

Keyifli Okumalar Dileriz

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

RESMİ WEB SİTEMİZ

<https://rantey.org>

Yedek ve Duyuru Kanallarımız

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

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

GEORGE STEINER
TRAGEDYANIN
ÖLÜMÜ

ÇEVİREN: BURÇ İDEM DİNÇEL



TÜRKİYE  BANKASI

Kültür Yayınları



Genel Yayın: 2218

KÜLTÜR TARİHİ
GEORGE STEINER
TRAGEDYANIN ÖLÜMÜ

ÖZGÜN ADI
THE DEATH OF TRAGEDY

COPYRIGHT © 1961, 1980 GEORGE STEINER

İNGİLİZCE ÖZGÜN METİNDEN ÇEVİREN
BURÇ İDEM DİNÇEL

© TÜRKİYE İŞ BANKASI KÜLTÜR YAYINLARI, 2010
Sertifika No: 11213

EDİTÖR
ALİ BERKTAY

GÖRSEL YÖNETMEN
BİROL BAYRAM

DÜZELTİ
KAAN ÖZKAN

DİZİN
OZAN KIZILER

GRAFİK TASARIM UYGULAMA
TÜRKİYE İŞ BANKASI KÜLTÜR YAYINLARI

1. BASKI: MAYIS 2011

ISBN 978-605-360-241-5

BASKI
YAYLACIK MATBAACILIK
LİTROS YOLU FATİH SANAYİ SİTESİ NO: 12/197-203
TOPKAPI İSTANBUL
(0212) 612 58 60
Sertifika No: 11931

Bu kitabın tüm yayın hakları saklıdır.
Tanıtım amacıyla, kaynak göstermek şartıyla yapılacak kısa alıntılar dışında gerek
metin, gerek görsel malzeme yayınevinden izin alınmadan hiçbir yolla çoğaltılamaz,
yayımlanamaz ve dağıtılamaz.

TÜRKİYE İŞ BANKASI KÜLTÜR YAYINLARI
İSTİKLAL CADDESİ, MEŞELİK SOKAK NO: 2/4 BEYOĞLU 34433 İSTANBUL
Tel. (0212) 252 39 91
Fax. (0212) 252 39 95
www.iskulttur.com.tr

George Steiner

Tragedyanın Ölümlü

Çeviren: Burç İdem Dinçel

TÜRKİYE  BANKASI
Kültür Yayınları

İÇİNDEKİLER

Teşekkür.....	VII
1980 Baskısına Önsöz.....	XIII
I.....	1
II.....	7
III.....	35
IV.....	79
V.....	113
VI.....	139
VII.....	179
VIII.....	215
IX.....	231
X.....	267
Dizin.....	271

Babama

Teşekkür

Bu kitap, daha kısa ve daha şematik bir biçimde ilk olarak Princeton Üniversitesi'nde, Gauss Semineri'nde sunulmuştur. Bu oturumlara katılanlar, konuşmacının, R.P. Blackmur'un oturum başkanlığı ve soru yağmuruna, profesörler E.B.E. Borgerhoff ve Edward Cone'un bilimsel dikkatine ne kadar çok şey borçlu olduğunu bileceklerdir. Varlığıyla seminere sıcaklık ve nüfuz katan Roger Sessions'a da ayrıca teşekkür etmek istiyorum.

Kitabın şimdiki haline dönüşmesi, karşılaştırmalı edebiyat alanındaki çalışmaları geliştirmek amacıyla Princeton Üniversitesi İnsan Bilimleri Konseyi'nce yönetilen Ford Vakfı'nın sağladığı bir burs sayesinde mümkün olmuştur. Söz konusu burs, sadece yarı-zamanlı bir öğretim üyesiyken bu çalışmaya devam etmeme olanak sağlamıştır. En içten teşekkürlerimse Prof.Dr. Whitney Oates ve Prof.Dr. R. Schlatter için. Bu kitabın, bu çok kültürlü destekleyicilerinin aklındakileri tam olarak yansıtmamasından dolayı ayrıca minnettarım. Yazarlar böyledir; kendilerine ne kadar cömertlik gösterilirse gösterilsin, asi olma eğilimindedirler.

Alfred A. Knopf Yayınları'ndaki editörüm Bay Robert Pick'e özel bir teşekkür borçluyum. Hem bana getirdiği öneriler hem de bu çalışmadan aldığı haz benim için çok değerliydi.

Bununla birlikte bu deneme, esasen babama aittir. Bu çalışma içinde tartıştığım oyunlar, bana ilk kez onun okuduğu ve beni izlemeye götürdüğü oyunlardır. Eğer birden çok dilde edebiyatla ilgilenebiliyorsam bu, babamın en başından beri düşünce konusunda tek bir şiveyi benimsemeyi reddetmesinden dolayıdır. Hepsinden de önemlisi, babam kendi yaşamından örneklerle bana yüce sanatın, bir uzmana ya da profesyonel bir eğitimciye mahsus olmaktan ziyade onu en yoğun biçimde yaşayanlar tarafından en iyi şekilde öğrenildiğini ve sevildiğini öğretmiştir.

G.S.

1980 Baskısına Önsöz

Artık yirmi yaşında olan bir kitaba yeni bir önsöz yazmak çeşitli anlamlar içerebilecek bir ayrıcalık. Bugünün yazarıyla, kitabın o dönemdeki yaratıcısı bir değildir. Okur da aynı okur değildir. Bu iki bakımdan doğrudur. Bugün *Tragedyanın Ölümü*'nde alıntılanan metinleri, 1960 yılından önce okuyup yorumladığım gibi okuyup yorumlamaya çalışmıyorum. Söz konusu değişim daha kafa karıştırıcı olsa da artık, o zamanlarda okuduğum kadar da okumuyorum. Bu kitap kaçınılmaz bir şekilde kendi kimliğini kazandı. Kitap, şu anda (hayal meyal) hatırlayabildiğim amacının ve ikna ediş biçiminin kısmen dışında bir yerde duruyor. Bu eserden sonra, hatırı sayılır bir ikincil literatür ortaya çıktı. Kitabın argümanını kabul ya da reddeden, bazı düzeltme ve ilavelerin yapılmasını öneren diğer yorumcular, eserin bölümlerinden birini veya bir başkasını kendi amaçları doğrultusunda kullandılar. Bugün bu harici okumalar, bir dereceye kadar, benim okumalarımın arasında yer almak durumundalar.

Tragedyanın Ölümü'nü yeniden yazacak olsaydım (en beğendiğim eleştirmenin, bu kadar hoş bir başlığın, böylesine hususi bir çalışmada boşa harcanmasına hayıflanana kişi olduğunu belirtmeliyim) vurguladığım iki önemli nokta üzerinde bazı değişiklikler yapmayı denerdim. Buna ek olarak, kanımca kitabın başındaki argüman içinde üstü kapalı bir biçimde bulunmakla birlikte, açıkli-

ğa kavuşturacak cesareti ve duyarlılığı kendimde göremediğim bir temayı geliştirmeye çalıştım.

Kitap, [M.Ö.] 5. yüzyıl Atinası'nda icra edilen "yüksek tragedyanın" tamamen emsalsiz olduğuna vurgu yaparak başlıyor. Yunan tragedyasıyla, daha arkaik ve yaygın ritüel ve mimetik âdetler arasında bir bağlantı bulunabileceğini ileri süren karşılaştırmalı antropoloji çalışmalarına rağmen, Aiskhylos, Sofokles ve Euripides'in oyunlarının yalnızca itibar bakımından değil, aynı zamanda biçim ve teknik açısından da eşsiz oldukları gerçeği hâlâ sabit. Ne kadar etkileyici olursa olsun hiçbir bereket ayini ya da mevsimsel tören, ne kadar çapraşık olursa olsun hiçbir Güneydoğu Asya dans dramı anlamın dayanıklılığı, araçların kullanımındaki tasarruf ve kişisel yaratıcılığın nüfuzu bağlamında klasik Yunan tragedyasıyla kıyaslanamaz. Kitapta ayrıca, günümüze kalan şekliyle Yunan tragedyasının, Aiskhylos tarafından tasarlanmış olduğu ve Yunan tragedyasının, bireysel bir yeteneğin büyük bir estetik biçim yaratabildiği o çok nadir örneklerden birini temsil ettiği makul bir biçimde tartışılmıştı. Fakat durum tam anlamıyla böyle olmasa bile ve Aiskhylos'un dramları epik dil, ortak mitoloji, lirik ağıtlar ve Solon'un yazılarındaki gibi kamusal ve kişisel durumları harmanlayan ahlaki-siyasi postulatlardan oluşan çokkatmanlı bir arka plandan ileri geliyor olsa bile; bu dramlar her şeye rağmen benzersiz bir hadise oluşturmaktadır. Başka hiçbir Yunan *polis*i ve başka hiçbir antik kültür, 5. yüzyıl Attika dramının benzeri bir şey üretememiştir. Gerçekten de Attika dramı, bünyesinde o kadar özel bir felsefi ve şiirsel güç ahengi bulundurmaktadır ki, yıldızı sadece çok kısa bir zaman boyunca parlamıştır: Takriben yetmiş beş yıl.

Kitap bu noktada nettir. Keşke biraz daha açıklığa kavuşturmuş olsaydım dediğim nokta ise, mevcut Yunan trajik oyunlar külliyatı içinde, "tragedya" olgusunu mutlak biçimde ortaya koyan, tartışmanın başından sonuna kadar "tragedya" kelimesine yüklemeyi hedeflediğim kesinlik ve ağırlığı veren eserlerin çok az sayıda bulunduğu. En temel anlamda "tragedya" olarak tanımladığım olguysa, insana dünya üzerinde istenilmeyen bir misafir gözüyle bakan bir gerçeklik fikrinin dramatik temsili ya da

daha doğrusu dramatik sınavıdır. İnsanın bu yabancılaşmasının çeşitli kaynakları –“kapı dışarı edilen insan” ifadesinin esas anlamını, Almanca *Unheimlichkeit* kelimesi taşımaktadır– vardır. Bunlar “insanın düşüşü”nün veya ilk cezanın harfiyen veya mecazi sonuçları olabilirler. Aşırı hırstan kaynaklanan bir musibet veya insan doğasından ayrı düşünölemeyecek olan kendini sakatlama da bu kaynakları barındırabilir. En şiddetli durumlardaysa, insanın dünya üzerinde yabancılaşmasının veya insana düşman bir dünya içine öldürücü bir şekilde zorla girilmesinin, olayların biricik yapısındaki bir kötölükten ve şeytani bir yadsımadan kaynaklandığı görölebilir (tanrıların husumeti). Ancak mutlak tragedya, sadece ve sadece, esas gerçekliğin Sofokles’e özgü “en iyisi hiç doğmamış olmaktır” sözüne teslim edildiği ya da insanın talihine ilişkin içgörünün bir özetinin, Lear’ın “asla” beşlemesinde açıkça dile getirildiği durumda mevcuttur.

Bu metafiziksel ümitsizliği anlatan oyunlara *Thebai’ye Karşı Yediler*, *Kral Oidipus*, *Antigone*, *Hippolytus* ve en görkemli şekliyle *Bakkhalar* dahildir. *Oresteia* ve *Oidipus Kolonos’ta*’da olduğu gibi olumlu bir çözüme sahip dramlar ya da kahramanlığı mükâfalandıran oyunlarsa bu tarz eserlere dahil değildir (gerçi sözü geçen ikinci eserdeki epilog, bu oyunun durumunu belirsizleştirmektedir). Mutlak tragedya, yaşam içinde istenmeyen insan imgesi, “tanrıların, serkeş çocukların sineklere yaptıkları gibi, kendi zevkleri için öldürdükleri” insan birey aklının ve hassasiyetinin neredeyse katlanamayacağı türdendir. Bu yüzden mutlak tragedya, sayıca çok az durumda tüm keskinliğiyle icra edilebilmiştir. Araştırmamın, bu bölümlemeyi daha keskin bir biçimde yapması ve mutlak tragedya ile “yumuşatılmış” tragedyanın teolojik sonuçları arasındaki ayrımı yaparken daha bütönlöklü olması gerekiyordu.

Tragedyanın Ölüümü’nün sonunda, Beckett’in ve “absürd dram yazarlarının” eserlerinin, “üstün trajik dram” türünün artık doğal haliyle var olmadığı sonucunu değıştirmeyeceğini savunan bir iddiada bulunmuştum. Durumun hâlâ böyle olduğuna, içinde bulunduğumuz yüzyıldaki dram sanatı ustalarının Claudel, Montherlant ve Brecht (eserlerindeki kısa ve lirik bölümlerdeyse Lorca)

olduğuna inancım tam. Ancak, vardığım bu sonucun daha kapsamlı olması ve Beckett'in minimalist yazım tekniğinin, ifade ettiği tüm umutsuzluğa, hatta nihilizme karşın hangi şekillerde tragedyaya evreninden ziyade ironiyle mantıksal ve anlamsal fars dünyasına ait olduğunu göstermeye çalışmış olmam gerekiyordu. Beckett, Ionesco ve Pinter'in en iyi oyunları, sanki yazılmamış tragediyalar için kaleme alınmış birer hiciv-oyunudur; tıpkı *Happy Days*'in (*Mutlu Günler*) çok gerilerdeki bir *Prometheus* için yazılmış hicivsel bir epilog olduğu gibi. Yakın zamanda, ortaya gerçek anlamda bir tragedya yazarı çıkmışsa bu kişi muhtemelen Edward Bond'dur. Ancak hem *Bingo* hem de onun *Lear* üzerine yazdığı çeşitlemeler başlı başına birer buluş ya da yeniden-buluş olmaktan çok, trajik biçimlerin doğası ve düşüşü hakkında kaleme alınmış yazınsal, neredeyse akademik düşüncelerdir.

En önemlisiyse üçüncü nokta. Kitabın bütününde var olan, ancak, yetersiz bir şekilde belirtilmiş ve hiçbir şekilde iddia edilmemiş husus, gerçek tragedya ile Shakespeare'e özgü "tragedya" arasında temel bir ayrıma gidilmesi yönündeki bir öneridir. İnsanın dünya üzerindeki varlığında, zorunlu bir olumsuzluk ve ümitsizlik olduğuna ilişkin görüşü dramatize eden çok az sayıda yazar bulunduğu söylemiştim. Bu kişilere Yunan tragedya yazarları, Racine, Büchner ve belirli noktalarda Strindberg dahildir. Aynı görüş *Lear* ve *Atinalı Timon*'a da hayat vermektedir. Shakespeare'in diğer olgun trajik oyunları içinde buna aykırı, kuvvetli, belirleyici olmaya fazlasıyla yakın, durumun iyileştirilmesine, insanın görkemine, genel ve toplumsal onarımın doğasına ilişkin eğilimler vardır. Fortinbras yönetimi altındaki Danimarka ve Malcolm yönetimi altındaki İskoçya, önceden yaşanan üzüntülerin doğrudan katkısıyla ıslah edilerek, yaşanacak daha iyi memleketler olacaklardır. Her ne kadar yıkıcı olsa da *Othello*'daki felaket, son tahlilde, incir çekirdeğini doldurmayacak türden bir şeydir; felaketin önemsizliği, felaketin bütünüyle arızı vasfının, retoriğin ihtişamı tarafından büyütülmesi ve kurnaz bir şekilde yine retoriğin ihtişamı tarafından zayıflatılmış olmasından ileri gelmektedir. Dr. Johnson'ın da gözlemlediği gibi, Shakespeare aslında trajik bir eğilime sahip değildir.

Shakespeare'in görüşünün bu kadar kapsayıcı ve yaşanan farklı deneyim türlerindeki çoksesliliğe ve eşzamanlılığa bu kadar açık –Atreus hanedanında bile, doğum günü kutlayan ya da şaka yapan birisi vardır– olması, bu bakış açısını traji-komediye özgü kılmaktadır. Yalnızca *Lear* ve ayrıkısı, muhtemelen de budanmış bir metin olan, *Lear*'le arasındaki yakın bağların açık fakat ortaya çıkarılmalarının bir o kadar da zor olduğu bir metin olan *Atinalı Timon*, gerçek bir istisna oluşturmaktadır.

Buradan hareketle, bu kitabı yazarken tam anlamıyla kavrayamadığım bir husus da Shakespeare'in dramlarının, mutlak trajik modelin hümanist bir yorumu ya da rönesansı olmadıklarıdır. Söz konusu eserler, traji-komik ve “gerçekçi” değerler ışığında bu modelin nispeten reddedilmesidir. Eserlerinde trajik idealin kesin bir güçle hâlâ etkili olduğu kişi Racine'dir. Benim yirmi yıl önce kesin ve net bir şekilde ifade etme cüretini gösterdiklerimden çok daha açık yargılara ve önerilere, bu bulgudan yola çıkılarak varılabilir; belki de varılmalıdır.

Bérenice, Racine'in çıplak sahnesi üzerine bir balyoz darbesi gibi inen kederin ağırlığı altında ayakta kalabilecek midir, yoksa bir sandalye isteyerek, o sahneye, tamamıyla dünyanın günlük düzene ait olan durumsallığı ve uzlaşmayı mı taşıyacaktır? Bugün bu sorunun ve onu ortaya çıkaran uygulama uzlaşımlarının mutlak tragedya gerçeğini billurlaştırdıklarını kabul ediyorum. Bu gerçekte tam bir bütünlük, sahne araçları tasarrufu ve Shakespeare'in kalabalık ve bereketli sahnelerinin sözel orkestrasyonunu ve “şov sanatı”nı geride bırakan bir aşkınlık söz konusudur. Hüznün ta kalbine ulaşmak için hiçbir kozmik fırtınaya veya yürüyen ormanlara ihtiyaç yoktur. Bir sandalyenin yokluğu işi görür.

En nihayetinde, *Oresteia*, *Antigone*, insanın ve şehrinin, insanın varoluşu ve ilahi erdemi, sanat yoluyla sorgulamaları durumunda, ne türden bir bedel ödemek zorunda kalacaklarını açıkça soran bir oyun olan *Bakkhalar*, *Bérenice* ve *Phèdre* tarafından ortaya atılan sorularda, Shakespeare'in daha zengin fakat melez biçimlerinin yalnızca nadiren eşğine dayanabildiği bir “olgunluk”, bir kaçınılmazlık vardır. Eğer durum böyleyse, *Lear* ve *Oidipus*

Kolonos'ta ve Atinalı Timon'un antik malzemesi arasında bulunan esrarengiz fakat bir o kadar da açık bağlar rastlantısal olmayacaktır. Temel ayrım, Wittengstein'in 1950 yılında düşmüş olduğu bir notta belirtilmiş olabilir: "tabiri caizse, her şeyi kendisine hamleden bir insanın (Shakespeare) cömertçe ortaya attığı, etrafa savrulmuş taslaklar" ve kapsayıcı, yadsıyan ve sonuçlandıran farklı bir sanat ideali arasındaki ayrım. Ancak, bu başka bir kitabın konusu.

G.S.

Cenevre,
1979

Geniş ve zor bir alana giriyoruz. Daha işin başında, bazı sınır çizgilerinin belirlenmesinde yarar var.

Her insan yaşam içindeki trajedinin farkındadır. Fakat bir dram biçimi olarak trajedi (bundan sonra tragedya – ç.n.) evrensel değildir. Doğu sanatı şiddet, keder ve doğal ya da suni felaketlerin indirdiği darbelerden haberdardır; Japon tiyatrosu vahşet ve törensel ölümle doludur. Ancak, trajik dram olarak adlandırdığımız, kişisel ıstırap ve kahramanlığın bu temsili, Batı geleneğinin ayırt edici özelliğidir. Bu, insan davranışının olanaklarını idrak edişimizin ayrılmaz bir parçası haline gelmiştir; *Oresteia*, *Hamlet* ve *Phèdre*, ruhumuzun tabiatında öylesine yer etmişlerdir ki, kişisel acıları sahneye, halkın önüne tekrar taşımamanın ne kadar garip ve karmaşık bir fikir olduğu aklımızdan çıkar. Bu fikir ve onun getirdiği insana bakış biçimi, Yunanlara aittir. Ve trajik biçimler neredeyse çöküş anlarına kadar Hellenlere özgüdür.

Tragedya, Yahudilere ait dünya görüşüne yabancıdır. Trajik bakışın bir örneği olarak her zaman için Eyüb'ün Kitabı gösterilmektedir. Oysa bu kara masal, Yahudiliğin çeperindedir ve burada bile tutucu bir el çıkmış ve adaletin iddialarını tragedyanın iddialarının karşısına dikmiştir:

Böylece Efendimiz, Eyüb'ün sonunu, başından bereketli kıldı: On dört bin koyuna, altı bin deveye, bin çift öküz ve bin tane dişi eşeğe sahip oldu.

Tanrı, kulunun başına gelen felaketi bereketli kılarak, Eyüb'ün çektiği acıları telafi etmişti. Fakat telafi söz konusu olduğunda ortada adalet vardır, tragedya değil. Bu adalet talebi, Yahudiliğin yükümlülüğüdür. Yehova, öfkesinde bile adildir. Çoğu kez, ceza ile ödül arasındaki denge, korkutucu bir şekilde bozulmuş görünebilmekte ya da Tanrı'nın müdahalesi katlanılamayacak kadar yavaş zuhur etmektedir. Fakat zaman içerisinde, Tanrı'nın insanlara karşı davranışlarında adil olduğu tartışma götürmez. Yalnızca adil değil, mantıklıdır da. Yahudi ruhu, evrenin düzeni ve insanların mal varlıklarının akılla anlaşılabilir olduğuna dair inancında ısrarlıdır. Tanrı'nın üslubu ne zalimdir ne de uyumsuz. Sorgulamalarımıza itaatin durugörüsünü katarsak, bunu bütünüyle kavrayabiliriz. Marksizm, adalet ve akıl üzerindeki ısrarında tipik bir biçimde Yahudidir ve Marx, trajedi kavramını toptan reddetmiştir. "Zorunluluk, ancak anlaşılmazsa kördür" diyerek açıklar bunu.

Trajik dram, tam tersi bir iddianın sonucu olarak ortaya çıkmıştır: Zorunluluğun gözü kördür ve onunla ister Thebai'de, ister Gazze'de karşılaşılın, insanı gözlerinden bile edebilir. İddia Yunanlara aittir ve bunun üzerine inşa edilmiş trajik yaşam duygusu, Yunan dehasının mirasımıza olan en büyük katkısıdır. Bir biçim olarak tragedya kavramının, hayal gücünü öncelikle nerede ve nasıl ele geçirdiğini net bir şekilde söylemek imkânsızdır. Bununla birlikte, *İlyada* trajik sanatın ilk eseridir. Trajik duyunun, Batı şiirinin neredeyse üç bin yılı boyunca etrafında şekillendiği motif ve imgeler, orada ortaya konur: Kahramanların yaşamının kısalığı, insanın insan dışı güçlerin ölüm saçan tehlike ve kaprislerine maruz kalması ve Şehrin düşüşü. Şu can alıcı farka dikkat edin: Eriha ya da Kudüs'ün düşüşleri sadece adilen, Troya'nın düşüşü tragedyanın ilk büyük metaforudur. Tanrı'ya karşı geldiği için harap edilen bir şehrin yıkımı, Tanrı'nın amacının ussal tasarımında geçici bir andır. İnsanların ruhları Tanrı tarafından affedildiğinde ya

yeryüzünde ya da cennetin krallığında surları tekrar yükselecektir. Troya'nın yakılışı bir sonudur, çünkü insanlığın düşmanlıklarının ve zalimliklerinin şiddetli eğlencesiyle kaderin gizemli seçiminin bir araya gelmesi bu sonucu yaratmıştır.

İlyada'da aklın ışığını, insanı çevreleyen gölge-dünyasının içine atma çabaları vardır. Yazgıya bir ad verilmiş ve unsurlar, tanrıların önemsiz ama güven tazeleyici maskesi içinde gösterilmiştir. Oysa mitoloji, hayatın acılarına katlanmamızda bize yardımcı olan bir masaldan ibarettir. Homeros'un savaşı, ne kaderin işleyişini anlayabilme ne de ona hükmedebilme imkânına sahip olduğunun bilincindedir. Patroklos öldürülmüş ve sefil Thersites emniyetle eve doğru yelken açmıştır. Adalet ya da açıklama isterseniz, deniz sessiz feryadıyla gürleyecektir. İnsanların tanrılarla olan hesapları denge gözetmez.

İroni derinleşiyor. Bilimsel kaynaklar ve maddi güçlerdeki gelişme, insanların trajik varoluş koşullarını değiştireceği veya hafifleteceği yerde onları tehlikeler karşısında daha da savunmasız bırakmakta. Bu fikir henüz Homeros'ta belirgin değildir fakat başka bir büyük trajik şair Thukydides'te çok güzel ifade edilmiştir. Bir kez daha, aradaki belirleyici zıtlığı gözlemlemek durumunda kalırız. *Eski Ahit*'te kayda geçirilmiş savaşlar kanlı ve keder vericidir, ancak trajik değildir. Adil ya da adaletsizdirler. İsrail'in orduları ancak Tanrı'nın istek ve düzenine uyduklarında galip gelebilirlerdi. İlahi ahdi bozar ya da kralları putperestliğin cazibesine kapılırsa bozguna uğrarlardı. Buna karşılık, Peloponesos Savaşları trajiktir. Ardında anlaşılması güç felaketler ve yanlış hükümler yatmaktadır. Sahte retoriğin ağına düşen ve hakkında kesin bir açıklama yapamayacakları politik zorlamalar tarafından yönlendirilen insanlar birbirlerini, içinde nefretin olmadığı bir öfkeyle yok etmeye gitmişlerdir. Peloponesos Savaşları'nı hâlâ sürdürüyoruz. Maddi dünyaya hâkimiyet ve pozitif bilimlerin bağlamında olağanüstü gelişmeler kaydettik. Fakat biricik başarılarımızı aleyhimize dönerek, siyaseti daha tesadüfi, savaşları daha vahşi bir hale getirdi.

Yahudi bakışı, felaketin içinde belirli bir ahlaki kusur ya da anlayış noksanlığı görür. Yunan tragedya şairleri, yaşamlarımızı

biçimlendiren ya da yok eden güçlerin, aklın veya adaletin hâkimiyeti dışında olduklarını ileri sürerler. Bundan daha kötüsü: Çevremizde, ruhu ele geçirerek onu deliye çeviren ya da irademi zi zehirleyerek kendimizi ve sevdiklerimizi, telafisi mümkün olmayan bir yıkımla cezalandırmamıza neden olan şeytani güçler vardır. Ya da Thukydides'in çizdiği trajik kompozisyon bağlamında bunu ifade etmek gerekirse: Herkes kendi mahvoluşuna doğru gittiğinin az ya da çok farkında olsa bile filolarımız daima Sicilya'ya yelken açmalıdır. Eteokles, yedinci kapıda öleceğini bilir ama yine de ilerler:

Çoktan tanrıların ilgisinden çıktık
Ölümümüz, onlar için takdire şayan bir hediye.
O halde neden erteleyelim, kaçınılmaz sonumuzu kucaklamayı?

Antigone, kendisine ne olacağının tamamıyla farkındadır; Oidipus da katı yüreğinin derinliklerinde bunu hisseder. Ancak, bilgiden daha yoğun olan gerçekliklerin hâkimiyeti altında, şiddetli felaketlerine doğru uzun adımlarla yürürler. Yahudilere göre, bilgi ile eylem arasında mükemmel bir süreklilik vardır; Yunanlar içinse ironik bir uçurum. İçinde Yunan trajik mantıksızlık hissinin gaddarca verildiği Oidipus efsanesi, o büyük Yahudi ozan Freud için ussal bir içgörü ve iyileşme yoluyla kurtuluş sembolü işlevini görmüştü.

Yunan tragedyası, kurtuluştan bütünüyle yoksun değildir. *Eu-menidler* ve *Oidipus Kolonos'ta* tragedyalarında, eylem bir merhamet hissiyle sonlanır. Bu gerçek üzerine çok şey yazılıp çizilmiştir. Fakat bence, bunu büyük bir dikkatle yorumlamamız gerekiyor. Her iki durum da istisnaidir ve içlerinde, Atina'nın kutsallığının belirli yönlerini anmaya yönelik ritüel unsurları vardır. Ayrıca, Yunan tragedyasındaki müzik bizim için bir muammadır ve müzik kullanımının, bu iki oyunun sonuna ciddi bir farklılık katarak, son anlarını, daha öncesinde olup biten dehşetten bir ölçüde uzak konumlandırmış olabileceğinden şüpheleniyorum.

Bunun üzerinde duruyorum, çünkü trajik drama ilişkin gerçekçi bir fikrin, felaket olgusundan başlaması gerektiğine inanıyorum. Tragedyalar kötü biter. Trajik oyun kişisi, bütünüyle kavranamayan ya da ussal sağgörünün üstesinden gelemeyeceği güçler tarafından yok edilir. Bu da oldukça önemlidir. Felaketin nedenleri dünyevi olduğunda, anlaşmazlık teknik ya da sosyal yollarla aşılabildiğinde ciddi bir drama sahip olabiliriz, tragedyaya değil. Ne nispeten esnek olan boşanma yasaları Agamemnon'un kaderini değiştirebilir ne de sosyal psikiyatri *Oidipus*'a bir yanıt verebilir. Oysa daha makul ekonomik ilişkiler veya yapılacak daha iyi su kanallarıyla Ibsen'in dramlarındaki vahim krizler aşılabılır.¹ Aradaki fark, net bir biçimde akılda tutulmalıdır. Trajedinin telafisi yoktur: Yaşanan acıların, adil ya da maddi bir tazminatı olmaz. Eyüb, sahip olduğu dişi eşek sayısının iki katına sahip olur; olmalıdır da, çünkü Tanrı onun üzerinden bir adalet meseli yaratmıştır. Oidipus ne gözlerine ne de Thebai üzerindeki hâkimiyetine yeniden kavuşur.

Trajik dram bize akıl, düzen ve adaletin sınırlarının müthiş bir şekilde kısıtlanmış olduğunu ve bilim ya da teknik kaynaklarımızdaki hiçbir gelişmenin bu durumu değiştiremeyeceğini anlatır. İnsan, içte ve dışta dünyanın bir "ötekiliği"dir. Bunu nasıl adlandırırırsanız adlandırın: Gizli veya kötü niyetli bir Tanrı, makûs talih, cehennemin çağrısı ya da içimizdeki hayvanın vahşi öfkesi. Köşe başlarında pusuya yatmış bizi bekler. Bizimle alay eder ve bizi yok eder. Az sayıdaki bazı örneklerdeyse bizi, yıkımdan sonra tarifi güç olan bir parça huzura kavuşturur.

Bunlardan hiçbirinin tragedyanın bir tanımını vermediğini biliyorum. Fakat herhangi bir basit ve soyut tanım anlamsız olacaktır. "Trajik dram" dediğimizde ne hakkında konuştuğumuzu, kesin olmasa da ana noktayı fark edecek kadar iyi biliriz. Bununla beraber bir örnekte, bir trajik şair trajik hayat görüşünün neredey-

1 Ibsen'in *Bir Halk Düşmanı* adlı oyununun ana karakteri Dr. Stockmann, yaşadığı tıbbi beldedeki zehirli suların arıtılması için kurulabilecek bir kanal sisteminin sorunu açacağını savunmaktadır. (ç.n.)

se açık bir özetini vermektedir. Euripides'in *Bakkhalar*'ı, trajik hissin eski ve artık pek algılamayan kaynaklarına belirli bir yakınlıktadır. Oyunun sonunda Dionysos, Kadmos'u, krallık sarayını ve bütün Thebai şehrini korkunç bir lanete mahkûm eder. Kadmos karşı çıkar: Hüküm gereğinden fazla serttir. Bu, tanrıtanımayanların ya da ona hakaret edenlerin suçlarıyla tamamen orantısızdır. Dionysos itirazı duymazdan gelir. Huysuzca, kendisine fazlasıyla hakaret edildiğini tekrarlar, sonra Thebai'nin lanetinin önceden kararlaştırılmış olduğunu ileri sürer. Ussal bir açıklama ya da merhamet istemenin gereği yoktur. Olaylar, oldukları gibidir; amansız ve saçma. Suçumuz karşılığında aşırı bir şekilde cezalandırılırız.

Bu, insan yaşamına dair müthiş ve kesin bir içgörü sunmaktadır. Bununla birlikte, insanın ıstırapının en uç noktasında, onun saygınlık iddiası yatmaktadır. Şehirden sürülen güçsüz ve çökmüş, kör bir dilenci, kendisine yeni bir büyüklük atfeder. İnsan, intikam dolu bir gazez ya da tanrıların adaletsizliğiyle soylulaştırılır. Bu, onu masum kılmaz fakat sanki bir ateş çemberinin içinden geçmiş-çesine onu kutsar. Dolayısıyla, büyük bir tragedyanın, ister bir Yunan, ister bir Shakespeare isterse de bir yeni-klasisizm tragedyası olsun, son anlarında acının ve mutluluğun, insanın düşüşüne yakılan ağıtın ve onun ruhunun yeniden hayat bulmasındaki hazzın bir birleşimi vardır. Başka hiçbir şiirsel biçim *Oidipus*'a, *Kral Lear*'e *Phèdre*'e hayat veren, soylu ancak aklın bir ürünü olan bu esraren-giz etkiyi vermez.

Antikçağdan Shakespeare ve Racine'in çağına kadar bu tarz bir başarı, yetenek sınırları dahilinde görünüyordu. O zamandan beri dram içindeki trajik ses, ya bulanıklaştı ya da durağan bir halde kaldı. Bundan sonrası, durumun neden böyle olduğunu açıklamaya yönelik bir girişimdir.

“Tragedya” kelimesi İngiliz diline 14. yüzyılın son yıllarında girmiştir. Chaucer, bu kelimenin bir tanımını *Monk’s Tale’e* (*Keşişin Hikâyesi*) yazdığı önsözde vermiştir:

Tragedya için denir ki ciddi bir hikâye,
Eski kitapların hatırlattığı gibi bize,
Kişinin yaşaması büyük bir refahın içinde,
Ve yüksek bir mevkiden düşmesi,
Acınası bir son ile sefaletin içine.

Dramatik biçimi gösteren herhangi bir ima yok. Tragedya, antik zamanlardaki birisinin ya da talihinde feci bir sona doğru giden çöküşün ıstırabını yaşayan seçkin bir kimsenin hayatını konu alan bir anlatıdır. Bu tipik ortaçağ tanımıdır. Dante’nin Can Grande’ye yazdığı mektubunda gözlemlediği gibi, tragedya ve komedya birbirinden tamamıyla zıt doğrultularda ilerlemektedir. Aksiyonu, gölgelerden yıldızların ışığına, korku veren şüpheden sevince ve zarafetin kesinliğine yükselen bir ruha ait olduğu için Dante, şiirini bir *komedya* olarak adlandırmıştır. Tragedyanın devinimi, refahtan ıstırap ve kaosa doğru seyreden sürekli bir çöküştür: *exitu est foetida et horribilis*.¹ Dante’de, Chaucer’da oldu-

1 Korku ve kokuşmuşluk çözüm içindir. (ç.n.)

ğu gibi, tragedya kavramının bilhassa tiyatroyla ilişkili olduğunu gösteren bir anlam bulunmuyor. Titus Livius'un metnindeki bir pasajın yanlış anlaşılması, ortaçağ yorumcularının, Seneca ve Terentius'un oyunlarının bir anlatıcı, muhtemelen şairin kendisi tarafından söylendiklerini düşünmelerine yol açmıştır. İtalyan âlimleri tarafından Seneca'nın taklidi olan iki Roma tragedyası, 1315 ve 1387 yılı civarlarında yazılmış, fakat hiçbirinin sahne üzerinde sergilenmesi düşünülmemiştir. Böylece trajik duyu, tiyatronunkinden ayrı olarak düşünülür bir halde kalmıştır. Erasmus'un *Adagia*'sındaki bir söz, 16. yüzyıl klasikçilerinin dahi hâlâ gerek Yunan gerekse Roma tragedyalarının, dramatik temsil için tasarlanıp tasarlanmadıklarına dair şüpheleri olduğunu akla getirmektedir.

Chaucer'in tanımı gücünü, siyaset ve hanedan talihindeki ani dönüşlerin farkında olan çağdaş anlayıştan almaktadır. Ortaçağ bakışında, devletin bekası, yükselişleri göz kamaştırıcı fakat düşüşleri öfkeli olan uğursuz yıldızlarla doludur. Yüce şahsiyetlerin yüksek mevkilerden düşüşleri (*casus virorum illustrium*)² ortaçağ siyasasına kendi şölensel ve vahşi karakterini vermiştir. Hükümdarların, insanları dayanılmaz bir sıklıkla çevreleyen kavgaları, bütün bir toplumun hayatını ve kaderini de bu kavgalara dahil etmektedir. Ancak, yüksek bir mevkide bulunan bir kişinin yükselişi ve düşüşü, daha derin bir nedenden dolayı trajik duyunun hayat bulmasıdır: İnsanın düşüşüne ilişkin evrensel dramı açıklığa kavuşturmasıdır bu neden. Lordlar ve komutanlar aşırı hırs, hasımlarının nefret ve şeytanlıkları ya da talihsizlikler yüzünden ölmüşlerdir. Yine de bir ahlakçının belirli bir suç veya felaket durumuna işaret ettiği zamanlarda bile, daha genel bir kanun yürürlükte. İlk günah-tan ötürü, her insanın kaderinde, ne kadar özel ya da anlaşılması güç olursa olsun, kendi tecrübesinde ölüm trajedisinin bir kısmının ıstırabını çekmek vardır. Keşiş'in "tragedya biçimindeki" ağdı Lucifer ve Âdem'le başlamakta; insanın trajik durumunu anlatan önsöz, Göklerdeki Cennet ve Cennet Bahçesi'nde geçmektedir.

2 Seçkin kişilerin düşüşü. (ç.n.)

Orada, yaratılış ibresinin baş aşağı giden seyri başlamaktadır. İlahi maksatlardaki simetrisinin, talihin geri dönüş eylemini konumlandırdığı yer yine bir bahçedir. Getsemani’de ibre yönünü değiştirir ve tarihin ahlak oyunu tragedyadan *komedyaya* döner. Sonunday-sa, itaatsizlik önsözündekine bütünüyle karşıt bir şekilde, insanın ilk zaferinden daha üstün bir konuma getirileceğini vaat eden ilahi bir sonsöz vardır. Tanrı’nın tasarımının bu muhteşem meselinde, şöhretli insanların trajik kaderlerinin hikâyesi bir açıklama ve bir hatırlatma haline gelmektedir.

İngiliz tiyatrosunun Tudor Devri’ndeki yükselişi ve Elizabeth Dönemi’ndeki parlak başarısı, tragedya kavramına gerçek dramatik temsile ilişkin değerlerini tekrar kazandırmıştır. Ancak, trajik duruma ait imgeler ortaçağ edebiyatı içinde tasarlanarak tiyatro diline aktarılmışlardır. Ortaçağ alegorisi içinde Talih, insanları yüzüstü bıraktığında, bunu sembolik çarkındaki hızlı bir dönüşle yapardı. Marlowe, bu eski imgeyi *The Tragedie of Edward the second*’da (II. *Edward’ın Trajedisi*) korumuştur:

Kör talih, şimdi görüyorum, senin çarkında
Var bir nokta, insanlar ona vardıklarında,
Düşerler paldır küldür aşağıya: dokundum ben işte bu noktaya,
Görerek yukarı tırmanacak bir yer olmadığını başka
Neden kendi düşüşümün yasını tutayım?

Mortimer kendi lanetini katı bir sükûnetle kabul eder. Oysa sadece birkaç dakika önce kendisinden, “Jüpiter’in ulu ağacı, diğerleri benimle kıyaslandıklarında yalnızca birer çalı” diye söz etmektedir. Mağrur bir düşünce; fakat aynı zamanda bir felaket ilanı, zira ortaçağ ikonografisinde ağaçlar, insan imgesiyle tehlikeli bir biçimde ağ gibi sarılıp sarmalanmışlardır. Ağaçlar, Âdem’in elmayı kopardığı aşılınmış büyük dalı ve çarmıhın umutsuz bir tesellisi olan minik kıymıkları taşımaktadırlar. Ağaçlar tacın etrafında alev alev yandıklarında ya da köklerinden kuruduklarında, insan durumunun en tasvir edici örneklerini vermektedirler. Erken Elizabeth

Dönemi tragedyalarından *Jocasta*'da, bir felaket görüntüsünü aktarmak üzere çark ve ağaç birleştirilmiştir:

Çarkın feleğini döndüren o kadın,
 Çevirince öte yana yüzünü asık ve kızgın,
 Bahtını açtığı bir zamanlar,
 Yerlerde sürüneceği âna kadar,
 Alaşağı olur her açıdan;
 En sonundaysa bir tepeden yuvarlar,
 Ve sefaletin kucasına atar:
 Ve adam kökünden koparılmış bir asma gibi bitkin
 Bulamaz yeniden yeşerecek bir zemin.

Wagner'in *Tannhäuser*'ının bizlere anımsattığı gibi solmuş dal, şiirsel hayal gücünde kontrolden çıkmamıştır. Elizabeth Dönemi'ndeki en ortaçağa özgü şiirsel hikâyelerden biri olan *Mirror for Magistrates*'te yer alan, Thomas Churchyard'a ait iki dize üzerine odaklanan Marlowe, bu imgeye görkemli bir final vermiştir. *The Tragical History of Doctor Faustus*'un (*Doktor Faustus'un Acıklı Öyküsü*) sonunda Koro, Apollon'un ağacını, sekseninci Mezmur'daki yanmış asma bahçesiyle eşleştirmektedir:

Doğru düzgün bir şekilde büyüyebilecek dal kırıldı,
 Apollon'un defne dalları da yandı
 Bir zamanlar bu bilgin adamın içinde yeşeren

Bizden istenen “onun cehennemî düşüşünü” dikkate almamızdır, çünkü bu, sıradan insanların kaderlerine ilişkin uyarı niteliğinde bir ayna tutmaktadır. Trajik kişiye, ortalama bir insandan daha soyludur ve yaşamın karanlık kökenlerine daha yakındır. Oysa ayrıca tipiktir de. Aksi takdirde düşüşü örnek niteliğinde olmaz. Keza bu da Elizabeth Dönemi tiyatrosunda canlılığını sürdüren ortaçağ görüşüdür. Chaucer'ın Keşiş'i “doğru ve eski” örneklerle, mağrurluk ya da hızla yükselen hırs karşısında bizi uyarmaktadır. *Jocasta*'nın yazarları, Oidipus mitini bu açıdan değerlendirmişler-

dir. Yazarlar mitin içinde, ne haksız bir şekilde izi sürülen bir masumiyet bilmecesi görmüşler ne de kan ve kefareten oluşan arkaik bir dinsel törenin yankısını duymuşlardır. Oyunun ilgilendiği şey, temsili karakterler arasındaki bir çatışmadır:

Kreon Kraldır, Tiranlığın bir iması,
Ve Oidipus, sefaletin aynası.

Ayna ortaçağ döneminin sonuna varılmasıyla kırılmaz. Hamlet'in oyuncularından doğaya tutmalarını istediği aynada bile hâlâ onun varlığını duyumsarız.

Böylece çark, dal ve ayna, Chaucer ve Lydgate'in trajik fabllarının ardından iki yüzyıldan daha uzun bir süre varlıklarını sürdürmüşlerdir. Bu eski imgeler, *coup de théâtre*³ ya da "gerçekçilik öğretisi" biçimine dönüşerek hâlâ tiyatro deneyimlerimizi yönlendiriyorlar. Fakat Elizabeth Dönemi tiyatrosunda, tragedya kavramı ortaçağa özgü bu dolaysızlığını kaybetmiştir. Kelimenin kendisi, hem daha evrensel hem de daha kısıtlı değerler yüklenmiştir. Rönesans'ın ilk döneminden –Marlowe'daki insan görüntüsünü Pico della Mirandola'daki insan görüntüsünden ayıran ruhun karanlığa gömülmesinden– itibaren gelişen umudun çökmesiyle birlikte trajik duyu genişlemiştir. Bireysel yücelikteki bir çöküşten çok daha öteye geçmiştir. Şeylerin gizeminin altında trajik bir anlaşmazlık ve yok edilemez bir insaniyetsizlik çekirdeği yatıyormuş gibi görünmektedir. Yaşama duyusunun kendisi bir trajedi hissiyle gölgelenmiştir. Bunu, en az Shakespeare'de olduğu kadar, Calvin'in insanın durumuna ilişkin değerlendirmesinde de görürüz.

Fakat aynı zamanda, "tragedya" özel bir anlam da kazanmıştır. Bir şiir ya da düzyazı biçimindeki bir romans, konusundan dolayı "trajik" olarak adlandırılabilirdi. Ancak, ona artık, "tragedya" denmiyordu. Seneca oyunlarının 1560'lı yıllarda yeniden keşfedilmesi, "tragedya" kelimesine, teatral biçimin açık çağrışımla-

3 Bir oyun içinde yaşanan dramatik ve beklenmedik gelişme. (ç.n.)

rını kazandırmıştır. Bu andan itibaren “tragedya”, trajik meselelerle ilgilenen bir oyun olmuştur. Fakat bu biçimdeki tüm oyunlar tam anlamıyla tragedya mıdır? Eleştirel tanımlamadaki çelişkiler en başından beri ortaya çıkmıştı ve Batı tiyatrosu tarihinde hiçbir zaman sona ermemişti. Racine, Ibsen ve Wagner’in zihinlerini meşgul eden zorlukların belirtileri 17. yüzyılın hemen başında bile görülmektedir. Kuram, Ibsen’in “kusursuzluğun iddiaları” olarak nitelendirdiği özelliğiyle oyun yazarına tedirginlik vermeye başlamıştır.

Bu iddiaların ilk defa ortaya çıktıkları zamanı gayet net bir şekilde tarihlendirebiliriz. Ben Jonson, *Sejanus*’la (1605), Seneca retoriği ve Roma satirini model alan örnek bir tragedya yazmıştır. Bununla birlikte kendisini, oyunda uyguladığı belirgin serbestlikleri, katı yeni-klasisizm kuralları karşısında savunmak zorunda hissetmiştir:

... eğer bu yayımladığıma gerçek bir şiir değildir diye karşı çıkılacaksa, zamanın katı kuralları önünde suçumu kabul ediyorum: keza, yapısı ve havası öylesine zor olan uygun bir koro talebi karşısında da; zira bildiklerimin arasında kimse, antik yazarlardan bu yana kuralları bu denli etkilemekle kalmamış, aynı zamanda söz konusu kuralların önünde durmuşlardır. İçinde olduğumuz bu zamanlarda da ... popüler olan herhangi bir zevki koruyabilmek adına eski durumu ve dramatik şairlerin ihtişamını göz önünde bulundurmanın ne imkânı ne de gereği vardır.

Yedi yıl sonra, *The White Devil*’ın (*Ak Şeytan*) önsözünde John Webster aynı savunmada bulunmuştur. Aristoteles ilkelerine ciddi anlamda uygunluğu kastederek, ortaya “hakiki bir dramatik şiir” koyamadığını kabul etmiştir. Ancak, kendisinden emin bir alaycılıkla, sorunun halkta olduğunu da eklemiştir. Elizabeth ve I. James dönemlerindeki tiyatro izleyicileri, tragedyanın “eski durumuna ve ihtişamına” layık olmadıklarını kanıtlamışlardır.

Bu ifadeler, Avrupa tiyatrosu tarihini 16. yüzyıldan Ibsen’in zamanına kadar şekillendiren büyük fikir çatışmalarından kaynaklanmaktadır. Tragedyanın yeni-klasisizm görüşünün bir yanında

Seneca örneğinden gelen antik gelenek, diğer yanında da kuvvetli bir eleştiri kuramı vardır. Tiyatroya ilişkin yaygın romantik görüş, gücünü Elizabeth Dönemi oyun yazarlarının eserlerinin gerçek temsilleri ve açıkça ortada olan teatral başarı olgusundan almaktadır. Halk, Shakespeare tiyatrosunun haz ve çeşitliliğine, asil bir “hakiki dramatik şiir” biçiminden daha fazla önem vermiştir.

Yeni-klasisizm, bilge şairler ve İtalyan Rönesansı eleştirmenleriyle birlikte ortaya çıkmıştır. Yeni-klasisizmin kökleri, Aristoteles ve Horatius’un eksik anlaşılmasına dayanmakla birlikte, Seneca’nın sanatıyla mevcut biçimini almıştır. Yeni-klasisizm görüşü, kendisini iki dahiyane yorumcu, Scaliger ve Castelveto vasıtasıyla ortaya koymuştur. Castelveto’nun *Poetika* yorumu *Poetica d’Aristotele vulgarizata*, Batı beğenisinin gelişimindeki belirleyici açıklamalardan biri olmuştur. Eser, Jonson’ın zamanından Claudel ve T.S. Eliot’un zamanına kadarki dram yazarlarının ve eleştirmenlerinin kafalarını kurcalayan ilke ve görüşler ortaya koymuştur. Eserin temel savları İngiltere’ye ulaşmış ve Sidney’in *Defense of Poesy* adlı yapıtında hatırı sayılır bir ifade biçimi bulmuştur. Sidney’in biçemi, evde kalmış kızları andıran yeni-Aristotelesçi disipline baştan çıkarıcı bir asalet bahşetmektedir. “Sahne” der bize, “her zaman için tek bir mekânı tasvir etmelidir ve gerekli olan en fazla zaman süresi, hem Aristoteles’in ilkesi hem de sağduyunun ışığında tek bir gün olmalıdır.” Sidney’in çağrısındaki iki doğrultuya dikkatle bakın: Otorite ve akıl. Yeni-klasisizm her zaman için her ikisinde de ısrarlıdır. Ayrıca, zaman ve mekânda birlik, eylem birliğinin de katılmasıyla oluşacak temel modeldeki araçlardır. Klasik görüşün can alıcı noktası budur. Trajik eylem, bütünlüklü bir tutarlılık ve tutumlulukla ilerlemelidir. İsrâf edilmiş duygu tortularına, dilde enerjiye veya nihai etki açısından sonuçsuz jestlere yer yoktur. Yeni-klasisizm dramı, amacını gerçekleştirdiğinde, son derece sıkı bir şekilde işlenmiş olur. Yoksunluktan doğan bir sanat; ağırbaşlı, kıt fakat resmi bir dil yapısı ve kahramanca ölümün heybetine varan bir tavır. Bütün diğer gelenekler bu birlik ilkesinin izinden gider. Hayatın trajik ve komik duyuları, şiddetle birbirlerinden ayrı tutulmalıdır; gerçek şair “ge-

mici dansları ile cenaze törenlerini” bir tutamaz. Ayrıca tragedya, Augustus Dönemi’ne özgüdür; az sayıda kişi onun tehlikeli ince-liklerinin mertebesine çıkabilmiştir. Ya da Sidney’in belirttiği gibi, insan, “tepeden tırnağa soyтары görünümündeki birisinin görkemli olaylarda rol alabilecek olmasına” inanmamalıdır.

Oysa Sidney bunları yazarken soytarılar trajik sahne üzerinde hak iddiasında bulunuyorlardı. Faustus’un lanete giden yolunda komik oyunlarını sergiliyorlardı. *Macbeth*’te intikam kapılarını aralayıp Hamlet’e akıl veriyorlardı. Lear’in aklını defneden uzun cenaze töreni boyunca duyulan, Soyтары’nın gemici dansıdır. Sidney, “bir tarafta Asya’nın bir tarafta da Afrika ve birçok alt-kral-lığın olduğu, oyuncunun sahneye çıktığı anda hep nerede bulundu-ğunu anlatmakla yükümlü olduğu” popüler tiyatroyu alaya al-maktadır. Bununla beraber, *Defense of Poesy*’nin yayımlanmasın-dan önce Faustus hızla göklerde yükseliyordu:

Boyunduruğa vurulmuş ejderhaların güçleriyle cektığı,
Yanan ateş kadar parlak bir arabaya kuruldu

Ve altında, bir anda Roma’dan Mısır’a varan ani geçişleri ve Bohemya sahilleriyle Elizabeth Dönemi tiyatrosunun uçarı coğraf-yası boylu boyunca uzanıyordu. Sidney, sadece birkaç saat içinde sahnelenen bir oyunun birçok yıl içinde meydana gelen olayları taklit etme iddiasında bulunmasının saçma olduğunu öne sürmek-tedir. Hiçbir şey “antik örnekler” olarak aktarılamaz, yeni-klasi-sizm biçiminin muhafızları olan “İtalya’daki oyuncular” buna mü -saade etmeyeceklerdir. Ancak, Shakespeare tiyatrosunun karakter -leri sahneler arasında yaşlanırlar; *The Winter’s Tale*’in (*Kış Masa -lı*) düzensiz başlangıcı ve son nağmesi arasında on altı yıl kadar bir süre geçmektedir.

Elizabeth Dönemi oyun yazarları yeni-klasisizmin her ilkesini çiğnemişlerdir. Birlik kurallarını bozmuş, korodan vazgeçmiş ve fark gözetmeyen bir yetenekle trajik ve komik kurguları birleştir -mişlerdir. *El gran teatro del mundo*,⁴ Shakespeare ve çağdaşlarının

4 Büyük Dünya Tiyatrosu: İspanyol Altın Çağ Tiyatrosu’nun önemli yazarlarından Calderón’un bir oyunu. (ç.n.)

tiyatrosudur. Duygulardaki hiçbir farklılık, deneyimlerin içinde eritildiği potadaki hiçbir unsur, amacına yabancı değildir. Elizabeth ve I. James dönemlerindeki oyun yazarları Seneca'yı yağmalamışlardır. Ondan retoriğini, hayaletlerini, özlü ahlakını, dehşet ve kan davaları yaratma kabiliyetini almışlar, ancak yeni-klasisizm sahnesine özgü ağırbaşlı ve yapmacık âdetlerine dokunmamışlardır. Shakespeare, Yunan tragedya dehasının ya da bu dehanın nispeten kalitesiz bir versiyonu olan Roma tragedyasının karşısına, onlara rakip bir trajik biçim anlayışı ve onlara rakip bir uygulama kusursuzluğuyla çıkmıştır.

Geniş çaptaki bilgiye rağmen bu biçimin geçmişi karanlıkta kalmıştır. Uygulamaya yönelik kimi nedenlerden ötürü Marlowe, Kyd ve Shakespeare, yeni-klasisizm modellerinden ayrılmışlardır. Bir oyun yazarı Castelveto'nun ilkeleriyle hayatını kazanamazdı. Halk, tereddütsüz bir şekilde romansları, trajikomik ya da tarihsel bir oyunun hengâmesini tercih ediyordu. Halk soytarılar, arada olan komik olaylar, fiziksel eylemin getirisi olan akrobasi ve vahşilikle eğleniyordu. Elizabeth Dönemi izleyicisinin gergin sınırları vardı ve izleyici, sınırlarının üzerine oynanmasını talep ediyordu. İzleyicinin çevresindeki dünyada kanın sıcaklığı vardı ve izleyici sahne üzerinde bunu görmek istiyordu. Ben Jonson ve Chapman gibi "eğitilmiş" şairler, yüksek hazlarla boş yere halklarını eğitme yolları aramışlardı. Ancak, popüler tiyatro gerçekleri dikkate alınmasa bile Shakespeare'in dehasının, onu "kapalı" oyunlar yazma biçiminden "açık" oyunlar yazmaya yönlendirdiği görülmektedir. Dante'nin hayal gücü tüm ışık doğrultularını tek bir kontrol merkezine doğru yöneltirken, Shakespeare'in dünyayı algılayış biçimi dışı doğru ilerler gibi görünmektedir. İhtiyaç duyulduğu anda dramatik biçimleri şekillendirerek, olağanüstü bir gerçeklikle onları kullanmıştır. Gerçek ve fantastik, trajik ve komik, asil ve sefil, Shakespeare'in hayatı kavrayış biçiminde eşit bir şekilde yer almaktadır. Dolayısıyla Shakespeare tiyatrosu, klasik tragedyadakinden farklı olarak kuralsızlığı ve geçiciliği gerektirmektedir.

Fakat *Doktor Faustus*, *II. Richard*, *Kral Lear* ya da *Measure for Measure* (*Kısasa Kısas*) gibi oyunların biçimleri, Elizabeth Dönemi oyun yazarlarının kişisel eğilimlerinden çok daha fazla şey

anlatmaktadır. Söz konusu oyunlar, antik ve karmaşık dinamiklerin kesişmesinin bir sonucudur. Dramatik uyaksız koşuk (*blank verse*)⁵ kullanımının gelişimindeki gerçeğin ve görkemli şiddetin özündeki Seneca ruhunun altında yatan, ortaçağ ve popüler biçimlerin mirasıdır. 16. yüzyılın son dönemi, gücünün büyük bir bölümünü bu canlı zeminden almaktadır. Shakespeare'in, mekân ve zaman kısıtlamalarını hikmetli bir şekilde küçük görmesinde, cennet, dünya ve cehennem âlemlerinde geçen, dünyevi ölçeklerinde insanlık tarihinin bulunduğu döngüsel gizem oyunlarının varlığını duyumsarız. Palyaço, bilge soytarılar ve Elizabeth Dönemi tiyatronun cadıları kendileriyle beraber bir ortaçağ tınısı taşırlar. Seneca'ya özgü cenaze törenlerinin ardından Morris dansçılarının gemici dansları gelir. Ve kimse, Shakespeare'in tarihsel oyunlarını veya onun son dönemdeki kara güldürülerini, içlerinde bulunan ve kökleri ortaçağın zengin hayal gücüne kadar uzanan dinsel tören ve sembolik ilerlemelerin mirasının farkına varmadan anlayamaz. Bu mirasın nasıl nakledildiği ve Elizabeth Dönemi mizacındaki sınırlı özgürlükle nasıl birleştiği henüz belirsizdir. Fakat bu mirasın şekillendirici varlığını, I. James Dönemi tiyatrosu kadar geç bir dönemde bile hissederiz. 17. yüzyılda aklın yeniden tanımlanışı eski geleneğin yerine el koyduğunda, İngiliz tiyatrosu büyük çöküş devrine girmiştir.

Geçmişe bakıldığında, Elizabeth Dönemi oyun yazarlarının uygulamaya yönelik yaptıkları işler ile yeni-klasisizm eleştirmenlerinin ileri sürdükleri iddialar arasındaki zıtlığın şaşkınlık verici olduğu görülmektedir. Marlowe, Shakespeare, Middleton, Tourneur, Webster ve Ford'un oyunlarının, yeni-klasisizm tarzında üretilmiş bir oyundan çok daha üstün olduğu açıktır. Ancak bu farklılık, kısmen bir odaklanma meselesidir. Dramatik olana ilişkin deneyimlerimiz Shakespeare'e özgü açık biçime o kadar şartlanmıştır ki, başka bir geleneğin geçerliliğini hayal bile etmemiz güçleşmiştir. Elizabeth Dönemi klasikçileri aptal değillerdi. Argümanları, İtalyan gra-

5 *Blank verse*: Çoğunlukla on mısradan oluşan ve kafiye göstermeyen bir şiir yazım tekniği. (ç.n.)

mer uzmanlarının otoritesiyle Roma tragedyasının bayağı örneklerinden çok daha fazla şeye dayanıyordu. Yeni-klasisizm görüşü, gitgide gelişen bir şekilde kavranan Yunan tiyatrosunun mucizesinin bir ifade biçimidir. Oysa bu kavrayış bölük pörçüktü. Aiskhylos'tan birkaç çeviri vardı ve Euripides'in oyunları genelde, eserlerinin Seneca versiyonlarıyla biliniyordu. Ayrıca Rönesans âlimleri, uygulamadan yola çıkan bir eleştirmen olan Aristoteles'in hükümlerinin bütün Yunan tiyatrosundan ziyade Sofokles'le ilgili olduğunun farkına varamamışlardı (örneğin, *Eumenidler*'de zaman birliği yoktur). Bununla beraber, Sidney'in fikirleriyle Ben Jonson'un tutkuları, trajik hayal gücünün, Yunan örneğinin farkına varılmasına borçlu olduğu gerçeğinin içgörüsüne dair önemli fikirler taşımaktadır. Bu içgörü, Batılı şairlerin duyarlılıklarına tekrar tekrar hâkim olmuştur. Milton'dan Goethe'ye, Hölderlin'den Cocteau'ya kadar birçok şiirsel dram eseri, Yunan idealini tekrar hayata döndürmeye yönelik birer girişimdir. Shakespeare'in, Hellen cazibesine kapılmamış olmasıysa, talihin büyük ve gizemli bir cilvesidir. Onun daha biçimsel klasik marifetler karşısında belirgin bir biçimde takındığı masum tavrı, kendisinin görkemli serbestliğinde bir açıklama bulabilir. Şayet Shakespeare önce *Oresteia*'yı okumuş olsaydı, *Hamlet* nasıl bir şey olurdu, bunu kestirmek zordur ve *Kral Lear*'in sonunda, onun, olayların Kolonos'ta nasıl düzenlendiğinin farkında olduğuna dair en ufak bir bilinç olmamasına insan ancak minnet duyabilir.

Alanda konu üzerine en erken eğilenler İngiliz klasikçiler değildir. Yeni-Aristoteles ilkeleri ve Seneca örneği, çok önceden hatırı sayılır miktarda İtalyan ve Fransız oyun yazarı için ilham kaynağı olmuştur. Bugün sadece bir tiyatro tarihi uzmanı Trissino ile Giraldo Cintio'nun oyunlarını ya da Tasso'nun *Torrismondo*'sunu okuyor. Bu ilgisizlik, Jodelle ve Garnier'e kadar varıyor. Racine göz önünde bulundurulduğundaysa, 16. yüzyıl Fransız tragedyası arkaik bir prelüt gibi görünüyor. Fakat bu görüş büyük ölçüde modern bir bakış açısıdır. Bu Fransız tragedya yazarlarının her ikisinde de 'klasik biçimin zirvede olduğu zamanlarda bile tekrar duymayacağımız güçlü bir müzik vardır. Jodelle'nin *Cléopâtre captive* (1552) oyunundaki ölüme yakarış ânını düşünün:

Ah ölüm, ulu soylu ölüm, yegâne deva
 Esaret altında eli kolu bağlı ruhlara,
 Neden haklarının böyle küçümsenmesine göz yumarsın?
 Kızdırdık mı seni, soylu, soylu ölüm?
 Neden yaklaşıyorsun, ulu zorlu Kader?
 Neden hor görüyorsun esaret altındaki halimizi,
 Pek yakında kurtulamayacak olan köleliğimizden
 Ruhlarımız senin okunla yaralı iken?

Ses tonu, koronun ağzı üzerinden gösterişli bir kederle birlikte yükselmektedir. Dizeler, sırmalı bir kumaş gibi dökülürler fakat sertliklerinin altında, yavaş yavaş çözülerek boşalan ölümü duyuruz: *soylu, soylu ölüm. Ulu zorlu Kader*'se, seyrinin tam ortasında yakalanmış alegorik bir figür gibidir; bu figürün Valéry'nin dikkatini çekmemiş olduğuna inanmak zordur.

Aynı resim, nispeten daha geç tarihli bir oyun olan Garnier'nin *Marc-Antoine*'inde dramatize edilmektedir. Charmian'ın, kendisine sahip olma hakkı kazanan erkeklere yalvarması yönünde telkinde bulunması üzerine Kleopatra ölüm ayinlerinin hazırlıklarına başlar:

Nasıl da çıkmış adınız kötüye Tanrılar! Ne kadar da kabahatli,
 Sevseydim Antonius'u ve onun parlak şöhretini
 Ölümüne kadar ayakta kalarak, bir başıma rahatça
 Dökseydim gözyaşı onun yalnız mezar taşının başında.
 O zaman, nasıl derdi sonraki kuşaklar adilane
 Benim onun sallanan atasına düşkün olduğumu sadece
 Bir de onun kudretine lakin onun yıldızı söndüğünde
 Kaçırıldığımı başka bir adam bulmaya.
 Sonra da olduğumu ilkbahar kuşları gibi uçarı
 Yabancı diyarlardan gelen kısa süreli kanat çırpmaları
 İle bizimle yaz öğlenlerinde meraya çıkacak
 Ama yine uçup gidecek başka bir yere ilk kış ayı.

Retoriğin yokluğunda kelimeler bizleri ikna eder. Kleopatra, kendisinden Antonius'un *kız arkadaşı* olarak bahsetmektedir. 16.

yüzyılda söz konusu kelimenin erotik çağrışımları şimdikinden çok daha kuvvetliydi; fakat bu sessiz ve zalim anda, arkadaşlığın gücü, en az aşkın gücü kadar önemlidir. Kleopatra'nın benzetmesi gösterişten bütünüyle yoksundur; kuşlar kadar uçarı olmayacaktır. Fakat aynı zamanda, temponun hızlandırılması ve *ilkbahar kuşları gibi uçarı* sözlerindeki ses uyumu, hayal gücümüzü uçarak ölüme giden bir ruhun üzerine yoğunlaştırır. Mısır'ın tahtındaki asil atmaca kanatlarını açacaktır. Buradaki değerler, Corneille ya da Racine'deki değerlerle aynı değildir. Karakterler, alegoriden drama doğru bir geçişi imleyecek şekilde betimlenmişlerdir. Dilin yüzeyinde yaşama eğilimindedirler ve eylem, dolaysız bir şekilde gelişmekten çok, birbirini takip eden süslü sözlerle ilerlemektedir. Fakat bu tragedyalarda, olgun yeni-klasisizmdekinden çok daha insancıl ve saf bir şekilde duygulara bağımlılık hali söz konusudur.

Sidney'in ölümünden dört yıl sonra, Pembroke Düşesi *Marc-Antoine*'i çevirdi. Samuel Daniel'ın *Cleopatra*'sı için aldığı model Garnier'ydi ve Thomas Kyd, Garnier'nin Pompeius'un düşüşünü konu alan tragedyası *Cornélie*'i çevirmişti. Bu oyunlar belirli bir zümrenin beğenisine sunulmak üzere, sahnelenmekten çok okunmak için yazılmış tiyatro eserleriydi. Ancak, bu eserler romantik döneme kadar varacak biçimsel bir tragedya geleneğine ön ayak olmuşlardır. Fulke Greville, Essex isyanı sırasında siyasi tragedya-larından bir tanesini yok etmişti. Geriye kalan ikisi, *Mustapha* ve *Alaham*'sa, ağır barok dönemi mimarisini imleyen bir çeşit gösterişlilik ve çapraşık resmiyete sahipti. Bu oyunlar, Dryden'ın Mağriplileri konu alan oyunları, ondan çok daha yetenekli bir aristokrat olan Byron'ın Venedik tragedyalrı ve *Sardanapalus*'unun habercileridir.

Ayrıca yeni-klasisizm görüşü, Elizabeth ve I. James dönemleri tiyatrosunda, en azından kısmi bir ifade biçimi bulmuştur. Chapman ve Ben Jonson, eğitilmiş ve popüler tiyatronun birbirlerine rakip algılayış biçimlerini birleştirmeye çalışmışlardır. Onlar aynı zamanda hem birer bilim insanı hem de birer tiyatro adamıydı. Bütün Elizabeth Dönemi oyun yazarları arasında Seneca'ya en yakın duran Jonson'dır. İnsan ilişkileri hakkında stoacı bir görüşe sahip

olan Jonson'ın biçeminde doğal bir kasvet ve karışıklık vardı. Jonson, yeni-Aristotelesçi görüşü tiyatronun ahlaki amacı doğrultusunda bütünüyle kabul etmiştir. Esas tragedya, “erdeme yönelik cismani bir eğitimle, zarif ve anlam taşıyan bir heyecanlandırmayla erdemin yanlış yola sapmasını engellemelidir.” Jonson, devletin önemli olaylarının köklerinin, kişisel hırslar ve kişisel tutkulara yattığını düşünen son dönem Roma tarihçilerinin hislerini paylaşıyordu. *Bussy d'Ambois* ve *The Tragedy of Chabot, Admiral of France*, İngiliz edebiyatındaki birkaç önemli siyasi dram arasındadır. Chapman'ın, şiddetin şiddeti doğurduğuna ve şeytani istencin şaka kaldırmaz oluşuna dair inancında, Tacitus'un anlaşılır tasasından bir şeyler vardır. Bununla beraber Chapman, aynı anda, popüler tiyatro alanında başarı kazanmak için de uğraşıyordu. Bu yüzden izleyiciye, beklediği miktarda fiziksel vahşet, büyücülük ve amatör entrikalar sunmuştur. Chapman'ın hayaletleri en az Elizabeth Dönemi tiyatrosundakiler kadar kanlı ve cinayetleri sıktır. Fakat çatışan fikirlerden doğan zorlama çok büyüktür. Chapman'ın oyunlarında kurgusal bir bütünlük yoktur. Yoğun retorik arasında, Chapman'ın siyasi görüşlerindeki zulmün her şeyin önüne geçtiği anlık sahneler vardır. Ancak, tıpkı Palladio⁶ tarzında sert bir kapı eşiğinin, iç kısmı barok tarzında olan bir yapıya açılması gibi, hiçbir tutarlılık gözetilmemiştir.

Chapman'ın Romalı biçemi, Roma İmparatorluğu'nun çöküşü gibidir. Ben Jonson'ın klasisizmiyse, Roma şehrinin en parlak dönemine aittir. Jonson, İngiliz yazınındaki en esaslı klasikçidir. Diğer yazarlar Roma edebiyatının yüzeyine odaklanırken, Jonson doğrudan Roma edebiyatının özüne odaklanmıştır. Derin ve ironik gözlem kabiliyeti, keskin gerçekçiliği, anlatımındaki incelik ve enerji, onun düşünce tarzının Horatius'un düşünce tarzıyla ne kadar yakın bir ilişki içinde olduğunu göstermektedir. Eğer Jonson, *Volpone* ve *The Silent Woman*'daki meziyetlerini tragedyalarına taşıyabilmiş olsaydı, ardında, doğasında klasik fakat aynı zaman-

⁶ İtalyan mimar Andrea Palladio'nun 16. yüzyıldaki yeni-klasikçi akımı şekillendirmiş olan ve etkileri 18. yüzyıl mimari akımına kadar uzanan tarzı. (ç.n.)

da Shakespeare'inkilere rakip olabilecek bir eserler bütünü bırakabilirdi. Bunun yerine Jonson iddialarını, klasik eğitim ve toplumsal konuyla ilişkilendirerek ilke haline getirdi. *Sejanus* ve *Catiline's Conspiracy*, Jonson'ın geniş ve çeşitli bilgisini, yeni-klasisizm tarzının biçimci geleneğiyle birlikte ustalıkla kullanabileceğini gösterme amacıyla yazılmıştı. İki oyun da kanlı Roma siyasetinin tabiatının net bir şekilde kavranıldığını gösterir ve her iki oyunda da Jonson'ın kurgusunun çok örtülü olmasından dolayı kesin bir çözümleme karşısında direnen mükemmelliklere sahip pasajlar vardır. Eğer insan, Caesar ve Catiline arasında geçen diyalogda bulunan baskı ve sinirsel zekâyı gölgede bırakabilecek başka bir örnek bulmak istiyorsa *Coriolanus*'a bakmak zorundadır:

- CAESAR: Gel, hiçbir büyük şey asla olmamıştır daha
Cebren ve hile ile arzu edilenden başka:
Ve her kim vicdanın deliliğinden medet umar
Buna sahip olmak için ...
- CATILINE: Dindar bir aptaldır.
- CAESAR: Batıl inançları olan bir köle ve geberecek bir yaratık
İyi geceler. Biliyorsun Crassus ve benim
ne düşündüğümüzü,
Bununla. Yelkenler kadar büyükçesine aç kanatlarını,
Ki keserek göğü, arkanda hiçbir iz bırakmayasın.
Bir yılan, çok geçmeden bir ejderha olacak,
Yiyecek bir yarasayı; o zaman sen olmalısın onu,
İzleyen konsül. Ne yapacaksan çabucak yap, Sergius.

Fakat Jonson'ın tragedyaları, tıpkı Chapman'inkiler gibi, bölünmüş amaçlarından ötürü sorunludur. Bu tragedyalar, yeni-klasisizm geleneğiyle bundan çok daha değişik olan Elizabeth Dönemi'nin tarihsel dram geleneğini uzlaştırma çabaları altında, beceriksiz bir gelişme göstermişlerdir. *Volpone* herhangi bir Roma tragedyasından çok daha "klasik"tir. Söz konusu oyun, Roma satirinin acımasız zevkiyle, kusursuz bir tutarlılık disiplinine sahiptir. Duyguların sınırları sert bir şekilde çizilmiştir ve karakterler yine

az çok Roma komedyalarında bulunan, açık ve düz bir incelik içinde görünmektedirler. Bundan başka hiçbir Elizabeth Dönemi oyunu, Shakespeare'e daha uzak değildir. Oyun, Matthew Prior ve Robert Graves'in lirik şiirleriyle beraber, İngiliz edebiyatının kelimenin tam anlamıyla Romalı olan o küçük köşesine aittir.

Sidney'in "hakiki gerçek şiir" idealini ne Chapman ne de Jonson gerçekleştirebilmiştir. O halde bu, Shakespeare'in dünyasının karşısında durabilecek klasik biçimde yazılmış hiçbir tragedya olmadığı anlamına mı geliyor? Sadece bir tane, o da belki. Oyunun önsözü, yeni-klasisizm görüşüne ilişkin titiz bir açıklamadır:

Tragedya, antik zamanlardaki gibi yazıldığında, her zaman için tüm şiirlerin en vakur, en ahlaklı ve en faydalı olanıdır: Bu yüzden demistir Aristoteles tragedyanın gücünün, acı, korku ya da dehşet uyandırarak, akli bunlar ve benzeri tutkuların arındırarak olduğunu ... Tragedyayı, basit bir saygınlıktan ya da daha doğrusu, bugünlerde nicelerinin hikâyelerinde, diğer sıradan ara oyunlarla birlikte anılan kötü şöhretinden korumak için bundan bahsedilmiştir; bu komik şeyler, trajik hüznün ve ağırbaşlılığı birbirine karıştıran şairlerin hataları sonucunda gerçekleşmektedir; ya da oyunun içine, sıradan ve kaba karakterleri ... hiçbir incelik gözetmeden, namussuzca, sırf insanları tatmin etmek için kattıklarından ... onlar, henüz hiç kimsenin kendileriyle eşit olamadığı, tragedya yazma uğraşındaki herkes için en önemli kuralları belirlemiş üç büyük tragedya şairi Aiskhylos, Sofokles ve Euripides'ten habersiz olanların gözünde en iyi uzmandırlar.

"Henüz hiç kimsenin kendileriyle eşit olamadığı" bu sözler *Kral Lear*'in yayımlanmasından altmış üç yıl sonra kaleme alınmıştır. Kelimelerin taşıdığı hüküm ve ileri sürdükleri tragedya kavramı, İngiliz edebiyatında, Shakespeare ve tüm "açık" trajik dram biçimlerinin karşısında duran en önemli görüştür.

Samson Agonistes, üzerine tam anlamıyla odaklanılması zor bir oyundur, çünkü yapıt, kendi varsayımlarını gerçekleştirmeye çok yaklaşmıştır. Eser, enerjisinden ve amacından dolayı özel bir durum teşkil etmektedir. İngiliz tiyatrosu, adil bir şekilde bu oyunla

karşılaştırılabilecek başka bir eser vermemiştir. Oyunun tasarımı, Aiskhylos'un *Prometheus*'u tarzında neredeyse durağandır; ancak, oyunun içinde çözüme doğru giden büyük bir ilerleme vardır. Tüm Hristiyan tragedyaları gibi, kavramın kendisi paradoksaldır, *Samson Agonistes* kısmen bir *komedya*dır. Samson'un ölümündeki gerçeklik, ağır ve geri dönülmezdir; fakat bu, oyunun temel ya da nihai anlamını taşımamaktadır. *Oidipus Kolonos'ta*'da olduğu gibi, eser ciddi bir başkalaşım, hatta bir mutluluk emaresiyle bitmektedir. Eylem, gözü ve ruhu saran bir kör karanlıktan gözleri kamaştıran bir ışık haline geçerek ilerlemektedir.

Samson Agonistes'te Milton, yeni-klasisizm görüşünün iddialarını kabul ederek gereklerini bütünüyle yerine getirmiştir. Milton, Yunan mitolojisine dahi odaklanmadan çağdaş dilde bir tragedya yazarak birlik ilkelerini tam anlamıyla gözetmiş ve koro kullanmıştır. Fakat aynı zamanda Milton, muhteşem bir tiyatro yaratmıştır. Bu sav sıradan bir söz olmalıdır. Performans bağlayıcı bir etmendir ve en kabiliyetli okuma bile içinde oyunun tüyler ürpertici heyecanını taşımaktadır. Samson'un çürümüş ahlaki bütünlüğü üzerine ardı arkası kesilmeyen bir şekilde, bir kamçı vuruşu kadar sertçe yapılan saldırıların gerginliğini ve acısını, olsa olsa tiyatro sanatına sağır bir kulak duyumsayamaz. Strindberg'den önce az sayıda kişi, Samson ve Dalila arasında alevlenen, çıplak cinsel karşıtlığı verebilmiştir: "onu soktuğu yere bakılırsa, resmen bir yılan."

Samson Agonistes boyunca, belki de arkeoloji ve klasik edebiyat araştırmalarında olduğundan çok daha kolay bir şekilde, Yunan tiyatrosunun kayıp bütünlüğü gözlerimizin önünde belirir. Milton'ın dili, müziğin ve dansın kendisine eşlik edici güçlerini aradından sürükler gibi görünmektedir. Belirli pasajlardaki birleşimler, en az Aiskhylos'un koro için yazılmış sözlerinde olması gerektiği kadar bütünlüklüdür:

Fakat bu da kim, Deniz mi, yoksa Kara mı yarattığı?
Cinsi de dişi gibi,
Ne de süslü, canlı ve parlak renklerle giyinmiş,
Geliyor buraya doğru yelken açarak,

Devletli bir gemisi gibi
Tarsus'un, adalarına giden
Javan'ın ya da Cádiz'in
Bütün cesareti üzerinde, palangaları muntazam,
Yelkenleri kabarmış, flamarı dalgalanıyor,
Onları hareketlendiren bütün rüzgârlarla cilveleşerek ...

Dionysos tiyatrosundan bu yana tiyatrodaki böyle bir müzik duyulmamıştır.

Samson Agonistes'e yazılmış önsöz, Batı tiyatrosu tarihindeki tartışmanın sınırlarını belirlemektedir. 17. yüzyıldan sonra tragedya yazarı, bitmek bilmez bir fikir çatışmasıyla karşı karşıya kalmıştır. Bir tragedya yazarı yeni-klasisizmin, Aiskhylos, Sofokles ve Euripides'ten yola çıkarak ortaya koyduğu kuralları mı benimsemelidir, yoksa yüzünü, açık tiyatronun Shakespeare geleneğine mi çevirmelidir? Birbirlerine rakip tiyatro biçimleri arasındaki bu ayrılık başlı başına zor bir sorundur; fakat bu sorunun derinliklerinde daha da önemli bir ikilem bulunmaktadır. Çağdaş bir yazarın, Yunan ve Elizabeth Dönemi tiyatrolarının gölgesinde umutsuzca kalmayı başarabilecek bir trajik tiyatro yaratması mümkün müdür? Bir kimse, ardında bulunan *Oresteia*'nın, *Oidipus*'un, *Hamlet*'in ya da *Kral Lear*'in muazzam varlıklarına kulak vermeden beyaz bir sayfaya "tragedya" kelimesini yazabilecek midir?

Lessing ve romantiklerin yaptığı gibi, Sofokles ve Shakespeare geleneklerine ait tragedya görüşlerinin arasında kesin bir ayrıma gidilmesinin yanlış olduğu öne sürülebilir. Yaşayan insanların, ölümlerin ağırlıkları altında ezilmemesi gerektiği de iddia edilebilir. Fakat gerçekler su götürmezdir. Ibsen, Çehov ve Strindberg'in zamanlarına kadar tragedya sorunu, klasik ve Elizabeth Dönemi'nden kalan farklı miraslar tarafından şekillendirilmiştir. Daha sonraki şairler, gözlerini bu doruk noktalarından hiç ayıramamışlar fakat kıyaslanma gerçeği tarafından tutkularının önü kesilmiştir. Ibsen, ne antikiteden ne de Shakespeare örneğinden yola çıkmadan ortaya çıkan trajik biçim fikrinin hakkını yerine getiren ilk kişidir. Bunun olabilmesinden önce anlatım dilinin, koşuk biçimi

minden düzyazı biçimine geçmesi gerekiyordu. Geçmişin görkemi ve şimdinin başarısızlıklarına ait bu büyük sorunlar ilk olarak 17. yüzyılın sonlarında ortaya çıkmıştır. Çağdaş tiyatronun durumuna ilişkin herhangi bir çalışma, bu dönemle birlikte başlamak zorundadır.

Söz konusu dönem, eleştirel anlayışındaki keskinlik açısından dikkate değerdir. Eleştirmenler *Samson Agonistes*'ten önce bile tiyatronun zıt fikirler tarafından parçalandığını görmüşlerdir. Richard Flecknoe, *Short Discourse of the English Stage* adlı eserinde Shakespeare ve Ben Jonson arasındaki çizgiye dikkat çekmiştir. Onları karşılaştırdığınızda, "Doğa ve Sanat arasındaki farkı görebilirsiniz". Bu söz, içinden bütün karışıklığın salıverildiği bir Pandora kutusudur. "Doğa" ve "sanat", eleştirinin dolambaçlı yolu boyunca izlerine rastlanan can sıkıcı birer modeldir. Zaman zaman sanat klasik kurallarla aynı kefeye konulurken, doğa, Shakespeare tiyatrosunun açık ve karışık biçimleriyle eşit tutulmuştur. Çoğunlukla birbirlerine rakip eleştirmenler, kendi tiyatro anlayışlarının, gizli sanat kavramı aracılığıyla doğal fantezi özgürlüğüne sahip olma hakkını kazandığını belirtmişlerdir. Bu ekollerden hiçbirisi, söz konusu kavramlardan vazgeçmeyecektir.

Bu konular üzerine eğilen en ince zekâyâ sahip kişi Thomas Rymer'dır. Rymer, gücünü ihtiyatlı zevk duygusundan alan bir eleştirmendi. Derin gözlemlerde bulunmuş ve Avrupa tiyatrosunun iki yüzyıl boyunca cevabını bulmaya çalışacağı sorular sormuştur. Rymer'ı en olgun haliyle gösteren Shakespeare eleştirisinde dahi dikkate değer, belirli bir dürüstlük vardır. Rymer'inkine kıyasla, Voltaire'in eleştirisi ikiyüzlüdür. *The Tragedies of the Last Age* başlıklı incelemesinde Rymer, klasik dram kurallarının yüzeysel kısıtlamalardan ziyade aklın doğal tavrının bir ifadesi olduklarını göstermeye çalışmıştır. Yunan tragedya biçimleri, deneyim ve sağduyunun doğruluğunu sistemli bir şekilde ele almaktadır. *Kral Lear*'deki olayın çılgınlığı ya da *Macbeth*'de hüznün ve soytarılığın birbirinin yerini alması, yalnızca Aristoteles'in ilkelerini çiğnedikleri için değil, aynı zamanda insan davranışının doğal biçimine ters düştükleri için de kınanması gereken durumlardır. Bir zaman-

lar kendi içlerindeki biçimsel tutarlılığın gereklerini yerine getirebilen, sağduyuya uygun bir tiyatro geleneğini şekillendirip miras olarak bırakmalarıysa Aiskhylos, Sofokles ve Euripides'in dehası ve şansıdır.

Her ne kadar açıklıkla tartışılmış olsa da Rymer'ın kuramı aslında kaçamak sözler üzerine kuruludur. Rymer, Yunan tiyatrosunu ihtiyatlı bir sanat olarak görürken, Shakespeare'in oyunlarını, doğal yeteneğin anlık taşkınlıkları ("vahşi kuş civıltılarının nağmeleri") olarak nitelendiren genel varsayımla işe başlamıştır. Ardından Rymer, varsayımının üzerine, klasik tragedyaların gerçekçi, Elizabeth Dönemi oyunlarının da gem vurulmamış fantezi parçaları oldukları fikrini dayatmıştır. Birbirlerinin içine geçen çapraşık eleştiri terimlerine dikkat edin: Artık, sanat sağduyu gerçekçiliğinin ifade biçimi haline gelirken doğa, fantezi âlemine sürgüne gönderilmiştir. Geleneksel eleştirel değerlerin bu şekilde tersyüz edilmesinin altında ince ve anlaşılması güç bir estetiğe ilişkin ipuçları bulunmaktadır. Rymer'a göre Yunan tragedyası ilk elde, biçimsel ve gerçekçidir. Bu, akla yatkın gelmektedir, çünkü tragedya, yaşamı, yaşam uç noktadaki bir düzen durumundayken taklit etmektedir. "Kuralları" ya da teknik ilkeleri, bu çeşit bir taklidin araçlarıdır; eylemdeki düzen, yalnızca sanattaki düzenle yansıtılabilir. Shakespeare'in bu mantıklı çerçeveden yoksun doğalcılığı, aslında ölçüsüz ve ihtimal dahilinde olmayan (Dover Kayalıkları'ndan atlayan Gloucester) bir yetki kazanmasına yol açmaktadır. Elizabeth Dönemi tiyatrosundaki gerçekçilik eğilimi bu yöndedir fakat canlandırdığı yaşam imgesi, Sofokles tragedyalarının ortaya koyduğu gerçeklikten çok uzaktadır. Kısacası: esas gerçekçilik, yoğun stilizasyonun bir meyvesidir. Bunlar Rymer'ın terimleri değildir ve yeni-klasisizm kuramlarının üzerlerine inşa edildiği paradoksu Racine'den başka birisinin bütünüyle kavrayıp kavramadığı da şüphelidir. Ancak, Rymer'ın diyalektiğindeki zıt kavramlar –sanat-doğa, sağduyu-hayal gücü, akıl-fantezi– büyük bir tesir uyandırmışlardır. Söz konusu kavramlar, Dryden'ın zamanından Shaw ve Brecht'in dönemine kadarki tiyatro kuramları üzerinde kaçınılmaz bir etkiye sahip olmuşlardır.

Rymer'ın faziletlerinden biri, yeni-klasisizm düşüncesine özgü zorluklardan kendini kurtarmaya çalışmamasıdır. Atina Dönemi tragedyasının modern uygulamaların temel ölküsü olduğunu var-
sayan Rymer, Yunan sanatının merkezindeki mitlerin ve inanışla-
rın, Hristiyan ya da seküler bir tiyatroya nasıl aktarılacağı gibi zor
bir soruyla karşı karşıya kalmıştır:

Birileri benim Kurbanlardan, Kâhinlerden ya da Tanrıçalardan bah-
settiğimi duysa gülerdi muhakkak: Bunların uygulanması imkânsız eski
batıl inanışlar olup bizim sahnemizde gülünçten de beter duracaklarını
söylerlerdi. Bunlar, ne Vergilius ve Homeros'un Tanrılarının sanatı nere-
den alıp nereye getirdiğini ne de Tasso ve Cowley'in bir Hristiyan Şii-
ri'ndeki ilahi güçler hakkındaki değerlendirmelerini gözlemlemişlerdir.
Sofokles ve Euripides'in benzer fikirleri de aynı şekilde modern tragedya
yazarları tarafından daha ileri götürülebilir ve böylece bizim inanışları-
mıza ve geleneklerimize uygun bir şey üretilir.

Soru, cevaptan daha nettir. Bu zor soruna bir çözüm bularak,
yeni-klasisizm tragedya geleneğinin temelinde etken inançlardan
arındırılmış mitlerin yattığını kavrayan yine Racine olmuştur.

Rymer, Sofokles idealinin koro kullanımını beraberinde getirdi-
ği iddiasını savunurken sağlam bir zeminde durmaktadır: “Koro
özgün bir temeldi ve kuşkusuz, her zaman en gerekli kısımdı.” Bu-
rada Rymer, açık ve kapalı tiyatro biçimleri arasındaki temel fark-
lılığa temas etmektedir. Koronun oyunu çevreleyen varlığı, trajik
eylemin belirli biçimleri için vazgeçilmezdir ve böylece, Shakespea-
re tiyatrosundaki gibi diğer trajik eylem biçimlerinin bir ifadesi ol-
maktadır. Koro sorunu, Avrupa tiyatrosunda sık sık ortaya çıkmış-
tır. Racine, Schiller ve Yeats'in zihinlerini meşgul etmiş ve Clau-
del'la T.S. Eliot'ın tiyatrolarında önemli bir role sahip olmuştur.
Ayrıca Rymer, koro müdahalesinin, müzikli bir dram olasılığını da
beraberinde getirdiğini zekice belirtmiştir. Lirik öge, söylenen söz-
lerin hayati gücünü zayıflatabilir. Ve koro için yazılmış bir dram,
operaya uygunluk gösterebilir. Rymer'ın çağdaşı Sir Robert Ho-
ward, bu tehlikenin eli kulağında olduğu düşüncesindedir: “Ve

karşınızda *Opera ... elveda Apollon ve Musalar!*" Bu gelecekte haber getiren haykırış, Wagner ve Richard Strauss'un dönemlerinde tekrar duyulacaktır.

Bizim kendi dil kullanımımız artık Rymer ve çağdaşlarının eleştirel dili değil. Fakat onların içine düştükleri açmazlar hâlâ bizimle beraber. Zira 17. yüzyıldan bu yana tiyatro tarihi eleştiri kuramları tarihinin ayrılmaz bir parçası haline gelmiştir. En ünlü çağdaş tiyatro eserlerinin çoğu, eski bir kuramı tersyüz etmek ya da bir yenisini ortaya atmak için yazılmıştır. Üzerinde bu kadar tanım ve amaç çatışmasının sorumluluğu olan başka hiçbir edebi biçim yoktur. Atina ve Elizabeth Dönemi tiyatroları, kuramsal tartışmalar bağlamında masumdu. *Poetika* gerçeklerden yola çıkılarak yazılmış, Shakespeare ardında biçimine ilişkin bir kitap bırakmamıştı. 17. yüzyılda, bu masumiyet ve beraberindeki imgesel yaşam özgürlüğü sonsuza dek kaybolmuştur. Bu andan itibaren oyun yazarları birer eleştirmen ve kuramcı olmuşlardır. Corneille bizzat kendi oyunları hakkında ağır eleştiriler kaleme almış, Victor Hugo'yla Shaw, eserlerine, içlerinde düzenli açıklamalar ve manifestoların bulunduğu önsözler yazmışlardır. En önemli oyun yazarları aynı zamanda amaçlarını en açık biçimde ifade edenler olma eğilimini göstermişlerdir. Dryden, Schiller, Ibsen, Pirandello ve Brecht kuramsal biçimler dahilinde ya da karşısında çalışmışlardır. Eleştirel düşünce biçimleri çağdaş tiyatronun büyük bir kısmını kaplamıştır. Çoğu kez de bu durumun, hayal gücünün temelini oluşturan yapı için çok ağır olduğu kanıtlanmıştır. 17. yüzyılın sonlarından bu yana sanatsal değerlerinden ziyade temsilcisi oldukları kuramlar açısından etkileyici birçok oyun yazılmıştır. Örneğin Diderot, üçüncü sınıf bir oyun yazarıdır fakat tiyatro tarihindeki yeri çok önemlidir. Yaratıcı ve eleştirel değerler arasındaki bu kopuşma Dryden'la başlamaktadır. Ve bu, Dryden'ı ilk çağdaş eleştirmen yapmaktadır.

Dryden'in konumu suniydi. Arada geçen Cromwell Dönemi'nde sekteye uğrayan ulusal tiyatro geleneğinin yeniden canlandırılması için Dryden'a ihtiyaç vardı. Bununla birlikte Dryden, aynı zamanda, Restorasyon Dönemi'nin beraberinde getirdiği yeni tarz ve duyarlılıkları da dikkate almak zorunluluğundaydı.

Restorasyon Dönemi'yle beraber, kuvvetli bir yeni-klasisizm etkisi ortaya çıkmıştır. Rymer'ın fikirlerine benzeyen görüşler yükseleşe geçmiştir. Bu durumda Dryden, nasıl Shakespeare ve I. James Dönemi tiyatrolarından daha ileri gidebilirdi? İngiliz tiyatrosu yüzünü, II. Charles saltanatının görünüşünün ve tarzının çoğunu borçlu olduğu Fransa'ya mı çevirmeliydi? Evrensel bir zevk ve eleştirel zekâya sahip Dryden, birbirleriyle çelişen bu savların farkındaydı. Dryden Sofokles ve Shakespeare'den kalan bölünmüş mirasın, kendi ardında bir kale gibi yükseldiğini de biliyordu. Tekrar bir ulusal tiyatro geleneği kurabilmek için çalışmalarını bunlardan hangisine odaklamalıydı? Uzlaştırıcı bir çözüm arayışı içindeki Dryden, eleştirinin başlangıç niteliğindeki birleştirici özelliklerini kendi oyunları üzerinde uygulamaya geçirdi. Dryden, ilk eleştirmen-oyun yazarıdır.

