

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>

**TERRY
EAGLETON**



TRAJEDİ



Tellekt

ÇEVİRİ: CEM ALPAN

Tellekt_33

Traledi, Terry Eagleton

Çeviri: Cem Alpan

Tragedy

İlk (çeviride kullanılan baskı): Yale University Press, 2020

© 2020, Terry Eagleton

© 2021, Can Sanat Yayınları A.Ş.

İlk olarak Yale University Press tarafından yayımlanmıştır.

Tüm hakları saklıdır. Tanıtım için yapılacak kısa alıntılar dışında yayıncının yazılı izni olmaksızın hiçbir yolla çoğaltılamaz.

1. baskı: Eylül 2021, İstanbul

Bu kitabın 1. baskısı 2000 adet yapılmıştır.

Yayına hazırlayan: Didem Bayındır

Editör: Mehmet Fatih Uslu

Düzelti: Ebru Aydın

Mizanpaj: Bahar Kuru Yerek

Kapak Tasarımı ve Uygulama: Bora Başkan

Baskı ve cilt: Türkmenler Matbaacılık Reklam San. ve Tic. Ltd. Şti.

Maltepe Mah. Gümüşsuyu Cad. No: 16-18

Topkapı, İstanbul

Sertifika No: 43087

ISBN 978-625-7118-26-2

Tellekt

tellekt.com • bilgi@tellekt.com

Maslak Mah. Eski Büyükdere Cad. İz Plaza, No: 9/25 Sarıyer / İstanbul

Telefon: (0212) 252 56 75 / 252 59 88 / 252 59 89 Faks: (0212) 252 72 33

Sertifika No: 43514

Tellekt, Can Sanat Yayınları Yapım ve Dağıtım Ticaret ve Sanayi A.Ş.'nin markasıdır.

twitter.com/tellekt • facebook.com/tellekt • instagram.com/tellekt

TRAJEDİ
TERRY EAGLETON

ÇEVİRİ:
CEM ALPAN

Tellekt

Terry Eagleton'un Tellekt'teki diğ er kitapları:

Akıl, İnanç ve Devrim, 2021

Materyalizm, 2021

TERRY EAGLETON, 1943'te İrlanda kökenli Katolik bir ailenin çocuğu olarak Salford'da doğdu. Marksist kültür eleştirisi geleneğinin en önemli ve en üretken isimlerindendir. Akademik kariyerinin büyük bölümünü Cambridge ve Oxford'da geçirdi; kültürel çalışmalar alanının öncülerinden Raymond Williams'ın öğrencisidir. Eserlerinde, Williams'ın yanı sıra Louis Althusser, Jacques Lacan, Jacques Derrida, Jean-Paul Sartre gibi düşünürlerle diyalog içindedir. Yapıtları arasında *Eleştiri ve İdeoloji*, *Edebiyat Kuramı*, *Post-modernizmin Yanılsamaları*, *Kültür Yorumları* ile *Kuramdan Sonra* sayılabilir. Kuramsal yapıtlarının dışında *Azizler ve Âlimler* adında bir roman kaleme almıştır.

CEM ALPAN, İstanbul'da doğdu. Uzun süredir editörlük ve çeviri yapmaktadır. Alice Munro, George Monbiot, Geoff Dyer, Stephen E. Mitchell, Stephen Greenblatt gibi yazarların kitaplarını çevirmiştir.

Nora Bartlett'in anısına

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ	11
1. TRAJEDİ ÖLDÜ MÜ?	13
2. ENSEST VE ARİTMETİK	45
3. TRAJİK GEÇİŞLER	57
4. BEREKETLİ YANLIŞLIKLAR	91
5. AVUTULAMAZ	133
DİZİN	185

ÖNSÖZ

Elinizdeki kitap trajedi hakkında yazdığım ikinci eser. Trajedinin, büyük sanat ile temel ahlaki ve siyasi meselelerin sıkıca iç içe geçtiği ender yerlerden olmasından kaynaklanıyor bu belki de. Trajedinin öneminin bir nedeni nihayetinde neye değer verdiğimiz hususunda bir ölçü olmasıysa, bir diğer nedeni de belli bir ideolojinin bu forma el koymuş olmasıdır. Bu durum, ondan başka hallerde değer devşirecek birçok insan için trajediyi şüpheli kılmıştır. Sanat-formlarının aristokratıdır o. Benim hem *Tatlı Şiddet* hem de bu kitaptaki emeğim, rahmetli dostum ve hocam Raymond Willams'ın yordamını takip ederek, trajediyi demokratikleştirme yolunda bir teşebbüsü temsil etmektedir.

Trajediyi kişisel olarak neden önemli bulduğum tarifi daha zor bir mesele. Williams'ın *Modern Tragedy* [Modern Trajedi] adlı eserinde olduğu gibi, birçok şeyin yanında sanattaki trajedi ile günlük hayattaki arasındaki ilişkiyle ilgileniyorsam, bunun bir sebebi de, Cambridge'de trajik sanat üzerine çalışmaya bir felaketin, anı kitabım *Kapı Bekçisi*'nde anlattığım, babamın ölümünün yükü altında koyulmamdır belki. Trajedideki belli bir damar, ıstırap ve suçluluktan yoksun olmamakla birlikte ölümden yaşam devşiriyorsa da, bir öğrenci olarak meseleye ilk yaklaşımında durum buydu ve daha daraltılmış biçimde olmakla birlikte bugün de konuyu aynı şekilde ele alıyorum.

Demek ki trajedi üzerinde yarım asrı aşkın süredir düşünüyorum; şimdi saygın bir Ön-Raffaelloculuk uzmanı olan Jan Marsh, birlikte girdiğimiz Cambridge Üniversitesi İngiliz Edebiyatı mezuniyet sınavında trajedi konulu makale yazdığımızda bana, “Sınavı yapanlar trajedinin iyi bir şey olduğunu düşünüyor,” dediği günden bu yana. Şüphesiz hiç hatırlamadığı bu basit ama mana yüklü görüşü sayesinde, trajedi üzerine şimdi meyvelerini topladığım birçok çalışmamın tohumlarını o ekmiştir. Bundan dolayı, kendisine derinden şükran duyuyorum.

T.E.

TRAJEDİ ÖLDÜ MÜ?

“Gaddar düzenin işi değildi, nadir ve ayrık bir kader oyunu değildi, kişiyi ezen ve ölümsüzleştiren bir talih cilvesi de değildi. Sadece damgasıydı herkese gelen kıyametin.”

(Henry James, “The Beast in the Jungle” [Ormandaki Canavar])

Trajedinin evrensel olduğu söylenir. Kelimenin günlük anlamı kastediliyorsa elbette doğru denebilir buna. Çocuğunun ölümüne, bir maden faciasına yahut akli melekelerin zamanla yitirilmesine yas tutmak herhangi bir kültürün tekelinde değildir. Keder ve ümitsizliğin ortak bir dili vardır. Lakin sanatsal anlamda trajedi oldukça özel bir meseledir. Sözelimi Çin, Hint ya da Japon geleneksel sanatında yakın bir karşılığı yoktur.¹ Blair Hoxby, erken dönem modern trajediye incelediği mükemmel çalışmasında, “Avrupalılar bir zamanlar trajediye her yerde tanık olsalar da *trajik* kategorisinden yoksunlardı,” der.² Trajedi formu, insanlık durumu üzerine ebedî bir tefekkür olarak değil, belirli bir medeniyetin kendini kuşatan çatışmalarla cellediği dar bir tarihsel momentte ortaya çıkmıştır.³

1 Bkz. Terry Eagleton, *Sweet Violence: The Idea of The Tragic*, Oxford, 2003, s. 71 [*Tatlı Şiddet*, çev. Kutlu Tunca, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2012. (Ç.N)].

2 Blair Hoxby, *What Was Tragedy?*, Oxford, 2015, s. 7.

3 Gerçi Edith Hall, Aristoteles’in *Poetika*’sının, trajediye toplumsal bağlama yerleştirmesi de, daha o zamandan formu evrenselleştirmeye başladığını söyler. Bkz. Edith Hall, “Is there a Polis in Aristotle’s Poetics?”, M.S. Silk (yay. haz.), *Tragedy and the Tragic*, Oxford, 1991.

Her sanat türünün siyasi bir boyutu vardır ama trajedi bizatihi siyasi bir kurum olarak doğar. Nitekim Hannah Arendt için politik sanatın mükemmel bir örneğidir.⁴ Sadece tiyatrodaki, “İnsan hayatının siyasi boyutu sanata dönüşmüştür,” diye yazar Arendt.⁵ İşin aslı, Antik Yunan trajedisi sadece kendi içinde bir siyasi kurum olmakla kalmaz. Öyle ki iki önemli trajedi, Aiskhülos’un *Eumenidler*’i ve Sophokles’in *Oidipus Kolonos’ta*’sı kamu kurumlarının kuruluşu ve varlıklarının güvence altına alınışıyla ilgilidir. Antik Yunan’da Dionysos kutlamalarının bir parçası olarak sahnelenen trajik oyunların, şehir-devleti tarafından tayin edilmiş, resmî görevi Koro’yu eğitmek ve maaşları ödemek olan bir şahıs tarafından finanse edildiği bilinen bir olgudur. Devlet, yetkilendirdiği idarecilerle tiyatro etkinliklerini genel şekilde gözetim altında tutup denetler ve gösteri metinlerini arşivde saklar. Aktörlerin ücreti *polis* tarafından ödenir ve devlet ayrıca, giriş ücretini kendi ödemeyecek yoksul vatandaşlar için bir fon tedarik eder.⁶ Yarışmanın karar vericilerini yurttaşlar seçer. Şüphesiz bu kişilerin, mahkemelerde jüri ve mecliste üye olarak uygulamaya alışkın oldukları eleştirel kavrayış tiyatro gösterilerine de tesir edecektir. Jean-Pierre Vernant ve Pierre Vidal-Naquet’in yorumladığı şekilde bu, “şehrin kendini tiyatroya dönüştürmesi” meselesidir.⁷ “Trajedi metni,” diye belirtir Rainer Friedrich, “*polis*’in yurttaşlık söylemine ait büyük metnin bir parçasıdır.”⁸

Öyleyse trajedi, sadece estetik bir deneyim ya da dramatik bir

- 4 Bkz. Barbara Cassin, “Greeks and Romans: Paradigms of the Past in Arendt and Heidegger”, *Comparative Civilisations Review*, Sayı 22, 1990, s. 49.
- 5 Hannah Arendt, *The Human Condition*, Chicago, 1958, s. 188 [*İnsanlık Durumu*, çev. Bahadır Sina Şener, İletişim Yayınları, İstanbul, 2000. (Ç.N.)].
- 6 Antik trajedi hakkında bilgilendirici bir araştırma için bkz. Emily Wilson (yay. haz.), *A Cultural History of Tragedy, In Antiquity*, Cilt 1, Londra, 2019.
- 7 Jean-Pierre Vernant ve Pierre Vidal-Naquet, *Myth and Tragedy in Ancient Greece*, New York, 1960, s. 185 [*Eski Yunan’da Mit ve Trajedi*, çev. Sevgi Tomgüç, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 2012. (Ç.N.)]. Politik bir kurum olarak trajedi için ayrıca bkz. J. Peter Euben, “Giriş”, J. Peter Euben (yay. haz.), *Greek Tragedy and Political Theory*, Berkeley, 1986.
- 8 Rainer Friedrich, “Everything to Do with Dionysus”, *Tragedy and the Tragic*, s. 263. Ayrıca bkz. Simon Goldhill, “The Great Dionysus and Civil Ideology”, John J. Winkler ve Froma I. Zeitlin (yay. haz.), *Nothing to Do With Dionysus? Athenian Drama in its Social Context*, Princeton, 1990.

gösteri değil, yurttaşlık erdemi aşılamaya yardım eden bir etik-politik eğitim biçimiydi. Hannah Arendt için siyaset ile trajik tiyatro arasında koşutluk vardır; zira siyaset kadim Atina'da olduğu gibi, kamuya bütünüyle açık oturumlarla yürütüldüğünde, katılımcılarını sahnedeki aktörleri andıran oyunculara dönüştürür.⁹ Daha sonraki tecrübesinin büyük bölümünde trajedi resmîyet kazanmış bir politik kurum olmasa da, örneğin, on sekizinci yüzyıl Almanya'sında, Goethe'nin *Wilhelm Meister* adlı romanı ve Gotthold Lessing'in tiyatro kuramı, ulusu birleştirecek bir devlet tiyatrosu ihtiyacı üzerine kafa yoran metinlerdir. Zamanının bazı diğer Alman münevverleri gibi Lessing için de tiyatro, toplumsal erdemin ve ortak bir kimlik hissinin oluşmasını teşvik eder.¹⁰ Gelgelelim ulus temelinde olsun ya da olmasın, trajik tiyatro her halükârda devlet işleriyle, otoriteye başkaldırıyla, saldırgan ihtiraslarla, saray entrikalarıyla, adaletin ihlali ve egemenlik mücadeleleriyle ilgilenmeye devam eder. Bunların tümünde temel eğilim, yaşamları da ölümleri de toplum için mühim sonuçlar doğuran soylu sınıftan figürlerin odağa alınmasıdır.

Siyasi açıdan, Yunan trajedisinin hem sosyal kurumları tasdik etmek hem de onları sorgulamak şeklinde ikili bir rolü vardı. Sanat hem içeriği aracılığıyla toplumsal düzeni meşrulaştırabilir hem de seyircilere psikolojik emniyet vanaları tedarik edip zararsız fantezileri teşvik ederek, onların zihinlerini tabi oldukları rejimlerin tatsız taraflarından farklı yönere çekebilir. Aristoteles'in *Poetika*'sı, trajediyi zararsız bir fantezi olarak görmez ama seyircilerine katı şekilde kontrol edilen bir dozda belli hisler (acıma ve korku) zerk ettiğini kabul eder. Bunlar başka hallerde toplumsal açıdan yıkıcı olabilecek hislerdir. Ezcümle bir tür siyasi homeopati söz konusudur.¹¹ Eleştiri olarak trajediye gelince, huşu uyandıran bir dinî festivalin parçası

9 Bkz. Hannah Arendt, *Between Past and Present*, New York, 1978, s. 154 [*Geçmişle Gelecek Arasında*, çev. Bahadır Sina Şener, İletişim Yayınları, İstanbul, 2020. (Ç.N.)]. Ayrıca bkz. Robert C. Pirro, *Hannah Arendt and the Politics of Tragedy*, DeKalb, Illinois, 2001, özellikle 2. bölüm.

10 Lessing'in tiyatro üstüne düşünceleri için, bkz. G.E. Lessing, *The Hamburg Dramaturgy*, New York, 1962.

11 Bkz. Philippe Lacoue-Labarthe, "On the Sublime", *Postmodernism: ICA Documents 4*, Londra, 1986, s. 9.

olan resmî bir politik etkinliğin, kadim Yunan medeniyetinin karanlık alt metnine –özenle mitolojik geçmişe itilmiş olmalarına karşın delilik, baba katli, ensest, bebek katli ve benzeri meseleler üzerine– böylesine cüretkârca ışık tutması şaşkınlık uyandırır. Sanki karşımızda, İngiltere kraliçesinin onuruna düzenlenen bir nümâyişte Lancelot ve Guinevere’in zinasından tutun da Karındeşen Jack’ın maceralarına kadar bir dizi canlı tablo sahneleniyor gibidir.

Aristoteles’e göre, Yunan trajedisi bir tür toplum terapisi işlevi görerek *polis*’in sağlığını tehlikeye atabilecek duygusal zayıflıkları iyileştirebilir. Öte yandan, kimileri, Platon gibi, tiyatronun bazı yönlerini siyasi açıdan yıkıcı bulup, devlet tarafından sıkı denetime tabi tutulmasını da talep edebilir. Sonrasında trajedi tecrübesi bir politik roller silsilesine sahip olur. Seyircilerine güçlünün iktidarının nasıl rahatsız edici bir keyfiliği olduğunu gösterebileceği gibi, ulusun yeniden doğumuna zemin hazırlayacak bir mitolojiler öbeği de yaratabilir. İleriki sayfalarda, Alman trajedi felsefesinin nasıl da orta sınıf medeniyetinin ilk evrelerinde ortaya çıkan belli çelişkileri çözmeye kalkıştığını göreceğiz. Trajedinin toplumsal ve siyasi boyutu Henrik Ibsen tiyatrosunda, her ne kadar oyunlarda çoğunlukla sahnelenen ev-içi olsa da, yaşamaya devam eder. Bunun nedeni Ibsen için, ailenin daha derindeki toplumsal sorunlar için bir vasıta işlevi görmesidir. Böylece özel alan ile kamusal alanı ayırıştırmak zorlaşır. İşte ancak bu noktadan sonra, on sekizinci yüzyılın ev-içi tiyatrosunda ilk izlerini gördüğümüz ensest baba, uyuşturucu bağımlısı anne ya da birbirini mahvederek hayatta kalan evli çiftler gibi kahramanların mevzubahis edildiği, kişisel trajedi olarak tanımlayabileceğimiz oyunlara sıklıkla rastlarız.

Bununla beraber trajedinin siyaseti sahnede olandan fazlasını içerir. Ortada aynı zamanda trajik olanın anlamı üzerine bir mücadele vardır. Eleştirmen George Steiner, *Tragedyanın Ölümü* adlı eserinde, trajediyi modernitenin eleştirisi olarak görür. Modernin doğuşuyla beraber hakiki trajik ruhun ömrü tükenmiştir. Trajik ruh seküler değerlere, aydınlanma siyasetine, insan ilişkilerinin akılcı idaresine ve evrenin nihai bilinirliğine iman etmiş bir çağda varakalmaz. Büyüsü bozulmuş bir dünyada rahat edemez, bu nedenle “modern

trajedi” tabiri ancak oksimoronumsu bir ifadedir. Trajedi ne faydacı ahlaka ne de eşitlikçi siyasete müsamaha gösterir. Sanat formları arasında bir aristokrat olarak, başka özelliklerinin yanı sıra, nahoş yavan bir devrin ortasında manevi açıdan daha asil bir toplum düzeninin hatırlatıcısı işlevini görür. Maddecilik çağında bir aşkınlık kalıntısını temsil eder.

O halde bir siyasi kurum olarak hayata adım atan trajedi son halinde bir siyaset-karşıtlığı biçimine dönüşmüştür. Onunla, tacirlerin, kâtiplerin ve yerel meclis üyelerinin pençesinden kurtarılıp tanrıların, azizlerin, kahramanların ve savaşçıların dünyasına iade ediliriz. Sıradan insanların değer yitirmiş çağında yüzümüzü bir kez daha gizem, mitoloji ve metafiziğe dönebiliriz. Trajedi ile demokrasi arasındaki tarihî koşutluk göz önüne alındığında demokrasi ruhuna duyulan bu hoşnutsuzluk özellikle ironiktir. Trajedi ya da en azından onun partizan bir yorumu, suç, ihlali, ıstırap, kurtuluşu ve yüceltmeyi konu etmesiyle modern dönemde dinin vekilleri arasında sayılabilir.¹² Trajik sanat, Tanrı’nın ölümüyle ve de tanrısallığın o görkemli halesinin yerini alarak yeniden doğmuştur. Estetik kuramların çoğu için yüceden daha göz kamaştırıcı bir şey yoktur, trajedi de bunun en üstün ifadesidir. Bu da trajedinin, en yüksek estetik kipin en yüksek mertebesini işgal ederek iki kat saygın olması demektir.

Sadece Steiner’in çalışmasıyla sınırlanamayacak bu görüşe göre, trajik tiyatro modern çağın olmadığı her şeydir: Eşitlikçi değil seçkincidir, elleri-nasırlı değil asilzadedir, bilimsel değil ruhanidir, zorunsuz [*contingent*] değil mutlaktır, telafi edilebilir değil onarılmazdır, mahalli değil evrenseldir ve özerklik meselesi değil kader meselesidir. Satıcıların intiharlarıyla değil prenslerin ölümleriyle ilgilidir. Arthur Schopenhauer büyük bir talihsizliğin –ki bu onun nispeten aykırı yorumuna göre trajik eylemin oluşması için yeterlidir– toplumsal sınıf gözetmeksizin herkesin başına gelebileceğinde ısrar eden ender trajedi filozoflarındandır. Bu talihsizlik, diye açıklar, ille

12 Dinin modern ikameleriyle ilgili olarak bkz. Terry Eagleton, *Culture and the Death of God*, CT ve Londra, New Haven, 2014 [*Tanrı’nın Ölümü ve Kültür*, çev. Selin Dingiloğlu, Yordam Kitap, İstanbul, 2018. (Ç.N.)].

de nadir koşulların ya da korkunç kahramanların sebep olduğu bir hal olarak ortaya çıkmak zorunda değildir, aksine gündelik insan davranışlarının normal düzeninde kendiliğinden ve kolayca baş gösterebilir. Buna karşın, yine Schopenhauer, büyük bölümümüz özdeşlik kurabileceğimizden günlük trajedilerin aslında en iyiler olduğuna inansa da, hayli tutarsızca, trajik kahramanların tercihen üst sınıf mensubu olması gerektiğini savunur. Zira ne de olsa bunlar düşerken daha fazla su sıçratırlar. Schopenhauer'e göre orta sınıf mensubu bir aileyi yoksulluk ve umutsuzluk batağına fırlatan koşullar güçlülerin gözünde önemsizdir ve bunlara insan eliyle kolayca deva bulunabileceğinden merhamet uyandırmakta pek de yeterli olmazlar.¹³

Fransız doğalcı romancılar Edmond ve Jules de Goncourt daha açık zihinlidirler. Şöyle yazarlar:

Yaşadığımız bu eşitlik çağında, biz yazarlar ve okurlar için fazlasıyla değersiz herhangi bir toplumsal sınıfın, fazlasıyla küçültücü bir bahtsızlığın, fazlasıyla küfürbaz bir piyesin ya da ürettiği dehşette asil duygular uyandırmakta yetersiz felaketlerin hâlâ mümkün olup olmadığını kendimize sormalıyız. Unutulmuş bir edebiyatın ve yok olmuş bir toplumun geleneksel formu olan Trajedi gerçekten de öldü mü; kast sistemi ve resmî aristokrasinin olmadığı bir ülkede küçük insanların ve yoksulların talihsizliği, yüce ve zengin insanlar kadar duygu ve merhamet uyandırır mı; sözün özü, aşağıdakiler için dökülen gözyaşları zorlanmadan yukarıdakiler için dökülenleri hatırlatır mı, doğrusu merak ediyoruz.¹⁴

Bu hususta Goncourt kardeşler şu burjuva trajedisi denen soyun mirasçılarındır ve bu soyun Diderot ve Lessing gibi on sekizinci yüzyılda ortaya çıkmış yazarları bize tanıdık durumların sıradan erkek ve kadın kahramanlarını anlatmışlardır. Lessing'e göre koltukların-

13 Arthur Schopenhauer, *The World as Will and Representation*, New York, 1969, Cilt 1, s. 254-255 ve Cilt 2, s. 437.

14 Aktaran George J. Becker (yay. haz.), *Documents of Modern Literary Realism*, Princeton, New Jersey, 1973, s. 118. Trajediye toplumsal sınıf için bkz. Edith Hall, "To Fall from High to Low Estate: Tragedy and Social Class in Historical Perspective", *PMLA*, Cilt 129, Sayı 4, Ekim, 2014.

da oturan orta sınıf izleyiciler, sahnedeki karakterlerde yansımalarını bulmalıdır.¹⁵ Bu düşünce akımı için trajedi, destansı ton ya da neoklasik teamüllerle yahut kahramanların toplumsal statüleriyle değil sahip olduğu duygusal otantiklikle tanımlanmalıdır. Ortaçağ ve Rönesans trajedi kuramı için soylu kahramanın varsılıktan yoksulluğa düşüşü form için olmazsa olmazdı; ancak bir kez kahramanlar ihtisamlı aristokratlar değil de vurdumduymaz burjuvalar olduktan sonra, vahametli düşüş şeklindeki trajedi anlayışı da etkisini kaybetmeye başladı. Aynı şekilde, onun iktidarın kırılğanlığını ya da insan ilişkilerinin kararsızlığını teşhir ettiği düşüncesi de.

Lessing'inkine kıyasla daha geleneksel bir görüşe göre, trajik sanat, yoksulların talihsizlikleriyle değil, mit ve kader, ritüel ve kurban kesme, fena suçlar ve kahramanca kefaret, şer ve tövbe, kıskanç tanrılar ve itaatkâr kurbanlarla ilgilidir. Tasvir ettiği ıstırap hem asil hisler uyandırır hem sarsıcıdır, o nedenle tiyatroyu kıyım sahneleleriyle terbiye edilmiş bir halde terk ederiz.¹⁶ Zira ancak faciayla yüz yüze gelindiğinde insan ruhundaki gerçek soyluluk ortaya çıkar. Bize ne basitçe insani kederi ne de yine basitçe onu aşanı takdim eden ama her birini diğerine dayandırarak ele alan özel bir formdur trajedi. Steiner'in deyişiyle, "acı ile zevkin, insanın düşüşüne yakılan ağıt ile ruhunun yeniden hayat bulmasındaki hazzın bir bileşimi vardır"¹⁷ onda. Sanatsal form burada hayati bir rol oynayarak, şekillendirme, mesafelendirme, saflaştırma ve yoğunlaştırma yoluyla trajik malzemenin üzerimizdeki sarsıcı etkisini daha makbul bir düzeye çeker. David Hume, "Of Tragedy" [Trajedi Üzerine] adlı denemesinde, trajik sanattaki beceri ve belagatin, asap bozucu içeriği haz verir kıldığını belirtir. Edmund Burke, ustaca bir tezle, bize kurbanların yardımına koşmak ilhamını veren bu hazzın, Tabiat'ın ger-

15 *The Hamburg Dramaturgy*, s. 178-194.

