Marksizmin, tüm sanatsal üretim dünyası üzerinde hak iddia ettiği yer burasıdır. Ne yazık ki, Marx bazen ideolojiyle, işçileri sömürüldüklerini görmekten alıkoyan bir yanlış ya da

çeldirici inançlar kümesini (Engels'in daha sonra ifade edeceği gibi, 'yanlış bilinç'i) kastetmiş gibi görünür, bazen de egemen sınıfın toplumun entelektüel yaşamına egemen olan kolektif inançlarını anlatmak için kullanır. Bu iki anlam birbiriyle ya da temel/üstyapı modeliyle zor bağdaşır; çünkü bilinç, toplumsal varlıktan kaynaklanıyorsa, o zaman toplumsal varlık için doğrudur (böylece yanlış bilinç olamaz); ama eğer yanlışsa, -kimsenin kandırmaya çalışmadığı- egemen sınıfın ona neden inandığını anlamak zordur. Üstelik, Marx ideoloji sözcüğünü, üstyapısal süreçlerle ilgili bilimsel ya da sözde-bilimsel bir inceleme anlamında da kullanıyor gibi görünüyor; o nedenle, faşist bir ideolojiden söz ettiğimiz gibi, aynı kolaylıkla Marksist bir ideolojiden de söz edebiliriz. Marx'ın daha sonraki eserleri, yanlış temsil ve çarpıtmanın kapitalizmin yapısal sonucu olduğunu, bu nedenle çelişkinin ekonomik temelden kaynaklandığını, üstyapıya yansıtıldığını; üstyapının da bu yüzden kendi içinde çelişki sergilediğini öne sürerek, sözcüğün bu çelişkili kullanımlarına pek doyurucu olmayan bir açıklama getirdi.

"İdeoloji" sözcüğü, başlangıçta düşüncelerin nereden geldiklerinin, özgül bilimsel ve tarihsel belirleyenlerinin araştırılması demekti (Gramsci 1997; Eagleton 2005); ama daha sonra genel kullanımda ayrı bir anlama, savunanların dünyayı açıkça görmesini önleyen, katı bir biçimde savunulan siyasal öğretiler anlamına ve akademik çevrelerde, dünyayla ilgili, dünyayı anlamlandırmamıza yardım eden, konuşulmamış, hatta bilinçdışı varsayımlar kümesi anlamına geldi. Her iki anlamda da, düşünceler kendilerine ait bağımsız bir yaşamı olan, kendi başına buyruk kendilikler (aşırı idealist görüş) değildir; daha çok yaşamın nasıl yaşandığına ya da yaşanabileceğine bağlıdırlar.

Genç Marx daha çok felsefeyle, özellikle de idealizmle ilgilendi ve bundan kopuşu, Genç Hegelciler hareketindeki eski arkadaşlarından, Ludwig Feuerbach, Bruno Bauer ve Max Stirner'den bir kopuş olarak

yaşandı. Engels'le birlikte yazdığı *Alman İdeolojisi*'nin önsözünde Marx amacının, Genç Hegelcilerin orta sınıf meşguliyetlerini, özellikle düşünce değerlendirmelerini teşhir etmek olduğunu belirtti:

> Bir zamanlar, yürekli adamın biri, insanların salt yerçekimi fikrine saplandıkları için suda boğulduklarını sanıyordu. ... Ömrü boyunca, bütün istatistiklerin, sayısız ve boyuna yinelenen kanıtlarla zararlı sonuçlarını kendisine gösterdikleri bu yerçekimi yanılsamasına karşı savaştı durdu. Bu namuslu adam, Almanya'daki yeni devrimci filozof tipiydi (Marx ve Engels 1992a, 30).

Genç Hegelciler düşünceleri gerçekliğin önüne koyuyorlardı ve Marx kendi felsefi çalışmasının da kusurlu olduğunu, yaşandığı şekliyle yaşamdan çok kategorilerle ve soyutlamalarla ilgili olduğunu gördü; işte Marx'ın, gerçekliğin düşünceleri şekillendirdiği, toplumsal varlığın bilinci şekillendirdiği temel/üstyapı modelinde ısrarı buradan gelir.

Marx'ın maddeci tarihselciliğinde, toplumsal biçimleri ve ilişkileri şekillendiren, insanların ve onların toplumsal ilişkilerinin kendilerine ve başkalarına nasıl göründüğü (üstyapı) değil, asıl olarak üretimde nasıl ilişkiye geçtikleridir (temel). "Düşünceler, kavrayışlar ve bilinç"ten oluşan üstyapı, temelin koyduğu sınırları aşamaz; çünkü insanların düşünceleri "maddi davranışlarının dışavurumu"dur, "maddi yaşam süreçlerinin yüceltilmeleri"dir; bu yüzden "yaşamı bilinç belirlemez, bilinci yaşam belirler" (Marx ve Engels 2004a, 117-118). Marx, bir ölü olgular derlemesi yapan deneycilerden ve hayali öznelerin hayali etkinliğiyle uğraşan idealistlerden uzak durdu ve fiilen yaşandığı şekliyle yaşamı, kendi tarihsel yönteminin merkezine koydu. Bu yöntemde, felsefe ayrı bir etkinlik olma statüsünü yitirir. Tarihi yapmak için yemek, içmek, barınmak gerek; bu yüzden ilk tarihsel edim, "maddi yaşamın kendisinin

üretimi"dir (Marx ve Engels 2004a, 120). Temel gereksinimler karşılanır karşılanmaz, yeni gereksinimler yaratılır ve karşılanır; tarih böyle başlar. Aile ilişkilerinden, gereksinimleri karşılamak için daha karmaşık üretime dayanan karmaşık toplumsal ilişkiler gelişir; bu yüzden tarih, üretimin çözümlenmesine, üretimin nasıl meydana geldiğinin, insanların üretim için nasıl örgütlendiğinin çözümlenmesine dayanmalıdır.

Marx için, tüm felsefi çalışmalarını başından def etmek olanaklı ya da arzu edilir değildi; ama görünüşe bakılırsa, birçok Gordion düğümünün kesilebileceği kanısındaydı. Örneğin, Marx, bilinci basitçe dille birleştirdi: İkisi de diğer insanlarla etkileşim gereksinimimizden kaynaklanır, bu yüzden ikisi de asli olarak toplumsaldır. Bilincin ilk algıladığı şey doğaydı; doğa, ürkütücü derecede yabancı ve boyun eğmezdi, bu yüzden insanoğlu dini icat etti. Burada bilincin toplumsal varlık tarafından belirlendiği açıkça görülebilir: Doğa insanoğlunun denetimine girince, doğaya karşı canlıcı, kör bir huşu duymayı bıraktık. Artan üretkenlik işbölümünü (cinsel işbölümüyle başlamak üzere) ve fiziksel emek ile zihinsel emeğin ayrışmasını getirdi. Bu noktada bilincin, gerçek dünyadan başka bir şey üzerinde düşünebildiği için, bağımsız bir yaşamı olabilir. Artık bilinç "'saf' kuramı, teolojiyi, felsefeyi, etiği vb." oluşturabilirdi (Marx ve Engels 2004a, 124).

Ne var ki, Marx, düşüncelerin tarihsel değişimin itici gücü olmadığında ısrar etti; bu rol, gerekli şeyleri yapma kapasitesi anlamına gelen "üretken güçler" tarafından belirlenir. Bir şeyler üretme kapasitesi, verili geçerli koşullardan, kullanılabilir malzeme, alet ve bilgiden oluşan bir ortamda; ama aynı zamanda (ve kesin bir biçimde) insanların iş yapmak için bir araya gelme şekilleri ya da "etkileşim biçimleri" içinde var olur. Zor ve özlü bir paragrafta Marx, "tarihsel maddecilik" olarak bilinen tarihsel ilerleme görüşünün ana hatlarını çizdi:

> İlk önce öz-etkinliğin koşulları, daha sonra bu etkinliğin köstekleri olarak ortaya çıkan bu çeşitli koşullar tarihin bütün evriminde tutarlı bir ilişki biçimleri dizisi oluşturur; şundan ibaret olan bir tutarlılık: Bir köstek haline gelen eski bir ilişki biçiminin yerine, daha gelişkin üretken güçlere ve dolayısıyla bireylerin gelişkin öz-etkinlik tarzına denk yeni bir ilişki biçimi -sırası geldiğinde kendisi de bir köstek halini alıp başka biriyle değiştirilen bir biçim- konulur. Bu koşullar her aşamada üretken güçlerin eşzamanlı gelişimine karşılık geldiklerine göre, bunların tarihi, aynı zamanda, her yeni kuşağın devraldığı evrilen üretken güçlerin tarihidir ve dolayısıyla bizzat bireylerin güçlerinin gelişme tarihidir (Marx ve Engels 2004a, 169).

Tarihsel modelinin merkezine üretimi koyan Marx, insanların yaptıkları şeylerin niteliğini ve niceliğini iyileştirmek için doğal olarak birliktelikler kurduklarını ve bunu yapmak için zorunlu olarak bağlılıklar ve gruplaşmalar oluşturdukların gördü. Bu gruplaşmalar, haklı olarak sınıf denilebilecek noktaya kadar sürekli büyüdüler. Yazılı tarih, her biri sınıfların ilişkilerini ve bileşimlerini ebediyen değiştiren bir devrimle patlayan sınıf mücadeleleriyle doludur. Bir devrimden sonra yeni düzenlemeler üretim artışına izin verir; ama sürekli genişleyen üretken güçler, yine gelişip ilişki biçimlerini geride bırakır ve bir zamanlar üretken güçlerin özgürleşmesi olan şey, sırası gelince, üretimin bir kösteği, kırılması gereken bir köstek haline gelir. Yukarıdaki alıntıdan sürecin sonsuz olduğu sanılabilir; ama aslında sonludur ve sanayileşmiş Batı'da, yalnızca iki sınıfın, büyük ve çoğalan proletarya (fiilen hiçbir şeye sahip olmayan) ile küçük ve azalan burjuvazinin (fiilen her şeyin sahibi olan) var olduğu sondan bir önceki aşamasına ulaşmıştır. Sürecin mantıksal sonucu proletaryanın burjuvaziyi mülksüzleştirmesi ve şeyleri kendi (herkesin anlamına gelir) yararına yö-

netmesidir: "Birleşmiş bireyler sayesinde üretken güçlerin tümünün temellük edilmesiyle birlikte, özel mülkiyet son bulur" (Marx ve Engels 2004a, 166).

Marx'ın *Alman İdeolojisi*'nde sunduğu açıklama şuydu: Herhangi bir toplumun ideolojisi (düşünceler, kurumlar, uygulamalar), o toplumun yaşam tarzını sürdürmek için zorunlu olanlardır; bu yüzden, örneğin deniz hukuku, ilk kez, ortaçağda geniş bir deniz ticareti yürüten Amalfili tüccarlar tarafından geliştirildi (Marx ve Engels 2004a, 160). Ne var ki, eğer düşünceler üretimin hizmetindeyse, toplumların nasıl değişebildiklerini anlamak zordur ve *Alman İdeolojisi*, köleci toplumlara, feodalizme ve kapitalizme eşlik eden farklı ideolojilerle ilgilenir. Marx, eylemden sonra gelen düşünce modelinde sorun olduğunu biliyordu: Marksist tarih, "düşünceden hareketle pratiği açıklamaz, aksine maddi pratikten hareketler düşüncelerin oluşumunu açıklar" ve böylece düşünceyi değiştiren "fiilî toplumsal ilişkilerin pratik altüst edilmesi"dir. Bu yüzden Marksist kuram "İnsanların koşulları yarattığı kadar, koşulların da insanı yarattığını gösterir" (Marx ve Engels 2004a, 131-132).

Sorun, bunu, düşüncelerin koşullar içinde tuttuğu belirgin yerle uzlaştırmaktır; zira Marx, daha önce neyi nasıl yapacağımıza karar vermemize yardım eden düşünceler olmadan salt "iş yapma" diye bir şeyin olmadığının pekâlâ farkındaydı. Düşünceler pratiğe kazılıdır; o yüzden, örneğin, Batı kapitalizminin bankacılık sistemi, kasalarındaki tüm kağıt para kalabalık bir silahlı soygunla ele geçirilerek devrilemez; çünkü güvene, yararlı bir şeyle değiştirilebileceğimizi varsaydığımız için kağıt parayı kabul ederek sergilediğimiz inanca dayalı bir toplumsal anlaşma olmadan o kağıt para değersiz bir kağıt olur (Marx ve Engels 2004a, 171). O zaman bu, temelin, ekonomik gerçekliğin parçası olan kağıt para hakkındaki düşüncelerin bir üstyapı meselesi

olduğunu ortaya koyar ki, burada temel/üstyapı ayrımının kısmen yapıçözümü yapılmış olur. Dahası, çağsal değişimin olması için Marx, düşüncelerin tarihsel olarak ekonomik gerçekliğin önünde olabileceğini göstermek istedi; bu şekilde temel, ilerlemeyi engelleyen bir köstek haline gelir; belli bir noktanın ötesinde bu gerilim patlar ve üretimi örgütlemenin tamamen yeni bir şekli (söz gelişi kölecilik yerine feodalizm ya da feodalizmin yerine kapitalizm) ortaya çıkar. Açıkçası, üstyapıya yetişip yakalayan ekonomik gerçeklik modeli, üstyapının ekonomik temel için gereken düşünceler ve pratikler kümesi olduğu iddiasıyla pek uyuşmaz.

Daha kötüsü, *Alman İdeolojisi*'nde ideolojiyi, ekonomik yaşamın bir şeklinin ortaya çıkardığı zorunlu düşünceler olarak değil, bir sınıfın diğerine karşı kullandığı bir silah olarak ele alıyor gibi görünen parçalar var: "Egemen sınıfın düşünceleri her çağda egemen düşüncelerdir; yani, toplumun egemen maddi gücü olan sınıf, aynı zamanda egemen entelektüel gücüdür de" (Marx ve Engels 2004a, 141). Yine de Marx bunun hemen ardından, bazı insanların egemen düşüncelere bağlı olmayabildiğini iddia eder -"Belirli bir dönemde devrimci düşüncelerin varlığı, devrimci bir sınıfın varlığını önvarsayar" (Marx ve Engels 2004a, 143)- ve sonra tekrar, "kendi düşüncelerine evrensellik biçimi verip, rasyonel, evrensel olarak geçerli düşünceler yalnız onlarmış gibi göstermek zorunda" olan egemen sınıf (Marx ve Engels 2004a, 143) tarafından herkese dayatılan dalavere olarak ideoloji fikrine döner. Bu iddiaları uzlaştırmak olanaksızdır; zira temel/üstyapı modelinin zarif yalınlığı, bir dönemde düşünülebilir düşünceler bütününü, üretimin onları nasıl düzenlendiğiyle ilişkilendirerek açıklamasında yatar; egemen düşünceler ile devrimci düşünceler arasında çatışma ilkesini kabul etmekle Marx, kararlı bir biçimde uzak durmaya çalıştığı idealizme geri döner. Nedenini anlamak için,

"devrimci düşünceler nereden kaynaklanır?" sorusunu sormak zorundayız. Eğer ekonomik temelden kaynaklanıyorlarsa, karşı durdukları egemen düşüncelerle aynı olmalılar; yok eğer başka yerden kaynaklanıyorlarsa, o zaman ekonomik temel düşüncelerin tek kaynağı değildir.

Marx daha sonra *Kapital'in* birinci cildinde sunulan, daha gelişkin bir ideoloji modeli geliştirip, yukarıdaki sorunları ele aldı. Bu yeni modelin anahtarları şeyleş(tir)me, meta fetişizmi ve yabancılaşmaydı. Bir meta, bireysel tanımlayıcı özellikleri olmayan, aynı türden diğer ürünlere benzeyen tikel bir ürün türüdür. El yapımı bir sandalye ve sipariş üzerine yapılmış bir spor araba, tam da bireyselleştirilmiş sayıldıkları için meta değildir; oysa varillerce petrol ve seri üretim arabalar, toplu olarak "meblağ"la takas edilebildikleri için metadırlar. Bir meta piyasasının takas odasında hiç kimse, hangi tikel varil petrolü satın aldığını sormaz, çünkü her bir varildeki petrol, diğerindeki kadar iyidir. Marx'ın gözlemine göre, gelişmiş toplumlarda metalar, mübadele etmek amacıyla üretilir ve bunun, üretenler üzerinde bir etkisi vardır.

Şeyler ile onları yapanlar arasında genellikle önemli bir fiziksel bağ vardır; bu yüzden, yaratanlar, yarattıkları şeylere kendilerinden bir şey katıldığını hissederler. Şeyleri tamamen gayrişahsi bir biçimde salt mübadele amacıyla üretmek, ürünün ayırt edici niteliğini ortadan kaldırarak bu bağı koparır ve üretici için tek sorun, "ürünümün karşılığından ne kadar alırım?" sorusu olur. Mübadele oranları bir kez saptandı mı, tuhaf bir biçimde ürünlerin asli nitelikleriymiş izlenimi vermeye başlarlar (altın, mısırdan 100.000 kat daha değerli izlenimi verir) ve oranlar zamanla değişince, ürünler canlıymış gibi görünür. Üreticiler için "... kendi toplumsal eylemleri, üreticiler tarafından yönetilmek yerine, üreticileri yöneten nesnelerin eylemi biçi-

mini alır" (Marx 1986, 90)* ve tüm dalgalanmaların altında, değerin bir şeye giren emek miktarı olduğu ilkesi bulunmasına karşın, bunu bilmek, dalgalanmaların bizzat nesneler tarafından yaratılan kaotik bir fırtına gibi görünmelerini önlemez (Marx 1986, 90).

Her türlü emek insan vücudundan ve zihninden kaynaklanır ve bu anlamda eşittir, ama nesnelerde nicelikleştirilebilen bir değer yaratması anlamında da eşittir ve bu nesneler, üreticiler arasında toplumsal ilişki biçimini alan ilişkilere girerler. Diğer ürünlerden farklı olarak, bir meta gizemlidir; "çünkü metadaki insan emeğinin toplumsal niteliği, o emeğin ürününe yapıştırılmış nesnel bir nitelik gibi görünür; çünkü üreticilerin kendi emeklerinin toplamıyla ilişkileri, onlara, kendi aralarında değil, emeklerinin ürünleri arasında var olan toplumsal bir ilişki olarak sunulur" (Marx 1986, 87). Genel olarak insanın yarattığı şeyler, insanın deneyimleriyle ve başarılarıyla yakından ilişkilidir ve insanlar doğal olarak, meydana getirdikleri şeylerle güçlü duygusal bağlar kurarlar; hatta onları fetişleştirebilirler. Meta sistemi bu doğal duygusal bağı yok eder ve doğal olmayan bir biçimde, tamamen farklı bir şeyi fetişleştirir: soyut mübadele ilkesini. Marx, bu içkin ve olumsal, doğal ve toplumsal evirtimini, Shakespeare'in *Yok Yere Yaygara*'sında "yakışıklı olmak kısmet işidir, ama okuryazarlık doğuştan gelir" (Shakespeare 2005d, 3.3) diyen Dogberry'nin evirtimlerine benzetir; burjuva düşünüşte de, metaların kullanım (söz gelişi, dondurma tüketirken aldığım haz) değeri ve mübadele (dondurma almak için yapmak zorunda olduğum şey) değeri varmış gibi görünür, oysa aslında bunlar insan yapımlarıdır (Marx 1986, 98).

* Bu metinde *Kapital'den* yapılan tüm alıntılar için kaynakça olarak Alaattin Bilgi'nin çevirisi (Sol Yayınları, 1986) gösterilmesine karşın, buradaki alıntılar yeniden çevrilmiştir ve kimi yerlerde Alaattin Bilgi'nin çevirisinden küçük farklılıklar göstermektedir [ç.n.].

Cisimsiz, toplumsal, insani olanı maddi nesnelere aktarma süreci, şeyleştirmedir ve meta üretiminde olup biten budur: İnsanlar arasındaki ilişkiler, gizemli bir biçimde, bu cansız nesneler arasındaki ilişkilere dönüşür. Bir metanın üreticisi bunu, meydana getirdiği şeyle bağının kopması olarak yaşar, emeğinin ürünü ona düşman bir güç gibi görünür; bu nedenle, kendini yalnızca kendi emeğinin ürününden değil, bizzat emeğinden de yabancılaşmış hisseder. Yabancılaşmış emekle ilgili bu düşünceler, ilk kez 1844 elyazmalarında ekonomi ile felsefe arasındaki bağlantıyla ilgili olarak kayda geçirilir (Marx 2004b) ve Marx'a ideoloji hakkında düşünmesi için yeni bir yol açar: Yabancılaşma üretimde, ekonomik temelde olur ve oradan üstyapıya yayılır. Yabancılaşma, insanın emek ve üretim etkinliklerini anlamayı zorlaştıran bir çarpıtma biçimidir ve bu, şimdiki iş yapma tarzını doğallaştırır, çünkü emek ve üretim toplumsal görüntülerini kaybedip, dünyada nesnelerin doğal olarak birbirleriyle ilişki şeklinin sonuçları gibi görünür. Bu yüzden, aldanma, kapitalist üretimin ayrılmaz bir parçasıdır, kapitalizme hizmet eden ayrı bir etkinlik olmak zorunda değildir ve bilinçte değil, maddi üretimde başlar. İdeoloji "yanlış bilinç" (Engels'in 1893'te Franz Mehring'e bir mektubunda kullandığı bir ifade) ya da enayi işçiler üzerinde oynanan bir üçkağıt olmaktan çok, kapitalizmin yapısal bir sonucudur.

Bu yeni ideoloji görüşü, *Alman İdeolojisi*'nde verilen eski görüşün tüm sorunlarını çözmez. Bir kere, arada bir düşünceler ve kurumlar dünyasına gerek görmeden üretimi doğrudan bilinçle ilişkilendirerek, bir üstyapı gereksinimini ortadan kaldırır gibi görünüyor. İkincisi, ideoloji bir tek ekonomik sisteme, meta mübadelesinin olduğu kapitalizme özgüymüş gibi görünüyor; sanki önceki toplumlarda ideoloji yokmuş ve sosyalist gelecekte de olmayacakmış gibi. Ayrıca, tarihsel değişimi de yeterince açıklamaz; zira Marksizmin kendisi, kendi kuramına göre, kapitalizm tarafından çarpıtılmayan, aksine gerçekliği

açıkça gören bir düşünceler kümesidir; o halde, her düşünce, şeyleşme ve yabancılaşma süreçleri tarafından çarpıtılmaz.

Bu, Marksizm için ciddi bir sorundur; çünkü düşüncelerin tamamen ekonomik gereksinimlerden kaynaklandığı iddiası, bir düşünceler kümesi olarak bindiği dalı keser. Bu, kendisini de kendi yargısına dahil eden bir genellemeden türeyen ünlü 'yalancı paradoksu'nun bir versiyonudur: "Ben hep yalan söylerim" ifadesi kendisini de kapsar, bu nedenle eğer doğruysa, yanlış olmak zorundadır. Aynı paradoks, "Evrensel doğrular yoktur" gibi popüler postmodern genellemelerde de vardır; eğer doğruysa, olası bir evrensel doğru olarak kendisini dışlar ve dolayısıyla iddia yanlıştır ve bu yüzden bazı evrensel doğrular olmalıdır.

Marksizmin diğer düşünme türlerine bulaşan çarpıtmalardan muaf bilimsel bir hakikat olduğu söylenerek bu sorun çözülmeye çalışılabilir; ama bunu kabul etmek, her düşüncenin ekonomik gerçeklik tarafından belirlenmediğini söylemektir; dolayısıyla başlangıçtaki temel/üstyapı ilişkisi içgörüsü kaybolmuştur. Her şeyden önce, Marksizm belirlenimden muaf olabiliyorsa, üstyapının diğer parçaları da olabilir ve buradan hareketle, herkes kendi inançlarının belirlenimden kurtulduğunu öne sürebilir. Ya da denilebilir ki, Marksizm, tarihinin belli bir aşamasında kapitalizmin ürettiği farklı bir düşünüş türüdür; belirlenmiş bir düşüncedir, ama tarih tarafından, gerektiği noktadan müdahale etmesi için seçilmiş bir düşüncedir. Bu, belirlenim ilkesine uyar, ama Marksizmin, diğer belirlenmiş düşünce türleri yerine onu tercih etmemize neden olan doğruluk iddiasını kaybetme pahasına.

Yirminci yüzyıl Marksistleri, toplumsal gerçekliği ekonomiyle açıklama girişiminin bir şekilde gerçeklikten ayrı durması, ama yine de değiştirmeye çalıştığı gerçekliğe dahil olması gerektiği sorunuyla boğuştular. Bu bölümün kalan kısmı, Terry Eagleton'ın parlak çözümleme-

sinin, Georg Lukács, Antonio Gramsci, Theodor Adorno, Herbert Marcuse ve Louis Althusser'in bu açmazları ele alış şekilleriyle ilgili çözümlemesinin bir özeti olacak (Eageton 2005). Marksizm toplumsal gerçekliğin bir parçasıysa, bir aynaya başka bir ayna tutup sayılamaz sayıda yansıma gören biri gibi sonsuz bir gerilemeye başvurmadan o aynı sosyal gerçekliğin modeli nasıl yapılabilir? Georg Lukács, bizzat şeyleşmeye dayanan bir çözüm önerdi; zira bu, işçiyi insanlıktan çıkarmasına ve "'ruh'unu sakatlayıp dumura uğratma"sına karşın, "insanlığı ve ruhu değişip metalaşmaz;" aksine, işçinin ezilmesiyle kaynaşması, "*öznel olarak*, bu yapının [yani temel] bilince çıktığı ve pratikte kırılabildiği noktadır" (Lukács 1998). Bu alıntıda Lukács, diğer Marksistler gibi, ekonomik üretimin, yarattığı üst yapıdan daha yalın, daha "temel" olduğunu önermekten sakınmak için, temel/üstyapı yerine yapı/üstyapı terimini tercih etmiştir. Proletaryanın bilinci, tam olarak ortaya çıktığında, kendisini insanlıktan çıkaran sürecin bilincinde olacaktır; bu yüzden, şeyleşmenin yanılttığı diğer gruplardan farklı olarak, "... proletarya, praksisiyle gerçekliği değiştiren tarihin özdeş 'özne-nesne'si olur" (Lukács 1998).

Proletaryanın başka bir nedende ötürü de evrensel bir niteliği vardır: Geç kapitalizmde proletarya o kadar büyür ki, ortada işçilerden ve küçük bir burjuva sınıftan başka kimse kalmaz ve burjuvaziyi deviren proletarya, daha önceki tüm devrimlerin yaptığını -yeni bir sınıfı iktidara getirme- yapar, ama aynı zamanda yeni egemen sınıf herkesi kapsadığı için sürece son verir. Aynı şekilde, burjuvaziyi devirmeden hemen önce proletaryanın bilinci, fiilen herkesin bilincidir; bu anlamda da, bu bilinç, nesnellikle aynı şey olan evrensel bir öznelliktir. Derli toplu bir çözüm, ama yalancı paradoksu tamamen aşılmamış; zira eğer Lukács'ın iddia ettiği gibi, yalnızca proletarya hakiki sınıf bilincini taşıyorsa (öznelliği evrensel, dolayısıyla nesnel olmak üzere), nere-

den hareketle böyle bir iddia ortaya konabilir? Proleter sınıf bilincinin cisimleştirebileceği bir 'hakikat' kavramını gerektireceği için, bu iddia sınıf bilincinin içinden ortaya konamaz; sınıf bilincinin dışında kalan da yalnızca hakikat-dışı olabileceği için, iddia bu bilincin dışından da ortaya konamaz.

Antonio Gramsci sorunu, egemen sınıfın egemenliğine nasıl onay aldığını irdeleyecek şekilde genişleterek ele aldı; ideolojinin dışında, başka araçları da kapsayan bu görüngü için Gramsci, hegemonya terimini kullandı. Gramsci sivil toplumla, devlet ile ekonomi arasında aracılık yapan kurumlarla ilgilendi ve onayı bu kurumların aldığına, devletin ise ordu, polis ve ceza sistemiyle şiddet tekeline sahip olduğuna karar verdi. Elbette her egemen sınıf yalnızca zor kullanmaktan ziyade onay almak zorundadır; ama kapitalizm özellikle onaya dayanır çünkü zor kullanmak, egemenliğini tartışma konusu yapardı; özgürce yan yana gelip para ve emek mübadelesi yapan bireyler ilkesi, tüm toplumsal ilişkileri yönetiyormuş gibi görünmelidir. İdeoloji psikolojik düzeyde işlev görür; bu nedenle her birey, toplumsal düzenin düzenleyici ilkelerini içselleştirir ve onları kendi ilkeleriymiş gibi yaşar.

(1929-1935 yılları arasında yazılan ve ölümünden sonra yayımlanan) *Hapishane Defterleri*'nde Gramsci, ideoloji sözcüğünün yanlış kullanılarak temelsizleştirildiğini ve "tarihsel olarak organik ideolojiler, yani verili bir yapı [yani temel] için zorunlu olan ideolojiler ile keyfi, rasyonalist ya da 'kasıtlı' ideolojiler arasında ayrım yapmak gerek"tiğini öne sürdü (Gramsci 1997, 79). Gramsci'ye göre hiçbir bilinç biçimi her zaman sağlam değildir ve Marksizm, yalnızca şu andaki durum için zorunlu bir bilinç biçimidir. Bağımlı gruplar resmî, egemen sınıf ideolojisi ile kendi deneyimleri arasında bir çelişki yaşarlar; ama bu deneyim eksik ve karışık olma eğilimindedir, ta ki sınıf "organik bir

bütünlük" olarak harekete geçip, kendi tutarlı dünya görüşünü -bir bakıma Lukacs'ın anladığı anlamda proletaryanın evrensel öznelliği gibi- oluşturuncaya kadar ve bu da, kendisi gibi, fiilen meslekleri ne olursa olsun "organik olarak ait oldukları sınıfın düşüncelerini ve özlemlerini yönlendirirken*" organik olan entelektüellerin eylemiyle meydana gelebilir.

Organik entelektüel, geleneksel entelektüelden farklı olarak, düşüncelerin toplumsal yaşamdan kaynaklandığını ve aslında, geleneksel entelektüelin kendi düşüncelerinin bağımız olduğuna dair iddiasının egemen sınıfa uygun bir düşünce olduğunu ya da başka bir şekilde ifade etmek gerekirse, bizzat ideolojiden muaf olma iddiasının egemen sınıfa uygun olduğu için ideolojik olduğunu bilir. Shakespeare'le ilgili olarak yakın zamanda iki eleştirmen, sanatın bağlantısızlığının, Oscar Wilde'ın *ars gratia artist*** ilkesinin, Rönesans'ta ortaya çıkışını görebildiğimiz bir ilke olduğunu öne sürdüler. Richard Wilson, Shakespeare'in dramasının, çağdaşlarından farklı olarak, *V. Henry*'de Globe'un*** izleyicisini "saygın" olarak yansıtacak kadar sınırsız aristokrat hamilik hayal ederek kendi ticari kökenini yadsımaya çalıştığını; ama *Fırtına*'da Shakespeare'in aristokrat hamiliğin zorunlu olarak kısıtlayıcı olduğunu kabul ettiğini bulguladı (Wilson 2001). Aynı kitapta Scott Cutler Shershow, İncil'de beş talent'ını çoğaltan hizmetçiyi övüp bir talent'ını gömen hizmetçiyi kötüleyerek tefeciliği haklı

* *Hapishane Defterleri*'ni, International Publishers, New York, için yayına hazırlayan Q. Hoare ve G. N. Smith'in "Sunuş"unda yer alan bu alıntı Türkçe basımında yoktur [ç.n.].

** "Sanat için sanat" [e.n.]

*** 'Globe' sözcüğüyle, bir oyuncu topluluğunun yönettiği ve Shakespeare'in de dahil olduğu 1599'da kurulan 'Globe Theatre' adlı tiyatro kumpanyası ve bu kumpanyaya ait salon kastediliyor [e.n.].

gösteriyormuş gibi görünen Talent Meseli'ni* anlamlandırmak için gerekli olan zihinsel geri dönüşleri irdeledi. Shershow, özellikle, modern asli bir nitelik anlamında "talent"ın (bir para birimine karşıt olarak, yetenek) bu gereksinime hizmet etmesi için nasıl icat edildiğini ve her biri kendi kurallarına sahip bir cismani ve manevi dünyalar ayrımı getirdiğini irdeledi. Sonunda 'yatırım ve getiri' ilkesi her iki dünyada da kabul edildi; ama teslim oluşu telafi etmek için, yazar, nihai yetenek ihsan edici olarak tasarlanmalıydı. Shakespeare'in sonsuz derecede eli bol, Marksist eleştirinin dar ve kısmi olduğuna ilişkin modern görüşün kaynağı budur (Shershow 2001).

Marksist bilinç, kültür ve sanat açıklamalarında ortak ilke şudur: Ekonomik temelde olup bitenler, üstyapıda kendine bir yol açar; Lukács ve Gramsci için bunun şu anlama geldiğini gördük: Yabancılaşmanın yarattığı psişik yarılma burjuva topluma tamamen yayılır. 1923'te Frankfurt'ta kurulan Toplumsal Araştırmalar Enstitüsü'nda bir grup düşünür, Marksizmi disiplinler arası bir toplumsal kuram çalışmasına uygulamaya kalkıştı ve ortak bulguları şu oldu: Meta mübadelesinde eşdeğerlik ilkesi aslında toplumun tamamına yayılır; bu yüzden burjuva kültür herkesi yasalar, oy hakkı ve mülkiyet bakımından en azından kuramda aynı sayar. Bu eşdeğerlik, insanlar arasında var olan daha derin bir farklılığı maskeler; zira hukuk, yoksullara karşı

* Matta İncili'nde (25:14-29) yer alan bu meselde, yolculuğa çıkan bir bey, üç hizmetkârına farklı miktarlarda (tarihin o anındaki değeri tahmin edilememekle birlikte, her halükarda her zaman binlerce 'dinar' etmiş olan talent cinsinden) para verir. Yolculuktan dönüşünde, hizmetkârlarından ikisinin verdiği paraları işleterek iki katına çıkardığını görerek onları över. Teslim aldığı parayı işletmek yerine gömerek saklayan hizmetkârı ise günahkâr ve tembel olmakla suçlar [e.n].
İncil'de sözü edilen para birimi 'talent', İngilizcede 'Tanrı vergisi yetenek' anlamına da gelir [ç.n.].

mülk sahiplerini kollamak için inşa edilir. Frankfurt Okulu denilen grup (İkinci Dünya Savaşı sırasında fiilen Columbia Üniversitesi'ne taşındı) "sahte eşdeğerlik" düşüncesiyle epey başarı elde etti. Yalnızca aldatıcı olduğu için değil (meta yapımına harcanan emek gibi, insanlar fiilen heterojendirler), her şeyi tercih olarak allanıp pullanan tüketimci tekbiçimliliğin donuk tekdüzeliğine indirgediği için de sahtedir. (Geç yirminci yüzyılın anti-kapitalist hareketini, daha çok tüketimci tekbiçimliliğin reddi hareketlendirdi ve bunun en görünür ifadesi olan McDonald's hazır yemek zinciri, asilerin birinci hedefidir. Tekbiçimlilik ilkesinin çift uçlu olduğu, tüm gücüne ve servetine karşın Bill Gates'in seninkinden ya da benimkinden daha iyi bir Big Mac satın alamadığını da belirtmek gerekir.)

Frankfurt Okulu'ndan Theodor Adorno, *Negative Dialectics*'te (Almanca, 1966), homojenleştirme ideolojik dürtüsünün, atalarımızda biyolojik gereksinimden ötürü ortaya çıkan farklıdan nefretin bir sonucu olduğunu öne sürdü: Avcı bir hayvan, avını öldürmek için öfkelenmelidir ve biz insanlaşınca, bu rasyonelleştirilip yüceltildi, bilinçdışı "ben-olmayan, *l'autrui** ... aşağıdır ideolojisi" yaratıldı (Adorno 1973, 23). Burjuva toplumun merkezi bir çatışkısı vardır; çünkü "bu toplum kendini korumak, aynı kalmak, 'olmak' için, durmadan genişlemeli, ilerlemeli, sınırlarının ötesine geçmeli, sınır tanımamalı, aynı kalmamalıdır" (Adorno 1973, 26) ve heterojenliği sürekli azaltmaya çalışan bir ilke üzerine kuruludur: "... özdeş olmayan bireyler ve performanslar takas yoluyla eşölçülebilir ve özdeş olurlar. İlkenin yaygınlaşması, özdeş olma, bütün olma yükümlülüğünü tüm dünyaya dayatır" (Adorno 1973, 146). Özdeşlik için istenemeyen şey, öteki olarak kovulur ve bu yalın çatallaşmanın direndiği birkaç yerden biri de, "Radikal modern sanat"tır (Adorno 1973, 95). 1960'larda yerleşik olana karşı mü-

* Fransızcada öteki [e.n.].

cadelelerin anahtar metni olan Herbert Marcuse'ün *Tek Boyutlu İnsan*'ının (1964) başlığı, kapitalist ideolojinin bağdaşıklığa ve uyumluluğa değer verirken her çelişkiyi bastırdığını kabul ettiğini gösterir. Terry Eagleton, Frankfurt Okulu'nun, ideolojinin homojenliğine dair bu Marksist görüşünün yanlış olduğuna işaret etti -aslında kapitalizm liberal çoğulluktan oldukça hoşnuttur, ancak ürettiği toplumsal çatışmaya da her zaman razı olmalıdır- ama bu görüş, Nazizmden kaçan düşünürlere doğru görünmüş olmalı (Eagleton 2005, 182-183).

İdeoloji konusunda en etkili Marksist yazar, ünlü denemesi *İdeoloji Devletin İdeolojik Aygıtları*'nda Lacancı psikanalizi Gramsci'nin çalışmalarıyla birleştiren Louis Althusser oldu (Althusser 1991). Althusser'in 'sorunsal' dediği şey (Foucaultcu 'episteme' gibi), verili herhangi bir tarihsel uğrakta söyleyebileceklerimizi ve düşünebileceklerimizi sınırlayan kategorilerin zihinsel bir düzenlenmesidir. Sorunsalın kapalı, kendi kendini doğrulayan doğası şu demektir: Sorunsalın ideolojik kısmı bizi yeni sorulara aynı yanıtlara geri götürür -yeni şaşırtıcı yanıtların önünü keser- oysa saf bilim her zaman bu kapalılığı kırmakla tehdit eder ve sahiden araştırıcıdır.

Böylece, Batılı bir Marksist için alışılmamış bir biçimde Althusser bilimi (Marksist kuram da dahil), kim, ne zaman savunursa savunsun buluşları doğru olan kendi başına bir disiplin ya da epistemoloji olarak ele aldı ve bu görüş, kuramın, tarihsel pratik tarafından geçersiz ya da geçerli kılındığını düşünen tarihselci Marksistlerle çelişir. Althusser'e göre, ideoloji o kadar da hakikati bizden gizleyen bir aldatma değil, salt bir duygu ve deneyim meselesi, dünyayla ilişkilerimizin yaşanmış, sanki bize gereksinme varmış gibi hissetmemizi sağlayan kümesiydi. Bu yaşanmış ilişkiler, her birimize, dünyanın bireysel olarak bizi ele aldığı, Althusser'in ifadesiyle bize "seslendiği" izlenimi verir. 'Ayna evresi' modelinde Jacques Lacan bir bebeğin kendi yansımasını nasıl gördüğünü, nasıl ken-

disini yanlış tanıyıp olduğundan daha birleşik sandığını ve bir özne ile nesne evliliğiyle bu imgeyle nasıl kaynaştığını betimledi (Lacan 1977, 1-7). Aynı şekilde Althusser'in modelinde de, ideolojinin bize sunduğu imgede kendimizi yanlış tanırız, bize çağrısına yanıt veririz ve aslında bize aldırmayan bir sisteme yapışık hissederiz; aslında başka herhangi biri, toplumdaki rollerimizi üstlenebilir. Bu tam bir aldanma değildir; çünkü toplumda işlev görmek için sahtelik zorunludur; aslında Althusser daha da büyük bir iddiada bulunur: Her birimiz, ideoloji tarafından seslenilmekle, çağırma dediği bir süreçle bir özne olmaya davet ediliriz.

Bu iddiada birkaç sorun var; genellikle ideoloji benim düşünen benliğimi var olmaya çağırıyormuş gibi hissedilmez; tersi daha doğru gibi görünür: Biz özneler ideolojiyi kendi kafalarımızda yaratırız. Ayrıca, ideolojinin "seslenmesine" yanıt vermekle bir özne olarak var olmuşsam, ben daha önce neydim ve o daha önceki durumda, çağrıyı tanıyıp yanıt vermeye yetecek kadar öznelliğe nasıl sahip oldum? Bu sorunların bir çözümü, Saussure ve Lacan'nı izleyip dille bir benzerlik kurmaktır. Tıpkı Lacan ve Saussure'e göre dilin, içine doğmuş olduğum ve kendisine itiraz etme şansı bulamadan düşüncelerimi şekillendirmiş benden önce var olan yapısı gibi, Althusser'e göre ideoloji de ben doğmadan önce vardı ve dünyaya gelmemle birlikte, enerjilerini bana akıtıp beni ne isem o yaptı. Her şeyden önce, İngilizce düşünmeye bilinçli karar vermedim; bu, doğduğum yerdeki egemen görenek tarafından belirlendi ve yukarıda, Fransızın "beef" sözcüğünün kasıtlı kullanımıyla şaşırtma yeteneğinde de gördüğümüz gibi, bu, sahip olabildiğim düşüncelere ve öne sürebileceğim savlara şekil verir. Althusser'in öne sürdüğüne göre, derinlere kök salmış benzer bir etkinlikle, ideolojik devlet aygıtları (kilise, okul, medya, sanat) benim zihnimi şekillendirmiştir; bu nedenle baskıcı devlet aygıtları (silahlı kuvvetler, polis, mahkemeler), beni nadiren kapitalizmi desteklemeye zorlar.

Yukarıdaki genel ilkelerin hizmet edeceği tanıtma amacı dışında, bu kitabın 2. ve 3. bölümleri, üretim, ideoloji ve kültürle ilgili Marksist düşünüşün yirminci yüzyıl Shakespeare incelemelerini nasıl şekillendirdiğini ayrıntılı bir biçimde araştıracak. Şimdi, ilkelerin oyunları nasıl aydınlatabildiğini görmek için Shakespeare'in zamanına ve sanatına dönebiliriz.

Shakespeare'in *II. Richard*'ında Rönesans İdeolojisi ve Dili

Tarihteki *II. Richard*'ın İngiltere hükümdarı olma hakkı, dedesi III. Edward'la aile ilişkisine dayanmaktaydı; ama yerini, tahtı zorla ele geçirip IV. Henry adını alan Henry Bolingbroke aldı. Böylece irsi veraset ilkesi bozuldu ve Shakespeare'in *II. Richard* oyununun ilgi çekici yanlarından biri de, bunun oluş şeklini canlandırmasıdır. John Gaunt, İngiltere'nin doğal durumuyla ilgili ünlü konuşmasında ("bu ululuğun yurdu, bu kahraman ada, bu yeryüzü cenneti"), Richard yönetiminde ülkenin durumuyla ilgili özel iddialarda bulunur:

> Bu dünyadaki saygınlığıyla ünlü ülke
> Sanki onun için kiralık bir çiftlik
> Bunları söyleyerek ölüyorum.
>
> ...
>
> Atılan imzalar, verilen borç senetleri yüzünden
> Başını utançtan kaldıramıyor (2.1, 43)

Oyunun editörleri, burada Richard'ın toprak konusunda tebaasıyla ekonomik bir düzen kurmakla suçlandığı ve kiralık çiftlik, toprağı iş-

leyen çiftçinin sahip olmadığı, kiraladığı bir çiftlik olduğu için, kralın toprağa karşı sorumluluklarını yerine getirmediği konusunda hemfikirdirler. Bu durum, kralın statüsünü değiştirip, onu yasaların üstündeki ulu hükümdardan, yasaların bir uyruğuna dönüştürür:

> [GAUNT]
> Sen İngiltere'nin sahibi olmuşsun, kralı değilsin artık,
> Yasalar önünde kimseden farkın kalmamış ve sen- (2.1, 45)

Gaunt, sözleşmeye dayalı bu tür düzenlemeleri rezillik ve İngiltere'nin karakterine sürülen bir leke olarak niteler. Richard ölmekte olan Gaunt'u sıkıştırıp, onun malına mülküne el koymaya çalışır; aksi takdirde bunlar Gaunt'un oğlu Bolingbroke'a geçecektir. Gaunt'un saldırısı daha geniş bir örüntünün, Richard'ın servet devriyle ilgili eski uygulamaları bozmasının bir yönünü ortaya koyar. Willoughby, Richard'a karşı isyanın bir nedeni olarak "açık senet" (krala miktarı belirlenmemiş bir miktarda para ödemeyi taahhüt eden belgeler) kullanmasını gösterirken, aynı ekonomik temayı sürdürür ve oyun ısrarla bu düzenlemelerin kağıda dökülmüş biçimiyle ilgilenir.

Gaunt'un "verilen borç senetleri"ne göndermesinde, vurgu "senet"e, bir yükümlülüğün şeyleşmesine yapılır; zira aristokrat kültür, maddi olmayan senetlere aşinadır. Aslında oyun da böyle bir senetle başlar:

> KRAL RICHARD
> Yaşlı John Gaunt, soylu Lancaster
> Andına ve verdiğin söze sadık kalarak
> Cüretkâr oğlun Henry Hereford (1.1, 19).

Burada Gaunt'un andı, senedidir, bir sözleşmeyle yazıya dökülmesine gerek yoktur; hatta onun sınıfından aşırı baskı altında olanlar, vaatlerini somutlaştırmak için bir belgeye değil, bir simgeye uzanırlar. Fitzwalter, Aumerle'yi ihanetle suçlarken eldivenini, kolçağını ya da başlığını yere atıp meydan okur ve "İşte onurumun simgesi / seni terbiye edecek" der (4.1, 86-88). O kadar çok kişi Aumerle'i suçlar ki, sahne, maddi olmayan anlamı maddi varlıkla birleştiren bir düello nişanının yarattığı komediye dönüşür; öyle ki, düello nişanı atma partisinde nişan olarak atabileceği malzeme tükenen Aumerle, iddiaları reddetmeyi sürdürmek için bir tane ödünç almak zorunda kalır (4.1, 88).

Aumerle, tahttan indirilen Kral Richard'ın yakın arkadaşı olmakla ve Bolingbroke'u sevmemekle lekelidir; maddi olmayan, ebedi bağlar ile kağıtta gerçekleşen bağlar arasındaki karşıtlık sürdürülür ve Aumerle'in Richard'ı yeniden tahta çıkarma komplosuna karıştığı, Aumerle'in taşıdığı bir belgeden sarkan mührü gören babası tarafından fark edilir. Belgede komplocular Kral Henry'yi öldürmek için "imzalı kağıtlar vermişler birbirlerine" (5.2, 105). Aumerle'in annesi senedin ne olduğunu anlamaz:

> YORK DÜŞESİ
> Neden korkacaksın ki?
> Turnuva gününde giyeceği şatafatlı bir giysi için
> İmzaladığı borç senedinden başka bir şey değil.
> YORK
> Borç mu almış? Borç almışsa
> Borç senedinin kendisinde işi ne? Kadın, sen ne aptalsın (5.2, 103).

Bir yükümlülüğün yerine geçen senedi (modern borç senedi gibi), borçlu olunan kişi elinde tutardı (Sokol ve Sokol 2000, "bond" [senet]) ve maddi bir nesne olarak kapitalist senet, onu cisimleştiren ka-

ğıt yırtılarak hükümsüzleştirilebilirdi -"Üç katı parayı al da, yırtıp atayım şu senedi" (*Venedik Taciri*, 4.1, 116)-; oysa eskinin maddi olmayan senedi, tam da cisimleşmediği için daha dayanıklıdır. (1.3'te oyunun bir kralın "hükmü"yle ilgili düşüncelerinin altında da benzer bir ilişki yatar; zira söz, yazıdan daha kalıcıdır: Bir kez dillendirildi mi, konuşulan söz yok edilemez.) Öyle görünüyor ki, *Venedik Taciri*'ndeki antlaşma gibi, *II. Richard*'taki antlaşmalar da, feodal bir değerler kümesinin yerine ön-kapitalist ikamelerin konulmasına karşılık gelen yükümlülüklerin şeyleşmesini gösteriyor; bu okumaya göre, Richard'ın tahttan indirilmesine, maddi olmayan eski hakların yerine maddi sözleşmeleri koyarak kapitalist çağı zorlaması neden olur.

Bu *II. Richard* okumasında bir sorun var; çünkü Marksist bir bakışla -üretimi örgütlemelerine göre kategorileştirilen tarihsel çağların ileriye doğru ilerleyişine dayanan- Richard'ın ardılı Bolingbroke'un yeni *kapitalist ilkeyi cisimleştirmesini* beklerdik. Oyunun toplumsal yapıların dağılmasıyla ilgili temsillerini inceleyen David Margolies, düpedüz Marksist bir görüş sunar:

Kral Richard ile Bolingbroke, çatışan iki bireyden fazlasıdırlar; hiyerarşik ve bireyci dünya görüşleri arasındaki bir mücadeleyi temsil ederler... Birey ilkesi, hiyerarşi ilkesine üstün gelir; mülkiyet hakkı, yetke hakkını yener.

İki ilke kümesi bağdaşmaz: Bolingbroke'un zaferini ve mülkiyet ilkesini, ülkenin miras aldığı eski ilkeler gereğince haklılaştırmanın hiçbir yolu yoktur (Margolies 1992, 144-145).

Buradaki "dünya görüşleri" kabaca ideolojiler anlamına gelir ve Bolingbroke ilerlemeyi temsil eder.

Eğer, Margolies'nin savunduğu gibi Bolingbroke ilerlemeyi temsil ediyorsa, eski düzeni yeninin metinsel pratikleriyle boyayan "atılan imzalar"ı ne yapacağız? Shakespeare'in, çoğu kez, kişisel kusurlara "le-

ke" olarak işaret eden kahramanları vardır ve bu lekeler, kendini düşünen Gertrude için "siyah ve huysuz" (Shakespeare 2002, *Macbeth* 3.4) ve psikotik Lady Macbeth için silinmezdir (Shakespeare 1996, 5.1). Bununla birlikte, Posthumus'tan başka hiç kimsenin bilmemesi gereken Innagen'in "beş benekli" köstebeğinde (Shakespeare 2005a, *Cymbeline* 2.2) ve Richard'ın "Aslanlar leoparları ehlileştirir" deyişine Mowbray'ın "Evet, ama lekelerini değiştirmez"le (Shakespeare 2006c, *II. Richard* 1.1, 24*) direnmesinde olduğu gibi, lekelilik bazen bir kimlik garantisi de olabilir. Bir leoparın postunun değiştirilemez doğasının alanı olması düşüncesi, modern anlayışımızla, kimliğin içsel ve görülmeyen bir mesele olduğu anlayışıyla gerilim içindedir; ama Mowbray, kimliğin zorunlu olarak "lekesiz saygınlık" biçiminde vücudun dışında olduğu, onsuz "geriye kalanın yaldızlı çamur" olduğunda ısrarlıdır. Burada seçim, iki kusursuz dış biçim arasında, başkalarının zihninde maddi olmayan temsil (saygınlık) ile salt gösterişe yönelik maddi altın kaplama arasındadır. Oyunun çoğu Richard'ın lekeliliğine, krallık (kusursuz bir insanlık) idealine uygun olamayışına dayanır ve karakterler sürekli ideal hükümdarı altın güneşe benzetirler.

Değer ve saflıkla ilgili sıradan düşünceler açıklamaya yettiği için, bu metaforun simyadan yararlanmaya gereksinimi yoktur; ama simyagerlerin güneşin dönüştürücü gücüyle ilgili anlayışları, güneş/kral birlikteliğine ek bir ağırlık verir, çünkü toprağa işleyen güneş ışınlarının, "demir, bakır ve kurşun gibi kusurlu metalleri olgunlaştırıp kusursuz metal altına çeviren üretken sıcaklığı" sağladığı düşünülürdü (Abraham 1998,

* "Lions make leopards tame" ve "Yea, but not change his spots" dizelerini M. Hamit Çalışkan, "Aslanlar leoparları sindirir" ve "Evet ama ehlileştiremezler" olarak çevirmiş; ancak hem buradaki metin çözümlemesine, hem özgün metindeki anlam akışına ve söz oyununa uymadığı için değiştirdim [ç.n.].

"sun" [güneş]). İrlanda'dan dönüşünde Richard'ın Galli taraftarları teslim olunca, Salisbury, Richard'ın güneşinin gözyaşları içinde battığını düşünür (2. 4, 64); isyanın ortasında Bolingbroke, Richard'ı, bulutların örtmek üzere olduğu "kızaran canı sıkkın güneş" olarak görür (3.3, 75); yenilen Richard, kendisini "Bolingbroke güneşi" altında duran bir kardan adam (4.1, 93) olarak hayal etmeden önce Bolingbroke'a güneş gibi "parlak bir saltanat" diler (4.1, 92); ve Richard kendi yansımasında, "bakanların gözünü güneş gibi kamaştıran" yüzü görür (4.1, 94).

Oyunun güneş/kral retoriğinden çok fazla söz edilmiştir; ama daha başlamadan, birinci perdede güneşin kendisi üzerinde de parlayacağını ve "size burada ödünç verdiği altın parıltıları / sürgünde geçirdiğim günleri aydınlatacak" (1.3, 33) gözleminde bulunarak sürgüne yanıt veren Bolingbroke tarafından kesilir. Bu şekilde Bolingbroke, daha kimse kullanma şansı bulmadan güneş/kral çağrışımına başvurur ve bunu, Mowbray'ın salt altın kaplamayı reddedişiyle ilişkilendirmekle Bolingbroke, bir kralın, yalnızca herkesin erişebileceği dışsal iktidar göstergelerine ve altın takılara sahip olduğunu ustaca gösterir. Sonraki tarihi bilen izleyici için bu, ileri görüşlülüktü; çünkü Bolingbroke, Richard'ın yerini alır ve aynı tehlike onun da başındadır: Krallık bir hak değil, bir mülk olarak ele alınınca, bu kurum ölümcül derecede zayıflar. Bir kralın güneşe ve altına benzemesinin nedeni, bu şeylerin değişmez, yeryüzünde nadiren ulaşılan bir kusursuzluk durumuna ulaşmış sayılmalarıdır. İsyan baş göstermeye başlayınca, alternatif, dalkavukça olmayan bir güneş/kral retoriği ortaya çıkar: Northumberland, "tacı" kurtarmak ve "yaldızlı asamızın tozunu alıp parıldatmak" için akranlarını coştururken, altın kaplama krallık takılarına başvurur (2.1, 51). Sözlü performansta burada kullanılan "gilt" (yaldız) ile Richard'ın yanlışlarından çıkan "guilt"ini (suç) ayırt etmenin bir yolu yoktur ve gerçekte de, oyunun ilk beş basımında "guilt" sözcüğü kullanılmıştır.

Bu okumada, suskun Bolingbroke, çok konuşan kadınsı bir şaire karşı az konuşan bir eylem adamı olduğu için değil, monarşik iktidar retoriğini bildiği ve kendi amacına uygun olarak yeniden icat ettiği için üstün gelir. Ne var ki, bu kişisel proje, aynı zamanda bir toplumsal projedir de; çünkü yeni bir krallık yetkesi kavrayışını gerektirir. Richard'ın görüşü ve standart ortaçağ görüşü kralın "Tanrının vekili" olduğudur (3.2, 68), o yüzden bu, yukarıdan gelen bir yetkedir. Ne var ki, Bolingbroke, halka ettiği iltifatlardan kaynaklanan halk desteğinden ötürü tahtı alabildi, nitekim "beresini bir midyeci kadını selamlamak için çıkardı" ve "[b]ir grup sürücü ona iyi yolculuklar diledi" (1.4, 39); oysa düşmanlarının dediğine göre Richard "[a]ğır vergilerle halkı soyup soğana çevirdi / [v]e nefretlerini kazandı" (2.1, 49); oyunda dalkavukları bile bunu kabul eder (2.2). Bolingbroke'un zaferinin neredeyse demokratik bir başarı olduğu bile söylenebilir.

Krallık, pek bilinçli olmayan ortak ilkeleri ve ortak kabullere bağımlılığı bakımından dile benzer: "Efendim" sözü, istençli bir ifadeden çok sözel bir tiktir; aynı şeklide altında yatan bayağılık ve hürmet, bir akıl yürütme sorunundan çok bir alışkanlık sorunudur. Nasıl ki, dilsel gösterge maddi olmayan anlamı maddi bir biçimde cisimleştirirse, kralların ilahi hak ilkesi de hükümdara ikili bir mahiyet veriyordu: ölecek maddi vücut ve anında sıradakine geçen ölümsüz parça; "[k]ral öldü, yaşasın kral"daki edimsel çelişkinin kaynağı budur (Kantorowicz 1957, 409-418). Paralellik, bir oyunun okurun karşılaştığı yazılı biçimdeki maddi cisimleşmesi ile onun sahnelenişi olan maddi olmayan "metin"i kapsayacak şekilde genişletilebilir; ama burada, Shakespeare'i ilgilendirmiş gibi görünen terminolojiyle ilgili önemli bir farklılık ortaya çıkar.