Dryden'ın antik idealler ve Elizabeth Dönemi'ndeki fikirleri birbirleriyle bağdaştırmaya çalışması, ortaya karmaşık bir dram kuramı çıkmasına neden olmuştur. Ayrıca bu kuram tutarsızdır ve Dryden'ın görüşlerindeki denge, *Essay of Dramatic Poesy* (1668) ve *Troilus and Cressida*'ya (*Troilus ile Cressida*) (1679) yazdığı ön-söz arasında gözle görülür bir şekilde değişmiştir. Dryden'ın çıkış noktası özünde belirsizdir. Kendi mizacından gelen önyargıyla Tasso ve Corneille örnekleri, onu, dramatik birlik kurallarını yeni-klasisizm bağlamında değerlendirmeye itmiştir. Bununla birlikte Dryden, aynı zamanda, Shakespeare'in dehasına karşı son derece duyarlıdır ve bu yüzden, Elizabeth Dönemi sahnesinin zenginliği ve keşmekeşi ilgisini çekmiştir. Dryden, Ben Jonson'da bir *via media*⁷ bulduğunu düşünüyordu. Rymer ve Milton'ın aksine Dryden, trajik ve komik biçimlerin birleştirilmesine izin vermeye hazırdı: "Süregelen bu ciddiyet, ruhu çok yoruyor; nasıl bir yolculuk esnasında mola veriyorsak, ruhu da ara sıra dinlendirmeliyiz, böylece daha kolay bir şekilde ilerleyebiliriz." Fakat bu uzlaşıdan doğan dramatik biçimin ürünü olan kahramanlık oyunları, ne Corneille'in ne de Jonson'ın izinden gitmiştir. Aslında bu oyunlar, Beau-

7 Aşırı uçlar arasındaki orta yol. (ç.n.)

mont ve Fletcher'ın romantik trajik komedyalarının birer devamıdır ve Stuart ile Caroline saraylarında düzenlenen maskeli baloların etkisini taşırlar.

Yine de ortaya koyduğu eserlerin Dryden'ı tatmin etmediği açıktır. *All for Love* (1678) için yazdığı önsözde Dryden, bir Shakespeare tiyatrosu geleneğini yeniden kurmaya kararlı gibi görünmektedir. Yeni-klasisizm tiyatrosunun sınırları, "Daha geniş bir ölçek üzerine inşa edilmesi gerekli İngiliz tragedyası için çok dardır ... Kendi biçimimdeyse ilahi Shakespeare'i taklit ettiğimi açıkça söylemeliyim." Fakat sadece bir yıl sonra Dryden tekrar eleştirel zeminini değiştirmiştir. Dryden'ın kendi *Troilus ve Cressida* versiyonunu tanıtan yazısının büyük bir kısmı, Boileau ve Rymer'in katı kuralları doğrultusunda *Poetika*'yı yorumlamaktadır. Buna rağmen tartışmanın tam ortasında, klasik değerlere en aykırı figür olan Caliban'a düzülen methiyeler bulunmaktadır. Yazının bütünü, Shakespeare tiyatrosunun Aristoteles'e uyduğunu ve Aristoteles "kuralları" ile doğanın haklı bir tasvirinin yapılması arasında kaçınılmaz bir benzerlik olduğunu gösteren ağır bir denemedir. Böyle bir eleştirel görüşün doğasında var olan kararsızlık, Dryden'ın koşuk dilini kullanışını da etkilemiştir. Dryden, Shakespeare tiyatrosunun doğal bir yöntemi olan uyaksız koşuk kullanımına dair bir inanç ve Fransız yeni-klasisizm tiyatrosunun kafiyeyle beyitlerine bağlılık arasında gidip gelmiştir. Zaman zaman Dryden'ın argümanlarının sonunda ortaya tam bir karmaşa çıkmıştır. Bu yüzden Dryden kahramanlık oyunlarına özgü kafiyenin, "modern şiirin en asil biçimi olarak, doğaya en yakın duran şiir" olduğunu belirtmiştir.

Bu kuramsal şüpheler ve birbirleriyle çatışan fikirler Dryden'ın oyunlarına da yansımıştır. Yaklaşık otuz yılı kapsayan bir dönem boyunca tiyatro sahnesi için yazan Dryden'ın kendisinin kaleme aldığı ya da katkıda bulunduğu yirmi yedi oyun vardır. İçlerinde en iyileri komedyalardır; özellikle de *Marriage à la Mode*. Dryden büyük bir komedyaya yazarına has özelliklerin çoğuna sahipti. Dildeki toplumsal nüanslara karşı çok keskin bir kulağı vardı. Hal ve tavırların merkezinden en garip sınırlarına kadarki mesafeyi -ko-

medya için temel zemin olan mesafeyi- ölçümden geçirmişti. Dryden, cinsel aşk çekişmelerini, güçlü olduğu kadar ince bir şekilde kavrama yeteneğine de sahipti. *Marriage à la Mode*'da seçkin bir komedya eserine has tempo ve sade bilgi vardır. Dryden'in kine kıyasla Sheridan'ın eserleri bayağıdır. Dryden'in başarısız olduğu nokta, siyasi ve trajik motiflere olan yaklaşımıdır. Kahramanlık oyunları en iyi şekilde sadece parodilerle canlı kalırlar. Bu oyunlar, histen yoksun bir zemin üzerine inşa edilmiş büyük birer retorik ve gösterişli jest binalarıdır. *Aureng-Zebe*'nin bazı sahnelerinde olduğu gibi, her anlamda duygularımızın harekete geçtiği yerlerde, alınan zevk tekniktir. Dryden'in kafiyeli beyitleri uzun tutku ve öfke uçuşlarıyla destekleme yeteneği hayret vericidir. Dryden'in daha sonraki "tam" tragedyaları da tatmin edici değildir. En iyileri, diğer yazarların elden geçirilmiş eserleridir. Bu, belirleyici bir noktadır. Büyük dramın tarihi, esin verici intihallerle doludur. Özellikle Elizabeth Dönemi oyun yazarları, gözlerine kestirdiklerini talan etmişlerdi. Fakat ne aldılarsa, bir fatih gibi almışlardı; borç alan bir kimse gibi değil. Söz konusu yazarlar, aldıklarını iyiden iyiye öğrenmiş ve onları, bir zamanlar ifade ettikleri değeri gölgede bırakmayı amaçlayan mağrur bir edayla kendi ölçütlerine dönüştürmüşlerdi. Dryden'la birlikte artık durum değişmiştir. Dryden, *Antonius and Cleopatra*'yı (*Antonius ve Kleopatra*), *Troilus ve Kressida* ve *The Tempest*'ı (*Fırtına*) "uyarladığında", bunu orijinalinin varlığının bütünüyle farkında olarak yapmıştır. Dryden, daha önceki eserlerin halkın anılarında yaşadığını varsaymaktadır. Kendi versiyonu, belirli bir tema üzerine getirilen bir eleştiri ya da bir varyasyon olarak işlemektedir. Dar anlamda "yazınsal"dır. Kısacası, burada elimizde olan şey yeni bir buluştan ziyade bir pastıştır. 17. yüzyıldan sonra pastiş yöntemi, dram tarihinde gittikçe artan bir role sahip olacaktır. Şairler, yaratıcılıktan yoksun bir halde, eski yemeklerin üzerine yeni soslar dökmeye başlamışlardır. Dryden'a değinirken, hâlâ *Mourning Becomes Electra* (*Elektra'ya Yas Yakışır*) ya da Cocteau'nun *Machine infernale*'indeki (*Saatli Bomba*) gizemlerden dünyalar kadar uzakta olduğumuzu anlarız; fakat yolculuğumuz sürüyor.

Bu, *All for Love*'ın üstünlüğünden bir şey götürmez. Shakespeare'den sonra hiçbir İngiliz oyununda uyaksız koşuk bu kadar üstün bir şekilde kullanılmamıştır. Dryden, bu enstrümanın büyük bir ustasıydı:

Artık dünyaya

Bir Efendi gerek, bilsin insanlar kime itaat edeceklerini.
İkimiz de gösterdik saygımızı büyük bir incelikle,
Her iki yanından da tutarak kıvırdık yerküreyi,
İç kısımlarında girintiler oluşana dek. Bırak yürüsün
Bir başına onun üzerinde: Ben kendi adıma yoruldum.
Meşalem dışarıda; ve tüm dünya önümde ayakta duruyor,
Yaklaşan gecenin içindeki siyah bir çöl gibi.

Fakat bu mısraların altında yatan ciddi asaletin arkasında, Shakespeare'in Antoniusu'nun daha zengin ve çapraşık müziğini duyarız. Ayrıca her ikisinin arasında, dil üzerine yüklenen baskı hissinde gözle görülür bir azalma meydana gelmiştir. Etki, orkestra için yazılmış bütünlüklü bir partiyonun hünerli bir şekilde piyano için yazılmış hale çevrilmesinin vereceği türden bir etkidir. Dryden oyunu, *Shakespeare'in Biçemini Taklit Etme Amacıyla Yazılmış Bir Tragedya* olarak tasarlamıştı. Dryden, kendisinin belirli Elizabeth Dönemi geleneklerini kullanmasından bahsediyorsa bile bu temas pek hayra alamet değildir. Büyük tiyatro taklit yoluyla yapılmaz.

Dryden, dramatik çatışma ve diyalektiğin ışığında gerçeği görmüştür. *The Hind and the Panther* gibi bir şiirde, iğneli söz ve kaçamakça verilmiş cevapları “duyarız”; tıpkı Ibsen'de olduğu gibi. Dryden yeteneğine uygun dramlar ortaya koyamamıştır, çünkü çalışmalarını, ciddi dram yapma olasılığına şüpheyle yaklaşıldığı bir dönemde yürütmüştür. Atina ve Elizabeth Dönemi geçmiş, dramatik hayal gücünün geleceğine büyük bir gölge düşürmüştür. Dryden, kendileri ile teatral yenilik arasında psikolojik bir engel gören çok sayıdaki oyun yazarının ilkiydi. Geçmişteki başarıların büyüklüğü üstesinden gelinemez gibi görünmüştü. Saintsbury,

Dryden'ın hiçbir zaman, "İster Yunan, ister İngiliz olsun, en büyük tragedyaları yaşamdan sanki bitmiş bir bölüm gibi okunabilir kılan o mutlak erekselliğe" ulaşamadığını söylerken haklıdır.

Bunun karşılığında şu soruyu sorabiliriz: 17. yüzyıldan bu yana böyle bir erekselliğe ulaşabilmiş herhangi bir tragedya yazarı var mıdır?

Dryden, *Essay of Dramatic Poesy* adlı eserinde, “hiçbir Fransız oyununun çevrildiğinde İngiliz sahnesinde başarılı olamayacağını” belirtmiştir. Dryden, Fransız yeni-klasisizm tragedyalarından bahsediyordu ve hükmü bugün de geçerliliğini koruyor. Yine de bu gerçek şaşırtıcıdır ve edebiyat tarihindeki en zor sorunlardan birini tartışmaya açmaktadır. Eğitimli bir Fransız için Corneille ve Racine’in dünyanın en usta şairleri arasında oldukları gün gibi açık bir gerçektir. Bruneti re gibi gayet medeni bir eleştirmen, bir dram incelemesinin 17. yüzyıl İspanyası ve Elizabeth Dönemi’ni i ine alması gerektiğini söyleyebilir; fakat bir tragedya incelemesinin odaklanması gereken yalnızca Yunanlar ve Fransız klasik ilerdir. Corneille ve Racine’in, oyunlarını yazdıkları *alexandrin* vezni, Fransız şivesine kuvvetli fakat narin yapısının bir kısmını vermiş, Fransız toplumsal hayatına da retorik ahenginin çoğunu kazandırmıştır. Romantikler, Corneille ve Racine’i, Fransa’nın i  manzarasına hükmettikleri tahtlarından indirmeye çalışmışlardır. Ancak bunda başarılı olamamışlardır; dönüp geçmişe bakıldığında, Victor Hugo’nun savaş çığlıklarıyla Gautier’in ta lamaları, korkmuş okul çocuklarının heykellerin üzerlerine  iziktirdikleri s vg lere benzemektedir. Racine ve Shakespeare’i karşılaştıran Andr  Gide, hiç de milliyetçi bir tavır takınmayarak, Stendhal’ın romantik d -

nemlerinde vardığı hükme karşı çıkmıştır. Gide, *Phèdre*'in yazarının çok daha bütünlüklü bir dramatik şair olarak *Hamlet*'in yazarının üzerinde tutulması gerektiğini hissetmiştir. Gide bununla, Elizabeth Dönemi tiyatrosunda şiirin genellikle eylemin önüne geçtiğini anlatmaya çalışmaktadır. Racine'deyse trajik amacın dışında olan hiçbir şey yoktur.

Gelin de çıkın işin içinden. Fransa dışında Corneille ve Racine'in zevkine varmak, münferit şairlerle ve araştırmacılarla sınırlıdır. *Le Cid*, *Horace*, *Phèdre* ya da *Athalie* yaşayan tiyatro örnekleri olmaktan ziyade birer müze parçası şeklinde nadiren sahnelenmektedir. Fransız klasisizmi hangi yabancı edebiyat dizgesini şekillendiren bir güç olarak rol oynamıştır? Benzer öneme ve kendine has bir görkeme sahip hiçbir eserler bütününe eylem alanı bu kadar kısıtlı olmamıştır. Bunun nedeni yalnızca kötü çeviri olamaz. Büyük edebiyat yapıtları parodi ya da yanlış anlama kisvesi altına saklanarak da olsa her zaman için sınırları aşmıştır. Her ne kadar içlerindeki esas şiirsellik çevrilemez olsa da *Oresteia*, *Hamlet* ve *Faust* dünyaya mal olmuştur. Kurgu, karakter ve argüman unsurları, yabancı ya da orijinalinden değersiz diller içinde "karşılık bulacak" yeterli güce sahipmiş gibi görünürler. *Antigone* veya *Macbeth*'in çağdaş dilde yazılmış bir düzyazı versiyonu bile insana parmak ısırtır. Fransız klasik tragedyasında fiziksel eylemin bulunmaması, anlamın bütün sorumluluğunu hiç kuşkusuz, dile yüklemektedir. Ancak bu, Yunan tragedyalarının çoğu için de geçerlidir. Fransız koşuk dilinin doğasında çeviriye karşı bir direnç gösterme eğilimi olduğuna inanmak zordur. Doğru, bütün iyi şiirler başka bir dile aktarıldıklarında orijinaline, sadece ve sadece yaklaşabilirler. Fakat Stefan George ve Rilke, en ulusal Fransız şiirlerinden bazılarının Fransızcadan bütünüyle değişik bir sözdizim yapısına sahip bir dil olan Almancaya ne kadar güzel bir şekilde çevrilebileceklerini göstermişlerdir. Ya da şu fazlasıyla değer biçilen şair St. John Perse'in akıcı ve egzotik biçiminin İngilizceye çevrilmesinde son zamanlarda varılan ilerlemeyi düşünün.

Thierry Maulnier, *Introduction à la poésie française* adlı eserinde Fransız şiirinin, evrensel folklor ve yerellik unsurlarının tü-

münden çok daha uzakta yer aldığını iddia eder. Fransız şiiri, kendinden önceki edebiyat geleneği tarafından incelik kazandırılmış olan malzemeyi kullanır. Fransız şiirinin ağır basan yönü, artık var olmayan bir şiir geleneğine odaklanmasıdır. Söz konusu olan, kaynak olarak sanata başvuran bir sanattır. Araç gayet saf ve soyuttur, ayrıca gerisinde, kendi coğrafya ve zaman sınırlarının çok ötesinde yankı bulan *Oidipus*, *Kral Lear* ya da *Faust*'u doğurmuş o zengin mit ve arkaik duygu toprağının zerresi bile yoktur.

Fransız şiirinin uygulama alanındaki bu yoksulluğunu hoş görssek bile Comédie Française çatısı dışında gerçekleştirilen Corneille ve Racine temsillerinin nadiren inandırıcı olmalarının sebebi nedir? *Cinna* ve *Iphigénie* olağanüstü bir stilizasyon gerektirmektedir; aynı şey, Sofokles'in oyunları ya da Mozart'ın operalarının temsilleri için de geçerlidir. Dryden, Corneille'in oyunlarının çok tumturaklı olduğuna inanıyordu. Londra seyircisi sahnede aksiyon görmek istiyordu. Fakat Londra seyircisinin aklını başından alan "durgun" dram örnekleri de sayıca çoktu. Örneğin *Britannicus*'ta en az Euripides'in oyunlarındaki kadar aksiyon, Schiller'in oyunlarındaki kadar da retorik vardır.

Sorun daha derinlerde yatıyor. Batı duyarlılığının çoğunu Fransız edebiyatı şekillendirmiştir. Montaigne'in *Essais*'si (*Denemeler*), Rousseau'nun *Confessions*'u (*İtiraflar*) ve *Madame Bovary* (*Madam Bovary*) birer temel yapıttır. Hepimiz kısmen Voltaire'in torunlarıyız. Fakat Fransızların en üst derecede gördükleri bu eserler bütünü, evrensel bir niteliğe sahip olmaktan çok, ulusal bir niteliğe sahiptir.

Bunun için birçok neden ortaya atılmıştır. Corneille ve Racine'in sanatlarının diğer oyun yazarlarınıninkinden çok daha fazla, özel bir siyasi ve toplumsal arka plana bağlı oldukları iddia edilmektedir. Söz konusu durumu anlayabilmek için gerekli olan koşulların belli başlıları sadece Fransa'da hayatta kalabilmiştir. General de Gaulle *Horace*'in dilini konuşur; düşmanlarına "cesur bir barış" önerdiğinde, Racine'in devlet anlayışına benzer bir jestte bulunur. Batı kültüründeki başka bir ülkede bu retorik biçim-

leri yoktur. Comédie Française dışında, yeni-klasisizm tragedyasına özgü bakış açısı son derece eski kalmış gibi görünüyor. Fakat neden benzer bir argüman Shakespeare için de öne sürülemiyor? Elizabeth Dönemi insanların dünyasının, bizim dünyamızda, XIV. Louis zamanındakinden çok daha canlı bir hale geldiğini iddia etmek zordur. Soru daha karmaşık bir hal alıyor. Corneille ve Racine'deki büyük anlar, çeviri sürecinde en ağır bedeli ödeyen kısımlardır. Örneğin o meşhur *Horace: qu'il mourût*¹ öğüdü karşısında en hassas çeviri bile bir yere varamaz. Fransız dili ve onunla çok yakın bir bağı bulunan Fransız yaşam tarzının içinde, diğer kültürlerde olmayan bir azamet ve tumturaklı söz sanatı bulunmaktadır. Fransız ağırbaşlılığı, İngiliz kibri ve Alman laf kalabalığı haline gelir.

Racine'deyse durum biraz daha farklıdır. Yarattığı müthiş etkiler, bütün gereksiz ayrıntıların ihtiyatlı bir şekilde "budanması" sonucunda elde edilmiştir. Sahne çok çıplak olduğu için, Phaidra'nın sandalye kullanması o denli rahatsızlık verici olmuştur. Fakat dram sanatında gereksiz ayrıntılar –yoğun duygular, sahne üzerindeki fiziksel eylem, güldürü, melodramatik jest ve mimikler– seyirciye en iyi geçenlerdir. Rostand'ın o görkemli yapmacıklı sözleri, Racine'e erişmeleri mümkün olmayan izleyicileri büyüler.

Oysa benzer durumlarda –kuşkusuz, Fransız klasik tragedyasının büyük bir kısmının soyutlanmış bir halde kalmasının nedeni olan– bu zorluğun bile üstesinden gelinmiştir. Yunan tragedyasının ciddiyeti ya da Goethe'nin *Torquato Tasso*'sundaki yüzeysel süknunet, daha kuvvetli tiyatro geleneklerinin ağır bastığı okullarda eğitilmiş seyirciler için bir engel teşkil etmemiştir. Neden bir seyirci *Üç Kızkardeş*'in eylemsizlik uzlaşımına tahammül etmekte istekli davranırken, *Phèdre* ya da *Bérénice*'teki ses ve öfke eksikliği karşısında duraklar? Belki de Fransız yeni-klasisizmi, ideallerini gerçekleştirmeye çok yaklaşmıştı. Belki de gözlerimizi doğrudan Euripides'e çevirebileceğimiz için Racine'i göz ardı ediyoruz.

1 "Ölmüş olsaydı" diye karşılanabilir. (ç.n.)

“Corneille ve Racine” diyoruz, çünkü tarihler ve okul kitapları böyle diyor; ancak yanılıyoruz. Kişisel bakış açıları ve dram anlayışları itibariyle kesin bir şekilde birbirinden ayrılan iki şairi eşit kabul etmemeliyiz. Eleştiri kuramlarının mantıklı eşleştirmeler yapma konusunda bir zaafı vardır: Lope de Vega-Calderón, Goethe-Schiller. Eleştiri kuramları, aslında birbirleri arasında dağlar kadar fark olan iki kavram arasında benzerlikler olduğunu varsayar. Racine’e ulaşmanın zor olmasının altında yatan nedenlerin Corneille için pek geçerli oldukları söylenemez. İki yazar, duyarlılık ve dramatik teknik bağlamlarında birbirlerinden ayrılırlar. Onları birbirlerinden ayrı bir şekilde düşünmeyi öğrenmeliyiz.

Corneille tiyatro için yaratılmıştı, *un homme de théâtre*;² bu, Racine’de kesinlikle var olmayan bir özelliktir. Corneille, sahne üzerinde boş laf edebilme kabiliyetinin şiirsel saygınlığa gölge düşürmeyeceğini düşünen doğal bir dram yazarıydı. Corneille, kendisine yaşam alanı olarak Paris’i değil, Rouen’i seçmiş bir taşralıydı. Corneille Paris sahnesine, artık modası geçmiş bir kavram haline gelmiş olan dürüstlükten doğan zevki taşımıştır. Racine’in hızlı ve esnek meçnin yanında Corneille, ağır bir baston izlenimi verir. Ayrıca Corneille’in oyunları, biçimsel ya da kuramsal bir görüşten esinlenmemiştir. Corneille’in oyunları eğitimi, profesyonel ve popüler tiyatro geleneklerinin birliğini temsil etmektedirler. 16. yüzyılın son dönemlerinden beri devam eden bir Seneca ögesi vardır (Corneille’in taşradan ilk ayrılışı 1625 yılı civarlarında olmuştur). Bu Seneca özelliği, Fransız dramının ısrarla üzerinde durduğu bir noktadır. Seneca tiyatrosunun metalik tınısıyla törensel zulmü Montherlant’da tekrar hayat bulur. Söz konusu özellik, İspanya’nın 17. yüzyıl Fransızlarının hayal gücünde oynadığı role de uyum sağlıyordu. Corneille Paris’e geldiğinde en çok rağbet gören şey, İspanya ve İspanyol gelenekleriydi. Paradoksal bir şekilde Fransa-İspanya Savaşı, Kastilya şivesine daha önce sahip olmadığı bir itibar kazandırmıştır. Üstelik bu cazibenin sonu hiçbir zaman gelmemiştir. *Le Cid*, *Don Juan*, *Hernani* ve *Ruy Blas*’tan

2 Bir tiyatro adamı. (ç.n.)

Claudel'in *Le Soulier de satin* ve Montherlant'ın *Le Maître de Santiago*'suna kadar uzanan parlak oyunlar silsilesinin yalnızca ilk örneğidir. Seneca geleneği ve yüzünü İspanya tiyatrosuna çevirme alışkanlığıyla birlikte Corneille, kendi yerel sahne bilgisini oluşturmuştur. Kuşkusuz, Corneille, Fransa'da turneler düzenleyerek panayır ve festivallerde temsiller veren tiyatro gruplarının gösterilerinden haberdardı. Bu temsillerde, kökleri ortaçağ farslarına ve *commedia dell'arte* doğaçlamalarına kadar uzanan yazınsallık öncesi dram biçimleri etkili bir şekilde canlı tutulmuşlardır. Neşeli eylem ve ikna edici yerinde cevaplardan çıkarılan ders, ileride *Le Menteur* ve *Rodogune*'ün yazarı olacak kişinin sanatında kaybolmamıştır.

Bu unsurlara bir de gelişmekte olan Paris tiyatrosu gerçeği eklenmelidir. Rivayete göre altı yüz oyun yazmış olan Alexandre Hardy'nin eserlerine bugün sadece uzmanlar göz atıyor; o da nadiren. Fakat Hardy alelade bir yazar bozuntusu değildi. Hardy, barok sanatın o saf ve neşeli enerjisini bir bütün halinde toplamıştır. Hardy'nin çalışma alanı, *Hamlet*'teki Oyuncuların repertuarların da açıkça belirtilmiştir: "Tragedya, komedya, tarihsel, pastoral, pastoral-komik, tarihsel-pastoral, trajik-tarihsel, trajik-komik-tarihsel-pastoral; mekân ya da konuda birlik ilkesine bağlı." Hardy'nin biçiminin başat özelliği barok romanslarına özgüdür. Oyunlarının birçoğu dolambaçlı meselelerden oluşur ve sahne üzerinde gerçeküstü mitolojik ve pitoresk bir etki yaratmak için yüz-süz bir şekilde beklenmedik olaylara bel bağlar. Yine de Hardy, ciddi anlamda bir şiirsel eylem ortaya çıkarmıştır ve en iyimser görüşle, Calderón ya da Beaumont ve Fletcher'ın daha sanatsal ürünleriyle kıyaslanabilir.

Corneille'in, Hardy'nin yıldızının sönmeye başladığı bir zaman da Fransa'ya gelmesi, Avrupa dram tarihindeki yol ayrımlarının bir göstergesidir. Corneille, sanatını yeni-klasisizm akımının emrine sunmak yerine kendisinin doğal yeteneğine yakın olan seleflerinin coşkun tarzında ilerlemeyi seçebilirdi. Corneille'in böyle bir seçim yapmış olması halinde Fransız tiyatrosunun daha zengin ve evrensel bir yönde ilerlemiş olacağı rahatlıkla ileri sürülebilir.

Hardy'nin oyun yazma sanatında, trajik ve komiğin, gerçek ve gerçeküstünün, şiirsellik ve yavanlığın bir arada var olduğu, üstü kapalı bir dram türü bulunmaktadır. Fransız yeni-klasisizminin doğasında bu ikilik ve çeşitliliği reddetmek vardır. Fransız yeni-klasisizmi, yaşamı en ince ayrıntısına kadar veren bir özetten mahrum kalmak pahasına, biçimde fevkalade bir ekonomi ve dilde safılık yakalamıştır. Ayrıca yeni-klasisizmin kökleri yazınsal olduğu kadar siyasidir de. Hardy'nin dünyası çöküşteki feodalizmin dünyasıdır. Onun dünyası, Fransa-İspanya Savaşı'nın tam ortasında Fransa'da patlak vermiş olan *Fronde* savaşları sırasında, çağdaş devletin merkezi iktidarına karşı son kez meydan okuyan aristokratların Don Kişotvari neşelerini ve isyankârlıklarını yansıtmaktadır. Yeni-klasisizmin dram görüşü, Richelieu tarafından işlenen, Mazarin tarafından da uygulamaya geçirilen görüş gibidir: Yaşamda, sanatta olduğu gibi bir düzen olmalıdır.

Corneille tiyatrosunda klasik olmayan gelenek, neredeyse her zaman için buzdağının görünen kısmında yer alır. İlk tragedyası *Médée*, barok tarzında, Medea'nın ejderhaların çektikleri arabası - na binerek kanatlanıp uçuşması ve Iason'un intihar etmesiyle biter. *Le Cid*'den sonra Corneille bu gibi kurgusal yöntemlere başvurmamıştır. Ancak, Corneille en olgun zamanlarında bile resmi klasisizm öğretilerinden daha açık ve "saf olmayan" dram biçimlerini uygulamayı denemiştir. *Don Sanche d'Aragon*, Corneille'in doğal eğiliminin tipik bir örneğidir. Yarı trajikomedî, yarı pastoral bir kahramanlık öyküsü olan oyun, klasik repertuarın diğer oyunlarından farklıdır (Kleist'in *Prinz von Homburg*'undan önce bu oyunun bir benzerine rastlamak zordur). Corneille'in son dönemlerinde üzerinde önemle durduğuysa, barok tiyatrosunun karmaşık entrikalarına doğru bir geri dönüştür. Gerçek anlamda en iyi eserleri, *Le Cid*'den *Polyeucte*'e kadar uzanan ve Corneille'in doğasına aykırı bir şekilde yazılmış bir dizi ağır tragedya sonucunda ortaya çıkmıştır.

Bunlardan hiçbirinin Racine'le bir ilgisi yoktur. İlk oyunlarından bir tanesini ayrı tutacak olursak, Racine'deki Seneca geleneği izlerinin çok az olduğunu görürüz. Racine ne İspanya'ya, ne

Hardy'ye ne de barok tiyatrosu üzerine eğilmiştir. Klasik düzenin ölküsü Racine'in dehasına içkindir.

Corneille'i bir klasik biçim ustası olmaya zorlayan şey, meşhur "*Le Cid* münakaşasıdır." Aslında bu edebi entrikanın hiçbir önemi yoktur. Eleştirmenler her zaman için şairleri kıskanmış ve söyleyecek sert sözler için ayrıntılı nedenler bulmuşlardır. Fakat Corneille'i yerden yere vuranlar, onu doğal dramatik yeteneğinin yönünden saptırarak, daha titizlik isteyen ölküler doğrultusunda yönlendirmişlerdir. Corneille tiyatrosunun en güzel örneklerinde yanlış anlaşılmaya yer vermeyecek bir gerilim vardır: Çapraşık entrikalar ve trajikomik çözümlere olan yeteneği, yeni-klasisizm tragedyasının sınırlayıcı çizgilerini zorlar gibi görünmektedir.

Corneille, yeni-Aristotelesçilerin *Le Cid* karşısında ileri sürdükleri iddiaları çürütmekle vaktini harcamayacak kadar onurlu bir sanatçıydı. Rouen'a çekildi. Tipik bir Corneille manevrası: Tıpkı gücünü yeniden kazanmak için yere dokunan Anteus gibi. Corneille Rouen'da, birlikte azami ve eylemde yalın bir oyun tasarladı. *Horace*, Corneille'in kendisine yöneltilen akademik eleştirileri harika bir şekilde çürüttüğü bir oyundur. Oysa eserin anlamı bundan çok daha fazladır, zira şair bu oyunda yaratıcı yaşamına hâkim olacak bir tema bulmuştur: Roma teması. Corneille'in karakterinde ve yetiştirilme tarzında Rönesans sonrası hümanizminin kuvvetli özellikleri vardı. Ayrıca Corneille Roma tarihinin, XIII. Louis saltanatının son yılları ve XIV. Louis otokrasisinin başlangıcına hâkim olan siyasi dinamikleri tasvir edici bir hale getirilebileceğinin farkına varmıştı. Machiavelli ve Montesquieu gibi, o da Roma'dan çağdaş tarihin açık bir kopyasını çıkarttı. 1644 yılında Mazarin'e yazmış olduğu bir methiyede Corneille, Fransa ve Roma arasındaki benzerliklerin açık bir tasvirini yapmıştı. Corneille, Fransa krallığını, Roma'nın imparatorluk ve Papalığa özgü değerlerinin mutlak bir vârisi olarak görüyordu:

Siz, Yüce Kardinal, şahsiyeti insandan daha ulu,
Fransa'ya cennetten ve Roma'dan nadide bir hediye,
Siz, derim ki, gerçek bir Romalı ruhu,
Roma'dan vardı bana bu armağan sayenizde.

Corneille'in, Dante'de gördüğümüz yoğun hayal gücüyle Roma'yı kafasında canlandirdiğini söylemek mümkündür.

Roma motifi Corneille'in *Horace*'tan *Suréna*'ya kadarki dramlarına hâkim olmuştur. Bu oyunlar Batı edebiyatındaki siyasi tragedyaların temel gövdesini oluştururlar. Shakespeare'in son derece belirgin bir şekilde siyasi arka plana sahip tragedyaları vardır fakat bence, siyasi gücün trajik doğasının tam anlamıyla yansıtıldığı söylenemez. Çağdaş eleştirmenler Shakespeare'e karmaşık siyasi bir anlam silsilesi yüklemişler, *Kısasa Kısas* ve *Coriolanus* gibi bazı oyunlarda da politikanın, insan yaşamına boyun eğdiren gücünü yakından incelemişlerdir. Ancak, Shakespeare tiyatrosunun büyük bir bölümünde siyasetin algılanış biçimi, ortaçağ düşüncesinden pek farklı değildir ve siyasi eylemin ele alınış tarzı, bireysel dramatik oyun kişilerinin özelliklerine bağlı kalmaktadır. Dolayısıyla Shakespeare'in kralları kişisel çatışma ve hırslarını, daha geniş bir kamusal meseleler kanevası üzerine yansıtırlar. V. Henry'nin eylemleri, ulusal bir savaş ölçeğinde büyütülmüş kişisel canlanma ve uyanışlardan oluşmaktadır. Burada önemli olan, Prens Hal'in olgun bir kral olma sürecinde geçirdiği psikolojik evrimdir. Krallık görevini idaresi altına almanın bir yolunu bulmaya çalışan bizzat Prens Hal'dir. II. Richard'sa, maddesel bir güç tarafından baştan çıkarılmaya maruz kalan şiirsel mizacın günahları üzerine, yoğun bir düşünme çabası, bir tür "passion" oyunudur. Oyunun alegorik bir görüşü vardır ve belki de sırf bu nedenden ötürü, oyunun kurgusu içinde Elizabeth Dönemi siyasasına yapılan göndermeler okunmaktadır. Eser içindeki çatışma, bütünüyle kral ve Bolingbroke arasındaki kişisel ayrılıklar üzerinden anlatılmaktadır. Oyun genişletilmiş bir feodal çekişmedir. Siyasal yapı üzerinde III. Richard'ın çirkin gölgesi vardır. Oysa ortada olan, bir çeşit özel hırs ve kişisel nefret meselesidir. Oyunun siyasi bağlamı sadece konuyla ilgili karakterlerin kraliyet ailesinden gelmelerinden kaynaklanmaktadır. Güller Savaşı bütünüyle hanedan çatışması açısından görülmektedir; Shakespeare daha geniş bir ekonomik veya siyasi hesaplasmaya hemen hemen hiç gitmemiştir.

Corneille ise tam aksine, siyasi yaşamın özerk doğasını çağdaş bir biçimde kavrayabilme yetisine sahiptir. Ve temel bir gerçeği keşfetmiştir: Siyaset, retorik dilinden eylem diline yapılmış bir çeviridir. Pascal gibi Corneille de retorığın siyasi meselelerde oynadığı zarar verici rolden büyük bir rahatsızlık duyuyordu. Corneille tiyatro sununun oyun kişileri kendilerini, kelimenin tam anlamıyla konuşa konuşa onulmaz bir nefretin içine sürüklerler. Siyasetin temel trajedisi de budur. Sloganlar, klişeler, retorik soyutlamalar, yanlış karşı-tezler akli ele geçirir (“Bin Yıllık Krallık”, “Kayıtsız şartsız teslim olma”, “sınıf savaşı”). Artık, siyasi tavır kendiliğindenliğini veya gerçekliğe yanıt verme özelliğini kaybetmiştir. Siyaset ölü bir retorik merkezinin çevresinde donup kalmıştır. Siyaseti, prensiplere sadece denemeye tâbi oldukları sürece katlanılabileceğini bilen Montaigne tarzında belirsiz ve geçici bir hale getirmek yerine dil, siyasetçileri kesin emin olmanın körlüğü ya da adalet yanılması içine hapseder. Aklın yaşam süresi, etkili ve güzel söz söyleme yeteneğinin ağırlığıyla kısılır veya sona erer. Dilin efendisi olacağımız yerde hizmetçileri haline geliriz. Ve bu, siyasetin en büyük lanetidir. Corneille bu sürecin nasıl işlediğini harfiyen biliyordu. Siyasi çatışmadan doğan “duyguları”, karmaşıklığı ve insanı kanser eden enerjiyi yansıtmakta Corneille’in eşiti olan bir oyun yazarı yoktur. Siyasi koşulların kısıtlayıcılığı ve zihin bulandırıcılığı altında insanların nasıl da sıkışıp kaldıklarını göstermek konusunda, sadece Tacitus Corneille’le boy ölçüşebilir.

Corneille bu belirgin ustalığa ilk hamlesinde, *Horace*’ın Beşinci Perdesi’nde ulaşmıştır. Teatral kurgu bakımından bütün perde gereksizdir (oyundaki ana çatışma çözülmüştür ve Camille’nin öldürülmesi de sebepsiz bir öfke gösterisinden başka bir şey değildir). Fakat bu bölüm, siyaset retorığının insan aklını nasıl yoldan çıkarabileceğini göstermektedir. Horace koca bir halk abidesi haline gelmiştir. Gür trampet gibi sesi yankılanmaktadır. Horace akıllara anbean, hayatın mahvolmasını haklı çıkarmaya çalışan kahramanlık soyutlamalarını getirmektedir. Suçunun cezasını çekmek için kendisini öldürmeyi önerdiğinde, intihara bir vatanseverlik itibarı yüklenir:

İzin verin, yüce kral, çekeceğim cezaya
Ama kız kardeşim için değil, şerefimin uğruna.

Soyut bir kavramın (*gloire*)³ insan yaşamının gerçekliğiyle (*ma soeur*)⁴ yan yana getirilmesi, bütünüyle Corneille'e özgüdür.

Ardından, esasında mutlakıyet stratejilerinin bir çözümlemesi- ni veren bir oyun olan *Cinna* gelmiştir. Napolyon oyuna, siyasi gerçekliğe olan sadakatinden dolayı hayrandır. Oyunda imparatorluğa has bir ses duymuştur Napolyon. *Horace*'ta Roma arka- iktir; *Cinna*'daysa, Augustus Dönemi'nin Roması söz konusudur. Tarihsel zamandaki değişiklik önemlidir. Zira bu andan itibaren Corneille, İç Savaşlar ve Geç İmparatorluk dönemlerindeki olay- ları dramatize ederek, hayal gücünün repertuarına yeni bir coğ- rafya kazandırmıştır: *Rodogune*'deki Suriye, *Pertharite*'deki Lombard Krallığı ve *Suréna*'daki Parthia İmparatorluğu. Corneil- le tiyatrosunun, anlaşılması güç entrikalar ve şiddetli felaketlere karşı doğal bir eğilimi vardır. Çöken imparatorluğun tarihiyle tu- haf mekân kavramları, Corneille'e tam da ihtiyacı olan kurgusal özellikleri vermiştir.

Eleştirel çalışmalar (Brasillach'ın dâhiyane çalışmasının haricin- de) Corneille'in son dönem oyunlarını göz ardı etmiştir. Yine de si- yaset retorikinden canı fazlasıyla yamış çağımız, Corneille'in gö- rüşündeki enerjinin farkına varmalıdır. *Pompée*, *Nicomède*, *Serto - rius* ve *Suréna* büyük başarılarıdır. Bu kadar net ve katı olan başka bir siyasi dram yoktur.

Pompée'nin konusu, Fransız tragedyasının kökleriyle özdeşleş - tirilmektedir. Bu konu daha önceden Garnier, Chaulner, Jodelle ve Benserade tarafından da dramatize edilmiştir. Corneille'se çok da - ha zor bir yaklaşımı seçmiştir: Pompeius daha oyunun başında öl - dürülür ve sahne üzerinde asla görünmez. Oysa varlığı oyunun her ânına hâkimdir (*Nicomède*'in bütününe de Hannibal'ın gölgesinin düştüğü gibi). "Biçem konusuna gelince" diye yazar Corneille,

3 Şeref. (ç.n.)

4 Kız kardeşim. (ç.n.)

“diğer şiirsel kompozisyonlarımda olduğundan çok daha yüce, konuşuk diliyse, ihtişam (*pompeux*) açısından şimdiye kadar ortaya çıkardıklarım arasında en zengin olanı.” *Pompée* ve *pompeux* arasındaki çağrışımda yapılan, Joycevari bir kelime oyunundan çok daha fazlasıdır. İhtişam fikrinin çağdaş kullanımda çok da olumlu bir anlamı yoktur. Ancak, Corneille için bu kavram yüksek retorik, gür seslilik ve törensel davranış anlamlarını taşımaktadır. İma edilen dram kavramı, Handel’in oratoryolarına daha yakındır. Fakat bu durum doğaldır, zira söz konusu kavram, gerek Fransa krallık sarayında gerekse Bossuet’nin dini hitabet yeteneğinde ihtişamın bir erdem olarak kabul edildiği bir dünyaya aittir.

Pompée’deki trajik eylem, karakterlerin soyut konumlara bürünmelerinden ve yıkımın eşiğine kadar bu konumdan vazgeçmeyen tavırlarından kaynaklanır. Karakterlerin özgür iradeleri, siyaset retoriğinin kontrolü altına girerek yozlaşır. *Cinna*’da Augustus kendisiyle meşhur bir şekilde övünür: “Ben kâinatın olduğu gibi, kendimin de efendisiyim.” Aslında Augustus, kahramanlık tarzının bir hizmetçisinden başka bir şey değildir. *Pompée*’de, dış görünüşteki incelik ve kolayca kavranabilen gösterişli sözel davranıştaki mantığın, gizli siyasi tertiplerin en kanlı ve en yüzeyel biçimlerini bile gizleyebileceği ya da göklere çıkarabileceği bizlere gösterilir.

Oyun bir dizi söylev ve retorik yüzleşme etrafında gelişir. 18. yüzyıl operalarının zincirleme sıralanan arylarında olduğu gibi, bu uzun ve törensel dil hareketleri, dramatik eylemin temel prensibini oluştururlar. Olaylar oynanmaz; aktarılır. Böylece, yeni-klassisizmin usule uygunluk ülküsü –korkunç ya da kanlı olayların sahne üzerinde gösterilmemesi gerekliliği– tiyatronun bütünüyle ilgili bir hale gelir. Hiç kuşkusuz, oyunda bir dil tiyatrosundan çok, bir eylem tiyatrosu için uygun olmayan durumlar ve motifler vardır (Corneille’in barok tarzına daha yakın oyunlarında, dehşet verici olayların sürekli anlatılması komik olmaktadır). Fakat dilin en yüce mertebeye ulaştığı bir tiyatro, siyasi tragedyayla kusursuz bir şekilde uygunluk gösterir. Bu oyunları, müzik dinlermiş gibi dinlemeyi öğrenmemiz gerekli; izleyiciden ziyade dinleyici olmalıyız.

Oyunun açılış sahnesi takdire şayandır. Ptolemaios ve konsey üyeleri, mağlup edilmiş kaçak Pompeius'u nasıl ele geçirecekleri üzerinde tartışmaktadırlar. Başat duygular, zalim ve metalik bir ısrarla harekete geçirilirler:

Kılıç hakkı,
mahkûm ederken Pompeius'u doğruluyor Sezar'ı.

İnsanlığın talepleri karşısında “kılıcın hakkı”. Photin, Pompeius'un öldürülmesi gerektiğini düşünür fakat görüşünün hiçbir kişisel nefret tarafından yönlendirilmediğini de ekler: “Sorunum onun gözden düşmesi, kişiliğiyle ilgili bir sorunum yok.” Siyasetin kötülüğü de tam olarak, insan kişiliğinin, soyut bir nedenden veya stratejik bir gereklilikten bu şekilde ayrı tutulmasıdır. Photin açıklar: “Adalet, bir Devlet erdemi değildir.” Söz konusu kelime, Corneille'de neredeyse hep büyük harfle yazılır. “Devletin çıkarları” bireysel yaşamın yanında, sahte bir denge içinde gözetilir. Kelimenin Almancada bir eşdeğeri vardır (*Staatsraison*); ancak, bahsi geçen sözcüğün, daha şüpheli ve geçici İngiliz siyasetinin gramerinde tam bir karşılığı yoktur. Ptolemaios, verilen ölüm-cül tavsiyeyi kabul eder ve akıllara, siyasetçilerin işledikleri suçları haklı çıkarmak için hep başvurdukları o bilindik “tarihin akışı” klişesini getirir: “Her şeyi önüne katıp sürükleyen o sele bırakalım kendimizi.” Yöneticiler “akışlar”dan ve “olaylar”dan bahsetmeye başladıklarında, insanlık onların dilinden ve amacından çıkmış demektir.

Bu çeşit bir sahne İngiliz Tiyatrosu'nda nadir bulunur. Böyle bir sahneyi, sanırım, yalnızca Ben Jonson'ın Roma oyunlarında bulabiliriz. Dramatik gerilim son noktada olmakla beraber soğuk ve çapraşık bir tartışmadan kaynaklanmaktadır. Söz konusu dramatik gerilime en çok yaklaştığımız nokta, *Paradise Lost*'un (*Kayıp Cennet*) ikinci kitabındaki “Infernal Consultation” bölümüdür. Shakespeare'den farklı olarak Corneille ve Milton, yüksek mevki siyasasının üslubuna yönelik doğrudan, neredeyse duyusal bir algı gücüne sahiptirler.

Oyunun bütünü, Corneille'in Roma mizacını kavrayışını gözler önüne sermektedir. Kendisine, Kleopatra hakkında ne düşündüğünü soran Sezar'a Antonius şöyle cevap verir: "Eğer ben Sezar olsaydım, Kleopatra'yı sevmek isterdim." Ancak en unutulmaz figür, Pompeius'un intikam arayan dul eşi Cornelia'dır. Cornelia'nın Sezar'a karşı takındığı tavırda, *Fronde* savaşlarında düşman taraflar arasında hüküm süren kahramanlık hissedilir. Cornelia, kendisini Sezar'ın yok edilmesine adanmıştır; fakat şu anda Mısır'dadırlar ve sırf Romalı oldukları için, en az birbirlerine karşı duydukları nefret kadar güçlü bir çeşit dayanışma içinde bulunmak durumundadırlar. Sezar ve Cornelia'nın son karşılaşması, yeni-klassizm tiyatrosunun en görkemli sahnelerinden biridir. Düşmanlık ve hayranlık arasında kalan Cornelia, meydan okumayı seçerek, galip Sezar'a veda eder. Cornelia'nın son sözleri bir bütün olarak incelenmelidir. Bu sözler, retorik biçimlerin en yüksek noktadaki dramatik his üzerine nasıl yoğunlaşabileceğini göstermektedir. Cornelia, içinde, öldürülmüş Pompeius'un küllerinin olduğu bir kap taşıyarak girer:

Bunu Libya'ya götürüyorum, cesur bir müttefik krala;
 Umarım, orada,
 Babam, Cato ve Pompeius'un oğullarının yiğit topluluğu,
 Bulurlar yanlarında, hem talihi, hem doğruluğu.
 Dikkat et, göreceksin denizde ve karada
 Pharsalia'nın yıkıntılarından yükselen dinç orduları sıra sıra;
 Çabuklaştırmak için senin mağlubiyetini,
 Göstereceğim bu külleri ve kırık kalbimi.
 Nefretim olacak ev sahipliğimizin nişanında,
 Kartallar değil, bırak kaplar taşısın onların armalarında;
 Bu tatsız şeyi tutsunlar gözlerinin önünde bırak
 Çifte bir görev: intikam almak ve cezalandırmak.
 Son bir borç ödemek istersin bu kahramana;
 Sadece seni onurlandırır gösterilen tüm saygı ona.
 Senin emrinde, bu törenlere katılmak zorundayım,
 Fakat sanma ki dindirilebilir benim acılarım.
 Katlandığım üzüntü üstünde tüm çarelerin,

Hiçbir zaman kurumamalı kuyuları nefretin,
 Ve ben nefes aldığım sürece nefret edeceğim:
 Hayatım nefret olsun, nefretse ölümüm.
 Romalı olarak, yadsıyamam yine de
 İtibarımın eşit olduğunu düşmanımınki ile.
 Her ikisi de adil; beraber gösterdikleri
 Senin erdeminin değeri ve benim vazifemin gereği.
 Nefret benim işim; övgüyü ise özgürce bahşederim;
 Bu iki tutkuya rıza göstermelidir kalbim.
 Senin yüceliğin, bu boş entrikaların lekeleyeceği,
 Tiksinnem gerekeni sağlıyor takdir etmemi;
 Vazifem beni bağlıyor Sezar, yazgıma:
 Nefret kusuyor Pompeius'un dul karısı Cornelia.
 Şüphe etme ki ben bu sahilden ayrıldığımda
 Gidiyorum insanları ve tanrıları savaşa çağırmaya,
 Yaltaklanan ya da alay eden o aynı tanrılar,
 Pharsalia'da Pompeius'dan yüzünü çevirmiş olanlar,
 Onun katledilişini görüp de kullanmayan yıldırımlarını,
 O tanrılar üzülmeli ve intikam almalı.
 Artan şevkim, Pompeius'un yüksek ünüyle,
 Yine de seni alaşağı edecektir, tanrılar beni boşa çıkarsa bile;
 Ve gücüm tükendiğinde, benim yapamayacak olduğuma,
 Neden olacaktır şehvetli Kleopatra.⁵

His ve dil âdetlerimizdeki hiçbir değişiklik bu söylevdeki ihtişama gölge düşüremez. Ancak bir dramatik anlatım ustası, meydan okumadan itibara uzanan, doğal olduğu kadar da ürkütücü bir sürecin gelişmesini hızlandırabilir ya da argümanın bütün karmaşık

5 20. ve 29. mısralar arası biraz abartılı. Corneille, nefret ve itibar, görev ve doğal his gibi karşıt eşleştirmelerde retorik değişiklikler vasıtasıyla aynı şeyi tekrarlıyor. Her halükârda daha sınırlı bir versiyon olan çeviri, özgün metnin anlık zayıflığını vurgulama eğilimindedir. Ayrıca, son beyitteki sessiz vahşet ve gizli alayı çevirmeyi başaramadım. Cornelia şöyle diyor: "Ve benim tüm çabalarım geri püskürtüldüğünde, Kleopatra benim yapamadığımı yapacak." Cornelia, Kleopatra'nın çevirdiği baştan çıkarıcı ve güvenilmez dolapların, Sezar'ın kuyusunu kazarak onun hakkından geleceğini ima ediyor. Fakat işleme açıkça yapılmıyor. Pope, tam da buna uygun doğru bir karşılık bulabilirdi.

parçalarını bu son işnelemede toplamayı başarabilir. Siyaset bundan daha üstün bir şiir üretmemiştir.

Nicomède (1650) *Fronde* isyanının atmosferini yansıtır. Bu ayaklanma, barok ruhunun siyasette merkezileştirilmiş modern devlet idaresi karşısındaki son başkaldırısının bir göstergesidir. Tuhaf bir ciddiyetsizlik farkıyla birlikte, *Fronde* çok gerçek bir şiddet hadisesiydi. Oyun tam olarak, Condé ve Grande Demoiselle'in siyasalarını çevreleyen entrika ve kahramanlık romansının havasını anlatmaktadır. Her ne kadar aksiyon, Hannibal'in kısa süre önce öldürülmüş olmasının gölgesinde kalsa da oyun özünde trajik değildir. Oyun barok tarzında bir trajikomedidir. Fakat tertibin, karşı tertibin ve mutlu sonun arkasında gerçek bir Corneille çatışması bulunmaktadır. Bir kez daha *raison d'Etat*⁶ doğal duyguları ve kalp zarafetini alt etmeyi amaçlamaktadır. Bunlarsa muğlak ve anlaşılması zor bir kelime olan ve kişisel cesaret, zarif bir şekilde göğüs germe ve aşkın peşinde olmayı ima eden *galanterie* tarafından düzenlenirler. Flaminius, kişiliğinde uygar davranışların zulmün görünen maskesi halini aldığı soğuk bir Romalı siyasetçidir. Nikomed ise asil vahşet mitinin önde gelen temsilcisi olan "barbar" bir prenstir. Aralarındaki mücadele, iki duygu eksenini üzerinde yoğunlaşmaktadır: Siyaset ve şehvet. Bu birleşim ya da siyasetin aşka zorla el koyma çabası, Corneille'in son dönem tragedyalarının ana teması olmuştur. Flaminius, bedensel tutkuyu siyasi ve stratejik manevraların saf bir aracı olarak görür. Kimi zaman da Flaminius, Laclos ve Stendhal'in değişimsel bir şekilde askeri ve erotik yaşam metaforlarını kullanışlarının izlerini taşır. Evlilik, hanedanın gelişimi ya da siyasi birlikteliğin bir çeşididir. Cinsel öge, aklın belirlediği amacın sadece ve sadece bir hizmetkârıdır. Öte yandan Nikomed, tutku bütünlüğünün bir göstergesidir. Nikomed, aşkın doğruluğunu ahlaki davranışın genel doğruluğundan ayrı olarak düşünemez. Birinin kökleri diğerindedir. Corneille bu düşüncede belirli bir canlılık hissetmiş gibi görünüyor. Corneille'in argümanının koşulları, D.H. Lawrence'ınkiler-

6 Devletin yüksek çıkarı. (ç.n.)

den son derece farklı olmakla birlikte, amaçları mukayese edilebilir. Oyun ateş imgesi üzerine odaklanmıştır. Aşk siyasi gerekliliğin bir temsilcisi haline getirildiğinde, onun ateşini söndüren şey sözcüklerdir:

Aşk değildir kraliyet evliliklerini doğuran,
Gevşetebilir devletin yüksek çıkarları bir âşkın ilmiğini,
Ve tez yollar bulur söndürmek için aşkın ateşini.

Genel vali ve genç prensin düellosunun arkasında, Corneille, duvara yansıtılmış bir gölge gibi Roma ve Kartaca'nın yenilmez ruhu arasındaki daha büyük bir savaşı akıllara getirmektedir. *Nicomède*, bir Fransız eleştirmenin dediği gibi, “neredeyse bir başyapıttır.”

Nicomède'i takip eden üç oyun, *Pertharite*, *Oedipe* ve *La Toison d'or* büyük başarısızlıklardır. Oyunlardan ikisi Yunan mitolojisini konu eder ve salt bu gerçek, oyunların yetersizliklerini açıklamaya neredeyse yeter. Coşkunun arındırılarak yüceltildiği ve böylece üzerimizde bir çeşit soyut enerji gibi bir etki bırakan Corneille tiyatrosu, Yunan topraklarında hiçbir zaman huzur bulmamıştır. Yunan mitleri düzenli bir indirgemeye gelmeyecek kadar çokkatmanlıdır. *Oedipe*, sadece Corneille'in kurguyu bir aşk entrikasıyla ağırlaştırmasından dolayı değil, aynı zamanda Oidipus ve Kreon arasındaki maddesel güç mücadelesinin, efsanenin en can alıcı kısmı olarak gösterilmesinden dolayı da hedeften uzak kalmaktadır. Nasıl Yunanistan Racine'e aitse, Roma da Corneille'e aittir. Her iki şairin mizacında, bundan daha net bir farklılık belirtisi yoktur.

1662'de Corneille gerçek dünyasına döndü. Kendisine kesin başarıyı getiren iki öğeyi birleştirdi. *Sertorius*, İspanya'da geçen bir Roma aksiyonudur. Müthiş bir oyundur. Kimi zaman şiir akılda bir renk duyusu bırakır; *Sertorius*'ta, parlatılmış bakırdaki gibi koyu bir kızılık vardır. Ve oyunun biçemi tam olarak, sanki imparatorluğun son dönemindeki Romalı-İspanyol şair ve retorikçiler tarafından yazılmışçasına, Latincenin sertliğine ve gösterişine sahiptir. Corneille'in hayal gücü başka hiçbir yerde tarihsel gerçeğe bu kadar eksiksiz bir şekilde hükmetmemiştir. Corneille alaylı bir

onurla bunu itiraf etmiştir: “Bu oyunda teatral başarıyı garanti altına alacak hazlar aramayın.” Burada karşımıza bir kez daha, bir siyaset ve askeri yüzleşme tragedyası çıkar. Oyunu izleyen büyük stratejist Turenne şunu sormuştu: “Corneille savaş sanatları hakkında bu kadar çok şeyi nereden öğrenmiş?”

Sertorius sürekli olarak, “iç savaş suçun saltanatıdır” ilk öncülünün üzerinden gelişir. Ve aşkın etkileri, *Nicomède*’den çok daha kuvvetli bir şekilde gücün talepleri tarafından yozlaştırılır. Evlilik, “asil politikanın saf bir etkisi” olarak tanımlanır ve *saf* kelimesinin deki verimsizlik imasının farkına varmak durumunda kalırız. Bir kez daha başat imge ateştir (*ardeur*⁷ kelimesinin 17. yüzyıldaki kullanımında hâlâ bir alev çağrışımı olduğunu unutmamamız gerekli):

Duygular değildir benim aşkımın sırdaşı;
Hor görür içinde tutkuların saklandığı o karışıklığı;
Asil amacımın hizmeti için yarıyor aşkın ateşi
Ve karıştırmaz kendine duygusal bir alevi.

Geleneksel aşk ateşi metaforunun nasıl tersyüz edildiğine dikkat edin. Viriate, aşkın ateşine hükmedeceğini iddia ederek, onu siyasi ihtişamın biricik amacına bağımlı bir hale getirir. Bedensel tutkunun “çılgın şevklerini” küçümser. Yine de gerçek ve insancıl olan bu hislerdir. Önceden tasarlanmış siyasi yakınlığın ateşi soğuktur; sadece akılda yanar. Corneille’in sivrildiği nokta, hırsın, neredeyse tüyler ürpertici sıcaklığı denilmesi gereken, sahte sıcaklığını betimleyişidir. Kurnazlık ve siyasi güce susamışlığın kendi donuk duygusalılıkları vardır.

Oyunun tüm enerjisi, *Sertorius* ve *Pompeius*’un Üçüncü Perde’deki buluşmalarına doğru toplanır. Sahne ihtişamlı bir biçimde, yeni-klasisizmin, duyguları açık olmakla beraber zalimcesine kontrollü retorik biçimler vasıtasıyla ifade etme prensibini haklı çıkarmaktadır. Bize gösterilen, aklın eylemlerine hangi gerekçeyle dinamik bir biçimden ziyade mimari bir biçim verildiğidir. Eğer Fransız yeni-kl-

7 Yakıcılık, yüksek ısıdan kaynaklanan parlaklık, kor gibi. (ç.n.)

sisizm tragedyasından sadece bu bölüm günümüze kalmış olsaydı, söz konusu parçanın içinde denetim modelinin büyük bir bölümünün varlığının farkına varabilirdik. Voltaire bu sahneyi, *Julius Caesar*'daki Brutus ve Cassius'un gece karşılaşmalarının yanında düşünmüştür. Bu kıyaslama adildir, zira her ikisi de ayrı dramatik geleneklerin bir özeti niteliğindedir ve aralarındaki fark, değer farkından ziyade biçim farkıdır. Coleridge, Shakespeare'in eserlerindeki hiçbir şeyin kendisini, Shakespeare'in dehasının "insanüstü" olduğuna dair inancı kadar güçlü bir şekilde etkilemediğini öne sürmüştür; bununla birlikte, bu kıyaslama Corneille'e gölge düşürmez. Brutus'un çadırında, söylenen kelimelerin etrafında, söylenmeyen sözlerin yankılanması vardır. Dile getirilen sözcüklerin içinde, yorgunluk ve gizli bir keder duyarız. *Sertorius*'ta her şey söylenmiştir. Bu dilbaz komutanlar, Cicero ve Quintilianus tarzındaki dil taktikçileridir. Onlar kelimelerini, bir diğerinin önerilerine karşı pusuya yatmış ordular gibi sıralar ve ortaya mantık üzerine taarruza geçen bir şiir çıkarırlar. Pompeius, Sertorius'a Roma'nın uzakta kaldığını hatırlatırken, biliriz ki rakibinin yegâne kalesine doğru yaklaşmaktadır. Fakat yaşlı adamın hiddeti, gelen bu darbeyi bertaraf eder:

Roma benim için çok daha fazlası demek kapalı duvarlardan
Cenaze törenleriyle dolu Sulla'nın kanlı kanunlarından;
O duvarlar, bir zamanlar kaderleri çok adaletliydi,
Artık Roma'nın hapisanesi, hayır, kabri.
Fakat başka bir yerde yükselmek için eski gücüne,
Roma, tüm sahte Romalılardan uğraşmıştır yüz çevirmeye;
Hazırdır burada onun gerçek destekçileri,
Roma artık Roma'daki değil, burada benim durduğum yerdeki.

Pasaj Corneille'in, Roma ve onun ebedi görkemi üzerine olan daimi derin düşüncelerini parçalara ayırtırmaktadır. Dramatik koşuk dilinin verdiği hazzın etkisini hissetmeyecek birisi olsa olsa sağırdır. Shakespeare'de kelimelerin anlamları, asıl ifadeyi aşarak karmaşık gruplandırmalarda toplanır. Corneille'de, Dryden'deki gibi, kelimeler tamamen söylenen şeye, söylenen şeyin bütününe işaret ederler. Ve böylece, ifadenin gerçek biçimi, sadece edebi bi-

çemin etraflıca kullanılması sonucu ortaya çıkan bir dolgunluğa ve kesinliğe sahip olur. Bir Corneille beyitinde, ne şüpheyne ne de başıboş duygulara yer vardır. İngiliz şiirsel biçem geleneğinin temel prensibi, özellikle romantik akımdan bu yana, çıkarsama haline gelmiştir. Oysa ayrıca, açık ifade biçimini kullanan bir şiir geleneği de yok değildir.

Othon (1664) soğuk bir eserdir. İmparatorluk Roması'ndaki bir saray entrikasını anlatır. Oyun ilgi çekicidir, çünkü Corneille'in aşkın politika yoluyla yozlaştırılması görüşünü daha da kuvvetlendirmektedir. Odadaki kelime *civilité*'dir:⁸

Camille'de nezaket aşk ile maskelidir,
Othon'da ise aşk, saf bir nezakettir.

"Nezaket", kökenindeki tüm sosyal ve siyasi imaları taşır. Yaşamın en özel durumu olan aşk nazik bir hale dönüştüğünde, alevi ve yapay bir hale gelir. Nezaket, bir duygu erdeminden ziyade bir akıl erdemidir.

Altı yıl sonra Corneille, Racine'le kasti bir rekabet içine girerek bu zıt değerleri dramatize etmiştir. Racine'in *Bérénice*'i ilk kez 21 Kasım 1670 tarihinde sahnelendi; onu takip eden *Tite et Bérénice*'se 28 Kasım'da. Corneille inkâr edilemeyecek bir şekilde bozguna uğramıştı. Her ne kadar içinde ölümün bulunmaması nedeniyle kibar bir hale getirilmişse de *Bérénice* son derece trajiktir. Karakterler, görünüşteki ihtişamın ve siyasi gücün gerekleri doğrultusunda kendi varlıklarını feda ederler. Racine, *Bérénice*'in Titus'tan vazgeçmesinin büyük bir bedel sonucunda elde edildiğini bilir ve bunu bizim de bilmemizi amaçlar. Corneille'in dürüstlikle kabul etmediği, işte bu tahmindir. Corneille'in hükmü, örtük bir değerler terazisinden sakınmıştır. *Bérénice*'in meşhur vedası,

Elveda, bırak bu dünyada sembolleri olalım
En sevecen ve bahtı kara aşkın
Trajik hikâyesi sürececek olanın.

ona, hem krallıktan hem de sağduyudan feragat ediş gibi gelmiştir. Corneille, hayal gücüne dayanarak, aşkın mahremiyeti uğruna bir imparatoru terk edecek akıl vasfını anlayamazdı. Dolayısıyla, bu oyununda güçlü bir gerilim yoktur. Daha işin başında okuyandan çıkmıştır. *Tite et Bérénice* bir tragedyadan çok bizzat Corneille'in adlandırdığı gibi bir *kahramanlık komedyası*dır. Oyunun başından sonuna kadar Bérénice, daha gerçek bir şekilde kendi tutkusundan ziyade ihtişamıyla ilgilenir. Roma'dan ayrılmasına ramak kaldığında bile açıkça fikrini belirtir:

Korkacak bir şeyim yok şükürler olsun Tanrı'ya,
Belki bir leke olabilir ihtişamımda.

Bérénice'in son sözleri, hem kendi karakteri hem de Corneille'in sınırlarını ustalıklı bir şekilde açığa çıkarmaktadır:

Kalbin benim; orada hüküm sürüyorum; bu kâfi.

Corneille tiyatrosunda, kalp bile yönetilecek bir yerdir. Sevmek hükmetmektir.

Oysa Racine'in hislere öncelik tanıyan düşüncesi artık yükselişe geçmiştir. *Pulchérie* bir savunma hamlesidir. Bir sanat eseri olarak savunulacak bir yanı yoktur fakat oyun, yaşlı şairin insan ilişkileri hakkında sıkı sıkıya bağlı kaldığı özel görüşündeki değişmezliğe dair kanıtlar taşımaktadır. Aslında oyun, Corneille'in başat motifinin, hatta onun saplantısının en uç noktadaki ifade biçimine sahiptir. Bir siyasi evlilik, açıkça başarısızlığa terk edilme koşuluna bağlanmıştır. Güç, zayıflık tarafından satın alınır. Bu, Corneille'in siyasi tragedyaya ilişkin içgörüsünün zalim ve unutulmaz bir şekilde ifade edilışıdır.

Suréna'yla (1674) Corneille tiyatroyu bırakmıştır.

Sıklıkla *Suréna*'nın, Racine'in biçem ve tavrının çok net bir şekilde farkında olduğunu gösterdiği belirtilmiştir. Bu doğru olmakla birlikte oyunun değeri hakkında bize pek fikir vermez. Her ne kadar *Suréna* dengesiz bir oyun olsa da neden Corneille'in baş-

yapıtı olmamıştır diye hep düşünmüşümdür. Oyun Racine'den belirli tonlar ve koşuk dilinde ahenkli dörtlükler alır fakat hiçbir şekilde Racine olmayan bir doğrultuda onların ötesine geçer. *Suréna*'nın anahtarı dilidir. 18. yüzyıl düzyazısına kadar devam edecek olan o yoğun ve duru yeni-klasisizm Fransızcasının sözdizimine bağlı kalmasına karşın Corneille, yüzünü son dönem barok kelimelerine döner. Oyunda, yeni-klasisizm tiyatrosundan önceki şair ve romantiklerin kahramanlık ve abartılı tutku terminolojisi fazlasıyla bulunur (*consume, tendresse, soupir, amertume, charmes*).⁹ Oyun belirli bir dallanıp budaklanma ve *preciousness*¹⁰ tehlikesini göze alır ancak, çoğunlukla ardından gelen gramerin kuvvetli ve net telaffuzu, esere gerekli olan gücü verir. Biriken hislerin en büyük ölçüsü, mastar halleri *-ir* ile biten fiiller tarafından aksettirilir. Oyunun bütünü Euridike'nin öne sürdüğü iddialara bağlıdır:

İsterim ki, ölüm imdadıma koşmadan,
Hep seveyim, hep acı çekeyim, hep öleyim.¹¹

Suréna aynı kelimeleri Birinci Perde'nin sonunda yineler:

Ne gelir elimden,
Ey Tanrım! Hep sevecek, acı çekecek, öleceksem?¹²

Kelimeler aşktan, acı çekerek ölüme varan bir süreci tanımlarlar. Ve barok geleneğinde *galanterie* bir süreçtir.

Ayrıca, Corneille *Suréna*'da kafiyeli beyit kullanımının sınırlarını aşmaya yaklaşmıştır. Mısraların, kendilerini biçimsel bitişlerinin ötesine taşır gibi görünen gergin ve akıcı devinimleri vardır. Mısralar arkalarında, Fransız yeni-klasisizm tiyatrosunda son derece na-

9 Kül olmak, şefkat, ah çekmek, hicran, cazibe. (ç.n.)

10 Abartılı zarafet (ç.n.)

11 Je veux, sans que la mort ose me secourir
Toujours aimer, toujours souffrir, toujours mourir.

12 Où dois-je recourir
O ciel! s'il faut toujours aimer, souffrir, mourir?

dir bir şekilde etkileyici bir sessizlik bırakırlar. Corneille her zaman başarılı olmamıştır. Kimi kez, karmaşık devinim –sert bir yüzeyin altında özgür bir etkinin devamlılığını sağlama çabası– koşuk biçiminde garip bir eğiklik ya da düşüş meydana getirir. Voltaire oyununda, Corneille’in her zamanki ustalığının gerisinde kalan bazı anların olduğunu gözlemlemiştir. Fakat başarısızlık, doğrudan *alexandrin* vezni- nin özündeki sınırlamaları aşma çabasından kaynaklanmaktadır. *Suréna*’da kahramanlık biçiminin inkâr edilemeyecek bir şekilde yumuşatıldığı görülür, çünkü bu biçim Corneille’nin amacına artık uygun değildir. Amaçlanan, ortaya çatışmadan çok, yas üzerine kurulmuş bir çeşit dramatik ağıt çıkarma çabasıdır.

Kurgudaki “yumuşaklık” oyunun dilindeki özel nitelikle uyum içindedir. En sonunda Corneille, aşkın uzun süredir ertelenmiş yüceliğine kavuşmasına izin vermiştir. İsmi aşkın ölümü dize getiren gücünün bir simgesi olan Euridike, geleneksel Corneille tragedya diyaletliğini tersine çevirir. Tutkusunun siyasetin gereklerinden çok daha kuvvetli olduğu ortaya çıkar: “Vız gelir aşkıma böyle bir politika.” Euridike, *Suréna*’dan ayrılmak zorundadır fakat aralarındaki bağ bozulmamıştır. Ölüme bile aşkın azameti hâkimdir. *Suréna* kalbine saplanan üç okla düşer. Bu, duygusal şevkin antik bir simgesidir ve Corneille burada, Elizabeth Dönemi yazarlarının yaptığı gibi “ölümün” çifte çağrışımı, edebi ve erotik anlamları üzerinden bir kelime oyunu yapıyor olabilir. Euridike sevgilisini bir saray dansındaki gibi ağırbaşlı ve kontrollü bir halde takip eder:

Ağlamıyorum, madam, sadece ölüyorum.

Trajik şok, kasıtlı olarak jestteki derin incelikle bastırılmıştır.

Suréna büyük bir oyun olmaya çok yakındır. Oyunun aksiyonu şiirsel ifade biçiminin karmaşıklığını ve ayrıntılarını ayakta tutamayacak kadar yüzeyseldir. Bununla birlikte oyundaki aksiyon, çevresine, yeni-klasisizm sanatının başka hiçbir yerinde bulunmayan bir çeşit müzikal büyü ve güz ışığı yayar. Racine’in gerçek bir halefi yokken, Claudel tiyatrosunun o muazzam beyhude aşk diyaloglarında *Suréna*’nın belirgin yankıları duyulur.

Tüm modern şairler içinde dramın yeni-klasik, kapalı biçimini en doğal karşılayan Racine'dir. Bunun kişisel ve sosyal nedenleri vardır. Racine, Goethe gibi aristokratik çevrenin zümre değerlerini kabul eden bir saray şairiydi. Racine tiyatro sahnesi için, fakat kendisi sahnede olmadan çalışmıştır. O ve Corneille ya da Molière arasında çok büyük bir farklılık vardır. Racine, tiyatroya doğal bir ilgisi olmayan o büyük dramatik şairlerden biridir (diğeriyse Byron'dur). Racine'in sahneye olan ilişkisinin tarihi, gideerek artan bir titizliğin tarihidir. Halk tiyatrosundan özel performanslara ilerlemiş, ardından sessizliğe bürünmüştür. Kendi ruh hali ve sosyal eğilimlerini izleyerek sarayın tarih yazarı olma görevini kabul etmiştir.

Racine, sahneye koyma sanatının fiziksel kısıtlamalarını mümkün olan en bağımsız şekilde aşmak için en saf, en zarif ve en uzlaşmaz dram biçimini seçmiştir. Aleyhine yöneltilen eleştiriler karşısındaki hassasiyeti ve tiyatronun ahlaki yönü hakkındaki dini tereddütleri, onun özündeki titizliğin birer parçasıdır. Racine'in aklında her zaman için bir ritüel ya da bir saray tiyatrosu, Atina'da bir zamanlar olduğu gibi törensel vesilelerle yapılan bir tiyatro fikri olmuştur. Racine, salt dünya görüşündeki belirli bir yakınlıktan ziyade hayalindeki tiyatronun, Sofokles ve Euripides'in yazdığı oyunlardaki gibi eşsiz bir saygınlığa sahip olmasından dolayı, kendisini Yunan tragedya yazarlarıyla özdeşleştirme eğiliminde olmuştur. *Iphigénie*'nin önsözünde bu düşünce ifade edilmektedir:

Gerek Homeros'un gerekse Euripides'in sahnemizde uyandırdıkları etkilerin tümünü taklit etmem sonucunda memnuniyetle görüyorum ki, bütün yüzyıllarda aklın ve sağduyunun yolu birdir. Paris sahnesi, Atina sahnesiyle uyum içinde olduğunu göstermiştir.

Racine, alışlagelmiş anlamda sahnelenmek için yazılmamış oyunlar olan *Esther* ve *Athalie*'de idealini bütünüyle gerçekleştirmiştir. 1689 tarihinde Saint-Cyr'deki genç hanımlar tarafından oynanan *Esther*, tiyatro sahnesine ancak 1721'de çıkarken, 1691 yılında Versailles'daki Mme. De Maintenon salonlarında sunulan

Athalie, Comédie Française tarafından 1716 tarihine kadar halka açık bir temsilde sahneye konulmamıştır. Bu oyunlar özel durumlarına karşın Racine'in sanatının en incelikli şekilde ifade edildiği eserlerdir. Oyunlardaki koro kullanımı, Racine'in bütün eserlerinde üstü kapalı bir şekilde var olan bir dram kuramının sonucudur.

Bérénice, *Iphigénie* ve *Phèdre*'in sanatının talep ettiği, ağır bir duygu karmaşıklığı ya da izleyicinin kendisini aksiyonla özdeşleştirmesi değil, tam bir dikkattir. Bizim gibi zavallı yaratıkların kendilerini kraliyet ailesinden bu resmi kişiliklerle özdeşleştirmesi, psikolojik olarak aptalca, sosyal yöndense küstahçadır. Bu kişilikler bizden daha nadir varlıklardır. Bu yüzden Racine'in, Brecht gibi, seyirci ve sahne arasındaki boşluğu kasten derinleştirmenin yolunu aradığını söyleyebiliriz. Brecht, ünlü yabancılaştırma (*Verfremdung*) kavramını tanımlarken, "Bu bir oyundur," der; "bu ne gerçek yaşamdır ne de öyle olma niyeti vardır." Racine'se, "Bu trajik bir dramdır," der; "bu, sıradan yaşamdan daha saf ve daha önemlidir; yaşamın her zaman yüksek nezaket çerçevesinde yaşandığında ve asilliğin yükümlülüklerine karşı her an bütünüyle duyarlı olduğunda, yaşamın ne olabileceğine ilişkin bir benzetmedir bu." Her iki oyun yazarı gerçeklik ve gerçekçilik arasında ciddi bir ayrımı gündeme getirmektedir.

Racine'in birlik kurallarını endişe duymadan, ikna edici bir şekilde kullanmasının anahtarı burada yatmaktadır. Racine için zaman ve mekân birliği tiyatronun doğal bir koşuluysen, aynı şeyler Corneille için, üzerlerinde tehlikeli akrobasi hareketleri yapacağı gergin birer iptir. Hiç ara vermeden yirmi dört saat süren bir performans içinde, yaşamın düzensizliği ve olayların fiziksel kabalıkları insan ilişkilerinin dışında bırakılamaz. Bir *Bérénice* ya da bir *Phaïdra*'nın bile uykunun basitliğine teslim olması gerekir. Trajik eylemin saflığı ve ağırbaşlılığına uygun bir mekân ve zaman tasarımı, söz konusu durumlara bir defalığına yer verebiliriz. Bütün bir evi ele alın, bir köşesinde mutlaka kahkaha vardır. Racine tiyatrosunun şahnesinin kapıları dışında yaşam, tüm kaotik keşmekeşiyle beklemededir. Karakterler bu kapıların dışına çıktıkla-

rında, bastırılmış acılarını salıverirler. Onları çılgık atarken veya gözyaşı dökerken hayal edebiliriz. *Bérénice*'in sonu, sanki yaklaşan bir fırtına karşısında verilen bir mücadeledymişçesine hızlı bir şekilde oynanmalıdır. Gerilen sinirler kopma noktasına gelmiştir ve perdenin kapanmasıyla sinirden eser kalmaz. *Bérénice*'i daha fazla ruhundaki bastırılmış acıya katlanırken düşünemeyiz. Çabuk olmalıdır.

Sembolik bir şekilde ifade etmek gerekirse: Racine'in dramlarındaki aksiyon alanı, kralın bir anlık görüş alanı içerisinde bulunan Versailles'ın bir parçası gibidir. Burada nezaket, sınırlamalar, irade, ritüel ve bütünüyle hizmete hazır olma hali zorunludur. En yoğun üzüntü ya da umut bile resmi konuşmadaki ve jestteki ahengi bozmamalıdır. Oysa kapının hemen ötesine geçildiğinde, yaşamın sıradan yabaniliği ve doğal haline geri dönülür. Racine kralın özel odasının tarihçisidir; Saint-Simon'sa giriş salonunun, yani dünyanın tarihçisidir. Her ikisi de büyük dram yazarlarıdır.

Bérénice, Racine'in şiir tekniğinin gerçek anlamdaki bir modelidir. Oyunda bir aşktan vazgeçişten çok daha fazla şey olup biter. Tragedya, bütün düzensizliklerin reddinden doğar; aksiyondaki son incelik bir hayat pahasına elde edilir. Oyunun mucizevi noktası, bu denli özel ve örtük bir sanat ve yönetim anlayışının, edebiyat tarihinin gelmiş geçmiş en muhteşem ve heyecan verici dramlarından birini ortaya çıkarmış olmasıdır. Muazzam derecedeki bir enerji bütünü, bir yanma noktasında sıkıştırıldıktan sonra, patlayıcı ve kanlı bir sonla serbest bırakılmıştır. *Phèdre* ya da *Athalie*'nin sonunda, *Macbeth*'deki savaş ya da *Hamlet*'teki katliam kadar büyük bir öfke vardır. Fark sadece şundan ibarettir: Esas kıyamet sahnenin dışında kopar. Felaket, ulağın ya da bir sırdaşın *hikâyesi* vasıtasıyla bize anlatılır. Ancak bu, olayın heyecanını bir nebze bile eksiltmez. Görünüşteki resmiyetine rağmen hikâyeye olaydaki vahşeti aksettirir. Hayal gücümüzü felaket sahnesine doğru çevirmeye zorlar:

Yükselmisti mızrakların uçları havaya çoktan;
Akıyordu çoktan katliamın ilk meyvesi olan kan.

Shakespeare tiyatrosu ve romantik dramlar tam da şiddet eylemini sahne üzerine taşımalarından ötürü, bir krizin ihtişamının bu belirli yansımından yoksundurlar. Bu neredeyse müzikal bir araçtır; yankı, uzaktaki feryat hissini verir.

Racine'in sanatı hesaplanmış bir gerilim gibidir. Akla her çeşit duygu gelir; mermerin doğasındaki sakinlik ve Yunan heykelticiliğinde betimlenen hareketin çabukluğu arasındaki gerilim, uçan payanda ve çelik yayın içindeki gizli güç. Racine kısıtlayıcı kurallar altında en rahat şekilde çalışan dâhiler ailesindendir. Goldberg varyasyonlarını dinlerken tecrübe ettiğimiz dram hissi benzer bir düzene aittir: Dar ve karmaşık gediklere doğru yoğun bir gücün yöneltilmesi. Tekniğin sakin ciddiyeti ve malzemenin tutku dolu dürtüsü sonucunda denetleyici bir huzur sağlanır. Racine, kendi bükülmez biçimlerinin arasına eritilmiş bir metal serpiştirir. İnsan her bir anda, baskı altında yapının çökmesini bekler fakat yapı dimdik ayakta durur; heyecana olanak sağlayan bu beklentinin ta kendisidir. Kimi zaman da yapıya ilişkin kaygılar ustalığa yol açar. *Iphigénie*'deki Eriphile rolü, kontrpuan ve güç dengeleri tarafından gerekli kılınmıştır. Fakat bu durum, teatral ve psikolojik bakımdan ikna edici değildir. Racine'de böyle bir başarısızlık nadirdir. O, neredeyse her zaman için trajik eylem tasarımı, klasik biçimin gereklerine uydurmayı başarabilmiştir.

Racine'in dört büyük oyunu kadınlar üzerinedir: *Bérénice*, *Iphigénie*, *Phèdre* ve *Athalie*. *Bérénice* muhteşem olduğu kadar özel bir duruma sahiptir, zira oyunun trajik niteliği bastırılmıştır. Dehşet, bir minör anahtarında gizlidir. Euripides biçiminde yazdığı iki dram ve *Athalie*'de Racine, kendisi için en zor görevi belirlemiştir. Bu üç oyunun her birinde, gerçek dramın klasik ussal biçimi ile fablın usdışı karakteri arasında muazzam bir gerilim vardır. Racine, arkaik ya da kutsal mit dünyasının karşısına seküler bir sanat biçimi çıkarmıştır. Racine'in Jansenizminin bu noktada önemli olduğunu düşünüyorum. Jansenizm düşüncesinin temelinde, aklın yaşamıyla şefaat gizemlerini uzlaştırma çabası vardır. Varlığını dehşet verici bir psikolojik bedel ödeme korkusunda bulan bu çaba, iki trajik adam imgesi ortaya çıkarmıştır: Racine ve Pascal. Pascal'da, akla çetin ve

şiddetli bir şekilde mecbur olma durumu, Tanrı'nın gizeminden sürekli korkma halinin karşısında yer alır. Racine'deyse, Descartes'çı bir toplumun jest ve dili, kutsal ve mitolojik fabllara hükmetmek zorundadır. Corneille'in dünyasından, buradakinden daha uzakta olamazdık. Corneille tiyatrosundaki esas mit tarihinkidir. Racine'se, Yehova ve Minos Güneş-Tanrısının varlıklarını hissettirir. Saray tiyatrosunun üzerine arkaik bir dehşet salar.

Bununla beraber *Iphigénie*'de bir nebze uzlaşma, bazı usdışı çağrışımlardan sakınma çabası vardır. Racine, Atinalıların mucizeler ve doğaüstü olaylar hakkındaki görüşlerinin zaten sıradan olduklarını, Atina'da "akıl" ve "sağduyu"nun antik efsanelere ait malzemelerle karşı karşıya kaldıklarında gösterdikleri etkinin, Paris'teki etkiyle aynı olduğunu ileri sürmüştür. Racine'in, Euripides'i tercih etmesinin nedeni tam olarak bu varsayım üzerine temellendirilmiştir. Racine, Euripides'e özgü *şüphencilik*in ve mitolojinin Euripides tiyatrosundaki stilizasyonunun, şairin elindeki malzemeye karşı takındığı ussal tavırla açıklanabileceğini düşünüyordu. En gerçek anlamda, Aiskhylos ve Euripides'in mitoloji hakkındaki görüşleri arasındaki mesafe, Euripides'i Racine'den ayıran mesafeden çok daha büyüktür. Bununla birlikte Racine, kendisini temel açmazdan pek kurtaramamıştır. Racine, seyircisinin mite ilişkin inançsızlığını bir türlü kabul edememiştir. Racine'in mitolojiyi ele alış biçiminin altında karışık bir uzlaşım yatmaktadır: Ritüel ve aksiyon, inanca ilişkin zorunlu bir çağrışım uyandırmaksızın gelişir. *Iphigénie* bu uzlaşımın kabul edilmesine bağlıdır.

Oyunun konusu efsaneye aittir. Kendimizi kâhinlerin bulunduğu, şeytani rüzgârların estiği ve insanların kurban edildiği bir dünyada buluruz. Geleneksel *dénouement*¹³ (Medea oyunlarındaki gibi), çılgınlık verecek boyutta enfestir. Iphigenia'nın sunaktan fevkalade bir şekilde kurtarılmasının altından ancak barok ve yeniklasisizm döneminin opera yazarları ve koreografları kalkabilirler.

¹³ Sonuç. (ç.n.)

Bulutlardan yere doğru süzülen Diana imgesi, 17. yüzyıl sahne düzeneğinin sıklıkla kullandığı bir özelliktir. Böyle bir zirve noktasıyla, müzikal bir kreşendo mantığı ya da bir balenin finalinin gerekleri yerine getirilirdi. Fakat Racine gibi psikolojik bir dram yazarı için sorun çok daha zordur. Racine bu sorunu aşmak için mitin kaynağından ve Euripides'ten ayrılmıştır:

Ya sahneyi, Iphigenia gibi erdemli ve cana yakın bir kişi olarak betimlediğim birisinin korkunç bir şekilde katledilmesiyle lekeleseydim nasıl olurdu? Peki ya tragedyanı, bir tanrıça, bir sahne düzeneği ve ancak Euripides'in çağında doğruluğu kabul gören fakat bize çok saçma ve inanılmaz gelecek olan bir biçim değiştirme vasıtasıyla çözüme kavuştursaydım nasıl olurdu?

Racine önsözünde daha sonra, modern seyircinin mucizeleri kabul etmeyeceğini de ekler. Fakat bu, soruya verilen kaçamak bir yanıttır. Eğer izleyici oyunun bütünündeki mitolojik koşulları kabul etmeye hazırsa, neden bitiş ânında doğüstü bir motifin müdahalesi karşısında ayak diresin? Üstelik Odysseus, Iphigenia'nın kurtarılmasını anlatırken, mucizenin bütün öğeleri arka kapıdan tekrar içeri girerler:

Tanrılar gök gürültülerini gürletir sunağın üzerinde,
Neşeli bir kımılh için rüzgârlar hayata döndürürler havayı,
Ve duyarlar okyanusun kükreyen yanıtını.

Şaşkın asker diyor ki içinde bir bulutun
Rastladı Diana yanmasına odunun,
İddia ediyor asker yükselip onun o korkunç ateş boyunca,
Hiddetimizi ve yakarışımızı çıkardığını yukarılara.

Racine'in akıl oyununu ne kadar ustaca oynadığına dikkat edin; mucize, basit bir asker tarafından anlatılır. Bunun karşılığında Odysseus mucizeyi hikâye eder. Doğruluğuna kefil olmaz. Durum

bir çeşit inandırıcılık meselesinden ibarettir. Racine efsanesinin içeriğini muhafaza ederken, daha gösterişli olan bazı imkânsız kısımlarını gözden çıkartır. Fakat bir bedel karşılığında; Iphigenia sırf neza-
ket ve *galanterie* nedenlerinden ötürü kurtulmuştur. Onun yerine ölüm Eriphile'yi bulur. Ancak, kurgudaki uyumsuzlukların (Eriphile'nin Helene ve Theeus'un kızı olması ve Akhilleus'a olan tutkusu) sonucu, Diana'nın bulutlarda belirmesiyle üstü kapalı bir şekilde akla yapılan kabalıktan çok daha rahatsız edicidir. Dolayısıyla, Racine'in *Iphigénie*'de akıldışılık karşısında bulduğu çözüm, tatmin edici olmayan bir uzlaşma haline gelmektedir. Racine hâlâ sağduyu ve Descartes'çı mantık talepleri ile mitolojinin talepleri arasında bir uzlaşma yolu bulmaya çalışmaktadır. Üç yıl sonra *Iphigénie*'den *Phèdre*'e geçiş, böyle bir uzlaşmanın da sonu anlamına gelir.

Phèdre Fransız trajik tiyatrosunun temel taşıdır. Oyunun üstün olduğu en önemli nokta, hazırlanış biçimiymiş gibi görünür; kendisinden sonra gelen hiçbir eser onu aşamamıştır. İnsanın, Shakespeare'in Racine karşısındaki üstünlüğünün değişmez bir gerçek olduğunu savunan Coleridge'in, görüşünden sakınmasına neden olan *Phèdre*'dir. *Phèdre*'in dehası kendisine has (eser, kendi muhteşem amacının sınırlarını belirler) olmakla birlikte oyun, bütün yeni-klassisizm biçiminin en üst derecedeki temsilcisidir. *Phèdre*'in yüceliği, tamı tamına alınan risklerin büyüklüğüyle orantılıdır. Aşk çılgınlığı hakkında gaddar bir efsane, konuya içkin delilik ve düzensizlik ihtimallerini net bir şekilde ortadan kaldıran teatral biçimlerde dramatize edilmiştir. Yeni-klassisizm tragedya geleneğinde, başka hiçbir yerde fabl ve fablın ele alınıp biçimindeki zıtlık bu kadar etkili değildir. Başka hiçbir yerde biçim ve birliğin uygulanması daha bütünlüklü değildir. Racine aklın işleyiş şekillerini, elindeki konunun arkaik karanlığı doğrultusunda düzenlemiştir.

Racine bu konuyu, bütün vahşetini ve tuhaflığını kabul ederek Euripides'ten almıştır. Tek bir önemli değişiklik yapmıştır. Efsane-
de Hippolytos kendisini aşırı derecede bir iffet duygusuna adanmıştır. Aşkın gücünü hiçe sayan soğuk ve saf bir avcıdır o. Afrodit kendisini hor gören kişiden intikamını almak ister; felaket de bunun sonucunda gerçekleşir. Euripides ve Seneca, miti bu haliyle sunar-

lar, Garnier de *Hippolyte* (1573) adlı oyununda onların izinden gitmiştir. Buna karşılık Racine, Theseus'un oğlunu utangaç ama tutkulu bir âşığa dönüştürür. Hippolytos, Phaidra'nın kendisine karşı ilgisini yalnızca ensest bir duygu olduğu için değil, aynı zamanda başka birine âşık olduğu için de geri çevirir. Hippolytos'un özgün halindeki algılanma biçimi, efsanenin karanlık niteliğiyle kusursuz bir uyum içindedir; Euripides, Hippolytos'u, saklandığı yerden çıkarılıp bütünüyle kavrayamadığı insan ilişkilerinin içinde tuzağa düşürülen ormandaki bir varlık olarak göstermiştir. O halde Racine, neden Hippolytos'u bir saray insanı ve *romantik bir adama* dönüştürmüştür? Daha çok, kraliyet ailesinden bir prensin kendisine yaklaşan kadınlardan kaçmasının çağdaş izleyiciye aptalca gelebileceğinden ötürü diye düşünülebilir. Fakat bu, Racine'in nezaketin talepleri karşısında verdiği tek tavizdir. Racine oyunun geri kalanında hiddetin yıkım getirmesine müsaade etmektedir.

Racine bize Phaidra'nın izlediği trajik yola, "kaderi ve tanrıların gazabı" tarafından bağımlı kılındığını söyler. Alinyazısının işleyişi çeşitli şekillerde yorumlanabilir; tanrılar burada, ya gerçekten tanrıdırlar ya da daha sonraki bilinç mitlerinin adlandıracağı şekilde, bir kalıtım olabilirler. Ibsen, hayatlarımızın kalıtsal bir beden hastalığı tarafından mahvedileceğini ifade ederken "hayaletler"den bahseder. Bu yüzden Racine, Phaidra'nın, insanların alışlagelmiş temel tutkularından çok daha iffetsiz ve zarar verici olan tutkularındaki fevranın nedenini açıklamaları için tanrılara başvurur. *Iphigénie*'de böyle bir yakarış, dramatik geleneklerin ussal eğilimleri ve fablın olasılıkları arasında bir uyumsuzluk sorununa neden oldukları için beceriksizliğe zemin hazırlamışlardır. *Phèdre*'deyse Racine, "doğruluğun" tüm olası kurallarının imgelemelerinden faydalanarak, aklın dünyasını, algılanamaz bir şekilde yürütmenin daha geniş ve antik anlayış biçimlerine dönüştürmüştür. Fark, yeteneğin zenginleştirilmesinden çok daha fazlasıdır. Oyunun muazzam enerjisinin ardında acımasız bir Jansenizm varsayımı varmış gibi görünür. *Phèdre*'in aksiyonu İsa'dan önceki bir zaman diliminde geçer. O zamanlarda lanetlenenler, kendilerinden sonrakilerden çok daha dehşet verici bir şekilde, ellerinde hiçbir kurtarıma şansı olmadan

lanetlenmişlerdir. İsa'nın gelişinden önce Phaidra gibi bir varlığın cehenneme gitmesinde, telafisi mümkün olmayan özel bir dehşet vardır. Phaidra, Kurtarıcı'nın henüz uğurlarına Yaşamı'nı feda etmediği insanların dünyasına aittir. Bu dünyada, trajik karakterlerin gölgeleri bizimkilerden çok daha koyudur; yalnızlıkları Tanrı'nın affından önce yaşandığı için daha mutlaktır. Bu karakterlerin kanları henüz dinsel bir törende Mesih'in kanına karışmamıştır. Bu dünyanın içinde ilk günahın zehri saf ve acımasız bir şekilde için için yanar. Oyunun başat iletisi budur.