16 Bu tür eserlere örnek verecek olursak, bkz. A.C. Bradley, *Shakespearian Tragedy*, Londra, 1904; D.D. Raphael, *The Paradox of Tragedy*, Londra, 1960; Dorothea Krook, *Elements of Tragedy*, New Haven ve Londra, 1969; F.L. Lucas, *Tragedy: Serious Drama in Relation to Aristotle's "Poetics"*, Londra, 1966; Walter Kerr, *Tragedy and Comedy*, New York, 1968 ve Joseph Wood Krutch, *The Modern Temper*, Londra, 1930.

17 George Steiner, *The Death of Tragedy*, Londra, 1961, s. 130 [Trajedyanın Ölümü, çev. Burç İdem Dinçel, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2011, s. 6. (Ç.N.)].

çek hayattaki sefalet sahnelerinden kaçmamızı engelleme yolu olduğunu söyler.¹⁸ Üstelik olayları kurmacalaştırmak onlara anlaşılabilirlik katacak, hatta onları günlük hayatta yoksun oldukları potansiyel bir evrensellekle donatacaktır. Kadim Yunan trajedisinde, olayları efsanevi bir geçmişe dayandırmak da bu tip bir bilişsel mesafe sağlıyor olabilir. Tüm o kaos ve talih faktörüne karşın trajik eylemde takdirilahinin belli belirsiz işleyişini de sezinleriz, bilhassa azıcık yanlış yerde duruyorsak.

Bazı modern eleştirmenlere göre Hegel gibi filozoflar, trajedinin akılcı bir tasarımı ortaya koyduğunda ısrar etmekle ifade edilemez olanı mutenalaştırmaktadırlar. İkna edici bir görüştür bu, gelgelelim trajik sanatın varlığı, dünyanın ıstıraptan ibaret olmadığı gerçeğini gösterir. Trajedi sözcüklerden yoksun bir yakarı değildir. Jacques Lacan’a göre Gerçek’in yol açtığı travma, dilin ötesinde konumlanır, ancak trajedi tam da sessizliğin bu yakasında kalır. “Seslerin aracılık ettiği dil, daha iyisi sözcükler, engin bir özgürleşmedir,” diye yazar Bertolt Brecht, “çünkü acı çekenin bir şeyler ürettiği anlamına gelir. Daha şimdiden kederini aldığı darbelerin kaydıyla katıştırıyordur. Bütünüyle mahvedici olandan bir şeyler yapmaya başlamıştır. Gözlem başlamıştır.”¹⁹ Trajedide, diye ifade eder Roland Barthes, *Racine Üzerine* adlı eserinde, kişi ölmez çünkü hep konuşmaktadır. Gerçek keder artık konuşma yetisine sahip olmadığımızda vuku bulur. Eğer Lear’ın ölümünden sonra bir ümit varsa tam da –diğer yerlerin yanı sıra– şiirdeki bütünlüğe kazanmıştır ve felaket karşısında sessiz kalmaz. Bununla beraber şiirin dikiş yerlerinden sökülmemesi olgusu betimlediği korkunçluklarla karşılaştırıldığında küçük bir telafi sunar. “Trajedi de aralarında olmak üzere her sanat yapısı,” diye öne sürer Boris Pasternak’ın Yuri Jivago’su, “varoluş sevincine tanıklıktır... O her zaman ölüm üzerine düşünür, o nedenle her zaman yaşam yaratır.” Gelgelelim sanatın verdiği doyum hiçbir şekilde romanda betimlenen acının telafisi olmaz.

18 Bkz. Edmund Burke, *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, Londra, 1958, s. 46.

19 Bertolt Brecht, *The Mesingkauf Dialogues*, Londra, 1965, s. 47.

Muhafazakâr bir bakış açısına göre Aiskhülos trajiktir ama Auschwitz değildir. Nedeni Holokost'un dile gelemeyecek ölçüde matem yüklü olmaması değil, insan olma ihtimalini [*human possibility*] kuvvetlendirecek hiçbir şey yapmamasıdır. Bizi yüceltmek yerine kederlendiren her şey –uçak kazası, kıtlık, bir çocuğun ölümü– trajik statüsüne hak kazanmakta yetersiz kalır. Burada, kelimenin estetik anlamı günlük kullanımından gayesizce uzaklaşmaktadır. Tarihsel olduğu kadar da kavramsal bir gediktir bu: Kadim Yunanların bizim günlük dilde kullandığımız anlamdaki trajik terimi hatta trajik dünya görüşü konusunda pek bir fikri yok gibidir (Sophokles'in, kadın ve erkekler için, hiç doğmasalardı daha iyi olurdu yönündeki o merhametsiz beyanında böyle bir dünya görüşünün tınısı duyulsa da böyledir). Kadim Yunanlar için, terim haşmet ve görkem hissi uyandırır, Aristophanes'in trajedinin şaşalı üslubunu alaya almasının nedeni de budur, çünkü üzücü olduğu enderdir.²⁰ Sıradan ve gündelik anlamıyla trajik terimi daha sonraki zamanlara ait bir gelişmedir ve burada hayatın sanatı taklit etmesine benzer bir şey söz konusudur. Terim "tarif edilmez derecede üzücü" anlamına gelir ve bu haliyle trajik sanat formundan da dünya görüşünden de farklıdır. Şunu da ifade etmek gerekir ki trajik bir dünya tasavvuruna sahip bir kültür kayda değer bir sanat yapıtı ortaya çıkaramayabilir ve bunun tersi de geçerlidir.

Klasik görüşe göre gerçek hayattaki felaketler trajik değildir çünkü söz konusu olan kaba ıstıraptır. Acı, sanat yoluyla şekillendirilip ona mesafe alındığında ve böylelikle daha derin katmanlarda bulunan önemi açığa çıktığında ancak hakkıyla trajediden bahsedebiliriz. Trajik sanat katlanılmaz olanı betimlemekten fazlasını yapar: Bizi onun üzerinde düşünmeye, onu onurlandırmaya, anmaya, nedenlerini araştırmaya, kurbanları için yas tutmaya, yaşattığı deneyimi günlük hayatımıza katmaya, uyandırdığı dehşet hislerinden sonuç çıkarıp zayıflığımızla ve faniliğimizle yüzleşmeye ve belki de özünde belli belirsiz olumlama anları bulmaya davet eder. O olumlama, gördüğü-

20 Bkz. Glenn W. Most, "Generating Genres: The Idea of the Tragic", Mary Depew ve Dirk Oblink (yay. haz.), *Matrices of Genre: Authors, Canons, and Society*, Cambridge, Massachusetts ve Londra, 2000.

müz gibi, basitçe, sanatın hâlâ mümkün olduğu gerçeği olabilir. Gelgelelim bu kuramdaki sorun, bu şeylerin gerçek hayattaki facialar için de geçerli olmasıdır, ki bu faciaların çok azı sadece birer ıstırap meselesi olarak kalır. 2001'deki Dünya Ticaret Merkezi saldırısı çabucak toplumsal yas ve tefekkür, mit ve efsane, isimlendirme ve onurlandırma, temaşa ve merasimden oluşan kolektif bir drama inşa etmiştir ve bunların tümü trajik eylemin parçalarıdır. Apansız gelen acıyı görmezden gelmek için ıstırapın sahneye konmasına ihtiyacımız yoktur.

Trajedinin muhafazakâr yorumu ağırlıklı olarak Antik Yunan tiyatrosuna dayandırılır, ancak bu tiyatronun bazı eserleriyle dahi uyumsuzdur. Örneğin Euripides tiyatrosunda, kurallı ve ahenkli bir evren fikrinin öne çıktığı pek söylenemez. Muhafazakâr kuramlar için böyle bir düzen bize anlamın tesellisini bahşeder, düzenin ihlal edilmesi ise onun son kertede ne denli dayanıklı olduğunu göstermeye yarar. Aynı zamanda da saygı, huşu ve boyun eğme gibi duyguları besler. Kırılğanlığımızın bilincinde olarak, trajedide kibirli aklın eleştirisini bulur, böylece karamsarlığa ve bilimsel belirlenimciliğe geçit vermez. Özgür olduğumuzu biliriz ama kozmik zorunluluğa duyulan saygıyla bağdaşacak bir bilme halidir bu. Kaba belirlenimcilik reddedilecekse anarşik bireycilik de reddedilmelidir. İnsan evlatları ne harici kuvvetlerin oyuncağıdır ne de (şu bildik orta sınıf mitolojisinde olduğu gibi) bağımsız ve mükemmelen kendinden sorumludur. Bilimsel maddecileri çürütecek denli özgürdür, ancak aynı şekilde liberal bireycileri şaşırtacak derecede de kozmik yasaya tabidir. Böylece bir hamlede insani güçlerin hem kibri kırılır hem de aynı güçler onaylanır. Bizler elbette failizdir, ancak kendi eylemlerimizin mutlak kaynağı olacak kadar değil. Trajedi seyircisiyle uzak bir paralellik vardır burada. Seyirci oyunu yorumladığı sürece etkindir ama fiziksel olarak edilgen ve güçsüzdür; yaklaşan felakete engel olmak amacıyla devreye giremez, böylece sahnedeki kahramanlar kadar kader kurbanı olur. Seyircilerin sahneye tırmanma izni olmadığını verili kabul edersek, birkaç avangard örnek dışında tüm tiyatro bir belirlenimcilik imgesidir. Tiyatro [*theatre*] ve teori [*theory*] kelimeleri etimolojik olarak akrabadır ve ikisi de eylemdense tefekkürü ima eder.

Başarısızlık ve kederden değer devşirdiğimize göre umut vardır lakin capcanlı bir iyimserliğe de yer yoktur.²¹ Kötümserler de ilerlemeciler de bu sebeple mağlupturlar. İnsanın asaleti mekanik maddecilere karşın onaylanmış, ütopyacı hayalcilere de insanın faniliği hatırlatılmıştır. Trajediye değer atfetmede diretmek onun kırılğanlığını onaylamak, kinizm ile sürgit bir zafer duygusu arası bir istikamette ilerlemek demektir. Yıkıcı nihilistler *affetsin ama* aklın insan ilişkilerinde belli bir yeri vardır. Lakin ıstırapın bilmecesi bu aklın sınırlarını apaçık ortaya döker. Orta sınıf mensubu akılcılara huzur vermeyen bir olgudur bu. Merhamet ve korku vardır ama bunlar canlandıran-yükselten duygulardır, aşırı hissi bir insanperverlikle karıştırılmamalıdır.

Bu görüşe göre trajedi için hikmet bilgiye, gizem açıklığa, ebedî olan tarihî olana kıyasla daha değerlidir. Aydınlanmanın karanlık altyüzünü, *Aufklärer*'lerin²² göz alıcı parlaklıktaki ışığının düşürdüğü gölgeyi temsil eder o. "Trajedi *ethos*'u," diye yazar Christopher Norris, "... insancıl akılcılığın genel anlambilimine yabancı bir şeydir."²³ *İlluminati*'yle²⁴ tartışmaları arasında trajedinin köklerinin toplumsaldan derinlerde yattığı, bunun sonucu olarak da onarılamaz olduğu iddiası da vardır. Philoktetes'in irin yaralı ayağını hiçbir tedavi iyileştirmeyecek, Phaedra'yı yaklaşan sonundan hiçbir psikolojik danışmanlık kurtaramayacaktır. Evlilik terapisi Anna Karenina'ya fayda etmez, aynı şekilde kültürel farklılıklar dersi de Othello'nun talihsizliklerine derman olmaz. Demek ki trajedi toplumsal reformcuları da siyasi ütopyacıları da püskürtür. George Steiner'in nazarında Ibsen tiyatrosu trajedi imtihanını veremez çünkü fiiliyatta düzeltilebilecek meseleleri ele alır. *Bir Halk Düşmanı* konu olarak halka

21 İkisi arasındaki fark için bkz. Terry Eagleton, *Hope Without Optimism*, CT, Londra ve New Haven, 2015 [*İyimser Olmayan Umut*, çev. Emine Ayhan, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2017. (Ç.N.)].

22 (Alm.) Aydınlatan, öğretici. (Ç.N.)

23 Christopher Norris, *William Empson and the Philosophy of Literary Criticism*, Londra, 1978, s. 91. Söz konusu yorum bu tip bir akılcılığı yermekten ziyade savunmak için yapılmıştır.

24 (Lat.) Aydınlanma döneminde, dinin boş inançlarına ve gericiğe bir tepki olarak doğan "ışığın insanları" adlı oluşumu temsil eder. (Ç.N.)

açık hamamlarda ortaya çıkan enfeksiyonu seçmiştir ve bu, Steiner'e göre hakiki bir trajedi için hayli vasat bir meseledir. "Tragedya evlerinde banyo odaları varsa," diye yazar harikulade gösterişli bir şekilde, "Agamemnon orada boğazlansın diyedir."²⁵

Bu kuramda, şeylerin özündeki karanlığa bakabilenlerin yaşadığı o olgun düş kırıklığıyla karşılaştırıldığında, toplumsal ümit katlanılmaz bir toyluk barındırır.²⁶ "Lear'ın kaderi," diye ifade eder Steiner, "yaşlılar için uygun evlerin yapılmasıyla çözüme ulaştırılmaz."²⁷ Gelgelelim ulaştırılamayacağı o kadar da açık değildir aslında. Taş kalpli kızları tarafından def edilen Lear, daha iyicil birileri tarafından kucak açılıp teselli edilseydi ölmeyebilirdi. William Empson'un, "Herhangi bir ilerleme insani güçlerin boşa harcanmasının ancak bir dereceye kadar önüne geçebilir. Talihli bir hayatta bile bu boşa harcama, yakınlıklar içinde geçen bir hayatta bile yalıtılmışlık hissi kaçınılmaz şekilde derinden hissedilecektir ve trajedideki ana hissiyat budur aslında," şeklindeki düşüncesinin haklılığı su götürmez.²⁸ Bunun ille de siyaset-karşıtı bir söylem olması da gerekmez. İşin aslı Empson ömrü boyunca sosyalist olagelmıştır. Yine de bu, siyasalın sınırlarına işaret etmede ısrarcı olan bir tavidir. Siyaset bazı çatışmaları ortadan kaldıracaktır, ama sıkıntı ve çaresizliklerin tümüne derman olamaz.

* * *

Geleneksel fikriyata göre trajik sanat mitten, takdiriilahiden ve tanrıların o külfetli varlığından yoksun bir dünyada hayatta kalamaz. Yine de tam olarak ne zaman son nefesini verdiği tartışma konusudur. Mark Twain'den farklı olarak, trajedi bir değil düzinelerce vakitsiz ölüm ilanına konu olmuştur. Hegel bu tip bir sanatın modern çağda devrini tamamladığını iddia eder, zira trajik tiyatro sah-

25 *The Death of Tragedy*, s. 243.

26 Bkz. Roger Scruton, *The Uses of Pessimism and the Danger of False Hope*, Londra, 2010.

27 *The Death of Tragedy*, s. 128.

28 William Empson, *Some Versions of Pastoral*, Londra, 1935, s. 12.

nelenmeye devam etse de, artık kadimin dünya-tarihsel boyutundan yoksun olduğundan, çokça önemsiz metinlerden ibaret kalacaktır. Çok mühim meselelerden etik ve psikolojiye dönüldüğünde, çöküş daha Euripides'in eserlerinde kendini göstermiştir. Nietzsche için, trajedi daha doğarken ölmüş, kuşkucu Euripides'in ve usçu Sokrates'in yükselişiyle beşiğinde boğazlanmıştır. Sigmund Freud, kader fikrinin antik trajedi için önemine işaret eder ve onun ikna edici bir modern versiyonu olacağından şüphe duyar.²⁹ Oidipus kompleksi Oidipus'un kendisinden uzun yaşasa da, bazı eleştirmenler trajedi için aynı şeyin söz konusu olduğundan o denli emin değildirler.

Richard Halpern "trajedinin ölümü" tezini reddeder ama bazı akla yakın tezler sunarak formun on sekizinci yüzyılın tamamını ve on dokuzuncu yüzyılın da büyük kısmını içerecek şekilde "uzatmalı bir tatil"e çıktığını iddia eder.³⁰ Bu dönemde özgüveni gittikçe artan orta sınıfın yükselişte olduğu; on dokuzuncu yüzyılın sonlarına doğru söz konusu özgüven sarsılmaya başladığında ise trajedinin sahnelerle döndüğü pekâlâ söylenebilir. Steiner bu sanatın Racine'e kadar varkalabildiği, sonrasında yavaş yavaş güçten düştüğü iddiasındadır. Trajedinin yok oluşu, "Batı ideallerinin demokratikleşmesiyle koşut ve iç içe gerçekleşir... Trajedi ise ıstırapın aristokratlığını ve acının üstünlüğünü ispat peşindedir," diye ekler.³¹ Kimi için *Coup de grâce*'in³² faili, ahretbilimsel umut tasavvuruyla Hıristiyanlık iken, kimi için Joseph Wood Krutch'ın *The Modern Temper* [Modern Mi-zaç] adlı çalışmasında olduğu gibi, katili bilim ve sekülerlikte aramak gerekmektedir. Trajedinin ölümünün ne ölçüde trajik olduğu da –bu vefatı büyük bir kayıp olarak görüp arkasından yas tutulup tutulmayacağı da– tartışma konusudur. Lionel Abel'in *Metatheater: A New*

29 Bkz. Sigmund Freud, *The Interpretation of Dreams* [Düşlerin Yorumu, çev. Emre Kaplan, Payel Yayınları, İstanbul, 2001. (Ç.N.)]. James Strachey (yay.haz.), *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, Cilt 4, Londra, 1953-1974, s. 262.

30 Richard Halpern, *Eclipse of Action: Tragedy and Political Economy*, Chicago ve Londra, 2017, s. 2.

31 Bkz. George Steiner, "'Tragedy', Reconsidered", Rita Felski (yay. haz.), *Rethinking Tragedy*, Baltimore, 2008, s. 37.

32 (Fr.) Öldürücü darbe. (Ç.N.)

View of Dramatic Form [Metatiyatro: Dramatik Forma Yeni Bir Bakış] adlı kitabı için kaleme aldığı incelemede, Susan Sontag trajedinin ölümünün hiç de öyle keder uyandıran bir gelişme olmadığı, çünkü hiçbir zaman Batı tiyatrosunda merkezî bir akımı temsil etmediği yönünde Abel'in öne sürdüğü görüşe katılır.³³

Albert Camus, modern zamanlarda düzen ve kısıtlama duygusunun yitiminin trajik ruh için ölümcül bir darbe olduğunu ve güçlerinin sınırı acımasızca hatırlatılan bireylerin yokluğunda bu ruhun yaşayamayacağını düşünür.³⁴ Ágnes Heller ve Ferenc Fehér trajedinin yüksek üslubunu namevcut tanrısal varlığın bir telafisi olarak görmek yerine, trajedinin sonunun hemen Tanrı'nın ölümünün peşi sıra geldiğini düşünürler. Modern dünya bir *deus absconditus*³⁵ tiyatrosu, bir ontolojik uçurumdur ki trajik özgürlük ve vakar bu uçurumun derinlerinde iz bırakmadan yok olup gitmiştir.³⁶ Trajedinin Holokost'tan ya da geç modernitenin her yere sinen anlam yitiminden sonra veyahut postmodernizmin derinliklessiz ve merkezlessiz öznelliği içinde ayakta kalamayacağını söyleyenler de vardır.³⁷ Buna karşın, Raymond Williams, Steiner'in kitabının ismine yönelik bir karşı hamle olan *Modern Trajedi* adlı eserinde, trajik sanatın yirminci yüzyılda da canlılığından bir şey kaybetmediğini öne sürer.

George Steiner, Hristiyanlık ve Marksizmin ikisini de trajedinin ölümünde rol oynadıkları için paylar. "Trajik kahramana cennette telafi imkânı öneren herhangi bir teolojinin en ufak dokunuşu dahi öldürücüdür," diye yazar.³⁸ Bu düşünme şekliyle İngiliz romanının en dokunaklı figürlerinden biri, Samuel Richardson'ın öte dün-

33 Bkz. Susan Sontag, "The Death Of Tragedy", *Against Interpretation*, Londra, 1994 ["Trajedinin Ölümü", *Yorumla Karşı*, çev. Osman Akinhay, Agora Kitaplığı, İstanbul, 2016. (Ç.N.)].

34 Bkz. Albert Camus, "On the Future of Tragedy," *Lyrical and Critical Essays*, New York, 1968.

35 (Lat.) Gizli Tanrı. Tanrı'nın özünün bilinemezliğini ifade eder. (Ç.N.)

36 Ágnes Heller ve Ferenc Fehér, *The Grandeur and Twilight of Radical Universalism*, Londra, 1991, s. 311.

37 Konunun faydalı bir özeti için bkz. Thomas Van Laan, "The Death of Tragedy Myth", *Journal of Dramatic Theory and Criticism*, Mart, 1991.

38 *The Death of Tragedy*.

yaya inanan kahramanı Clarissa, hiç de trajik değildir. Keza saadet beklentisini gerçekte mahkûm olduğu o lütufkâr unutuşta değil de bir tür cennet hissinde buluyorsa Hamlet de değildir. Marksizm ile Hıristiyanlığın ikisi de umutludur, gelgelelim Steiner'a göre trajedi kötü sonlanmalıdır. Oysa hayli şüphelidir böyle olduğu. Aristoteles, tersi kadar sefaletten mutluluğa geçişten de bahseder. *Oresteia* olumlu bir bildiriyle sonlanır. Trajik oyunların büyük bölümü, her ne kadar utangaç ve iğreti bir şekilde de olsa, ağıtlarına bir umut havası karıştırırlar. Trajik olan, Steiner'ın tahayyül ettiği gibi salt feci bir son değildir, erkek ve kadınların kurtuluş için cehennemi kat etmesi gerektiği gerçeğidir. Oidipus ve Lear gibi, birçoğunun bu çile ve arınma sürecinde hayatta kalamayacağı, varkalsalar bile, süreçten manevi açıdan daha canlı çıkmalarının epey şüpheli olduğu gerçeğidir. Dahası, trajik olan basitçe bu parçalanma ve onarılma travması değil; bu travmanın diğer her şeyden önce gelen, esas olduğu gerçeğidir. Sadece insanlığımız fazlasıyla bozulmuş olduğu, öz-kandırma-camız fazlasıyla derinlere işlediği için dahi böylesi çetin imtihanlar zaruridir. Reformcular haklı olsaydı ve adalet ile yoldaşlığın hüküm sürdüğü bir geleceğe tekâmülümüz radikal bir kendinden feragat etme gereksinimi olmadan gerçekleşseydi daha iyiydi tabii. Ne yazık ki asıl bu görüşü savunanlar ütopyacı hayalperestlerdir, soğukkanlı gerçekçilerse trajediyi Gerçek'i temsil eden Medusa'nın başına taşlaşmadan bakabilme çabası olarak görürler.

Marksizm de Hıristiyanlık da trajik doktrinlerdir, ancak bunun nedeni felaketamız bir tarih sonu tasavvur etmeleri değildir. Daha ziyade, vicdansız bir toplumun kurtuluşu için dehşetengiz bir bedel ödenmesi gerektiğinin bilincinde olmalarıdır. Şu Yeni Ahit denen metin, trajik ama kahramanca olmamasıyla kayda değer bir belgedir. Aşğılık kahramanının sefil ölümünde –ki Romalı imparatorluk güçlerinin siyasi isyancılara uygun gördüğü geleneksel ölümdür bu–soylu ve öğretici hiçbir şey yoktur. Kathleen M. Sands, “Teistik [Tanrı] inanç trajedinin sadece zahirde olduğu, trajedide anlatılan kayıpların hakikatte son olmadığı inancından ibarettir tastamam,”³⁹

diye yazar. Lakin nihai aşamada acının üstesinde gelinse de bu ancak gerçeklikle yüzleşmek yoluyla olur ve kötümserlerin de Pangloss'çuların da⁴⁰ bir türlü kabule yanaşmadıkları çift görme budur işte. İsa dirildiğinde dahi bedeni hâlâ yaralarının izlerini taşımaktadır, dirilmiş olması işkence edilip aşağılandığı gerçeğini geçersiz kılamaz. Tanrı bile geçmiş i değiş tiremez. Azap içinde ölmüş leri son nefeslerini neşe içinde vermiş bir hale getiremez. Hıristiyan inancının trajedinin ötesinde bir gelecek vaat ettiğ i doğ rudur. Parçalananların yeniden bir bütünde buluşacağı, yas tutanların avunacakları ve tüm gözyaş larının silineceğ i bir dünyadır bu. Ne var ki bu geleceğ e ancak ölüm ve kendinden vazgeç me yoluyla ulaş ılır.