Diyaloglar ve sahneleme dile dayanır; ama bir diyalog metninde yazılan konuşma adları, sahnede söylenmez. Bir tiyatro izleyicisi için,

Hamlet'te Claudius denilen biri yoktur (bu addan hiç söz edilmez), yalnızca "kral" vardır; aynı şey *Kısasa Kısas*'taki Dük Vincentio için de geçerlidir. Bolingbroke'un konuşma adının tam olarak ne zaman değişip Kral Henry olduğunu saptama ve Richard'ın konuşma adının aynı anda değişip değişmediğine karar verme konusundaki kurgulama sorunu, izleyiciyi ilgilendirmez; ama sorunun kendisi, oyunun terminoloji kaygısına ve drama sanatı ile siyaset arasıdaki benzerliğe kadar gider. York, Londra'daki bir geçit töreninde Richard'ın Bolingbroke'u izleyişini teatral bir gülümsemeyle betimler: "Tiyatroda ünlü bir oyuncu sahneyi terk ettikten sonra / sahneye çıkan oyuncu"ya izleyici ilgisizce bakar (5.2, 101). Teatralliğe karşı olanlar, dramanın, toplumsal kimliğin (özellikle üstünlüğün) yalnızca bir kostüm meselesi olduğunu ima ederek toplumsal hiyerarşiyi zayıflatmasından yakındılar. Shakespeare'in tarih oyunlarının sürekli tekrarlanan bir teması, siyasetin bir rol yapma biçimi olduğu imasıdır ve oyuncu-kral Bolingbroke için, karakterleri adlandırmak çok önemlidir. 1. perdenin 3. sahnesinde "Adın nedir?" sorusuna bir yer listesiyle ("Hereford'lu, Lancaster'lı ve Derby'li Harry," 1.3, 29) yanıt veren adam son kez adını değiştirip, Richard'ı unvanından eden bir yeniden adlandırmayla Kral Henry olur. York, bu çağsal değişimin ortasında kalmıştır:

> Asla inanmayın. İkisi de kardaşım; biri kralım,
> Andım ve görev bilincim korumamı emrediyor;
> Öbürü de akrabam, kralın haksızlığının kurbanı (2.2, 55)

Oyunun geri/ileri, ortaçağ/Rönesans, feodalizm/kapitalizm (ve salt karakterolojik terimlerle geveze/suskun, şiirsel/yavan, pasif/aktif ve kadınsı/erkeksi) gibi ikili tercihlerini arıyor olsak, York, ne biri ne diğeri olan kararsız ve yalpalayan üçüncü terim yerine geçebilir. Teslim-

den hemen önce York'un, Bolingbroke'un isyanına son ve salt sözel karşı duruşu, olay örgüsündeki kilit andır:

> YORK
> Demek öyle, bu silahlar nelere yol açacak görebiliyorum.
> İtiraf etmeliyim ki, bir şey yapamam;
> Çünkü askerim az, teçhizatım yok.
> Ama Tanrı şahidimdir ki, elimden gelse hepinizi tutuklar,
> Diz çöküp kralın merhametine sığınmanızı sağlardım.
> Madem yapamıyorum, tarafsızlığımı ilan ediyorum.
> İsterseniz şatoya gelip geceyi geçirebilirsiniz.
> İstemiyorsanız hoşça kalın (2.3, 62)

York'un "tarafsız" sözünün çağrışımları, askeri (zorlama gücünden yoksundur) ve cinseldir (kendini iğdiş edilmiş hisseder); ama dilseldir de: İsimlerin cinsiyeti ne erildir, ne de dişil; bu konum katlanılmaz gibi görünür ve çöküp, geleceğin tarafına pasif destek verir. York, toplumsal varlığıyla yeni düzene geçiş yapmıştır; ama üstyapısal dilsel pratiği geriden geliyor gibi görünür, hatta izleyici Richard'ın feragatini gördükten sonra bile, York "Dük, yüce Bolingbroke"a işaret eder (5.2, 101). Ne var ki, bu, yakın geçmişi -Bolingbroke'un Londra'ya muzaffer girişi- betimlemesinin bir parçasıdır; o yüzden York, betimlediği geçmiş olaylara uygun geçmiş terimleri koruyor. Diğer yandan, öyküyü şimdiki zamanda bitirir ("Biz artık Bolingbroke'a sadakat yemini ederiz", 5.2, 102*), bu da eski terminolojiden kolayca vazgeçemediğini gösterir. Gerçi, bilinçli bir düzeyde York, yeni kralın gelmesiyle birlikte yeni bir adlandırma pratiğinin de geldiğini bilir ve işlediği suçu yeni efendisine derhal ihbar ettiği oğlunu korumaktan çok, bu

* M. Hamit Çalışkan'ın çevirisinde geçmiş zamanla bitmiş [ç.n.].

pratiği korumakla ilgilenir ("Artık Aumerle Dükü değil ... ona artık Rutland Beyi demeniz gerekiyor," 5.2, 102). Marksist terimlerle, burada üstyapı, bilinçdışı ile bilinç arasında Freudçu bir ayrıma yayabileceğimiz biçimde, tutarsız olarak açığa vurulur ve York karakteri, bir kişi çağsal değişimin yarattığı ideolojik yarığı dikmeye çalışınca ortaya çıkan kişisel çatışmalarla ilgili bir incelemedir.

Shakespeare, York'un çatışmasını ve oğlunun ihanetini bir trajedi olarak ele almak yerine, komediyi tercih eder: York oğlunu Kral Henry'ye ihbar etmeye koşar, suçlu onu geçer, karısı peşinden gider. (Modern bir izleyici için, çarpıcı benzerlikler, buradaki komik havaya katlanmayı zorlaştıran Nazizm, Stalinizm ve Maoizm'deki ihbarlardır.) Gördüğümüz gibi, oyun daha çok dilsel ve siyasal iktidar arasındaki ilişkiyle, "hüküm verme" yetkisi olarak "kralların nefesi"yle (1.3, 35) ilgilenir. Marksist okumalara düşman eleştirmenler bile, Gaunt'un İngiltere'yi mübarek bir ada olarak hayal eden ünlü konuşmasına ("Gümüş renkli denize yerleştirilmiş bu değerli taş" 2.1, 42), idealleştirmesinden ve coğrafi gerçekliği yadsımasından ötürü akla uygun olarak ideolojik denilebileceğini kabul etme eğilimindedirler: İngiltere, aslında, İskoçya ve Galler ülkelerini de kapsayan bir adanın (Büyük Britanya) yalnızca bir parçasıdır (o zaman da öyleydi).

Ne var ki, bunun gerçek bağlamı, geç on dördüncü yüzyıl İngiltere'sinden çok, geç on altıncı yüzyıl İngiltere'sidir; 1558'de Calais, Guise Dükü François de Lorraine'in eline geçince Fransa'daki son mülkünü de kaybettiğini kabul etmeye çalışan bir ülkedir. Shakespeare'in tarih oyunları, İngiltere'nin Fransa'daki topraklarını kaybetmesi üzerinde durur ve Calais, *II. Richard*'da ihanetlere kaynaklık eden yerdir: Mowbray, Calais garnizonunun parasını cebine indirmekle suçlanır (1.1, 20-25) ve Mowbray ile Aumerle, Calais'te Gloucester Dükünün öldürülmesi olayına karışır (1.1, 4.1). Dar bir coğrafyaya (içsel bakım-

dan Gaunt'un retoriğinin kabul ettiğinden çok daha fazla heterojen bir coğrafya da olsa) çekilme ve bunu izleyen İspanyol Donanması felaketiyle birlikte, Shakespeare'in tarih oyunlarının kolektif İngiltere anlayışında, dilsel ve etnik gerçeklikleri birleştiren bir ön-milliyetçilik ortaya çıkar. Fransızca yalnızca farklı bir dil değil, aynı zamanda gösterenlerin farklı dağılımının, bir sözceyi duyanın anladığı, gösterileni kökten değiştirebildiği ("boeuf" ve "beef" örneğinde olduğu gibi) bir bağlamdır da; York Düşesi oğlunun bağışlanmasını dilerken gördüğü gibi:

> Bırakın merhamet size nasıl söyleneceğini öğretsin.
> Sözcük kısa ama çok tatlı-
> Hiçbir sözcük "Affetmek" sözcüğü kadar kralların ağzına yakışmaz
> YORK
> Efendimiz, Franızca söyleyin, "Pardonnez-moi" deyin
>
> YORK DÜŞESİ
> Affetmeyi hoş göstermek için mi affedersiniz demeyi öğretiyorsunuz?
> Öfkeli kocam, taş yürekli efendim.
> Bizim ülkemizdeki anlamıyla kullan sözcüğü
> Sözcükleri çarpıtan Fransızcayı anlamayız (5.3, 111).

Bu, bir anlam mücadelesidir -kralın "hükmü"nü şekillendirmeye yönelik çaresiz bir arzudur; burada York, anlamı tersine çeviren Fransızca bir bağlamla ("Beni bağışlayın," yani "Hayır yapamam" anlamına gelen ifade) Düşes'in af dileğine karşı çıkar. Düşes doğru bağlamda, İngilizce bağlamda ısrar eder; ama Fransızca anlamadığını söylerken, anladığını açığa vurur, aksi takdirde kocasının ne önerdiğini bilmezdi. Çelişkiyi (özellikle özçelişkiyi) vurgulamaya Marksist ilgi, Shakespeare'in oyunlarındaki gizli kaygılarla birleştiğinde güçlü bir biçimde tmlar ve göreceğimiz gibi, yakın zamanlardaki birçok eleştiri,

daha önceki eleştirilerin saptadığı sanatsal pürüzsüzlükle ve sonuçlarla ilgilenmek yerine, bu tür devamsızlık ve kopuş anlarının dramatik gücünü vurgulamayı tercih etmiştir.

Bu bölümde sunulan *II. Richard* okuması, özel olarak Marksist bir okuma değildir; tarihselcilik, post-yapısalcılık ve yapısöküm başlıkları altında eklektik bir yaklaşım benimseyen eserlerde de benzer şeyler söylenir. Bununla birlikte, bu yaklaşımların (ve daha yakın zamanın düşünce okullarının) kökeni, Marksist düşünüşe dayanır ve burada bu düşünüşün, yirminci yüzyıl Shakespeare incelemelerindeki merkeziliği değerlendiriliyor. Bu kitabın amacı, Shakespeare eleştirilerinin en son, en güçlü biçimlerinin aslen Marksist olduklarını -bunların eleştirel Marksizmin aldığı çeşitli biçimler arasında bulundukları da söylenebilir- ve güçlerinin, burjuva kültürün 'verili öğelerini' kökten reddetmelerinden kaynaklandığını göstermektir. Bu 'verililer öğeler', daha önceki her tarihsel değişimi, yirmi birinci yüzyılın başında dünyanın pek çok yerinde gördüğümüz fiilen engelsiz serbest mal ve hizmet piyasasına doğru ilerleme olarak anlayan saçma bir teleolojinin parçasıdır. Marx'm düşüncelerinin Shakespeare eleştirileri üzerindeki etkisiyle ilgili bir araştırma, aynı zamanda, bu tür aptallıkların mantıklı reddedilişinin tarihidir.

2. 1968'den Önce Marx'ın Shakespeare İncelemeleri Üzerindeki Etkisi

> Şahsen Karl Marx'la hiç karşılaşmadım; ama Marx'ı hiç okumamış insanlar, şimdi, bilgiden yoksunluklarını haklı göstermek için onu zamanı geçmiş sayıyorlar. Karl Marx olmasaydı, hâlâ okunamaz romanlar yazıyor olabilirdim (G. B. Shaw, *Days with Bernard Shaw*, 1951).

Muhakememin merkezi teması şudur: Marx'ın düşünceleri Shakespeare eleştirisinin, kuramının ve sahnelemelerinin tüm boyutlarına sinmiştir ve bu durum, tam olarak değerlendirilmemiştir. Bu ve sonraki bölüm, ilk önce iki etkili Marksist tiyatrocunun aracılığıyla, ardından daha geniş Shakespeare eleştirileri alanında bu süreci araştırıyor. Marx'ın düşüncelerinin merkezi gövdesini kronolojik olarak kabaca anlatılacak kadar inceledik; bir yanı hariç: Marksist diyalektik. Marx'ın düşüncesinin bu boyutu, Marx'ın yazılarında büyük ölçüde örtüktü, yalnızca *Felsefenin Sefaleti*'nde (Fransızca, 1847) doğrudan ele alındı ve 1930'larda Stalin kullanana kadar fazla ilgi çekmedi. Diyalektikçilik Stalin'in yükselişiyle birlikte önem kazandığı için, bununla ilgili açıklama, öykümüz 1930'lara ulaşana kadar, bu bölümün ortasına kadar erteleniyor.

G. B. Shaw'un Marksizmi ve Shakespeare

Marx, 1880'lerde British Museum Library'nin okuma salonunda çalışırken, George Bernard Shaw da orada ilk (başarısız) romanlarını

ve imzasız müzik, edebiyat ve sanat eleştirilerini yazıyordu. Shaw, Marx'ın *Kapital'in*i 1883'te okudu ve inanç değiştirdiğini ilan etti; yeni kurulan ve adını, zafer için olası en iyi an gelene kadar muharebeyi ertelemeyi ana strateji olarak benimseyen Romalı general Fabius Cunctator'dan alan Fabian Derneği'ne girdi. Fabianlar anaakım siyasal ve toplumsal kurumlara sızarak değişimi içeriden zorlamayı planlıyorlardı ve Shaw'un komünizmle ilgili yazılarının (daha sonra *Genç Bir Bayana Sosyalizm ve Kapitalizm Üzerine Öğütler*'de toplanan) sıkça rastlanan bir teması da, önerilen sistemin öğelerinin -yolların ve sokak lambalarının kolektif sahipliği gibi- zaten bizimle birlikte oldukları ve fazla korku yaratmadıkları temasıydı. Bu şekilde Shaw hızla devrimci bir sosyalizm kavrayışından, evrimci bir sosyalizm kavrayışına geçmişti; evrimci kavrayışta, parlamenter demokrasinin var olan siyasal yapıları içinde çıkarılan özel yasalar, komünist ütopyaya barışçı bir *geçiş sağlayacaktı*.

Sezar ile Kleopatra oyununa yazdığı "Notta" Shaw, "büyük İ'li İlerleme" düşüncesine itirazını vurguladı; çünkü,

> ... aslında, tarihin kapladığı zaman dilimi, insan türünün evrimi anlamında algılanabilir bir ilerlemeye olanak veremeyecek kadar sığdır. Caesar'ın zamanından bu yana (yirmi yüzyıldan daha az bir süre) böyle bir İlerlemenin olduğu fikri, tartışılamayacak kadar saçmadır. Geçmişte var diye kayıtlara geçirdiğimiz tüm vahşet, barbarlık ve karanlık çağlar, şu anda da vardır (Shaw 1971, 295).

Darwinci evrim bilgisine karşın Shaw, ilerleme düşüncesini, yalnızca Macaulaycı Whig tarihinin kullandığı anlamda anlıyordu (reddetmek için): Geçmişteki insanların tüm çabalarının bugünkü hedefe yönelik olduğuna ya da geçmişteki ve şimdiki her şeyin, şu anda sahip ol-

duklarımızı gelecekte kusursuzlaştırma amacına yönelik çabaları temsil ettiğine ilişkin teleolojik görüşü anlıyordu. Aslında, Darwinci evrim kuramı, bir son noktaya doğru çabalama anlamı olmaksızın artarak iyileşmeyi açıklayabilir; tarih öncesinin çitaları ceylan kovalamada giderek daha hızlandılar ve ceylanlar da onları uzaktayken fark etmede daha iyileştiler; ama her iki tür de bir amaca yönelik çaba sarf etmeden ya da yüce bir güç tarafından yönlendirilmeden. Sonuç bölümünde bu nokta daha fazla araştırılacak.

Shaw, Shakespeare'in dizeleri başka sözcüklerle açıklanınca felsefi yoksulluğunun alenileştiğine inanıyordu; bu görüşünü, *Yok Yere Yaygara'nın* bir yapımını değerlendirirken duyurdu ("*Shakespeare's Merry Gentlemen*" 26 Şubat 1898):

> Bir çiçekçi kız bir seyyar satıcıya kimse seni dinlemiyor çeneni kapat dese, o da "Ya, orada mıydın, güzelim?" yanıtını yapıştırsa, Beatrice ile Benedick'in nüktesini harfiyen tekrarlarlar. Ama şu şekilde ifade edin: "'Durmadan konuşmanıza şaşıyorum Signior Benedick; sizi dinleyen yok ki.' 'Ah, sevgili Bayan Edepsiz! Siz hayatta mıydınız?'" Derhal seyyar satıcı ülkesinden kilometrelerce uzakta olursunuz (Shaw 1932b, 323).

Shakespeare'in ayırt edici gücünün, etkileyici olmayan düşünceleri süslemek için kullanılan özel "sözcük müziği"nde, "atasözü türünde beylik felsefi laflar"ında yattığına ilişkin bu iddia, Shaw'a özgüdür. Shaw haklı olarak, komünizmin, kendisinin paylaşamayacağı bir tarihsel ilerleme kavrayışıyla başladığını algıladı ve oyunu Geneva'nın (ilk kez 1938'de sahnelendi) önsözünde şu kurguyu yaptı: "Marx ile Engels Shakespeare'in çağdaşı olsalardı, *Komünist Manifesto*'yu yazmayabilir ve Shakespeare'in yaptığı gibi, uygarlıkta ileri bir adım diye ortak toprakların çitlenmesi konusuna el atarlardı" (Shaw 1974, 18-19). Marx,

Engels ve Shakespeare'i bu şekilde yan yana koymak, Shaw'un, 'önemli bireyler kendi zamanlarının oldukça ilerisindedirler' anlayışının bir işaretidir. 27 Haziran 1896'da bir tiyatro eleştirisinde (The Second Dating of Sheridan") Shaw şunları yazdı: "...18. yüzyıl kurumları ile 20. yüzyıl kurumları arasındaki fark tam olarak bir bisiklet ile bir at arasındaki fark kadar olabilir; oysa bu dönemlerin insanları arasındaki fark, yalnızca verimlilikte önemsiz bir artıştır, Shakespeare'i Elizabeth döneminin ortalama insanından farklılaştıracak kadar büyük değildir" (Shaw 1832a, 166).

O halde, Shaw'ın iki kilit gözlemi çelişir; zira Marx ile Engels'i Shakespeare'in çağdaşı olarak hayal ederken, çağın sağladığı kavramsal çerçeveler dışında düşünme gücünü onlardan esirger -*Komünist Manifesto* bu yüzden yazılamazdı; öte yandan Shaw, böylesine büyük insanların kendi çağlarının düşüncelerinin çok ilerisinde oldukları konusunda ısrarlıdır. Shaw'un bu şekildeki açıklamalarımn bir ortalamasını alırsak, birinci önermeden yanadır; bir *Julius Caesar* yapımını eleştirirken olduğu gibi ("Tappertit on Casear," 29 Ocak 1898): "En muhteşem yazılmış siyasal melodramımız *Julius Caesar*'a baktığımızda, *Hamlet*'in ölümsüz yazarının tüm zamanların değil, yalnızca bir çağın, bilgeliğin ve kahramanlığın tüm boyutları bakımından tarihimizdeki en aşağılık çağın adamı olduğunu anlarız" (Shaw 1932b, 298).

Oyunu *The Dark Lady of the Sonnets*'e (ilk kez 1910'da sahnelendi) önsözde Shaw, Shakespeare'le ilgili görüşünün tam bir anlatımını verir ve kendi Marksizminin ne kadar yüzeysel olduğunu açığa vurur. Shaw'a göre, yazı yazarı açığa vuruyordu ve *Saturday Review*'de eski editörü Frank Harris'in Shakespeare'le ilgili bir kitabına yanıt verirken Shaw, Shakespeare'in toplumsal sınıfından (orta sınıfın üstü), Shakespeare'in kişiliğinden (iflah olmaz neşeyle mayalanmış aşırı kötümser) ve Shakespeare'in siyasal görüşünden (resmî izinli korsan)

emindi (Shaw 1972, 279-303). Harris'in bir dalkavuk gördüğü yerde, Shaw "Bir dalkavuk patronuna ününün kendi eylemlerinin ününde değil, dalkavuğunun sonelerinde yaşayacağını söylemez" demek için "Ne mermer heykeller, ne beylerin süslü anıtları / Kalmış olacak, bu yaman şiir yaşıyorken gelecekte" dizelerinden (Shakespeare 2006d, Sone 55) yararlanır (Shaw 1972, 289, 295). Shaw'un cesur ve huysuz Shakespeare kavrayışı büyük ölçüde sonelerden kaynaklanıyordu; ama Shaw'm ortadan kaldırmaya can attığı özel bir suçlama, Shakespeare'in oyunlarında "bir demokrasi düşmanı" olduğunu açığa vurduğu suçlaması vardı. Oyunlarda gördüğümüz pohpohlayıcı olmayan sıradan insan temsilleri, siyasal kanıları göstermez; ama açık sözlü olmak gerekirse:

> Pis, ayyaş, ağzı bozuk, cahil, obur, önyargılı olduklarını, kısaca yoksulluğa ve köleliğe özgü hastalıkların varisleri ve bunun yanı sıra plütokrasiyle birlikte insan doğasının tüm başarısızlıklarının varisleri olduklarını, bizzat işçilerin kendileri de dahil, herkes bilir. Shelley bile, Shakespeare Coriolanus'u yazdıktan 200 yıl sonra, genel oy hakkının yersiz olduğunu kabul etti (Shaw 1972, 297).

Shaw, Shakespeare'in yaşamının Harris versiyonunu, insanın ironisine ve neşesine çok az önem verdiği için reddetti: "...Korkunç olgulara gülen bir yüzle bakma gücündeki tüm keskinlik, dürtü, güç, haşin zevk gitmiş; tüm şeylerin en can sıkıcısından başka bırakacak hiçbir şeyiniz yok: bir kurban" (Shaw 1972, 290).

Yine de, sıkıntılara verilen insani tepkilerin karmaşıklığıyla ilgili böylesine tek taraflı ve ironik olmayan bir kavrayıştan Shakespeare'i kurtarmak için Shaw'un çorabı işçilerin başına örmesi gerekmiştir. Shaw, sadece koşulların kurbanı olan ezilenlerle arasındaki entelektüel mesafeyi korudu:

> Bireysel kölelik, daha yüksek ve daha incelikli dramın istediği serüven özgürlüğüyle, kişisel incelik ve entelektüel kültürle, eylem çapıyla bağdaşmaz... Hamlet'in yaşadıkları, bir tesisatçının başına gelemez. Yoksul bir adam, sahnede ancak bir kör kadar yararlıdır: acıma duygusu uyandırmak için (Shaw 1972, 289).

Shaw, ezilenlerin azalmayan ruhunda, tam da ezilenlerde yaşamasına izin vermediği "serüven özgürlüğü"nü bulan Marksist tiyatro ve edebiyat geleneğinin dışına çıkar. Eğer, Shaw'un sandığı gibi, Elizabeth dönemi kafa yapısı henüz zamanı gelmemiş düşüncelere zorunlu olarak kapalıydıysa -düşünülebilen düşünce yelpazesi tamamen ekonomik gerçeklik tarafından sınırlanıyorsa ve üstyapı yalnızca temeli yansıtıyorsa- tarihsel değişimin hiçbir açıklaması ve "gelecek şeyleri düşlemenin" gereği yoktur. Bir yerden diğerine ulaşmak bazen temsil alışkanlıklarını kırmak demektir; ama Shaw bu konuda tutucuydu. Sahne performansı sanatıyla ilgili bir soruya yanıt verirken şunları yazdı: "Yazarın bakış açısından işin başı ve sonu, izleyiciyi, gerçek insanların başına gerçek şeyler geldiğine inandırma sanatıdır" (Shaw 1958, 153). Aslında, tiyatroyu kuramlaştırmanın daha radikal başka yolları da vardır.

Bertolt Brecht'in Marksizmi ve Shakespeare

Shaw'un Jan Dark'ını, Max Reinhardt 1924'te Berlin'de Deutsches Theater'da sahneye koydu; provalarla ilgilenen kişi, ilk oyunu Baal bir önceki yıl sahneye konan 26 yaşındaki yardımcı dramaturg Bertolt Brecht'ti. Brecht, 25 Temmuz 1926'da Berliner Börsen-Courier'de *Three Cheers for Shaw*'unu yazdığında Marx'ı okumamıştı; ama Shaw'a olan hayranlığına biraz eleştiri de kattı:

> [Shaw], gelecekte insanların bir şey anlamak için tiyatroya gitmeyeceklerini söyledi. Herhalde, gerçekliğin salt temsili bir hakikat izlenimi vermez demek istedi. Öyleyse, genç kuşak ona karşı çıkmaz; ama şunu belirtmeliyim ki, Shaw'un dramatik eserlerinin çağdaşlarının eserlerini cüceleştirmesinin nedeni, tereddütsüz akla başvurmalarıdır. Onun dünyası, kanılardan doğan bir dünyadır (Brecht 1964, 11).

"Brechtçi" terimi, şu anda neredeyse her türlü şaşırtıcı teatral düzenek için kullanılır; ama Brecht'in düşüncesinin özü, duygusala karşı rasyonele bu başvurudur ve daha sonraki gerçekçilik uyarlamaları da aklın hizmetindedir.

Brecht'in ünlü yabancılaşma ilkesi, 1. Bölümde karşılaştığımız Marksist bir ilke değildi; 1915'te kurulan Moskova Dilbilim Çevresi'nin ve Viktor Shklovsky'nin 1916'da Petrograd'da kurulan Şiirsel Dil İncelemeleri Derneği'nin Rus biçimciliğinde ortaya çıkan düşüncelere daha yakın bir şeydi. Rus biçimciler, "Edebilik nedir?" sorusuna, edebiyatın alışveriş listesi yazmak ve hava durumunu değerlendirmek için kullandığımızla aynı hammaddeyle, sözcüklerle, yapıldığını akılda tutarak yanıtlamaya giriştiler. Edebiliğin, sözcüklerin içeriklerine göre değil, aynı sesle bitmek (uyak), düzenli bir tempoya dönüşen vurgulara (ritim) sahip olmak ya da ana fiilin cümle sonuna geldiği bir düzende yerleştirilmiş olmak (sözdizimi) gibi biçimlerine göre seçilmesi olduğuna hükmettiler. Tüm edebi düzenekler, bilinen sözcüklerle kodlanan gündelik dünyayı başka bir biçimde görebilelim diye dili "tuhaflaştırmak" ya da "bilindik olmaktan çıkarma" gücünü yeniden elde etmek için sıradan konuşmaya (Roman Jakobson'ın daha sonraları dediği gibi) "örgütlü şiddet" uygular. Edebiyat neyin söylendiğine değil, nasıl söylendiğine odaklanmakla, alışılmış düşünme biçimimizi sarsar ve gündelik olağanlığa yeni bir gözle bakmamızı sağlar. Stalin'e

göre Rus biçimcilerin mesaj değil, araç ısrarları, işçileri daha fazla üretim uğruna daha fazla kahramanlığa özendirmeyi önleyen tehlikeli bir burjuva çılgınlıktı; hareket 1920'lerin sonunda bastırıldı ve toplumcu gerçekçilik, tüm sanatlarda resmî Sovyet estetiği oldu.

Brecht'in, Shaw'un "izleyiciyi, gerçek insanların başına gerçek şeyler geldiğine inandırma" kaygısından ne kadar uzak durduğu, "The Street Scene: A Basic Model for an Epic Theatre" başlıklı denemesinde açıktır (Brecht 1964, 121-129). Bir trafik kazasından hemen sonra, bir görgü tanığının orada duranlara olayları açıkladığı bir sokak köşesini hayal edin, diye başlar Brecht. Görgü tanığı, olayları izah etmek için, yan koltukta oturan kız arkadaşı ya da kurbanın kendine özgü yürüyüşü yüzünden dikkati dağılan sürücü rolü oynayabilir; bir gerçeklik yanılsaması söz konusu değildir:

> Diyelim ki, bazı özel hareketleri, taklit ettiği kurban kadar hızlı yapamaz; yapması gereken tek şey, onun üç kat daha hızlı hareket ettiğini açıklamaktır ve gösteri, ne özünden, ne amacından bir şey kaybetmez. Aksine, gereğinden fazla kusursuz olmaması önemlidir. İzleyicinin dikkati onun dönüşüm yeteneklerine çekilmiş olsaydı, gösteri berbat olurdu. Kendisini, "helal olsun şoförün tıpkısının aynısını yaptı!" dedirtecek şekilde sunmaktan sakınmalıdır. Kimseyi "büyüleme"melidir... Kazanın neden olduğu korkuyu yeniden üretmediğinde, gösteri geçerliliğinden bir şey kaybetmez; aksi durumda, geçerliliğini yitirir. Katışıksız duygular yaratmakla ilgilenmez (Brecht 1964, 122).

Bu, bir tiyatro modeli olarak, zihin uyuşturan bir harfi harfinelik kurmak için hazzı yadsıma tehlikesi içinde gibi görünür; Terry Eagleton'ın dediği gibi, Brecht *Godot'yu Beklerken*'i, herhalde üzerinde "Biliyorsunuz, gelmeyecek" yazılı büyük bir pankartın önünde sahneler-

di (Eagleton 2001, 70). Godot'yu 10 dakikada içeri sokup, oyunu erkenden mutlu bir sonla bitirmek daha Brechtçi olabilir.

Brecht'e göre, tüm tiyatro görgü tanığı anlatımının toplumsal önemini paylaşmalıdır -sürücü ihmalden ötürü işten atılabilir, kurbandaki izler kalıcı olabilir- ve Shaw'un nesnel gerçekliğin taklidine ilgisinin yerine, Brecht'in her şeyi amaçlı çekişmeye ayarlama arzusu vardır: Aşırı çalışma saatleriyle ilgili bir hiddet duygusu edinilirse (o zaman işveren suçlu olur), sürücünün ses tonu önemlidir, görüşü engellemişse kurbanın şemsiyesinden söz edilmelidir. Oyuncu, görgü tanığı gibi, sahnelemeden ayrı kalmalı ve Stanislavsky'nin öğrettiği gibi, "gösterilen kişiye tamamen dönüşme"melidir (Brecht 1964, 125). Bu ayrı olma, yorumlayan oyuncunun sanatına, 3. Bölümde göreceğimiz gibi, Rönesans drama performansının temelinde yatan ilke ("ikili yetki") olduğu iddia edilen ikili bir nitelik (göstermeci ve gösterilen) kazandırır.

Brecht'in "yabancılaştırma" (*Verfremdungseffekt*) düzeneklerinin amacı, gerçekçi tiyatro teknolojilerinin ve geleneklerinin teşvik ettiği rol ile oyuncu arasındaki farkın çökmesini önlemekti. Yabancılaştırılan izleyici topluluğu duygusal özdeşleşmeye kapılıp erimek yerine, uyanık, rasyonel ve karar vermeye istekli kalır; izleyiciler, kuşkularını askıya almaktan çok temsile gündelik yaklaşımlarını sürdürmelidirler. Rus biçimcilerin "yadırgatma" (ostrananie) düzenekleri başka türlü çalışır; bu düzenekler, gündelik sözcük ve kavramlarımızın ne kadar olağanüstü olduklarını göstermek için edebiyatın yaptığı şeylerdir, ama amaç aynıdır: zihnin bilinçdışı alışkanlıklarını sarsmak. "Yerleşik durum" ilk önce tiyatronun geleneklerinden (sanat, gerçeklik durumuna ulaşmaya çalışır), ikinci olarak gündelik dil kullanımımızdan (aşinalıktan ötürü, gerçekliğin yapay olarak inşa edildiğini unuturuz) kaynaklanır.

1. Bölümde gördüğümüz gibi, Marksist yabancılaşma (*Entfremdung*), meta üretimi üretilen şeyin özgül niteliklerini ortadan kaldırın-

ca, şeyleşme nedeniyle nesneler kendilerini oluşturan insan emeği tarafından şekillendirilmemiş gibi görünüp, üreticinin denetimi dışında gizemli bir anlaşılmazlık kazandığında meydana gelir. Brecht, var olan tiyatro geleneklerinin yabancılaştırma efektlerinde de aynı şeyin gerçekleştiğini gördü:

> Klasik çağ ve ortaçağ tiyatrosu, karakterlerini insan ya da hayvan maskesi taktırarak yabancılaştırırdı; Asya tiyatrosu bugün bile müzikal ve pandomim tarzında Y-efektleri kullanır... Eski Y-efektleri temsil edilen nesneyi izleyicinin kavrayışından tamamen uzaklaştırır, değiştirilemez bir şeye dönüştürür; bilimsel olmayan göz yabancı olan her şeye tuhaf damgası yapıştırsa da, yeni Y-efektleri kendi içinde tuhaf değildir. Yeni yabancılaştırmalar, yalnızca, toplumsal olarak koşullandırılmış görüngüleri, onları bugünkü kavrayışımıza karşı koruyan aşinalık damgasından *kurtarmak için tasarlanır* (*Brecht 1964, 192*).

Brecht'in yabancılaştırma türü, meta üretiminin ve geleneksel tiyatro üretiminin gizemleştirici yabancılaştırmasına karşıydı ve amacı, gündelik varoluşun çelişkilerini, her olayda, kararda, duyguda, betimlemede ya da eylemde gizli yatan kendi karşıtını ifade etme potansiyelini açığa vurmaktı. Bir anlatının herhangi bir noktasında olup biten, olabilecek birçok olasılıktan yalnızca biridir ve Brecht, izleyicinin, belirli bir seyir izlenirken; sahnenin arkasına doğru değil de önüne doğru hareket etmek gibi önemsiz bir seyir izlenirken bile, reddedilen birçok olasılığı algılamasını istiyordu.

Brecht'in dramayla ilgili düşüncelerinin en uzun, ama yine de eksik açıklaması *The Messingkauf Dialogues*'tir; burada Dramaturg, doğalcılığın izleyicilerin dünyaya eleştirel bakmalarını sağlayan dünya imgeleri sunduğunu, insanların bu yüzden gidip dünyayı değiştirdiklerini

savunur; Filozof ise, doğalcılığın, izleyici gösterilen dünyayla özdeşleştiği için zayıf bir eleştiri ürettiğini ve bunun, izleyicinin değiştirme arzusunu zayıflattığını söyler: İnsanlar, temsil edilen dünyayla uzlaşmıştır. Dünya ve dünyanın insanları durmadan değişmektedir ve dar kafalı olarak görmemiz gereken değişim değil, değişmezliktir:

> Beğeniden yoksun zavallı cahiller, tarihte her zaman aynı itici gücü bulurlar, kendi güçlerini. Büyük E'li Erkek her öğleden sonra kahve içer, karısını kıskanır, dünyada başarılı olmak ister ve bunu az ya da çok becerir: çoğu zaman, az. "İnsanlar fazla değişmezler" der ... Başına her şey gelebilir; herhangi bir felakette evdedir. Lear gibi nankörlükle ödüllendirilmiş, *III. Richard* gibi kızdırılmıştır. *Antonius*'un *Cleopatra* için yaptığı gibi karısı için her şeyden vazgeçmiştir ve *Othello*'nun yaptığı gibi onun biraz canını sıkmıştır. Yanlışı kanla düzeltme konusunda Hamlet kadar kararsızdır; dostları, *Timon*'unkilere benzer (Brecht 1965, 48).

Elbette buradaki düşünce, Shakespeare'in oyunlarının ilgileri bakımından bu kadar hafif oldukları düşüncesi değil, burjuva kafanın o oyunlarda kendi küçük ilgileriyle benzerlikler bulduğu, bu yüzden dramanın onların önem duygusunu şişirdiği düşüncesidir; oysa oyunlardan alınması gereken, tarihsel belirleyiciler ve değişim anlayışıdır.

Brecht'e göre, Shakespeare'in eserleri özgün sahneleme bağlamları içinde hiç gerçekçi değillerdi:

> [DRAMATURG] III. Richard, V. Perde 3. sahne, Richard ve Richmond'un çadırlarıyla iki ordugâhı ve onların arasında, iki adamın rüyasma giren, ikisinin de görüp duyduğu ve ikisine de seslenen bir hayaleti gösterir. Y-efektleriyle dolu bir tiyat-

> ro! ... Buna, oyunların açık havada ve günışığında, sahnenin sağında solunda oturan, ayakta duran ya da ortalıkta dolaşan izleyiciye en yakın mesafede, eylem yerini gösterme çabası olmadan sahnelendiğini ekleyin; her şeyin ne kadar dünyevi, maddi ve büyüden yoksun olduğu konusunda bir fikir edinmeye başlarsınız (Brecht 1965, 58-59).

Shaw'un Marksist olmayan tarihsel anlayışı, Shakespeare'in büyüklüğüne, "atasözü türünde beylik felsefi laflar"ı güzelleştiren sözcüklerle müzik yapma yeteneğinden başka bir açıklama getiremedi. Brecht ise, benzersiz bir tarihsel anı, geç feodal çağ ile erken kapitalist çağın kesişme yerini işgal eden ve ikisi arasındaki çelişkiden bir şeyleri oyunlarına taşımayı başaran Shakespeare'i gördü.

Marx'ın tarihsel maddeciliği, üretim güçlerinin ilerleyişini, engel halini alan eski sistemin prangalarını kıran ve üretimin özgürleşeceği yeni bir sisteme geçişi zorunlu kılan bir değişim motoru olarak görür; ancak yeni sistemin kendisi de insanların durmaksızın ilerleyen üretme kapasitesi için bir pranga haline gelecektir. Brecht'e göre Shakespeare'in trajedisinin kökeni buydu:

> FİLOZOF: Feodalizmin gerilemesiyle ilgili trajik bir görüş benimser. Kendi ataerkil düşüncelerinin esiri Lear; korkunçlaşan sevimsiz adam III. Richard; cadıların aldattığı hırslı adam *Macbeth*; kendi dünya hakimiyetini mahveden hedonist Antonius; kıskançlığın yok ettiği Othello, hepsi yeni bir dünyada yaşıyorlar ve eziliyorlar... Ulu egemen sınıfların gerilemesinden daha karmaşık, daha büyüleyici ve daha önemli ne olabilirdi? (Brecht 1965, 59).

Bu yüzden, içinde bulunduğumuz tarihsel uğrak ile Shakespeare'inki arasında büyük bir fark var, ama aynı zamanda özsel bir paralellik de var;

zira kapitalist çağın (umuyoruz ki) sonuna yaklaşmakta olan bizler, aynı şekilde "yeni bir dönemin babaları ve eski bir dönemin çocukları"yız ve "gerçekte önemli olan şey, bu eski eserleri tarihsel olarak oynamak, yani zamanımızla güçlü bir karşıtlık içine oturtmaktır" (Brecht 1965, 63-64).

Dünya Resimleri: Sovyet ve Elizabeth Dönemi Diyalektikçilikleri

Marksistler, toplumsal varlığın bilinci ne kadar şekillendirdiği, ekonomik temelin üstyapıyı ne kadar belirlediği çetrefil sorularını ele alırken, diyalektik denilen zahmetsiz bir felsefi araçtan yararlanarak yanıt vermekten çoğunlukla sakınırlar. Diyalektik sanatı adını felsefi diyalogdan, karşıt tutumlar benimseyen konuşmacılar arasında tartışma yoluyla araştırmadan gelir; bu tartışmalardan yeni bir ürün, hakikat, doğar. P. J. Proudhon'un diyalektiği kullanma şekliyle alay eden Marx, Hegel'in evrensel hareket ilkesinin kaynağını bulmaya çalışan felsefi soyutlamasıyla ilgili kendi versiyonunu verir:

> Soyut durumda hareket nedir? Hareketin saf mantıksal formülü ya da saf aklın hareketi. Saf aklın hareketi nelerden ibarettir? Kendini ortaya koymaktan, kendisine karşıt olmaktan, kendisini oluşturmaktan, kendisini tez, antitez ve sentez olarak formüle etmekten, ya da yine kendisini olumlamaktan, olumsuzlamaktan, kendi yadsımasını yadsımaktan.... Ama bir kez kendisini tez olarak ortaya koydu mu, kendine karşıt olan bu tez, bu düşünce, iki çelişik düşünceye ayrışır -olumlu ve olumsuz, evet ve hayır. Antitezin içerdiği bu iki uzlaşmaz karşıt öğe arasındaki mücadele, diyalektik hareketi oluşturur. Hayır haline gelen evet, evet haline gelen hayır, hem evet hem hayır haline gelen evet, hem evet hem hayır haline gelen hayır;

> karşıtlar birlerini dengeler, etkisizleştirir, felç eder. Bu iki çelişik düşüncenin kaynaşması, ikisinin sentezi olan yeni bir düşünceyi oluşturur. Bu düşünce de yine, yeni bir sentezde kaynaşan iki çelişik düşünceye ayrışır (Marx 1992b, 99).

Marx'ın Hegel'den farkı, gerçekliği düşüncelerin önüne koymasıdır; bu özçelişki ve ilerleme ilkesi, Hegel'in bedensiz Dünya Tini ya da İdea'sında harekete geçmeden *önce* (ve onun bir sonucu olarak değil) maddi dünyada aslen vardır. Bir Marksist kendisiyle çelişiyor gibi görünse, bunun dünyanın doğası olduğu bahanesi hazırdır.

Bir bilgi kuramı olarak Marksist diyalektik, öznel biçimiyle (yalnızca duyusal deneyimleri bilebiliriz, onlara yol açan nesneleri bilemeyiz görüşü) ve nesnel biçimiyle (gerçekliği saf sezgiyle bilebiliriz görüşü) idealizme karşıdır. Proudhon'un yanlışı ilk ikiye ayrışmadan sonra durup, işbölümünün iyi ve kötü yanlarını söylemek ve orada, iyi yanları koruyup kötü yanların üstesinden gelmenin bir yolunu bulmak gibi bir sentez aramaktı. Marx'ın nükteli bir biçimde ifade ettiği gibi, Proudhon, "ilk iki basit tez ve antitez basamağından yukarıya hiçbir zaman ulaşamamıştır ve bunlara bile ancak iki kez tırmanmış ve bir defasında sırt üstü yere düşmüştür" (Marx 1992b, 100).

Düşünceler ile gerçeklik arasındaki ilişki, Shakespeare'in *II. Richard*'ının hapishanede üzerinde düşündüğü bir konudur ve biyolojik bir dille ifade edilmesine karşın, kendi kendine konuşmasında, Hegel'in diyalektiğinin tüm zorunlu öğeleri vardır -karşıtların sentezi, kendini olumsuzlama, ilerleme:

> Yine de çözeceğim
> Beynim dişi, ruhum da erkek, bu ikisi çiftleşip
> Durmadan çoğalan bir sürü düşünce üretecekler
> Ve dünyadaki insanlar gibi hepsi birbirinden farklı olan
> Çeşit çeşit düşünce dolduracak dünyayı (5.5, 113)

Richard fiziksel gerçekliğin öncelikli olduğunu görür:

> İhtiras dolu düşünceler,
> -Bu zayıf tırnaklar zindanımın duvarlarında
> Nasıl delik açabilirler?"-
> Gibi olmayacak şeyleri akla getirdiklerinden
> Doğuştan ölmeye mahkumdurlar (5.5, 113)

Bu görünüşte durağan kendi kendine tefekkür tarzıyla Richard, düşüncelerinin son derece sınırlı olduğunu bildirir: Bazıları maddi koşullarını aşmaya çalışırken ölür, bazıları dünyayla ilişkilerini koparma pahasına biraz huzur verir. Marx, insan bilincinin kendisinin hem özne, hem nesne olduğu bir kendi kendini inceleme işine kaçınılmaz olarak girdiğine ve kendini bilme, incelemenin öznesini ve dolayısıyla nesnesini de değiştirdiği için, entelektüel ilerlemenin motoru olduğuna inanıyordu. Richard'ın zihninin doğurduğu yeni düşünceler arasında, kendi düşüncelerini sanki insanlarmış gibi düşünme düşüncesi de vardır ve bu düşünce, kendi kendine konuşma anında açığa çıktığı için diğerlerine benzemez. Bu düşünceyi dile getirmek için, konuşma gelecek zamandan ("çözeceğim") şimdiki zamana ("...düşünceler...ölmeye mahkumdurlar") hareket ederken zaman geriye doğru akar, ama düşüncelerin yaratılmasından ölümlerine kadar yine ileriye akar.

Böyle bir ileri-geri gerilimi, oyuncunun kendiliğinden düşünceymiş gibi göstermek zorunda olduğu metne dayalı bir konuşmada ve bazı müzikal performans türlerinde vardır. Caz piyanisti Art Tatum "yanlış nota diye bir şey yoktur, her şey nasıl karar verdiğinize bağlıdır" iddiasında bulundu (Monk 1972); yani müzikal bir ifadenin doğruluğu ancak geriye dönük olarak belirlenebilir; daha sonraki bir bakış açısına göre, kendiliğinden hareket bir amaç edinmiş gibi görünebilir. Temposuz bir müzik çalınca (5.5, 114) Richard'ı önce müziğin ahenksizliği, sonra

bu ahenksizlik ile kendi karmaşık geçmişi arasındaki ahenk sarsar; diyalektik olarak aynı anda hem ahenklidir hem ahenksiz. Kaçınılmazlık ile kendiliğindenlik arasındaki bu gerilim Marksist tarih anlayışında vardır; çünkü tarihsel maddecilik, feodalizmden kapitalizme ve kapitalizmden komünizme geçişlerin artan üretim güçlerinin yarattığı demir yasalara uyduğunda ısrar eder; ama Marx da dünya işçilerini değişimi gerçekleştirmeye çağırdı. İnsanların özgür tercihi eylemler, mukadder bir tarihin işi de olabilir mi? Bu, aynı zamanda özgür iradeye bağlı insan tercihlerini ilahi tasarının bir parçası olarak içeren Hristiyan paradoksudur ve Shakespeare, sürekli olarak paradoksun bu biçimiyle yüzleşir.

Richard'ın düşünceleri kafasındadır ve Richard'ın hapishaneyle sınırlı olması kadar onun kafasıyla sınırlıdırlar. Ne var ki, bu hapishane yalnızca izleyicinin zihninde vardır; zira Richard, elli satır önce (sahne zamanıyla yaklaşık iki üç dakika) York Düşesinin oğlunun bağışlanmasını dilediği ve kocasını "sözcüklerin anlamını çarpıt"makla suçladığı (5.3, 111) sahnede durur. Aslında, Shakespeare başlangıçta Richard'a da bu ifadeyi söyletmiş, ama kendini tekrarlamaktan kaçınmak için değiştirmiş gibi görünüyor (Wells vd. 1987, 313). Dilin kendi kendisiyle üretken çelişkililiği, bilincin özçelişkisinden kaynaklanır; zira özdüşünümsellik edimi (bilincin ayırt edici niteliği) incelediği şeyi incelerken değiştirir. Kendimize şu anda ne olduğumuzu değil, geçmişte ne olduğumuzu bildirebiliriz; çünkü şu anda ne olduğumuz bildirimle birlikte değişir ve yeni bir şey olur -biraz önce ne olduğunu bilen insan oluruz- ve bu süreç böyle uzayıp gider.

Nesne ile özne arasındaki diyalektik -sonsuza kadar birini diğerine dönüştüren kendini bilme- eşit ölçüde temel ile üst yapı arasındaki diyalektiktir; zira üstyapının bir kısmı da, Marksizmin (ve diğer ilerici hareketlerin) üstlendiği ve şu anda gözlemleneni değiştiren toplumun kendi kendini incelemesidir. 1. Bölümde gördüğümüz gibi, Georg

Lukács, evrenselleştikten sonra başkalaşıp öznellikten nesnelliğe dönüşen proleter sınıf bilincine özel bir yer veren *Tarih ve Sınıf Bilinci*'nde (Almanca yayımlanışı, 1923) bu noktaya değindi. İnsan bilinci toplumsal varlığın ilerisindedir, ekonomik gerçekliğin bilgisiyle şekillenir ve bu gerçekliğin süregiden bilinmesiyle sonsuza kadar ileriye doğru itilir; bu, toplumsal varlık ile bilinci birbirine kilitleyen ve mekanik belirlenim ya da gerçekliği yansıtan düşünce kavramları olmadan anlaşılabilen ve karşılıklı olarak birbirini besleyen bir ilerleme biçimidir.

1930'ların sonunda Stalin, Hegel'in diyalektiği ile Marx'ın tarihsel maddeciliğini kullanıp, Sovyet komünist ülkelerin resmî öğretisi olan, resmî Marksizm-Leninizm felsefesi haline getirdiği diyalektik maddeciliği yarattı. Ne Marx, ne Lenin, siyasal ilerlemeden jeo-fiziksel bilimlere kadar her şeyin temel dayanağı olan bir tek felsefi ilkeyi kabul ederdi. Stalin'in pratikteki diyalektik imgesi, içten yanmalı bir motorda pistonların ileri geri hareketinin taşıtı ileri doğru iten doğrusal bir kuvvete çevrilmesiydi ve 1929 ve sonrasının 'Beş Yıllık Plan'larının merkezinde bu türden dönüştürücü motorlar vardı: Üretim güçlerinin artışı, ilerlemenin itici gücü olacaktı. Diyalektiğin karşılıklı itişmeleri ileri doğru ilerlemeye dönüştürmesinin simetrik bir karşılığı, sonsuza kadar niteliğe dönüşen nicelik ilkesiydi; böylece üretken gücün pürüzsüz artan niceliği, nitelik olarak birbirinden farklı kölelik, feodalizm, kapitalizm ve sosyalizm çağlarıyla sonuçlanır.

1937'de, tam da diyalektik maddecilik genel olarak her şeyle ilgili düşünmenin resmî Sovyet şablonu olduğu ve toplumcu gerçekçiliğin sanat yaratma şablonu olarak onaylandığı sırada, Londra'da Marksist edebiyat eleştirisiyle ilgili, temel ile üstyapı arasında son derece mekanik bir bağlantı kuran, edebi çağları ve türleri egemen ekonomik koşulların salt yansımaları olarak okuyan üç kitap çıktı: Christopher Caudwell'in *Yanılsama ve Gerçeklik*'i, Alick West'in *Crisis and Criticism*'i

ve Ralph Fox'un *The Novel and the People*'ı. Claudwell modern şiiri "tarihsel olarak -devinim halinde" anlama gereğinde ısrar etmesine karşın, *Komünist Manifesto*'nun burjuvazinin üretim araçlarını durmadan devrimcileştirmeyle ilgili ünlü pasajını aktarıyordu: "Katı olan her şey buharlaşıyor." (Bu, Claudwell'in ünlü ifade şeklidir. Alternatif bir çevri ise şöyledir: "Ayrıcalıklı ve yerleşik olan her şey havada erir." [Marx ve Engels 2004d, 26].) Caudwell şu sonuca ulaştı:

> Kapitalist şiir bu koşulları yansıtır. Bu koşulların sonucudur. ... Bu nedenle sanatı özü bakımından asi, biçimsel olmayan, doğalcı sanattır. ... Burjuva ekonominin kendi üretim araçlarını devrimci bir şekilde sürekli değiştirmesi gibi, bu da kendi geleneklerini devrimci bir şekilde sürekli değiştiren bir sanattır (Caudwell 1988).

Caudwell'in mekanik belirlenim görüşü, "Tüm insanların zihinleri, burjuva bir ekonomide yaşandığı için burjuva önyargılarla çarpıtılır"dı (Caudwell 1988).

Yanılsama ve Gerçeklik çıktığında Caudwell İspanya'da Faşistlerle savaşmaya hazırlanıyordu ve ilk çarpışmada yoldaşlarını makineli tüfek ateşiyle korurken öldürüldü. Ölümünden sonra yayımlanmaya hazır iki kitap daha vardı: *Ölen Bir Kültür Üzerine İncelemeler* (1938) ve *Fizikte Kriz* (1939) ve bunlar da Caudwell'in mekanikçi düşünme eğilimini sergiliyorlardı. Caudwell'e göre entelektüel sınıfın işçi sınıfından uzaklığı, fen bilimleri ve toplumsal bilimler, Freud'un psikanalitik ve Keynes'in ekonomik kuramları da dahil, burjuva kültürün tüm boyutlarını kirletmekteydi. Caudwell, Einsteincı göreliliği, kapitalist temelin yaratmaya mahkum olduğu üstyapısal tutarsızlığı düzeltmeye yönelik beyhude bir girişim olarak görüyor ve entelektüel yaşamın parçalı damarlarını birleştirecek tek bir Marksist dünya görüşünün gelmesini

bekliyordu. Caudwell, Stalin'in bilim ve sanata tek yaklaşım biçimini kabul etmezdi, ama düşünüşünde de, kapitalizmde ortaya çıkan (nesnel olarak doğru) bilimsel düşünceleri reddedişindeki yolu tutuyordu.

Alick West de, sanatı, tikel bir ekonomik düzenlemeler kümesinin nesnel bir tezahürü olarak gördü ve edebi yargılarda hiçbir göreliliğe yer vermedi:

> Marx, bir demiryolunu hiç kimse kullanmazsa yalnızca potansiyel olarak bir demiryoludur diyordu. Aynı şekilde, kimse takdirle okumazsa Shakespeare yalnızca potansiyel olarak Shakespeare'dir denilebilir. Ama demiryolu üzerinde seyahat demiryolunu ne kadar yaratırsa, takdir edimi de onun değerli eserini o kadar yaratır. "Değer, yalnızca popülerliğin mutlağın katına yükselmesidir" ifadesi, "biz kendi Shakespeare'lerimizi kendimiz yaratırız" sonucuna götürür (West 1937, 135-136).

3. Bölümde göreceğimiz gibi, Marksist düşünüşün bir çizgisi, yakın zamanda, West'in saçma olarak gördüğü şeyde ısrara yol açtı: Yorum edimlerimizde aslında kendi Shakespeare'lerimizi yaratırız. West'e göre, Shakespeare'in büyüklüğü, kendi çağında ilerici olandan yana olması anlamında tarihseldir; ama James Joyce'un *Ulysses*'i başarısızdır, çünkü "toplumsal hareketin tikel bir evresiyle özdeşleşemez ... Dolayısıyla kitap toplumsal enerjiyi örgütlemez; uğruna çalışabileceği bir amaç vermediği için, onu yıpratır" (West 1937, 179-180).

Şaşırtıcı değil, bu pragmatik yaklaşımda içerik ve biçim ikiliği bir eşitlik, hatta bir diyalektik değil, bir hiyerarşidir, bu yüzden "içerik, birinci derecede önemlidir" (West 1937, 131), biçim sonradan gelir:

> Elbette bu, Shakespeare'in sonelerinin içeriğinin temsil ettiği tikel yargının sonelerin biçimini belirlediği anlamına gelmez; ama daha önce var olan sone biçimini değiştirdiği anlamına gelir. Shakespeare'in elinde hazır bulduğu biçim, daha önceki

> içeriklerin içinde cisimleştiği biçimi biraz değiştiren sonsuz sayıda yeni içeriğin sonucudur. Bu anlamda, içerik, tikel eylem; biçimi, daha önceki eylemin sonucunu belirler (West 1937, 132).

Ralph Fox kendi Marksizmini, "kapitalist üretim tarzı feodal üretim tarzından daha ilerici olduğu [için], bu nedenle kapitalist sanat feodal sanattan daha yüksek bir yerde durmalı ve feodal sanat da, köleci Yunan ve Roma devletlerinin sanatından daha yüksek bir yerde durmalı" şeklindeki "ham ve kaba" görüşten (Fox 1937, 19-20) uzak tutarken, West'in "...kapitalizmin eğilimi, edebiyatı ketlemek, sosyalizminki geliştirmektir" yorumunu (West 1937, 181-182) düşünmüş olabilir. Ama Fox da tarihte ve sanatta biçimi içeriğe bağımlı kıldı:

> Marksizm ...herhangi bir değişimde nihai ve belirleyici faktörü ekonomik nedenlere bağladığı halde, "ideal" faktörlerin de tarihin seyrini etkileyebileceğini inkâr etmez; hatta, bu faktörler değişimin alacağı biçimin (ama yalnızca biçimin) belirlenmesinde baskın bile olabilirler... [Marx] dinin, felsefenin ya da geleneğin bir sanat eserinin yaratılmasında büyük bir rol oynadığını, hatta şu ya da bu "ideal" faktörlerden birinin söz konusu edilen eserin biçiminin belirlenmesinde baskın olabileceğini iyi biliyordu (Fox 1937, 21-22).

West gibi Fox'un tarih anlayışı da Shakespeare'i doğru zamanda doğru yere koydu ve Evelyn Waugh'un Edmund Campion* biyografi-

* Edmund Campion (1540-1581): İngilizlerin ulusal birliğinin sağlanmasında önemli bir yeri olan ve Britanya hükümdarına din işlerinin düzenlenmesinde önemli söz hakkı tanıyan Anglikanizm'e karşı mücadele etmiş ve bu nedenle idam edilmiş Katolik-Cizvit dinbilimci ve misyoner [e.n.].

sinin "Hawthornden ödülüyle taçlandırılması"ndan yakındı; ona göre bu, modern eleştirinin iflasıydı:

> Shakespeare ya da Marlowe, Campion'ı bir şehit sayar mıydı? Yoksa İngiltere'nin ulusal varoluşu için savaştığı, ulusal kültürümüzü yaratan koşullar uğruna savaştığı bir zamanda Campion'un faaliyetlerinin, en iyi Shakespeare'in aşağıdaki sözleriyle nitelenebileceği görüşüne mi katılırlardı?
>
> "ömür boyu kirli yaşayıp temiz ölme heveslisi
> zamanın o kuklaları" (Fox 1937, 13)

Fox'un matbaacısı, Fox'un öfkesine denk bir biçimde, İngiliz romanının tekbenciliğe gerilemesinin nedenleriyle ilgili filisten görüşünün tutarsızlığını tipografik olarak yorumlamış gibi görüyor: "Frued'un geliştirdiği şekliyle psiko-analiz, bireyin ilahlaşmasıdır. aşırı entleektüel anarşidir"* (Fox 1937, 13).