Hippolytos ilk sahnede buna işaret eder:

Her şey değişti
Tanrıların yollamasıyla
Minos ve Pasiphae'nin kızını bu kıyılara.

Mısra sadece egzotik titreşiminden dolayı mükemmel değildir; aynı zamanda aklın kapılarını karanlığa açmaktadır. Yeni-klasizm biçiminin ahenkleriyle çok net bir şekilde kurulmuş saray mekânının içine, aniden, arkaik, anlaşılmaz ve barbar bir şey düşürür. Phaidra insanlığa ait olmayan bir şeyin kızıdır. Atası doğrudan güneştir. Phaidra'nın damarlarında akan, yaratılışın ilk ateşleridir. Bu gerçek, Hippolytos'un açıklamasının sessiz resmiyeti ve inceliği tarafından kasıtlı olarak kuvvetlendirilir. Hippolytos, orada bulunmayan babası Theseus'un efsanevi maharetlerini anımsatarak söze devam eder. Ve bir kez daha, arkaik, kana bulanmış seytani dünya, dramın üzerine çöker:

Canavarlar boğazlanmış, haydutlar dize getirilmiş teker teker,
Prokrustes'ler, Skiros'lar, Kerkyron'lar ve Sinis'ler,
Katledilmiş Epidauros devi bile,
Minotaurus'un kanıyla tüten Girit'te.

Aksiyon boyunca başat olan imgeler duman, ateş ve kandır.

Phaidra'nın bedensel isteklere karşı beslediği hayvani inatçılığa boyun eğişi sahneye ilk girişinde kusursuz bir şekilde aktarılır. Bu-

rada ünlü bir sahne numarası vardır. Süslerinden ve saçının ağırlığından yorulan Phaidra oturur. Bu, ciddi bir teslimiyet jestidir; ruh, bedenın yoğun gaddarlığı önünde eğilir. Racine ve yeni-klasizm tiyatrosunun diğer oyunlarındaysa trajik karakterler oturmaz. Çektikleri acı, ahlaki ve entelektüel bir düzenin acılarıdır; kontrol hâlâ hırpalanmış ya da ölümcül bir şekilde zarar görmüş halde bıraktıkları zihindedir. Gerçekten de trajik karakterler, görünen acılarını arttırarak bedenın rolünü azaltırmış gibi görünürler. Eğer Bérénice acısının ağırlığı karşısında oturacaksa, bu sadece ve sadece sahne dışında olur. Phaidra farklıdır. Kendi içinde, bilinmeyen bir kasvet ve soyuna karşı bir öfke taşır. Durum Phaidra'nın canına tak eder ve kadın oturur. Bu küçük taviz, Phaidra'nın mantıksızlık karşısında duyduğu çok daha büyük bir teslimiyeti ayrıntılarıyla açıklamaktadır. Bir dram yazarının, bir sandalyenin varlığı olmaksızın çağrışımları bu kadar zengin ve şiddetli bir şekilde yakalamasına izin veren şey, tam olarak yeni-klasisizm sahnesinin çıplaklığı ve teknik biçimdeki soyutlamadır. Biçem ne kadar katı olursa, gücündeki herhangi bir sapma da o kadar iletişimsel olur. Phaidra oturduğunda aklın dizginlerini elinden kaçıır.

Bu başlangıç sahnelerinde “kan” kelimesi, Phaidra'nın vaziye-tinin organik ve istemsiz doğasını vurgulamak için defalarca telaffuz edilir:

OYNONE: Neyiniz var bugün sizin madam? Hangi korkunc kederle Kendi kanınızdan olanların üzerine yürüyorsunuz böyle?

PHAİDRA: Madem ki Venüs böyle istiyor, bu içler acısı soydan Benim en son ve en sefilce ölecek olan.

OYNONE: Aman tanrım! Damarlarımdaki bütün kan dondu.

PHAİDRA: Hatırlıyorum Venüs'ü ve dehşet verici ateşlerini, Onun soyuna kast ettiklerinin eziyetlerini.¹⁴

¹⁴ Burada anlam, “kan” kelimesinin uyandırdığı çift çağrışım hissine bağlıdır: Anlık psikolojik his ve “ırk”, “köken” ve “aile” anlamları. Her iki anlam da İngilizcedeki “con-sanguineous” (kandaş, akraba) kelimesinde olduğu gibi aynı zamanda ima edilir.

Daha sonra bütün kan ve ateş motifi tek bir imge üzerine yoğunlaşır:

PHAÏDRA: Her bir saat etrafımdaki yanmış adakların böğürlerinde,
Yolunu yitirmiş aklıma aradım çare.¹⁵

Etrafı kurban edilen yaratıklarla (kan) çevrelenmiş olan Phaidra sunaktadır (ateş). Phaidra kurbanların içorganlarında akıl ve öngörü ararken *flancs*¹⁶ kelimesi, ilgili tüm erotik ve hayvansı çağrışımları içinde barındırır. Bir kez daha retorikteki gösteriş ve resmîyet tetiklenmiş ve böylece mitin hayvani vahşeti yüceltilmiştir.

Söylemdeki ağırbaşlılık ve dış aksiyondaki sınırlamaların, oyunun hareketi üzerine yüklediği disiplin, şaire, elindeki malzemenin edebi ve biçimsel yönlerini eşzamanlı olarak sergileme imkânı tanımaktadır. Racine'in talep ettiği, her iki yönün de sürekli farkında olunmasıdır. Phaidra'ya sahip olan Venüs'tür ve Theseus ölümler diyarında dolaşmaktadır; kocasının yokluğunun kalıcı sadakatsizlik anlamına gelmesi durumunda bir kadın aşırı aşka teslim olur. Aradaki bir Notasyon farkıdır. İlk örnekte, klasik mitoloji Notasyonunu kullanırız; ikinci örnekteyse, belki de bir mitler bütünü olan rasyonel psikoloji Notasyonunu kullanırız (zaten belki o da ayrı bir mitler bütünüdür). Yeni-klasisizm retoriğinin işevi, her iki anlam uzlaşımını da görüş alanı içinde tutmaktır. "Öyle sıradan bir aşk ateşi değildir ruhuma işleyen," der Phaidra; "Venüs'tür pençesini kurbanına geçiren." *Ardeur* kelimesi hem tutkudaki hem de fiziksel ateşteki yoğunluğu imler; Venüs bir saplantı metaforudur fakat aynı zamanda, düzanlamıyla kurbanını parçalayıp yutan bir tanrıçadır. *Phèdre*'in özel niteliği, kelimelerin düzanlamları ve fiziksel çağrışımlarının her zaman için bir şekilde daha kuvvetli olmalarıdır. Phaidra, bedenine hükmeden yorgunluk tarafından oturmaya zorlanır, dolayısıyla oyu-

¹⁵ Bu, alıntının bire bir çevirisi. Elbette Phaidra, tanrılara adanan kurbanların içorganlarında kehanet ve işaret arayan Yunan ve Roma uygulamalarına atıfta bulunuyor. Bu imgenin yaratacağı şok, "akıl" ve canavarların kan kokan leşleri arasındaki zıtlığa bağlıdır. Racine, seyircisinin klasik antikiteye aşina olduğunu bilmesinden dolayı düşüncesini bu kadar kısa ve net bir şekilde ifade edebilmiştir.

¹⁶ Böğür. (ç.n.)

nun dili, jest ve feryat gibi daha kaba ifade biçimlerine doğru yönelmiş gözükür. Fakat yeni-klasik dram bu gibi seçeneklere müsaade etmez. Tüm şiddet şiirin içindedir. *Phèdre*'de olayların gelişimi ve bu gelişim içindeki sınırlamalar o kadar bütünlüklüdür ki, Racine'in ekonomik dil kullanımı bazı kimselere, Shakespeare'in cömertliğinden bile daha ikna edici gelmiştir.

Elinin altında en ufak bir biçem esnekliği ve bir törenin ya da dış müziğin sağlayacağı yardımcı işlevler olmayan Racine, dilini enerji ve anlamın sürekli bir toplamı şeklinde kullanır. İmgeler kontrpuan halinde yinelenir. Phaidra kendisini Venüs'ün avuçlarındaki savunmasız bir av olarak görür. Theseus'un sahte ölüm haberini alan Phaidra şöyle der:

Bırakmaz avını açgözlü Akheron.

Tristan'da olduğu gibi, aşk ve ölüm imgeleri birbirlerinin yerine geçebilirler; her ikisi de insanları benzer bir açgözlülükle tüketir. Aksiyon ilerledikçe, ateş ve kan *leitmotivi* daha da baskın bir hale gelir. Tanrılardır, der Phaidra Hippolytos'a, "tüm soyumun uğursuz ateşini" alevlendirmiş olan.

Phaidra yasak tutkusunun bir rakibi olduğunu öğrendiğinde (Hippolytos Arisi'yi sevmektedir) aklın son otoritesi de tuzla buz olur. Racine tiyatrosunun yeni-klasisizm biçeminin kuralları tarafından desteklenmiş, düzensizliğe kapalı bir yer olduğunu düşünmüşüzdür hep. Bununla birlikte oyunun başında Hippolytos bizi, sanki havada bir belirsizlik varmış gibi atmosferin değiştiğine dair uyarır. Minos'un kızının Atina'ya gelişi, aklın kapılarını yabancı ve barbar bir dünyaya açmıştır. Kapılar ardına kadar açıktır artık. Aklını kaçırmış bir kraliçe, büyü sayesinde, 17. yüzyıl tiyatrosuna kaos ve antik karanlığın yarattığı varlıkları getirmektedir. Phaidra güneşin kızıdır; bütün kâinat onun korkunç ve ihtişamlı atalarıyla doludur. Babası cehennemde adaletin terazisini tutar. Dördüncü Perde'nin o muazzam kapanış sahnesinde oyun daha da vahşi bir noktaya kayar. Bir kez daha Phaidra ateşin ve kanın çifte gücüne başvurur:

Katil ellerim intikam telaşında,
 Şevkle yanıyor masum kana dalmaya.
 Alçağım demekl Hayattayım yine del
 Ve katlanıyorum soyundan geldiğim o kutsal güneşel
 Tanrıların efendisi ve babasıdır ceddin;
 Gökler ve tüm evren atalarımın doludur benim;
 Nerede saklansam? Kaçsak cehennemin karanlıklarına.
 Ne diyorum böyle? Kader kabını tutan babam orada;
 Denir ki onun ağır ellerinde bulunur yazgı:
 Minos verir ölümler diyarında benzi atmış ölümlülerin yargısını.¹⁷

Marlowe'un *Faustus*'unda kan kusan göklerden beri doğa, insanın lanetlenişine dair bir sahneye, bundan daha canlı bir öfkeyle hükmetmemiştir. Eğer oyunu ben sahneleyecek olsaydım, arka planı giderek saydamlaştırır ve Zodiac'la Girit hanedanının sembolik canavarı Minotauros'un dansını gösterirdim.

Mitin gücünün bu şekilde serbest bırakılması bizi *dénouement* olgusunun doğaüstü yazgısına hazırlar. Burada *Iphigénie*'de uygulanan kaçamaklı sözlere gerek yoktur. Her dokunuş, bilincimize aksiyonun doğal ve şeytani varlıklar tarafından istila edildiğine dair bir şey ekler. Oynone, karşı kıyısında kendisinin ve asil hanımının geldiği Girit olan denize doğru atıldığında, Garnier'in *Hipolyte*'indeki o görkemli ve barbar imgeyi anımsarız:

Keşke kalsaydın altında dalgaların
 Keşke doldursaydın midelerini serseri fok balıklarının
 Senin yıkıntının temsilcisi patavatsız sevgi,
 Sana aştırdığında dönüşü olmayan denizleri.

Phaidra Hippolytos'un ölümünün ardından sahneye geldiğinde Theseus ona şöyle der: "Öldü işte, alın kurbanınızı." Kabul-

17 Minos'un kabında ölü ruhun saadete erip ermeyeceğini ya da lanetlenip lanetlenmeyeceğini belirleyen yazgı işaretleri vardır. İntihar etmeyi düşünen Phaidra, acımasız babasının kendisi hakkında hüküm vereceği anda, suçlu gölgesinin kendisinden önce belireceği düşüncesi karşısında dehşete düşer.

lendiğimiz, üstü kapalı bir şekilde söylenen insaniyetsizliktir; yarı-tanrıça ve yarı-demon bir varlık kanlı bir kurban istemiştir. Phaidra ölürken, Hellen hudutlarının ötesindeki bir afsun dünyasından Yunanistan'ı kasıp kavurmuş barbar kraliçeyle olan akrabalığını açığa vurur. Phaidra'nın damarlarında yanan aşk garezidir; Medea'nın Atina'ya getirdiği zehir, artık Phaidra'nın damarlarını kül etmiştir:

İçine akıttığım yanan damarlarımın
Bir zehirdir Atina'ya getirdiği Medea'nın.

Oysa artık, sonunda, ateş sönmüştür, Phaidra'nın son sözleri alevsiz bir parıltının belirtisidir (*clarté, pureté*).¹⁸

Hippolytos'un ölümü fablın vahşi niteliğini doğrular. Yunanistan'ı vahşi yaratıklardan temizleyen Theseus, oğlunu yok etmesi için denizden bir canavar çağırır. Babasının yiğitliklerini anlatırken atıfta bulunduğu kan ve duman –Minotauros'un kanıyla tüten Girit'te– Hippolytos'un korkunç ölümünü kuşatır:

Düştü sıçrayan canavar acı ve öfkeyle
Yuvarlandı böğürerek atların ayakları önünde,
Alev saçan boğazıyla karşılarına çıktı
Böylece ateş, kan ve duman yağdırdı.

Theseus, Phaidra'nın korkunç üvey kardeşi Minotauros'u öldürmüştü; şimdi de boynuzlu bir yaratık (hatta Garnier'nin yorumunda bu yaratık bir boğanın yüzünü almıştır) kendi oğlunu öldürmüştür. Korku döngüsü ironik bir şekilde sona erdirilmiştir.

Tragedyanın bu son sahnelerinde, mitin gerçek şiddeti tüm hâkimiyeti eline almaktadır. Bu vahşi ve doğüstü olayları, biraz daha süslü bir davranış mitolojisinin alegorileri olarak yorumlamak zordur. Canavarın geldiği yer Theseus'un ahlaki körlüğüdür fakat kusluğu ateş gerçektir. Böyle bir gerçeklik ve yeni-klasisizm kuralları

¹⁸ Aydınlık, saflık. (ç.n.)

arasında bir uyumsuzluk hissetmememiz, Racine'in sanatının en önemli kanıtıdır. Değerlerin biçimsel anlamlarından düzanamlarına, aklın şekillerinden arkaik dehşet şekillerine geçişleri dikkatli bir şekilde hazırlanmıştır. *Phèdre* boyunca yaratıkla ilgili kısım, kişinin insanlığının kırılğan sınırlarını geçermiş gibi görünür. Sonunda bu kısım, yarısı ejderha, yarısı boğa olan ve yönetilemeyen denizden, düzenli klasik dünyaya felaket getirmeye gelmiş (düşünceli bir halde Miken yolunu tutmuş) bir canavar şeklinde patlama noktasına ulaşmıştır.

Ancak, kilit noktasındaki değişim ve oyunun bir çeşit ilkel kaos haline dönüşmesi bütünüyle yeni-klasisizmin kapalı biçimi içinde gerçekleştirilmiştir. Dördüncü Perde'nin sonunda sahnenin arkasındaki duvarın nasıl yıkılmış gibi görüldüğünden bahsetmiştim. Aslında, tabii ki, yıkılmaz. Bir sahne değişimi bile yoktur. Havayı karartan şeytani varlıklar, gerçekliklerini sadece Phaidra'nın büyü-lü sözlerinin gücüyle kazanırlar. Hippolytos'u öldüren canavarın tiksindirici bir gerçekliği vardır; oysa aslında yaratığın izine bile rastlamayız. Dehşet, Theramenes'in (çağdaş dramdaki en son ve en etkili görüntülerinden birine bürünen Yunan ve Seneca tragedyalarının ulaşı) anlatısıyla bize aktarılır. Her şey dil içinde olup biter. Bu, Fransız klasik tarzının özel darlığı ve büyüklüğüdür. Elinin altında kelimelerden –hem de resmi, törensel kelimelerden– başka hiçbir şey olmayan Racine, sahneyi son derece yüksek bir aksiyonla doldurmuştur. *Phèdre*'in içeriğindeki hiçbir şey anlatımsal biçimin ve dilin dışında kalmadığı gibi, kelimeler, içerik ve biçimin özdeş oldukları bir müzik halini almaya oldukça yaklaşırlar.

Phèdre, söz konusu durumun gösterilmesine imkân tanır, zira üstün yetenekli bir diğer dram yazarının kendi diline çevirdiği sayılı oyundan biridir:

Sefilim ben! Ve hâlâ dayanıyorum,
Bu kutsal güneşin yüzüne bakmaya,
Bağılıdır temiz soyum ona.
Babası ve efendisidir tanrıların
Benim ceddim, o Olympos ki,
Bütün evreni benim atalarımın doludur.

Schiller görünüşteki anlamı ve ahengin bir bölümünü kusursuz bir şekilde aktarmıştır. Fakat klasik ölçünün içindeki şiddet hissi gitmiştir. Oyunun müziğinden (buna eşsiz bir uygunluk gösteren konuşmasından) Phaidra'nın büyümlü sözlerini çekip aldığınızda, geriye kalan şey sadece bir feryattır.

Phèdre'den sonra Racine, dram sanatıyla ilgili on iki yıllık bir sessizliğe büründü. Şairin tiyatronun muğlak sosyal konumu karşısındaki titizliği daha da artmış ve kendisi daha da dindar olmuştur. Fakat dönemin çağdaşlarından biri bize gerçek nedenin Racine'in, *Phèdre*'in güvence altına aldığı üstünlüğünü riske edecek bir tehlikeye atılma yönündeki isteksizliği olduğunu söylemektedir. Bu yorumda bir gerçek payı olabilir. Racine'in, yeni-klasisizm dram sanatının kurallarını muhafaza ederek, aynı derecede ya da çok daha iyi bir biçimde bu kuralların gereklerini yerine getirecek riskler alarak *Phèdre*'den ne kadar ileri gidebileceğini kestirmek zordur. Racine'in tiyatroya dönüşü, özel ve kişisel bir biçimde olmuştur.

Esther ve *Athalie*'de, Racine'in önceki oyunlarındaki enerjinin asıl kaynağı olan fabl ve ussal biçim arasındaki gerilim çözüme kavuşmuştur. *Kutsal Kitap*'tan elde edilen dramatik aksiyonun doğruluğu, artık ne uzlaşımalsal ne de simgeseldir. Gerçektir. *Esther*'in Tulus kopyasında bulunan Racine'in notları ve *Athalie*'nin ilk taslaklarından bize kalanlar, şairin, kutsal tarihi maddi açıdan doğru olarak nitelendirdiğini göstermektedir. Her iki oyunda da mucizevi unsurlar vardır fakat Tanrı'nın arzusunun ussal belirtileri olduklarından, değerlendirme açısından hiçbir zorluk teşkil etmezler. Dolayısıyla, paradoksal olarak, bu kantat-dramlar ve sarayla ilgili bu mucize oyunları, "akıl tiyatrosu"na özgü sahneye koyma sanatını tamamiyle bünyelerinde toplamışlardır. Ayrıca, Saint-Cyr'deki genç hanımların özel temsili için yazılmış *Esther* ve *Athalie*, Racine'in sanatının çoğunda var olan gizli bir amacın –ticari amaçlı dramın beklenmedik sorun ve kabalıklarından arındırılmış, özel bir durum için yapılan bir festival tiyatrosu amacının– gereklerini yerine getirmektedir. Racine bu amaca uyarak, her ne kadar zihninde nicedir bu aracın kendisine sunacağı imkânların coşkusu yer etmiş olsa da ilk kez koro kullanmıştır.

İki oyunun önemi birbirinden ayrıdır. *Esther*, genç insanların sergileyeceği ciddi ve ayrıntılı bir dram biçiminde tasarlanmış olması ve bu amaçla tam bir uyum göstermesinden dolayı büyük olasılıkla emsalsizdir. (Dikkate değer çocuk operaları vardır fakat *Esther* benzeri bir çocuk oyununun var olduğunu sanmıyorum.) Tondaki yumuşaklık, trajik krizin önüne geçen rahatlık, Aman'ın hızlı ve ibret verici bir şekilde cezalandırılması bir Hristiyan pantomimi izlenimi uyandırmaktadır. Racine'in, *Esther*'i neden "bir tragedya" olarak adlandırdığını kestirmek zordur.

Athalie'ye çok farklıdır. Oyun, Racine'in ayrıntılarıyla çizdiği dördüncü kadın portresidir ve *Phèdre*'de bile klasik biçim bu kadar ustalıkla kullanılmamıştır. Oyunun mekânı bir kuşatılma parabolündeki gibidir. Tapınak'ın çevresi, diğer tarafında kötü yönetilen yozlaşmış şehrin bulunduğu bir duvarla sarılmıştır. Çocuk-kral Joas, Tapınak'ın içinde saklanmaktadır. Athalie boş yere onu dışarıya, din dışı açık alana çıkarmaya uğraşır. Mabedin tam ortasında, sadece Levilerin girebildiği son derece kutsal yerler vardır. Biçimsel olarak oyun, kendisini aksiyonun daha gerçekçi taklitlerinden ayıran bir koro tarafından çevrelenmiştir. Kuşatma içinde kuşatma. Esas dramatik çatışma, Aiskhylos'un *Yakaran Kadınlar*'ının çizgisel basitliğine sahiptir. Athalie, saklanan rakibine ulaşmak ve Tanrı'nın evinin kutsallığını bozmak için zorla ardı arkası kesilmeyen sınırları geçmeye çalışır. Dramın anahtar kelimeleri kapalı yerleri simgeler (*parvis, limites, enceintes, lieu, redoutable*).¹⁹ Kızgın kraliçe dış savunma bölgelerini ele geçirir:

İnsanlara mahsus bölgelerden birinin içine
Girdi bu mağrur kadın başı dik bir halde,
Hazırdı aşmaya kutsal kuşatmanın sınırlarını dahi
Sadece Levilerin içinden geçebildiği.

Sonunda Athalie, mabedi ele geçirir fakat kendisini ölümcül bir tuzağın içinde bulur. Tanrı'nın varlığından kaçış yoktur:

¹⁹ Kilise avlusu, sınırlar, çevre duvarları, yer, korkunç. (ç.n.)

Beyhude bakıyor gözlerin, imkânın yok kaçmaya,
Kuşattı Tanrı seni her bir yanda.

Basit, fakat duyguları nefis bir şekilde ifade eden bir tasarım. Me-kân birliği çifte bir öneme sahiptir: Hem yeni-klasisizm biçiminin bir kuralı hem de ilkel bir aksiyon motifidir. *Yakaran Kadınlar*'da olduğu gibi, *Athalie*'de de kutsal bir yer şiddetli saldırılara karşı korunmaktadır. Görünüşe bakılırsa, Batı edebiyatındaki son büyük resmi tragedyalardan biri açıkça ilk tragedyaı anımsatmaktadır.

Oyun, ağırbaşlılık ve Tapınak'ın iç kısmının yarı ışığının gölgesi altındadır. Fakat dilin parlak bir metalinki gibi nadir bir parıltısı vardır. "Karanlığın içinde," diye yazar Ezra Pound, "altın tüm ışığı karşısında toplar." Dramın bütünü aydınlık ve karanlık arasındaki diyalektik ilişkiye bağlıdır. Görünüş düzleminde dış dünyada aydınlık, Tapınak içinde karanlık vardır. Gerçekteyse, karanlık putperest şehrin üzerini kaplarken, Tapınak, Tanrı'nın nuruyla ışıldar. Athalie, ruhunun ve kraliyetin sembolik giysisinin karanlığı arasında sıkışıp kalmış, Leviler beyaz ketenler giymişlerdir. Athalie'nin etrafını sarmak için gölgelerden çıktıkları anda Leviler'in silahları ışıkla birlikte alev alır. Oyun trajiktir, çünkü Joad'ın rüyasının gerçekleşerek, Joas'ın şeytani bir krala dönüşeceğini biliriz. Fakat İsrail'in yazgısındaki siyahlığın ardında daha büyük bir kurtuluşun ışığı bulunmaktadır. Bir kâhini andırırcasına kendisinden geçtiği anda başrahip, çölden yükselen yeni bir Kudüs görür. Bir ışık şehridir bu, "aydınlığın parıltısıdır".

Athalie'den sonra (1691) Racine, bir daha tiyatro eseri yazmadı. Sadece elli iki yaşında olmasına rağmen sessizliğinin, Corneille'in kariyerinin sonunu belirleyen yenilgisinin mahiyetiyle bir ilgisi yoktur. Söz konusu olan, dramı seven fakat asla tiyatro sahnesine güvenmemiş, zirve noktasındaki bir oyun yazarının dinlenmeye çekilmesidir.

Şimdi bir süreliğine başlangıçtaki meselemize dönelim: Corneille ve Racine'in, Fransa dışındaki bir edebiyat geleneğine ya da tiyatro sahnesine "çevrilemezliği". Söz konusu yazarların eserlerinin etkisi ve çeşitliliği göz önünde bulundurulduğunda, erişebildik-

leri uzaklığın sınırları bana hâlâ aldatıcı görünüyor. Fakat bence çözümün bir bölümü, yeni-klasisizm idealinin sınırlamalarında. Bir yeni-klasisizm oyununun bütün aksiyonu dil içinde gerçekleşir. Sahne sanatı ve dekor en yalın gereksinimlere göre düzenlenir. Oysa dramalarda en iyi çevrilen öğeler tam da bu duyumsal öğelerdir; çünkü belirli bir ulusal dilden ziyade evrensel göz ve beden diline aittirler. Konuşmanın amaçlanan etkinin bütünlüğünü taşıması gerektiğinde, çevirinin ya da yeniden yaratmanın mucizelerine başvurulur. Söz konusu, Fransız klasikleri olduğundaysa bu mucizeler pek gelecekmiş gibi görünmüyor.

Fakat Corneille'in durumunda bu eksiklik, teknik imkânsızlıktan ziyade bir ihmal sorunudur. Corneille'in bize uzak kalmasının nedeni kısmen Fransız eleştiri geleneğinin onun üzerine tam anlamıyla eğilmemiş olmasıdır. Churchill retorikinin çağrısına uyanan ve devlet ilişkilerine özgü bir şiddet kanserinin bilincindeki bir çağın Corneille'e kulak vermesi gerekir. Corneille'in oyunlarındaki argümanların sahip olduğu büyük aşama kurgudaki barok kurallarının ötesine geçer. Ö, Batı edebiyatının yetiştirdiği ender siyasi dram ustalarından biridir. Corneille'in güç ve kalbin ölümü hakkında bize söyleyecekleri, *Comédie Française*'in sınırları dışında duyulmayı hak ediyor. En azından etkili bir çeviriyle bu mümkün olabilir. Düzyazı ve koşuk dilinin birlikte kullanılmasıyla böyle bir çeviriye ulaşılabileceğini düşünüyorum. Saray entrikası ve arka plandaki olaylar biçimsel, Latince düzyazı (Clarendon tarzında bir şey) biçiminde aktarılabilir. Retorik harikaları ve söylemdeki büyük yüzleşmeler de kahramanlık beyitleri şeklinde çevrilebilir. Bu durum, böyle zor bir biçimin ustasını, beyite en iyi şekliyle Dryden'da görülen hem tempoyu hem de ağırlığı geri verebilecek birisini gerektirmektedir. Bay Yvor Winters bunu çok güzel bir şekilde yapabiliyordu.

Racine'se farklı, hatta çözümü olmayan bir sorun teşkil etmektedir. Gerçeği yalnızca dil içinde temsil eden Racine, kelimelerine öyle bir sorumluluk vermiştir ki, başka hiçbir kelimenin bu görevi yerine getirebilmesi ihtimal dahilinde değildir. En iyi çeviri bile (örneğin Schiller'inki), Racine'in biçimindeki katılığı dağıtarak, çö-

zölmeye uğratmaktadır. *Bérénice* ve *Phèdre*'in yalın sahnesinde dramın ana kuvveti, tonlamadaki ufak değişimlerdir. Sessiz bir hava boyunca yankılanan krizler, sözdizim krizleridir. *Phèdre*'de dönüşü olmayan noktayı belirten, dilbilgisindeki tekillik ya da çoğulluk durumundaki bir değişimdir. Kraliçe, Hippolytos'a olan aşkını neredeyse itiraf etmiştir. Hippolytos korkuyla geri çekilir:

HIPPOLYTOS: Aman Tanrım! ne duyuyorum böyle? Madam, siz unuttunuz mu

Theseus'un benim babam, sizin de kocanız olduğunu?

PHAÏDRA: Ya siz neye dayanarak unuttuğumu farz edersiniz, Prens? Yerime ve şanıma duyduğum saygıyı terk mi ettim dersiniz?

HIPPOLYTOS: Affedin beni, madam. Utanarak itiraf ediyorum ki, Yanlış yargılamışım bu masum sözleri.

Bakamam artık utançtan yüzünüze,

Gideyim...

PHAÏDRA: Ah, zalim şey! Anladın çok açıkça beni.

Anlattım sana şüpheni giderecek kadarını.²⁰

Açığa vurma ânındaki bütün şok, resmiyet bildiren *vous*²¹ zamirinden, yakınlık belirten *tu*²² zamirine geçişle ortaya çıkmaktadır. Değişim, Phaidra'nın umutsuz itirafını aktaran iki mısradan üç defa vurgulanmıştır. Nezaket ve beraberindeki tüm geri dönüş ihtimali yok olmuştur. Fakat bu gerçek karşısında İngiliz çevirmen çaresizdir, zira modern kullanımdan dilin eski kullanımındaki "sen"e dönüş, ortada var olan muazzam krizin neredeyse hiçbir şeyini vermemektedir. Bir müzik parçasının bütün yönünü değiştirebilecek ses perdesindeki bir değişimle ortaya çıkan şey, söz konusu durumun tek karşılığıdır.

Ya da *Bérénice*'in Titus'a sorduğu şu soruyu düşünün:

²⁰ Fransızcadaki *entendre* kelimesi, özellikle 17. yüzyıl kullanımında hem duymak hem de anlamak anlamlarına gelir.

²¹ Siz. (ç.n.)

²² Sen. (ç.n.)

Sizi yiyip bitiren sıkıntıyı hafifletebilecek hiçbir şey yok mu?²³

Keder imalarını anlatan, *charmer* ve *ennui* kelimelerindeki ince tınıyla, ifadenin saraya özgü havasıdır. Fakat insan bu iki kelimeyi nasıl çevirebilir ya da son sesli harflerin meşum ahengini başka bir dile nasıl aktarabilir? Racine'in sanatı bize, Valéry'nin, "iki kelimedenden en ekonomik olanını seçin" derken ne anlatmak istediğini gösterir. Oysa bir dildeki hiçbir şey, dilin tefrit biçimlerinden daha kolay çevrilebilir değildir.

Bu çeviri ikilemi Fransızcada bile vardır. Racine okullarda okutulur ve Comédie Française'de oynanır. Bununla birlikte, Racine'in hâlâ kendi ülkesindeki insanların çoğuna seslenip seslenemediğini de merak ediyorum. Onun Fransız hayatında sahip olduğu rol yaşamsal olmaktan çok anıtsaldır. Racine'in oyunlarında, o muazzam romantik eylem kurallarını ya da Shakespeare'in sanatının büyük bir bölümünün günümüze gelmesine yardımcı olan tarihi geçit alaylarını bulamazsınız. Hiçbir sanatta yaşam ilkesi biçim ilkesinden daha bütünlüklü değildir. *Andromaque*, *Iphigénie* ve *Phèdre*'de var olan her şey, 17. yüzyıl konuşma biçiminin soylu çetrefilliği içinde bütünüyle ifade edilmiştir. Bu konuşma biçimi, diğer dillere ya da Fransız günlük konuşma dilinin gevşek yapısına dahi iyi bir şekilde çevrilemez.

İtalyanlar Leopardi, Ruslar da Puşkin için aynı şeyi söylerler. Fakat böyle bir kanıda herhangi bir kıymet noksanlığı yoktur. Bazı şairlerde evrensellik bir mesafe –etkinin ulaşabileceği alan– meselesidir. Diğerlerinde de bu, yaradılıştan gelen bir yücelik niteliğidir. Ve kendi dilinin en yaratıcı noktasına yaklaşan, pek tabii çevrilemez bir şair olabilir.

²³ Aslında böyle de olmuyor. Fransızcadaki *charmer* "hafifletmek" anlamına gelmekle birlikte, bundan çok daha fazlasını imlemektedir: Kelime, güzel ve hoş bir şekilde baştan çıkarılma yoluyla rahatlamayı ifade eder. Elizabeth Dönemi'ndeki kullanımıyla "*charm*" gerçek büyüğü çağırıştır. Bérénice, Titus'un acısını sadece kendi büyüleyici varlığıyla gidermeye uğraşır. "Sıkıntı" da *ennui* kelimesinin yeterli bir çevirisi değildir. Bugünkü kullanımıyla kelimenin İngilizcedeki karşılığı zayıf ve arkaik görünmektedir; yine de bahsi geçen kelimenin Defoe'daki kullanımının ardında yatan esas anlamı, bir öfkenin insanı derinden kemirmesi fikrini taşır. Son olarak bir de doğasında abartılı ve *ennui* kelimesiyle orantısız olan *dévorer* fiili var. Bu durumda insan ne yapabilir? İşte, anlatmaya çalıştığım en önemli nokta bu.

IV

Şu âna kadar gelenek üzerinde durduk. Önceki rakipler –antik ve Elizabeth Dönemi örnekleri– arasından bir gelenek çözümlemesi yapmakla mükellef Dryden, kendisini bu iki gelenekten hiçbirine bütünüyle adamamış ve başarısızlığa uğramıştır. Buna karşılık Racine, klasiklerin, daha net bir şekilde söylemek gerekirse, Euripides tragedyalarının esas uygulamalarından, ton unsurları ve aynı anda hem Descartes'çı hem de barok olabilen bir tiyatroya güzel bir şekilde uyan bir biçim türetmiştir. Fransız yeni-klasizm dramında var olan, geçmiş bir idealin, gelenek adını verdiği-miz bugünkü biçime başarılı bir şekilde yeniden çevrilmesidir.

Fakat bizi Yunan tragedyasından ayıran yirmi beş yüzyıla bakacak olursak, trajik dram tarihinin bünyesinde açık bir devamlılığın ya da geleneğin az olması dikkatimizi çekecektir. İnsanı etkileyen, bir mucizevi durum hissinin varlığıdır. Zamanın erişileceği geniş alanlarda ve farklı yerlerde, dilin elemanları, maddesel koşullar ve bireysel yetenek ortaya ciddi bir dram bütünü çıkarmak için ınsızın bir araya gelirler. Etrafı çevreleyen karanlığın içinden çıkan güçler, yoğun bir aydınlığa ve nispeten kısa bir ömre sahip takımyıldızları yaratmak için birleşirler. Böylesi üstün an-

lar, Perikles Dönemi Atinası'nda, 1580-1640 yılları arasındaki dönemde İngiltere'de, 17. yüzyıl İspanyası'nda ve 1630-1690 yılları arasında Fransa'da görülmüştür. Tarihsel koşullar ve bireysel dehanın zaruri karşılaşması, bu tarihten sonra sadece iki defa gerçekleşmiş gibi görünmektedir: Almanya'da 1790'dan 1840 yılına kadarki dönem ve bundan çok daha dağınık bir şekilde, 20. yüzyıl başlarında en iyi İskandinav ve Rus dramlarının yazıldığı dönem. Ne başka bir yerde ne de başka bir zamanda. Bu yüzden, uzun vadede bakıldığında, yaşayan bir trajik dram bünyesinin yokluğundan ziyade varlığı dikkat çeker. Nadir olan şey, olası durum karşısında gerekli yeteneğin ortaya çıkmasıdır. Tiyatronun maddi koşulları tragedya için nadiren elverişlidir. Uygun elemanların birleşimi gerçekleştiğinde de tek bir şairden çok daha fazlasını buluruz: Aiskhylos'u Sofokles ve Euripides, Marlowe'u Shakespeare, Johnson ve Webster, Corneille'i de Racine izlemiştir. Goethe'yle birlikte Schiller, Kleist ve Büchner gelmiştir. Ibsen, Strindberg ve Çehov 1900 yılında hayattaydı. Fakat bu takımıydızları parlak tesadüflerdir. Onlar birer istisnadır. Genel kuralsa, içlerinde hiçbir tragedya ve aslında, bu alanda hak iddia edebilecek hiçbir ciddi dramın ortaya çıkmamış olduğu uzun zaman dilimleridir.

Bu her ne kadar konuya yönelik makul bir bakış olsa da modern çağa özgü olduğu kesindir. İlgilendiğimiz sorunu yansıtmaktadır: İdeal tragedya yönündeki uzun arayış. Çünkü ne İngiliz dram sanatında Elizabeth Dönemi'ndekilerin bir halefi olmuş ne de Fransız dram sanatında Corneille ve Racine'e daha sonradan bir rakip çıkmıştır; çünkü Calderón'dan sonra İspanyol tiyatrosu bir ölüm sessizliğine bürünmüştür ve Büchner'in ölümü, Alman tragedyasının parlak döneminin sonuna o kadar net bir şekilde rastlarmış gibi görünür ki, artık büyük bir dram eserinin yaratılışına talihin nadir ve nispeten gizemli bir işiymiş gözüyle bakarız. Muhtemelen böyle yapmakta haklıyızdır da. Oysa gerçekçiliğimiz hayal kırıklığından kaynaklanmaktadır ve bizden önce de bu kadar inancını yitirmiş bir görüşün hâkim olduğunu zannetme yanlışına düşmememiz gerekmektedir.

Romantik akımı anlayabilmek için onun merkezinde mevcut olan dram itkisinin farkına varmak gerekir. Klasik hayal gücü, deneyimin üzerine düzen ve uyum niteliklerini zorla yüklemenin bir yolunu arar. Romantik hayal gücüyle, deneyimin içine merkezi bir dram vasfı ve diyalektiği katar. Romantik biçim ne hayata yönelik bir düzenleme ne de bir eleştiridir; bir dramatizasyondur. Romantik hareketin köklerinde, tragedyanın başlıca biçimlerini diriltmeye yönelik açık bir çaba bulunmaktadır. Aslında Romantizm, Elizabeth Dönemi ve barok tiyatrosunun muazzam geleneklerinin devamını getiremeyen 18. yüzyılın bir eleştirisi olarak başlamıştır. Romantikler dram adına yeni-klasisizmi kınamışlardır. Onlar, en üstün edebi biçimi dramatik olanda görmekle kalmamış, aynı zamanda, ciddi dram eksikliğinin, özel bir anlama yetersizliğinden veya tesadüfi bir maddi sebepten kaynaklandığına da kanaat getirmişlerdir. Dramatik şiir eksikliğinin, talihli rastlantılar tarafından telafi edilen doğal bir durum olduğunu savunan modern görüş, Romantiklere saçma ve kişinin kendi kendisini engelleyen bir düşünce gibi gelir.

Ayrıca yenilgi, hiçbir toplumun kolay kolay kaldıramayacağı türden bir yenilgiydi. Romantikler, dramın yaşam gücünün siyasi yapının sağlığına bağlı olduğuna inanmışlardı. Bu, Shelley'nin *Defence of Poetry*'deki argümanının püf noktasıdır:

İnsan topluluğunun en yüksek kusursuzluğunun her zaman en yüksek dramatik mükemmeliyetle uyum gösterdiği su götürmez: Dramın bir zamanlar serpilip geliştiği bir ulusta yozlaşması veya yok olması, törelerdeki yozlaşmanın belirtisidir ve toplumsal yaşamın ruhunu ayakta tutan enerjilerin tükenmesi demektir.

Bu önemli bir fikirdir. Fikir klasik, İspanyol, Elizabeth Dönemi ve Fransız dramlarının ortaya çıktığı seçkin dönemlerin, gerçekten de özel ulusal enerji dönemleriyle örtüşmesinden kaynaklanmaktadır. Bu, bütün Romantik hareketin büyük amaçlarını sıralayabilecek Wagner'in toplumsal felsefesi ve Bayreuth'le doruğa ulaşan bir fikirdir.

Shelley konuyu tartışmaya açtığına dram sanatı son derece kritik bir durumdaydı. 17. yüzyılın sonu, Avrupa edebiyatı genelinde dramatik hayal gücünün çöküşünü imler gibi görünmektedir. Bu tarihten sonra ortaya çıkan eserler yeni-klasisizm tragedya yazarlarının soğuk deklamasyon alıştırmalarından, Voltaire'in dramlarından, Samuel Johnson'ın *Irene*'inden ibarettir. Romantikler, kendilerine kabul edilemeyecek kadar uzun ve verimsiz görünen yılların açtığı boşluktan geriye, Calderón, Shakespeare ve Corneille'e bakmışlardır. "Trajik tür bağlamında sahnenin son yıllarda sergilediği her eserdeki aşırı yavanlıktan şaşkına dönmeden" diye yazmıştı Leigh Hunt, "tragedya kelimesinden söz etmek imkânsızdır." Hunt, "Otway'in zamanından beri" (yüz otuz yıllık bir süre) tragedya olarak nitelendirilebilecek bir oyun bile bulunmadığını düşünüyordu.

Peki neden? Romantikler nedenlerin bulunabileceğinden, trajik dram eski görkemine tekrar kavuşturulacaksa, nedenlerin gerçekten bulunmak zorunda olduğundan emindiler. Romantizm, karmaşık ulusal özellikleri olan karmaşık bir harekettir. Bu yüzden trajik dramın çöküşü İngiltere, Fransa ve Almanya'da farklı sorunlar teşkil etmiştir.

Önce İngiltere'yi ele alalım. Burada, önceki dönemlerin yarattığı başarısızlık hissi son derece acıdır, zira Shakespeare ve I. James Dönemi'nden sonra ortaya çok şiddetli ve belirgin bir kesinti çıkmıştır. Açıklanması gereken zaman dilimi neredeyse bir buçuk yüzyıldır. Neden tragedya 1640 yılından sonra çöküşe geçmiştir? Nedenler pratik olabilir; belki de İngiliz dramı, İç Savaş ve Cromwell yönetimi sırasında tiyatro binalarının kapatılmasıyla susturulmuştu. Ya da bunun daha derin, felsefi nedenleri vardı. Fakat her halükârda bu durumun nedenleri olmalıydı.

Bu nedenleri meydana çıkarmak için 19. yüzyılın başlarındaki şair ve eleştirmenler kaygılı bir şekilde çağdaş sahnenin güncel koşulları üzerinde durmuşlardır. Romantik düşünce, sanatsal biçimlerin görünüşte özerk olan yaşamının altında, tarihsel koşulların pratik işleyişlerinin yattığını kabul etmesi bağlamında Hegelciydi. Eğer İngiliz sahnesi 17. yüzyıldan bu yana trajik dram üret-

mekte başarısızlığa uğradıysa, teatral yaşamın ampirik gerçekleri pek tabii bu durumun nedeni olabilirdi. Belki de hata, üç tiyatroyunun –Covent Garden, Drury Lane ve Haymarket'teki Theatre Royal'ın– meşru dram üretiminde sanal bir tekele sahip olmalarından kaynaklanıyordu. İlk kez 1680'lerde çıkarılan patent ve lisanslar artık, geçmişe ait engellemeler haline gelmişlerdi. Bir "reformcunun" 1813'te belirttiği gibi:

Bir oyun yazarının bütün başarısı üç bireyin, üç Londra Tiyatrosunun yöneticilerinin beğeni, kapris, miskinlik, açgözlülük ya da kıskançlığına bağlıdır.

İlgi çekici bir farklılıkla Elizabeth Dönemi izleyicisi on beş tiyatroyunun binasında sahnelenen herhangi bir dramı izleyebilirdi. Hatta ayrıcalıklı sıfatlarının hakkını verebilmeleri için, Covent Garden ve Drury Lane binalarının çok geniş olmaları gerekliydi. John Philip Kemble'ın dediğine göre, (kendisi gibi) çok güçlü ve duyarlı bir aktörün dahi binlerle ifade edilebilen bir izleyici kitlesine ulaşabilmesi için sanatını kabalaştırması gerekiyordu. Tiyatro kaçınılmaz bir şekilde dramdan gösteriye yönelmişti. Kemble'ın *Julius Caesar* prodüksiyonu, bir "binicilik melodramı" olan *Timour the Tartar*'dan ya da Drury Lane yöneticisinin beş bin poundu heba ettiği, görsellığe dayanan bir oyun olan *The Cataract of the Ganges*'dan çok daha az coşku uyandırmıştır.

18. yüzyıl boyunca bireysel aktörün itibarı çok artmıştır. Söz konusu durum, 18. yüzyıl sonlarını ve 19. yüzyıl başlarını İngiliz oyunculuğunun altın çağı haline getirmiştir (Kemble, George Frederick Cooke, Edmund Kean, Macready ve benzersiz Bayan Siddons). Fakat aktörün üstünlüğü, oyun pahasına sağlanmış gibi görünmektedir. Sir Walter Scott, izleyiciyi *Hamlet*'e çeken şeyin artık, şiir ya da kurgu olmadığını; Kemble'ın performansındaki bir jest değişikliği veya tonlamayı, hatırasındaki Garrick'in performansı ile karşılaştırma isteği olduğunu öne sürmüştür. Ayrıca Romantik aktörlerin gösterişli üsluplarıyla, aşırı tutku ve vahşi lirizm anlarını yeğlemeleri melodram kavramına olan genel eğilimi

daha da arttırmıştır. Ve halkın ilgisini çeken de oyundan ziyade aktör olduğu için dram yazarları, belirli bir aktörün beğenisine ya da teknik becerisine harfiyen uyan oyunlar yazma çabasına girmişlerdir. Dram yazarları, içlerinde sadece tek bir rolün önemli olduğu ve ikinci derecedeki bütün diğer rollerin yıldızı parlatma işlevi gördüğü “monodramlar” üretmişlerdir. Keats’in, Kean’in başrolle ilgilenebileceği ümidiyle *Otho the Great*’de yaptığı budur: “Eğer Ludolph karakterinin ateşini körükleyebilirse –bunu yapabilecek tek aktör odur– kendi ününe ün katacak, benim de bahtımı açacak.”

Ticari denetim ve sahneye koyma sanatından kaynaklanan bu sorunlar, kaçınılmaz bir şekilde daha da büyük bir sorunun ortaya çıkmasına neden olmuştur. Dram, edebi biçimlerin en toplumsal olanıdır. Ve bütünüyle, sadece halka açık temsil sayesinde var olur. Dram sanatının cazibesi ve bağımlılığı halka açık temsil içinde bulunmaktadır. Bu, dramın durumunun seyircinin durumundan ya da daha geniş olmakla birlikte tam anlamıyla, sosyal ve siyasi toplumun durumundan ayrılamayacağı anlamına gelir. Avrupa edebiyatının 17. yüzyıldan sonra trajik dram üretmekte başarısızlığa uğramasının nedeni, Avrupa toplumunun bir dram seyircisi üretememesi midir? Bu argüman Romantik dönemde geniş bir şekilde geliştirilmiştir. Erich Heller konuyu modern bir biçimde ele alır:

Zorunlu değişikliklere, uyumsuzluklara, düşmanlıklara, insanların ve insan topluluklarının daimi yazgısı olan uzlaşmazlıklara rağmen bir insan topluluğunun birlikte yaşayabilme ihtimali –gerçekleştirildiğinde kültür adını alan bir ihtimal– var ... doğanın ve insanın mevcudiyetinin gerçekte ne olduğuna dair varılacak sözsüz bir anlaşma halinde ... Böyle bir toplumda, Aiskhylos ve Sofokles’in tragedyalarının temsilleri ulusal bir tören halini almıştır; nispeten belli belirsiz bir şekilde ortaçağ dediğimiz zaman dilimi böyle geniş bir süredir; sanatsal yaratımlarına göre değerlendirilecek olursa, Rönesans ve Elizabeth Dönemi’nde böyle bir yaşam vardı. Bununla birlikte, Goethe’nin çağı böyle değildi.

Bu düşüncelerde epey bir doğruluk payı olduğuna inanıyorum. Aiskhylos'tan Racine'e kadar hüküm sürmüş sosyal ve imgesel hayatın belirli temel unsurlarının 17. yüzyıldan sonra Batı bilincinden uzaklaştığı ve tragedya tarihinde 17. yüzyılın "yaşamla ölüm arasındaki çizgi" olduğu fikrine sık sık geri döneceğim.

Ancak dikkat edilmesi gereken şey, ilgili seyircinin doğası üzerine temellenmiş sanatsal değişim kuramlarının belgelerle kanıtlanmalarının son derece zor olduğudur. Atina seyircisinin toplumsal yapısı ve mizacı hakkında yok denecek kadar az şey biliyoruz. Dionysos Tiyatrosu'nun basamaklarında oturanların hiç değilse küçük bir kısmı da Orestes mitini onuncu ya da on ikinci kez görmekten gerçekten keyif alıyor muydu? Ya da etkinliğe, *polis* âdetleri gereği katılmaya mecbur kaldıkları ritüel bir angarya olduğu için mi katılıyorlardı? Elizabeth Dönemi halkı hakkında da fazla bir şey bilmiyoruz. Elizabeth Dönemi oyun yazarlarının istisnai bir şekilde şanslı olduklarını akla getirebilecek kanıtlar vardır, zira eserlerini yazdıkları seyirciler hem çok çeşitliliğin hem de türdeşliğin temsilcileriydi. Bu seyirci kitlesi toplumsal olarak, aristokratlardan hizmetçilere kadar uzanan tüm alana yayılmış ve Elizabeth Dönemi yaşantısının her yerinde bulunan yoğun güçleri ve imgesel gelenekleri bütünüyle tanımlarmış gibi görünmektedir. Aynı zamanda Shakespeare seyircisinin, Heller'in argümanı bağlamında bir topluluk oluşturduğu görülmektedir. Seyirciler, dram yazarının ortak bir imgesel tepki bütününe dayanmasını sağlayan belirli değer yargılarını ve inançsal âdetleri paylaşıyorlardı. Bir soylu ve uşağı, *Hamlet*'te çok farklı haz kaynakları bulabilirdi. Fakat hiçbirinin izleyiciyi, hayaletin görünmesine ve semavi konulardan kaba saba dünyevi meselelere kadar uzanan bir değerler ölçeğine yapılan üstü kapalı bir insan ahlaki göndermesi olasılığına hazırlayan dipnotlara ve özel açıklamalara ihtiyacı yoktur.

En azından yaklaşık olarak böyleydi, diye düşünüyoruz. Seyircisine ilişkin bir şey kanıtlamak için sanat eserinin kendisini kullandığımızda, durumdan yola çıkarak bir hükme varıyoruz demektir. Gerçekte ne olduğunu bilmemekteyiz.

Bunun yanında, 19. yüzyıl halkı için söylenebilecek bazı şeyler vardır. Halk daha demokratikleşirken, okur-yazarlık açısından kötüleşmiştir. Racine'in seyircisi, içine daha düşük sosyal ve ekonomik yaşam düzenlerinin güçlkle girebildiği, çoğunlukla kapalı bir toplumdur. 18. yüzyıl boyunca sosyal çekim merkezi, orta sınıflara doğru kaymıştır. Özünde savaşı *burjuvazinin* bir zaferi olan Fransız Devrimi bu kaymaya ivme kazandırmıştır. Sir Walter Scott *Essay on the Drama* adlı incelemesinde, seyircinin serbestleştirilmesinin dramatik standartların düşmesine nasıl yol açtığını göstermektedir. Tiyatro yöneticileri ve onların oyun yazarları artık, okumuş yazmış bir aristokrasinin ya da yüksek devlet görevlileri ve finans çevreleri içinden çıkan bir *elitin* ihtiyacını karşılamıyorlardı; yöneticiler ve oyun yazarları, edebi altyapısı olmayan, dokunaklı sahneler ve mutlu sonlara meraklı *burjuva* ailesinin ilgisini çekmeye çalışıyordu.

Daha da önemlisiyse, tiyatronun toplum içindeki rolünde görülen ani düşüştür. 19. yüzyıl izleyicisi tiyatroya giderken, Atinalılardan farklı bir şekilde dinsel ya da kentsel bir uygulamaya katılmıyordu; bu izleyicinin ortaçağdan Elizabeth Dönemi tiyatro binalarına kadar süregelen ritüel festival unsurlarının hiçbirinden haberi yoktu; ve Versailles tarzında bir asil seremoni durumuna dahi eşlik etmiyordu. İzleyici, sadece artan rakip eğlence seçeneklerinden birini tercih ediyordu. Dram bugünkü şeklini almaya başlamıştı: sırf eğlence. Romantik dönemin orta sınıf izleyicisinin başka bir şey istediği de yoktu zaten. İzleyici tragedyaya içkin dehşet ve intikam duygularını göze almaya hazır değildi. Öylesine ürpermek ya da huzur içinde hayal kurmaktı istediği. İzleyici, sokaktan tiyatro binasına gelirken (Aiskhylos, Shakespeare ya da Racine'in hayal güçleriyle karşılaşmaya can atan bir kimseden farklı olarak) gerçeği, daha gerçek için ardında bırakmıyordu; kendisini, mevcut tarihin ve ekonomik amaçların öfkeli taleplerinden yanılsamanın sükûnetine teslim ediyordu.

Bu çok önemli bir nokta. Fransız Devrimi ve Napolyon Savaşları sıradan insanları tarihin akışı içine çekmiştir. Söz konusu iki olay, insanları daha önceki zamanlarda hükümdarların, devlet adamlarının ve profesyonel askerlerin tehlikeli ayrıcalıkları olan tecrübe ve duygu baskılarına maruz bırakmıştır. Halktan toplanan askerlerden oluşan büyük ordular bir kez Avrupa boyunca ilerleyip geri

çekilince, özel ve kamusal yaşam arasındaki eski denge de değişmiştir. Artık, özel yaşamın giderek büyüyen bir kısmı tarihin taleplerine açık hale gelmiştir. Özel yaşamın bu kısmı, iletişim araçlarının yayılmasıyla birlikte daha da büyümüştür. Kendisine komşu bir felaketten yoksun Elizabeth Dönemi ve yeni-klasik dönem izleyicisi, kısmen sakin bir kafa yapısıyla veya en azından oyundaki şiir ve şok etkisi karşısında savunmasız bir halde *Hamlet* ya da *Phèdre*'e geliyordu. Yeni "tarihsel" insan ise, tam tersine, tiyatroya cebindeki gazeteyle birlikte geliyordu. Gazetenin içinde bir oyun yazarının sergilemek için uğraşmayacağı, daha vahim gerçekler ve daha kışkırtıcı duygular olabilir. Seyircinin içinde var olan, bir huzur vasfından ziyade bıkkınlık ve duygu karmaşasıydı. Goethe, *Faust*'un Prolog'unda, acı bir şekilde bu gerçekten yakınır:

Çoğunlukla gazete okuyan biri dosdoğru gelir.
Karnavala gelirmiş gibi alelacele kafası dağınık bir halde,
Sadece meraklır (*Neugier*) onların tabanları üzerinde kanatlarını çırpın.

Neugier: düzenlamıyla, yeni olana karşı duyulan açlık. Bir oyun yazarı bu açlığı nasıl giderebilirdi, nasıl gerçek haberlerin dramıyla rekabet edebilirdi? Yalnızca daha da büyük bir kargaşa yaratarak; melodram yazarak.

Oysa meydan okuyan şey, gazetecilikten ve yaşamın hızlanan temposundan çok daha fazlasıdır. Geçmişte dram, *Hamlet*'in ona yakıştırdığı o merkezi konumda bulunuyordu. Oyun yazarları ve oyuncular zamanın kısa ve soyut köşe yazarlarıydı. Onlar yurttaşlarına, Shakespeare tarzında tarih ya da Jonson ve Molière tarzında davranış sanatını öğretiyorlardı. Artık durum böyle değildi. Diğer edebi biçimler, tiyatroya gelen izleyici kitlesinden çok daha genişine ulaşıyordu. Ciddi dram sanatının çöküş tarihi, kısmen, romanın yükselişine denk gelmektedir. 19. yüzyıl, düşük maliyetli toplu yayıncılığın, seri baskıların ve halka açık okuma salonlarının klasik dönemidir. İnsani ve bilimsel bilginin yaygınlaştırıcısı olan roman yazarının, bir hicivcinin ya da bir tarihçinin elinde artık, bir oyun yazarından çok daha çabuk bir şekilde halka erişebilme imkânı vardı. Uzman eller tarafından doğaya tutulan aynayı görebil-

mek için, okuryazar halkın tiyatro temsiline özel bir ihtiyacı yoktu. Kişi, şöminesinin başında, eline bir romanın son çıkan tefrika-sını, *Edinburgh Review* ya da *Revue des deux mondes*'un en yeni sayısını alıp oturabilirdi. İzleyici, okuyucu olmuştu. 17. yüzyılda bir Dickens ya da bir Macaulay muhtemelen birer oyun yazarı olurlardı. Artık daha büyük seyirci kitleleri başka yerlerdeydi.

Bu nedenden dolayı dram yazarlarını, Goethe'nin Weimar sahnelerinin yöneticiliğini üstlendiği zamandan Brecht'in ve çağdaş "küçük tiyatrolar"ın çağına kadar, kayıp seyirciyi kendileri için tekrar yaratma çabası içinde buluruz. En görkemli çabaysa Wagner'inkidir. Wagner Bayreuth'da, dramın rolüne ve saygınlığına ilişkin kendi görüşlerine uygun bir seyirci bulmanın ya da eğitmenin bir yolunu bulmaya çalışmıştır. Bayreuth'da önemli olan şey, pek de yeni sahne ya da orkestra çukuru değildir. Önemli olan, Wagner'in antikitede var olduğunu düşündüğü ideal seyirci türü için tasarlanmış oditoryumdur. Racine'den beri, ciddi dram yazarları ve ciddi dram eleştirmenleri bir seyirci arayışı içindeki insanlardır.

Bu arayış ister istemez, dramın teknik koşullarıyla ilgili bir araştırmadan uzaklaşılmasına neden olur. Ve bir tarih ve sosyal değişim kuramını gerektirir. Fakat böyle bir kuram geliştirmek romantik mizaca yakın durur. Romantikler, tragedyanın çöküşünün ampirik gerçeği ve bu çöküşün köklerinde saptanabilir bir neden yattığı inancından yola çıkarak varsayımların derin sularına doğru yelken açmışlardır.

Byron'a yazdığı bir mektupta (Ekim 1815) Coleridge, "Shakespeare'den beri üretme zorunluluğu altındaymış gibi görünen, doğayı tüketmiş trajik cücelerden" bahseder. Böyle bir düşünce muhtemelen 19. yüzyıldan önce ortaya çıkmazdı. Bu görüş Romantiklerden dosdoğru Spengler'e kadar varan melankolik bir tarihselcilik akımını ifade etmektedir. Fransız Devrimi ideallerinin belirgin bir şekilde başarısızlığa uğramasıyla, insani meselelerdeki bozulma hissi ağırlaşmıştır. Hazlitt, çağın ruhunda büyük bir düş kırıklığı ortaya çıktığını, zamanın asabi ve paradoksal mizacının lirik şiir üretebileceğini fakat dram için gerekli genişlik ve güvenden yoksun olduğunu düşünüyordu. Peacock *The Four Ages of Poetry* ad-

lı eserinde yarı ciddiyetle, bilginin daha pozitif biçimlerinin edebiyatın yerini alacağını iddia etmiştir:

...şiirin her türünün iki paralık edilmiş halinin çoğunlukla dramatik şiirin nicedir içinde bulunduğu durum olarak hatırlanacağı gün uzakta değildir: ve bunun nedeni, entelektüel güç veya entelektüel kazanımdaki bir düşüşten ziyade entelektüel güç ve entelektüel kazanımın yüzlerini başka ve daha iyi yönlere çevirmiş olmalarıdır.

Peacock şiirin, insanın “zihinsel gevezeliği” olduğunu ileri sürmüştür. Çok yakında insan, doğa bilimleri için şiiri terk edecekti. Shelley'nin *Defence*'i, doğrudan doğruya Peacock'un kehanetine atıfta bulunmaktadır. Sendeleyen ya da yüzünü başka arayışlara çeviren şiirsel deha değil, toplumdur. Castlereagh çağının siyasi baskısı ve toplumsal riyakârlığı altında bir trajik dram var olamazdı. Atinalı tragedya yazarları, “çağın ahlaki ve entelektüel büyüklüğüyle bir arada yaşıyorlardı”. Yaşayan bir tiyatroyu yeniden yaratmak istiyorsak, “toplumsal yaşamın ruhunu” ıslah etmemiz gereklidir. Bu, Wagner'in ve belli bir ölçüde de Ibsen'in doktrini olacaktır.

19. yüzyıl şiirsel dramının uzun süreli başarısızlığıyla birlikte, bu spekülasyonlar daha karamsar ve akıldışı bir hale geldi. Yaklaşık bir yüzyıl sonra, Hardy'nin *The Dynasts* adlı oyununa yazdığı ön-sözdeki karanlık düşüncelerde zirve noktasına çıkmış gibi görünüyorlardı:

Zihinsel performansın sonuç olarak tek başına çağdaş ya da anlamsız yaşamın draması dışındaki bütün dramaların kaderi olup olamayacağı, aynı zamanda ilgi çekici de olan aynı türden bir meseledir. “Alıp başını gitmiş bir belirsizlik içinde” geçen sahneler sergilenirken, insanın zihni Hellen ve Elizabeth tiyatrosunun utkularına kayar; bu utkuların neden yinelenmediğini sorar. Ancak, tefekkür âlemi bir zamanlar olduğundan daha eski, daha kırıcı, daha asabi ve daha gariptir; üstelik Thebai'nin hiç çözemediği Ölüm Bilmeceleri'yle mutsuzluğa gark olup akli karıştığından, eski Yunanistan ve eski İngiltere'nin gösterilen şeyde ısrarlı ve genellikle de grotesk olanı incelemesi olasılığı karşısında o kadar da istekli ve muktedir olmayabilir.

İnsan bir kez daha bu kasvetli ve derin düşüncelerde önemli bir doğruluk olduğunu hisseder. Bir yüzyıl farkla hem Hazlitt hem de Hardy, modern çağın ruhuna hükmeden bir asabiyetin ve yaratıcılıktaki bir düşüşün ayırıcına varmışlardır. Büyük bir sahne karakteri yaratacak, jestlerinin ve dramatik konuşma biçiminin dünyevi gizemiyle kendi içinde bir sahnesel varlık yaratabilecek bir insanın gereksinimi olan, o müthiş kendine güven duygusundan bir şey eksikti. Anlaşılması güç olan şey, başarısızlığın kaynağıdır. Sanat biçimlerinin kurallarla belirlenmiş bir yaşam döngüsü var mıdır? Belki de şiirsel güç içinde bir karşılıklı konuşma prensibi yoktur. Yunan ve Elizabeth Dönemi başarısı, açıkça, geçmiş örneklerin yorucu bir ağırlığı olarak sonraki zamanların tüm dramlarının sırtına çökmüş gibi görünmektedir. Yoksa krizin temeli toplum içinde midir? 19. yüzyıl dramatik şairlerinin iyi oyun üretmekte başarısızlığa uğramalarının nedeni, ne kendileri için vazgeçilmez tiyatrolara ne de gerekli seyircilere sahip olmaları mıdır?

Romantik dönemin başlangıç yıllarında, bu gibi soru ve kuşku- lar etrafa fazlasıyla yayılmıştı. Fakat yazarlar hiçbir şekilde yenilgiyi kabul etmeye hazır değillerdi. Aksine, çağdaş dramın iç karar- tıcı durumu hakkında ne kadar kafa yorarlarsa, Romantizmin gö- rev ve zaferlerinden birinin, tragedyaya eski saygınlığını kazandır- mak olacağından o kadar emin oluyorlardı. Yüzyılın en iyi şa- irlerinin ve romancılarının kafalarını kurcalayan böyle bir iyileştir- me düşüncesi idi. Çoğundaysa bu, bir saplantı haline geldi. İngiliz Romantikleri tarafından yazılan ya da tasarlanan trajik oyunların kısmen de olsa bir listesini düşünün.

William Blake bir *Edward III* bölümü, Wordsworth *The Borderers*'ı yazmıştı; Sir Walter Scott dört dram kaleme almış, Cole- ridge *The Fall of Robespierre*'de Southey'le işbirliği yaptıktan son- ra, *Remorse* ve *Zapolya*'yı yazmak için ondan ayrılmış, *Wat Tyler*'ı tamamlamak da Southey'e düşmüştü. Walter Savage Lan- dor, dramatik skeçlerine ek olarak dört tragedyaya yazmıştı. Leigh Hunt *Scenes from an Unfinished Drama*'yı 1820 tarihinde yayımlamış ve yazarın *Legend of Florence* adlı oyunu, 1840'ta Covent Garden'da sahnelenmişti. Byron sekiz dram yazmıştı. Shelley, *The*

Cenci, *Prometheus* ve *Hellas*'ı yazmış, Goethe ve Calderón'dan sahneler çevirmişti. *Otho the Great*'e büyük umutlar bağlayan Keats, *King Stephen*'ı yazmaya başlamıştı. Thomas Lovell Beddoes da en azından içlerinden birinde, bitmek tükenmek bilmeyen vahşiliği ve baskısıyla ustalığa yaklaştığı birkaç garip Gotik tragedya yazmıştı.

Bu listeyi bir antikacı bilgiçliği taslamak için vermedim (gerçi böyle kayıtların güvenilir ve tozlu bir cazibesi vardır). Sadece, gösterilen arzunun ve çabanın büyüklüğünü akıllara getirebilmek için oyunları teker teker sıraladım. Burada bazı dil ustalarını, birkaç dikkat çekici istisna dışında, iç karartıcı bir kötülüğe sahip tragediyalar üretirken buluyoruz. Yukarıda sıralanan hemen hemen her yazarda trajik dram ideali ve modern edebiyatın, dramatik tarzda Sofokles ya da Shakespeare'in yanında durabilecek başarılı bir eser yaratmak zorunda olduğu düşüncesi zaman zaman görülmüştür: Yeteneğin kalitesi ile eserin kalitesi arasında göze batan karşıtlığın içinde, aynı anda hem harekete geçirici hem de kasvetli bir şey vardır. Lirik buluşlarını yaptığı o mucizevi yılın ortasında Keats, dikkatini *Otho the Great*'e vermişti:

Başarılı olursa ... beni batağın içinden çıkarabilir. Bana karşı durmadan artan kötü şöhretin batağını kastediyorum. Edebiyat sosyetesinde benim adım kabalıkla özdeş -ben onlar için bir dokumacı parçasıyım- beni bu keşmekeşin içinden bir Tragedya çıkarabilir.

Bunlar, *The Eve of St. Agnes* ve Odlar'ın yazarının sözleridir.

Yine de başarısızlığın miktarıyla birlikte ihtiras da artmıştı. Esas yazı veya amaçlarının bir yerlerinde, bir dram serabı bulunmayan bir 19. yüzyıl şairinden ya da romancısından güçlülük söz edebiliriz. Browning, Dickens, Tennyson, Swinburne, George Meredith; Stendhal, Balzac, Flaubert, Zola; Dostoyevski; Henry James. Zaman zaman her birinin içini, sahneye hükmetme azmi, antikitede, Rönesans'ta ve barok dönemde şiirsel dehanın aslan payını kapan edebi biçime bir şeyler ekleme kararlılığı kavurmuştur. Fakat bir de bu yazarların gerçekte ürettikleri oyunları bir

düşünün; mevcut tutarsızlık kafa karıştırıcıdır. Görünüşe bakılacak olursa, sanatçının itibarı ve tatsız gelenekselcilik anlayışı veya eserin bütünündeki teknik başarısızlık arasında hiçbir ilişki yoktur.

Buradaki durumun biraz açıklanması gerekiyor. Ortada olan sadece bir tiyatro tarihi sorunu değildir. Romantik dramın çöküşünün nedenlerine yaklaşabilirsek, Racine'den sonra Batı duyarlılığını terk eden şeyin ne olduğu sorusu üzerine yoğunlaşabiliriz. Romantiklerin seçkin tragedyayı hayata döndürme konusundaki başarısızlığı, çağdaş tiyatro tarihinde iki temel olaya zemin hazırlamıştır: Birincisi, edebiyat ve tiyatro binası arasına giren ayrılık; ikincisi, Ibsen, Strindberg, Çehov ve Pirandello tarafından trajik ve komik kavramlarına getirilen radikal değişim. Sözü geçen yazarların kazandıkları zaferin büyüklüğünü, önceki *débâcle*¹ hakkında bazı şeyleri bilmeden değerlendiremeyiz.

Romantizm ve Devrim esasında birbirleriyle ilişkilidir. Romantizmde düşünce, Descartes ve Newton akılcılığının tümdengelimci ciddiyetinden kurtulur. Söz konusu olan, hayal gücünün mantığın güdümünden kurtulmasıdır. Var olan şey, hem sezgisel hem de pratik anlamda bireyin, kendisini önceden belirlenmiş sosyal mevkiilerin ve sınıfların hiyerarşisinden kurtarmasıdır. Romantizm, *Ancien Régime*'in² parçalanması ve klasik rasyonalizmin imgesel canlılığının çökmesi tarafından kışkırtılan akıl ve toplum atomlarının sarsılarak harekete geçirilmesidir. Bir zamanlar pudralanmış perukanın sınırlayıcı heybetinin barındığı yere saçların özgürce dökülmesine izin verilmiştir. Siyasetin içine kadar uzanan Romantizm; Fransız Devrimi, Napolyon savaşlarının zincirleme tepkimesi ve 1830 ve 1848 tarihlerinde baştan aşağı tüm Avrupa'nın yapısını kasıp kavuran çalkantılar halini almıştır. Romantik dönemin ilk yılları, içinde yaşamının çok büyük bir mutluluk olduğu "bir şafaktı" demişti Wordsworth. Zira bu yılların özgürleştirici enerjisinin temelinde Rousseau'dan miras kalan bir fikir bulunuyordu. İnsan kaderi-

1 Hezimet. (ç.n.)

2 Eski düzen; Fransa'nın 1789 Devrimi'nden önceki siyasi ve toplumsal sistemi. (ç.n.)

nin sefalet ve adaletsizliğinin nedeni ilk günah değildi. Bu sefalet ve adaletsizlik, insan doğasındaki sabit bir trajik hatanın sonucu da değildi. Nesiller boyunca yaşayan tiranlar ve sömürücüler tarafından sosyal yapı içine yerleştirilmiş saçmalık ve arkaik eşitsizliklerden kaynaklanıyordu. Rousseau insanın zincirlerinin insan tarafından dövülmüş olduğunu ileri sürmüştü. Ve bu zincirler insanın çekiçleriyle kırılabilirdi. Bu, insanın geleceğinin alacağı şeklin kendi dökceği kalıba bağlı olduğuna işaret eden muazzam sonuçlara gebe bir öğretiler. Eğer Rousseau haklıysa (bugüne kadar gelen siyasi sistemlerin birçoğu onun iddiasının vârisleridir) varlığın kalitesi, eğitimle toplumsal ve maddesel varoluş koşullarında yapılacak değişikliklerle kökten düzeltilebilir ve geliştirilebilirdi. İnsan artık, ilk günahın gölgesi altında durmuyordu; kendi içinde önceden emredilmiş bir başarısızlık tohumu da taşııyordu. İnsan, Romantizmin kelime dağarcığına göre, mükemmelleştirilebilirdi. Erken dönem romantik sanattaki iyimserlik ışığı, eski kapıların kırılarak ardına kadar açıldığı ve parlak geleceğin görüldüğü hissi buradan kaynaklanıyordu. Shelley, *Hellas*'ın bitiş korosunda, yeni güneşin doğuşunu kutlamaktaydı:

Yeniden başlıyor dünyanın büyük çağı,
Altın yıllar geri dönüyor,
Sanki deri değiştiren bir yılan gibi yeryuvarı
Kışı eskimiş otları temizliyor:
Gülümsüyor cennet, inançlar ve imparatorlar kamaştırıyor gözleri,
Sona eren bir rüyanın kalıntıları gibi.
Daha parlak bir Hellas bakıyor dağlarına
Uzaktaki sakin dalgalardan;
Yeni bir Peneus gürül gürül su veriyor pınarlarına
Sabah yıldızının karşısından;
Daha adil bir Tempes'in çiçek açtığı yerde
Uyur genç Kikladlar daha güneşli bir denizde.

1820'den sonra havadaki ışık gözden kaybolmuştur. Gerici güçler Avrupa üzerindeki hâkimiyetlerini tekrar kurmuşlar ve ra-

dikal enerjinin kaynağı olan orta sınıf, refaha ererek muhafazakâr bir hal almıştır. Romantikler çok büyük bir hüznü (Coleridge'in belirleyici kelimesi) tecrübe etmişlerdi. Onlar, Musset'nin *Confession d'un enfant du siècle* (Bir Zaman Çocuğunun İtirafı) adlı eserinde yaşanan düş kırıklığının tipik bir açıklamasını verdiği bir ihanet hissinden dolayı acı çekiyorlardı. Romantizm, orta-ya güz ve akşamüstü yetenekleri çıkarmıştır: Wordsworth'un son dönemlerindeki stoacılığı, Byron'ın vahşi mahşeri ve Victor Hugo'nun sonradan geliştireceği sonbahara ait vahiysel *tristesse*³ duygusu. Romantizm sonrası sanatını simgeleyen melankoli ve gergin hüsrân öğeleri, Romantik mizacın içinde olgunlaşmıştır. 19. yüzyılın son dönemlerindeki Sembolizm ve Dekadans akımları, uzun süren günbatımının ardından gelen gece karanlığıdır.

Fakat bu karamsarlıklar, Romantiklerin yeni bir dramatik gelenek yaratma çabası içinde oldukları dönemde güçlükle anlaşılabilirdi. Işığın donuk ve belirsiz bir hal almaya başladığı zaman bile, Romantizmin başlangıç öncülü gücünden pek bir şey kaybetmemişti. İnsanın mükemmelleştirilebileceğini savunan Rousseau görüşü, 1830 ve 1848'deki kısmi liberalizm bozgunlarından sağ çıkmıştı. Otokrasi ve *burjuva* açgözlülüğü, anlık zaferler kazandıkları cephe gerisi muharebeleri içindeydiler. Fakat daha uzun erimli bir bakışta, insanlık durumu bir çeşit alınyazısı sürecidir. Adalet şehri, çok uzaktaki bir görüntüydü. Buna ister Batı'nın romantik devrimcileri gibi demokrasi, ister Marx gibi sınıfsız toplum deyin. Her iki durumda da ilerleme düşünü ilk kez düşleyen Rousseau'dur.

Rousseau'cu ve romantik görüş arasında belirli psikolojik benzerlikler vardır. Rousseau'cu görüş, suç kavramının kökten bir eleştirisine işaret ediyordu. Rousseau'cu davranış mitolojisinde, insan ya aldığı eğitimin kendisine iyi ile kötü olanı birbirinden ayırt etmeyi öğretmemesinden ya da toplum tarafından yozlaştırılmış olmasından dolayı suç işleyebilirdi. Ruh doğuştan kötü olmayacağı için de sorumluluk ya eğitiminde ya da çevresindeydi.

3 Hüzün. (ç.n.)

Birey bütünüyle sorumlu olmadığı için bütünüyle lanetlenemezdi. Rousseau'culuk cehennemin kapılarını kapatır. Hakikat ânı geldiğinde suçlu, pişmanlık duygusuyla yanıp tutuşacaktır. Ya suç silinecek ya da yapılan hata iyiye çevrilecektir. Suç, cezaya değil, kurtarılmaya götürür. Bu, Romantizmin *The Ancient Mariner*'dan Goethe'nin *Faust*'una, *Les Misérables*'dan (*Sefiller*) kurtarılmamanın yüceltildiği *Götterdämmerung*'a kadarki kötüyü ele alış biçimindeki *leitmotiv*idir.

Bu kurtarıcı mitolojinin, ruhu, Kalvinizmin kara önsezilerinden kurtarması açısından sosyal ve psikolojik bir değeri olabilir. Fakat bir şey açıktır: İnsanlık durumuna ilişkin böyle bir görüş aşırı derecede iyimserdir. Hiçbir doğal trajik dram biçimi meydana getiremez. Romantik yaşam görüşü trajik değildir. Hakiki tragedyadaysa, cehennemin kapıları açık durur ve lanetlenme gerçektir. Trajik karakter sorumluluktan kaçamaz. Oidipus'un bilgisizliğe dayanarak affedilmesini ya da Phaidra'nın sadece kanın, kalıtsal kaosun bir kurbanı olduğunu tartışmak, trajik eylemin ağırlık ve anlamını bir saçmalığa indirgemek demektir. Yıkıntıları onaracak kurtarıcı içgörü çok geç ortaya çıkar veya tedavisi mümkün olmayan acılar karşılığında elde edilir. Samson ölüme kör olarak gider ve Faustus, inleye inleye cehennem azabına doğru sürüklenir. Ayrıca, trajik yaşam görüşünün geçerli olduğu bir yerde, dünyevi ya da maddesel kurtuluşlara başvurma hakkı yoktur. Lear'in kaderi, yaşlılar için uygun evlerin yapılmasıyla bir çözüme ulaştırılamaz. Antigone'yi lanetleyen ikilem, bir cenaze törenini yöneten kurallarda yapılacak akla yatkın bir reformdan çok daha derinlerde yatar. Tragedyada, ağlarını karakterin etrafında örerek onu güçten düşüren düğüm, bir tesadüf ya da kaçınılmaz bir tehlike olabilir. Tragedya, insan varoluşunun her gerçeğinde bir tahrik ya da paradoks bulunduğu bilmemizi ister; tragedya bizlere, insan amaçlarının kimi zamanlar, "dışarıda" olmalarına rağmen, çok yakında hissedilen, açıklanamaz ve tahrip edici güçlerle gelişebileceklerini söyler. Tanrılara, çektiği acı için neden Oidipus'un seçilmesi ya da Macbeth'in yol üzerinde neden Cadılarla karşılaşması gerektiğini sormak, sessiz geceye neden ve gerekçe sormaktır. Cevap yoktur. Neden olsun ki? Eğer

olsaydı, tragedyadan değil, ibret öyküleri ve ders verici masalların yaptığı gibi, adil ya da adil olmayan ıstıraptan söz ediyor olurduk. Trajik olanın ötesinde, başka bir zaman ve mekân boyutunda bir “mutlu son” yoktur. Yaralar iyileştirilmez, parçalanmış ruh onarılmaz. Tragedyanın ölçeleri içinde bir telafi yoktur. Akıl, der I.A. Richards,

hiçbir şeyden kaçınmaz, kendisini herhangi bir yanılsamadan korumaya çalışmaz, rahatsız bir şekilde durur, tek başına ve kendine güvenerek... Trajik kahramana sunacak telafi edici bir Cennet’e sahip herhangi bir tanrıbiliminin en küçük müdahalesi bile ölümcül zararlara yol açar.

Fakat Romantizmin insanın suçu ve acı çekişleri karşısında vaat ettiği şey tam olarak bir “telafi edici Cennet”tir. Bu, *Faust*’daki gibi gerçek bir Cennet olabilir. Çoğunlukla da dünya üzerindeki bir saadet ve kurtarılmış durumudur. Pişmanlık vasıtasıyla, trajik kurban bir affedilme durumu içine sokulur. Veya trajedinin gelişmesine sebep olan cehalet ya da sosyal adaletsizlik, reform ve bilinç uyanışıyla ortadan kaldırılır. Romantizmin poetikasında Scrooge’lar⁴ altın kalpli olup çıkarlar.

Pişmanlık teması, Coleridge’den Wagner’e kadarki bütün romantik dram geleneğinde yankılanır. Fabl çeşitlilik gösterir fakat tipik *klişeler* sabittir. Trajik kahraman ya da kahraman-kötü adam feci, belki de meçhul bir suç işlemiştir. Vicdan azabı çeker ve ateşli hali ve parlayan gözlerinde kendisini ele veren bir ruhsal ateşten kaçarak başıboş bir halde dünyada dolaşır. Onu Antik Denizci, Cain, Uçan Hollandalı, Manfred veya Göçebe Yahudi olarak biliriz. Bazen de peşindeki “ikizi”, kendisinin ya da masum kurbanının intikam arayan imgesi, onu canından bezdirir. Öldürücü kriz ya da yaklaşan ölüm ânında, romantik kahramanın içi, “üzücü bir acı tarafından burkudur”. Aniden pişmanlık, tövbekâr Tannhäuser’a getirilen Papalık sayesinde çıkan yapraklar gibi çiçek açar. Kurtuluş, çürümüş ruhun üzerine iner ve kahraman, lanetlenmenin gölgesinden merhamete doğru adım atar:

4 Ebenezer Scrooge: Charles Dickens’ın “A Christmas Carol” öyküsünün kahramanı. (ç.n.)

Tıpkı dua edebildiğim an;
 Boynumdan özgürce
 Albatros düştü ve battı
 Bir kurşun gibi denizin içine.

Wordsworth'un *The Borderers* adlı tragedyasında işlenen suçların sorumlusu olan eli kanlı kötü adama oyunun sonunda şöyle denir:

Senin görevin, senin ihtirasın bundan böyle
 Pişmanlığı beslemek ve sevgiyle karşılamaktır her bir
 Pişmanlık acısını gözyaşlarıyla.

Berbat olmakla beraber, bütünüyle tipik bir Charles Lamb oyununun kahramanı John Woodvil, kendisinin aydınlanmış ânını anlatır. Burada, duygusallığın kurtarıcı güçlerinde hayat bulan Rousseau'cu inanış saf bir *klişe* haline dönüşür:

Bir aile mahallinin içine girdim,
 Utancımdan gözlerimi kapayarak
 Ve layık olmayışımı derinden kavrayıp,
 Ufak bir yastığın üzerinde diz çöktüm,
 Sık sık diz çöktüğüm yerde,
 Sir Walter'ın yanında uysal bir çocuk olarak;
 Ve böyle düşünürken, ikinci bir gözyaşı seli saldım
 İlkinden çok daha acı olan;
 Fakat sonra fazlasıyla rahatladım.
 Sanki benden uzaklaşıyordu kanın suçu
 Hatta gözyaşlarının acısı ve etkisi,
 Ve tüm günahlarım bağışlandı.

Coleridge'in *Remorse* adlı oyunundaysa, tövbe etmenin niteliği sorunu dramın merkezine oturtulmuştur:

Pişmanlık; içinde büyüdüğü kalptedir:
 Eğer bu kırılırsa, yumuşak şebnemlerini verir

Gerçek tövbekârlığın; ama eğer kibirli ve kasvetliyse,
Zehirli bir ağaçtır o, delip geçer en gizli
Damlalarını biricik zehir gözyaşlarının!

Coleridge, bütün bu kurtarıcı pişmanlık fikrinde düzmece bir şey olduğunu gözden kaçırmayacak kadar zekiydi. Oyunun kötü adamı Ordonio meselenin özüne iner:

ALVAR: Yine de, yine de kurtulabilirsin sen-
ORDONIO: Kurtulmak mı? kurtulmak mı?
ALVAR: Bir sızıl
Gerçek pişmanlığın tek bir sızısını hatırlayabilir miyim ben?
ORDONIO: pişmanlık! pişmanlık!
Nereden öğrendin şu aptal kelimeyi?
Lanet olsun pişmanlığal
Diriltebilir mi ölüyü ya da birleştirebilir mi,
Paramparça olmuş bir bedeni? Paramparça, hem de en
ufak zerresine kadar!
Bir melek sürüsünün bütün duaları bile
Metruk bir dulun lanetine son veremez!
Ve her ne kadar sen kalbinin kanını bir telafi uğruna
döktüysen de,
O, bir yetimin gözyaşına karşı çıkmayacaktır!

Müthiş ve bir o kadar da romantizmle trajik yaşam duyusu arasındaki farkı temelden sarsan bir cevap. Fakat hâkim mitolojinin çok ağır olduğu ortaya çıkmıştır ve dram kurtarıma eylemine dik-kat çekerek biter. Ordonio, “Telafi!” diye bağırarak ölür.

“Zehirli ağaç” ve aklın kurtarıma olasılığını kabul etmemesi yüzünden kine dönüşen pişmanlık temaları Byron’ın takıntısı olmuştur. Manfred’i yıkan,

O derin kederin doğasından gelen ıstıraptır ki,
Cehennem korkusu olmadan pişmanlık duymak demek.

Manfred bilir ki gelecekteki hiçbir sızı

Kendi kendisini mahkûm eden hakkındaki adaletle başa çıkamayacaktır,
Onun kendi ruhuyla başa çıktığı gibi.

Ve çılgın gururu içinde, cezasının, gizemli suçuna eşit olması gerektiğine karar vermesinden dolayı Manfred, kendisine günahlarının bağışlanması şansını tanımaz. İntikam arayan Ruh'a şöyle der:

Ne senin ahmağın ne de onların kurbanıyım,
Kendimin yok ediciydim ben ve
Bundan sonra da öyle olacağım.

Bu son küstahlıkta, *Manfred*'in sonuna gerçek bir tragedya unsuru kazandıran katı bir adalet duygusu vardır.

Fakat birçok romantik dram ve Wagner operasında bulduğumuz şey tragedya değildir. En nihayetinde pişmanlık dramları trajik olamazlar. Söz konusu olan, bir çeşit “neredeyse tragedya” formülüdür. Dört perdelik trajik şiddetin ve suçun ardından, içinde kurtuluş ve tekrar kazanılan masumiyetin olduğu bir beşinci perde gelir. “Neredeyse tragedya”, sonunda kötülüğün kazanacağına inanmayan bir çağın uzlaşmasıdır. Bu formül Romantiklerin, trajik dramla bağlantılı yücelik ve yoğun hisler ayrıcalıklarını, tam anlamıyla bedelini ödemediği sahip olma arzusunu temsil etmektedir. Bu bedel, dünya üzerinde adaletsizliğe dair sırlar, aşırı suçtan kaynaklanan felaketler ve ahlaki beklentilerimize mütemadiyen darbe vuran gerçekler olduğunu kabul etmektir. Yerinde bir pişmanlık ya da –ana Wagner teması– sevgi yoluyla kurtarılma mekanizması, Romantik kahramanın, gerçek bedeline katlanmadan kötülüğün heyecanına ortak olmasına imkân tanır. Yalnızca son anda bağışlanmanın ışığını içine çekmek amacıyla, seyirciyi dehşetin eşliğine getirir. “Neredeyse tragedya”, aslında melodram anlamına gelen başka bir kelimedir.

Bu pişmanlık teması üzerinde, romantik mizacın merkezinde bulunan, trajik olandan sakınma halini açık bir şekilde ortaya koyduğu için durdum. Üstelik bu tema birçok nedenden dolayı kötü oyun yazarları olmuş şairlerin kötü oyunlarından çok daha faz-

la şeyle ilgilidir. Tragedyadan sakınma hali, Goethe'nin *Faust*'unda belirleyicidir. Marlowe'un Faustus'u durumunun korkunç ve çarpıcı bir şekilde bilincinde olarak cehennem ateşine doğru iner. Ve yalvarır: "Tanrım, Tanrım, öyle öfkeyle bakma bana." Oysa artık çok geçtir. Durulmuş aklında Faustus, pişmanlık olasılığının farkındadır; fakat ayrıca, artık kötülüğün âdetlerinin kendi kalbine özgü olduğunu da bilir: "Kalbim o kadar katı ki, pişmanlık duyamıyorum." Fakat Faustus tam da pişmanlık düşüncesi ile kurtarıcı eylem arasındaki karanlık çizgiyi artık geçemediği için lanetlenir. Ancak, gerçeğin bilincinde oluşu, bütün sorumluluğu üzerine alması onu, trajik ve destansı bir karakter yapar. Dünyevi hayatla olan son teması, öğrencilerine kendisinden uzaklaşmalarını emretmek içindir, "yoksa benimle birlikte yok olur gidersiniz".

Buna karşılık Goethe'nin *Faust*'u kurtulur. O, düşen gül yapraklarının arasında ve melek korolarının müziği eşliğinde uzaklara taşınır. Kurnaz bir psikolojik dönüş, Şeytan'ı hak ettiği ödülünden yoksun bırakmıştır. Cehennemle yaptığı alışveriş, *Faust*'un zihin gücünü mahvetmiş fakat iradesi kutsal kalmıştır (bu, iyilik bilgisini elinde bulundururken bile kötülük isteyen Dr. Faustus'un tam tersi bir durumdur). *Faust*'un elde etmek için şeytani güçlerle pazarlığa oturduğu yüce saadet, yeni bir toplum kurmak amacıyla bataklıkların kurutulmasını savunan Rousseau'cu bir hayır işi halini alır. Bahsi kaybeden Mephistopheles'tir. Göklerden Marlowe'daki gibi kan değil, kurtarıcı şükür duaları boşalır. Ve bu, yaşlı şairin uzun süreden beri içinde olgunlaşmış, yaşam ve dünyanın kutsanmış gelişimsel niteliğine inanca verdiği bir taviz de değildir. "Mutlu son" fikri, genç Goethe tarafından 1770'lerde yazılan bir *Faust* oyununun ilk taslaklarında açık bir biçimde kendisini hissettirir. Marlowe'un *Faustus*'u bir tragedya; Goethe'nin *Faust*'uysa olağanüstü bir melodramdır.

"Neredeyse trajik" doğrultusundaki bu eğilim, konunun mutlu bir çözüme en elverişsiz olduğu durumlarda bile Romantik tiyatroyu kontrolü altında tutar. Schiller'in *Jungfrau von Orleans* adlı oyununda, genç kız yanmak için orada değildir. Joan [Jeanne d'Arc] savaş alanının yakınında, bir zafer ve bağışlanma ideali içinde ölür. Perde, onun coşkusu üzerine kapanır:

Yukarı-yukarı-Toprak benden ayrılıyor-
Kısa ömürlü oldu acı, sevinçse ebedil

Muhteşem bir iddia. En bilindik haliyle onu, Schiller'in *Neşeye Övgü* şiirine Beethoven'ın yaptığı bestede duyarız. İçinde devrimin müziği ve yeni bir yüzyılın doğuşu vardır. Fakat bu, trajik dram anlamının bir inkârıdır. Edebi türler arasındaki ayrımı dikkatlice gözeten Schiller, tutarsızlığın bilincindeydi. Schiller, *Jungfrau von Orleans*'ı *Romantik Bir Tragedya* olarak adlandırmıştı ve sanırım bu, "romantizm" ve "tragedya" gibi iki zıt terimin ilk kez birleştirilmesidir. Aslına bakılacak olursa birbirleriyle uyuşmazlar. Romantizm Faustus, Macbeth ya da Phaidra'nın yüzleştiği cehennemin gerçekliği yerine, zamanında gelen pişmanlık ve Rousseau'nun "telafi edici Cenneti"nin koruyucu maddelerini koyar.

Büyük bir ölçüde hâlâ romantiziz. Tragedyadan sakınmak, çağdaş tiyatromuzda ve sinemamızda görülen değişmez bir uygulamadır. Gerçek ve mantık hiçe sayılarak, sonlar mutlu olmak zorundadır. Kötü adamlar ıslah olur ve işlenen suçun cezası çekilmez. Hollywood aşıkları ve kahramanlarının, hikâyenin sonunda el ele yürüdükleri o yüce şafak, ilk kez romantizmin ufkunda sökmüştür.

Eğer Romantik akım Rousseau'dan, onun doğal iyilik varsayımını ve kötülüğün metafizikselden ziyade sosyal kökleri olduğuna dair inanışını miras aldıysa, aynı zamanda onun, benlik takıntısını da miras almıştır. Rousseau'nun *İtiraflar*'ının meşhur açılış sözleri, Romantik edebiyatın en temel duygularını etkilemiştir:

Sevgili kardeşlerime doğanın tüm doğruluğu içinde bir adam göstermek istiyorum; bu adam ben olacağım. Sadece ben. Kendi kalbimi hissediyorum, insanları da biliyorum. Bildiğim hiçbir insan gibi yaratılmadım ben; var olanlar arasında bir benzerimin olmadığına inanmayı göze alıyorum.

