

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

VakıfBank Kültür Yayınları: 0040  
Felsefe: 006

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

Özgün adı  
*Hamlet oder Hecuba:*  
*Der Einbruch der Zeit in das Spiel*  
Türkçesi  
**Cana Bostan**

Yayın Müdürü  
**Dr. Hasan Aksakal**

Tasarım ve Yayın Kimliği  
**Bülent Erkmen**

Kapak Görseli  
**Faruk Özcan**

Kitap Editörü  
**Dr. Bilge Karbi**

Sayfa Uygulama  
**Faruk Özcan**

Son Okuma  
**Mutlu Dursun**

**VakıfBank Kültür Yayınları**

Büyükdere Caddesi  
No: 97 – Kat 4  
Şişli 34394 İstanbul  
Telefon: 0 212 354 5730  
www.vbky.com.tr – info@vbky.com.tr  
Sertifika No: 40141

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

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

ISBN 978-605-7947-52-9

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

Baskı

**Ofset Yapımevi**

Şair Sokak No: 4, Çağlayan Mahallesi,  
34410 Kağıthane, İstanbul  
Telefon: 0 212 295 86 01  
Sertifika No: 45354

1. Baskı: Mart 2020

HAMLET YA DA  
HEKUBA:  
ZAMANIN  
OYUNA BASKINI  
CARL SCHMITT

TÜRKÇESİ  
CANA BOSTAN



## CARL SCHMITT

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

## CANA BOSTAN

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

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

# İÇİNDEKİLER

Çevirmenin Önsözü

007

Önsöz

020

Giriş

022

Kraliçe Tabusu

027

İntikamcı Figürü

037

Trajiğin Kaynağı

051

Sonuç

075

Ek I: Tahtın Vârisi Hamlet

079

Ek II : Shakespeareci Dramanın

Barbar Karakteri:

Walter Benjamin'in *Alman Yas Oyunununun*

*Kökeni'ne Yanıt*

086

# ÇEVİRMENİN ÖNSÖZÜ

CANA BOSTAN

“Balinanın karnında üç defa oturdum.

Celladın huzurunda ölümle göz göze geldim.

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

Bu takdisin evladı, titreme -

Kulak ver, göğüs ger!”<sup>1</sup>

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

---

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

akustik evreninin<sup>2</sup> tasviridir. Bu evrende anlamın tahribi sesi, egemen söze doğru bükülen makinelerle gerçekleştirilmiştir. “Yasanın megafonları”, “rejimin hoparlörleri” gibi düşüncenin hakiki akışına ket vuran unsurlar olarak kodlandığı teknik-işitsel öğelere, 1912-1979 yılları arasında tuttuğu günlüklerde de yer veren Schmitt, araştırma alanının gerektirdiği üzere, yalnızca emrin ve itaatın doğasını değil, hafıza, unutuş ve ayinsel bağışlama tartışmalarını içeren benlik sunumunu da bu yankı formundaki öğelerle kavramsallaştırmıştır. Yaşlılık döneminde işitsel sınırlardan şikâyetçi olduğu bilinen<sup>3</sup> Schmitt için bir tür ikinci doğaya dönüşmüş bu kakofonik evrenin yansıdığı metinler, iki dünya savaşından geçmiş bir çağın ses haritası niteliğindedir. Nihayetinde, tekniğe boğulmuş bu düzende, hoparlörler ve mikrofonlar, yalnızca kültürün baskın formlarını ve egemenin gür buyruğunu iletmiştir; araçların, sözün sorumluluğunu öznenen ayırdığı bir çağdır bu. Çağın bu Schmittyen tasviri, elbette çağı nitelemekten ziyade, imtiyazlı figürlerin güvenli zemin yitirildiğinde yerleştiği siyasal konuma ışık tutar. Mağduriyet hâlesiyle kuşanmayı reddeden “devrik entrikacı”lığın, ebedi bir işitilmeyen olarak portresidir bu. *Günlük*'te Hitler'i nitelediği üzere, önce “içi boş bir hoparlör”ün yuttuğu ayrık seslerden biridir; ardından, sesinin boğulmuşluğunu ilan edeceği vakit geldiğinde, tüm bir çağ sağırlaşmıştır. Hukukun, işitmeyen bir kamunun

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

3. Gerd Giesler ve Ernst Hüsmert'ten aktaran Lethen, a.g.m s.294.



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

---

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

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

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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



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

---

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

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

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

# ÖNSÖZ

CARL SCHMITT, 1956

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

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

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

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

---

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