Marx'a gelince, "trajedi kavramını bütün olarak reddetti,"⁴¹ iddiasında olanlar, birçok şeyin yanı sıra onun derinlemesine trajik bir süreç olarak gördüğ ü İngiliz dokuma işçilerinin yok edilış i karş ısında yaşad ığı dehş eti ve bununla beraber kapitalizmin ancak her gözeneğ inden kan damlatarak var olabildiğ i şeklindeki yorumunu göz ardı ederler. Bu hususta Gilles Deleuze, "Genel olarak diyalektik dünyaya dair bir trajik tasavvur değ ildir. Aksine trajedinin ölümü, trajik görüşün yerini kuramsal kavrayış ın (Sokrates) hatta Hıristiyan kavrayış ın (Hegel) almasıdır,"⁴² derken yanılmaktadır. Bir çatış mayla yüzleşmenin ve onu kabullenmenin telafi edilmez kayıplarla ilgili olduğ una inanan bir diyalektikçidir Marx. Sınıf mücadelesinde telef olanların başarılarından dolayı torunları tarafından ödüllendirileceğ i falan yoktur. Raymond Williams, *Modern Trajedi*'de yirminci yüzyıldaki sömürgecilik karş ıtı devrimlerin mekân ve zamana yayılan tek bir trajik eylem oluşturduğ u görüşünü savunur. Ancak bu geliş meleri trajik olarak adlandırmakla ayaklanmaların bozguna uğ ratıld ığ ını yahut bunları baş latmanın ta en baş ında akılsızca olduğ unu kastetmemektedir. Sömürgeciliğ in suçlarının, bu suçları ortadan kald ırma iç in ölümüne savaş mayı gerektirecek kadar dehş et verici olduğ unu ve iş te

40 Voltaire'in *Candide* adlı romanındaki bir karakterin adından türetilmiş, aş ırı iyimserliğ i ifade eden terim. (Ç.N.)

41 Miriam Leonard, *Trağ ic Modernities*, Cambridge, Massachusetts ve Londra, 2015, s. 10.

42 Gilles Deleuze, *Nietzsche and Philosophy*, Londra, 1983, s. 18 [*Nietzsche ve Felsefe*, ç ev. Ferhat Taylan, Norgunk Yayınları, İstanbul, 2016. (Ç.N.)].

trajedinin tam da burada yattığını ifade etmektedir.⁴³ Yaşamın ölümden doğmasının kutlama sebebi olmadığını, gene de yaşam denen şeyin yokluğuna tercih edilebileceğini söylemektedir.

Tragedyanın Ölümü'nün Steiner'ı, kendi çıkarımını sorgulasa da trajedinin değer ima ettiğinde diretir. Değersiz gördüğümüz bir şeyin kaybından dolayı acı çekmeyiz. Bir hamamböceğinin ölümü Racine'ci bir retoriğe sebebiyet vermez. Belki de nihai trajedi insani değerler konusunda yas tutamayacak denli aldırışsız olmamız durumudur. "Trajik insan," diye öne sürer Steiner, "intikamcı bir gazez ya da tanrıların adaletsizliğiyle soylulaşır. Bu onu masum kılmaz fakat bir alev çemberinden geçmişçesine kutsar."⁴⁴ Ne var ki daha sonra, bu tip herhangi bir yüceltmenin trajedinin mahvı anlamına geldiğini söyleyecektir. Bu kötümser görüşe göre naçizane *Atinalı Timon* dışında Shakespeare bile, sözümona şu "mutlak" trajik sanat için yeterince kasvet barındırmaz, zira mutlak trajedide "hiçlik tıpkı bir kara delik gibi önüne gelen her şeyi yiyip yutar."⁴⁵ Lakin trajedi ille mutlak olacaksa, kişinin umutlarının gerçekleşme ihtimali varken hüsrarla sonlandığı o durumlara ne demelidir? Bir umudun en başından beri nafiye olmasından daha dokunaklı değil midir bu? Thomas Hardy'nin Jude Fawley'si kendisini geri çeviren üniversitede erkek işçiler için özel bir bölüm açılmasının gündemde olduğunu bilerek ölür. Bu durum, herhangi bir aşırı-mutlak umutsuzluğu yumuşatırken, onun başarısızlığını ise daha acıtıcı kılmaktadır.

Aslında gözükara bir nihilizme meyleden trajedilerin sayısı dikkat çekici şekilde azdır; hele *Timon* –oyunun kahramanının azıtmış insansevmezliğini destekleyen yönde saçma bir okuma yapılmadığı takdirde tabii– kesinlikle böyle değildir. Ne var ki Steiner'ın gözünde, bu tip kopkoyu karanlık anlar form için belirleyicidir. Sanki en ufak bir iyimserlik kıvılcımı inatçı sosyal mühendislik taraftarlarında rahatlatma yaratacaktır. Bu haliyle Steiner, Walter Benjamin'in *Alman*

43 Bkz. Raymond Williams, *Modern Tragedy*, Londra, 1966 [*Modern Tragedi*, çev. Barış Özkul, İletişim Yayınları, İstanbul, 2018. (Ç.N.)].

44 *The Death of Tragedy*, s. 66.

45 "Tragedy' Reconsidered", *Rethinking Tragedy*, s. 40.

Trajik Tiyatrosunun Kökenleri'nde incelediği ve Otuz Yıl Savaşları'nın yerle bir ettiği Avrupa'da insan varoluşunu boş ve beyhude olarak anlatan *Trauerspiel* oyun yazarlarının desteğine başvurabilirdi. Ama onun yerine trajik ruha örnek olarak, Büchner'in amansız bir hazinliğe sahip *Woyzeck* adlı oyununu önerir, ki oyunun kahramanı kendisinin genelde tercih ettiği gibi bir soylu da değildir. Üstüne, söz konusu oyun, *Tragedyanın Ölümü*'nde trajedinin ömrünün dolduğunun var sayıldığı; bilim, akılcılık, sekülerizm, demokrasi ile değersizleşmiş modernitenin bayağılaştırdığı dilin kötücül bir ittifakıyla ortadan kaldırıldığının öne sürüldüğü tarihten çok sonraki döneme aittir. Kleist, Hölderlin ve Wagner'in eserleri de Steiner'in cömert övgüsünden payını alır ama bu kişilerin üçü de Büchner gibi trajedi sessizliğe gömüldükten sonraki dönemde yazmıştır.⁴⁶

Genç Steiner için trajedi bir kozmik düzen hissi üzerine kuruludur. Ancak düşüncesinin daha sonraki evrelerinde bu durum artık geçerli değil gibi görünür. Onun yerini bir çorak dünya gerçekliği alır. Trajedi, adaleti, acıların dinmesini, takdiriilahiyi ya da onarımı barındırabilen bir sanat değildir artık. Belki de bu, daha sonra inceleyeceğimiz, trajik sanatın özünde uzlaşmayla ilgili olduğu şeklindeki fikre yönelik aşırı bir tepkidir. Her halükârda sorun, Steiner'in trajediyle kötümserliği özdeşleştirmesidir. Onun (zımnen de olsa) derinden etkilendiği Nietzsche'nin hor görerek reddettiği bir eşitlemedir bu. Kendisinin mirasçısı olduğu trajik düşünce geleneğine de ziyadesiyle aykırıdır. Bu mirasın sahip olduğu anlayışta toy iyimserleri bozguna uğratmakla kazanılacak bir şeyler olsa da, her iyileştirme ve ıslah olasılığını bir kenara atmak pahasına değildir bu.

Böylece Steiner'in muhafazakârlığı onu, biri kariyerinin başında diğeri sonunda olmak üzere, birbirine karşıt iki görüşü ileri sürmeye itmiştir. Genç Steiner için trajedi, erkek ve kadınlar ancak bir tür kozmik dünyanın yasalarına boyun eğdikleri müddetçe varkalacaktır;

46 Belki entelektüel hakkaniyet gereği Steiner'in okumaktan en çok keyif aldığı trajedi yorumcularından biri olduğunu söylemem gerekir; açıkça görüleceği üzere savlarını paylaştığım için değil, ama muhteşem bir şekilde parlatılmış, canlı, marifetli nesri, üst düzey retorik, zarafet dolu anlatım tarzı ve o fevkalade sözel buluşları nedeniyle. Yaratıcı yazar olarak eleştirmen geleneğinin son temsilcilerinden biridir.

Yaşlı Steiner içinse dünya bu tip bir takdiriilahi örüntüsünden yoksundur ve trajedi bu moral bozucu hakikati ilan edecek cesarete sahip sanat formudur. İki türlü de trajedi düşüncesi liberalleri ve radikalleri paylar: Ya incelikten yoksun akılcılar olarak her tür gizem ve aşkınlık hissini reddetmeleri ya da dünyada münasip bir değişime imkân tanıyacak anlam ve değer varlığına beyhude inanmaları nedeniyle. Vaka başka açılardan da tutarsızdır. Tüm tiyatro yazarları arasında Samuel Beckett, anlamın ölümünü diğer herkesten daha canlı betimlemiştir, ama Steiner onun eserlerini arızalı ve monoton oldukları gerekçesiyle bir kenara atar. Öte yandan, herhangi bir umut biçimi trajik hissiyata tersken, bir ana trajedi damarının filizlendiği Rönesans bağlamı için Hıristiyan inancı acaba neden merkezî önemdedir?

* * *

Öyle ya da böyle trajedinin Eski Yunanlardan sonra da yaşama-ya devam ettiği fikri birçok şeyin yanı sıra terimle neyi kastettiğimizle de ilgilidir. Sophokles ve Çehov terimin oldukça farklı anlamlarında trajikseler şayet, o zaman devamlılık meselesi karmaşıktır. “Trajedi,” diye yazar Raymond Williams, “tek ve daimi bir olgu değil bir deneyimler, uzlaşımlar ve kurumlar dizisidir.”⁴⁷ Eğer bunu kabul edersek, o zaman neden bu deneyimler, uzlaşımlar ve kurumlar bütününe aynı adı verdiğimiz sorusunu sormak zorundayız. Ortak noktaları bu addan mı ibarettir, yoksa bu ortaklık tek bir fenomene mi işaret etmektedir? Nominalistler ile özcüler ya da tarihselciler ile evrenselciler arasında süregelen bir tartışmadır bu. Şiirin tarihten daha evrensel olduğuna inanan Aristoteles sonraki gruba dahilken, diğerleri tarihsel açıdan görececi bir görüşü benimserler. Friedrich Hölderlin, Eski Yunan trajedisi ile cumhuriyetçilik arasında organik bir bağ olması gerektiğini savunur. Zira ancak benzer siyasi şartların tekrar yaratılması ile trajik sanatın bir kez daha filizlenebileceğine inanmıştır. Bu durumda Fransız Devrimi böyle bir canlanma olasılığını vaat eder. Hölderlin ise trajedinin solup yittiği görüşündedir. O

kadim ihtişamını kaybederek bir hassasiyet ve heyecan-coşku merasına dönüşmüştür.⁴⁸ Bir anlamda Karl Marx'ın da aynı düşüncüyü paylaştığı söylenebilir, *Louis Bonaparte'in On Sekiz Brumaire'i*'nin o ünlü giriş bölümünde, alaycı bir üslupla eski Roma cumhuriyetinin soylu ruhunu, süslü püslü kostümleri içindeki modern burjuva devrimcilerinin cıvıltılı kalkışmalarıyla karşılaştırır. Kendi isyanlarının kısır içeriği konusunda kendilerini kandırmaya koşullanmış olarak, “o yükseklerdeki büyük tarihsel trajediye duydukları tutkuyu devam ettirmek için”⁴⁹ kaba güldürü ile acıma uyandırma (*pathos*) karışımı bir mücadele içinde debelenmektedirler.

Alman Trajik Tiyatrosunun Kökenleri'nde Walter Benjamin, trajedinin tarihsel özgüllüğünde direterek sadece Eski Yunan türünün bu tanımı hak ettiğini öne sürer. Trajedi felsefesi, diye yakını, tarihsellikten arındıran bir söylemdir, trajediyi oldukça farklı tarihsel koşulları kat eden bir dizi genelleştirilmiş duyguya indirger. “Trajik olan” diye bir şey yoktur. Modern tiyatrodaki Aiskhülos ya da Sophokles'in uzak yakın benzeri bulunmaz. On yedinci yüzyıl Alman *Trauerspiel*'i tam aksine, açık şekilde kendi tarihsel bağlamına mecburdur. *Hamlet ya da Hekuba* adlı çalışmasında filozof Carl Schmitt de evrensel sanat görüşüne, bilhassa modern çağ bunu yaratma kabiliyetinde olmadığı için, benzer bir kuşkuyla yaklaşır. Klasikçi Jean-Pierre Vernant trajedinin Eski Yunan'a mahsus olduğunda ve sadece bir yüzyıl sonra Aristoteles'in dahi trajediyi tam olarak kavrayamadığında diletir.⁵⁰ Bernard Williams da trajedinin Eski Yunan'a has olduğu görüşündedir ama modern ahlaki kavrayışlarımızın oradaki insan hayatı tasavvuruyla benzerlik taşıdığını öne sürer.⁵¹ Trajedi kuramları da tarihsel bağlamlarının bir parçası olabilir: Simon Goldhill'e göre Hegel'in trajedi kuramı, Immanuel Kant'ın soyut evrenselciliği ve bireyciliğine karşı hamle olarak Eski Yunan trajedisindeki kolektif ölçütlere ve değerlere başvurur. “Hegel için,” diye devam eder, “tra-

48 Bkz. Friedrich Holderlin, *Essays and Letters*, Londra, 2009, s. 146.

49 Karl Marx, *The Eighteenth Brumaire of Louis Bonaparte*, Londra, 1984, s. 11 [*Louis Bonaparte'in On Sekiz Brumaire'i*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2010. (Ç.N.)].

50 *Myth and Tragedy in Ancient Greece*, s. 33.

51 Bkz. Bernard Williams, *Shame and Necessity*, Berkeley, 1993, s. 16-17.

jedi Kant'ın özne anlayışını yeniden düşünmek için bir kapı aralığı sunar.”⁵² Daha sonra inceleyeceğimiz Almanların trajik kuramları da evrensel bir trajedi düşüncesi önerir, gelgelelim bu tahayyülün kendisi benzersiz bir tarihsel ânın ürünüdür.

Trajedinin dramatik bir form olarak çoktan yok olduğunu iddia ederken de özcü bir trajedi görüşü benimsemek muhtemeldir. Bu görüş, trajedinin insanlık durumunun gerçeğini kavradığını ama tarihsel koşulların bunun sahnede temsili için artık elverişli olmadığını savunur. Eğer trajedi genel olarak insan ruhunun bir parçasıysa onun nasıl olup da ölebileceğini anlamak zordur. Lakin belki de sanatsal olarak kendini yalnız belli tarihsel anlarda dışavuruyordur. Öyleyse bu durumda, tarihselcilik ile evrenselcilik, nominalizm ile özcülük arasında bir seçim yapmaya gerek kalmaz. Belki de özcülerin iddia ettiğinin aksine, tüm trajedilerin paylaştığı tek bir nitelik olmadığı görüşü doğrudur. Trajik diye nitelediğimiz eserlerin her biri ille de makus kader ya da muktedirin düşüşü, ölümcül kusur yahut Mutlak'ın kendini belli etmesi, ruhun yücelmesi ya da Tanrı'nın yokluğu gibi meseleleri ele almaz. Yine de trajik denen yapıtlar arasında, nominalistlerin iddiasının büsbütün geçersiz olmadığını gösterecek şekilde, yeterince çakışan ilinti ve akrabalık vardır. Hiç kuşkusuz trajik olarak adlandırdığımız tüm metinler için ortak bir nitelik, yani bir tür ıstırap ve talihsizlik söz konusudur ve bu bağlamda özcüler pekâlâ haklıdır. Raymond Williams bile, bir çalışmasında trajik öz konusundaki çekincelerini ifade ettikten sonra, başka bir çalışmasında konum değiştirerek, “trajedi kavramı halen, ölüm, aşırı ıstırap ve parçalanma etrafındaki konuları işleyen belli tarzdaki eserlerin zorlu olsa da makul bir gruplanmasıdır”⁵³ görüşünü benimser. Ancak bahsedilen ıstırapların çeşitliliği onu ortak paydaların en zayıfına indirger, ki bu hal en ateşli kültür bilimci ve tarihselciyi bile tatmin ediyor olmalıdır. Dahası, Shylock ve Malvolio'nun da onaylayacağı gibi, komedi de acı ve eleme yabancı değildir.

52 Simon Goldhill, “The Ends of Tragedy”, Joshua Billings ve Mirriam Leonard (yay. haz.), *Tragedy and the Idea of Modernity*, Oxford, 2015, s. 233.

53 Raymond Williams, *Politics and Letters*, Londra, 1979, s. 212.

Aslında, trajedi günlük dildeki yıkım ve çöküntü anlamıyla evrenseldir. En ütopyacı toplum düzenleri bile ölümcül yaralardan, şaşmış arzularından ve sorunlu ilişkilerden kendini tamamen sakınamaz. Terimin daha sıradan bir anlamı uğruna, prenslerin ölümü türünden bir trajedi kavrayışını reddetmenin bedeli, belli tür trajedilerin artık tamir edilemez hale gelmesidir. Oysa trajedi, seçkinlerin meseleleriyle sınırlandığında durum böyle olmayabilir. Prensler belki artık savaş ilan etmeye bir son verebilirler ama kalp kırıklığı ya da cinsel kıskançlık konusunda aşikâr bir hudut yoktur. Öyleyse kişi “trajik”in imtiyazını ancak karşılığında trajedinin sadece bir kısmının burada kalacağını kabul ettiğinde söküp alabilir. Kanserin çözümü kuşkusuz bulunacaktır ama ölümün değil. Belki de trajedisiz bir hayat temennisinde bulunmadan önce tereddüt etmemizde fayda vardır çünkü bu hayata ulaşmanın en kesin yollarından biri değer hissimizi kaybetmektir. Gelgelelim yıkılan ümitler ve telafisiz yaralar her zaman olacaksa da, bu, tüm bunları aynı şekilde dramatize edecek kesintisiz bir sanat soyu olduğu anlama gelmez ve daha önce de belirttiğimiz gibi, trajik sanat hiçbir şekilde tüm medeniyetlerin müşterek değeri değildir.

Öyleyse soru, trajedi öldü mü yoksa değişerek dönüştü mü, sorusudur. Orta sınıf toplumunun ortaya çıkmasıyla odak kolektif eylemden bireysel kahramana kaymaya başlamıştır. Daha sonra göreceğimiz gibi, Friedrich Schelling için trajik eylem, kendisinin sadık kaldığına inandığı Eski Yunan tiyatrosuna aykırı bir şekilde, içselleştirilmiş, psikolojikleştirilmiş ve bireyselleştirilmiştir. Aristoteles için eylem meselesi olan şey Schelling için bilinç sorunudur. Trajik sürecin tümü içsel bir durumdan fıskırır, tarihsel koşullardan değil. Kahramanın o yalnız ve üstün ruhunun azametle yeniden bütünlüğünü sağlamak üzere parçalanmasıyla gelen isyan ve çatışma büyük ölçüde içsel meselelerdir. Bazı açık görüşlü eleştirmenler bu durumu trajik geleneğin ilgi çekici yeni bir varyantı olarak görürken safkanlık peşindeki diğerleri için bu trajedi bile değildir.

Ya/Ya da’da Søren Kierkegaard modern trajedinin alametifarikasını, tamamen kendi eylemleri neticesinde ayakta kalan ya da yıkıma uğrayan kahramanın mutlak öz-sorumluluğu (dolayısıyla da mutlak suçu) olarak görür. Bu yorum suç ile saflık, benlik ile Öteki,

özgür irade ile kısıtlayıcı koşullar arasındaki karmaşık etkileşime dayanan antik trajediden ciddi şekilde farklılaşır.⁵⁴ Kierkegaard'a göre bahsettiği türden bir trajik bireycilik takdir edilmelidir. Bu, önceden geçip gitmiş olana bir yakınlaşmayı temsil eder. Ne ki *Estetik Üzerine*'de, modern trajedinin çatışmayı tamamen dışsal, tesadüfi meselelere hasrettiğini düşünen Hegel için durum böyle değildir. Antik dönemin trajik kahramanı sıradan vatandaşın üstünde ve zorunluluğa özel bir şekilde tabi olan yüksek bir varlık türüne aittir. Bu tip şahsiyetler Hegel için dünya-tarihsel güçlerin birer aracıdır, ancak aynı şey modern trajik sahnenin fazlasıyla psikolojikleştirilmiş karakterleri için söylenemez. Sözelimi Shakespeare'in trajik sanatı, kaderin keskin ve dakik gerçekleşmesinden değil, aslında başka türlü de olabilecek nahoş koşullardan doğar. Uzlaşma, yeni-Hegel'ci eleştirmenler için, *Shakespearean Tragedy* [Shakespeare Trajedisi] adlı çalışmasında A.C. Bradley için olduğu gibi, daha içsel ve psikolojik bir mesele halini alır. Raslantısali ve zorunsuzu içeren bir modern kavrayış tarafından bozguna uğratılan kader kavramının ortadan kaybolmasıyla bir Aiskhülos ya da Sophokles sanatı da mümkün olmaktan çıkmıştır artık. Hegel'in, felsefi hasmı Friedrich Nietzsche'yle paylaştığı bir önyargıdır bu, nitekim Nietzsche'nin kendisi için de modern trajedi kamusal alanın sanatı olmaktan çıkmış, onun yerine bireyselleşip içe çekilmiştir. Nietzsche'nin trajik kültürün uyanışına yönelik ümidi o alanın yenilenmesine bağlıdır ki burada ortak bir mitolojinin doğuşu hayati bir rol oynayacaktır.

* * *

Trajedinin ölümü derken kastedilen bazen Yunan tragedyasının ölümü olabilir. Bu sanatı Aiskhülos, Sophokles ve Euripides'in tiyatrosuyla özdeşleştirenler farklı tarihsel koşullarda doğmuş yapıtlarla karşılaştıklarında trajedinin öldüğünü ilan etmeye meylederler. Hiç kuşkusuz, adından da anlaşılacağı gibi, Thomas Rymer'ın *A Short View of Tragedy: It's, Original Excellency and Corruption* [Trajedinin

54 Bkz. Søren Kierkegaard, *Either/Or*, Princeton, New Jersey [Ya/Ya da, çev. Nur Beier, Alfa Yayınları, İstanbul, 2020. (Ç.N.)].

Kısa Tarihi: Başlangıçtaki Kusursuzluğu ve Yozlaşması] adlı çalışmasında olan budur. Epik beyitler halinde yazılmadığı için şiirin öldüğünü yahut şu çift kanatlı *Tiger Moth*'lardan farklı olduğu için Boeing'in bir uçan araç olmadığını ilan etmek gibi bir şeydir bu. Tanrıların, mitlerin, kaderin, soylu kahramanların, manevi yücelmenin ve bir dinî gizem hissinin trajedi için elzem olduğu yeterince hatırlatılmıştır bize ama neden böyle olduğu pek söylenmemiştir. Belki de Yunan tragedyasında Olympos'takilerin rolü, onların kötücül planlarına meydan okuyan ya da onların çizdiği kadere cesurca teslim olanların yiğitliğini göstermektir. Tabii ki bu gibi erdemler pekâlâ ahlaken kötü şöretli ilahlar panteonuna başvurmadan da sahneye konabilir, zira sonraki döneme ait trajedilerin büyük kısmının yaptığı tam da budur.

Trajedinin işini bitirmek şöyle dursun modernite pekâlâ ona yeni bir hayat vermiş olabilir. Her şey bir yana, potansiyel trajik kahramanın toplumsal sınıflarında sınırsız bir artış sağlamıştır. Demokratik bir çağda sokaktan alınıp tahammül edilmez derecede gergin bir noktaya yerleştirilen herhangi bir şahıs bir trajik kahraman adaydır. Rita Felski'nin öne sürdüğü gibi, "Bu demokratikleştirilmiş ıstırap tasavvurunda bir banka memuru yahut bir tezgâhtar kızın ruhu, vahim ve hesaba gelmez güçlerin birbirini tükettiği bir savaş alanı haline gelir."⁵⁵ Horatius ozanlara halktan kimseleri tanrıların aksanıyla konuşturmamayı tavsiye eder, hiç kuşkusuz aynı şey trajik kahramanlar için de geçerlidir. Ancak iş, modern dönem kahramanlara gelince bu züppeliği bir kenara atabiliriz. Aydınlanmadan başlamak suretiyle (Hristiyanlık tarafından uzun süredir umulan) zihin sarsan bir önermeyle karşı karşıyayızdır artık: Erkek ve kadınlara yalnızca insan türüne ait oldukları için değer verilmelidir, toplumsal sınıfları, karakterleri, cinsiyetleri ya da etnik kökenleri nedeniyle değil.