Rousseau, cesaretinin hiçbir emsali olmadığını iddia etmekte haklıydı. Montaigne'de benlik hakkındaki derin düşünceler, insanlık durumuna ilişkin genel bir bilgiye yöneliktir. Pascal'ınki gibi

klasik bir mizaca göre benlik, ruh ve onun Tanrı'yla birleşmesi arasına rastlantısal talepler ve kusurlar sokan bir "menfurdur." Rousseau ve Romantikler, anlaşılabilir dünyanın merkezine egoyu yerleştirirler. Byron, *Don Juan*'da ironik bir şekilde bu noktaya dikkat çeker:

Ne kadar da olağanüstü bir buluştu kılmak
Evreni, evrensel benlikçi
Bütün ideal budur – *bütün benliklerimiz.*

Boileau, yazarın kendi kişiliğini ya da özel hassasiyetini açığa vurduğu sanat yapıtlarını kınarken, Romantikler sanatta bir özbi-linç taşkınlığı aramışlardır. Coleridge'in Milton hakkındaki düşüncelerinin ardında gerçek bir değerler devrimi yatar:

onun Şeytan'ı, onun Âdem'i, onun Rafael'i, hatta onun Havva'sı, hepsi John Milton'dır; ve bana Milton'ın eserlerini okurken en büyük hazzı veren bu benlikçilik hissidir. Böyle bir adamın benlikçiliği, ruhun açığa çıkışıdır.

Klasik insan imgesi, kişiyi değişmez bir âdet yapısı, dini ve siyasi gelenek ve sosyal zümre içine yerleştirir. İnsan bireysel kişiliğini, kendi geçici konununun biçimine uyumlu bir hale getirir. Romantik insan, yüce bir arayış ve benzersiz kimliğini doğrulama peşindeki Narkissos'tur. Çevresindeki dünya, kendi varlığının bir aynası veya yansımasıdır. O, yalnızlığında acı ve gurur duyar:

Ama ben, onca sevilen Narkissos,
İneceğim sadece kendi özüme;
Diğer tüm gönüller bana suskun,
Her şey yokluk kalan geriye.

Kendinin farkına varmanın doğal sesi olan lirik, Romantik edebiyatın başat biçimidir. Romantizm en seçkin zaferlerini, lirik şiirler ve birinci tekil şahıs anlatılarla ya da rüya biçimindeki düzyazılarla kazanmıştır. Wordsworth, Keats, Shelley, Lamartine, Vigny,

Heine, Leopardi ya da Puşkin'in sanatında kişisel ruhun canlılığı ve samimiyeti, bu yazarların şiirlerine bir çeşit ısıltı vermiştir. Eğer *Werther*'i, *The Confessions of an English Opium Eater*'ı (Bir İngiliz Afyonkeşinin İtirafı) ya da Dostoyevski'nin *Yeraltından Notlar*'ını bilmeseydik, düzyazının kapsamına ilişkin bilincimiz çok daha sınırlı olurdu. Romantizm düzyazıya mahremiyet sanatlarını öğretmiştir.

Fakat lirik biçim, dramatik olana son derece yabancıdır. Dram, özgeciliğin en önemli uygulamasıdır. Bizlerin yalnızca belli belirsiz bir biçimde kavrayabileceğimiz denetimli bir özyıkım mucizesiyle dram yazarı, saçtıkları yaşam ışığı "ötekilikleri" ile orantılı canlı karakterler –oyun yazarının imgeleri, gölgeleri veya yansımaları olmayışları– yaratır. Falstaff, yaşar, çünkü o Shakespeare değildir; Nora da Ibsen olmadığı için yaşar. Gerçekten de onların yaşam gücü, kendilerini vücuda getirenlerinkinden çok daha üstündür. Eğer Sofokles'in adı, Homeros'un ki gibi sadece meçhul birini gösteren bir isim olsaydı bile Oidipus ve Antigone yine de yok edilemeyecek canlılıkta karakterler olarak kalırlardı. Don Juan'ı sahneye koyan ilk şairin kimliğini, bir araştırmacıdan başka kim bilir ki? Iphigeneia ya da Phaidra'nın uçlardaki yaşamlarını tecrübe edebilmemiz için Racine hakkında ne kadar bilgiye ihtiyacımız vardır? Şüphesiz ki, dramatik bir karakterin yaratılması, dram yazarının özel dehasıyla ilgilidir. Fakat bunun nasıl olduğunu gerçekten bilmiyoruz. Belki de karakterler, şairin kendi kişiliğiyle bütünleştiremediği ruh içindeki bağımsız hayat ya da gölge parçalarıdır. Karakterler, onları doğuran organizmanın dışında yaşama haklarında ısrar eden hayal gücü kanserleridir. (İçinde hapsolmuş bir Oidipus ya da Lear'e insan ne kadar katlanabilir?) Fakat karakterlerin yaratıcılık kaynağıyla ilişkileri ne olursa olsun, dramatik oyun kişileri kendi bütünsel varlıklarını sırtlanırlar. Şairin ölümlüğünün çok çok ötesinde, karakterler kendi hayatlarını yaşarlar. Elimizde Aiskhylos ya da Shakespeare'in yeterli biyografileri yoktur; zaten olması da gerekmez.

Tüm klasik sanat, bu kişi-dışılık idealiyle eseri, sanatçı koşulu-na bağlı olma durumundan kurtarma uğruna mücadele eder. Ro-

mantizm bunun tam tersini amaçlar. Şiiri, şairin sesinden ayrılmaz kılmayı hedefler. Romantik hayal gücünde ifade biçimi, değişmez bir şekilde otoportreye yönelme eğilimi gösterir.

Böyle bir anlayış, dramla temelden çelişir. Yine de Romantikler, dramatik biçimi benlikçilik alanına taşıma arayışı içine girmişlerdir. Heine, tragedyalarının kendi yüreğindeki duyguların samimi tezahürleri olduğunu ileri sürerken gururlanmaktadır:

Hem kederim hem de öfkemdir
Serpıştirdiğim sanatıma,
Matbu sayfayı çevirdiğinde,
Başlayacaksın kalbimin içini okumaya.

Aslında, ne *Almansor* ne de *Ratcliff*'te bağımsız bir yaşam belirtisi vardır. Sadece bizim, Heine'nin kendisine duyduğumuz ilgi vasıtasıyla var olurlar. *Les Contemplations* (*Derin Düşünceler*) adlı eserinde Victor Hugo, dram yazarını –insana yarı pelikan, yarı Anka kuşu gibi gelen– her biri kendi kimliğinin birer yansıması olan karakterler yaratmak için canını veren bir yaratığa benzetir. Bütün pasaj romantik bir amentüdüdür:

Hayat bulur şair kendi yaratısının içinde titreyerek;
O yaratısıdır, yaratısı odur; karanlıkta verirken emek,
Gözyaşları döker, içini ayırır parçalara ve koyar onları
Dramının içine; kara dağının başında yalnız oymacı,
Yoğurur kutsal kil içinde kendi bedenini;
Daima yeniden doğar; ve yaratırken bu hayalci
Othello'yu bir gözyaşından, Alceste'yi bir hıçkırıktan,
Gelişir kendi yaratısı içinde, şekillendirdiklerinden ayrılmadan.
Doğru ve engin yaratıcı eyleminde, eşsiz ve çok çeşitli
Sanatçı, ebedi bir yaradan mustarip, harcar kendisini,
Tüketmeden parlaklığını ileri yayan neslini.⁵

5 Victor Hugo burada en kötü halinde; metin, abartılı süslü sözlerden ibaret. Yaşlı yazar, koşuk dilindeki en zayıf eserlerini çoğunlukla, en ısrarlı ve en içten olduğu zamanlarda yazmıştır. Zira bu pasaj, tartışmasız bir biçimde onun sanat ve sanatçı hakkındaki en derin görüşlerini bünyesinde toplar.

Benlikçi sanat kuramı ve dramın doğası arasındaki çelişki karşısında bütün Romantik dönem şairleri duyarsız değildi. Byron'cılık, özbilincin vahşi ve lirik bir ifadesi anlamına gelir. Bununla birlikte Byron, dramla ilgili klasik görüşlere sahiptir. Byron, içlerinde, oyun kişilerinin seslerinin şairin sesini bastırdığı birkaç tragedya yazmayı denemişti. Keats daha da ileri gitmişti. Kendisinin, “olağanüstü benlikçilik” olarak adlandırdığı şeyin reddi üzerinde temellenen ve açık bir şekilde anti-romantik bir dram ideali geliştirmişti. Keats, Hazlitt'in Shakespeare hakkındaki düşüncelerinden esinlenerek şöyle demiştir: “Dâhi insanlar, doğal zekâ kütlesi üzerinde etki gösteren belirli esirî kimyasal maddeler kadar yücedir; fakat onların herhangi bir bireysellikleri ve herhangi bir karakterleri yoktur.” Keats Ekim 1818'de, gerçek şaire ilişkin kendi görüşüne varmıştır. Pasaj ünlü olmakla birlikte sık sık alıntılanamayacak kadar da anlam yüklüdür:

Şiirsel karakterin kendisine gelince (şayet ben herhangi bir şeysem, bir üyesi olduğum bir türü kastediyorum; bu tür, Wordsworth'çu görüşten ya da olağanüstü benlikçilikten ayrılır; kendi başına ve bağımsız bir şeydir) kendisi değildir o –bir benliği yoktur– hem her şeydir hem de hiçbir şey. Onun bir karakteri yoktur –ışığı da sever gölgeyi de; kaba ya da güzel, yüksek ya da alçak, zengin ya da fakir, rezil ya da yüce olan zevklerde yaşar– Iago'yu da tasarlarken, Imogen'i de tasarlarken aynı hazzı alır... Bir şair, mevcut varlıklar arasında en şiirsellik dışı olandır, çünkü onun bir kimliği yoktur ... Ben insanlarla dolu bir odanın içindeyken, kendimi, ne zaman kendi beynimin yaratıları üzerinde düşünmekten kurtarabilsem, o zaman, sadece kendime dönmüyorum, odanın içindeki her bir insanın kimliği benim üzerimde bir baskı kurmaya başlıyor, böylece, kısa bir süre içinde yok olup gidiyorum.

Keats aynı ağızla erkek kardeşine şöyle yazmıştı:

Ben sadece bu dünyada değil, binlerce dünyada yaşıyorum ... Ruh halime göre, kâh Akhilleus'la siperlerde bağırıyorum, kâh Theocritus'la Sicilya vadilerinde oluyorum. Ya da bütün varlığımı Troilus'a veriyorum ... Havaya karışıyorum.

Keats'in, dramatik şairin eserinin içinde "yok olup gidiş" tarzının farkında oluş biçimi son derece klasiktir. Bu düşünce, benliğin üstünlüğünü savunan bütün Rousseau'cu ve Romantik görüşü çürütmektedir. 1818 yılına ait bu mektuplar, İngiliz tragedyasının yeniden doğuşunu amaçlayan, güzel ve açık bir şekilde ifade eden tasarılarıdır. Ancak, Keats tüm bunların aksine, berbat bir melodram olan *Otho the Great*'i üretmiştir. Ve bu sefer sebep, dramatik şairin işlevini anlayamama başarısızlığı da değildir. Neden, bir teknik biçim meselesidir. Her ne kadar Keats dramın doğasına diğer Romantiklerden çok daha derinden bakmış olsa da tragedyanın geleceğinin Shakespeare idealinden ayrı olamayacağını savunan hâkim görüşü paylaşmıştır.

Shakespeare'e olan hayranlık, Romantik dönemin öncesine denk düşer. Dryden, defalarca bu şairin eşsiz saygınlığını ifade etmiştir:

Lakin Shakespeare'in sihri taklit edilemez;

○ çemberin içinde yürümeye ondan başkası cüret edemez.

Biçimsel kuşkulara sahip olduğu yerlerde dahi Samuel Johnson, Shakespeare'i, tüm yeni-klasik dram yazarlarından ve kimi zaman da Yunan tragedya yazarlarından üstün bir dev olarak görmüştür. Shakespeare'in oyunlarının, 1766 ve 1799 yılları arasında ortaya çıkan otuz beş baskısıyla, Johnson, Steevens ve Malone'un editörlük desteği, büyük ölçüde elimizdeki modern metinlerin temellerini atmıştır. 1786 kadar erken bir tarihte bir deneme yazarı, romantik coşkunluğun çok daha yüksek uçuşlarına yakın bir tonda Shakespeare'den şöyle bahsedebiliyordu: "Ama böyle bir şeyi daha önce hiç görmediğinizi söylüyorsunuz. Haklısınız; doğa onu yarattı ve sonra kalıbı kırdı."

Fakat Romantizmin Shakespeare'le olan ilişkisi çok daha derinlere uzanır. 18. yüzyıl eleştiri geleneğinin hiçbir yerinde, Shakespeare ile *Kutsal Kitap* arasında Coleridge'in kurduğu benzerliği ya da Keats'in mektuplarında tartışılan Shakespeare'in insan ruhunun asıl efendisi olduğuna dair düşüncelyi bulamayız. Romantik duyarlılık, ana güçlerini Shakespeare dramının etrafında

toplamıştır. Romantik şairler, kendi kişiliklerini Romeo'nun, Lear'ın ya da Macbeth'in kalıplarına dökme arayışı içine girmişlerdir. Hamlet, onların simgesi ve koruyucu varlığı haline gelmiştir. Charles Lamb, Hazlitt, Coleridge, Keats, Victor Hugo, Musset, Stendhal, Schiller, Puşkin'in –bu liste sonsuza kadar uzatılabilir– hayatlarında, bilinci uyandıran en önemli şey Shakespeare'in keşfedilmesidir. Berlioz, *Mémoires* [Anılar] adlı eserinde, Shakespeare'i farkına varmanın beraberinde getirdiği şok etkisini anlatır:

Beklenmedik bir anda karşıma çıkan Shakespeare, tepeme yıldırım gibi indi. Çakan şavkı, olağanüstü bir gök gürlemesiyle bana sanatın cennetini açarak, benim için o cennetin en derin noktalarını aydınlattı. Asıl heybetin, asıl güzelliğin, asıl dramatik gerçekliğin farkına vardım ... Gördüm... Anladım... Hayatta olduğumu ve ayağa kalkıp yürümem gerektiğini hissediyordum.

Berlioz bunun sonucu olarak, Juliet ve Ophelia'dan yayılan ışı-ğın daha yakınlarında yaşayabilmek için bir Shakespeare aktrisiyle talih-siz bir evlilik yapmıştı. İster şair, ister besteci isterse de Delacroix gibi bir ressam olsun, Romantik sanatçının geçmişindeki bir kış gecesinde, kütüphanesinde ya da bir kitap tezgâhında bulunduğu Shakespeare cildi, ruhun içindeki dehanın uyanmasını kış-kırtmıştır.

Böylece Shakespeare, romantik şairler için eleştirel bir saygınlık nesnesinden çok daha fazla şey ifade eder bir duruma gelmiştir. Daha sonraki dönemlerin tüm dramları için Shakespeare'in eserleri bir model olarak gösterilmiştir. Birleştirin, diye yazar Coleridge,

bütün zekâyı, kurnazlığı ve kaprisi, derinlik, hayal gücü ve haz verici olana karşı hissedilen ahlaki ve fiziki duyarlılıkla –ve eylemin nesnesinin evrensel insan olmasına izin verin; işte o zaman elimizde– Ey, cüretkâr kehanet – daha doğrusu, şöyle diyelim, bir Shakespeare'imiz vardır!

Eğer İngiliz tragedyası içine gömüldüğü yeni-klasik uykudan uyandırılacaksa, bu sadece ve sadece Shakespeare'in güçlü eylem çağrısıyla olabilirdi. Zira Shakespeare'de bütün sanatların, tutku-
ların ve şiirsel biçemlerin ustalıkları bulunabilirdi. Arkadaşına, bir trajik oyunun düzenlenmesine ilişkin tavsiyelerde bulunurken Lamb, şöyle bir öğüt vermiştir:

Othello'da, Desdemon'a'nın Cassio için arabuluculuk yapmasına benzer bir durum öneriyorum. Aynı şekilde sahneler üstü kapalı sözler içerebilir. Oğlan annesini, *Romeo ve Juliet*'te olduğu gibi bir maskeli baloda ya da ziyafette görebilir... Dawley'e karısının geçmişteki iffetsizliği, *Macbeth*'deki gibi fundalık başında bir cadı-karakter tarafından, muğlak cümlelerle anlatılabilir.

Wordsworth, *The Borderers*'a yazdığı önsözde, Iago ve onun Mağripli'nin kafasını karıştırmasının, kendi oyunu açısından can alıcı olduğuna işaret eder. Coleridge *Zapolya*'yı, "*Bir Kış Masa-lı'nın mütevazı bir taklidi*" olarak adlandırır. Gerçekten de Coleridge'den Tennyson'a kadar neredeyse bütün İngiliz şiirsel dramla-
rı Shakespeare konularının zayıf çeşitlemelerinden ibarettir.

Fakat sadece Shakespeare değil. Shakespeare'in çağdaşları da bu ateşli taklit çemberinin içine çekilmişlerdir. İngiliz Romantizmi Marlowe, Chapman, Marston, Tourneur, Middleton, Webster ve Ford'u yeniden keşfetmişti. 1808 yılında Lamb'in *Specimens of English Dramatic Poets* adlı incelemesinin yayımlanmasıyla, retorik ve trajik duyguya ilişkin zengin bir kaynak, romantik dram arayışına açılmıştır. "Bize bir dev gösterildiğinde," diye sorar Lamb, "onun evinde, yalnızca kendisinden küçük, bir dizi dev boyutlu küçük kardeşi olduğunu duysak, onları da merak etmez miyiz?" Dolayısıyla, Lamb'in *John Woodvil*'inde bulduğumuz sadece *As You Like It*'in (*Nasıl Hoşunuza Giderse*) körü körüne taklit edilmesi değil, aynı zamanda Ford ve *Dr. Faustus* üzerinden şekillendirilmiş pasajlardır. *The Cenci*'deyse, *Romeo ve Juliet* ve *Kısasa Kısas*'ın düzinelerce yankısı vardır fakat Shelley aynı zamanda, *Ak Şeytan* ve *Malfi Düşesi*'nden de yararlanmayı ihmal

etmemiştir. Çok bilgili Coleridge, *Remorse* adlı eserinde Shakespeare öncesi döneme ait *Spanish Tragedy* ve genellikle yarısı üstadada yarısı da Fletcher'a atfedilen bir oyun olan *The Two Noble Kinsmen*'i (*İki Soylu Akraba*) hatırlatan fikirlere yer vermiştir. Kısacası, İngiliz Romantik dramı, üstü kapalı bir Elizabeth ve I. James Dönemi oyun yazarları seçkisidir.

Belirleyici olan nokta budur: Shakespeare ve çağdaşlarının Romantik dönemdeki taklitleri, yalnızca kurgu ve dramatik teknik konularını değil, aynı zamanda dilin de kasten, bire bir taklidini kapsıyordu. 18. yüzyıl, arkaik diline rağmen Shakespeare'e hayrandı. Johnson gibi bir eleştirmen, İngilizcenin, Elizabeth ve I. James dönemlerinden beri bir duruluğa ve ağırbaşlılığa sahip olduğuna inanıyordu. Johnson, dilin tarihsel değişimin aynası olmasından hareket ederek, geçmişteki bir edebi dönem dilinin canlandırılabilirliğini düşünmeyecek kadar sağduyuya sahipti. Buna karşılık, Romantikler, böylelikle İngiliz sahnesine kayıp görkemi geri kazandırabilecekleri umuduyla, kendilerini Shakespeare'in konuşma biçimine kaptırmışlardı. Romantikler melodramatik kurguları ve benlikçi hayal güçlerinin üzerine Marlowe, Shakespeare, Webster ya da Ford'dan ödünç aldıkları büyük kelime flamları asmışlardı. Sonuçsa, sönük ve karmakarışık bir şeydi. Bir ya da ikiden fazla tipik örneği alıntılar, konuyu alaya almak olacaktır.

Belki de eski dram yazarlarını, çağdaşlarından çok daha yakından tanınmasından dolayı Lamb, iş kendi oyunlarına geldiğinde en beceriksiz duruma düşmüştür. Mesela, *John Woodvil*'in açılış sahnesini ele alalım:

- PETER: Nefis bir şarkı. Nereden öğrendin bunu azizim?
 DANİEL: Tam orada, yeminlerini ve siyasetini öğrendiğin, efendimizin masasında. Bir hizmetçi marifetlerini başka nerede geliştirebilir ki?
 PETER: İyi konuştun, Daniel. Ah eşine az rastlanır Daniel, onun yeminleri ve siyaseti hal Mükemmell

Bölüm, *Othello* kaynaklıdır ve bütünüyle yersiz cevap da *Venedik Taciri*'nden alınmıştır. Böyle bir dil, yaşayan bir insan veya hayvan tarafından hiçbir şekilde konuşulmayan arkaik bir karışımdır.

Aşırı uçtaki bir başka taklit olarak da *The Cenci*'yi görüyoruz. Burada öykünme, sanat düzeyine taşınmıştır. Oyun, yeteneği gün gibi ortada bir şair tarafından, Elizabeth Dönemi biçimi üzerine biçemsel bir egzersiz olarak tasarlanmış izlenimi verir. Zaman zaman başvuru duyular, ödünç alınan dile hâkim olarak, onu doğal haline getirmek için fazlasıyla kuvvetlidir:

Çok genç girmek için
Karanlık, soğuk, çürümüş, solucanlarla dolu toprağın altınal
Çivilerle dar bir yerin içine sabitlenmiş olmaya;
Tatlı gün ışığını bir daha hiç görmemeye; bir daha hiç duymamaya
Canlı bir varlığın neşeli sesini; tekrar dalmamaya derin düşüncelere
Benzer fikirler üzerine, üzücü, yine de bu şekilde yitip gitmek!
Ne kadar korkunç bir hiç olmak! Ya da olmak bir ...
Ne? Ah, neredeyim ben? Delirmeme müsaade etmel
Yüce Tanrım, bağışla zayıf düşünceleril Olmayacaksa eğer
Bir Tanrı, bir Cennet ve bir toprak bu boş dünyada;
Engin, gri, ışıksız, derin ve insansız dünyadal

Beatrice Cenci'nin acısı o kadar güzel bir biçimde ifade edilmiştir ki, bir an için bunun, *Kısasa Kısas*'ın Üçüncü Perdesindeki Claudio'nun fevranı üzerinden şekillendirildiğini görmezlikten gelebiliriz. Fakat en iyi durumda bile araya taklitçilik karışır. Beatrice, kendisine acı çektiren insanların karşısına çıktığında,

Düşürmeyin tuzağa beni sorularla. Kimdir burada duran
Benim davacı olarak? Hahl Sen mi,
Yargıcım kim peki? Davacı, tanık, yargıcı,
Ne yani, hepsi bir yerde mi toplanmış?

diye sorar; kendimizi *Ak Şeytan*'da Corombona'nın sözlerini hatırlamaktan alıkoyamayız:

Senden başka kim böyle diyor? Eğer benim davacımsan,
Yalvarırım kes yargıcım olmayı; kürsünden kalkıp,
Kanıtlarını vur yüzüme ve bırak buradakiler
Olsun tartışmanın yöneticileri.

Edmund Blunden, “Shelley’in elinden Lamb’in *Specimens of English Dramatists*’ini düşürmeden yazdığını” gözlemler.

Shakespeare’de, kendi “koruyucu meleği”ni ve dramatik dehanın en yüksek biçimiyle vücut bulduğunu gören Keats, *Otho the Great*’i yazarken kaçınılmaz bir şekilde Shakespeare izlerinin peşinden gitmiştir. Oyun, Gotik bir melodramdır; vahşi kurgunun kimi yerleri *Cymbeline* ve *Much Ado About Nothing* (*Kuru Gürültü*) kaynaklıdır ve bir edebiyat araştırmacısı, on yedi Shakespeare oyununun dilinden alınan kelimeleri saymıştır. Keats, *Otho*’yu yazmaya başlamadan hemen önce *Duke of Milan* adlı eserini okuduğu Middleton’a ve Marlowe’a da başvurmuştur. Odların ve *Lamia*’nın yazarı, bir dram yazarı olmaya çalışırken, Marlowe biçiminin hızı ve tumturaklı sözleri karşısında aciz bir öğrenci kadar savunmasız durumdadır:

Tombul bir buzağı yerine
Böğürmeli onların sonu geldi diye bin kurbanlık öküz,
Boynuzlarının arasına kuvvetle vurulan ölümcül topuzuyla
Mars’ın, tüm askerler eğlensin
Asilce Nemrud’un duvarcıları gibi, kuleleri
Ninova’nın, birbirlerinden ayrı düşmüş bulutları yeniden öptüğünde.

Sanki Keats, bir *Tamburlaine* (*Timurlenk*) parodisi yazmaya başlamış gibidir.

Romantik şairlerin kendi sesleri ve yaşayan konuşma biçimlerini terk edişlerinde şaşırtıcı olan, yaptıklarının ne kadar yanlış olduğunu bilmeleriydi. *The Cenci*’ye yazmış olduğu önsözde Shelley açıkça şöyle demişti: “İnsanları gerçek sempatiye yönleltebilmek için, onlara aşına gelen bir dil kullanmamız gerekli.” Romantiklerin, Elizabeth Dönemi’ni sadece, “o zamanlardaki insanların ken-

di çağları için yaptıklarını, kendi çağımız için yapabilmek” amacıyla incelemesi gerekiyordu. 19. yüzyılda, Thomas Lovell Beddoes’dan daha bütünlüklü bir şekilde I. James Dönemi yazarlarının dil ve tekniğini kavrayabilen oyunlar yazan hiçbir yazar olmamıştır. Bu ateşli ve önemsiz figür, geçmişin canlandırılması değil, Lytton Strachey’in belirttiği gibi, “yeniden bedenleniydi”. Bununla birlikte, bağımsızlık ihtiyacını en etkili biçimde ifade eden de Beddoes olmuştur:

İstediginizi söyleyin, dramı canlandıracak insanın –solucan deliklerinde emekleyen birisinden, hele hele metinlerin üzerinde istediği derecede ustalıkla kalem gezdiren birisinden ziyade– cesur ve kuvvetli adımlarla yürüyen birisi olması gerektiğine inanıyorum. Bu yeniden canlanışlar vampir soğukluğundadır. Marlowe, Webster ve diğerleri gibi olan hayaletler, bana kalırsa, bizim herhangi bir çağdaşımızdan çok daha iyi birer dram yazarı ve çok daha iyi birer şairdir –ne var ki, onlar birer hayalettir ve solucan onların sayfaları içindedir– ve bizim istediğimiz, büyük büyükbabalarımızın bilmedikleri bir şeyi görmektir. Dramın antikitelere büyük bir saygı duymakla birlikte, ben yine de bir şeyi yeniden hayata döndürmekten ziyade yaratmamız –bu çağın edebiyatına, kendi özelliğini ve kendi ruhunu verme çabası ve bir hayaleti, onunla birlikte yaşamak için değil, sadece ve sadece incelemek için uyandırmamız– gerektiğini düşünüyorum; şu anda dram, perili bir harabeden ibarettir.

Yine de bu açık bilgi ve yazma eylemi arasına Shakespeare döneminin gölgesi düşmüştür. Ve bu gölge hâlâ İngiliz dramının üzerindedir. Dramatik koşuk dili sorunu, büyük ölçüde çözümsüz kalmıştır. İngiliz şiirsel dram dili hâlâ kendisini Shakespeare dönemi örneğinden kurtarmanın bir yolunu aramaktadır. İngiliz uyaksız koşuğu, özünde Shakespeare’in izini taşıyor gibi görünmektedir. Bugün de ciddi dramın büyük bir bölümü “perili bir harabeden ibarettir”; Edmund Gosse’un Elizabeth Dönemi geleneği hakkında, “bizi usandırıyor, bizi bunaltıyor, bizi yok ediyor” dediği 1902 yılından bu yana ne kadar mesafe almışsınız diye düşünmeden edemiyorum.

V

Shakespeare'in büyüü İngiltere'nin de ötesine ulaşmıştır. Onun adı ve eserleri Fransız Romantikleri için bir savaş çağrısı halini almıştı. Fransız tiyatrosuna Romantik fikri getiren *Hernani* değil, Vigny'nin 1829 Ekimi'nde sahnelenen *Othello* çevirisidir. Shakespeare'i kendisinin koruyucu önderi olarak nitelendiren Victor Hugo, yeni-klasik kalıbı Shakespeare'e özgü bir çekiçle kırmaya kararlıydı. *Cromwell*'in önsözünde Hugo, romantizmin esas dehasının, "grotesk" olanı "yüce" olanla birleştirerek sanatın içinde, yaşamın mizahi ve inişli-çıkışlı karanlık yanları ile etkileyici güzellik ideallerini bir araya getirmek olduğu iddiasında bulunmuştur. Rakip güçler arasındaki bu ahengi ilk kez yakalayabilen "şahane şair" Shakespeare olmuştur:

Shakespeare dramdır; bu dram da groteskle yüceyi, korkunçlukla soytarlığı, trajediyle komediye aynı solukta birbirine karıştırmaktadır.

Jersey adasındaki sürgününde Victor Hugo, Elizabeth Dönemi şairine ithafen çılgın ve büyüleyici bir eser kaleme almıştı. *William Shakespeare*, gerçek bir edebiyat eleştirisi yapıtı değildir: Eser, romantik hayal gücünün esrik bir çığıdır. Kitap, yazarın o zamanlarda etrafını çevreleyen deniz üzerine yazılmış tumturaklı sözlerle doludur. Yargılama ölçeği, insani ölçümün çok üstündedir. Shakespea-

re, karadan ebediyet sularına doğru uzanan bir burundur; onun uçsuz bucaksız ruhunda en uç noktada öfke fırtınaları ile barış dolu bir dinginlik hali yer değiştirip durur; eserlerinde doğal yaradılışın gizemi yansıtılır. Homeros, Aiskhylos, Eyüb, Yeşaya ve Dante'yle birlikte Shakespeare, insan ruhundaki ıssız doruk noktalarından birini oluşturur. Zaman içerisinde Shakespeare'den önce gelenler, onun parlak görkemine doğru ilerlermiş gibi görünürler. Beethoven ya da bizzat Victor Hugo gibi bir çağdaş sanatçının, kendi idealini Shakespeare'in imgesi içinde yaratması gerekmektedir.

Victor Hugo'nun Romantik çağdaşları, benzer bir hayranlık çılgınlığının etkisi altındaydı. Çoğunlukla, Shakespeare'in esas eserlerinden pek azını biliyorlardı. Elizabeth Dönemi üstadının ismi, onların kendi kahramanlık, tutku ve yücelik duyularını harekete geçirmek için yeterliydi. Gerçekten önemli olansa, yeni-klasisizmin Fransa'da Hamlet ve Romeo'nun yaratıcısını bilmezlikten geldiği ya da yerin dibine batırmış olduğu gerçeğidir. Romantiklerin *bête noire*'¹ Voltaire, Shakespeare'i ilkel enerjinin ara sıra ortaya çıkardığı parlaklıklar tarafından kurtarılmış, görgüsüz bir barbar olarak nitelendirmişti. Shakespeare'in içinde "devasa bir heykel" olduğunun farkına varan Diderot bile, onun eserlerini "kaba" ve "biçimsiz" bulmuştu. Böyle değerlendirme yanlışları, Romantik amacın işine gelmiştir. Victor Hugo'nun bahsi geçen denemesi boyunca, Shakespeare'in sanatındaki şeytani özgürlüğü kendi güzel kurallarıyla ölçmenin bir yolunu bulmaya çalışan 18. yüzyılın eleştirmenlerine ve şair bozuntularına karşı bir kasırga kopar. Shakespeare'e karşı olanlar, der Victor Hugo, bize de karşıdır. Onlar *Hernani*'nin prömiyerinde genç Romantiklerin tiyatro bahçesinde mücadele etmek zorunda kaldıkları, gericiler, akademisyenler ve incelikten nasibini almamış kimselerdir. Shakespeare'i orijinal kaynaklarından tanımış Stendhal bile *Hamlet*, *Lear* ve *Macbeth*'de, Racine'i Fransız duyarlılığına hükmeden konumundan edecek unsurlar görmüştü. Stendhal'ın Shakespeare'i, büyük ölçüde yücedir, çünkü Stendhal, Racine'inkilere ters düşen değerleri olumlara.

1 Can düşmanı. (ç.n.)

Dolayısıyla, Fransız Romantik sahnesindeki Shakespeare etkisi temelde stratejiktir. Romantikler, zaten kendi kanonları içinde saklı gözüpek tavırlar aldıkları bir anda Shakespeare örneğine başvurmuşlardır. Yeni-klasisizmin birlik ilkesini reddetmek için Romantikler, trajik ile komiği birbirine karıştırmışlardır. Romantikler, yeni-klasisizmin terbiyeli olma prensibini altüst etmek amacıyla yüksek dramın sahası içine groteski ve alt tabakadan figürleri sokmuşlardır. Romantikler tiyatroya çılgınlık, fiziksel şiddet, hayaletlerle dolu, rüya benzeri fantezi konularını getirmişlerdir. Romantiklerin kadın kahramanları, söğüt ağaçlarının üzerine kederlerinin nefesini veren Ophelia'lar ya da Desdemona'lardır. Erkek kahramanları, Danimarka'dan uzak prensler; kötü adamlarıysa, acıdan kıvranan Iago'lardır. Fakat öz, bizzat Romantizmin kendisidir. Bu öz, 18. yüzyıl sonlarında ortaya çıkmış büyük *pathos* akımı, Fransız Devrimi'nin eşitlikçi ilkelere ve karanlık Gotik dünyası içinde gelişmiştir. Romantik kahraman Hamlet olduğu kadar, hem Werther hem de Alman baladlarının "şeytani âşığı" dır.

Aslında Fransız Romantiklerin Shakespeare yorumunda epey bir yanlış anlama vardır. Romantikler, ritüel öğelerin ve Elizabeth Dönemi dramında işleyen âdetlerin hiçbir şekilde farkında olmadan, Shakespeare'de tam bir biçim serbestliği görmüşlerdir. Onların Shakespeare gerçekçiliği kavramı naiftir. Victor Hugo'nun, Dumas'ın ya da Vigny'nin tarihselciliğiyle, tutkulu bir şekilde yerel renk ve temsildeki gerçekliğe duydukları ilgi Shakespeare'e bütünüyle yabancıdır. Elizabeth Dönemi dramının ruhuna, Victor Hugo'nun, "*Ruy Blas*'ta özel ya da sosyal hayata, mekâna, armaya, görgü kurallarına ve hayat hikâyesine ... titiz bir doğruluk katan tek bir ayrıntı yoktur," sözlerinden daha uzak bir şey yoktur. *Julius Caesar*, *Antonius ve Cleopatra* ve diğer tarihsel oyunların dünyalarıysa hayal gücünün, kendisini tarihsel bağımlılığın yükümlülüklerinden kurtardığı bir dünyadır. Victor Hugo *Cromwell*'in başına düştüğü

Yarın, yirmi beş haziran bin altı yüz elli yedi,

kaydıyla, kendisinin Hegel'in yüzyılına ait olduğunu göstermektedir.

Hem Shakespeare'de hem de Racine'de bir zamansızlık vardır; zaman olduğunda da bu bir kronoloji değildir.

Eğer Romantiklerin Shakespeare görüşünde bilgiden çok heyecan varsa nedeni bellidir. Victor Hugo'nun birçok çağdaşı, ellerindeki yazarı orijinal kaynağından tanımıyordu. Oyunları, Pierre Le Tourneur'ün 1776 ve 1782 tarihlerinde yayımlanan vasat çevirilerinden okumuşlardı. Paris'e gelen ilk İngiliz oyuncu topluluğu 1827 yılında *Romeo ve Juliet*, *Hamlet* ve *Othello*'yu anadillerinde sahnelediğinde seyirci sıraları, söylenen şeylerin hiçbirini anlamayan ateşli hayranlarla doluydu. Onların arasında, Shakespeare tapıncı ve Shakespeare temaları üzerine yaptığı besteler berbat çevirilere dayanan Berlioz da vardı. Gerçek Shakespeare, Fransız okuyucu için ancak 19. yüzyıl sonlarında Taine'in eleştirel çalışmaları sayesinde erişilebilir hale gelmiştir.

Bu nedenden ötürü, Romantiklerin Shakespeare'i aslında sanatında ve dünya görüşünde ortaçağ geleneklerine sahip bir Elizabeth Dönemi şairi değildi. Şiirsel yücelik ve tutku patlamasının bir üstadı, romantik aşkı ve melankoliyi ilan eden kişi ve melodramlar yazan bir radikalci o. Doğru ve yanlış resimler arasındaki fark, Verdi'nin operalarında net bir şekilde görülebilir. *Macbeth*, Shakespeare'e ilişkin romantik bir okumayı dramatize eder. Bunun aksine, *Otello* ve *Falstaff*, iki Shakespeare oyununun gerçek anlamlarını dönüştürerek kavrayan bir anlayışı gözler önüne serer.

Bu gerçeklere rağmen dikkate değer bir istisna vardır. Musset'nin *Lorenzaccio*'su, Shakespeare'in niteliğinin tamamen farkında olunarak şekillendirilmiştir. Bu durum, bir şairin edebi anlamın içine bütünüyle girmekten ziyade Shakespeare ruhu içine girmeyi başarması durumunda, son derece talihli olduğunu gösterir. Eğer Musset, Shakespeare'in eldeki mevcut metnine daha fazla dalmış olsaydı, *Lorenzaccio*, Romantik dönemin sözde-Shakespeare dramlarından bir başkası olurdu. Bunun yerine Musset, Shakespeare'den sadece kendi ifade biçiminde yeni bir şekil verebileceği şeyleri ödünç almıştı. *Lorenzaccio*'ya daha sonra tekrar döneceğim.

Almanya'da ve Alman edebiyatındaysa Shakespeare'in rolü, Fransadakinden çok daha belirleyicidir. Bunun nedeni, paradoksal bir şekilde, Shakespeare etkisinin içeriden tesir göstermesidir. Wieland'ın 1760'lardaki çevirisi ve Schlegel ve Tieck'in meşhur toplu Shakespeare oyunları çevirisi (1796-1833) bir yabancı şairin dehasını Alman bilincine ulaştırmaktan çok daha fazlasını yapmıştır. İngilizce metinlerin bu heybetli yeniden-yaratıları tam da Alman dilinin edebiyatta rüştünü ispat etmeye başladığı bir zamana denk düşer. Çeviriler doğrudan cadı kazanının içine girmişlerdir. Shakespeare tarzı, klasik Almancanın ahenk ve tonlaması içine nüfuz etmiştir. Alman duyarlılığı, Shakespeare tragedyasına içkin retorik ve diyalektiği sahiplenmiştir. Yabancı bir dalın yerli bir ağacın gövdesine böyle eklenmesi doğru bir aşıydı. 19. yüzyıl boyunca Almanya, Shakespeare eleştirisi ve biliminde en iyi kaynaklardan biri haline gelmiştir. Başka hiçbir yerde Shakespeare oyunları benzer bir sıklıkta ya da orijinal metne sadık bir şekilde sahnelenmemiştir. Birçok İngiliz sahnesi hâlâ sadeleştirilmiş veya yeni-klasisizm beğenisine uygun hale getirilmek için kısaltılmış metinleri kullanırken, Alman seyirciler *Hamlet* ve *Lear*'in gerçek versiyonlarını izliyordu. Almanya ile Shakespeare arasındaki aşk macerası, Prusyalı bazı araştırmacıların, bu duruma uygun bir şekilde, Shakespeare'in aslında Alman olduğunu gösterme çabalarıyla doruk noktasına varmıştır.

Shakespeare'in varlığının Alman dilinin ve Alman dramının gelişimiyle çok iç içe geçmesinden dolayı, türevlerine kesin olarak dikkat çekebilmek zordur. Goethe-Schiller mektuplaşmasında –ulusal bir kültürün olasılıkları ve tehlikeleri üzerine birinci ağızdan yapılan yorumlar– Shakespeare dramının varlığı temel bir varsayımdır. Shakespeare, yerli tiyatronun kendi notasını üzerinde deneyeceği bir diyapazon olmalıydı. Her iki usta da Weimar sahnesi için Shakespeare oyunları uyarladılar ve Shakespeare örneği, kendi oyunlarında yaşamsal bir öneme sahip oldu. Goethe'nin *Götz von Berlichingen* (*Demir Elli Şövalye*) ve *Egmont* adlı oyunları Shakespeare'e özgü bir dokunuşla fazlasıyla renklendirilmişlerdir. Her iki yazarda da Shakespeare'in tarihsel oyunlarının tipik gerili-

mini duyumsarız; kahramanın trajik yaşamı, insan topluluğu ve tarihsel ânın daha büyük kanevasıyla kontrast içinde işlenir. Goethe tarafından cesaretlendirilen Schiller'in aklında, Alman tarihine dayanan bir dram serisi yazma düşüncesi vardı. Bu dramlar Almanlara, İngilizlerin Shakespeare'de bulduğuna benzer bir geçmiş görüntüsü vererek Alman ulusal bilincini uyandıracaktı. Schiller, 1797 Kasımı'nda Goethe'ye şöyle yazmıştı:

Son günlerde Shakespeare'in Güller Savaşı'nı konu alan oyunlarını okuyorum, *III. Richard*'ı okumayı daha şimdi bitirdim ve gerçekten hayretler içindeyim. Bu son oyun bildiğim en asil tragedyalardan biri ... Hiçbir Shakespeare oyunu bana Yunan tragedyalarını bu kadar anımsatmamıştı.

Mektup, *Wallenstein*'ın tatmin edici bir şekilde ilerlemekte olduğunu belirten bir sözle sona erer. Bu düşünce silsilesi bir tesadüf değildir, zira bütün Alman dramları içinde Shakespeare'e en yakın duran eser *Wallenstein*'dır. Dramatik bir prelütten iki muazzam oyuna kadar uzanan geniş tasarım, özenle hazırlanmış modeller içinde dönen ve kesişen eylem sırası, kahramanın vardığı çözümün yerini alan yorgunluk ve içgözlem ... hepsi Schiller'in *IV. Henry, II. Richard* ve *III. Richard* okumalarını yansıtır. Alınan en önemli yardım, kalabalığın ele alınışında yatar. Schiller'in bir devrimci ve bir tarihçi olarak görüşleri, kalabalığa siyasi olaylarda biçimlendirici bir rol atfetmesine neden olmuştur. Bununla birlikte, bir yığın askerin ya da yurttaşın temsil edilmesi, antik ve yeni-klasik tiyatronun bütününü dışında kalır. Goethe, Schiller'e bu sorunun çözümünün, birey ile kalabalık arasındaki çatışmanın bütününü dramatize edildiği *Julius Caesar* ve *Coriolanus*'ta yattığını söylemiştir. *Wallenstein*, kalabalığın hayatını özel bir prolog içine taşımasından dolayı, belirli bir yere kadar Schiller'in amacının gerisinde kalmıştır. Schiller, büyük bir dram gövdesi olan ve tamamlamaya ömrü yetmediği eseri *Demetrius*'ta etkileşim idealine yaklaşmıştır. Burada kalabalık, Shakespeare'de olduğu gibi, oyuncu, koro ve temel güç olacaktır.

Sahte çar Demetrius teması, bizi Shakespeare'in Romantik yorumunun sonucu olan tüm dramlar içinde en incesine ve 19. yüzyılda yazılmış nadir gerçek tragedyalardan birine götürür. Aile malikânesine sürgüne gönderildiği 1824-1825 yılları arasında Puşkin, düşüncelerini Byron'dan Shakespeare'e yöneltmiştir. Puşkin, Rus edebiyatının o zamana kadar hiçbir dram üretmediğinin fazlasıyla farkındaydı. Shakespeare, ona tarihselliğin trajik şiirini göstermişti. *Boris Godunov* bir başyapıttır. Birbirini izleyen sahnelerin keskin ve asabi ritmi, dolaylı bir şekilde olsa da *Demir Elli Şövalye*'ye bir şeyler borçludur fakat Mussorgsky, *Boris Godunov*'da bilhassa Rusçaya özgü bir nitelik görmüştür. Ortamdaki yoğun kasvet, karakterlerin akıllarının eşikleri çevresinde parıldayan isteri Dostoyevski havasının habercileridir. Boris'in can çekişmesi ve beraberinde, boyarların² başlıklı yarasalar gibi onun başına üşüşmesi, insana, eğer Bizanslı tragedya yazarları var olsalardı, Bizans tiyatrosunun neler üretebileceğine dair bir fikir verir. Oyun, bir mozağin ağır ve uğursuz parlaklığına sahiptir.

Yine de *Macbeth*, *IV. Henry* ve *III. Richard* olmasaydı *Boris Godunov* mevcut haline benzer bir şekilde var olamazdı. Boris, *Macbeth*'deki gibi, şeytani olanın canlı bir hayal gücü ve ahlaki farkındalık tarafından bastırıldığı, Shakespearevari bir zorbadır. Shakespeare'e özgü ceza imgeleri Boris'i canından bezdirir. Kendisini çevreleyen asiller, Shakespeare'in tarihsel oyunlarında York ya da Lancaster için savaşıyan o vahşi ve sinsi leş kargalarına benzer. Savaş sahneleri, Elizabeth Dönemi biçeminde ilerler ve Rus kalabalık, *III. Richard*'daki cadı kazanındaymışçasına asil karakterlerin etrafında birer karınca gibi haşlanırlar.

Fakat Puşkin öyle yetenekli, Rus oyununu Shakespeare kaynağından ayıran dil ve atmosfer mesafesi o kadar büyüktür ki, eserin sadece taklitten ibaret olduğu hissine hiçbir şekilde kapılmayız. Puşkin aldığı şeyi bütünüyle kendisine uygun bir hale getirmiştir. Shakespeare'in varlığı, Romantik dramın başka hiçbir yerinde görülmeyen bir şekilde, *Boris Godunov* üzerine karanlık değil, ışık saçmıştır.

2 Çarlık Rusyası'nda yüksek sınıfa ait insanlar. (ç.n.)

Avrupa Romantik dramında *Boris Godunov*'un trajik tutarlılığına rakip olabilecek çok az eser vardır. Ancak bunun nedeni, öncelikli olarak Shakespeare'in heyecan verici etkisi değildir. İngiltere'de bu etkinin ağırlığı şiirsel dramın canını çıkaracak kadar büyüktü. Söz konusu etki başka bir yerde, sadece bir uyarıcı ya da kısmi bir cazibe işlevine sahip olabilirdi. Romantik tragedyanın Avrupa'daki başarısızlığı ya da trajik olandan kasıtlı kaçış, tek bir evrensel durumla açıklanamaz. Ayrıca durum, Fransa ve Almanya'da farklıdır.

İnsanın Fransız Romantik dramına ilişkin duyduğu sanatsal başarısızlık hissiyse çok daha kuvvetlidir. Victor Hugo, Vigny ve nispeten önemsiz diğer Romantiklerin oyunları sadece bütünüyle demode değildir; içlerinde saklı bir küf tadı da vardır. *Hernani* ve *Ruy Blas* ciddi bir açıdan değerlendirildiklerinde neden bu kadar çekilmez olurlar? Victor Hugo, son derece büyük bir teatral yeteneğe sahipti. Parlak ve marifetli bir şairdi. Görünüşe bakılacak olursa, çağdaş tiyatro tarihinin en iyi oyuncularından bazıları da Hugo'nun hizmetindeydi. Peki, nedir Hugo'nun oyunlarını ateşli birer saçmalık haline getiren şey? Tabii ki, bunun nedeni, Hugo'nun oyunlarında tiyatronun, dram karşısında kazandığı insafsız zaferdir. Her şey bir dış görünüş etkisidir ve etki her zaman için saikin çok üzerindedir. *Ruy Blas* gibi bir oyun, en güvenilmez temeller üzerine olay, tutku, retorik ve gösterişli jestlerden oluşan bir yapı inşa eder. Özünde anlaşılır hiçbir saik yoktur; ola ki hepsini çözmeyi başarabilirsek, oyunda üzerinde durulan meseleler, önemsiz şeylerden ibarettir. Muazzam bir şekilde sağlanansa, dış görünüşteki dram suretleridir. Zira Victor Hugo bir gösteri ustasıdır. Karakterler ortaya koca pelerinlerle çıkarlar; bacalardan düşerler; en ufak bir tahrik durumunda ölümcül hançerler çekerler; aslan gibi kükreyip gösterişli hareketlerle ölürlər. Mekanik heyecan muhteşem bir şekilde tasarlanmıştır. Birbirini izleyen sahnelerin ardından perde, bizleri soluk soluğa beklenti içinde bırakarak, bir gök gürlemesi gibi kapanır. Çoğunlukla da durumlar unutulamayacak kadar canlıdır. İnsan *Hernani*'yi yalnızca çocukluğunda (zira daha ileriki yaşlarda oyuna katlanmak zorlaşacak-

tır) izlemiş olsa bile kahramanın, Aix-La-Chapelle'deki kabirde kimliğini ifşa ettiği zaman davul gümbürtüsü gibi boşalan kelimelerin sesini hatırlar:

Madem ki ölmek sadece büyüklerin hakkıdır, ayağa kalkıyorum.
Krallık esasını sana bahşederek seni kral yapan Tanrı,
Beni de düğ yaptı, Cardóna ve Segorbe'de,
Monroy markisi, Albatera kontuyum, bir de vikontu
Gor'un, efendisi olduğum onca yeri saymıyorum bile.
Ben, Jean d'Aragon, şövalyesiyim Avis'in;
Sürgünde doğmuşum katledilen bir babadan,
Senin baban, Kastilya beyi Carlos'un emriyle!³

Peki ya, *Ruy Blas*'ın son perdesindeki maskeli figürün sahneye girişini kim unutabilir?

RUY BLAS:	Bu adam da kim? Konuş! Konuş! Bekliyorum!
MASKELİ ADAM:	Benim!
RUY BLAS:	Yüce Tanrım! Kaçın, madam!
DON SALLUSTE:	Bunun için çok geç.
[şimdi maskesizdir]	Madam de Neubourg artık İspanya kraliçesi değil.

Kendi tarzında mükemmel fakat bir zekâ dokunuşu karşısında bütünüyle içi boş. Ortada öz olmaksızın dram biçimlerine başvurulmuştur. Aksiyonu kuran güçler, vahşi rastlantı ve belli belirsiz entrikanın güçleridir. Soyut gurur ya da hanedan imtiyazlarından doğan (tekrarlanan Kastilya göndermesi) çatışmalar vardır ancak

3 Burada adı geçen yerler Valencia ve çevresindeki kent, kasaba ve kazalardır; Avis Tarikatı, bir Portekiz şövalye tarikatıydı; krala Kastilya Beyi olarak hitap eden Hernani, İspanyol hükümdarlığının kısmi ve yerel karakterini vurgulamaya çalışıyor. Hernani, Aragon Beyi Jean olarak, kendisinin krala eşit olduğunu ima ediyor. Victor Hugo'nun kafiyeyle *alexandrin* vezni, İngilizce kuplelere çevirmeye uğraşmanın gereği yoktur. İngilizcede, yeni-klasisizm Fransızcasında olduğu gibi, kafiye kuple tam da Victor Hugo'nun reddettiği düzen ve ekonomi niteliklerini taşırlar. Hugo'nun biçimine en yakın karşılık, çağdaşlaştırılmış Marlowe'dur. *Hernani*'den alınan bu pasajda önemli olan, sesli harflerden boşalan kükrme ve gösterişli retoriktir.

açık bir karakter ya da inanç yoktur. Bütün ilgimizi ayakta tutan, içkin bir manadan ziyade gizli planların işleyişidir. Hernani, Doña Sol'la birlikte mutluluğa ermeden önce ölüm borusu çalacak mıdır? Ruy Blas, tehlikedeki Kraliçe'yi kurtarabilmek için şeytani efendisini zamanında öldürebilecek midir? Sınırlayıcı koşullar, bir ahlak ya da zekâ içgörüsünden ziyade, gece yarısına yaklaşan saatler, sürgülenmiş kapılar ve darağacına karşı yarışan habercilerdir. Sözel biçim bile dramatik değil, teatraldır. Romantikler, yeni-klasikçi selef ve rakiplerinin *alexandrin*'ini korumayı sürdürüyorlardı. Fakat bir zamanlar Racine'de dramatik biçim olan şey, yeni retorik biçimcilik haline gelmişti. Corneille ve Racine'de argüman kapalı ve hızlıken, kupleler doğal bir birim oluşturur. Kafiye, düşüncenin sonlandığını vurgular ve kafiye kopuk mısra sayısı azdır. Victor Hugo'nun dramlarındaysa tek bir koşuk, sürekli yarıda kesilir ve çeşitli konuşmacıların arasında dağılır. Bu da biçimi yüzeysel bir hitabet haline dönüştürür. Mantık boşluğu üzerinden yapılan akrobatik bir sıçramayla da kafiye elde edilir. Ve hiçbir gerçek amaca hizmet etmez. Eylem gibi, dil de büyük fakat içi boş jestlerle dolar.

Teatrallığın dramatik olan üzerine bütünüyle hükmetmesine izin verilmesi durumunda ortaya çıkan şey melodramdır. Ve Fransız romantik tragedyalari da aslında budur: Geniş ölçekli melodramlar. İnsanın içindeki kötülüğe dair klasik inancı reddeden Victor Hugo ve çağdaşları, trajik olanın yerine rastlantısal olanı koymuşlardır. Kurgudaki olayları ortaya çıkaran, rastlantısal karşılaşma ya da hakaretin doğurduğu ölümcül durumlardır. Bu durumlar, insan ilişkilerinde doğal olan hiçbir çatışmayı ifade etmez. Bu yüzden, içimizde tragedyanın daimi dehşetine değil, anlık bir şoka ve –romantiklerin *le frisson*⁴ dedikleri– tüylerimizi ürperten durumlara yol açarlar. Bir dram kuramı için korku ve trajik dehşet arasındaki bu ayrım can alıcı bir öneme sahiptir. “Dehşet,” Joyce'un bize hatırlattığı gibi, “vahim ve insanın sürekli acı çekmesi karşısında akli eline geçiren bir histir”. Romantik sahne üze-

4 Ürperti. (ç.n.)

rinde betimlenen acılardaysa, ne bir vahamet ne de bir süreklilik vardır; casus hikâyelerinden ve entrikalardan başka bir şey yoktur. Bu da melodram ve tragedya arasındaki farktır.

Victor Hugo'nun tiyatrosu, Rostand'ın büyüleyici mantıksızlığında zirve noktasına ulaşır. Cyrano, üzerine ay ışığı vurmuş pencere kanatlarından kayarak, kafiye çınılamaları ve gürültüleri arasına düşen bütün maskeli ve tüylerle süslenmiş figürlerin gerçek vârisidir. Fakat tekniğine bakıldığında *Ruy Blas* gibi bir dram açıkça 19. yüzyılın sonlarındaki "iyi yazılmış oyunların" habercisidir. Dumas'nın *Antony*'si (1831) saf romantizm ve domestik melodramlar arasındaki bir köprüdür. Oyunda, romantik tutku tapıncı alelade bir biçime sokulmuş ve bir burjuva mekânı içine yerleştirilmiştir. *Hernani* ya da *Ruy Blas*'ın kahramanlık entrikaları domestik ve psikolojik tertiplere aktarılarak Sardou ve Oğul Dumas'nın dramlarının sosyeteye yönelik saptamalarının araçları olurlar. Bu paradoksal bir durumdur, zira bu sonraki dönem yazarları, kendilerinin Romantizm karşıtı olduklarını iddia edip soğuk gerçekçilikleriyle övünmüşlerdir. Ancak, aslında bu yazarların gerilim ve ifşa teknikleri doğrudan doğruya Romantik sahne sanatlarından kaynaklanmaktadır.

Fransız Romantik tragedyası başka bir doğrultuda da ilerlemiştir: Wagner öncesi biçimin büyük operaları doğrultusunda. Bu dramların birçoğu kendileri olarak değil, birer libretto olarak yaşarlar. Verdi'nin yorumunda *Hernani* asil bir boyuta sahiptir. Victor Hugo'nun *Le Roi s'amuse* (*Kral Eğleniyor*) adlı oyunu, çekilmez bir *guignol*⁵ parçasıdır; *Rigoletto* olaraksa büyüleyicidir. Son dönem Romantik dram tekniğinin bir ustası olan Eugène Scribe, opera metinlerinin en önde gelen düzenleyicisi haline gelmiştir. Söz konusu olan, doğal bir ilişkidir. Fransız Romantik tiyatrosunda dramın özü, tutkulu temsil mekânının altına gömülmüştür. Eserin temel kalitesi, müziğin eklenmesinden hiçbir zarar görmez. Aksine müzik, malzemeye içkin saf jest ve fantezi öğele-

⁵ Bir Fransız kukla oyunu karakteri ve bu karakterin adını verdiği bir Fransız kukla oyunu biçimi. (ç.n.)

rini mantıklı bir hale getirerek tamamlar. Melodik mısralar, o saçmalık yükünü daha sağlıklı biçimde taşır. Böylece, Victor Hugo'nun dram anlayışı Donizetti, Meyerbeer ve Verdi'nin operalarında bütünüyle gerçeğe dönüşür.

Alman dramının 19. yüzyıldaki durumuysa çok daha farklı ve karmaşıktır. Goethe ve Schiller'le başlayıp Kleist, Büchner, Grillparzer ve Hebbel'le devam eden ve kendi içinde olgunlaşan öğelerle birlikte Wedekind ve Brecht'e kadar uzanan bir edebiyat, insanın modern dram algısında haklı olarak büyük bir yer kaplar. Ne var ki, şu anda konuyu sadece tek bir açıdan değerlendirmek istiyorum: Goethe ve Schiller'in, özel konumuz olan tragedya içindeki yeri.

Goethe bu alandan ısrarla çekinmiş olmasıyla ün salmıştır. *Faust*, Goethe'nin muhtelif eserlerinin her yerinde varlığını açıkça hissettiren tragedyadan uzaklaşma durumunun en parlak örneğidir. Goethe'nin kendi fikirleri açıktır: Trajik biçim, onun dehasına hükmeden belirli eğilimlerle bağdaşmıyordu. Goethe hakkında sık sık düşünüp yazan Thomas Mann, Olympos'luda belirleyici bir *Bürgerlichkeit* olduğu fikrini ortaya atmıştır. Bu kelimeyi çevirmek neredeyse imkânsızdır. Bahsi geçen kelime orta sınıf katılığı, aydın inceliği ve dünya haline güvenme kavramlarını gündeme getirir. Goethe'yi yetenekli bir devlet memuru, durumundan memnun bir saray mensubu ve iyi talihinin çoğunu, kendi orta sınıf geçmişinin katı erdemlerine borçlu bir asilzade yapan şeyi imler bu kelime. Tragedyadaysa, orta sınıf duyarlılığının doğasıyla çatışan bir yabanılık ve inkâr vardır. Tragedya zulümden doğar; yaşam koşullarına itiraz eder. Tragedya, içinde düzensizlik olasılıklarını barındırır, zira bütün trajik şairlerde Antigone'nin asiliğinden bir şeyler vardır. Buna karşılık Goethe, düzensizlikten nefret ederdi. Bir keresinde Goethe haksızlığı tercih ettiğini söylemişti fakat bu zalim iddiayla, gerici siyasi fikirlere verilen bir destekten ziyade kendisinin, insan gelişimine dair bütün olasılıkları yok eden düzensizliğin yanındaydı, haksızlığın geçici ve telafisi mümkün bir şey olduğuna dair inancını ifade ediyordu. Ancak, bu da anti-trajik bir görüştür; tragedyada, genel bir düzen iddiasını çürüten şey, bireysel haksızlık ör-

neğidir. Çürümüşlük halini ortaya koymak için bir Hamlet yeterlidir.

Ayrıca Goethe’de özel bir döngü vardır. Güçler, amaçlar ve o yüce yaşamdaki eylemler, ışın yayan bir merkezin çevresinde bir küre oluşturmuş gibi görünürler. Hiçbir kuvvet dağılmaz, hiçbir son ucu açık bırakılmaz. *Faust*’daki mutlu son, şairin bütün yaratılarını kapsar. Fakat bu, ne dogmatik bir varsayım ne de ahlaki ve zihinsel kriz karşısında duyulan sığ bir kayıtsızlık sonucunda elde edilmiş bir döngüdür. Goethe’nin durumunda, insanı şüpheye düşürecek her kanıt vardır ve güç de olsa, sevimsizlik galip gelir. Goethe’nin ilk dönem eserlerindeki şiirsel biçim içinde, hazmedilememiş kişisel maceraların ve nesnelleştirilmiş pişmanlığın ne ölçüde yer aldığını biliyoruz. Goethe’nin özel yaşamında, karanlıkta kalmış bölgeler ve o inanılmayacak kadar üretici aklın, çöküntü yüzünden dinlenmeye çekildiği dönemler vardır. Olgun Goethe’nin sahip olduğu yaratıcı sükûnetin yüksek bir bedel karşılığında elde edilmiş olmasından dolayı, şairin cehennem olgusundan sakındığını görüyoruz. Tragedya, aklın, baş dönmesinin verdiği karanlığı göze alarak bakmak zorunda olacağı, yaşamın kıyısına doğru bile bile ilerlemektir. Goethe yukarı doğru ilerlemeye kararlıydı ve bu yüzden gözünü ışığın üzerinden ayırmadı.

Bunlar, istediğimiz takdirde, ne kadar yüce olursa olsun bir düzenin zayıflıkları haline gelebilir. Söz konusu durum, Goethe’nin kişiliğini ciddi ve dehşet verici bir soğuklukla donatmıştır. Fakat Goethe’nin tragedyayı inkâr etmesinin olumlu yanları da vardır. Onun edebiyat, bilim ve devlet yöneticiliğindeki başarıları, iki temel değer üzerinde durur: Gelişim ve eğitim. Tabii ki bunlar birbirleriyle ilişkilidir. Goethe’nin tonu, organik gelişim konusuna ve maddenin, bitkinin, şiirin ya da tarihsel sürecin kendi kendini tamamlayan gelişimlerine değindiğinde özel bir heyecanla parlar. Goethe, duyumsal bir doğrulukla gelişimin gücünü hissediyordu. Goethe için yaşamın kendisi, gelişimin zirvesi ve organizmanın büyüme ve değişim içinde kendisini mükemmelleştirmesi demektir. Goethe’nin görüşü, Darwin gerçeğinden önce Darwincidir. Ev-

rimisel bir his, Goethe'nin botaniğine, mineralojisine, edebi biçim kuramlarına ve politik muhafazakârlığına ilham vermiştir. Goethe tam olarak, taraftarca çıkarlar doğrultusunda yapılan devrimlerin, tarihe doğru ve kademeli biçimini veren sürecin büyük ahengini bozmak ya da sekteye uğratmaktan ibaret olduğuna inanmasından dolayı muhafazakârdır.

Goethe'nin, hayatı boyunca eğitimle ilgilenmiş olmasının nedeni budur. Eğitim, doğal gelişimin düzenlenmesidir. Goethe'ye göre, kişinin eğitilebilir olduğu gerçeği insanın içindeki ilahi kıvılcımdır. Yaşlı Faust'da olduğu gibi, bu kıvılcımın varlığını sürdürmesi durumunda ümitsizliğe ya da lanetlenmeye mahal yoktur. Edebiyat, açık reçetelerle değilse bile en azından eylem ve karakterler içerisinde kişinin kendi kendini tamamlamasının üstünlüğünü göstererek insanı eğitmek zorundadır. Bu, *Wilhelm Meister*, *Iphigenie* ve *Faust*'un *leitmotividir*. Bu, *Torquato Tasso*'nun sonunda var olan umuttur.

Şimdi bu gelişim ve eğitim idealinde örtük bir tragedyaya reddi olduğu bellidir. *Oidipus* ve *Kral Lear* gibi tragedyalar, gerçekten de bir çeşit, kişinin kendini tanıması sürecini gözler önüne sererler. Fakat bu, yıkım karşılığında elde edilir. Trajik karakterler felaket tarafından eğitilir ve ölümle birlikte yükümlülüklerini tamamlar. Sadece *Oresteia* (Goethe'nin Yunan trajik dramları arasından tercih ettiği) kesin bir ilerlemeyi olumlayarak biter; fakat *Oresteia*'nın durumu çok özeldir.

Bu yüzden, garip olan şey, Goethe'nin bizi belirgin ve bütünlüklü bir biçimde trajik olarak etkileyen oyunlar yazmayı başarmamasından ziyade onun, trajik biçime yaklaşan birçok eser yazmış olmasıdır. En nihayetinde, *Faust*'un ilk bölümünde acımasız bir mesele vardır. Goethe'nin çağdaşları, Faust-Margarete hikâyesinde romantik tragedyanın en somut halini görmüşlerdir. Berlioz, Faust'u lanetlenişe doğru sürüklemiş ve böylece, Goethe'nin dramından gerçek bir trajik biçim türetmiştir. *Iphigenie*'yi sahne de izleyen hiç kimse, o son affedilme baht dönüşünden önce ne kadar acının bir araya geldiğini unutmaz. Iphigenia, *Lear*'e hiç de uzak olmayan bir şekilde tanrılara yalvarır:

İnsanlık
 Tanrılardan korkmalı
 Mutlak bir güç vardır
 Onların ebedi ellerinde
 Ve kullanabilirler onu
 İstedikleri zaman.

Onların bazen yüceltiği
 İki misli korkmalıdır onlardan!

Torquato Tasso'nun sonundaysa bir çeşit huzur vardır fakat bu, beraberinde gelecekteki felaket imalarını taşıyan güvenilmez bir huzurdur. Eğer oyunda zorunluluktan belirli bir vazgeçiş varsa, bunun nedeni, burada dramın, belki de edebiyatın başka hiçbir yerinde görülmemiş bir şekilde iç dünyaya doğru yönelmesidir. Oyunun biricik eylemi ruh hali ve hislerden ibarettir. *Tasso* etkileyici bir oyundur fakat Goethe oyunun içinde, kendi mağrur biçimini ve romantizmin temelsiz benlikçilik fikrini fazlasıyla işler. Eser bir otoportre olarak anlam kazanır. Ve kendi ikili doğasına dair bir görüşü canlandıran Goethe'yi gösterir. Oyun, teatral biçim verilmiş lirik bir tefekkürdür. Oyun içinde kesin bir trajik dehşet hissini tecrübe edemeyiz, zira Goethe, *Tasso*'dan farklı olarak yıkıma uğramaz, aksine, aynı anda hem *Tasso* hem de Antonio olarak muzaffer bir edayla ilerleyişini sürdürür. Eğer oyun, yazarın kimliğine biraz daha az bağlı olabilseydi, ortaya çok daha ciddi bir anlam çıkabilirdi.

Weimar Dönemi'nin başka bir dramı daha trajik yönde ilerliyormuş izlenimini verir fakat bu oyun, Goethe'nin en karmaşık eserlerinden biridir. *Die Natürliche Tochter*'in donuk ve nispeten yüzeysel etkisi, yetenek ve harcanan enerjiyle bütünüyle orantısızdır. Kendimizi önemli çatışmaların başlangıcında buluruz; siyasi bir karmaşa zemini üzerinde, bir özel yaşam düğümü öne çıkartılır. Goethe, Fransız Devrimi hakkında temel bir dramatik ifade biçimine doğru ilerliyormuş gibi görünür. Ancak, dram yön değiştirip entrikalardan oluşan dolambaçlı bir yola doğru sapar ve gi-

zemli bir belirtiyle sona erer. Kısım buunun nedei *Die Natürliche Tochter*'in, Goethe'nin tasarlayıp gerisini getirmediğ bir üçlemenin ilk bölümü olmasıdır. Oysa oyunda var olan ipuçları, insanın, bir çeşit iyileşme ve uzlaşmayla nihai çözüme varılacağını düşünmesine sebep olur. Goethe'nin diğer eserlerinde olduğu gibi, trajik, olumlamanın hazırlayıcısı niteliğindedir.

Yine de *Die Natürliche Tochter*, bir bölüm olarak bile etkileyicidir, zira oyun bizi Goethe'nin eserlerinin tipik özelliğine doğru yöneltilir. En görkemli olanları da dahil olmak üzere Goethe'nin tüm yazıları, sanki çok daha bütünlüklü ve kesin bir iç tasarının gerçeklik kazanmış kısmi parçalarıymış gibi, insanı bir bitmemişlik burukluğuyla baş başa bırakır. Bitmiş bir heykeli incelerken insanın içini, mermerin taşoacağından çıkarıldığı fakat bütünüyle kullanılmadığı hissi kaplar. Goethe'nin eserleri arasında sanki her biri, kendi tamamlayıcı yankısını toplamda bulurmuş izlenimi veren karmaşık yankılanmalar vardır. Ve son tahlilde, bu toplam, insan yaşamıdır. Goethe'nin kendisine ait çeşitli güçleri kullanması, onun yaratıcı biçimin parçalar halindeki ifade biçimlerinin tümüne anlam veren en büyük sanat yapıtıydı. Ve trajik olan, açıkça, bu yaşamın öngördüğü fakat daha olumlu ve keyifli değerlere bağımlı kıldığı anlama biçimlerinden bir tanesiydi. Goethe'nin Mephistopheles'te şeytana hayat vermesinde dahi bir çeşit uğursuz sevinç vardır. Cehennem ateşi onu kavurmaz; Mephistopheles bu ateşte ellerini ısıtır.

Eğer Romantizm ve tragedyanın farklı ideallerinin birleştiği bir yer varsa bu, Schiller'in dramlarıdır. Schiller, Racine ve Ibsen arasında, Batı edebiyatının ürettiği en zengin oyun yazarıdır ve insan, sınırlı bir alan içerisinde onun muazzam başarılarını inceleyemez. Dolayısıyla, bir kez daha kendimi belirli bir bakış açısıyla sınırlayacağım: Schiller ve tragedya kavramı. Fakat Schiller'in durumu, böyle bir kuramsal görüşü gerektirir, zira ilk olarak Dryden'da gözlemlediğimiz çifte bilinç, onda da gelişmiştir. Schiller hem şair hem de eleştirmendir. Yoğun ve ciddi bir şekilde şiirsel biçim sorunları üzerine düşünceler geliştirerek, ardında birinci sınıf bir felsefi eleştiri bütünü bırakmıştır. Schiller'in içindeki

oyun yazarı, içindeki eleştirmenin ortaya attığı sorulara belirli bir biçimde yanıt vermiştir.

Schiller her zaman için, çağdaş ruhun klasik ve Shakespeare dramına hayat veren ruhtan çok net bir biçimde ayrıldığı gerçeğinin farkında olmuştur. O, 18. yüzyılın sonlarındaki duygu buhranını, duygu ve pathos hayatına yönelişi bütünüyle tecrübe etmiş, aslında bunu biraz da kendisi kışkırtmıştır. *Werther*'i sekiz yıllık bir arayla (1774 ve 1781) izleyen ilk dramı *Die Räuber* (*Haydutlar*), Goethe'nin romanıyla birlikte Romantizmin parolası haline gelmiştir. Oyun, lirik çılgınlık vurgularıyla tutkunun, geleneksel ahlak ve zümre menfaatleri karşısındaki haklarını duyurur. Romantizm, Goethe için geçici ya da ara sıra ortaya çıkan bir ruh halini ve çokyönlü dehasını içine aktarabileceği bir çeşit duygusal durumken, Schiller için doğal bir ortamdır. Schiller militan liberalizmi doğadaki yabanılılık ve canlılığa olan aşkı, yerel renk ve tarihin önemine karşı duyduğu yoğun duyarlılığı yüzünden bir romantiktir. Romantik nesil kendi duygu repertuarını Schiller'in dramları ve kahramanlık şiirlerinde bulmuştur. Neredeyse yaşamının sonuna doğru, hastalığın karanlığı üzerine çöktüğünde Schiller, Rousseau'cu bir iyimserliği benimsemiştir. Schiller, insanı doğasında erdemli olarak görmüş ve sosyal adalet olasılığına inanmıştır. Ve gerçek bir Romantik gibi, kendi kişiliğini, yaptığı her şeyin içine yansıtmıştır. Otuz Yıl Savaşları ve Hollanda isyanı hakkındaki tarihsel eserleri bile Schiller'in ateşli doğasından izler taşımaktadır. Bu eserler, Schiller'in hayal gücünün ürettiği düzyazılardır. Ayrıca, gördüğümüz üzere Schiller, Romantiklere özgü tipik Shakespeare tutkusuna da sahiptir. Iago, Edmund ve III. Richard'ın sesleri Schiller'in ilk oyununda yankılanır; *Coriolanus* ve *Julius Caesar*'da ortaya atılan teatral sorunlar, *Demetrius*'un tamamlanmamış parçaları içinde saklıdır.

Bununla birlikte Schiller, özellikle Goethe'yle olan fikir alışverişi esnasında, romantik idealler ile tragedya arasındaki zıtlığın farkına varmıştır. Schiller liberalizm ve trajik olan arasında hiçbir doğal ilgi bulunmadığını biliyordu. Yunan tragedyasına karşı güçlü bir yeteneğe sahip olan Schiller'in Yunan mitolojisini ele alış biçi-

mi, Winckelmann'dan Nietzsche'ye kadar Alman düşüncesini büyüleyen o özel Hellenizm türünün kaynakları arasında yer alıyordu. Schiller Racine'i çevirmişti ve Fransız yeni-klasisizm dramını birçok Romantik çağdaşından çok daha iyi bir şekilde kavramıştı. Hatta bir defasında, antik tragedyanın esas biçimlerini modern sahne üzerine taşıma kavramını da uç bir noktaya taşımıştı.

Bu yüzden, Schiller'in oyunlarında Romantik değerlerin medezirinden oluşan bir gelgit hareketi vardır. *Haydutlar*'da Roman-tizm sel olur akar; *Die Braut von Messina*'daysa (*Messinalı Gelin*) bütünüyle ortadan kaybolur ve kendimizi soğuk ve parlak bir Attika manzarasının içinde buluruz. Schiller'in en parlak noktalarında, Romantik hassasiyetin, dramatik nesnellik ve trajik dünya görüşü üzerinde oluşturduğu baskı sonucunda, ortaya tipik bir gerilim çıkar. Bunu çok net bir şekilde gören Schiller, özel bir trajik biçim geliştirmeye çalışmıştır. Çeşitli oyunlarını "uzlaşma tragedya-ları" olarak adlandıran Schiller, *Oresteia*'nın sonunda ve *Oidipus Kolonos'ta*'nın da genelinde görülen, yıkımdan bağışlanmaya giden sürece çağdaş bir karşılık aramıştır. Kısacası, Pascal sonrası insanının iyimser, ussal ve duygusal mizacına uygun kesin trajik biçim arayışı Schiller'le başlamıştır.

İlk büyük dramlarından *Don Carlos*, biraz hantal bir hazinedir. Metnin bütünü tahammül edilebilir bir performans için çok uzun olmasına rağmen neredeyse her yeri dramatik enerjiyle doludur. Oyunun içinde Romantizmin nispeten daha önemsiz pırıltılarını, Victor Hugo'nun kendi parlak tuğlalarını yaratırken kullandığı parçacıkları buluruz: İspanyol mekânındaki kan ve kadife, casusluk hikâyeleri, sırların aşikâr olduğu ve umutsuz aşkların yaşandığı sahneler. Oysa oyunda bundan çok daha fazlası vardır. II. Philip'in kara kişiliğinde (bol bol saçılan soğuk kelimeler kıyafetinin siyahlığına yapışmıştır) Schiller bambaşka bir çağdaşlığı vurgulamıştır: Kişiliğindeki kötülüğe, özünde duyarsızlık bulunan bir za-fiyet olmasından dolayı merhamet duyulabilen bir kötü adam. Onun arkasında, Escorial'ın gölgesinde, John Gabriel Borkman ve içlerinde bir vicdan ölümünün gerçekleştiği bütün çağdaş dram karakterleri bekliyormuş gibi görünmektedir. Oyunun en muhteşem

anlarından biri, Kral'ın ağladığını bildiren haberler üzerine Lerma Kontu'nun krallık huzurundan apar topar çekip gittiği sahnedir. Saray mensupları dehşete düşmüştür. Çünkü bu gözyaşlarında, tıpkı bir anlığına zalim akla görünmek için ortaya çıkan bastırılmış hislerin hayaletiymiş gibi korkunç ve iğrenç bir şey vardır.

Don Carlos böyle darbelerle doludur. Bu darbeler, Romantik melodramın dış görünüşteki krizlerini karakter ve idealler arasındaki sahihi çatışmalara dönüştürür. Meseleler gerçektir ve teatral heyecan mekanizması sadece bu meselelere etkileyici bir biçim vermek için oradadır. *Don Carlos*'un kusuru, bir melodram aşırılığından ziyade şiirsel biçimin, ideolojinin taleplerine kurban edilmesidir. Schiller tarihsel gerçekleri hiçe sayarak Don Carlos'tan, mutlakıyetçilik ile özgürlük arasındaki siyasi mücadele içinde bir kurban yaratmıştır. Ve Marki de Posa karakterinde (oyunun gerçek kahramanı) Schiller kendi ideal insan görüşünü dramatize etmiştir: Asil, liberal, fazlasıyla yaşam dolu olmasına rağmen hayatını romantik özgürlük ve erkeksi arkadaşlık idealleri uğruna feda etmeye hazır bir adam. Marki, oyunda sürekli bir dengesizlik yaratır. Arada geçen ağır retorik ve felsefi tartışmalar kurgunun önüne geçer. Sonradan gelecek hiçbir eylem, Philip ve Posa arasındaki o büyük karşılaşmada harcanan duygu yoğunluğuna rakip olamaz. Rousseau'cu özgürlüğün karşısına otokrasi ve karamsarlığın sesini koyan Schiller, Alman edebiyatındaki en meşhur dizelerden bazılarını yazmıştır:

MARKI:

Bir bakınız

Tanrı'nın muhteşem Doğasınal Kurulmuştur
Özgürlük üzerine ve Özgürlük ne kadar da zengin kılmıştır
onul
Ulu Yaratıcı veriyor bir solucana
Çiy damlasından bir ev; ölü yerlerinde dahi
Çürümüşlüğü, sağlıyor Doğa'nın gücünün
Özgürce işlemlerini. Oysa ne kadar da dar, ne kadar da
sefil
Sizin yaratıklarınızla Bir yaprağın hışırtısı
Korkutuyor aniden Hristiyanların efendisini. Titriyorsunuz

Her faziletin önünde. Fakat O -bozmamak için
 Özgürlük tasarımını ve ışığını- müsaade ediyor
 Korkunç Kötülük ordularının birleşmesine
 Çılgınca Kendi kâinatıyla. O ki, sanatkâridir
 Yaradılışın, hiç araya girmiyor bile. Alçakgönüllülük göstererek,
 Ebedi kanunlar içinde gizlenmeye çalışıyor.
 Bir kuşkucu kanunu görüyor fakat bunu vereni görmüyor.
 Ve soruyor, "Tanrı'ya ne gerek var?" diye, "Yetiyor dünya
 Kendine." Bir Hristiyan'ın dudaklarından dökülen hiçbir dua
 O'nu bu kuşkucunun hakaretinden daha çok övmemiştir.

PHILIP: O halde siz üzerine alabilir misiniz, benzetme sorumluluğunu
 Bu yüksek örneğe, fanileri
 Krallığımda yaşayan?

MARKİ: Bunu siz yapabilirsiniz majesteleri,
 Ancak siz. Başka kim olabilir? Bundan böyle adayın bütün-
 Ne yazık ki, bunca zaman,
 Tahtın biricik menfaatleri doğrultusunda işlemiş olan-
 gücünüzü
 İnsanların mutluluğuna adayın! Geri verin
 İnsanlığa kayıp asaletinil Tebaa
 Eski zamanlardaki gibi, ilgisi
 Ve amacı olsun saltanatın! Hiçbir şey bağlamasın onu
 Diğerlerinin eşit hakları karşısında korusun saygısını
 Ve insanlık, kendi benliğini geri kazanana dek,
 Uyanacak içindeki saygınlığı anladığında,
 Özgürlük'ün gurur verici ve yüce faziletleri geliştiğinde,
 İşte o zaman siz majesteleri -kendi sınırlarınızda
 Dünyanın en mutlu ülkesini kurmuş olacaksınız- işte o zaman göreviniz,
 Dünyaya hâkim olmak olacaktır.⁶

6 Kişileştirme ögesini vurgulayabilmek için Doğa, Özgürlük ve Kötülük kelimelerini büyük harfle yazdım. Schiller retoriğinde bu soyutlamalar çarpıcı bir role sahiptir. Alegori düzeyi, her zaman için gerçekçi eylem düzeyine yakındır.

Bu kadar uzun bir alıntıyı, Shakespeare'in bile büyük bir dramatik retorik ustası olmadığını söyleyen Thomas Mann'ın ne demek istediğini göstermek için yaptım. Fakat *Don Carlos*'taki retorik, dramı gölgeleme noktasına varır. Bu kadar uç felsefi çatışmaların ışığında, karakterler soyutlanma eğilimi gösterirler. Schiller, Eric Bentley'in "düşünür oyun yazarları" olarak adlandırdığı kişilerin başında yer alır.

Don Carlos ve *Wallenstein Üçlemesi* arasında on yıl vardır (1787-1796). Schiller, tarihsel ve felsefi denemelerinin çoğunu bu zaman içerisinde yazmıştır. Dikkatini Aristoteles'in *Poetika*'sına, Yunan tragedyasına ve Shakespeare'in tarihsel oyunlarına vermiştir. 1794 yılındaysa, Schiller'in Goethe ve Goethe'nin klasik biçim fikirleriyle olan yakınlaşması başlamıştır. Schiller, *Don Carlos*'ta bir ideoloji ve kişisel his fazlalığı görerek, oyuna hoşnutsuzlukla bakma noktasına gelmişti. *Wallenstein*, karakteri yalnızca dramatik eylem içinde gösteren, Sofokles ve Shakespeare tarzında bir "nesnel dram" olacaktı. Hepsinden de önemlisi, şair, kendisini romantik benlikçiliğin hazırlarından mahrum bırakmıştı; Schiller kendi buluşundan uzak duracaktı. 1796 Kasımı'nda Schiller gururla *Wallenstein* hakkında şunları yazmıştı: "Neredeyse konunun beni ilgilendirmediğini dahi söyleyebilirim."

Fakat Schiller'in tarihsel bilgisinin katıksız ustalığı ve hayal gücünün genişliği bir kez daha dramatik biçimin üzerine geçmiştir. *IV. Henry*'nin iki bölümündeki çifte kurgu, epizodik yapıyı birleştirebilmek için o şekilde tasarlanmıştır. *Wallenstein Üçlemesi*'ndeki eylem dizeleriye dikkatimizi dağıtacak kadar karışık ve birbirinin içine geçmiştir. Artık ilgimiz kahramanın, yaşlı ya da genç Piccolominiler'in üzerine yoğunlaşmış; devlet meseleleri şaşırtıcı bir şekilde kişisel his meselelerinin yerini almıştır. Yalnızca *Wallenstein's Tod*'un (*Wallenstein'in Ölümü*) son iki perdesinin kapanışında tüm büyük öğeler ölümün etrafında birleşir. Dram muazzam ve çabuk bir Shakespeare eylemiyle biter. Oysa bir bütün olarak ele alındığında, *Don Carlos* gibi, *Wallenstein* da özellikle okunduğu zaman canlı biçimde var olan bir oyundur.

Schiller, bereketli kuvvetini sahnenin gerekli kısıtlamalarına göre denetleyebileceğini göstermek istercesine, *Wallenstein*'dan hemen

sonra t  n dramları arasında en sıkı biçiminde tasarlanmış olanına doğru ilerlemiştir. *Maria Stuart* emsalsiz bir eserdir. Oyun, *Boris Godunov*'la birlikte Romantizmin tragedya konusunda bütünüyle kendisini gösterdiği tek örnektir. Asil hanım, romantik hayal gücüne fazla gelir; kadının içinde gizemli su a, ümitsiz davaya ve tutkulu bir vicdana uygun faziletler birleşir. Kadının çıktığı darağacının kırmızısı ve giydiği elbisenin siyahı, Sir Walter Scott'tan Dumas'ya kadarki Romantik kurgu tarafından yüceltilmiştir. Swinburne, bir *Mary Stuart*; Alfieri de bir *Maria Stuarda* yazmıştır. Onun kederindeki müzik, içlerinde Donizetti'nin bestelemiş olduğu bir operanın da yer aldığı, unutulmuş Romantik dönem operalarında yankılanır.

Fakat kadının gösterişli ve trajik geçmişine yönelik başka hiçbir yaklaşım, Schiller'inkine benzemez. Zira Schiller, onun  l  m  nde  ifte bir trajedi görmüştür. Oyunun sonunda Kraliçe Elizabeth, Mary Stuart'ın rakibi olarak sahneye gelir fakat aralarında geçen mücadele içinde, insanlığının çoğunu tüketir. Corneille'in devlet adamlarından biri gibi, Elizabeth vicdanını siyasi zorunluluğun işleyişine karıştırır. Oyunun sonundaysa, içinden ateş geçmiş büyük bir yapı gibi dimdik durur: Yanmış ve soğuk. Elizabeth'in trajedisi kurbanının trajedisine benzer ve eylem her bir anda, lanetlenişin titiz dengesini dramatize eder. Söz konusu durum, insanın bir uçurumun i ine bakması durumunda, uçurumun da insanın kendi ruhunun i ine bakacağını savunan Nietzsche'nin gözleminin bir meseli gibidir.

Bütün oyun ve aslına bakılacak olursa, Romantik dönem dramının tüm kazanımları, iki kadının Fotheringhay bahçesindeki karışlaşmasına doğru y kselirmiş gibi görünmektedir. Tarihsel gerçeklere göre, böyle bir karışlaşma olmamıştır ve Goethe, Schiller'in bu durumun üstesinden nasıl geleceğini merak ediyordu. Schiller'se, bu durumun üstesinden görkemli bir şekilde gelmiştir. İnsanın, gerçeğin diyalektik doğasına, kendisi ile " teki", akıl ile vicdan, zorunlu ile doğal arasındaki çatışmalara dair bilincine, bütünlüklü bir ifade biçimini verilen bir sahnedir. O bahçede, hayatlarımız hakkında neyin uzlaştırılmaz olduğuna ilişkin bir duyguyu tecrübe etmemiz sağlanır.

Don Carlos'ta, Kral ve Marki arasındaki tartışma rakip ideolojilerle ilgiliydi ve öğreti, kendisini ifade eden sestten çok daha önemliydi. İki kraliçenin karşılaşmasındaysa pervasız bir insanlık vardır; kraliçelerin kelimelerinden kan boşalır. Bu, saf ve muhteşem bir tiyatrodur. Mary Stuart, zorunlu bir teslimiyet haliyle düşmanına yaklaşır. Elizabeth, onu komplo kurmak ve huzursuz entrikalar çevirmekle suçlar. Tutsak hanım, hanedanlık haklarından feragat eder. Tek istediği serbest bırakılması ve kendisine ateşli geçmişine huzur içinde bir son verme şansının tanınmasıdır. Sahne, büyük anlaşmazlıkta bir çözüme varmaya doğru ilerliyormuş gibi görünür. Fakat galip Kraliçe'nin içindeki kadın uyanır. Ve gaddar bir erotik ironi kendisine hâkim olur. Mary Stuart'ın içindeki hükümdarlık büyüsunü bozan Elizabeth, artık Stuart'ın içinde, onlarca erkeği kendisine çeken o tutkunun üstünlüğünü bozmanın bir yolunu bulmaya çalışır. Kendisine erkek eli değmemiş olan Elizabeth, mağlup rakibinin tensel sihrini bozacaktır. Fakat Elizabeth onu çok sert bir dille azarlar; Mary de ona karşılık verir. Hiddetle Kraliçe'yi piç olmakla suçlar ve bu telafisi mümkün olmayan hakaretle, hayatta kalma şansını yok eder. Beraberlerindeki lordların varlığı, iki kadının içinde, ne siyasetin ne de merhametin söndürebileceği cinsel bir nefret ateşi yakmıştır.

İnsan bu sahnenin ustalığını ancak bütün sahneyi alıntılarla anlatılabilir. Brutus ve Cassius'un buluşmasında (karşılaştırılabilir bir açığa vurma bütünlüğü bağlamında, dram tarihindeki sayılı anlardan biri) hareket, yüksek bir gerilim halinden sakinliğe doğru ilerler. Burada hareket sürekli bir yükseliştedir. Mary diz çökmeye başlar; kalkarak, muazzam bir şekilde ayaklarının üzerinde durur. Telaşla uzaklaşmaya çalışan Elizabeth'tir. Ve eşit kütlelerin herhangi bir karşılaşmasında olduğu gibi, her ikisi de acı çeker. Her iki kraliçenin içinde de yaşam ateşi öfke kusar. Mary Stuart, hasmının arkasından bağırır: "O yüreğinde ölüm taşıyor." Doğru; fakat Mary'nin ölümünü de.

Dramın geri kalanı, merhametsiz bir şekilde bu zirve noktasından aşağıya doğru ilerler. Tragedya gittikçe Elizabeth'in üzerine

yoğunlaşır. Elizabeth idam hükmünü imzalarken bile içindeki kadının hiçbir zaman bütünüyle intikamının alınamayacağını ya da haklı çıkarılamayacağını bilir:

Mary Stuart

Bütün dertlerimin kaynağı bu ilençli isim!
Eğer onun yaşamdan kökü kazınsaydı,
Göklerdeki bir dağ kadar özgür olurdum.
Bana o kadar acımasız bir aşağılamayla baktı ki
Sanki bakışları beni yerin dibine geçirecekti!
Gücsüz sefill Oysa ben daha keskin silahlar taşıyorum,
Onların darbeleri ölümcül ve sen yok olmalısın!

Trajik ağırlığın iki merkezi arasındaki denge son âna kadar devam eder. Mary Stuart'ı darağacına, Elizabeth'i de anlamsız bir yalnızlığa doğru ilerlerken görürüz.

Detaylı bir edebi çalışma olmadan, insanın bu kadar mükemmel bir eser hakkında söyleyebileceği faydalı pek bir şey yoktur. Dramatik yapının ekonomisi –son iki perdenin temposuna dikkat edin– gerçek tragedyanın acımasız karakterini etkileyici bir hale sokar. Perde kapandığında, *Antigone*'de olduğu gibi, zalim fakat doğal bir yıkım hissiyle baş başa kalırız. *Maria Stuart*'ın neticesi, Melville'in "nihai bilgi" olarak adlandırdığı nadir görüşlerden biridir. İnsanın, en üstün olduğu anda yok olmaya yakın olduğunun farkına varırız.

Ne *Die Jungfrau von Orleans* ne de *Wilhelm Tell* bu kadar geniş bir etkiye sahiptir. Schiller, dildeki ve dramatik yapıdaki ustalığını sürdürür fakat önceki oyunların hiciv yazarı ve duygusal insanı, hâkimiyeti tekrar eline alır. Her iki oyun da parlak birer peri masalıdır. Oyunlar ulusal bilincin ve siyasi özgürlüğün önemli değerlerini vurgular. *Die Jungfrau*'nun sonu, sahne direktiflerinin gökyüzündeki bir kırmızı ışığı imlediği bir çeşit Hristiyan töreni gibidir. Oyun, Romantizme içkin duygu ve duygusallık arasındaki ince çizgiyi geçer. *Wilhelm Tell*'in son perdesinde mantığın ve aksiyonun temposu, şairin, kişisel nefret ve despotluk karşısında

haklı bir gerekçe gösterilerek işlenen iki siyasi suç çeşidi arasındaki farklılığı gösterebilmesi için kasten bozulmuştur.

Ancak, trajik gücün bu şekilde dağıtılması kasıtlıdır. *Maria Stuart*'tan sonra Schiller kısmi ya da Goethe'nin *Iphigenie*'sı tarzında sekteye uğratılmış tragedya fikriyle gitgide daha çok ilgilenmiştir. Schiller uzlaşmanın ahlaki ve estetik değerlerini vurgulayarak, bir sanat eserinin ideal biçime ulaştığında yüce bir mutluluk ifade etmesi gerektiğine inanmıştır. Schiller'in bedensel yaşamı hastalığa teslim olurken, ruhundaki canlılık zirveye çıkmıştır. Dram yazarını, ulusal bir destan yaratıcısı ve ülkünün taleplerini mit vasıtasıyla sergileyebilen bir kişi olarak görmüştür. Bayreuth'de ve Brecht tiyatrosunda bu fikirlerle tekrar karşılaşırız.

Fakat *Don Carlos*, *Wallenstein'in Ölümü* ve hepsinden de önemlisi *Maria Stuart* tragedya dünyasına aittir. Romantizm trajik karşıtıdır doğru; fakat Romantik çağ, Beethoven'in de çağıdır.