Fox'un tarif ettiği ilaç basitti: "Edebiyatta sol güçleri birleştirip yeniden canlandıracak, sanatsal formülü toplumcu gerçekçilik olan Marksizm" (Fox 1937, 15). Bu yolla, kayıp kahraman romandaki yerine geri gelecekti; zira "karakter yaratmak" (Fox 1937, 88) romanın baş kaygısıdır ve yanlış edebiyat türünde çalışma talihsizliğine karşın, "Shakespeare'in karakterleri, onların [Marx ve Engels'in] Marksist yazarın insanı nasıl sunması gerektiğini gösteren idealleridir; aynı anda hem bir tip hem bir birey, hem kitlenin temsilcisi hem tekil bir kişilik" (Fox 1937, 108). 1937'nin bu üç kitabına bakarak değerlendirildiğinde, Marksist edebiyat kuramının geleceği kasvetli görünüyordu.

* Tırnak içindeki cümledeki imla yanlışları, özgün metindeki yazarın da vurguladığı yanlışlıkları yansıtmaktadır [e.n.].

Adil olmak gerekirse, Lily B. Campbell'in *Shakespeare's Histories: Mirrors of Elizabethan Policy*'sinin (1947) etkili alt başlığından (Elizabeth Dönemi Politikasmm Aynaları) da görebildiğimiz gibi, her şeyi toplumsal basınçla açıklayan, yazara hiçbir özerklik tanımayanlar yalnızca Marksistler değildi. Yirminci yüzyılın ilk yarısının en etkili Shakespeare eleştirmeni, doğrudan doğruya bu belirlenim sorununu ele aldı. *The Elizabethan World Picture*'da (1943) E. M. W. Tillyard, Elizabeth dönemine özgü eğitimli birinin dünyanın nasıl düzenlendiği, dünyevi ve ilahi yönetim ilkeleri ve insani işler ile ilahi tasarı arasındaki ilişkiyle ilgili düşündüklerinin ana hatlarını çizdi. Tillyard, tutarlı bir yapı, bir hiyerarşi içinde her şeye yerini tahsis eden ve sonunda Tanrıya götüren hayali bir 'yüce varlık zinciri'nde tezahür eden düzen ve istikrara genel bir inanç gördü. En alçağından en yükseğine, evrenin her öğesi bu zincirle diğerlerine bağlıdır ve yukarı ve aşağı çekilir. "Soylu" bir canavarın en iyi yanları insanlığın en kötü yanları kadar iyidir ve oraya doğru çekilir, insanlığın en kötü yanı ise alt düzeyde bir hayvana benzer. Alt düzeyde bir hayvanın en kötü kısmı, bitki yaşamından biraz iyidir ve bitki yaşamının en kötü kısmı, bir kayanın üzerinde büyüyen yosun, üzerinde büyüdüğü kayadan biraz iyidir; bu yüzden insanoğlu, canavarlık ile meleklik arasında bocalamaktadır. O nedenle toplumsal devingenlik, gül olmak isteyen bir havuç ya da aslan olmak isteyen bir kurbağa kadar saçma olur. Özellikle hükümdar, semavi düzen ile dünyevi düzen arasında bağ kuran, Tanrının yeryüzündeki vekili sayılmaktaydı ve insanın hükümdarına karşı görevi, dinsel bir yükümlülüktü.

Tillyard derhal meseleyi aşırı basitleştirmekle, sanatı yalnızca siyasetin bir aynası olarak ele almakla, muhalefete çok az yer bırakmakla suçlandı ve gerçekten de suçluydu; ama onunki, bağlama hiçbir eleştirel değer vermeyen 'yeni eleştiri'nin egemen yöntembilimine hoş görülebilir

bir tepkiydi. Yeni eleştiricilere göre, edebi eserler, iç özelliklerinin araştırılmasıyla keşfedilen kamusal yapılar olarak işlev görürler; bunlar;

> Bir şiirin semantiği ve sözdizimiyle, alışılmış dil bilgimizle, gramerlerle, sözlüklerle ve sözlüklerin kaynağı olan literatürle, genel olarak bir dili ve kültürü oluşturan her şeyle [araştırılır]; dışsal olan, özel ya da bireye özgü olandır; dilsel bir olgu olarak eserin bir parçası değildir: Şairin şiiri nasıl ya da neden yazdığıyla ilgili açıklamalardan (örneğin gazetelerde, mektuplarda ya da mülakatlarda) ibarettir... (Wimsatt ve Beardsley 1946, 477-478).

W. K. Wimsatt ile M. C. Beardsley'in anlatımında, zorunlu olarak zamanla değişen "bir dili ve kültürü oluşturan her şey" ifadesiyle gizlice araya sokuşturduklarını varsaymazsak, her yazılı eseri koşullayan gayri şahsi, tarihsel basınçlara yer yok gibi görünüyor. Açıkça sözünü ettikleri dışsal güçler, yazarın bilinçli yaşamıyla ilgili şeylerdir, bilinçdışıyla değil.

Wimsatt ile Breadsley, yazının anlamını yazarın yaşam deneyimlerinde arayan bir tür biyografik tarihselciliğe tepki gösterdiler ve -4. Bölümde göreceğimiz post-yapısalcı kaygıların habercisi olacak şekilde- edebiyatın toplumsal doğasında ısrar ettiler:

> Şiir, eleştirmenin malı, şairin malı değildir (doğduğu anda yazardan uzaklaşır ve yazarın gücünün ötesinde dünyayı dolaşır). Şiir kamuya aittir. Kamuya ait olan dilde cisimleşir ve kamusal bilginin nesnesi olan insanla ilgilidir (Wimsatt ve Beardsley 1946, 470).

Burada, edebiyat kuramında belirti niteliğinde bir gerilim, Marksizmin kaçınamadığı bir gerilim var: Eserin ancak tüketildiği bağlam-

da -okur ya da izleyici için yazılır- anlaşılabileceğini söyleyen eleştirmen, tikel tarihsel bağlamı (kim, kim için yazmış, birbirleriyle ilgili ne hissederler?) zayıflatır ve bu, metnin tek başına durmasını (bazı yeni eleştiricilerin umduğu gibi) sağlamaktan çok, eseri, 1. Bölümde gördüğümüz gibi dünyayla ilgili tikel düşünüş ve duyuş şekillerini kodlayan ortak bir dil bağlamının daha derinlerine gömmeye yol açar.

Karşıtlarının karikatürlerinin hiçbirinde rastlanmamasına rağmen, Tillyard'ın modelinin kalbinde, miras alınan ortaçağ düşünceleri (özellikle dinin dünyayı küçümseme emri) ile on ikinci yüzyıldan itibaren ortaya çıkan hümanizm arasındaki bir çelişki vardır: "Birbiriyle çelişen iki ilke, yüksek gerilim halinde bir arada var oldular" (Tillyard 1943, 73). 'Dünya resmi' yekpare değildi; aksine bir çekişme alanıydı, zira Machiavelli'nin ve Copernicus'un eserleri, geleneksel düşünceleri ve kendi yönetimine ideolojik destek almaya çalışan egemen hanedanlığı reddetmek için yeni nedenler sağlamıştı: "Tudorlar, ortaçağ evreninin bünyesine bir şekilde yerleşmişti" (Tillyard 1943, 6). Egemen hanedanlığın aracılığı ve bu dünya resmini sürdürmek için çalışmayı sürdürme gereksinimi, bu resmi, Caudwell, West ve Fox'un çalışmalarında rastlanan kaba anlayıştan çok, 1. Bölümde araştırılan anlamda ideolojik yapar. Ortodoks kurtuluş planının bir sonucu, muhalefeti kutuplaştırmak oldu: "Ona başkaldırabilirsiniz, ama görmezlikten gelemezsiniz. Bilinemezcilik değil, ateizm kuraldı" (Tillyard 1943, 16).

Tillyard'ın görüşüne göre, kötümser *contemptus mundi** ile iyimser hümanizm arasındaki gerilim, Platonculukta zaten var olan diyalektiğin bir biçimiydi: Evren, Tanrının kusursuz düşüncesinin bir kopyası oldu-

* Bir önceki paragrafın hemen başında da anılan 'dünyanın küçümsenişi'nin Latincesi. Sonraları çileci/ ötedünyacı Protestanlığa da aktarılacak olan Katolik öğretinin bu bileşenini, din anlayışında gevşemeyi ve dünyevi olana gösterilen zaafı *De Contemptu Mundi* adlı kitabında sert biçimde eleştiren, 12. yüzyılda doğmuş Bernard of Cluny adlı bir keşiş formüle etmişti [e.n.].

ğu için özünde iyidir ve evren, yalnızca bir kopya olduğu için özünde kötüdür. Birbiriyle çekişen düşünceler arasındaki bu gerilim azaltılamazdı; "... her iki tarafta eşit basınç vardı" ve aynı gün hem hümanist bir oyun izleyen, hem bir cehennem ateşi vaazı dinleyebilen bireylerde etkili olmaktaydı (Tillyard 1943, 20). Yakın zamanın anti-Tillyardcılarını en çok incitmiş gibi görünen şey, "Tanrının tahtının dibinden en küçük cansız nesnelere" (Tillyard 1943, 23) kadar uzanan 'varlık zinciri' modeliydi. Zincirdeki her şey zorunlu olarak kendinden yukarıda olandan aşağı, aşağı olandan yüceydi, bu yüzden ilişkisel değer her şeydir: Katmanlı düzen, şeylerin farklılığının işaretidir; herhangi iki şey eşit değildir.

Varlık zinciri, "farklılık"ı "eşitsizlik"ten ayıran ve farklılıklarına karşın herkesin eşit olduğunda ısrar eden modern liberal duyarlılığı rahatsız eder; buradaki ayrılık terminolojik olarak yakın zamana aittir ve bu sözcüklerin eşanlamlı olduğu matematiğe henüz ulaşmamıştır. Raymond Williams, fırsat eşitliğini, "söz hakkı ve harcanan çaba oranında kademeli artan ücret" eşitliğini savunanların, aslında eşit bir biçimde eşitsiz olma hakkı istedikleri gözleminde bulundu (Williams 1958, 165) ve D. H. Lawrence'tan onayladığı şu alıntıyı yaptı:

> İnsan başka biriyle ne eşittir, ne de eşitsiz. Başka birinin huzurunda durduğumda ve saf kendim olduğumda, bir eşitin, bir aşağının ya da bir üstünün varlığının farkında mı olurum? Hayır ... Yalnızca bir varolmanın ve tuhaf ötekilik gerçeğinin farkında olurum (Williams 1958, 211).

Williams'ın kendisi de iki tür eşitliği, iyi ve kötü eşitliği ayırt eder:

> Önemli olan ya da aslında düşünülebilir tek eşitlik, varlık eşitliğidir. İnsanın çeşitli boyutlarında eşitsizlik kaçınılmaz, hatta iyidir; zengin ve karmaşık bir yaşamın temelidir. Zararlı olan eşitlik, varlığın özsel eşitliğini yadsıyan eşitsizliktir (Williams 1958, 317).

Varlık zinciri, her şeyi Tanrının planının eşit parçaları haline getirmekle bir tür eşitlik önerir; ve David Heneker'in "... savaşı kazanacak ... çeteleri saklayan delikler açan eşyalar yapan" kadınla ilgili İkinci Dünya Savaşı şarkısı "The Thing-ummy-bob," Gracie Fields ile Arthur Askey'in ayrı ayrı seslendirdikleri şarkıdaki işçi gibi, "hiçbir parça gereksiz fazlalık değildi" (Tillyard 1943, 28).

Tillyard, sıkça iddia edildiği gibi, insan aracılığını, özellikle yıkıcılığı, modelinin dışında tutmadı: Örneğin, baht ile insan işleri arasında aracı oldukları varsayılan, Tanrının değişmez düzenine itaat eden, ama yeryüzündeki talihin cilvelerinden de sorumlu olan yıldızlar vardır. Tillyard, "... yıldızların etkisine karşı konulabileceği ... öğretisinin yaygınlığı yeterince kabul edilemediği"nde ısrar etmemiş olsaydı, bu kötümser, dolayısıyla tutuculuğa hizmet eden bir görüş gibi görünürdü; ve Tillyard bu örneği kullanmamış olmasına karşın, Romeo'nun "size aldırmıyorum, yıldızlar"ı (5.1) yalnızca bir delikanlılık kabadayılığı değildir (Tillyard 1943, 53, 55). L. Calderwood'un dediği gibi, yıldızlar aynı zamanda denizcilerin yön bulma araçlarıydı ve bu yüzden burada bağımlılık ile özerklik arasında diyalektik bir birlikte akış vardır (Calderwood 1971,115n13).

Rönesans dramasındaki karakterler talihsizliklerini astrolojik terimlerle açıklarlar; ama Tillyard, ortaçağ astrolojisi ile Elizabeth dönemindeki torunu arasındaki farkı, 'gerçek' (yani 'kraliyete ait') tenis ile daha sonraki çeşidi arasındaki farka benzetir (Tillyard 1943, 49). Tillyard, benzetmesinin uygunluğunu açıkça ortaya koymaz -bu kitabın yanlış anlaşılmasına neden olan bir kusur- zira, tenis toplarının karşılıklı ve öngörülemez hareketi, Rönesans drama karakterlerinin insani varoluşun cilveleri için kullandıkları en yaygın imgelerden biridir; Middleton'ın *The World Tossed at Tennis*'inin ["Teniste Savrulan Dünya"] ve Dekker'm *Fortune's Tennis*'inin ["Talih Tenisi"] başlıkla-

rına bile girdi, hatta tenisten açıkça söz edilmediğinde bile bu, temelde yatan bir metafor olabiliyor (Hopkins 2000).

Nasıl ki Brown hareketine tabi mikroskopik parçacıkların salınımları Filippo Marinetti (Marinetti 1913) gibi Fütüristlere ve Modernistlere çekici geldiyse, vurulan tenis topları da, insan varoluşunun öngörülemezliği için bir metafor olarak Elizabeth dönemi insanlarına çekici geldi. Ne var ki, Brown hareketi fiilen rasgele olduğu halde, bir tenis topunun hareketi belirleyici fiziksel yasalara ve oyunun kurallarına tabidir ve eninde sonunda, oyundaki yerleri topun oyunda tuttuğu yerden çok farklı olan ve topları kendi amaçları için kullanan yaratıklar (oyuncular) tarafından yönetilir. Brecht'in de gözlemlediği gibi, "Bir tenis topunun bakış açısından bakılırsa, hareket yasalarını kavramak pek olanaklı değildir" (Brecht 1964, 275); bunun için doğru başvuru çerçevesini benimsemek gerekir. Rönesans dramasındaki karakterlerin kendilerini tenis topuna benzetmeleri, Elizabeth dönemi insanlarının üzerimizde etkili olan güçleri bilinemez saydıkları, evrenin kaotik olduğu anlamına gelmez; yalnızca oyunların, Brecht'in her zaman ısrar ettiği gibi, karakterler anlamasa da izleyicinin pekâlâ anlayabildiği yasalara tabi olan varlık deneyimini açığa vurduğu anlamına gelir.

Tillyard, tarif ettiği 'dünya resmi'nin Shakespeare zamanında saldırı altında olduğunu düşünüyordu ve bu dünyanın derli toplu kategorileri gerçekliğe giderek daha az uygun düşünce, "eşdeğerlilikler solup benzerliklere dönüştü"; yine de, "patlayan ve hızla üreyen bir dünyayı ehlileştirmek" için bu model kullanıldı (Tillyard 1943, 99). Dünya resminin hızla değişen, kafa karıştıran erken modern dünyayı anlamlandırmak için kullanılan entelektüel donanımın bir parçası olduğu anlayışı, Tillyard'ın kendisinin de dünya resmine inandığını sanmış gibi görünen Tillyard karşıtlarının tariflerinde yoktur.

Tillyard bu modelle özdeşleşmek bir yana, modelin düşüncelerini "çok kaçık" olarak niteledi ve "Orta Avrupa'daki belli düşünce çizgileri"ne dolaylı bir göndermeyle, tuhaflığını Nazizm ve Faşizmle karşılaştırdı. "Bilimsel kafalı entelektüeller"in yapma eğiliminde oldukları gibi, bu şeyler sırf bize çılgınca görünüyor diye, onları görmezlikten gelmenin gereği yoktur (Tillyard 1943, 101-102). Tillyard, "Tudor rejimi tarafından" işe koşulan ideoloji olarak dünya resminde ısrar etti ve Shaw gibi o da Shakespeare'in dehasının, "çağın üçüncü sınıf kafa yapısının ortak niteliği"ni güzel bir dille süslemesinde yattığını düşünüyordu (Tillyard 1943, 100-101). Kitabı değerlendiren Don Cameron Allen, Tillyard'ın Elizabeth dönemi düşüncelerinin kaçıklığına dair söylediklerini yanlış anladı ve resmin kısmi olduğunu düşünmesine karşın, "belli bir bakış açısını en küçük temel özelliklerine indirgemedeki muazzam hizmeti"nden ötürü de Tillyard'ı övdü. Yeni tarihselciliğin ve kültürel maddeciliğin Anti-Tillyardcılığı hakkında yazı yazan Graham Bradshaw, Allen'in Tillyard'ın kitabıyla ilgili değerlendirmesine "müthiş" dedi (Bradshaw 1993, 3); o çekingen övgü için pek de doğru olmayan bir sözcük.

Tillyard'ın sonraki kitabı *Shakespeare's History Plays* (1944), Elizabeth döneminin *II. Richard*'ın tahttan indirilmesiyle ilgili duygularını (büyük bir günah) bir ilahi takdir modelinin yönettiğini, bunun sonucunda ortaya çıkan iç savaşın (IV. Henry, *V. Henry* ve *VI. Henry* oyunlarında), VII. Henry'nin hükümdarlığında düzen geri gelmeden önce zorunlu olan ilahi bir ceza olarak anlaşıldığını öne sürdü. Bu kitap da, Elizabeth döneminin tarihsel değişim görüşlerini homojenleştirmekle suçlandı; Geoffrey Tillotson şundan yakındı: Tillyard "onların belli fikirleriyle ilgilenmiştir ve bu fikirlerin onlara özel olarak bahşedildiğini düşünme eğilimindedir" (Tillotson 1945, 160). Tillyard, Shakespeare'in oyunları gibi, vakayiname kaynaklarının da, takdir-i ilahiye

dair tek tarihsel bir anlatım değil, çok sayıda açıklama ve bakış açısı sunduklarını görememiştir (Kelly 1970). Tillyard'a saldırı, eleştirel etkinliğin bir alt uzmanlık alanı haline geldi ve ikinci dalga anti-Tillyardcıların birinci dalgayla ilgili bilgisizliği Bradshaw ile Robin Headlam Wells'i harekete geçirdi. Wells, A. P. Rossiter'ın Tillyardcı "kesinlik ve ahlaki inanç"ı reddedip, "muğlaklık"tan yana oluşuna ve Rossiter'm Shakespeare'in tarih oyunlarının "ikisi de eşit ölçüde geçerli gibi görünen karşıt bakış açıları" sergilediklerine dair iddiasına dikkat çekti (Wells 1985, 398).

Wells, Tillyard'ın, Shakespeare'in tarih canlandırmasındaki "çözülmemiş diyalektik"i, "karşıt savlı anlamların ayna anda var olma"larına izin verme yeteneğini, "oyunun okuru yapmaya zorladığı tercihi olanaksızlaştıracak şekilde, eşit ölçüde geçerli, eşit ölçüde istenir ve eşit ölçüde yıkıcı karşıt öğeler"inde rastlanan "amaçlı muğlaklığı" görmezlikten geldiğini düşünen eleştirmenleri onayladı ve onlardan alıntılar yaptı (Wells 1985, 399). Wells kitabını "olağanüstü zeki" W. R. Elton'ın şu görüşüyle kapattı: Shakespeare oyunları bize "uygun bir çatışmalı yapı; karmaşık hareketinde ve diyalogunda doğrudan ifade ve indirgemeci çözüm basitliklerinden uzak duran bir ironiler ve muğlaklıklar diyalektiği" sunar (Wells 1985, 403).

Bu, liberal-tutucu bir gündeme taşınan Marksist diyalektik ve çatışma terminolojisidir; zira "çözülmemiş diyeliktik" aslında diyalektik değildir. Diyalektiğin özü, çatışma içinde ulaşılan aşma yoluyla ilerlemedir; ama Wells, çözüm olanaksızlığının, kusursuz derecede eşit bir entelektüel gücün kucağına kilitlenmiş karşıt düşüncelerin yarattığı felç durumunun esiri oldu. Bu, dünya sorunlarını algılayan, ama çözüme itirazları, sonunda hiçbir şey yapılamayacak şekilde, güç ve sayı bakımından eşit derecede dengeli bulan karakteristik liberal görüştür. Bu görüş, Marksist (ve aynı zamanda Hegelci) diyalektiğin ilerleme

potansiyeline duyduğu inançtan yoksundur; ama bu, son yirmi yılda birçok Marksistin yaptığı gibi, Marksistlerin liberallerden uzak durmaları için bir neden olmamalıdır. Aksine görev, (sorunları kabul etmekle zaten yarı yola kadar gelmiş olan) liberalleri kuruntularının üstesinden gelip, ilerici siyasete ve bilimsel çalışmaya katılmaya ikna etmektir.

3. 1968'den Sonra Marx'ın Shakespeare İncelemeleri Üzerindeki Etkisi

Tom Harrison, Charles Madge ve Humphrey Jennings'in kurduğu toplumsal araştırmalar örgütü Mass-Observation [Kitle Gözlemi], 1937 ile 1955 arasında, İngiltere'de sıradan insanların gündelik yaşamlarıyla ilgili 3.000'i aşkın rapor üretti. İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra, işçi sınıfından daha fazla öğrencinin üniversite eğitimine ulaşması, "tabandan gelen" bir tarih görüşünü teşvik eden Marksist tarih çalışmaları üretti; en başta da E. P. Thompson'ın *İngiliz İşçi Sınıfının Oluşumu*'nu (2004). Savaş sonrası İngiltere'nin reformist sosyalist ikliminde işçi sınıfının yaşamı, saygın bir akademik inceleme konusu oldu ve Thompson, İngiliz işçi sınıfı bilincinin, artan sanayileşmenin zorunlu bir sonucu olmaktan çok, on dokuzuncu yüzyılda belirli eylemcilerin cesurca çalışmalarıyla şekillendiğini iddia etti. Thompson, işçi sınıfının oluşumunda (ve zaferinde) etkili olan kaçınılmaz güçleri gören Marksistlerden farklıydı ve sınıfın tikel başarılarını vurgularken, G. B. Shaw'unki gibi sol kanat ve liberal konumlardan gelen horgörü dolu işçi sınıfı yaşamı karikatürlerine karşı koydu.

Mass-Observation, kadınların yaşamıyla ilgili yeni toplumsal tarih araştırmalarına ham veri sundu ve 1960'larda kadınların yükselen bilinci, siyasal talepler üretti. Feminist Shakespeare incelemelerinde siyaset ile edebiyat eleştirisinin nasıl çakıştığını ayrıntısıyla incelemeye değer; çünkü gelişen tartışmalarda, düşüncelerin ve temsillerin siya-

sal pratik ve gerçek yaşamla ilişkilenme şekilleriyle ilgili Marksist bir anlayış, sürekli sınanıp arıtıldı. Merkezi figürlerden birçoğu kendisini Marksist olarak tanımlamazdı ve birkaç ünlü Marksist, çalışmaları bu yeni tür eleştirinin yaratılmasını şekillendirmediği için bu anlatımda yer almaz. Burada amaç, genel olarak bir Shakespeare incelemeleri tarihi sunmak değil, Marx'la birlikte başlayan düşüncelerin ilerleyişinin izini sürmektir; bu nedenle, 1980'lerin ortasından sonraki dönemle ilgili söyleyecek fazla bir şey yok. Siyasal pratikte, 1989-1990'da komünist devletlerin çöküşüyle birlikte her şey değişti ve Marksist kuram buna, Shakespeare incelemelerini de aydınlatabilecek tutarlı bir yanıt henüz üretemedi. Muhalif siyaset 1990'larda özellikle anarşizm, anti-kapitalizm, hayvan hakları ve ekoloji alanlarında gelişti; ama bunlar ancak şimdi yeni bir kültürel kuram üretmeye başlıyorlar.

Feminist Shakespeare incelemeleri, Juliet Dusinberre'nin Shakespeare and *The Nature of Women*'ıyla (1975) başladı; Dusinberre'ye göre, Shakespeare kendisini kadın kahramanların zihinlerine soktuğunda, drama "duygudaşlık bakımından feminist"tir; eleştirel pratik, kadın bakış açısını benimsemeyi bundan öğrenebilir. *The Woman's Part: Feminist Criticism of Shakespeare* (Lenz, Greene ve Neely 1980b) adlı bir denemeler derlemesine editörlerin yazdığı giriş, "eserlerini yeniden görmek ve kutsamak için" açıkça böyle bir bakış açısı çağrısında bulundu (Lenz, Greene ve Neely 1980a, 3). Shakespeare'in kadınlarını geleneksel eleştirinin miras alınan kalıpları olmadan ve "açıkça partizan" (Lenz vd. 1980a, 12) bir toplumsal eylem programı içinde okuyan eleştiri, kadınların kurtuluşu davasına yardımcı olabilir. Derlemenin iki yazarı erkek olmalarına rağmen "bireysel bir okurla ... oyunlara kendi deneyimini, kaygılarını ve sorularını taşıyan ... zorunlu olmasa da genellikle kadın bir okurla" başlayan femi-

nist eleştiriden dışlanmamıştı (Lenz vd. 1980a, 3). Giriş bölümü, o günden beri egemen olan bir özcülük karşıtlığını ihtiyatlı bir biçimde ima etmekteydi: "... dişil karakteristikler, eril olanlar gibi, kültürel inşaları değiştiriyorlar ve kadınlarla sınırlı değildirler" (Lenz vd. 1980a, 12).

Linda Bamber, *Comic Women, Tragic Men*'e (1982), Shakespeare'de feminist bakış açıları bulma eğilimini reddederek başladı; Bamber, feminist düşünceler konusunda "Shakespeare'in ilgisizliği, bağımsızlığı ve uzaklığı"nı ısrarla vurguladı (Bamber 1982, 2). Lenz ve diğerleri okurun/yazarın toplumsal cinsiyetinin önemini azaltırken, Bamber'ın düşüncesi şuydu: "Erkekler erkek olarak yazmalı, kadınlar kadın olarak"; yine de "... erkek ya da kadın şovenizmi ayrı bir konudur" (Bamber 1982, 5). Önemli olan yazarın kendi toplumsal cinsiyetine ('ben'ine) karşıt toplumsal cinsiyet karakterlerine ('öteki'sine) gerekli ayrıcalığı verip vermediğidir ve Bamber, Shakespeare'in verdiğini iddia eder. Shakespeare feminist harekete katılabilir; "çünkü tarih dışında kalan her türde, dişili, kendisi dışında en fazla ciddiye aldığı şeyle bütünleştirir" (Bamber 1982, 6). Bamber'ın başlığının dört terimli türdeşliği ve ben/öteki ayrımının sabitliği ("zannederim, heteroseksüellik her zaman ötekiliğin karşı cinse yansıtılmasını gerektirecek..." Bamber 1982, 10), göreceğimiz gibi, kitabındaki yapısalcı düşünceleri gösterir; ama yapı, dolaşımsızlığı gerektirmez; çünkü daha fazla kadın yazı yazdıkça ve yetkili konumlara geldikçe, "daha fazla yazar kendi tekilik anlayışını kadınlara değil, erkeklere yansıtıyor olacak ve skor eşitlenmeye başlayacak" (Bamber 1982, 11). Yapısalcılık ve yapısalcılığa yanıtlar, 1950'lerden itibaren edebi incelemelere egemen oldu ve Marksist düşüncelerin bu süreçte oynadığı rolü görmek için, devrimci bir bahara geri dönmeliyiz.

Yapısalcılıktan Post-yapısalcılığa: 1968

1968 baharında, Paris'te, Nanterre Üniversitesi Toplumsal Psikoloji bölümü öğrencileri, "sosyologlara neden gereksinimimiz var?" kadim sorusunu soran ve "kapitalizmin toplumsal çelişkilerini en aza indirmek için" yanıtını veren bir kitapçık çıkardılar. Belki de edebiyatın ne olduğuyla ilgili doyurucu bir tanım yapılamadığı için, hiçbir disiplin kendi üzerine edebiyat incelemeleri kadar sık ve derinlemesine düşünmez. "Edebiyat nedir?" sorusuna Rus biçimcilerin yanıtı -dili tanıdık olmaktan çıkarmak için dile uygulanan örgütlü şiddettir- nefes kesen karmaşık bir kurama dönüştü.

Rus biçimci Roman Jakobson 1941'de Amerika'ya geldi ve önce Columbia Üniversitesi'nde, ardından Harvard'da dilbilim dersleri verdi. Jakobson'ın dilbilimi, Ferdinand de Saussure'ün en küçük ses birimini, fonemi, sınıflandırmaya izin veren ayrımları (ister sesli ister sessiz, ister burundan olsun ister olmasın) oluşturan ikili yapılarla ilgili çalışmalarına dayanmaktaydı. Dilbilimcinin görüş alanı normalde cümle ile biter; paragraf, dörtlük, sahne ya da bölüm gibi daha büyük yazma ve konuşma birimlerini başkalarına bırakır; ama 1940'ların başında New York'u ziyaret eden Fransız antropolog Claude Lévi-Strauss, Jakobson'ın yapısal dilbilimini, *The Elementary Structures of Kinship* (Fransızca ilk baskısı 1949) ve dört ciltlik *Mythologiques*'te (Fransızca ilk baskısı 1964-1971) tarif ettiği akrabalık sistemlerinin ve mitlerin incelenmesine uyarlamanın bir yolunu gördü. Saussure, dilin, anlam taşıyan yapılar (sözcükler, cümlecikler, cümleler) oluşturmak için birleştirilebilen en küçük birimler arasında ayrım yaparak çalıştığını gördü; aynı şekilde Lévi-Strauss da mitlerin, "mit-temler"den oluştuğunu gördü; "mit-temler"in anlamlı bileşimleri için bir kurallar kümesi, bir gramer vardı.

Rus biçimci Vladimir Propp, *Masalın Biçimbilimi* (Rusça ilk baskısı, 1928) kitabında, tüm kültürlerdeki tüm halk masallarının inşasında kullanılan 31 öykü anlatım birimi saptadı; bunların on dördüncüsünde "Kahraman, büyülü bir şey ya da güç kazanır" ve on beşincisinde "Kahraman, aradığı şeyin bulanacağı yere (genellikle tuhaf ya da yabancı bir yer) aktarılır, teslim edilir ya da götürülür." Numaralar sıralıdır; her halk masalında 31 öğenin tümü yer almasa da, yer alanlar her zaman numara sırasıyla yer alırlar, bununla birlikte alt-örgüler, kendilerine ait alt-dizilerle başlayabilir. Propp'un görünüşte kaotik halk masalı görüngüsünü cesurca sistematikleştirmesi, başka öykülerde de etkili olur -örneğin *Star Wars* filminde- ama evrensel bir kuram olmaktan çok uzaktır ve bazı uygulamalarda öyküyle bir uyuma ulaşmak için terimlerin anlamını epeyce zorlamak gerekiyor.

Böyle bir yapısalcı çözümleme, "doğaya karşı kültür" ya da "kadına karşı erkek" gibi ikili karşıtlık denilen birim üzerine kurulur ve yapılabilen en basit yapı, "kadın için erkek ne ise doğa için kültür odur" ya da Bamber'ın örneğini alırsak, "kadın için erkek ne ise, komedi için trajedi odur" gibi dört terimli bir türdeşliktir. 1960'lardan itibaren edebiyat incelemeleri esas olarak yapısalcılığa bir tepki olmuştur ve yirmi birinci yüzyılın başında hâlâ post-yapısalcı evredeyiz. Yapısalcılık, kuramın açıkça etkili olmadığı yerlere bile sızdı; öyle ki, Emrys Jones'un *Scenic Form in Shakespeare*'i (1971), *Macbeth*'in "temel yapısal şekillenmesi"nden, "sahneye dramatik birliğini veren biçimsel düşünce"den ötürü bir Japon film versiyonunda bile gücünü koruduğu iddiasıyla başlıyordu ve nasıl ki dilin kendi fonemi ve halk masalının kendi mit-temi varsa, aynı şekilde "... sahne, temel dramatik birimdir" (Jones 1971, 3).

Yapısalcı dil ve edebiyat görüşünün bir bağıntısı da şuydu: Deyim uygunsa bireysel sözcelemlerde ve metinlerde bizim aracılığımızla ko-

nuşan kişilik dışı yapılar olarak dilde ve öykü anlatımında düzen vardır ya da Levi-Strauss'un ifadesiyle "Bu yüzden amacım mitlerde insanların nasıl düşündüklerini değil, insanlarda mitlerin nasıl düşündüklerini göstermektir" (Levi-Strauss 1970, 20). Yapısalcılar bunu kabul edince, belirleyici dil ve kültür sistemleri, durmadan değişen sistemler içinde tikel bir anda var olan özgül şekillenmeler olarak değil, tarih-üstü olarak nitelenmeye başlandı. Yani, yapısalcılık ilke olarak hem artzamanlı, hem eşzamanlı çözümlemeyi destekleyebildiği halde, yapısalcılığı savunanlar eşzamanlı çözümlemeye yoğunlaşma eğiliminde oldular; metni, yazarın dünyasına ya da okurun tikel koşullarına başvurmadan incelenebilen karışık yapısı olarak ele aldılar; en uç biçimiyle yapısalcılık şunu ima etti: Shakespeare'i ilk izleyicisine anlaşılır kılan anlamlandırıcı yapılar, değişmemiş olarak bizim için de mevcutturlar.

Bütün bu eleştirel gelişmelerin temelinde Saussurecü dilbilim yatar ve edebiyat bilginleri, Noam Chomsky'nin *Syntactic Structures*'ta (1957) dönüşümsel-üretken grameri ilan etmesinden sonra dilbilimcilerin Saussure'ü reddetmelerinden görünüşte habersiz, yollarına devam ettiler. Saussure için bir cümle, konuşmacının bir dizi sözcük arasında yaptığı tikel tercihlerle doldurduğu boş bir kalıptır; öyle ki, "The cat sat on the -" (Kedi - üzerine oturdu) ifadesinde nesne için ayrılan boşluk, herhangi bir somut isimle doldurulabilir. Chomsky, "Sammy is - to please" (Sammy'yi memnun etmek - dir, ya da Sammy, memnun etmeye -dir) ifadesindeki sıfat boşluğunun "easy" (kolay) ve "eager" (istekli) sözcükleriyle doldurulabileceğine işaret etti; sonuçta ortaya çıkan iki cümlede, "to please" (memnun etmek) fiilinin nesnesi farklı olur: Birincisinde, yani boşluk "easy" ile doldurulduğunda (Sammy is easy to please -Sammy'yi memnun etmek kolaydır) fiilin nesnesi Sammy'dir; boşluk "eager"la doldurulduğunda (Sammy is ea-

ger to please -Sammy memnun etmeye isteklidir), fiilin nesnesi başkalarıdır. Boşluk doldurmalı gramer modeli, bir boşluk için yapılan tikel tercihlerin anlamları ne kadar etkileyebildiğini görmezlikten gelir.

Ne var ki, yapısalcılık 1960'ların sonunda, kusurlu dilbilimdeki kökeninden ötürü değil, ikili karşıtlık biriminden ötürü saldırıya uğradı. Ya gerçeklik düzgün karşıtlık kategorilerine ayrılmaz, aksine arada gri gölgelerle doluysa? *Of Grammatology*'de (Fransızca ilk baskısı, 1967) Jacques Derrida, gündüz/gece, erkek/kadın, beyaz/siyah ve akıl/delilik gibi karşıtlıklarda olumlu terimin, anlamı bakımından bağımlı olduğu karşıtının olumsuzlanmasıyla tanımlanabildiğine işaret etti. Karşıtlığın iki kutbunu ayrı tarafa çeken merkezkaç kuvvete, kutupları birbirine bağlayan karşılıklı bağımlılığın merkeze doğru çeken kuvveti karşı koyar. Daha kötüsü, iki terimin çoğu kez çok sayıda ortak yanı vardır. "Black" (siyah) sözcüğü, "bleach" (ak) sözcüğü gibi, alazlamak anlamına gelen eski Tötonik "blaeken" sözcüğünden gelir; zira ateşe tutulan bir nesne önce siyahlaşır, bir süre sonra da beyazlaşır. Bu nedenle, "bleaching" (ağartma) ile "siyahlaştırma" doğal karşıt olmanın çok ötesinde, kökteştirler. Derrida'nın gerçekliğin yeterli bir tarifi değil, toplumsal bir inşadır diyeceği ikili karşıtlığımız, kendi yapısökümünü yapmıştır.

Anlam, ancak her sözcelemin içinde barındırdığı kendi karşıtının izini görmüyormuşuz gibi davranarak, kendi inşalarımızın asli çelişkiliğini görmezlikten geldiğimizde olanaklı olur. Derrida konuşma/yazma ikili karşıtlığını ve Batı felsefesinin birinci terime ayrıcalık verme şeklini araştırdı; hâlâ felsefe doktoraları, viva voce, "canlı sesle sözlü" bir sınavdan geçilince verilir. Ses canlıdır; çünkü, ses kaydetme cihazları bulununcaya kadar, konuşma, sözcüklerin yaratıcısının fiziksel olarak var olduğunu garanti etmekteydi; yazı ise, refakatsiz seyahat edebilir ve kendisini anlatmaya zorlanamaz.

Derrida, incelemesini geriye doğru, Saussure'ün konuşma-merkezli dilbiliminden Jean-Jacques Rousseau'ya doğru götürerek, Batı'nın tüm entelektüel ve felsefi geleneğinin sesmerkezcilikle dolu olduğunu öne sürdü:

> Saussure, Platon ve Aristoteles'te zaten fonetik yazı modeliyle ve söz diliyle sınırlı olan geleneksel yazma tanımını kabul eder. Aristotelesçi tanımı anımsayalım: "Konuşulan sözler, zihinsel deneyimin simgeleridir; yazılı sözler, konuşulan sözlerin simgeleridir." Saussure: "Dil ve yazı, iki ayrı gösterge sistemidir; ikincisi, *yalnızca birincisini temsil etme amacıyla vardır*" (s. 45; italikler benim) [s. 23] ... Kuşkusuz fonetik yazı olgusu muazzamdır; tüm kültürümüze ve kesinlikle tüm bilimimize komuta eder ve yalnızca diğer olgular arasında bir olgu değildir. Yine de mutlak ve evrensel bir öz zorunluluğuna yanıt vermez (Derrida 1976, 30-31).

Shakespeare zamanında Philip Sidney, sanatın gerçeklikte bulunmayan bir kusursuzluğa ulaşabileceğini öne sürerek, bir terimden diğerine geçildikçe sahiciliği gittikçe azaltan 'biçim, gerçek-durum, sanatsal-kopya' Platoncu üç parçalı ardışık ilişkiye cesurca meydan okudu: "Doğa[nın] ... dünya[sı] pirinçten yapılmıştır, şairler yalnızca bir altın [dünya] doğururlar" (Sidney 1965, 100). Derrida paralel bir muhakemeyle yazının istikrarsızlığının zaten konuşmanın, aslında düşüncenin içinde olduğunu, ya da daha doğrusu iç/dış ikiliğinin yanıltıcı olduğunu öne sürerek, 'düşünce, konuşma, yazı' üçlüsünde, sahiciliği baştaki terimden sonuncusuna doğru azaltan Platoncu ardışıklığı kesintiye uğrattı: "Il n'y a pas de hors-texte," "metnin dışmda bir şey yoktur" (Derrida 1976, 158).

Derrida'nın çalışması ilk okurları tarafından tüketilmekteyken, Fransa işçi grevleriyle, Vietnam Savaşı'na karşı protestolarla ve militan

öğrenci eylemleriyle çalkalanıyordu. Özellikle Paris'te, kendi çalışmalarının amacını tartışma konusu yapan bildiriler çıkarmaya başlayan öğrenciler tarafından Mart 1968'de ele geçirilen Nanterre Üniversitesi'nde, aşırı kalabalık öğrenci yurtları yaygındı. Mayıs başında Nanterre'den bir heyet, Sorbonne'a gitti; Sorbonne'da eylemci öğrenciler, Nanterre'deki disiplin cezasına çarptırılacak öğrencilere katıldılar. Sorbonne yetkilileri, Campagnies Républicaines de Sécurité'yi (CRS ayaklanma polisi) çağırdı ve üniversiteyi kapattı. Öğrencilerle polis arasında çatışmalar ve barikatlar haftalarca sürdü; bu sürede Sorbonne ve École de Beaux-Arts işgal edildi ve bir grev dalgası, Normandiya, Paris ve Lyons'ta sınai hayatı durdurdu. 12 milyon Fransız işçi grevdeydi ve 24 Mayıs'ta Paris Borsası ateşe verildi.

Vietnam'da, Tet Saldırısı, Amerikan hükümetini sonunda geri çekilmesine yol açacak görüşmeleri başlatmaya ikna etti ve Çekoslovakya'da Alexander Dubçek'in reformist hükümeti, Dubçek'in "insan yüzlü sosyalizm" dediği şeyi, Slovaklara özerkliği, yurttaş haklarını güvenceye alan bir anayasayı, ulusal bir meclise verilen yürütme yetkisini ve bağımsız bir yargıyı kapsayan Eylem Programını ilan etti. 1967'de kurulan Kuzey İrlanda Yurttaş Hakları Derneği (NICRA), Amerikan Yurttaş Hakları hareketini örnek aldı ve Birleşik Krallık'ın, mülk sahibi olmayanlara (çoğu Katolik) oy hakkı verilmezken, mülk sahibi olanlara (çoğu Protestan) birden fazla oy hakkı verilen bir parçasına genel oy hakkı getirmeye çalıştı. 5 Ekim 1968'de Derry'de, İngiliz İşçi Partisi'nden üç parlamenterin ve İrlanda Cumhuriyeti'nden bir televizyon ekibinin da katıldığı barışçı bir NICRA yürüyüşü, kalabalığa sopa yağdıran Kuzey İrlanda Kraliyet Polisi tarafından dağıtıldı ve bu olayın filmi tüm dünyaya gösterilince, uluslararası kamuoyunun ilgisi, devletçiğe yöneldi. Çoğunluğu Katolik olan Derry kentinin yerel yönetiminde Birlikçilerin devam

eden egemenliği, Özgür Derry'nin, Protestanların hakimiyetindeki polisin ve İngiliz ordusunun dışlandığı özerk, Katolik bir kurtarılmış bölgenin oluşmasına yol açtı.

1968, kurtuluş mücadeleleri bakımından muazzam bir yıldı; ama hepsi başarısız oldu. De Gaulle hükümeti asgari ücrette üçte birlik bir artış ve yeni seçim vaadinde bulundu; aynı anda CRS'yi sanayi tesislerindeki işgalleri kırmaya gönderdi. Haziran'm sonunda üniversite binaları öğrencilerden geri alındı. Lyndon Johnson'ın ardılı Richard Nixon Vietnam'da savaşı beş yıl daha sürdürdü; Kamboçyalı ve Laoslu sivillere, o zamana kadarki tüm insan çatışmalarında kullanılandan daha fazla bomba yağdırdı. Kuzey İrlanda'daki demokratik reformlar, Protestan çoğunluğun giriştiği Katolik kıyımlarına yol açtı ve 1972'de İngiliz Ordusu, Kanlı Pazar'da 14 silahsız yurttaş hakları protestocusunu öldürerek ve Özgür Derry'yi istila ederek, İrlanda'da 25 yıllık anti-emperyalist savaşın koşullarını yarattı. Bütün bu gelişmelerin merkezinde öğrenci hareketleri vardı ve onların başarısızlığı, kapitalist toplum içinde sanat eserlerinin üretimi ve tüketi-miyle ilgili bilimsel çalışmaların bir kuşağını büyük ölçüde etkiledi.

1960'ların düş kırıklığı içinde, post-yapısalcılık/yapısöküm çekiciydi. Birçok kişiye kusur kesinliklerde ve büyük genellemelerdeymiş gibi görünüyordu; yapısöküm çatallaşmaları zayıflatmaya, ikilikleri (siyasetteki sağ/sol ikiliği de dahil) reddetmeye, çoğullukları ve kesinsizlikleri kucaklamaya çalıştı. Siyasal radikalizm büyük anlatılar ve projeler yerine, komünler, dayak yiyen kadınlara sığınma evleri ve yardımlaşma grupları gibi yerel uğraşılar aradı. Edebiyat incelemelerinde, post-yapısalcılık/yapısöküm eseri tarihle ilişkilendirmeye kalkışmanın boşunalığını öne sürdü; zira tarih yazımının kendisi, dilin lekesiyle bozulmuştu, ideolojik bir inşaydı. Tarih yazımı şeylerin nasıl oldukla-

rını görmekten çok, geçmişin üzerine kendi iç yapılarını yazıyor, "tarihi" değil, "kendi öyküsünü" yazıyor olabilirdi*.

Eğer tüm inşalar, sökülmek için yapılmışsa, söz gelişi "on sekizinci yüzyılın eleştirel gelişmeleri" gibi açıkça kendi kendini aldatan bir şeyi açıklamaya kalkışmanın fazla önemi yoktu; ama, sahte ayrımlardan yaratıldığını göstermek için bir sonenin iç yapısına dönülebilirdi. En uygar söylemin küfürbaz bilinçdışına ses vermek ve tutarlı anlamın ortaya çıkması için nelerin bastırıldığını göstermek üzere aykırı okumalar yapmak, akademi içinde radikal eylemliliği sürdürmenin yollarıydı. Connecticut'un Yale okulu tarafından uygulandığı şekliyle yapısöküm, yeni eleştirinin biçimciliğinden pek farklı değildi; ama daha önceki bilimsel çalışmaların kalbinde yatan gizli aldatmacaları açığa vurmak adına yapıldı. Yapısöküm, Marksizmin miras alınan kavramsal kategorilerle ilgili kuşkuculuğunu ve özçelişki konusuna duyduğu iştahı paylaşmaktaydı; ama bunlardan, bizatihi ilerlemenin safdil iyimserliğin yarattığı bir yanılsama olduğuna dair kasvetli bir inanç çıkarmaktaydı. Bu kasvet beslenip, Jean-François Lyotard'ın duruma uygun olarak "meta-anlatılara inanmazlık" olarak özetlediği (Lyotard 1984) post-modernizme dönüştü; burada "meta-anlatılar," nihai, temel süreçleri akla getiren açıklamalar olarak görülür.

1968, siyaset ile kültür arasındaki ilişkinin kuramlaştırılmasında bir dönüm noktasıydı; ama sahiden yeni bir eleştirel kuram ürettiği söyle-

* Özgün metinde bu cümle şöyle: "Rather than seeing things how they are, historiography might simply be writing its own internal structures onto the past, not 'history' but, in a pun that appealed to feminists, 'his story'. Burada feministlerin, tarih anlamına gelen İngilizce sözcüğün ilk hecesini kalan hecelerinden ayırarak yaptıkları bir söz oyununa değiniliyor. Böylece 3. tekil iyelik ekinin eril biçimi olan 'his' ve öykü anlamına gelen 'story' den, 'kendi öyküsü' anlamı çıkarılıyor: Yani erkek olan bir tarih yazımının anlattığı 'kendi öyküsü' (his story) [e.n.].

nebilen tek bilinç, feminizmdi. 1970'lerde eleştirmenler, geçmişi algılamak için yeni özne konumları araştırdılar ve işçi sınıfı tarihi, kadınların tarihi ve ezilen ırkların tarihi, meşru inceleme alanları haline geldi; ama Shakespeare incelemelerinde, feminizm, kültürel kuramı ve eleştirel pratiği besleyen radikal siyaset örneği olarak tek başına durdu. Ne var ki, ilk olarak Marksist Raymond Williams'ın önerdiği düşünce platformundan yeni bir eleştirel paradigma başlatan Stephen Greenblatt'ın *Renaissance Self-Fashioning*'inin (1980) yayımlanışıyla durum değişti.

Raymond Williams'tan Stephen Greenblatt'a: Yeni Tarihselcilik

Williams meta-anlatıları terk etmemişti; aksine Marksist kültür kuramını ayrıntılandırdı. Williams "egemen, kalıntısal, doğmakta olan" kültürler modeli için (Williams 1990, 97-101), "tarih çağlara (feodal, kapitalist, komünist) ayrılabilmesine karşın, herhangi bir anda yeni düşünme ve yapma yolları vardır; bazıları doğmakta, bazıları zirveye ulaşmakta ve bazıları ölmektedir" düşüncesini diyalektik maddecilikten (Stalin 1989) ödünç aldı. Doğum, büyüme ve ölüm evreleri, bir bireyin yaşamında ne kadar ayrıysa tarihte de o kadar ayrıdır. Pratik siyaset bakımından önemli olan, hangi eğilimlerin gelişeceğini ve yararlı olabileceğini, hangilerinin çürümekte olduklarını ve terk edilmeleri gerektiğini ayırt etmektir.

Bir kültürün tamamen geçmişe ait boyutlarına, Williams, geçmişte oluşmalarına karşın şimdi de aktif bir işlevi olan "kalıntısal" kültürlerden ayırt etmek için "arkaik" dedi:

> Bu yüzden örgütlü din ağırlıklı olarak kalıntısaldır; ama bunun içinde pratik olarak alternatif ve muhalif anlamlar ve değerler (mutlak kardeşlik, hiçbir karşılık beklemeden başkala-

> rına hizmet) ile daha büyük bir bütünleşik anlamlar ve değerler külliyatı (resmî ahlak, öteki dünyanın ayrı bir tarafsızlaştırıcı ya da onaylayıcı bileşen olduğu toplumsal düzen) arasında anlamlı bir fark vardır (Williams 1990, 98).

Kalıntısal kültür, içinde arkaiklikler olmasına karşın, rahiplerin hükümet politikasını lanetlemeleri durumunda olduğu gibi, yine de muhalif olabilir.

Doğmakta olan kültür, tanımlanması en zor olanıdır; çünkü gelecek, zorunlu olarak geçmişten daha bulanıktır ve ilerici olacağını umduğumuz bir şey, her zaman egemen kültürle bütünleşerek yıkılabilir. Bunun ilk örneği, on dokuzuncu yüzyıl İngiltere'sinde işçi sınıfı kültürünün ortaya çıkışıdır:

> Yeni bir sınıf her zaman doğmakta olan kültürel pratiğin bir kaynağıdır; ama bir sınıf olarak görece bağımlıyken, bunun her zaman eşitsiz olması olası, eksik olması kesindir... En dolaysız biçimde, görünebilir ölçüde alternatif ve muhalif sınıf öğelerine karşı, sendikalara, işçi sınıfı partilerine, işçi sınıfı yaşam tarzlarına ('popüler' gazetecilikle, reklamcılıkla ve ticari eğlenceyle bütünleştiği şekliyle) karşı düpedüz bütünleşmeye kalkışılır (Williams 1990, 99-100)*.

* Eser Tarım'ın Türkçeleştirdiği, Raymond Williams'ın *Marksizm ve Edebiyat* kitabından yapılan bu alıntı kimi yerlerinde belirsizlikler barındırıyor. Pasajın alternatif bir düzenlemesi şu biçimde yapılabilir: "Yeni bir sınıf, her zaman doğmakta olan kültürel pratiğin bir kaynağı olmuştur; ama bir sınıf olarak hâlâ görece bağımlı olsa da, bu bağımlılık her zaman istikrarsız olacak gibidir ve tamamlanmamış olacağı kesindir. (...) Doğrudan birleşme, en dolaysız şekliyle, gözle görülür biçimde alternatif ve muhalif sınıf öğelerine, sendikalara, işçi sınıfının siyasi partilerine, işçi sınıfının yaşam tarzlarına yönelik olarak denenir ('popüler' gazetecilik, reklamcılık ve ticari eğlenceyle birleşmesinde olduğu gibi) [e.n.].

O halde egemen kültür kısmi bir iştir: "...hiçbir üretim tarzı, dolayısıyla hiçbir egemen toplumsal düzen ve dolayısıyla hiçbir egemen kültür gerçekte bütün insan pratiğini, insan enerjisini ve insan niyetini kapsamaz ya da tüketmez;" çünkü "... insan pratiği yelpazesinden seçim yapar ve dolayısıyla dışlar," yoksa egemenlik tarzları kalıntısal ve doğmakta olanı görmezlikten geldiği için değil (Williams 1990, 100).

Williams'ın muammalı "duygu yapıları"nın arkasında Marksizmin tanımladığı şeyleşme, aktif emeğin katı nesnelere dönüşmesi yatar. Kültürü ve toplumu geçmiş zamanda tartışma, toplumsal deneyimi bitmiş ürünlere çevirme eğilimindeyiz:

> Bir anlamda açık seçik ve bitmiş biçim -görsel sanatlarda fiilî nesneler, edebiyatta nesneleşmiş görenekler ve işaretler (semantik şekiller)- olan sanat eserleri için bu görüş özellikle geçerlidir. Ama sorun yalnızca sanat eserlerini, asli süreçlerini tamamlamak için, özellikle etkin "okumalar"da şimdileştirmek zorunda olmamız değildir. Sanat yapmanın asla geçmiş zamanda olamamasıdır da. Bu, her zaman özgül bir şimdi içindeki oluşturucu bir süreçtir (Williams 1990, 102-103).

Yirmi birinci yüzyılın başında, Shakespeare'in eserlerinin zorunlu olarak eksik, yalnızca performanslarda ve eleştiride bitmiş oldukları konusunda evrensel bir görüş birliği vardır -İngiliz ulusal okul müfredatı bile bu görüşü teşvik eder- ve Williams'ın iddiasının, çeşitli biçimcilik türlerinin edebiyat incelemelerine egemen olduğu 25 yıl önce ne kadar alışılmadık olduğu genellikle yeterince değerlendirilemez.

Geçmiş zamana ve sabit biçimlere kaymak, tarihsel inceleme için zorunludur; ama indirgemeciliğinin her zaman farkında olmalıyız:

> Belki ölüler, eldeki kayıtları karşı olsa da, sabit biçimlere indirgenebilir. Ama yaşayan, en azından birinci şahısta indirgenmez, yaşayan üçüncü şahıslar farklı olabilirler. Tüm bilinen karmaşıklıklar, yaşanmış gerilimler, kaymalar, belirsizlikler, *karışık eşitsizlik ve karmaşa biçimleri,* indirgeme koşullarına ve hemen ardından toplumsal çözümlemeye karşıdır (Willims 1990, 103).

Kendimize dünyayı açıklamak için kullandığımız sabit biçimler (zihinsel kategoriler) bu işe hiç uygun değildirler: "Genel kabul gören yorum ile *pratik deneyim arasında çoğu kez bir gerilim vardır" ve bu,* Williams'ın "duygu yapıları" ya da "deneyim yapıları" dediği yeni, olgunlaşmamış yorum kategorileri yaratır (Williams 1990, 104-105).

Bir "duygu yapısı" henüz onaylanıp sabit bir biçime dönüşmemiş kültürel bir varsayım gibi bir şeydir ve:

> Varsayımın sanat ve edebiyatla özel bir bağı vardır; sanat ve edebiyatta hakiki toplumsal içerik, önemli sayıda olayda, şimdiye aittir ve etkin türdendir, yitirilmeden inanç sistemlerine, kurumlara ya da apaçık genel ilişkilere indirgenemez, ama bütün bunları gerilimli ya da gerilimsiz yaşanmış ve denenmiş olarak kapsar, yanı sıra başka yerlerde tanınabilen sistematik öğelerin ötesinde bulunan, bu öğeler tarafından açığa çıkarılan ya da yarım yamalak üzeri örtülen toplumsal ve maddi (fiziksel ya da doğal) deneyim öğelerini de kapsar (Williams 1990, 106).

Williams, bunun, sanatın sabitlenemeyeceğini söylemenin başka bir yolu sanılmasın diye, Charles Dickens ve Emily Bronte'un eserlerinde "kimsesizliği ve yalıtılmışlığı genel bir durum; yoksulluğu, borcu ya da gayri meşruluğu da bununla bağlantılı örnekler olarak" gösteren bir "duygu yapısı" gördüğümüz halde, "kimsesizliğe yol açan

yoksulluğu, borcu ya da gayri meşruluğu, toplumsal başarısızlık ya da sapma olarak tanımlayan" erken Victoria dönemi ideolojisiyle ilgili somut bir örnek verir (Williams 1990, 107).

1960'ların ortasında Cambridge'te Fulbright burslusu olan Stephen Greenblatt, Raymond Williams'ın derslerinde "eğitimini gördüğüm edebiyat eleştirisinden dikkatle dışlanan her şeyi -matbaaya ulaşmayı kontrol edenleri, toprağa ve fabrikalara sahip olanları, edebiyat metinlerinde sesleri temsil edilenleri ve bastırılanları, inşa ettiğimiz estetik değerlerin hizmet etmekte olduğu toplumsal stratejileri" buldu ve tüm bunlar "yorum edimi sırasında hemen açığa çıkmaya başlıyordu" (Greenblatt 1990, 2). Greenblatt, *Renaissance Self-Fashioning*'de Williams'ın "duygu yapısı"yla kastettiği bilinç ile dış toplumsal biçimlerin karmaşık iç ilişkisini araştırdı. Şöyle başlıyordu:

> ... erken modern dönemde, kimlik kuşaklarını yöneten entelektüel, toplumsal, psikolojik ve estetik yapılarda bir değişim vardır. Bu değişimi, alışılmış tarzlarımızla nitelendirmek zordur; çünkü yalnızca karmaşık değil, aynı zamanda kesin bir biçimde diyalektiktir de (Greenblatt 1980, 1).

Greenblatt'a göre, bilinç zorunlu olarak toplumsal varlıktan kaynaklanıyordu:

> ... geç ortaçağda İtalya'da feodalizmden despotizme geçiş, bilinçte köklü bir değişimi besledi: Prensler ve komutanlar, onların bakanları, elçileri, şairleri ve taraftarları, yerleşik kimlik biçimlerinden koptular... (Greenblatt 1980, 161-162).