Bu bağlamda gerici olma ihtimali olan farktır, kimlik değil. Arthur Miller psikanalitik kuramın bu devrimci öğretilere üzerine düşeni yaptığını, zira bilinçdışı stratejilerinin sosyal fark gözetmediğini işa-

ret eder.⁵⁶ Komedi ve trajediye ele alan antik döneme ait bir kaynağa göre herkes herkesi arzulayabilir. Arzu toplumsal ayrımlara saygılı değildir ve aynı şey onun o korkunç Freud'cu ikizi, yani ölüm için de geçerlidir. Yine de herkesin bir trajedi kişisi olabileceği fikrinin olumsuz sonuçları da olabilir. Trajedi, sıradan insanların ulaşabileceği yegâne müstesna başarıdır demeye gelebilir. Eugene O'Neill, "İnsanın trajedisi belki de ona dair tek önemli şeydir... Bireysel hayat ancak mücadeleyle önem kazanır,"⁵⁷ diye yazarken belki de bunu kastetmektedir. Modern çağ ahlaki açıdan öylesine iflas etmiştir ki trajik bir son çoğumuzun peşine düşeceği yegâne değer haline gelir.

Modernitenin trajediye hüsrana uğratmaktan ziyade ona yeni olanaklar yaratmasının başka nedenleri de vardır. Aklın sınırları, bir zamanların egemen insan öznesinin kırılmalı ve kendini görme kabiliyetinin zayıflığı, kontrolü dışındaki gizemli güçlere maruz kalması, failliği ve özerkliği karşısındaki kısıtlar, kaynağının onun selametini hiç mi hiç umursamaz görünen isimsiz Öteki'de oluşu, çoğulcu bir kültürde metaların kaçınılmaz çatışması, insanın verdiği hasarın tifo gibi yayılabildiği toplumsal düzenin karmaşık yoğunluğu gibi meselelerin yeni yeni farkına varıyoruz. Trajedi yazarlarının Atina'sı gibi küçük ve sık dokulu bir kültüre büsbütün uzak bir hal değil bu. Freud-sonrası zamanlarda biz de belli bir eylemi gerçekleştirenin gerçekte kim olduğu sorusunu sorabiliriz, yanıt bizim durumumuzda Hera ya da Zeus olmasa da. Ya da davranışlarımızda niyet ile sonuç arasında vahim bir uçurum olup olmadığını soruşturabiliriz. Birbirimize bağlı olduğumuz şu küresel gezegende bir ilk günah hissi –biz suçlu masumların bu sık dokulu bağlantılar ağı içinde birine ya da bir yerlere zarar vermeden kıpırdamayacağımız bilgisisahneye geri gelmiştir. Buna ek olarak, gezegenin insan evladının mutlak kibrinin yol açtıklarının ardından varkalıp kalmayacağı, gidişatın bir ekolojik felaket ya da nükleer yıkım biçimini alıp almayaacağı gibi sorular da vardır. Hegel'in işaret ettiği, "insanın kendi va-

56 Bkz. Arthur Miller, "Tragedy and the Common Man", *The Theatre Essays of Arthur Miller*, New York, 1978, s. 215.

57 Aktaran Raymond Williams, *Modern Tragedy*, Londra, 1966, s. 116.

roluşuna sırtını döndüğünde davet ettiği kendi varoluşuna muhalif güç”ün⁵⁸ tabiatı böyle bir şeydir işte. Dahası, böyle Faust’çu arzuları kıskırtmakla, modernite kendi yüz kızartıcı yıkımına tanıklık etme riskiyle karşı karşıyadır. İnsani kudretlerin modern çağdaki kadar serbest bırakıldığı başka tarihsel bir dönem yoktur; bunun sonucu olarak zincirlerinden boşaldığı o kudretlerce böylesi hükmedilme riski altında olduğu bir başka dönem de yoktur. Max Weber’in öne sürdüğü gibi, “Antik dönem tanrıları akın akın, büyübozumuna uğramış ve böylece gayrişahsi güçler haline gelmiş olarak mezarlarından çıkıyor, hayatlarımız üzerinde egemenlik kurma mücadelesi veriyor ve birbirlerine karşı ezelden beri devam eden savaşlarına kaldıkları yerden devam ediyorlar.”⁵⁹

İnsan ıstırabına yönelik tüm duyarsızlığına karşın, bütün bir şüpheli varsayımlar kümesinin kırılmasıyla ortaya çıkan, trajedinin olumlu bir kip olduğu yönündeki şu sapkın iddiaya da değinmek gerekir: Buna göre trajedi olumlu bir kiptir çünkü yılmaz insan ruhunun zaferini betimler, çünkü karşıtla yüzleşmek sürekli olarak dizginlenmek ve terbiye edilmek demektir, çünkü ancak böyle uç bir noktada insanlığın özü açığa vurulur ya da ilahî düzenin çehresi ancak saf talihsizliğin yüzeyine yansıdığı anda görülebilir. Bunlar elbette trajedinin seyircisine ilham vereceği en ikna edici yollar değildir. Mesele daha ziyade, ölümcül bir tehlike ya da yürek parçalayıcı bir acıya dair bir gösterinin kuşatma altındaki insanlık değeri hissimizi canlandırabiliyor olmasıdır. Lakin bu doğru da olsa, trajedi düşünceleri insanlarla ilgili neye değer verdiğimizizi hatırlamanın farklı ve eşit derecede bereketli yolları olduğunu, yani onların kıymetini sadece onları ölürken seyrederken kavramamızın zorunlu olmadığını eklemeyi ihmal ederler.

Jacques Lacan ve Slavoj Žižek gibi düşünürler için Gulag ve Yahudi Soykırımı trajik olarak tanımlanamaz, çünkü açığa vurdukları dehşet trajik kıymet olarak yüceltilemeyecek ölçüde derinlere işle-

58 Aktaran Anne ve Henry Paolucci, *Hegel on Tragedy*, Smyrna, 1977, s. 50.

59 H.H. Gerth ve C. Wright (yay. haz.), *From Max Weber: Essays in Sociology*, Londra, 1970, s. 149.

miştir.⁶⁰ Nazi kampındaki felaketzede mahpusları trajik olarak nitelerek, der Žižek, ahlaken müstehcendir. Sanki bu tip zorbalıklara anlam atfetmek ediminin kendisi dahi bir tür ihanet jestidir. Gelgelelim anlamsız olan saçmadır, Gulag ve Yahudi Soykırımını ise kesinlikle böyle nitelendirilemez. Bunlar için bir tür anlam iddiasında bulunmak bunlara değer bahşetmek manasına gelmez. Anlaşılabilir demek ahlaken kabul edilebilir demek değildir. Ölüm kampları hakkında tutarlı bir tarzda konuşmanın onların yaratımında rol oynayan baskıcı rasyonaliteyle örtülü işbirliği anlamına gelebileceğinden korkanlar vardır. Oysa akılçılık bu habisliklere son vermede anahtar rolü oynamıştır. Her halükârda ortada, apaçık bir anlamsızlık ile pasparlak bir anlamlılık arasında seçim yapmak zorunda olduğumuz bir durum yoktur. En yüce ve yüksek addedilen trajedilerde dahi komik unsur bulunabilir lakin kimse büyük bir anlam sistemine meydan okumak adına saçmalığa kucak açmak zorunda değildir. Antik Yunan trajedisi anlam verme uğraşımızı aşan o şeyin varlığının farkındadır ancak bu, insan gaddarlığının muhakeme yetisini tümünden alt ettiği anlamına gelmez. Aquino’lu Tomas, Tanrı hakkında konuşurken ne konuştuğumuzu bilmediğimizi düşünür ama kendisi bu konuda ciltler dolusu konuşmaktan geri durmamıştır. Freud için anlam yoksunluğu anlamın kökünde yatar ama bu, mana verme çabasına sırtını dönmek için bir sebep değildir.

Her durumda, Žižek’in aksine, bir olay, trajik olarak nitelendirilmek için, ille de haysiyet ya da asaletle ilgili olmak zorunda değildir. Bir değer iması olmalıdır elbette, ama bu ille de sahnedeki figürlerin ruh azametinde kendini göstermek zorunda değildir. Belki de sahnedekilerin ellerinden kayıp giderken onların insaniyetinin bekçileri biz seyircilerizdir. Eugene O’Neill trajedinin bir tür “yüceleştirilen asalet”inin olması gerektiğini iddia eder⁶¹ ama karakterlerle izleyicilerin deneyimindeki ayrıma dikkat etmez. Belsen ve Buchenwald toplama kamplarının mahkûmları, trajik addedilmek için ille

60 Bkz. Slavoj Žižek, *The Fragile Absolute*, Londra, 2008, s. 40 [*Kırılgan Mutlak*, çev. Mehmet Öznur, Encore Yayınları, İstanbul, 2003. (Ç.N.)].

61 *Modern Tragedy*, s. 116.

ıstıraplarıyla kutsanarak ya da kaderlerine cesurca razı olarak veya dünya-tarihsel figürler olduklarının bilincine vararak yahut kendileri yok olup gitse bile insan ruhunun yenilmez oluşu fikrinin verdiği saadet hissiyle dolu ölmek zorunda değillerdir. Olmaktan kaçamayacakları tek şey katlanılmaz bir durum tecrübe eden erkek ve kadınlar olmalarıdır. Banal hakikat, trajik kahraman niteliği kazanmak için özel bir şey yapılmasına gerek olmayan hakikattir. Dayanacak gücü kalmamış bir insan olmak kâfidir. Öyle erdemle dolu olmanız gerekmez, içine düştüğünüz sefaleti hak etmeyecek ölçüde erdemli olmanız yeterlidir. Schopenhauer'ci anlamda trajedi, büyük bir talihsizliğin masalıdır. Sahnede mi sahne dışında mı, Zeus'un ziyaretiyle mi yoksa düpedüz kazayla mı oldu,⁶² kahraman bir prenses mi yoksa bir şoför mü, yıkımını kendi mi yarattı ya da birileri mi onu devirdi, olay uzlaşmayla mı yoksa çıkmazla mı sonuçlandı, insan ruhunun aşkınlığına tanıklık edildi mi; bunların hiçbirisi önemli değildir. Trajedi hakkında bu genel ilkeye sadık kalan aynı zamanda trajedi kelimesini en üretken anlamıyla kullanmakta olan sıradan halktır, kuramcılarsa genellikle bunu beceremezler.⁶³

Trajedi bize uç ve aşırı hallerde bulunan insanlar sunar, hani şu insan ruhunun 101 No'lu Oda⁶⁴ pek meşgul olan modernizmin forma kucak açmasının nedenlerinden biri de kuşkusuz budur. J.M. Coetzee'nin *Barbarları Beklerken*'de ifade ettiği gibi, "nihai hakikat ancak ucun sonuna varıldığında dile gelir." İşkencecinin insanlığa bakışıdır bu, hakikat ile günlük hayatın zıt kutuplar olduğunu varsayar. Bu görüşe göre trajik kahraman öyle bir duruma maruz kalır ki, kimliğinin hakikatiyle yüz yüze kalmasıyla beraber biriktirdiği rutin yanılsamalar ve bayağı tavizler paçavralar gibi üstünden dökülür. Sonraki bir bölümde göreceğimiz üzere, Arthur Miller'ın Willy Lo-

62 On dokuzuncu yüzyıl Rus eleştirmeni N.G. Çernişevski'nin öne sürdüğü gibi, "Trajedi özünde kader ve gereklilikle ilgili değildir. Gerçek hayatta trajedi ekseriya tesadüfidir ve ille de önceki olayların sonuçlarını takiben vuku bulmaz," *Documents of Modern Literary Realism*, s. 78. Trajedi yorumcuları arasında nadide bir gözlemdir bu.

63 "Trajedi" kelimesinin günlük kullanımı için, bkz. Robert C. Pirro, *The Politics of Tragedy and Democratic Citizenship*, Londra, 2011, s. 12-14.

64 George Orwell'in 1984 romanında geçer, mahkûmun direnişinin kırıldığı işkence odasıdır. (Y.N.)

man'ı bu hususta karmaşık bir örnek sunar. Willy, yanlış bilincine sonuna kadar tutunur; ne ki bu düzme kimlikten vazgeçmeyi reddetmekle kabul görme talebinden vazgeçmeyi de reddeder ki yozlaşmış bir toplumun karşılayamayacağı bir taleptir bu. Aynı anda hem cesurane hem aldatıcı olan ve onu yalnızlığa ve sonra ölüme sürükleyecek şey işte bu dehşet verici vazgeçememe halidir.

Bu anlamda Loman, hayranlık verici ama korku da uyandıran bir uzlaşmazlık sergiler. Sophokles'in o dikbaşlı, huysuz ve ihtişamlı şekilde boyun eğmez karakterlerinden bu yana trajedi sahnesinde boy gösteren bir uzlaşmazlıktır bu. Varlıklarının bütününe ele geçiren bir davaya, içsel bir dürtüyle sadakat gösteren, varoluştan daha değerli buldukları arzularından vazgeçmektense ölüme gitmeyi tercih eden bir trajik figürler geleneği vardır. Jacques Lacan'ın Gerçek'e arzu diye isimlendirdiği, *Eros* ile *Thanatos*'un sıkıca birbiri içine geçtiği bir özlem biçimidir bu.⁶⁵ Varoluşun bu şekilde reddi kendini en çok Sophokles'in Antigone'sinin Lacan'cı okumasında belli eder. Lacan *Psikanalizin Etiği* adlı eserinde Antigone'yi aklın, etiğin ve anlamlandırmanın üstünde aşkın bir âleme ait, Mutlak'ın gizemli bir avatarı olarak görür. O, sembolik düzenin en uç noktasında konumlanmıştır ve onun yasasına boyun eğmeye katlanamamaktadır. Ölüm de aynı sınırdan pusuya yattığından, ölümün kadın kahramanla o derece içli dışlı olmasında şaşılacak bir şey yoktur.⁶⁶

Oyunun bu okumasının izinden giderek Slavoj Žižek, Antigone'nin "sosyal yapıyı topyekûn sekteye uğratan Şey'in [*Thing*] Öteki-

65 Bu çalışmada Lacan'cı İmgesel, Simgesel ve Gerçek üçlüsünü kullanacağıma göre, bu kavramlara ilişkin açıklamalı bir not şart gibi görünüyor. İmgesel'le Lacan diğer kişiler de dahil olmak üzere nesnelerle sıradan ilişkimizi kastededer. Bunların arasında düşünme, benzerlik, rekabet, etkileşim, özdeşleşme ve benzer nitelikler vardır ve kaçınılmaz olarak bir derece yanılısma ve yanlış temsil etme içerir. Sembolik ise (ya da sembolik düzen), dil, akrabalık ilişkisi, sosyal roller ve düzenlemelerden oluşur ve bir kimlikte özgülünür. Buna karşın Gerçek, ki açıkçası temsil edilemezdir, anneden kopmanın travmasını ve Baba'nın Yasa'sına tabiiyeti işaret eder, ki bunlar sayesinde bireysel benliğimizi ediniriz: İlkel bir yaradır bu, arzu olarak adlandırdığımız eksik ve kayıp sürecini de yaratır, aynı zamanda bilinçdışının açılması ve ölüm içgüdüsünün serbest kalması olarak da görülebilir.

66 Lacan'ın Antigone okumasıyla ilgili olarak bkz. David Farrell Krell, *The Tragic Absolute*, Bloomington ve Indianapolis, 2005, 11. bölüm.

liği'ne koşulsuz bağlılığı⁶⁷ temsil ettiğini iddia eder. Kreon ile Antigone arasındaki karşılaşmada, diye devam eder Žižek, “diyalog yoktur, (Antigone tarafında) davranışlarının haklı sebepleri konusunda akılcı argümanlarla Kreon’u ikna etme girişimi de yoktur, sadece körü körüne sahip olduğu haklarda direktme vardır.”⁶⁸ Akla kulaklarını tıkamış, insanlardan hazzetmeyen, kendine olan mutlak inancında küstahça direten, ölüm düşüncesiyle mest olmuş, sağduyu gibi küçük ama muteber bir erdeme burun kıvıran ve kendi hareket sebebi hakkında pek de derin bir kavrayışı olmayan bir kahramana hayran olmamız beklenmektedir. Antigone’nin Kreon’a meydan okuması saf bir reddiye ve başkaldırı, toplum düzenini temellerinden sarsan “mucizevi” bir olaydır. Lakin bu doğruysa, Antigone’nin niçin nesillerdir yerine getirilen yükümlüğe ve tanrıların iradesine itaat eder konumda sunulduğu açıklığa kavuşmaz.

Bazen, oyunun Jean Anouilh yorumundaki o yeniyetme sözde-varoluşçuya utangaçça yanaşsa da bu idealleştirilen figürün daha önce üzerinde durduğumuz, trajedinin o maneviyatçı ve seçkinci yorumuyla tastamam aynı çizgide olması çarpıcıdır. Lacan’cı *Antigone* yorumu, ona radikal bir sapma ekliyor gibi görünse de, bu muhafazakâr soyun mirasçısıdır aslında. Lacan’ın gündelik hayata karşı o havalı tepeden bakışı; saf eyleme, yüksek hakikate, katı reddiye, sebepsiz jest, arındırıcı şiddete, mutlak başkaldırıya ya da o cezbedici otantiklik kültüne yönelik sadakatiyle solcu Fransız düşüncesinin tanıdık bir niteliğidir. Sağduyu, eşitlik, tedbir karşısında soylulara has o pervasız hoşnutsuzluk küçük burjuvanın muhasebeci zihniyetine yeğdir. Bir saf eylem olarak başkaldırıdaki görkemli estetik, şefkat ifade eden sıradan edimlerden daha kıymetlidir. Sürekli devrim siyasetinde hiddetli, kötücül ve canavarca bir mizaca sahip kentli

67 Slavoj Žižek, *Did Somebody Say Totalitarianism?*, Londra ve New York, 2001, s. 157 [*Biri Totalitarizm mi Dedi?*, çev. Halil Nalçaoğlu, Epos Yayınları, İstanbul, 2013. (Ç.N.)]. Žižek’in *Antigone*’ye yaklaşımının bir eleştirisi için bkz. Yannis Stavrakakis, *The Lacanian Left*, Edinburgh, 2007, s. 114-134. *Antigone* üzerine ufuk açıcı bir dizi deneme için bkz. S.E. Wilmer ve Audrone Zukauskaitė (yay. haz.), *Interrogating Antigone in Postmodern Philosophy and Criticism*, Oxford, 2010.

68 *Did Somebody Say Totalitarianism?*, s. 158.

toplulukların kasvetli katılıklarını, bir Bolşevikten ziyade bir bohem ya da çılgın ters yüz eder.

Gelgelelim bütün katılıklar zararlı, tersyüz etmeler de devrimci değildir. Bugün etnik azınlıkları suiistimalden korumak da, çalışan erkek ve kadınların iş durdurma hakkı da sosyal katılıktır. *Paralaks* adlı eserinde Slavoj Žižek, Kierkegaard'ın rutin-şekilde-etik ile otantik-şekilde-dinî arasındaki seçkinci ayrımını benimser.⁶⁹ Ancak Hristiyan İncil'indeki skandal, Tanrı'nın esas olarak kültte, ritüelde ya da içsel tecrübede değil hasta ziyaretinde ve açların doyurulmasında vücut bulmasında yatmaktadır. Trajedi kuramlarının çoğunda kibirle hor görülen o gündelik hayat fikri, esasen bir Hristiyanlık icadıdır ve bazı açılardan bir tür anti-din biçimidir.⁷⁰ Etik olan, en basit şekliyle, dinî inancın gündelik yaşamda nasıl tecrübe edildiğidir. Lakin bu görüşü basmakalıp bulanlar için etik, bu dünyanın ruhani avamına ayrılmış bir alanken, dahili âlem aristokratları, iyinin ve kötünün ötesinde bir diyarda dolanırlar.

Eğer ebedî asi, yüreğinde horgörüden başka bir şey olmadan sembolik düzenin kıyısında dolanan kişiye, teröristin de ondan farkı yoktur. Antigone'nin adaletsiz otoriteye meydan okuması, en azından gelenek görenekler açısından, “canavarca” bir edim olabilir ama küçük çocukları havaya uçurmak bu tanıma çok daha uygundur. Kreon gibi dikbaşlı patriarklar bu dünyanın Antigone'leri için kolay hedefler sunarlar ama ya Antigone gibi reddiyeciler kendilerini sosyalist-feminist bir düzenin karşısında bulurlarsa? Asi ile siyasi düzen arasındaki karşıtlık tam anlamıyla şekilseldir. Ne tip bir egemenliğe karşı ne tür bir başkaldırının mevzubahis olduğunu belirsiz kılar. Çok kıymetli otorite biçimleri de vardır, çocuksu muhalif eylemler de.

Bu Antigone yorumunun sunacağı olsa olsa bir tür sol seçkincilik biçimidir. Bazı açılardan, trajedinin ölümü meselesini de içine alacak şekilde Steiner'cılığın radikal bir versiyonudur. Hegel'in o

69 Bkz. Slavoj Žižek, *The Parallax View*, Cambridge, Massachusetts, 2006, s. 104-105 [*Paralaks*, çev. Sabri Gürses, Encore Yayınları, İstanbul, 2014. (Ç.N.)].

70 Bkz. Charles Taylor, *Source of the Self*, Cambridge, 1989, s. 213 [*Benliğin Kaynakları: Modern Kimliğin İnşası*, çev. Selma Aygül Baş ve Bilal Baş, Küre Yayınları, İstanbul, 2018. (Ç.N.)].

ünlü, kimse kendi uşağının kahramanı değildir, deyişini yineleyen Žižek modern çağda “tüm haysiyetli yüksek konumların daha aşağı hareket nedenlerine indirgenmesi”nden⁷¹ yakındır. Modernite yücelik kapasitesini daraltmıştır. *Zamansız Düşünceler*’in Nietzsche’si için olduğu gibi Žižek için de kahramanlardan yoksun bir dünyada yaşamaya mahkûm edilmiştir, ki Bertolt Brecht’i hayli memnun edecek bir ihtimaldir bu. Žižek’in etik şiddet diye adlandırdığı şey –ahlaki konumlar karşılıklı olarak kıyaslanamaz olduğundan anlamaya çalışmaktansa savaşımak zorunda olduğumuz bir durum– alçakça bir mutabakatçılığa teslim olmuştur. Nietzsche’ci bir hatta, hayatın kendisi güç istencidir, bir mücadele ve çekişme alanıdır. Bu doğrultuda, Gerçek’in (ya da Dionysosçuluğun) yüzüne bakabilmemiz için örgütlememiz gereken ruhani zindeliğimizle Habermas’çı (ya da Apolloncu) akılcılık yanılsamalarımızın üstesinden gelmemiz gerekir.⁷²

Ne var ki muhafazakâr trajedi anlayışının varsaydığı gibi (Lacan’cı versiyon da buna dahildir), aşırılık ile gündelik hayatın keskin bir uyumsuzluk içinde olduğu her zaman doğru değildir. Asıl her şeyin normal seyrinde devam etmesi, diye ileri sürer Benjamin, krizin kendisidir.⁷³ George Eliot *Middlemarch*’ta, “tam da sıklık olgusunda yatan trajedi unsuru”ndan bahseder. Bununla, talep ettikleri inceliklerle kendilerine muamele edemeyeceğimiz ölçüde inatçı olan o sessiz umutsuzluk hallerini kastetmektedir. Eliot’ın yaşadığı toplumda genellikle kadınlara ait bir deneyimdir bu. “Eğer sıradan insan hayatının tüm yönleri hakkında derin bir sezgi ve duyarlılığa sahip olsaydık,” diye devam eder Eliot, “bu, çayırıların büyürken çıkardığı sesi, sincabın yürek atışını işitmek gibi olurdu ki sonra sessizliğin ötesinde uzanan uğultuya dayanamayıp ölürdük. Bu yüzden içimizde en duyarlı olanlar bile etrafta budalalık zırhına iyice bürünmüş olarak dolaşırlar.”⁷⁴ Acıdan yalıtılma adına benzer bir zırha bürünme hali bazı gelenekçi trajedi kuramcıları için de geçerlidir kuşkusuz.

71 *The Parallax View*, s. 400.

72 Žižek bu tip bir görüşü, “A Plea for Ethical Violence” adlı denemede öne sürer (çevrimiçi *The Bible and Critical Theory*, Cilt 1, Sayı 1, Monash University Epress).

73 Bkz. Rolf Tiedemann ve Hermann Schweppenhauser (yay. haz.), *Walter Benjamin: Gesammelte Schriften*, Cilt 1, Frankfurt am Main, 1996, s. 583.

74 George Eliot, *Middlemarch*, çev. Ünal Aytür, YKY, İstanbul, 2020, s. 238. (Ç.N.)

ENSEST VE ARİTMETİK

Kral Oidipus'un matematiksel bir alt metni olduğu uzun süredir bilinegelen bir şeydir.¹ Oidipus'un babası Laius, üç yolun kesiştiği bir noktada öldürülmüştür; Oidipus'un zekice alt ettiği Sfenks farklı yaratıkların bir bileşkesidir; Sfenks'in yerel halkı dehşete düşüren bil-mecesi de sadece sayıları değil insan varoluşunun üç evresini tek bir soruda birleştirir. Oyun, Laius'un bir mi yoksa birden fazla saldırgan tarafından mı katledildiği konusunda bugüne kadar çözülememiş olmasıyla ünlü bir muamma da içerir.² Eğer birden fazlaysa, o halde Oidipus baba katili olmakla suçlanamaz. Lakin bir şey yapıp yapmadığımızdan bağımsız ya da bir şey yapıp yapmadığımızdan asla emin olmadığımız bir halde de suçlu olabiliriz. Maurice Merleau-Ponty'nin

- 1 Mesele örnek alınacak ölçüde derinlemesine bir şekilde Charles Segal'in *Tragedy and Civilisation*, Cambridge, Massachusetts ve Londra, 1981, 7. bölümde incelenmiştir. Genel olarak bilneceler konusunda ufuk açıcı bir felsefi soruşturma için, bkz. Stephen Mulhall, *The Great Riddle: Wittgenstein and Nonsense, Theology and Philosophy*, Oxford, 2015, ikinci ders.
- 2 Gerçi bazı akademisyenler burada bir muamma olmadığını düşünür. Onlara göre hayatta kalan görgü tanığı, katilin daha sonra kral olduğunu görünce yalan söylemiştir.