VI

Her edebi hareketin içinde kısmen bir isyan kısmen de bir gelenek vardır. Romantizm, 17. yüzyılın sonlarındaki ve 18. yüzyıldaki beğenileri yönlendiren akıl ve akılcı biçim ideallerine karşı bir başkaldırı olarak ortaya çıkmıştı. Blake'in mitolojisinde hayal gücünün kanatları, üzerlerine Newton ve Voltaire tarafından yüklenmiş olan aklın soğuk illetinden kendilerini kurtarmıştır. Romantizmin şiirsel tekniği, yeni-klasisizm ilkelerine yönelik saldırı süresince gitgide karmaşıklaştan zorunlu bir polemik niteliğindedir. Wordsworth'un *The Lyrical Ballads* adlı eserine yazdığı önsöz ve Victor Hugo'nun eleştirel manifestoları, hem gelecekteki amacın bildirgeleri hem de mevcut edebi geçmişin açık tenkitleridir. Pope ya da Voltaire hiç var olmasalardı, kendi karşı değerlerini anlaşılır bir dilde anlatabilmek için Romantiklerin onları yaratmaları gerekecekti.

Fakat Romantik hareket aynı zamanda, kendisi için görkemli bir soyzinciri oluşturabilmek için de mücadele etmiştir. Romantik hareket sadece Shakespeare ve Rönesans'ın vârisi olmayı arzulamamıştır. Homeros'un, Yunan tragedya yazarlarının, Yahudi peygamberlerin, Dante'nin, Michelangelo'nun, Rembrandt'ın, kısacası, orantının görkemi ve yüksek lirik tonun ayırt edici olduğu bü-

tün sanatın kendi atası olduğunu iddia etmiştir. Romantik panteon, yüce varlıklardan oluşan bir galeri gibidir. Bu galeride sık sık gezintiye çıkan Victor Hugo sanki kendisinin gelecekte orada alacağı yeri çağırıştırır gibi, oradaki Devleri sıralamıştır:

Homeros, Eyüb, Aiskhylos, Yeşaya, Zekeriya,
Lucretius, Juvenal, Aziz Yuhanna, Aziz Paulus, Dante,
Rabelais, Cervantes, Shakespeare.
Bu, insan ruhunun değişmez devlerinin oluşturduğu bir düzendir.
Deha bir hanedandır. Başka hiçbir hanedan yoktur.

Bu hanedandan olan herkes,
Dikenlileri de dahil olmak üzere bir taç takar.

18. yüzyılın verimsiz toprağı, yüce yaratımın zincirini kırmıştı. Romantikler kendilerini, Shakespeare ve Michelangelo'dan sonra düşen meşaleyi yerden kaldıran kişiler olarak görmüşlerdir. Delacroix ressamın, Berlioz da müzisyenin rolünü böyle algılar. Romanizm, deha gelenegini ifade etmektedir.

Oysa böyle bir görüş şaşırtıcı bir paradoksu imlemektedir. Romantikler, nasıl olur da aynı anda hem Yunan şairlerin soyundan geldiklerini iddia edip hem de yeni-klasisizmi yadsıyabilirlerdi? İlham kaynağı olarak Aiskhylos ya da Sofokles'in varlığına başvuran Romantik şair, Racine'den, hatta Voltaire'den nasıl farklı olabilirdi? Shakespeare ve antik idealler nasıl uzlaştırılabilirdi? Bu soruyu ilk kez ortaya atan Lessing olmuştur. Lessing bu problemi, sonradan ortaya çıkacak dram kuramlarını fazlasıyla etkileyecek ve geçmişin şekline dair çağdaş imgemizde, varlığını üstü kapalı bir biçimde hissettirecek bir çözüme kavuşturmuştur.

Lessing'in öncelikli meselesi ulusal bir Alman tiyatrosunun yaratılmasıydı. Lessing 1760'lı yıllarda, Alman sahnesinin bütünüyle Fransız yeni-klasik tiyatrosu ve özellikle de Racine'den sonra yazılan Fransız tragedyalarının hâkimiyeti altına girdiğini görmüştür. Kendi üstünlüğü içinde çok yoğun ve özerk bir konuma sahip Racine, sınırları geçmemişken, onun solgun halefleri geçmişti. Almanya'daki saray ve şehir tiyatroları, içlerinde, yeni-klasisizm bi-

çim ve kurallarının kılı kırk yaran bir titizlikle kölece gözetildiği soğuk ve gösterişli oyunlar olan La Harpe ve Voltaire'in eserlerinin etkisi altındaydı. Lessing devrim niteliğindeki içgörüsüne, bu oyunları inceleyerek ulaşmıştır.

Lessing yeni-klasisizmin *yeni* değil, *yanlış* klasisizm olduğunu ayırsamıştır. Klasik idealin doğru yorumcuları Castelveto, Boileau ve Rymer değildi. Onlar Yunan tragedyasının mirasının üzerine oturmuşlar fakat onun gerçek ruhunu kavramayı başaramamışlardı. Aiskhylos ve Sofokles'in kalitesinin, Aristoteles ve Horatius'un biçimsel kurallarına bağlılık yoluyla yeniden yakalanabileceğine dair inancı Lessing reddetmiştir. Yunan tragedyasının dehası üç birlik ilkesi, mitolojik kurguların kullanımı ya da koronun varlığından çok daha başka bir yerdeydi. Lessing tek vuruşta, iki yüzyıl boyunca şiirsel kuram üzerinde hâkimiyet kurmuş kabullere meydan okumuştur. Yeni-klasisizm, Attika geleneğinin bir devamı değil, gülünç bir taklidiydi.

Lessing'e göre, klasik dönem ile Shakespeare dönemi arasındaki bütün çatışma bir düzmeceydi. Ve büyük bir bakış açısı yanlışından kaynaklanıyordu. Milton, Aiskhylos adına Shakespeare'i gözden düşürürken hata etmişti. Dryden, Elizabeth Dönemi ve antik dönem idealleri arasında bir seçim yapmaya teşebbüs ettiğinde, yanlış bir izlenim onu yanıltmıştı. Sanat ve dram kuramını fazlasıyla kontrolü altında tutan –Sofokles *veya* Shakespeare– ayırım yanlıştı. 1759 kadar erken bir tarihte Lessing çok önemli bir yakınlığı ima ederek: Sofokles *ve* Shakespeare demiştir.

Bu, Lessing'in konuyu yeniden değerlendiriş biçiminin püf noktasıdır. Ve Batı tiyatrosu tarihindeki büyük bölünmenin antik dönem ile Elizabeth Dönemi arasında değil, Shakespeare ile yeni-klasikçiler arasında gerçekleştiğini ifade etmektedir. *Oresteia* ve *Hamlet* birlikte, aynı tragedya dünyasına aittirler.

Lessing *Hamburgische Dramaturgie*'sinde (1767-1768) devrim niteliğindeki görüşlerini uygulamalı eleştiri alanına taşımıştır. Voltaire ve Corneille'in meşhur küçük kardeşi Thomas Corneille'in oyunlarını inceleyen Lessing, söz konusu eserlerin *Poetika*'nın gerçek amacına uymadıklarını ileri sürmüştür. Aristoteles'in tragedya

ideali bu yeni-klasik eserlerde değil, Shakespeare'in dramlarında gerçeğe dönüşmüştü. Lessing, hayalet ve benzeri görünümünün çağdaş sahne üzerindeki kullanımlarını incelerken, geliştirdiği yeni yaklaşımının inandırıcı bir örneğini sunar. *Persler*'de Darius'un hayaleti, bize inandırıcı gelen bir özelliğe sahiptir, zira ardında, gerçek bir dini inanışın gücü vardır. Benzer bir gerçekliği *Hamlet*'te de duyumsarız, çünkü tecessüm etmiş ruhların dünya üzerindeki varlıklarını kabul etmek Elizabeth Dönemi hayal gücünün sınırları içindedir. Voltaire'in *Semiramis*'indeki hayaletse, inanmayan bir şair tarafından, inanılması imkânsız bir kurgu içine yerleştirilmiş bir rokoko zırvasıdır. Ardında ne bir ritüel görenek ne de bir hayal gücü inancı olan bu durum, sadece bir yazınsal yapaylıktan ibarettir.

Aynı şekilde, Aristoteles'in acıma ve korku kavramlarının doğru bir yorumunu yeni-klasik tiyatrodan bulamayız. Corneille ve Voltaire'in görkemli kahramanları, bizden soğuk bir hayranlık beklerler. Bu karakterler, onlara acımamız halinde kızarlar. Trajik merhamet duygusunu tecrübe edebilmemiz için Desdemona'ya bakmamız gerekir. *Thebai'ye Karşı Yediler* ya da Euripides'in *Medea*'sının neden olduğu doğal dehşetin bir çeşidini hissedebilmemiz için dikkatimizi sadece *Kral Lear*'e veya *III. Richard*'a vermemiz yeterlidir. Ve Lessing, eylemde birlik kuralında ısrar etmemiz durumunda, bunu bulacağımız yerin yeni-klasik tiyatro olmadığını ileri sürer. Söz konusu tiyatro geleneğinde, inanılmaz dramatik tesadüfler ve kısaltmalar (Corneille'in yapmaya zorlandığı akrobasi hareketleri) karşılığında elde edilen, görünüşte bir birlik vardı. Aristoteles'in birlikten kastıysa, *Othello* ya da *Macbeth*'de sergilenen iç tutarlılık ve şiirsel mantıktır. *Poetika*'nın daha küçük zaman ve mekân birimlerine önem vermesinin nedeni, Atina tiyatrosunun teknik biçimleriydi. Bu biçimler ebedi ya da ayrıcalıklı hiçbir otoriteye sahip değildi.

Lessing'in fikirleri, Fransız ve Alman Romantizminin düsturlarından biri haline geldi. Ve çok geçmeden Aristoteles'in *Poetika*'sını Shakespeare'e uygulamaktan vazgeçildi. Artık önemli olan, Yunan ve Elizabeth Dönemi tragedyaaları arasındaki deha yakınlığıy-

dı. Romantikler kendi yücelik kavramlarını Aiskhylos ve Shakespeare adına savunmuşlardır. Ve yeni-klasisizmde, bahsi geçen her iki yazardan da eşit bir kopukluk durumu olduğuna inanmışlardır. Victor Hugo, tragedyanın bu iki üstadı arasında övgü dolu bir karşılaştırma yapmıştır:

Dramdan Doğu'yu alıp yerine Kuzey'i koyun, Yunanistan'ın yerine İngiltere'yi, Hindistan'ın yerine de Almanya'yı -bütün insanların anavatanı olan o muazzam Alemannia'yı- koyun; Perikles'in yerine Elizabeth'i, Partenon'un yerine Londra Kulesi'ni, pleblerin yerine ayaktakımını, felaketin yerine hüznü, Gorgo yerine cadıları, kartalın yerine de bulutları koyun; güneşin yerine solgun ay ışığı altında rüzgârın savurduğu sıcaklığı koyun ... işte o zaman bir Shakespeare'iniz olacaktır.

Deha hanedanı göz önüne alınacak olursa, her varlığın özgünlüğü bütünüyle saklıdır, Alman mizacının şairinin Zeus'un şairini, Gotik buğusunun da antik gizemi izlemesi gerekir ve Shakespeare, ikinci Aiskhylos'tur.

Diğer şairlerse aynı düşünceyi daha sakın bir üslupla ifade etmiştir. Schiller, çağdaş trajik şairi, hem Sofokles'in hem de Shakespeare'in başarılarının halefi olarak görmüştür. Wagner'in dram kuramı ve Bayreuth geleneğinin kökleri, bir yandan yeni-klasikçilerin biçimcilik ve akılcılığını reddederken bir yandan da Oidipus'un dünyasını Lear'in dünyasıyla birleştirecek trajik ruhun bir devamına olan inançta bulunmaktadır. 19. yüzyıl hayal gücünde, Yunan tragedya yazarları ve Shakespeare tarihsel durumlar, dini inanışlar ve şiirsel biçimler arasındaki bütün muazzam karşıtlıklardan üstün bir yakınlıkla yan yana dururlar.

Artık Lessing ve Victor Hugo'ya has terimleri kullanmıyoruz. Fakat onların içgörülerine göre davranıyoruz. İlk elde "tragedya" kelimesi, bizim için hem Yunan hem de Elizabeth Dönemi örneklerini kapsayan bir anlam ifade ediyor. Her iki örneğin arasındaki yakınlık fikri, Shakespeare'in, Aiskhylos, Sofokles ve Euripides'in gerçek eserleri hakkında neredeyse hiçbir şey bilmiyor ola-

bileceğini ortaya koyan bir tarihsel doğruluğun ötesine geçiyor. Söz konusu fikir, Elizabeth Dönemi'ndeki yazarların tragedya ve komedyayı aynı potada eritirken, Yunan yazarların iki biçimi şiddetle birbirinden ayrı tuttuğu gerçeğini de aşıyor. Keza bu fikir, iki dil ve iki dramatik temsil biçimi arasındaki muazzam şekil ve yapı farklılıklarına dair katı bilincimizin üstesinden geliyor. Benzer bir ruh ve insani değerlere yönelik imalar, aradaki bir farklılık his-sinden çok daha kuvvetli. Benzer yaşam görüşleri *Antigone*'de de, *Romeo ve Juliet*'de de işleyiştir. Victor Hugo *Macbeth*'i, Atreus hanedanının kuzeyli bir evladı olarak adlandırdığında, onun ne demek istediğini bir çırpıda anlıyoruz. Elsinore, Miken'in sınırları içinde yer alıyormuş gibi görünüyor ve Orestes'in kaderi, Hamlet'in kaderinde yankılanıyor. Cehennem tazıları, avlarının izini, tıpkı III. Richard'ın çadırında yaptıkları gibi Apollo'nun mabedinde sürüyorlar. Oidipus ve Lear benzer bir körlük vasıtasıyla benzer içgörülere ulaşıyor. Batı düşüncesinin, antik dönemin trajik yaşam duyusundan vazgeçtiği çağ, Euripides ile Shakespeare arasındaki dönem değildir. 17. yüzyıl sonlarının hemen sonrasındır. 17. yüzyıl sonları diyorum, çünkü Lessing'in aslında eserleri hakkında pek bilgi sahibi olmadığı Racine, aradaki derin uçurumun bir köşesinde dimdik durmaktadır. Aiskhylos'la birlikte geçerlilik kazanan insan imgesi, *Phèdre* ve *Athalie*'de hâlâ yaşamsal bir öneme sahiptir.

Dönüşü olmayan noktayı belirleyen, akılcılık ve dünyevi metafiziğin kazandığı zaferdir. Shakespeare Sofokles'e, Pope ve Voltair'e olduğundan çok daha yakındır. Bunu söylemek, zamanın gerçekliğini reddetmek demektir. Fakat yine de bu söz doğrudur. Atina tragedyasında saklı hayal gücü biçimleri, Descartes ve Newton'un çağına kadar akıl yaşamını şekillendirmeye devam etmiştir. Antik dönemin his âdetleriyle, maddesel ve psikolojik deneyimlere ilişkin klasik düzenlemelerden tam da bu zamandan sonra vazgeçilmiştir. *Discours de la méthode* (Yöntem Üzerine Konuşmalar) ve *Principia*'yla birlikte, Horatius'un felsefesinde hayal bile edilemeyen şeyler, dünya üzerinde geçerlilik kazanmış gibi görünmektedir.

Shakespeare'de olduğu gibi Yunan tragedyasında da insandan üstün güçler fani eylemlerin etrafını sarar. Orestes'in gerçekliği Erinyeslerin gerçekliğine bağlıdır; Kader Tanrıçaları, Macbeth'in ruhunu bekler. Oidipus'u Sfenkssiz, Hamlet'i de Hayaletsiz düşüneyiz. Yunan ve Shakespeare tragedyasındaki karakterlerin gölgeleri çok daha büyük bir karanlığın içine doğru uzanırlar. Ve doğal dünyanın tamamı aksiyona ortak olur. Kolonos'taki kutsal korunun üzerindeki gök gürlemeleri ve *Kral Lear*'deki fırtınalara sebep olan şey, sadece havanın durumu değildir. Tragedyada şimşek bir habercidir. Fakat Benjamin Franklin (içinde yeni akılcı insanın vücut bulduğu kişi) şimşegin üzerinde bir uçurtma uçurur uçurmaz¹ durum değişmiştir. Trajik sahne, cennet ve cehennem arasında tehlikeli bir şekilde yayılan bir zemindir. Bu zeminin üzerinde yürüyenler, her bir dönüşte merhamet ya da lanetlenmenin elçileriyle karşılaşabilirler. *Oidipus* ve *Lear* bize dünyanın ne kadar az bir bölümünün insana ait olduğunu öğretir. Fanilik kısa ve tehlikeli bir nöbetin adımlarıdır ve bu nöbeti gerek Elsinore'da gerekse Miken kalesindeki mazgallı siperlerde tutan tüm gözcüler için, şafağın sökmesinin kendine has mucizevi bir heyecanı vardır. Ancak, Hume ve Voltaire'in yaklaşımlarında, Agamemnon'un soyu intikam diye bağırdığı zamandan beri akılsızandıran asil ya da iğrenç felaketler tamamen ortadan kaybolmuş veya gaz lambalarının ışığı altında sergilenen melodramların arkasına adi bir şekilde sığınmışlardır. Çağdaş horozlar, ötüşleriyle huzursuz ruhları Araf'a döndürme hünerlerini kaybetmişlerdir.²

Atina'da, Shakespeare'in İngilteresi'nde ve Versailles'da, dünyevi güçler arasındaki hiyerarşi açık ve sabittir. Toplumsal yaşam çarkı, kraliyet ya da aristokratik merkezin etrafında döner. Bu merkezden, düzen ve mevki dışlıları çıkarak sıradan insanın görü-

1 Amerikalı bilim adamı Benjamin Franklin, fırtınalı bir havada uçurtma uçurarak gerçekleştirdiği deneyler sonunda, şimşegin, elektrik tepkimelerinin bir sonucu olduğunu keşfetmişti. (ç.n.)

2 *Hamlet*'in başlarında kendisini gösteren hayaletin, bir horoz ötüşünün ardından ortadan kaybolması üzerine nöbetçiler arasında geçen konuşmada, başıboş dolaşan ruhların, horozun ötüşüyle hemen geldikleri yere geri döndüklerine dair inanışa atıfta bulunulur. (ç.n.)

nen kenarlarına doğru ilerler. Tragedya böyle bir düzenin varlığını kabul etmektedir. Tragedyanın dünyası kraliyet saraylarının, hanedan çekişmelerinin ve büyüyen ihtirasların dünyasıdır. Oidipus ve Macbeth için geçerli olan aynı hızlı yükseliş ve vahim düşüş metaforları, Alkibiades ve Essex için de geçerlidir. Ve böyle insanların kaderleri trajik bir geçerliliğe sahiptir, çünkü kader halka aittir. Agamemnon, Kreon ve Medea trajik eylemlerini *polis*in gözleri önünde sergilerler. Benzer şekilde Hamlet, Othello ya da Phaidra'nın çektiği acılar devletin kaderiyle ilgilidir. Söz konusu acılar, siyasi yapının merkezinde canlandırılır. Dolayısıyla, tragedyanın doğal mekânı saray kapıları, şehir meydanı ya da saray odası haline gelir. Yunan, Elizabeth Dönemi ve büyük ölçüde de Versailles yaşamı arasında ortak olan, bu yoğun "kamusallık" özelliğidir. Prensler ve hizipçiler sokak ortasında birbirine girip-sokak ortasındaki bir darağacında ölürlər.

Orta sınıfın iktidara yükselmesiyle birlikte insan ilişkilerinin ağırlık merkezi, kamusalda kişisele doğru kaymıştır. Defoe ve Richardson'ın sanatı bu büyük değişim üzerine kuruludur. Bu âna kadar bir eylem, sadece yüksek şahsiyetleri kapsamı ve halkın gözleri önünde gerçekleşmesi durumunda tragedyanın enginliğine sahip olabilirdi. Trajik kahramanın arkasında koro, insan topluluğu ya da gözünü dört açmış saray mensubu dururdu. Kişisel tragedya kavramı ilk kez 18. yüzyılda ortaya çıkmıştır (ya da neredeyse ilk kez demek gerekli, zira Elizabeth Dönemi'nde yazılmış ünlü *Arden of Feversham* gibi birkaç domestik tragedya vardır). *La Nouvelle-Héloise* ve *Werther*'de tragedya, kişiye özgü bir durum kazanmıştır. Kişisel tragedya, dramdan ziyade yeni ve gelişmekte olan roman sanatı için seçilmiş bir zemin haline gelmiştir.

Roman sadece orta sınıfın yeni, dünyevi, akılcı ve kişisel dünyasını gözler önüne seren bir tür değildir. Söz konusu tür, çağdaş kent kültürünün parçalanmış izleyicisine tamamıyla uygun bir edebi biçim olma vazifesini de üstlenmiştir. Daha önce Yunan ve Elizabeth Dönemi seyircisinin karakteri hakkında kesin bir şey söylemenin ne kadar zor olduğunu belirtmiştim. Fakat büyük bir gerçek su götürmezmiş gibi görünüyor. Akılcı görgüculüğün

(ampirisizm) ortaya çıkışına kadar Batı zihninin başat âdetleri simgesel ve alegoriktir. Doğal dünyaya, tarihin akışına ve insan eylemlerindeki çeşitliliğe ilişkin mevcut kanıtlar hayal gücünün ürünü olan tasarımlara ya da mitolojilere dönüştürülmüştür. Klasik mitoloji ve Hristiyanlık böylesi hayal gücü yapılarıdır. Bu yapılar, kaba maddeden kusursuz yıldızlara kadar uzanan bir eksen boyunca, gerçeklik ve ahlaki değerler arasında var olan çokkatmanlı dengeleri düzenlerler. Henüz, anlamak ve ifade etmek arasında, matematiğin ve bilimsel formüllerin yeni dili karışmamıştır. Şair, tanımı gereği bir gerçekçiydi, onun tasavvur ettikleri ve meselleri gerçekliğin doğal düzenlemeleriydi. Bu düzenlemeler içinde kimi ana kavramlar, hem çevrelerine ışık yayma anlamında hem de tüm bakış açılarını cezbeden bir kutup olmaları bağlamında parlak bir role sahipti. İnsan ilişkilerinde doğaüstü olayların varlığı, merhametin ve ilahi cezanın yerini bulduğu dinsel törenler, bir şeyin önceden belli olması fikri (Oidipus'un üzerindeki tanrısal kehanet, cadıların Macbeth'e kehanette bulunması ya da *Athalie*'de Tanrı'nın, İnsanlarıyla uzlaşmaya varması) gibi kavramları kastediyorum. Bahsettiğim şey, toplum yapısının evrensel bir tasarımın içindeki küçük bir evren olduğunu ve tarihin, sanki tanrılar tarafından bizim eğitilmemiz için düzenlenmiş bir ahlak oyunuymuş gibi adalet ve ceza ilkelerine riayet ettiğini savunan bir kavramdır.

Bu görüşler ve bu görüşlerin şüire aktarılış ya da şiirsel biçim tarafından vücuda getiriliş tarzları Aiskhylos'un zamanından Shakespeare'in zamanına kadar Batı yaşamına içkindir. Ve her ne kadar bu görüşler, belirttiğim gibi, Racine'in zamanında artan bir baskı altında olsalar da Racine tiyatrosunda hâlâ canlılıklarını sürdürürler. Bu görüşler tragedya göreneklerinin temel gücüdür. Onların *Oresteia* ve *Oidipus*'taki varlıkları, en az *Macbeth*, *Kral Lear* ve *Phèdre*'deki varlıkları kadar belirleyicidir.

17. yüzyıldan sonra izleyici, bu fikirleri ve beraberinde getirdikleri simgesel dil âdetlerini doğal karşılayan ya da hemen onlara ayak uyduran canlı bir topluluk olmaktan çıkmıştır. Klasik ve Shakespeare dönemi tragedyalarının her yerinde saklı merhamet, lanetlenme, arınma, dine sövme ya da varlık zinciri gibi kavram-

lar canlılıklarını kaybetmiştir. Bahsi geçen kavramlar, kişisel ve sorunsal bir kapsamda felsefi soyutlamalar ya da içlerinde fiili inanç payı giderek azalan dini görenekler içindeki önemsiz replikler haline gelmişlerdir. Shakespeare'den sonra Batı bilincinin usta ruhları, artık kör kâhinler, şairler ya da cehenneme karşı sanatını sergileyen Orpheus değildir. Onların yerini Descartes, Newton ve Voltaire almıştır. Tarihçileriye dramatik şairler değil, düzyazıyla eser veren romancılarıdır.

Bu muazzam değişimin en doğrudan vârisleri romantiklerdir. Onlar henüz bu değişimi çaresiz bir biçimde kabul etmeye hazır değildiler. Rousseau'nun ilkelciliği, Blake'in Newton karşıtı mitolojisi, Coleridge'in organik metafiziği, Victor Hugo'nun şairleri Kâhinlere³ benzetmesi ve Shelley'nin "kabul görmeyen yasa koyucuları"; Romantiklerin yeni bilimsel akılcılık karşısında verdikleri mücadeledeki savunma hamlesiyle ilgili öğelerdir. Bu hamleden nasıl olduysa, Yunan ve Shakespeare dönemi tragediyalarını, antik dönemin ahlaki ve şiirsel yansımalarını hayata döndürebilecek yeni ve bütüncül bir biçim içinde birleştirme fikri doğmuştur. Sofokles ve Shakespeare dehaları arasında bir senteze ulaşma hayali, Shelley ve Victor Hugo'nun zamanından Bayreuth zamanına kadarki şair ve bestecilerin tutkularına ilham vermiştir. Aslında bu, gerçekleşmesi imkânsız bir rüyaydı. Romantiklerin hayat vermeye çalıştıkları görenekler, düşünce ve duyguların gerçekliklerine artık uygun değildi. Ancak, erken Romantik dönemden, Ibsen ve Çehov'un yeni çağına kadar geçen zaman arasında bir geçiş dönemi oluşturan birçok parlak eser, bu çabanın sonucunda ortaya çıkmıştır.

Yunan kültürünün kuzey dehasıyla birleşmesi Goethe düşünce-sindeki başat motiflerden biridir. Goethe'nin İtalya seyahati, bir şairin, ortaçağdaki Alman imparatorlarının Alp Dağları'nın ötesine düzenledikleri uzun süreli seferleri andıran bir yolculuğa çıkmasıdır. Güneyin bahçelerine inme hayali, Roma ve Sicilya üzerindeki Alman emelleri için hep cazip gelmiştir. Goethe *Wilhelm Meis-*

3 Hz. İsa'nın doğumunu önceden bildikleri varsayılan üç bilici. (ç.n.)

ter’da limon ağaçlarının çiçek açtığı topraklardan haberdar olup olmadığımızı sorar, Akdeniz’in ışığı *Torquato Tasso* ve *Roman Elegies* boyunca parıldar. Goethe, Germen ruhunun vakur kuvveti kadar göze batan acımasız ve hoşgörüsüzlük özelliklerinin, Yunan kültürünün duyumsal bilgeliği ve insancılığıyla ıslah edilmesi gerektiğine inanıyordu. Şiirsel biçimin çok daha dar olan zemini üzerinde duran Goethe, geleceğin dramında, Yunanların trajik yazgı kavramının Shakespeare döneminin trajik irade görüşüyle birleştirilmesi gerektiği kanısındaydı. Tanrı ve Şeytan arasındaki bahis, Faust’un kaderinin sebebidir fakat Faust kendisine biçilen rolü kendi iradesiyle üzerine alır.

Faust II’nin üçüncü perdesi, Germen ruhunun klasik ruhla, Euripides ruhunun da Romantik dram ruhuyla bütünleşmesinin biçimsel bir kutlamasıdır. Faust’un Troyalı Helen’e duyduğu aşk motifi, Faust efsanesinin kaynaklarına kadar uzanır. Efsane bize bilgeliğin en üst noktasının bedensel güzelliğin en üst noktasıyla birleştiği antik dönem insanının arzusunu anlatır. Bedeni her şey demek olan, güzelliği, bütünüyle baştan çıkarıcı olduğu için bütünüle saf olan bir kadını ölümün pençesinden zorla çekip almakta daha büyük bir sihir yoktur. Helen bu suretle Marlowe’un *Faustus*’una nüfuz eder. Goethe’ye fablı çok daha ayrıntılı amaçlara yönelik kullanır. Helen’i Menelaos’un intikamından kurtaran Faust, klasik geleneğe yeniden hayat veren Rönesans Avrupası’nın dehasıdır. Sparta’daki saraydan Faust’un Gotik kalesine olağanüstü bir şekilde geçiş, dikkatimizi mitin estetik anlamına yoğunlaştırır: Antik tragedya dilinin Shakespeare ve Romantik dram biçiminin diline çevrilişi.

Bu çeviri ya da daha doğrusu iki idealin birleştirilmesi, “bütünsel sanat biçimi”ni ifade eden *Gesamtkunstwerk*’i meydana getirir. *Faust II*’nin bahsi geçen bu bölümünün tamamı önceki bütün teatral biçimler arasındaki bir sentez arayışını temsil eder. Bölüm şiirsel biçimler, müzik ve baleden oluşan tuhaf bir potpuridir. Goethe Eckermann’a, Helen Perdesi’nin ikinci yarısının şarkıcılar tarafından oynanması gerektiğini belirtmişti. Wagner’in “bütüncül” arzularından pek de uzak sayılmayız.

Helen ve Faust'un bir çocukları olur: Euphorion. Çocuk, azami güzelliğin ve klasikle modernin birleşmesinden doğan lirik gücün temsilcisidir:

HELEN: Aşk, insani bir mutluluğa varmamız için,
Bizi bir çift olarak birleştiriyor;
Ama tanrısal saadete ermek için,
Aramıza bir üçüncünün katılması gerekiyor.

FAUST: Bulundu her şeye bir çare:
Sen benimsin, benim ben de,
Böyle bağlanmışız birbirimize;
Olamazdı zaten başka türlü deli⁴

Fakat ilahi çocuk, yeni bir İkarus gibi süratle kendisini kendi yıkımına doğru atar. Çünkü Euphorion yalnızca Yunan ve Germen evliliğinin simgesi değildir. Aynı zamanda o, Goethe'nin Byron'ı ve şairin Yunan topraklarındaki trajik ölümünü selamlayıştır.

Goethe Byron'da çağın en önemli yeteneğini görmüştür. Goethe Eckermann'a, İngiliz şairin bir klasik ya da bir Romantik değil, antik ve modern ruh arasındaki yeni ahengin vücut bulmuş hali olduğunu söylemiştir. Byron'ın Yunan bağımsızlığını savunması ve ateşli yaşamını bu dava uğruna feda etmesi, Kuzey Avrupa'nın gücünün yaşlı Güney Avrupa'ya özgürlük ve yeni bir uyanış getirmesi gerektiğini savunan tutumu için örnek alınacak bir durumdur. Goethe Byron'ın dramlarında Yunan tragedyasının ritüel amacıyla, Shakespeare'in lirizm ve karakterize ediş biçimini birleştirme çabası bulmuştur. O Byron'da, hem *Manfred*'in Gotik anlatımının hem de Yunan adalarının ışıldayan duygusallığının ayırıcılığına varmıştır. Byron da kendisinin emsalleri olarak sadece Goethe ve Napoleon'u gördüğünü belirterek, Goethe'nin kendisine duyduğu

4 Goethe'nin kısa ve öz lirizmini İngilizceye çevirmek uğruna verilen tüm çabalar, insanı sinir edercesine kaynak metnin biraz gülünç bir ses vermesine neden oluyor. Buradaki çabayı, MacNeice'in çevirisiyle bir karşılaştırmak. Ayrıca metnin Almancasında hafif bir mantık zorlaması var fakat yine de mısradaki müzik, anlamın akışını sağlıyor.

hayranlığa karşılık vermiştir. Byron *Sardanapalus*'u (*Sardanapal*), “var olan yazarlar arasında en başta gelen, kendisinin şahane efendisi ... meşhur Goethe”ye ithaf etmiştir.

Günümüzde, Byron'ın dramları hemen hiç sahnelenmiyor ve birçok eleştirmen tarafından büyük birer başarısızlık olarak göz ardı ediliyorlar. Bununla birlikte bu oyunlar çağdaş edebiyat alanındaki tragedya düşüncesiyle ilgilenen birisi için öncelikli bir öneme sahiptir. İnsan, Goethe'nin ne demek istediğini bu eserler üzerine eğilerek anlayabilir. Teknik açıdan gösterilen cesaretin etki alanı son derece geniştir. *Marino Faliero*'nun katı yeni-klasizminden son dönem gizem oyunlarının neredeyse gerçeküstücülüğe varan biçimine doğru ilerleriz. Çoğunlukla Byron, çok daha özgür ve geniş sembolik eylem biçimleri elde etmek amacıyla, bilerek ve isteyerek geleneksel sahnenin kısıtlamalarını aşmanın bir yolunu bulmaya çalışmıştır. Tiyatro sahnesine dini ve felsefi konuları taşıyan Byron, Aiskhylos ve Goethe gibi ciddi riskler almaya hazırdı. Milton'dan sonra, belli başlı İngiliz şairleri arasında *İncil* dramı fikrini ilk kez düşünen Byron'dır. Byron'ın dramları başarısız olmalarına rağmen yine de içlerinde modern dramın en sıra dışı biçimlerinden bazılarının başlangıç niteliğindeki özelliklerini taşırlar. Byron'inkine kıyasla Victor Hugo'nun, hatta Schiller'in tiyatro anlayışına insan, modası geçmiş gözüyle bakar.

Byron, İngiliz tragedyasının sadece ve sadece Shakespeare dönemi örneğinden kendisini kurtarması durumunda tekrar yaşam kazanabileceğine inanarak işe koyulmuştu. Byron, *Sardanapal* ve *The Two Foscari*'yi kastederek şöyle demişti:

Tüm bunları Shakespeare'den çok farklı bulacaksınız; hatta bir anlamda çok daha iyi; zira ben onu, mevcut örnekler arasındaki en kötü örnek olmasına karşın en olağanüstü yazar olarak görüyorum.

Elizabeth ve I. James dönemlerindeki yazarların Romantik taklitleri Byron'a saçma geliyordu. Byron'ın talebi, insanların *Marino Faliero*'yu, “bir âlim ve bir klasikçi olan B. Jonson'ın ha-

ricindeki eski yaşlı dram yazarlarına ... ve o donuk şarlatanlara” bakarak yargılamamalarıydı. Elbette Byron’ın her dediğini ciddiye almak gerekmiyor. Çağdaşlarının kendi kişiliğinde Romantik düşüncenin gerçek anlamda vücuda gelişini gördüklerini bilen Byron, kendisinin aslında bir klasikçi, bir Augustus Dönemi insanı, Horatius ve Pope geleneklerini sürdüren bir sanatkar olduğunu her fırsatta keyifle dile getiriyordu. Byron *Marino Faliero*’nun ithafına, içinde, klasik ve Romantik fikirler arasındaki bütün çatışmanın, sırf kendileri “hem düzyazı hem de koşuk dilinde yazmaktan bihaber” oldukları için Pope ve Swift’e sövüp sayan birkaç “yazar bozuntusu” tarafından uyandırıldığını anlatan bir ek yazı ilave etmiştir. Byron’ın kamuoyunu sarsmaktan büyük bir zevk aldığını göz önünde bulundursak bile onun, İngiliz dramını Shakespeare’den uzaklaştırıp Jonson ve Otway’in klasisizmine doğru götürmeye çalıştığı açıktır. Byron, İngiliz dramının üzerine serpilmiş ölü toprağını kaldırmanın bundan başka bir yolu olmadığını düşünüyordu. 1821’in Ocak ayında Murray’a yazan Byron, İngiliz tragedyasının gerçekten de diriltilebileceğine dair taşıdığı ümidi ifade etmiştir:

Yine de ben bunun, eserleri büyük hatalarla dolu ve sadece dillerinin güzelliği nedeniyle mazur görülen eski dram yazarlarının yolundan gidilerek yapılamayacağına inanıyorum; bu, doğal ve düzenli bir şekilde yazarak, ortaya Yunanlarinki gibi düzenli tragedyalar çıkararak yapılabilir; bu, taklit yoluyla değil, yalnızca eserlerin yapısının, bizim zaman ve koşullarımıza uyarlanmış ve içinde kesinlikle koronun olmadığı bir taslağını çıkartarak yapılabilir.

Byron’ın iki Venedik tragedyası ve *Sardanapal*’de gerçekleştirmeye çalıştığı, klasik biçimin modern zevke bu şekilde uyarlanmasıdır. Hem *Marino Faliero*’nun hem de *The Two Foscari*’nin gerçek konusu Venedik’in kendisidir. Nasıl Roma Corneille’inse, Venedik de Byron’ındır; orası onun hayal gücünün büyük kanat çırpmalarının tekrar tekrar huzura erdiği yerdir. Venedik Byron için kendi tarih hissini ve insanların birbirlerine davranış biçimi-

ni değerlendirebileceği bir ölçüt oluşturmuştur. Sanki burada insan tutkularının en ateşli noktaya varmasının nedeni kuvvetli deniz ışığıdır:

Âşığım ona çocukluğumdan beri; o bana gelen
 Bir periler şehriydi gönüllerdeki,
 Su-sütunları gibi denizden yükselen,
 Konukların neşesi ve pazarın serveti;
 Otway, Radcliffe, Schiller ve Shakespeare'in sanatı
 İşledi içime onun imgesini, yine de,
 Böyle bulmuş olmama rağmen onu, düşmedik ayrı;
 Belki çok daha sevgi doludur kederli gününde,
 Övünç, mucize ve saltanat kaynağı olduğu zamanlardan.

Marino Faliero'nun kurgusu, kişisel hakaret ve aleni kumpas etrafında örülmüştür. Bu kurgu inandırıcı değildir. İnsanın, sırf önemsiz bir ihanetin öcünü almak için kendi zümresini yok etmek isteyen ve devleti tehlikeye atan bir Venedik Dukası fikrini kabul etmesi zordur. Fakat *Marino Faliero*, Henry James'in, Venedik'in insan hayatına özel bir trajik tını verişinden hareketle "mekân duygusu" diye adlandırdığı bir çalışma olarak okunduğunda etki-leyicidir. Oyundaki gerilim, görkemli Romantik ortam ve dildeki katı dağınıklık hissinden doğar. Duka Faliero kumpasçıların lideri Bertuccio'yla, San Giovanni e San Paolo'daki küçük bir meydan-da buluşur. Colleoni'nin anıtı bir kale gibi onların üzerinde yükselmektedir:

DUKA: İzleniyoruz biz, artık olan oldu.
 BERTUCCIO: Biz izlendik!
 Bırakın da bulayım -şu kılıç da-
 DUKA: Sok onu yerine;
 Burada canlı bir tanık yok: oraya bak,
 Ne görüyorsunuz?
 BERTUCCIO: Sadece koca bir savaşçı heykeli
 Mağrur bir edayla atının üzerine binmiş, loş ve
 Kasvetli ay ışığı altında.

DUKA: O Savaşçı atasıydı
 Benim atamın babalarının ve o heykel
 Kendisine adanmıştı çifte kurtuluşu yaşamış
 Şehir tarafından:
 Sen de üzerinde, onun bizi hor gören bakışlarını
 Hissediyor musun, hissetmiyor musun?
 BERTUCCIO: Efendim, bunlar sadece düşlerde olur;
 Mermerin gözleri yoktur.
 DUKA: Ama Ölüm'ün vardır.

19. yüzyıl başlarında İngilizce dram yazan hiç kimse ortaya bu diyalog ayarında bir şey koyamamış ya da Roma'yı nitelemek için "çifte kurtuluşu yaşamış" sözünü bulamamıştır. Ritm Milton tarzındadır, bununla birlikte bozulmuş ve Byron'un asabi karakteri tarafından hızlandırılmıştır. Sert klasik aksiyonun çevresinde canlanansa, romantik ay ışığıdır.

The Two Foscari, şehir motifini çok daha uç bir noktaya taşır. Jacopo Foscari başka bir yerde özgürce yaşamaktansa bir Venedik zindanında can vermeyi yeğler:

Venedik'teki bir mezardan başka hiçbir şey istemiyorum,
 Bir zindan, ya da onlar ne isterse, hepsine razıyım.

Hatta bazı anlarda şiirin bütün gücü, bu durumu dahi inandırıcı kılar:

Ahl ancak sen hiç
 Venedik'ten uzakta olmadın, hiç görmedin
 Gitgide artan mesafelerden onun güzel kulelerini,
 Teknenin ardında bıraktığı her bir iz
 Yarıp geçermiş gibi görünür kalbinin derinliklerini; sen hiç
 Görmedin güneşin batışını kendi ülkendeki kalenin burçlarında
 Altın sarısı ve koyu kırmızı görkemiyle o kadar sakince,
 Ve ardından gördüğün huzursuz bir rüyada
 Sadece ve sadece onlar vardı, uyandıgındaysa bulamadın onları.

Ancak, *The Two Foscari* bir bütün olarak, dram yazarlarına, kurmaca olaylar kadar bile inandırıcı gözükmeyen tarihi olaylardan sakınmalarını öğütleyen Aristoteles'in ne demek istediğini anlatan inandırıcı bir örnektir. Gerçek, saçma olabilir.

Kendi dram biçiminin çağdaş sahne üzerinde başarı kazanamayacağını fark eden Byron –yazarın izni olmadan sahnelenen *Mario Faliero* büyük bir başarısızlığa uğramıştı– “akıl tiyatrosu” olarak adlandırdığı türün kabuğuna çekilmiştir. Dolayısıyla *Sardanapal*, yeni-klasisizmin katı birlik kurallarına uyulan bir virtüöz çalışması haline gelmiştir. Byron başka hiçbir eserinde kendi araçlarına bu kadar bütünlüklü bir şekilde hâkim olmamıştır. Byron İngiliz dilinde, Shakespeare'in varlığından bütünüyle arındırılmış yeğâne dramatik uyaksız koşuk dilinde yazmaya yaklaşmıştır. Mısralar, Ben Jonson'un en iyi biçimini daha da ileri götürmektedir:

Neden seviyorum bu adamı? Ülkemin kızları
Sevmez kahramanlardan başkasını. Ama benim bir ülkem yok!
Her şeyini kaybetti esirler bağlarından başka. Seviyorum onu;
Ve bu da uzun zincirin en ağır halkası,
Göstermeyiz sevdiğimize saygı. Öyle olsun:
Eli kulağında onun da sadece aşkı isteyip,
Bulamayacağı zamanın.

Basit ve hızlıca akan tek heceli kelimeler, dramatik aksiyonun enerjisini açıkça ortaya koyar. Byron'ın en iyi şiirlerinin çoğunda olduğu gibi, kendimizi, koşuk biçimi ile yoğun bir heyecanla yüklü düzyazı arasındaki ortak bir noktanın civarlarında buluruz. İnsan onun bir Horatius hayranı olduğunu anlar.

Horatius ögesi, oyunun parlak Romantik dokunuşlarla hızlandığı yerlerde çok daha kuvvetlidir. Sardanapal'e göre, Mirrha'nın gözlerinden saçılan ışığın yansılanacağı yerdir:

Fırat'ın titrek gümüş dalgaları,
Gece yarısının hafif meltemi ısıırken geniş
Ve dalgalı suları.

Bütün etki, “ısıırken” kelimesinin soğuk keskinliğine bağlıdır. Söz konusu kelimeye, son derece gururlu bir Latince kullanımıyla, rüzgârın, nehirlerin “kaynaklarını” ısırdığı Ben Jonson mısralarında rastlarız. Ya da Sardanapal’in, düşüşünün alâmeti olan yıldızları okuyanlara verdiği mağrur cevabı ele alın:

Alçalıp da,
Tüm parlaklıklarıyla önüme düşüp bana yol gösterecek bile,
İzlemezdim.

Romantik övünce inandırıcılığını veren şey, “önüme düşüp” ifadesindeki ses titreşimidir. Milton’dan sonra bu dizeyi yazabilecek başka bir İngiliz şairi çıkmış mıdır? Bütün oyun boyunca, Doğu’ya özgü konuyla kahramanın egzotik ve duygusal özellikleri, klasik tınının denetimi altındadır. *Sardanapal*, renkleri canlı fakat çizimi katı bir Delacroix tablosunu anımsatır.

İki Venedik tragedyası ve *Sardanapal*, Almanların *Lesedramen* olarak adlandırdığı, “okunmak için yazılmış dramlar” ya da olsa olsa, İngiliz tiyatro geleneğine yabancı bir biçimin biçimsel açıdan inceleneceği eserlerdir. Bu oyunlar, Elizabeth Dönemi klasikçilerinin Seneca tragediyalarıyla başlayan antik biçim idealinin en yeni ve en gösterişli örnekleridir. Klasik ustalığın Romantik mizaçla olan birleşimini bu eserlerde buluruz. Söz konusu birleşim, Alfieri ve Kleist’da tekrar karşımıza çıkar. Fakat güncel sahne dinamikleri dikkate alındığında, bu parıltılı eserlerin herhangi bir geleceği yoktur. Onlar azimle geçmişe bakarlar.

Öte yandan, Byron’ın “gizem oyunları” içlerinde geleceğin farklı önsezilerini taşırlar. İngiliz edebiyatında bu oyunların pek bir benzeri yoktur. Her ne kadar Byron kolay ve kurtarıcı bir çözümlü şiddetle reddetse de işlediği Faust konusuyla, Romantik pişmanlık duygusunun bir başka çeşidi olan *Manfred* asgari bir özgünlüğe sahiptir. *Cain*, *Heaven and Earth* ve *The Deformed Transformed*’sa ayrı bir takımyıldızıdır. 1821 ile 1822 yılları arasında ortak bir dürtü altında yazılmış bu “kutsal dramlar” ger-

çekçiliğe sırt çevirirler. Bahsi geçen oyunlar kötülüğün gizeminin muazzam epik temsilleridir. Arkalarında *Faust*, *Prometheus* ve *Kayıp Cennet*'in 12. ve 13. kitapları yer alır. Onlar birer dini hayal gücü törenidir. Ve tam da bu noktada Byron, tamamıyla Shakespeare'in karşısında yer alır. Zira Shakespeare'in sanatının temel ilkelerinden biri, dini unsurların kurgu ya da çıkarılacak kısırdan hisse içinde açıkça gösterilmekten ziyade dağınık, geçici ve şiire yedirilmiş biçimde var olmalarıdır. *Lear* dini bir tragedyaadır fakat içinden, dinsel tören ya da açık öğretiden ileri gelen bütün rahatlık hissi acımasızca çıkarılmıştır. Buna karşın Byron, ortaçağın mysterium oyunları geleneğiyle buluşmaktadır.

Fakat tasarım açısından *Cain* ve *Heaven and Earth* fütüristtir. Bu oyunlar, Dante'nin *Cehennem*'inin oyunlaştırılması sürecinde Norman Bel-Geddes'in tasarladığı panoramik sahneyi gerektirir. Sadece bir akıl tiyatrosuyla ilgilenen Byron fantastik etkiler tasarlamıştır. Oyunun merkezindeki Lucifer'le Cain'in karşılaşması Hades ve "Uzay Uçurumu"nda gerçekleşir. Gerekli yıldızlar ve okyanus enginliği yanılmasa alelade bir sahne düzeneğiyle yaratılamazdı:

CAİN:	Bu tıpkı başka bir dünya gibi; ıslak bir güneş... Ya oynayan şu ecis bücüş yaratıklar Onun parlak yüzeyi üzerinde?
LUCİFER:	Oranın yerlileri, Eski su canavarları.

Heaven and Earth tiyatronun pratik uzlaşımlarından daha da uzaklaşır. Eser, *Tekvin* ve *Enok'un Kitabı* üzerine kurulu, nispeten Berlioz tarzında bir çeşit dramatik kantattır. Nuh Tufanı Kafkasların zirvelerine doğru yükselirken, Yafes ve Faniler Korosu bir *Dies Irae*⁵ söylerler:

5 Kıyamet Günü'nü anlatan bir Latin ilahisi. (ç.n.)

Salınır bazı bulutlar akbaba gibi avlarının üzerinde,
 Diğerleri, kaya gibi sabit, emri beklerken
 Öfke dolu fırtınalarını salacakları zamanın geldiğini belirten.
 Artık hiçbir sema örtmeyecek gökkubbenin üzerini,
 Pırıltılı yıldızlar da parlamayacak: Ölüm dirildi:
 Güneş şehrinde donuk ve korkunç bir parıltı
 Kuşatmış ölen gökyüzünün etrafını.

İnsanın bu kelimelerin ardında org tınıları ve trampet sesleri duyması kaçınılmazdır. Byron, elimizde sadece ilk bölümü olan *Heaven and Earth*'ün nasıl biteceğini Thomas Medwin'le aralarında geçen bir konuşmada belirtmiştir:

Adah, Arkites'in gözleri önünde bir an için ölüm tehlikesi geçirir. Yafes umutsuzdur. Son dalga onu kayadan koparır ve cansız bedeni, bütün güzelliğiyle suyun üzerinde ilerleyerek geçer, tam bu esnada, Tanrısının bir suretinin ruhuna benzeyen bir deniz kuşu onun üzerinde acı acı öter.

Haydon'un muazzam mat tuvallerinden birini andıran bu tablo Victoria Dönemi'ne aittir. Fakat aynı zamanda Wagner operasının da bir habercisidir. Nuh'un Gemisi'ni geçen suların vardığı alan, güzeller güzeli bâkire ve deniz kuşunun acı feryadı, bizi doğrudan doğruya *Der Ring des Nibelungen*'in sahne dünyasına götürür. Hatta daha da uzaklara. Yalnızca çağdaş tiyatrodaki bu gibi efektler bütünüyle gerçeğe dönüşmüştür. Mesela sahnenin olanaklarının film ve mikrofonun olanaklarıyla birleştirildiği Claudel'in *Cristophe Colomb*'u.

The Deformed Transformed yorucu bir orijinallik çabasını gözler önüne serer. Oyun buram buram Goethe'nin *Faust*'u ve çapraşık bir Gotik romans olan *The Three Brothers* kokar. Byron bu tuhaf oyunu yazarken, zalimce kendi sınırları üzerine oynamıştır. Fiziksel bozukluk konusu Byron'da bir saplantı haline gelmişti, oyunun açılış dizeleri onun kendi çocukluğunun saf hatıralarıdır:

BERTHA: Defol, kamburl

ARNOLD: Ben böyle doğdum, annel

BERTHA: Defol,
Seni karabasan! Seni kâbus! Yedi oğlanın,
Yüz karasıl

ARNOLD: Keşke öyle olsaydım da,
Görmeseydim gün yüzül

BERTHA: Bence del

Arnold, Faustvari bir anlaşılmaya yapar ve kendisi için, göz alıcı bir Akhilleus biçimini seçer (Akhilleus'un topuğu ve Byron'ın kendi sakatlığı arasındaki üstü kapalı ilişkiyi açıklamak için insanın Freud olması gerekmez). Şeytan, Arnold'un eski haline bürünerek Sezar ismini alır. Birlikte 1527 Mayıs'ında Roma'yı kuşatan ordulara katılırlar. Tarihsel ve fantastik karakterler birbirine karışır. Arnold, Cellini'yle düelloya tutuşur ve genç bir kadını işgalci paralı askerlerin hışmından kurtarır. Ardından, Kont Arnold'un Apenin Dağları'ndaki kalesinde yapılan pastoral bir açıklamayla oyun aniden kesilir.

Fakat Byron ardında, tasarlanmış eylemin sadece bir taslağını bırakmıştır. Kurtarılan Olimpia, Arnold'un gelini olur ancak, ona karşı kayıtsız kalan, "duygusuz bir bâkiredir." Olimpia, Ibsen ya da Shaw'un dramlarından çıkıp gelmiş modern bir kadındır; zekânın ışığı, en şeytani şekliyle bile onu kendisine çeker ve saf bir erkeksi güzellik onu etkilemez. Biçimsiz haliyle Sezar, Olimpia'yı bü-yüler ve Arnold, kendisinin önceki sakat benliğini kıskanmaya başlar. Tanrısal merhametten vazgeçme pahasına eski kambur görünümünden kurtulan Arnold, şimdi oynadığı bahiste iki defa lanetlenmiştir. Byron'ın notlarında, Arnold'un eski sakat haline tekrar kavuşacağını belirten bir ipucu vardır. Bu, nispeten Pirandello tarzında ürkütücü bir dönüştür. Üstelik Sezar'ın açıklamalarında belirgin bir modern hava vardır. Sezar, kurguyu Shaw tarzı bir eleştiriyi kuşatır. Kendisine Arnold tarafından hemen Colonna sarayına gitmesi söylendiğinde, Şeytan ona güvence verir: "Ah! Ben Roma'da yolumu bulmasını bilirim."

Lirik fantezi, zekâ ve melodramdan oluşan bu karışım açıkça *Don Juan*'ı imlemektedir. *The Deformed Transformed* Byron'ın eserlerinde dramatikten sahte-epiğe geçişin bir göstergesidir. Fakat insan, bu acayip parçanın dram sanatı üzerinde iz bıraktığına dair kuvvetli bir izlenime sahip olmaktan kendini alamaz; gerçekten de bu oyun *Peer Gynt*'e yazılmış bir nevi prologdur. Her iki eser de tiyatrodan, uzlaşım ve olanaklarını genişletmesini talep etmektedir. Böyle bir genişlik ancak günümüzde mümkün bir hale gelmiştir. Byron'ın bu son dönem oyunlarını, belki de, G. Wilson Knight'in önerdiği gibi, özel olarak kendileri için tasarlanmış bir sahnede, bir Byron *Festspielhaus*'unda⁶ sahneye koymayı denemek gerekmez mi?

Byron kendi tragedya anlayışını örneklendirmek istediğinde şöyle demişti: "Bir Alfieri çevirisine bakın." Sanırım bu, bizim pek sık yaptığımız bir şey değil. Alfieri, İtalya'da bile gözden uzak bir konuma sahiptir; kendisine büyük bir saygı gösterilir fakat okunmaz. Bununla birlikte o, dili en güçlü kullanan trajik oyun yazarıdır ve kuşkusuz, İtalya'nın Goldoni ile Pirandello arasındaki dönemde yetiştirdiği yegâne büyük dramatik yetenektir. Ayrıca Alfieri, klasik biçimleri Romantik değerlerle birleştirmenin bir yolunu arayan dram ekolünün de bir üyesidir. Alfieri'de, Byron'da olduğu gibi, yeni-klasik uzlaşımlar, yoğun lirizm ve romantik mizacın doğasına açıkça ters düşer. Bu da Alfieri'nin oyunlarına o çok özel niteliklerini kazandırır: Oyunlar bir çeşit hummalı soğukluğa sahiptir.

Alfieri'nin konularının kapsamı, bir romantik hayal gücü dizini gibidir. Alfieri her ikisinin de dehşetli yönlerini vurgulayarak, Thebai üçlemesiyle *Oresteia*'yı dramatize etmişti. *Agamemnon*'da Agamemnon'un kanına bulanmış kılıcıyla sahne üzerinde ilerleyen Aegisthus'u görürüz. *Antigone*'de kadın kahramanın bedeni sahneye taşınır ve Yunan tragedyasının sonlarında anlatılan sefalet, bu oyunda gözlerimiz önünde canlandırılır. Schiller gibi, Alfieri de bir Don Carlos dramı (*Filippo*) bir de *Maria Stuarda* dramı yazmıştı.

⁶ Opera ve benzeri dramatik oyunların sahnelenmesi için tasarlanmış tiyatro binası. (ç.n.)

Maria Stuarda'da şairin, Genç Sözde-Vâris⁷ Charles Edward Stuart'ın çok acılar çekmiş karısı Albany Kontesi'nin sevgilisi olmasından kaynaklanan özel bir keder vardır. Ardından Rönesans Floransı üzerine yoğunlaşan Alfieri, Medici Hanedanı'na karşı Pazzilerin düzenlediği komployu oyunlaştırmıştır. Fakat *La Congiura de' Pazzi*, *Lorenzaccio*'dan farklı olarak, zaman ve mekân birliğine büyük bir titizlikle sadık kalır. Söz konusu durum, oyunun karmaşık ve çalkantılı bir siyasi eylemi son derece yüzeysel bir şekilde ele almasına neden olur. Alfieri *Kutsal Kitap* üzerine de odaklanmıştır; Byron tam da bu noktada onun izinden gitmiştir. *Saul* (1782-1784) güzel bir oyundur. Davut'un *Mezmurları* metnin içine yedirilmiş, bu da Alfieri'nin resmi yeni-klasik biçimine bir nebze Doğu nefasetini eklemiştir. Davut'un şarkı söyleyerek Kral'ın yüreğindeki karanlığı aydınlatmaya çalıştığı sahne, Romantiklerin kendi başlangıçlarını Rembrandt'da gördüklerini bize anımsatır.

Alfieri'nin başyapıtı 1784 ile 1786 yılları arasında yazılmış bir tragedya olan *Mirra*'dır. Byron bu oyunu tüm çağdaş dramların üzerinde saymıştır; tabii ki, *Faust* hariç. Günümüzdeyse bu eser şüphesiz, kısmen konusundan ötürü müzelik bir eşyadan farksızdır. Romantik hayal gücü, enstest ilişki temasına sık sık başvurmuştur. Enstest ilişki, Romantizmin yücelttiği belirli davranış biçimlerinin en etkili biçimde ifade edilmesine olanak tanımıştır: Toplumsal âdetlere karşı bir meydan okuma, yasaklanmış olağandışı bir deneyim arayışı, eksiksiz bir samimiyet arzusu ve ruhların aşk eyleminde birleşmesi. Bu, Shelley, Byron ve Wagner'in en gözde motifidir. *Mirra*'nın babasına duyduğu fakat açıkça ifade edemediği aşkı dramatize ederken Alfieri, yeni-klasik biçimin içine Romantik mizacın en ateşli ve ahlaksız anlatım biçimlerinden birini yerleştirmiştir. *Athalie*'de olduğu gibi, dramatik anlamı ifade eden teatral uzlaşımlardır. Tragedyanın bütünü, *Mirra*'nın iğrenç kara-

7 18. yüzyılda, İskoç klanlarını da arkasına alarak Birleşik Krallık tahtı üzerinde hak iddia eden Charles Edward Stuart, kendisini destekleyenler tarafından III. Charles, rakipleri tarafından "The Young Pretender" (Genç Sözde-Vâris) olarak adlandırılmıştır. (ç.n.)

sevdasını açığa vurma yönündeki isteksizliği üzerine odaklanmıştır. Oyun bir nefsin bastırma incelemesidir ve tüm yeni-klasik öğeler –biçimsel retorik, dış görünüşteki aksiyonun askıya alınması, kullanılacak zamanın kısalığı– katlanılmaz bir baskı hissinin ortaya çıkmasına katkıda bulunur. Nihayet Mirra, üstü kapalı bir şekilde gerçeği söylediğinde oyun hızla acımasız bir sona doğru ilerlemeye başlar:

CINIRO:	işte şimdi
	Büsbütün kaybettin babanın sevgisini.
MIRRA:	Ah ne acı,
	Ne gaddar, ne korkunç bir tehdit bul Demek son nefesi mi verirken,
	Bunca acıma bir de eklenecek ...
	Babamın zalim öfkesi ha?
	Senden ayrı mı ölecektim?
	Ah benim talihli anneciğim! ... En azından sana,
	Bahşedilmişti ... hayata gözlerini yummak ...
	Sevgilisinin yanında ...

Açığa vurma ânının, “Ah benim talihli anneciğim!” feryadıyla nasıl da ironik bir şekilde hazırlandığına dikkat edin. Tını son derece romantik olmakla beraber esas dokunuşun kaynağı Ovidius’tur. Alfieri, fırtınalı duygularına her zaman için sert bir klasik şekil vermeye çalışır.

Mirra’nın çağdaş bir tiyatro sahnesinde temsil edilebileceğini düşünmek zordur. Zira oyun, artık değer vermediğimiz abartılı bir oyunculuk üslubu gerektirmektedir. Fakat elverişli uzlaşmalar mevcutken herhalde çok şiddetli bir etkiye sahipti. Byron, *Sardana-pal*’deki kadın kahramanın ismini bu eserden almıştı ve hatta bir keresinde Mirra’yı canlı izlerken o sınırları kuvvetli adam bayılmıştı.

The Deformed Transformed’da Olimpia’nın, yağmalanan Roma’da hayatta kalmaktansa kendisini öldürmeye çalıştığı bir sahne vardır. Arnold endişeyle onun cansız görünen bedeni üzerine eğilir:

ARNOLD: Nasıl da solgun! Nasıl da güzelli Nasıl da cansız!
Ölü ya da diri, sensin bütün güzelliklerin cevheri,
Seviyorum sadece senil

SEZAR: yine de sevmiştin Akhilleus
Penthesila'yı: görünüşe bakılırsa onun biçimi ile beraber
Kalbini de almışsın, oysa hiç de saf değildi o yürek.

Şeytan'ın bilgeliği, dikkatimizi "Romantik klasikçilerin" en büyüleyici olanına ve onun, Akhilleus ve Amazonlar kraliçesi arasındaki esrarengiz ve nahoş efsaneyi dramatize ediş biçimine yöneltmemize neden olur. Kleist'ın *Penthesila'sı*, Byron ya da Alfieri tarafından tasarlanmış tüm eserlerden vahşi bir tona sahip olmasıyla beraber klasik mirası romantik ruhla birleştirme yönündeki çabayı mantıklı bir sona doğru taşır.

Lenz, Büchner ve Hölderlin'le birlikte Kleist, Alman edebiyatının Goethe ve Schiller'den sonra, sıcak bir öğlen güneşinin ardından çıkan büyük bir yangın gibi ortaya çıkardığı o ateşli dâhiler ailesindendir. Bu adamlar çıldırarak ya da intihar ederek vakitsiz ölmüşlerdir. Bu yazarların sanatlarında, sanki kendilerine Goethe ve Schiller tarafından sağlanmış dil ve şiirsel biçim olanakları içinde bir kırılma noktası arayışı içindeymişler gibi aşırı bir gerginlikle karşılaşırız. Onlar yeteneklerinde olağanüstü bir hızla olgunluğa ulaşmışlardı –Büchner *Danton's Tod'u* (*Danton'un Ölümü*) yazdığından daha yirmi bir yaşında bile değildi– fakat bu, tamamlanmamış bir olgunluktur. Ayrıca, bu yazarların eserlerinde, Alman siyasetinin gelecekteki yönünü belirleyecek dengesizlikle, güç ve sükûnetle, coşkunluk ve müsamaha arasındaki o dengesizlikle de karşılaşırız. Son dönem Romantiklerinin bu heyecanlı nesli, Avrupa'nın havasını, Rönesans ve dünyevi akılcılığın denetim altında tuttuğu bir isterinin eşğine getirmiştir. Ulusal ya da ırksal üstünlük mesajına bakılacak olursa, bu yeni seslerin Avrupa siyasetine bir çılgınlık getirdiği ortadadır. Kleist'ın *Die Hermannsschlacht*'ında bu sesleri iştitemezlik edemeyiz.

Her ne kadar otuz dört yaşında intihar etmiş olsa da Kleist, çalkantılı yaşamının ardında tamamlanmış yedi dram ve bu çetin türün başyapıtları arasında yer alan birkaç kısa roman bırakmıştır.

Yazdığı her şey, kukla tiyatrosunun metafiziksel boyutu üzerine kalem aldığı denemesi bile, muazzam bir içsel çalkantıyı ve en uç noktada bir hassasiyeti eleverir. *Das Erdbeben in Chili*'nin (*Şili'de Deprem*) meşhur açılış cümlesi, Kleist'ın görüşlerinin bir özetini barındırır: Bize gösterilen tam da 1647 yılındaki büyük yer sarsıntısının başladığı anda kendisini Santiago hapishanesinde asmak üzere olan genç bir İspanyoldur. Kleist doğası gereği bir dram yazarıydı, çünkü dram, krizin biçimsel anlamda en somut halidir. Onun kurgusal düzyazıları bile ağır ağır ilerleyen dramlardır. Kleist'ın biçemi ve dramatik tekniğinde bitmez tükenmez bir gerilim vardır; her şey bütünüyle asabidir. Aksiyon, sanki karakterlerin ardında, çıkmasıyla sönmesi bir olan bir meşale varmışçasına kesintili bir parıltıyla ilerler. Romantiklerin gölge oyununa abartılı bir düşkünlükleri vardı; Kleist'ın dramlarında, çağdaş gravürlerde olduğu gibi, karartı yığınları, ışık yıldırımları tarafından parçalara ayrılırlar.

Aşırı uçta yer alan bu mizacı sayesinde Kleist, uzlaşmayı reddeden bir trajik biçim kullanımına, hem Goethe'den hem de Schiller'den çok daha fazla yaklaşmıştır. *Penthesila* ve *Robert Guiskard*'dan geriye kalan o müthiş bölüm, şiddetin ve akılsızlığın insanların itibarına nasıl hükmettiğine ilişkin arkaik bir hissi gözler önüne serer. *Guiskard*'da Normandiya ordusunu tehdit eden veba salgını, Thebai halkını Oidipus'un sarayına çeken insanlık dışı, neredeyse kozmik korkunçluğa sahiptir:

Eğer hızla bizi kurtaramazsa
Cehennem'in vahşice üzerimize saldıgı salgın hastalıktan,
Yükselecek yeryüzünün bu parçası denizden
Orduları mahvolana kadar bir yığın defin
Dehşetin ayak sesleriyle, her tarafı saran
Veba, geliyor uzun adımlarla bizim titreyen saflarımıza
Ve üflüyor kabarık dudaklarından onları üstüne
Göğsünde kaynayan zehirli buharları⁸

8 *Robert Guiskard*'da Kleist, Milton'ın eserlerinde karşılaştığımız gibi, Alıncayı ağır ve törensel etkiler yaratacak şekilde kullanıyor. Her iki şair de sözdizimin aşırı zorluklarını denetim altında tutmaktan büyük bir haz alıyordu.

Goethe'nin reddettiği şey bu saf dehşet ifadesidir. O, deneyimlerin içindeki acımasızlık ve kaos bölümlerinin farkında olmakla birlikte, yüzyıllar boyu süregelen akılcı düşüncelerin, uçurumun üzerine bir köprü attığına inanıyordu. Kleist'sa bu narin yapının temelini çürütüyormuş gibi görünüyordu. O, Goethe'nin kendi kişiliğinde yönetmeye çalıştığı ve Torquato Tasso kisvesi altında betimlediği o hayal gücü dengesizliğinin kâbuslu bir biçiminin temsilcisiydi. Bu yüzden Goethe, genç şairi ne onaylamış ne de ona bir iyi niyet temennisinde bulunmuştur.

Bununla birlikte Kleist, her ne kadar Alman edebiyatına tam bir tragedya tınısı getirmiş olsa da eserlerinin özgünlüğü başka bir yerde bulunur. *Das Käthchen von Heilbronn* ve *Prinz von Homburg* gibi dramlarla beraber trajik ile komik arasındaki ayrım, antikiteden beri sahip olduğu bir anlamı yitirmektedir. Kleist, çağdaş tiyatronun ciddiyeti muğlak, karmaşık zemininin temellerini atmıştır. Muğlaklık, Shakespeare'in "kara güldürüler" ya da "so-run oyunları" olarak adlandırılan eserlerinde mevcuttur. Kurgunun doğası ve dolaylı olarak dramatik kurallardan uzaklaşma, *Troilus ve Cressida* ve *Kısasa Kısas*'a o keskin tatlılıklarını verir. Fakat Kleist çok daha ileri gider. Onun amaçladığı, içinde ironinin ve bağlılığın, ciddiyet ve sevincin eşit ölçüde örtük olduğu bir çokseslilik. Kleist'ın kurguları çeşitli gerçeklik düzeyleri üzerinden geliştirmiş gibi görünür ve bir anda "en gerçeğin" ne olduğuna dair kararsız kalırız. Kleist'ın neredeyse tüm dramlarında can alıcı uyku ya da baygınlık bölümleri vardır; söz konusu bölümler geçici bir karanlığın kapılarından, bir gerçeklik düzeyinden bir diğerine geçişi temsil ederler. Kleist'la birlikte, bireysel bilinç içindeki çoğulluğa ilişkin bu tipik çağdaş içgörüye dramatik bir ifade biçimi verilmiştir.

Kleist'ın görüşlerindeki kasıtlı kararsızlık, oyunlarının tuhaf bir biçimde rahatsız edici olmalarına neden olur. *Amphitryon*, *Das Käthchen von Heilbronn* ve *Prinz von Homburg* neşeli bir şekilde biter. Her birinde son perde, bir kutlama sahnesi üzerine kapanır. Fakat oyunlar sanki bu mutluluk çok pahalı bir bedel karşılığında elde edilmişçesine, insanın ağzında acı bir tat bırakır. *Amphitryon*'da, birbirine karıştırılan kişilikler hakkındaki antik fabl, bilin-

cin temel gizeminin bir simgesi haline getirilmiştir. Bu nefis oyun boyunca titreyen ışık sayesinde, gerçek ve hayal edileni ayıran çizginin ne olduğuna dair kararsız kalırız. Amphitryon'un kılık değiştirmiş Jüpiter'in karşısında kimliğini açıklamaya uğraştığı sahne neredeyse çekilmezdir. Tanrılar insanların şeklini aldıklarında, insanların kimliklerini sadece ve sadece kendi zayıflıkları ele verebilir. Alkmene yeniden canlanan asaletin derinliklerinde Tanrılardan gelen ölümsüz bir şeyin kendisine görünmüş olduğunu bilir. Rakip Amphitryonlar arasında bir seçim yapmaya zorlandığında, seçimini ilahi düzenbazdan yana kullanır. Sonra Jüpiter ansızın gerçek yüzünü göstererek tarafların bir uzlaşmaya varmalarını sağlar. Fakat Amphitryon her ne kadar tanrıya saygısını gösterip Herkül adında bir oğlu olacağının sözünü almışsa da zalimce küçük duruma düşürülür. Adını paylaşmak zorunda kalmıştır ve şimdi bu isme seslenen Alkmene'nin çağırdığı kimdir? Thebaili komutanlar Amphitryon'u bu eşine az rastlanır talihinden dolayı kutlar fakat gerçek karşısında kelimeler aldatıcıdır. Alkmene duyduğu sevinçten korkar, artık bu dünyada huzuru kalmamıştır. Oyun Alkmene'nin belirsiz feryadıyla sonlanır:

BİRİNCİ GENERAL: Gerçekten del Bu kadar büyük bir zafer ...

İKİNCİ GENERAL: Üstüne bunca ün ...

BİRİNCİ KOMUTAN: Etkilenmiş görüyorsun bizleri ...

AMPHITRYON: Alkmene!

ALKMENE: Ah!

Söz konusu olan, Kleist'in Hz. İsa'nın hikâyesinin yankılarını Yunan mitine eklemesi sonucu oluşan, insanın huzursuzluğunu arttıran tuhaf ve acı bir sevinçtir. Jüpiter, gelecekte haber veren bir ses tonuyla Herkül'ün (Herakles) gelişinden bahseder. Herkül öldürüldükten sonra onu tanrı olarak kabul edeceğini bildirir. İroniler, karşı karşıya konmuş aynalarda yansıyan bir imge gibi derinleşir.

• Alkmene'nin esas feryadı *Ach!*, İngilizcedeki karşılığından çok daha manidar. Bahsi geçen ünlem, hem bir şaşkınlık hem de pişmanlıktan kaynaklanan bir acı ifade eder.

Amphitryon, Kleist'in dünya algısının Racine'in, hatta Schiller'in dünya algısından çok uzak olduğunu gösterir. Muhtemelen, onun dünyayı algılayış şekli Giraudoux'nunkine yakındır. "Ortodoks" bir trajik dram anlayışı incelemesinin Kleist'la sona ermesi doğru olurdu.

Ayrıca bu, yaşamsal öneme sahip bir diğer açıdan da doğrudur. Kleist'dan önce tragedya, ahlaki sorumluluk kavramını içinde barındırıyordu. Trajik karakterin ahlaki özelliği ve kaderi arasında bir uyum vardır. Kimi zaman bu uyumun farkına varmak güçtür. Oidipus ya da Lear'in çektikleri acılar, kusurlarından çok daha büyüktür. Fakat bu anlaşılması güç örneklerde bile insanın özelliği ve olayın niteliği arasında rastlantısal ve akılcı bir ilişki olduğunu varsayabiliriz. Trajik kahraman sorumludur. Onun çöküşü, kendi içindeki ahlaki bir zaaf ya da fiili bir günahın varlığıyla ilgilidir. Masum ya da erdemli bir insanın ıstırapları, Aristoteles'in gözlemlediği gibi, acıklıdır fakat trajik değildir. Ve Lessing, Aristoteles'in trajik sorumluluk anlayışının, Shakespeare eserlerine, örneğin *Othello* ve *Macbeth*'e uygulanabilir olduğunu iddia ederken haklıdır.

Oysa Kleist bu gelenekten ayrılır. Bir Kleist kahramanı eylem karşısında doğrudan sorumlu değildir. Çatışma, rakip gerçeklik düzenleri arasındaki bir uyumsuzluktan doğar. Kehanet niteliğindeki rüyalar Heilbronnlu Kätchen ve Homburglu Prens'i canlarından bezdirir. Onlar, gözlerini dünyevi koşulların gerçeklikleri karşısında kör eden bir bilinç aydınlanması yaşarlar. Her iki dram da onların, gördükleri hayalin gerçekliğine körü körüne bağlanmalarına dayanır. Sonundaysa, yoğun hayallerinin maddi gerçeklerden çok daha kuvvetli oldukları ortaya çıkar. Teslim olan onlar değil, dünyadır. Gerçeklik tam bir dönüş yapar ve onların hayallerinin dokusu içine girer. Bir Kleist karakteri, kendi bilinç düzensizliğinden sorumludur; onun kahramanlığı hayalidir. Oyunları çevreleyen yalnızca kahramanın uyku hali değildir, aynı zamanda, kurguda rüyaların acayip tutarsızlık ve mantıksızlığı vardır. Keats'in dizeleri, Kleist'in dramları için bir parola oluşturabilecek niteliktedir:

Bu bir serap mıydı yoksa bir rüya mı?

Kaçıp giden şu nağme: uyanık mıyım yoksa uykuda mı?

Kleist'in sanatını modern kılan, tutarlılığı kırmasıdır. Bu durum, Prusyalı bir milliyetçi şairin neden Fransız varoluşçuluğunda rol oynadığını ve "*Prinz von Homburg*'un varoluşsal dünyası" üzerine neden onca denemenin yazılmış olduğunu açıklamaktadır. Varoluşçular, manevi neden ile maddi sonuç arasındaki o süreksizliğin ve "absürd" adını verdikleri akılcı beklentilerin tersyüz edilmesinin ayırdına Kleist'in eserlerinde varmışlardır. Kendi ölümüne giden yolu düşleyen Homburglu Prens, 1950'lerin o tevarüsü reddeden bilincinin bir simgesi haline gelmiştir.

Kleist'in dramları eylem değil, ıstırap dramlarıdır. Bu yüzden *Das Käthchen von Heilbronn* kısmen bir mazoizm çalışmasıdır. Oyun, kayıp prenses ve onun parlak şövalyesi hakkındaki masalı, Kleist'in kendi tuhaf amacı doğrultusunda kullanmış olduğu, etkili fakat biraz nahoş bir sanat eseridir. Graf vom Strahl (ismi "etrafına ışık saçan kişi" anlamına gelmektedir) Käthchen'a, meleksi bir rüyada görünmüştür. Şimdiyse adam, kızın babasının demirci dükânında durmuştur. Kız rüyasında gördüğü kişiyi tanır ve bu andan itibaren onu bir köpek gibi izler. Kont, kızın rezil varlığından kendisini kurtarmak için her şeyi yapar. Kızı hiçe sayıp onu kapı dışarı eder. Neredeyse kırbacına baş vurur. Fakat Käthchen aşağılanmaktan, sanki bu, kendisini yaşama bağlayan bir pınarmış gibi zevk duyar. Rüyasının gerçeğe dönüşeceğini bilir. Dördüncü Perde'de gerçeklik çığrından çıkar. Vom Strahl kızın gördüğü çılgın düşün tam da kendisinin yüksek ateşli bir hastalık geçirdiği bir gece gördüğü rüyanın bir benzeri olduğunu fark eder. Ruhunun bir bölümünün o fantastik görünüş esnasında kendisiyle birlikte olmadığını kabul eder:

Artık yanı başımda olun tanrılar çünkü ben bir çiftim!

Bir ruhum ben, geceleyin ortalıkta dolaşan!

Bu, deliliği anımsatan dehşet verici bir düşüncedir:

Ne acil Büyünün şaşkına çevirdiği ruhum,
Çılgınlığın amansız uçlarında sendeliyor!

Ancak Kont, Kleist için kahramanlığın ölçütü olan o seçimi yapar: Kendisini gün gibi ortada olan gerçekten ziyade esrarengiz belirtiyeye adar. Vom Strahl kızın uğrunda mücadele vermeye başlayarak Kätchen'in İmparator'un kızı olduğu anlaşılana kadar kâh alay konusu olarak, kâh dövüşerek birbirinden çetin sınavlardan geçer. Kätchen, Kont'a bir an önce kavuşup, onunla evlenmek için kalenin yokuşundan aşağı inerken dram sona erer.

Bu yokuş, *Prinz von Homburg*'un açılış ve kapanış sahnelerinde de vardır. Bu, dış koşulların gerçekliği ile düşün çok daha büyük gerçekliği arasındaki bir köprüdür. Kurgu saf bir romanstan ibaret olmasına rağmen başından sonuna dek geçerli sert bir Prusya milliyetçiliği çizgisine sahiptir. Prens saray bahçesinde uyurken görkemli bir kraliyet düğünüyle ilgili son derece canlı bir rüya görür. Uyanır ancak, görmüş olduğu mucizeler ruhunu uyuşturmuştur ve savaş düzenindeki yerini alamaz. Sonuç itibarıyla, kazanılacak zaferi fevkalade fakat zamansız bir saldırıyla tehlikeye atar. Askeri mahkeme tarafından ölüme mahkûm edilen Prens, önce kaderinin gerçekliğini kabullenmez, ardından, kendisinden geçmiş bir şekilde hayatının bağışlanması için yalvarır; farklı dünyalar arasında bir uyurgezer olan Prens hem bir kahraman hem de bir korkaktır. Nihayet Prens korkusunu yener ve kendisine verilen cezanın adil olduğunu anlar. Bağışlanma ihtimalini reddederek, kararın gelecekteki kahramanlara bir ibret olması için uygulanmasını talep eder. Prens gözleri bağlı bir şekilde, ilk düşünüyü gördüğü bahçeye götürülür. Prens, bir cenaze marşı çalan davulların eşliğinde idamın infazını bekler. Fakat bu son anda, refakatindeki saray mensupları ve Prenses Natalie'yle birlikte Brandenburg Elektörü yukarıdaki terastan içeriye girer. Prenses defne yapraklarından bir taç taşıyarak mahkûm sevgilisine doğru yaklaşır. Gözlerinin bağlı çözüldüğünde Prens, gördüğü rüyanın bütünüyle aynısının gerçekleştiğini görür. Prens, savaş şarkıları ve top atışlarının gürleyişleri arasında tekrar yaşama döner ve galip gelinecek bir savaş vaadi üzerine perde kapanır.

Hiçbir özet bu sahnenin garip sihrini aksettiremez. *Amphitryon*'da olduğu gibi, sahne kısmen, çok daha mağrur bir anlamın fikirlerinden türetilmiştir. *Prinz von Homburg* bir diriliş öyküsüdür. Prens rüyadaki bahçede, hem insanın düşüşünü hem de kurtuluşunu tecrübe eder. Anlık bir şuur ölümünün ardından, babası olacak kişinin huzurunda tekrar görkemine kavuşur. Prens gerçekten de ölümsüzlüğün parlak bir köşesine temas etmiştir:

Artık sen benimsin, Ey ölümsüzlükl
 Senin kızgın ateşin, sanki binlerce güneşten,
 Aydınlığıyla nüfuz ediyor şu göz bağının içinel
 Ve şimdi omzumun her iki yanından da kanatlar çıkıyor,
 Sürükleniyor ruhum sakın ve narin bir boşluk boyunca;
 Rüzgârın hafifçe yol gösterdiği bir gemi gibi,
 Neşeli limanın gözlerden yitip gidişini gören,
 Bir alacakaranlığın içine battığını hissediyorum hayatımın.

Fakat tanrıbilimsel motifler, oyunun özel dokusu içine sıkıca örülmüştür. Başat konu, gerçekliğin muğlaklığıdır. Kleist'in dramalarında insanlar uykudan değil, uyanıklıktan uyanırlar. İnsanlar, hayallerin katı öğelerinin içine girdiklerinde hiç olmadıkları kadar uyanıktırlar. *Prinz von Homburg* ve Pirandello arasında artık çok kısa bir mesafe kalmıştır.

Penthesila tüm rüya oyunlarından önceki bir döneme aittir ve içinde, bu oyunlardaki belirsizlikten eser yoktur. Kleist'in miti ele alış biçimi Romantizmin ötesindedir. Savaşçı kraliçe, Akhilleus'u gözüne kestirir ve ona delicesine âşık olur. Duyduğu arzu, cinsel isteğin ötesine geçer. Söz konusu olan, Poe ve Balzac'ın anlatılarından benzer bir mutlaklık takıntısıdır. İki âşık arasında savaşın gerçeği vardır ve Kleist ustalıkla bir şekilde, mutlak şehvet ve mutlak nefretin ruh içindeki yakınlığı üzerine oynar. Kleist, cinsel tutkunun ve silahlı mücadelenin birbirleriyle ilgili birer karşılaşma biçimi olduğunu Strindberg'den önce fark etmiştir. Oyun, bir kılıç dansı gibi yapılandırılmıştır. Akhilleus ve Amazonlar kraliçesi, birbirlerine tehlikeli kurlarla yaklaşıp geri çekilirler. Sonunda

Penthesila'nın kendisini çığına çeviren şehveti, yazınsal bir yamamlık içinde alev alır. Eserin biçemi, aksiyonun zalim biçimselliğini kusursuz bir şekilde aksettirir. Koşuk dili, öfkeli ve soğuk bir parlaklığa sahiptir. Biçimsel şiddetin o büyük ustası Yeats, eğer gerekli tasarım genişliğine hâkim olabilseydi, bir *Penthesila* yazabilirdi.

Fakat oyunun, büyük gücünden kaynaklanan zaafları vardır. İçinde o kadar amansız bir biçimde yıkım çağrısı yapılır ki, oyun bir noktadan sonra yüce bir *grand guignol*¹⁰ eserine dönüşür. Alman Romantik sanatının büyük bir bölümünde olduğu gibi oyun, aşkın ve ölümün aynı soydan geldiği fikrini çok uç bir noktaya taşır. Ve oyunun kötülüğüyle ün salmış doruk noktası –Penthesila'nın düşen Akhilleus'u dişleriyle parçalaması– bu inanılmaz durum karşısında hayal gücünün ürpermesine sebep olur. *Penthesila*'da çöküş izleri olduğunu ileri süren Goethe'nin haklılığı tartışma götürmez. Tragedya, Gotik roman çağından Flaubert'e ve Oscar Wilde'ın *Salome*'sinin çağına kadar Romantizm yüzeyinin hemen altından ilerleyen isteri ve sadizmi yansıtır.

Tüm kasvetli aşırılığına rağmen eser büyük bir ilgi uyandırmayı sürdürüyor. Kleist klasik mitolojiyi kendi kişisel ve tuhaf amacı doğrultusunda kullanma konusunda Alfieri'den çok daha ileri gitmiştir. Kleist, Yunan efsanesinin eski kadehlerine, Freud psikolojisi ya da çağdaş politikanın yeni şaraplarını dolduran modern oyun yazarlarının öncüsüdür. Kendi amacına uygun bir mit bütünü yaratmada gitgide aciz kalan modern hayal gücü, klasik dönemin zengin kaynağının altını üstüne getirecektir.

Penthesila 1808 yılında yayımlanmıştı. 1821 tarihindeyse Grillparzer, *The Golden Fleece* üçlemesini tamamlamıştı. Şairin adından haberdar olan Byron, bu eserin geniş çaplı bir ün kazanacağını önceden haber vermiştir. Tabii ki tek neden bu değildir, zira Grillparzer birinci sınıf bir oyun yazarıdır. Kleist'in parlaklığına sahip değildir ancak eserlerindeki sert keskinlik Metternich rejimi al-

¹⁰ 1897-1962 yılları arasında Paris'te faaliyet gösteren ve vahşet konulu oyunlarıyla bilinen bir tiyatro. (ç.n.)

tındaki entelektüel yaşam koşullarına bir ayna tutar. Fakat Grillparzer, Kleist'dan farklı olarak, kullanacağı araçlar üzerinde tam bir denetime sahipti ve Medea efsanesini ele alış biçiminde Euripides'e taş çıkartacak türden çetin bir saygınlık vardı. Grillparzer iki temel motif geliştirmiştir. Köklerinden koparılmış bir yabancı olan Medea ötekidir. Medea sadece kendi varlığıyla zaman ve mekânda-ki Yunan ışığını tersyüz eder, zira beraberinde sürgünün kasvetini taşımaktadır. Ayrıca, Jason adına çok sayıda suç işlemiştir ve sırf bu nedenden dolayı Jason artık ona inanmamaktadır. Bir Yunan korsanının peşinden gitmek için babasına ve erkek kardeşine ihanet etmiş olan Medea, bunun karşılığında pek tabii Yunanlara da ihanet edebilir. Jason, Medea'nın aşkının ilkel gaddarlığından tiksindir. O artık, Argonotların coşkun kaptanı değil, kendisini emniyet altına alabileceği bir liman arayan yorgun ve kuşku dolu bir adamdır. Bu öğeler hem mit içinde hem de Euripides'in yorumunda mevcuttur. Fakat Grillparzer bu unsurlar üzerine yoğunlaşarak, tragedyaya ironik ve modern bir odak noktası kazandırmıştır.

Avusturya'ya özgü tipik bir müziksellikçe sahip olmasından dolayı Grillparzer kolaylıkla alıntılanabilecek bir yazar değildir; dramlarındaki ardışık anlar birbirlerine çok sıkı bir şekilde bağlıdır. Ancak, *Medea*'nın Üçüncü Perdesi'nde, içinde Grillparzer'in başlıca faziletlerinin açıkça görülebildiği bir diyalog vardır:

- MEDEA: Beni bir aşk tuzağının içine çektin, bir de benden kaçyorsun ha?
- İASON: Mecburum!
- MEDEA: Beni babamdan ettin,
Bir de kocadan mı edeceksin?
- İASON: Zorundayım!
- MEDEA: Kardeşimin mahvolmasına sebep oldun, onu benden aldın,
Ve şimdi kaçyorsun ha?
- İASON: Mahvolurken bile aynı masumiyete sahipti,
- MEDEA: Senin peşinden gelmek için memleketimi terk ettim.
- İASON: Sen benim değil, kendi isteğinin peşinden gittin.
Pişman olsaydın eğer, seni oracıkta bırakırdım!

- MEDEA: Lanetler yağdırıyor üzerime dünya sırf senin uğruna,
Ve senin uğruna kendimden nefret eder hale geldim,
Ve sen de beni yüzüstü bırakıyorsun ha?
- IASON: Hayır, yüzüstü bırakmak değil;
Yüce bir ses bizim ayrılmamız gerektiğini buyuruyor.
Senin mutluluğun kayboldu, peki ya benimki nerede?
Kabul et ıstırabımı çektiğin acıların karşılığında!
- MEDEA: Jason!
- IASON: Ne var? Daha ne istiyorsun?
- MEDEA: Hiçbir şey!
Artık olan oldu!

Bu parça, kendi tarzında, Kleist'dan daha zariftir. Çok daha açıktır ve konudan hiçbir şekilde sapmaz. Usta bir vezin tekniği vardır. Grillparzer, tonu zorlamadan esaslı etkiler yaratabilme kapasitesine sahiptir. Onun kusursuz bir kulağı vardır ve bu yetisini, Alman sözdiziminin doğal ağırlığını hafifletmek için kullanır. Düşünce, dizele- rin hızlı ve ince yapısına doğru kıvrılmıştır. Veznin orijinalligindeki ustalık ve iki ses arasında yer değiştiren vurgu, Tennyson'ın en iyi eserlerinden birini hatırlatır. Grillparzer, Tennyson gibi kendi diline, Latincenin şiir yazma sanatı olanaklarını kazandırmıştır.

Diyalog çok anlaşılır ve mitolojik desenler ya da eski-usul retorikten çok arınmış olduğu için, keskin bir modernliğe sahiptir. Bu parça, Anouilh'in *Médée*'sinin çağdaşı olabilir:

Nereye gitmemi isterdin? Beni nereye geri gönderiyorsun? Phasis'e mi, yoksa toprakları kardeşimin kanıyla sulanmış babamın krallığı Kolkhis'e mi gideyim? Peşine taktın beni. Sensiz hangi topraklara gitmemi buyuruyorsun bana? Hangi açık denizlere? Senin peşinden sersefil bir halde, senin için aldatarak, yalan söyleyerek, hırsızlık yaparak geçtiğim Pontus boğazlarına mı; şüphesiz ki beni unutmamış Limni'ye mi; senin uğruna öldürdüğüm babalarının öcünü almak için benim dönüşümü bekleyen Teselya'ya mı? Senin için açtığım bütün yolları ben kapattım kendime. Ben Medea'yım, nefret ve suçlarla dolu.

Düşüncenin ton ve gidişatı tamamıyla aynı.

Kleist ve Grillparzer bir geçiş döneminin dram yazarlarıdır. Onlar, Yunan ve Shakespeare miraslarını çağdaş tiyatroya uygun bir

trajik biçim içinde birleştirmenin bir yolunu bulmaya çalışmışlardır. Dolayısıyla, onların Yunan mitolojisi ve klasik biçimleri kullanımlarında deneysel bir nitelik vardır. Kleist ve Grillparzer, Racine'in antik döneme ilişkin görüşlerini, Hofmannstahl ya da Anouilh'inkinden ayıran çizginin çağdaş yüzünde yer alırlar. Fakat Romantik dönem Hellenizmine dair bir tartışma, Avrupa edebiyatında *Samson Agonistes*'le beraber Yunan idealini yeniden yaşama döndürmeye en çok yaklaşan iki oyundan söz etmeden bitirilemez.

Schiller daha 1780'li yıllarda, bünyesinde yalnızca Yunan tragedyaya kavramını değil, aynı zamanda gerçek teknik biçimi de barındıracak bir oyun yazmaya karar vermişti. Kendi Shakespeare döneminden sonra –*Wallenstein*, *Maria Stuart*, *Die Jungfrau von Orleans*– Schiller, Alman tiyatrosuna Sofokles dramının bir örneğini vermeye azmetmişti. Bu da çağdaş sahneye koronun uyarlanması anlamına gelir. Schiller, *Braut von Messina*'nın önsözünde, koronun rolüne ilişkin net bir çözümleme sunar. Schiller, koroyu gerçekdışılığın olmazsa olmaz bir aracı olarak görür. Şiirsel bir dram aynı anda hem gerçek hem de aldatici ya da daha doğrusu, sadece teatral performans dahilindeki özel bir kurgu içinde gerçek bir eylemi temsil eder. Koro, eylemin etrafını biçimsel bir konuşma duvarıyla sararak izleyicide bir uzaklık hissi oluşma ihtimalini güçlendirir. Koro, gerçeği hayali yapar. Schiller'in bu noktadaki düşüncesi, Brecht'in seyirci ve oyun arasında “yabancılaştırma” kavramını anımsatmaktadır. Buna ek olarak Schiller, koronun varlığında lüks bir “lirik goblen” (*lyrisches Prachtgewebe*) görür. Eylem, bu arka plana karşı kendisine uygun bir görkemle gelişebilir. Son olarak Schiller, koronun trajik drama ferahlatıcı bir öğe kazandırdığına inanır. Koro, keskin şiddet köşelerini tamamlar ve böylece, aklın umutsuzluğa düşmeden trajik dehşetlere tanık olmasını sağlar. Koro Agamemnon veya Oidipus'un yıkımından sağ salim kurtularak ansızın gelen felaketten de üstün bir ahlak dersi çıkartabilir. Bu nedenden ötürü koro, Schiller'in uzlaşma tragedyası fikrine katkıda bulunur.