Belagati ve bununla bağlantılı teatralliği ve toplumsal davranış kalıplarını da kapsayan entelektüel beceri teçhizatını kullanarak kimliklerini biçimlendirmenin yeni araçlarını buldular.

Greenblatt'm bildirdiğine göre, kitaba başladığında bireyin kendi kimliğini biçimlendirme yeteneğine inanıyordu:

> Ama çalışmam ilerledikçe, insanın kendisini şekillendirmesi ile kültürel kurumlar -aile, din, sahne- tarafından şekillendirilmesinin ayrılmaz bir biçimde iç içe geçtiklerini algıladım. Tüm metinlerimde ve belgelerimde, anlatabildiğim kadarıyla, saf, engelsiz öznellik anları hiç olmadı; aslında insan öznenin kendisi, belirgin bir biçimde özgür değilmiş, tikel bir toplumdaki iktidar ilişkilerinin ideolojik ürünüymüş gibi görünmeye başladı (Greenblatt 1980, 256).

İnsanın entelektüel özgürlüğü konusunda iyimserlikten kötümserliğe geçmek için, bilincin toplumsal varlıktan kaynaklandığı görüşünü (Marksist içgörü) değiştirmek gerekmez; ama insan eninde sonunda kötümserden çok iyimserse, gerçekten Marksist olabilir.

'Sosyal enerjinin dolaşımı,' Greenblatt'm kendi yöntembilimiyle ilgili en açık ifadesidir; o buna bir "kültür şiiri" demek istedi, ama çalışması 'yeni tarihselcilik' adıyla ünlendi. Greenblatt, biçimci ve 'yeni eleştirel' fikri, "... olumsallıktan kaçış" olmadığı için "tüm anlamlarının o kusursuz, yeri doldurulamaz, bağımsız kılıfı olarak 'metin'" fikrini reddetme düşüncesini Williams'tan aldı (Greenblatt 2001, 17) ve "yüce kolektif yaratım örneği"ni bizatihi dilden türeten "kolektif edebi haz ve ilgi üretimi"ni ciddiye aldı (Greenblatt 2001, 18).

Greenblatt, Rönesans tiyatrosunun, yaratım tarzlarıyla (işbirliği alışkanlıklarını ve kaynaklarını kullanışıyla) ve sahneleme tarzıyla aslen kolektivist olduğunu düşünüyordu; sahneleme tarzı "hissedilen bir topluluğa dayanır: Bu sahneleme tarzında ışıkları karartma, her bireysel izleyiciyi yalıtıp duyarlılıklarını uyandırma girişimi, kalabalığın kaybolduğu duygusu yoktur" (Greenblatt 2001, 19). Greenblatt kültü-

rel yapımların (özellikle de Shakespeare'in oyunlarının) "huzursuzluk, acı, korku, kalp çarpıntısı, acıma, gülme, gerilim, rahatlama, merak duygusu uyandırma" gücünü, onlarda kodlanan "toplumsal enerji"ye bağladı (Greenblatt 2001, 20); oysa "özgün ortamından yeni bir yere ya da zamana taşınan" pek çok "kolektif ifade, vardığı yerde ölüdür" (Greenblatt 2001, 21).

Greenblatt'ın yeni tarihselciliği ilericiliği sayesinde, radikal siyasete çok zarar veren bir görüşü, özcülük karşıtlığını tanıtmaya yardımcı oldu. Greenblatt, Clifford Geertz'in iddiasını sürekli tekrarladı: "Kültürden bağımsız bir insan doğası diye bir şey yoktur..." (Greenblatt 1980, 3); bu, dizginsiz öznellik diye bir şeyin olmadığı yolundaki kötümser sonuca nasıl vardığı konusunda bizi uyarır. Nedenini görmek için, konudan ayrılıp, Shakespeare'le ilgili son eserlerde yanlış kullanılan felsefi terminolojiyi aydınlatmalıyız.

Özcülük Karşıtlığı ve İdealizm Karşıtlığı

Geertz'in ifadesi şu anlamda savunulabilir: İnsanlar tek başlarına var olamazlar -her şeyden önce, yetişkinlerin bakmadığı bir bebek çabucak ölür-; o nedenle (en geniş anlamda başkalarının eylemleri olarak tanımlanan) 'kültür', insan doğduğu günden itibaren ona müdahale eder. Oysa Geertz'in kültürle kastettiği açıkça bu değil; aksine o, şu görececi (yani özcülük karşıtı) iddiada bulunur: İnsanların değiştirilemez yanları olarak kabul ettiğimiz şeyler (örneğin duygular) aslında tarihsel ve kültürel olarak olumsaldırlar. Bu, verili bir öğeyi bir inşaya dönüştürme yolunda atılan Marksist "geri adım" gibi görünebilir; ama öncelikle dilsel bir harekettir, doğa/kültür ikili karşıtlığında ikinci terimi, kendisinden ayırt edilecek hiçbir şey bırakmayacak ölçüde her şeyi kapsayacak

şekilde genişletir. Aynı şişirme, ama bu kez karşıt yönde, Polixenes'in iddiasında da vardır: "Doğa hiçbir araçla iyileştirilmez / Ama doğa araçları iyileştirir" (Shakespeare 2001, *Kış Masalı* 4.4); Perdita'nın "sanat" dediği insanın bahçıvanlıkla ilgili tüm çalışmaları yutulur.

Geertz haklı olsaydı, Stan Laurel'in yeni bir sakarlığı karşısında gözleri fal taşı gibi açılan Oliver Hardy'yi izlediğimde kopardığım kahkaha bile, benim insan doğamın bir ifadesi olmaz, sözel olmayan bu işaretin farklı bir anlama sahip olduğu ya da anlamsız olduğu başka bir kültürle karşılaştırılabilen tikel bir kültürün ifadesi olurdu. İyi ki Geertz haklı değil; son antropolojik çalışmalar, çeşitli duygularla bütünleşen yüz ifadelerinin aslında kültürler üstü olduklarını göstermiştir; bu konu, Sonuç bölümünde yeniden ele alınacak. Burada şunu belirtmek yeter: "Her şey siyasaldır" iddiasında da aleni olan böylesine aşırı bir görececilik siyasal bakımdan güçten düşürücüdür; çünkü bize, anlamlı bir insani değer katabileceğimiz hiçbir şey (yürekten bir kahkaha keyfi bile) bırakmaz; açlık bile mutlak değil, yalnızca kültürel bir inşa ise, ona itiraz etmek için de fazla neden yok gibi görünür.

Marx özcülük karşıtı değildi ve diğer hayvanlarda bulunmayan, kültür ve siyasetten ayrı var olan her türlü yaratıcı insan üretkenliğini "türsel varlık" ya da "türsel doğa" olarak tanımladı (Marx 2004b, 70). Böyle bir insan doğası modeli olmadan, özgül kültürel ve siyasal mücadelelerin savaşmaya değer bir amacı olmaz. Nasıl ki, dilbilimciler çoktan Chomsky'nin dönüşümsel-üretken gramerini benimsedikleri halde, Saussure'ün yapısalcı dilbilimi yalnızca edebiyat incelemelerinde gücünü koruyorsa, aynı şekilde -Chomsky'ye göre dil yetisinin de dahil olduğu- doğuştan özelliklerin gerçekten var olduklarına dair ezici kanıtlara karşın, kültürel görelilik de edebiyat incelemelerinde hüküm sürer.

Maddeciler, yumuşak düşüncelerden çok (ekonomi de dahil olmak üzere) dünyayla ilgili katı olgularla ilgilenme konusunda Marx'ı izler-

ler ve Catherine Belsey'in dediği gibi, "aşkı çözümleyip parayı görmezlikten gelme yönündeki idealist eğilimi" reddederler (Belsey 1991, 258). İdealizmin reddi, felsefi kurama alışık olmayanlara şaşırtıcı gelebilir: Kuşkusuz, Marksizm asli olarak idealisttir? Hiç kimsenin tüketmek istediği değeri üretmek için gerekli olandan fazla çalışmak zorunda olmadığı ideal bir insan toplumu biçimi tasavvur ederken idealisttir. Ama kesin felsefi anlamıyla idealist değildir çünkü düşünceler karşısında maddi gerçekliğe öncelik tanır.

Felsefede öznel idealizm, aşkın idealizm ve mutlak idealizm gibi birçok idealizm türü vardır; ama kabaca iki sınıfa ayrılabilirler. Birincisi, gerçekliğin, ister (Hegel'in dediği gibi) 'evrensel zihin' tarafından, ister (teist idealistlerin inandığı gibi) Tanrı tarafından düşünülmüş olsun, düşüncelerin bir sonucu olduğunu iddia eden metafizik idealizmdir. Metafizik idealizmin karşıtı, evrenin temel malzemesinin madde olduğunu ve evreni maddi biçimiyle *bildiğimizi iddia* eden maddeciliktir. İkinci idealizm türü epistemolojik idealizmdir; buna göre dünyanın fiilen ne olduğundan bağımsız olarak, dünyayı ancak zihinlerimiz aracılığıyla bilebiliriz, dolayısıyla dünyayı tartışırken paylaştıklarımız, kafalarımızdaki fiziksel süreçlerin anlatımlarıdır. Zihinlerimizin gerçekliğe aracılık ettiği (ve bu yüzden algılamanın, gerçekliğin ne olduğuyla ilgili anlayışımızı koşullandırdığı) konusunda bu ısrarın karşıtı, insan bilgisinin şeyleri dünyada gerçekten ne iseler öyle kavradığında ısrar eden gerçekçiliktir.

Edebiyat incelemelerinde bu ayrımlar çoğu kez bulanıklaşır; idealizmin metafizik karşıtı maddecilik, aynı zamanda onun epistemolojik karşıtı olarak da ele alınınca (doğrusu gerçekçiliktir) bu bulanıklığın zararı artar. Radikal eleştirinin epistemolojik idealizmde ısrarının nedeni, Peter L. Berger ile Thomas Luckman'ın *The Social Construction of Reality* (1967) adlı kitaplarının yaptığı gibi, gerçekliğin toplumsal inşa-

sında ısrar etme arzusuymuş gibi görünüyor. Bu iddianın apaçık zevzekliği, dünyanın geri kalan kısmı gerçeklikle yoluna devam ederken akademik çevrelerde yaygın kabul görmesine engel olmadı; Jean Baudrillard Fransız gazetesi *Libération*'da 4 Ocak 1991'de (Çöl Fırtınası harekâtından iki hafta önce) Körfez Savaşı'nın olamayacağını ve 29 Mart'ta (Amerikan ateşkesinden bir ay sonra) aslında bu savaşın gerçekleşmediğini öne sürmek için kendi simülasyonlar kuramını kullandığında olduğu gibi. Baudrillard'ın açıkça bir doğruluk ifadesi değil, kışkırtıcı bir hareket olarak tasarlanan kitabı *The Gulf War Did Not Take Place* (1995 -"Körfez Savaşı Olmadı"), postmodernizmin, sinir bozucu bir havailikle gerçekçiliğe boş vermesinin tipik örneğidir.

Radikal Tragedy'de (1984) Jonathan Dollimore, "Öznellik: Maddeciliğe Karşı İdealizm" başlıklı son bölümde (Dollimore 1984, 247-271) bu konuyu ele aldı. Dollimore kendi hümanizm karşıtlığının hedefini açıkladı: "'İnsan'ın 'onu' insan yapan, 'onun' kültürünün kaynağı ve özsel belirleyeni olan verili, değiştirilemez bir öze sahip olduğu ve bunun varoluş koşullarına önceliği düşüncesi" (Dollimore 1984, 250). İnsanın özüne inanç birçok dinin parçasıdır, ama "türsel varlık" yoluyla Marksizmin de bir parçasıdır. Aslında böyle bir fikir olmadan, insanları özgürleştirme projesini diğer kaygılardan öncelikli saymak için herhangi bir neden tasarlamak zordur.

Dahası, insan olmanın kültürümüzün özsel bir belirleyeni olduğu da ortadadır; zira diğer parmaklara değdirilebilen başparmaklara ve ses tellerini içeren kontrol edilebilir bir gırtlağa, hayatta kalmak için gerekli olandan daha büyük beyinlere sahip olmak, geçmişle ilgili yazma, konuşma ve kuram oluşturmamızın yadsınamaz nedenlerinden biridir. Bu kültürün "varoluş koşullarına önceliği" daha sorunludur: Bir Marksist, kültürün "varoluş koşulları"ndan kopuk olduğunu öne sürmek istemez, ama varoluş koşulları tarafından tamamen kontrol

edildiğini de öne sürmek istemez; aslında bu kitabın büyük bir bölümü de, varoluş koşulları ile kültür arasındaki ilişkiyle ilgilidir.

Dollimore, 'insan doğası' kavramını tahtından indirmek (ya da kendi terminolojisiyle, 'merkezsizleştirmek') istedi; çünkü bu kavram onun tarihsel koşullarla açıklanabilir olduğunu düşündüğü olayların kaçınılmaz olduklarını göstermekte kullanılıyordu . Rönesans trajedisinin, trajik bir kahramanın kendisindeki bir kusurdan ötürü düştüğüne dair tutucu düşünceyi geçerli kılmaktan çok, betimlenen durumların olumsal nedenlerini gösterme eğiliminde olduğunu öne sürdü. Sabit bir insan doğası, sabit bir insan tarihine yol açar; zira bu durumda hepimiz daha en baştan kötülüğe mahkum oluruz: "Var olan siyasal koşullar, iddiaya göre yalnızca yansıması oldukları sabit insani durum kadar değiştirilemez sayılırsa, o zaman kurtuluşun yeri yarı dinsel, mutlak 'kişisel dürüstlük' olur" (Dollimore 1984, 268).

Aslında, siyasetin sabitliği insan doğasının iddia edilen sabitliğinden zorunlu olarak çıkmaz ve gerçekten de, uzun süreli siyasal mücadelelere katılanlar sıklıkla, en büyük keyfi, iyice kökleşmiş insan zaaflarının kolektif bir biçimde üstesinden gelinişinden aldıklarını söylerler. Doğrusu olanaklar olmasaydı, en kararlı Greenham Common* barış savunucuları banyonun, yatağın ve kahvaltının rahatlığına kapılıp kampı terk edebilirlerdi ve doğrusu, protesto gruplarının iç çekişmeleri, birbirine komşu iki karşıt kampın oluşmasına, Greenham üssündeki Cruise füzelerinin dengelediği varsayılan uluslararası durumun ironik bir yansımasına yol açtı. Bununla birlikte, siyasal bakımdan kararlı olanlarla birlikte yaşayan herkes, sabahleyin erken kalkma

* Güney İngiltere'de, Soğuk Savaş yıllarında küçük çaplı bir nükleer kazaya da sahne olmuş, 1981'den 2000'e kadar kadınların başını çektiği çeşitli protesto gruplarının çabalarıyla hükümetin kapatmak zorunda kaldığı bir hava üssünün bulunduğu bölge [e.n.].

(rakiplerinden önce harekete geçmek için), direniş araçları konusunda rakiplerinden daha yaratıcı düşünme ve genel olarak, kolektif ilerleme uğruna kendi zayıf doğalarını bastırma eğiminde olduklarına tanıklık edebilir. İnsanların ideallerini genellikle gerçekleştiremediklerini iddia etmenin tutuculukla ilgisi yoktur ve aslında, bu kusurun insanın doğası ve ilerlemenin önemli bir motoru olduğu öne sürülebilir. İnsanın doğasına rağmen başarılabilenlere hayran kalabiliriz ve siyasal ilerlemeyi gerçekleştirmek için insan doğasını yadsımak bir ön zorunluluk değildir.

1960'lar sonunun ve 1970'ler başının çoğu feminizmi belirgin bir biçimde özcüydü: Kadınların çözüm bulmak ya da daha radikal bir görüşe göre uzaklaşmak zorunda oldukları sorun, erkeklerdi. Kadınların ve erkeklerin nasıl olduklarıyla ilgili tartışmalar oluyordu; ama sorunu bu tür özcü terimlerle değerlendirmenin uygun olup olmadığı, erkeklerin nasıl "oldukları"ndan söz etmenin anlamlı olup olmadığı konusunda fazla tartışma olmadı. Bununla birlikte, Simone de Beauvoir, dişilik (XX kromozomlarına sahip olmaktan kaynaklanan doğuştan karakteristikler) ile dişillik (dişi olarak algılanıyor olmanın toplumsal sonuçları) arasında bir ayrım yaparak "kadın doğulmaz, kadın olunur" iddiasında bulunmuştu (De Beauvoir 1953). Görmüş olduğumuz gibi 1982'de Linda Bamber bunu "erkekler erkek olarak yazmalı, kadınlar kadın olarak..." şeklinde anladı (Bamber 1982, 5); ama 1980'ler boyunca maddecilik, az çok böyle bir özcülüğün reddiyle aynı şey olarak anlaşılmaya başladı.

Valerie Wayne'nin denemeler derlemesi *The Matter of Difference: Materialist Feminist Criticism of Shakespeare*'e (1991) yazdığı giriş, metafizik maddecilik ile epistemolojik idealizm arasında gidip gelen tipik bir örnektir:

> Örneğin, maddeci feminizm kadınların bedenleriyle bütünleşmiş fiziksel maddeyle ilgili eleştiri değildir; ama ideoloji ve iktidar kitabelerinin alanları olarak bedenlerimize başvurabilir; çünkü bu kitabeleri ancak dolayınlanmış biçimde "bilebiliriz" ve bizim gibi, kendilerine verilen kültürel anlamların ürünleridirler. Althusser'in [ideoloji] kuramı, 'maddi' sözcüğünün çeşitli anlamları arasında eleştirel bağlantılara olanak verip, bilinç ya da zihin ile beden arasında herhangi bir basit karşıtlığı önler (Wayne 1991, 8).

Wayne, bir ideoloji -bilinç ile beden arasında dolayım kurma- tartışmasının merkezi sorunu konusunda tamamen haklıdır; ama Althusser'in kuramının başarısını fazla abartır. Althusser, 1. Bölümde gördüğümüz gibi, bireyin kendisiyle ilgili anlayışının ("seslenme" yoluyla) toplumsal inşasına o kadar çok şey atfeder ki, bu kurama göre birinin kendisi hakkında kendi başına düşünebilmesi bir mucize olur. Lukács'ın gösterdiği gibi, burada gerekli olan Marx'ın şu içgörüsüdür: Kendini bilme, bilinç ile beden arasında dolayım kuran, onları ilerici bir diyalektiğe güdümleyen kategoridir.

Kültürel Maddecilik

Marx'ın günümüz Shakespeare incelemeleri üzerindeki en açık etkisi, kültürel maddecilik kuramında görülür. Kültürel maddecilik, Raymond Williams'ın antropolojiden ithal ettiği ve öncelikle edebiyatla ilgili olarak kullandığı bir terimdir. Williams'a göre kültürel maddecilik, "tarihsel maddecilik içinde maddi kültürel ve edebi üretimin özgüllüklerinin kuramı"dır (Williams 1990, 10). Nirengi noktası olan yayın, Jonathan Dollimore ile Alan Sinfield'in yayıma hazırladığı *Political Sha-*

kespeare: New Essays in Cultural Materialism'di (1985). Kabaca ifade edersek, kültürel maddecilik, yeni tarihselciliğin İngiliz versiyonudur; marjinal tarihlere ve edebiyat eserlerine gömülü siyaseti bulmaya ilgi ikisinin ortak yanıdır, ama Amerikan versiyonu kendisini hızla feminizmden ayırırken, İngiliz kültürel maddeciliği feminizmi kucakladı.

Dollimore ve Sinfield'in kitabı için hazırladığı sonsözde Williams, tarihsel bağlama verilmiş iki eleştirel yanıt hakkında yazdı. Bu yanıtlardan biri tarihsel bağlamın önemini yadsır; öyle ki, Shakespeare ve modern Shakespeare okurları "esasen devam eden bir insan doğasının deneyimiyle" ilişkilendirilir ve Hamlet'in sorunlarını "onunla olan ortak yanlarımızdan ötürü" anlarız. Diğer yanıt tarihin önemini abartır, şunu iddia eder: Okunan sözcükler, onlarla ilgili inançlar ve onlar adına girişilen eylemler, Shakespeare zamanından beri o kadar çok değişmiştir ki, geçmişten kalanlara gömülmediğimiz sürece (ve büyük olasılıkla gömülsek bile) onları tamamen yanlış kavrama riskimiz vardır (Williams 1985, 234). Yeni tarihselcilik ikincisine eğilimlidir; kültürel maddecilik ise tamamen haklı olarak, daha fazla siyasal olduğu için ilkine dayanır. Her şeyden önce, Shakespeare zamanındaki yaşam şimdiki yaşama hiç benzemeseydi, geleceği şekillendirme çabasında geçmişi dert etmeye fazla gerek olmazdı. Bununla birlikte geçmiş şimdiden büyük ölçüde, ama anlaşılır bir biçimde farklıysa, bu, en azından toplumun baştan aşağı dönüşümünün olanaklı olduğunu kanıtlar: Daha önce olduysa, şimdi de olabilir.

Dollimore ile Sinfield'in girişinde, tuhaf bir biçimde liberal Amerikan ve Marksist olmayan bir nota seslendirildi; kendi bakış açısını metnin "doğal, açık ya da doğru yorumu" olarak gizemleştirmeye çalışan "yerleşik edebiyat eleştirisi"nden kendilerini ayırdılar ve şu tuhaf iddiada bulundular: Yeni yaklaşım "aksine ... ırk, toplumsal cinsiyet ve sınıf gerekçesiyle halkı sömüren bir toplumsal düzeni dönüştürmeye bağlılığım tescil eder" (Dollimore ve Sinfield 1985a, viii). Bunun

kendisinden öncekinin nasıl "aksine" olduğunu anlamak zordur; ama kapitalist toplumun, burada toplumsal cinsiyet ve ırk kategorilerine benzetilen sınıf gerekçesiyle sömürdüğü düşüncesi daha da kaygı vericidir. Toplumsal-inşacı bir tarih görüşünün insanı nereye götürebildiği görülebilir: (Maddi farklılığa göre tanımlanmış) ırk, toplumsal cinsiyet ve sınıf, insanları yanlış kategorilere ait oldukları için sömüren egemen toplumsal düzen tarafından yaratılan kategorilerdir.

Elbette Marx, insanların üretimle ilişkileriyle ilgili uygun bir genelleme olduğunu düşündüğü sınıf kategorisiyle ilgili görüşü kabul etmezdi. Marx'a göre sınıf en önemli kategoriydi; çünkü kapitalizm, zorunlu olarak giderek daha fazla insanı bir sınıfın, proletarya sınıfının içine atar; ta ki bu sınıf büyüyüp burjuvaziyi devirene kadar. Elbette kimse yoksul olmak istemez, ama herkesin ırk ve toplumsal cinsiyet kategorilerinden kurtulmak istemesi söz konusu değildir; kadın olmak erkeklerden daha az para kazanmak ve daha fazla ev işi anlamına gelmeseydi, kendi başına bir ezilme koşulu gibi görünmezdi. Aynı şekilde İngiltere'nin ilk denizaşırı sömürgesinde yaşayanlar kurtulmak için uzun bir mücadele verdiler; ama ezilmişliklerini, İrlandalı olma bakımından değil, adalarından çıkarılan ekonomik servet bakımından değerlendirme eğiliminde oldular. Dollimore ile Sinfield ırk, toplumsal cinsiyet ve sınıfı birbirine benzetmekle, sınıfın benzersiz bir kategori olduğuna, insanın sömürülmesine neden olan rastlantısal bir yüklem olmadığına dair Marksist içgörüyü terk ettiler. Bu içgörü olmadan siyasal proje küçülüp, toplumsal düzeni verili olarak ele alan ve yanlış ırktan, toplumsal cinsiyetten ya da sınıftan olmanın gelişmenin önünde engel olmayacağı bir meritokrasi umut eden liberal reformizme dönüşür.

John Drakakis'in yayıma hazırladığı denemeler derlemesi *Alternative Shakespeares* de 1985'te yayımlandı; kitabın başlığı [Alternatif Shakespeare'ler], Shakespeare incelemeleri için bir tek değişmez konu ol-

madığını ve eleştiri edimlerinin yol alırken kendi konularını yarattıklarını gösterme niyetindeydi. Bir önceki bölümde Marksist Alick West'in açıkça yadsıdığını gördüğümüz ve Terence Hawkes'in etkili kitabı *Meaning by Shakespeare*'in (1992) konusu yaptığı nokta buydu. Yeni tarihselciliğin ve kültürel maddeçiliğin ciddi bir zaafı, Althusser'in ideoloji kuramının ele aldığımız belirlenim, bilinç ve temel/üstyapı sorunlarını çözdüğüne dair yersiz bir güvendi. Drakakis'in derlemesinden tipik bir deneme, bu yersiz güvenin Shakespeare eleştirisini ne kadar kötü etkileyebildiğini gösterir.

James H. Kavanagh'ın denemesi, Althusser'in ideoloji görüşünün aşırı basitleştirilmiş bir özetini sunmaktaydı. Ona göre ideoloji "özneye, benin ve toplumsal düzenin can alıcı çelişkilerinin çözülmüş gibi göründüğü imgesel, zorlayıcı bir gerçeklik anlayışı sunan bir temsiller sistemi"dir (Kavanagh 1985, 145). Kavanagh, her Marksist eleştirmenin yapacağı gibi, Shakespeare'in içinde çalıştığı tarihsel koşullarla ilgilenmek istedi ve bu koşulları "hamilik ile piyasa arasında yarı bağımsız, ama ağır bir ideolojik zor altında -değişime uğramış mutlakiyet ile asi Püritenlik arasındaki ideolojik mekana sıkışmış, sarayın ve konseyin kaprislerine bağımlı-" olarak niteledi (Kavanagh 1985, 149-150). Elizabeth dönemi altın çağı olarak görülen şey, aslında, "birbiriyle çatışan toplumsal projelerin geçici ve sallantılı dengelenmesi"ydi (Kavanagh 1985, 150) ve kaçınılmaz devrimi yalnızca erteledi.

Bu anlatım şu anlayıştan yoksundu: Yeni anonim ortaklıklar (tiyatro toplulukları da dahil) proto-kapitalist olmalarına ve lonca yapısının dışında çalışmalarına karşın, hükümdarın bağışladığı tekel haklarına bağımlıydılar. Belsey'in dediği gibi, tekel satışı, Tudorların ve Stuartların parlamento denetiminden kaçma araçlarından biriydi (Belsey 1985b, 93); yumuşatılmış bir monarşide cisimleşen eski feodal tarzlar ile yükselen kentli burjuvazinin talepleri arasında basit bir mücadele-

den ziyade, sahiden diyalektik bir durum söz konusuydu: İngiltere'yi ilk kapitalist ekonomi yapan servet birikiminin koşullarını burjuvazi değil, aristokrasi yarattı.

Bu yanlışlar, Kavanagh'ın *Bir Yaz Gecesi Rüyası*'nın proto-burjuva oldukları iddia edilen zanaatçılarının (marangoz, dokumacı, körükçü, tenekeci ve terzi), özünde gerçek bir oyun kumpanyası, "kabul edilemez bir ideolojik iktidar gaspı olacak, gerçekle yaşanmış ilişkilerini kopar"madan aristokrat izleyici kitlesini (onay almak için) keyifle taşıma yolunda yürüyen bir kumpanya gibi algılamasına yol açtı (Kavanagh 1985, 153-154). Brecht gibi Kavanagh da, "işçi kumpanyaları"nı kahramanlaştırmak istedi (Kavanagh'ın muhakemesinin gerektirdiği gibi, proto-burjuvaziden proto-proletaryaya kayarlar); bu yüzden bunları, Shakespeare'in kendi kumpanyasının, arkadaşlarıyla birlikte çalışırken maruz kaldığı gerçek tehdidi önemsizleştirmek için yaratılan komedi versiyonu olarak tasavvur etti. İdeoloji, emeğin toplumsal örgütlenmesinin ortaya çıkardığı en son çelişkileri çözme işidir ve Kavanagh'ın iddiasına göre bu oyunda çözüme, ortaklaşa komik bir kapanışla ulaşıldı.

Bu okuma, oyunun pek çok yapımcısının son sahnesinde bulduğu yoğun alayı açıklamadan bırakır. Aslında, oyunun teknisyenlerinin Shakespeare'in kumpanyasıyla ilgisi yoktur ve tam da (günlük çalışmalarına ara bile veremeyen) profesyonel oyuncu kumpanyaları var olduğu ve aristokrasiden mali destek gördükleri için, Atinalı amatörlere gülünebilir. Elizabeth dönemi Londrası'nın ekonomik örgütlenmesinde bir şeyin yerini tutuyorlarsa, o da yeni anonim oyuncu kumpanyaları değil, süregelen lonca yapısıydı.

Açıklama amacıyla, Althusser'in edimsel ideoloji modeli kabaca "ne yapıyorsanız osunuz" olarak özetlenebilir; zira Althusser, toplumsal güçler ile birey arasındaki ilişkiyi, (kişisel olarak 'seslenilme' yoluyla) in-

sana bireysel olarak takdir edildiğini hissettiren bir tür dramatik rol gibi düşünüyordu. Bir rolü gerçekten yaşıyormuş gibi oynamanın önemini abartmak kolaydır ve hiç kimse, De Beauvoir'ın "kadın doğulmaz, kadın olunur" iddiasını, biyolojik gerçekliğin yadsınması olarak anlamaz. Bununla birlikte, çok tuhaf bir biçimde, açıkça Marksist bir yaklaşım, Rönesans'ta insanların, kadınlar gibi davranmaları durumunda erkeklerin kadınlara dönüşebileceklerinden gerçekten endişelendikleri iddiasına yol açabilir. Bu konuda sıkça aktarılan bir savı yakından incelemeye değer; zira özcülük karşıtlığının (taraftarlarınca Marksist bir ilke olduğuna inanılan) tarihsel-edebi bir okumayı ne kadar çarpıtabildiğini gösterir.

Laura Levine, Rönesans'ın teatrallik karşıtlarının, kadın gibi giyinen erkeklerin cinsiyet farklılığında asli olarak var olan ilahi düzene karşı iğrenç bir isyan olduğuna dair iddialarında bir çelişki buldu. Levine'in akıl yürütmesine göre, cinsel kimlik gerçekten ilahi olarak emredilmişse, karşı cins gibi giyinme zararsız olur, çünkü giysilerin altında gerçekte kadın ya da erkek kalınır; itirazlar aslında bir korkuyu dile getirir: Giysiler ve genel olarak toplumsal cinsiyet performansı bizi kim isek o yapar. Risalelerde "varsayım şudur: 'eylemek,' oluşturucudur" (Levine 1986, 125). Bununla birlikte, teatrallik karşıtları tiyatronun insanoğlunun gizli canavarlığını ortaya çıkardığını da yazmışlardı ve Levine burada da bir çelişki gördü: "Eşzamanlı olarak hem mülayim, yönlendirilebilir, kolayca şekilsizleştirilen bir benlik görüşüne hem de azman bir benlik görüşüne bağlıdırlar" (Levine 1986, 127-128). Yani, benlik, "aslında hiçbir şey" değildir; ama aynı zamanda "doyumsuz bir ucube"dir (Levine 1986, 128).

Levine'in koyduğu yargıya göre, teatrallik karşıtları bu mantıksal tutarsızlığın çözümünü, "ucube benlik fikrini" oyuncuların üzerine yansıtarak "defetme"de buldular; sahneyi bu kadar sert eleştirmelerinin nedeni de budur. Ne var ki, bu yansıtma teatrallik karşıtlarını gö-

receci bir ben anlayışına -"eyleme"nin, "varlık"ı oluşturduğu- tutunur durumda bıraktı ve Levine burada, daha çılgınca bir girişim, mantığı görececi olan saldırılarda bulunurken özcü bir benlik modeli öne sürme girişimini buldu.

Levine yanılıyordu: Andığı belgelerde iddia edilen görececilik yoktur; kendisinin de kabul ettiği gibi, "... [Stephen] Gosson*, göstergelerin oluşturucu olduğunu hiçbir zaman açıkça iddia etmez" ve Philip Stubbes** bu konuda ikirciksiz gibi görünürken, aslında farklı sözcüklerle Gosson'u açıklar:

> Kıyafetimiz, cinsiyetleri ayırt etmek için ayrı bir gösterge olarak bize verilmiştir; bu nedenle, başka bir cinsin kıyafetini giymek, aynı cinse katılmak ve kendi türünün safiyetini bozmaktır" (Stubbes 2002, 118).

Levine son cümleciği "kendi türünün meziyetlerini" olarak aktarmış (Levine 1986, 134) (Margaret Jane Kidnie'nin metin karşılaştırmasına göre ilk baskılarda olmayan bir okuma) ve bunu, muhakemesinin kitap versiyonunda düzeltmiş (Levine 1994, 22).

Ne var ki, safiyetini bozmak bir şeyin doğasını tamamen değiştirmek değil, ona daha adi bir şey katarak kötüleştirmektir ve Kidnie'nin belirttiği gibi (Stubbes 2002, 32), söz konusu pasajın, karşı cins gibi giyinen erkeklerle değil, kadınlarla ilgili olması Levine'in muhakemesini büyük ölçüde zayıflatmaktaydı. Denemenin her iki versiyonunda Levine şunu iddia etti: "'Birbirlerinin kostümlerini giyen erkeklere ve

* Stephen Gosson (1554-1624): Hicivleriyle ünlü İngiliz yazar [e.n.].

** Philip Stubbes (1555-1610): *The Anatomie of Abuses* ("Suistimallerin Anatomisi") adlı eserinde zamanının yapmacıklı davranışlarını, giyim tarzını, eğlence ve alışkanlıklarını eleştiren tutucu risale yazarı [e.n.].

kadınlara,' diyor Stubbes, 'yersiz bir biçimde hermafrodit, yani yarı erkek yarı kadın ucube denilemez'" (Levine 1986, 134); ama Stubbes'e kısa bir bakış, onun yalnızca kadınlarla ilgili yazdığını gösterir, bu nedenle bu bir kadınlaşma iddiası değildir. Levine'in geri kalan kanıtları başka bir yöne işaret etmekte, "eyleme"nin, insanın "varlık"ını değiştiremeyeceğine özcü bir güveni göstermekteydi.

En önemlisi, Levine, Hristiyan öğretinin bu konulardaki kurnazlığını görmezlikten geldi. Onun "mülayim, yönlendirilebilir, kolayca şekilsizleştirilen bir benlik görüşü" ile "azman bir benlik görüşü" arasında algıladığı gerilim, özgür irade ve ilk günah öğretilerinde zaten vardır. Mukadder kılınan edimler için "özgürlük" etiketini kullanmanın felsefi geçerliliği konusunda Erasmus'un görüşüne katılmayan Luther ve Calvin bile, belli edimlerin (günahlar) Tanrının gösterdiği davranış kılavuzlarına aykırı olduğunu ve Hristiyan inancın, kötünün kısmi zaferlerini de kapsayan ilahi bir tasarısı bulunan ve her şeyi seven Tanrı paradoksunu sabırla kabul etmeyi gerektirdiğini kabul ettiler.

Karşı cins gibi giyinmenin lanetlenmesi günahı önlemekteydi; bu nedenle, Hristiyan itaati tercih etme özgürlüğüne dayandırılmaktaydı. "Eyleme"nin başkalaşıp "varlık"a dönüşebileceği düşünülseydi, giysi ile cinsiyet arasındaki kopukluk ortadan kalkacağı için endişelenmeye gerek kalmazdı. Ben, eğer gerçekten değiştirilemezse, giysi ancak bir bireyin cinsiyetine uygunsuz sayılabilir; o nedenle bu risaleler özcülüğün çöküşünden değil, dayanıklılığından söz ederler.

John Lyly'ın oyunu *Galatea* (ilk kez 1584-1588'de sahnelendi), özcü görüşü canlandırdı. İki kız çocuk ebeveynleri tarafından erkek gibi giydirilir ve her biri diğerini erkek zannederek birbirlerine aşık olurlar. Belirsizliklerinde homoerotik heyecan vardır -her biri diğerinin hakikiliğinden kuşkulanır; ama heteroseksüel oldukları için, hazza ulaşmak için birinin fiilen erkek olması gerekir ve bunu ancak Venüs

yapabilir. Bu son, kuşkusuz, karşı cinsi merkez alır; ama daha önemlisi özcüdür: Giysi, verilmiş kimliği değiştirmemiştir.

Radical Tragedy'nin ikinci baskısı (1989) için yeni bir sunuşta Dollimore, Levine'in muhakemesini Michel Foucault'nun homoseksüelliğin "varlık"la ilgili değil, "eyleme"yle ilgili olduğu ve on dokuzuncu yüzyıla kadar bir kimlik haline gelmediği iddiasına benzetti: "Ondan önce bireyler, sapkın cinsel *edimlerde* bulunanlar olarak görülürdü; onlara asli bir kimlik atfedilmez ya da onlar asli bir kimlik üstlenmezdi..." (Dollimore 1989, *xxxvii*). Alan Bray'in iddiasına göre, bu yüzden, "bu dönemde bir bireyin 'homoseksüel' olduğundan ya da olmadığından söz etmek, anakroniktir..." (Bray 1982, 16). Joseph Cady, Francis Bacon'ın *New Atlantis*'inde (1627) ve Thomas Heywood'un *Pleasant Dialogues and Dramas*'ında (1637) yer alan "eril aşk" ifadesinin, Foucault'nun ve Bray'in iddialarını yalanladığını göstermiştir (Cady 1992).

Kültürel maddeciliğin maddeciliği, eleştiriyi, Shakespeare zamanında fiilen olup bitenlere dayandırmalı, o zamanın yabancı olduğu iddia edilen kültürüne modern kavramları ve kategorileri dayatmaktan sakınmalıdır. İddiaya göre, nasıl ki giyim ve cinsellikle ilgili düşünüşümüz onlarınkinden köklü bir biçimde farklı olabiliyorsa, aynı şekilde tiyatro performansını anlama biçimlerimiz de farklıdır. Gördüğümüz gibi Brecht, Shakespeare tiyatrosunun "yabancılaşma efektleriyle dolu" bir tiyatro olduğunu düşünüyordu, yeter ki yeniden keşfedebilelim. Yeni tarihselciler ve kültürel maddeciler, dramatik bir performanstaki izleyicilerin oyuncu ile rolü tamamen ayrı tutma eğiliminde olduklarını, oysa bizim bu "çift görme"yi bir tekilliğe indirme eğiliminde olduğumuzu iddia etmektedirler.

Ne yazık ki, elimizdeki az sayıda kanıt başka türlüsüne işaret ediyor: Richard Levin'in gösterdiği gibi, ilk izleyiciler, bizim gibi, oyunun karakterleriyle duygusal özdeşleşmeyle tamamen kendinden geçme eği-

limindeydi (Levin 1980, 11-21). Thomas Nashe'ın *VI. Henry*'de Talbot'nun ölümüyle ilgili anlatımına göre, oyuncular, "aktörün temsil ettiği kişinin gerçekten kan kaybettiğini düşünen az on bin izleyiciye (birkaç kez) gözyaşı" döktürdüler (Salgado 1975, 16). Henry Jackson'ın, 1610'da Oxford'daki bir *Othello* performansıyla ilgili görgü tanıklığında, Desdemona'yı oynayan erkek oyuncu, kadınmış gibi tarif edilir: "[Kadın] rolünü baştan sona hep son derece iyi oynadı; ama öldürülüşü çok daha doğanaklıydı, zira yatağın üzerine düşerken aynı yüz ifadesiyle izleyiciden merhamet diliyordu" (Salgado 1975, 30).

Richard Burbage, oynadığı rol haline gelmiş gibi görünmesinden ötürü defalarca övüldü. Aktörün ardından yakılmış anonim bir ağıt onu şöyle betimler: "Genç Hamlet ... / kibar Lear, kederli Moor ve daha ötesi". Burbage'ın doğallığı büyük bir kusursuzluğa ulaşmıştı: "O kadar canlı ki, izleyiciler, ve geri kalanlar / Üzgün tayfasından, kanıyor gibi görünürken, / Şaşkın, gerçekten öldüğünü sandılar" (Salgado 1975, 38-39). Richard Flecknoe, Burbage'la ilgili aynı iddiada bulundu: "Kendisini o kadar rolüne dönüştürüyor, kendisini o kadar kaptırıyor ki, oyun bitene kadar kendine gelemiyor (soyunma odasında bile)" (Chambers 1923, 370). Herhangi bir İngiliz tarih oyununda "herhangi bir cesur İngiliz erkeği"ni oynayan iyi bir oyuncunun nasıl olması gerektiği konusunda Thomas Heywood ısrarlıydı: Yurtsever izleyici duygusal özdeşleşmeyle kendini kaybetmeliydi, izleyici rol yapan oyuncuyu "en iyi dilekleriyle ve tefekküre dalmış gibi, kişileştireni adeta kişileştirilen adammış gibi izlemelidir; izleyiciyi büyülemek heyecanlı ve büyük bir iştir" (Chambers 1923, 251).

O halde, Brecht'in iddiası ve daha yakın zaman versiyonları mutlak olamaz: Shakespeare'in ilk izleyicileri, bazen, rolüne dalan bir oyuncunun yarattığı duygulara kapılıp kendinden geçerdi. Ama ne kadar süre ve neden o zaman? Alman Marksist Robert Weimann, *Shakespeare and*

the Popular Tradition in the Theatre (Almanca baskı, 1967) kitabının "Rol ve Oyuncu" bölümünde ve bir makalede (Weimann 1988), bu konuyu, oyun sırasında sahnedeki mekansal düzenlemelere bağladı.

Bir açık hava tiyatrosunda sahnenin kenarına gelip, izleyiciye yaklaşan bir oyuncu, bir bakıma rolünden çıkıp, rolünü bu değişik konumdan yorumlayabilirdi; arka duvara yakın olduğundaysa (önemli karakterler genellikle orada dururdu) resmî öğretiler duyurulur ve kabul edilirdi:

> Mantıksal olarak, sahne eylemi ve toplumsal görenekler ışığında, kral tahtından konuşan kişi, etrafındakilerden fiziksel olarak daha yüksekteydi ve izleyiciyle doğrudan temas düzeyinde olmazdı ... Tiyatro tarihi bakımından bu sunum tarzı ... egemen ve soylu karakterlerin oturduğu mahal olarak iskelenin kullanılmasına uygundu ... Ama sahne önünde, toplumsal ve mekansal bakımdan yüksekte olan Claudius ve Timon ile izleyici arasında bir yerde, yerelleşmiş eylemin varsayımlarını -toplumsal, ideolojik ve dramatik- kabul etmeye daha az eğilimli karakterler dururdu. Bu karakterler, fısıltı, söz oyunu, atasözleri yoluyla ve doğrudan izleyiciye seslenerek onlara özel bir bakış açısı sunardı (Weimann 1978, 221-222).

Bir sahne önü/sahne arkası ayrımı, Shakespeare zamanının sahneleri için tamamen doğru olmasa da, Weimann'ın bir oyuncunun herhangi bir zamanda rolüne kendini kaptırma derecesiyle ilgili ölçüleri, oyuncunun kendisini role hiç kaptırmadığı yolundaki yavan iddiadan daha inceliklidir. Shakespeare'e Marksist bir yaklaşımın, kaba abartma bayağılıklarına gereksinimi yoktur ve tarihsel kanıtları da -tarihçilerin, kültürel maddecileri ve yeni tarihselcileri sık sık suçladıkları gibi- görmezlikten gelmemelidir.

Yıkıcılık, Önleme Siyasaları ve Teleolojik Düşünüş

Shakespeare, kapitalist toplumlarda en çok öğretilen yazardır ve Marksist esinli eleştirmenlerin sıkça öne sürdükleri "eserleri yıkıcıdır" iddiası, siyasal ve mesleki dürtülerini uzlaştırmalarına olanak verir: Shakespeare'i öğretmeye devam edebilirler, ama insan doğasını yakalamasını değil, kendi çağının başlıca siyasal ve felsefi düşüncelerini sorgulamasını övecek şekilde. Tehlike, yanılmaları durumunda -yani Shakespeare'in eserleri tutucuysa- radikal bilginlerin, kapitalizmin yıkıcılığı "önleme"sine hizmet ediyor olmaları olasılığıdır. Doğrudan bu konuyu ele alan bir denemede Kathleen McLuskie, bu çataldan -Shakespeare tutucu mu, radikal mi?- çıkışın yolunu, "oyunların arkasında bir yazar inşa etmeyi bırakıp," onun yerine "metnin izin verdiği anlamın kapsamını sınırlayan metinsel stratejiler"le ilgilenmekte buldu (McLuskie 1985, 92).

Bazıları daha da ileri gidip, Shakespeare'in "anlamı" diye bir şey olmadığını öne sürmüşlerdir; çünkü (bir isim olarak dondurulduğu biçimiyle) anlamlar geçicidir ve her çağın Shakespeare yorumuna göre yeniden inşa edilir. Terence Hawkes'in kitabının başlığı *Meaning by Shakespeare*'de ise bir fiil söz konusudur (Shakespeare'le Anlamak): Shakespeare okumalarımızla kendi anlamımızı yapma şeklimiz. Bu çekici düşüncenin elbette mantıksal bir sınırı vardır; çünkü geçmiş eserlerin özgün anlamlarına geri dönme olanağı yoksa, o zaman Hawkes'in on yıl önceki kitabı da kavrayışımızın ötesine kaymıştır; hatta elinizde tuttuğunuz kitap bile, ne zaman okursanız okuyun, yalnızca kendi zamanının bir yapımı olarak yaşanabilir; aslında tek yapım da değil, üç yıllık bir sürede (2001-2003) farklı tarihsel bağlamlarda yazılmış ayrı bölümlerden oluşmaktadır. Bu uç görüş, acil bir uyarıdaki anlatım gücünü bile kurutur ve pratikte, en görececi yapısökümcüler,

durum bunu gerektirdiğinde kuruntularını bir yana bırakırlar. Kuramda, konuşanın ağzından çıktıktan bir saniye sonra bir konuşmanın özgün anlamının artık bir daha ele geçirilemez olduğu kabul edilebilir; ama yine de, kalabalık bir binada "Yangın!" çığlığı duyulunca bina terk edilir.

Yeni tarihselcilik, önleme siyasalarının yıkıcılığa baskın çıktığını görme eğiliminde olmuştur ve Greenblatt'ın çok basılan denemesi *Invisible Bullets* Shakespeare zamanının tiyatro sanayinin, tam da yıkıcılık üretiyormuş gibi göründüğü için, ilerici güçleri önlemeye yarayan özel bir aygıt olduğunu öne sürdü. Greenbaltt bu görüngüyü ilk önce başka bir bağlamda, Thomas Harriot'un, kendi dinlerinden kuşkulanıp Hristiyanlığı benimseyen Algonkin kızılderilileriyle ilgili raporu bağlamında gösterdi. Greenblatt'a göre, Harriot'un anlatımı, Harriot'un yerlilere kendi dinini dayatırken "kendi kültüründeki en esaslı yıkıcı hipotez"in, yani dinin aptalları daha etkin sömürmek için korku içinde tutmanın bir yolu olduğu hipotezinin doğruluğunu açığa vurduğunu gösterir (Greenblatt 2001). Demek ki, yıkıcı düşünceler, kendilerini önlemeye yönelik siyasalara hizmet edebilirler; zira Harriot'un amaçları özgürleştirici değil, sömürgeciydi ve yerlilere boyun eğdirmek için, her sapkınlığı sınayıp doğrulayabilirdi. Benim buradaki muhakememi ilgilendirmez; ama Greenblatt'ınki Harriot'un ününe tamamen temelsiz bir saldırıydı; zira Harriot bir sömürge dalkavuğu değildi (Sokol 1994).

Greenblatt, Rönesans iktidarı "sürekli kışkırttığı radikal kuşkuları bastırdığı" için yıkıcı olmasına izin verilen "devlet sansürüne tabi bir tiyatro için yazılmış Shakespeare oyunları"nda da aynı ilkeyi buldu (Greenblatt 2001, 80). Greenblatt'ın son iki cümlesi muğlaktı: ".. bizi artık tehdit etmedikleri için oyunların kuşkularını saptayıp onlara saygı göstermekte özgürüz. Yıkıcılık vardır, yıkıcılığın sonu yoktur; yalnızca, bu bizim için geçerli değildir" (Greenblatt 2001, 80). Bu, bir

tekrar örüntüsünü gösterebilir: Nasıl ki Prens Hal, yıkıcı güçleri daha iyi anlamak ve sonunda önlemek (IV. Henry 2) için Falstaff ve meyhane arkadaşlarına yüz verip şımartıyorsa (IV. Henry 1), biz eleştirmenler de şunu hayal ederiz: Yorumlarımız yıkıcıdır, ama kapitalizmin üstyapısı (özellikle de üniversiteler ve tiyatrolar) eninde sonunda bunları bastırır.

Yıkıcılığı sert önleme siyasaları izleyebilir; Belsey'in yorumunun öne sürdüğü gibi: bir Portia, Viola ya da Rosalind bir oyunun ortasında ne kadar özgürlüğe ulaşmış olursa olsun, "her öykünün sonunda kadın kahraman kılığını terk eder ve küçülüp bir karıya dönüşür" (Belsey 1985a, 187). Kültürel maddeciler ile yeni tarihselciler arasındaki fark, bir bakıma, ilk akımın 2., 3. ve 4. perdelere iyimser, ikincisinin 5. perdeye kötümser bir ayrıcalık tanıması olabilir. *Rennaisaince Self Fashioning ve Invisible Bullets*'ın da bir özelliği olan kötümser nota, adeta Greenblatt'ın kendisindeki aksayışın zorunlu bir eşlikçisi gibi, her eserin sonunda seslendirilir .

Bu bakış açısından, yeni tarihselciler, belki de şaşırtıcı bir biçimde, teleolojik bir duyarlılık gösteriyorlar: 2-4 perdelerdeki özgürlüklerden aldıkları keyif, her zaman gelecek bastırmanın bilgisiyle lekelidir; öyle ki işin aslının öyle olmadığını göstermek için Brechtçi bir 'hatırlatıcı' kullanabilirler. Yani, oyun sonuçları bir senaryoya bağlıdır, ama tarih senaryoya bağlı değildir. Bununla birlikte, Shakespeare'de bizzat senaryonun kendisi çoğu kez geleneksel beklentiden sapar; *Romeo ve Juliet*'te Mercutio'nun ölümüyle ya da daha çarpıcısı, bütün kaynaklarda daha mutlu bir sonla biten öyküyü bildiğini sanan herkesi şaşırtması gereken bir biçimde *Kral Lear*'ın son felaketlerinde komediden trajediye kayar.

Bu bakımdan, bir oyunun sonuçlanmayı açıkça reddetmesi ya da sonucu, izleyici alkışıyla biçimsel kapanışın ötesine atması özellikle ilginçtir. Viola, "öteki alışkanlıkları" keşfedilene, yani Malvolio'ya yeti-

şip ondan kaptanın bulunduğu yeri öğrenene kadar, Cesario kılığını koruyacak. Prospero, izleyicinin alkışlayan elleri ve "tatlı nefesi" (iyi haber) tarafından sürükleninceye dek sahneden ayrılmaz ve V. Henry'nin son korosu "buraya kadar" olduğunu söyleyerek oyunu bitirir. Aynı şekilde, Robert Wilcher'in gösterdiği gibi (Wilcher 1997), birçok oyun, *Venedik Taciri*'nde duruşmadan sonra dükün herkesi eve yemeğe davet etmesinde ve *Antonius ve Kleopatra*'da Antonius'un kendini öldürerek Kleopatra'yla ilişkisini bitirmesinde olduğu gibi, biri dördüncü, diğeri beşinci sahnede olmak üzere çifte son kullanır.

Oyunlar, kapanışlarının son anlarını, dünyevi olana döndükleri anları sunarken, her seferinde beklentilerimizi bozmakta ısrar ederler: iki oyun sonu, üç oyun sonu, ya da sonuçsuz. Shakespeare oyunlarının bu biçimsel özelliği, oyunların kaçınılmazlığı ne kadar temsil ettiğiyle ilgili Marksist anlayışı etkiler; çünkü açık uçluluğa, Brecht'in gerçekleşmek üzereyken gerçekleşmeyen olanaklar anlayışına fırsat verir. Oyun sonlarının o en öngörülebilir olanında, Shakespeareci sonda, bir teleoloji karşıtlığı yatar. Öngörülebilirlik ve sürprizin bu bileşimi, Shakespeare'in yazma tarzının ve daha sonra bu tarzdan yararlananların bir işlevidir. Tarihte en yaygın öğretilen, okunan ve sahnelenen dramatik eserler oldukları için, Shakespeare'in oyunlarının izleyicinin başka oyunlardan çok daha iyi ve önceden bildiği sonuçları vardır; tikel bir performansta ya da okumada sürprizler, bu aşinalığa *karşın* ortaya çıkar. Oyuncular ve eleştirmenler, eski metinlerde yeni yollar bulmak konusunda yoğun baskı altındadırlar ve her şeyden önce bu durum Shakespeare'i, kaçınılmazlıkla insani müdahale güçleri arasındaki gerilimle ilgili Marksist bir anlayışın sanatta ifade edilebildiği öncelikli merci haline getirir.

4. Bugün Shakespeare ve Marx

Marksizm, Shakespeare kilidini açan sihirli bir anahtar değildir. Ekonomik gerçekliklere, düşüncelere, dile ve tüm biçimleriyle sanata bir yaklaşım, tartışmakta olduğumuz kavram ve ilkelerden (ideoloji, diyalektik, değişim, yabancılaşma, meta fetişizmi ve şeyleşme gibi) yararlanan ve Shakespeare'in tarihsel, kültürel ve entelektüel bağlamını ürettiği yaratıcı eserlerle ilişkilendirebilen bir yaklaşımdır. Basit bir "parayla ilgilenme" meselesi değildir; zira bu kitapta gördüğümüz şeylerin çoğu, felsefi, tarihsel ve psikolojik çalışmalardan yararlanıyordu ve burada sunulan okumaların niyeti de Marksist bir yaklaşımın ilgilenebileceği şeylerin genişliğini göstermektir. Bu okumalar zorunlu olarak ayrı ve kesintilidirler; ortak yanları Shakespeare eleştirisindeki pratik rolleriyle çeşitli Marksist kavram ve ilkeleri gösterme girişimidir.

Mülkiyet, Enflasyon ve Toplumsal Bağlar: *Venedik Taciri ve Atinalı Timon*

Kasım 1923 ortalarında bir Amerikan doları, 4.2 trilyon Alman markı ediyordu ve değeri her saat yükseliyordu. Bu durum, servetleri toprak, bina ve taşınabilir mallarda cisimleşen zenginleri ya da çok az şeye sahip olan ya da hiçbir şeyleri olmayan yoksulları fazla etkilememişti. Ne var ki, defterikebire kayıtlı bir ömürlük çalışma fiilen silindikçe, aşırı yüksek enflasyon sınırlı servetleri bankalarda olanları

yıkıma uğramaktaydı. Sınai kapitalizmde orta sınıf normalde uyuşuktur, ama aşırı yüksek enflasyon ağırbaşlı profesyonelleri radikallere dönüştürür; Weimar Almanyası'nda da siyasal orta sınıf yok oldu ve komünistler ile Naziler arasındaki sokak çatışmaları giderek yaygınlaştı. Para reformu ekonomiyi istikrara kavuşturup devrimi önledi; ama 1929'da New York borsasının çöküşünü izleyen buhranda kriz tekrarlandı. Komünistlere destek arttıkça, Alman burjuvazisi devrimle yüzleşmek yerine gerilemekte olan Nazi partisini desteklemeyi tercih etti ve Hitler'e başbakanlık verildi. Bunun Avrupa'nın Yahudileri -ve komünistleri, özürlüleri, Romanları ve eşcinselleri - için sonuçları iyi biliniyor.

Yirminci yüzyılda görülen ölçekte olmasa da, 1590'lar İngiltere'de de yüksek enflasyon dönemiydi; buna kısmen, onyılın ortasındaki kötü hasatlar neden olmuştu (Williams 1995, 160-163). Enflasyon zamanlarında para istiflemek, kaybetmenin en emin yoludur ve Scott Cutler Shershow, Shakespeare'in *Venedik Taciri*'nde kapitalizm öncesi istifçilik ile, Jessica'nın babasının servetini "kurtarıp" evinin sınırlarının dışına kaçırdığında olduğu gibi parayı dolaşıma sokan kapitalist eylemliliği karşılaştırdığını öne sürdü (Shershow 2001, 259). İncil'deki Talent Meseli de, bu konuda tefeciliği savunmasıyla benzer bir açmazı sergilemekteydi.

Shershow, modern anlamda bir yetenek ya da beceri olarak "talent"in (para birimine karşıt olarak -bkz. s. 49) bu açmazdan ortaya çıktığını gösterdi: "Talentler"i somut para birimleri yerine soyut nitelikler haline getirmek, tefecilik lekesinden sakınan mecazi bir yoruma olanak verdi (Shershow 2001, 252-254). Bizim bakış açımızdan kapitalizm, çok miktarda servet giderek daha az elde toplandığı için bir tür istifçilik gibi görünebilir; ama Marx, bebeklik aşamasında kapitalizmin üretken güçleri özgürleştirdiği, ancak daha sonra üretime köstek olduğu konusunda ısrarlıydı. Her iki bakış açısı, Bassanio'nun ağzında "kâr etmek" anlamına

gelen "gelişip serpilmek" fiiliyle ifade edilebilir* : "İçimden bir ses, hiç kuşku yok / Talih senin yüzüne gülecek, diyor" (1. 2., 26) ve " İşte seçimimi yapıyor / Ve şansım açık olsun diyorum" (2. 7., 65). Shylock da bu anlamda kullanır -"faiz dediği haklı kazancıma ...," "Bu bir kazanç yoluydu ve mubahtı / Eğer insan çalmıyorsa, kazanç mubahtır" (1. 3, 34, 35); ama Hamlet'in kullandığı anlamda, aile kayıplarından özenle kaçınma anlamında da kullanır ("Tasarruf, Horatio, tasarruf. Cenaze için pişen etler, / Biraz soğukça da olsa, düğün sofrasını donattı", 1.2, 52 [Shakespeare 2002]). Shylock, evini "hiç de güvenilmez" Launcelot'nun korumasına bırakma (1. 3, 39) konusunda endişelidir ve Jessica'ya sağlam kilitlemesini tembihler: "İşini sağlam bırakan sağlam bulur; / Bu söz de tutumlu kafalarda hiç bayatlamadan kalır." (2.5, 58).