öne sürdüğü gibi, “Yunan trajedisinin bütünü bu asli zorunsuzluk fikrine sahiptir, bundan dolayı hepimiz hem suçlu hem masumuzdur çünkü ne yaptığımızı bilmeyiz.”³

Kişinin kendinden fazlası olmadığı hususunda hırçın bir şekilde direten Oidipus’un kendisi tam da budur: Hem evlat hem koca, hem baba hem kardeş, hem suçlu hem yasa koyucu, hem kral hem dilenci, hem yerli hem yabancı, hem zehir hem deva, hem insan hem canavar, hem suçlu hem masum, hem kör hem ferasetli, hem kutsal hem lanetli, hem tez kavrayan hem ayak sürüyen, hem bilmece çözen hem bizzata açıklığa kavuşturulmaz bir gizem olan.⁴ Kendini yok etme konusunda göz kamaştırıcı şekilde yetkindir. Bir eleştirmenin işaret ettiği gibi o, “benliğin istikrarsız aritmetiği”ni⁵ teşhir eder. İnsan, kaç kişi olduğundan asla emin olamaz. Laius’u öldüren bireylerin kaç kişi olduğu hususundaki tutarsızlığın gösterdiği üzere, sayma pek de dolambaçsız bir faaliyet olmasa gerektir. Tüm erkek ve kadınlar sayısız ceddin evladıdır, ince ince birbiri içine geçen sayısız ipliklerden oluşmuş olarak bilfiil okunmaz metinlerdir. Her durumda Sophokles’in oyunundan anlaşılacağı gibi, postmodern düşüncenin aksine, tüm çokluklar iyicil, tüm melezlikler meleksi ve kimliğe ilişkin tüm ısrarcı tutumlar aydınlanmış değildir.

Birden fazlası olarak Oidipus herhangi birinden fazla değildir, zira tüm bireyler, sadece hem özne hem de nesne olmalarıyla dahi kaçınılmaz şekilde kendileriyle-özdeş değildirler. Dahası, sembolik düzende bir yer edinmek çokbilmiş Bottom’ın *Bir Yaz Gecesi Rüyası*’nda yapmaya çalıştığı gibi, aynı anda bir dizi rolü oynamak demektir (anne, yenge, kuzen, kız kardeş gibi). Her durumda, kendi olmada her zaman bir parça rol yapma vardır. *Kral Oidipus*’un, başka şeylerin yanı sıra rol yapma üzerine bir oyun olduğu da söylenebilir ama bir tiyatro eseri olarak aynı zamanda bir ikileşmenin, kendiliğin istikrarsızlaşması durumunun örneğidir; Platon’un *Devlet*’te sahne

3 Maurice Merleau-Ponty, *Humanism and Terror*, MA, Boston, 1969, s. 183.

4 Blz. J-P Vernant, “Ambiguity and Reversal: On The Enigmatic Structure of Oidipus Rex”, Erich Segal (yay. haz.), *Oxford Readings in Greek Tragedy*, Oxford, 1983.

5 Froma Zeitlin, “Thebes: Theater of Self and Society in Athenian Drama”, *Greek Tragedy and Political Theory*, s. 111.

sanatlarına mesafeli davranmasının nedenlerinden biridir bu. Oyun öte yandan *polis*'i kendine yansıtan bir ikileşmeyle de ilgilidir ve bunu, gördüğümüz gibi, onun kimliğini hem sınayacak hem de doğrulayacak şekilde yapar. Eğer izleyiciler, insanın kendini-anlama alışkanlıklarını sarsacak kudrette yabancılaştıran bir ışığın altında görebiliyorlarsa kendilerini, bu tehlikeli bilgiyi özümseme ve onunla hesaplaşma çabası gösterebilirler.

Oidipus, insanlığın kalanı gibi, kendi benlik algısı ile kimliğinin Öteki'nin gözetiminde ortaya çıkan algısı arasında bölünmüştür. Ensest bir baba katili olarak görüldüğü yerde ne olduğu ile kendi için ne olduğu bir değildir. Gayriihtiyari bir muğlaklık sergileyen konuşmasının gerçek anlamı kendi bilinçli tercihleriyle değil, insanın hemen her sözlü ifadesindeki gibi, Öteki'nde yerleştiği yerde –ki bu yer dil, akrabalık ve toplumsal ilişkiler alanının tümünü kapsar– belirlenmiştir. Egonun hakikati ile öznenin hakikati örtüşmez. Gururla kendi kaderini çizen kahramanda yabancı bir şey eylemekte ve konuşmaktadır. Bu yabancı şey o konuşurken muammalaştıran bir altmetin olmakta direnir ve aslında bizzat kahramanın adında saklanarak, onun muhayyel kimliğini söker ve nihayetinde onu ölüme sürükler.

Oidipus'un nasıl konuştuğu ile nasıl konuşulduğu arasındaki uyumsuzluk ironi şekline bürünerek insanlığı teşhir eder. Her şeyden önce bilinçli özneyi tesis edenin –Öteki ya da toplumsal bilinçaltının– onun bilgisinden sıyrılmaya yazgılı olması ironinin bir parçasıdır, çünkü onu bir bütün olarak kavrayabileceği bir bakış açısı, Öteki'nin ötekisi yoktur. Her durumda ego, oluşumu aşamasında vuku bulanların çoğunun unutulmuş bırakılmasıyla vücuda gelir, bu sebeple kişinin asla kendiyle-özdeş olmaması kimliğine ait bir unsurdur.⁶ Psikanalitik açıdan ifade edecek olursak, kişi asla bir bütün olarak kendisinden ibaret olamaz, çünkü özneyi vücuda getiren evvela onu önceleyen bir bölünmedir. Oidipus'un en sonunda karşılaştığı gerçek benliği, onu bir yabancı olarak karşılayacaktır. Kendisinin aslında kim olduğu hakikatiyle yüz yüze geldiği anda hiç olmadığı ka-

6 Yazar burada söz oyunu yapıyor. *Self-identical* kavramı “kendiyle-özdeş” anlamına gelir ama *identical* ve kimlik anlamına gelen *identity* aynı kökten, Latince “aynı” anlamına gelen *idem* kelime kökünden türetilmiş kelimelerdir. (Ç.N.)

dar kendinde kaybolmuştur. Tanımayla gelen kriz aynı zamanda körleşme ânıdır. Bilgi aydınlatır ama kör edici bir ışık saçarak. Haki-katin üzerindeki örtü kalktığında, bu hakikatin cehalet ve aldanma-nın hakikati olduğu anlaşılır.

Hükümdar olarak zaten birde-çokluktur Oidipus, bütün toplu-luğun sorumluluğu sırtındadır. “Kendimin, sizlerin ve tüm halkı-mın acısını yüreğimde hissediyorum,” der Rahip’e. Ensestin tuhaf aritmetiğinde, her birey aynı zamanda birde-birçoktur. Ensest tabu-suna göre ikinin bire dönüşmesi imkânsızdır, ancak cinsellik böyle sınırlamalara uymayı reddeder.⁷ Nizami cinsel üremede, birden fazla yavrulamayı kenara bırakırsak, $1+1=1$ ’dir. Lakin kadının kocası için hem eş hem anne, çocukları için hem anne hem annelik-vasitası-yla-anneanne olmak üzere dört farklı rolü üstlendiği; aynı şekilde er-keğin kadın için hem evlat hem koca, çocukları için hem baba hem abi olup çocuğunun ona aynı anda hem kız evlat hem kız kardeş hem de torun olduğu bir cinsel üreme eylemi için formül ne olur? Dolayı-sıyla ensest özellikle ilginç bir ironi vakasıdır, öyle ki bir şey hem kendisi hem de başka bir şeydir ve ironinin şu ya da bu türü Sophok-les’in başarılarının tüm hücrelerine nüfuz etmiştir.

Gelgelelim gördüğümüz üzere bir şeyin aynı anda hem kendi hem de başka bir şey olması –sözgelimi bir kadının aynı anda anne, kuzen, teyze ve kız evlat olması– sembolik düzenin kurucu bir nite-liğidir; o nedenle ensestte yanlış olan neyse salt çokluktan ibaret ola-

7 Ensest konusunun trajedilerde ne denli sık işlendiği ilgi çekicidir; kuşkusuz bunda san-sayonculuk da rol oynar. Hani çok da teferruatlı olmayan bir listede şu oyunlar yer alabilir: Euripides’ten *Hippolytus*, Shakespeare’dan *III. Richard*, *Hamlet*, *Cymbeline* ve *Pericles*, Lope de Vega’dan *Punishment Without Revenge*, John Ford’dan *Tis Pity She’s A Whore*, Thomas Middleton’dan *Women Beware Women* ve *The Revenger’s Tragedy*, Cyril Tournour’dan *The Atheist’s Tragedy*, Thomas Otway’dan *The Orphan*, John Dryden’dan *Aureng-Zebe*, Jean Racine’dan *Phédre*, Vittorio Alfieri’dan *Mirra*, Schiller’dan *Don Car-los*, Shelley’dan *The Cenci*, Byron’dan *Cain*, Ibsen’dan *Hayaletler*, Eugene O’Neill’dan *Karaağaçlar Altında* ve *Mourning Becomes Electra* ve Arthur Miller’dan *Köprüden Görü-nüş*. Şu eserlerde de ensest iması yahut en azından tehlikesi görülür: John Ford’dan *The Broken Heart*, John Webster’dan *The Duchess of Malfi* ve Gotthold Lessing’den *Bilge Nathan*. Richard McCabe bu konuyu ele aldığı çalışmasında “ensestin hayret uyandıran yaygınlığı”ndan bahseder, *Incest, Drama, and Nature’s Law*, Oxford, 1993, s. 4.

maz. Aslında sınır aşımaları vaka-i adiyedendir. İokaste ortamı yumuşatmaya çalışarak, birçok erkeğin annesiyle yatmayı düşlemiş olacağını öne sürer. Ayrıca, akrabalık sisteminin etkili bir şekilde işlemesi için, enest hep olasılık dahilinde olmalıdır. Eğer roller kaynaşacak ölçüde esnek olmak zorundaysa, o halde ara sıra yasadışı permütasyonların filiz vermesi de ihtimal dahilindedir. Bu manada anormal, normatifin bir koşuludur: Medenileşmiş toplum, tıpkı ayağı yaralı Oidipus gibi, şiddet dolu kökenlerden sudur etmiştir. Hepsinden önce, sembolik düzenin yaratıcısı olan arzu onu ayakta tutan ilkeleri daima çiğneyebilir.

Canavar da Sfenks gibi, geleneksel olarak ayrımları yutan, farklılıkları çarpıtan ve apaçık bir şekilde ayrı olması gereken nitelikleri kaynaştıran bir yaratıktır. Richard McCabe'in, enestte ima edilen "kimliğin kaybı ya da belirsizleşmesi" hakkında ileri sürdüğü gibi, "akrabalıkla ilgili geleneksel sözcük dağarcığının karışması bir Babil'e dönüşü gerektirir ve anlaşılır değerlerin karışması"nı.⁸ Modern çağın klasikleşmiş eksik saptama örneklerinden birinde Roland Barthes canavarı bir "sözcük dağarcığı sürprizi" olarak niteler. Zira "Nedir bu?" sorusuna belirli bir yanıt verilemeyen bir şeydir o, en azından insanlığın elinden geldiği kadarıyla. Bu anlamda Oidipus ve Sfenks rakip oldukları kadar birbirlerinin aynadaki akisleridir de. Eğer Sfenks'in bilmecesinin yanıtı "insanlık" ise, Oidipus, insan türünün sözcüsü olarak, tam da kıvrak zekâsı ile ondan üstünlüğünü sergilediği anda insanlığın canavar melezliğini ve dolayısıyla Sfenks'le akrabalığını bizzat tasdik eder.

Bilmecenin yanıtı Oidipus'un kendisidir, tıpkı peşine düştüğü kanun kaçığının kendisi olması gibi. Bu kendine-işaret eden durumda, umutsuzca kuyruğunu yakalamaya çalışmayı çağrıştıran hafiften komik bir yan vardır. Söz konusu hal, enesttin sıkı şakalara malzeme olan kara komedisini yankılar. Iris Murdoch'un *Kesik Bir Baş* adlı romanının kahramanının ifade ettiğini haklı çıkarırcasına, hiç şüphesiz kişinin aklını kökünden sarsan bir cinsellik biçimine karşı savun-

8 *Incest, Drama, and Nature's Law*, s. 70.

9 Roland Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*, Londra, 1977, s. 137.

ma amaçlı bir komedileştirmedir bu. Ancak ensest ilişkiler, mizaha konu olan bir tür uyumsuzluk da sergiler. Oidipus'un kendi kirlenmiş haline ilişkin yorumları –“damadın-oğlu”, “kardeş-evlatların-babası”, “doğduğum-yerden-doğan” gibi– ürpertici bir nüktedanlıkla doludur. Bu, Amerikalı hicivci Tom Lehrer'ın Sophokles'in kahramanını konu alan şarkısındaki sözlerde de görülen bir *comédie noire* [kara-komedi] damarıdır: “Eşsizdir anasına olan sevgisi, / Kızı kardeşidir onun, oğluysa biraderi.” Sfenks'in bilmecesinin de buna benzer şekilde, Noel krakerlerinin içinden çıkan türden şakaları andırdığı söylenebilir. Ensest, az sözle çok şey anlatma mucizesi olan bu oyunda bir tür aşırılık ekonomisi biçimidir. Şakalar örneğinde bu ekonomi, fiziksel enerjiden tasavvur etmemizi sağlar ve söz konusu enerji daha sonra kahkaha olarak serbest bırakılır.

Canavar da ensest de bir tür kategori karmaşası içerir. Ancak sembolik düzenin tüm sakinlerinin her türlü melez olduğu durumda ensestin neden tiksiniç bir şey olarak yalıtılmayı gerektirdiği belli değildir. Bunun bir nedeni *polis*'e tehdit oluşturmasıdır. Dışarıdan evlenmeye dayalı ilişkilerin yokluğunda, şehirlerin inşa edicisi Eros, ailevi alanda kitli kalır. Franco Moretti'nin öne sürdüğü gibi, “ensest, evlilikle gelen mübadeleyi olanaksız kılan bir arzu biçimidir, oysa evlilikle gelen mübadele, gücün hâlâ kişilerin fiziksel mevcudiyetini gereksindiği bir toplumda servet ağını pekiştirir ve daimi kılar.”¹⁰ Antisosyal bir tutku biçimidir o, arzuyu yerleşik sosyal biçimlerden boşar ve böylece sembolik düzeni yüklediği tüm bir anlam evreniyle birlikte içeriden patlatma riskini barındırır. Söz konusu anlam evrenini tahrif ettiğinden bir anlamsızlık ya da saçmalık türüdür aslında ensest, böylece fazlasıyla bir bilmeceyi andırır.

Öyleyse kişi, şayet Oidipus gibi en sonunda kendine yabancı olmak istemiyorsa, gerdek gecesinde karşısında bir yabancı bulmalıdır. Ensest tabusunun önemi, kısmen seni imgesel alanın –yani kimliği, benzerliği ve karşılıklı aynalamayı içeren ilişkilerin– dışına, Öteki'nin alanına doğru yöneltmesindedir. Aile, bir siyasi kurum

10 Franco Moretti, *Signs Taken as Wonders*, Londra, 1983, s. 74 [*Mucizevi Göstergeler*, çev. Zeynep Altok, Metis Yayınları, İstanbul, 2005. (Ç.N.)].

olarak devletten farklı olarak, duygusal yakınlığın alanıdır, lakin devletin devamlılığını sağlamaya yardım etmekle de yükümlüdür (örneğin işgücünün üretildiği yerdir), dolayısıyla seni ondan tecrit edemez. İmgeselin simgeseli ezip geçmesine izin vermemelidir. Kadim Yunanlar ailevi yakınlıklar (ya da akraba sevgisi) ile yabancılara (ya da akraba olunmayan hısımlara) duyulan erotik bağlanmalar arasındaki ayrım konusunda titizdirler. İşte enest bu ayrımı baltalar. Aynı zamanda, cinselliğin, Eric Santner'in sözleriyle, "doğası itibarıyla sapkın, doğası itibarıyla teleolojik işlevini (temel ekonomik birim olarak ailenin çoğalmasını) aşan" bir olgu olduğu fikrine de ihanet eder.¹¹ Ve eğer cinselliğin kendisi sapkınsa, o halde cinselliğe uygun düşen imge aile birimi değil, enest olmalıdır.

Kral Oidipus gibi, *Oresteia* ve *Antigone* de ailevi ile siyasi alan arasındaki tartışmayla ilgilidir. *Antigone* aile ile devlet arasındaki yüzleşmeyi tetikliyorsa şayet, *Kral Oidipus* aynı şeyi daha üstü kapalı bir şekilde yapar. *Antigone*'nin ismi, cinsel üreme düzeninin karşısında durduğunu ima eder ki enestte olan da tam budur. Enest bu düzenin çözülmesidir ama bunun nedeni, dünyaya engelli evlatlar getirecek olmak (kusurlu Sfenks de bir enest ilişkinin ürünüdür) ya da buna dair bir farkındalığın cinsel üremeyi bütünüyle engelleyecek olması değil; enesttin olağan soyaçekimin parodisi olarak nesiller boyunca aktarılabilir olmasıdır. Eğer *Antigone*'nin çocukları olsaydı, büyük babaları aynı zamanda dayıları olacaktı. Hatta çifte enest bile olabilir, sözgelimi Thomas Mann'ın *Kutsal Günahkâr* adlı romanında, enest ilişki neticesinde doğan çocuk sonra kendi annesiyle evlenir. Öyleyse bu perişanlığın elden ele aktarılmasına engel olmak için söz konusu ölümcül akrabalık hattına bir son verilmelidir.

Enest, en azından çocuklarla ebeveynler arasındaki yasak ilişki söz konusu olduğunda, farklı nesilleri silerek tarihi yok etmekle de tehdit eder. O, ebeveynle evlatların eşitlendiği bir tür yanlış denklemdir. Sfenks'in bilmececi de aynı şekilde, bebeklik yetişkinlik ve yaşlılığı boyunduruk altına alarak farklı nesilleri kaynaştırır. Bilmeceyi çözen Oidipus'un kendisi, aynı anda çocuk (karısının çocuğu), koca

ve bir yaşlı adam (baba) olarak bunun bir örneğidir. Ensestin anlatı karşısındaki bu düşmanlığı, John Ford'un *'Tis Pity She's a Whore* [Yazık, O Bir Fahişe] adlı oyunundaki Giovanni ve Annabella gibi, ensest çiftlerin nasıl olup da soya ve üremeye kayıtsız bir halde kendilerine ait ebedî bir âleme yerleştiklerini açıklar. Aynı şey, *Uğultulu Tepe-ler*'de, belki de kardeş olan Heathcliff ve Catherine arasındaki gerilimli yakınlık için de söylenebilir. Shakespeare'in Antonius ve Kleopatra'sının aşk ilişkisinde olduğu gibi, faniliği inkâr ölümün reddi anlamına gelir. Bu ölüm erkek kişi için onu annesinden koparan iğdiş edici kesikte kendini gösterir; gelgelelim annesinin bedenine sıkı sıkı tutunarak ve böyle bir ayrımı reddederek bu kesikten sakınılabılır. Yine de böyle bir kopma aynı zamanda farklı olana, dolayısıyla da dil ve yazıya açılmak olduğundan ensesti konu alan edebî yapıtlar mutlu bahçeden kovulmamızın her zaman halihazırda gerçekleşmiş olduğunun tanıklığıdır. Zaman, anlatı ve arzu, üçü de Düşüş denen (*felix culpa* olarak bilinegelen) o feci ve hoş olaya, başka bir deyişle ana kucagını terk edip tehlikeli derecede otonomiye bu saadete tercih ettiğimiz âna tabidir. Kişinin kendine bir tarih kazınması ancak bu ilkel travmayı bastırmasıyla mümkün olur. Lakin bu durumda bile travmanın zehirli etkisi, bütünüyle silinemeyecektir. Oidipus'un topallamasının hiç son bulmayacak olması gibi. Onun anadan/yeryüzünden şiddetle koparılıp alındığı yeri işaret eden yaralı ayak asla iyileşemez.

Oidipus *tyrannus*'tur, yani tahta çıkışı veraset yoluyla gerçekleşmemiştir. Fakat muhteşem bir ironi hamlesiyle Laius'un oğlu, yani tahtın yasal vârisi olduğu anlaşılır. Onun suçluluğunu keşfetmesi aynı zamanda meşruluğunun açığa çıkmasıdır. Yine de kralın bir yabancı, Korinthos'tan çıkagelen, şehrin yabancısı olduğunu iddia eden bir Thebai'li olması uygundur, çünkü ne de olsa krala onu toplumsal düzenin üstüne çıkaran bir otorite bahşedilmiştir, böylece bir anlamda onun dışındadır. Bu durumda kral, toplumdan dışlanmış bir dilenciye yahut kanun kaçağına andırır. Çokluğu temsil eden yalnız bir figür olarak hem bir hem de çokluk olan kralın statüsü, onu canavara yakınlaştırır. Canavarlar da hükümdarlar da acayip mahlûklardır. İnsanlığın aritmetiğinde, erkek ve kadınlar, hayvanlardan fazla ama tanrılardan eksiktir. Sorun insanların bu ikisinin arasında belli başlı bir alanı kaplamaları değil, ikisinin karşıtlık içeren bir bi-

leşkesi olmalarıdır. Aynı şey ensest ilişkiye girenler için de geçerlidir. Aynı anda tek bir kişide tanrı, insan ve canavar olması mümkündür, Oidipus'un sonunda bir örneği haline geldiği na-kutsal teslistir bu.

Oidipus veraset yoluyla hükümdar olmadıysa, kariyerinin de çizgisel bir mantığı izlemesi beklenemez. Oyun boyunca, geçmiş geleceği karıştırmak için şimdiyi istila ettikçe, o ileriye değil geriye doğru hareket eder. Geçmiş kişiyi topallaştırabilir, Kral Yaralı Ayak durumunda olan da düzanlamıyla budur. Yazınsal olay örgüsü zamansal ardışıklığa bağlıysa, ensest onun yıkımı olma tehditi olur; dünya edebiyatının bu en biçimli olay örgüsüne sahip oyununun konusunu şekillendiren bizzat kendisi olduğu halde. Eğer ensest gelişme ve üremeye sırtını dönüyorsa, *Thanatos* ya da ölüm içgüdüğü de aynı şeyi yapar, ki ikisi bir hat üzerinde birbirine bağlıdır. *Kral Oidipus*'tan *Köprüden Görmüş*, ensest arzusu kadın ve erkeklerin kıyameti olur. Sembolik düzenin kalbinde pusuya yatmış bir canavardır o, tıpkı Sfenks gibi, özenle taksim edilmiş tüm farklılıkları bozar, beraberinde ölüm ve yıkım getirir. Bu vahşi yaratık toplumsal düzenin sınır uçlarında gizleniyorsa aynı şekilde ölüm de öyledir. O da ayrımları bir hizaya getirir ve onların keyfi doğalarını teşhir eder. Farklılığı silmesinde, tıpkı sahip olduğu müstehcen zevkte olduğu gibi, Gerçek ya da Dionysosçu bir yan vardır. Söz konusu zevk, objelerin en imkânsız olanına, annenin bedenine erişim sağlamaktan kaynaklanır. Apolloncu yanılsamalarımız korunacak, hikâyelerimiz anlatılacak ve tiyatronun dahil olduğu sembolik kurgularımız rahatça işleyemeye devam edecekse bize aşırı-yakın olan bu şey uzakta tutulmalıdır. Kişi kimlik duygusunu ancak varlığının temelinde yatan bu özsel, kirli, travmatik şeye karşı kurtarıcı bir körleşme sayesinde ayakta tutabilir.