Braut von Messina etkileyici bir oyun değildir. Rekabet ve Oidipus'un oğullarının ölümü hakkındaki efsaneden esinlenen Schiller, sıkı ve muntazam bir kurgu oluşturmuştur. Korkunç sonun kaçınıl-

maz olması için, olayların can sıkıcı bir şekilde iç içe geçmeleri gereklidir. Her ne kadar eser biçim açısından fazlasıyla klasik olsa da aslında bir dizi melodramatik felaket etrafında yapılandırılmıştır. Oyun bütünüyle rastlantısal karşılaşmalara, ani ortadan kayboluşlara ve geciken farkına varma durumlarına bağlıdır. Eğer Sofokles tarzı melodram gibi bir tür varsa, karşımıza burada çıkar. Keza trajik son da inandırıcı değildir. Don Sezar, yeniden tam bir adalet dengesi kurabilmek için kendisini öldürmeye kararlıdır. Don Sezar, yalnızca hayatta kalması durumunda, kendisinin ve acımasız erkek kardeşinin neden olduğu yıkımın telafisinin mümkün olabileceğini bilmesine rağmen kararını uygular. Mahkûm edilmiş kukla, insan maskesinin ardından soğuk jestler yapmaya başlar. Ayrıca, bizzat Schiller'in de farkına vardığı gibi koro, biçimsel ve düşünsel rolünden sapar. Birbirine rakip gruplar olarak ayrılan koro, ölümcül entrikaya müdahale eder bir hale gelir.

Yine de *Braut von Messina*'da Sofokles'e denk düşen anlar vardır. Değişen ölçü içinde koro, hem kafiye hem de uyaksız koşuk kullanır. Kimi pasajlar, Yunan korosunun nasıl bir sese sahip olması gerektiğine dair varsayımlarımıza, çağdaş bir dilde yazılmış herhangi bir eserden çok daha fazla yaklaşıır:

Ama bir de ürkünç olanı
Ummayı öğren fani hayattal
Elleriyle o şiddetli
Cinayet, koparıyor en kutsal zinciri,
Styks'den gelen kayığına
Ölüm taşımakta
Yaşamın baharında ölenleri bilel
Gökyüzü karardığında yüce bulutlar ile
Ve koptuğunda fırtınalar kasvet yüklü,
Her yürek hissetmeli o zaman işte
Korkunç kaderin gücünü.¹¹

11 Düşüm noktası *das Ungeheure* kelimesi. Söz konusu kelime, bilinmeyenliği ve muazzamlığından dolayı dehşet verici olan anlamına gelir. İnsana yabancı ve ondan çok daha büyük olan "insaniyetsiz" bir şeydir. "Tuhaf bir biçimde dehşet verici" gibi bir açım-lama en yakın karşılık olabilir. Fakat tempo, tek ve vurgulu bir ifadeyi gerektiriyor.

Kelimelerin altından bir dans figürü sesi yankılanır. Schiller anlatma eyleminin yarı-söylenmiş bir şarkı olduğunu düşünmüş ve yeterli şiirsel yetenek gösterildiği takdirde, koral dramın çok önemli bir olanak olmaya devam ettiğini göstermiştir. *Braut von Messina*, *Samson Agonistes*'ten *Murder in the Cathedral*'e kadar uzanan o büyük kemerin temel taşıdır.

Her ne kadar *Empedokles auf dem Ätna*'nın (*Empedokles Etna'da*) taslağı bunu gerektirse de Hölderlin'in *Empedokles*'ini takip eden tamamlanmamış nüshalarında koro yoktur. Ancak Hölderlin'in söz konusu dramatik şiiri, Romantik dönem Hellenizminin vardığı en üst noktadır. Hiçbir şekilde gerçek bir tiyatro sahnesi için tasarlanmamış olan bu eserden geriye kalan, tamamlanmamış hallerinin üzerine şairin akli bunalımının gölgesinin düştüğü büyük bir parçalar dizisidir. Fakat eser bize modern bir şairin Yunan trajik tiyatrosunun ton ve hayal gücünü, en uç noktaya kadar benimsemesinin mümkün olduğunu göstermektedir. Ayrıca Hölderlin, klasik ruhun en yabancı ve en zor biçimini seçmiştir. Yeni-klasisizm ve modern dram çoğunlukla Sofokles ve Euripides'e minnettardır. Hölderlin, Aiskhylos ve Aiskhylos tragedyasının başlangıcında güçlülükle ayımsadığımız o ağıt ya da büyü temsilleri gibi dramatik-öncesi biçimlere kadar geriye gitmiştir. Dram sanatı, *Prometheus*'tan beri bu kadar ciddi bir tutkuyu tecrübe etmemiştir. *Der Tod des Empedokles* (*Empedokles'in Ölümü*) ve *Empedokles Etna'da*'nın tamamlanmış üç perdesi, edebiyatın soğuk, ulaşılması güç ve benzersiz bir asillığe sahip olan doruk noktalarıdır:

Hahl Jüpter, kurtarıcıl Yaklaşıyor
Yaklaşıyor saatim, uçurumdan
Geliyor işte gerçek habercisi
Gecemin, aşkı getiren, akşam rüzgârı.
Vücuda geliyor! Tam zamanındal Ah yürek,
Çarp artık, kabart içindeki dalgaları; Ruh
Senin üzerinde parıldayan yıldızlardan bir demet gibi,
Daima yersiz yurtsuz, gökyüzü boyunca,
Acılı bulutlar daimi bir göç halindeyken.

Razıyım ben; sunabileceğim bir yer
 Kendimi kurban olarak, tek büyük arzum. Hissediyorum
 Yüreğin huzurunu. Ey İris yayı, tıpkı senin gibidir,
 Dalga gümüş serpinti bulutları halinde yükseldiğinde
 Bir batıp bir çıkan suların üzerinde, benim sevincim!¹²

Dram sanatı, Yunan idealine bir daha asla bu kadar çok yaklaşmadı. *Empedokles*, Shakespeare'in büyüünden uzakta bulunan herhangi bir Avrupa tragedyasından çok daha uzak bir yerde duruyormuş gibi görünüyor. Ancak, ne *Braut von Messina* ne de *Empedokles*, tiyatronun uygulama alanının yaşamına bir katkı sağlayabilmiştir; bu eserler çok yüce bir görkeme sahiptir. Bu yaşamın devam edebilmesi için hayal gücünün yüksek dağlardan ovalara inmesi gerekiyordu.

¹² Anlamı tam olarak verebilmek için olabildiğince yakın ve olabildiğince düz bir şekilde çevirmeye çalıştım. Hölderlin'in biçiminin özlü ve garip güzelliğini tekrar yakalayabilmek imkânsız. *Geist* kelimesiyle Hölderlin, büyük ihtimalle Yunancadaki *ψυχή* kelimesini kastediyor.

VII

Şu âna kadar üzerinde durduğumuz oyunların hepsi koşuk diliyle yazılmıştır. Bu durumun nedenleri vardır. Koşuk biçimi kavramı, iki bin yıldan daha uzun bir süre boyunca trajik dram olgusunun neredeyse ayrılmaz bir parçası olagelmıştır. “Düzyazı biçiminde tragedya” fikriyse, garip bir şekilde çağdaştır ve çoğu şairle eleştirmen için paradoksal görünmektedir. Söz konusu durumun tarihsel nedenleri olduğu gibi, edebi yazım tekniğinden kaynaklanan sebepleri de vardır. Fakat bu durumun, aynı zamanda, dilin vasfına ilişkin genel anlayışımıza derinden bağlı nedenleri de bulunmaktadır. Burada kullandığım ifade, şiirden ziyade koşuk biçim, zira şiir düzyazının, matematiğin ya da aklın şekle yönelik herhangi bir eyleminin vasfı olabilir. Şiirsellik bir nitelik; koşuk biçimse teknik bir biçimdir.

Edebiyatta koşuk biçim düzyazıdan önce gelir. Edebiyat, dilin doğrudan yarar ve iletişim gereksinimlerinden ayrılmasıdır. Edebiyat basit konuşma biçimi üzerine çıkarak, yakarma, güzelleştirme ya da hatırlama amaçlarına hizmet eden bir söylem üretir. Böyle bir üretimin doğal araçlarıysa, ritim ve açık vezin tekniğidir. Dil, düzyazı biçiminde olmayıp ölçü, kafiye ya da biçimsel bir yineleme kalıbına sahip olarak, özel bir durum hissiyle akli etkilemekte ve bu

durumun şeklini bellekte koruma altına almaktadır. Böylece dil, koşuk biçim haline gelmektedir. Edebi düzyazı biçimiyse, fazlasıyla karmaşık bir kavramdır. Thukydides'in Peloponesos Savaşları tarihçesinde kaydettiği veya kısaltarak naklettiği hitabelerin ya da Platon'un Diyaloglar'ının öncesinde herhangi bir düzyazı biçiminin var olduğunu sanmıyorum. Düzyazı biçiminin, edebiyatın saygınlık ve "ayrılığına" göz dikebileceği hissiyle ilk olarak bu eserlerde karşılaşırız. Fakat Thukydides'le Platon, Yunan edebiyatının gelişimindeki geç bir döneme denk düşerler ve ikisi de dramla yakından ilgilenmemiştir.

Yunan tragedyasının, başlangıcından beri koşuk diliyle yazıldığı su götürmez. Bahsi geçen tragedya geleneği, arkaik kutlama ya da ağıt ritüellerinden doğmuştur ve coşkun bir lirik biçimden ayrı düşünülmesi olanaksızdır. Attika dramı konuşma, müzik ve dansın tek bir noktada birleşmesini temsil eder. Söz konusu üç kavramın da can damarı ritimdir ve dil, bir ritim konumuna geldiğinde (kelimelerin düzenli bir hareket halinde olmaları) bu, koşuk biçimdir. *Oresteia*'da ve muhtemelen Yunan trajik hayal gücünün son büyük başarılarından *Bakkhalar*'da da dramın aksiyonuyla karakterlerin ahlaki deneyimleri bütünüyle ölçülü dize biçimine bağlıdır. Yunan tragedyası şarkı söyleme, dans etme ve deklamasyon ile icra edilirdi. Orada düzyazı biçimine yer yoktur.

Ayrıca akıl, çok erken bir zamanda şiirsel biçimler ve doğrudan kanıtlanamayan gerçeklik türleri arasında bir ilişki olduğunu kavramıştır. Bir ifadenin, görgül (ampirik) kanıtlara göre sılandıktan sonra yanlış ya da anlamsız olabileceğini fakat aynı zamanda bu ifadenin ahlaki, psikolojik veya şekilsel bir bağlamda önemli ve inkâr edilemez bir doğruluk taşıdığını belirtmek için hâlâ "şiirsel gerçeklik"ten bahsediyoruz. Şimdi, mitoloji ve dinsel deneyimlere ilişkin gerçekler büyük ölçüde bu türdendir. Düzyazı biçimi kendine has ifadeleri, aslında, mitin gerçekleriyle ilgisiz olan ya da mitin gerçekleri üzerinde uygulanması mümkün olmayan doğrulama ölçütlerine teslim etmektedir. Yunan tragedyasının temelinde tam da bu mit gerçeklikleri vardır. Trajik efsanenin konusu akıllara, ister Agamemnon'u veya Oidipus'u, ister ölü-

mün pençesinden kurtarılan Alkestis'i getirsin, şiirsellikten yoksun bir incelemeye tâbi tutulamaz. Robert Graves'in de söylediği gibi, hayal gücünün kendi sınırları dışına taşan hakları vardır ve bu hakların koruyucusu şiirdir.

Şiirin de kendi gerçeklik ölçütleri vardır. Doğrusunu söylemek gerekirse bu ölçütler, düzyazının kıstaslarından çok daha ciddi olmakla beraber biraz farklıdır. Şiirsel gerçekliğin ölçütü, bir nevi içsel tutarlılık ve psikolojik inanç meselesidir. Hayal gücünün baskısı yeterli düzeyde sürdürüldüğünde, şiirin en geniş özgürlüğe kavuşmasına olanak tanırız. Bu anlamda koşuk biçimin, saf bir dil matematiği olduğunu söyleyebiliriz. Koşuk dili, düzyazı dilinden çok daha net, çok daha bağımsız ve maddi bir temele dayanmayan kuramsal biçimler oluşturmaya çok daha muktedirdir. Koşuk biçim, yaratıcı bir şekilde "yalan söyleyebilir". Şiirsel mit dünyalarının gerçeklikleri, tıpkı Euklides-dışı geometri dünyalarının gerçeklikleri gibi, kendi imgesel öncüllerine bağlı kaldıkları sürece ikna edicidirler. Buna karşılık düzyazı, uygulamalı matematiktir. Gelişmekte olan bir şeyin herhangi bir evresinde düzyazı biçiminin öne sürdüğü iddiaların, bizim duyumsal algımızla örtüşmesi lazımdır. Düzyazı biçiminde betimlenen evlerin sağlam temeller üzerinde durmaları gerekmektedir. Düzyazı, pratik yaşamın gerçeklerini önceden görür, kayda geçirir ve hesaplar. O, kendi günlük mesaisini yapan aklın bir kıyafetidir.

Artık durum tam olarak böyle değil. Çağdaş edebiyat, doğrulanabilirlikten ve ortak sözdiziminde somut şeklini alan, mantığın yargılama yetkisinden kendini kurtarmış bir düzyazı türü olan "şiirsel düzyazı biçimi" kavramını geliştirmiştir. Rabelais ve Sterne'in eserlerinde bu fikrin habercisi olan izler bulunmaktadır. Ancak söz konusu fikir Rimbaud, Lautréamont ve Joyce'dan önce önem kazanmamıştır. Bahsi geçen yazarların dönemine kadar koşuk biçimin rolü ile düzyazı biçiminin rolü arasında ciddi farklılıklar vardır.

Koşuk biçim, sadece ampirisizmin eleştirisi karşısında şiirsel doğruluğun özel bir koruyucusu değildir. Yüce tragedya dünyası

ile sıradan mevcudiyet dünyası arasındaki başlıca ayırıcı, koşuk biçimdir. Krallar, kâhinler ve kahramanlar koşuk diliyle konuşur ve böylece, ulusun örnek alınacak nitelikteki kişilerinin, sıradan insanlara mahsus konuşma biçimden daha asil ve kadim bir şekilde iletişim kurduklarını gösterirler. Tragedya görüşünde demokratik hiçbir şey yoktur. Tanrıların öç alarak onurlandırdıkları kraliyet ailesi mensupları ve kahramanlar varoluş zincirinde bizlerin üstüne yerleştirilmişlerdir ve onların ifade tarzlarının, bu yüksek konumu yansıtmaları gerekir. Sıradan insanlar şiirsellikten yoksundur; devrimciler, manifestolarını düzyazı biçiminde kaleme alırlar. Krallarsa koşuk diliyle yanıt verirler. Shakespeare bunu iyi biliyordu. *II. Richard* birbirleriyle iletişim kuramayan dillerin dramıdır. Richard yıkıma sürüklenir çünkü şiirsel gerçekliğin ölçütlerini, siyasi gerçeklerin kaba ve isyankâr talepleri üzerine çıkarmanın bir yolunu bulmaya uğraşır. Richard, düzyazı biçiminin isyanıyla mağlup edilmiş bir kral şairdir.

Üstelik koşuk biçim, tıpkı müzik gibi, trajik eylem ve izleyici arasına bir set çeker. Artık, bir koronun olmadığı durumlarda bile koşuk biçim, Schiller'in bahsettiği o zorunlu uzaklığı ve yabancılığı yaratır. Sahne ve duhuliye arasındaki dil farklılığı bakış açısını değiştirir, karakterlere ve eylemlerine özel bir önem kazandırır. Ve koşuk biçim, aklı geçici bir biçimsellik engelini aşmaya zorlamak suretiyle hislerimize el koyarak, duygularımızı olgunlaştırmaktadır. Kendimizi Agamemnon, Macbeth ya da Phaidra'yla ancak kısmen ve bir ön hazırlıktan sonra özdeşleştirebiliriz. Onların bizimkinden çok daha asil ve anlaşılması güç bir biçimde şekillendirilmiş dil kullanışları, aramızda saygılı bir mesafe oluşmasını zorunlu kılar. Natüralist dramda bizden beklenildiği gibi, onlarla aynı bedende bütünleşemeyiz. Böylelikle koşuk biçim, duygudaşlıklarımızın fazlasıyla yakın bir hale gelmesine engel olur. Büyük hükümdarların saraylarında, daha az asil olanlar ve üçüncü sınıf insanların kraliyet ailesi mensubunun yanına fazla yaklaşmalarına müsaade edilmezdi. Fakat düzyazı biçimi eşitlikçidir ve nesnesine çok yakınlaşır.

Koşuk biçim, insan davranışlarının tasvirini hem basitleştirir hem de çetrefilleştirir. Konunun can alıcı noktası da budur. Koşuk biçim, söz konusu tasviri basitleştirir çünkü yaşamı maddi koşulların getireceği sorumluluklardan kurtarır. İnsanlar koşuk diliyle konuştuklarında, üşütme ya da hazımsızlık çekme olasılıkları ortadan kalkar. Bir sonraki yemek veya tren tarifeleri, bu şekilde konuşan insanların ilgileri dahilinde değildir. Daha önce, Victor Hugo'nun *Cromwell*'inin açılış dizesini alıntılamıştım. Bahsi geçen oyun, döneminin eleştirmenlerini çok öfkelendermişti zira kesin, zamansal bir ifadeyi belirtmek için ulu ve ebedi bir hayatın yegâne göstergesi olan *alexandrin* veznini kullanmıştı. Oyun, trajik koşuk biçimi, saatlerin ve takvimlerin basit dünyasına indirgemişti. Koşuk biçim, Henry James ve Proust'un yazın tekniklerindeki servet gibi, trajik dram kişilerini maddesel ve fiziksel ihtiyaçların zorluklarından kurtarır. Kurtarır çünkü tüm maddesel gereksinimler, James ve Proust karakterlerinin duyarlı ve bilgili bir hayatı dolu dolu yaşamalarını öngören mali refah varsayımı tarafından karşılanır. Tragedyada da böyledir. Trajik kahraman, çok gerçek bir anlamda, hizmetçilerinin kendisi için yaşamalarına müsaade eder. Açlık, uyku ve hastalığın bayağı sorumluluklarını üzerlerine alanlar hizmetçilerdir. Bu, düzyazı biçimindeki roman dünyasıyla koşuk biçimindeki trajik tiyatro dünyası arasındaki belirleyici farklılıklardan biridir. Düzyazı biçimindeki kurguda, D.H. Lawrence'ın da belirttiği üzere, "binanın içinde bir lavabo olduğunu bilirsiniz". Bu gibi imkânların, Miken ve Elsinore'da bulunduğunu zihnimizde canlandırmayı bile aklımıza getirmeyiz. Tragedyanın evlerindeki banyo odaları, Agamemnon'un boğazlanması için oradadırlar.

Koşuk biçimin bayağı gerçeklerin ifade aracına dönüştürülmesi gerektiğini savunan yeni-klasik düşüncenin altında yatan bu ayrımdır. Wordsworth ve Romantiklerden beri bu kuralı artık kabul etmiyoruz. *Lyrical Ballads* döneminden *Prufrock*'un zamanına kadar şiir, kendisini, ne kadar bayağı ve alışılmış olursa olsun bütün alanlara uydurdu. Gerçekliğin tüm çeşitlerine uygun bir şiirsel biçim verilebileceğine inanıldı. Durumun sahiden de böyle oldu-

ğundan şüpheliyim. Dryden, koşuk dilinin “kapıyı kapat” diyebilecek bir araca dönüştürülebileceğini kabul etmişti fakat bunun gerekli olup olmadığı konusunda kuşkuluydu. Zira koşuk biçim, bu gibi görevleri yerine getirirken, düzyazının ustası olduğu maddesel nesneler ve bedensel işlevler kaosuna doğru alçalır. Şiirsel bir yenden yaratım için bazı eylem çeşitleri, diğerlerinden daha uygundur. Biz bu olguyu inkâr ettiğimiz için modern şiir diye kabul edilen şeylerin çoğu yalnızca abartılı veya hayret verici hale getirilmiş düzyazıdan ibarettir. Koşuk biçimdeki çağdaş dramlarda, şahit olduğumuz şey, şiirsel biçimin uygun ve uygun olmayan kullanımları arasındaki farkı ayırt etme konusunda tekrarlanan başarısızlıklardır. T. S. Eliot’ın yakın tarihli oyunları, uyaksız koşuk biçimden, ev içi işlevleri yerine getirmesi istendiğinde ne olacağına ilişkin açık bir kanıt oluşturmaktadır: koşuk biçim, isyan eder.

Ancak koşuk biçim, hayatın bayağı tarafını saf dışı bırakmak suretiyle gerçeklik tanımımızı basitleştirse bile, aynı zamanda, zihnin davranış tarzının alanını ve değerlerini fazlasıyla çetrefil bir hale sokar. Ses düşmesi, odaklanma, dolaylı anlatım ve birçok anlamı içinde taşıyabilme kapasitesi sayesinde şiir, düzyazı biçiminin kinden çok daha yoğun ve çok daha karmaşık bir yaşam imgesi sunar. Düzyazının doğal şekli çizgiseldir; devamlılık gösteren bir anlatımla ilerler. Düzyazı, sonradan gelecek olanı vasıflandırır veya yadsır. Şiirse, uyumsuz kanaatleri eşzamanlı olarak geliştirebilir. Metaforlar, betimlemeler ve koşuk biçim retoriğindeki kinayeler, tıpkı müziğin, aynı anda zıt hareket enerjilerini aksettirebilmesi gibi, eşzamanlı fakat birbirinden tamamen farklı anlamlarla dolu olabilirler. Düzyazı biçiminin sözdizimi, olağan düşüncenin ilerleyişinde temel işleve sahip neden-sonuç ilişkilerini ve zamansal mantığı, bünyesinde toplar. Koşuk biçimin sözdizimiye, kısmen, nedensellikten ve zamandan kurtulmuştur. Nedeni, sonucun önüne koyabilir ve geleneksel mantığın ilerleyiş düzeninden çok daha maceralı bir argüman gelişimine imkân tanır. İyi bir koşuk biçimin, düzyazı biçimine çevrilememesinin nedeni budur. Shakespeare’in amacının, şiirsel biçimin tanıyacağı ayrıcalıklara sıkı sıkıya bağlı olduğu bir oyun olan *Coriolanus*’tan bir pasajı düşünün:

Hayır dahası var!

Gerek ilahi gerek insani bir yeminle,
 Şu son sözlerime de mührümü basarım! Bu çifte hayranlık;
 Bir tarafın haklı nedenlerle dudak büktüğü, diğerininse
 Hiçbir sebep göstermeden sayıp sövdüğü; seçkinlerin, unvanın ve aklın,
 Bir sonuca varamadığı, evet ya da hayırına bakmadan
 Avamın cehaletinin; hesaba katmamalı
 Gerçek zorunlulukları ve aynı zamanda müsaade etmeli,
 Anlaşılmaz, önemsiz şeylere de: Amaç yoldan çıkınca, anlaşılır ki,
 Yapılmamış hiçbir şey o amaca yönelik. Bu yüzden, rica ediyorum,
 sizden,
 Basiretliden çok ödleğ olan sizlerden;
 Devletin temel yapısını seven,
 Razi gelen, bünyesindeki bir değişiklikten şüphe etmekten ziyade;
 yeğleyen
 Asil bir yaşamı, uzun bir hayata ve isteyen
 Gözlerini karartıp bir beden üzerinde riskli bir tedavi uygulamayı,
 Onsuz sonunda kesin ölüm olan; derhal koparın
 O kalabalığın dilini; izin vermeyin yalamalarına
 Kendilerine zehir olacak şekeri.

Düzyazı biçiminde yapılacak hiçbir açıklama buna uygun bir karşılık veremez. Ne Hamlet'in monologlarının, ne Macbeth'in ölüm hakkındaki derin düşüncelerinin ne de Cleopatra'nın ölen âşığının ardından yaktığı ağıtın başlı başına bir "çevirisini" yapabiliriz.

Matematik açıklıktan uzaklaştıkça, kendisinden başka hiçbir şeye çevrilemez bir hale gelir. Şiirse, tekdüzelikten ileriye doğru hareket ettikçe kendisinden başka hiçbir araca indirgenemez bir hal alır. Kötü koşuk biçim, amaç bakımından tam anlamıyla zorunlu olmayan koşuk biçim için iyi bir açıklama ya da başka bir dile yapılacak bir çeviri bile faydalı olabilir. Poe'nun Fransızcada kulağa çok daha hoş geldiğini hatırlayın. Fakat iyi koşuk biçim, yani şiir, çeviride kaybolup gider.

Bu yüzden trajik dram, eylemin, alışlagelmiş yaşamda geçerli olan düzensizlik akışı ve uzlaşmanın üzerine çıkartılması anlamı-

na geldiği için koşuk biçimi gerektirmektedir. Bu biçimin, davranışın dış görünümüne dayattığı stilizasyon ve basitleştirme, yüksek dramın ahlaki, entelektüel ve duygusal karmaşıklıklarını mümkün kılar. Şiirsel uzlaşımlar, manevi güçlere serbest bir hareket alanı açar. Yunan tiyatrosundaki tragedya oyuncularını, yüksek topuklu ahşap ayakkabılarıyla ayakta durup büyük maskaların içinden konuşur ve böylece, hayattan çok daha yüksekte ve sesli bir hayat sürerlerdi. Koşuk biçim, buna benzer bir üstünlük ve tınını sağlar.

Bu demek değildir ki, düzyazı biçiminin kendi trajik dil dizgesi yoktur. İnsan, Tacitus'un koşuk biçimde yazmasını istemezdi ve Keats'in mektupları duygunun derinliklerine, şiirlerinde olduğundan çok daha fazla erişmiştir. Fakat iki alan birbirinden farklıdır ve bazı oyun yazarlarının tragedyayı, koşuk biçim âleminde düzyazı dünyasına taşıma kararları, Batı tiyatrosunun en belirleyici hadiselerinden biridir.

Geleneksel olarak koşuk ve düzyazı biçimleri arasındaki sınır, trajiği komikten ayıran çizgiye denk düşer. Günümüze kalan Yunan ve Roma komedyaları koşuk diliyle yazılmıştır. Aynı ölçülerin birçoğu, hem tragedya yazarları hem de Aristophanes tarafından kullanılmıştır; aynı şey, Plautus ve Terentius için de geçerlidir. Ancak büyük ihtimalle, yazınsal dram seviyesinin altında düzyazı biçiminde temsil edilen halk komedyası ve fars gelenekleri ortaya çıkmıştır. Hiçbir metnin günümüze kalmaması, o dönemde düzyazı biçiminin, henüz edebiyatın seçkin örneklerinin saygınlığına ulaşmamış olması gibi çok daha büyük bir gerçeğe işaret etmektedir. Bunlar mevcutsa da doğaçlama yoluyla icra edilmiş ve sözlü olarak aktarılmıştır. Fakat komedyası ve düzyazı biçimi arasında antik ve çok doğal bir bağ olduğu su götürmez. Koşuk biçimi ve tragedyası, birlikte, aristokratik yaşama aittir. Komedyaysa, daha alt sınıflardan insanların sanatıdır. Trajik sahnenin dışına itilmiş maddesel koşullar ve bedensel işlevleri dramatize etmeye yönelik bir eğilim gösterir. Komik kişilik teni aşmaz; onun içinde kaybolur. Trajik saraylarda tuvalet bulunmaz fakat en başın-

dan beri komedyaya lazımlıklara ihtiyaç duymuştur. Tragedyada ne insanları yemek yerken görürüz ne de onların horladıklarını duyarız. Fakat gece başlıkları ve mutfak kepçeleri, Aristophanes ve Menandros'un sanatlarını süsler. Ve bunlar bizi aşağıya, düzyazı dünyasına doğru sürükler.

Ortaçağ edebiyatı kendi zengin fakat olgunlaşmamış komedi değerlerine sahipti. Yazınsal değeri olmayan ve mim, hokkabazlık ve açık-saçık eşek şakalarından oluşan dramatik gösteri biçimleri fazlasıyla popülerdi. Bunlar komik ara oyunlar şeklinde ortaçağın mysterium oyunu döngüleri içinde yer alırlardı. Çoban'ın Hikâyesi'nde Bebek İsa'nın yerini bir koyunun alması, dillere düşmüş bir örnektir. Hiç kuşkusuz, bunun ardında büyük bir dramatik fars geleneği bulunmaktadır. Ayrıca, söz konusu dönemde yerel dille düzyazı, güç ve zemin kazanıyordu. Rönesans'la birlikte, edebiyatın tüm haklarını sahiplenmeye hazırды. Kısmen roman kısmen de dramdan oluşan bir eser olan Roja'nın *Celestina*'sında (1499) ve ilk büyük modern komedi Machiavelli'nin *Mandragola*'sında (1522) bunu başarmıştı. *Mandragola*'dan itibaren, Molière ve Congreve'in düzyazı komedi biçiminin yolu açılmıştır.

Komik tür ve düzyazı biçimi arasındaki geleneksel bağ, Elizabeth Dönemi tiyatrosunun tamamına içkindir. Bir Elizabeth Dönemi ya da bir I. James Dönemi oyunundaki çifte kurgu çoğu kez düzyazı biçimindeki komedyaya ve koşuk biçimindeki tragedyaya arasında paylaştırılmıştır. Palyaçolar, soytarılar, hizmetçiler ve taşralılar, efendilerinin on heceli koşuk ölçüleriyle konuştuğu aynı sahnelerde, düzyazı biçiminde konuşurlar. Toplumsal konum ve dramatik havaya göre yapılan böyle ayrımlar, Shakespeare'in eserlerinde sık sık tekrarlanır. *A Midsummer Nightsdream*'de (*Bir Yaz Gecesi Rüyası*) Theseus ve saray mensupları konuşmalarında koşuk dilini kullanırlar. Aynı şekilde periler de tüm dilin şiirle alev aldığı bir şekilde konuşurlar. Öte yandan, Peter Quince ve tayfası, kendilerini kaba ve avanak bir düzyazı diliyle ifade ederler. Aldığımız hazın büyük bir bölümü, eserin müziğindeki bu kontrpuandan kaynaklanır. Taşralılar, huzurunda oyunlarını oynadıklarında These-

us, düzyazı diline doğru alçalma nezaketini gösterir (başka türlü taşralılar onun teşekkürlerini nasıl anlayabilirler ki?). Fakat bu, Theseus'un doğal şiirsel biçeminin ahengiyle dolu bir düzyazı dilidir: "Akislerin dışında her şeydir bu türün en iyisi; en kötüsü de hiç fena değildir, yeter ki hayal gücü elinden geleni yapsın." *Love's Labour Lost*'taki (*Aşkın Çabası Boşuna*) keyif, kısmen Armado'nun şahane düzyazı dilinden ileri gelmektedir. Onun konuşması, "Tanrı'nın yaratısı olan insanlarınki gibi değildir", çünkü Armado şiirselliğin tumturaklı şekilleri içinde düzyazıya zulmeder. Shakespeare'in son dönem oyunlarında koşuk ve düzyazı biçimleri arasındaki farklılıklar, dramatik eylem ve duygu koşullarına derhal yanıt verebilecek kapsamlı bir biçim arayışından dolayı azalmıştır. Bununla beraber, burada bile eski kullanımın farkına varırız. Komedi ve düzyazı, aşağı tabakadaki yaşama; üzüntü ve şiirse, yüce bir hayata aittir. *Cymbeline*'in son perdesinde, gardiyanın iğneleyici ve özlü düzyazı dili, Shakespeare'in yazıp yazabileceği en melodik koşuk biçimlerden bazılarına denk düşer. *Kış Masalı*'ndaki düzyazı kullanımı çok net bir şekilde pastoralliğin sınırlarını çizerek. Her ne kadar şiir dört bir koldan kendisini hissettirse de palyaço, uşak ve çobanlar düzyazı diliyle konuşurlar. Bu antik fark, en belirgin haliyle *Fırtına*'da görülür. Ada eşine az rastlanır bir müzikle doludur fakat oradaki aşağı tabakadan insanlar –Caliban, Trinculo ve Stephano– kaba saba bir düzyazı diliyle konuşarak birlik olup ayaklanırlar. İçinde bir çeşit öfkeli şiir taşıyan Caliban, Stephano'nun içkişinin etkisiyle sıradanlaşır. Yine de bu örneklerin hiçbirisi ikna edici nitelikte değildir. *Cymbeline*'de Cloten, her ne kadar bir kraliyet kişisi olsa da soysuz ve çirkin biri olduğunu gösterircesine, neredeyse hep düzyazı dilini kullanır. *Kış Masalı*, iki saray mensubunun düzyazı diliyle sohbet ettikleri bir sahneyle açılır. Ve *Fırtına*'nın karaya vurmuş lordları kimi zaman koşuk dilinin dışına çıkarlar.

Shakespeare'in değişimli olarak düzyazı ve koşuk biçimleri kullanması, çapraşık ve etkileyici bir konudur. Shakespeare hakkında fazlasıyla eleştirel çalışma yapılmış olmasına rağmen bu konu

esaslı bir incelemeye tâbi tutulmamıştır. Ortada teknik bir zorluk da vardır. Uyaksız koşuk biçim ve düzyazı biçimi arasındaki dağılım, şairin amaçlarından ziyade kimi zaman matbaacıların garip davranışlarına ve Elizabeth Dönemi'ndeki noktalama işaretlerinin serbest yapılarına bağlıdır. Görünüşe bakılırsa, *Nasıl Hoşunuza Giderse* ve *Coriolanus* gibi bazı oyunlarda matbaacı, özellikle beşli ölçüleri düzyazı biçiminde paragraflara ya da düzyazı biçiminde olması tasarlanan bölümleri ölçsüz mısralara dönüştürmek suretiyle büyük hatalar yapmıştır. Üstelik, Elizabeth ve I. James dönemlerindeki düzyazı biçiminin, uyaksız koşuk biçimin ilerleyiş şekline yatkın olduğu gerçeğini de unutmamak gerekir.

Ancak, bu aksaklıkların üzerinde fazlasıyla durulmuştur. Çoğu durumda Shakespeare, koşuk dilinden düzyazı diline geçtiğinde ya da tekrar koşuk diline döndüğünde, neyle meşgul olduğunun kesinlikle farkındadır. Shakespeare, ifade biçimindeki ses perdesini karakterin, atmosferin ve dramatik durumun talepleri doğrultusunda değiştirmiştir. Söz konusu olan şey, bir enstrümanın kulak sezgisiyle eşsiz bir şekilde çalınmasındaki gibi bir şiirsel incelik durumudur. Her iki şekil de onun dokunuşu karşısında aynı derecede esnektir. Shakespeare, koşuk dilinden düzyazı diline geçişe içkin dramatik olanakların bütünüyle bilincindedir. O, şiirsel ve şiirsel olmayan seslerin aniden karşı karşıya getirilmesi sonucunda ne çeşit ironi ve karşıtlık etkilerinin türetilebileceğini biliyordu. Shakespeare, *Lear* ve *Coriolanus* gibi oyunlarda, düzyazı dilinin, şiirin en yoğun halinde bile bulunmayan o özel zenginliklerini araştırmaya başlıyordu.

Karşıtlığın işlevi, *Kuru Gürültü*'de çok güzel bir şekilde gösterilmektedir. Neredeyse bütün oyun düzyazı biçiminde yazılmıştır. Koşuk biçimindeki birkaç pasaj, yalnızca olayları hızlandırmak için var olan bir çeşit stenografidir. Gerçekten de bu oyunla İngiliz düzyazı dili, zekâ komedisine yönelik sağlam bir iddia sahibi olmuştur. Congreve, Oscar Wilde ve Shaw, Shakespeare'in Beatrice'le Benedick'i betimleyişinin açık vârisleridir. Koşuk biçim, Beatrice'le Benedick'in aşklarının sıkı ve bağlayıcı niteliğine zarar verecektir. Onlar tutkunun orta halli âşıklarıdır, birbirlerine ne beden-

sel hazlarla ne de bütününüle duygusal isteklerle bağılırlar; birbirlerine duydukları aşırı ilginin nedeni, ince zekâlarının cazibesinden başka bir şey değildir. Onların parlak karşılaşmaları, aklın düzyazı biçimine gerçek müziğini nasıl verdiğinin bir göstergesidir. Fakat son perdede şiir, sahneye unutulmaz bir giriş yapar. Mekân, Hero'nun sahte mezarıdır. Claudio, Don Pedro ve müzisyenleri, onu kederli bir şekilde onurlandırmak için gelirler. Hazin bir lirik şarkı okurlar: "Affet, gecelerin Tanrıçası." Ardından prens, oyunculara döner:

İyi sabahlar, efendiler, söndürün meşalelerinizi.
İndirdi kurtlar avlarını mideye, bakın, tatlı güne,
Phoebus'un arabasından evvel nasıl da geliyor cilveli
Gri benekler saçarak doğunun mahmur gözlerine.

Mısraların iyileştirici bir büyüğü vardır. Kurgu, içindeki sefil dolaplardan mısraların sayesinde arınır. Şiirin dokunuşuyla bütün oyun çok daha parlak bir sese doğru ilerler. Çok geçmeden olayların açığa çıkacağını ve aşk ilişkisinin mutlu bir sonla biteceğini biliriz. Ayrıca, sabaha gönderilen bu selam, Beatrice ve Benedick'e inceden inceye bir ders verir niteliktedir. Don Pedro, dünyanın pastoral ve mitolojik düzenine başvurur. Onun sözlerinde âşıkların karmaşık düzyazı dilinden eser yoktur. Fakat Don Pedro'nun sözleri çok daha uzun solukludur.

Tasarlanmış bir başka zıtlık örneğiye, *Julius Caesar*'da rakip tarafların mezar başındaki konuşmalarındadır. Brutus düzyazı diliyle konuşur:

Sezar'ın yaşaması ve hepinizin köle olarak ölmesi mi daha iyi, yoksa Sezar'ın ölmesi ve hepinizin özgür insanlar olarak yaşaması mı? Sezar beni severdi, ağlıyorum onun için; mutluluğa ulaştığında, sevinç duydum; cesurluğunda, onu şereflendirdim; ama hırsa kapıldığında, onu öldürdüm. Sevgisine karşı gözyası; mutluluğuna karşı sevinç; cesurluğuna karşı şeref; hırsına karşı ölüm.

Kısa bir süre sonra Marcus Antonius eşsiz bir marifetle koşuk retorik diliyle konuşmaya başlar. Bizden istenen, zıtlığın tüm gücünün farkına varmamızdır. Brutus'un üslubu, tıpkı bir hukuk kitabından çıkmış gibi tatsız ve asildir. Akıl yolunda ilerlemekte ve zihne seslenmektedir. Antonius'sa, dökülen kanın üzerine ateş saçmaktadır. Kalabalığı galeyana getirmek için de şiirsel biçimin her vasfını kullanmaktadır. Antonius bize şöyle demektedir: "Ben Brutus gibi hatip değilim." Doğru; Antonius bir kelime sihirbazı ve şairdir. Kamusal sorunların doğal sesinin düzyazı dili olduğunu düşünen tüm insanlar gibi Brutus da siyasetin içinde akılsız belagatin ne denli büyük bir yer tuttuğunun farkında değildir. Brutus ve Cassius, daha Antonius konuşmayı bitirmeden, "çılgına dönmüş bir halde, Roma kapılarından dörtünale kaçmaya" mecbur olacaklardır. Hemen arkalarındaysa hiddetli bir şiir vardır.

Kimi zaman Shakespeare, koşuk ve düzyazı biçimleri arasındaki çatışmayı, bir oyunun temel anlamını açık ve net bir şekilde ifade etmek için kullanır. IV. *Henry*'de söz konusu olan şey, çokkatmanlı bir diyalektiktir: Taca karşı asalet, güneye karşı kuzey, meyhaneye yaşamına karşı saray hayatı. Tüm bunları kapsayansa, çoktan çürümüş ve yozlaşmış olan ideal şövalyelik tavrı ile Falstaff'ın habercisi olduğu yeni merkantil ampirisizm arasındaki çatışmadır. Hotspur, Northumberland ve Kral, konuşmalarında feodal retorikğin alegorik araçları bakımından zengin, tumturaklı koşuk dilini kullanırlar. Falstaff, dirayetli ve bedensel bir düzyazı diliyle konuşur. Onda Elizabeth Dönemi Londrası'nın sesini duyarız. İki dil sürekli karşı karşıya konmuştur. Hotspur, her durumda, ortaçağ telinden çalar:

Haydi, Umutl Percyl İleri.
 Çalınsın gür sesli savaş boruları
 Gelin bu müzik eşliğinde sarılalım birbirimize;
 Zira yer gök bilir içimizden birçoğunun asla
 Bir daha böyle bir inceliği göremeyeceğini.

Tipik Fransız savaş çağrısı ve arkaik “incelik” (*courtoisie*) duygusu buradaki üslubu, en az zırh kadar ortaçağa ait hale getirir. Falstaff’ın cevabı çağdaş, sıradan insanın vereceği türdendir:

Onur kopmuş bir bacağı yerine takabilir mi? Hayır. Peki, kopmuş bir kolu? Hayır. Peki ya, bir yaranın acısını dindirebilir mi? Hayır. O halde, onurun tabiilikte en ufak bir hüneri var mıdır? Hayır. Onur nedir? Bir kelime. Bu kelimenin içinde ne vardır peki? Hava. Paha biçilmez bir değer!

“Değer” kelimesindeki muhasebe bürosu çağrışımı kasıtlı olarak yapılmıştır. Sancho Panza ve Aslan Asker Şvayk’ın sesleri daha o dönemde duyulmaktadır. Bu ses kahramanlık ülküsünü yalnlamaktadır. Falstaff’ın Hotspur karşısında zafer kazanacağını iddia ederek, savaş alanında onun hakkından geleceği doğrudur. Artık Hotspurların vadesi geçmiştir.

Prens Hal serinkanlı bir şekilde duruma göre davranarak, konuşuk ve düzyazı biçimleri arasında gidip gelmektedir. Bu, onun özel kuvvetidir. Prens Hal hem saray hem de meyhane dünyasını kendi hırsırları doğrultusunda kullanır. O, her iki dünyanın birbirine rakip iddialarını bütünüyle kavramıştır ve hiçbirine hizmet etmez. Prens, dramın başlarında, Falstaff’ın üslubu belirlemesine izin verir. İkisi, Shrewbury Savaşı’nda karşı karşıya geldiklerindeyse, Hal söze Hotspur’un üslubuyla başlar:

Nice soylular kaskatı yere serilmiş
Övüngen düşmanların atlarının toynakları altında,
Daha ölülerinin öçleri bile alınmadı. Lütfen
Ver kılıcını bana.

Fakat şövalyelik Falstaff’a işlemez. Falstaff düzyazı dilinde cevap verir: “Alabilirsen, gel de al piştolumu.” Düzyazı ve ateşli silahlar bir araya getirilmiştir. Her ikisi de açıkça çağdaş dünyaya özgüdür. Buna karşılık, IV. Henry’nin İkinci Kısım’ında, konuşuk ve düzyazı biçimleri arasındaki karşılaşma şiirselliğin kaçınılmaz galibiyetiyle son bulur:

Benim eskiden neysem öyle olduğumu duyduğunda,
 Yaklaş yanıma, o vakit sen de bir zamanlar neysen öyle olursun,
 Azgınlıklarımın eğiticisi ve besleyicisi:
 O zamana kadar, seni sürgün ediyorum, uymazsan ölümdür cezan,
 Beni yoldan çıkarmış olan diğerlerine yaptığım gibi,
 Şahsımızın on milden daha yakınına gelme sakın.

Koşuk dili yaşlı alemcinin sırtına bir sopa gibi inip kalkmaktadır. Fakat o muhteşem denetimli karmaşıklıklaştırma becerisiyle Shakespeare, son sözü Falstaff'ın söylemesine müsaade eder: "Hâkim Shallow, size bin pound borcum var." Dize düzyazı biçiminde, konuyla paradır. Bu sözler modern yaşama işaret etmektedir; oysa V. Henry Fransa'ya, ortaçağ savaşlarının sonuncusuna doğru yola çıkarken çevresinde geçmiş bir çağın ihtişamı parlamakta.

Troilus ile Cressida'da kahramanlık ülküsü ve şiirsel olmayan gerçekçilik arasındaki çatışma, çok daha dar ve sert bir zeminde gerçekleşir. Thersites'in şövalyelik eylemine tuttuğu ayna, karanlık ve çarpıktır. Ancak, görüntünün içinde ciddi bir temel doğru vardır. Muhtemelen Thersites, Dostoyevski'nin "yeraltı insanları" olarak adlandıracağı kişilerin ilkidir; toplumu, ileri sürdüğü ideallerdeki ikiyüzlülüğünden dolayı yerer ve diğer insanların üzerine kendi nefretinin döküntülerini boşaltır. Thersites düzyazı diliyle konuşmaktan fazlasını yapar; o, şiirsellik-karşıtlığının vücut bulmuş bir halidir. Thersites'in düzyazı biçimi, dilin reddi üzerinden gelişir. Küstahlıkla aynı düzeyde yer alarak, saray üslubunun süslü ve örtük uzlaşımalarını kaçırmanın bir yolunu bulmaya çalışır. İki yaşam görüşü Beşinci Perde'de karşı karşıya gelir. Sahne, kesin konuşma tonlaması açısından bir harikadır. Cressida'nın ihanetine tanık olan Troilus, refakatindekilerle birlikte Yunan ordugâhından ayrılmak üzeredir (savaşın ortasındaki bu ara sahne başlı başına bir şövalyelik âdetidir). Troilus saray âşıklarının gösterişli üslubuyla konuşarak Diomedes'e, feodal savaş tarzıyla, hanedan armaları âdetlerini çağrıştıran bir şekilde gözdağı verir. Fakat Thersites her şeyi uzaktan dinlemektedir. Asil lordlar sahneden çekilir-

ken Thersites, tüm kahramanlık romansı geleneği üzerine, okkalı bir mezar kitabesi niteliğindeki şu sözleri söyler:

TROILUS: Prens, beni de al. Hoşça kal, kibar lordum.
Elveda, iğrenç güzellik! Ve sen, Diomedes,
Kendini kolla, istersen bir kale oturt kafanal

ODYSSEUS: Surlara kadar seninle geleyim.

TROILUS: O kadar bedbaht bir haldeyim ki, hayır diyemem buna.

THERSİTES: Şu kaba Diomedes hıyarıyla bir karşılaşsam! Bir kar-
ga gibi tepesine çöker, bir kâhin gibi anlatırdım başına
gelecekleri. Bu sürtükle arasını yapsam, Patroklos bana
dünyaları verir. Nasıl bir papağan, tek bir parça badem
için her şeyi yaparsa, o da her şeyi yapar ucuz orospu-
lar için. Şehvet, şehvet! Hep savaşlar ve şehvet! Sadece
bunların modası geçmez. Canları cehennemel

Shakespeare'in diğer eserlerindeki düzyazının ve özellikle de Thersites'in üslubunun, *Kral Lear*'deki düzyazı dilinin hazırlayıcı olduğu görülmektedir. Artık ironik karşıtlık ile toplumsal farklılık geride bırakılmış ve tragedya, dram sanatında ilk kez şiirsel biçimden ayrılmıştır. *Lear*'deki düzyazı, oyunun merkezinde yer alan, bütünüyle trajik bir araçtır. Buradaki düzyazı dili, dramatik uyaksız koşuk biçimden, derece değil, öz itibarıyla farklı vasıflar göstermektedir. Ve bu, Shakespeare'in radikal öngörüsüdür. Bu öngörü, trajik tiyatronun Aiskhylos'tan beri incelemenden bıraktığı bir kavrama ulaşılmasını sağlamıştır: Düzyazı biçimindeki tragedya. Shakespeare'in bütün eserleri içinde, insanın durumuna ilişkin en ayrıntılı resmi veren oyun olan *Kral Lear*'de, dilin tüm kaynaklarının ustalıkla bir şekilde kullanıldığı görülmektedir. Gerek şiirin gerekse düzyazının sesi, ulaşabilecekleri en geniş alana yayılır.

Lear'deki düzyazı dilinin birçok görevi vardır: Edmund'un bilinçli kötülüğüne, Soytarı'nın esin pırıltıları taşıyan saçmalıklarına, Edgar'ın sahte çılgınlığına ve Lear'in gerçek deliliğine hizmet eder. Oyuna müthiş bir şiirsellik hâkimdir. Cordelia'nın az miktardaki

konuşmalarına Shakespeare'in son dönemindeki şiirsel tarzın öz-lü müziği damgasını vurmuştur. Fakat ıstırapın ağırlığı düzyazı di-lindedir. Bu, özellikle fundalıkta ve fırtına esnasında geçen sahne-ler için geçerlidir. Bu sahnelerde bizzat doğa, düzenin kalıbını boz-muştur; koşuk biçim düzen olarak kabul edildiği sürece bu durum, olay ve mekâna haksız bir saygınlık kazandıracaktır. Şerefi, raha-tı ve krallık yetkisi elinden alınmış Lear, koşuk biçimin saygınlığı-nı terk eder. Lear'in deliye dönmüş ruhu, aklın ve sözdiziminin bağ-larını gerdikçe geren bir düzyazı diliyle haykırır:

Sen ne böceğe ipek borclusun, ne hayvana kürk, ne koyuna post ne de kediye ıtır. Hahl Üçümüz de ince zevklere sahibiz! Sen, mevcudiyetin ta kendisisin; medeniyete uyum sağlayamamış insan, senin gibi iki ayak-lı, zavallı ve anadan doğma bir hayvandan başka bir şey değildir! Çı-kar, çıkar at tüm ödünç aldıklarını! Gelin buraya, çözün düğmelerimi.

Lear, kelimelerden kusursuz bir ihanet maskesinin yaratılabile-ceğini, kızları Regan ve Goneril'in ağızlarından çıkan sözlerden öğrenmiştir. Bu yüzden Lear, acı çekerken kelimeleri, bol keseden harcadığı nefret ibareleri olarak kullanır. Güzel fakat hain sözler-le tarifsiz bir şekilde aldatılan Lear, dili kabalığın ve zalimliğin de-rinliklerine indirerek değersizleştirmeye uğraşır:

Su aptal saptal sırtan hanımefendiye bir bakın, apış arasındaki sura-tı donmuş sanki; kırıta kırıta yürüyen bu iffet bozuntusu, ne zaman zevk lafını duysa başını iki yana sallıyor korkmuşçasına; ama ne bir sansar ne de azgın bir at ondan daha büyük bir iştahla saldırabilir bu zevke. Bu-nun gibilerin alt tarafları Kentauros'tur ancak hepsinin üstü kadındır; gel-gelelim belden üstleri tanrıların mekânı, altlarıysa şeytanın malıdır. Ora-dadır, cehennem, kötülük, kükürt kuyuları; ateşler, kaynar sular, leş gibi kokular ve verem.

Genelde bu pasaj, düzensiz bir koşuk biçiminde basılmıştır. Fa-kat insanın duyma yetisi, Birinci Quarto'nun okunuşunu doğrular niteliktedir. Oyunun dehşeti, nihai bir nefret ve ne kadar anlık ol-

sa da Lear'in açıklamalarındaki korkunçluk hissini azaltacak ölçüde güzel bir şiirsel biçim ifadesine doğru artmaktadır. Fundalıkta geçen bu sahneler hayal gücünün, Coleridge'in "dünya acılarının bir uzlaşımı" olarak adlandırdığı noktaya doğru odaklanmasını sağlar. Shakespeare bu son karanlık anda, duyguları en doğru şekilde aktarabilecek biçimin düzyazı olduğunu keşfetmiştir.

Fakat trajik dramın biçimsel kaynaklarının bu şekilde zenginleştirilmesi büyük ölçüde gözlerden kaçmıştır. Ne 18. yüzyıldaki ne de Romantik dönemde yapılan eleştirel çalışmalar, Shakespeare'in düzyazı dilinin üzerinde durmuştur. Editörler Shakespeare'in düzyazısını olduğu gibi almış ya da bu bölümleri, uyaksız koşuk biçime uygun bir halde tekrar düzenlemeye çalışmışlardır. Coleridge *Lear* hakkındaki yorumlarında, ifade araçlarının özel niteliğinin altını çizmekten hiçbir şekilde vazgeçmemiştir. Coleridge, Lear'in deliliğinin âdeta "devamlılık göstermeyen bir anaför" olduğuna dikkat çekmesine rağmen durağan çılgınlık durumunun yarattığı etkinin, düzyazının niteliğine sıkı sıkıya bağlı olduğunu dikkate almamıştır. Bu ihmal tipik bir özelliktir. Shakespeare, kendisinden sonra gelen İngiliz şairlerin zihinlerinde, tragedya ve koşuk biçimi arasında sağlam bir bağ olduğuna dair bir fikrin yer etmesine neden olmuştur. Onun uyaksız koşuk biçimi, dilin şeklini kontrol ediyor gibi görünmüştür. Sonuçta tragedya yazmak, koşuk biçimde dram yazmak olarak anlaşılmıştır. Shakespeare'in oyunlarındaki düzyazı dilinin yok sayılması anlaşılabilir bir durumdur fakat bu, İngiliz tiyatrosunun geleceği açısından çok pahalıya mal olmuştur.

Düzyazı biçiminde tragedya kavramı ilk kez Fransa'da tartışmaya açılmıştır. Eskiler ve yeniler arasındaki münakaşalar esnasında Fontenelle ve La Motte, koşuk biçimin tiranlığına karşı çıkmışlardı. 1722 tarihinde La Motte, *Kutsal Kitap* ve klasiklerden alınan konular üzerine düzyazı biçiminde tragedyalar yazmaya başlamış ve 1730 yılında, düzyazı biçimindeki *Oidipus* adlı eserini yayımlamıştı. La Motte, aklındaki fikrin gücünü gösterecek yetenekten yoksundu. Koşuk biçim başat tür olmayı sürdürse de bu duruma yönelik itirazlar asla son bulmamıştır. 1820'li yıllarda Stendhal, tra-

gedyanın düzyazı biçiminde yazılması kaydıyla, modern edebiyatta yaşamını sürdürebileceğini tekrar tekrar iddia etmiştir. Stendhal, fikrini kendisinden önceki örnekleri göstererek destekleyebilirdi zira Fransız dili, 17. yüzyılın sonlarında, düzyazı biçimi ve trajik dram arasındaki psikolojik ve geleneksel engelleri çoktan aşmıştı.

Konuya ilişkin belirleyici gelişme, Molière'in 1665 tarihli *Dom Juan* adlı eseriyle gerçekleşmiştir. Oyun, ne Molière döneminin ölçütlerine ne de, bana kalırsa, çok daha kapsamlı bir tanıma göre, bir tragedyadır. Eser, lanetlenmenin gerçek olduğunu kabul etmekte fakat oyunun eylemi, tam anlamıyla ciddi olmayan bir açıdan ele alınmıştır. Oyunun aynı anda hem eğlendirebilmesi hem de endişelendirebilmesi üzerinden gelişen ustalığı, tam olarak, bakış açısındaki bu hafif çarpıtmada yatar. Kurgu amansız olmakla birlikte, somut olaylar sürekli bir mizah kıvılcımının ateşlenmesine imkân tanır. Bunun nedeni, olayların döngüsel bir şekilde gelişmelerine tanık olmamamızdır. Olaylar, bize bilinçli bir düzlük içinde gösterilir. Dom Juan tam bir dramatik karakter değildir. O ne değişebilir ne de olgunlaşabilir. Vereceği tepkilerin hepsi önceden tahmin edilebilir niteliktedir, ayrıca o, içinde dilbaz ve hayat dolu bir kuklayı anımsatan özellikler de barındırmaktadır. Benzer bir cazibeye sahip çok az sayıdaki dramatik oyun kişiliği, sahne üzerindeki varlıklarının dışındaki hayatlarından bu denli küçük izler taşır. O, en göz alıcı kuklaların da yaptığı gibi, sadece ve sadece teatral anda yaşar. *Dom Juan* Molière'de her zaman gizli olarak var olan fars ögesinin son yükselişinin temsilcisidir. Oyun, güldürünün kuvvetli fakat biraz yüzeysel canlılığını, retorik ve psikolojik ifadelerle dönüştürür.

Dom Juan tragedyadan daha düşük seviyede yer alan bir eser olmasına rağmen inkâr edilemeyen, amansız bir güce sahiptir. Bu gücün doğasıysa, Molière'in dramatik düzyazı biçimini kullanmasıyla yakından ilgilidir. Oyunun en çarpıcı etkilerinden bazıları koşuk biçime has bir şekilde ifade edilebilecek cinstendir; ancak böyle bir anlatım, bence, doğallık ve açıklık bakımından eksik kalırdı. Dom Juan'ın açıklıktan neredeyse ölmek üzere olan bir münzeviyi Tanrı'ya küftetirmeye çalıştığı, dini hiçe sayan bir sertlik içerdiğinden uzunca bir süre sansüre uğramış o meşhur sahneyi hatırlayın:

- DOM JUAN: Tek yapman gereken, saf bir altın kazanmayı isteyip istemediğine karar vermek; işte, küfür etmen karşılığında sana vereceğim altın burada. Hadi, Tanrı'ya söv şimdi.
- FAKİR ADAM: Efendim ...
- DOM JUAN: Yoksa alamazsın.
- SGANARELLE: Hadi ama canım, Tanrı'ya azıcık sövmenin kime ne zararı var ki?
- DOM JUAN: Al işte, bak tam burada, al diyorum; söv Tanrı'ya, senin olsun.
- FAKİR ADAM: Hayır efendim, acımdan ölürüm de yine yapmam.
- DOM JUAN: Gel, gel, neyse al bakalım, insaniyet namına sana bunu veriyorum.

Ton, zalimlik ve uçarılık arasındaki hassas dengeyi çağrıştıran cinstendir; oysa koşuk biçim, bu dengenin iki taraftan birine doğru şaşmasına yol açacak türdendir. Oyunun son anlarında, düzyazı biçiminin sağladığı faydalar tekrar göze çarpar. Dom Juan cehennem ateşine doğru sürüklenmektedir. Hizmetçisi dumanların ve döküntülerin arasında sürünerek, aylıkları için feryat eder:

SGANARELLE: Ah! Aylıklarımı! Aylıklarımı! İşte, onun ölümü, tek vuruşta herkesi memnun etti. Hakarete uğrayan Tanrı, ırzına geçilen yasalar, baştan çıkarılan kızlar, namusuna leke sürülmüş aileler, gururları zedelenmiş ana-babalar, onurları lekelenmiş kadınlar, boynuzlanıp zıvanadan çıkan kocalar ... herkes, cümle âlem hoşnut; bir ben sefil oldum. Aylıklarım, aylıklarım, aylıklarım!

Bu pasajın en hoş özelliklerinden ikisi retorik yöntemlerinden türetilmiştir: Tanrı'yla birlikte başlayarak aldatılan kocalarla son bulan öfkenin gittikçe hafiflemesi ve Sganarelle'in, Dom Juan'ın kurbanlarını birer birer sayarken yaptığı çifte ima. Her biri kendi özel bağlamı için geçerli olmakla beraber aynı zamanda hepsi cinsel bir çağrışım uyandırmaktadır (*violées, séduites, déshonorées, outragés*).¹ Bu yüzden, yasaların "ırzına geçilmesi" aynı zamanda

1 Irzına geçilmiş, baştan çıkarılmış, namusuna leke sürülmüş, gururu zedelenmiş. (ç.n.)

kadınların ırzına geçilmesini çağrıştırmakta ve yapılan tüm benzetme, *poussés à bout*² ifadesindeki *double-entendre*³ olgusuyla sona ermektedir.

Fakat Sganarelle'in feveranındaki dramatik değerin temel kaynağı, bu retorik araçlar değildir. Önemli olan, Sganarelle'in duygularının münasebetsizliği ve etrafındaki durum karşısındaki bariz duyarsızlığıdır. Söz konusu durum, en iyi şekilde düzyazı diliyle ifade edilebilir. Efendisinin lanetlendiğini açığa çıkaran şey, hizmetçisinin kayıtsızlığıdır. Yaşama gücünü beyhude bir şehvet uğruna harcayan Dom Juan, en yakın arkadaşı için bile hiçbir şey ifade etmemektedir. O, çılgınca yaşayan ve ânında yok olan bir gölgedir. Onun mahvolması ve gelecekte çekeceği acıların sonsuzluğu, Sganarelle'i hiç etkilemez. Sganarelle'in umursadığı tek şey ödenmemiş aylıklarıdır ve bunun için kopardığı yaygara, Dom Juan'ın yegâne mezar kitabesidir.

Alıntıladığım her iki sahnede de para konusunun geçmesi bir rastlantı değildir. Düzyazı dünyası, paranın önemli olduğu bir alandır ve düzyazının Batı edebiyatındaki yükselişi, modern ekonomik ilişkilerin 16. yüzyıldaki gelişmesiyle aynı zamana rastlamaktadır. Britanya'da hüküm süren krallar gibi, tragedyanın asil karakterleri de yanlarında cüzdan taşımazlar. Hamlet'i, oyuncuların paralarını nasıl ödeyeceğim, diye tasalanırken görmediğimiz gibi, Phaidra'yı da ev işlerinin muhasebesini nasıl yapacağım, diye kara kara düşünürken görmeyiz. Cüzdanlarına para koyarken gösterilen kişiler sadece sefil varlıklardır; tıpkı Roderigo gibi. Fakat toplumda ekonomik etmenler başat bir konuma geldiğinde, trajik olgu, mali çöküş ve para yüzünden gözü dönmüş orta sınıfı da içine alacak bir şekilde genişlemiştir. Molière çağdaş yaşam içinde, parasal ilişkilerin üstlendiği büyük rolün aslını ilk kavrayanlardandır. Shakespeare'de bu ilişkiler, arkaik bir masumiyetle muhafaza edilmiştir. İnsanın, *Venedik Taciri*'nde olduğu gibi, zarif bir şekilde aşkın peşinden koşması ya da arkadaşlarının gönülünü hoş tutması için paraya sahip olması gerekir. Fakat para,

2 Zıvanadan çıkmış. (ç.n.)

3 Çifte ima. (ç.n.)

uzak diyarlardan ansızın gelen büyük ticaret gemileriyle ortaya çıkar. Shakespeare tiyatrosunda para, tek değeri aklın bir kurmacasından kaynaklanan soyut bir alışveriş sayacı değil, doğaüstü bir güce sahip olan altındır. Timon, altını har vurup harman savurduktan sonra, esrarengiz bir şekilde deniz kıyısına gömülmüş bir halde tekrar bulur. Ticaret mizacına dair en doğru içgörü Elizabeth Dönemi yazarlarından Ben Jonson'da vardır. Fakat düşünük finansa dair büyük komedya *Volpone*'da bile paranın mantığa sığmayan bir havası vardır. Para, insan damarlarının içine sanki bir ateş gibi nüfuz eden altın renkli duyumsal bir tanrıdır. Bize onun nasıl kazanıldığı gösterilmez; para ekonomik değil, sihirli bir şekilde kullanılır.

Bu noktada bir kez daha duyarlılık konusundaki büyük bölünmeye, Shakespeare'in dünyasını Voltaire ve Adam Smith'in dünyalarından ayırarak, tarihe damgasını vuran zaman diliminin 17. yüzyılın son dönemleri olduğu görülmektedir. Edebiyatın paraya gerçekçi bir gözle bakmaya başlaması 17. yüzyılın son dönemlerine denk düşer. Molière ve Defoe, paranın büyük bir kısmının, ne hayali Doğu'dan geldiğinin ne de bir simyacının kabından çıktığının farkına varmışlardır. *Moll Flanders*'da görür gibi olduğumuz şey, maddi ilişkilerin uyandırdığı sinirsel ve beyinsel heyecandır. Swift ise çok daha ileri gitmiştir. Ekonomik arzuların bilinçsiz temellerine karşı alaycı bir içgörüye sahip Swift, bilerek ve isteyerek para hırsının iğrenç yönleri üzerine oynamıştır. Smollet'in romanları, paranın mantıklı yollarla kazanılıp teknolojik yollarla kaybedilmesini göstermektedir ve *Manon Lescaut*'daki kumar sahnelelerinde Balzac, Ibsen ve Zola'nın eserlerinde çok büyük bir işleve sahip paranın şiirselliğinin habercisi olan unsurlar vardır. Ancak paranın şiirselliği düzyazıya özgüdür.

Modern roman, bilincin ekonomik yaşama ve burjuva hayatına doğru yönelişine karşı verilen doğrudan bir tepkidir. Fakat hayal gücünün tüm geçmişindeki en önemli olaylardan biri olan bu yöneliş, dram sanatını da etkilemiştir. Bu etkilerin izlerini, George Lillo'da ve onun 1730'lu yıllarda yazmış olduğu sıkıcı ve şiirsellikten yoksun oyunlarında bulmamız mümkündür. Lillo'nun İngiltere dışındaki etkisi muazzamdı ve dram, intikam alırcasına orta sınıfa

yöneldi. Bu “duygusal komedyalar” veya daha uygun bir şekilde ifade etmek gerekirse, 18. yüzyıldaki *comédies larmoyantes*⁴ türü, zamana dayanamamıştır. Bu oyunlarda sürekli ahlak dersleri verilmesi ve acıma duygusunun ısrarla vurgulanması, onları çekilmez bir hale sokar. Oyunlar, hislerimizin boğazına sarılacağı yerde onlarla oynamakla kalırlar. Bununla beraber, Lessing’in *Miss Sara Sampson*’ı ve Diderot’nun *Le Fils Naturel*’i gibi oyunlar, tarihsel açıdan fazlasıyla ilgi çekicidir. Bahsi geçen oyunlar dram sanatının alanını, orta sınıfın duygularındaki yeni gerçekliklere odaklanabilecek şekilde aşağıya çekmiştir. Lessing ve Diderot çok uzaklardan Ibsen’in dramlarına önayak olmuşlardır. Burjuva hayatı ve acılarına ilişkin bu meseller düzyazı biçiminde yazılmışlardır. Lessing ve Diderot, güncel konuşma biçiminin etkinliğini kullanarak, tiyatroya yeniden canlılığını kazandırmaya çabalamışlardır. Zira 18. yüzyıl tragedyasında bütünüyle eksik olan şey budur. Yine de hâlâ yeni-klasisizm kurallarının boyunduruğu altındaki trajik şairler, şiirsellik dışı bir ifade biçimine doğru bir alçalmayı hiçbir şekilde desteklememişlerdir. Dolayısıyla bu şairlerin, Addison’un *Cato*’su ve Samuel Johnson’ın *Irene*’i gibi en asil çabaları bile soğuk ve cansız eserler olmaktan öteye gidememiştir. Tragedya, düzyazı biçiminin dünyasından faydalanmayı reddederek düzyazının *Dom Juan*’da sunduğu imkânlarla sırt çevirmiştir. Trajik dram ve yaratıcılık kaygılarının yaşam merkezleri arasındaki uçurum, bir daha asla bütünüyle kapanmayacak şekilde genişlemiştir. Böylece, karmaşık trajik hisleri uygun bir şekilde aksettirecek bir dramatik düzyazı dilinin oluşması, muhtemelen bir asır gecikmiştir.

Böyle bir düzyazıya yönelik bir sonraki adım Goethe tarafından atılmıştır. *Faust*’un tamamlanmamış ilk versiyonu olan *Urfaust*’taki iki sahne düzyazıyla yazılmıştır. Bu sahnelerden birisi olan Margarette’nin zindanda bulunduğu bölümü, Goethe koşuk diline çevirmiştir. Oysa bu bölümün hemen öncesinde geçen Faust ve Mephistopheles karşılaşması, Goethe’nin Faust efsanesi üzerinde çalıştığı altmış yıl boyunca, özünde bozulmamış olarak kalmıştır.

4 Gözü yaşlı komedyalar. (ç.n.)

Bu karşılaşma, şiirin tam ortasında, tıpkı düzensiz bir bina gibi dimdik durur. Ancak, *Kasvetli Gün – Ova* başlıklı bu sahne, sadece biçimindeki ayrıksılık açısından değil, aynı zamanda, büyük bir olasılıkla, eserin yazılmış en eski kısmı olması bakımından da dik-kate değerlidir. Bu tarih, 1772 kadar erken bir yıla, şairin, gayri meşru çocuğunu öldüren genç bir kadının mahkemesinin ve idam edilmesinin etkisi altında olduğu bir zamana tekabül eder. Şahit olduğu karşılıklı konuşmalar, Goethe'nin hayal gücünde bir patlama yaratmış gibi görünmektedir. Goethe'nin, metni tekrar tekrar düzeltmekle geçirdiği uzun yıllar boyunca bu bölümü değiştirmeden bırakmış olması, bu parçanın esinlenmiş niteliğini doğrulamaktadır. Bu bölümdeki düzyazı dilinin en önemli özellikleri, aralıklarla çoğalan vurgusudur. Bunu gösterebilmek için uzun bir alıntı yapmak durumundayım:

FAUST:

Sefalet içindel Çaresizl Bedbaht bir halde, yerlerde sürünmüş, mahvolmuş ve artık bir tutsak! O güzel ama bahtsız yaratık, şimdi zindana korkunc acılar çekmesi için atılmış bir suçlu! Ama buraya kadar! Burayal Hain, aşağılık ruh, sen bunu benden sakladın! Kolla kendini, kollal Döndür o şeytani gözlerini başının çevresinde öfkeyle Karşıma dikil ve meydan oku bana o katlanılmaz varlığını! Tutsak! Âciz bir sefalet içindel Kötü ruhlarla ve zalim insanların acımasız yargılarına teslim edilmis! Bu esnada, beni iğrenç eğlencelerle uyutarak, gizliyorsun benden onun gitgide artan perişanlığını ve sürüklüyorsun onu yardıma muhtaç bir haldeyken cehennem azabına!

MEPHİSTOPHELES: O ilk değil

FAUST:

Köpek! İğrenç yaratık! Ey sonsuz ruh, çevir onu! Çevir şu alçağı eskiden olduğu gibi, gece vakti sıklıkla önümde sıçrayıp oynamaktan hoşlandığı, zararsız bir aylağın ayakları altında yuvarlana yuvarlana onu düşürdükten sonra üzerine atlayıp uzun ve sivri dişlerini sırtına geçirdiği o köpek

şeklinel Onu en çok sevdiği şekle sok da önüm-
de sürünsün kumların arasında, karnının üstünde,
ben de ayaklarımla ezeyim o ilençli yaratığı! "O
ilk değıll" ha? Ne acıl Ne yazıkl

Sahnenin şiddeti, kısmen, düzyazı ile onu kuşatan şiir arasında-
ki karşıtlıktan ileri gelmektedir. Faust öfke ve kederle isyan etme-
ye başlamadan hemen önce, Walpurgis Gecesi düşü, saf bir büyü
tınısıyla, yavaş yavaş gözden kaybolmuştur. Uzaklaşan ruhların
söylediğı son dörtlük *pianissimo*⁵ olarak nitelendirilmiştir. Düzya-
zı diline iniş, mekânın Oberon'un sarayından açık alandaki kas-
vetli bir güne dönüşmesi kadar ani ve serttir. Fakat trajik ağırlık
esasen özel durumda yatmaktadır. Artık Faust, Mephisto'nun tüm
iğrençliğinin, şeytanın bütün hainliğinin farkına varmıştır. Karan-
lık güçlerle yapmış olduğu anlaşma ihtişamını kaybetmiştir. Faust,
kendi bilincinin çamura batmakta olduğunun farkındadır. Artık o,
Prometheus benzeri bir asi değil, bayağı ve önemsiz bir şekilde
baştan çıkarılmış bir maceraperesttir. Şeytan ruhun çeperlerini da-
raltabilir. Faust'un öfkesinde, onun gelecekteki boyun eğişine dair
kıvılcımlar gören Mephisto, ısrarla hainlik ve adilik duygularını
tekrarlamaktadır: Margarette baştan çıkarılan ilk kız değildir. Fa-
ust işkencecisine haykırır: "Köpek! İğrenç yaratık!" Faust'un gön-
dermesi açıktır: Şeytan, kendisine ilk kez, kuyruğunu sallayan bir
kaniş biçiminde yaklaşmıştır. Kaniş kuyruğunu sallamakta, cehen-
nemin tazılarıysa onu kovalamaktadır.

Sahne bir eylem telaşıyla biter:

MEPHISTOPHELES: Sana yolu göstereceğim, ver kulağını da
dinle ne yapabilirim! Gökte ve yerde, her şeye
gücü yeten ben miyim? Ben zindancıyı oyalaya-
cağım; anahtarları kap ve onu insan eliyle dışarı
çıkar! Ben gözcülük edeceğim! Sihirli atlar hazır;
sizi alıp götürürüm. Elimden gelen budur.

FAUST: Hadi o zaman!

5 Çok hafif sesle. (ç.n.)

Bence burada düzyazı, koşuk biçimin çok daha kısıtlı bir şekilde yerine getireceği görevleri gerçekleştirmektedir. Ölçü bağlamında düşünüldüğünde, birbirini izleyen kuvvetli ifadelerin kesik kesik ritmi (*staccato*) iddiaların yaylım ateşi, ortaya aksak ve doğal olmayan bir dize çıkarırdı. Burada yaratılan ve insanı soluksuz bırakan baskı, düzyazı biçiminin sivriliklerinden ve doğal ritmin bozulmasından kaynaklanmaktadır. Ayrıca, ironiler koşuk biçime fazla sert gelebilecek türdendir. Demek istediğim, ister istemez bir süs halini alacak bu koşuk biçim vahşetin keskin kenarlarını yuvarlaklaştırırdı. Margarette, zindanından “insan eliyle” dışarı çıkarılmak üzeredir fakat aslında kapıları açacak olan, İblis’in pençeleridir. Mephisto, *Ich entföhre dich*, diyerek söz vermektedir: “Seni yoldan çıkaracağım.” İfade yerindedir zira aynı zamanda “evden kaçmak” ve “adam kaçırmak” eylemlerini de imlemektedir.

Bu bitmek bilmez tartışma, Goethe eserin tamamını ya da büyük bir bölümünü böyle bir düzyazı diliyle yazsaydı, *Faust*’un ne olabileceği sorusunu akla getirmektedir. Bu durumda, esas dil tragedyadan kaçınılmasına ket vurabilirdi. Bu sahne, mevcut haliyle, oyunun diğer bölümlerinde olduğundan çok daha açık bir şekilde trajik duyguları çağrıştırmaktadır. Eğer Goethe bir kez olsun bu şekilde yazsaydı, Alman edebiyatında düzyazı biçimi ve tragedya arasında bir ayrıma gidilmesine hiç gerek kalmayacaktı. Alman düzyazı dili, neredeyse tek hamlede, en yüksek dramatik amaca erişmiş olacaktı.

Bu amacın gerekleri, kısmen, Georg Büchner tarafından yerine getirilmiştir. Sadece kısmen, çünkü Büchner yirmi üç yaşında ölmüştür. Bu kitap boyunca, yetenekten yoksun olduklarından, doğal eğilimleri dramdan ziyade şiire ya da kurguya yatkın olduğundan veya kendi ideal tiyatro görüşlerini gerçek sahnenin gerekleriyle uzlaştıramadıklarından başarısızlığa uğrayan dram yazarlarını göz önünde bulundurmak durumunda kaldım. Büchner için bu yenilgi sebeplerinin hiçbiri geçerli değildir. Eğer o yaşasaydı, Avrupa tiyatrosu muhtemelen çok daha farklı bir geçmişe sahip

olacaktı. Büchner'in anlamsız bir şekilde erken ölmesi, faniliğe dair yapılan serzenişlerde sıklıkla anılan iki örneğin, Mozart'ın ve Keats'in ölümlerinin her ikisinden de çok daha net bir kaybın simgesidir. Bunun nedeni, Büchner'in eserlerinin bahsi geçen iki ismin eserlerinin yanına rahatlıkla konumlabilmesi değil; aynı zamanda onun yazılarında vaat ettiklerinin, fazlasıylaengin ve belirgin olmasıdır; öyle ki, elimizde olanlar, yaşasaydı gelecekte yazacaklarının âdeta bir parodisidir. Keats'in son dönem şiirlerinde bir zayıflık vardır. Büchner ise dopdolu ve gitgide yükselen bir kariyerin tam ortasında ölüp gitmiştir. Daha o yaşta *Dantons Tod* (*Danton'un Ölümü*), *Leonce und Lena* (*Leonce ile Lena*), *Woyzeck* ve düzyazı biçimindeki o muazzam anlatı bütünü *Lenz*'i yazmış genç bir çocuğun hangi yönlerde gelişeceğini tahmin edebilmek çok zordur. Benzer bir yaşta, Shakespeare ancak birkaç aşk şiirinin yazarı olabilirdi.

Büchner'in ansızın gösterdiği olgunluk, insan düşüncesini hayrete düşürecek cinstendir. Uсталık, başlangıçtan beri oradadır. Erken dönem mektupların hepsi ya da kaleme aldığı siyasi broşürün tüm paragrafları özgünlük ve biçimsel hâkimiyete dair izlerle doludur. Eğer Rimbaud istisnasını bir tarafa koyacak olursak, o kadar erken bir yaşta, o kadar bütünlüklü bir şekilde kendisini bulmuş başka bir yazarın daha olmadığı açıktır. Genelde, tutku ya da güzel söz söyleme sanatı, biçemden çok daha önce ortaya çıkar; Büchner'deyse, bahsi geçen özelliklerin her ikisi de aynı anda birleşmiştir. Ayrıca insan, Büchner'in etki alanı karşısında da hayrete düşmektedir. Örneğin Marlowe'da erkenden bastırılmış fakat nicedir kendisine has belirgin rengi tanımlamış olan bir ses vardır. Büchner ise gücünü farklı farklı yönlerde kullanmıştır; onun eserlerindeki her şey hem bir başarı, hem bir deneydir. *Danton'un Ölümü* siyasi dramın imkânlarını yenilemektedir. *Leonce ile Lena*, ironi ve duygulardan vazgeçişin birleşmesiyle ortaya çıkan bir rüya oyunu olarak hâlâ modern tiyatrodan çok daha ileridedir. *Woyzeck* yalnızca "dışavurumculuğun" tarihsel kaynağı değil, aynı zamanda modern tragedyanın bütün sorununu yeni bir açıdan ortaya koyan bir oyundur. *Lenz*, anla-

tı araçlarını gerçeküstücülüğün eşiğine taşımaktadır. Burada benim esas ilgilendiğim noktaysa, Büchner'in dramatik düzyazı biçimi ve yazarın tragedyanın kapsamını kökten genişletmesidir. Fakat Büchner'in dehasındaki her boyut, ahlaki ve estetik bilinç gelişiminin, sık sık tek bir yaşamın kırılğan eksenine bağlı kaldığını anımsatmaktadır.

Bu bilinç gelişimi abes olaylara da bağlıdır. *Woyzeck*'in el yazması, Büchner'in 1837 tarihindeki ölümünden hemen sonra ortadan kaybolmuştur. Silik, neredeyse okunamaz haldeki metin, 1879 yılında tekrar keşfedilerek yayımlanmış ve Birinci Dünya Savaşı'yla, 1920'lere kadar, Büchner'in dramları fazlasıyla tanınma fırsatı bulamamıştır. Büchner'in eserlerinin, söz konusu dönemlerdeki dışavurumcu sanat ve edebiyat hareketleri üzerinde muazzam bir etkisi olmuştur. Büchner olmasaydı, Brecht de olmayabilirdi. Fakat eserler ve onların tanınmaları arasındaki uzun ve tesadüfi boşluk, dram tarihinin en rahatsızlık verici sorularından birinin ortaya atılmasına neden olmuştur: *Woyzeck* devrim niteliğindeki bir başyapıt olarak çok daha önceden fark edilseydi, tiyatrodan neler olurdu? Ibsen ve Strindberg, *Danton'un Ölümü*'nü bilselerdi, yine de o ağır tarihsel dramlarına onca emek harcarlar mıydı? 19. yüzyılın son dönemlerinde, sadece ve sadece, meşru tiyatronun yeraltı dünyasının, o kararsız olmakla beraber fazlasıyla yetenekli figürü Wedekind, Büchner örneğinin farkına vararak ondan faydalanmasını bilmiştir. Keza ikinci sınıf bir Avusturyalı roman yazarı olan Karl Emil Franzos el yazmasını kurtarmasaydı, *Woyzeck*'in şu andaki gerçek varlığı, edebiyat tarihine düşülmüş tartışmalı bir dipnot olmaktan öteye gidemeyecekti.

Faust'ta düzyazı biçiminde yazılmış olan sahneyi bilen Büchner, *Leonce ile Lena*'da Mephisto'nun alaylı cevaplarından birini alıntılar. Ayrıca, Schiller'in *Haydutlar*'ındaki enerjik olmakla birlikte nispeten kaba düzyazı kullanımına da aşinaydı. Fakat *Woyzeck* neredeyse özerk bir biçime sahiptir; söz konusu olan, bir yazarın dilin araçlarına yeni bir ses eklediği o nadir ustalık anlarından biridir. Van Gogh, göze, ağacın içindeki alevi görmeyi öğretmiş; Schoenberg, insanın duyma yetisinin emrine yeni olası haz

alanları sunmuştur. Büchner'in eserleri de böyle bir zenginlik türündedir. O, tiyatro dilinde bir devrim yaratmış ve Aiskhylos'tan beri geçerli olan tragedya tanımlarına meydan okumuştur. Sanat tarihinde kimi kez görülen o şanslı tesadüflerden biri olarak Büchner doğru zamanda gelmiştir. Söz konusu dönemde yeni bir trajik biçim anlayışına ihtiyaç vardı, zira ne antik tragedyanın ne de Shakespeare tragedyasının, modern görüşteki ve toplumsal dinamiklerdeki büyük değişikliklere uyum sağlayabildiği ortadaydı. *Woyzeck* bu ihtiyacı karşılamıştır. Fakat bu oyun ortaya çıktığı tarihsel dönemin sınırlarını aşmıştır ve eserin ortaya koyduklarının çoğu hâlâ keşfedilmemiştir. Büchner'e koştur olarak gösterilebilecek en kesin isim, çağdaşı, matematikçi Galois'dır. Yirmi yaşında, saçma sapan bir düelloda ölmeden hemen önce Galois, topolojinin temellerini atmıştı. Onun parçalar halindeki önermeleri ve kanıtları hâlâ modern matematiğin öncüleri tarafından dikkate alınmaktadır. Üstelik, Galois'ın formülleri neredeyse şans eseri muhafaza edilmiştir. *Woyzeck* de böyledir; oyun tamamlanmamış ve neredeyse kaybolmuştur. Bununla birlikte şu anda, bu oyunun, dram sanatının geleceğe yönelişinin dayanak noktalarından biri olduğunu biliyoruz.

Woyzeck yoksul yaşama ilişkin ilk gerçek tragedyadır. Oyun Yunan, Elizabeth Dönemi ve yeni-klasisizm tiyatrosuna içkin bir varsayımı reddetmektedir: Trajik ıstırapın yüksek mevkilerde olan kişilere has, kasvetli bir ayrıcalık olduğu varsayımı. Antik tragedyaya alt sınıfların hayatına, yalnızca tesadüfen, o da sanki kraliyet sarayının içine büyük yangınlardan bir kıvılcım atılmışçasına temas etmiştir. Ayrıca trajik şairler, hizmetliler sınıfının bağımlı kederleri içerisine, grotesk ya da komik unsurlar katmışlardır. *Agamemnon*'daki gözcü ve *Antigone*'deki ulak, trajik eylemin ateşiyle yanarlar fakat amaçlanan şey, onlara gülünmesidir. Gerçekten de komedyanın bu dokunuşunun kaynağı, söz konusu karakterlerin, kısaca canlandırdıkları büyük olaylar karşısında, toplumsal sınıf ya da anlama yetilerinden ötürü yetersiz oldukları gerçeğidir. Shakespeare ana karakterlerinin etrafını, ikinci sınıf insanlardan oluşan zengin bir maiyetle kuşatmıştır. Fakat bu kişilerin kederleri, II.

Richard'daki bahçıvanların durumunda olduğu gibi, onların kederleri yalnızca krallarının sadık bir yankısı ya da *Macbeth*'de Kapıcı'nın sahnesindeki gibi, gülmek için verilmiş bir aradır. Trajik hüznün hissi, sadece *Lear*'de tüm toplumsal sınıfları içine alacak derecede evrensel bir boyuta ulaşmıştır (*Woyzeck*'in bazı açılardan borçlu olduğu eser de *Lear*'dir). Lillo, Lessing ve Diderot dramatik ciddiyet kavramının sınırlarını, orta sınıfın talihlerini de içine alacak şekilde genişletmişlerdir. Ancak, onların oyunları, içlerinde, hizmetçilerin çektiği sefaletin aslında komik olduğunu savunan antik aristokratik önermeyi gizleyen duygusal hitabetlerdir. Bu anlamdaki tipik bir figür, radikal bir kendini beğenmiş olan Diderot'dur.

Tragedyanın ciddiyet ve merhametini en alt tabakadan insanların emrine veren ilk kişi Büchner'dir. Takipçileri de olmuştur: Tolstoy, Gorki, Synge ve Brecht. Fakat hiçbir *Woyzeck*'in kâbus niteliğindeki gücünü yakalayamamıştır. Dram öylesine yüksek duygu basıncı altındaki bir dildir ki, kelimeler zorunlu ve doğrudan bir jest çağrışımı taşırlar. Büchner'in üstünlüğü, bu basıncı zirveye çıkarmasıdır. Büchner, *Lear*'den sonraki eserlerin her birinden çok daha grafik bir biçim geliştirmiş ve Shakespeare gibi o da ıstırabın en uç noktasında, zihnin, akılcı sözdiziminin bağlarını çözdüğünü görmüştür. *Woyzeck*'in sözlerinin gücü, onun kederinin derinliği karşısında fazlasıyla yetersiz kalır. Oyunun püf noktası budur. Klasik tragedyada ve Shakespeare tragedyasında birçok karakter bildiklerinden çok daha fazlasını söyleyip koşuk biçim ve retorik tarafından yükseklerde taşınmış gibi görünürken, *Woyzeck*'in acıdan kıvranan ruhu, beyhude bir çabayla dilin kapılarını yumruklamaktadır. Çok daha dehşet verici olansa, *Woyzeck*'in işkencecileri, Doktor ve Yüzbaşı'nın konuşmalarındaki acıcılıktır zira onların sözleri, kültürlü kişilerin yapacağı türden birer konuşma olarak yüceltilmemelidir. Alban Berg'in *Wozzeck* operası yorumu, hem müzik hem de dram olarak müthiştir. Ancak bu yorum, Büchner'in başlıca aracının biçimini bozmaktadır. Müzik *Woyzeck*'i güzel konuşan biri yaparken, marifetli bir orkestrasyon da onun ruhuna konuşma yeteneği vermektedir. Oysa oyunda bu ruh nere-

deyse dilsizdir ve Woyzeck'in ıstırabını aksettiren, onun kelimele-
rindeki zayıflıktır. Yine de biçimin sert bir berraklığı vardır. Peki,
bu nasıl elde edilmiştir? Tartışmasız bir şekilde *Kral Lear*'le ilişki-
li düzyazı kullanımlarıyla. İki tragedya yan yana konulduklarında
birbirini aydınlatmaktadır:

GLOUCESTER: Son günlerdeki şu güneş ve ay tutulmaları pek
hayra alamet değil. Her ne kadar doğanın zekâ-
sı bunu şu ya da bu şekilde açıklayabilse de do-
ğanın başında hâlâ, peşi sıra gelen sonuçların
ördüğü çorap var. Aşklar ateşini yitiriyor, arka-
daşlıklar parçalanıyor, kardeşlerin yolları ayrılı-
yor. Şehirlerde isyanlar; ülkelerde kavgalar; sa-
raylarda ihanet; babalar ve oğulları birbirine
bağlayan o kutsal bağ çözülmüş. Bu kehanet,
benden olma şu hain için de geçerli; babasına
cephe alan bir evlat; doğanın eğiliminden sapmış
bir Kral; oğluna karşı duran bir baba. Hayatımı-
zın en güzel zamanlarını geride bıraktık artık.

(I, ii)

WOYZECK: Ama Doğa ile birlikte, görüyorsunuz işte, bu baş-
ka, bambaşka bir şey; yani Doğa ile şöyle bir
seydir, nasıl anlatsam, mesela....

.....

Doktor Bey, siz hiç Doğa bölünmesi diye bir şey
işittiniz mi? Gün ortasında güneş tam başımın ü-
stüne çöreklediğinde, sanki dünya cayır cayır ya-
nacakmış gibi hissediyorum, işte o zaman, kor-
kunc bir ses konuşmaya başlıyor benimlel

.....

Zehirli mantarların olduğu yerde, Doktor Bey,
orada, pusuya yatmış bekliyor. Daha önce hiç
gözlelemediniz mi, zehirli mantarlar yerde yeti-
şirken, ortaya ne gibi şekiller çıktığını? Bu muam-
mayı ancak okumayı bilen biri çözebilir!
(Doktor'un Yanında)

LEAR: Bunun gibilerin alt tarafları Kentauros'tur fakat hepsinin üstü kadındır; gelgelelim belden yukarıları tanrıların mekânı, althysa şeytanın malıdır. Oradadır, cehennem, kötülük, kükürt kuyuları; ateşler, kaynar sular, leş gibi kokular ve verem. Yazık, yazık, yazıklar olsun, hah, hah!

(IV, v)

WOYZECK: Durmadan, durmadan! Dört dönün, yuvarlanın! Neden Tanrı güneşi söndürmüyor da şehvetin doruklarında, hepsi bir diğerinin üstüne üşüşmüyor, kadının üstünde erkek, insanın üstünde hayvan? Güpegündüz yapıyorlar hem de, tıpkı tatarcıkların insan eli üzerinde yaptığı gibil Kadın! Ateşli kadın, ateşli Durmadan!

(Meyhane)

LEAR: Şu damatlarımı bir elime geçireyim de, işte o zaman öldür, öldür, öldür, öldür, öldür, öldür!

(IV, v)

WOYZECK: Burada da mı duyuyorum bunu yoksa? Rüzgâr da mı bunu söylüyor? Demek ki, durmadan bunu duyacağım: bıçakla onu, öldür!

(Açık Alan)

Arada doğrudan yankılar var. Lear insanların nankörlüğünü görür görmez, “doğanın kalıbını bozmak” için elementleri yardıma çağırırken, Woyzeck, neden Tanrı’nın güneşi yok etmediğini düşünmektedir. Hem Lear hem de Woyzeck cinselliğe duydukları nefret yüzünden akıllarını kaçırmışlardır. İnsanlar, onların tam gözleri önünde, şehvet düşkünü yaratıkların şekillerine bürünmektedirler: *Lear*’de kocarca ve azgın at; *Woyzeck*’te güpegündüz çiftleşen tatarcıklar. Kadına dair en ufak bir düşünce bile sinirlerini âdeta kuzgun demirle dağlar: “oradadır kükürt kuyuları; ateşler, kaynar sular”; “Das Weib is heiss, heiss!” Delirmiş ihtiyar kralı ve cahil askeri aynı ölümcül çılgınlığa sevk eden şey,

her tarafa yayılan yozlaşmış bir cinsellik hissidir: “öldür, öldür”; “stich tot, tot!”⁶

Fakat iki oyunun en yakın durdukları nokta, düzyazının kullanılış şeklidir. Büchner bunu açıkça Shakespeare’e borçludur. Herkesin tahmin edebileceği gibi, düzyazı biçiminin çözümlemesini yapmak fazlasıyla zordur, ayrıca, Romantik dönem sonrası Almancasıyla Elizabeth Dönemi İngilizcesi arasında büyük ve gözle görülür bir mesafe vardır. Bununla birlikte, pasajları alt alta koyduğumuzda, tartışmaya mahal vermeyecek benzerlikler insanın kulağından kaçmaz. Aynı kesik tarzda düzenlenmiş kelimelerin altındaki tempo, benzer bir gerilim ve duygu boşalımına doğru ilerlemektedir. Yüksek sesle okunduğunda *Lear* ve *Woyzeck*’teki düzyazı, beraberinde, aynı nefes aralığıyla, sonsuz bir enerji taşımaktadır. Cümlelerin “şekilleri” dikkat çekici ölçüde benzerdir. Racine’in kafiyeli kuplelerinde, neredeyse gözle görülebilecek, dengeli bir dairesel hareket vasfı mevcuttur. Fakat gerek *Lear*’deki gerekse *Woyzeck*’teki düzyazıda, parçalanmış satırlar ve kenarları pürüzlü kelime grupları izlenimi uyanır. Ya da *Atinalı Timon*’daki bir düşünce, açığlanarak ifade edilecek olursa, kelimeler “içimizi sızlatır.”