Venedik Tacırı'nde yer alan başka bir İncil meseli de, Savurgan Oğul meselidir ** (Luka 15: 11-32). Bassanio, Antonio'dan ilk istekte bu-

* İngilizce özgün metinde burada sözü edilen fiil, Türkçe'de "serpilmek, gelişmek; başarılı olmak, zenginleşmek, refah bulmak; (işler) tıkırında gitmek, tıkırında olmak" gibi karşılıkları bulunan 'thrive'dır. Paragrafın sonraki satırlarında, bu fiilden türeyen ve "tasarruf, tutum, idare; kâr, kazanç; kuvvetle, hızla büyüme" gibi anlamlara gelen 'thrift' sözcüğü de kullanılıyor. Oyunlardan yapılan alıntıları yeniden çevirmek yerine, okurun bunlara rahatça erişebilmesi için daha önceki çevirilerden yararlanmayı tercih ettiğimizden paragraftaki anlam çeşitliliğini ortaya koymak amacıyla bu notu ekleme gereğini duyduk [e.n.]

** Luka İncili'nde, İsa'dan aktarılan mesel (15: 11-32). Zengin bir babanın iki oğlundan küçük olanı, babasının mirasından kendisine kalacak payı ister. Uzak bir ülkede sefih bir hayat sürerek bu serveti tükettikten sonra utanç içinde baba evine döner. Baba, onu şaşırtıcı bir biçimde karşılar: Onu yermez, pişmanlık sözleri etmesine bile izin vermez, dönüşünden duyduğu sevinçle bir kurban keser. Olan biteni öfkeyle izleyen büyük oğul babasına sitem ve itiraz ettiğinde şu yanıtı alır: "Sen her zaman benim yanımdaydın, neyim varsa senindir. Ama sevinmek gerekiyor çünkü kardeşin ölmüştü, dirildi; yitikti, bulundu" [e.n.].

lunduğunda savurganlığı kabul eder (Shakespeare 2006b, 1.1, 24) ve Shylock, Hristiyanlarla yemek yemeye gittiğinde Antonio'yu savurganlıkla suçlar (2.5, 56-57). Lorenzo'nun Jessica'yı babasının evinden almaya gittiğini tahmin eden Gratiano, Jessica'yla seksin keyfini yaşadıktan sonra Lorenzo'nun kadından olası soğumasının önüne geçmek için, evden ihtişamla ayrılıp utançla geri dönen Savurgan Oğul imgesini kullanır (2.6, 59-60). Oyunun belirgin belirsizliklerinden biri, bu tahminin performansta gerçekleşme derecesidir; zira son perdenin başında Lorenzo ile Jessica'nın mutsuz aşık nutuklarının tonu, farklı performanslarda, keyifli bir şakalaşmadan dünyadan bıkmış kinizme kadar uzanan bir farklılık gösterebilir ve Lorenzo, Jessica'yı "beş parasız sevdiğiyle" Venedik'ten kaçmakla suçladığında (5.1, 130) kendinden söz ediyor olabilir. Para, parayı koruma ve çoğaltma konusunda açık olmasına karşın, oyun bunu Marksizmin aydınlattığı sınıf ve din konularıyla kaplar.

Sınıf ayrımları ilk önce insanlarla değil, gemilerle ilgili olarak, Salerio, Antonio'nun üzüntüsünü, işinin denizdeki riskleriyle ilgili kaygılarına bağladığında ortaya çıkar:

> Aklın okyanusta dolaşıyor senin,
> İşte orada, teknelerin yanında;
> Gemilerin, dalgalar diyarının soylu beyleri,
> Varlıklı efendileri gibi dolaştığı;
> Ya da denizlerin gösteri arabaları gibi,
> Rüzgarla dolu heybetli yelkenleriyle
> Kanatlanmış uçarken,
> Arkalarında bel kırıp selam duran takalara
> Tepeden baktığı yerde. (1.1, 19)

Gratiano'nun ve dükün Antonio için kullandıkları adla "kraliyet tüccarı"nın (3.2, 90 ve 4.1, 106)* gemileri, kendilerinden aşağıdakilere tepeden bakan liman beyleri -ya da bir olasılıkla, varlıklı vatandaşlar ("şehirliler")- olarak canlandırılır. Antonio'yu yüreklendirmek amaçlansaydı, sonraki sözler öyle olmamalıydı; zira Salerio ile Solanio'nun aklına filonun maruz kalacağı üç doğal darbe gelir: "çok sert bir rüzgar ... sığ sular ... ve tehlike dolu kayalar" (1.1, 20). Bu yolla ihtişam yerle bir olabilir, ("Tepe yelkeni, sanki mezarı öpmek ister gibi, / Kaburgalardan aşağı sarkmış görürdüm") ve nefis tatlar bozulabilirdi ("Baharat yükü olduğu gibi denize dökülecek / Kükreyen dalgalar ipek kumaşlarıma bürünecek"). O halde oyun başlangıçta, aşırı şişmiş egoların havasının inmesini ve özel servetin yıkımını hayal eder.

Venedikli genç erkeklerin toplumsal statüsünü belirlemek kolay değil ve Antonio'nun onların "iş"lerine yaptığı gönderme zorunlu olarak "ticaret"i, ilk kez bu oyundan 120 yıl sonra kayıtlara geçen ayrı bir anlamı akla getirmiyordu. Bassanio, kendi toplumsal konumunun görüntüsünü şişirdiğini kendi isteğiyle itiraf eder; bunun için Salerio ile aynı şişinme dilini kullanır: "daha kabarık bir duruş sergileme" (1.1, 24)**. Bassanio, daha önce harcanıp çarçur edilen parasını geri alacak spekülatif, riskli bir işe daha fazla para harcamayı önerdiğinde, bu şişinmeyi sürdürmek Antonio'nun kaynaklarını zaten kurutmaktaydı. Mali spekülasyon ekonomisinde, zararı azaltmak için zayıf bir piyasadan çekilip çekilmemek meselesi hep bir ikilem yaratır ve Bassanio'nun, ikisinin de durumunu düzeltmek üzere "ilk oku attığın yere bir ok daha" atmakla

* Bülent Bozkurt "royal merchant" için sayfa 90'da "tüccarların kralı," sayfa 106'da "kraliyet tüccarı" diyor [ç.n.].

** Burada "showing a more swelling port" ifadesi Bülent Bozkurt çevirisinde "Cılız gelirimin elverdiğinden öte yaşamımla" olarak Türkçeleştirilmiştir. Ancak buradaki metin çözümlemesine uymadığı için değiştirdim [ç.n.].

ilgili fıkrası (1.1, 25), bunun "boş yere para saçmak" olacağı itirazının zekice önüne geçer. Daha sonra Shylock, Jessica'nın çaldığını geri almaya çalışırken aynı ikilemle karşılaşır: "Hırsız alacağını alıp gittiği gibi, bir o kadar da hırsızı bulmak için harcıyorsun" (3.1, 78).

Launcelot bile şişinir. En azından bir esnaf loncasına bağlı olan ve çırak çalıştırabilen özgür vatandaşlara ayrılan unvanı kullanarak babasına, "Genç Launcelot Beyefendi'den mi söz ediyorsun?" (2.2, 45) diye sorar. Launcelot'un "Yanında bir deri bir kemik kaldım. Kaburgalarımdaki her kemiği tek tek sayabilirsin" (2.2, 47) sözüne eşlik eden sahnede parmaklarını göğüs kafesine yayması eşit ölçüde aldatıcıdır ve şişinmenin tam aksini ifade eder. Belki, parmaklarınla kaburga kemiklerimi tek tek sayabilirsin demek ister; ama "her parmak" [every finger], "çalmak için her fırsat" anlamına da gelebilir* (*Oxford English Dictionary*, finger n. 3b). Belirgin kaburga kemikleri, Shylock'un evdeki tüketim maddeleri üzerindeki sıkı denetiminin geleneksel hizmet özgürlüğünü kısıtladığını gösterir.

Tuhaf bir biçimde, oyunun inkâr edilemez biçimde zengin bir karakterine bir hizmetçisi tarafından "bolluk içinde yüzmekten ötürü hastalandığı" söylenir; ve "sıradan olabilmek az mutluluk sayılmaz"(- 1.2, 27) denir. Burada Nerrisa, 'sıradan' sözcüğünün ayrı anlamlarına başvurur: Sözcük bir yandan 'ortalama (biri)' anlamına gelir, diğer yandan yukarıdakilerin küçümseyebildiği bir konuma işaret eder. Belmont'ta erkek talipler, alışkanlıklarına ve görüntülerine göre değerlendirilir ve Bassanio "hem bilgin hem asker" olarak tarif edilir (1.2, 31). Oyunun başka hiçbir yerinde, Bassanio'nun bu kadim ve saygıdeğer mesleklerden olduğunu doğrulayacak bir şey yoktur.

* Özgün metinde cümle şöyle: "I am famished in his service. You may tell every finger I have with my ribs" Buradaki 'every finger' sözünde, yukarıda metin içinde açıklanan bir kinaye olasılığı bulunmaktadır [e.n.].

Bir kimsenin mesleğini ve sınıfını görüntüsüne bakarak belirlemek, Elizabeth dönemi insanları için çok daha kolaydı; çünkü İngiliz müsrifliği önleme yasaları, 1604'te (tamamen rastlantıyla) yürürlükten kaldırılıncaya kadar, her toplumsal sınıfın ne giyebileceğini düzenlemekteydi (Hunt 1996, 295-324). Elbette, derli toplu giyinilebilirdi ve yasaların amacı açıkça gösterişli giyinip kuşanmayı sınırlamaktı: Örneğin, şövalyelerin en büyük oğulları ve daha yukarıdakiler ile en az 100 poundluk net geliri olanlar hariç, hiç kimse saten kaftan, ceket ya da palto giyemezdi. Gratiano'nun Bassanio ile, Portia'nın Nerrisa'yla ilişkisini andıran kölelik ilişkisinde ve Launcelot'a "ötekilere verdiğimizden daha şık" giysiler verilmesinde (2.2, 49) açıkça bir derecelendirme söz konusu olmasına karşın, Launcelot dışında, Venedikli Hristiyanlar da bir tür beyefendi gibi görünüyorlar.

Ne var ki, bir adamın millerce uzaktaki bir gemideki mallarının kaderiyle ilgili bilginin, o anda ne giydiğinden çok daha önemli olduğu tüccar Venedik'in bilgiye dayalı ekonomisi, bu eski moda rütbe düzenine ve bunun (en azından İngiltere'de) bir giyim hiyerarşisinde temsil edilmesine aykırıdır. Bilgi isteği çığlığı, "Rialto'dan ne haber?", Shylock (1.3, 33) ve Solanio (3.1, 75) tarafından kullanılır ve Shylock, Antonio'yu tanımıyor gibi görünmesine karşın, işadamı arkadaşının alışılmış selamını verir:

> Antonio girer
> [Shylock] [Antonio'ya] Rialto'dan ne haber?
> [Bassanio'ya] Şu gelen de kim?
>
> BASSANIO
> Bu Signior Antonio. (1.3, 33)

Shylock aslında Antonio'nun işlerinden haberdardır ve deniz nakliyatıyla ilgili haberler Rialto'ya serbestçe akıyor gibi görünüyor:

> [SHYLOCK]
> Ama varı yoğu dışarıda: Bir gemisi Trablus yolunda, bir başkası Doğu Hint Adalarına gidiyor; ayrıca Rialto'da duydum ki, bir üçüncü gemisi Meksika'daymış, dördüncüsü İngiltere'ye yelken açmış, öteki gemileri ise oraya buraya dağılmış. (1.3, 32-33)

Shylock'un Antonio'yla ilgili değerlendirmesi, sanki başka bir şeyi yokmuş gibi yalnızca denizdeki gemilerini sayıyor. Aslında Antonio, Salerio ve Solanio'ya tehlikede olmayan başka malları olduğunu söylemiştir (1.1, 20-21); ama bunun yalan olduğunu Bassanio'ya itiraf eder: "Varım yoğum denizde" (1.1, 26).

Bilgi, Yahudi ve Hristiyan tüccarlar arasında akar ve Shylock, Jessica'nın kaçışına öfkelenmiş biçimde içeri girerken bile, Solanio alışılmış "tüccarlardan ne haber?" sorusunu sorar. Artık bilgi, etik tarafsızlığını kaybeder: "SHYLOCK: Kızımın kaçtığını biliyordunuz, hem de herkesten, herkesten iyi biliyordunuz" (3.1, 76). Bu sahneye bilgi farklı yerlerden ve farklı konularla ilgili olarak akar. Rialto'da Antonio'nun mal yüklü bir gemisinin Goodwin denilen sığ bir denizde battığı söylenirken (3.1, 75), Shylock Antonio'nun talihsizliğini ve kızının edepsizliğini Cenova'dan duyar.

Bu şeylerin doğru olması zorunlu değil: Saleiro, kendi anlatımını "Tabii, Dedikodu Teyze'nin sözüne ne kadar güvenilirse!" (Shakespeare'de genellikle güvenilmez) diyerek bitirir ve son sahnede Antonio üç gemisinin sağ salim limana demirlediği haberini alır; demek ki, Salerio'nun deniz kazasmdan"Biri[nin] bile kurtulamadı"ğını (3.2, 91) "onaylaması" ve Antonio'nun "gemilerimin hepsi kayboldu" demesi (3.2, 93) açıkça yanlış haberdir. Bilgi ekonomisinin gücü ve kırılganlığı, güvene bağlı olmasından kaynaklanır: Antonio'nun "kredi"si (1.1, 26) -Latince "credere" (güvenmek, inanmak) sözcü-

günden gelir- onu Shylock'la iş yapmasını sağladığı gibi, Portia'nın bir avukatı tamamen inanılır biçimde canlandırması da onu bu işten kurtarır.

Belsey'in "aşkı çözümleyip parayı göz ardı etmeye yönelik idealist eğilim" dediği şey (Belsey 1991, 258), *Venedik Taciri*'nde olanaklı değil; çünkü oyun ikisini destek ve bağımlılık bağlarıyla iç içe geçirir. Yaşlı Gobbo oğlu Launcelot'a "ihtiyarladığımda benim bastonum olacaktı, dayanağımdı benim o" der (2.2, 45); Shylock da geçim kaynağını (sermayesini) "evini tutan direkler"e benzetir (4.1, 123); hiçbiri desteksiz durmaz. Dava, mülkiyetin doğasıyla ilgili bir davaya dönüşür: Shylock'un, Antonio'nun bedeninden yarım kilo ete sahip olması mümkün müdür?

Shylock'un mahkemedeki savunması şöyledir: Venedik köle tutmaya izin verdiğine göre, ete sahip olunabileceğini zaten kabul etmiştir. Mahkeme bu ilkeyi savunur ve Shylock'un iddiasını kabul eder -"Bu tüccarın etinden yarım kilosu senindir" (4.1, 119)- ama bu iddiayı hayata geçirmeye çalıştığı için cezalandırır, çünkü bir yabancının "bir vatandaşın canına kastetmesi", suçtur (4.1, 122). Yarım kilo et, ona daha önce sahip olan (ama sözleşme gereğince kaybeden) vatandaşın geri kalan kısmından ayrılmıştır ve Shylock'a kalan şey, malını Antonio'nun malından ayırmaya çalışmaktır. Ne var ki, bu malın içinde Shylock'un olmayan bir şey vardır -etteki damarların içindeki kan.

Portia, Shylock'un yalnızca kendisine ait olanı almasını ister:

> Yarım kilodan fazla veya az alırsan;
> Bu fazlalık alacağın parçayı
> Tam olarak bir gramın yirmide birinden
> Daha ağırlaştırır ve hafifletirse;
> Hatta, terazinin kefesi

> Tek bir saç teli kadar oynarsa*,
> Ölürsün ve tüm malına el konur.
> (4.1, 121)

Burada bir tek saç telinin ağırlığının mı yoksa kalınlığının mı kastedildiği belli değil; ama Falstaff'ın paralel bir kullanımında, ağırlık denilir: "Tek bir kılın ağırlığı kefeleri oynatmaya yeterdi" (IV. Henry, II. Bölüm, 2.4, 188). (Burada "gram" olarak Türkçeleştirilen) "scruple" sözcüğü, küçük bir çakıl taşı anlamına gelen, eczacılıkta standart ağırlık birimi olan ve yirmi "grain"den oluşan Latince "Scrupulus" sözcüğünden gelir; bu yüzden Portia kolaylıkla "bir grain" de diyebilirdi. Ama "scruple" aynı zamanda kafa karıştıran bir düşünce, kuruntu, "özellikle, başkalarının cesurca davrandığı yerde bir kişinin tereddüt etmesine neden olan bir düşünce" (*Oxford English Dictionary*) anlamına da gelir ve Portia'nın tuzağına uygundur; zira Shylock'un Yabancılar Yasasına karşı suçu, bedeli almak üzere olmasıdır, ama elbette almaması esastır.

Shylock için kılı kırk yaran bir hassasiyet kaygısı yaratmak, Portia'nın Hristiyanların sorununa getirdiği dahice çözümdür ve açıkça işe yaramayan enflasyoncu bir matematiğin çok kullanılmayan yüzüdür. Peter Holland'ın dediği gibi (Holland 2001), Hristiyanlar ile Yahudiler çarpım tablolarında ustadırlar; Portia'nın "keşke üç kere yirmi defa kendim olsaydım diyorum; / Bin kere daha güzel, on bin kere daha zengin" olma arzusundan (3.2, 86), Antonio'nun "saçının bir telini kaybetmektense" Shylock'a "ikiyle çarp altı bini, onu da üçe katla"yarak (3.2, 93) ödeme yapmasına kadar. Bir kişinin zarar verilebilecek en

* Burada Bülent Bozkurt "saç telinin ağırlığı kadar" diyor. Özgün İngilizce metinde "ağırlık" sözcüğü yok ve izleyen cümlelerde bu belirsizliğe dikkat çekiliyor, bu nedenle "ağırlık" sözcüğünü çıkardım [ç.n.].

küçük parçasını temsil eden "bir saç teli" atasözlerine geçmişti (Dent 1981, H26.1); ama Shakespeare için insan saçı, sonsuza yakın bir çokluğun ("Saçlarımın teli sayısınca oğlum olsa," *Macbeth*, 5.7) ve Hamlet'in saçlarının "her teli"nin "dimdik" olmasında olduğu gibi (*Hamlet*, 1.5, 69), sıkıntılı zamanlarda bozulabilen çoklukta birliğin (birçok "saç teli"nden oluşan tek bir "saç") imgesiydi de.

Shylock, anlatılanlara göre "alacağının yirmi katını verseler" bile kabul etmemeye yemin etmiş (3.2, 92) ve mahkemede "altı bin dukanın her bir dukası altı parça olsa / Altı parçanın her parçası bir duka olsa" yine almayıp, senedinin karşılığını almakta ısrar eder (4.1, 109). Shylock haklı olarak çarpmayı bölmenin bir biçimi olarak düşünür (aslında çarpma tersine bölmedir; çünkü $A \times B = A : B^{-1}$) ve bu, Shakespeare'in hem tekillik, hem sonsuza yakınlık olarak saç teli anlayışına uygundur. Portia'nın serveti fiilen bitimsizdir: Holland'ın belirttiği gibi, 3.000 duka, Shylock'un bile hemen el atamayacağı kadar büyük bir paradır; yine de Portia 6.000 duka teklif eder; Holland'ın hesaplamasına göre, modern parayla yaklaşık 5.4 milyon pound (Holland 2001, 25). Oyunun Venedik dukaları, Portia'nın saçları gibi, "neredeyse kesinlikle altın"dı (Holland 2001, 24) ve oyundaki ana servet imgeleri arasında uygun bir bağ kuruyordu: "Güneşin bukleleri, altın postun tüyleri gibi"dir (1.1, 26).

Tüccar Venedik'in bilgi ekonomisinde değer, defterikebirde bir veri ya da Rialto'da bir sözdür. Shylock'un "sırf eğlence"si (1.3, 38) parasal değer ile maddi yaşam arasındaki bağı yeniden kurar ve ikisinin gerçek ayrılamazlığında ısrar eder. Kapitalizmde para, kredi liyakatiyle ilgili veri değişimi için görünmez bir aracı olma eğilimindedir ve gelişen teknolojiler (madeni paralar, banknotlar, telgraf, manyetik bantlı kartlar) bu gayri maddileşme durumunu hızlandırdı. 1920'lerin ve 1930'ların aşırı yüksek Alman enflasyonu, bir somun ekmek satın almak için bir el arabası dolusu kağıt para taşıma saçmalığıyla bu gayri

maddileşmeyi tersine çevirdi. Böyle anlarda parasal işlemlerin temelinde yatan görenekler, bir Rus biçimci'nin hemen işaret edeceği gibi, bilinir olmaktan çıkar ve (yenilemeyen) bir yığın kağıt ile (yenilebilir) bir somun ekmeğin eşölçülemezliği, Marx'ın mübadele değeri ile kullanım değeri ayrımını aydınlatır.

Oyun, mübadeleye aşırı bağımlı bir kentte geçer. Shakespeare, Venedik'in hukukunu (üstyapı) kent-devletin siyasetinin ya da etiğinin değil, ekonominin (temel) kontrol ettiğini gösterir:

> ANTONIO
> Dük adaletin işleyişine engel olamaz.
> Venedik'te bizimle birlikte yaşayan yabancıların
> Sahip oldukları hakları inkâr edersek,
> Devletin adalet anlayışına gölge düşer.
> Hem şehrin ticareti ve kazancı,
> Yabancı ülkelerle yapılan işlere bağlı. (3.3, 95)

Ticari işler, hukuku meydana getirir. Metaların fetişleştirilmesi, Shylock'un senediyle açığa vurulur; zira yarım kilo insan eti, mübadele edildiği 3.000 dukanın tam eşdeğeridir; yine de senedi gösterip almakta ısrar ettiğinde Hristiyanların hatırlattığı gibi Shylock için hiçbir kullanım değeri yoktur. Ne var ki, söz konusu insan etinin Antonio için olağanüstü bir kullanım değeri vardır.

Venedik yasaları insan etinin bir meta gibi muamele görmesine izin verir; bu yüzden Shylock, Antonio'dan bir parçaya sahip olduğunu savunurken kölecilik ilkesine başvurabilir. Köleciliğe son verilinceye ve insan eti pazarının yerini, onun türevi bir işgücü pazarı alıncaya kadar kapitalizm tam gelişmiş durumuna ulaşamadı. Marksist eleştirmen için, Shylock'un karakteri, ona yapıldığına inandığımız haksızlıklar ve ikiyüzlü Hristiyanlara karşı intikamının adaletiyle ilgili sorulardan

çok, Shakespeare'in filiz vermekte olan kapitalist kültürün ekonomik ilkelerini araştırması önemlidir.

Mahkeme sahnesindeki savunmalar kölelerin varlığına dayandırılmasına karşın, Shakespeare'in Venediki'nde köleler görülmez. Elizabeth döneminde eğitimli biri eski Atina'nın köleci bir toplum olduğunu bilirdi; ama Shakespeare orada da kölelerin varlığını göstermez. Bununla birlikte, *Atinalı Timon*'una diğer oyunlarından çok daha fazla, bir düzine *hizmetkâr* yerleştirir ve *Venedik Taciri*'nde yer alan, mülkiyetin doğası ve insan zihni üzerindeki etkileriyle ilgili bazı düşüncelere yeniden başvurur.

Antonio gibi Timon da vericidir: Birinci sahnede, borcundan dolayı hapse atılan Venditius'u kurtarır (1.1, 25) ve evlenebilmesi için Lucilius'a para verir (1.1, 27-28). Bununla birlikte, Antonio vericiliğinde titiz gibi görünür -yalnızca Bassanio için kendini tehlikeye atar; oysa Timon ayrım gözetmeden verir ve kendisine verilen küçük armağanlara, saçmalık derecesinde abartılı jestlerle karşılık vermesiyle ünlüdür:

> [SENATÖR]
> Canım altın istese, bir dilenci köpeği bulup
> Timon'a götürmem yeter;
> Köpek anında altın basar. Diyelim ki,
> Atını satıp, daha iyi yirmi at almak istedin;
> Atı Timon'a götür yeter.
> Bir şey istemene de gerek yok, atı ver sadece;
> Anında atın yavrular, hem de yetişkin atlar.
> Adam kapısına da öyle bir bekçi koymuş ki,
> Yoldan geçenleri gülücüklerle içeri buyur ediyor. (2.1, 51)

Bu, Shylock'un parayı kullanıma sokarak arttırmak için "yünlü besi hayvanları"nın üremesi imgesini kullanmasıyla (1.3, 35) tesadüften öte bir benzerliktir: "[İKİNCİ LORD] Hediye götür, öder durur artık

karşılığını, / Hem de görülmedik faiziyle" (1.1, 36). Antonio ile Bassanio arasında en azından paranın getirisiyle, faizle ilgili bir tartışma vardır; ama durumu iyileşen Ventidius 5 talentin iki katını geri ödemek isteyince, Timon, bir borç değil, bir armağan olduğu için bunun karşılığının olamayacağında ısrar eder: "O para benim gönlümden kopmuştu. / Karşılık gözeten, gerçekten vermiş sayılmaz." (Shakespeare 2006a, 1.2, 37).

Timon'un fark gözetmeyen cömertliği hızla kendini bitirir. Saçtığı paraları kendisine veren alacaklılara borcunu ödeyemeyen Timon, onları "lütfen yarın gel"le savuşturmak zorundadır (2.2, 54). Atina yüksek enflasyonunun borcun değerini bir gecede erittiğini varsaymazsak, bir günlük sürenin Timon'a ne yararı olacağı belli değil. Tuhaf bir biçimde, Timon'ın borç verdiği ve borç almaya çalıştığı meblağlar, oyun ilerledikçe belirgin bir biçimde yükselir. Birinci sahnede üç talent Lucilius'u, beş talent Ventidius'u kurtarır; Timon'un alacaklılarını memnun etmek için üç özel "dost"un her birinden 50 talent alınması gerekirken (2.2); devletten 1.000 talent istenir ve Timon'un Lucius'a söylenen gereksinimi 5.500 talenttir.

Terence Spencer'm düşüncesine göre, Shakespeare oyuna başlarken bir talentin ne kadar tuttuğunu bilmiyordu, öğrendiğinde de meblağları ancak kısmen düzeltti ve sık sık "birkaç talent", "bilmem kaç talent" denmesinin (3.2, 70, 71) nedeni budur; Spencer'a göre bu ifadeler, Shakespeare'in "daha sonra doldurmayı düşündüğü" boşluklardır (Spencer 1953, 77). Öte yandan, değişiklikler Thomas Middleton'ın kompozisyonuyla da açıklanabilir; zira yazısında, Shakespeare'in yaptığından çok daha fazla sayıda talent kullanma eğilimindeydi (s. 45-53).

"Dostlar"ının yardım etmediği Timon insan-sevmeze dönüşüp, bir bakıma, kötü güdüleri sözümona samimi hareketlere bağlama anla-

mında kinik olan Apemantus'a benzer; Apemantus, Timon'un "dostları"nın içyüzünü gören ilk kişiydi (1.2). "Kinik" sözcüğü oyunda geçmemesine karşın, Apemantus, Shakespeare'in küçük kaynaklarından biri olan John Lyly'ın oyunu *Campaspe*'de canlandırılan Antisthenes'in öğrencisi Diogenes tarafından savunulan felsefenin bir yandaşıdır. "Kinik," "köpek gibi" anlamına gelen Yunanca κυνικός sözcüğünün bir çevirisidir; *Oxford English Dictionary*'ye göre bu popüler, ama yanlış bir etimolojdir, "kinik" adının doğru kökeni, Antisthenes'in ders verdiği bir okul olan κυνόσαργες 'dir.

Yanlış etimoloji güçlü bir simgeciliği yansıtır (kinikler hepimize hırlarlar) ve William Empson'ın işaret ettiği gibi, Jaques, Hamlet ve Iago'nun vecizelerinde rastlandığı üzere, köpek-imgesi hem insan zayıflığının fevkalade bir eleştirisinin, hem yaltaklanmanın bir simgesi olarak ikili işlev görmesine karşın, Apemantus'a sürekli köpek denilir (Empson 1951, 176). Empson'a göre, Shakespeare, yaltaklanırken bile bir köpeğin içten ve sadık olduğunu Erasmus'tan öğrendi ve Empson, *Atinalı Timon*'da, Caroline Spurgeon'un gözden kaçırdığı (Spurgeon 1935, 195-199) bir köpek övgüsü havası keşfetti. Bir kinik zorunlu olarak her türlü toplumsal bağı yadsır; ama Timon Atina'yı terk edip, yaban ellerde tek başına yaşamasına karşın, Apemantus kendi kinizmi ile Timon'in insan-sevmezliğini birbirinden ayırır: "Bu doğal değil; sana bir hâl olmuş; talihin dönünce / Erkekliğe sığmaz bir küskünlük gelmiş" (4.3, 113).

Apemantus, öncelikle Timon'unki felsefi kaynaklı kendinden iğrenme değil, başkalarına nefret olduğu için, Timon'un öykünmesine saldırır: "Eğer sırf kibrinden kurtulmak için / Girmiş olsaydın bu hırpani kılığa, mesele yoktu. / Ama seninki zorlama" (4.3, 115). Sonra, her biri kendi insan-sevmezliğinin üstünlüğünü göstermeye çalışırken komik bir savaş başlar; Timon, yalnızca talihin gözdesi olmuş olanla-

rın, sahici bir sefillik duygusuna sahip olabileceğini savunur. Bu dramatik bir açmaz halini alır ve konusu gerçek bir entelektüel konudur; zira ortak insan-sevmez ilkeleri, ortak bir şeyleri olduğunu kabul etmelerini önler. Nasıl ki, anarşistler, siyasal amaçlarına hizmet edebilecek en gevşek hiyerarşik örgütlenmenin tiranlığına bile ilke olarak direnmek zorundalarsa -bir afiş bastırtmak için bir alt komite oluşturmak bile, temsilciliğin kötülüklerine bir sürü ödün vermeyi gerektirir; aynı şekilde kinizmin felsefi ilkeleri de, taraftarlarının bir inançdaşla buluşmanın keyfini paylaşmalarını önler.

Marx'a göre sosyallik, komünizmin beklenen yararlarından biriydi; çünkü "sadece topluluk içinde kişisel özgürlük olanaklıdır" (Marx ve Engels 2004a, 172). Bunun bir tür Orwellci 'çift düşün'* sanılmaması için, Marx'ın kapitalist kültürde "özgürlük"ün, kısıtlamaların yokluğunu, ama güvence yokluğunu da gerektirdiğini anlatmak istediği belirtilmelidir: Kapitalizmde, şansın insafına kalma özgürlüğü vardır. Ancak sınıf ortadan kaldırılınca, her birimiz, ortalama bir sınıf mensubundan çok bir birey olarak başkalarıyla birlik içine gireriz; oysa şu anda her kişinin bireyselliği, kapitalist, Timon gibi düşene kadar fark etmese de, bir sınıf uzlaşmazlığı üzerine kuruludur. Marx'a göre proleter, elbette, bunu her zaman bilmektedir.

Felakete uğramadan önce Timon bir tür komünist güvenceye sahip olduğunu düşünür ve karşılıklılık bağlarının ürettiği arkadaşlık duygusuna değer verir:

* George Orwell'ın 1984 adlı romanında geçen ve yönetimin yurttaşların düşüncelerini kontrol etmekte bir yöntem olarak kullandığı düşünme biçimi. Romanda "aynı anda iki çelişik inanca sahip olma ve ikisini de kabul etme yetisi" olarak tanımlanır [e.n.].

> Bizler iyilik yapmak için doğmuşuz. Dostumuzun servetini kendimizin saymak kadar güzel, doğal bir şey olabilir mi? Bu kadar insanın kardeş gibi birbirinin servetini paylaşabilmesi ne kadar muhteşem, ne kadar huzur verici!" (1.2, 42)

Ne var ki, Timon'un hediye vermesi gerçek karşılıklılık bağları yaratmaz ve Shakespeare, *Venedik Taciri*'nde yüzük meselesi üzerinden hediye vermekle dalga geçmişti. Geç Roma İmparatorluğu'nda bir avukatın yalnızca hediye aldığı (dolayısıyla mahkeme kararına mali bakımdan ilgi göstermediği) uydurması terk edilince, fark edilir ölçüde modern bir hukuk mesleği ortaya çıktı; ama avukatlara yapılan ödemeler, uzun bir süre, gerçek ve simgesel değer arasında sıkıntılı bir konumda kaldı. Bassanio, değersiz ama Portia'nın kendisine verdiği bir şey olarak olağanüstü değerli olduğu için yüzükten vazgeçmediğini iddia eder. Balthazar olarak Portia'nın yüzüğü geri istemesi bu oyundaki hediye alışverişi devresini tamamlar ve böylece komik bir oyun sonuna izin verir; oysa *Atinalı Timon*'da, sonuçta ortaya çıkacak trajediyi araştırmak için devre bilerek açık bırakılır.

Bugün, Nazilerin Avrupa Yahudilerini yok etme girişimini, Almanya'da demokrasinin ve ulusluğun geç gelişimiyle ilişki içinde anlaşılması gereken bu girişimi değerlendirmeden, *Venedik Taciri*'nin Yahudi düşmanlığına yaklaşmanın hiçbir yolu yoktur. Geç on dokuzuncu yüzyılın genç Almanya'sı, modern bir sosyal yardım sistemi geliştiren ilk devletti. Bu sistemin ayırt edici özelliklerinden biri, bir işsizler sınıfını beslemesiydi; bu sınıf için üretken olmayan zaman paraya dönüşür.

Tefecilik, çok daha hızlı bir oranda aynı sihirli dönüşüme ulaşır ve Alcibiades'e göre Atina senatosu, Timon'un alacaklıları gibi, tefecidir. Flavius "Gelecek hızla yaklaşıyor" uyarısında bulunur (2.2, 61) ve tefeciler için, sosyal yardım alanlar için olduğu gibi, zaman paradır. Malların maddi olmaktan çıkıp güzel sözlere dönüşmesi, toplumsal

bağlar olmadan tersine çevrilemez ve maldan mahrum insanlar, cüsseden başka bir şey değildir. *Venedik Taciri*'nde olduğu gibi burada da, cüssenin sosyallikle bağlantısı, katlanmış bir borcu karşılamak için insan vücudundan bir parçanın kesilip parçalara bölünmesiyle canlandırılır:

TİMON
Bölün yüreğimi, alın paranızı.

TİTUS'UN HİZMETKÂRI
Benimki elli talent.

TİMON
Kanımı alın, sayın.

LUCİUS'UN HİZMETKÂRI
Beş bin altın, Lordum.

TİMON
Beş bin damla eder. Seninki kaçtı? Ya seninki?

VARRO'NUN BİRİNCİ HİZMETKÂRI

Lordum...

VARRO'NUN HİZMETKÂRI

Lordum...

TİMON
Parçalayın beni, alın alacağınızı; tanrılar hepinizin belasını versin. (Çıkar) (3.4, 81-82)

Atina surlarının dışındaki hezeyanında Timon, kopmuş toplumsal bağlar ve tersine dönmüş hiyerarşiler fantezisiyle lanet okur: "Serseriler, soytarılar! Buruşuk senatörleri / Koparıp atın sıralarından, siz geçin yönetime. / ... Müflisler sıkı durun! Borç falan ödemeyin; / ... Yeminli uşaklar, çalın!" (4.1, 97).

Timon'un öfkesi, son derece abartılı cömertlik ile boşa çıkmış beklentiden kaynaklanır; ama Alcibiades'in senatörlerle çok daha soğuk tartışması, senatörlerin suç ile cezanın mutlak denkliğinde ısrar etmelerinden kaynaklanır: "BİRİNCİ SENATÖR - ... kan döken / Bedelini kendi kanıyla öder" (3.6, 87). Alcibiades'in savunduğu asker cinayetle suçlanmaktadır ve Alcibiades içtenlikle onun savaşlarda Atina için defalarca adam öldürdüğünü savunur: "Evet, cinayet suçların en ağırıdır / Ama kişi kendini korumuşsa, haklı görülebilir" (3.6, 85). Alcibiades'in ısrar ettiği gibi, öldürmeyle ilgili Hristiyan yasağı, askerliğin ruhuyla pek bağdaşmaz:

> [ALCİBİADES]
> Eğer katlanmak yiğitlikse, dışarıda işimiz ne?
> İş katlanmakta bitiyorsa, evde oturan kadınlar daha yiğit;
> Eşek aslandan yaman. Eziyete katlanmak bilgelikse,
> Prangaya vurulmuş cani, yargıçtan daha akıllı. (3.6, 85)

Oyunda Hristiyanlıktan açıkça söz edilmez, ama felsefi ilke araştırmaları içinde ima edilir. Timon'un kök ararken altın bulmasının altında, İncil'in Talent Meseli vardır; çünkü, nasıl kullandığına bakarak karar verirsek, bulduğu altın cevheri değil, işlenmiş altın olmalı, dolayısıyla biri tarafından gömülmüştür. Toplumsal bağlantılar olmadan altın değersiz görünür -Midas'ın da öğrendiği gibi, yiyemezsiniz; ama Timon, "... yoksul düşen askerler arasında / Her gün isyan çıkıyor..." (4.3, 106) haberini veren Alcibiades aracılığıyla, altını kendi insan-

sevmez amaçları uğruna kullanmanın bir yolunu bulur. Bu isyana isyan, devrimi bozan zarif bir çifte olumsuzluktur ve Timon'un altını, ilkine güç vermek için ikinci ayaklanmayı bozar; o nedenle Timon'un altını doğru (yani yanlış) kullanıma sokması, altının etkisi olarak sıraladığı tersliklere duyarlılığını gösterir: "Şu altınlara bakın! Bu kadarı yeter, / Karayı ak yapmaya, çirkini güzel, / Yanlışı doğru, adiyi soylu, yaşlıyı genç, / Korkağı cesur yapmaya..." (4.3, 102).

Marx için bu pasaj, Shakespeare'in, özel mülkiyetin dayandığı temelsiz sahiplik anlayışı ile gerçek sahiplik arasındaki farkın kalbine ulaştığını gösteriyordu. Burjuva mülkiyet anlayışında, bir şeyin ancak başka bir şeyle değiş tokuş edilebilirse (başkalarının emeğine komuta edebilirse) değeri vardır; oysa gerçekte sahiden bize ait olan ve bireyselliğimizi gösteren şeyler, değiş tokuş edilemeyen ve aziz tutulan mallarımızdır; söz gelişi, nerede ve ne zaman giydiğimizin izlerini taşıyan eski bir ceket. Bu, giysileriyle ve rehincilerle sallantılı ilişkisinden ötürü Marx'ın kalbine yakın bir konuydu (Stallybrass 1998). Timon bulduğu altında, başkaları üzerindeki yabancılaşmış bir iktidarı görür; ama her türlü toplumsal bağlantıyı reddettiği için, Atina toplumunun altını oymaya başlamak amacıyla sosyalliğe sınırlı bir ödün verinceye kadar, bu iktidar yararsızdır.

Elbette, az miktarda altının zorunlu gereksinimleri karşılayabildiği, çok büyük miktarda kağıt paranın ise karşılayamadığı 1920'lerde Alman orta sınıfının gördüğü gibi, altın tam olarak modern parayla aynı şey değildir. Kağıt para, bilinen miktarda bir altını verme sözünü oluşturur (İngiliz banknotlarında geçtiği gibi "Hamiline ... ödemeye söz veririm") ve bu sözün tutulacağına olan güvene dayanır. Diğer yanda, gerçek altın kıtlığı, pek çok insan etkinliği için kağıttan başka bir şeye yaramasa da, kağıt parayı güvenilir bir değişim aracı haline getirir. Kendi kazdığı kuyuya düşmek üzere olduğunu hisseden Timon, Ape-

mantus'un toplumsal ilişkilerin dışında "altın işe yaramaz ki" iddiasına, "Aksine, en çok ve en iyi burada yarar; güzel güzel uyur, / Onun bunun eline geçip kimseye zarar vermez"le karşı koyar (4.3, 117). Timon, daha önce yardım ettiği yere bu kez zarar verme umuduyla altını kullanıma sokar. Ne var ki, bu aşırı uçlar birbirinden farksızdır; zira Üçüncü Haydut'un gözlemlediği gibi, "para umurunda değilse hemen verir [bize verecektir]" (4.3, 123) ve fiilen öykünün başına döneriz.

Atinalı Timon'un gerçek hedefi para ya da ticaret değil, ne kadar kusurlu olursa olsun olumlu sonuçlara ulaşan felsefedir. Timon'un haydutları mesleklerini yapmaya teşvik etmesi, onları fiilen haydutluğu bırakmaya ikna eder. Jonathan Bate, Shakespeare'in *Kral Lear*'da pratik ve edimsel iyiliği -az sayıda jest ve kibarlık-, felsefede ifade edilen kuramsal iyiliğe tercih ettiğini öne sürdü (Bate 2000).

Ne var ki, *Atinalı Timon*'da Shakespeare, kötü felsefi araçlarla gelen iyi sonuçları gösterir. Elbette Timon kusursuz bir kinik değil; zira sonunda herkesin yalnızca kendini düşünmediğini kabul eder:

> Siz, ey ebediyen vakur tanrılar, hoş görün
> Benim bu ölçüsüz, kör saldırganlığımı.
> Tek bir namuslu insanın varlığını kabul ediyorum...
> Ama yanlış anlamayın lütfen, bir kişi sadece,
> Fazla değil -o da bir kâhya. (4.3, 128)

Kinizm bulaşıcıdır ve Flavius da ona yakalanmış gibi görünüyor: "... Kötülüğünü göstereni sev, / Belli etmeden sonunda sana zarar vereni değil" (4.3, 126). Yine de Timon, Flavus'un dürüstlüğünü kabul etmeyi zor bulur:

> Ama doğru söyle -çünkü hâlâ şüpheliyim,
> Bir türlü inanamıyorum- senin iyiliğin de

Göstermelik olmasın? O iyiliğin altında,
Tefeci hırsı yatmıyor, değil mi?
Hani şu, armağan dağıtan zenginler var ya,
Bir verip yirmi beklerler; onlar gibi değilsin, değil mi? (4.3, 128)

Flavius'un daha büyük getiri beklentisiyle Timon'a verecek maddi serveti olmasa da, Timon, maddi olmayan kibarlığın da daha fazla getiri beklentisiyle armağan edilebileceğinden endişe eder. Böyle gayri maddi bir tefecilik, Hristiyanlığın özüdür ve Shershow'un belirttiği gibi (Shershow 2001, 259), İncil bir çırpıda faizden uzak durur, ama yine de vaat eder: "... iyilik edin, ve hiç ümitsiz olmayarak ödünç verin; karşılığınız büyük olacaktır; ve siz Yüce Olanın oğulları olacaksınız" (Luka 6: 35).

Ortaçağ kilise mahkemeleri tefeciliği cezalandırdılar; ama 1545 tarihli bir tüzük, faiz oranı ana paranın onda birini geçmemek kaydıyla tefeciliğe izin verdi. Onda bir, Tevrat'ın din adamlarına verilmesini emrettiği tarımsal ürün miktarı, Tanrının verdiği toprağın bir tür kirasıydı da (Levililer 27:30). Toprak ile diğer mülkler arasındaki ayrım burada yatar: "Paranın kullanımı için para almak [Shakespeare zamanında] genellikle hoş karşılanmazdı, ama toprak kullanımı için kira almak günah ya da yasadışı sayılmazdı" (Sokol ve Sokol 2000, "tefecilik/faiz"). Timon'un eskiden toprağı vardı, ama alacaklılarına kaptırdı. *Venedik Taciri*'ndeki Hristiyan beyefendiler, toprak sahibi aristokrat görüntüsünü sürdürürler; Shylock'un vazgeçmeye hazır olduğu topraklar, büyük olasılıkla, Timon'a toprağını kaybettiren sürecin aynısı bir süreçle ona intikal etmiştir.

Ondalık almak, başka bir anlamda ceza olarak nüfusun onda birinin öldürülmesi demek olan "kırım"dı ("decimation" -Latince onda bir anlamına gelen decima'dan); Atinalı bir senatörün öfkesini dindirmek için Alcibiades'e önerdiği gibi:

Her on kişiden birini öldür; eğer öç alma duygun
Doğanın istemediği yiyeceğin açlığını çekiyorsa,
Karşına çıkan kadersiz oyuncuyu, zar atar gibi,
Rasgele, "İşte suçlu bu" deyip katlet. (5.5, 146)

Senatörün korkusu, diğer seçeneğin tüm vatandaşların imhası olmasıdır; bu onda bir, Alcibiades'in maruz kaldığını kabul ettikleri haksızlıklarla orantılı bir tür karşılık olacaktı.

Başka bir senatör buna karşı çıkar; çünkü "Herkes kusurlu değil. / Artık yaşamayanlar yüzünden, / Yaşayanlardan öç almak da adil değil"dir (5.5, 146) ve bu senatör, 'sadece kusurlu olanların' cezalandırılacağı kesinlikli adaleti savunur. Burada *Atinalı Timon*'un örgüsü açıkça akışından sapar; zira Alcibiades'in maruz kaldığını gördüğümüz tek adaletsizlik, adam öldüren bir askerin cezalandırılmasına karşı çıktığı için sürülmesiydi; ama tartışmalı biçimde, Timon'a yapılan yanlışları düzeltmeyi de düşünür. Ne var ki, senatörlerin barışçı bir anlaşma tekliflerini kabul etmekle Alcibiades, sürgün edilmesine ve isyanına neden olan (askerlerin eylemlerinin, onları hukukun üstüne koyduğuna dair) ilkeyi olumsuzlar:

Timon'la benim düşmanlarımızı siz belirleyin;
Yalnızca onlar ceza görecek;
Başka kimseye zarar gelmeyecek.
Ayrıca, korkularınızı gidermek,
İyi niyetimi kanıtlamak için şunu da ekleyeyim:
Şehir sınırları dahilinde tek bir askerim bile
Görevi dışına çıkıp adaletinizi çiğneyecek olursa,
Sizin kanunlarınızın öngördüğü
En ağır cezaya çarptırılacak. (5.5, 147)

Alcibiades intikamını yalnızca kendisinin ve Timon'un düşmanlarıyla sınırlamakla kalmaz, bundan böyle kent hukukunun, vatandaşların askerlere olan borcundan ağır basmasını da kabul eder.

Alcibiades son sözlerinde şiddetten vazgeçmiş gibi görünür -"Savaş barışa götürecek; barış savaşı önleyecek" (5.5, 148)- ama sonra, şiddetin de gerekebileceğini ima eden tıbbi bir imge kullanır: "İki hekim [savaş ve barış] birbirlerinin sülüğü gibi karşılıklı birbirine şifa verecek"* (5.5, 148). Başvurulan ilke, H. J. Oliver'in "iki hekim birbirlerine reçete yazabilir" şeklindeki şerhinde olduğu gibi, karşılıklı yarar ilkesi olabilir (Shakespeare 1959, 140). Katherine Eisaman Maus, daha sorunlu bir açıklama sundu: "... savaş barışın yozlaşmasını önleyecek, barış da savaşın zorbalığını" (Shakespeare 1997, 2305). Ralph Berry, tüm oyunla ilgili bir okumayı, oyunu siyasal topluluktan kan akıtma zorunluluğuyla ilgili kasvetli bir inceleme olarak "çözdüğünü," "yorumladığını" düşündüğü "sülük" sözcüğüne dayandırdı (Berry 1981, 101-119).

Bu okumalar, imgenin ima ettiği karşılıklılığı gözden kaçırıp, Timon'un çaresiz başvurduğu -"Alcibiades sizin başınıza bela olsun, / Siz de onun ..." (5.2, 140)- karşılıklılık imgesiyle karıştırırlar. Birbirine yapışan iki sülük yalnızca kanı paylaşır; zira her biri kaybettiği kanı, besin olarak diğerinden geri alır. Timon'un armağan vererek başlattığını düşündüğü servet dolaşımı, diğerleri karşılık vermediği için başarısız oldu ve Alcibiades'in karşılıklı yarar imgesi, böyle bir bencilliğin aynadaki imgesidir. Timon'un altın saçarak Atinalıları zayıflatma yönündeki aşağılık girişimleri, daha önceki cömertliğinden fiilen ayırt edilemezdi; bu

* Özgün İngilizce dizede "as each other's leech" (birlerinin sülüğü gibi) bulunmasına karşın, Bülent Bozkurt'un çevirisinde yok. Aşağıdaki satırlarda bu sözcüğe dikkat çekildiği ve ona göre metin çözümlemesi yapıldığı için, "birbirlerinin sülüğü gibi" ifadesini ekledim [ç.n.].

durum, erdemli bir döngünün ne kadar kolayca kısır bir döngü haline gelebildiğini ve aynı kolaylıkla nasıl tersine dönebileceğini gösterir.

Olacakları Bilmek: Tarihsel Kaçınılmazlık ve *Kral Lear*

Shakespeare'in yeni oyunlarının ilk izleyicileri, çoğumuzdan farklı olarak, öykülerin nasıl sonlanacağını kesin olarak bilmezlerdi. Elbette, İngiliz tarihini temsil etmeyi amaçlayan oyunlar, vakayinamelere ve popüler belleğe kayıtlı olaylarla sınırlıydı; ama bir tür olarak "tarih," 1623 Folyo'sunun* sınıflandırma sistemi genel kabul gördükten sonra olacağı kadar açık seçik değildi. "Tarih" oyunlarının ilk forma baskılarının kapaklarında "tarih" sözcüğü genellikle kullanılmadı; yine de, *Venedik Taciri*'nin ilk baskısı *Venedik Tacirinin En Mükemmel Tarihi* olarak çıktı (1600).

Bazen bir öykü o kadar iyi bilinirdi ki, birçok biçimde (oyun, düzyazı, şiir) elden ele dolaşan *Kral Lear*'de olduğu gibi, ilk izleyici oyunun sonucunu öngörebilirdi. *Kral Lear*'in tüm biçimlerinde, kralın en küçük kızı bir Fransız ordusunun başında İngiltere'ye yürür, babasının düşmanlarını yener ve babasını yeniden tahta oturturdu . Mevcut oyun bu noktada bitti ve 1605'te basıldı, belki de Shakespeare'e oyun düşüncesini veren de buydu (Knowles 2002). Diğer anlatımlar işi kralın doğal ölümüne, kızının tahta çıkışına ve onun da hapishanede ölmesine yol açan bir isyana kadar götürdüler; ama bu, basitçe öykünün bir kodasını** oluşturmuş olabilir, William Warner'ın *Albion's Eng-*

* 1613 Folyosu: 'Birinci Folyo' olarak da bilinen, Shakespeare oyunlarının tümünü bir araya getiren ilk derlemelerden biri [e.n.].

** (İtalyancada 'kuyruk' anlamına gelen *cauda*'dan) Müzikte bir parçanın sonuna eklenen uzatma bölümü.

land'ında oldu gibi: Burada da anlatım, tarif edilmeyeni özetleyen iki dizeyle biter [Anlatılmayacak burada / Yeğenlerinin ona karşı nasıl savaştığı] (Bullough 1973, 338).

O nedenle, Shakespeare'in Cordelia'sının ordusunun daha önceki tüm anlatımlarda başarılı olduğu yerde başarısız olması ve Lear'ın beklendiği gibi tekrar tahta çıkmaması şaşırtıcı gelmiş olmalı (Shakespeare 2005b). (İyi olan hiç kimsenin ölmemesi gereken) komedi ile (iyinin ölmek zorunda olduğu) trajedi arasındaki en basit ayrımla yaratılan tür beklentileri, yüzyılın başında, Martin Wiggins'in hermafrodit dediği trajikomedi türünün ortaya çıkışıyla zaten bir yana bırakılmıştı (Wiggins 2000, 102-22). Bu yüzden, Shakespeare'in *Kral Lear*'inin ortasındaki korkunç şiddet izleyiciye, bildikleri öyküden farklı olarak, bu öğleden sonra eğlencesinin mutsuz sonlanacağı konusunda uyarmazdı. Büyük olasılıkla Lear'ın oyunun son anlarında kollarında taşıdığı cesedin kendine gelmesi beklenmişti.

Shakespeare, *Kral Lear*'i 1610 civarında bir yeniden gösterim için gözden geçirip düzetmeler yaptı (Shakespeare 2000, 3-9) ve yapılan değişiklikler arasında, yalnızca 1623 Folyo metninde yer alan, Soytarı'nın yaptığı paradokssal bir kehanetin araya sokulması da vardı. Bunun modernleştirilmiş bir versiyonu şöyle olurdu:

> Öyle güzel bir gece ki bu, bir aşifteyi bile sindirir.
> Gitmeden bir kehanet yumurtlayayım bari:
>
> Rahipler, ne zaman pratikte değil de, vaazda ustalaşırlarsa;
> Biracılar, ne zaman su katıp biralarını bozarlarsa;
> Soylular, ne zaman terzisinden daha iyi giyimden anlarlarsa;
> İmansızlar değil de, zamparalar yakılırsa;
>
> Şu anki durum

Her dava ne zaman doğru dürüst görülürse, Beyler borçtan, soylular parasızlıktan kurtulursa; Diller ne zaman iftiradan arınırsa, Yankesiciler ne zaman pazarlara dadanmazsa; Tefeciler, elalemin önünde altın sayarlarsa, Pezevenkler, orospular kilise yaptırırlarsa:	Gelecekte olabilecek şeyler
Her şeyin altı üstüne gelir, duman olur Albion.*	(Felaket) bir sonuç
Yaşayıp da bu dönemi görecek biri olursa Herkesin yürüdüğünü görecek iki ayağıyla.	Bir başka (uygun) sonuç

Bu kehanette, ilerde Merlin bulunacak, çünkü ben
Onun yaşayacağı dönemden çok önce yaşamaktayım. (3.2, 129)

Elbette, metnin bu biçimdeki bölümlenişi ve sağ kenardaki notlar bana aittir. Ne var ki, pek çok editör kehaneti bu şekilde ifade etmez ve editör düzeltmeleriyle ilgili kısa bir tarih, Marksizmin uzmanlaştığı bir şeyi, toplumsal hastalıklara dair tanı ve tahminleri aydınlatacaktır. 1747 tarihli basımda Muhterem William Warburton şunu belirtti:

> Aklı başında okur bu anlamsız ve karışık yığın arasından, bunun bir değil, iki kehanet olduğunu görecektir. İlki, *şimdiki tutumların* gelecek olarak yergili bir tasviri. İkincisi, *şimdiki yozlaşmanın olmasını önleyeceği gelecek tutumların* yergili bir tasviri. Bu kehanetlerden her birinin kendi çıkarımı ya da sonucu vardır: Yine de, ilk editörler anlatılamaz bir aptallıkla tü-

* İngilizce metindeki "Albion" (Eskiden İngiltere'nin adı) Özdemir Nutku tarafından "İngiltere Krallığı" olarak Türkçeleştirilmiş. Ama aşağıdaki satırlarda "Albion" sözcüğü etrafında metin çözümlemesi yapıldığı için, "İngiltere Krallığı"nı değiştirdim [ç.n.].

> münü bir tek kehanet saydılar ve böylece iki karşıt çıkarımı birbirine karıştırdılar (Shakespeare 1747a, 77).

Warburton, Alexander Pope'un metnini (1723-1725) kullandığı için, yardım alarak iki kehaneti gördü. Pope, ölçüyü iyileştirmek için ikinci satırı "or ere I go" (ya da gitmeden) şeklinde değiştirmişti; bu "İngilizce değil"di, bu yüzden Warburton "a prophecy or two ere I go" (Gitmeden bir ya da iki kehanet) şeklinde düzelterek açık "bir sözcük kaybı"nı telafi etti.

Warburton, her kehanetin sonrasına doğru sonucu koymak için, dizeleri yeniden düzenledi; böylece benim "şu andaki durum" dediklerimi uygun sonuç (iki ayağıyla yürümek) ve "gelecekte olabilecek şeyler" dediklerimi feci sonuç izledi. Kenneth Muir, haklı olarak, Warburton'ın konuşmayı "işlerin fiilî [yani şimdiki] durumu" ve bir 'ütopik' duruma ayırdığını gözlemledi; ama önemli olan, benim "şimdi" ve "gelecek" dediklerime onun "şimdi" ve "asla" demesinden de çıkarabileceğimiz gibi, Warburton için ütopik olanın zorunlu olarak olanaksız olmasıdır. Warburton'ın metni yeniden düzenlemesinde ve anlayışında Albion asla duman olamaz.

Warburton, on sekizinci yüzyılın önde gelen dinsel polemikçisi, yaradancılığın ve Katolikliğin baş düşmanıydı ve Hristiyan hakikatin tebliğinde mucizelerin rolüne yoğun bir ilgi gösterdi. Warburton'ın başlıca dinsel eseri, rakip dinlerden farklı olarak, ölümden sonraki yaşamda mutluluk vaat etmemesinden yola çıkarak, Hristiyanlığın bir önceli olarak Musevi dininin doğruluğunu göstermeyi amaçlayan *The Divine Legation of Moses*'ti (1738-1741). Bu önceki dinler, öbür dünyaya inanmayan, ama halkın rızasını almak için öbür dünya vaadini kullanan egemenlerin aletleriydi; oysa Yahudilerin gündelik yaşamlarına Tanrının ilahi müdahalesi vardı ve gelecekle ilgili vaatlere gereksinmeleri

yoktu. Musa, diğer dini önderlerin yaptığı gibi öbür dünya vaatlerinden yararlanmadığı için, Hristiyanlığın daha sonraki öbür dünya vaadi, aslında, kasıtlı bir aldatmaca değil, açığa vurulan bir hakikatti.