* * *

Ensest hakkında bilgi, doğa-dışının bilgisidir ama bir anlamda bilgi zaten doğa-dışıdır. Bizim de parçası olduğumuz Doğa'nın dışında durup ona nesneleştiren bir gözle bakma çabasını gerektirir. Ensestin dünyanın içsel malzemesine nüfuz etme girişimi geleneksel olarak suçla ilişkilendirilir. Doğa gelenekler icabı insanlığın anası

olarak görüldüğünden, onun o gizli yerlerine sokulmak bir tür en-sest ilişkiye girmek demektir. Yalnızca doğa-dışı girişimler yoluyla, der Nietzsche *Tragedyanın Doğuşu*'nda, Doğa bize gizlerini açmak zorunda kalır. Bilgelik, Doğa'ya karşı işlenen bir suçtur, der, neşe içinde bilgiyi tecavüzle eşleştirerek. Ya da Freud'un daha sonra ifade ettiği gibi, "suç olgusu olmadan kazanım da olmaz."¹²

İnsanlık her zaman ya dünyaya fazla yabancılaşmış ya da fazla yakınlaşmıştır; ya onun dışında bir kral, bir suçlu ya da Olympos'lu gibi durmuş ya da zorluklarına kendini aşırı kaptırıp onu olduğu gibi görme yetisini kaybetmiştir. Sophokles'in oyununda örtük bir epistemolojik soru vardır: Kişi, bir nesnenin has bilgisini edinmek için ona ne uzaklıkta durmalıdır? İş kendini bilmeye geldiğinde, bu çok özel bir sorundur. Ensest doğa-dışıdır fakat bu yüzden, daha az sansasyonel şekilde bir kendilik bilgisidir. Oidipus'un peşinde olduğu da budur, ancak bunu başarmak neredeyse aynı kadının hem oğlu hem de kocası olmak gibi gayritabii bir ikileşme gerektirmektedir. Kişi, Oidipus'un aynı anda hem dedektif hem kanun kaçkını olması gibi, araştırma objesinin hem nesnesi hem öznesi nasıl olabilir? Bu, kendi gölgenin üzerine atlamaya ya da ayakkabı bağcıklarından çekerek yukarıya uzanmaya çalışmak gibi bir şey değil midir? Kendini bilmek kendiyle özdeş olmak demektir; ama aynı zamanda kendini ikiye bölmek, nesneleştirmek ve böylelikle tam da öznelliğini icra ederken içten içe onu inkâr etmek demektir. Enseste ise mesele birde-iki olmaktır. Ayrıca, eğer benlik benliği bilmekle değişiyorsa, kişi kendisine nasıl yetişebilir ki?

Kişi bu kendilik-bölünmesinin karşısına bir özerklik rüyası koyabilir. Bütünlüklü bir öz-mevcudiyet [*self-presence*] ya da mutlak bir öz-yaratma [*self-authoring*] kurmacası kaçınılmaz olarak kendi kökenlerine egemen olmayı içerecektir. Kişinin doğumu, kim ne derse desin tastamam kader paradigmasına tekabül eder; onu seçemediğimiz ya da bedenimizi seçme durumunda olmadığımız için değil ama tesirinin insanın tüm hayatına yansıyan etkisi nedeniyle. Ensest ve baba katlinden oluşan ikili eylemin –babayı öldürme ve anneyi

12 Aktaran Iain Topliss, "Oidipus/Freud and the Psychoanalytic Narrative", T. Collits (yay. haz.), *Agamemnon's Mask: Greek Tragedy and Beyond*, New Delhi, 2007, s. 103.

karısı yapma yoluyla atalarını bertaraf ederek– ortadan kaldırmaya çalıştığı bu bağımlılıktır işte. Bu durumda kişi, hükümdarlığını meşru kılacak bir kraliyet soyuna gerek duymayan ama tacı bir ödül olarak sadece kabiliyetleri sayesinde elde eden bir *tyrannus* gibi yoktan var etmiş olur kendini. Gelgelelim kendini yoktan var edip de canavar olmamak mümkün müdür? Antikitede canavar, dehşet uyandıran tuhaf bir yaratık anlamına geldiği gibi her tür akrabalık ilişkisinden kopmuş bir mahluk anlamına da gelir. Bu nedenle Oidipus en azından terimin iki anlamıyla bir canavardır. Tamamıyla öz-belirleyici [*self-determining*], dolayısıyla da kendiyi aşırı haşır neşir olmak, benliği belirleyen akrabalık ve sosyal ilişkiler ağını inkâr etmeyi de beraberinde getirir; bunun karşılığı da kendine-yabancı olmaktır. Oidipus’un çabası, Shakespeare’in Coriolanus’u olmaktır: “Sanki insan kendi kendisinin yaratıcısı imiş gibi, / Hiçbir kan bağı tanımazmışım gibi davranacağım”¹³ (V. Perde, 3. Sahne).

Ensest de yabancılik ile yakınlığın karşılıklı etkileşimini içerir. Kişi varlığının kaynaklarına fazla yaklaşmakla kendisi için bir gizem haline gelir, çünkü insanlar ilişkileri sayesinde kendileri olurlar ve ilişki de mesafe gerektirir. Fark ile kimlik, ötekilik ile yakınlık arasındaki sınır belirsizleşmeye başlar. Ensest oğul annenin rahmine yeniden-girer, kendi kökeninde yok olup gider ve böylelikle kendini de yitirmiş olur. Öte yandan ensest gündelik yaşantımıza da ayna tutar. İnsani edimlerin, bizi oluşturan o hiçbir zaman tam çözülmeyecek ipliklerin dolaşıklığında hem yabancı hem ortağızdır, farkında olmayarak sözümona toplum dışında olanlarla ittifak halindeyizdir. Kavşakta karşımıza çıkan bir başkası asla bütünüyle yabancımız değildir. En kişisel eylemlerimizin bile kaynağında isimsiz Öteki vardır, o nedenle (sözgelimi) ilanıaşk etmek kimseye ait olmayan ve sayısız defa kullanıldığından bir hayli bayatlamış sözleri telaffuz etmek anlamına gelir. İnsani edimlerin kaynakları çeşitli ve belirsizdir. “Bunu ben mi yaptım?” saçma bir sorgulama değildir, “Bu acı bana mı ait?” sorgulaması nasıl değilse. Bir failin nerede bitip diğerinin nerede başladığını söylemek her zaman kolay değildir. En önemsiz eylemlerimiz kontro-

13 William Shakespeare, *Coriolanus’un Tragedyası*, çev. Özdemir Nutku, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2014. (Ç.N.)

lümüz dışında hayati sonuçlar doğurabilir. Erich Auerbach, Hıristiyanlığın ilk günah kavramını doğru bir şekilde “kalıtımın, tarihsel durumun, bireysel mizacın ve kendi eylemlerimizin ebediyen tesiri altında olduğumuz sonuçlarının birleşiminden oluşan karmaşık bir doku”¹⁴ şeklinde anlar. Kendini yaratma fantezisine kapılmış Oidipus’un hayati pahasına öğrenmek zorunda kaldığı gerçek budur işte. Gerçekten de öyle amansız bir fantezidir ki bu, Oidipus söz konusu gerçeğin aklını başına getirmesi için insan bağımlılığının dehşet uyandıran parodisiyle enstest formunda yüzleşmek zorunda kalır.

Günün sonunda en geçerli aritmetik hesaplama birin birden fazla oluşunun değil sıfırın sıfırdan fazla oluşunun doğrulanmasıdır. Oidipus ancak bir hiç olduğunda bir şey olabilir: Hiçbir şey ile bir şey arasındaki fark, Yaratılış doktrininin de işaret ettiği gibi, farklılıkların en asli olanıdır. “Ancak bir hiç olduğum saatte mi insan oldum?” diye sorar *Oidipus Kolonos’ta*’da. Keza Lear’ın Cordelia’yı uyardığı gibi, hiçten hiç doğduğu doğru değildir. O oyunda da, daha, az, bir şey, fazlalık, her şey ve hiçbir şeyin çeşitli varyasyonları üzerinden aritmetik bir altmetin vardır. Oidipus kendi nihayetine vardığında bir şifre,¹⁵ kendinden-sürgün bir sefildir; ne ki ancak kör olduğunda gerçeği kavrayacak, ancak insanlığından soyunduğunda hakiki bir insan olacak ve ancak bir çulsuz olduğunda yükselecektir. Önceki kendisinden azaldıkça, çoğalmayı başarır. Nitekim *Oidipus Kolonos’ta*’nın sonundaki mucizevi değişiminde, hiçbir şey sadece bir şey değil her şey olacaktır ki bu, egemenin mutlak iktidarından, yani Oidipus’un çıkarıp attığı önceki personasından, oldukça farklı anlamda bir her şeydir. Bu anlamda Sophokles’in kahramanı sonunda hesaplanabilirlik namına ne varsa alt eder, tıpkı *Kral Oidipus* oyununun kendisi gibi. Oyunun odağında, daha önce de gördüğümüz gibi, bir sayı bilmecesi vardır: Laius’u kaç haydut öldürdü? Oyun bu bilmecenin çözümsüz kalmasına izin verir. Yani, kusursuz yetkinlikteki bu sanat yapıtının kalbinde bir anomali yahut belirsizlik vardır ki aynı şey pekâlâ insanlığın doğası için de söylenebilir.

14 Aktaran Geoffrey Green, *Literary Criticism and the Structure of History*, Lincoln, Nebraska ve Londra, 1982, s. 79.

15 İngilizce *cipher* hem şifre, sembol hem de değersiz şey anlamına gelir. (Ç.N.)

TRAJİK GEÇİŞLER

Bütün tarihsel dönemler geçiş zamanlarıdır, geçmişten bazı şeyleri kurtarıp geleceğe yönelirler. *Marxism and Literature*'da [Marksizm ve Edebiyat] Raymond Williams, nasıl tüm toplumların kalıntı, egemen ve oluşandan [*residual, dominant and emergent*] meydana geldiğini anlatır.¹ Ancak kişi bu modeli dinamik bir şekilde kavramalıdır, zira egemen kalıntı haline gelmek, oluşan yükseliş konumuna yerleşmek, yeni de eskiyi yinelemek üzere olabilir. Gelgelelim bu değişimin daha keskin bir şekilde bilincine varılan zamanlar vardır. Çağın kendini bilfiil yürüyüşün ortasında ya da *medias res*² konumunda hissettiği, ardında yatanlarla şekillense de ufukta görünenler yoluyla ilerlediği, iki devrin gelgitinin de çekimi altında kaygı ve heyecanla açık uçluluk deneyiminin hissedildiği zamanlardır bunlar. Geç on dokuzuncu yüzyıl ya da erken yirminci yüzyıl gibi, sayısız sismik gümbürtünün apokaliptik vahşi bir yaratığın gelişini ilan et-

1 Blz. Raymond Williams, *Marxism and Literature*, Oxford, 1977, s. 121-127.

2 (Lat.) Olayların ortasından başladığını ifade eden terim. (Ç.N.)

tiği ve insanın, zeminin ayaklarının altından kaydığını hissettiği dönemler vardır.

Bu eşik durumların büyük trajedilerin devri olduğu aşına olduğumuz bir iddiadır. Belli bir tür trajedinin her dönemde meydana geldiği doğrudur. Fakat trajedinin epik boyutta patlak vermesi, genellikle bir yaşam biçiminin diğeriyle çarpıştığı zamanlarda ya da halen belli ölçüde otorite sahibi olan geleneksel hayat görüşü, kolaylıkla uyum sağlayamayacağı güçlerle karşı karşıya kaldığında ortaya çıkar. Şimdi, ölmekte olsa da büsbütün yok olmayan bir geçmişle düğüm olmuş cenk halindedir. Yalnızca eski bir medeniyet parçalanıyor değildir; Jean Racine'in Tanrı'sının katlanılmaz yükünün en çok yokluğunda hissedilmesi gibi, tam da ölümlük somutluk kazanıyordu. "Trajedi," der Albert Camus, "Batı'da medeniyetin sarkacı, kutsal toplum ile insanlık etrafında inşa edilen toplum arasında orta bir yerde durduğunda doğar."³

"*Don Quijote*", diye yazar Claudio Magris, "En azından en başta, epik şiirin derin yankılarını o sarıh yeni nesirde muhafaza eden bir büyü-bozumu epiğidir."⁴ İşin aslı, roman genel olarak kutsal, mitik, romantik ya da doğaüstü malzemeyi dönüştürüp seküler amaçla kullanan bir geçiş formu olarak görülebilir. Fabl ya da masal dört dörtlük gerçekçi anlatıya dönüşür. Yine de romanın içine doğduğu tarihsel anla ilişkisi, modern-öncesi dünyaların geriye doğru çekimini hissetmeyecek kadar açık ve rahattır. Oysa bazı trajediler dokunaklı bir şekilde bunu hissederek. Georg Lukács'ın *Roman Kuramı*'nda öne sürdüğü gibi, roman içkin anlam fikrinin giderek çözülüp dağıldığı bir türün adyken, insanlar daha az kutsallaştırılmış bir günlük varoluş yaratmak adına bu yıkıntıları eşelemektedir. Eşelerler fakat bunu, pratik amaçlar gerektirdiğinde mitik ve doğaüstünden vazgeçme noktasında gittikçe güçlenen bir teminat hissiyle yaparlar. Ama mitik ve doğaüstü, her an filiz vermeye yatkındır, bunun başlıca nedeni de yazarın gerçekçi araçlarla çözemeyeceği bir sorunla karşılaştığında

3 Albert Camus, *Selected Essays and Notebooks*, Harmondsworth, 1970, s. 199.

4 Claudio Magris, "A Cryptogram of its Age", *New Left Review*, Sayı 95, Eylül/Ekim, 2015, s. 96.

yarı-büyülü bir buluşa ihtiyaç duymasıdır. Eğer roman bir geçiş formuysa bunun nedeni, romanın yüzü geleceğe dönükken geçmişin yükü altında işlemesi değil, bizzat sürekli bir akış halinde olan modernitenin bir ürünü olmasıdır.

Trajik sanatın birçok örneğinde, kadın ve erkekler kendi geleceklerine şekil vermeye çabalarlarken eski dinî yasa kalıntılarınca engellendikleriyle kalırlar. Yunan trajedisinin kurumsallaştığı dönem, çeşitli aristokrat hizipler arasındaki yıkıcı çatışmaların yaşandığı, egemen sınıfa yönelik halktaki hıncın şiddetlendiği ve popüler tiranların yükselmekte olduğu sosyal ve siyasi açıdan olağanüstü bir karmaşa dönemidir. Neticede tüm bunlar, akrabalık ve gelenekten ziyade ortak uzlaşımlar üzerine kurulu bir toplumda daha kamusal, kişiler üstü, paylaşımcı bir siyaset türünün yükselmesine zemin hazırlayacaktır.⁵ Charles Segal, *Kral Oidipus*'u, mitik ve sembolikten daha soyut ve söylemsel bir düşünceye kaymasıyla beşinci yüzyıl Atina Aydınlanmasının bir belgesi olarak görür.⁶ Blair Hoxby, Yunan trajedisinin böylesi kısa ömürlü bir kültürel yapı oluşunu onun, "dinsel düşünce alışkanlıklarının yok olmaya yüz tutmuş olsa da hâlâ bir miktar etkili olduğu, mesuliyet odaklı hukuki kavramların yürürlükte olsa da itiraz edilemez olmadığı bir kültürel geçiş dönemi"⁷ ürünü olmasına bağlar. Jean-Pierre Vernant ve Pierre Vidal-Naquet, trajik kahramanın genel olarak önceki dönemlerin mitolojisinde ait olduğunu işaret eder; fakat bu kahramana ancak şimdi mesafe alınmış ve eleştirel değerlendirmeye tabi tutulmuştur.⁸ İşte bu nedenle kahraman Koro'yla karşı karşıya gelir. Koro, *polis*'in sıradan üyelerinden olduğundan mitolojik değil yurttaşlık alanına aittir ve diyaloga girdiği efsanevi figürlerden farklı bir boyutta devinir.

5 Bkz. Hannah Arendt *and the Politics of Tragedy*, s. 176-177 ve M.I. Finley, *Politics in the Ancient World*, Cambridge, 1983.

6 Bkz. Charles Segal, *Oidipus Tyrannus: Tragic Heroism and the Limits of Knowledge*, New York ve Oxford, 2001. Ne var ki Sophokles'in ne denli akılcı olduğu konusu akademisyenleri bölmüştür. Bkz. Peter J. Ahrensdoerf, *Greek Tragedy and Political Philosophy*, Cambridge, 2009, 1. bölüm, Ayrıca bkz. Christopher Rocco, *Tragedy and Enlightenment*, Berkeley, 1997 ve Bernard A. Knox, *Oidipus at Thebes*, New Haven ve Londra, 1998.

7 *What Was Tragedy?*, s. 38.

8 *Myth and Tragedy in Ancient Greece*, s. 184.

Demek ki trajedi, mitin *polis*'in bakış açısından tefekkürüyle başlar (ancak çift taraflı bir harekettir bu, bazı mitler de onları incelemeye tabi tutan akılcılığın sınırlarını ortaya çıkarabilirler). Epik ve dinî değerler şehir-devletin yasal, etik ve siyasi yargılamasının konusu haline gelmiştir, ki şehir-devlet kendi otoritesine zemin hazırlamak için mitolojik geçmişle bağlarını koparmak zorundadır. Dionysos tiyatrosu bu geçmişe ne denli derinden borçlu olursa olsun, trajedi bu anlamda yenilikçi bir hadisedir. *Alman Trajik Tiyatrosunun Kökenleri*'nde Walter Benjamin, Yunan trajedisini mite ait bir mesele olarak görürken kitabının konusu olan Alman *Trauerspiel*'inin tarih sorunuyla ilgilendiğini öne sürer. Ancak Yunan trajedi yazarlarının, mitolojik malzemeyi yeniden yorumlarken antikitenin epik dönemine ait olayları güncel meselelerle ilişkilendirerek gündeme getirdiklerini de belirtir. Böylece Benjamin için trajik sanat, geçmiş de geleceği de kucaklar. Trajik sanatın onun bakışında nasıl olup da aynı zamanda geleceği öngörmek anlamına geldiğine daha sonra değineceğiz.

“Trajedi kurumu,” diyeyazar Simon Goldhill, “epik miti *polis*'in mitleri haline getiren bir makinedir.”⁹ Bu, “Pratik aklın sahnede sergilenmesidir,” diye de ekler. Bu eserlerin olay örgüsü büyük ölçüde fabl ve efsanelere dayanır; ancak geneli itibarıyla gerçekçi-olmayan malzemeyi gerçekçi bir şekilde ele alır, bunu da akılcı söylem ve eleştirel tartışmaya dayanarak yaparlar. Goldhill'e göre epik geçmiş geçmiş olarak belgelemekle trajedi o geçmiş şimdide canlandırır ve bu ikisini birleştirerek tam da form itibarıyla geçişken olur. *Mimesis*'in kudreti sayesinde uzak tarih somut bir şekilde gözlerimizin önüne getirilebilir. Kurmacalaştırmak, bir yerde olayların taşıdıkları anlam konusunda daha geniş çaplı bir düşünömsellik geliştirmek için onları orijinal bağlamından soyutlamak anlamına da gelir; böylelikle bu anlamda da hayali geçmiş modernin hukuki tabiatıyla karşı karşıya kalır.

Erkek ve kadınlar şimdi eleştirel irdelemelerinin nesnesi olabil-

seler de, henüz özerk Kant'çı öznelerle dönüşmediler. Sfenks'in bilmeceğinde, insanlar iki ayakları üzerinde dururlar ama yalnızca emekleme ve aksama arası kısa dönemde. Bir derece kendimize efendiliğin sefasını süreriz ama yalnızca daha derinden bir bağımlılık bağlamı içerisinde. İşte trajik çatışmanın büyük bir kısmının kaynağı bu çifte belirlenimdir: Kendi eylemlerinin kaynağı olarak benlik ile onun içinden ve vasıtasıyla konuşan kehanetvari Öteki arasındaki gerilim. "Trajedide," diye öne sürer Joshua Billings, "tanrıların sözleri her zaman bilmece, kahramanların bilgisi de hiçbir zaman cehaletten ari değildir."¹⁰ Hegel'e göre antik dönem trajik sanatına damgasını vuran şey, işte bu kısmi bilgiden aşama aşama hakikatin sökün etmesidir. Önceki sayfalarda, kişinin edimlerinin Öteki'deki anlamının –bütün bir iktidar, kalıtım, akrabalık, anlamlandırma ve tanrılar alanındaki konumunun– o kişinin kendisi için taşıdığı anlamla örtüşmeyebileceğini görmüştük. Bu nedenle insan kendi davranışlarının gerçek anlamını kavrayamayabilir ve sonrasında bu anlam aşına olunmadık bir biçime bürünerek geri gelebilir. Jean-Pierre Vernant ve Pierre Vidal-Naquet'nin işaret ettiği gibi, "Oidipus'un sözlerindeki tek otantik gerçek bu sözlerin anlamsız olduğu ve ne demeye geldiği anlaşılmadan söylendikleridir."¹¹ Kişi asla sözlerinin ve davranışlarının bütünüyle kendine ait olduğunu iddia edemez. August Strindberg'in *Baba* adlı oyununda ifade edildiği gibi, bu kendine-yabancılaşmanın babalıktan daha yalın bir imgesi yoktur, zira evlat dediğin, şimdi kendine ait bir hayat süren geçmişteki bir edimin ürünüdür ve artık her halükârda ve evvel emirde senin olmayabilir.

O halde kişi, gizemli kudretlerin ve çekişen güçlerin mayın tarlasından geçerek yolunu dokurken her eylemini ihtiyatla hesap etmelidir. Nihai bir meta-dilin olamayacağı gibi (çünkü kişi ona açıklık getirmek için başka bir dile ihtiyaç duyacaktır!) daha önce değindiğimiz üzere, Öteki'nin ötekisi de olamaz, zira onun bütün olarak kavranabileceği bir görüş açısı yoktur. Olympos Dağı'ndaki şamatacı

10 Joshua Billings, *Genealogy of the Tragic*, Princeton ve Oxford, 2014, s. 181.

11 *Myth and Tragedy in Ancient Greece*, s. 117.

ilahlar nasıl tek bir egemenlik alanı oluşturmuyorsa bu da bütünlüklü bir alan değildir. Kişi kendini ancak görünüşte öz-güdülenimli bir fail olarak Öteki'den geri alabilir. Lakin bu da aklın egemenliği dışına düşmeyi gerektirir, çünkü bizi bilişsel öznelere haline getiren her şeyden önce yine Öteki'dir.

Zinde zekâsı, yetileriyle gururlanması ve insanın bilme kapasitesine duyduğu kibirli güvenle Oidipus, o aydınlanmış Atina hümanizminin eleştirel ruhunun simgesi olarak alınabilir. Ancak keskin zekâ bedeninin faniliğiyle çatışabilir ve şu hümanist kendini bil buyruğu –adına ister Kader deyin, ister tanrılar, ister kökenlerin gizemi yahut benliğin bilinmez temelleri– o sırrına vakıf olunmaz ötekiliğe toslayabilir. “İnsan ne zaman Oidipus gibi ne olduğu sorgulamasını en uç noktasına kadar götürse,” diye yazar Vernant ve Vidal-Naquet, “tutarlılıktan, kendine ait bir diyardan ya da belli bir bağlılık noktasından ve hatta tanımlı bir özden yoksun, tanrıların eşiti olmak ile hiçbir şeyin eşiti olmamak arasında salınıp duran gizemli bir varlık olduğunu keşfedecektir.”¹² Dolayısıyla bu sefil kral hem aydınlanma için bir model hem de onun eleştirisi için bir araçtır. Sabrının sonundaki bilgi bizzat kendisidir. Oidipus ismi başka şeylerin yanı sıra “bilen-ayak” anlamına da gelebilir, ancak iktidarımızın ötesinde bir bilgi biçimidir bu. Daha önce gördüğümüz gibi yaralı ayak, topraktan çekip koparıldığımız yeri, bize güçbela kendi ayaklarımız üzerinde durma imkânı veren özerk kendiliğin yarasını imler. Ancak ayağın kendisi toprağa demirlendiğimiz yerdir ve o toprak varoluşumuzun nüfuz edilmez zeminini temsil eder. Bu derinlik, kişinin bireysel köklerindeki gizem gibi, aklın her tür üstünlük girişimini geri püskürtür. Sfenks'in bilmecesindeki emekleyen çocuk yere yakındır, yaşlı adamın Doğa'ya bağımlılığına ise toprağa ondan koparılmış ağaçtan bir değnekle dayanmasıyla işaret edilir. Bir tek bebeklik ile yaşlılık arasındaki ölçen-biçen kafa toprağa-bağlı ayaktan en çok uzaklaşmış, insanlığın zuhur ettiği ve er geç döneceği o meçhul yerin ırağına düşmüştür.