Yine de Shakespeare ve Büchner’in ele aldıkları psikolojik gerçekler birbirine taban tabana zıttır. *Lear*’in ıstırapındaki biçem harap edici bir çöküşü, *Woyzeck*’in biçemiyse umutsuzca yükselen bir dalgalanmayı imlemektedir. *Lear* düzyazının içine düşmüştür ve tam bir akıl tutulmasından korkarak, acısının erişebileceği alan içerisinde, kendisinin bir zamanlar sahip olduğu anlama yetisinden arta kalan parçaları korumaya uğraşmaktadır. *Lear*’in düzyazı dili, kaba bir görünüşe sahip bir düzende sıralanmış bu gibi parçalardan oluşmaktadır. Akılcı bir bağ yerine artık, dünyadan zorunlu bir nefret etme hali söz konusudur. Buna karşılık *Woyzeck*’in çektiği azap, ona doğasında olmayan bir özelliği, düşüncelerini açıkça ifade edebilme yeteneğini bahşetmektedir. *Woyzeck* sessizliğini bozmaya çalışmakta fakat sürekli gerilemektedir, çünkü em-

6 Bıçakla onu, öldür! (ç.n.)

rindeki kelimeler, hislerindeki baskı ve acımasızlık karşısında yetersiz kalmaktadır. Sonuç, nispeten dehşet verici bir basitliktir. Her bir kelime, âdeta insan konuşmasının emrine daha yeni verilmiş gibi kullanılmaktadır. Söz konusu olan, yeni ve bütünüyle kontrol edilemez bir anlamdır. Bu, kelimelerin yaratma ya da yok etme güçlerine dair doğal bir anlayışa sahip çocukların, kelimelerle aralarına mesafe koyarak onları kullanım şeklidir. Woyzeck'i Lear'e bağlayan, tam olarak bu çocuksuluğudur, zira Lear aklını yitirdiğinde, bir çocuk masumiyetine ve vahşetine bürünmektedir. Ayrıca, her iki metinde de çocuklara özgü önemli bir retorik araç vardır: Tekrarlama: "öldür, öldür, öldür"; "asla, asla, asla"; "immer zu, immer zu"; "stich tot, tot!"; sanki bir şey defalarca söylendiğinde gerçekleşecekmiş gibi...

Zorunlu tekrarlamalar ve süreksizlikler sadece çocukların değil, aynı zamanda kâbusların diline de aittir. Büchner'in yaratmaya çalıştığı şey, bir kâbus etkisidir. Woyzeck'in acısı, sözlerin yüzeyi üzerinde birikir ve her nasılsa orada durur; bu engeli geçebilen, sadece sinirli ve sert ifadelerdir. Benzer şekilde, karanlık düşlerde de çılgınlığımız boğazımızda düğümlenir. Bizi kurtaracak kelimeler, idrak etme yetimizin hemen ötesinde kalırlar. Woyzeck'in trajedisi budur ve bu durumdan sözel bir dram yaratmak, cesur bir düşüncedir. Söz konusu olan şey, sanki bir adamın, sağırılık konusunda büyük bir opera bestelemesi gibidir.

İnsanın trajik durumuna dair yakılan en erken ve en kalıcı ağıtlardan biri, Cassandra'nın, Atreus hanedanına ait sarayın avlusundaki feryadıdır. Woyzeck'in tamamlanmış olan son sahnesinde fazlasıyla evrensel boyutlara ulaşan keder imaları vardır. Cinayet işlemiş Woyzeck, kendinden geçmiş bir halde sendelemektedir. Karşısına bir geri zekâlıyla bir çocuk çıkar:

WOYZECK: Christian'cık, yakında bir tahta atın olacak, ho, ho, ho: al sunu, git çocuğa tahta at all Deh dıkıdık dıkıdık, deh dıkıdık dıkıdık! At!

KARL: Deh dıkıdık dıkıdık, deh dıkıdık dıkıdık! At! At!

Her iki örnekte de dil, edebi konuşma biçiminden çok daha eski, dehşet verici bir iletişim durumuna dönmüş gibi görünmektedir. Cassandra'nın çılgılığı, bir deniz kuşunun çılgılığı gibi vahşi ve anlamsızdır. Woyzeck ise kelimeleri âdeta kırık oyuncaklarmışçasına etrafa saçar; kelimeler ona ihanet etmiştir.

Şiirsel tragedyanın dilbilimsel ve toplumsal geleneklerinden en kökten kopuşunu Büchner gerçekleştirmiştir. Fakat bu gelenekler zaten Avrupa tiyatrosunun genelindeki etkilerini kaybetmeye başlamıştı. Musset, ne Büchner'in özgünlüğüne ne de onun yaratıcı gücüne sahipti. Yine de o, ciddi Fransız dramında, koşuk biçimin sahip olduğu otokrasiye başkaldırmıştı. Ne yazık ki Musset, hayatında ve sanatındaki birçok şeyde olduğu gibi, bu isyanında da inandırıcılıktan yoksundu. Musset'nin, geniş çaplı bir dramatik duygunun sorumluluğunu kendisinininkine kadar zengin bir düzyazı biçimine dahi emanet edip etmemek konusunda şüpheleri vardı. Dolayısıyla ortaya koydukları, planlı inceliklere ve kırılğan bir cazibeye sahip bir *Comédies et proverbes*⁷ serisidir. Musset, işi sadece bir kez sonuna kadar götürmüştür: *Lorenzaccio*.

Oyun birçok anlamda, tipik bir Romantik tarihsel melodramdır. Oyunun kaçamak yapmaya meyilli kahramanı, Hamlet ve Musset'nin kendi hayat hikâyesinin bir karışımıdır. Cumhuriyetçi suikastçılar, Schiller'in *Fiesco*'sundan alınmışlardır ve oyun içinde, başromantik Jean Paul Richter'den türetilmiş detaylar vardır. Fakat dil yenidir. *Lorenzaccio* ani hareketlerle dolu ve Romantik dönem insanının düşüncesini simgeleyen, o ince duygu farklılıklarını açığa çıkarabilen dolambaçlı bir düzyazı diliyle yazılmıştır. Tüm aksiyon düzyazıdadır. Musset, önceki çağın roman yazarları ve *filozofları* tarafından kotarılmış kesik ve açık anlatım biçimini, dramatik diyaloga mal etmiştir. Victor Hugo'nun melodramları, sanki Voltaire ya da Laclos Fransız dilini hiç kullanmamış gibi yazılmışlardır. Buna karşılık *Lorenzaccio*'nun biçimi doğrudan, 18. yüzyılda ortaya çıkan düzyazının sivrilmesinden kaynaklanmaktadır. *Lorenzaccio*'nun, oyunun üçüncü perdesinde Philippe Strozzi'yle arasında geçen uzun diyalog, Stendhal'e rakip

7 Komediler ve Atasözleri. (ç.n.)

olabilecek türdendir; aynı tasarrufa ve aynı iç yaşam zenginliğine sahiptir:

Artık çok geç; kendimi bu kalıba uydurdum ben. Bir elbise gibi giydim üzerime ahlaksızlığı, şimdiyse derime yapıştı kaldı. Tam bir gaddar oldum çıktım, benzerlerimle alay ettiğim zamanlarda, en neşeli anımın ortasında, kendimi Ölüm kadar ciddi hissediyorum. Brutus, Tarquin'i öldürebilmek için deliyi oynamıştı ama beni, onunla ilgili en şaşırtan şey, onun bu oyun boyunca aklını hiç kaçırmamış olması. Benim durumum sana ibret olsun, Philip, benden sana söylemesi: Ülken için çalışma.

Fakat bu ilgi çekici oyunun pek bir etkisi olmamıştır. Oyun, Romantik dönem Fransız tragedyasını tumturaklı söz ve içi boş koşuk biçim kurallarından kurtaramamıştır. *Lorenzaccio* tüm meziyetlerine rağmen etkiden yoksundur. Oyunun yapısı, böylesine narin ve hızlı hareket eden bir biçim için fazlasıyla gelişigüze'dir. Ayrıca, dramatik gerilim, genel tasarımdan ziyade ayrıntılarda gizlidir. Bu yüzden *Lorenzaccio*, Musset'nin diğer oyunları gibi, kâğıt üzerinde sahne üzerinde olduğundan çok daha canlıdır. Bununla birlikte Musset, kendisinden önceki destansı koşuk biçim geleneğinden ayrılarak çağdaşlık yolunda büyük bir adım atmıştır. Stendhal'in, trajik dramın yaşayan bir dilde yazılması gerektiğini savunan görüşü, *Woyzeck*'e olduğu kadar *Lorenzaccio*'ya da içkindir.

VIII

Klasik gelenekte ya da Shakespeare geleneğindeki ideal tragedya düşüncesi yalnızca etkinliği gitgide artan gerçekçi düzyazı tarafından değil, aynı zamanda müzik tarafından da sorgulanmıştır. 19. yüzyılın ikinci yarısında opera, trajik dram mirası üzerinde önemli bir hak talebinde bulunmuştur.

Bu hak talebi tüm büyük operaların özünde olmasına rağmen nadiren kabul görmüştür. Operaların büyük çoğunluğu, kelimelere insan sesinin ve orkestranın eşlik ettiği ya da onları güzelleştirdiği, müziğe göre düzenlenmiş librettolardır. Kelimeyle müzik arasındaki ilişki bir çeşit biçimsel ahenktir ve dramatik eylemin gelişimi, sözlerin konuşulmasından ziyade şarkı halinde söylenmesine aracılık eden, ayrıntılı ve inandırıcı olmayan uzlaşımlara bağlıdır. Müzik vurgu ya da uygun bir atmosfer şifresiyle metni çevreler; bütünlüklü bir dramatik biçim yaratmak amacıyla dille birleşmez. Dramatik hisleri, müziğe ait araçlar vasıtasıyla, *Orfeo* adlı operasında bütünlüklü ve açık bir şekilde ifade edebilen ilk kişi Gluck'tur. *Don Giovanni*'siyle Gluck'un izinden giden Mozart'ın bu operası, müzikli dram tarihinde, Molière'in *Dom Juan*'ının konuşmalı tiyatro tarihinde üstlendiğine benzer bir role sahiptir. Her iki eser de dramatik biçimin sınırlarını genişletmiştir. Müziğin dramatik kaynakları üzerinde tam bir hâkimiyete sahip Mozart'ın

operaları, 17. yüzyıldan sonra tiyatro sahnesinden çekilmiş olan trajik mit ve trajik davranış uzlaşımalarını hayata döndürecek yegâne aracın müzik olduğunu düşündürmektedir.

Ancak, Mozart'ın hemen ardından gelen bir halefi çıkmamıştır. Opera türü, tragedyanın çöküşünün kendisine sağladığı imkânları değerlendirme gücünden yoksunmuş gibi görünmektedir. Beethoven, o muazzam dramatik gücünü oda müziği ve orkestra için düzenlenmiş senfoni dramaları üzerine yoğunlaştırmıştı. Aslında *Fidelio*, tutarlı bir ideal opera biçiminden vazgeçiş halinin göstergesidir. Ve böylece opera, Romantik dönemin sonlarına kadar, sahip olduğu trajik mirası kullanamamıştır. Verdi ve Wagner, çağlarının başlıca tragedya yazarlarıdır; özellikle Wagner, trajik biçim tarihiyle ilgili her konuda başat bir figürdür. Wagner ortaya belirleyici sorular atabilme konusunda özel bir yeteneğe sahipti: Trajik tiyatronun temel gereklerini teşkil etmelerine rağmen akıl ve düzyazı çağı tarafından Batı bilincinin dışına itilmiş hayal gücü ve simgesel farkındalık alışkanlıklarını, müzikli dram hayata döndürebilir miydi? Opera, uzun zamandır aranan, klasik dram ve Shakespeare dramı birleşimini, bütüncül bir dramatik tür, bir *Gesamtkunstwerk* yaratmak suretiyle elde edebilir miydi? Bu bütünlük düşünün peşinden koşan tek kişi Wagner değildi. Berlioz'un kariyeri, bir ucunda *La Damnation de Faust* örneğiyle Shakespeare tarzının, diğer ucundaysa *Les Troyens* modeliyle klasik, Vergilius tarzının bulunduğu bir sarkacın iki ucu arasında sürekli salınım halindedir. Fakat Wagner çok daha ileri gitmiştir. O, dramın sağlığıyla toplumun genel sağlığının birbirlerine etle tırnak gibi bağlı olduğunu savunan Şelley'in aksiyomunu kabul etmiştir. Böylelikle Wagner sadece yeni bir sanat biçimi yaratmaya değil, aynı zamanda yeni bir izleyici kitlesini vücuda getirme işine de soyunmuştur. Bayreuth, yeni bir sahne ve akustik bir mekâna ilişkin yapılan teknik düzenlemelerden çok daha fazla bir anlam taşımaktadır. Bayreuth, seyircilerin karakterini kökten değiştirerek, uzun vadede toplumun yapısını da değiştirmeyi amaçlamıştır. Nazilerin Wagner'i kullanması aşağılık bir sapkınlık olmakla beraber onun tiyatro görüşünün sert toplumsal imalara sa-

hip olduğu tartışma götürmez. Wagner'in tiyatro anlayışı, Yunan ve bir dereceye kadar da Elizabeth Dönemi dramının varlığını mümkün kılan o birleşik ve disiplinli duygusal karşılığı, modern toplumda uyandırmayı amaçlıyordu.

Oysa Wagner'in karmaşık dehasında keskin bir akılcılık çizgisi vardı. O, Sofokles ve Shakespeare tragedyalarının organik dünya imgesinin müzikal bir hipnoz yoluyla bile diriltilemeyeceğinin farkındaydı. Dolayısıyla Wagner yeni bir mitoloji kurmaya karar verdi. Onun bu çabasının sonunda ortaya çıkan şey, Victoria Dönemi estetiği, geç romantik dönem Hristiyanlığı ve Avrupa'nın kan dolaşımının içine boşalan milliyetçilik zehrinden oluşan tuhaf ve korkutucu bir iksirdir. Wagner müziğindeki saf güzellik ve marifet, bu mitolojiye anıtsal bir tutarlılık kazandırmaktadır. *Parsifal*'deki ses ağının içine çekilen dinleyici doğrudan, efsanede vücut bulan mistik inanışları duyumsal bir şekilde tecrübe etmeye yönelmektedir. Wagner'in amacı da budur. Müzik, zekâyı inanç arasında yer alan ve Newton sonrası akılcılığına özgü yüzeysel coşkunluk tarafından alaşağı edilen köprüleri yeniden kuracaktır. Wagner'in sevgi yoluyla kurtuluş mitolojisi, hayal gücünün emrindeki bir okul haline gelecek ve *Festspielhaus*, hem bir mabet hem de bir eğitim mekânı olarak tekrar toplumun can damarında yer alacaktır.

Nietzsche tarafından desteklenen Wagner hiç tereddüt etmeden kendi görüşlerini sağlamlaştırmak için antik tiyatro örneğine başvurmuştu. Wagner de Nietzsche gibi, tragedyanın müzikten ve danstan doğduğunu savunmuştur. Konuşmalı dram, uzun sürmüş bir sapmaydı; trajik oyun, müziğe dönerek aslında kendi gerçek doğasına dönmüş olacaktı. Ayrıca, Sokrates ve Voltaire kuşkuculuğunun izlerini taşıyan modern konuşma, bundan böyle müziğin yardımı olmadan, insanların içindeki gizli mitsel farkındalık kaynaklarını açığa çıkaramayacaktı.

Her ne kadar bütüncül (total) müzik biçiminin önceliğini savunmuş olsa da Wagner bir dil ustası ve hünerli bir melodram tasarımcısıydı. Wagner'in dramatik şok etkisini kendi isteğine göre yönlendirme konusunda Sardou'dan aşağı kalır yanı yoktu. *Tris-*

tan und Isolde, bir salonda yaşanan aşk üçgenini kozmik ölçüye taşıyarak anlatmakta ve *Ring* içinde, herhangi bir iyi yazılmış oyunda olabileceği kadar inanılması güç rastlantılar ve hayret verici ifşa sahneleri bulunmaktadır. Wagner ideale ihanet eden şey, teatral biçimin böylesine becerikli fakat biraz da gösterişli bir şekilde işlenmesidir. Wagner'in, opera repertuarında muazzam ve kalıcı bir konuma sahip olduğu kesindir. Ancak onun başarısı, Romantik ve Victoria Dönemi dram geleneklerinin son bulduğunu da göstermektedir. Richard Strauss'u saymayacak olursak, modern operanın, Wagner'i izlemek yerine ona sırtını döndüğü ortadadır. Modern prodüksiyonlarda göstermiş olduğu yoğun çabaya rağmen Bayreuth, bugün antik bir tapınaktır. Nietzsche o nadir sinirsel duyarlılığıyla, işin en başından beri ortada bir bityeniği olduğunu hissetmişti. Nietzsche, Wagner'de kısmi bir şarlatanlık olduğunu saptamış ve Bayreuth'da, Yunan trajik ruhunun soğuk deniz havasından ziyade Romantik dönem dinselliğinin modası geçmiş havasının bulunduğunu sezmişti. Nietzsche'nin daha sonradan Wagner'in aleyhinde yazdığı makaleler, yerini gitgide nefretin aldığı bir hayranlığın verdiği hırçınlık ve insafsızlıklarla doludur. Yine de Nietzsche, Wagner'i, kendisini dönemin değerlerinden ve zekâsından çok, çağın bitkin gayretlerine adanmış usta bir şovmen olarak nitelendirirken haklıdır. Wagner'in dram anlayışında, Sofokles ve Shakespeare'den ziyade Sardou ve Oğul Dumas'ya çok daha yakın olan unsurlar vardır. Bununla birlikte Nietzsche'nin farkına varamadığı şey, Goethe'yi Ibsen'den ayıran dramatik yapıt durgunluğu süresince, ortaya konan çalışmalar arasında, tam bir tragedya vasfına en yakın duran eserin *Tristan und Isolde* olduğudur. Hem de en az, 19. yüzyılın son dönemlerine ait diğer iki opera, Mussorgsky'nin *Boris Godunov*'u ve Verdi'nin *Otello*'su hakkın-da söylenenler kadar doğrudur bu.

Operanın trajik veraset üzerindeki hak talebi 20. yüzyılda çok daha kuvvetli bir hal almıştır. Janáček ve Alban Berg'in operalarında duyumsadığımız trajik duygu ahengi ve etkili ifade biçiminin bir benzerini, düzyazı tiyatrosu ya da koşuk biçimindeki dramın uyanışında bulmak çok zordur. Belki de bunun nedeni, mo-

dern hayal gücünü şekillendiren güçlerin sözlerden ziyade bilimin simgesel diline ve müziğin nota sistemlerine bağlı olmasıdır. Artık tragedya için en sağlıklı geleceği vaat eden, bir oyundan çok, bir operadır.

Schoenberg *Moses und Aron*'u bitirmemişti. Fakat bestelemiş olduğu iki sahnede, sözle müziğin birlikteliğine bence, en az şimdiye kadar ulaşılmış tüm değerler kadar büyük bir mantık ve etkiyleyici bir inanç kazandırmıştır. Hem söz hem de müzikal ses, kendilerine özgü otoritelerini muhafaza etmektedirler ancak Schoenberg onların arasında, daha doğrusu, onların karşılıklı etkileşimi içinde yoğun bir dramatik anlamın gelişebileceği ortak bir zemin yaratmıştır. Söz şarkı söylemekte, müzikse konuşmaktadır. Şimdiye dek ne kurgu ne de konuşmalı tiyatro, çok yakın bir geçmişte insanların omuzlarına yüklenen korkunç acılar karşısında, yeterli bir tepki ortaya koyabilmiştir; şiir sanatının büyük bir kısmıysa, sessiz ve kişisel düzeyde kalmıştır. *Moses und Aron* felaketin arifesinde, 1930'ların başında tasarlanmıştır fakat eserin, Tanrı'nın zorunlu yokluğu ve insanlığın husumetinin çılgınlığı bağlamında ifade ettiklerinin, siyasetin içler acısı haline uygun düştüğünü zaman tüm çıplaklığıyla göstermiştir. Büyük tragedyalar daima günceldir.

19. yüzyıl zarfında olgun bir dramatik düzyazının gelişmesi ve karmaşık, ağırbaşlı eylemleri ifade edebilecek opera biçimlerinin ilerlemesiyle birlikte temel konumuz bitmiştir. Trajik türün eski tanımları, *Woyzeck* ve *Tristan und Isolde*'den sonra tüm geçerliliklerini yitirmiş ve böylece Ibsen, Strindberg ve Çehov'a uzanan yol açılmıştır. Bu oyun yazarları, herhangi bir biçimsel ya da geleneksel anlamda tragedya yazıp yazmadıklarını kendilerine sormamışlardır. Onların eserleri, 17. yüzyıl sonlarından beri tragedyanın yazım tekniğine hükmeden fikir çatışmalarından bağımsızdır. Bahsi geçen yazarların oyunları, ne klasik geleneğe ne de Shakespeare geleneğine aittir ve bu gelenekleri, bir çeşit yüzeysel bü-tüncül biçim sentezi içinde birleştirmeye yönelik en ufak bir çaba dahi göstermezler.

Ibsen'le birlikte dram tarihi yeniden başlamaktadır. Salt bu gerçek onu Shakespeare ve Racine'den sonra ortaya çıkan en

önemli oyun yazarı yapmaktadır. Modern tiyatronun geçmişi *Toplumu Ayakta Tutanlar*'a (1877) dayandırılabilir. Fakat birçok büyük sanatçı gibi Ibsen de mevcut uzlaşılardan hareketle çalışmıştır. Ibsen'in ilk olgunluk dönemine ait dört oyun –*Toplumu Ayakta Tutanlar*, *Bir Bebek Evi*, *Hortlaklar* ve *Bir Halk Düşmanı*– 19. yüzyıl sonlarında hüküm süren salon oyunu tarzında yazılmış kurgu harikalarıdır. Bu oyunların bağlantıları, Augier ve Dumas'nın domestik melodramlarında olduğu kadar sağlam bir şekilde çakılmıştır. Devrim niteliğinde olansa, saklı geçmiş, çalınmış mektup ya da ölüm döşegindeki bir insanın çok acil bir ciddiyet taşıyan toplumsal sorunları açığa vurmasını sağlayan eski-miş teatral araçların bir uyum içinde kullanılmalarıdır. Melodramatik öğeler, önceden tasarlanmış entelektüel bir amacın sorumluları haline gelmiştir. Bu oyunlar, Shaw'un bir dram yazarı olarak Ibsen'i nasıl algıladığını ortaya koymaktadır: Bir pedagoğ ve bir reformcu. Şimdiye kadar hiçbir tiyatronun arkasında, bundan daha güçlü bir istenç dürtüsü ve net bir toplumsal felsefe olmamıştır.

Oysa teatral güçleri sayesinde ebedi bir özellik kazanmış olan bu eserler tragedya değildir. Tragedyada zamansal çözümlerin yeri yoktur. Konu sık sık vurgulanmamalıdır. Tragedya, akılcı yeniliklerle çözüme kavuşturulabilecek dünyevi açmazlardan ziyade hayatın akışındaki acımasızlık ve yıkım gibi sabit eğilimlerden bahsetmektedir. Ancak, Ibsen'in radikal dönemine ait olan bu oyunlarda durum böyle değildir. Söz konusu eserlerde, karakterlerin başına gelen olaylara belirli çözümler getirilmektedir; Ibsen'in amacı, bu çözümleri anlayarak onları hayata geçirmemizi sağlamaktır. *Bir Bebek Evi* ve *Hortlaklar*, toplumun makul ve olgun bir cinsel hayat fikrine sahip olabileceği düşüncesiyle, erkeklerin elinde bulundurdıkları saygınlığa kadınların da erişebileceklerine –erişmeleri gerektiğine– dair bir inanç üzerine kurulmuştur. *Toplumu Ayakta Tutanlar* ve *Bir Halk Düşmanı*, orta sınıf asaletinin maskesi ardındaki gizli ikiyüzlülük ve zulümlerin açığa vurulmasıdır. Bu oyunlar maddi çıkarların, duygusal yaşam ve entelektüel dürüstlüğü kaynaklarını nasıl zehirlediğini bize göstermekte-

dir. Oyunlar, açık bir radikalizm ve reform çağrısı yapmaktadır. Shaw'un da haklı olarak belirttiği gibi: "Artık gözyaşları uğruna tragedya yazma devri kapanmıştır." Gerçekten de insan davranışlarındaki doğruluğun tanımlanması suretiyle toplumun özgürleştirilebileceği inancıyla bizi eyleme çağıran hiçbir şekilde tragedya değil, dramatik retoriktir.

Bu planlı amaçlar, Ibsen'in kariyerinin orta dönemine kadar uzanmaktadır. Fakat 1884 yılına ait *Yaban Ördeği*'yle birlikte dramatik biçim derinleşmektedir. İyi yazılmış oyun tekniğinin sınırları ve bu tekniğin beraberinde getirdiği bakış açısındaki kasti monotonluk, Ibsen'i bunaltmaya başlamıştır. Ibsen düzyazı biçimini ve gerçekçiliğin görünüşteki kurallarını kullanmaya devam ederken, yazarlığının erken dönemine ait *Brand* ve *Peer Gynt* gibi deneysel oyunların alegorik anlatım biçimine ve lirik sesine geri dönmüştür. *Yaban Ördeği*'nde İhtiyar Ekdal'ın orman eğlencesi ve hayali avlanmasıyla birlikte dram, Shakespeare'in son dönem oyunlarından sonra tiyatro sahnesinden kaybolmuş olan etkili bir mit ve simgesel eylem kullanımına geri dönmüştür. *Rosmersholm*, *Denizden Gelen Kadın* ve *Hedda Gabler*'de Ibsen, 17. yüzyıl sonrasında her büyük oyun yazarının yapmaya çalıştığı, hatta Goethe'yle Wagner'in bile tam olarak gerçekleştiremediği bir şeyi başarmıştır: Ibsen, yeni bir mitoloji ve bu mitolojiyi ifade edebilecek teatral uzlaşımları yaratmıştır. Bu, Ibsen'in dehasının öncelikli başarısıdır ve henüz bütünüyle anlaşılmış değildir.

Önceden de tartışıldığı gibi, tragedyanın çöküşünün organik dünya görüşü ve beraberindeki mitolojik, simgesel ve törensel referanslardan oluşan bağlamın çöküşünden ayrı düşünülmesi imkânsızdır. Yunan tragedyası bu bağlam üzerine kurulmuştu ve Elizabeth Dönemi yazarlarında, bu bağlama yaratıcı bir katkıda bulunabilecek güç hâlâ vardı. Belli bir düzen ve biçime sokulmuş bu yaşam görüşü, alegorik ve temsili eyleme yönelik eğilimleriyle, Racine'in zamanında nicedir çöküş içerisindeydi. Fakat Racine, yeniklasisizm kurallarını inceden inceye gözlemleyerek, artık inanılabilirliğini yitirmiş olan eski mitolojiye, yaşayan bir biçim canlılığını ka-

zandırmayı başarmıştır. Onun başarısı, son bir savunma hamlesidir. Ancak, Racine'den sonra trajik drama referans çerçevesini veren, antik farkındalık ve dolaysız kabullenme alışkanlıkları, geçerliliklerini yitirmiştir. Dolayısıyla Ibsen, tam bir boşlukla karşı karşıya kalmıştır. Ibsen, oyunları için ideolojik anlama sahip bir bağlam (geçerli bir mitoloji) yaratmak ve amaçlarını, gerçekçi tiyatro sahnesinin ucuz değerleri tarafından yozlaştırılmış bir izleyici kitlesine aktarabilecek simgeler ve teatral uzlaşımlar bulmak zorundaydı. O, yeni bir dil yaratan ve okuyucularına bu dili öğretmekle yükümlü bir yazar olma durumundaydı.

Tam bir savaşçı olan Ibsen, söz konusu eksiklikleri kazanca çevirmesini bilmiştir. Ibsen, modern inanışlardaki istikrarsızlığı ve imgesel bir dünya düzeninin yokluğunu kendisine çıkış noktası olarak almıştır. Açıklayıcı ya da uzlaştırmacı bir mittin yoksun bir dünyada insan, çıplak bir halde hareket eder. Ibsen'in dramaları, Tanrı'nın insan ilişkilerinden çekilmiş olduğu ve bu geri çekilmenin, kötü niyetli ve cansız bir evrenden gelen soğuk fırtınalara açık kapı bıraktığı varsayımlarına dayanmaktadır. Fakat akıl ve yaşama yönelik en tehlikeli saldırılar, Yunan ve Elizabeth Dönemi tragedyalarında olduğu gibi, dış güçlerden gelmez. Bu saldırılar, istikrarsız ruhun içinde ortaya çıkarlar. Ibsen'in kaynağı, birey *psyke*'si içindeki çekişme ve dengesizlik hakkındaki modern farkındalıktır. Ibsen'in karakterlerine bir an olsun dahi rahat vermeyen hayaletler, *Hamlet* ve *Macbeth*'de karşımıza çıkan somut lanet elçileri değildir. Onlar kendilerini, tinin özünden kurtarıp kaçan huzursuz güçlerdir. Ya da daha net bir şekilde ifade etmek gerekirse, onlar ruhun içinde büyüyen kanser hücreleridir. İnsanların toplumsal ve kişisel yaşamlarının gerçekleri karşısında medet umdukları, ikiyüzlülük ve kendilerini kandırma maskelerinden oluşan "idealizm", Ibsen'in kelime dağarcığına göre, bu kanserli hücrelerin en ölümcül olanıdır. "İdealler" bir Ibsen karakteri üzerinde hâkimiyet kurduklarında, onu tıpkı Kader Tanrıçaları'nın *Macbeth*'i sürükledikleri gibi, psikolojik ve maddesel bir yıkıma doğru sürüklerler. Maske cilde geçecek kadar inceldiği zaman, yalnızca intihar türünden bir eylemle çıka-

rılabılır. Rosmer ve Rebecca West yaşamla yüzleşme gücünü kendilerinde bulduklarında ölümün eşiğindedirler. Maskesi onu ışıktan koruyamayacak bir şekle geldiğinde, Hedda Gabler kendisini öldürür.

Ibsen, Tanrı tarafından terk edilmiş bu dünya görüşünü ve insan bilincinin bu şekilde parçalara ayrılarak, savunmasız bir hal alışını açıkça ifade edebilmek amacıyla bir dizi hayret verici simge ve temsili jest icat etmiştir. Ayrıca Ibsen de birçok tutarlı mitoloji yaratıcısının yaptığı gibi, amacına yönelik somut örnekleri erkenden saptamıştır. *Brand*'de deniz, fiyort, çığlar ve hayali kuşun kazandığı anlamlar, Ibsen'in son oyunu *Biz Ölümler Uyanınca*'ya kadar uzanmaktadır. *Brand*'deki yeni kilise, *Yapı Ustası Solness*'daki sivri uçlu kilise kulesi gibi, felaket ânının geldiğinin göstergesidir. Peer Gynt'ün beyaz atı, Rosmersholm'un hortlayan savaş atlarının habercisidir. Ibsen yazarlığının en başından beri simgesel değerleri ortak bir noktada toplayabilmek amacıyla yaban ördeği, General Gabler'in tabancaları ve *Denizden Gelen Kadın*'da evin önünde duran bayrak direği gibi belirli maddi nesneler kullanmıştır. Ibsen'in gücü, berrak ve bilinç yüklü bir yaşam imgesinin, bu imgeyi en iyi şekilde anlamlandıracak ve dramatize edecek fiziksel mekânlarla ve nesnelerle ilişkilendirilmesinden gelir; bu, Ibsen'in güç kaynağıdır. Bu kaynak ona, oyunlarını tiyatronun Shakespeare'den beri görmediği bir zenginlik ve ifade olanağına sahip eylem şekillerinde düzenlemesine imkân tanımaktadır. Nora'nın *Bir Bebek Evi*'ndeki o canlı Napoli dansının; Hedda Gabler'in Lövborg'u alnında asma yapraklardan oluşan bir taçla düşünmesinin; ya da *Rosmersholm*, *Yapı Ustası Solness* ve *Biz Ölümler Uyanınca*'da karakterlerin her şeyi göze alıp yüksek ve dar yerlere çıkma cesaretlerini göstermelerinin kazandığı anlamları ve dramatik duygunun şiddetini düşünün. Bunların her biri oyun içinde tutarlı birer bölüm olmakla beraber, aynı zamanda, belirli bir yaşam görüşü iddiasındaki simgesel eylemlerdir. Ibsen, bu görüşe ulaşmış ve bu görüşe dramatik bir yaşam kazandıracak biçimsel ve teatral araçları bulmuştur. Ibsen'in eşine az rastlanan türdeki başarısı budur.

Ibsen'in son dönem oyunları, Shakespeare'in son dönem oyunlarında da gördüğümüz türden bir içe dönük yönelimin temsilcileridir. *Cymbeline*, *Bir Kış Masalı* ve *Fırtına*, I. James Dönemi trajikomik uzlaşımlarını sürdürür niteliktedir. Fakat bu uzlaşımlar, insanın iç dünyasındaki anlamlara giden yolu gösteren kılavuzlardır. Kasırgaların, müziğin ve alegorik maskelerin ortak bir imgesel repertuardan ziyade fazlasıyla kişisel bir dünya anlayışına ait çağrışımları vardır. Mevcut teatral biçimler yalnızca iç şekle uzanan bir iskeledir. *Yapı Ustası Solness*, *Küçük Eyolf*, *John Gabriel Borkman* ve *Biz Ölümler Uyanınca*'daki hadise tam olarak budur. Bahsi geçen dramlar, gerçekçi geleneğe ait ve üç-duvarlı sahne uzlaşımlarını gözetiyormuş gibi görünmektedir. Oysa aslında durum böyle değildir. Dekor, Ibsen'in ölüm ve yeniden diriliş mitolojisine uygun bir görünüm kazanabilmesi için soğuk ve saydam bir hale gelebilecek biçimde inceltilmiştir.

Ibsen tragedyaya en fazla, dram sanatının zirve noktaları olan bu dört oyunda yaklaşmıştır. Fakat söz konusu olan, özel ve kısıtlı türde bir tragedya'dır. Bunlar soğuk bir Araf'ta kurulmuş ölüm fabllarıdır. Halvard Solness, yeni villasının kulesine tırmanmadan çok uzun zaman önce ölmüştür. Allmers ve Rita, artık nefes bile alamadıkları evliliklerinde birer ölüdürler. Borkman, ev görünümündeki bir lahit içinde volta atan öfkeli bir hayalettir. Araf teması, *Biz Ölümler Uyanınca*'da fazlasıyla belirgindir. Kendisini sanatının çılgın benlikçiliğine kaptıran Rubeck, yaşam ateşinin ağırlığı altında ezilmiştir. Rubeck, Irene'ye yaşayan bir varlık olarak davranmayı reddederek onu yok etmiştir. Fakat böyle bir yıkımın içinde her zaman için kısmi bir intihar vardır ve büyük heykeltıraş –o yaşam şekillendiricisi– grotesk bir gölge halini alarak kaybolmaya yüz tutmuştur. Yine de geriye bir mucize ihtimali kalmıştır; fanilik tehlikesini paylaşan ölümler uyanabilirler. Böylece Rubeck ve Irene, fırtınanın yıkıp geçtiği dağ boyunca ilerlemeye devam ederler.

Bu acımasız ibret öykülerinde klasik ve Shakespeare dönemi tragedyaalarının yankılarını nadiren de olsa duymak mümkündür. Bence, Agamemnon mor bir halı boyunca yürüdüğünde ve Sol-

ness kulesine çıktığında, benzer bir trajik biçim hissini tecrübe ederiz. Oysa odak noktası bambaşkadır. Ibsen, önceki tragedya-ların bittiği yerden işe başlamaktadır ve yarattığı olay örgüleri, önceden gerçekleşmiş felaketlere dair yazılmış son sözlerdir. Shakespeare'in, intikam peşinde koşan düşmanları tarafından mağ-lup edilen Macbeth ve Lady Macbeth'in, sürgünde karanlık ha-yatlarını yaşayışlarını gösteren bir oyun yazdığını düşünün. An-cak o zaman *John Gabriel Borkman*'ın bize sunduğu görüş açısı-na sahip olabiliriz. Söz konusu eserler, *Araf*'ın aşağı katmanların-da hayat bulan canlı gölgeler gibi birbirine geçmiş olan, öbür dünyaya ait dramlardır. Fakat bu geç dönem eserlerinde bile tra-gedyayı aşan bir amaç vardır. Ibsen, insanın vaktinden önce me-zara girmiş bir halde yaşamaması gerektiğini bize söylemektedir. O, anlamlı bir hayat dersi vermektedir. Bu dünyanın Allmer ve Rubeck'leri, kendi aralarında dürüstlüğe ve fedakârlığa dayanan ilişkiler kurdukları takdirde ölümden beter yaşamlarından uya-nabilirler. Sonunda akıntıya karşı amaçsızca sürüklenen bir bu-zul haline gelmek dahi olsa da bir çıkış yolu vardır. Bu durum Agamemnon, Hamlet ya da Phaidra için söz konusu bile değildir. Ibsen'in geç döneminin kasvetinde militan umudun özü sapasağ-lamdır.

Peki, bu muhteşem dramlar bütününün, modern tiyatro üze-rinde büyük ya da daha özgürleştirici türden bir tesiri neden ol-mamıştır? Arthur Miller gibi oyun yazarlarının Ibsen'e yaklaşımı, Dryden'in Shakespeare'e yaklaşımına benzer. Bu oyun yazarları Ibsen oyunlarının teknik araçlarını gözlemleyerek, bazı kuralla-rıyla, belirleyici jest ve mimiklerini kullanmışlardır. Ancak, Ib-sen'e içkin zengin ve karmaşık yaşam eleştirisiyle, simgeciliğin ışı-ğı karşısında gerçekçi dekorlarının kazandığı saydamlık onlarda yoktur. Ibsen'in, Shaw'un durumundaki gibi etkili olduğu koşul-larda göz önünde bulundurulmuş eserleri, olgunluk döneminin yı-kıcı dramlarından ziyade planlı oyunlarıdır. Peki, neden böyle ol-muştur? Cevap kısmen, Ibsen'in işini çok iyi yapmış olduğudur. Ibsen'in mücadele ettiği ikiyüzlülüklerin çoğu, akıl üzerindeki et-kilerini kaybetmiştir. Orta sınıf baskısının doğurduğu kötü ruhla-

rın çoğu defedilmiştir. Reformcunun zaferi, şairin büyüklüğünü gölgede bırakmıştır. Norveççe bilenler, Ibsen'in olgun düzyazısının, tıpkı iyi bir koşuk biçimindeki gibi, ahenk ve iç dengeyle sıkı sıkıya işlenmiş olduğunu rahatlıkla söyleyebilirler. Üstelik şiirde olduğu gibi, anlamın gücü ve yönü çoğu kez ses dizisindeki belirli değişikliklere bağlıdır. Bu gibi unsurlar çeviri karşısında dirençlidir. Dolayısıyla, birçok okurun elinde bulunan Ibsen oyunlarının çevirilerinde, onun son dramlarındaki simgesel tasarıya ve lirizme hiçbir şekilde uygun olmayan, şiirsellikten yoksun bir tek-düzelik vardır. Uzun lafın kısası, Ibsen oyunlarında en iyi çevrilen şeyler belki de göze en az çarpan öğelerdir. Bu yüzden, Shaw'un 20. yüzyılın başında kurulmasını istediği Ibsen tiyatrosuna hâlâ sahip değiliz.

Ibsen klasik ya da Shakespeare dönemi tragedyalarının alanı dışında kalıyorsa, aynı şey, Strindberg ve Çehov için çok daha büyük bir ölçüde geçerlidir.

Strindberg'in oyunlarında, Ibsen'in son dönem eserlerindeki radikal uzlaşımın varlığını, içinde sorumlu bir yaşam görüşünü destekleyen yapı olmaksızın duyumsarız. Simgencilik, vahşi ve dikkat çekici bir parlaklığa sahip olmakla birlikte, ardında denetleyici bir mitoloji yoktur. Strindberg'in oyunlarına içkin dünya kavramı, histerik ve parçalı haldedir. Ondan başka hiçbir oyun yazarı, dram gibi halka açık bir sanat biçimini, böylesine kişisel bir ifade aracı haline getirmemiştir. Strindberg'in karakterleri, kendi sancılı ruhunun ve fırtınalı yaşamının ortaya çıkardığı varlıklardır. Ana merkezle olan tüm bağlantılarını yavaş yavaş kaybeden bu karakterler, gizli bir enerjiden kaynaklanan büyük bir patlamayla etrafa saçılmış küçük parçalardır. *Hayaletler Sonatı* ve *Rüya Oyunu*'ndaki oyun kişileri, bir çeşit boş alan içinde rastgele birbirleriyle çarpışır gibi görünmektedirler. Bu durumun beraberrinde getirdikleriye, gerçekdışılık uzlaşmaları, hortlak alegorisi ve rüyadır. Bir akıl tiyatrosuna ait bu dramlar, hatırlarda kalan bir müzik gibi içimize işlerler. Fakat Strindberg, ayrıntılarda kazandıklarını teatral tutarlılık bağlamında kaybetmiştir. Bu hayalet oyunları dram gölgeleridir.

Her şeyin tıpkı buğulu ve kırık çizgiler halindeymiş gibi görüldüğü bu garip bakış açısı, tarihsel oyunlara kadar uzanmaktadır. Strindberg'in 12. Charles'ın hayatını ele alış biçimi, siyasetin çapını, içi birçok tuhaf ve sinirli kuklacıklarla dolup taşan bir kukla tiyatrosunun ölçeğine indirgemektedir. Strindberg'in başarılı olduğu nokta, kısa eserlerdir. *Matmazel Julie* ve *Alacaklılar* birer başyapıttır. Bu oyunların bağlı oldukları yüksek duygu seviyesi ve gergin hassasiyet, tek ve kısacık bir eylem üzerinde uygulamaya geçirilebilir. *Matmazel Julie*'nin son sahnedeki çıkışı âdetâ bir kâbusun dehşetinden kaçmak gibidir. Bu kâbustan, uyuşmuş ve ürkmüş bir halde uyanırız. Fakat daha uzun ya da çok daha ayrıntılı bir süreç içerisinde gerilim çözülür ve *Şam'a Doğru*'yu, hatta hatta Strindberg'in en iyi gerçeküstü oyunlarından biri olan *Ölüm Dansı*'nı biçimsizleştiren, bir çeşit zayıf belirsizlik halini duyumsarız.

Strindberg ne başat trajik tiyatro geleneğine bağlıdır ne de Ibsen'in bıraktığı noktadan ilerlemektedir. Kleist ve Wedekind'le birlikte, dramın önceliğinin yaşamın bir taklidini sunmaktan ziyade kişisel ruha bir ayna tutmak olduğu o ayrık sınırdadır. Modern dram içindeki bazı deneysel hareketler üzerinde fazlasıyla etkili olan Strindberg sanatının dışavurumcu araçları, tiyatrodan çok film sanatının, şekil bozucu ve halüsinasyon yaratıcı biçimlerine aittir.

Strindberg'in son dönemindeki biçimde, çoğunlukla dram sanatının kaynağını teşkil eden ideoloji ve karakter çatışmaları bir erozyona uğramıştır. Bunun yerine, eylem şeklinin akıcı ve müzikal bir hal aldığı, özel bir atmosferin yaradılışına şahit oluruz. Kimi zaman da Strindberg, duyguların tonunu ayarlayabilmek için gerçek müzik kullanmıştır. Çehov tiyatrosundaysa daima bir müzikal hale doğru ilerleme eğilimi vardır. Herhangi bir Çehov oyununun önceliği, bir çatışmanın ya da bir argümanın temsiline yönelik değildir. Bir Çehov oyunu, manevi yaşamın belirli krizlerinin duyumsal olarak algılanmasını sağlayarak, onları meydana çıkarmayı amaçlamaktadır. Karakterler, tonlamadaki en ufak değişikliğe bile açık olan bir atmosfer içinde hareket ederler. Onla-

rın her bir sözü ve jesti, sanki bir manyetik alandan geçermişçesine, psikolojik güçlerde tam bir dalgalanmaya ve yeniden gruplaşmaya sebep olur. Böyle bir dramın sahneye konulması gayet zordur, çünkü eyleme gerçeklik kazandıracak araçlar müziğe fazlasıyla yakındır. Bir Çehov diyalogu, konuşma sesine göre düzenlenmiş bir müzikal partisyondur. Söz konusu diyalog biçimi, hızlanma ve yavaşlama arasında gidip gelir. Çoğu kez ses perdesi ve ses rengi, belirgin bir his kadar anlamlıdır. Ayrıca, olay örgüsünün tasarımı çokseslidir. Birbirinden bağımsız çeşitli eylemler ve bilinç seviyeleri aynı zamanda gelişmektedir. Birlikte yapılan tipik etkinlikler –*Martı*’daki *soirée*, üç kız kardeşin evindeki parti, *Vişne Bahçesi*’ndeki gezinti– içlerinde çeşitli melodilerin birleştiği ya da uyumsuz bir biçimde çarpıştığı birer orkestradır. *Vişne Bahçesi*’nin ikinci perdesinde Madam Ranevskaya, Lopahin, Gayev, Trofimov ve Anya’nın sesleri, bir kentet icra ederler. Melodik dizeler, kendi başlarına ve görünüşte bir uyumsuzluk içinde hareket ederler. Ansızın, akşam vakti gökten gelen esrarengiz bir ses duyulur: “kopan bir telin sesi.” Ve bu ses, oyunun tüm tonunu değiştirir. Artık, farklı seslerdeki kırılgan yorgunluk artmış ve çok kasvetli bir perdeye ulaşmıştır. “Hadi dostlar, gitme vakti,” der Madam Ranevskaya, “hava kararıyor.”

Fakat eleştiri dilinin Çehov’un sanatıyla uğraşması, herhangi bir dilin müzikle uğraşması kadar zordur. Bu noktada vurgulamak istediğim husus, Çehov’un tragedyaya bağlamının dışında yer almasıdır. Çehov, ısrarla oyunlarının birer komedi olduğunu belirtmiştir, dolayısıyla eserleri kendi vatanında bu şekilde kabul görmüştür. Ne olduysa, bu oyunlar Batı’ya aktarılırken olmuştur. İnsanların içinde bulundukları koşullarla başa çıkmak ya da birbirleriyle iletişim kurma konusundaki başarısızlıklarına ilişkin bu kasvetli ve lirik betimlemeler, bize tarifsiz bir üzüntü taşımaktadır. Fakat yaptığımız şey, belki de bu oyunların fazlasıyla kalıcı olduklarına dair bir anlam çıkarmaktır. Çehov’un dramları, özel bir tarihsel durumdan kaynaklanmakta ve siyasi ironiyle, toplumsal satir içermektedir. Sözde yoksullukları içinde yaşayan bu yaralı ve hassas insanlar lanetlenmiştir ve istekleri saçmadır. Eğer dünya üzerinde

yeni bir yaşam olacaksa, baltanın çınlaması gerekmektedir. Lopahin görgüsüz bir hayvandır; fakat görgüsüzlük, sağlık demektir ve canlılar için, ölülerin nadasa bıraktıkları topraklar üzerinde evler inşa edecektir. Çehov bir doktordu ve doktorluğun gereği, belirli bir durum karşısında duyulan acıya, hatta umutsuzluğa dahi aşına olmaktadır; fakat tragedyaya değil.

Belki de insan, dramatik türün bütün geleneklerini bir kenara savurduktan sonra bu anlaşılması güç oyunlara yaklaşmalıdır. Sokrates *Symposion*'un (*Şölen*) sonunda dinleyicilerini, komedyanın dehasının tragedyanın dehasıyla aynı olduğunu kabul etmeye zorlamıştı. Şarabın etkisiyle mayışmış olan dinleyiciler, Sokrates'in argümanını kavrayamamışlardı. Dinleyicileri birer birer ustanın etrafında sızıp kalırken o, sabahın ilk ışıklarına kadar zinde ve akıllı başında kalmıştı. Aristophanes bile kendisinin hangi bağlamda bir tragedya yazarı olarak değerlendirildiğini keşfedecek kadar ayakta duramamıştı. Dolayısıyla Sokrates'in, trajik ve komik dramın kesin birliğine dair ispatı sonsuza dek kaybolmuştur. Fakat bunun kanıtı, Çehov'un sanatında saklıdır.

IX

Ibsen ve Çehov, başarıları geçmişin gerçekleştirilmesi imkânsız düşlerine dönüş olasılığını ortadan kaldırmış olması gereken devrimcilerdir. Bu yazarlar, düzyazı ve gerçekçiliğin beraberinde getirdiği ekonomik anlatım şeklinin –gün ışığının aydınlattığı, ortak tecrübelere ait dünyevi eşyaların– modern dünyayla ilgili olduğu kadar, koşuk biçimindeki tragedyadaki kadar zengin ve ikna edici niteliklere sahip teatral uzlaşımlar üretebileceğini göstermişlerdir. Ibsen, merkezi bir mitolojinin yokluğuna ve modern mizacın endişeli bir şekilde tecrit edilişine uygun düşen dramatik biçimler düzenlemiştir. Çehov, trajik ve komik olana ilişkin antik kutupların ortasında, toplumsal ve psikolojik girdabın hüküm sürdüğü bir yer olan içsel alanın kâşifidir. Burada söz konusu olan şey, ince bir zemindir ve bu zemin üzerinde ustalığa sahip olmak ruh hassasiyeti gerektirir fakat bu saha, modern ıstırapın kuru ve kişisel özelliği için biçilmiş kaftandır. Aklın çektiği acıların mekânı ne bir saray ne de bir şehir meydanıdır; bu acılar hususi salonlarda dışavurulur. Dünyevi zihni yaralayan hayaletler elektrik ışığından korkmazlar. Ayrıca her iki oyun yazarı da düzyazı enstrümanının emrine Berlioz, Wagner ve Richard Strauss’un modern orkestranın emrine sundukları dramatik kaynakları vermiştir. *John Gabriel Borkman* ve *Vişne Bahçesi*’nden sonra dram sanatının, küllerinden doğmuş olması gerekirdi.

Fakat dram sanatının üzerine serpilmiş olan ölü toprağı fazlasıyla kalındı. 20. yüzyıla girmemizle birlikte eski gölgeler ve bayat idealler yeniden etrafımızı sarmıştır. Gösterilen çabaların başarısızlığı sonucunda, modern tragedya arayışı büyük bir zarara uğramıştır. Zamanımızın trajik şairleri, antikitenin ihtişamından çıkan hayaletleri günümüze taşıyan büyücüler ve mezar hırsızlarıdır. Yeats, Hofmannsthal, Cocteau ve T.S. Eliot'la birlikte tekrar, başladığımız noktaya dönmüş olduğumuz ortadadır. Kendimizi bir kez daha, Dryden'in etrafını kuşatan amaç ve gelenek çatışmalarının ortasında buluruz. Tragedyanın doğasına ilişkin tartışmalar, düzyazı ve koşuk dili ile klasik ve açık biçim arasındaki çekişme; Ibsen'le Çehov'un, modern zihniyete ait olmadıklarını göstermelerinden çok sonra, bir yığın toz tutmuş kuram bütününe yeniden başvurulmuştu. Romantik dramın iflasından sonra kırılan putlar tekrar dolaşıma girmişti. *Elektra*, *Saatli Bomba* ve *The Family Reunion*'da (*Aile Toplantısı*) saklı olan tiyatro imgesi asil bir hayalettir. Bu hayalet, tıpkı Dryden ve Goethe'nin yakasına yapıştığı gibi, modern şaire de bir an olsun rahat vermez. Ancak, bu hayalet, kendisine çıplak ve uygunsuz bir görünüm verecek olan elektrik ışığından uzak tutulmalıdır. Avrupalı ve Amerikalı modern şairlerin ortaya koydukları koşuk diliyle yazılmış tragedyalar arkeolojik birer çalışma ve buz kesmiş ölü toprağının üzerine ateşten bir rüzgâr estirme çabalarıdır. Bu yapılamaz.

Nedir tiyatronun eski ölü tanrılara dönmesine sebep olan şey? Ibsen ve Çehov, diğer oyun yazarlarının çok daha kolay erişebilecekleri dillerde eserlerini yazmış ve coğrafi sanat zevki merkezlerine daha yakın yerlerde –Paris'te veya sözgelimi, Londra ya da Viyana'da– çalışmış olsalardı, modern dramın tüm gidişatı farklı olabilirdi. Bu yazarların kazanımları, işte o zaman cesaret verici bir örnek etkisi yaratabilirdi. Oysa Ibsen ve Çehov'dan sonra gelenler onların eserlerini, aralarına düşen çeviri perdesi ve kültürel uzaklığın gölgesi içinden görmüşlerdir. Sonraki yazarlar, her iki ustayı da yetenekli birer gerçekçilik sanatkarı olarak görmüş, aslında onların büyük birer mit ve sembolik biçim yaratıcısı olduklarını anlayamamışlardır. Onlar gerçekçi uzlaşımlar ve salon sahnelerinden oluşan

iskelenin yapısını gözlemlemiş fakat içindeki şiirsel yaşamı anlamamakta direnmişlerdir. Ibsen ve Çehov gerçekçiliği, yetkesi edebiyat gerçeğinden ruhun çok daha gerçek olan derinliklerine doğru ilerleyerek yavaş yavaş gelişen bir içgörü disiplindir. Bir Ibsen oyunundaki salonun duvarları, denetleyici simgesel görüşün parlaklığı ya da siyahlığı karşısında saydamdır. Derin ve belli belirsiz bir anlam dalgası, Çehov'un bahçelerinin ve villalarının sınırlarına dayanmıştır. Ticari tiyatronun gerçekçiliğiye, tuhaf bir farklılığa sahiptir. Şu apartmandaki ya da bu rıhtımdaki günlük yaşamın nasıl görüldüğünü, kokusunu ve seslerini bize anlatan katıksız bir *reportage*'dan¹ ibarettir. Gerçekçi ticari dram sanatının bakış açısı, bir kameraninkine kadar şuursuzdur ve her geçen yıl, zevksizliğin kalbine bir adım daha yaklaşmaktadır. Bu bakış açısında, Ibsen ve Çehov'un sanatına o olağanüstü çoksesliliği veren içe dönük gerilime ve tınıya yer yoktur.

Oysa modern şairler iki biçimi birbirine karıştırmıştır. T.S. Eliot, kendisinin sadece şiirin gücünün yeteceğini düşündüğü belirli etkileri, Ibsen ve Çehov'un düzyazıda yakaladığını belirtmiştir. Oysa Eliot'ın bu durumu kabulleniş tarzı, söz konusu kazanımların, iyi talih ya da bireysel kabiliyetten kaynaklanan geçici başarılar olduğunu düşündürmektedir. Bunun ardında devrimci ve tutarlı bir dram yazım biçimi yattığını anlayamamıştır. Bu hatalı değerlendirmenin çok geniş çaplı sonuçları olmuş; zamanımızın şair-dram yazarlarının düzyazıya ve yaşayan tiyatronun geleceğine sırt çevirmelerine sebep olmuştur. Yeats, Hofmannsthal ve Eliot, ticari tiyatro sahnesi estetiğine hükmeden tatsız ve leş kokulu gerçekçiliği reddetmekte tamamıyla haklıdır. Ancak aynı zamanda, Büchner'den Strindberg'e uzanan bir dramatik geleneğin modern yaşamla olan ilgisini ve yaratıcı zenginliğini de reddetmişlerdir. Böyle yaparak, hayaletlerle dolu bir geçmişe geri dönmüşlerdir.

Bununla birlikte, koşuk dilindeki dram sadece "toplumsal gerçekçiliğin" kaba kısıtlamalarına tepki göstermekle kalmamıştır.

1 Röportaj. (ç.n.)

Trajik biçimin asaletini yeniden elde etmeye çalışan dramatik şair, romandan gelen meydan okumaya da göğüs germeye çalışmaktadır. 20. yüzyılda ciddi dram sanatı üzerine odaklanan bir yazarın önünde duran gerçek, düzyazı edebiyatın, edebi anlatımın en esaslı ve en başat biçimi olduğudur. Bu tür, biçimsel farkındalık alışkanlığını, kendisine rakip olabilecek her türden daha çok korumakta ve beslendiği verimli hayat sayesinde, hayal gücünün savunma düzenini oluşturmaktadır. Edebiyatın simgesi, Rönesans'ta ve yeni-klasik dönemde dram yazarı; Romantik dönemdeyse lirik şairdir. Ancak, endüstri devriminden bu yana esas itibarıyla yazar denen kişi, ilk bakışta edebiyat mesleğinin tipik örneğini sunan insan romancıdır.

Romanın sahası düzyazıdır ve modern kurgu onun kapsamını fazlasıyla genişletmiştir. Tragedyanın ve anlatısal koşuk biçimin çöküşü –Milton'dan sonra epik biçimin başarısızlığı bu durumun çarpıcı bir kanıtıdır– bir zamanlar dram yazarıyla şairin ayrıcalığında bulunan retorik ve yenilik alanlarının, tüm dil kullanımlarına iade edilmesine sebep olmuştur. Flaubert bu yeni zemin üzerinde tam bir hâkimiyet kurarak, en gösterişli şiir tarzındaki kadar törensel, çapraşık ve parlak bir düzyazı kaleme almıştır. Modern roman Flaubert'in açtığı bu tamahkâr yolda ilerlemiştir. Dil, olası anlamların sahip olabileceği en geniş alanın sorumluluğunu kurgusal düzyazıda sahiplenebilmektedir. Joyce, bilinçaltının kapılarından alabildiğine geniş bir alana savrulduklarında, etrafımızı saran duyguların furçasına ve girdabına uygun sözcükler yaratan bir şairdir. Joyce, bir dil madeninden, bazıları sert ve katışık olmakla birlikte, çoğu antik altından örülmüş ve dile yeni gelen söz kaynakları çıkartmıştır. *Ulysses*, dil hazinesini zenginleştirdiği ölçüde olası tecrübeleri zenginleştirmektedir. Proust, müzikteki içsel hareketi ve eşzamanlılığı, düzyazı içerisinde yavaş yavaş damıtmıştır. Proust'un sözdizimi, tıpkı melodik bir ifade gibi, mevcut gerçeğin etrafını, zapt edilmiş zamanın yapısıyla sararak bellek ve beklenti üzerinde hâkimiyet kurmaktadır. Almanca, kendisini sistematik iddiaların cazibesinden kurtarmayı nadiren de olsa Hermann Broch'un romanlarında başarmıştır. *Der Tod des Vergil*'de, soyutlamalardan

kaskatı kesilmiş olan bu dil, ince ve heyecan verici bir canlılık kazanarak, tıpkı parlak bir iz gibi, bilinçaltının hayali çizgisi boyunca hareket etmektedir. Bu alan, geleneksel olarak, bekçiliğini lirik koşuk dilinin yaptığı bir bölgedir. Ancak, Flaubert'den Broch'a kadar uzanan bu dönemde, sözcük alanında maceradan maceraya koşanlar roman yazarları olmuşlardır.

Her sanat biçimi, gerek mevcut yöntemleri geliştirerek gerekse bu yöntemlere karşı çıkarak, kendi karakteristik biçimini tanımlamaya uğraşır. Yeats, Claudel ve onların halefleri, kendi sanat biçimlerini ticari tiyatronun tekdüze ve bayağı düzyazısından, hatta üzerinde roman damgası taşıyan bir ifade aracı olan düzyazıdan ayırmak amacıyla dramatik koşuk dili geleneğine geri dönmüşlerdir. T.S. Eliot sık sık yaptığı gibi, kendi amacını tanımlarken birçok kez şöyle demiştir:

Gözlerimin önünde, koşuk dilindeki dramın mükemmel bir hale gelecek, aynı anda, hem dramatik hem de müzikal düzen veçhelerini aynı anda temsil ettiği bir çeşit serap var ... Bana kalırsa, dramatik şiirin asıl gayesi, dram sanatının uzlaşmak zorunda olduğu sıradan, gündelik yaşamla arasındaki o bağı koparmadan, bu yönde, mümkün olabilecek en uzak noktaya kadar gidebilmektir.

Kelimeler Dryden'ın kullandığı kelimelerden farklıdır. Oysa Eliot'ın betimlediği ideal ve uygulama alanında karşılaşılan zorluklar, Dryden'ı ve 17. yüzyıldan sonraki İngiliz tragedyasını ilgilendiren sorunlarla bütünüyle aynıdır. Oysa bu serabı gerçeğe çevirmek, artık *All For Love*'ın zamanında olduğundan çok daha güçtür.

Dramatik ve müzikal düzene ait koşuk biçimiyle gündelik yaşam arasındaki bağ, gitgide daha belirsiz ve seyrek bir duruma gelmiştir. Sürecin ayrıntılarına girmek kolay olmamakla birlikte bu durum, Batı duyarlılığındaki başlıca değişimlerden birinin simgesidir. Artık iletişimsel söylemin merkezinde koşuk dili yer almamaktadır. Artık koşuk dili, Homeros'tan Milton'a kadar geçen dönem boyunca olduğu gibi, bilginin ve geleneksel duyarlılı-

ğın doğal bir deposu değildir. Koşuk dili, artık topluma geçmişteki ihtişama dair temel kayıtları ya da Vergilius ve Dante'nin eserlerindeki gibi, vahiye ilişkin doğal mekânları sunmamaktadır. Koşuk dili gitgide kişiye özel bir duruma gelmiştir. Söz konusu dil, bireysel bir şairin, kişisel dehası sayesinde, onları öğrenmeye, belki de kendi kelime kullanımlarını devralmaya ikna etmek suretiyle, çağdaşlarının bilincinde yavaş yavaş yer etmesini sağladığı özel bir dildir. Şiir esasen lirik bir hale gelmiştir; başka bir deyişle şiir, kamusal ya da ulusal bir durumun ifadesi olmaktan çıkmış ve kişiye özel bir anlatım biçimine dönüşmüştür. Rus ulusal bilincinin destanı, kahramanlık biçiminde yazılmış bir şiir değil, *Savaş ve Barış*'tır. Modern insanın cehenneme inişini adım adım betimleyen *İlahi Komedya* değil, Dostoyevski ve Kafka'nın romanlarıdır. İfadelerin, gerekçelerin ve kayıt altına alınmış deneyimlerin doğal dili artık düzyazıdır. Bu durum, modern şiirin edebi kültürün ve duyumsal algının varlığını sürdürebilmesinde pek de zorunlu ve önemli olmadığı anlamına gelmez. Ancak, koşuk dili ile dram sanatının ele almakla yükümlü olduğu ortak eylemin gerçekleri arasında, artık eskisinden çok daha büyük bir mesafe bulunduğunu gösterir.

Mesafenin böylesine genişlemesinin tiyatro tarihi üzerinde can alıcı bir etkisi olmuştur. Belli başlı modern dillerin her birinde, koşuk biçim ile güncel tiyatro sahnesi arasındaki temasın koptuğu tarihsel bir an gelip çatmıştır. İngilizcede bu an, 18. yüzyılın ilk dönemlerinde vuku bulmuştur; Addison ve Johnson'un dramatik koşuk dillerinde nicedir zayıflığın soğukluğu vardır. Rostand'ın ustalığına rağmen, Vigny'den sonra, dolaysız hislerin otoritesi *alexandrin* vezninden uzaklaşmış gibi görünmektedir. Kleist şiirsel biçimi, ikincil bir süsten ziyade olay örgüsünün ve anlamın olmazsa olmaz koşulu haline getiren son Alman dram yazarıdır. Dramatik koşuk biçimi, 19. yüzyıl boyunca Browning ve Hebbel gibi dikkate değer şairler tarafından yazılmaya devam etmiştir. Ancak, söz konusu biçimin, mevcut tiyatro sahnesi ve olağan bir seyirci kitlesi için üretilen dramlarla olan ilgisi gittikçe azalmıştır. Dahası, koşuk dili mevcut tiyatro uygulamalarından uzaklaştıkça, Eric Bent-

ley'in modern dramın krizi olarak tanımladığı şey ortaya çıkmıştır: Edebiyat ve tiyatronun birbirinden kopması.

Sofokles, Shakespeare ve Racine, kendi toplumları için olağan ve merkezi konumdaki teatral performanslar doğrultusunda çalışmış dram yazarlarıdır. *Lear* kendi çağının Broadway'i için tasarlanmıştır. Goethe ve Schiller, hem maddi hem de teknik anlamda Weimar sahnesinin hayatıyla yakından ilgilenmişlerdir. Her şey rağmen Victor Hugo ve Vigny'nin kahramanlık melodramları, ticari üretim alanına aittirler. Bu dönemden sonra uçurum genişlemektedir. 19. yüzyıl sonları ve 20. yüzyıl başlarıysa, özel bir seyirci kitlesi için özel bir tiyatro binasında icra edilmek üzere tasarlanmış olan topluluk oyunlarının klasik çağıdır. Söz konusu dönem *atelier*,² dramatik stüdyo ya da workshop, okuma tiyatrosu ve deneysel sahne devridir. Yeats dramlarını, mask ve müzik uzlaşımları, ticari tiyatronun kurallarından olabildiğince uzaklaşabilmek maksadıyla tasarlanmış bir nevi Japon dans tiyatrosu için yazmıştır. Strindberg, Maeterlinck ve Cocteau olağandışı etkiler yaratabilmek konusunda özel olarak eğitilmiş oyuncu gruplarıyla çalışmışlardır. Modern şiirsel dram çok daha geniş bir izleyici kitlesine bel bağladığında bile törensel ve teatral olmayan bir ortamla ilişkilendirilmiştir: Eliot *Murder in the Cathedral*'i Canterbury'deki bir tören için yazmış ve Hofmannsthal *Jedermann*'ı Salzburg'daki katedralin girişi önünde yapılacak ritüel bir temsil için tasarlamıştır. Şiir, ahlaki ve entelektüel eylemin merkezinden uzaklaştıkça edebiyat tiyatrodan kopmaya başlamıştır.

Aradaki boşlukta bazı köprüler de yok değildir. Belli bir kesime hitap edecek bir temsil için tasarlanmış kimi oyunlar, daha sonra geçerli repertuara girmeyi başarmışlardır. Shaw muhteşem bir rahatlıkla, hem ciddi dram sanatına hem de ticari gösterilere ait iki dünyayı da idare etmesini bilmiştir. Oysa Shaw'un oyunlarına, başlarda bir azınlık sanatı vasfı kazandırmış olan o özel niteliği, eserlerin dilinden ya da uzlaşımlarından ziyade radikal öğretilerindedir. Dramatik koşuk biçimin modern ideoloji ve mo-

2 Atölye. (ç.n.)

dern deneyimlere artık uygun olmadığına inanan Shaw, muhteşem ve kolay anlaşılan bir düzyazı kaleme almıştır. Shaw, ticari rakiplerinin oyunlarından çok daha esprili ve hayat dolu oyunlar üreterek, West End'i³ kendi silahıyla vurmuştur. Ancak, bu argüman komedileri, tam da yazıldıkları dönemin konularına ustalıkla seslendiklerinden dolayı eskimişlerdir. Belki de böyle olmasını Shaw istemişti. Yeats ve Eliot'ın peşinde koştukları ideal onu ilgilendirmiyordu. Bu ideal, Shaw'a züppe ve antik bir düş gibi görünüyordu. Shaw, *The Doctor's Dilemma*'yı bir tragedya olarak adlandırmakla birlikte bahsi geçen kelimeye gerek biçimsel gerekse metafiziksel hiçbir sonuç yüklememiştir. *Saint Joan*, trajik bir yaşam düzenine yaklaşan muhteşem bir oyundur. Yine de insan, bu oyunun birinci sınıf bir tragedya vasfına erişmeyi çok az bir farkla kaçırdığını düşünmeden de edemez. Koşuk biçimindeki dramı savunanlara göre, en iyi düzyazıyı şiirden ayıran fark tam olarak budur.

Koşuk biçimindeki dram nadiren edebiyat üzerinden Broadway'e geçmiştir. Ya da bunu, bir itibar kaybı ve kendini reddetme karşılığında gerçekleştirmiştir. Maxwell Anderson'ın dönem tragedyaları hiçbir canlının hiçbir şekilde söylemeyeceği sözlerden oluşan bir biçimde yazılmıştır (ayrılık ânında karakterler birbirine, "tefrik edilmek bizim boynumuzun borcu" demektedirler). Bu sözcükler Victoria Dönemi maskaralık oyunlarının dünyasına aittir. Şiirsel biçimin ticari tiyatroya karşı yaptığı en medeni atağın temsilcisi olan yakın tarihli Eliot oyunları, zayıf bir uyaksız koşuk dilinde yazılmış salon hikâyeleridir. Söz konusu oyunların, Eliot'ın ilk kez dram üzerine odaklandığı zaman aklında bulunan tragedya modeliyle fazla bir benzerliği yoktur. Görünüşe bakılacak olursa, şiirsel biçim ticari tiyatro arasındaki mesafe fazlasıyla artmıştır. Şiirin sesi, kendisini halka en açık mekâna –modern tiyatroya– kabul ettiremeyecek kadar kişisel bir hale gelmiştir.

Fakat modern şiirin çoğu örneğinin, ticari tiyatro sahnesinde etkili bir şekilde kullanılmayacak kadar kişisel bir hal almış oldu-

3 Londra'da tiyatro hayatının merkezi olarak nitelendirilen bölge. (ç.n.)

ğu gerçeği, buradaki açmazın sadece bir yönüdür. Dilin zamanımızdaki durumu, dramatik koşuk biçiminin yeniden doğuşunu neredeyse imkânsız kılıyor olabilir. Bu, derin ve çapraşık bir konudur. Bu konuya başka bir yerde değinmişim, buradaysa yalnızca ne demek istediğimin bir özetini sunacağım.

Dilde ya da sanat biçimlerinde bir enerji korunumu kanununun bulunduğundan emin olamayız. Aksine, duygu kaynaklarının tüketilebileceğini, entelektüel ve psikolojik farkındalık türlerinin kırılğan ya da gerçekdışı bir hal alabileceğini gösteren yeterli sayıda kanıt mevcuttur. Ruhun atardamarlarında, tıpkı bedenın atardamarlarında olduğu gibi bir sertleşme vardır. En azından makul görünen şey, trajik dram sanatının ayna tuttuğu ve geçen iki bin yıl boyunca Batı zihin hayatını şekillendirmiş Hellenistik ve Hıristiyanlığa özgü değerlerin çapraşık yapısının artık sert bir düşüş içinde olduğudur. 1914 ile 1947 yılları arasında, kadın ve çocuklar da dahil olmak üzere yetmiş milyon kadar insanın savaşlarda öldüğü, katledildiği ve sürüldüğü modern Avrupa tarihi, bir medeniyetin ölümcül tehlikelerden sağ çıkmak amacıyla vereceği tepkilerin artık geçmişteki kadar çevik ya da gerçekçi olmadığını göstermektedir.

Dilin bu kaskatı kesilmiş durumununsa açıkça fark edilebilir olduğu iddiasındayım. Artık mevcut kültürdeki dil alışkanlıklarının çoğu, gerçek karşısında verilen taze ve yaratıcı tepkilerden ziyade jestlerden ibarettir. Akıl bunları hâlâ etkili bir biçimde kullanmaktadır gerçi fakat bu kullanımların ardından yeni içgörü ve yeni duygu geri dönüşleri giderek azalmaktadır. Kelimelerimiz yorgun ve eskimiş gibi görünüyor. İlk baştaki masumiyetleri ya da bir şeyi açığa çıkarma gücüyle yüklü değıller artık (13. yüzyıl kadar geç bir dönemde, *amor* kelimesinin hâlâ ruha ne kadar ateş ve ışık saçabileceğini bir düşünün). Bitkin oldukları için de, kelimeler Dante, Montaigne, Shakespeare ve Luther'in sırtlarına vurduğu yeni anlam ve çoğulluk yükünü kaldırmaya artık hazır görünmüyorlar. Teknolojik kelime dağarcığımızı, bir hurdacı gibi günbegün kullanılmış artıklar ekliyoruz. Artık konuşma biçimine has hammaddeleri, Kral James İncili'ni çeviren insanların yaptık-

ları gibi, yeni bir ihtişamla bütünleştirmekten uzağız. Orijinallik eğrisi sürekli aşağıyı gösteriyor. Çağdaş iktisatçının iç karartıcı jargonuyla Montesquieu'nün biçimini bir karşılaştırm. Modern tarihçinin muhasebe bürosu kokan düzyazısının yanına bir de Gibbon, Macauley ya da Michelet'ninkileri koyun. Toplumbilimciler, kitle iletişim araçları uzmanları, pembe dizi yazarları ya da siyasetçilerin konuşmalarını kaleme alanlar ve “yaratıcı yazarlık” öğretmenleri sözcüklerin mezar kazıcılarıdır. Oysa diller sadece ve sadece içlerindeki bir şey gerçekten öldüğünde kendilerinin gömülmelerine müsaade ederler.

Ayrıca zamanımızın siyasi insanlıksızlığı, dilin değerini alçaltarak, onu daha önce hiç olmadığı kadar gaddarlaştırmıştır. Kelimeler siyasi yalanları, tarihin muazzam bir şekilde çarpıtılmasını ve totaliter devletin vahşiliklerini haklılaştırmak için kullanılır hale gelmiştir. Yalanlara ve vahşete içkin bir şeyin kelimelerin de içine işlemiş olması kuvvetle muhtemeldir. Sözcükler böylesine aşağılık hedefler doğrultusunda kullanıldıkları için artık tam olarak bir anlam üretemiyor. Keza sözcükler, böylesine çok sayıda ve sert bir şekilde üzerimize geldikleri için artık onları can kulağıyla dinlemiyoruz. Dehşet duyumuz her gün –gazetede, televizyon ekranında ya da radyoda– tatmin edici düzeyde besleniyor ve böylece, zinde bir öfke karşısında gitgide duyarsızlaşıyoruz. Bu hissizlik durumunun trajik biçim olasılığı üzerinde çok önemli bir etkisi vardır. Romantik dönemden başlayarak mevcut siyasi ve tarihsel hislerin günlük yaşam içine böylesine hücum etmesi, şu anda kendi deneyimimizin başat bir gerçeği haline gelmiştir. Etrafımızı saran savaş ve baskının gerçekleriyle kıyaslandığında, şairlerin en kasvetli yaratılarının, kişisel ya da yapay bir dehşet düzeyine indirgendiği ortadadır. *Troyalı Kadınlar*'da Euripides, Melos adasının yağmalanmasındaki ayıbı ve insafsızlığı, Atina izleyicisine aktarabilecek şiirsel otoriteye sahipti. Zalimlik, her şeye rağmen, hayal gücünün kapsamı ya da vereceği karşılıkla eşit orantılıydı.

Acaba durum hâlâ böyle mi diye düşünmeden edemiyorum. Hangi sanat yapıtı yakın geçmişimizi uygun bir şekilde ifade ede-

bilir? Son savaşın ne bir *İlyada*'sı ne de bir *Savaş ve Barış*'ı vardır. Bu olay üzerine eğilen kişilerden hiçbiri Robert Graves ya da Sassoon'un, 1914 ile 1918 yılları arasında yaşadıklarına ilişkin değerlendirmelerinde ulaştıkları hâkimiyetle boy ölçüşemez. Dil, bu gerçekler karşısında tıkanmış gibi görünmektedir. Her şeye rağmen söz konusu olan duygu hassasiyetine yaklaşabilen tek sözcük düzeni, *Anne Frank'ın Hatıra Defteri*'nde kaleme alınmış yalın ve tekdüze kayıtlardır.

Dilin, siyasi terör ve kitlesel tüketimin beraberinde getirdiği cehalet tarafından kötüye kullanıldığı ortada olduğuna göre, trajik şiirin kaynağında bulunan kelimelerdeki gizeme dönüşten medet umabilir miyiz? George Orwell'ın 1984'ündeki (bu yıl, neredeyse kapımıza dayanmış durumda) *yenikonuş* dili, trajik dramın gereklerine hizmet edebilir mi? Sanmıyorum; modern dramatik koşuk idealini "bir serap" olarak tanımlayan T.S. Eliot, işte bu nedenden dolayı fazlasıyla haklıdır.

Elbette, böyle bir yargı sadece geçici olabilir. Koşuk dilinde bir tragedya ustası, çok yakın bir tarihte sahneye çıkabilir. Archibald MacLeish'in *JB*'sine düzülen methiyeler umudun yüksek olduğunu gösteriyor. Üstelik İngilizcede, trajik biçem sorununu çözmeye yaklaşan, koşuk biçiminde yazılmış en az bir grup modern oyun bulunuyor. Yeats daha *The Countess Cathleen*'de, Dryden'dan bu yana, uyaksız koşuk biçimini yeniden eylemin güç kaynağı haline getirmeye en çok yaklaşan şair olmuştur:

MELEK:

Işıkların Işığı

Eylemi değil dürtüyü izler daima,
Gölgelerin Gölgesi ise sadece eylemi.

OONA:

Huzurlu topraklar üzerinde yürüyenlere söyle
Bu diyardan göçüp, sevdiğime gideceğim;
Büyük kara öküzlerin yeryüzünü arşınlayarak
getirdikleri uğursuz yıllar,
Arkalarında onlara bir Tanrı edasıyla hükmeden çoban,
Ve ayaklarıyla ezip geçtikleri ben.

Purgatory'de dramatik koşuk biçimin mükemmelleştiği serap gerçek bir hal almış gibi görünmektedir. Oyunun bütününde, eğreti duran ya da düzensiz görünen en ufak bir şey yoktur. Her mısra düzenli bir şekilde ilerlemekte ve sahip oldukları sakın ve berak güç, yüzyıllar boyunca düzyazının eğitiminden geçmiş olan dil-den kaynaklanmaktadır:

Şu ağaca dikkatli bak.

Arınmış bir ruh gibi duruyor orada,
Bütün bu soğuk, tatlı ve pırıldayan ışık.
Anneciğim, yine karardı pencere,
Ama sen ısıldıyorsun çünkü
Bir son verdim bu cezaların alayına.
Şu delikanlıyı öldürdüm çünkü büyüdüğünde
Bir kadının aklını başından alabilirdi,
Babanın pislği ona da geçmiştir.
Ben kirli ve zavallı bir ihtiyarım.
Zararsız oluşum bu yüzden.

Ancak *Purgatory*, içinde iki ses bulunan ve tek bir sahnede geçen, sadece kısa süreli bir başarıdır. Oyun, ruhun yargılanış sürecinin tam ortasındaki bir âna –lanetlenme ve büyük merhamet sınavı arasındaki âna– ilişkin bir görü olarak fazlasıyla yeterlidir. Fakat eser, büyük çaplı bir dram sorunsalına dair hiçbir çözüm önerisi getirmemektedir. Bu durum, Yeats'in tüm iyi oyunları için de geçerlidir. Sahip oldukları şiirin gücü, olağan tiyatro için gerekli entrika ve argümanın yapısını destekleyemeyecek kadar anlık ve kırılanmış gibi görünen bu oyunlar, için için yanan közlerdir. *The Dreaming of the Bones* ve *Purgatory*, geleceğin dramı için kaleme alınmış birer giriş bölümüdür. Bahsi geçen oyunlardaki kısıtlamalar, şiirsel tragedyanın yeniden doğuşunun biçem ustalığından daha fazlasını gerektirdiğini göstermektedir.

Bu biçem sıradan, gündelik yaşamla temasa geçmelidir. Böyle bir temas, şairin kullanmaya hazır olacağı gerçekçilik ya da modernlik seviyesine bağlı değildir. Bir sanat yapıtı, sanatçının izleyi-

cisiyle paylaştığı bir inanç ya da uzlaşım bağlamı olması kaydıyla; kısacası, mitoloji olarak adlandırdığım olgunun canlı bir güce sahip olması kaydıyla, kişisel görüşlerin etrafını saran tüm engelleri aşarak şairin ruhuna ayna tutan bir pencere haline gelebilir. Yeats'in böyle bir mitoloji yaratma çabası kayda değer olmakla birlikte yetersizdir. Onun şiirleri ve oyunları için tasarlamış olduğu mit bütünü canlı imgelemlerle doludur. Bu mit bütünü iyi şiirlerinde, arka planın derinliklerinde, yakında açığa çıkacaklarına dair bir belirtiyile donuk bir halde titremektedir. Fakat söz konusu mit bütünü çoğu kez, okur ve metin arasına bir buzlucam gibi zorla girmektedir. Bir şiir okurken, onu anlamak için gerekli ezoterik bilgiyi elde edecek zaman ve saik vardır; göz zamanla karanlığa ve özel anlamın titrek alevlerine alışkın hale gelir. Ancak tiyatrodaki durum farklıdır; sahnelenen bir oyuna ilişkin anlayışımızın olmazsa olmazı, anlık bir inanma duyusudur.

Yeats'in çağ için bir mitoloji kurma konusundaki başarısızlığı, 17. yüzyıldan sonra ortaya çıkan çok daha büyük bir başarısızlığın ya da yaratıcılık sorumluluğundan kaçışın bir parçasıdır. Yunan tragedyası, arka planındaki o zengin ve belirgin mitle beraber ilerleyişini sürdürmüştür. Bu izleyici kitlesi, söz konusu dehşet manzarasına bütünüyle aşınadır ve bu aşinalık, şairin kişisel yaratıları için hem bir dürtü hem de bir kısıtlamadır. Şairi, düş gücünün kendisini yapmaya zorlayacağı tehlikeli akrobasi hareketlerinin getireceği yıkıma karşı koruyan bir ağıdır bu aşinalık. Shakespeare dramlarında işleyişte olan mitolojiye, antik ve Hristiyan dünya görüşlerinin, yakın olduğu kadar da serbest bir şekilde birleşerek yorumlanması üzerinden varılan, daha düşük seviyede bir biçimselliğe sahiptir. Fakat bu mitoloji her şeye rağmen gerçeğe bir şekil ve düzen verebilmiştir. Elizabeth Dönemi sahnesinin ardında, dini ve dünyevi değerlerden oluşan devasa bir yapı vardır. Bu yapının ön cephesindeyse, insanlar tıpkı büyük bir Gotik kapı üzerindeki heykeller gibi, kendilerine ayrılmış yerlere sahiptirler. Kelime anlamı ve alegorik çıkarsamadaki süslerin kapsamı kaba meselelerden meleklerin dünyasına kadar uzanan bir yelpazedir. Trajik dramın alfabesi –merhamet ve lanetlenme, arınma ve tekrar günah

işleme, masumiyet ve yozlaşma gibi kavramlar– açık bir anlama sahip olmayı sürdürmüştür. Elizabeth Dönemi tragedyasının bireysel karakterlerinin düşünceleri ve sözleri etrafında, daha geniş bir referans çerçevesinin ışığı dolaşır. Ve bu ışık tiyatro izleyicisi tarafından değişik derecelerde de olsa fark edilmektedir. Macbeth’i tuzağa düşüren şeytani iğvanın doğasını izleyiciye aktarmak için hiçbir dipnota gerek yoktur; Hamlet’in merhamet elçilerine yakarması, teolojik bir açıklama olmadan da izleyiciyi canevinden vurabilmektedir. Oyun yazarı ortak bir zeminin varlığına güvenmektedir; onunla toplumu arasında bir çeşit kavrayış ön anlaşması mevcuttur. Shakespeare dramları, klasik müziğin ahenkli bir ölçü içindeki “es” (interval) kurallarının kabul edilmesine bel bağladığı gibi, bir beklenti ortaklığına bel bağlamaktadır.

Fakat bu anlaşma, hiyerarşik antik dünya imgesinin parçalara ayrılmasıyla bozulmuştur. Milton klasik mitoloji ile Hristiyan mitolojisi arasında bütünlüklü bir ilişki olduğunu olumlayan son büyük şairdir. Milton’ın *Kayıp Cennet*’te, Ptolemaios ve Kopernik’in gökyüzü hareketlerine ilişkin sundukları değerlendirmeleri arasında bir seçim yapmayı reddetmesi, hem yüce hem de hazin bir davranıştır; yücedir çünkü bu tutum, doğa bilimlerinin önermelerini şiirsel geleneğin önermelerinden daha önemsiz ya da şüpheli olarak görmektedir; hazindir çünkü bu hareket, evrenin biçimlerinin insani yargının yetkisinden uzaklaşmış olduğu o tarihsel ânı imlemektedir. Bundan böyle yıldızlar, erişilemeyecek kadar uzak bir mesafeden ışık saçmaya başlamıştır. Milton’dan sonra, canlı mahlukat mitolojisi ve insani düzenle ilahi düzenler arasındaki sürekliliğe ilişkin neredeyse somut bir bilinç –kişisel tecrübelerin çemberiyle, büyük varoluş döngüsünün merkezi arasında bir ilişki olduğuna dair bir his– entelektüel yaşam üzerindeki denetimlerini kaybetmişlerdir. Wallace Stevens, “Boucher’in öldürdüğü tanrılar” hakkında yazmıştır. Rokoko resmi ve saray baleleriye, eski mysterium’ları ve onların simgelerini önemsiz süsler haline getirip onların değerlerini düşürerek öldürmekten çok daha kötüsünü yapmıştır. Mitolojik kostümlerin kullanıldığı bir 18. yüzyıl pastoral tablosu, mitin reddinden çok daha fazlasıdır; bir parodidir.

Descartes ve Newton'dan beri hüküm süren mitler, muhtemelen kendilerinden önceki örneklerden daha hakiki olmamakla birlikte, sanatın taleplerini karşılamaktan çok daha uzak akıl mitleridir. Oysa sanatı mite bağlayan zincirler koparıldığında, sanat kargaşaya yönelir. Bu durumda sanat, heyecanlı fakat kişiye özgü hayal gücünün bir anlam boşluğunun içine atladığı bir hal alır. Sanatçı, kendisi için güvenli bir zemin arayan İkarus'tur ve uçuşunun katlanılamaz yalnızlığı, modern soyut sanattan hiç de aşağı kalmayan bir şekilde, Romantizmin de belirleyici özelliği olan baş dönmesi rengini onun sanatına sirayet ettirir. Kendi inançlarından oluşan bir sığınığın içinde güvende olan Chesterton, modern sanatçının, yaşamını, eskilerin paçavraları ve geride bıraktıklarıyla, yıpranmış mitolojilerle nasıl sürdürdüğünü ya da bunların yerine yenilerini koymak amacıyla nasıl çalıştığını incelemiştir. 19. ve 20. yüzyıllar, sanatçının mit canlandırıcısı ya da yaratıcısı olduğu klasik dönemlerdir. *Faust II* Hellen, Hristiyan ve gnostik unsurların tutarlı bir model içinde birleştirilmesine yönelik bir çabadır. Tolstoy'la Proust, zaman ve zamanın insan üzerindeki denetimine dair mitolojiler geliştirmişlerdir. Hurda demirleri kaynak yaparak birleştiren bazı modern heykeltıraşların yaptığı gibi eserlerini kurgulayan Zola, edebi gerçeklerin esrarlı havasının tutsağı olmuştur. D.H. Lawrence, karanlık tanrılara ve kandaki ateşe tapmıştır. Yeats, kendisine ve okurlarına (dolayısıyla da okuyucuları, kendi şüphelerinin birer suç ortağı haline getirerek) ayın evrelerine ve ölümler ayinine ilişkin bir mitolojinin varlığını kabul ettirmek için uğraşmıştır. Blake ve Rilke ise kendi yalnız evrenlerinin içini, melek yüzü konuklarla doldurmuşlardır.

Oysa sanatçının kendi özgün mitolojisinin mimarı olacağı durumda, karşısında zaman vardır. Sanatçı kendi özel görüşünü ve bu görüş bağlamında tasarladığı simgeleri, toplumdaki dil ve duygu alışkanlıklarına kabul ettirecek kadar uzun yaşayamaz. Dante'nin eserlerindeki Hristiyan mitolojisinin ardında, okuyucunun, şairé has yaklaşımı bir bağlama oturtmak amacıyla doğal olarak başvuracağı, yüzyıllar boyunca ayrıntılarıyla işlenmiş emsaller vardır. Blake'in yararlandığı kabalistik sistem ve Yeats'in

ay-sihri, sadece kişisel ya da esrarengiz bir geleneğe sahiptir. Şiirin dışında, şairin iddiasından bağımsız hükümler ya da kurallar üzerine inşa edilmiş dayanıklı bir yapı yoktur (dıştan gelen bir desteğin gerekli olduğunu gözlemleyip *Ulysses*'i *Odyseia*'yla ilişkilendirmek, Joyce'un dehasıdır). Ayırksı bir dünya imgesi, ortodoks ya da kamusal bir yapının desteği olmazsa, yalnızca şairin mevcut kabiliyeti sayesinde bir odak noktası haline gelebilir. Ancak ortak bir toprakta kök salmaz.

Söz konusu durum, kişisel bir esin duygusunu halka ait bir inanca dönüştürmeye herkesten çok yaklaşmış olan Wagner için bile geçerlidir. O, kişiliğindeki muazzam gücün ve retorik kabiliyetinin sayesinde, kurguladığı mitolojiyi genel zihnin içerisine yavaş yavaş aşlamıştır. Wagner'in notaları toplumsal ve siyasi hayatın her alanında çınlamış ve çılgın yankıları, modern Avrupa'nın yıkımına kadar uzanmıştır. Fakat artık bu notalar canlılıklarını yitirmektedir. Wagner simgeciligi opera türünün sınırları içine çekilmiştir ve bundan böyle hislerin repertuarında önemli bir rol oynamamaktadır.

Açıklığa kavuşturmaya çalıştığım şey, modern tragedyanın içinde bulunduğu krizin anlaşılmasına yönelik, basit fakat belirleyici bir gerçektir. Batı medeniyetinin hayal gücü âdetlerinin ve uygulamalarının merkezinde yer alarak, kişinin iç dünyasının manzarasını düzenleyen mitolojiler, bireysel bir deha ürünü değildirler. Bir mitoloji, büyük zaman dilimlerinde birikmiş tortuları billurlaştırmaktadır. Mitoloji, ırkın ilksel hatıralarını ve tarihsel deneyimlerini uzlaşımalsal bir biçimde bir araya getirmektedir. Bir düşünceye ya da bir algıya dönüştükleri zaman, aklın konuşma biçimi haline gelen büyük mitolojilerin ayrıntıları, dil gibi ağır ağır şekillenmektedir. Homeros ve Aiskhylos'un fabllarının ardında, bin yıldan uzun bir gerçeklik bulunmaktadır. Ruhun kutsal yolculuğuna ilişkin Hristiyan imgesi, Dante ve Milton tarafından kullanılmadan önce de kadim bir imgeydi. Bir akarsuyun içinde dimdik duran bir taş gibi sağlamdı ve şairin dokunuşuyla parlamıştı. Klasik ve Hristiyan dünya düzenleri çöküşe geçince ortaya çıkan boşluk, kişisel yaratıcılık eylemleriyle doldurulamamıştır.

Ya da durum, 20. yüzyıla kadar böyleymiş gibi görünmektedir. Zira artık önümüzde, özel bir zamanda belirli bir insan topluluğu tarafından yaratılmış olmasına rağmen milyonlarca kişinin yaşamını etkileyen şaşırtıcı bir mitoloji gerçeği bulunmaktadır. İnsanın durumuna ve tarihin hedeflerine ilişkin bu açık miti, Marksizm olarak adlandırıyoruz. Marksizm, Batı bilincinde kök salmış üçüncü temel mitolojidir. Marksizmin, ahlaki ve entelektüel deneyimlerin seyri üzerinde ne kadar uzun süreli ya da ne kadar derin bir iz bırakacağı belirsizliğini koruyor. Marksist dünya görüşü, ortak duyguların olgunlaşmasından ziyade siyasi bir irade sonucunda meydana geldiği için bu mitolojinin kökleri muhtemelen sıgırdır. Belki de Marksizm sadece maddi güç tarafından ayakta tutulmaktadır ve içe dönük gelişim açısından yetersizliği ortaya çıkacaktır. Fakat şu anda Marksizm, gerçekliğin karmaşık kaosuna bir düzen getirmek amacıyla şimdiye kadar tasarlanmış tüm mitolojiler kadar açık ve kapsamlıdır. Kendi kahramanları ve kutsal efsaneleri vardır; terör amblemleri ve mabetleri, arınma ve aforoz ritüelleri vardır. Marksizm, sanatı için kamusal bir bağlam arayan şairin emrine amade üç büyük inanç ve simgesel biçim yapısından biri olarak dimdik durmaktadır.

Ancak bunların hiçbirisi trajik dramı diriltmeye kendiliğinden elverişli değildir. Klasik yapı bizi ölü bir geçmişe götürür. Hıristiyanlığın ve Marksizmin metafiziksel boyutlarıysa trajik karşıttır. Esas itibarıyla, modern tragedyanın açmazı budur.