Oxford Complete Works için, konuşmayı yine farklı bir biçimde yeniden düzenlemede Stanley Wells ile Gray Taylor, George Ian Duthie ile John Dover Wilson'ı izledi (Wells vd. 1987, 535): "Şu andaki durum"dan sonraya feci sonucu, "gelecekte olabilecek şeyler"den sonraya uygun sonucu yerleştirdiler. Duthie ile Wilson'ın bu konudaki savunmaları öğreticidir:

> Bu düzeni tercih ediyoruz; çünkü bir çift dizeye anlam veriyor: "Şeyler gerçekte oldukları gibi olduklarında, Britanya gerçekte olduğu gibi yıkım halinde olacak; şeyler olmaları gerektiği gibi olduklarında, alışıldığı üzere ayaklarla yürünecek, yani uygun düzen egemen olacak ve insanlar dik yürüyecekler -ama hiç kimse yaşayıp bunu görmeyecek" (Shakespeare 1960, 203).

Warburton'ın şu andaki insan davranışı ne kadar kusurlu olursa olsun Albion'un asla duman olamayacağına olan Augustusçu güveni ile Duthie-Wilson'ın savaş sonrasında İngiltere'nin zaten yıkım halinde olduğu ve asla düzeltilemeyeceğine ilişkin kuşkuları arasındaki karşıtlık, bundan daha kusursuz olamazdı. Başka bir yerde Taylor, benim "gelecekte olabilecek şeyler" dediğimi "asla sağlanamayacak koşullar" olarak okudu (Taylor 1983, 383). Aynı şekilde, John Kerrigan'ın anladığına göre bu konuşma, Soytarı'nın "yaşamın benzemesini istediğimiz şeye ödün vermeyen" bir oyunda "yaşamın benzediği şey"i bilgece değerlendirdiğini gösterir; ama oyunun kötümserliği için gösterdiği kanıtların bir parçası da, bu dünyadan bıkmışlığı inşa eden parçaların Duthie-Wilson tarzında düzenlenişidir (Kerrigan 1983, 225-226, 238).

Bu oyuna ilişkin olarak "şimdi" ile neyi kastettiğimiz de, burada söz konusu olan kaygan konular arasındadır. Soytarı'mn Merlin'in bu kehanette bulanacağına dair kehanetinde bir tür ikililik vardır ve bizi ilk performanslardan ayıran dört yüzyılı düşünmeden önce bile, en az üç potansiyel "şimdi" vardır: (i) oyundaki olayların geçtiği zaman, (ii) Merlin'in zamanı (oyunun geleceği) ve (iii) ilk performansın zamanı (1605). Soytarı'nın "Albion"u kullanması bizi performans zamanı konusunda uyarabilir; çünkü bu sözcük, oyunun ilk izleyicileri için özellikle konuldu.

"Albion," I. James'ın 1604'te kendisini kralı ilan ettiği siyasal bir kendilik olan "Büyük Britanya" (bugünkü İngiltere, İskoçya ve Galler'i kapsayan ada) anlamına gelebilir; adı, Fransa'dan en kestirme yoldan adaya giden birinin -Cordelia'nın yaptığı gibi- gözüne ilk çarpan beyaz Dover kayalıkları ima eden Latince *Albus* sözcüğünden gelir (*Oxford English Dictionary*, 'Albion'). İrlanda dilinde "Albanach" ve İskoçya dilinde "Albannech," "İskoçya'yla ilgili" demekti (*Oxford English Dictionary* 'Albanian'), o nedenle "Albion"da ve karakter adı Albany'de James'in İskoçluğuna imaları duymamak zordur. Aslında, Andrew Gurr'un işaret ettiği gibi, oyunun ilk satırı ("Kralın, Albany Dükü'nü, Cornwall Dükü'nden daha çok sevdiğini sanıyorum"), 26 Aralık 1606'da sarayda sunulduğunda sarsıcı derecede güncel olmuş olmalı (performansın "şimdi"sini vurgulayarak); çünkü James'in büyük oğlu 1601'den beri Albany Dükü'ydü, küçük kardeşi ise daha yeni Cornwall Dükü yapılmıştı (Gurr 2002, 44).

Soytarı'nın kehanetindeki "Albion," alt örgüde iç içe geçen kişisel ve siyasal, ailesel kargaşa ile tüm Albion adasının krallıklarını birleştiren İskoç bir kralın duygu karmaşası için güçlü bir özet imgedir. Shakespeare'in diğer "Albion" kullanımları, açıkça İngiliz tarihinin versiyon-

larını sunan oyunlardadır (V. Henry ile *VI. Henry* 2 ve 3*); bu oyunlarda *Kral Lear*'de gördüğümüz türden bilinen sonuçtan şaşırtıcı bir uzaklaşma olanaklı değildi. Shakespeare, Soytarı'nın Albion'un geleceğiyle ilgili konuşmasını, son satırları söyleyeni değiştirmek de dahil, oyunu toptan gözden geçirmenin bir parçası olarak ekledi ve böylece, (bir Marksistin de takdir etmesi gereken biçimde) tarihsel sonuçların kaçınılmazlığından çok değişebilirliği anlayışını güçlendirdi.

Peter Holland'ın okumasına göre, son satırlar olan "En büyük yükü yaşlılarımız çektiler; / Biz, gençler asla görmemeliyiz böyle acılar, / Böyle uzun bir ömür de yaşamayacağız" şunları hissettirir: Olaylar tekrarlanamaz, "... oyun, dünyanın potansiyel anlatılarından birini tüketmiştir" (Holland 1991, 55) ve bu, oyunu, tüm özellikleriyle bir kereden fazla gerçekleşmeyen "tarih"e benzetir. Ne var ki, tarih genellikleriyle kendisini tekrarlar gibi görünüyor: "Hegel bir yerde, bütün büyük dünya-tarihsel olguların ve şahsiyetlerin deyim uygunsa iki kez gerçekleştiğini belirtir. Şunu eklemeyi unutmuş: Birincisinde trajedi olarak, ikincisinde maskaralık olarak" (Marx 2004c, 80).

Marx'ın düşüncelerinin en etkili varislerinden birinin Jacques Derrida olduğunu gördük. Derrida tipik bir özçelişki gözlemlemişti: "...Herhangi bir ilk kez'in tekilliği, onu son kez de yapar," çünkü bir daha asla ilk kez olamaz (Derrida 2001). Bu, *Kral Lear*'in şaşırtıcı oyun sonuyla ilgili anlamı oldukça basitleştirir; çünkü Shakespeare zamanının tiyatrolarında geçerli olan repertuar sistemi kuşkusuz oyunun defalarca sahnelenmesini sağladı, ama bir daha asla ilk etkiyi yaratamadı. Shakespeare, *Kral Lear*'in oyun sonuyla izleyicisini şaşırttığında komediyi trajediye çevirdi ve Marksizm bir anlamda bunun tersidir. Marksizm aslında komediye benzer bir öğretidir; çünkü kendisini do-

* Shakespeare'in *VI. Henry* üzerine kurduğu, konu bakımından birbirini izleyen üç oyunu vardır [e.n.].

ğuran koşulları ortadan kaldırarak kendisinden kurtulmaya çalışır. Kendisini, olan bitenlerle ilgili bir anlatının (onun gördüklerini "asla görmeyeceğiz") hem içine hem dışına koyar gibi görünen Edgar gibi Marksizm de, sınıf mücadelesine son vererek gerçek tarihi başlatma hamlesinde, kendisini tarihten çıkarmak için tarihin içine sokar.

"Bu, O Değil ki": *Hamlet*'te Temsil Krizi

İyi bilinen bir öykü, bir hayaletle yarenlik eden bir gençle ilgilidir; hayalet yalnızca gençle konuşur ve onu bir intikam cinayeti işlemeye teşvik eder. Gerçekten de öykü toplu cinayetle biter ve bu arada, bir oyuncunun yoğun duyguları taklit etme yeteneğiyle ilgili unutulmaz bir sahne vardır. Son ipucu olarak, kötülüğe dair imaları sezindirecek "Danimarka'da bir şeyler kokuşmuş" ifadesini kullanırsam, muhtemelen Quentin Tarantino'nun *Çılgın Romantik* filmine yazdığı senaryodan söz ettiğimi düşüneceksiniz (Scott 1993). Elbette, Shakespeare'deki satır "Danimarka *devletinde* bir şeyler kokuşmuş"tur* (1.4, 67) ve daha önce de görmüş olduğumuz gibi, *İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları*'nda Louis Althusser, bireysel kimliklerin oluşumunda devlete merkezi bir rol vermişti.

Hamlet'in oyunculara ve oyunculuğa ilgisi, Althusser'in, bireylerin kim olduklarıyla ilgili anlayışlarını toplumsal parametreler içinde oluşturan araçlara ve toplum tarafından verilen bir rol olan sahici benliğe ilgisini paylaşır. Kraliçe Gertrude'un "Sana niye olağanüstü görünüyor?"unu reddeden Hamlet ısrar eder (Shakespeare 2002):

* Bülent Bozkurt çevirisinde "devlet" sözcüğü yer almıyor [ç.n.].

"Görünüyor" ne demek?
"Görünmüyor" efendim. Gerçekten öyle.
Yalnızca şu kara palto değil, sevgili anne,
Benim içyüzümü gösteren;
Ne de yaslı günlerin sıradan siyah giysileri,
Ne de elde olmayan sesli iç çekişler,
Yok yok; ne de gözlerde dinmeyen ırmaklar,
Ne de yüzdeki perişan ifadeler, ya da
Acı belirten tavırlar, haller, pozlar,
İşte bunlar "görünür." Çünkü bu rolleri oynayabilir insan.
Benim içimde görünüşten öte bir şey var... (1.2, 48)

Hamlet'in "içyüzü"nü göstermeyen şeyler, *Hamlet*'in ifade edilemez bir iç -"benim içimde"- lehine reddettiği teatral klişelere benziyorlar.

Büyük tiyatro göstergebilimcisi Umberto Eco, söylemekten çok göstermenin ya da söylemek kadar göstermenin, tiyatronun özü olduğuna işaret etti. Örneklemek için Eco, bir arkadaşın kendisine "Bu akşamki davet için nasıl giyinmeliyim?" diye sorduğunu hayal etti.

> Ceketime göre biçimlendirilmiş kravatımı gösterip "aşağı yukarı bunun gibi" diyerek yanıt verirsem, doğrudan göstermeyle gösteriyorum. Benim kravatım benim gerçek kravatımı değil, sizin olası kravatınızı (farklı kumaştan ve renkte olabilir) ifade eder ve ben, o akşamki sizi size temsil ederek "rol yapıyorum." O akşam nasıl görünmeniz gerektiğini tarif ediyorum (Eco 1977, 110).

"Aşağı yukarı" ifadesi gösterme edimini, 'doğrudan gösterme'yi değiştirdi: "...başka bir şeyin *yerine geçen* nesneyi gerçek olmaktan çıkarmanıza yardım etti. Düşünebileceğiniz tüm olası kravatları göstertmek üzere, "kravat"ı size göstermek için kullandığım aracın ilgili özellikle-

rini azaltıyordu" (Eco 1977, 111). Shakespeare sürekli geri dönüp, bir sahnedeki nesnelerin aynı türden diğer nesneleri temsil edebilme ve oyuncunun kendisini bu görüngünün içine sokma yollarını araştırdı.

Çılgın Romantik'te Lance adlı bir oyuncu, televizyon dizisi *T. J. Hooker'da bir rol için ses ve oyunculuk yeteneği sınavına girer ve Lance'ı oynayan oyuncu, Lance'ın kötü bir oyuncu olduğunu göstermelidir*; bir filmde küçük bir rolü en iyi yapmaya çalışan biri için rahatsız edici bir görev. Bu kötü oyunculuk rolü iyi oynanırsa, sinema izleyicisinin, Lance'ı oynayan oyuncunun, kötü bir taklidi taklit etmede kusursuz olduğunu değil, kötü bir oyuncu olduğunu sanmasına yol açacak kadar kadar inandırıcı olabilir. Büyük olasılıkla ilk oyunu olan *Veronalı İki Centilmen*'de Shakespeare, adı yine Lance olan hizmetkârın başına benzer bir sorun getirdi:

> Hatta, sana göstereceğim. Bu ayakkabı babamdır. Hayır, bu sol ayakkabı babamdır. Hayır, hayır, bu sol ayakkabı annemdir. Hatta, öyle de olmayabilir. Evet, öyle, öyle, daha kötü bir tabanı var. Şu delik ayakkabı annemdir, bu da babam. Bir öç alma var. Şimdi, bayım, şu değnek kız kardeşimdir, size bakıyor, bir zambak kadar beyaz, bir sihirbaz asası kadar küçüktür. Bu şapka hizmetçimiz Nan'dır. Ben köpeğim. Hayır, köpek kendisidir ve ben köpeğim. Köpek benim ve ben kendimim. (2.2)

Elindeki çeşitli aksesuarlara rol veren Lance'ın gösterme projesi, aşırı figüratif de olsa, işe yarar. Ne var ki, köpek Crab ile sahibi Lance, Lance'ın iletmeye çalıştığı acıklı veda sahnesinin bir parçasıydılar ve bu durum, Lance'ın, nasıl temsil edilmeleri gerektiğine karar vermesini güçleştirir. Sorun, temsili yapanların temsil edilenler olmasıdır; bu yüzden Lance, Eco'nun "iki bin yıldır batı düşünce tarihine musallat olan can alıcı çatışkının, (...) 'yalancı' paradoksu dediği şeyin -birisi-

nin, söylediği her şeyin yalan olduğunu öne sürmesi- tuzağına düşer (Eco 1977, 115).

Althusser (Jacques Lacan'ı izleyerek) şimdi bundan endişe edemeyecek kadar yaşlı olduğunu söyleyebilirdi; ama Hamlet, Danimarka devlet ideolojisi tarafından çağırılmamaya, kendisine oynayacak bir rol verilmemesine, "Talihin ... kaval çalar gibi" (3.2, 122) oynamadığı kişi olarak kalmaya -"Be Allah'ın belası adam, beni çalmak kaval çalmaktan daha mı kolay yani?" diye Guildenstern'e çıkıştığında (3.2, 136) tekrarlanan bir eğretileme- takmıştır. Yine de, bir oyunun oyuncu üzerindeki etkisinden etkilenir:

> Akıl almaz şey değil mi şu oyuncunun yaptığı:
> Yalnızca bir masalda, bir tutkular rüyasında,
> Hayal gücüyle zihnine ve bedenine böyle hakim olması;
> Yüzünün rengini soldurup, gözlerini yaşartması,
> Sesini kısarak, kaptırıp gitmesi kendini;
> Hayalin buyruğuna bedenin tüm ifade gücüyle uyması,
> Ne müthiş! Ve hepsi bir hiç için. (2.2, 108)

Hamlet'in oyunun oyuncu üzerindeki etkisinden ötürü mü, yoksa izleyici (kendisi) üzerindeki etkisinden ötürü mü etkilendiğiyle ilgili araştırması onu, babasının "öldürülüşü gibi bir şey" oynanmasına, Claudius'un tepkisinin, Hayalet'in anlatımının doğru olup olmadığını açığa çıkarabileceği düşüncesine götürür (2.2, 110). İntikam için Hamlet daha kesin, sözcüğün modern anlamında (mutlak olmaktan çok, başka bir şeye, başka birine bağımlı) daha az "göreli" gerekçeler ister; ama tuhaf bir biçimde "bundan daha göreli" (2.2, 110)* gerekçeler istediğini söylüyor.

* Burada "more relative than this" ifadesi Bülent Bozkurt tarafından "daha geçerli" olarak Türkçeleştirilmiş [ç.n.].

Hamlet'in "göreli"yle ne kastetiğini açıklama gereksinimi duyan ilk editör "inandırıcı" açıklamasını veren Warburton'dı (Shakespeare 1747b, 179n5); ama Samuel Johnson bunun, doğrudan "yakından ilişkili, yakın bağlantılı" anlamından türetilen bir son anlam olduğunu öne sürdü (Shakespeare 1765b, 204n8). Warburton'ın burada yeniden devreye girmesi uygundur; çünkü -*The Divine Legation of Moses*'te açıklanan (Warburton 1741, 66-206)- erken dilin nasıl geliştiğiyle ilgili görüşü Derrida'nın, 1968'den sonra Marksist düşünüşün ilerlemesindeki temel kaymanın işareti olan *Of Grammatology*'sinin kalbinde tepki gösterdiği şeydi (Derrida 1976, 269-316).

Warburton'ın anlatımına göre, konuşma dili harekete dayanan eylem dilinden türedi ve eylem dili öncelikliydi; Jean-Jacques Rousseau ise iki farklı kaynak gördü: Salt "gereksinim" hareketle göstermeyi üretirken, tutku "ilk sözcükleri söylettirdi" (Derrida 1976, 273). Rousseau'ya göre, figüratif dil asıl dilden önce geldiği için, anlam kaynakta bozuktu. Ortak duyuya aykırı bu iddianın açıklamaya gereksinimi var ve Derrida, ilk kez başka bir insanla karşılaşan, dehşet içinde potansiyel düşmanı kendisinden daha büyük biri olarak gören ve bunun için "dev" gösterenini icat eden ilk insan örneğini verdi. Bu yeterince tekrarlandıktan sonra, korku yavaş yavaş yok oldu ve ilk insan, diğer her birey için asıl "insan"ı icat etti ve daha önceki korku yüklü "dev" terimini, eğretilemeli kullanıma ayırdı.

Hâlâ başkalarını korkutan, (sadece başka bir insan olan) "dev" görüleni değil, görülenle ilgili korku duygusunu, gösterilende asli olarak var olan tutkuyu temsil etmekteydi. Ne var ki, bu gösterilenin kendisi tekil değildi: Yalnızca görülen şeyi değil, görülen şeyle ilgili tutkulu duyguyu da temsil etmekteydi; bu yüzden eğretilemelilik, kendisi tutkunun bir göstereni olan gösterilenin düzeyinde göstergeye zaten girmişti. "Dev" düşüncesi gerçekte tutkuyu temsil edeni temsil etmekte-

di; ama "insan"ı ve duyguyu yalnızca eğretilemeli olarak temsil etmekteydi: "'Dev' bir göstergenin göstergesidir ... Gerçekte yalnızca sahte bir temsil edeni temsil ederek duygulanımı temsil eder;" bir konuşmacı ya da yazar "bu işlemi yeniden üretebilir ve hesaplayabilir" ve böylece figüratif konuşmayı ya da yazmayı üretir (Derrida 1976, 277). Bu eğretilemelilik gösterenin kalbinde vardır; bu nedenle düzanlamlar yoktur: "Il n'y a pas de hors-texte," "metnin dışında hiçbir şey yoktur" (Derrida 1976, 158).

Hamlet, teatral bir temsille, bir sahne resmiyle, Claudius'u yakalamayı umarken, Warburton'ın görselin önceliğiyle ilgili görüşünü paylaşır: "Bir insan ya da bir at düşüncesini ifade etmek için, bu hayvanlardan her birinin biçimi temsil edildi; o nedenle yazmaya yönelik ilk deneme salt bir resimdi" (Derrida 1976, 282; Warburton 1741, 67). Ama Hamlet bu performanstan, görsel bir olaydan çok işitsel bir olay olarak söz eder: "Yarın bir oyun dinleyelim sizden" (2.2, 107). Aynı ifade Huysuz Kız'da geçer: "Oyununuzu bir lord dinleyecek ... hiç oyun dinlemedi ... bir oyun dinlerseniz" (Önoyun 1, 21 ve 2, 29). Shakespeare zamanında insanların, bir oyuna bakmaktan (bizim yaptığımız gibi) çok, bir oyunu dinlemekten söz ettikleri, kültürlerinin daha fazla işitsel temelli olduğu iddia edilir. Aslında, Shakespeare dışında neredeyse herkes bir oyuna bakmaktan söz ederdi; ama Shakespeare'in daha sonraki egemenliği bu gerçeği karartti (Egan 2001a).

Bir şeyi görmek ile duymak arasındaki fark, Hamlet'in oyun içinde oyun kullanmasıyla ilgili süregelen hassas tartışmanın kalbine gider: Claudius neden "suç"unun sözsüz oyunla temsil edilmesine değil de, yalnızca gerçek oyunda tekrarlanmasına tepki gösterir (Greg 1917; Wilson 1935, 138-197; Hawkes 1986, 101-119; Bradshaw 2001)? W. W. Greg'e göre, sözsüz oyuna tepki göstermemesi Claudius'un suçsuzluğunu kanıtlar; John Dover Wilson, sözsüz oyunun, tiyatro izleyicisi-

nin (bizim) *The Murder of Gonzago*'nun (Gonzago Cinayeti) kralın vicdanını nasıl sızlattığını anlaması için zorunlu bir düzenek olduğunu düşündü; Terence Hawkes bu meselenin saptanamazlığım, oyunun üretken özçelişkisinin bir parçası olarak gördü ve Graham Bradshaw şu soruyu sordu: Eğer Claudius'un tepkisi, Hamlet'e onun suçlu olduğunu söylüyorsa, mahkemenin diğer üyelerine neden anlatmaz? Her şeyden önce, bu noktada Hamlet dışında hiç kimse Claudius'un suçu açığa çıkmış gibi davranmaz. *Hamlet*'in elde ettiği gerekçeler, aslında daha görelidir; ama modern anlamda göreli.

Derridacı saptanamazlık, her temsilde asli olarak var olan yerini almayı ben Marksist diyalektiğe benzetiyorum. Kapitalizm ve sınıflı toplum da dahil önemli birçok şey, asli olarak kendi kendisiyle çelişkilidir; o yüzden, bu bakış açısına göre Derrida'nın "keşfi" yeni bir şey değildir; yapısöküm varoluş diyalektiğini tarif etmenin değişik bir yolundan başka bir şey değildir. Ama başka bir bakış açısından, düşünceler daha belirgin olamaz; zira Derrida'nın eleştirisi çok katlı, çelişkili yorumların çok ötesine geçip, bizzat gerçeğin kendisini, 'eklenti'nin kayan kumları üzerine kurulu metinsel stratejiler dışında başka bir yolla bilinemez ilan eder. Yukarıda gördüğümüz gibi, bu, gerçekçilikten karşıtına, epistemolojik idealizme bir kaymayı gerektirir.

Samuel Johnson, Shakespeare'den "Kaçamak söz onun için, uğruna dünyayı kaybettiği ve kaybetmeye razı olduğu öldürücü *Kleopatra*'ydı" diye yakındı (Shakespeare 1765a, B3r) ve Christopher Norris, Johnson'un konuyu böylesine figüratif ifade ederken "küçümseyerek ele aldığı dilsel kusurlar"ı kullandığını gözlemledi; bu, Derrida'ya göre, figüratif anlatımdan kurtulmanın bir yolu olmadığı için kaçınılmazdır. (Norris 1985, 51). Bir Marksist şu gözlemde bulunurdu: Bu doğru, ama Johnson'ın belirttiği nokta Norris'in gözleminden önce epeyce işe yaradı: Kendisiyle çelişkili olması, Johnson'ın Shakespeare'le ilgili içgörüsü-

nü geçersizleştirmezdi. Aslında, bu gözlem Johnson'ın iddiasını güçlendirir; çünkü mecazdan tamamen kurtulmanın olanaklı olmadığını bilmek, daha fazla ve daha az metafor kullanımını ayırt etmeyi kolaylaştırır. Derridacılık tüm ayrımları kolayca dümdüz edebilir; öyle ki, malum-u alem epistemolojik doğrular -her şeyi bilemeyiz ve tikel bir şeyi tamamen bilemeyiz- bozulup, postmodern bir "hiçbir şey bilemeyiz" kesinliğine dönüşür. Böyle bir mutlakçılık, (yalancı paradoksundan da bildiğimiz gibi) kendi kendini yenilgiye uğratır; zira eğer tüm kesinlikler yanılgıysa, tüm kesinliklerin yanılgı olduğu da kesin olamaz.

Yeter ki Sonu İyi Bitsin ve Yanlışlıklar Komedyası'nda Mübadele ve Eşitlik

Metnin ikinci formasında* Hamlet, Fortinbras'ta taklit edilebilir bir model, hiç uğruna savaşmaya istekli kuvvetli erkek modeli bulur (4.4). Shakespeare'de askeri yiğitliğin gizli reddi, genellikle savaşamayacak kadar korkak erkeklerden gelir; IV. Henry oyunlarındaki John Oldcastle/Falstaff (Shakespeare 2005c) ve *Yeter ki Sonu İyi Bitsin*'de korkularını bastırmak için ikiyüzlü bir biçimde askeri yiğitliklerini göklere çıkaran Parolles gibi (Shakespeare 2001). Bununla birlikte, *Yeter ki Sonu İyi Bitsin*'de bilinen mecazın yanı sıra yeni bir gelişme vardır: Kendi başına bir amaç olarak askerlikte asli olarak var olan değerlerin çarpıtılması. Robin Headlam Wells, 1608'de Shakespeare'in, özel olarak genç prens Henry'nin çevresini saran şövalyelik kültünü ele alan *Coriolanus*'la, kahramanlık değerlerinin toplumsal tehlikesiyle il-

* Burada sözü edilen forma, İngilizcede 'quarto' denen ve bir kağıt tabakasının dörde bölünmesiyle oluşmuş, sekiz sayfalık parçadır [e.n.].

gili, bu değerlerin kusurlarını açığa vuran kamusal bir tartışmaya girdiğini öne sürdü (Wells 2000).

Yeter ki Sonu İyi Bitsin de aynı kaygıyı paylaşmış gibi görünüyor. Başlıca kaynağı, William Painter'ın *The Palace of Pleasure*'ındaki Novel 38 "Gilletta of Narbona"dır (Bullough 1958, 389-396) ve orada, Shakespeare'in oyununun öncelikli arka planını oluşturan Floransa ile Siena arasındaki savaş neredeyse hiç yoktur. Painter'm öykü versiyonunda, Beltramo (Bertram), Floransa/Siena savaşından haberdar olmadan önce, yeni karısından kaçıp Toskana yolunu tutar ve orada, karısından zaten koptuğu için savaşa katılır; oysa Shakespeare versiyonunda savaş, ona Paris'ten ayrılması için ek bir gerekçe -yani, yeni karısından hoşnutsuzluğunun yanı sıra- verir. Beltramo "seve seve kabul edilir ve onurla ağırlanır" (Bullough 1958, 392) ve ona erkeklerden oluşan bir birliğin sorumluluğu verilir; ama Painter'ın versiyonunda savaşla ilgili başka bir şey yok: Sonuçtan söz edilmez ve Beltramo, muharebede kendisini tanımaz. Savaş, tamamen sonuçsuzdur.

Shakespeare, bu savaşın üzerinde önemle durarak işe başladı. Paris'teki ilk sahneden itibaren (1.2), Fransa'nın genç soyluları başka bir şeyden söz etmezler, kral hangi tarafın tutulması gerektiğini ölçüp biçer, Avusturya'dan gelen bir mesaj Floransa'yı desteklememesini ister ve kral, hangi tarafı tercih edeceklerini soylularına bırakmaya karar verir: "Hangi tarafta hizmet vermek isterlerse, / Onlara iznimizin olduğunu belirtmek isterim" (1.2, 37). Fransız müdahalesinden önce, savaş pata durumundadır: "KRAL -Floransalılarla Siennalılar kapışmışlar demek; / Üstünlük sağlayamamış hiçbiri, / Umursamadan sürdürüyorlarmış savaşı" (1.2, 36). Avusturya'nın Fransa'dan Floransalılara yardım etmemesini istemesinin amacı, herhalde bu pata durumunu uzatmaktır; ama Shakespeare, savaşı kendi kaynakları üzerinden ayrıntılandırırken taraf tutar, yalnızca Floransalılar'ın tarafına bakar.

İkinci perdenin birinci sahnesinin girişindeki sahne düzeni açıklaması sahnelemeye bir yardımı olmayacak, ama Shakespeare'in kendisi için düştüğü notlarmış gibi görünen bilgiler içerir: "*Kral, Floransa savaşına gitmek üzere olan çeşitli rütbedeki genç soyluların bulunduğu sahneye girer. Aralarında Rossilion Kontu Bertram ile adamı Parolles de vardır. Borular çalar.*" Burada bir Floransa/Siena savaşı yok, yalnızca Floransa savaşı var ve tiyatroda hiçbir yararı olmayacak ayrıntılı bir sahne düzeni açıklaması var: Bir yere gidiyor olma rolü oynanamaz. Fredson Bowers'ın işaret ettiği gibi (Bowers 1980), öyle görünüyor ki, Shakespeare, daha sonra akışı kolayca toplayabilmek için kompozisyonu kestiğinde akıl defteri kullanıyor.

İki grup hayır duasını almak için kralın önünde durur: "KRAL - Güle güle genç lordlar! Savaşçı ilkelerinizi unutmayın sakın. / Sizin de yolunuz açık olsun şövalyeler. / Yardımcı olun birbirinize" (2.1, 54). Bir grup Floransa'dan yana savaşacak olanları, diğeri Siena'dan yana savaşacak olanları temsil eder. Açıkça, bir grubun mensupları, diğer grubun mensuplarıyla savaşa tutuşabilir; böylece, saray eğlencesi olan turnuva, burada mantıksal sınırına kadar götürülür: Genç soylular "çalışmak ve kendilerini göstermek" (1.2, 37) adına, birbirlerini öldürmeyi göze alırlar.

Bu daha önce de olmuştur. Parolles geçmişte gösterdiği bir yiğitlikle övünür: "Spinii kıtasında Yüzbaşı Spurio adında birine rastlayacaksınız. Sol yanağında savaştan kalma bir yara izi vardır. O yarayı açan işte bu kılıç; ona deyin ki, Parolles yaşıyor ve ondan haber bekliyor" (2.1, 56-57). Spurio adı, Shakespeare'de bunun tam olarak doğru olmadığının açık bir imasıdır; ama Parolles'in şimdi bu genç Fransızlarla aynı safta olan bir adamla bir zamanlar savaştığına dair iddiası, en azından makul olmalı; yoksa Parolles aptal gibi görünürdü. Bu genç aristokratlar için taraf seçmek, bir ilke meselesi değil,

geçici bir heves meselesidir ve hangi tarafın kazandığına aldırmadan öldürürler.

Bertram gibi gençler bakımından, öldürerek kendini tanımlama yolunda kimi öldürdüklerinin önemi yoktur. İdeolojinin gizlemek için var olduğu, kişilerin sonu olmayan birbirlerinin yerine geçebilirliğini fiilen yaşarlar. Gördüğümüz gibi, Althusser ideolojiyi, toplumdaki yerimizi biz işgal etmesek başkalarının işgal edeceğini rasyonel düzeyde bilmemize karşın, her birimize bireysel olarak önemli olduğumuzu hissettiren süreç olarak tasavvur etti. Helena'nın Bertram'a verdiği dersin özü, cinsel ilişkide de bir vücudun başka biriyle değişebildiğidir; bu yüzden Bertram'ın bireyleşmeye körlüğü geri teper ve herkesin farklılığını kabul etmek zorunda kalır.

Sienalılar ve onlarının safında savaşan genç Fransızlar, Bertram'ın "kendi elleriyle" (3.5, 109) öldürdüğü Siena Dükü'nün kardeşinin bildirilen tek kayıp olduğu bir savaşın çirkin ayrıntılarıyla birlikte oyundan çıkarlar. Ortadan yok olan kişiler onlardan ibaret değildir; zira (tek kaynağımız olan) 1623 Folio'sında 3.5'in sahne düzeni şöyledir: "*Floransalı yaşlı Dul, kızı Violenta ve Mariana ile yurttaşlar girer.*" Bu tuhaftır; çünkü sonraki diyalogda dulun kızının adı Diana'dır. Belki Shakespeare, iki ayrı karakter olacak şekilde "kızı" ve "Violenta" demek istemiştir; bu durumda Violenta, oyunda hiçbir diyalogu ve hiçbir rolü olmayan, teknik olarak bir hayalet karakterdir. Temsil edilmemiş, oyunun hareketlerle anlatmaya çalıştığı ama göstermediği şiddetin (violence) yerine geçen suskun, hayalet bir Violenta'ya sahip olmak, çok zorlama bir simgesellik olurdu; ama oyunun, dramatik kullanışlılıkla temaları arasında kurduğu bu türden başka bir tuhaf paralellik daha vardır.

Folyonun, editörlerin normal olarak Birinci Soylu ve İkinci Soylu'ya indirgedikleri karakterler için kafa karıştırıcı bir konuşma adı çeşitlemesi vardır. Eğer bu çeşitlemeler, oyun yönetilirken kullanılan bir

yazmada bulunsaydı, o zaman her iki soylu, ayrı vesilelerle, Parolles'i esir tutan düşman generalini oynardı. Parolles'in birinin diğerinin yerini ne zaman aldığını saptayamaması, Bertram'ın Diana ile Helena'nın vücutlarını ayıramamasındaki tınıya sahiptir. Her iki öğretici aldanma, genç Fransız soylulara taraf seçme olanağı tanınan, tamamen keyfi Floransa/Siena savaşını yankılar. Teatral pratik ile anlatılan öykü arasındaki bu üretken paralelliklerden kaçının sahnelemede varlığını sürdürdüğünü söyleyemeyiz; oyuncuların 'çifte oluş' pratiğinin bu efektleri ne ölçüde güçlendirmiş ya da azaltmış olabileceğini de söyleyemeyiz. Bununla birlikte, Hamlet'in oyunculuğun oyuncular üzerindeki etkisi ve hakikat arayışı üzerine tefekküründe olduğu gibi, öyle görünüyor ki, aradaki bağlantı, Shakespeare'in bizzat temsilin mekaniğine ve felsefesine derin ilgisini gösterir.

İkizler, yazarların kendimiz, öznelliğimiz hakkında ne düşündüğümüzü ve hissettiğimizi araştırmak için kullandıkları özel bir tür insan aynası sunar. Jacques Lacan'a göre, istikrarlı bir egonun gelişimi bakımından can alıcı olay, bir bebeğin kendi yansımasını görmesi (aynalar icat edilmeden önce ebeveynlerin göz bebeklerinde) ve bu birleşik imgeden, kendi tutarlı bütünlüğüyle ilgili yanlış bir anlayış çıkarmasıdır (Lacan 1977, 1-7). Althusser'in bundan yararlanarak öne sürdüğüne göre, benzer bir süreçle ideoloji, seslenme yoluyla, toplumsallaşmış insan özne yaratır. Marx'ın siyasal iktisada en büyük katkılarından biri, burjuva yeni-klasik davranış modelini yıkmaktı. Bu modele göre, bireyler seçenekleri inceleyip, zamanlarını ve kaynaklarını en iyi şekilde kullanırlar; Marx, dışsal ekonomik güçlerin, var olan ekonomik ilişkileri sürdürecek şekilde bireysel davranışa yansıdığını gösterdi. Kapitalistin artı değer elde etmesi, zorunlu olarak, "işçinin işçi olarak, kapitalistin kapitalist olarak yeniden üretilmesi"yle sonuçlanır (Marx 1899, 61).

Yanlışlıklar Komedyası'nda, daha sonraki *Venedik Taciri*'nde olduğu gibi, yaşamları sonu gelmez bir biçimde bir metayı diğeriyle değiştirmekle geçen tüccarlar, bu sürecin kendileri üzerinde sahnelenmeye başladığını görürler. Antonio gibi, Efesli Antipholus da, şerefli, kederli bir tüccar (5.1'de bildirildiğine göre) olarak oyuna başlar; ama parasızlıktan ölen babasıdır (kendisi değil) ve tüccar Balthazar'ın da kederli olduğu söylenir (3.1, 46). Venedik gibi, *Yanlışlıklar Komedyası*'nın dünyası da köleci bir ekonomidir ve Egeon, Dromio'ları oğullarına hizmet etsinler diye yetiştirmek üzere çok fakir annelerinden satın aldığını belirtir (1.1, 17). Bir tüccara, hiçbir şey, metalar gibi tüm tikelliklerinden arınan bir çift insandan daha çekici gelemez: İnsanın üremesi, katışıksız tekrardır. "Adları farklı olmasa, Egeon'un kendi ikizlerini ayırması imkansız"dır (1.1, 17) ve ad farkı bile yadsınarak (ikisine de Antipholus denilerek) oyunun olayları için komik potansiyel yaratılır. Adlar, elbette toplumsal görüngülerdir ve sonunda kendilerini Efes'te bulan oğlan çocuklar daha kendi adlarını bilmeden ebeveynlerinden ayrıldıkları için, oyun zorunlu olarak dille ilgili asosyal bir düşünceye dayandırılır: Olanaksız bir biçimde, adları onlara yapışmıştır.

İnsanın adlandırabileceği şeylerden en kendine özgü olanı, kendisidir; zira Mikhail Bakhtin gözlemine göre, "ben" zamiri diğer herhangi bir gösterenden farklıdır, çünkü, sözgelişi "ağaç" sözcüğüyle gösterilen nesne gibi, gösterilen görülmeye uygun değildir (Holquist 1990, 27). "Ben" gösterileni, başkalarının bizi gördüğü gibi kendimizi görmemizin neye benzediği tasavvur edilerek yaratılır ve bu, bir yazarlık sürecidir; çünkü fiilen bizi gören başka bir kişi olamayız; olduğumuzu tasavvur etmemiz gerekir. Algılama, algılayanın yaşam deneyimleri tarafından belirlendiği için, kendi deneyimlerimiz, hayali bir ben inşa etme sürecini belirler. Kendimizi bir Marslının bizi göreceği gibi görmeye çalışabiliriz; ama -bizi gören Marslıyı inşa etmemiz için gereken- bir

Marslının neye benzediğiyle ilgili görüşümüz geçmiş deneyimlerimiz tarafından belirlenir. Marx'ın ısrarla belirttiği gibi, kim olduğumuzu bilmemiz için başkalarının algılamalarına gereksinimimiz var.

Troilos ile Kressida'da Odysseus ile Akhilleus "İnsan ne kadar değerli de olsa, / Kendisini başkalarının aynasında görmedikçe, / Hiçbir şeyiyle övünemez, / Hiçbir değerini fark edemez. / Değerleri önce başkalarının üstünde parlar, onları ısıtır, / Sonra dönüp asıl sahibini ısıtır" önermesini tartışır (Shakespeare 1993, 3.3, 79-80) ve *Julius Caesar'da Cassius*, "Size gizli değerlerinizi gösterecek / Kendi görüntünüzü yansıtacak / Aynalar olmayışından yakınıyor herkes" diyerek Brutus'a yaltaklanır (Shakespeare 1999, 1.2, 14).

Öyle görünüyor ki, Efesli Antipholus'un diğer yarısı (kardeşi değil, karısı), kocası Fahişe'nin evine dadanana kadar aynı işlevi görmüş:

ADRİANA
İyi iyi, Antipholus, serin dur, surat as;
Gönlünde başkası var belli.
Ben de ne Adriana'yım, ne de senin karın.
Oysa yeminler ettiğin zamanı bilirim,
"Hiçbir söz müzik değil kulaklarımda,
Hiçbir şey hoş gelmiyor gözlerime,
Hiçbir şeye dokunasım yok ellerimle,
Hiçbir yemeğin tadı yok ağzımda;
Seninle konuşmadıkça,
Sana bakmadıkça,
Sana dokunmadıkça,
Seninle birlikte olmadıkça sofrada" diye.
Nasıl oldu da sen, benim kocam,
Kendine böyle yabancılaştın, ah nasıl oldu bu?
Kendine, yani bana yabancı oldun.
Oysa benliğinin ayrılmaz, bölünmez parçası,
Değil miydim ben? (2.2, 38)

Düşündüğü yabancılaşma ("Ben ... ne de senin karın"ım), gerçekten de doğrudur, çünkü sözünü ettiği kişi Efesli Antipholus değil, diğer Antipholus'tur; bu yüzden karakterlerin ikiz olması, yalnızca koşul anlatmak isterken -sen değişirsen, ben de değişirim-, mutlak doğrulukla konuşmasına olanak verir. Fahişenin işletmesi, evlilikte değişmez 'bir halinde iki' ilkesine aykırı olan meta mübadelesiyle çalışır (parasını ödeyen bir müşteri, başka bir müşteri kadar iyidir); bu söz konusu olmadığında, Shakespeare ona, bir tüccar gibi, kocayı karıya bağlayacak pahalı bir zinciri eş değerde bir yüzükle değiştirtir. Burada ve *Venedik Taciri*'nin sonunda, pek de örtük olmayan müstehcen şaka şudur: Fahişeler ve zevceler, "yüzüklerinin" (vajina) değerini bilirler.

Efes'i ziyaret edenler için, öznelliğimizin kendimizi tanımamız için gitmek zorunda olduğu dolambaçlı yol, katlanılmaz derecede büyütülür: "SİRAKÜZALI ANTİPHOLUS -Herkes bizi tanıyorken / Biz kimseyi tanımadığımıza göre, / Pılıyı pırtıyı toplayıp / Buradan yok olmanın zamanı gelmiştir bence" (3.2, 60). Shakespeare, duygularının yüzeysel olduğunu göstermeye çalışmıyorsa, Siraküzalı Antipholus'un Luciana'ya daha yeni aşık olmasına rağmen çekip gitmek istemesi, muhabbetin karşılıklı olmasına yönelik güçlü bir gereksinmeyi anlatır. Daha olası olanı, aşk duyguları, kişinin yerinin daha içine girmeden ayrılıp belirlendiği bir dünyanın muhabbetsizliğiyle epeyce gerilim içindedir; adeta Althusserci 'seslenme' son derece kısıtlayıcıymış ve ideoloji, kişinin kabul etmemesine aldırmıyormuş gibi.

Kuşkusuz, Siraküzalı Antipholus, bu güçler tarafından bölündüğünü hisseder: [Luciana] "Az daha kandırıp kendimden geçirecekti beni. / En iyisi bu deniz kızının şarkısına kulak tıkamak; / Yoksa aldanacağım ve suç benim olacak" (3.2, 60). Potansiyel olarak, oyunun karışıklıkları son bulunca, Luciana ile Siraküzalı Antipholus, Adriana ile Efesli Antipholus'un alışık oldukları dolayımlı benliği birbirlerine su-

nabilirler; Adriana ile Efesli Antipholus'un ilişkisinin kopması, pek mutlu bir gelecek vaat etmese de.

Ne var ki, oyun çiftlerle değil, kölelerle biter ve belirgin bir biçimde birbirlerinin aynası olabilirler: "EFESLİ DROMİO -Karşımda duran kardeşim değil bir ayna sanki" (5.1, 107). Dahası, yaşa göre dışsal bir hiyerarşi sistemini (ilk doğan üstün olacak şekilde) içselleştirmeyi düşünürler, ama aksine karar verirler: "Dünyaya iki kardeş birlikte geldiğimize göre, / İçeri de el ele, yan yana girelim" (5.1, 108). Emilia ise, aksine, belki de en büyük oğlu -birkaç dakika erken doğmuş olsa bile- babanın varisi yapan ekber evlat hakkına tepki olarak, çok önceden bilinen tercihini yaptı ("Karım, sonra doğan çocuğu kayırarak" 1.1, 18). Ama burada bile oğlan çocuklar birbirinin yerine geçebilir; zira Egeon küçük oğlunun yetişkinliğe kadar kendisiyle birlikte kaldığını ve ondan sonra ağabeyini aramaya gittiğini iddia eder; oysa durum aksidir.

Yeter ki Sonu İyi Bitsin'de olduğu gibi, bu görünüşte tesadüfi kompozisyon, oyunun eşitlikçi temasını çınlatır ve oyunun son sözleri ("biri diğerinden önce olmamak üzere"*) ve el ele çıkmaları, şunu vurgular: Dünyaya eşzamanlı gelememelerine ve bu nedenle toplumun öncelik kuralları onları eşitsiz yapmasına karşın, sahneden ayrılışları eşzamanlı ve eşit olabilir.

Kış Masalı'nda Sınıf ve Onur

Shakespeare'in son oyunlarından biri, *Kış Masalı*, doğrudan doğruya toplumsal değişimi (özellikle de sınıfla ilgili) ele alır ve yirmi yıllık tiyatroculuk yaşamı boyunca kuşku götürmez bir biçimde artan geri-

* Özdemir Nutku çevirisinde oyun, "el ele, yan yana" sözleriyle biter; metin çözümlemesine daha uygun olduğu için, "not one before another" sözü "biri diğerinden önce olmamak üzere" haline getirildi [e.n.].

limleri çözmek için bir mekanizma sunar (Shakespeare 2001). Camillo'yu Leontes'in ani davranış değişikliğiyle ilgili bir şey gizlememesi için sıkıştıran Polixenes, toplumsal sınıfını tarif eder:

> Camillo, elbette soylu kişisin sen; ayrıca
> Katip gibi* görmüş geçirmiş bir adamsın; buysa
> Bize soyluluğu miras bırakan atalarımızın
> Soylu adları kadar süsleyip donatır
> Çevremizdeki soyluluk topluluğunu. (1.2, 24)

"Elbette soylu kişi" olduğunu ifade etmek, Camillo'nun toplumsal konumunu tartışma konusu yapar -kesin olsaydı, ısrarla belirtmeye gerek olmazdı- ve "katip gibi görmüş geçirmiş" olmak, 'hesap tutan biri'ne işaret eder.

Camillo'nun görevleri arasında "bütün gizli kapıların anahtarları"nın, kenttin küçük çıkışlarının muhafızlığı vardır; ama Leontes daha kişisel hizmetlerden söz eder:

> Sen benim sırdaşımsın, Camillo,
> Gönlüme en yakın şeyleri açtım sana; sen de
> Bir rahip gibi ruhumu arıttın, yanından
> Düzelmiş bir tövbekâr gibi ayrıldım hep. (1.2, 18)

Her neyseler, bunlar aktarılabilir becerilerdir; zira Camillo yeni efendisiyle de benzer bir yakın ilişki geliştirir:

> Sen benim için öyle işlere giriştin ki, sen olmadan hiç kimse
> onları gerçekleştiremez; bunun için kalıp onları sona erdir-

* İngilizcesi "clerk-like" olan bu ifadeyi A. Turan Oflazoğlu, "bilgili" olarak Türkçeleştirmiş. Aşağıdaki bu sözcük üzerinden çözümleme yapıldığı için değiştirdim [ç.n.].

> men ya da yaptığın bütün iyilikleri alıp birlikte götürmen gerekir. Benim için yaptıklarına yeterince karşılıkta bulunmadıysam (onlara ne kadar değer versem azdır), bundan böyle işim gücüm sana neler borçlu olduğumu düşünmek olsun; benim bundan kazancım dostluğumuzun artmasıdır.(4.2, 63)

"İşler"le, yeni ve uzman beceriler gerektiren ticari atılımlar gibi bir şey ima ediliyor gibi. İlk kez 1727'de Daniel Defoe, "iş" sözcüğünü kesin olarak ticaret anlamında kullandı; ama bu, Shakespeare'in, başka kanıtlardan ticari oldukları anlaşılan faaliyetleri anlatmak için daha kategorik bir terim (o zaman olduğu gibi) kullanmasını önlemez: Camillo'ya özel olarak "katip gibi" denilir, kişisel meziyetlerinin gücüne dayanarak doğduğu düşük konumdan önemli bir konuma yükselmiştir ve kraliyet tacına, hiç kimsenin "gerçekleştiremediği" hizmetlerde bulunur.

Camillo bir tür burjuva aracıya benziyor ve Polixenes, Camillo'nun yükselişinden rahatsız değilmiş gibi görünürken, Leontes rahatsız olabildiğini gösteren bir çift laf eder. Leontes, Hermione'ye karşı suçlamasını, tüm toplumsal hiyerarşi ayrımlarının çöküşü olarak ifade eder:

> Ah seni...
> Senin mevkiinde bir kimse için
> Dilim varmıyor bu sözü söymeye;
> Sonra barbarlık benden örnek alır da
> Her seviyedeki insan için aynı dili kullanır diye,
> Artık beyle dilenci arasında fark gözetilmez diye. (2.1, 30).

Leontes'in cinsel kuşkuları, siyasal gücüyle ilgili kuşkularıyla iç içedir:

> Güçlü sezgimize uymak dururken
> Neden sizlerle görüşeyim bunu?
> Yetkimiz görüşlerinizi gerektirdiğinden değil,

Yaradılıştan iyi olduğumuz açıldı bu iş size;

...

bilin ki, öğütlerinizin bize artık gereği yok.
İşin kendisi de, kaybı, kazancı, yöntemi de
Hepsi kendimize aittir. (2.1, 33)

Bu havalı özgüven, inkâr ettiği onaya dayanır: "[LEONTES] İyi etmiş miyim? / BİR BEY -İyi etmişsiniz efendimiz" (2.1, 34).

Pertida'nın kayboluşu ve geri gelişi arasında oyun, neredeyse tamamen kırsal Bohemya'daki olaylarla ilgilidir; orada Pertida, bir tarımsal bereket kutlamasının merkezindedir. Sicilyalı girişimci Camillo ve Sicilyalı varisin kutsadığı Bohemya serpilip gelişirken, Sicilya kısırlaşır, hükümdarı yeniden evlenmeyi reddeder. Leontes, Florizel'i selamlarken "Yeryüzüne ilkbaharın gelişi gibi, / Hoş geldiniz ülkemize" (5.1, 103) diye haykırmakla mevsimsel yenilenme alegorisini berraklaştırır. Bohemya'yı ayırt eden şey, toplumsal hareketlilikle oynama özgürlüğüymüş gibi görünüyor: Yün kırkma festivali için Pertidra -doğrusu biraz da çekinerek- süslenirken Florizel, Polixenes ve Camillo sade giyinir.

Bunlar yalnızca gösteriştir; ama Bohemya'da gerçek hareketler de olmuştur: Camillo'nun yükselişi ve Autholycus'un düşüşü: "Ben prens Florizel'in hizmetindeyken, pahalı kadifeden giysiler giyerdim, ama şimdi hizmet dışı edildim" (4.3, 64). John Pitcher bunun "Globe'daki izleyicinin kahkaha ve ıslıkla" selamladığı "düpedüz bir yalan" olduğunu öne sürdü (Pitcher 2003, 258-259) - öyleyse, kendi kendine söylenen bir yalandır; ama birçok klasik kaynakta üstün bir adam olarak geçen Autolycus'un edebi soyağacmda bir düşmeyi görebileceğimizi ima eder.

Bohemya, ilk izleyiciye görece modern görünmüş olabilir; çünkü Bohemya'da monarşi dışında görünür aristokratlar yoktur, yalnızca kendini yetiştirmiş insanlar vardır; Sicilya'da ise aristokratlardan başka kimse yoktur. Bohemya'nın sağlığı ve canlılığı, Sicilya'nın çürümesiyle karşıt-

lık içindedir ve Bohemya'yı sağlıklı yapan şeyin aşılanmasıyla, Sicilya'nın nihai dönüşümü sağlanır. Paulina bir heykeli canlı bir vücuda dönüştürür ve ölen Hermione'yi geri getirir gibi göründüğünde, ikili bir yaşam verme töreni icra eder. Anne Barton'ın işaret ettiği gibi, Shakespeare'in neredeyse çağdaşı olan gerçek bir yazarın adını oyunda kullanması -Julio Romano- bu esere özgüdür ve "gösterilebilir bir gerçeklik"i (Barton 1990, 86); oyunun tarih dışı öğelerine, Ceres mitine ve evrensel insan davranışlarına karşı işleyen zaman ve mekanda bir özgüllüğü harekete geçirmeye hizmet eder. Öylesine söylenen, İtalyan Rönesansına ve onun çağrışımlarına yapışık bu ad, oyunu sağlam biçimde kendi zamanına oturtur. O zamanın izleyicisi için bu çağrışımların en önemli olanı, İtalya'nın siyasette ileriye bakan düşüncelerle bütünleştirilmesi ve burjuvazinin rolüydü. Yalnızca yüzeysel olarak Akdenizli olan bu oyunun temelinde, merkantilizmin yükselişi, eski feodal yapıların aşınması ve özellikle yeni burjuvazinin coğrafi ve toplumsal hareketliliği yatar.

Çobanda ve oğlunda, başka bir tür toplumsal hareketlilik var: Camillo'nun meziyetlerinden yoksundurlar, Perdita'nm lütfuyla ve Antigonus'un ona bıraktığı servetle yükselirler. Çoban'ın Perdita'ya "Haydi şu / tanımadığımız dostlara hoş geldiniz de bakayım; / onlarla daha iyi dost olmanın, / kendimizi daha iyi tanıtmanın yolu budur çünkü" (4.4, 70) diye verdiği akılda, yalnızca genel olarak dostlukları çoğaltma arzusunu değil, "kendimizi daha iyi tanıtmanın yolu" olan dostlar kazanma arzusunu da duyabiliriz. Taşralıların onur duygusundan yoksunluğu, Camillo'nun dürüstlüğüyle keskin bir karşıtlık içindedir; Polixenes'in gazabından kurtulmak için Perdita'yı başlarından savmaya istekli olmaları bunun kanıtıdır:

> SOYTARI
> Kız senin özbeöz kızın olmadığına göre, krala karşı gelen de özbeöz sen değilsin; öyle olunca, kral özbeöz seni cezalandıra-

> maz. Kızın şu an üzerinde olanlardan başka, o zaman yanında bulduğun o gizli şeyleri göster ona; bunu yaptıktan sonra da, yasalar okusun. Beni dinle sen.
> ÇOBAN
> Her şeyi kelimesi kelimesine anlatacağım krala, evet, (4.4, 92-93)

Sığlıkları, toplumsal gelişmenin içi boş bir yanını açığa vurur: Aristokrasinin bir üyesini ailelerine alarak yukarıya tırmanırlar; ama bu kadar kolay kurulan ilişkiler, aynı kolaylıkla kopar.

Çoban ve oğlu, oyunun sonunda kalıcı bir yüksekliğe ulaştıklarında, doğuştan kibarlıklarıyla epeyce alay edilir:

> AUTOLYCUS
> Artık öyle olduğunuzu biliyorum efendim, doğma büyüme soylusunuz.
> SOYTARI
> Evet, dört saattir öyleyim.
> ÇOBAN
> Ben de öyle oğul.
> SOYTARI
> Sen de öylesin; ama ben babamdan önce doğma büyüme soylu oldum; çünkü kralın oğlu elimden tutup bana kardeşim dedi; sonra iki kral babama kardeşim dediler; sonra da kardeşim prensle kardeşim prenses baba dediler babama; biz de ağlaştık, döktüğümüz ilk soyluluk gözyaşlarıydı bunlar. (5.2, 111)

Toplumsal hareketlilik, sulandırılmamış bir iyi olarak temsil edilmez. Tüm asaletine ve maddi bolluğuna karşın, Bohemya'nın hükümdarı, (sandığı üzere) soylu doğmayan Perdita'yı oğlunun eş olarak seçmesine şiddetle karşı çıkarken aristokrat bir züppeliği korur ve Çoban ile oğlu da hızla züppeleşir.

Yalnızca değerli Camillo'nun toplumsal hareketliliği, oyun tarafından onaylanır; büyük umutları olması ve kralın Polixenes'i öldürme emrine itaat etmek zorunda kalmamak için bu umutlardan vazgeçmesi, bu değeri gösterir. Katı bir kâr hesabı, Camillo'yu ilkelerinden vazgeçirmeye yetmez:

> Bu işi yapmak yükselmek demektir ya,
> Kutsanmış kralları öldürüp de yükselen
> Binlerce kişi örnek gösterilse bile
> Yapamam bu işi ben. Madem öyle bir örnek
> Ne tunçta, ne taşta, ne tirşede yazılı
> Alçaklık kendisi "Olmaz" desin buna. (1.2, 22).

Tek başına ilke, kendisini var etmeye yeter; ama pragmatist ileri gidip bunu, tarihsel emsalin ilkeyi doğruladığına dair rasyonel bir değerlendirmeyle bağdaştırır. Camillo'nun onuru, geleneksel monarşi görüşüne saygıda ve ilkeyi maddi kazancın üzerinde tutmasında tezahür eder. O, bu konuda yeni burjuvazi için bir rol modelidir.

Burjuvazi, artan ekonomik gücün temelinde statü kazanıyordu. Shakespeare, sarayı etkileyen bu tür insanların niteliğiyle ilgili tartışmaya katıldı; onları onurlu oldukları sürece kabul edilebilir olarak sundu, liyakati, kaçınılmaz olanla bağdaştıran yeni bir değerlilik tanımı önerdi. Burjuvazinin artan gücü mecburen kabul edilmeliydi; bu yüzden aristokrasi, ayrıcalıklarını haklı göstermek amacıyla egemen sınıf üyeliği için şövalye onuru ölçütünü (ilkeleri maddi kaygıların önüne koyma) yeniden dayattı. Bu şekilde tanımlanan onur, yavaş yavaş gelişmekte olan siyasal krizlere meritokratik bir çözümün temelini oluşturabilirdi. Ölçütün yeniden dayatılmasına neden olan, gerçek aristokratik iktidardaki aşınmaydı.