Sfenks'in bilmecesine "insan" yanıtını vermesiyle kendisi de bir muammaya dönüşen muamma çözücü Oidipus, Jean-Joseph Goux'un işaret ettiği gibi canavar olanı insanileştirir.¹³ Ancak canavarlığı bu şekilde ehliileştirmek, dolayısıyla da onu reddetmekle insanlığın akıl almaz derecede korkunç olduğunu da itiraf etmiş olur. Böylece bir darbeye insanlık hem onaylanmış olur hem de insanlığın içi oyulur. Oidipus'un katı aritmetiğinin ("bir birden fazla değildir") kabule yanaşmadığı insanlığı indirgenemez bir başkalığın oluşturduğudur. Hem beden hem ruhtur o, Sfenks'in hem insan hem hayvan oluşu gibi. İnsan doğasındaki ikilik enest ediminde reddedilir, zira kişinin baba rolü gasp edilmiş ve o kendi kendinin atası olmuş, bunun sonucunda da canlılara özgü kökeni inkâr edilmiştir. Şimdi saf ruh olabilir insan, artık diğerlerinin bedenine borçlu değildir. Tam doğuş ânında orada olmak ve seceresine sünger çekmek, bağımlılığı topyekûn inkâr etmek demektir. Hegel'e göre, Oidipus bu yolla bir filozof prototipine dönüşür çünkü Kant'tan sonra felsefe, kişinin kendisi için düşünüp eylemesi adına sembolik babayı (geleneği, halk bilgeliliğini) katletmesiyle aynı anlama gelir. Bu hususta, kendini kör etmek muğlak bir eylemdir. Bir anlamda bu baştan beri Oidipus'un takıntısı olan kendinin efendisi olma dürtüsünün bir parçasıdır. Ancak intihar bunu iptal edebilir. Kendini öldürmek varoluşun üzerinde tanrısal bir yetkiye sahip olmayı varsayar. Buna karşın kendini bilmez bir davranış, bir *coup de théâtre*¹⁴ sonucu kendi gözlerini çıkarmasıyla, Oidipus bir bedeni olduğunun ve başkalarına bağıllığının farkına varır ve böylece başka tür bir kendini anlama yolunun önünü açar. *Kral Lear*'da gözleri çıkarılmış Gloucester da benzer şekilde şöyle der: "Gözüm gördüğü vakit tökezleyip durdum."¹⁵

O eski mi eski trajik ahenkte, bir özne olarak benlik, ancak bir nesne olarak benlik temelinde ortaya çıkar; kör edilmiş, kırılan, aşığılanmış ve açıkta kalmış olarak. Ruhun hakiki asaleti, kişinin sonluluğunu sahiplenmesinden ibarettir. Sfenks'in insan başı vardır ama

13 Bkz. Jean-Joseph Goux, *Oidipus, Philosopher*, Stanford, 1993, 1. bölüm.

14 (Fr.) Bir piyeste aniden meydana gelen dramatik değişim, bah t dönüşü. (Ç.N.)

15 William Shakespeare, *Kral Lear*, çev. Emine Ayhan, Alfa Yayınları, İstanbul, 2019. (Ç.N.)

hayvan bedenine yerleştirilmiştir. Akıl, ancak incinebilir bir bedene tutunarak kendi üstüne kapanmanın ve kendini hiçliğe teslim etmenin önüne geçebilir. Her halükârda, insanlık gerçeği–bilincin bebeklik dönemlerindeki bedensel etkileşim vasıtasıyla ortaya çıktığı gerçeği– bir olgudan bir değere dönüştürülmüştür. Bir bedene dayanarak kendiliğimizi meydana getiririz ve bu beden, hem kişinin kendine ait hem de ona ait olmayan bir doğal malzeme yığını, hiçbir anlamda mülkiyetimiz altında olmayan bir öznellik mahalıdır. Denetimimiz dışında gelişen bir hikâyenin meyvesi olduğu kadar, hepimizin ortak paydası olan gayrişahsi bir şeydir. İnsanlık da hem kutsanmış hem lanetlenmiş, hem hep hem hiç olan bir çifte tür, aynı anda seyretmeye değer bir mucize ve yırtıcı bir hayvandır. Bu haliyle kavramsal odaklanmaya neredeyse hiç imkân vermez. *Antigone*’deki Koro’nun dizelerindeki gibi, insanlık hem muhteşem hem günahkârdır. Bu, belli bir liberal zihniyetin savunduğu gibi onun basitçe bir karışım ve çok-yönlülük olması demek değildir. Daha ziyade çelişkinin tecessümü, her tür akıl yürütmeye direnen bir bilmedir o. Kendi akılcılığının menzilinden sıyrılıp kaçandır. Öyleyse trajedi, aklı aşan bir aklın formudur. İnsanlığın diyalektik bilgisinin bir modelidir.

İnsan vücudu olmak fail olmak demektir; öte yandan beden pasif ve incinebilirdir, tarihin öznesi olduğu kadar da nesnesidir. Sfenks, kurbanlarının kafasını koparıp çiğ etle beslenir. Oidipus onu zekâsıyla alt etmek için kendi kafasını kullansa da o da, metaforik düzeyde ifade edersek, zekâsı aracılığıyla vücudun –ki bu vücudun kendisi bir atalar mirasıdır– bilgeliğinden ve insan etine sahip herkesin istemsizce dahil olduğu dinî inanışlar ve yükümlülükler ağından yırtılmış, koparılmıştır. Bedenin sahibi Doğa bilinçten yaşlı olduğu için, bir hayvan olarak insan tabiatı gereği geçiş halinde bir yaratıktır, etle ruh arasında hazırlıksız yakalanmıştır. Aiskhülos’un *Yakarıcılar* oyunundaki Pelasgus’un söylediği gibi, akıl yoksa yok oluruz; ancak akıl en dibe inemez. Aydınlanma çağının akılcılığının dikkate alması gereken ders de budur. “Yunan trajedisi,” der Bernard Williams, “insanları dünya işleriyle dengeli, ahmakça, bazen felaketle yüklü bir şekilde iştigal ederken resmeder, ki bu insanlar tarafından ancak kısmi olarak anlaşılabilir ve yüksek etik özlemlere uygunluğu

şüphe götüren bir dünyadır.”¹⁶ Bu tasavvur; kuşkucu, büyübozan ve talih güdümündeki evreniyle, amansız savaş ve iktidar arsızlığı eleştirisiyle, dışlanmış ve gözardı edilmişlerle duygudaşlığıyla, kahramanlık karşıtı gerçekçiliği ve insan aklının sınırlarına temkinli yaklaşımıyla en saf halini Euripides’in tiyatrosunda bulur. Yine de, belki de Olympos Dağı’ndaki akıl kıtlığından, tanrılar insan işlerine karışıp durmaya devam ederler. *Ancien régime*¹⁷ belki aksi ve beyhudedir, ancak gücü her ne kadar hercai olsa da göz ardı edilemez.

Aiskhülos’un *Oresteia* üçlemesinde, mitolojiden siyasete, Doğa’dan Kültür’e, kan bağından yurttaşlık alanına geçiş, diğer şeylerin yanı sıra hegemonya sorununu –başka bir deyişle etkili bir yönetim için hayati öneme sahip olan baskı ve rızanın göreceli oranları sorununu– ortaya çıkarır. Hegemonyanın başlıca modern kuramcısı Antonio Gramsci bu terimi bazen baskıcı değil uzlaşmacı iktidar anlamında kullanır. Ama bu aynı zamanda iki kipin kaynaşmasını da işaret eder, görünen o ki *Oresteia*’da savunulan da budur.¹⁸ İyi işleyen bir devlette bu ikisi arasında basit bir kutuplaşma olamaz. Mesele yalnızca rıza işe yaramadığında baskı araçlarının kullanılması değildir, bu araçların amaçlarına ulaşmak için genel bir onay talep ediyor olmasıdır da. Kaba güç ikna yoluyla yumuşatılmalıdır fakat otoriteyi silecek noktaya kadar değil. Hristiyanlığın Tanrı’sının aksine, biri sert diğeri hoşgörülü olan bu prensiplerin ikisi de şiddeti, zalim ve katlanılmaz sevgisinden az olmayan Zeus’un tabiatında mevcuttur. Edmund Burke, *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful* [Yüce ve Güzel Düşüncesinin Doğuşuna Dair Felsefi Soruşturmalar] adlı eserinde eril yasanın, bir kadının baştan çıkaran elbiselerine bürünürken belli ölçüde fallik dehşeti muhafaza etmesi gerektiğini söyler. Benzer şekilde, Aiskhülos’un *Athena*’sı da, “Kutsal İkna Ediciler”e övgüler düzerken, korku silahını cephanesinde hep tutması konusunda devleti uyarır, zira kent düze-

16 *Shame and Necessity*, s. 164.

17 (Fr.) Fransız Krallığı’na, Ortaçağ’dan Fransız Devrimi’ne kadar hâkim olan siyasi ve sosyal sistem. (Ç.N.)

18 Gramsci’nin hegemonya terimini çeşitli kullanımları için bkz. Perry Anderson, “The Antinomies of Antonio Gramsci”, *New Left Review*, Sayı 100, Kasım 1976 / Aralık 1977.

ninin menfaatleri için zamanı geldiğinde ortaya çıkarılması gereken bir silahtır bu. Yani, söz konusu dehşeti muhafaza etmek gerekir ama daha medeni bir düzlemde, Hegel’ci anlamda, alıkoyarak aşma ya da *aufgehoben* yoluyla.

İktidar, ancak yönetimi altındakilerin duygulanımlarına nüfuz ettiğinde gerçek anlamda başarılı olup gelişir; ancak bunu yaparken zayıf düşmemek hususunda dikkatli olmalıdır. Şefkatle birleştirilmesi zordur ama korkutma kaçınılmazdır. Gücü nazikçe kullanmak hayranlık uyandırır ama elbette devletin varlığı tehlikeye atılmadığı müddetçe. Ensest meselesinde olduğu gibi, yakınlığın fazlası sadece ziyan getirir. “Korkunun olmadığı bir şehirde yasa da olamaz,” diye direktir Menelaos, Sophokles’in *Aias* adlı oyununda. Barbar geçmiş, liberal aydınlanmanın bir sonucu olarak inkâr edilmek yerine, şehirli şimdinin bünyesine katılmalıdır. Hiç şüphesiz zaman alacaktır, lakin bu hegemonyanın özüne dair bir şeydir. Ancak on yılların hatıta yüzyılların geçişiyle egemenlik bir alışkanlık halini alır. Bununla, ilkel suçlar birer eski dost gibi bizi sarar ve biz bu durumda sadece Yasa’ya rıza göstermekle kalmaz, onu arzularız da. Uzun ömürlülük meşruiyettir. “Taze kazanılmış kudret her zaman ağırdır,” der Hephaistos, *Zincire Vurulmuş Prometheus*’ta.

Korkutma ve şefkat kabaca yüce ve güzele karşılık gelir ki, bunların devlet idaresi pratiğinde beraber işe koşulması gerekir. Bunlar *polis*’i yıkmakla tehdit eden güçler olarak söz konusu pratiğin içinde yüzleşilen, yüceltilen ve kentin korunması için dışa yöneltlen kudretler muamelesi görürler. Ordular bu yolla vücuda gelir. Aynı şekilde o menfur Furia’lar¹⁹ da bu yolla dönüşüm geçirir, Eumenid’ler ya da İyi Niyetliler’e dönüşerek hem yüce ve güzel hem de ürkünç ve iyicil olurlar. Yerli ecnebler olarak aynı anda hem korkutucu hem tanıdık tırlar. *Polis*, gelişmesi için ona hayat veren ve temellerinde gizlenen şiddeti kabullenmelidir, Eumenid’lere de toprağın altında ikâmet edecekleri bir yer bahşedilmemiş midir? Bunların ifadesi olan ilkel saldırganlık, bir ıstırap dönemini gerektirse de

ehlileştirilmelidir. Çektiği sancılarının nihayetinde Aiskhülos'un Prometheus'u daha cana yakın bir Ölümsüzlerin Başy'yla uzlaşacaktır; mamafih acılı İö'yu, Zeus'un ona nihayetinde "dehşet salarak değil yumuşacık dokunuş"la geleceği yönünde teskin eden Prometheus'tan başkası değildir.

Böyle bir merhametin yokluğunda kadın ve erkekler tarihöncesinin o havasız bekleme odasında kitli kalacak, kıyım ve intikamın kısır döngüsüne sıkışmış halde gerçek bir tarihsel anlatı başlatmayı beceremeyeceklerdir. William Golding'ın *Serbest Düşüş* adlı romanında "ölümcül düşme hattı"na yakalanmışlık derken anlattığı da budur; eylemler faillerin kontrolünden çıkıp öngörülmez sonuçlar yaratır ve bunlar, tıpkı ölümcül bir ağa sıkışmış Agamemnon gibi bireylerin içinde umutsuzca çırpındığı isimsiz bir örgüye dönüşürler. Bu durumdan çıkmaya çalışmak daha derinlere gömülmekten başka bir işe yaramayabilir. İntikam bir anlatı olasılığını yok eder, şimdiki geçmişin üzerine geri katlayarak geleceği sabote eder. Eğer bu hal medeniyetin düşmanıysa, nedeni söz konusu halin böyle bir düzenin akıp gelişeceği maddi süreci bloke etmesindedir.

* * *

"Elizabeth çağının büyüklüğü," der E.M.W. Tillyard, "yeniye dair çok şeyi kapsaması ama bunu eski düzenin soylu formunu yok etmeyerek yapmasındandır."²⁰ İşin aslı Elizabeth'çi düzenin, İrlanda'da soykırımdan aşağı kalmayan icraatlarda bulunan savaş beylerinde ve sömürgeci talanında öyle dikkat çekici bir soyluluk yoktur. Tillyard'ın çizdiği huzurlu kapsama görüntüsü eski ile yeninin barışçıl uyumunu ima eder. Dönemin trajik sanatı bu uyumun foyasını meydana çıkarmış, büyük ölçüde suni olduğunu göstermiştir. Özellikle Jakoben trajedide şu sözümona soylu düzen öyle mahvedilir ki, bir daha onarılamayacak hale gelir. "Kendini hâlâ organik bir bütün olarak düşünen," diye yazar Franco Moretti, "ama bu özelliğini -büyük

bir gürültüyle- kaybetmekte olan bir dünyadır bu.”²¹ Johann Gotfried Herder’e göre Shakespeare’de dikkat çekici olan eserlerindeki yaşam biçimlerinin apaçık çeşitliliğidir ve ancak onun bireysel dehası bunu tutarlı bir bütünde birleştirebilir.²² Shakespeare’in trajedileri, diye devam eder Moretti, eylem ile anlam arasında yarılmıştır, böylece “trajik yapısında olaylar ekseninin (olay örgüsünün) kendine göre bir mantığı (örneğin irade, iktidar, tutku), değerler ekseninin [...] başka bir mantığı vardır ve bunların biri öbürüne baskın çıkmaz ya da öbürünü geçersiz kılmaz.”²³ “Popüler İngiliz tiyatrosunun ana gövdesinde,” diye yazar Raymond Williams, “kadim geleneklere ait unsurların varlığı ortadadır ve sadece hayatta kalmayı başarmış tortular olarak değil eşit güçte etmenler olarak mevcuttur.”²⁴ Geleneksel ahlak ve siyaset kodları güçlerini muhafaza ederler, ama artık kişinin deneyimine yeterli anlam yükleyemezler. Geleneksel ahlak kaidelerinin varkalması, karakterlerin birçoğunun bu konuda ne denli içler acısı bir yetersizlikte olduğuna ölçü teşkil eder. Bart van Es, *Hamlet*’i bu tip bir geçiş dönemi bağlamında, “krallıkların sadece savaşla rekabet ettiği feodal düzen ile modern dünyanın büyükelçilik mektuplarının ve gizli anlaşmaların hâkimiyetindeki *Realpolitik*’i arasında bölünmüş” bir oyun olarak okur. Bir yanda Ortaçağ’ın Araf’ında acı çeken hayalet vardır, öte yanda onun, Luther’in ve onun yenilikçi Protestan fikirlerinin yuvası olan Wittenberg’den yeni dönen oğlu.”²⁵ Filozof Carl Schmitt de Shakespeare’in kahramanının, “Avrupa’daki klikleşmelerin ortasında,” eski teolojiyle yükselmekte olan yeni ulus devletin kesişim noktasında durduğunu yazmıştır.²⁶

Öyleyse bir grup dramatik eser tahayyül edin ki, Antik Yu-

21 *Signs Taken as Wonders*, s. 28 [*Mucizevi Göstergeler*, s. 39. (Ç.N.).]

22 Bkz. J.G. Herder, *Selected Writings on Aesthetics*, Princeton, 2009, s. 298-289.

23 *Signs Taken as Wonders*, s. 88.

24 Raymond Williams, *The Long Revolution*, Londra, 1961, s. 252.

25 Bart van Es, “TooMuch Changed”, *Times Literary Supplement*, Sayı 2, Eylül, 2016, s. 14. Shakespeare ve tarihsel geçiş döneminin bilgilendirici bir anlatısı için bkz. Paul Mason, *PostCapitalism: A Guide to Our Future*, Londra, 2015, s. 235-236 [*Kapitalizm Sonrası: Geleceğimiz İçin Bir Kılavuz*, çev. Şükrü Alpogut, Yordam Kitap, İstanbul, 2019. (Ç.N.).]

26 Carl Schmitt, *Hamlet or Hecuba?*, New York, 2009, s. 52 [*Hamlet ya da Hekuba: Zamanın Oyuna Baskını*, çev. Cana Bostan, Vakıfbank Kültür Yayınları, İstanbul, 2020. (Ç.N.).]

nan'daki kadar inandırıcı bir düzen hissini ve bununla birlikte düzenin ihlali sonucu meydana gelen kıyımları muhafaza etsin; fakat istikrara yönelik tutkuyu, bireyin savurgan, yenilikçi, tahripkâr bir potansiyeli olan güçlerine dair, Kadim Atina'ya kıyasla çok daha insancıl bir anlayışla birleştirsın. Ancak o zaman Shakespeare trajedisinin başarısının ölçüsü hakkında fikir sahibi olabilirsiniz. Düzen ile kargaşa arasındaki bu çarpışmanın onun oyunlarındaki şiirler kadar belirgin olduğu hiçbir yer yoktur. Bunlar, her dilde olduğu gibi gramer ve mantık düzenlemelerine dayansa da o kadar cömert ve çok değerlidir [*polyvalent*] ki kendi temellerini baltalama tehlikesi taşır. Shakespeare'in toplumsal düzene olan inancı, bunu ifade eden dil tarafından tehlikeye atılır. "Ancak kelimelerle [kanıtlardım]," diye latife yapar Soyтары *On İkinci Gece*'de, "ama kelimeler öyle gözden düştü ki onlarla bir şeyleri kanıtlamaya çalışmak boşuna."²⁷ Göstergelerle [*sign*] göndergeler [*referent*] arasındaki ilişkinin gevşemiş olması başka göstegelerle melezlenmeyi getirir, Soyтары'nın, Viola'dan bir metelik koparıldıktan sonra sinsice sormasında olduğu gibi: "Bunların ikisi bir araya gelse üremezler mi efendim?"²⁸ Paranın da mecaz gibi, bir şeyi başka bir şeye dönüştürecek sihirli bir gücü vardır, Atinalı Timon'un Karl Marx'ın da dikkatini çekmiş dizelerinde ifade ettiği isyandaki gibi ("Altının bu kadarı karayı ak, çirkini güzel, / Yanlış doğru, soysuzu soylu, yaşlıyı genç, / Korkağı yiğit etmeye yeter de artar bile"²⁹).

Bu değişim değeri dolaşımının bir sorunu, tüm payeleri anlamsız bir eşitlikte düzlemekle tehdit etmesidir. Farklılıkları siler, sonsuz tekrarlar doğurur ve her şeyi diğer her şeyin ayna-görüntüsüne indirger. *Bir Yaz Gecesi Rüyası*'ndaki âşıkaların değiş tokuş edilebilirliği bunun tipik bir örneğidir. Toplumsal düzeni yıkmakla tehdit eden yalnızca dil ve tecim değil arzusun anarşisidir de; zira onun nazarında tüm nesneler bütünüyle zorunsuzdur [*contingent*]. Nihayetinde, *Eros* gizliden gizliye sadece kendiyle mest olur, tıpkı *On İkinci Ge-*

27 William Shakespeare, *On İkinci Gece*, çev. Sevgi Sanlı, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2015. (Ç.N.)

28 Agy. (Ç.N.)

29 William Shakespeare, *Atinalı Timon*, çev. Sabahattin Eyüboğlu, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2014. (Ç.N.)

ce'deki Orsino gibi. Kimlik mütakabiliyet gerektirir ve şu yeni bireysel öz-yaratma [*self-authoring*] etiğinin savunduğu bir şey değildir bu. Gelgelelim, geleneksel düzende vurgulanan kendiliğin karşılıklılığı ile yenisine ait olan kimliklerin keyfî değiş tokuşu arasında ince bir çizgi vardır. Bir şeyin kimliğinin kendisiyle özdeş olması kadar işe yaramaz bir önerme yoktur diye öne sürer Wittgenstein, *Felsefi Soruşturmalar*'da. Oyunlarda kendiyi bütünüyle özdeş şeyler dilin ağından kaçan ve tüm betimlemeleri boşa çıkaran şifrelerden ibarettirler. Yine de bir nesnenin kimliğinin kendi dışında bir başka nesnede ve onun da sırayla bir başkasında yatmasına zemin veren değişim değeri, tiyatronun karşısında hep tetikte olduğu bir tür "kötü sonsuzluk" biçimidir.³⁰

Anlam ve değer gerçeğe içkin midir, yoksa ona yansıtılan kullanışlı kurgulardan mı ibarettirler? Shakespeare, kahramanı Troilus'un naif özneliliğiyle ("Değer dediğin bizim bir şeye verdiğimiz değerden başka nedir ki?")³¹ beraber, dünyanın, güç, irade ve iştahın amaçları doğrultusunda şekil alan boş levha tarzı bir şeyden ibaret olduğunu iddia eden (ki birçok habis kahramanın paylaştığı bir görüştür bu) doğalcı doktrin hakkında kuşkulu gibidir. Kadın ve erkekler kendi tarihlerine şekil verebilen öz-biçimlendirici [*self-fashioning*] canlılardır. Lakin böyle yapmak, geleneksel sınırlamaları ihlal etmek anlamına da gelebilir. Kendimizi aşmak doğamıza özgüdür. Sınırlardan taşmak varoluşumuzun bir parçasıdır. Aynı şekilde, bu aşırı bolluğun sırf kendisinden keyif almak da öyledir. Ancak aşmakta hesapsızlık tıpkı ihtirasta abartmak gibi, bizi kendimizi dolandırmaya, böylece heder olmamıza yol açabilir. Kişi, Leydi Macbeth gibi, sınırlamaların (sözgelimi akrabalığın talepleri ya da misafirperverlik gibi) benliğin oluşumunda belirleyici olduğunu unutabilir, oysa bu sınırlar yalnızca onun dışavurumu önündeki engeller değildirler. Öyleyse bize de Lear gibi, etin tabiatındaki geçicilik hatırlatılmalıdır. Benliğin giri-

30 Bu fikirleri daha kapsamlı bir şekilde *William Shakespeare*'de geliştirdim, Oxford, 1986 [*William Shakespeare*, çev. A. Cüneyt Yalaz, Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2005. (Ç.N.)].

31 *William Shakespeare, Troilus ve Cressida*, çev. Sabahattin Eyüboğlu ve Mina Urgan, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2014, s. 43. (Ç.N.)

şimcisi gibi davrananlar, onu kendi şahsi çıkarları için sömürülecek bir şey gibi görenler nihayetinde acıya meyyal olsalar da halihazırda geçmişin dinî inanışlarının altını oyan gelecek habercileridir.

“Ama hiçbiri anlatmaz bunların benim içimdekini,”³² (I. Perde, 2. Sahne) diye isyan eder Hamlet. Açık bir şekilde modern bir öznel-lik biçimine tanık olmaktadır burada: Elegendir, değişken, içe dönük tabiatıyla bilişsel tüm kavrama teşebbüslerine ve toplumsal protokollere uyum sağlanması yönündeki tüm taleplere direnen bir öznellik biçimi. İntikam bir kısasa kısas meselesidir ve Hamlet’in kendine dair oransız hissiyatı bunun gibi kaba değişim değeri modellerinin tümünü reddeder. Öç almayla gelen simetri, onun benliğindeki çoklukla uyuşmaz. Tiyatroya duyduğu ilgiye karşın kötü bir aktörse, bunun nedeni yazılı metne sadakat gösterememesindedir; başka bir deyişle, âşık, intikamcı ya da geleceğin kralı olarak önceden belirlenmiş benliğine sadakat gösterememesinde. Hamlet’inki gibi bir benlik tam manasıyla fazlalık ve boşluktur. Dolayısıyla onun için kararlı bir eylemde bulunmak, kendinin sırrına erilmez derinliklerine ihanet etmek anlamına gelecektir. Shakespeare’in Troilus’unun yakındığı gibi, arzu sonsuzdur ama eyleme geçmek sınırlanmak demektir. İşte bu nedenle Hamlet sembolik düzene dahil olmadan onun sınırlarında dolaşır, cinsel üremeyi küçümseyip tüm akrabalık sistemlerini altüst edecek ensest konusunda düşüncelere dalar. Artık mesele, bireysel özgürlüğün toplumsal düzenin gereksinimleriyle uzlaşıp uzlaşamayacağı değil, bir tür *neant*,³³ açmaz yahut “kötü sonsuzluk” olarak kavranan ve toplumsal kuralların bütününe karşı-ında konumlanan bir halin öznelliğe içkin olup olmadığıdır.

Shakespeare trajedisinin gücü büyük ölçüde, hem geleneksel düzeni hem de onu gasp etmekle tehdit eden güçleri aynı inandırıcılıkta betimlemesinde yatar. Geleneksel düzen yalnızca renkli bir arka plandan ibaret değildir. Bireyciliğin güçleri ise üretici de olabilir kötücül de. Buna karşın, Euripides’in kozmik düzen hakkında

32 . William Shakespeare, *Hamlet*, çev. Sabahattin Eyüboğlu, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2014, s. 43. (Ç.N.)