Modern yazınsal dram, antik mitolojiye çok geniş bir ölçüde başvurmuştur. Çağdaş trajik tiyatroya ilişkin herhangi bir döküm, Yunan mitleri üzerine yazılmış bir el kitabıymışçasına okunabilir: *Antigone*, *Medea*, *Electre*, *Oidipus und die Sphinx*, *Orphée*, *Kral Oidipus*, *Elektra*'ya Yas Yaraşır, *Troya Savaşı Gerçekleşmeyecek*. Çoğu kez de yeni başlık sadece antik konuyu gizlemeye yöneliktir: *Saatli Bomba*, Oidipus felaketinin bir yorumudur; Eliot'ın *Aile Toplantısı* ve Sartre'ın *Les Mouches*'u (*Sinekler*), *Oresteia* üzerine yazılmış çeşitlemelerdir. Modern oyun yazarı çoğu zaman Yu-

nan metinlerinin çevirmenidir: Claudel *The Liberation Bearers*'ı (*Adak Taşıyıcıları*) kendisinin başıboş ve şatafatlı biçimine dönüştürmüş; Yeats ve Ezra Pound, Sofokles'i kendi özel deyişlerine çevirmişlerdir. Robinson Jeffers'ın *Medea*'sıyla Hofmannsthal'ın *Elektra*'sıysa, doğrudan çeviri ve yeni buluş arasında bir yerde durmaktadır. Cocteau gibi, Gide de klasik fablı bir parodi ya da eleştiri biçiminde (*Ajax*, *Philoctète*) kullanmaktadır. Çarpıcı Brecht istisnasını bir tarafa koyacak olursak, modern şiirsel dram alanındaki her başat figürü içine alan bu liste saymakla bitmez.

Eski maskelerin içine girmeye yönelik bu çabanın altında, akılcı görgülcülük (ampirisizm) çağında, trajik güç ya da teatral biçim açısından antik mitolojiyle boy ölçüşebilecek hiçbir mitolojinin yaratılmamış olduğuna dair bir farkındalık yatmaktadır. Ancak, çağdaş dram yazarı, Orpheus'a, Agamemnon'a veya Oidipus'a, özel bir şekilde başvurmaktadır. Çağdaş dram yazarının yaptığı, eski ve çalıntı şişelerin değerini yeni şaraplarla arttırmanın bir yolunu bulmaya çalışmaktır. Üzümler kısmen Freud kısmen de Frazer bağlarından gelmektedir. Modern mizacın en kayda değer keşiflerinden biri, antik fablların psikanaliz ve antropoloji ışığında okunabilmeleridir. Kişi, mitlerin değerlerini kendi amaçları doğrultusunda çarpıtarak, onların ayırt edici özelliklerinin içinde, psişik baskıların ve kan ritüellerinin izlerini bulabilir. Bu, heyecan verici bir oyundur ve belirli bir dürüstlük çerçevesi altında oynandığı sürece elbette meşrudur. Kökleri, insanın ilksel hatıralarına kadar uzandığına ve bazı kadim ve zalim âdetleri düş gücüne özgü bir şifreyle kayda geçirdiklerine göre Yunan mitleri pek tabii, psikolojik spekülasyonları ve *The Golden Bough*'u (*Altm Dal*) belgelemekte kullanılabilir. Bu efsaneler, varlığımızın doğrudan kaynaklarından doğmamış olsalardı, o ebedi büyüye sahip olamazlardı. Oysa klasik fablın modern ideoloji doğrultusunda kullanılması, anlam ve tonlamadaki büyük değişikliklere ilişkin tam bir farkındalık gerektirmektedir. Modern tiyatroda çoğu kez eksikliği hissedilen şey de bu farkındalıktır.

O'Neill, Giraudoux, Hofmannsthal, Cocteau ve daha önemsiz yazarlar çoğunlukla taşkın bir oyunbazlıkla ilerlemişlerdir. Onlar, klasik konunun tınısıyla yeni lezzeti birleştirmek suretiyle her ikisinden de faydalanırlar. Medea'nın, Agamemnon'un ya da Antigone'nin isimlerine başvuran oyun yazarı, hayal gücüne pusu kurmuştur. Oyun yazarı bu yüce gölgelerin, beraberlerindeki bir çağrışım kafilesiyle aklımızda belireceğini bilir. Bu gölgeler, belleğin tellerini titreştirip ortaya görkemli yankılar çıkartırlar. Ayrıca antik efsane, önceki sanat tarafından dövülerek inceltilmiş ve esnek bir hale getirilmiş som altın gibidir. Şair için işin yarısı perde açılmadan önce yapılmıştır. İzleyiciler hikâyeye aşınadır ve şairin inandırıcı bir entrika kurgulamasına gerek yoktur. Şair, zaten el altında olan ve sırf varlıklarıyla trajik tınının belirmesini sağlayan konular üzerine alaycı ya da meşum çeşitlemeler tasarlayarak işe devam edebilir. Sonuç bir an için dikkat çekici olabilir; yıpranmış sınırlarımızı uyarabilir veya teselli edebilir. Yine de bu sonuç, gün ağardığında bir kıyafet balosunun üzerine çöken bitkinlik hissin-den kurtulamaz.

Modern tiyatro, klasik fabla yeni bir farklılık kazandırmaya çalışırken, onun anlamını yok etme eğilimi gösterir. Oidipus'un çağdaş tiyatro sahnesinde yaşadıkları, düşlerimizin saçmalık ve çarpıklıklarına yönelik birer suçlamadır. Gide Oidipus'tan, İokaste'yle yaptığı evliliğin kendisini çocukluğuna döndüren ve bu yüzden, kişiliğinin özgürce gelişmesini engelleyen bir talihsizlik olduğunu garip bir şekilde kavramış huysuz, küçük bir adam üretmiştir (insan bu keşmekeşin içinde, Gide'e özgü o kayıp çocuk motifi tanır). Hofmannsthal ve Cocteau ise, Yunan dramının, dokunmadan bırakacak kadar ahlaki temkin ve teknik incelik gösterdiği efsanenin diğer iki bölümü üzerinde basiretsiz gaddarlar gibi tepinmişlerdir: Oidipus'la Sfenks'in karşılaşması ve İokaste'nin kur yapması. Cocteau zevksizliğin zirvesine tırmanır. *Saatli Bomba* gelinin yatak odasında biter. Oidipus, bir kolunu İokaste'nin kayıp çocuğunun beşiği üzerine koymuş bir halde gerdek yatağında uzanmış uyurken, asil hanımefendi, daha genç ve çok daha arzu edilebilir görünebilmek için coşkulu bir çabayla yüzüne cilt kremi

sürmektedir. Aksiyonun trajik asaleti, bu kadar kör çekiç darbesi altında unufak olmuştur. Rahatsız edici bir *jeu d'esprit*⁴ hissiyle başbaşa kalırız. O'Neill, tam bir biçem yetersizliğiyle manevi barbarlığa yeltenmektedir. O'Neill'in dilindeki bataklıkta Atreus hanedanının yüce kederleri, taşradaki bir fare deliğinde işlenen bir zina ve cinayet vakasına dönüşerek yavaş yavaş ağırlıklarını kaybetmektedirler.

Fakat içleri doldurulmuş bu hayaletlerin yetersizliği, şairin, elindeki malzemeye incelik ve biçimsel kabiliyetle yaklaştığı durumlarda bile gözlemlenebilmektedir. Eliot, *Aile Toplantısı*'nda *Oresteia*'dan çok ihtiyatlı bir şekilde faydalanmıştır. Aiskhylos'un hemen yakınlardaki varlığını, zihnimizde dengeli bir şekilde konumlandırmıştır. Bu varlık, modern eserin kırılğan yapısının ardında parlamakta ve kararmaktadır. Bu çifte odak kısa bir süre için etkilidir. Kibar konuşmaların ahengi üzerinde, antik felaketin armonik seslerini gerçekten duyar gibi oluruz. Oysa oyunun en parlak ânında, izlenen yöntem ciddi anlamda bir başarısızlığa uğrar. Harry, intikam peşindeki Erinyesler tarafından nasıl takip edildiğinden bahseder: "Uyumama izin vermeyecek uykusuz avcılar." Pencerenin perdeleri, "Erinyesleri ortaya çıkararak" açılır. Mary onları görmez ancak Harry bizi temin eder ki, "Onlar buradadır". Erinyesler daha sonra diğer karakterler tarafından da fark edilirler ve uşak, onların içinde gelecekteki merhametin izlerini görür. Cehennem tazıları, tıpkı *Oresteia*'da olduğu gibi, koruyucu ruhlara dönüşürler.

Peki Eliot sahiden ne yapmıştır? Mitin akılcı ve salon havasından geçen versiyonunu yeterli bir dehşet seviyesine çıkaramayan Eliot, mitin ötesinde bulunan gecenin antik kızlarını göstermek için modern pencerenin perdelerini çekmiştir. Kendi oyununda sağlayamadığı trajik şok çağrışımını yaratmak ümidiyle, bir uzlaşımından diğerine el çabukluğuyla atlamıştır. Fakat sorun, salt bir kurgu ya da araçların "haksızca" kullanılması sorunu değildir. Bu

4 Zekâ oyunu. (ç.n.)

numara gerçek tiyatro sahnesinde işlemez. Erinyesler, mukavva-
dan yapılmış hayaletler ya da oyunun tüm yapısının üzerlerine yı-
kıldığı fazlasıyla yoğun gerçekler olarak sahnede dururlar. Güna-
hı şairin boynuna. Büyüklüğün yakınlığı, tıpkı ateşinki gibi yakıp
yok edebilir. Eliot'ın en akıllı başında eleştirmeni yine kendisi ol-
muştur:

Ya Aiskhylos'a sıkı sıkıya bağlı kalacaktım ya da onun mitini çok da-
ha özgür bir biçimde yorumlamaya cüret edecektim. Konuyu açıklığa
kavuşturacak bir husus, şu bahtsız figürlerin -Erinyesler- görünüşleridir.
Bundan sonra rol dağılımında onlara yer verilmemesi ve görünürlükleri-
nin, izleyicinin farkına varamayacağı bir şekilde, yalnızca belirli karak-
terlerim tarafından algılanması şart. Her türlü şekilde onları sergilemeyi
denedik. Onları sahneye çıkardık; bir maskeli balodan kaçmış davetsiz
misafirler gibi göründüler. Üzerlerine incecik bezler giydirdip onları giz-
ledik yine olmadı; bir Walt Disney filminden fırlamış figürlere benzedi-
ler. Görünüşlerini bulanıklaştırdık; pencerenin hemen dışındaki çalılara
döndüler. Başka çarelere de başvurulduğunu gördüm: Koca bir bahçe
boyunca, bir görünüp bir ortadan kaybolduklarını ya da bir futbol takı-
mı gibi sahneye üşüşüklerini gördüm; bunların hiçbir doğruluğu ola-
maz. Gerek Yunan tanrıcaları gerekse modern hayaletler olarak asla
başarı sağlayamadılar. Ama onların başarısızlığı, sadece ve sadece,
antik olanı modern olana uyarlama başarısızlığının bir belirtisidir.

Bu başarısızlık, teknik onarımın ötesinde bir sorundur. Mo-
dern dünyanın keskin ve ince ışığı altında Erinyeslerin doğal gö-
rünmesini sağlayacak hiçbir teatral hüner yoktur. Antik olan, mo-
dern olanın istediği zaman giyebileceği bir eldiven değildir. Yunan
dram sanatının mitolojisi, eksiksiz ve geleneksel bir yaşam imge-
sinin ifadesiydi. Hem şair hem de izleyicisi aynı inanç âdetlerini
paylaştıkları için şair, izleyicisiyle dolaysız bir dehşet ya da sevinç
iletişimi kurabilmiştir. Bu âdetler geçerliliklerini kaybettiği zaman
mitoloji ölür veya yapay bir hale gelir. Racine, simgeleri ve kural-
ları mutlak bir canlılığa sahip olduklarından dolayı, klasik dram
mitlerini her şeye rağmen kullanabilmişti, çünkü simgesellikleri

ve anlam uzlaşmaları belli bir canlılığı koruyordu. 17. yüzyıl se-yircisi, Phaidra'nın gerçekten güneşin soyundan geldiğine inanmı-yordu ancak, böyle bir efsanenin aksettirdiği, sihrin ve şeytani kaosun insanın kanında olabileceğine ilişkin çağrışımlar hâlâ ka-bul edilebilirdi. Bu, sanatta kimi zamanlar gözlemlenen ölümden sonraki yaşam mucizelerinden biriydi. Oysa şimdi bağlam bütü-nüyle değişmiş ve antik mitler modern tiyatro sahnesinde, ya bir parodi ya da antik bir maskaralık halinde görünmeye başlamıştır. İnsan, Cocteau'nun saçmalığının yanında Eliot'ın hilesini pek ta-bii tercih edebilir. Fakat her ikisi de yaşayan bir tiyatro yaratama-mıştır.

Belki de tek bir istisna vardır. Anouilh'in *Antigone*'si antik ola-nı modern olana uyarlamayı, her ikisini de aydınlatarak gerçek-ten başarmıştır. Oysa bu özel bir durumdur. Siyasi gerçekler efsa-nenin amansız bir geçerlilik kazanmasını sağlamıştır. Protesto ahlakı ve düzen ahlakı arasındaki çatışmanın, işgal altında bulu-nan Fransa'daki izleyicilerin durumuyla o kadar açık bir ilgisi vardır ki, bu durum sayesinde Anouilh, Sofokles'in oyunundaki anlamı bütünüyle koruyabilmiştir. Anouilh'in, Yunan değerleri-nin dilinden mevcut ıstırapın diline yaptığı çeviri aslına sadıktır. Ayrıca Anouilh, eseri düşmanın huzurunda sahneye koymak zo-runda kalmış ve Kreon'un sarayında bir *Antigone* sahnelemiştir. Bu yüzden de mitin anlamını kullanma konusunda her türlü ayrı-calığa sahip olmuştur. Anouilh çağdaş bir olay seçmiş olsaydı, oyun sahnelenemezdi. Dolayısıyla, antik maske, zamanın gerçek çehresi olma görevini üstlenmiştir. Ancak, *Antigone* farklı bir ba-şarı olarak kalmıştır. Başka yerlerde, klasik konular üzerine yapı-lan çeşitlemeler garip ve çoğunlukla bayağı sonuçlar vermiştir. Ölü tanrılar modern tiyatro sahnesinin ışıkları altına geri çağrıl-dıklarında beraberlerinde çürümenin kokusunu da getirmişlerdir.

Dante'nin çağında akıl, tıpkı İsa'nın varlığına dair bir drama-tik temsildeymiş gibi dünya üzerinde hareket halindeydi. Gerçek-liğin şeklini ve amacını belirleyen, bu varlık ve onun bedenlenme-si mucizesiydi. Titreyen bir yaprak veya kayan bir yıldızın içi-nen ışıldayan bu varlık, ruhu bir şefaathaccına çağırıyordu. Ki-

lisenin “doğru mitolojisi”, kilisenin ayin ve *sacramentum* uzlaşmaları tüm tecrübe konu ve aşamalarını, gözlemlenen bütün gerçekleri ve varsayılan nedenlerin tamamını kapsıyordu. Yaşamın belini Gotik bir nef kemeri gibi sımsıkı saran bu mitoloji, artık Batı düşüncesinin tek, hatta temel görünümlerinden biri olmaktan çıkmıştır. Yer yer çoktan harabeye dönmüştür. Artık azizler, ateşten adımlarıyla göklerde yürümüyorlar. Ayinler inançtan yoksun birer merasim haline geldiler ve dudaklar duaları, kalbin sessizliğini maskelemek isteyen bir ses tonuyla okuyorlar. Yine de Hıristiyan simgeselliği ve Hıristiyan anlamının bağlamı, Batı yaşamının iklimini şekillendirmeye devam ediyor. Modern Hıristiyan şairi Dante’ye, Racine’in Euripides’e durduğundan çok daha yakındır.

Ancak, Hıristiyan tragedyasının sorunu, tarihsel uzaklık ya da canlılığını yitirmiş bir mitolojiden kaynaklanmamaktadır. İnancın zirvede olduğu zamanlarda bile Hıristiyanlığa özgü bir trajik biçim var olmamıştır. Hıristiyanlık, trajik-karşıtı bir dünya görüşüdür. Bu durum, Dante’nin şiirine bir *komedya* adını verdiği ya da Corneille’in *Polyeucte*’de azizliğin çelişkisine karşı mücadele ettiği zamanlarda olduğu gibi, bugün için de geçerlidir. Hıristiyanlık, insana nihai bir güven ve Tanrı’nın huzuruna erme garantisi sunmaktadır. Ruha, adaletin ve yeniden dirilişin yolunu göstermektedir. İsa’nın Çilesi kelimelerle ifade edilemeyecek kadar acıklı bir durumdur fakat bu, aynı zamanda, anlaşılması halinde, Tanrı’nın insanlara olan sevgisinin açığa çıkacağı bir şifredir. İsa’nın çektiği ıstırapın karanlık ışığında, ilk günah mutlu bir hata olarak gösterilmektedir (*felix culpa*). Bu hata sayesinde insanlık, Âdem’in masumiyetinden çok daha yüce bir saflık vafına yeniden erişebilir. Hıristiyan hayatına dair dramda, rüzgâra karşı atılmış ok sürekli yukarıyı göstermektedir. Hıristiyan bir kahraman için ebediyetin başlangıcı olan ölüm, tragedyadan ziyade bir üzüntü sebebi olabilir. *Samson Agonistes*’te bize doğru bir nasihat verilir: “Hadi, gel, artık ağlamanın zamanı değil.” Gerçek tragedyada sadece ve sadece, işkence gören ruhun Tanrı’nın merhamet gösterecek vakti kalmadığına inanması durumunda ortaya çıkabilir. Hıristiyan tragedyasının doğasında var olan çe-

lişkiyi çözmeye en çok yaklaşan yegâne oyundaysa Faustus, “Artık çok geç,” demektedir. Fakat Faustus hatalıdır. Nedamet getirmek için asla geç değildir ve ruhun, lanetlenmenin hemen eşiğinde yakalanarak kurtarılışını gözler önüne seren Romantik dönem melodramlarıysa tam bir teolojidir.

Hıristiyanlık görüşü yalnızca kısmi ya da bölümler halinde tragedya aşınadır. Bu görüşün özünde bulunan iyimserliğin içinde umutsuzluk anları vardır; Tanrı’nın lütfuna doğru yükseliş sırasında insanın karşısına zalim engeller çıkabilir. Fakat bir Portekiz atasözünün de belirttiği üzere, *Deus escreve direito por linhas tortas*.⁵ Katolik dram sanatı ustasının bellediği düstur işte bu atasözüdür; kendisi, bu deyişe Aziz Augustinus’tan iki kelime ekler: *Etiam peccata*.⁶

Claudiel insanı bunaltan bir yazardır: Ağdalı, hoşgörüsüz, tumturaklı, amatör, yorucu... adını siz koyun. Birçok oyunu fevkalade abartılıdır ve her birinde tatsız şiddet parçaları vardır. Claudel, boynuzlarını dikip savurarak, nihayet büyük bir şiddetle duvara toslayan azgın bir boğa gibi tiyatro sahnesi boyunca sert ve ağır adımlarla yürür. Zararı yok. Tüm bunlardan geriye, Claudel’i yüzyılın en büyük iki lirik oyun yazarından biri yapmaya yetecek kadar ihtişam ve saf yaratıcılık yeteneği kalmıştır. Shakespeare ve Calderón’dan beri kış uykusuna yatmış olan fantezi, ferahlık ve retorik ışıltısı Claudel’le birlikte tiyatro sahnesine geri dönmüştür. Claudel’in tarzı baroktur; bu tarz, trajik ve komiği, ciddi ve gülüncü, kutsal ve kutsal dışını fazlasıyla dağınık bir şekilde birleştirmektedir. Klasik şairin kanaatkâr davrandığı yerde Claudel, biçimine kasten aykırı bir büyüklük vermektedir. Bu biçim koskoca bir dalga gibi parçalanarak kelimeleri ve parılayan imgeleri hızla üzerimize savurur. Bu kelime ve imgeler çoğunlukla yüzeysel bir düzensizliğe doğru kayarlar. Ancak, bu yüksek dil gelgitleri kimi zaman da müziğin ikna kabiliyetini haizdirler.

⁵ Tanrı doğruyu eğri bğrğr çizgilerle yazar. (ç.n.)

⁶ Günahları bile. (ç.n.)

Claudel'in dramları zaman ve mekân mantığını tersyüz etmektedir. Claudel tarihsel gerçeklere göre, aralarında yarım yüzyıllık bir mesafe bulunan karakterleri ve olayları karşı karşıya getirebilmek için zaman eğrisini tersine çevirmiştir. *Partage de Midi* ve *Le Soulier de satin*, her iki yarıküreyi de kapsamaktadır. Claudel'in gözde imgeleri adalarla süslenmiş, balina filolarını barındıran kararsız bir deniz ya da çok uzaklarda ateşten ordulara sahip tropik bir gökyüzüdür. Claudel'in eserlerinin ölçeği, tıpkı ortaçağ *mysterium* oyunlarında olduğu gibi dünyadır. İngiltere, kıyılarına vuran beyaz deniz köpüğünden dalgalarla çevrelenmiş bir güvercinliğe dönüşürken Afrika, dünyanın rahminde yanan kızgın bir alevdir. Darien Körfezi'nde hareketsiz bir şekilde duran Don Rodrigue, kendisini iki büyük ata binip bacaklarını iki yana açmış bir adama benzetmektedir; bir yanında Atlantik, diğer yanında da esrarlı Pasifik, *cette Mer séquestrée*.⁷ Don Rodrigue'nin Burçlar Haritası'na vuran gölgesi, her iki kutba da değişirmiş gibi görünmektedir.

Yine de tüm bu başboş enginlik içinde dramatik yapı ilkeleri bulunmaktadır. Söz konusu ilkeleri çözümlemek, sözden çok müziğe ait oldukları için zordur. Claudel Wagner'den çok şey öğrenmiştir. Onun oyunları boyunca ilerleyen argümanlar silsilesi lirik sihrin zirvesinde toplanmaktadır. Claudel'in biçimsel ve teknik deneylerinin bütünü, dram sanatına müzikal biçimin yoğunlaştırılmış enerjisini ve özgürlüğünü kazandırmayı amaçlamaktadır. *Le Livre de Christophe Colomb* ve *Jeanne d'Arc au bûcher*'de Claudel, geleneksel tiyatro sahnesinin zincirlerini kırmak için orkestra, film ve insan sesinin mekanik bir şekilde yayılmasını sağlayan unsurlar kullanmaktadır. Yunan tragedyası ve Wagner operasında olduğu gibi, Claudel için de dil, anlamı taşıyan araçlardan sadece bir tanesidir. İdeal ve zorunlu olan, tüm dramatik temsil biçimlerinin –söylem, jest, müzik, perde üzerindeki görüntü– işbirliği yaparak, bir nevi orkestra bütünlüğünü yakalayabilmesidir.

7 Şu el konulmuş deniz. (ç.n.)

Trajik olana meyilli bir dram yazarı ve aynı zamanda kendisini, dünya gerçekliğinin İsa'da bulunduğuna adanmış dini bütün bir Katolik olan Claudel, Hristiyan tragedyasının çelişkisiyle ciddi anlamda hesaplaşmak zorundaydı. Claudel, tıpkı doğasındaki o tarzı gibi, hem keskin hem de naif bir şekilde bu çelişkiyi çözüme kavuşturmuştur. Claudel'in karakterleri, Tanrı'nın amacının boy-lamlarındaki birer sapma ya da sapak oldukları için trajik vasıflar kazanan yazgılara maruz kalırlar. Geriye dönüp baktıklarında boş yere ortalığı kasıp kavurduklarını bilen Claudel'in karakterleri, bu bilgiyle beraber, trajik yıkımın ayırıcına varırlar. Ysé ile Mesa ölümün kıyısında buluşurlar (Claudel, oyun kişilerinin etrafını daima onların istisnai keder karşısında gösterilecek merhametten çok uzaklarda olduklarını anlatan, bir yabancılik gölgesiyle saran isimler seçmiştir). Âşıklar esrik bir pişmanlık eyleminde birleşirler, zira gerilerinde, insanlık tarihinin o zalim kaosu nasıl engellenmiş olması gerekiyordusa, o şekilde engellenmesi gereken yıkım ve kötülük bulunmaktadır. Fakat İsa'nın gelişini zorunlu bir mucize haline getiren şey, insanın günahlarının çapıdır. Claudel'in dramları, bakışların aynı anda hem yitip gitmekte olan gecenin hem de sabah yıldızının üzerinde bulunduğu, güneş doğmadan hemen önceki o saatte geçmektedir.

Bu taslak, modern edebiyat alanında büyük bir tragedya vasfına erişmeye yaklaşmış az sayıda oyundan biri olan *Le Soulier de satin*'de güzel bir biçimde korunmuştur. Tanrı doğruları yazmak için eğri büğrü çizgiler (*linhas tortas*) kullanmaktadır. Don Rodrigue ve Dona Prouhèze'nin hayatlarının çevresi ağlarla örülmüştür. Oysa onların bu ağlardan vaktinden önce kurtulmaları durumunda, Tanrı'nın amacı zarara uğramış olacaktı, zira ruhun yolculuğu boyunca izleyeceği harita üzerinde kestirme yollar yoktur. Acı çektiklerinde, kahramanlıklarından hiç de aşağı kalır yanı olmayan, destansı özelliklere sahip bu iki muhteşem varlık, kendilerini aşktan yoksun bırakmışlardır. Aralarına okyanuslar ve arzuların öldürücü bıçağını koymuşlardır. İspanyol istilacı ile sürgün ve mahvolmuş kadın, dünya gözüyle son bir defa karşılaşırlar. Ancak, ikisi de çoktan hayata yüz çevirmiş oldukları için ruhları da

nihai ve ebedi yalınlık halinde tekrar bir araya gelmek üzere serbest kalabilecektir. Ayrılışlarındaki o kasvetli ahenk boyunca sanki antik bir sapkınlığın yankılarını duyar gibi oluruz: Kutsanmış kişilerin ruhlarının, bedeninin en azgın düşlerinin bile ötesinde, ateşli bir kucaklaşmayla ölümden sonra birleşecekleri varsayımı. Eğer Cennet'te bedensel bir tutku olacaksa, Don Rodrigue ve Dona Prouhèze'nin bu tutkuyla yanıp tutuşmaları gerekecektir. İki karakterin dünya üzerindeki son karşılaşmaları, dram sanatının en görkemli sahnelerinden biridir:

DONA PROUHÈZE: Ne istedim size mutluluk vermektan başka? Hiçbir şey esirgemedim Sizin bütün neşeniz olmak Vazgeçtim kendim olmaktan, her şeyimle sizin olmak için!

Bir yer mutlulukla dolup taşıyor ve ben orada değilim, nasıl olur da inanırım buna? Mutlulukla dolup taşan bir yer Prouhèze'nin mekânıdır oysal Bütününüle sizin olmak istiyorum! Ben de sarılmak istiyorum davanızal Tanrı ile beraber öğrenmek istiyorum, hiçbir şey esirgememeyi; hiçbir şey esirgemediği gibi, yeri geldiğinde de her şeyi almasını bilen, tamamıyla iyi ve tamamıyla bağışlayıcı olan O'nu anlamayıl

Alın, Rodrigue, alın, kalbimin tek sahibi, alın, aşkım, alın içimi dolduran Tanrı'yıl

Bana size sevme gücünü veren kuvvetin, sizi var eden gücün kuvvetinden bir farkı yok.

Size ebedi bir hayat bahşeden O'na, sonsuza dek bağliyıml

Tanrı'nın, beni sizin bağrınıza, kutsanmış bir sonsuzluğun sürekli sarıp sarmaladığı kalp atışlarınızın yanı başına gönderdiğinden beri ölüm bedenden ırak.

KRAL NAİBİ: Güç bela anlayabildiğim, ölümün de ötesinde kelimeler bunlar! Size bakmam yeterli! Ah Prouhèze, terk etmeyin beni, hayatta kalın!

DONA PROUHÈZE: Gitmeliyim.

KRAL NAİBL: Eğer giderseniz, bana yol gösterecek bir yıldız bile kalmaz, yapayalnızım!

DONA PROUHÈZE: Yalnız değilsiniz.

KRAL NAİBL: Bundan böyle o yıldızı gökyüzünde göremeyecek olursam unuturum. Sizi sevmekten vazgeçmeyeceğimin garantisini veren kimdir size?

DONA PROUHÈZE: Ben ve bensiz de var olabileceğinizi bilmem.

KRAL NAİBL: Bana bir söz verin, ben de kendi verdiğim sözünü tutayım.

DONA PROUHÈZE: Vaatlerde bulunacak gücüm yok benim.

KRAL NAİBL: Hâlâ efendi benim! İstersem, gitmenize engel olabilirim.

DONA PROUHÈZE: Gitmeme engel olabileceğinize şahiden inanıyor musunuz?

KRAL NAİBL: Evet, gitmenize engel olabilirim.

DONA PROUHÈZE: Buna inanıyorsunuz demek? Madem öyle, tek bir kelime söyleyin de kalayım. Yemin ediyorum, tek bir kelime söyleyin, kalayım. Zorlamaya gerek yok.

Tek bir kelime, sizinle kalacağım. Tek bir kelime, söylemek bu kadar zor mu? Tek bir kelime sizinle kalacağım.

(Sessizlik. Kral naibi başını öne eğip ve ağlar. Dona Prouhèze kendisini bütünüyle gizlemiştir.)⁸

Don Rodrigue o basit ve küçük kelimeyi söyleyemez. Zira söz konusu kelime, gururun tılsımını ve Tanrı'nın tasarımını bozacak-

⁸ Dona Prouhèze'nin özellikle ağıtının son bölümlerinde, kendisini Rodrigue'ye teslim ettiği andaki bazı kelimelerini tam olarak anlamıyorum. Ancak, Rodrigue'nin cevabı, Prouhèze'nin sözcüklerindeki anlamı bütünüyle kavramamızın gerekmediği hissini veriyor. Söz konusu kelimeler "ölümün de ötesinde" bulunuyorlar. Çeviride, Claudel'in usta ve titiz noktalama işaretlerini mümkün olduğunca korumaya çalıştım. O da Whitman gibi, şiirinin kıtalarındaki o dağınık ve dalgalı hareketi bir düzene sokmak için, noktalama işaretlerini ya da eksikliklerini kullanmıştır. Dona Prouhèze'nin son sözlerinde bir virgül eksikliğinin, bu sözler, daha önce kullanılmış olan aynı kelimelerle bütünüyle yakalanamayan bir baskı hissi verdiğine dikkat edin.

tır. Fakat zamanın bu karanlığı içinde ışık da vardır. Dona Pro-uhèze geriye kızını bırakmaktadır ve oyunun son anlarında Katolik donanmasının İnebahtı'nda kazandığı zaferin haberini verecek ses ona aittir.

Ancak, insan Claudel'in tuhaf ve kişisel dehasına bakarak, Hıristiyan dünya görüşünün bir trajik dram bütünü üretmek üzere olduğu sonucuna varamaz. Claudel, en az bir Hıristiyan olduğu kadar özel ve biraz da korkutucu bir Katoliktir. O, modern kilisenin bir üyesi olmaktan ziyade Gregorius çağına aittir. Cehennem ateşinin alevleri Claudel'in içinde, Tanrı'nın insanlara karşı davranışlarındaki o intikam alıcı görkeminden neredeyse zevk alan acımasız bir onaylama hissinin gelişmesine neden olmuştur. Onun dramları ve *İncil* yorumları arasında, sanki bir manastır kütüphanesinde keşfedilmiş ve insanın ahlaksızlıklarına tepeden bakan gaddar bir baş keşişin elinden çıkmış gibi okunan bazı sayfalar bulunmaktadır. Ayrıca, Claudel'in çok az sayıda oyunu tiyatronun uygulama alanı için tasarlanmıştır. Claudel'in oyunlarından bazılarının ancak kısaltılmış ya da basitleştirilmiş versiyonları sahnelebilmektedir. *Le Soulier de satin*'deki temel hüner, gerçeklikten bütünüyle düşsel alana görsel ve normal anlamda yapılan anlık geçiştir. Gerçek tiyatro sahnesi üzerinde bu geçişler, çözümleri fazlasıyla güç sorunlara neden olmaktadır. Uzun sözün kısası, Claudel'in sanatında dram sanatından ziyade dramatik olana ait unsurlar vardır. Ve hepsinden önemlisi, ne Claudel'in girişimi ne de Eliot'ın *Murder in the Cathedral*'i gibi örnekler, Hıristiyanlığa özgü insanlık görüşünün, tragedyanın reddine neden olduğu gerçeğini değiştirememektedir. Sık sık Becket rolünde oynamış bir aktör, konuyu tüm netliğiyle açıklığa kavuşturmaktadır: "Sahne üzerinde katledildiğimi biliyorum ama bir kez bile olsun kendimi ölmüş gibi hissetmedim."

Claudel'de örtük biçimde bulunan kısmi tragedya fikri, önceden belirlenmiş ya da önüne geçilmez bir felaketten ziyade bir yıkım olarak tragedya kavramı, Brecht'in sanatının merkezindedir. Bunun böyle olması kaçınılmazdır. Marksist dünya görüşü hata, acı ve geçici yenilgi olasılıklarına Hıristiyanlık görüşünden bile da-

ha fazla imkân tanır, ancak, nihai tragedyaya tanımaz. Ümitsizlik, İsa'ya karşı işlenenlerden hiç de aşağı kalır yanı olmayan, Marksizm karşısında işlenmiş ölümcül bir günahıdır. İlk Sovyet eğitim komiseri Lunaçarski, komünist toplumu tanımlayan niteliklerden birinin, trajik dram sanatının yokluğu olduğunu açıklamıştır. Akıl-gücünün dünyanın doğal gidişatını denetimi altına alarak, insan yaşamına tam bir saygınlık ve amaç kazandırabileceğinden emin bir komünist, bundan böyle tragedyanın anlamının ayırdına varamayacaktır. Veya tragedyayı, manevi geçmiş müzesinde bulunan kutsal bir emanet olarak görecektir. Trajik tiyatro, tarihin akıl-öncesi dönemine ait bir ifade biçimidir; doğada ve insan ruhunda zihni delirtebilecek ya da yok edebilecek gizli, kontrol edilemeyen güçlerin bulunduğu varsayımına dayanmaktadır. Bir Marksist, böyle güçlerin aslında var olmadıklarını, onların antik cehaletin metaforları ya da karanlıkta çocukları korkutmak için üretilmiş hayaletler olduklarını bilir. Keza bir Marksist, Oidipus'u şaşkına çeviren kör zorunluluğun, *Anangké* gibi bir şeyin olmadığını da bilir. "Zorunluluk," der Marx ve Engels, "yalnızca anlaşılmadığı ölçüde kördür." Tragedyaysa sadece gerçeğin akıl ve toplumsal bilinç tarafından kontrol edilmediği durumlarda ortaya çıkabilir. Komünist toplumun yeni insanı, o üç yol kavşağına vardığı zaman karşısına çıkacak olan şey, bir fabrika ya da büyük bir kültür binasıdır; genç atların çektiği arabasında öfkeden kudurmuş Laios değil.

Ayrıca Marksist öğretisi, son derece, muhtemelen de saf bir şekilde iyimserdir. Bir komünist, tıpkı Tanrı'nın Krallığı'nın ortaya çıkacağına kayıtsız şartsız inanan bir ortaçağ hayalperesti gibi, adaletin krallığının dünyaya gelmek üzere olduğundan emindir. Marksist tarih görüşü dünyevi bir *komedyadır*. İnsanlar adalete, eşitliğe ve sınıfsız bir toplumun beraberinde getireceği rahatlığa doğru ilerlemektedirler. Kapitalist sömürünün sonu getirildiğinde ve devlet kavramı ortadan kaldırıldığında, savaş ve yoksulluklar, hatıralardaki belli belirsiz birer kâbus haline gelerek yok olacak ve dünya yeniden insanlar için bir bahçeye dönecektir. Bu hedefe giden yolda birtakım felaketler olabilir. Suçlu olduğu gün gibi or-

tada olan *burjuvazi* vahşi bir kurnazlıkla yaşam savaşı vermektedir ve kısa vadede siyasi ya da askeri başarılar kazanabilir. İşçi sınıfının yok yere kanının döküldüğü Paris Komünü ve 1905 ayaklanması gibi zamansız başkaldırıları olmuştur. Sosyalist cephe içinde sapkınlıktan ve hizipleşmeden kaynaklanan birtakım sapmalar olabilir. Ancak, en korkunç yenilgi durumunda dahi trajik ümitsizliğe yer yoktur. İlerleme devam etmektedir zira ardında amansız tarih yasaları vardır; nihai zafer, şafağın söküğü kadar yakındır.

Marksist edebiyat, bu yüzden, keyifli bir olumlama ya da bir savaş çağrısıdır. Stalin, bütün oyunların ve romanların mutlu bir sona sahip olmaları gerektiğini emrettiğinde, komünist toplumun amaçlarıyla kusursuz bir tutarlılık içindedir. Sovyet sansürçüler, sosyalist ütopyanın nihai çöküşü üzerine kaleme alınmış bir hiciv olan Dostoyevski'nin *Ecinniler*'ini yasaklamanın bir yolunu bulmaya çalıştıklarında haklıydılar. Komünist bir devletin bünyesinde tragedya sadece kötü sanat demek değildir; aynı zamanda, ön safaların moralini çökertmek için tasarlanmış bir hainliktir. Bu zorunlu mutluluk aksiyomu, Vişniyevski'nin 1934 yılında sahneye konan bir oyununun başlığında somutlaştırılmıştır: *İyimser Tragedya*. Söz konusu oyun, bir Kızıl Ordu denizci bölüğünün savaşta kahramanca ölümünü dramatize etmektedir. Askerlerin hepsi gözlerimizin önünde can verir, oysa bizden, onların fedakârlıklarına trajik bir anlam yüklememiz beklenmez zira onların ölümleri, Parti'nin ve Sovyetler Birliği'nin nihai zaferine katkıda bulunmaktadır. Bir komünist, dini bütün bir Hristiyanla birlikte şu soruyu sorabilir: "Ölüm, nerede kaldı senin o acın?"

Bu kadar keskin ve naif bir mitolojinin, Brecht çapında bir dram yazarının amaçlarına hizmet etmiş olması dikkate değerdir. Fakat Brecht, Marksizm'le daima dolaylı bir ilişki içinde olmuştur. Claudel gibi o da bir şairin tutucu inanışların doğasına aykırı bir şekilde çalışmasına imkân tanıyan sapkınlık kaynaklı bir üstünlüğe sahiptir. Claudel'de eksik olan merhametken, Brecht'te eksik olan umuttur. Brecht'in şiir tekniğini şekillendiren şey, Sovyet gücünün amansız yükselişinden ziyade Alman komünist hareketinin

başarısızlığı ve yok edilmesidir. Brecht'in tüm görüşlerini etkileyen bu feci olayın gölgesi, Stalinci iyimserliğin göz kamaştırıcı parlaltısı üzerine düşmüştür. Brecht ne Rusya'da yaşamış ne de resmi Stalinci edebiyat kurumuna katılmıştır. Neredeyse hayatının sonuna kadar sürgünde yaşamayı tercih etmiştir. Askeri ve siyasi başarıların ağırlığı Marksist cepheye kaydığı zaman bile o, bir önceki yenilginin havasını solumayı sürdürmüştür (Brecht'in son oyunu Paris Komünü'nün ortadan kaldırılması üzerinedir). Galip tarafta olmayı böylesine reddetmesi, Brecht'in siyasal anlayışına resmi "olumlu" hatla çoğunlukla bağdaşmayan, bireysel ve anarşik bir tat vermiştir. Söz konusu durumun, Brecht'in Doğu Berlin'deki son yılları için de geçerli olduğunu düşünüyorum. Brecht, sönük gerçekçiliğini, hicve eğilimini ve hiçbir şeye boyun eğmeyen zekâsını, içtenlikle ve açıkça savunduğu ideolojiye karşı kullanmıştır. Bu yüzden onun eserlerinde, Corneille'in yapıtlarında olduğu gibi, şairin zihnindeki doğal yetenekle, kendisini dışavurduğu retoriği arasında kasıtlı bir çatışma bulunmaktadır. Ayrıca Brecht, "iyimser tragedya" paradoksu üzerinde öyle pek durmamıştır. O hem müzikte hem de sinemada, hem lirizmde hem de propaganda konusunda aynı derecede bilgili bir teatral biçemler virtüozuydu. O, oynadığı kurnaz ve radikal oyunda trajik türü nadiren kullanmıştır. Fakat *Mutter Courage (Cesaret Ana)* gibi önemli bir örnekte, Brecht'in tragedya kavramı Hristiyan şairin tragedya anlayışının çok da uzağında değildir.

Brecht, tarihteki diyalektik sürece ve Marksist idealin gerçekleştirilmesinin zorunlu olduğuna inanıyordu. Ancak, soğukkanlı bakışını şimdiki zamanın üzerinde tutmaya devam etti. Brecht, ufukta beliren ışığın fazlasıyla uzak bir mesafede bulunduğunu ve bu hedefe giden yol boyunca korkunç acılar çekileceğini bilecek kadar gerçekçiydi. Adaletin krallığında dört bir taraf, "Tanrı'ya şükür" sesleriyle inleyecekti fakat bu ne yarın olacaktı ne de yarından sonra. Oysa salt nihai zaferin yakın olmasından ötürü, zaferin öncesinde yaşanması zorunlu tüm acılar tuhaf ve gaddar bir yıkım niteliğine sahipti. Söz konusu durum fazlasıyla korkunçtur zira bu yıkım bir ölçüde de kaçınılmazdır. Claudel'in ka-

rakterleri, Tanrı'nın kurtarıcı gücüne sırt çevirmelerinden ötürü kendilerini tragedyanın ortasında bulurlar. Çektikleri acı gerçek olmakla birlikte, metafiziksel anlamda saçmadır. Bu durum Brecht için de geçerlidir. Bir Marksist, insanın tarih yasalarıyla savaşımasının saçma olduğunu bilir. Kapitalist sınıf, suçlu olduğunun farkına varır ve sosyalist vahiyin açık doğrularını kabul ederse, daha fazla mücadeleye gerek kalmayacaktır. Proletaryanın tarihsel sürecin doğasını anlaması ve komünist öncüsüne doğal lideri gözüyle bakması durumunda, savaşın ve ticari tamahkârlığın tüm yapısı çökecektir. Ancak, insanlar kendi kurtuluşlarına karşı kördür. Bu yüzden, sayısız yaşam harap olmuştur, hem de bir hiç uğruna.

Cesaret Ana saf yıkım üzerine yazılmış bir alegoridir. Çılgın yaşlı kadın, Otuz Yıl Savaşları'nın kanlı coğrafyası boyunca teker teker çocuklarını kaybeder. Heba olan bu yaşamlar, yeterli bir yıkımdır. Oysa esas yıkım insanın içindedir. Cesaret Ana, çektiği acılardan hiçbir ders çıkarmaz. Kadın, kılıç satarak yaşayanların yine kılıç tarafından yok edileceklerine ilişkin o basit gerçeği kavramayı reddeder. Askerlere erzak sattığı arabasını savaştan savaşa götürür. O, insanların yaralandıkları yerde konyak isteyeceklerini ve silahların ateşlendiği bir yerde, baruta gereksinim duyulacağını bilir. Cesaret Ana, ne zaman çocuklarından biri öldürülse durabilirdi. Bunun yerine o, sağ kalanları arabasına koşturmakta ve tıpkı leşlerin üzerinde ağır aksak yürüyen bir akbaba gibi yoluna devam etmektedir. Kadın arabayı çekerken, döner sahne gitgide artan bir hızla dönmeye başlar. Ahmak varlık ilerlediğini düşünmektedir. Aslında o bir yıkım değirmenini çevirmektedir. Ancak, Alsatia ile Prag arasında kalan o kavrulmuş arazinin bir yerlerinde kazanılacak para olduğu sürece durmaya niyeti yoktur. Ölülerini kışa ve kurtlara bırakarak yoluna devam eder. Cesaret Ana'nın yaşadığı dehşetlerin her biri saf yıkımdır; tıpkı soğuk küllerin üzerine düşen bir yıldırım gibi. Kadın omuzlarındaki gücü tekrar toplar, kendisini bir kez daha arabaya koşar ve savaş şarkıları söyler:

Ulm'den Prag'a, Prag'dan tekrar burayal
 İlerliyor Cesaret Anal
 Savaş geçindirir insanını,
 Tek gereken kurşun ve baruttur.
 Savaş kurşunla yaşayamaz
 Sadece barut da yetmez ona, adamlar da lazımdır savaşal
 Hadi oğlum, doğru kışlaya,
 Bugün kaydını yaptır ve asker ol! Yoksa savaşlar biter!

Cesaret Ana savaşın insan yediğini bilir. Unuttuğu, ilk olarak kişinin kendi çocuklarının yok edileceğidir. Nihayet son çocuğu, dil-siz Katrin de öldürülür. Ancak, bu dehşet verici olay dahi bir işe yaramaz. Artık Cesaret, grotesk bir biçimde, yaşarmış gibi görünen bir korkuluktan farksızdır. Fakat savaşın saçtığı koku ve para onu hâlâ kendisine çekmektedir: “Umarım arabayı tek başıma çekmeye gücüm yeter. Hallederim.” Arka planda, davul ve trompet sesleri eşliğinde bir alay geçmektedir. Kadın onlara seslenir: “Beni de alın yanınıza.” Cesaret Ana kendisini arabaya koşar ve sahne boş bir gökyüzü altında tekrar dönmeye başlar. Çalan marş bize, savaşın yüz-yıl daha süreceğini söyler.

Sürmelidir de; hatta ondan sonraki savaş, iki yüz yıl sürecektir. Yıkım ve kıyımın görünürde bir sonu yok mu? Kadınlar oğullarını savaşta ölmeye giden askerler sürüsüne teslim etmeyi reddetmeden; erkekler, kendi çocuklarını öldüren silahları yapmaya bir son vermeden, bu durumun sonu gelmez. Oyunun ufkunda uzakta bir yerlerde bir şafak çizgisi vardır. Olaylar arasındaki diyalektik ilişkide suların durulacağı bir zaman gelecek ve uluslar silahlarını bırakacaklardır. Ancak Cesaret Ana, bu zamanın gelmesine engel olmaktadır. Brecht, ihtiyar gaddar kadını ahmak açgözlülüğünden ötürü yermemizi istemektedir. Brecht yıkımın, asil ya da trajik değil, bayağı ve korkunç bir şekilde beş para etmez olduğunu anlamamızı istemektedir. Oyunun tüm meselesi bundan ibarettir. Cesa-

9 *Chaps* (adamlar) Edward Dönemi'ne özgü bir sözcüktür ve Almandaca sıradan insan anlamına gelen *Leut* kelimesinin karşılığı vermez. Ancak Brecht, Kipling'in baladlarını sever ve sık sık taklit ederdi; dolayısıyla, onun bu kelimeye pek takılacağını sanmıyorum.

ret Ana hiçbir şey öğrenmediği için izleyiciler bir şeyler öğrenmiş olabilir. Ders bitmiştir.

Ancak tabii ki, sonuç pek de bununla sınırlı değildir. Ahlakçı, kendi kürsüsünü şairle paylaşmak zorundadır. Ve şair kabiliyetlidir. Ahlakçının görüşünü söylemesine müsaade eder ve çektiği sefaletin sorumlusunun Cesaret olduğunu asla inkâr etmez. Bizden sadece ona bakmamızı ister. Kadın tüm şartlar altında son derece hayat dolu, bir o kadar da doymak bilmez ve zapt edilemezdir. Cesaret samimi ve yok edici olduğu kadar canlıdır. Kendimizi oyundan koparıp sadece onun hataları hakkında yargıya varamayız. Biz de arabanın peşine takılırız ve sahne bizim ayaklarımızın altından döner.

Brecht, her ne kadar izleyicinin kendisini karakterlerle özdeşleştirmesine romantik bir safsata gözüyle bakma iddiasında olsa da bu durumun bütünüyle farkındadır. Brecht, sanatçı ve diyalektikçi arasındaki düelloda sanatçıya cüzi fakat daimi bir zafer payı bırakmaktadır. Bu pay farkıyla, *Cesaret Ana* tragedyadır; muhtemelen oyunu çevreleyen kurtarıcı siyasalardan dolayı eksik olmasına rağmen gerçek ve fazlasıyla yoğundur. Brecht Oidipus'un evreniyle, Marx'ın dünyası arasındaki orta yerde durmaktadır. Brecht, zorunluluğun kör olmadığı hususunda Marx'la aynı görüştedir fakat tüm gerçek şairler gibi o da zorunluluğun çoğu kez gözlerini kapalı tuttuğunu bilmektedir. Ve zorunluluk ne zaman gözlerini yumsa Korinthos yolu boyunca pusuya yatıp gelecek adamı beklemektedir.

Bu çalışmada, savaştan sonra Fransız tiyatrosunun ortaya çıkardığı bir grup kasvetli oyuna değinmedim. Sartre'ın oyunları, Camus'nün *Caligula*'sı ve Samuel Beckett'in kara fantezileri o kadar yakın tarihlidir ki, söz konusu eserler hakkında varılacak bir yargı tutarsız olabilir. Hislerim, bu oyunların öneminin, dram sanatının kapsamının ve yetkesinin dışında yattığı yönünde. *Huis Clos* (Gizli Celse), *Le Diable et le Bon Dieu* (Şeytan ve Yüce Tanrı) ve *Caligula* öncelikli olarak tiyatro değildir; bahsi geçen oyunlar için sahne daha ziyade bir araçtır. Tıpkı Diderot gibi, Sartre ve

Camus de dramatik aksiyondan felsefi ya da siyasi bir argümana ilişkin bir mesel üretmiştir. Teatral biçim neredeyse rastlantısaldır; oyunlar grafik jest ve mimiklerle vurgulanan, söze dökülmüş makaleler ya da eleştiri yazılarıdır. Bu alegorilerde duyulan, karakterlerden ziyade seslerdir.

Beckett'in durumuysa çok daha ilgi çekicidir. Beckett, İrlanda edebiyatıyla olan kişisel bağlarından komik, bir o kadar da hüznü olan farklı bir ses türetmiştir. *Waiting for Godot*'da (*Godot'yu Beklerken*) ahlaki durumumuzun zayıflığını acı verici bir canlılıkla açığa vuran anlar vardır: Sözü ya da jest ve mimiklerin, zamanın boşluğuna ve dehşetine uygun düşecek bir ifade bulma konusunda yetersiz kalmaları. Ancak, bahsettiğimiz şeyin gerçek anlamda dram olup olmadığını düşünmeden edemiyorum yine de. Beckett'in kaleme aldığı eserler birer "karşı-dram"dır; o, tuhaf bir İrlandalı mantığıyla, tiyatro sahnesinden, bütün hareket şekillerini ve karakterler arasındaki doğal konuşma biçimlerini kaldırmak suretiyle de bir oyun üretilebileceğini göstermektedir. Fakat bence sonuçta ortaya çıkan şey, ağır aksak ve tekdüzedir. Sahip olduğumuz, en iyi ihtimalle, kuklaların sanki canlıymış gibi davranmakta ısrar etmeleri nedeniyle, geçici olarak etkileyici ya da dehşet verici bir hale gelen bir kukla gösterisi veya metafiziksel bir *guignol* eseridir.

Bu oyun yazarlarının hiçbirinde, Claudel ve Brecht'te bulunan ve dram sanatının ayrılmaz bir parçası olan o doğal yetenek yoktur: Bağımsız bir yaşam mucizesiyle donatılmış karakterlerin yaratılması. Bertolt Brecht ölmüştür ve zaman, bizi onun siyasi görüşlerindeki kâbustan kurtarabilir. Fakat onun zihninde yarattığı varlıklar kalıcı bir canlılığa sahiptir. Brecht'in adı edebiyat tarihinin mezarlığında yerini aldığı anda, Cesaret Ana bir kış gecesi yine arabasını çekmeye devam edecektir.

X

Bu çalışmayı, eleştirel bir argümandan ziyade kişisel bir anıma dair bir gözlemlerle bitirmek istiyorum. Üzerinde durduğum sorunların kesin bir çözümü yok. Çoğunlukla bir alegori, bu sorunlara ilişkin bir iddia öne sürmekten çok daha uygun bir şekilde onları aydınlığa kavuşturacaktır. Ayrıca edebiyat eleştirisinin, kesinliğe veya kanıta sahip olmadığına inanıyorum. Eleştiri dürüst olduğu yerde aşırı tutkuludur; özel deneyimlerle karşı tarafı ikna etmenin bir yolunu bulmaya çalışır. Anlatacağım üç olay, konumuzla ilgili üç parçalı olasılığa uygun düşecektir: Tragedyanın gerçekten de ölmüş olduğu; teknik biçimlerdeki değişikliklere karşın tragedyanın esas geleneğini bünyesinde barındırmayı sürdürüyor olduğu; veya son olarak, trajik dram sanatının tekrar hayata dönebilecek olduğu.

Bundan kısa bir süre önce, Güney Polonya’da bir tren yolculuğuna çıkmıştım. Bir bayır tepesinde bulunan yağmalanmış bir harabeden geçtik. Kompartımanımdaki Polonyalılardan biri bana orada neler olup bittiğini anlattı. Eskiden bir manastır olan bu yeri Almanlar, esir aldıkları Rus subayları tuttukları bir hapishane olarak kullanmışlar. Savaşın son yılında, Almanlar doğudan geri çekilmeye başladıkları zaman, hapishaneye hiç yemek ulaşmamış. Gardiyanlar çevredeki araziye talan ederek alabildikleri her şeyi al-

mışlar fakat çok geçmeden, acıkan polis köpekleri gitgide tehlike-
li olmaya başlamışlar. Almanlar kısa bir süre tereddüt ettikten son-
ra köpekleri tutukluların üzerine salmışlar ve açlıktan gözleri dn-
mş köpekler, esirlerden birkaçını canlı canlı yemiş. Garnizondaki
askerler kaçarlarken, sağ kalanları bodruma kilitli bir halde bıra-
kıp gitmişler. Kalanlardan ikisi, yoldaşlarını öldürüp yiyerek ha-
yatta kalmayı başarmış. Nihayet, ilerleyen Sovyet ordusu onları
bulmuş. İki adama güzel bir yemek verildikten sonra, diğer asker-
lerin, eski subaylarının ne kadar aşağılık bir duruma dşrldk-
lerini görüp ibret almaları için vurulmuşlar. Bunun ardından da
manastır ateşe verilmiş.

Bunu dinleyen kompartımanımızdaki diğer yolcular derhal sı-
rayla benzer ya da beter bir olayı anlattılar. Bir kadın, Matthau-
sen'daki ölüm kampında kız kardeşine neler yapıldığından bahset-
ti. Kadının anlattıklarını buraya yazmayacağım çünkü bu durum
karşısında kelimeler kifayetsiz kalıyor. Hepimiz bir müddet sessiz
kaldık ve sonra daha yaşlı bir adam, bu gibi olayların nasıl mey-
dana geldiğinin anlaşılmasına yardımcı olabilecek bir ortaçağ me-
seli bildiğini söyledi:

Orta Polonya'da gözlerden ırak bir köyde kk bir sinagog varmış.
Haham, bir gece dolaşırken sinagoga girmiş ve Tanrı'yı karanlık bir k-
sede otururken görmüş. Haham hemen eliyle yüzünü kapatıp bağırmış:
"Yüce Tanrım, Siz burada ne yapıyorsunuz?" Tanrı, Haham'a ne grle-
miş ne de kasırganın içinden seslenmiş; bunun yerine, ona kısık ve iten
bir sesle şöyle yanıt vermiş: "Yorulдум Haham, ölecek kadar yorulдум."

Bu meselin konumuzla olan ilgisi, benim anladığım kadarıyla
şöyle: Tanrı insanların merhametsizliğinden yorgun düşmüştür.
Belki de artık O, bu merhametsizliği kontrol edememekte ve kâ-
inatın aynasında bulunan Kendi imgesini artık tanıyamamaktadır.
Dünyayı kendi acımasız kaderine terk etmiş olan O, şu anda evre-
nin o kadar uzak bir köşesinde bulunmaktadır ki, elçileri bile biz-
lere ulaşmamaktadır. Kanımca O, tartışmamız boyunca daimi bir
sınır çizgisi olan bir zamanda, 17. yüzyılda dünyaya sırtını dn-

müştür. 19. yüzyılda Laplace, Tanrı'nın, akılcı zihnin artık ihtiyaç duymadığı bir varsayım olduğunu ilan etmiştir; Tanrı da bu büyük gökbilimcinin sözüne inanmıştır. Oysa tragedya, Tanrı'nın varlığının dayanılmaz ağırlığına gereksinim duyan bir sanat biçimidir. Tragedya şu anda ölmüştür çünkü O'nun gölgesi artık Agamemnon, Macbeth ya da Athalie'nin üzerine düştüğü gibi bizim üzerimize düşmemektedir.

Ya da belki de tragedya yalnızca biçem ve uzlaşımları bağlamında bir değişikliğe uğramıştır. *Cesaret Ana*'da, askerlerin Schweizerkras'ın (İsviçre Peyniri) cansız bedenini taşıdıkları bir an vardır. Askerler, onun Cesaret'in oğlu olduğundan şüphelenmekle birlikte bundan pek de emin değillerdir. Kadın, cesedi teşhis etmek zorundadır. Helene Weigel'in, bahsi geçen sahneyi Berliner Ensemble'da oynayışını izlemiştim; gerçi, onun bu sahneyi mucizevi bir şekilde canlandırmasının yanında, oynamak fiili basit kalır. Kadın, oğlunun bedeni önüne serildiğinde, yalnızca sessiz bir yalamamayla başını iki yana salladı. Askerler onu tekrar bedene bakmaya zorladı. Kadın, bir kez daha, bedeni tanıdığına dair hiçbir imada bulunmadı; yalnızca donuk bir bakış. Beden kaldırılıp götürülürken Weigel, diğer tarafa baktı ve ağzını, âdeta yırtarmışçasına alabildiğine açtı. Jestin şekli, Picasso'nun *Guernica*'sında acıyla inleyen atın yüzünün aldığı biçimdi. Bu jestten çıkan ses, kelimelerle anlatamayacağım kadar saf ve dehşet vericiydi. Oysa aslında ortada bir ses yoktu. Hiçbir şey. Ses, bütünüyle sessizlikti. Bütün tiyatro salonu boyunca tekrar tekrar acıyla haykıran ve böylece seyircilerin, sanki aniden esen bir rüzgâra karşı başlarını öne eğmeleri gibi, başlarını öne eğmelerine sebep olan şey sessizlikti. Sessizliğin içindeki bu çılgılık bana, Cassandra'nın Atreus hanedanının kana boğulacağını öngördüğü anda attığı çılgılla aynı gibi geldi. Bu, trajik hayal gücünün yaşam algımıza damgasını ilk kez vurduğu vahşi haykırışın aynısıydı. İnsanın insaniyetsizliği ve insanların yıkımına yakılan aynı vahşi ve saf ağıt. Tragedyanın eğrisi muhtemelen bozulmamıştır.

Bir de aklımızda bulunması gereken şey –her ne kadar bunu uzak bir ihtimal olarak değerlendiresem de– trajik tiyatronun önünde ye -

ni bir yaşam olasılığının ve geleceğinin bulunduğu. Çin'deki bir tarım komününün faaliyetlerini anlatan bir belgesel seyretmişim. Filmin bir yerinde, araziden çıkıp gelen çok sayıda işçi kazmalarını bırakıp kulübe avlusunda toplandılar. İşçiler büyük bir koro oluşturarak, Çin'in düşmanları aleyhinde bir şarkı söylemeye başladılar. Ardından bir grup lideri sırasından fırlayıp bir çeşit anlaşılması güç ve şiddet dolu bir dans icra etti. Adam pantomim yaparak, emperyalist haydutlara karşı verilen mücadeleyi ve bu eşkıyaların köylü ordular tarafından bozguna uğratılışını anlatıyordu. Tören, yerel Komünist Parti'nin kurucularından birinin kahramanca ölümünü anlatan bir hikâyeye son buldu. Bu kişi, Japonlar tarafından öldürülmüş ve yakınlarda bir yere gömülmüştü.

Düşünüyorum da tragedya da üç bin yıl önce, Argos ovalarında, benzer bir meydan okuma ve ölüleri onurlandırma amacıyla yapılan ayinlerle başlamamış mıydı?

DİZİN

- absürd 168
adalet 2, 3, 5, 47, 99, 129, 147
Addison, Joseph 201, 236
 Cato 201
ahlaki 20, 23, 50, 58, 67, 89, 99, 107, 125,
 137, 148, 167, 180, 186, 206, 237, 247
Aiskhylos X, 17, 22-24, 26, 62, 74, 80, 84-
 86, 103, 114, 140, 141, 143, 144, 147,
 151, 176, 194, 207, 246, 250, 251
 Agamemnon 160, 207
 Eumenidler 4, 17
 Adak Taşryıcıları 248
 Oresteia XI, XIII, 1, 17, 24, 36, 85, 126,
 130, 141, 147, 160, 180, 247, 250
 Persler 142
 Prometheus 23, 91, 157, 176
 Thebai'ye Karşı Yediler 142
 Yakaran Kadımlar 74, 75
akıl 2, 5, 13, 26, 54, 55, 62, 68, 92, 96, 134,
 139, 144, 180, 191, 216, 222, 225, 239,
 252, 260
Alfieri, Vittorio
 Agamemnone 160
 Antigone 36, 136, 144, 160, 207, 247
Anderson, Maxwell 238
Anouilh, Jean 173, 174, 252
 Antigone 252
 Médée 41, 173
Antonius 18
Aristophanes 186, 187, 229
Aristoteles 12, 13, 17, 22, 25, 30, 133, 141,
 142, 155, 167,
 Poetika 13, 28, 30, 133, 141, 142
Armado 188
aşk 31, 51, 52, 54, 57, 60, 67-69, 71, 116,
 117, 149, 161, 171
Attika X, 141, 180

Balzac, Honoré de 91, 170, 200
barok 19, 20, 40-42, 46, 50, 56, 62, 76, 79,
 81, 91, 254
Bayreuth 81, 88, 137, 143, 148, 216, 218

Beaumont, Francis 29, 40,
Beckett, Samuel XI, XII, 265, 266
 Waiting For Godot 266
Beddoes, Thomas Lovell 91, 112
beden 185
Beethoven, Ludwig van 101, 114, 137, 216
 Fidelio 216
Bel-Geddes, Norman 157
benlik 101, 102
benlikçilik 104
Benserade, Isaac de 45
Bentley, Eric 133, 236
Berg, Alban 208, 218
 Wozzeck 208
Berlioz, Hector 107, 116, 126, 140, 157, 216,
 231
 Les Troyens 216
 Mémoires 107
 La Damnation de Faust 216
Blackmur, R.P. VII
Blake, William 90, 139, 148, 245
 Edward III 90
Blunden, Edmund 111
Boileau, Nicolas 30, 102, 141
Bonapart, Napolyon 45, 86, 92
Bond, Edward XII
Borgerhoff, E.B.E. VII
Bossuet, Jacques Bénigne 46
Brasillach, Robert 45
Brecht, Bertolt XI, 26, 28, 59, 88, 124, 137,
 174, 206, 208, 248, 259, 261-266
 Mutter Courage 262, 263, 265, 269
Broch, Hermann 234, 235
 Der Tod des Vergil 234
Browning, Robert 91, 236
Brunetière, Ferdinand 35
 burjuva 86, 94
Büchner, Georg XII, 80, 124, 163, 204-208,
 211-213, 233
 Dantons Tod 163, 205, 206
 Lenz 205
 Woyzeck 205-208, 210-212, 214, 219

- Byron, George Gordon (Lord) 19, 58, 88, 90, 94, 98, 102, 105, 119, 150-152, 154-163, 171
Cain 156, 157
Don Juan 39, 102, 160, 197, 201, 215
Heaven and Earth 156-158
Manfred 99, 150, 156
Marino Faliero 151-153
Sardanapalus 19, 151, 152, 155, 156, 162
The Deformed Transformed 156, 158, 160, 162
The Two Foscari 151, 152, 154, 155
- Calderón, Pedro 14, 40, 80, 82, 91, 254
- Caliban 30, 188
- Calvin, John 11
- Camus, Albert 265, 266
Caligula 265
- Can Grande (Verona Prensi) 7
- Castelverto, Lodovico 13, 15, 141
Poetica d'Aristotele vulgarizata 13
- Castlereagh, Robert Stewart 89
- cehennem 16, 100, 125, 145, 164, 195, 210
- cennet 8, 16, 42, 47, 93, 96, 110, 145, 257
- Cervantes, Miguel de 140
- Chapman, George 15, 20, 21, 22, 108
Admiral of France 20
Bussy d'Ambois 20
The Tragedy of Chabot 20
- Chaucer, Geoffrey 7, 8, 10, 11
Monk's Tale 7
- Chaulner, Charles 45
- Chesterton, Gilbert Keith 245
- Churchyard, Thomas 10
Mirror for Magistrates 10
- Cicero 53
- Cintio, Giraldo 17
- Claudél, Paul 13, 27, 40, 57, 158, 235, 248, 254-256, 258, 259, 261, 262, 266
Jeanne d'Arc au bûcher 255
Le Livre de Christophe Colomb 255
Le Soulier de satin 40, 255, 256, 259
Partage de Midi 255
- Cocteau, Jean 17, 31, 232, 237, 248, 249, 252
La Machine infernale 31
- Coleridge, Samuel Taylor 53, 64, 88, 90, 94, 96-98, 102, 106-109, 196
- Remorse* 90, 97, 109
The Ancient Mariner 95
The Fall of Robespierre 90
Zapolya 90, 108
- Comédie Française 37, 38, 59, 76
- Cone, Edward VII
- Congreve, William 187, 189
- Cooke, George Frederick 83
- Corneille, Pierre 19, 28, 29, 35-59, 62, 76, 80, 82, 122, 134, 141, 142, 152, 262
Cinna 37, 45, 46
Don Sanche d'Aragon 41
Horace 36-38, 42-45
La Toison d'or 51
Le Cid 36, 39, 41, 42
Le menteur 40
Médée 41
Nicomède 50-52
Oedipe 51
Othon 54
Pertharite 45, 51
Polyeucte 41, 253
Pompée 45, 46
Pulchérie 55
Rodogune 40, 45
Sertorius 45, 51-53
Suréna 43, 45, 55-57
Tite et Bérénice 54, 55
- Corneille, Thomas 141
- Cowley, Abraham 27
- Cromwell Dönemi 28
- Cromwell, Oliver 82
- çağdaş tiyatro 25, 92, 120, 158
- Çehov, Anton 24, 80, 92, 148, 219, 226-229, 231-233
Vişne Bahçesi 228, 231
Üç Kızkardeş 38
- Daniel, Samuel 19
Cleopatra 19
- Dante 7, 15, 43, 114, 139, 140, 157, 236, 239, 245, 246, 252, 253
İlahi Komedya 236
Cehennem 157
- Darwin, Charles 125
- Davut 161

- Defoe, Daniel 78, 146, 200
Moll Flanders 200
 değer 11
 Dekadans 94
 Delacroix, Eugène 150, 156
 Descartes, René 92, 140, 148, 245
Discours de la Méthode 144
 Dickens, Charles 88, 91
 Diderot, Denis 28, 114, 201, 208, 265
Le Fils Naturel 201
 dil 13, 28, 30, 32, 41, 44, 49, 72, 76, 78, 112,
 119, 122, 144, 153, 163, 179, 180, 196,
 213, 215, 234, 239, 241, 246, 255
 Dionysos 6, 24, 85
 Donizetti, Gaetano 124, 134
 Dostoyevski, Fyodor 91, 103, 119, 193, 236,
 261
Ecinniler 261
Yeraltından Notlar 103
 Dryden, John 19, 26, 28-33, 35, 37, 53, 76,
 79, 106, 128, 141, 184, 225, 232, 235,
 241
All for Love 30, 32, 235
Aureng-Zebe 31
Essay of Dramatic Poesy 29, 35
Marriage à la Mode 30, 31
The Hind and the Panther 32
Troilus and Cressida (önsöz) 29-31, 165,
 193
 Dumas, Alexandre 115, 123, 134, 220
Antony 123
 düzyazı 180, 186, 211
- Eckermann, Johann Peter 149, 150
 edebiyat 187, 234
 ego 102
 Eliot, Thomas Sterns 13, 27, 184, 232, 233,
 235, 237, 238, 241, 247, 250-252
Murder in the Cathedral 176, 237, 259
The Family Reunion 232, 247, 250
The Love Song of J. Alfred Prufrock 183
 Elizabeth Dönemi 9-16, 19-22, 24, 26, 28, 29,
 31, 32, 35, 38, 43, 57, 78-81, 83-87, 90,
 109-115, 119, 141-144, 146, 151, 156,
 187, 189, 191, 200, 207, 211, 217, 221,
 222, 243, 244
 Elsinore 144, 145, 183
 Engels, Friedrich 260
- ensest 65, 161
 Erasmus, Desiderius 8
Adagia 8
 erdem 46
 Eski Ahit 3
 Euripides 6, 17, 22, 26, 27, 37, 56-58, 61-65,
 79, 80, 142-144, 172, 176, 240, 253
Bakhhalar 6, 180
Medea 172, 247
Troyalı Kadınlar 240
 Eyüb 1, 2, 5, 114, 140
- fabl 62, 64, 73, 96, 165, 248
 Flaubert, Gustave 91, 171, 234, 235
Madame Bovary 37
 Flecknoe, Richard 25
Short Discourse of the English Stage 25
 Fletcher, John 30, 40, 109
The Two Noble Kinsmen 109
 Fontenelle, Bernard Le Bouvier de 196
 Fransız Devrimi 86, 88, 92, 115, 127
 Franzos, Karl Emil 206
 Frazer, James George 248
The Golden Bough 248
 Freud, Sigmund 4, 159, 171, 248
- Galois, Évariste 207
 Garnier, Robert 17-19, 45, 65, 70, 71
Cornélie 19
Hippolyte 65
Marc-Antoine 18-19
 Garrick, David 83
 Gaille, Charles de (General) 37
 George, Stefan 36
 Gibbon, Edward 240
 Gide, André 35, 36, 248, 249
Ajax 248
Philoctète 248
 Giraudoux, Jean 167, 249
 Gluck, Cristoph 215
Orfea 215
 Goethe, Johann Wolfgang 17, 38, 58, 80, 84,
 87, 88, 91, 95, 100, 117, 118, 124-129,
 133, 134, 137, 148-151, 158, 163-165,
 171, 201, 202, 204, 218, 221, 232, 237
Die Natürliche Tochter 127, 128
Egmont 117
Faust 36, 37, 87, 95, 96, 100, 125, 126,
 149, 157, 158, 161, 201, 204, 206, 245

- Götz von Berlichingen* 117, 119
Iphigenie 37, 58, 59, 61, 62, 64, 70, 78, 126, 137
Roman Elegies 149
Werther 103, 129, 146
Wilhelm Meister 126, 148
- Goldberg 61
 Gorki, Maksim 208
 Gosse, Edmund 112
 Graves, Robert 22, 181, 241
 Greville, Fulke 19
 Alaham 19
 Mustapha 19
 Grillparzer, Franz 124, 171-174
 Medea 172
 The Golden Fleece 171
- Handel, George Frederick 46
 Hardy, Alexandre 40-42, 89, 90
 The Dynasts 89
 hayal gücü 2, 10, 15-17, 19, 26, 28, 32, 39, 43, 45, 51, 55, 81, 82, 92, 103, 104, 107, 113, 115, 119, 134, 139, 142-144, 147, 160, 161, 171, 176, 181, 188, 196, 200, 217, 219, 234, 240, 244-246,
- Haydon, Benjamin 158
 Hazlitt, William 88, 90, 105, 107
 Hebbel, Friedrich 124, 236
 Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 115
 Heine, Heinrich 103, 104
 Almansor 104
 Ratcliff 104
 Heller, Erich 85
 Hofmannstahl, Hugo von 174, 232, 233, 237, 249
 Elektra 232, 248
 Jedermann 237
 Homeros 3, 27, 58, 103, 114, 139, 140, 235, 246
 Ilyada 2, 3, 241
 Odysseia 246
 Horatius 13, 20, 44, 141, 144, 152, 155
 Howard, Robert (Sir) 27
 Hölderlin, Friedrich 17, 163, 176, 177
 Der Tod des Empedokles 176
 Empedokles 176, 177
 Empedokles auf dem Ätna 176
- Hugo, Victor 28, 35, 104, 107, 113-116, 120-123, 130, 139, 143, 144, 148, 151, 183, 213, 237
 Cromwell 113, 115, 183
 Hernani 39, 113, 120, 121, 123
 Le Roi s'amuse 123
 Les Contemplations 104
 Les Misérables 95
 Ruy Blas 39, 115, 120, 121, 123
 William Shakespeare 113
 Hume, David 145
 Hunt, Leigh 82, 90
 Legend of Florence 90
 Scenes from an Unfinished Drama 90
- Ibsen, Henrik 5, 12, 24, 28, 32, 65, 80, 89, 92, 103, 128, 148, 159, 200, 201, 206, 218-226, 231-233
 Bir Halk Düşmanı 5, 220
 Biz Ölümler Uyanınca 223, 224
 Brand 221, 223
 Denizden Gelen Kadın 221, 223
 Hedda Gabler 221
 Hortlaklar 220
 John Gabriel Borkman 224, 225, 231
 Küçük Eyolf 224
 Nora, Bir Bebek Evi 220, 223
 Peer Gynt 160, 221
 Rosmersholm 223
 Toplumu Ayakta Tutanlar 220
 Yapı Ustası Solness 223, 224
- Ionesco XII
- insan doğası 93
 ironi 189, 204, 205
 İsa (Hz.) 66, 146, 166, 252, 253, 256, 260
- James, Henry 91, 153, 183
 James I 15, 19, 151, 189
 Janáček, Leoš 218
 Jeffers, Robinson 248
 Medea 248
 Jodelle, Étienne 17, 45
 Cléopâtre captive 17
 Johnson, Samuel 80, 82, 106, 109, 201, 236
 Irene 82, 201
 Jonson, Ben 12, 13, 15, 19-21, 25, 29, 47, 87, 151, 152, 155, 156, 200

- Catiline's Conspiracy* 21
Sejanus 12, 21
The Silent Woman 20
Volpone 20, 21, 200
 Joyce, James 181, 234, 246
Ulysses 234, 246
 Juvenal 140
 kader 146
 Kean, Edmund 83, 84
 Keats, John 84, 91, 102, 105-107, 111, 167, 186, 205
Eve of St. Agnes 91
King Stephen 91
Lamia 111
Otho The Great 84, 91, 106, 111
 Kemble, John Philip 83
 Kipling, Rudyard 264
 klasisizm 20, 36, 141
 Kleist, Heinrich von 41, 80, 124, 156, 163-174, 227, 236
Amphitryon 165, 167
Das Käthchen von Heilbronn 165, 167, 168
Die Hermannsschlacht 163
Penthesilea 163, 164, 170, 171
Prinz von Homburg 41, 165, 166, 169, 170
Robert Guiskard 164
Das Erdbeben in Chili 164
 Kleopatra 49
 Knight, G. Wilson 160
 komedya 7, 9, 23, 31, 40, 144, 186, 187, 207, 229, 253, 260
 Kopernik 244
 koro 12, 14, 18, 23, 27, 59, 73, 118, 141, 146, 152, 174-176, 182
 koşuk 16, 24, 30, 32, 36, 53, 56, 57, 76, 104, 112, 152, 155, 171, 175, 179-189, 191-198, 201, 204, 208, 213, 214, 218, 226, 231-239, 241, 242
 Kudüs 2, 75
 Kutsal Kitap 73, 106, 161, 196
 Kyd, Thomas 15, 19
The Spanish Tragedy 109
 La Motte, Antoine Houdar de 196
Oedipus 196
 Laclos, Pierre Choderlos 50, 213
 Lamartine, Alphonse 102
 Lamb, Charles 97, 107-109, 111
John Woodvil 108, 109
Specimens of English Dramatic Poets 108, 111
 Landor, Walter Savage 90
 Laplace, Pierre Simon 269
 Lautréamont, Isidore Ducasse 181
 Lawrence, David Herbert 50, 183, 245
 Lenz, Jakob Michael 163
 Leopardi, Count Giacomo 78, 103
 Lessing, Gotthold Ephraim 24, 141-144, 167, 201, 208
Hamburgische Dramaturgie 141
Miss Sara Sampson 201
 liberalizm 94, 129
 libretto 123, 215
 Lillo, George 200, 208
 lirik 27, 102, 103, 105, 150, 160, 180
 lirizm 150, 160, 262
 Lope de Vega 39
 Lorca XI
 Louis, XIII 42
 Louis, XIV 38, 42
 Lucretius 140
 Lunaçarski, Anatoli Vasilyeviç 260
 Luther, Martin 239
 Lydgate, John 11
 Macaulay, Thomas Babington 88, 240
 Machiavelli, Niccolò 42, 187
Mandragola 187
 MacLeish, Archibald 241
JB 241
 Macready, William Charles 83
 Maeterlinck, Maurice 237
 Malone, Edmund 106
 Mann, Thomas 124, 133
 Marksizm 2, 247, 261
 Marlowe, Christopher 10, 11, 15, 16, 70, 80, 100, 108, 109, 111, 112, 121, 149, 205, *Tamburlaine* 111
The Tragedie of Edward the second 9
The Tragical History of Doctor Faustus bkz. Faustus 10, 70, 100, 108
 Marston, John 108
 Marx, Karl 2, 94, 260, 265

- Maulnier, Thierry 36
Introduction à la poésie française 36
- Mazarin, Jules (Kardinal) 41, 42
- Meulwin, Thomas 158
- melankoli 94
- Menandros 187
- Mephistopheles 100, 128, 201, 203, 204, 206
- Meredith, George 91
- Meyerbeer, Giacomo 124
- Michelangelo 139, 140
- Michelet, Jules 240
- Middleton, Thomas 16, 108, 111
Duke of Milan 111
- Miken 72, 144, 145, 183
- Miller, Arthur 225
- Milton, John 17, 23, 29, 47, 102, 141, 151, 154, 156, 164, 234, 235, 244, 246
Paradise Lost 47, 157, 244
Samson Agonistes 22-25, 174, 176, 253
 mit 27, 137, 222, 232, 243, 245, 248, 252
 mitoloji 3, 62, 64, 98, 147, 171, 180, 217, 221, 222, 226, 231, 243-248, 251
- Molière 87, 187, 197, 199, 200, 215
Dom Juan 39, 102, 160, 197, 201, 215
- Montaigne, Michel de 37, 42, 101, 239, 240
Essais 37
- Montherlant, Henry de 39, 40
Le Maître de Santiago 40
- Mozart, Wolfgang Amadeus 37, 205, 215, 216
Don Giovanni 215
- Murray, John 152
- Musset, Alfred de 94, 107, 116, 213, 214
Comédies et proverbes 213
Confession d'un enfant du siècle 94
Lorenzaccio 116, 161, 213, 214
- Mussorgsky, Modest Petrovich 119, 218
Boris Godunov 119, 120, 134, 218
- Naziler 216
- Newton, Isaac 92, 139, 148, 217, 245
Principia 144
- Nietzsche, Friedrich 130, 134, 217, 218
- nihilizm XII
- O'Neill, Eugene 249, 250
Mourning Becomes Electra 31, 247
- Oates, Whitney VII
- Oidipus 4, 5, 10, 11, 51, 95, 103, 143-147, 164, 167, 174, 180, 247-249, 260, 265
 ortaçağ 7, 10, 11, 16, 43, 148, 187, 192, 255
- Orwell, George 241
 1984 241
- otokrasi 94, 131, 213
- Otway, Thomas 82, 152, 153
- Ovidius 162
- oyun VIII, 11, 12, 15, 16, 28, 29, 43, 46, 84, 90, 91, 116, 127, 131, 151, 160, 174, 201, 217, 221, 237, 241, 243, 261, 265, 266
- Pallodio, Andrea 20
- Papalık 96
- Pascal, Blaise 44, 61, 101, 130
- Paulus (Aziz) 140
- Peacock, Thomas 88, 89
Four Ages of Poetry 88
- Peloponesos Savaşları 3
- Perikles Dönemi 80
- Pico della Mirandola 11
- Pinter XII
- Pirandello, Luigi 28, 92, 159, 160, 170
- Platon 180
Symposion 229
- Plautus 186
- Poe, Edgar Allan 170, 185
- Pope, Alexander 49, 139, 144, 152
- Pound, Ezra 75, 248
- Prior, Matthew 22
- Proust, Marcel 183, 234, 245
- Ptolemaios 47, 244
- Puşkin, Aleksandr 78, 103, 107, 119
Boris Godunov 119, 120, 134, 218
- Quintilianus 53
- Rabelais, François 140, 181
- Racine, Jean Baptiste XII, XIII, 6, 12, 17, 19, 27, 35-39, 41, 42, 51, 54-65, 67-69, 72-76, 78-80, 85, 86, 88, 92, 103, 114, 116, 122, 128, 130, 140, 144, 147, 167, 211, 219, 221, 222, 237, 251, 253
Andromache 78
Athalie 36, 58-61, 73-75, 144, 147, 161
Bérénice 38, 54, 59-61, 77
Britannicus 37
Esther 58, 73, 74

- Iphigénie* 37, 58, 59, 61, 62, 64, 70, 78, 126, 137
Phèdre 1, 6, 36, 38, 59-61, 64, 65, 68, 69, 72-74, 77, 78, 87, 144, 147
 Radcliffe, Ann 153
 rasyonalizm 92
 Rembrandt 139, 161
 Restorasyon Dönemi 28, 29
 retorik XII, 3, 15, 18, 31, 35, 37, 44, 48, 52, 68, 108, 117, 121, 122, 162, 173, 184, 197, 199, 212, 234
 Richards, I.A. 96
 Richardson, Samuel 146
 Richelieu, Armand Jean du Plessis (Kardinal) 41
 Richter, Jean Paul 213
 Rilke, Rainer Maria 36, 245
 Rimbaud, Arthur 181, 205
 ritüel X, 58, 60, 62, 85, 86, 115, 142, 150, 237, 248
 Roja, Fernando de 187
 Celestina 187
 romantik benlikçilik 133
 Romantikler 24, 35, 56, 81, 82, 88, 92, 102, 104, 106, 109, 115, 122, 140, 143, 148, 183
 Romantizm 81, 82, 90, 92-96, 101, 102, 103, 106, 115, 123, 128-130, 134, 136, 137, 139, 161, 170, 171, 245
 Rostand, Edmond 38, 123, 236
 Rousseau, Jean-Jacques 37, 92-94, 101, 102, 148
 Confessions 37, 101
 Rönesans 11, 17, 42, 84, 91, 139, 187, 234
 ruh 67, 94, 96, 102, 103, 129, 144, 150, 170, 171
 Rymer, Thomas 25-30, 141
 The Tragedies of the Last Age 25
 Saintsbury, George 32
 Saint-Simon, Claude Henri de Rouvroy 60
 saray entrikası 54, 76
 Sardou, Victorien 123, 217, 218
 Sassoon, Siegfried 241
 Scaliger, Jules-César 13
 Schiller, Johann Christoph Friedrich 27, 28, 37, 39, 73, 76, 80, 100, 101, 107, 117, 118, 124, 128-134, 136, 137, 143, 151, 153, 160, 163, 164, 167, 174-176, 182, 206, 213, 237
 Demetrius 118, 129
 Die Braut von Messina 130, 174-177
 Die Jungfrau von Orleans 100, 101, 136, 174
 Die Räuber 129, 130, 206
 Don Carlos 130, 131, 133, 135, 137
 Fiesco 213
 Maria Stuart 134, 136, 137, 160, 161, 174
 An die Freude 101
 Wallenstein 118, 133, 137, 174
 Schlatter, R. VII
 Schlegel, Friedrich von 117
 Schoenberg, Arnold 206, 219
 Moses and Aron 219
 Scott, Walter 83, 86, 90, 134
 Essays on the Drama 86
 Scribe, Eugène 123
 Sembolizm 94
 Seneca 8, 11-13, 15-17, 19, 39-41, 64, 72, 156
 Sessions, Roger VII
 Sezar 47-49, 190
 Shakespeare, William XII-XIV, 6, 11, 13-17, 21, 22, 24-30, 32, 35, 38, 43, 47, 53, 61, 64, 69, 78, 82, 8588, 91, 103, 105-109, 111-120, 129, 133, 139-145, 147, 149, 150, 152, 153, 155, 157, 165, 173, 177, 182, 184, 187-189, 191, 193-196, 199, 200, 205, 208, 211, 218, 219, 221, 223-226, 237, 239
 A Midsummer Night's Dream 187
 As You Like It 108, 189
 Anthony and Cleopatra 31, 115
 Coriolanus 21, 43, 118, 129, 184, 189
 Cymbeline 111, 188, 224
 Hamlet 1, 17, 24, 36, 40, 60, 83, 85, 87, 114, 116, 117, 141, 145, 222
 Henry IV 118, 119, 113, 191, 192
 Julius Caesar 83, 115, 118, 190
 King Lear XII, XIII, 6, 15, 17, 22, 24, 37, 114, 117, 126, 142, 145, 157, 189, 194, 196, 208-211, 237
 Love's Labour's Lost 188
 Macbeth 14, 25, 60, 108, 114, 119, 142, 147, 167, 222
 Measure for Measure 15, 43, 108, 110, 165

- Much Ado About Nothing* 111, 189
Othello XII, 108, 110, 113, 116, 142
Richard II 15, 118, 182, 207
Richard III 118, 119, 142
Romeo and Juliet 108, 116, 144
The Tempest 31, 188, 224
Timon of Athens XII-XIV, 211
Troilus and Cressida 29-31, 165, 193
The Winter's Tale 14, 108, 188, 224
Merchant of Venice 199
 Shaw, George Bernard 26, 28, 159, 220, 221, 225, 226, 237, 238
Saint Joan 238
The Doctor's Dilemma 238
 Shelley, Percy Bysshe 81, 82, 90, 93, 102, 108, 111, 148, 161, 216
Defence of Poetry 81, 89
Hellas 91, 93
Prometheus XII, 23, 91, 157, 176
The Cenci 90, 108, 110, 111
 Sheridan, Richard 31
 Sidney, Philip (Sir) 13, 14, 19, 22
Defence of Poesy 13, 14
 Smith, Adam 200
 Sofokles X, XI, 17, 22, 24, 26, 27, 29, 37, 58, 80, 84, 91, 103, 133, 140, 141, 143, 144, 148, 174-176, 217, 218, 237, 248, 252
Antigone XI, XIII, 36, 136, 144, 207, 247
Kral Oidipus 5, 6, 24, 37, 126, 145, 147, 196
Oidipus Kolonos'ta 4, 23, 130
 Southey, Robert 90
The Fall of Robespierre 90
 söylem 68, 76, 179, 255
 Spengler, Oswald 88
 St. John Perse 36
 Steevens, George 106
 Stendhal (Henri Beyle) 35, 50, 91, 107, 114, 196, 197, 213, 214
 Sterne, Laurence 181
 Stevens, Wallace 244
 stoacılık 94
 Strachey, Lytton 112
 Strauss, Richard 28, 218, 231
 Strindberg, August XII, 23, 24, 80, 92, 170, 206, 219, 226, 227, 233, 237
Rüya Oyunu 226
Matmazel Julie 227
Ölüm Dansı 227
Hayaletler Sonatı 226
Şam'a Doğru 227
 Swinburne, Algernon Charles 91, 134
Mary Stuart 134
 Synge, John Millington 208
 Şeytan 149, 159, 163, 203
 şiir 11, 16, 36, 37, 51, 83, 173, 179, 181, 183-185, 188, 219, 226, 236-238
 şimşek 145
 Tacitus 20, 186
 Taine, Hippolyte 116
 talih 9
 Tasso, Torquato 17, 27, 29
Torrismondo 17
 Tennyson, Alfred (Lord) 91, 108, 173
 Terentius 8, 186
 Theseus 65, 66, 68-71, 77, 187, 188
 Thukydides 3, 4, 180
 Tieck, Johann Ludwig 117
 Titus Livius 8, 54, 77, 78
 Tolstoy, Lev 245
Savaş ve Barış 236, 241
 Tourneur, Pierre Le 116
 Trissino, Giovan-Giorgio 17
 Tudor Devri 9
 Turenne, Henri de la Tour d'Auvergne 52
 Valéry, Paul 18, 78
 Van Gogh, Vincent 206
 Verdi, Giuseppe 116, 123, 124, 216, 218
Hernani 39, 113, 120, 121, 123
Falstaff 116
Macbeth 116
Otello 116, 218
Rigoletto 123
 Vergilius 27, 216, 236
 Victoria Dönemi 158, 217, 218, 238
 Vigny, Alfred de 102, 113, 115, 120, 236, 237
 Vişniyevski, Vsevolod 261
Iyimser Tragedya 261
 Voltaire 25, 37, 53, 57, 82, 114, 139-142, 144, 145, 148, 200, 213, 217
Semiramis 142
 Wagner, Richard 10, 12, 28, 81, 88, 89, 96, 99, 123, 143, 149, 158, 161, 216-218, 221, 231, 246, 255

- Götterdämmerung* 95
Parsifal 217
Ring 218
Tannhäuser 10
Tristan und Isolde 69, 218, 219
 Webster, John 12, 16, 80, 108, 109, 112
The Duchess of Malfi 108
The White Devil 12, 108, 110
 Wedekind, Frank 124, 206, 227
 Weigel, Helene 269
 Weimar Dönemi 127
 Wieland, Christoph Martin 117
 Wilde, Oscar 171, 189
Salome 171
 Winckelmann, Johann 130
 Winters, Yvor 76
 Wittengstein, Ludwig XIV
 Wordsworth, William 90, 92, 94, 97, 102, 105, 108, 139, 183
The Borderers 90, 97, 108
The Lyrical Ballads 139, 183
 Yahudilik 1, 2
 Yeats, William Butler 27, 171, 233, 235, 237, 238, 241-243, 245, 248
Countess Cathleen 241
Purgatory 242
The Dreaming of the Bones 242
 Yehova 2, 62
 yeni-klasisizm 6, 12-17, 19-24, 27, 29, 30, 35, 38, 40-42, 48, 56-58, 64, 66, 67, 69, 71-73, 75, 76, 79, 81, 82, 114, 115, 117, 121, 130, 139-141, 143, 151, 155, 176, 207
 Yeşaya 114
 Yuhanna (Aziz) 140
 Yunan tragedyası X, 4, 26, 79, 133, 141, 145, 150, 160, 180, 221, 255
 Zekeriya 140
 Zola, Émile 91, 200, 245

Karşılaştırmalı edebiyat uzmanı, filozof, denemeci, çeviri kuramcısı ve edebiyat eleştirmeni George Steiner'in ilk kez 1961'de basılan ve kısa sürede "kült eserler" arasına katılan *Tragedyanın Ölümü* adlı çalışması, yayımlanmasının üzerinden tam 50 yıl geçmesine rağmen ortaya attığı çeşitli sorularla güncelliğini hâlâ koruyor.

Steiner, M.Ö. 5. yüzyılda, Atina'da en parlak dönemini yaşayan tragedyanın Batı düşünce tarihinin hangi döneminde ve hangi karmaşık nedenlerden ötürü o güçlü soluğunu yitirdiğini araştırıyor. Cassandra'nın çılgınlından Oidipus'un sonu gelmez yolculuğuna, Antigone'nin isyanından Phaidra'nın suskunluğuna kadar uzanan bir yelpazede "trajik" dünya görüşünü, "mutlak" tragedyaı araştıran yazar, daha sonra incelemesini Elizabeth dönemine, Shakespeare'e, Racine'e ve modern dram yazımına doğru genişleterek ilk başta ortaya attığı sorunun izini çağlar içinde sürüyor. *Tragedyanın Ölümü*, bu yönüyle Batı tiyatro tarihini olduğu kadar, Batı düşüncesinin gelişimini ve moderniteye geçişin yol açtığı açmazları da felsefi yönden irdeliyor.

"Elinizdeki kitabın taşıdığı olağanüstü önem şurada yatıyor: Trajedinin öldüğü doğruysa eğer, hayati önemde bir kültürel kayıpla karşı karşıyayız demektir."

R. B. Sewall, New York Times Book Review

"Olağanüstü bir başarı... Büyük bir maharetle toplanmış bilgilerden net ve güçlü bir stratejik sav çıkıyor ortaya..."

Philip Toynbee, The Observer

"Son derece yararlı ve bu alanda çalışan herkesin dikkate alacağı bir kitap."

Raymond Williams, The Guardian

George Steiner 1929'da Paris'te doğdu. Karşılaştırmalı edebiyat ve çeviri kuramı uzmanı olan Steiner, denemeci, edebiyat eleştirmeni ve filozof olarak da tanındı. Latince ve Yunanca dışında beş dile daha mükemmel düzeyde hâkim olan Steiner, özellikle *The New Yorker* ve *Times Literary Supplement* de kaleme aldığı edebiyat eleştirileriyle ün kazandı. British Academy üyesi de olan Steiner'in yayımlanmış eserlerinden bazıları: *Tolstoy or Dostoevsky: An Essay in Contrast* (1960), *After Babel: Aspect of Language and Translation* (1975), *Antigones* (1984), *Mavi Sakal'ın Şatosu'nda* (İng. 1971, Türkçe 2009).