Bir yanda monarşinin, öte yanda kibar takımı ve ahalinin sürekli kutuplaşmasıyla -yani ara bir sınıf olarak aristokrasinin ekonomik ve

siyasal gücünün gerilemesiyle- ilgili bir incelemede Lawrence Stone, geç 16. ve erken 17. yüzyıllardaki "aristokrat diriliş"inin izini sürdü:

> ... soyluluk, cesaretini yitiriyordu. Savaştaki yararlılığı gerileyince, edebiyatta Malory'nin Arthur efsaneleri, Lord Berners'in Froissart çevirisi ve Stephen *Hawes'in The Pastime of Pleasure*'yla ifade edilen romantik ve yapay bir şövalye idealiyle konumunu korumaya çalıştı. Toplumsal ve ekonomik ayrıcalığı haklı göstermek için yapılan askeri yiğitlikte manevi yenilenme çağrıları, savaştaki teknik değişimler ve görev kavramlarındaki devrim karşısında başarısızlığa mahkumdu (Stone 1965, 266).

Şövalye idealinin merkezinde, yüce gönüllülük düşüncesi vardır ve aristokrasi bunu, kendisi ile kendisini tehdit edenler arasındaki fark olarak sunmak istiyordu. *Kış Masalı*'nda Shakespeare'i, burjuvazinin, aristokrasinin kendisini haklı göstermek için tasarladığı onurlu davranış kurallarına uymasını sağlayarak sınıf çatışmasına bir çözüm sunarken görüyoruz.

Marx şu uyarıda bulunmuştu: Sınıf çatışmasını modellerken, bir soyutlamayı, belirli faaliyetlerle uğraşan ve sadece verilmiş bir tarihsel işlevi yerine getirmekle kalmayan belirli insanlardan oluşan gerçekliğin yerine koymamalıyız. Sınıflar homojen olmaktan çok uzak olmalarına ve aristokrasinin, İngiltere'deki kapitalist gelişimin bu aşamasında atılım sermayesi sağlamada -Shakespeare'in *Venedik Taciri*'nin merkezi konusu yaptığı nokta- önemli bir rol oynamasına karşın, kuşkusuz bu süreçte bir sınıf çatışması vardı. Bu sınıf çatışmasının 1642'de açık bir savaş biçiminde patlaması, Shakespeare'in oyunlarının, tanımlanmasına her şeyden çok katkıda bulunduğu dramatik geleneği sona erdirdi.

Sonuç:
Marx ve Genetik

Marx, *Kapital'in* planları üzerinde çalışırken, rekabetin büyük ölçekli sonuçları üzerine başka bir eser, Charles Darwin'in *Türlerin Kökeni* Londra'da çıktı (1859). Darwin, kitabının önemli bir sorununun olduğunun farkındaydı: Ebeveyn karakteristiklerinin harmanlandığı düşünülen geçerli üreme modeline göre, bir bireyin çevresine uygunluğunda küçük iyileşmeler (doğal ayıklanma modelinde değişim birimi) birikmez, seyrelirdi. Kalıtımla ilgili düşüncelere, Chevalier de Lamarck'ın görüşü egemendi; buna göre, bir bireyin çocukları, bireyin davranışının (söz gelişi demirci olarak çalışmanın) yarattığı karakteristikleri (söz gelişi iyi gelişmiş kol kasları) miras alır. Gregor Mendel'in kalıtım modelinden yoksun olduğu için, Darwincilik, artan uzmanlaşmayı ve uyarlanmayı yaratıkların bir amaca ulaşma çabasının tezahürleriymiş gibi açıklarken son derece teleolojik görünebilirdi. Tuhaf bir biçimde Lamarckçılık, yirminci yüzyılın ikinci yarısında, Sovyetler Birliği'nde genetik araştırmaları kontrol eden ve dolayısıyla engelleyen T. D. Lysenko'nun son derece yanlış düşüncelerinde varlığını sürdürdü.

Marx'ın çalışması da, teleoloji suçlamasına eşit derecede açıktı; zira görünüşe göre, çağsal değişimi işçilerin cenneti hedefine doğru bir ilerleme olarak açıklıyordu. Marx ile Darwin arasındaki paralellikler açıktı ve gerçekten de, Marx'ın *Kapital'in* bir cildini Darwin'e adamayı teklif etmesi (aslında doğru olmamasına karşın) akla uygundu. En-

gels de Marx'ın cenaze törenindeki konuşmasında bağlantıyı kurdu: "Nasıl ki Darwin organik doğadaki evrimin yasasını bulduysa, Marx da insan tarihindeki evrimin yasasını buldu" (Marx ve Engels 1979, 196). Carl Correns, Erich Tschermak von Seysenegg ve Hugo de Vries'in 1900'de Mendel'in çalışmasını yeniden keşfetmeleri, ilerlemeyi teleolojisiz açıklayabilen yeni-Darwinciliğin doğmasına yol açtı. Yeni-Darwinciliğin genetik kodlarda tedrici ve sürekli bir değişimi olumladığı ve bunun, Marx'ın dilimli değişim modeliyle, bir üretim sisteminin bir çağ boyunca yerli yerinde kaldığı, ancak üretken güçlere ayak uyduramadığında hızlı ve köklü bir biçimde devrildiğini öngören modelle çeliştiği düşünülür. İşin aslı biraz daha karmaşıktır.

Her kuşak dilini ve tarihini kendisinden öncekilerden miras aldığı gibi, geçmişin koşullarına uyarlanmış bir genetik kodu da geçmişten miras alır. Canlı olmak, ta insan öncesi tarihten itibaren atalarımızdan her birinin her çeşit zorluğa rağmen erken ölümden kurtulup kendisini yeniden üretmeyi becerdiğini kanıtlar. Bu çetin genetik kalıtım - bir atayı öldürecek ya da kısırlaştıracak kötü genlerin olmayışı- genomda sayısız küçük değişikliğin sonucudur; zorunlu olarak küçük, çünkü büyük değişimler neredeyse her zaman yetişkinliğe ulaşmadan ölen sağlıksız bireyler üretir. Evrimde eğilim, beklenmedik ani değişimler değildir: Yeni gelişmeler, ancak zaten var olandan çıkabilir.

Bununla birlikte, yavaş değişim ilkesi, genleri ve bu genlerin dışa vurulmuş sonuçlarını, hizmet ettikleri amaç -ya da daha doğrusu, bu genlere uygun koşullar- ortadan kalktıktan sonra uzun süre taşıdığımız anlamına da gelir. Biz insanların, çoktandır yemeyi bırakmış olmamıza karşın, selüloz işleyen bir körbağırsağımız vardır ve embriyo iken, erken atalarımızın solungaç benzeri izlerini taşırız. Bu genetik koşul ile Raymond Williams'ın kalıntısal kültürler modeli arasındaki benzerlik öğreticidir; zira Williams'ın modeli, çağ değiştiren hızlı alt

üst oluşla ilgili Marksist görüşle bağdaşmaktaydı. Kuşak varyasyonları, bencilliğe benzetilebilecek bir şekilde davranan gen düzeyinde anlaşılmalıdır. Yani, genler içinde yaşadıkları taşıyıcıların, vücutların, o genlere en iyi üreme şansı verecek şekilde davranmalarına neden olur. Burada niyetsellik yoktur; başka türlü davranan genler, diğer genlerle rekabet ettikleri için doğal ayıklanmayla yok olma eğilimindedirler.

Gen Bencildir kitabında (1976, Türkçe 2001) Richard Dawkins, rekabet eden genler modelinin, rekabet eden bireyler modelinin açıklayamadığı hayvan davranışını açıkladığını gösterdi. Bazı yaratıklar türdeşlerine özgeci davranırken, bazılarının davranmamasının ve bazı hayvanlar grup içinde egemenliklerini kabul ettirmek için şiddetle savaşırken, bazılarının kısa bir çalımdan sonra vazgeçmelerinin nedenini açıklamak zordu. Diğer gruplara karşı kendileri için en iyi olanı yapmaya çalışan gruplar üzerinden düşünmek, daha da büyük bir karışıklığa yol açar ve en kötüsü, hayvanların kolektif öngörü yeteneğine sahip oldukları düşüncesine götürebilir. Hayvanlar (insanlar da dahil) genler tarafından kendilerini daha başarılı tekrarlayacak şekilde inşa edilen makineler olarak düşünüldüğünde, bu davranışlar açıklanamaz. Verili bir hayvan nüfusunun yaşadığı belirli koşullar -kaynak kıtlığı, yırtıcı hayvanlar tehlikesi ve kandaşlık dereceleri- genlerin kendi fenotiplerine (kendileri için inşa ettikleri vücutlara) işbirliği yaptırmalarının mı, yoksa rekabet ettirmelerinin mi daha iyi olacağını ve bunları yapmalarının özgül biçimlerini belirler.

Kuşkusuz, genler diğer genlerle rekabet içindedirler, ama akraba bireyler bazı genleri paylaşırlar; bu yüzden bir genin içinde faaliyet yürüttüğü ortam, kendisinin diğer vücutların içindeki kopyalarını da kapsar. Yiyecek bulunduğunda akrabaları uyarma gibi bir özgecilik, yiyecek paylaşımının neden olduğu biraz gıda kaybı, büyük olasılıkla aynı geni barındıran akrabalar için bir kazançla dengelenirse, bencil

bir gen için en iyi politika olabilir. Bir grup içinde bir bireyin diğerlerine gösterdiği ilgi gibi görünen şey, aslında genin kendisine ilgisinin bir ifadesidir. Bunun yalnızca bir eğretileme olduğunu tekrar vurgulamak gerekir: Genler aslında bencil değildir, öyle görünürler; çünkü başka türlü davranan genler, inşa ettikleri taşıyıcılar üremeden öleceği için, kendini kopyalama rekabetini kaybetme eğilimine girerler. Bu türden maliyet-kâr çözümlemesi yapma yeteneği (akrabaları saptama yeteneği de dahil) geliştiren genler, böyle bir yetenek geliştirmeyen genler karşısında evrimsel bir avantaja sahiptirler ve doğal olarak varlıklarını sürdüreceklerdir.

Shakespeare Memi

"Memler: Yeni Kopyalayıcılar" başlıklı bölümde Dawkins, genetik kopyalamada gözlemlenen görüngülerin insan zihninde de gerçekleşme olasılığını deneme niteliğinde araştırdı. Düşünceler bir zihinden diğerine yayılarak ürer ve zamanla biriken küçük değişimler büyük farklılıklar üretir:

Geoffrey Chaucer, modern bir İngilizle muhabbet edemezdi; ikisi yirmi kuşaklık kesiksiz bir zincirle birbirine bağlanmış olsa ve her bir kuşak zincirdeki komşusuyla oğlun babayla konuşması gibi konuşabilse bile. Öyle görünüyor ki, dil genetik olmayan araçlarla ve genetik evrimden daha hızlı 'evriliyor' (Dawkins 2001).

Dawkins, 'mem' sözcüğünü, bir beyzbol şapkasını ters giyme modası ya da Tanrıya inanmak gibi herhangi bir kültürel kopyalama biriminin yerine geçmesi için uydurdu.

Memler, onları barındıranlara, zihinlerimize çekici geldikleri için yayılırlar. Öbür dünyaya inancın, sıkıntılı zamanlarda insanı avutmak

gibi bir yararı vardır ve güç durumlara uysalca karşılık vermek için mantıksal bir temel sağlar. Bu yararlar diğer insani eğilimlerle birleşip, bu memin milyonlarca zihne kopyalanmasının önünü açar. Bir düşünceyi meydana getiren nöron bağlantısı örüntüsü, mem bir virüs gibi bir zihinden diğerine yayıldıkça maddi olarak kopyalanmış olur ve bu yayılma için gerekli ortam (insan kültürü ve toplumsal ilişki) oluştuktan sonra, kopyalayıcı memlerin ortaya çıkması fiilen kaçınılmazdır.

Bir mem sınıfının, önce İngilizcede, daha sonra dünyanın tüm önemli dillerinde kuşaklar boyunca kendini kopyalatmaya özellikle uygun olduğu anlaşıldı: Shakespeare oyunları. Birinci yüzyılında Shakespeare külliyatını yazılı kopyalamanın öncelikli yolu, Shakespeare zamanında yayımlanan basımlara geri dönmeden, birikmiş editör değişiklikleriyle en son basımı yeniden basmaktı; öyle ki, bu dönem için, genetik ilerlemeyle benzerlik ancak kabaca kurulabilir (Murphy 2003, s. 36-79). 4. Bölümde gördüğümüz gibi, bu durum on sekizinci yüzyıla kadar sürdü; ta ki William Warburton, Alexander Pope'un Soytarı'nın "bir kehanet yumurtlayayım bari" (*Kral Lear*, 3.2, 129) ifadesiyle ilgili yanlışını düzelten eklemeyi yapana kadar.

Elbette oyunlar, sahnede de yinelenir ve burada benzeşim çok daha büyüktür; çünkü oyuncular, bir rolle ilgili yorumlarını çoğu kez bir soy kütüğü içinde konumlandırırlar. *Roscius Anglicanus*'unda (1798) John Downes, Thomas Betterton'ın Hamlet rolündeki performansının kalitesini, "Bay Shakespeare'den talimat" alan "Blackfriars Company'den Bay Taylor"un performansını gören William Davenant kanalıyla aktarılan talimatlara bağladı; aynı şekilde Betterton'ın VIII. Henry'si de, "talimatlarını bizzat Shakespeare'in kendisinden alan Bay Lowin'i gören" Davenant'tan geliyordu (Salgado 1975, 61-2). Uygulama devam ediyor: Ian McKellen'in *III. Richard* olarak film performansı (Loncraine 1995), Colley Cibber'den gelen bir gelenekten yararlanan ve kendi-

sini o geleneğin özgül parçalarına karşı tanımlayan (Buhler 2000) Laurence Olivier'in filminin karşı geleneği (Olivier 1955) içindedir.

Popüler kültürde ve dilde oyunların, hâlâ daha büyük bir geçerliliği vardır; Douglas Lanier'in (2002) izini sürdüğü bir görüngü. Popüler kullanımdaki Shakespeare alıntıları, "Vah zavallı Yorick! İyi tanırdım" ("Alas poor Yorick, I knew him well") ve "Götür, Macduff" ("Lead on, Macduff") ifadelerinde olduğu gibi, çoğu kez biraz yanlıştır. Dawkins, Robert Burns'ün şarkı sözlerinde yer almayan ve büyük olasılıkla kayıt sırasında yanlışlıkla araya sokulan bir ifadeyi, "For the sake of Auld Lang **B**yne" sözerini okumanın "bozukluğu"nu ele aldı (Dawkins 2001). Dawkins'in vardığı sonuca göre, yanlış bir kez gerçekleştikten sonra varlığını sürdürür; çünkü çok az kişi şarkı sözlerini yazılı görmüştür ve şarkı birlikte söylendiğinde, yanlış ifade, doğru ifadeden ("For Auld Lang **S**yne") daha fazla duyulur; öyle ki, şarkıyı söyleyen bir gruba katılarak şarkıyı öğrenen birinin, yanlış ifadeyi alması daha olasıdır. Yanlış ifadenin yinelenebilirliği, doğru ifadeninkinden daha güçlüdür ve genetik benzeşimle, hayatta kalmak için önemli olan da budur.

Aynı şekilde, "Vah zavallı Yorick! Onu tanırdım, Horatio" ["Alas poor Yorick, I knew him, Horatio"] (*Hamlet* 5.1, 195), bir diyalogdan gelir ve bağlamından çıkarıldığından, son sözcüğün ne için olduğu belli değil; "iyi" sözcüğünün eklenmesi alıntıyı anlamlı kılar, özgün olandan daha kolay kopyalanan bütünlüklü bir birim haline getirir. Benzer bir biçimde, "Saldır* Macduff" ("Lay on, Macduff") (*Macbeth* 5. 7, 93), "lay" fiilinin şimdi pek bilinmeyen geçişsiz anlamını, saldırmak anlamını kullanır ve kopyalanması, gündelik ilişkide kullanılabilen "Götür, Macduff"dan daha az olasıdır.

* Orhan Burian "Vur" diyor [ç.n.].

Memetik bir bakış açısından, tiyatrolar, okullar ve üniversiteler, Shakespeare oyunlarının kendilerini daha fazla kopyalama yollarıdır. Genel olarak dilin aktarılmasında olduğu gibi, Shakespeare memi 'mikrobunu kapanlar', çocukları erken yaşta tiyatroya götürerek bunu yayma eğilimindedirler ve genel sınavlar, bu mikrobu kapmayanları ya da en azından mikrop kapmış gibi davranamayanları dışlar. Shakespeare okuyan ya da gören birçok kişi, o kadar beğenir ki, Shakespeare'in kitaplarını, onunla ve eserleriyle ilgili kitapları satın alır (basılı haldeki Shakespeare memini yayar), tiyatroya gider ve başkalarını gitmeye teşvik eder (oyun halindeki memi yayar). Ben Jonson ya da Christopher Marlowe hakkında da aynı duygular beslenebilir; ama öyle görünüyor ki, az sayıda insan onları Shakespeare kadar bulaştırmaya değer buluyor. Bu bakımdan Rönesans Londra'smın tiyatro dünyası, en sert dramatik memlerin yetişmesi için ideal bir ortamdı.

Genlerden alınan memetik benzetme, kültür üzerinde çalışanlara, düşüncelerin aktarımı ve uzun ömürlülüğüyle ilgili yeni bir düşünme yolu verir. Kapitalist dünyanın hangi özelliklerinin temelde, hangilerinin üstyapıda olduğunu belirlemek, uzun süre Marksistler için bir sorun olmuştur. Açıkçası, düşünceler üstyapıda olduğu kadar temelde de etkili olurlar; o nedenle, temelin "eyleyiş", üstyapının ise yapmaya uyan, onu rasyonelleştirip geçerlileştiren "düşünme" olduğu ilan edilemez. Genetik biyologları genlerin etkilerini, genlerin yarattığı bireyin vücudu kadar geniş görme eğilimindedirler ve bireyin dünyada yaptıkları için farklı bir terim kümesini tercih ederler (davranış, içgüdü ve bazı durumlarda topluluk).

The Extended Phenotype'te (1982) Dawkins, bu ayrımın sahte olduğunu inandırıcı bir biçimde öne sürdü: Avı yakalamak için yapılan ağlar ya da ırmakların akışını önleyen bentler, bir örümceğin ya da kunduzun genlerinin sonucu oldukları kadar, kıllı bacakların ya da ji-

let gibi keskin dişlerin de sonuçlarıdırlar. Vücudun sınırı, belli çözümleme ve uygulama türleri için yararlı bir sınırdır: Birisi hasta bir kunduza yardım etmek istese, hayvanın yaptığı set üzerinde değil, hayvan üzerinde çalışır. Ne var ki, bazı çözümleme ve uygulama türleri için vücut, doğru konu değildir; sağlıklı bir kunduz nüfusu elde etmek için, bent yapabildikleri yaşam ortamının varlığını sürdürmesini sağlamak gerekir. Bu, aynı şekilde bazı bağlamlarda geçerliliği olan, ama gerçek bir ayrım gibi ele alınmaması gereken temel / üstyapı modelinin sınırlılıkları bakımından da bir benzeşim olarak işe yarar. Kapitalist üretimle uyumlu düşünme, bu üretimin uyum göstermek zorunda olduğu ortamın bir parçasıdır; ama aynı zamanda bu ortam, üretim tarafından şekillendirilir.

Marx ile Darwin, yaşadıkları dönemde eserlerinin yakınlığını hissettiler; ama entelektüel varisleri, bundan daha fazla düşman olamazlardı. Doğrusu, kusurun çoğu Marksistlerdedir. İnşacı dil ve kültür modeli, dilbilimciler 50 yıl önce terk etmelerine karşın, Saussure'un varlığını sürdüren mirası, sosyal bilimlerin edebi ucuna uzun süre egemen oldu. Saussure'ün dil edinimiyle ilgili söyleyecek fazla bir şeyi yoktu; ama antropolog Claude Lévi-Strauss, psikanalist Jacques Lacan ve felsefeci Jacques Derrida'nın onun düşüncelerini etkili biçimde uygulamaları, sistemi (Saussure'ün langue'si), özünde toplumsal pratikte cisimleşmiş olarak görme eğiliminde oldu. (Mitleri, ritüelleri ve diğer kültürel pratikleri kapsayan en geniş anlamında) var olan bir dilin dünyasına doğarız ve bu dünyaya uyum göstermeyi öğrenerek kimliklerimizi ediniriz.

Ne var ki, Noam Chomsky bunun olanaksız olduğunu savundu: Dil, deneyci modelin doğru olamayacağı kadar çabuk ve çok az olumsuz uyarıcıyla -cümle kurarken hatalarımızdan çıkarılan derslerle- öğrenilir. Temel dil ilkelerimizden bazılarının, doğuştan olması gerekir

(Chomsky 1965, 47-58). Yapısalcılara göre anlam, öğeler arasındaki ilişkilerdedir; bu yüzden olumlu terimler yoktur, yalnızca farklılık ağları vardır ve gördüğümüz gibi, bu düşüncenin, sosyal bilimlerde geniş bir kuramcı yelpazesi için muazzam bir felsefi çekiciliği oldu. Gelişmiş insan zihni içinde doğuştan bir dil yeteneğini olumlayan Chomsky tartışmanın koşullarını değiştirip, kültürel pratikte 'olan' bir şeyin çözümlenmesinden, psikologların ve biyologların ışık tutabilecekleri bir şeye çevirdi. Böyle bir fen bilimi, uzun süre sol kültürel kuramın korkusu oldu.

Ne kadar rahatsız edici olursa olsun, daha önce kültürel olduklarını sandığımız şeylerin doğuştanlığı çürütülemedi. Bir kültürde yüz ifadesiyle dışa vurulan duyguların, tamamen farklı kültürlerde kolaylıkla anlaşılabildiği ortaya çıktı (Ekman, Friesen ve Ellsworth 1972, 153-167). Elbette, poker oyuncularının duygularını yüz ifadesiyle belli etmeme konusunda kendilerini eğitmesinde olduğu gibi, kültür bu davranışları değiştirir, ama inşa etmez. Aynı şey, kültürlere göre değişmeyen ve toplumsal pratik tarafından değil, doğuştan beyin işleviyle belirlenen renk farklılığı için de geçerlidir (Berlin ve Kay 1969).

Burada, zihin-dışı kuramcılar topluluğunu yenmeye başlayan zihin-içi kuramcılar topluluğu varmış gibi görünebilir; ama böyle bir ayrım yararsızdır. Nasıl ki, bir kunduzun bendini ya da bir örümceğin ağını kunduz ve örümcek genlerinin fenotip sonuçları olarak ele almak gerekiyorsa, kütüphaneler ve kiliseler de dil ve din memlerinin sonuçları olarak ele alınmalıdır; bireysel insan zihnine sınır çizmek, bireysel kunduz vücuduna çizgi çekmek kadar yapaydır. Lévi-Strauss "Bu yüzden amacım insanların nasıl mitler aracılığıyla düşündüklerini değil, -insanlar bunun farkında bile olmadığı halde- mitlerin nasıl insanlar aracılığıyla düşündüklerini göstermektir" derken (Lévi-Stra-

uss 1970, 20), Dawkins'in daha sonra gen-gözüyle görme ve mem-gözüyle görmeyi ifade ettiği gibi, mitler dünyasının mem-gözüyle görünüşünü ifade etmişti.

İstikrar ve Tarihsel Değişim

Kuşaklar arasında ancak küçük değişimler olabileceği, evrimin bir ilkesidir; büyük değişimler, büyük olasılıkla mevcut koşullarda yaşayamayacak yeni yavrular üretecektir. Ne var ki, bu, toplumların ancak yavaş biçimde değişebildikleri anlamına gelmez. Dawkins, istikrarlı bir denge durumuna ulaşıp doğru koşullarda yeni bir denge durumuna geçen birçok nüfus sistemini araştırdı. Dawkins'in temel modeli, 1. Bölümde sözünü ettiğim David Edgar'ın oyununda, yeni doğan devletlerde, teröristler ile hükümetler arasında gerçekleşen görüşmelere de benzetilen 'mahkum açmazı'nın modellenmesiydi (Dawkins 2001).

Senaryo, ciddi bir suç işlediklerinden kuşkulanılan ve ayrı ayrı sorgulanan iki mahkumla ilgilidir. Her biri suçu itiraf da edebilir, sessiz de kalabilir; ama ikisi birden sessiz kalırsa, davanın kanıt yetersizliğinden düşeceğini (olayla ilişkili küçük kabahatlerden ötürü küçük cezalar alacak olmalarına karşın), ikisi birden itiraf ederse ikisinin ortalama bir ceza alacağını bilirler. Ne var ki, biri itiraf eder, diğeri sessiz kalırsa; itirafçı serbest bırakılacak, sessiz kalan ise uzun bir hapis cezası alacaktır. Bu senaryo bir oyun olarak da düşünülebilir: İki katılımcıdan her biri diğeriyle "işbirliği yapmayı" ya da diğerine "ihanet etmeyi" tercih eder; karşılıklı işbirliğine küçük bir puan, karşılıklı ihanete ceza verilir, "enayi" olan diğeri işbirliği yaparken ihanet edene çok puan verilir.

Diğerinin nasıl davranacağını bilmeyen oyuncu, ya işbirliği ya ihanet edecek karşıdakinin iki olası eylemi karşısında en iyi politikayı dü-

şünmelidir. İki olasılığı sırayla ele ala alan akıllı mahkum, şöyle akıl yürütecektir: "Diyelim ki, diğerinin işbirliği yapmaya karar verdiğini biliyorum, en iyi eylem çizgim ne olur? İhanet etmek, açıkça onu 'enayi' durumuna düşürmek ve çok puan toplamak olur. Şimdi, diyelim ki diğeri ihanet edecek, benim için en iyi yol hangisi? Yine, beni 'enayi' durumuna düşürmesini önlemek için ihanet etmektir. O halde, diğeri ne yaparsa yapsın, benim için en iyi yol, ihanet etmektir." Her iki oyuncu da bu şekilde akıl yürüteceğine göre, ikisinin de ihanet etmesi kaçınılmazdır. Ancak oyuncular / mahkumlar şike yapabilselerdi, işbirliği yapmaları en iyi yol olurdu; ama ilişki kurmaları önlendiği için, her biri kendi çıkarına uygun hareket ederek ihanet etmelidir.

Kurallar şikeye izin vermemesine karşın, oyun birçok kez tekrarlanabilir ve böylece her oyuncuya, diğerinin davranışının bir "tarih"i, kararlara temel olacak bir kaydı verilebilir. Eğer karşı taraf kararlı bir işbirlikçi ise, diğeri için en iyi yol her seferinde ihanet emek ve diğerini "enayi" durumuna düşürüp puanları toplamaktır. Ne var ki, eğer karşı taraf sürekli aynı oyunu oynuyor ve "tarih"ten ders alıyor olsaydı, bu saldırgan politika kendi kendini baltalayıcı olurdu. Dawkins, Robert M. Axelrod'un bir deneyini betimledi: Axelrod, ilgili taraflardan, bir mahkum açmazı turnuvasının bilgisayar modeli için strateji sunmalarını istedi; her strateji, diğer stratejilerden her birine ve kendisinin bir kopyasına karşı, sabit sayıda oyun oynamak zorundaydı.

Çok sayıda karmaşık ve yırtıcı strateji sunuldu; ama turnuvayı, 'Tit for Tat' adlı güzel basit bir strateji kazandı: İlk önce işbirliğini oyna, ondan sonra karşı tarafın bir önceki turda yaptığını yap. Tit for Tat'ın bir kopyası Tit for Tat'ın başka bir kopyasıyla oynayınca, ikisi de tutarlı bir biçimde işbirliğini oynadı (ilk uyum bozulmadı) ve bunun puanlarını topladılar. Tit for Tat, kendisini "enayi" durumuna düşürmeye çalışan stratejilerle karşılaşınca, onları kopyalar ve rakibine

aynısını yapar, ama rakip tarzını değiştirirse, Tit for Tat cezalandırmayı durdurur.

Doğada başarılı bir stratejinin ödülü, kendini kopyalamadır: Hayatta kalma "oyun"unda fazla başarılı olmayanlar, gelecek "oyunlar"dan dışlanırlar; çünkü kazananlar daha hızlı ürer. Axelrod en yüksek puanı alan stratejileri ekstra kopyalarıyla ödüllendirip, en düşük puan alan stratejileri öldürerek bu inceliği daha sonraki bir turnuvayla bütünleştirdi. Böylece strateji nüfusu, zamanla doğal ayıklanma yoluyla değişecekti. Axelrod, doğal ayıklanma görüngüsünün bu kısmını -başarılının sayısal egemenliğini- modellemede Tit for Tat gibi işbirliği yapmaya çalışan ama ihanete karşılık veren stratejilerin, nüfusa egemen olmaya başladıklarını gördü. Dahası, stratejilere bağlı nüfus bir dengede durdu; öyle ki, oyun 1000 kez tekrarlandıktan sonra, çeşitli stratejilerin göreli alt nüfusları tekrarlar arasında değişmedi.

Başlangıçtaki "iyi" (iyimser ve bağışlayıcı) stratejilerin "kötü" (istismarcı) stratejilere oranına bağlı olarak, birçok tekrardan sonra nüfus iki denge durumundan birinde durur; ilki karşılıklı işbirliğine dayanan erdemli döngülerle, ikincisi aralıksız ihanete dayanan habis döngülerle doludur. İkinci, habis sistem istikrarlıydı; ama zayıflayabilir, doğru bir müdahaleyle erdemli sisteme kayabilirdi; oysa tersi, erdemlinin habis olana kayması, daha zordu. Bu tek yönlülüğün nedeni, yerel kümelenmedir.

Kötülüğün egemen olduğu bir dünyada erdemli stratejiler, her yerde birbirlerini bulacak kadar çok sayıda olmamalarına karşın, bir yere kümelenmenin (rasgele dağılımla gerçekleşebilen) karşılıklı yararına ulaşabilirler; bu yerel topluluklar, yerel düzeyde her an her yerde bulunmanın avantajıyla, daha büyük nüfusun minyatür versiyonları gibi davranırlar. Habis stratejiler ise, kümelenmeden yararlanmazlar; aslında, karşıtları, erdemliler tarafından kuşatıldıklarında daha başarılı

olurlar. Habis stratejilerin egemen olduğu bir "dünya"nın erdeme doğru itilmesi, bir erdemli stratejiler dünyasının kötülüğe itilmesinden daha kolaydır; habis ve erdemli sistemler, bir kez kurulduktan sonra, istikrarlı olsalar da.

Atinalı Timon'da gördüğümüz gibi, ister bencilce ister özgeci olsun, bireysel karşılıklılıktan yola çıkarak, karşılıklı yararlı ya da karşılıklı yıkıcı davranışın toplumsal dolaşımı kestirilebilir. Shakespeare, birbirinin kanını emen iki sülük imgesiyle aşırı özgecilik ile aşırı kötülük arasındaki paradoksal benzerlikleri araştırdı ve iyimser okunduğunda oyun, habis döngülerin erdemli döngülere dönüştürülebileceğini gösterir. Axelrod'un deneyinden "erdem, kötülükten güçlüdür" gibi basit bir ahlak ilkesi çıkarmak saflık olur; ama kapitalizmi savunmak için yaygın bir biçimde kullanılan beylik lafı, "daha fazla öz-çıkar zorunlu olarak bir nüfusta sömürücü ilişkiler üretir" savunusunu zayıflatır. Bununla birlikte, Marx'ın tam olgunlaşmış bir kapitalist sistemin, kapitalizm feodalizmin yerini aldığında gerçekleşen alt üst oluş olmadan komünizme dönüşebileceği iddiasını anlamamız bakımından, sonuçların daha büyük bir önemi vardır.

Yerel kümelenme ilkesi, 1968 sonrası düş kırıklığının "küçük güzeldir" şiarlı siyasal eylemliliğini doğrular gibi görünüyor: Bu mantığa göre, tüm sistemi değiştirmek yerine, yerel karşılıklı işbirliği sistemleri yaratmaya çalışmak gerekir. Marx, yerel çözümlerin kapitalizmden komünizme yol açabileceği düşüncesine karşı çıkmıştı. Bir yerdeki yerel komünizm, kapitalist sistem dünyanın her köşesine yayıldıkça kesinlikle yıkılacaktır. Gerekli olan, dünyanın "hep birden" ve evrensel dönüşümüydü (Marx ve Engels 2004a, 128).

Axelrod'un 'mahkum açmazı', gerçek dünya ekonomisinden farklıydı; çünkü her strateji bir seferde tek muhalifle oynuyordu, oysa gerçeklikte az sayıda kapitalist aynı anda çok sayıda işçiye karşı "oynu-

yor." Marx'ın gözlemlediği gibi, işçiler muazzam bir ölçekte birbirleriyle zaten işbirliği yapıyorlar; zira bir grup işçi rulman, başka bir grup cam yapmadıkça, hiçbir işçi grubu araba yapamaz. Bir tek kapitalist aynı anda hepsini enayi durumuna düşürür. Gerçek ekonomik etkileşim ile son derece basit bir bilgisayar modeli arasındaki paralellikler çok fazla ileri götürülmemeli, ama tamamen de reddedilmemeli. Karmaşık etkileşimlerin denge durumuna yol açtığı ve birden fazla denge durumunun var olabileceği ilkesi, yararlıdır; bir denge durumundan diğerine geçişin bir eğimi olabileceği sonucu, daha da çarpıcıdır. A ve B durumları oldukça istikrarlı olmalarına karşın, A'dan B'ye geçiş, B'den A'ya geçişten daha olası olabilir ve A durumunun B durumundan daha iyi olduğunu düşünürsek -karşılıklı işbirliğinin yaygınlaşmasına değer veriyorsak, ki olması gereken budur- buna ilerleme diyebiliriz.

Bu ilerici yönelimde teleolojik bir şey yoktur. Tüm kapitalist dünya feodalizme geri de dönebilir; ama karşıt yönde, kapitalizmden daha iyi bir şeye doğru sistemik bir baskı var. Marx'a göre bu daha iyi olan şey komünizmdi. Marx'ın öne sürdüğü ve yirminci yüzyıl tarihinin doğrulamış göründüğü gibi, feodalizmden doğrudan komünizme bir kayma beklenmemeli. Yoğun müdahaleyle buna benzer bir şeye ulaşılabilir; ama bunun sonucunda ortaya çıkan sistemin "gerçek" gelişme düzeyine geri dönmesi olasıdır. 1917 Bolşevik ayaklanmasının ve sonuçlarının -eski Sovyetler Birliği'nin bugünkü durumu da dahil- bir modeli olarak, böyle bir istikrarlı sistemler anlayışı, yerinde bir anlayıştır.

Shakespeare'in oyunları daha çok çağsal değişimle ve bireysel eylemlerin daha büyük tarihsel güçleri etkileme ve onlar tarafından şekillendirilme tarzıyla ilgilidir. *Kral Lear*'le ilgili, yalnızca kralın karakteriyle ilgilenen bir çözümleme, eski İngiltere'ye götürülüp, kendi şimdilerine hiç benzemeyen gelecekleri tahmin eden kahramanlar

bulduğumuzda hissettiğimiz tarihsel yerinden oynama duygusunu açıklayamaz. Aynı şekilde, Leontes'in görünüşte nedensiz kıskançlığını Polixenes ve Hermione ile ilişkileri üzerinden açıklamak, *Kış Masalı*'nın anlamlarını tüketmektir; zira kişisel olan, oyunun ima ettiği değişimin mitsel (özünde döngüsel) ve tarihsel (doğrusal) açıklamaları bağlamında ele alınmalıdır.

Marx gibi Shakespeare'in insanlık anlayışı da kararlı biçimde toplumsaldı ve her ikisi de, bireyselliğin en tam ifadesinin ancak başka insanlarla ilişkilerimiz aracılığıyla olanaklı olduğunu gösterdi. *Yanlışlıklar Komedyası*'nda oyunun sonunda, dostça karşılıklılık adına hiyerarşi reddedilir ve *Yeter ki Sonu İyi Bitsin*'deki yatak hilesinin ve savaşın ima ettiği ikiyüzlülüğün aksine, Dromio'lar eşitliği çökertip aynılığa dönüştürmezler; başka birini eşit ama farklı kabul ettiğimizde ortaya çıkan, D. H. Lawrence'ın "ötekiliğin tuhaf gerçekliği" dediği şeyi korurlar. Shakespeare'de sanatsal olarak ifade edilen bu sosyallik anlayışına, Marx sağlam bir mantıksal ve tarihsel temel sağladı ve çağdışı olması bir yana, sibernetik, biyoloji ve felsefe alanlarında yakın zamanda yapılan çalışmalar tarafından doğrulanmaktadır. Özünde aynı görüngüleri ifade etmenin iki yolunu temsil ettikleri için, geçmişe değil geleceğe iyimser bir bakışla Shakespeare'i Marx üzerinden, Marx'ı da Shakespeare üzerinden okuyabiliriz.

EK: Kitapta Çözümlenen Oyunların Özetleri*

Venedik Taciri

Genç bir Venedikli olan Bossanio, Belmont'a giderek zengin bir adamın güzel mirasçısı Portia'ya talip olmak istemektedir. Yolculuk masrafları için tacir olan arkadaşı Antonio'dan, üç ay sonra ödemek üzere 3.000 düka borç ister. Tüm gemileri ve malları o sırada denizde olan Antonio Bossanio'yu eli boş göndermek istemez ve Yahudi tefeci Shylock'a başvurur. Kendisini ve diğer Yahudi tefecileri sürekli olarak kınayan ve açtığı faizsiz borçlarla işlerine köstek olan Antonio'ya büyük bir garez besleyen Shylock parayı vermeyi kabul eder; ama korkunç bir şartı vardır: Antonio parayı zamanında ödeyemezse, tefeci faiz yerine onun vücudunun istediği yerinden yarım kilo et alacaktır. Bossanio, Antonio'nun böyle bir koşulu kabul etmesine karşı çıkar; ancak Antonio tefecinin önerisini cömertçe bulur ve sözleşmeyi imzalar. Parayı alan Bossanio, yanma Gratiano adlı bir başka arkadaşını alarak yola düşer.

Belmont'ta Portia'nm çok sayıda talibi vardır. Genç kızın babası, ölmeden önce kızıyla evlenmek isteyenlerin önüne tuhaf bir koşul koymuştur: Talipler, altın, gümüş ve kurşundan üç ayrı kasket arasından birini seçecektir ve doğru kasketi seçen Portia'yla evlenmeye hak kazanacaktır. Bu arada, bu denemeye girecek olanlar bir önkoşul olarak, yanlış kasketi seçmeleri durumunda ömürleri boyunca bekar

* Özgün İngilizce kitapta yer almayan bu ek, kitabın 4. Bölümü'nde çözümlenen oyunların konularını özetlemektedir ve okura, çözümleme bağlamlarını kavramada yardımcı olabileceği düşünülerek, Hil Yayın tarafından hazırlanmıştır.

kalmaya yemin edeceklerdir. Bu koşulu, Bossanio'dan başka yalnızca iki kişi, Fas ve Aragon prensleri kabul ederler. Portia'nın verdiği ince ipuçlarını değerlendiren ve Gesta Romanorum'u* iyi okumuş olan Bossanio, kurşun kasketi seçer ve Portia'nın eşi olur. Gratiano da Portia'nın nedimesi Nerissa'yla evlenir.

Venedik'te Antonio'nun mallarını taşıyan bütün gemilerin battığı haberi yayılır. Antonio, Shylock'a imzaladığı senedi ödeyemeyecektir. Kızının, yanına servetinin önemlice bir bölümünü de alarak bir Hristiyana kaçması ve din değiştirmesi nedeniyle Hristiyanlara büyük bir kin beslemeye başlayan Shylock, intikamını Antonio'yu keserek almaya kararlıdır. Antonio'yu tutuklatır ve mahkemeye çıkartır.

Belmont'ta Portia ve Bossanio henüz evlenmişlerdir. Bossanio, Antonio'nun düştüğü durumu anlatan bir mektup alır. Dehşete düşen Bossanio ve Gratiano, Antonio'nun hayatını kurtarmak için Portia'dan aldıkları parayla Venedik'e doğru yola çıkarlar. Portia ve Nerissa da eşlerine haber vermeden Portia'nın avukat kuzeninden akıl almak üzere Padova'ya giderler.

Bossanio Venedik'e gelir ve Venedik Dükünün yönettiği mahkemede Shylock'a Antonio'nun 3.000 dükalık borcuna karşılık 6000 düka önerir; ancak Shylock sözleşmedeki koşulun yerine getirilmesini ister. Dük, Antonio'yu kurtarmak istemektedir; ancak sözleşmeyi feshetmek bütün Venedik'in ticari itibarını da zedeleyecektir. Dük, çaresiz, şehre yeni gelmiş hukuk uzmanı Balthasar ve yardımcısından yardım ister. Balthasar aslında kılık değiştirmiş olan Portia'dan başkası değildir; yardımcısı da aslında Nerissa'dır. Balthasar, etkileyici bir nutukla Shylock'tan Antonio'ya yapacağından

* 13. yüzyıl sonunda derlenmiş, masal ve mesellerden oluşan bu Latince kitap Chaucer, Gower, Boccacio ve Shakespeare gibi birçok ortaçağ ve Rönesans yazarına da ilham kaynağı olmuştur [e.n.].

vazgeçmesini ister; ama yaşlı tefeci inat eder. Shylock, tam Antonio'yu kesmeye başlayacakken Portia elindeki sözleşmeyle ortaya fırlar ve infazın durdurulmasını ister: Sözleşmeye göre Shylock Antonio'nun sadece etini alabiliyordur, kanını değil. Eğer Shylock Antonio'nun kanından tek bir damla akıtırsa Venedik yasalarına göre tüm mal varlığına el konacaktır.

Yenilgiyi kabul eden Shylock, borç verdiği paranın faizini almak ister; ama mahkeme bu isteği reddeder. Üstelik, Balthasar bir Venedik yurttaşının canına kastetmiş olmasından dolayı Shylock'un mülkünün yarısı devlete yarısı Antonio'ya kalmak üzere müsadere edilmesi gerektiğini ortaya koyar; tefecinin hayatta kalıp kalmaması da tamamen dükün vereceği karara bağlı olacaktır. Dük, Shylock'un hayatını bağışlar. Antonio da malların kendisine kalan bölümünün yalnızca gelirlerine el koyacağını belirtir; mallar Shylock'un ölümünden sonra, Hristiyanlığı seçen kızı Jessica ve damadına kalacaktır. Dük de Hristiyan olması ve mallarını kızı ve damadına miras bırakması koşuluyla malların devlete geçecek kısmını Shylock'a geri vereceğini bildirir.

Bossanio, kılık değiştirmiş eşini hâlâ tanıyamamaktadır. Kendisini borçlu hissettiği avukata bir hediye vermeyi önerir. Balthasar, öneriyi önce reddeder ama ısrarla karşılaşınca Bossanio'dan eldivenlerini ve alyansını ister. Genç adam eldivenleri hiç düşünmeden verir; ancak yüzüğünü vermeye yanaşmaz, zira eşine yüzüğü kimseye vermeyeceğine ve satmayacağına dair söz vermiştir. Yine de Antonio'nun ısrarlarına dayanamayarak alyansını avukata verir. Belmont'ta Portia ve Nerissa, avukat ve yardımcısı kılığından çıkmadan önce kocalarıyla uzun uzun alay ederler. Her şey bitip herkes dersini aldıktan sonra, Antonio gemilerinden üçünün sağ salim kıyıya yanaştığını öğrenir.

Atinalı Timon

Timon evinde büyük bir ziyafet vermektedir. Bir ozan, bir ressam ve bir kuyumcu Timon'a verecekleri hediyeleri karşılaştırmaktadırlar. Soylu Ventidius'un paraya ihtiyacı olduğunu söyleyen bir ulak ortaya çıkar ve Timon ona gerekli parayı sağlayacağına dair söz verir. Ardından yaşlı bir Atinalı belirir ve Timon'un uşaklarından birinin, Lucilius'un kızına uygunsuz biçimde kur yaptığından yakınır. Timon, adama oldukça büyük miktarda para vererek kızını Lucilius'la evlendirmeye ikna eder. Daha sonra Apemantus sahneye çıkar; kimsenin sevmediği kinik filozof ziyafette bulunan herkesle dalaşır. Timon'un kahyası Flavius, efendisinin savurganlığını eleştirir ve borçlarının artmaya başladığını belirtir; Timon'un cömertliği konusunda Apemantus, Flavius'a katılmaktadır.

Senatörlerden biri, uşağı Caphis'e Timon'a gitmesini ve ondan kendisine olan borcunu almasını ister. Senatör, Timon borçlarını ödeyemeyecek duruma gelmeden önce parasını ondan kurtarmak istemektedir. Caphis'in ardından, Timon'dan alacaklı olan Varro ve Isidore'nin uşakları da Timon'un evine varmıştır. Timon, Flavius'a ödemeleri yapmasını söyler; ancak Flavius Timon'u hiç paraları kalmadığına ve gerçekten batmış olduklarına güçlükle inandırır. Timon, Flaminus ve Servilius'u, Lucius, Lucullus ve Sempronius'tan borç istemeye gönderir ve Flavius'tan durumu toparlayabilmek için senatörleri ziyaret etmesini ister. Flavius, senatörleri çoktan ziyaret etmiştir ve hepsi de yardım etmeyi reddetmişlerdir. Geçmişte her zaman arkadaşlarının yardımına koştuğu için Timon, bu zor durumunda arkadaşlarının, özellikle de Ventidius'un kendisini çaresiz bırakmayacaklarını düşünür.

Dost olarak bildiği Lucullus, Lucius ve Sempronius çeşitli bahaneler ileri sürerek Timon'a borç vermeyi reddederler. Timon'un evine artık, ondan verdikleri borçları isteyen 'dostlar'ının uşakları doluşmuştur. Flavius, borçlarını ödeyemeyecek durumda olduklarını anlatmaya çalışır; ancak kimse onu dinlemez. Timon, onları dağıtır ve dost bildiği 'dolandırıcılara' bir ziyafet daha vereceğini duyurur.

Mecliste senatörler Timon'un borçlarından dolayı ölmesi gerektiğine karar verirler. Meclis aynı sırada General Alcibiades'le bir cinayet davasını tartışmaktadır. Komutanın askerlerinden biri, öfkesine kapılarak bir sivili öldürmüştür; Alcibiades de onun hayatının bağışlanmasını istemektedir. Onun ısrarlarından bıkan senatörler Alcibiades'i Atina'dan kovarlar. Alcibiades ordusunu toplayıp Atina'ya saldırmaya karar verir. Bu sırada Timon, evinde Atina beylerine son bir ziyafet vermektedir. Ziyafette onlara kaseler içinde sıcak su sunar ve birkaçına bu kaseleri fırlatarak toplantıyı dağıtır. Beyler, senatörlere Timon'un delirdiğini bildirirler.

Timon, ormana kaçar; artık insanlardan nefret etmektedir. Flavius da, Timon'un hizmetçilerine kalan son parayı dağıttıktan sonra onu aramaya çıkar. Bir mağarada yaşayan eski bey, karnını doyurmak için kök çıkarırken, gömülmüş halde altın bulur. Yanında iki fahişeyle Atina'ya doğru giden Alcibiades'le karşılaşır ve altına ihtiyacı olmadığı için bulduklarının büyük kısmını, Atina'yı istila etmekte kullanması için ona verir; ancak insanlara duyduğu nefretten ötürü komutanı da tersler. Timon'un bir sonraki ziyaretçisi Apemantus olur; evindeyken, tüm insanlar gibi Timon'dan da hiç hoşlanmadığını belli eden filozof, insanların iç yüzünü gördüğü için bu kez onu sevmiştir. Ancak aralarında insan sevmezliğin iki cephesini yansıtan ilginç, hakaretlerle dolu bir tartışma geçer. Sonunda giderken, Timon ondan Atina soylularına altın bulduğunu bildirmesini ister. Apemantus gittikten sonra

birkaç haydut gelir ve Timon'dan altın isterler; ancak yaşadığı hayatın sefaletini gören haydutlar onu rahat bırakırlar. Timon'un mağaradaki bir sonraki ziyaretçisi eski kahyası Flavius olur. Kahyanın hastalıkları gittikçe ağırlaşan eski efendisini aramış olması Timon'u duygulandırır; Flavius'un dünyada kalan tek dürüst insan olduğunu söyler; yine de Flavius'u oradan gönderir ve mağarasına geri döner.

Timon'un altını olduğunu duyan ressam ve şair mağaraya gelirler. Timon önce onların dürüst insanlar olduğunu söyler; ancak sonra onları öfkeyle mağaradan kovar. Son olarak Timon'un, şehri yok etmek üzere olan General Alcibiades'le aralarında uzlaşma sağlayabileceğini düşünen iki senatör Flavius'la birlikte Timon'a gelirler. Timon önce bu öneriyi kabul eder gibi görünür; ancak sonra Alcibiades'in şehri yok etmesini dilediğini belirtir. Senatörler mağaradan elleri boş dönerler.

Alcibiades, Atina'ya girmek üzeredir. Birkaç senatör, generalle, onun teslim olan Atina'dan nasıl öç alacağı üzerine konuşurlar; ancak beklenenin aksine Alcibiades Atina'da bir kırıma girişmeyeceğini belli eder. Bir asker Timon'un ölüm haberiyle birlikte mezar yazıtına yazılması için bıraktığı dizeleri getirir. Oyun Alcibiades'in bu dizeleri okuması ve savaş ve barış hakkında ettiği sözlerle sona erer.

Kral Lear

Britanya'nın yaşlı kralı Lear tahttan çekilmeye ve krallığını üç kızı arasında paylaştırmaya karar verir. Ancak bundan önce kızlarını sınamak ve kendisini ne kadar sevdiklerini görmek ister. Büyük kızları Goneril ve Regan babalarının sorularına dalkavukça yanıtlar verirler. Kralın küçük kızı Cordelia ise dalkavukluk etmeyi reddeder ve

babasını bir kızın babasını sevmesi gerektiği kadar sevdiğini söyler. Öfkeye kapılan Lear Cordelia'yı reddeder ve onu savunmaya kalkan Kent Beyi'ni de ülkeden kovar. Fransa kralı sahipsiz kalan Cordelia'yla evlenerek onu ülkesine götürür. Büyük kız Goneril, Albany Dükü'yle; küçük kız Regan Cornwal Dükü'yle evlenirler ve babalarının topraklarından paylarına düşeni alırlar.

Lear yavaş yavaş ne kadar kötü bir karar vermiş olduğunu görmeye başlar. Önce büyük, sonra ortanca kızı kendilerini ziyarete gelen babalarını çok kötü karşılar ve adamlarının önünde onu küçük düşürürler. Kızlarının davranışlarına dayanamayan Lear yavaş yavaş aklını kaçırmaya başlar. Ortanca kızının evinden kovulduğunda, yanında ona eşlik edecek kişiler olarak yalnızca soytarısı ve haksızca ülkeden kovduğu, şimdi kılık değiştirmiş olduğu için tanınmayan Kent vardır.

O sırada bir başka soylu, Glouchester da ailevi sorunlardan çekmektedir. Gayrımeşru oğlu Edmund onu kandırarak meşru oğlu Edgar'm kendisini öldürmeyi niyetlediğine ikna etmiş ve Edgar kaçmak zorunda kalmıştır. Meşru oğul, dilenci kılığına girerek, Lear gibi evsiz kalır; kırsal, açık alanlarda dolanır. Glouchester, Lear'ın kızlarının yaşlı krala sırtını döndüğünü fark ettiğinde, tehlikeli olmasına rağmen ona yardım etmeye karar verir. Regan ve kocası Cornwall, Lear'a yardım ettiğini öğrendiklerinde onu ihanetle suçlarlar. Glouchester kör edilir ve Lear gibi kırlara salınır. Edgar, intihar etmek isteyen babasını izler ve ölümden kurtarır; onu Lear'ın da gittiği Dover şehrine götürür.

Bu arada iktidar hırsı tükenmeyen Edmund aynı anda hem Goneril'i hem Regan'ı baştan çıkarır; eski kralın durumuna gitgide daha çok üzülen ve ona destek vermek isteyen kocası Albany'yi öldürmek üzere Goneril'le birlikte plan yaparlar. Kısa bir süre sonra

Edmund'u Regan'dan kıskanan Goneril, kardeşini zehirleyerek öldürür. Daha sonra kocasına ihaneti ortaya çıktığında Goneril intihar edecektir. Babasını kurtarmak isteyen Cordelia ve onun eşinin başında olduğu Fransız ordusu Dover'da karaya çıkar; ancak Edmund'un emrindeki İngilizler bu orduyu yener. Cordelia ve Lear tutsak düşerler. Gerilimin en yükseğe çıktığı noktada Edgar Edmund'u bir düelloda öldürür ve gerçek kimliğini ölmekte olan babasına açıklar. Cordelia idam edilir ve oyun küçük kızının acısına dayanamayan Lear'ın ölümüyle sona erer.

Hamlet

Elsinore Şatosu'nun buçlarında, bir zamandan beri nöbetçilere bir hayalet görünmektedir. Bu hayalet, Danimarka'nın öleli çok olmamış eski kralıdır. Kralın ölümünün hemen ardından yerine kardeşi Claudius geçmiş, üstelik tahttaki yerini sağlamlaştırmak için dul kalan Kraliçe Gertrude'yle evlenmiştir. Sabık kralın oğlu Prens Hamlet, amcasının tahta geçmesine kızmakta, annesinin onunla evlenmesine içerlemektedir.

Hamlet'in bir arkadaşı olan Horatio, nöbetçilerle birlikte hayaletin ziyaretine tanık olur ve ertesi gün prensi durumdan haberdar eder. Gece hayalet yine gelir; Hamlet'i yanına çağırır ve korkunç bir iddiada bulunur: Kardeşi tarafından zehirlenerek ölmüştür. Hayalet, Hamlet'ten öç almasını istemektedir. Duyduklarıyla dehşete düşen Hamlet, hayaletin varlığına tanıklık edenlere gördüklerinden kimseye söz etmeyeceklerine yemin ettirerek oradan ayrılır. Yaşadıkları Hamlet'in kafasını karıştırmıştır; gördüğü hayaletin gerçekten babası olup olmadığını sorgular. O tekinsiz varlığın kendi ruhunu cehen-

neme götürmek üzere gelmiş şeytan olabileceğini düşünür. Bu nedenle, öç almaya girişmeden önce Claudius'un katil olduğundan emin olması gerekecektir.

Böylece Hamlet, amcasının suçlu olup olmadığını ortaya çıkarmak üzere bir delilik oyunu oynar, çevresine çılgınca görünen işler yapar. Kızına onunla görüşmesini yasaklayan, sevgilisi Ophelia'nın babası, saray danışmanı Polonius da Hamlet'in delirmeye başladığını düşünenlerden birisidir. Hamlet'in, kızının onunla görüşmesini yasakladığı için, umutsuz aşkı nedeniyle çıldırmaya başladığını düşünen Polonius, bunun duyulmasıyla itibardan düşebileceğini düşünür ve meseleyi Claudius'la görüşür. Claudius, ondan Hamlet'le Ofelya'nın buluşturulmasını ister; ancak bu sırada Polonius, oğlu Laertes'le birlikte çiftin konuşmalarını dinleyecektir. Hamlet'in deliliğinden kuşku eden kral, aynı zamanda prensin okul arkadaşları Rosencrantz ve Guildenstern'den prensi izlemelerini ister. Kendisini ziyaret eden arkadaşlarıyla konuşmalarında Hamlet temkinlidir, ziyaretin ardındaki nedeni sezmiştir.

İzlediği bir oyundan etkilenen Hamlet, sarayda gezici bir tiyatro kumpanyasıyla birlikte Gonzago Cinayeti adlı bir oyun sahneler. Bu oyunda, adlar ve bazı öğeler değiştirilmiş olarak, eski kralın ölümü temsil edilmektedir; Hamlet, Claudius'un oyuna vereceği tepkiden onun suçlu olup olmadığını anlamayı umar. Oyun sahnelenir; temsili izlemeye dayanamayan kral, gösteriyi durdurur. Hamlet, artık Claudius'un suçlu olduğuna ikna olmuştur.

Claudius, tek başına kaldığında yaptıklarının iğrenç olduğunu itiraf eder ve nedamet getirmek üzere dua etmeye başlar. Bu sırada Hamlet Claudius'un arkasında belirir, onu öldürmek üzeredir; ancak nedamet getiren Claudius'u öldürmekle onu cennete göndereceğini düşünen Hamlet o anda tasarısından vazgeçer. İronik bir biçimde, Hamlet

oradan ayrılır ayrılmaz, Claudius içinde bulunduğu ruh halinde dua edemediğini söyler; yani Hamlet Claudius'un yalnızca dünyevi bedenini değil, (ölümsüz varsaydığı) ruhunu da intikam tasarısının bir parçası yapmış olduğu için, nihai adaleti sağlama fırsatını kaçırmıştır.

Daha sonra Hamlet, babasının ölümü ve yeni eşiyle sürdüğü hayat konusunda annesini sorgular. Konuşma sırasında duvar döşemesinin arkasında birinin kendilerini dinlemekte olduğunu fark eden Hamlet, döşemenin ardındakinin Claudius olduğunu düşünür; kılıcını döşemeye sokarak oradaki kişiyi öldürür. Ölen, Polonius'tur; ancak Hamlet yine de sarsılmamış görünür. Annesini sıkıştırmaya devam eder. Bu sırada hayalet Hamlet'e bir kez daha görünür, onu azarlar. Gertrude hayaleti göremez, oğlunun kendi kendine konuşmasını izlerken, artık onun çıldırdığından emin olur.

Sonunda Hamlet'in amacının ne olduğunu anlayan Claudius, onu, ölüm emrini taşıyan mühürlü bir mektup ve yanında emrin gerçekleştirildiğini kesinlemek için bulunan okul arkadaşları Rosencrantz ve Guildenstern'le İngiltere'ye gönderir. Bulundukları gemi bir korsan saldırısına uğrar. Saldırı sırasında Hamlet mektubu bulmuş, ölüm fermanına kendi adı yerine Rosencrantz ve Guildenstern'in adlarını koyup Danimarka'ya dönmeyi başarmıştır.

Hamlet'in yokluğunda, babası Polonius'un ölümüyle derinden sarsılmış olan Ophelia aklını kaçırmıştır. Ağabeyi Laertes babasının ölümünün ve kardeşinin durumunun hesabını sormak üzere adamlarıyla Elsinore Şatosu'nu basar. Claudius, onun öfkesini Hamlet'e çevirir. Birlikte bir plan hazırlarlar: Kılıç kullanmakta usta olan Laertes'le Hamlet'i karşılaştıracak, görünüşte ölümüne olmayan sıradan bir kılıç dövüşü düzenlenecektir. Kral ve Laertes dışında kimsenin bilmeyeceği şey, Laertes'in körleştirilmemiş kılıcına zehir

sürüleceğidir. Eğer Laertes, Hamlet'i alt edemezse; karşılaşmanın ardından Hamlet'in içeceği kutlama şarabındaki zehir prensi öldürecektir. Onlar planlarını yaparken kraliçe Gertrude yanlarına gelir ve Laertes'e kızkardeşinin boğulduğunu söyler; Ophelia, büyük ihtimalle intihar etmiştir.

Hamlet, ölüme gönderildiği yolculuktan geri dönmüş ve Horacio'yla bir mezarlıkta buluşmuştur. Onlar konuşurken bir mezarcı mezar kazmaktadır. Bu sırada ortaya bir kafatası çıkar. Kafatası, Hamlet küçükken kendisiyle oyunlar oynadığı eski saray soytarısı Yorick'e aittir. Hamlet bu kafatasına bakarak ölüm ve ölümlülüğe dair yorum yaparken ("olmak ya da olmamak..."la başlayan ünlü konuşma da bu sahneye aittir) Ophelia'nın cenaze alayı mezarlığa varır. Cenazenin sevgilisine ait olduğunu öğrenen Hamlet'in aklı başından gider. Mezarın içine sıçrayan prensle Laertes arasında bir boğuşma yaşanır.

Daha sonraki sahnede Hamlet Horatio'ya yolculuk sırasında başından geçenleri anlatır. Konuşma sırasında saray soylularından Osric gelir, onlara kralın Hamlet'in Laertes'le bir kılıç karşılaşmasına girmesini istediğini söyler. Horatio'nun bu isteği reddetmesi yönündeki ısrarlarına rağmen prens karşılaşmayı kabul eder. Karşılaşma başlar ve Hamlet, ilk iki ayağı kazanır. Bu sırada Gertrude, Hamlet için hazırlanmış zehirli şaraptan içer. Hamlet, bu sırada hafifçe yaralanır; ancak kapışma sırasında kılıçlar el değiştirir ve Laertes de kendi silahıyla zehirlenmiş olur. Son nefesinde prense oynanan oyunu itiraf eder ve onun da aldığı yara nedeniyle öleceğini söyler. Öfkelenen Hamlet, aynı kılıçla Claudius'u öldürmeden önce, onu annesini zehirleyen şarabı içmeye zorlar. Horatio da zehirli şaraptan içerek dostuna ölümde de eşlik etmek ister; ancak Hamlet ona engel olur. Ölmeden önce, saraya gelmek üzere olduğu bildirilen Norveç Prensi Fortinbras'ı tahtın varisi

olarak gösterir. Az sonra yanında İngiliz elçileriyle birlikte Fortinbras da sahneye gelir ve gördüğü kıyım manzarası karşısında dehşete düşer. Horatio ona olan biteni anlattıktan sonra yeni kral Prens Hamlet için askeri bir cenaze töreni düzenlenmesini buyurur.

Yeter ki Sonu İyi Bitsin

Ünlü bir doktorun yetim kalmış kızı olan Helena, Rousillon kontesinin vesayeti altındadır ve kontesin Fransız Kralı'nın sarayına gönderilen oğlu Kont Bertram'a umutsuzca aşıktır. Helena bütün güzelliğine ve meziyetlerine rağmen Bertram'ın dikkatini çekemeyeceğini düşünmektedir; zira Bertram soylu, kendisi ise alt sınıftandır. Ancak talih yüzüne güler, Helena hastalanan Fransa Kralı'nı babasının yöntemleriyle tedavi etmek üzere Paris'e gider. Kralı iyileştirir; ödül olarak da istediği erkekle evlenebileceği söylenir. Helena Bertram'ı seçer. Bertram, alt sınıftan bir kadınla evlenmeye zorlanmış olmaktan hiç hoşlanmaz ve düğünden kısa bir süre sonra Fransa'dan kaçar. Kendisine eşlik eden Parolles adlı bir serseriyle birlikte Floransa Dükü'nün emrinde savaşmak üzere yola düşer.

Helena eve, kontesin yanma gönderilir. Kısa bir süre sonra Bertram'dan bir mektup alır: Bertram alay eder bir tarzda, aile yüzüğünü bizzat kendi parmaklarından almadıkça ve onun çocuğuna hamile kalmadıkça gerçek bir karı-koca olamayacaklarını bildirmektedir. Helena'yı çok seven ve bu evliliği onaylayan kontes onu rahatlatmaya çalışır; ancak kalbi kırık Helena bir hac yolculuğuna çıkmak niyetiyle Rousillon'dan ayrılır.

Geçen zaman içinde Bertram Floransa ordusunda general olmuştur. Helena şehre gelir ve kocasının, dul bir kadının kızını baştan çıkarmaya

çalıştığını öğrenir. Bertram aşkının kanıtı olarak yüzüğünü bu kıza vermiştir. Diana adlı bu kızın yardımıyla Helena sözde kocasına bir oyun oynamaya karar verir. Aynı gece kızın odasına gider; ancak yatakta Diana yerine Helena vardır. Ortalık karanlık olduğundan Bertram kiminle birlikte olduğunun farkına varmaz. Bu arada ordudaki beylerden ikisi Parolles'i korkaklık ve hainlikle suçlayarak kovarlar; Parolles böylece Bertram'm gözünden de düşer. Bertram cephedeyken Helena'nın öldüğü haberini alır ve savaşın bitmesiyle Fransa'ya dönmeye karar verir. Helena, Diana ve Diana'nın annesi onu izlerler.

Rousillon'da herkes Helena'nın yasını tutmaktadır. Kontluğu ziyaret eden kral, Bertram'ı yaşlı, sadık bir beyin kızıyla evlenmeye ikna eder. Ancak konuşma sırasında kral, Bertram'ın parmağındaki yüzüğün, hastalığından kurtulduktan sonra kendisinin Helena'ya vermiş olduğu yüzük olduğunu fark eder. Helena yüzüğü Diana'ya hediye etmiş; o da Bertram'ın kendisine verdiği yüzüğe karşılık olarak bu yüzüğü genç adama takmıştır. Bertram yüzüğün kendisine nasıl geçmiş olduğunu açıklayamaz; hemen ardından Diana ve annesi sahneye çıkarak olan biteni krala anlatırlar. Ardından Helena gelir ve Bertram'a mektubunda öne sürdüğü koşulların gerçekleşmiş olduğunu söyler. Yola gelen Bertram Helena'dan özür diler ve iyi bir koca olacağına dair söz verir. Herkes rahatlamıştır, oyun mutlu bir biçimde sona erer.

Yanlışlıklar Komedyası

Efes yasalarına göre, bu düşman şehre ayak basan her Siraküzalı, bunun karşılığında bir para cezası ödemek zorundadır, yoksa idam edilir. Efes Dükü, bu cezayı ödemeyen Egeon adlı Siraküzalı yaşlı bir tüccarı idam etmeye hazırlanmaktadır. Çok acı çektiğini ve bu ölüme

çoktan razı olduğunu söyleyen Egeon kederli öyküsünü anlatır: Henüz gençken Egeon evlenmiş, ikiz oğulları olmuştur. Oğullarının doğduğu gün Egeon, kendisi de henüz ikiz doğurmuş olan bir kadının çocuklarını satın alarak onları köle edinmiştir. Kısa süre sonra ailesiyle çıktığı bir deniz yolculuğunda başlarına bir kaza gelmiş; gemi tayfası filikalarla kaçarken kendisi bir oğlu ve köle çocuklardan biriyle ana direğe sarılmış, eşi ve biri köle olan diğer iki çocuk mizen direğine tutunabilmiştir. Daha sonra kaza yerine yaklaşan iki tekneden biri kendisini ve yanındaki çocukları güverteye çıkarırken, eşi ve diğer çocuklar diğer tekneye alınmıştır. Fırtınada birbirlerine yaklaşması olanaksız olan tekneler ayrı yönlere doğru hareket etmiş ve Egeon eşini ve oğullarından birini bir daha hiç görememiştir. On sekiz yıl sonra Egeon'un oğlu ve onun kölesi kardeşlerini aramaya karar vererek Siraküza'dan ayrılmış; hayatta kalan son yakınından aylarca haber alamayan Egeon da onu bulabilmek için yollara düşmüş ve kaderi onu Efes'e getirmiştir. Egeon'u dinleyen Dük ona acır ve idamını engellemek için gereken parayı bulması için ona ertesi günün sonuna kadar zaman tanır.

Aynı gün Egeon'un oğlu Siraküzalı Antipholus (oyundaki ikiz kardeşler aynı adları taşırlar: Efendi olan ikizlerin adı Antipholus, kölelerinki Dromio'dur ve kardeşler birbirlerinden büyüdükleri şehirlerin adlarıyla ayrılırlar) ve kölesi Siraküzalı Dromio o gün Efes'e varmıştır. Antipholus, kölesine kalacakları hanın sahibine verilmek üzere bir miktar para verir. Bir süre sonra kölesi döner ve ona eşinin evde kendisini yemeğe beklediğini bildirir. Dromio saçmalamaktadır ve efendisinin kendisine az önce verdiği paradan da hiç haberi yoktur. Antipholus Dromio'yu kaçırıncaya kadar döver ve parasının başına ne geldiğini araştırmaya başlar.

Efesli Dromio eve döner ve efendisinin eşi Adriana'ya 'kocası'nın eve gelmeyi reddettiğini, hatta efendisinin bir eşi olduğundan haberi

bile olmadığını anlatmaya çalışır. Bir süredir eşinin gözünün dışarıda olduğunu sezen Adriana'ya göre şimdi duydukları kuşkularını doğrulamaktadır.

Aynı anda Siraküzalı Antipholus, Siraküzalı Dromio'yla karşılaşır. Dromio, efendisine kısa bir süre önce evli olduğu yolunda şaka yaptığını inkâr etmektedir. Dromio bu nedenle dayak yerken Adriana sahneye çıkar ve Siraküzalı Antipholus'a kendisini terk etmemesi için yalvararak onu eve doğru sürükler. Antipholus ve Dromio, başlarına gelenlerin büyücülükleriyle ünlü Efesli cadıların bir işi olduğunu düşünseler de Adriana'yı izlerler. Adriana, Dromio'ya kapıda durmasını ve kapıyı kimseye açmamasını emreder.

Efesli Antipholus evine döner; ancak kendi evinin kapıları ona kapalıdır. Kapıyı kırmak üzereyken dostları gelip rezalet çıkmasına engel olurlar. Efesli Antipholus geceyi bir fahişeyle geçirmeye karar verir; ona altın bir zincir hediye edecektir. O anda onun evinde bulunan ikizi ise, Adriana'nın kızkardeşi Luciana'dan çok hoşlanmıştır ve ona kur yapmaya başlar; ancak Luciana ona kendisine gösterdiği ilgiyi asıl olarak ablasına göstermesini gerektiğini söyleyerek onu tersler. Bu arada Siraküzalı Dromio da, dehşet içinde aynı evde kendisinin de bir eşi olduğunu keşfeder: evin fazlaca şişman mutfak hizmetçisi. Siraküzalılar, büyülü olduğuna karar verdikleri şehri bir an önce terk etme kararı alırlar. Kaçışlarını planlarken bir kuyumcu gelir ve Antipholus'a, kendisine ısmarladığını söylediği altın bir zincir vermeye kalkar ve onu zinciri almaya ikna eder.

Efesli Antipholus, sattığı zincirin parasını almak isteyen kuyumcuyla karşılaşır ve zinciri ondan aldığını inkâr eder. Kuyumcu, Antipholus'u tutuklattırır. Bu sırada Siraküzalı Dromio yanına gelerek ona şehirden ayrılmaları için bir gemide yer ayırttığını söyler. Antipholus'un kafası karışmıştır; ama uşağını kendisini hapisten kur-

tarması için eve, Adriana'dan para istemeye gönderir. Dromio parayı alır ve yanlışlıkla Efesli yerine Siraküzalı Antipholus'a verir. Aniden fahişe sahneye girer ve Antipholus'a zinciri kendisine vereceğine dair söz verdiğini söyler. Siraküzalılar, bunu reddederek kaçarlar: Öfkelenen fahişe, Adriana'ya giderek ona kocasının aklını kaçırdığını söyler. Adriana, Luciana, fahişe ve Doktor Pinch adlı bir şeytan çıkarıcı hapisteki Antipholus'un yanına giderler. Pinch, Efesliler'in ruhlarını kurtarmaya kalkar; akıllarını kaçırmadıklarını söyleyip duruma itiraz eden Efesliler'in anlattıkları Adriana'nın anlattıklarını tutmaz ve delilik tedavisi görmeleri için bağlanarak eve yollanırlar.

Bu arada Siraküzalı efendi ve köle, iplerinden boşanmış Efesli ikizleri sanıldıkları için yakalanmak üzereyken yakındaki bir manastıra sığınırlar. Başrahibe onları teslim etmeyi reddeder. Adriana da onların kaçtığını düşündüğünden peşlerine düşmüştür; Egeon'un infazını gerçekleştirmek üzere olan dükten manastırdaki kocasını kendisine teslim etmesini ister. Tam bu sırada kocasının evde kölesiyle birlikte bağlarından henüz kurtulduğu ve şimdi Doktor Pinch'e işkence etmekle meşgul olduğu olduğu haberi gelir. Kafalar karışmıştır; ama az sonra dükten adalet istemek üzere oraya gelen Efesli Antipholus ve Dromio, Adriana'yı kendilerine karşı oyunlar düzenlemekle suçlayınca işler daha da karışır. Dük, başrahibeye neler olduğunu sormaya karar verir. Egeon da Antipholus'a kendini tanıyıp tanımadıklarını sorar; ama Efesliler'in Egeon'u tanımadıkları açıktır. Birdenbire, yanında Siraküzalılarla birlikte başrahibe içeri girer. Başrahibe sadece ikizleri bir araya getirmiş olmaz; kendisinin de Egeon'un yıllar önce kaybolmuş eşi olduğunu bildirir. Deniz kazasından sonra, bir balıkçı çocukları kendisinden çalıp kaçmış; kendisi de manastıra sığınmıştır. Oyun Dromiolar'ın kucaklaşmasıyla sona erer.

Kış Masalı

Bohemya Kralı Polixenes çocukluk arkadaşı Sicilya Kralı Leontes'i ziyarete gelmiştir. Dokuz aydır onun sarayındadır ve artık evine, çok özlediği ülkesine ve oğluna dönmek istemektedir. Leontes, çok sevdiği arkadaşından ayrılmak istemez; ancak bütün dil dökmelerine rağmen Polixenes'i gitme kararından vazgeçiremez. Son bir çare olarak, eşi Kraliçe Hermione'den Polixenes'le biraz daha kalması için konuşmasını ister. Leontes Hermione'nin ricasını çok çabuk kabul eder; ancak bu kez, kendisinin onca sözüne rağmen gitmekte ısrar eden Polixenes'in, Hermione'nin birkaç sözüyle ikna olması Leontes'in kafasını karıştırır. Sicilya Kralı, kapıldığı kıskançlıkla, eşiyle dostu arasında bir ilişki olduğunu ve hamile olan Hermione'nin karnındaki çocuğun Polixenes'ten olduğunu düşünür. Hem dostu hem de yardımcılarından biri olan Camillo'dan Polixenes'i zehirlemesini ister.

Ancak Camillo bu haksızlığa alet olmak istemez ve Polixenes'i durumdan haberdar eder; iki adam birlikte Sicilya'dan kaçarlar. Leontes, Hermione'yi zina ve kralın hayatına kastetmekten tutuklatır. Hermione zindanda bir kız çocuk dünyaya getirir. Kral, kendisine bağlı soylulardan biri olan Antigonus'a bebeği ıssız bir yere bırakmasını ister. Hermione'nin davası sırasında başvurulan Delphi kâhini kraliçenin masum olduğunu söyler; ancak öfkeli kral kâhinin sunduğu bilgiyi de kabullenmez. Dava sırasında Leontes'e, oğlu Mammillius'un üzüntüsünden öldüğünü haberi gelir; bu haberle birlikte kraliçe de olduğu yere yığılır. Krala eşinin de öldüğü söylenir. O zaman Leontes, hata ettiğini anlar ve hayatı boyunca eşinin ve oğlunun yasını tutmaya karar verir.

Bu arada Antigonus, bebeği bırakmak için Bohemya kıyılarına gönderilmiştir*. Bu kıyılarda bir yerde uyurken, rüyasında bebeğe Perdita adını vermesini isteyen Hermione'yi görür. Çocuğa acır ve bırakmak istemez; ancak bir ayının saldırısına uğradığı için bebeği bırakarak kaçmak zorunda kalır. Talihi yardım eder ve Perdita, bir çoban ve onun 'soytarı' olarak da bilinen oğlu tarafından kurtarılır.

Zaman Baba sahneye çıkar ve olayların üstünden on altı yıl geçtiğini söyler. Leontes on altı yılını yitik kızını arayarak ve eşiyle oğlunun yasını tutarak geçirmiştir. Bohemya'da Polixenes ve artık onun yardımcılığını üstlenen Camillio kılık değiştirmiş bir halde bir koyun kırkma festivaline katılırlar. Kral, şenlik alanını dolaşırken oğlu Florizel'in bir çobanın kızıyla evlenmeyi planladığını öğrenir. Kız, soylu kökeni hakkında hiçbir şey bilmeyen Perdita'dır. Polixenes, evliliğe itiraz eder; ancak genç çift Camillio'nun yardımlarıyla Sicilya'ya kaçar. Polixenes onları izler. Sonunda komik bir serseri olan Autolycus'un katkılarıyla Perdita'nın kökeni ortaya çıkar ve Leontes kızına kavuşur. Kral babalar barışır ve çocuklarının evlenmesine izin verirler. Hep birlikte, Antigonus'un eşi, eski kraliçenin en yakın arkadaşı olan Paulina tarafından saklanan Hermione'nin heykelini görmeye giderler. Heykel birden canlanır (burada hem Hermione'nin zaten canlı olduğu ve yıllardır kızını aramak için gizlendiği, hem büyü yoluyla canlandırıldığı biçiminde yorumlanabilecek imalar vardır). Oyun, bütün karakterlerin mutlu olduğu coşkulu bir havayla sona erer.

* Günümüzde Çek Cumhuriyeti sınırları içinde kalan Bohemya bölgesinin denize kıyısı yoktur; bu nedenle 'Bohemya kıyıları' ifadesi eleştirmenler arasında tartışma konusu olagelmiştir. Bir baskı yanlışı olması olasılığının yanında, farklı yazarlar, bu ifadenin oyunun coğrafi gerçeklikle bağlarını koparmak için kullanıldığını, Bohemya'nın İtalya'nın Apulya bölgesinin eski adlarından biri olduğunu ya da Shakespeare'in Bohemya hakkındaki bilgisinin yetersiz olduğunu iddia etmişlerdir [e.n.].

Alıntı Yapılan Eserler

Abraham, Lyndy (1998). *A Dictionary of Alchemical Imagery.* Cambridge: Cambridge University Press.

Adorno, Theodor (1973). *Negative Dialectics*, çv. E. B. Ashton, Londra: Routledge.

Althusser, Louis (2004). *Lenin ve Felsefe*, çv. Bülent Aksoy, Erol Tulpar, Murat Belge, İstanbul: İletişim Yayınları.

Bamber, Linda (1982). *Comic Women, Tragic Men: A Study of Gender and Genre in Shakespeare.* Stanford, Calif.: Stanford University Press.

Barton, Anne (1990). *The Names of Comedy.* Oxford: Clarendon.

Bate, Jonathan (2000). "Shakespeare's Foolosophy," *Shakespeare Performed: Essays in Honor of R. A. Fookes*, ed. Grace Ioppolo. Newark, N.J.: University of Delaware Press, 17-32.

Baudrillard, Jean (1995). *The Gulf War Did Not Take Place, çv.* Paul Patton. Bloomington, Ind.: Indiana University Press.

Belsey, Catherine (1985a). "Disrupting Sexual Difference: Meaning and Gender in the Comedies," *Alternative Shakespeares*, ed. John Drakakis. Londra: Routledge, 166-190.

---- (1985b). *The Subject of Tragedy: Identity and Difference in Renaissance Drama.* Londra: Methuen.

---- (1991). "Afterword: A Future for Materialist Feminist Criticism?" *The Matter of Difference: Materialist Feminist Criticism of Shakespeare*, ed. Valerie Wayne. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 257-270.

Berger, Peter L. Ve Luckman, Thomas (1967). *The Social Construction of Reality*. Harmondsworth: Penguin.

Berlin, Brent ve Kay, Paul (1969). *Basic Color Terms: Their Universality and Evolution*. Berkeley, Calif.: University of California Press.

Berry, Ralph (1981). *Shakespearean Structures*. Basingstoke: Macmillan.

Bowers, Fredson (1980). "Shakespeare at Work: The Foul Papers of *All's Well That Ends Well*," *English Renaissance Studies Presented to Dame Helen Gardner in Honour of Her Seventieth Birthday*, ed. John Carey. Oxford: Oxford University Press.

Bradshaw, Graham (1993). *Misrepresentations: Shakespeare and the Materialists*. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press.

---- (2001). "*'The Encrusted' Hamlet: Resetting the 'Mousetrap'*," *Approaches to Teaching Shakespeare's Hamlet*, ed. Bernice W. Kliman. Approaches to Teaching World Literature. New York: Modern Language Association f America, 118-128.

Bray, Alan (1982). *Homosexuality in Renaissance England*. Londra: Gay Men's Press.

Brecht, Bertolt (1964). *Brecht on Theatre*, ed. ve çv. John Willet. Londra: Methuen.

---- (1965) *The Messingkauf Dialogues*. Londra: Methuen.

Buhler, Stephen M. (2000). "Camp Richard III and the Burdens of (Stage/film) History," *Shakespeare, Film, Fin de Siècle*, ed. Mark Thornton Burnett ve Ramona Wray. Basingstoke: Macmillan, 4/x0-57.

Bullough, Geoffrey (1958). *Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare. Vol. 2: The Comedies, 1597-1603 [The Merry Wives of Windsor; Much Ado About Nothing; As You Like It; Twelfth Night; All's Well That Ends Well; Measure for Measure]*. Londra: Routledge ve Kegan Paul.

----- (1973). *Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare. Vol. 7: Major Tragedies [Hamlet; Othello; King Lear; Macbeth].* Londra: Routledge ve Kegan Paul.

Cady, Joseph (1992). "'Masculine Love', Renaissance Writing, and the 'New Invention' of Homosexuality," *Homosexuality in Renaissance and Enlightment England: Literary Representations in Historical Context,* ed. Claude J. Summers. New York: Haworth Press, 9-40.

Calderwood, James L (1971). *Shakespeareean Metadrama: The Argument of the Play* in Titus Andronicus, Love's Labour's Lost, Romeo and Juliet, A Midsummer Night's Dream, *and* Richard II. Minneapolis, Minn.: University of Minnesota Press.

Campbell, Lily B (1947). *Shakespeare's "Histories": Mirrors of Elizabethan Policy.* San Marino, Calif.: Huntignton Library.

Caudwell, Christopher (1939) The Crisis in Physics, ed. ve sun. Hyman Levy. Londra: John Lane.

------- (1988). *Yanılsama ve Gerçeklik,* çv. Mehmet H. Doğan. İst: Payel Yayınları.

---- (2002) *Ölen Bir Kültür Üzerine İncelemeler,* çv. Müge Gürsoy Sökmen ve Ali Bucak. İst.: Metis Yayınları.

Chambers, E. K. (1923). *The Elizabethan Stage,* Cilt 4. Oxford: Clarendon Press.

Chomsky, Noam (1957). *Syntactic Structures.* Junua Linguarum Series Minor. 4. Lahey: Mouton.

----- (1965). *Aspects of the Theory of Syntax.* Cambridge, Mass.: Massachusetts Institute of Technology University Press.

Dawkins, Richard (1982). *The Extended Phenotype: The Gene as the Unit of Selection.* Oxford: Oxford University Press.

---- (2001) *Gen Bencildir,* çv. Asuman Ü. Müftüoğlu. Ankara: Tübitak Yayınları.

De Beauvoir, Simone (1993). *Kadın: "İkinci Cins,"* 3 cilt [*Genç Kızlık Çağı, Evlilik Çağı, Bağımsızlığa Doğru*], çv. Bertan Onaran. İst.: Payel Yayınları.

Dent, R. W. (1981). *Shakespeare's Proverbial Language: An Index.* Berkeley, Calif.: University of California Press.

Derrida, Jacques (1976). *Of Grammatology*, çv. Gayatri Chakrovorty Spivak. Baltimore, Md.: Johns Hopkins University Press.

---- (2001) *Marx'ın Hayaletleri: Borç Durumu, Yas Çalışması ve Yeni Enternasyonal*, çv. Alp Tümertekin. İst.: Ayrıntı Yayınları.

Dollimore, Jonathan (1984). *Radical Tragedy: Religion, Ideology and Power in the Drama of Shakespeare and His Contemporaries.* Hemel Hempstead: Harvester Wheatsheaf.

----- ve Sinfield, Alan (ed.) (1985). *Political Shakespeare: New Essays in Cultural Materialism.* Manchester: Manchester University Press.

Downes, John (1708). *Roscius Anglicanus, or an Historical Review of the Stage.* Londra: H. Playford.

Drakakis, John (ed.) (1985). *Alternative Shakespeares.* Londra: Routledge.

Dussinberre, Juliet (1975). *Shakespeare and the Nature of Women.* New York: Barnes and Noble.

Eagleton, Terry (2002). Kapı Bekçisi, çv. Gökçen Ezber. İst.: Bilge Kültür Sanat.

----- (2005). *İdeoloji*, çv. Muttalip Özcan. İst.: Ayrıntı Yayınları

Eco, Umberto (1977). "Semiotics of Theatrical Performance." *The Drama Review* 21: 107-117.

Edgar, David (2001). *The Prisoner's Dilemma.* Londra: Nick Hern Books.

Egan, Gabriel (2001a). "Hearing or Seeing a Play?: Evidence of Early Modern Theatrical Terminology." *Ben Johnson Journal.* 8: 327-347.

---- (2001b). "Review of Jean E. Howard and Scott Cutler Shershow Marxist Shakespeares (Londra: Routledge, 2001)." *Early Modern Literary Studies* 7.2. http//www.shu.uk/emls/07-2/eganrev.html adresinden elde edilebilir.

---- (2005). *Green Shakespeare: from Ecopolitics to Ecocriticism.* New Accents on Shakespeare. Londra: Routledge.

Ekman, Paul, Friesen, Wallace V. ve Ellsworth, Phoebe (1972). *Emotion in the Human Face: Guidelines for Research and an Integration of Findings.* Pergamon General Psychology Series. 11. New York: Pergamon.

Empson, William (1951). *The Structure of Complex Words.* Londra: Chatto and Windus.

Fox, Ralph (1937). *The Novel and the People.* Londra: Lawrence and Wishart.

Gramsci, Antonio (1997). *Hapishane Defterleri,* çv. Adnan Cemgil. İst.: Belge Yayınları.

Gray, J. C. (1986). "*Shakespeare and the New Oxford English Dictionary.*" Shakespeare Bulletin 4: 5-7.

Greenblatt, Stephen (1980). *Renaissance Self-Fashioning: From More to Shakespeare.* Chicago: Chicago University Press.

----- (1990). *Learning to Curse: Essays in Early Modern Culture.* New York: Routledge.

----- (2001). *Shakespeare ve Kültür Birikimi,* çv. Nilgül Pelit. Ankara: Dost Kitabevi.

Greg, W. W. (1917). "Hamlet's Hallucination." *Modern Language Review* 12: 393-421.

Gurr, Andrew (2002). "Headgear as Paralinguistic Signifier in *King Lear.*" *Shakespeare Survey* 55: 43-52.

Hawkes, Terence (1986). *That Shakespeherian Rag: Essays on a Critical Process.* Londra: Methuen.

----- (1992). *Meaning by Shakespeare.* Londra: Routledge.

----- (2002). *Shakespeare in the Present.* Accents on Shakespeare. Londra: Routledge.

Holland, Peter (1991). "Evading *King Lear.*" *Poetica* 33: 48-62.

----- (2001). "*The Merchant of Venice* and the Value of Money." *Cahiers Élisabéthaines* 60: 13-30.

Holquist, Michael (1990). *Dialogism: Bakhtin and His World.* New Accents. Londra: Routledge.

Hopkins, Lisa (2000). "Base Foot-ball Player": The Sporting Life in King Lear." *English Language Notes* 37(4): 8-19.

Howard, Jean E. ve Shershow, Scott Cutler (ed.) (2001). *Marxist Shakespeares.* Accents on Shakespeare. Londra: Routledge.

Hunt, Alan (1996). *Governance of the Consuming Passions: A History of Sumptuary Law.* Basingstoke: Macmillan.

Jackson, Leonard (1994). *The Dematerialization of Karl Marx: Literature and Marxist Theory.* Foundations of Modern Literary Theory. Londra: Longman.

Johnson, Samuel (ed.) (1773). *A Dictionary of the English Language,* 4. bsm. Cilt 1: Londra: W. Strahan.

Jones, Emrys (1971). *Scenic Form in Shakespeare.* Oxford: Clarendon Press.

Kontorovicz, Ernst H. (1957). *The King's Two Bodies: A Study in Mediaeval Political Theology.* Princeton, N.J.: Princeton University Press.

Kavanagh, James (1985). "*Shakespeare in Ideology.*" Alternative Shakespeares, ed. John Drakakis. New Accents. Londra: Routledge, 144-165.

Kelly, Henry Ansgar (1970). *Divine Providence in the England of Shakespeare's Histories.* Cambridge, Mass.: Harvard University Press.

Kerrigan, John (1983). "Revision, Adaptation, and the Fool in *King Lear*," *The Division of the Kingdom: Shakespeare's Two Versions of King Lear*, ed. Gary Taylor ve Michael Warren. Oxford Shakespeare Studies. Oxford: Oxford University Press, 195-243.

Knowles, Richard (2002). "*How Shakespeare Knew King Lear.*" *Shakespeare Survey* 55: 12-35.

Lacan, Jacques (1977). *Écrits: A Selection*, çv. Alan Sheridan. Londra: Tavistock.

Lanier, Douglas (2002). *Shakespeare and Modern Popular Culture.* Oxford Shakespeare Topics. Oxford: Oxford University Press.

Lenz, Carolyn Ruth Swift, Greene, Gayle ve Neely, Carol Thomas (ed.) (1980). *The Woman's Part: Feminist Criticism of Shakespeare.* Urbana: University of Illinois Press.

Levin, Richard (1980). "The Relation of External Evidence to the Allegorical and Thematic Interpretation of Shakespeare." *Shakespeare Studies* 13: 1-29.

Levine, Laura (1986). "Men in Women's Clothing: Anti-theatricality ond Effeminization from 1579 to 1642." *Criticism* 28: 121-143.

---- (1994). *Men in Women's Clothing: Anti-theatricality and Effeminization from 1579 to 1642.* Cambridge Studies in Renaissance Literature and Culture. 5. Cambridge: Cambridge University Press.

Lévi-Strauss, Claude (1968). *The Elementary Structures of Kinship*, çv. James Harle Bell, John Richard von Sturmer ve Rodney Needham. Londra: Eyre and Spottiswoode.

---- (1970). *The Raw and the Cooked*, çv. John ve Doreen Weightman. *Mythologiques*: Introduction to the Science of Mythology. 1. Londra: Cape.

---- (1973). *From Honey to Ashes*, çv. John ve Doreen Weightman. *Mythologiques*: Introduction to the Science of Mythology. 2. Londra: Cape.

---- (1978) *The Origin of Table Manners*, çv. John ve Doreen Weightman. *Mythologiques*: Introduction to the Science of Mythology. 3. Londra: Cape.

---- (1981). *The Naked Man*, çv. John ve Doreen Weightman. *Mythologiques*: Introduction to the Science of Mythology. 4. Londra: Cape.

Loncraine, Richard (1995). *Richard III*. Sinema Filmi. Bayly/Pare/United Artists.

Lukács, Georg (1998). *Tarih ve Sınıf Bilinci*, çv. Yılmaz Öner. İst.: Belge Yayınları.

Lyotard, Jean-François (2000). *Postmodern Durum: Bilgi Üzerine Bir Rapor*, çv. Ahmet Çiğdem. İst.: Vadi Yayınları.

Marcuse, Herbert (1986). *Tek-Boyutlu İnsan: İleri İşleyim Toplumunun İdeolojisi Üzerine İncelemeler*, çv. Aziz Yardımlı. İst.: İdea Yayınevi.

Margolies, David (1992). *Monsters of the Deep: Social Dissolution in Shakespeare's Tragedies*. Manchester: Manchester University Press.

Marinetti, Filippo Tommaso (1913). "Destruction of Syntax -Imagination without Strings- Words-in-Freedom." *Lacerba (Florence)* 15 Haziran, sayfa numarasız.

Marx, Karl (1899). *Value, Price and Profit: Addressed to Working Men*, ed. Eleanor Marx Aveling. Londra: George Allen and Unwin.

------ (1979). *Seçme Yapıtlar 3*, çv. M. Kabagil, Kenan Somer, Sevim Belli vd. Ankara: Sol Yayınları.

------ (1983). *The Portable Marx*, ed. Eugene Kamenka. New York: Penguin.

---- (1986). *Kapital: Kapitalist Üretimin Eleştirel Bir Tahlili*, çv. Alaattin Bilgi. Ankara: Sol Yayınları.

---- (1992a) ve Engels, Friedrich, *Alman İdeolojisi (Feuerbach)*, çev: Ahmet Kardam, Sevim Belli, Ankara: Sol Yayınları

---- (1992b). *Felsefenin Sefaleti*, çev. Ahmet Kardam, Ankara: Sol Yayınları

---- (1993). *Ekonomi Politiğin Eleştirisine Katkı*, çv. Sevim Belli. Ankara: Sol Yayınları.

---- (2004a). *"Alman İdeolojisi" Felsefe Yazıları*, çv. Ahmet Fethi, İst.: Hil Yayın

---- (2004b). *"1844 İktisadi ve Felsefi Elyazmaları," Felsefe Yazıları*, çv. Ahmet Fethi, İst.: Hil Yayın.

---- (2004c). *"Louis Bonaparte'ın 18 Brumaire'i," Siyasi Yazılar*, çv. Ahmet Fethi, İst.: Hil Yayın

---- ve Engels, Friedrich (2004d). *"Komünist Parti Manifestosu," Siyasi Yazılar*, çv. Ahmet Fethi, İst.: Hil Yayın

McLuskie, Kathleen (1985). "The Patriarchal Bard: Feminist Criticism and Shakespeare: *King Lear* and *Measure for Measure*," *Political Shakespeare: New Essays in Cultural Materalism*, ed. Jonathan Dollimore ve Alan Sinfield. Manchester: Manchester University Press.

Monk, Thelonious (1972). *Something in Blue.* Vinyl audio-recording. Sleeve notes by Brian Priestley. Black Lion BL-152/Jazz Man JAZ5019/Polydor 2460.

Murphy, Andrew (2003). *Shakespeare in Print: A History and Chronology of Shakespeare* Publishing. Cambridge: Cambridge University Press.

Norris, Christopher (1985). "Post-Structuralist Shakespeare: Text and Ideology," *Alternative Shakespeares*, ed. John Drakakis. Londra: Routledge.

Olivier, Laurence (1955). *Richard III.* Sinema Filmi. London Films.

Pitcher, John (2003). "Some Call Him Autolycus," *In Arden: Editing Shakespeare: Essays in Honour of Richard Proudfoot*, ed. Ann Thompson ve Gordon McMullan. The Arden Shakespeare. Londra: Thompson Learning, 252-268.

Propp, Vladimir (1968). *Masalın Biçimbilimi*, çv. Mehmet Rıfa-Sema Rıfat İstanbul: BFS Yayınları

Salgado, Gamini (ed.) (1975). *Eyewitness of Shakespeare: First Hand Accounts of Performances 1590-1890.* Brighton: Sussex University Press.

Saussure, Ferdinand de (1998). *Genel Dilbilim Dersleri*, çv. Berke Vardar. İst.: Multilingual Yabancı Dil Yayınları.

Scott, Tony (1993). *Çılgın Romantik*, Sinema Filmi. Aigust Entertainment/Davis-Films/Morgan Creek.

Shakespeare, William (1747a). *The Works of Shakespeare*, ed. William Warburton. Cilt 6: King Lear, Timon of Athens, Titus Andronicus, *MAcbeth*, *Coriolanus*. Londra: J. And P. Knapton and S. Birt.

---- (1747b). *The Works of Shakespeare*, ed. William Warburton. Cilt 8: Romeo and Juliet, Hamlet, Othello. Londra: J. And P. Knapton and S. Birt.

---- (1765a). *The Plays*, ed. Samuel Johnson. Cilt 1: *Preliminary Matter*, The Tempest, A Midsummer Night's Dream, The Two Gentlemen of Verona, Measure for Measure, The Merchant of Venice. Londra: J. and R. Tonson [vb.]

---- (1765b). *The Plays*, ed. Samuel Johnson. Cilt 8: Romeo and Juliet, Hamlet, Prince of Denmark, *Othello*, the Moor of Venice; Appendix: Notes on Volumes 1-8. Londra: J. and R. Tonson [vb.].

---- (1959). *Timon of Athens*, ed. H. J. Oliver. The Arden Shakespeare. Londra: Methuen.

---- (1960) *King Lear*, ed. George Ian Duthie ve John Dover Wilson. The New Shakespeare. Cambridge: Cambridge University Press.

---- (1995). *Titus Andronicus*, çv. Ali Neyzi. İst.: Mitos Boyut.

---- (1997). *The Norton Shakespeare Based on the Oxford Edition*, ed. Stephen Greenblatt. New York: Norton.

---- (2000). *King Lear*, ed. Stanley Wells. The Oxford Shakespeare. Oxford: Oxford University Press.

------ (1993). *Troilos ile Kressida*, çv. Sabahattin Eyuboğlu ve Mina Urgan, İst.: Adam Yayınları.

---- (1996). *Macbeth*, çv. Doç. Orhan Burian. Ankara: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.

---- (1999). *Julius Caesar*, çv. Sabahattin Eyuboğlu, İst.: Remzi Kitabevi.

---- (1999). *Yanlışlıklar Komedyası*, çv. Bülent Bozkurt. İst.: Remzi Kitabevi.

---- (2000). *Coriolanus*, çv. Bülent Bozkurt. İst.: Remzi Kitabevi.

---- (2001). *Yeter ki Sonu İyi Bitsin*, çv. Özdemir Nutku. İst.: Remzi Kitabevi.

---- (2001). *Kış Masalı*, çv. A. Turan Oflazoğlu. İst.: İz Yayıncılık.

---- (2002). *Hamlet*, çv. Bülent Bozkurt. İst.: Remzi Kitabevi.

------ (2005a) *Cymbeline*, ed. John Pitcher, Penguin Books Ltd, Londra

---- (2005b). *Kral Lear*, çv. Özdemir Nutku. İst.: Remzi Kitabevi.

---- (2005c). *IV. Henry*, çv. Bülent Bozkurt. İst.: Remzi Kitabevi.

---- (2005d). *Yok Yere Yaygara*, çv. Bülent Bozkurt. İst.: Remzi Kitabevi.

---- (2006a). *Atinalı Timon*, çv. Bülent Bozkurt. İst.: Remzi Kitabevi.

---- (2006b). *Venedik Taciri*, çv. Bülent Bozkurt. İst.: Remzi Kitabevi.

---- (2006c). *II. Richard*, çv. M. Hamit Çalışkan. İst.: Yapı Kredi Yayınları.

---- (2006d). *Soneler*, çv. Bülent-Saadet Bozkurt. İst.: Remzi Kitabevi.

Shaw, George Bernard (1932a). *Our Theatres in the Ninties.* Vol. 2: 4 January 1896-26 December 1896. Londra: Constable.

---- (1932b). *Our Theatres in the Ninties.* Vol. 3: 2 January 1896-21 May 1898. Londra: Constable.

---- (1958). *Shaw on Theatre.* New York: Hill and Wang.

---- (1971). *Collected Plays with Their Prefaces*, ed. Dan. H. Laurence. Vol 2: Three Play for Puritans (The Devil's Disciple; Caesar and Cleopatra; Captain Brassbound's Conversion); The Admirable Bashville; Man and Superman; John Bull's Other Island; How He Lied to Her Husband. Londra: Bodley Head.

------ (1971). *Genç Bir Bayana Sosyalizm ve Kapitalizm Üzerine Öğütler*, İst: Milliyet Yayınları

---- (1972). *Collected Plays with Their Prefaces*, ed. Dan. H. Laurence. Vol 4: Misalliance; The Dark Lady of the Sonnets; Fanny's First Play; Androcles and the Lion; Pygmalion; Overruled; The Music-Cure; Great Catherine; The Inca of Perusalem; O'Flaherty; V.C. Londra: Bodley Head.

---- (1974). *Collected Plays with Their Prefaces*, ed. Dan. H. Laurence. Vol 7: Geneva; Cymbeline Reinished; "In Good King Charles's Golden Days;" Buoyant Billions; Farfetched Fables; Shakes versus Shav; *Uncollected Works Including* Passion Play; The Cassone; The Gadfly; ve Why She Would Not; *Index to the Entire Edition.* Londra: Bodley Head.

Shershow, Scott Cutlar (2001). "Shakespeare Beyond Shakespeare," *Marxist Shakespeares*, ed. Jean E. Howard ve Scott Cutler Shershow. Accents on Shakespeare. Londra: Routledge, 245-264.

Sidney, Sir Philip (1965). *An Apology for Poetry: Or The Defence of Poecy*, ed. Geoffrey Shepherd. Londra: Nelson.

Simpson, J. A. ve Weiner, E. S. C. (ed.) (1989). *The Oxford English Dictionary*, Vol. 1: A-Bazouki. Oxford: Clarendon Press.

Sokol, B. J. (1994). "The Problem of Assessing Thomas Harriot's *A*

Briefe and True Report of His Discoveries in North America," Annals of Science 51: 1-16.

---- ve Sokol, Mery (2000). *Shakespeare's Legal Language:* A Dictionary. Londra: Athlone.

Spencer, Terence (1953). "Shakespeare Learns the Value of Money: The Dramatist at Work on *Timon of Athens," Shakespeare Survey* 6: 75-78.

Spurgeon, Carolne (1935). *Shakespeare Imagery and What it Tells Us.* Cambridge: Cambridge University Press.

Stalin, Joseph (1989). *Diyalektik ve Tarihsel Materyalizm,* çv. Zeynep Seyhan. Ankara: Bilim ve Sosyalizm Yayınları.

Stallybrass, Peter (1998). "Marx's Coat," Border *Fetishisms: Material Objects in Unstable Spaces,* ed. Patricia Spyer. New York: Routledge, 183-207.

Stone, Lawrence (1965). *The Crisis of the Aristocracy 1558-1641.* Oxford: Clarendon.

Stubbes, Philip (2002). *The Anatomie of Abuses,* ed. Margaret Jane Kidnie. Tepme, Ariz.: Renaissance English Text Society.

Swift, Jonathan (2003), *Gulliver'in Gezileri,* çv. Kıymet Erzincan Kına. İst.: İthaki Yayınları.

Taylor, Gary (1983). "*King Lear:* The Date and Authorship of the Folio Version," *The Division of the Kingdoms: Shakespeare's Two Versions of King Lear,* ed. Gray Taylor ve Michael Warren. Oxford: Clarendon, 351-468.

Thompson, E. P. 2004). *İngiliz İşçi Sınıfının Oluşumu,* çv. Uygur Kocabaşoğlu. İst.: Birikim Yayınları.

Tillotson, Geoffrey (1945). "Review of E. M. W. Tillyard *Shakespeare's History Plays* (London: Chatto and Windus, 1944)," English 5: 160-161.

Tillyard, E. M. W. (1943). *The Elizabethan World Picture.* Londra: Chatto and Windus.

---- (1944). *Shakespeare's History Plays* Londra: Chatto and Windus.

Warburton, William (1741). *The Divine Legation of Moses.* Cilt 2. Londra: Fletcher Gyles.

Wayne, Valerie (1991). "Introduction," *The Matter of Difference: Materialist Feminist Criticism of Shakespeare,* ed. Valerie Wayne. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1-26.

Weeks, John (1981). *Capital and Exploitation.* Londra: Edward Arnold.

Weimann, Robert (1976). *Shakespeare and the Popular Tradition in the Theatre: Studies in the Social Dimention of Dramatic Form and Function,* ed. Robert Schwartz. Baltimore, Md.: Johns Hopkins University Press.

---- (1988). "Bifold Authority in *Shakespeare's Theatre,*" Shakespeare Quarterly 39: 401-417.

Wells, Robin Headlam (1985). "The Fortunes of Tillyard: Twentieth-century Critical Debate on Shakespeare's History Plays." *English Studies* 66: 391-403.

---- (2000). "'Manhood and Chevalrie': *Coriolanus,* Prince Henry and the Chivalric Revival," Review of English Studies 51: 395-422.

Wells, Stanley, Taylor, Gary, Jowett, John ve Montgomery, *William (1987). William Shakespeare: A Textual Companion.* Oxford: Oxford University Press.

West, Alick (1937). *Crisis and Criticism.* Londra: Lawrence and Wishart.

Wiggins, Martin (2000). *Shakespeare and the Drama of His Time.* Oxford: Oxford University Press.

Wilcher, Robert (1997). "Double Endings and Autonomous Acts: A Feature of Shakespearian Design," *Cahiers Élisabéthains* 51: 47-61.

Williams, Penry (1995). *The Later Tudors:* England 1547-1603. Londra: Chatto and Windus.

Williams, Raymond (1958). *Culture and Society*, 1780-1950. Londra: Chatto and Windus.

---- (1990). *Marksizm ve Edebiyat*, çv. Esen Tarım. İst.: Adam Yayınları.

Wilson, John Dover (1935). *What Happens in Hamlet*. Cambridge: Cambridge University Press.

Wilson, Richard (2001). "The Management of Mirth: Shakespeare Via Bourdieu," *Marxist Shakespeares*, ed. Jean E. Howard ve Scott Cutler Shershow. Londra: Routledge, 159-177.

Wimsatt, W. K. ve Beardsley, M. C. (1946). "The International Fallacy." *Sewanee Review* 54: 468-488.

Winsten, Stephen (1951). *Days with Bernard Shaw*. Londra: Hutchinson.

Dizin

Albion, 12, 157, 159-163
Allen, Don Cameron, 92
Alman İdeolojisi, 37, 40, 41, 44
Althusser, Louis, 46, 51-52, 118, 121, 122, 164, 167, 174, 175, 178
VI. Henry, 92, 127, 163
anarşizm, 85, 96, 148
Antonius ve Kleopatra, 75, 132
Aristoteles, 102
Arthur (İngiltere Kralı), 186
Atinalı Timon, 12, 133, 145-157, 199
Axelrod, Robert M., 197-199

Bacon, Francis, 126
Bahtin Mikhail, 176
Bamber, Linda, 97, 99, 117
Barton, Anne, 183
Baudrillard, Jean, 115
Beauvoir, Simone de, 117, 123
belirlenim(cilik), 9, 11, 13, 20, 21, 45, 81, 82, 86, 121
Belsey, Catherine, 114, 121, 131, 141,
Berger, Peter L. ve Luckman, Thomas, 114
Berry, Ralph, 156
V. Henry, 35, 48, 92, 132, 163
bilinç, 8, 9, 11, 19-20, 32, 35-38, 44, 47, 49, 62, 106, 110, 118, 121

bilinçdışı, 33, 36, 50, 62, 73, 87, 105
bilindik olmaktan çıkarma, 71
I. James (İngiltere Kralı), 162
Bir Yaz Gecesi Rüyası, 122
Bohemya, 182-184
Bradshaw, Graham, 92-93, 169-170
Bray, Alan, 126
Brecht, Bertolt, 10, 22, 29, 70-77, 91, 122, 126, 127, 131, 132
Burbage, Richard, 127
Büyük Britanya, 62, 161, 162,

Calais, 62
Campbell, Lily B., 86
Chomsky, Noam, 100, 113, 194-195
Coriolanus, 28, 69, 171,
Cymbeline, 57

Darwin, Charles, 66-67, 187-188, 194,
Dawkins, Richard, 189, 190, 192-193, 196, 197
Derrida, Jacques, 12, 101-102, 163, 168-171, 194
diyalektik, 65, 77-81, 83, 90, 93, 110, 122, 133
diyalektikçilik, 66, 77-94
diyalektik maddecilik, 81-106
Dollimore, Jonathan ve Sinfield, Alan, 115-120, 126
IV. Henry, 29, 53, 92, 131, 142, 171
Drakakis, John, 120-121
Dusinberre, Juliet, 96
Duthie, Georg Ian, 161
duygu yapıları, 108-110

Eagleton, Terry, 36, 45, 51, 72
Eco, Umberto, 165-167
Edgar, David, 15, 164, 196
Ekonomi Politiğin Eleştirisine Katkı, 18
Elton, W. R., 93
emek-değer kuramı, 22-26
Empson, William, 147
enflasyon, 11, 27, 133-134, 142, 143, 146
Engels, Friedrich, 26, 32, 36-37, 44, 67-68
eşcinsellik, 11, 134

Felsefenin Sefaleti, 65
feminizm, 8, 35, 106, 117-118, 119, 198,
Fırtına, 48
Floransa, 12, 172-175
Foucault, Michel, 51, 126
Fox, Ralph, 82, 84-85, 88
Frankfurt Okulu, 49-51
Fransa, 62, 102, 162, 172
Freud, Sigmund, 62, 82

Genç Bir Bayana Sosyalizm ve Kapitalizm Üzerine Öğütler, 66
genetik, 13, 187-196
Globe Theatre, 48-182
Gosson, Stephen, 124
gösterge, gösteren, gösterilen, 31-34, 58, 59, 63, 69, 73, 102, 124, 168-169, 176
Gramsci, Antonio, 36, 46, 47, 49, 51
Greenblatt, Stephen, 21, 106, 110-112, 130-131

Greg, W.W., 169
Gurr, Andrew, 162

Hamlet, 12, 60, 68, 70, 75, 119, 135, 143, 147, 164-171, 175, 191, 192
Harris, Frank, 68-69
Hawkes, Terence, 33, 121, 129, 170
Hegel, Georg F., 18, 36, 37, 77-78, 81, 114, 163
Heywood, Thomas, 126, 127

idealizm, 36, 41, 78, 114, 117, 170
ideoloji, 9-10, 12, 18, 35-53, 56, 62, 88, 92, 118, 119, 122, 174, 175
İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları, 51, 164
ikili yetki, 46, 50
II. Richard, 15, 17, 19, 53-64, 78, 92, 191
İngiliz İç Savaşı, 92
insan doğası, 69, 112-119, 129

Jakobson, Roman, 71, 98
Johnson, Samuel, 31, 104, 168, 170, 171
Jones, Emrys, 99
Julius Caesar, 28, 29, 68, 177

kaçıklık kuramı, 8
Kavanagh, James H., 121-122
Kerrigan, John, 161
Kısasa Kısas, 60
Kış Masalı, 12, 113, 179, 186
Kidnie, Margaret Jane, 124
Komünist Manifesto, 67, 68, 82
komünizm, 66, 67, 80, 148, 199-200

Kral Lear, 12, 131, 153, 157-164, 191, 200
kültür kuramı (R. Williams), 106-110
kültürel maddecilik, 8, 10, 29, 92, ,118-129, 131
kinizm, 136, 147, 148, 153

Lacan, Jacques, 51-52, 167, 175, 194
Lamarck, Chevalier de, 188
Lawrence, D.H., 89, 201
Lenz, Carolyne; Swift, Ruth; Greene, Gayle; ve Neely, Carol Thomas, 96-97
Levine, Laura, 123-125, 126
Lévi-Strauss, Claude, 98, 100, 194, 195
Lukacs, Georg, 48

Macbeth, 57, 76, 99, 143, 192,
maddecilik, 114, 117 (bkz. diyalektik maddecilik, tarihsel maddecilik)
Mahkum Açmazı, 196-197, 199
Mass-Observation, 95
Margoiles, David, 56
Marcuse, Herbert, 46, 51
Marksizm, 64, 80, 81, 84, 85, 87, 105, 108, 114, 115, 134, 136, 159, 163, 164
Marx, Karl, 8-13, 18-32, 35-45, 64, 65-66, 77-81, 83, 84, 148, 152, 113, 118, 120, 134,187-188, 175, 163, 177, 186, 194, 199-201
McLuskie, Kathleen, 129
memetik, 13, 190-193
Mendel, Gregor, 187, 188
meta fetişizmi, 12, 42, 134
Middleton, Thomas, 90, 146
Muir, Kenneth, 160

Nazizm, 51, 62, 92
niteliğe dönüşen nicelik, 81

Othello, 75, 76, 127

özcülük, özcülük karşıtlığı, 97, 112-113, 123
özçelişki, 10, 63, 78, 80, 105, 163,170
öznellik ve nesnellik, 46, 81, 111

Pitcher, John, 182
Platon, Platonculuk, 88, 102
Pope, Alexander, 160, 191
post-modernizm, 105-115
post-yapısalcılık, 64, 97, 99, 104
Propp, Vladimir, 99

Romeo ve Juliet, 35, 131
Rossiter, A.P., 93
Rousseau, Jean-Jacques, 102, 168
Rus biçimciliği, 10, 71-72, 73, 98-99, 144

sahte eşdeğerlik, 50
Saussure, Ferdinand de, 32-34, 52, 98, 100, 102, 113, 194
Savurgan Oğul meseli, 135-136
VIII. Henry, 191
seslenme, 52, 118, 175, 178,
Shaw, Georg Bernard, 9-10, 65-73, 76, 92, 95
Shershow, Scott Cutler, 48-49, 134, 154,
Sicilya, 182-183,

Siena, 12, 172-175
Sirakuza, 12, 178
Soneler, 69
sömürgecilik sonrası kuram, 8, 11, 35
Stalin, Joseph, 65, 71, 82, 83, 106,
Stubbes, Philip, 124-125

şeyleş(tir)me, 42, 44-45, 46, 54, 74, 108,

Talent Meseli, 49, 134, 151
tarihsel maddecilik, 38, 76, 80, 81, 118
Taylor, Gary, 161, 191
teatrallik karşıtlığı, 123
tefecilik, 134, 149, 154
teleoloji - özgür irade, 64, 67, 131, 132, 187-188, 200
temel/ üst yapı, 13, 30-37, 41, 45, 46, 121
Thompson, E.P., 95
Tit for Tat, 197-198
Titus Andronicus, 28
toplumcu gerçekçilik, 72, 81, 85
trajikomedi, 158
Troilos ile Kressida, 177
Toskana, 172
türsel varlık, 113, 115

III. Richard, 75, 76 ,191
üretim araçları, 22, 82
ütopyacılık, 12

Venedik , 11, 134, 139, 143-145, 176,
Venedik Taciri, 11-12, 56, 133-145, 149, 150, 154, 157, 176, 178, 186
Veronalı İki Centilmen, 166

Warburton, William, 159-161, 168-169, 191
Wayne, Valerie, 117-118
Weimann, Robert, 127-128
Wells, Robin Headlam, 93, 171-172
Wells, Stanley, 161
West, Alick, 81, 83-84, 88, 121
Wilcher, Robert, 132
Williams, Raymond, 89, 106-111, 118-119, 134, 188
Wilson, John Dover, 161, 169
Wilson, Richard, 48
Wimsatt, W.K, 87

yabancılaşma, 44-45, 49, 71, 73-74, 79, 134, 152, 177-178,
yabancılaşma efekti, 74, 126,
yadırgatma (ostrananie), 73
yalancı paradoksu, 45, 46, 80, 125, 166, 171
yanlış bilinç, 36, 44
yapısalcılık, 97, 98, 99, 100, 101
yeni eleştiri, 86-88, 105, 111
Yeter ki Sonu İyi Bitsin, 12, 26, 171-175, 179, 201
Yok Yere Yaygara, 43, 67

GABRIEL EGAN

SHAKESPEARE VE MARX

"Marx gibi Shakespeare'in insanlık anlayışı da kararlı biçimde toplumsaldı ve her ikisi de, bireyselliğin en tam ifadesinin ancak başka insanlarla ilişkilerimiz aracılığıyla olanaklı olduğunu gösterdi."

Shakespeare ve Marx, diğer kültürel fenomenler gibi, edebiyat ve tiyatroyu da insanın toplumsal yaşamının maddi temellerine dayanarak inceleyen eleştiri geleneklerinin ve kuramlarının Shakespeare yorumlarını ele alıyor. Maddeci toplum kuramının kurucusu olarak Marx'ın adı da bu vesileyle, daha Rönesans çağında modern evrenselciliğin ilk adımlarını atan Shakespeare'in adının yanında başlıktaki yerini alıyor. Kültür ve edebiyat eleştirisinin bu damarının bir buçuk yüzyıla yayılan geçmişi, Gabriel Egan'ın kaleminde, Shakespeare'in yedi oyununun zevkli birer ders niteliğindeki okumalarına dönüşüyor. Hil Yayın, elinizdeki Türkçe baskıda, çözümlemesi yapılan oyunları okuma olanağını bulamamış okurlar için, bu oyunların birer özetine yer veriyor.

Hil YAYIN

ISBN 975-7638-28-5

9 789757 638285