33 (Fr.) Hiç ya da yok, hiçbir varlığı işaret etmeyen bir zamir. Olmayı işaret eder. (Ç.N.)

Aiskhülos'a kıyasla daha kuşkucu olmasını hatırlatır şekilde, Jakoben trajedinin genelinde, uzun süre ayakta kalmışlığıyla saygı uyandıran düzen hissi kendini çok daha az dayatır. O eski tasavvur şimdi ancak başboş laflar ya da ara sıra vuku bulan içgörüler olarak mevcuttur. Bireyin kendini-gerçekleştirmesi alçalarak sefil bir öz-tanıtım uğraşına dönüşür. Aşkınlıktan ya da içsel tasarımdan yoksun; entrika, paranoyak hükümler, sahte görünüm, dipsiz iştah ve dizginsiz arzuyla dolu sefil ve ölüm takıntılı bir dünya vardır karşımızda. Hükümdar ve maiyeti ahlaki otoritenin değil de hukuksuzluğun merkezi olmuş, erdemli olmak kendini kurban etmek demeye gelmiştir. Bu şımarık ve sapkın arzular âleminde artık tarih geçici bir çürümeden; beden, haysiyet ve tabiiyet ise alıp satılacak metallerden ibaretken, anlamın önü alınmaz şekilde çözülüp kaba güldürü halini almasının altında unutmaya yönelik derin bir arzu akıntısı vardır. İnsan kimlikleri, omurgası kırılmış oyun formları gibi, çatlamıştır.

Bunların hepsi şiddetten, garabetten, sansasyon uyandıran gösteriden alınan sadistçe bir zevkle sahnelenir. Bu, gerçekçiliğin aşırı ölçüde ihlal edildiği, "dekadan" üslupla tüketilecek amacı-kendi-içinde arsızca keyfi tertiplerden oluşan bir gösteridir. Shakespeare'in aksine, geleneklerin sorgulanmasıyla serbest kalan güçlerde yapıcı çok az yan vardır. Geçiş, bir çıkmaza dönüşmüştür. Eğer gelecek şu yeni tekeli bireyciler soyunun cebinde değilse, bunun yegâne nedeni tarihsel ilerleme kavramının yaygın anlam erozyonunda yok olması ve yerini şehvetin, entrika ve karşı-entrika çarpışmasının ve karşılıklı kısır intikam döngüsünün sonsuz tekrarına bırakmasıdır.³⁴

* * *

Lucien Goldmann *Gizli Tanrı* adlı incelemesinde, Racine tarzı trajedide Tanrı'nın dünyada aynı anda hem var hem yok olduğunu ve aynı şeyin trajik kahraman için de geçerli olduğunu öne sürer. Kadir Mutlak kendi Yarattısından çekilmiş, bizzat yarattığı ruhun temiz-

34 Dönemin intikam trajedileri hakkında değerli bir çalışma için bkz. John Kerrigan, *Revenge Tragedy: Aeschylus to Armageddon*, Oxford, 1996.

lendiği arafa sırtını dönmüş ve neticesinde mutlak değer yok olup gitmiştir. Gelgelelim gölgesi hâlâ kısır bir gerçeklik boyunca hissedilmekte, trajik kahramanın aşkınlık adına dünyayı reddetmesine neden olmaktadır. Mutlak değer gerçekleştirilemez, ancak onun hayaleti de bütünüyle def edilemez. Bu durumda Kadiri Mutlak, yalnızca onu ümitsizce ararken ya da suç tecrübesinde yaşar gibidir. İkilem şudur ki Tanrı'nın dünyadan el ayak çekmesi dünyayı erdemden yoksun bırakmıştır, lakin bu aynı zamanda elde kalan tek şeyin Yaradılış denen şu kabristan olduğu anlamına gelmektedir. Böylece kişi bunu ne bağrına basabilir ne de daha yüce dünyalar uğruna hiçe sayabilir. Dünyada yaşıyor olmak artık katlanılmazdır ve göklerin sessizliği neden olmaktadır buna.

Öyleyse Goldmann'ın nazarında trajik kahraman, namevcut bir Tanrı'nın huzurunda yaşayıp dünyevi olarak hiçbir anlamı olmayan bir mutlaklık talebinin ağırlığı altında sendeleyerek kişidir.³⁵ Gittikçe akılcılaştan bir toplum düzeni ne bu tip buyruklara anlam verebilir ne de onların otoritesi karşısında boyun eğmemizi sağlayacak koşulları sağlar. Tanrı artık sırrına erilmez olduğundan, bu ele gelmez Öteki'ne yöneltilen soru histeriğin klasik sorgulamasıdır: "Ne yapmalıyım? Benden ne istiyorsun?" Böylece histerik, genel olarak insan özne için bir örnek haline gelir. Bırakın adil olmayı, artık doğru dü-rüst anlaşılır dahi olmayan bir düzenle karşı karşıya kalmıştır. Protestanlığın şedit tasavvurunda, ruh ete bürünemez. Değer insan öznesinde var olabilir, ancak gerçek hayatta gerçekleştirilemez. Simon Critchley'in sözleriyle, "Öznelliğin hakikati dünyadan ayrı yaşanmalıdır."³⁶ İçkin anlamın kayıp dünyası ile iktidar ve arzusun yağmacı iktidar rejimi arasında kalmış kahraman böylece berhava olur.

Bu çatışmanın izleri Racine tiyatrosunun biçiminde ayırt edilebilir, özellikle de dizelerindeki inceliğiyle ifadeye çalıştığı çalkantılı meseleler arasındaki sıra dışı gerginlikte. Bu yapmacık asilzadelerin

35 Bkz. Lucien Goldmann, *Racine*, Cambridge, 1972, s. 20. Goldmann hakkında faydalı bir yorum için bkz. Mitchell Cohen, *The Wager of Lucien Goldmann: Tragedy, Dialectics, and a Hidden God*, Princeton, New Jersey, 1994.

36 Simon Critchley, "Phaedra's Malaise", *Rethinking Tragedy*, s. 193.

bazıları libidinal canavarlardır aslında. George Steiner'in yorumladığı gibi, "Tekniğin sakın ciddiyeti ve malzemenin tutkulu dürtüsü arasında denetleyici bir huzur sağlanır."³⁷ Biçimsel açıdan ele alacak olursak oyunlar kökleşmiş bir düzen hissini korurlar, ancak içeriği sürekli parçalanma riski altında olan bir düzendir söz konusu olan. Gelgelelim başka bir düzeyde biçim ve içerik, sıkıca tasarruflu olmalarıyla birbirini yansıtır. Bu yoğunluk, dramatik olay örgülerinin, karşıt unsurları bağlama tarzında da görülebilir: Daimi ironilerinde, ikilemelerinde, uyumsuzluklarında, geri tepmelerinde, kendilerini-feshetmelerinde, kesişen tasarılarında, ikiyüzlülüklerinde ve kişilik bölünmelerinde. Bunların hepsi bir tür negatif simetri yaratır, böylece oyunların neoklasik oranlılığı ahenkten çok birbirine koştur hüsranlara dair bir mesele halini alır. Sözgelimi *Andromakhe*'de, Andromakhe merhum kocası Hektor'u, Pyrrhos Andromakhe'yi, Hermione Pyrrhos'u ve Orestes Pyrrhos'u sevmektedir.

Karşıtların birliği dizelerdeki ironi ve terse çevirmelerde yankısını bulur. *Phèdre*'de Hippolytos "kendi elleriyle beslediği atlarca sürüklenir" (V. Perde 6. Sahne); Orestes Andromakhe'ye şöyle söyler: "Önünde eğildiğim kralı katlettim," (V. Perde, 4. Sahne); "Şimdi nefret etmeyecek kadar sevdim onu," (II. Perde, 1. Sahne) diye belirtir Hermione *Andromakhe*'de, Pyrrhos'la ilgili; "Rakibimi kucaklıyorum ama onu boğmak için," (IV. Perde, 3. Sahne) diye ifade eder Burrhus *Britannicus*'ta; Britannicus'un kendisine gelince, Agrippina'ya der ki, "babamla evlen ve onu yıkıma sürükle" (I. Perde, 4. Sahne). Oyunların sözel dokusu bu tip diyalektik imgelerle yüklüdür. Bu örneklerin birçoğu, daha geniş ölçekte olay örgülerinde bir tazyik –soyluların dünyasına has o boğucu kapanmayı– yaratarak çatışmanın meydana gelmesinde rol oynarlar. Bu mühürlü ve az nüfuslu alanda, eylemler ve sonuçları bir ağ oluşturur ve bu ağın yol açtığı güçlüklerden hiçbir karakter kendini kolay kolay kurtaramaz.

Biçim düzeyinde ekonomi, ustalık ve icaz olarak görünebilir; ancak içerikteki ekonomi güç ve arzudan başka her şeyden yoksun

bırakılmış bir dünyayı işaret eder. Racine'in en iyi oyunu *Phèdre*'nin ensest aşka dönecek olmasında şaşılacak bir şey yoktur, zira gördüğümüz gibi, başka şeylerin yanı sıra bir aşırı ekonomi meselesi olarak ensest, birçoğu birbirlerine kan bağıyla akraba olan bu aristokrat zümrenin mantığına katlanılmaz yoğunlukta bir baskı uygular. Oyunların dili yontulmuş ve cilalanmış olabilir, ancak özünde anarşik bir *Eros*'tan bahsedilmektedir. Dahası libidinal belirlenimciliğin dünyasında aşk da nefret kadar acımasız ve taşkındır, her an alabora olabilecek bir hali ifade eder.

Aşk sağaltıp birleştirmekten ziyade yıkıp bölendir. Bunu, sahip olduğu merhametsiz yasaya itaat ederek ve pençesini geçirdiğini kendi kendisine nefret dolu ve yabancı kılarak yapar. Bu çatışan iştahlar dünyasında ötekiler ya sahip olunacak ya da yok edilecek kişilerdir. Otantiklik arayışında başkarakterler için muhtemel bir uzlaşma söz konusu değildir. *Phèdre* gibi bir kadın kahraman da böylece Oidipus, Philoktetes ve Antigone'den Samuel Richardson'ın *Clarissa*'sı, Schiller'in Karl Moor'u, Ibsen'in Brand'ı ve Arthur Miller'in Willy Loman'a uzanan trajik kahramanlar geleneğine dahil olur. Bunlar, antik dünyadaki kaderi andıran değişmez ve katı bir talebin pençesinde kısıtılmışlardır. Bunu daha önce de Antigone vakasında gördük. *Thanatos*'un gücü altında bu kahramanlar önce yalnızlığa, ardından da tipik şekilde ölüme sürüklenirler. Mutlak'ın yerini artık, Mutlak'ın dur durak bilmez takibi almıştır.

Bu teşebbüs başarısızlığa yazgılıysa bunun nedeni biraz da, köktenci Protestanlığın psikopat Tanrısının, yani huzurunda hep hatalı olduğumuz bir Tanrı'nın taleplerinin, Franz Kafka'nın şatosundaki bürokratik işleyiş gibi, deşifre edilemez oluşudur. İlahî yasa hem boş hem de baskıcıdır. Bir anlam ifade etmez, ancak kişi yine de ona boyun eğmelidir. Anlaşılabilir olması için gündelik aklın dünyasına bağlanmalıdır, lakin bu ondaki aşkınlığın sonunu getirecektir. Değerden-yoksun bir akılcılığa gelindiğinde, akılda manevi değerlerin tesis edileceği bir zemin olmadığı söylenebilir. Öyle ki akıl berraklaşıp titizleştikçe, manevi katman gizemli ve loş bir hal alır. Değer gündelik dünyanın sınırları dışına sürülür ama bu onun hakkında pek bir şey söyleyemeyeceğimiz anlamına gelse de –Goldmann'a

göre Racine kahramanlarının dokunaklı sessizlikleri bundan ileri gelir– namevcudiyeti, uzakta yankılanan bir ıstırap yahut korku nidası gibi asla peşimizi bırakmaz.

Goldmann, Racine'deki trajik hissiyatın tarihsel bağlamını siyasi bir geçiş sürecinde bulur. Bu sürecin ardında, on yedinci yüzyıl Fransa'sındaki şu sözümona *noblesse de robe*'un,³⁸ merkezîyetçi bürokratik devlet tarafından yerinden edilmesi sonucu, yozlaştığını düşündüğü dünyadan küçümser bir tavırla el ayak çekmesi vardır. Başka tür bir geçiş de, geç on sekizinci yüzyıl ve sonrası yıllarda Alman tiyatrosundaki büyük canlanmanın temelini oluşturur. Goethe'nin *Götz von Berlichingen*, *Egmont*, *Iphigenia Tauris'te* ve *Torquato Tasso*'su; Schiller'in *Haydutlar*, *The Conspiracy of Fiesco in Genoa* [Cenova'da Fiesco Suikastı], *Don Carlos*, *Wallenstein* ve *Mary Stuart*'ı; Kleist'in *Penthesilea* ve *The Prince Friedrich von Hamburg*'u [Prens Friedrich von Hamburg]; Hölderlin'in *Empedokles'in Ölümü*. Tüm bu eserler, Georg Büchner'in *Danton'un Ölümü*'nde çok daha geç bir yansımasını sunduğu kargaşa yüklü bir tarihsel döneme aittir. Pek çoğu aristokrasi, isyan, özgürlük ve kardeşlik, ayaklanma ve mutlakîyetçilik, otokrasi ve cumhuriyetçilik üzerine dramatik piyeslerdir, başlıca kahramanları ise, siyasal devrime sürüklenen ya da bunun eşiğine gelen Avrupa'daki özgürlük idesidir. Schelling'in öne sürdüğü gibi, felsefenin başı ve sonudur bu. Schiller'in *Don Carlos*'undaki Posa markisi tipik bir geçiş dönemi karakteridir; cumhuriyetçi özgürlüğün sözcülüğünü yapar, ama vaktinden önce. Bunun sonucu olarak devlet eliyle can verecektir. Öyle de olsa tarihin dinamiği usulca onun safında işlemektedir.

Bu tiyatro oyunları topluluğuna on dokuzuncu yüzyıla geçerken trajedi felsefesi olarak bilinen yeni bir söylem eşlik edecektir. Bu, trajediden “trajik olan”a –sanat formunun kendisinden siyasi, dinî ve felsefi, daha geniş kapsamlı bir tahayyüle– bir değişime işaret eder. Eğer trajedi sanatsal formların en “felsefi” olanıysa ve modern zamanlarda filozofların sık ve düzenli bir şekilde dikkatini çektiyse, bu büyük ölçüde trajedinin kendinden daha fazlasını ifade etmesinden

38 (Fr.) Cüppeli soylular anlamında: Fransa İmparatorluğu döneminde hukuki veya idare görevlerinde bulundukları için aristokrat payesi kazananlara denir. (Ç.N.)

kaynaklanır. Mesele sadece kusurlu kahramanlar ve kırılan umutlar olsaydı form muhtemelen Schelling yahut Hegel'in dikkatini celp etmezdi. Daha sonra göreceğimiz gibi, bu kuramsal akım daha ziyade özgürlük ile yasa, tin ile Doğa, bağımsızlık ile zorunluluk arasında süregiden, tam da trajik sanatın özü kabul edilen çatışmaya odaklanır. Eğer bunlar soyut tefekkürden ibaretse, sanat yoluyla somutlaştırılmaları daha büyük bir ihtiyaç halini alır. Felsefe söyler, lakin sanat gösterir. Stephen Halliday, Platon'un sanat konusunda kuşkulu olmasının nedenlerinden birinin, onda embriyo halinde bir felsefe formu, dolayısıyla da sindirilmesi gereken büyük bir rakip görmesi olduğunu iddia eder.³⁹ Alman idealistlerle birlikte Platon'un tüm kâbusları gecikmiş bir şekilde de olsa gerçek olmuştur. Fransız Devrimi'nin hemen ardından, 1792'den 1807'ye kadarki dönemde, yani Avrupa tarihi sarsıntılı bir dönemeçteyken trajedi kuramında ciddi anlamda bir gelişme yaşanır. Sahnede epik boyutlarda kan dökme artık sadece Seneca'yla sınırlı olmaktan çıkar.

Geçiş, trajedi için olduğu kadar tiyatro için de can alıcı bir kavramdır. Hegel'e göre, Yunan trajik sanatı Dünya Tini'nin serimlenmesinde özel bir aşamayı temsil eder, çünkü klasik antikitenin kısıtlı dinî ve siyasi görüşü yerini daha modern bir dünya görüşüne bırakmıştır. Yasanın aracılık ettiği ve dış güçlerin dayatmasıyla benimsenen tüzel bir etik anlayışı, yerini daha manevi ve bireysel bir ahlaka bırakmıştır. Hegel'in *Tinin Görüngübilimi* adlı eserinde Kreon ile Antigone arasındaki çarpışmada örneğini bulduğu o büyük tarihsel kayma budur. Daha sonra göreceğimiz gibi, Hegel için trajedi, Eski Yunan medeniyetinin bünyesindeki bazı yapısal karşıtlıkların çözümlenmesinde anahtar rolü oynayacaktır: Örneğin, insani ile ilahi dünyalar arasında, ama bunun yanı sıra bireysellik kavramını besleyen aile, kadın alanı ve özel hayat ile onu reddetmekle tehdit eden bir siyasi yapı olarak devlet arasında. "*Polis*'in etik dünyasında," diye öne sürer Rainer Friedrich, "özerk bireye yer yoktur."⁴⁰

Tin geliyecekse şayet, önce aile alanı ile siyasi alan arasındaki bu

39 Bkz. Stephen Halliday, "Plato's Repudiation of the Tragic", *Tragedy and the Tragic*.

40 Rainer Friedrich, "Everything to Do with Dionysus", *Tragedy and the Tragic*, s. 277.

çatışmanın çözülmesi gerekir. Trajedi de bu hususta stratejik bir rol oynayacak, görünüşte zıt görünen bu iddiaların ardındaki birlik konusunda bize içgörü kazandıracaktır. Zıtlığın hakikati kimliktir. Hegel için trajik tiyatronun gerçek öznesi, o ya da bu davranış ya da kahraman değil, etik töz denen şeydir. Trajedi de etik tözün en nihayetinde yok edilemeyeceğini gösterir; bilimkurgu romanlardaki şu korkunç şeyler gibi, etik töz de parçalara ayrıldığı anda yeniden sıkı sıkıya kaynaşacaktır. Hegel'e göre Antik Yunan'ın trajik sanatı, insan ve kutsal arasındaki ilişkilerin yeniden düzenlendiği, Joshua Billings'in ifade ettiği şekliyle, "belirli bir tarihsel alanda belirli bir bilişsel rol oynayan, Eski Yunan'ın dinî biçimlerinin yetersizliğinin farkına varmasını sağlayan bir vasıta"dır.⁴¹ Böylece Hegel için trajedi, bu sorunun tek gerçek çözümü yolundaki bir ara istasyon olur, söz konusu çözümse görüldüğü kadarıyla kendisinin revizyonist bir versiyonuna iman ettiği Hristiyanlıktır.

Hölderlin de trajediyi özünde bir geçiş dönemi formu olarak görür. Memleketlisi Walter Benjamin'in çalışmasında olduğu gibi, onun için de trajedi eskinin yıkıntılarından bir yeni düzenin yaradılışını gösterir ve bu projede kahramanın kurban olarak ölümü asli bir rol oynar. Kahramanın ölümü yenilgiyi işaret etmekle birlikte toplumsal dönüşümün de katalizörüdür: *Empedokles'in Ölümü*'ndeki gibi, Hölderlin'in ifadesiyle bir "arındırıcı ölüm" sonucu toplum ayaklanıp isyan edecektir. Goethe'nin *Egmont*'u bunu resmeden bir örnek olarak düşünülebilir. Hölderlin'e göre, zamandışı bir hakikatle değil süregiden bir kargaşa ve yenilenmeyle alakalı bir sanattan bahsetmekteyizdir. Hatta trajedinin yüce hamisi Dionysos, Hölderlin'in düşüncesinde sıklıkla tarihsel ayaklanmalarla ilişkilendirilir. Formun dokunaklı yanı [*pathos*] kaynağını, yeni sistemin, eskisi yok olmadığı müddetçe gün yüzüne çıkmayacağı olgusundan alır. Joshua Billings, Alman şairin *Antigone*'de bir siyaset ve teoloji biçiminden diğerine bir geçiş yolu bulduğunu düşünür. Yasanın ve siyasi otorite zemininde kurulmuş Kreon'vari bir kutsal anlayışı, Antigone'nin tanrılarla daha çok sezgiye dayalı ilişkisiyle çatışmaktadır. Gelmekte

olan daha eşitlikçi ve bireyci bir çağa cüretkârca bakan bir ilahiyat hissinin ifadesidir bu. Hölderlin'in cesaretle dile getirdiği gibi "cumhuriyetçi" bir gelecektir söz konusu olan ve bu geleceğin şiddetli doğumuna bizzat kendi çağı tanıklık edecektir. Eski Yunan trajedisi modern devrimin önsezisi haline gelmiştir.

Trajedi ile geçiş arasındaki ilişkinin keskin bir şekilde farkına varanlardan biri de Karl Marx'tır. Hegel gibi o da Goethe'nin Götz von Berlichingen'ini trajik biçimde yanlış yerde bulunan bir kahraman olarak görür. Bir on altıncı yüzyıl aristokrat çocuğu olarak yeni ve daha sinik bir *Realpolitik* çağıyla savaş halindedir. Dürüstlük ve sadakat gibi zamanın kutsadığı değerlerin savunucusu olarak Götz, doğmakta olan toplumsal düzen tarafından aşağılanır, zira ahlaki sağlamlık bu düzenin iktidarında giderek gözden düşmektedir. Marx'a göre, aynı şey Ferdinand de Lassalle'ın trajik oyunu *Franz von Sickingen* için de geçerlidir, keza aynı isimli kahraman statükoya savaş açar, ancak bunu çökmekte olan bir soylu sınıfın faili olarak yapar. Devrimci fikirlerin sözcüsü olmakla, aslında kendini gerici toplumsal menfaatlerin hizmetine sunmuştur.⁴² Bunlara ek olarak, Engels'in klasikleşmiş çalışması *Alman Köylü Savaşı*'nın da konusu olan, sınıfsal kökenleri yüzünden değil de uygun siyasi vakit gelip çatmadığından başarısız olan Thomas Müntzer gibi zamansız devrimciler de vardır.

Walter Benjamin'in trajedinin geçiş odaklı doğasıyla ilgili kendine özgü bir görüşü vardır. *Alman Trajik Tiyatrosunun Kökeni*'nde ileri sürdüğü biçimiyle trajik kahraman kendini eski mitler ve tanrılar rejimi ile yeni bir topluluğun doğuşu arasında muallakta bulur. Onun kendini kurban edip ölmesi bu doğuşun müjdecisi olacaktır. İki düzene de bütünüyle ait olmaması, sonrasında da ikisi arasında kalıp parçalanmasıyla eski yasa ve boş inanç ile etik-politik geleceğin henüz ifadesini bulmayan söylemi arasında kalakalmıştır. Bir kurban olarak trajik kahraman *ancien régime*'in bir kalıntısıdır; ama aynı za-

42 Bkz. Marx ve Engels: *On Literature and Art*, Moskova, 1976, s. 98-101 [*Sanat ve Edebiyat Üzerine*, çev. Murat Belge, Birikim Yayınları, İstanbul, 2001. (Ç.N.)]. Ayrıca bkz. S.S. Prawer, *Karl Marx and the World Literature*, Oxford, 1976, Bl.9 [*Karl Marx ve Dünya Edebiyatı*, çev. Ezgi Kaya ve Selin Dingioğlu, İstanbul, 2019. (Ç.N.)].

manda onu aşağı çekme gücüne sahip bir ilkeyi temsil eder, böylelikle de hür geleceğin habercisi olur. Bir sistemden diğerine şiddetli geçiş yaşanırken arada bir yerde yakalanan kahraman, kendini tanrıların huzurunda haklı çıkarmayı reddeder ve böylece kaderle arasında bir gedik açar. Benjamin bunu “Kader ve Karakter” adlı denemesinde “paganlara ait sonsuz suç ve kefarete zinciri” olarak adlandırır ki Aziz Pavlus’un Yasa olarak isimlendirdiği şeydir bu.⁴³ İşte kahramanın kendini kurban ederek günahkâr halini aşması ve tanrı katına çıkmasıyla trajedi bize, içinde demonik ölüm güdüsünün varlığını kolayca saptayabileceğimiz bu takıntılı tekrardan kurtulma imkânı sunar. Daha önce kaleme aldığı bir denemesinde, Benjamin trajik kahramanın, seküler değil de ancak Mesihçi zamanda mümkün olabilecek bir tamamlanmayı başardığını düşünmüştür. Gelgelelim kimse bu tip bir zamansallık kipinde yaşayamayacağı için kahraman ölmelidir. Deyim yerindeyse, kendi ölümsüzlüğü yüzünden ölmelidir, böylece ölüm onu biz ikinci dereceden ölümlülerin yaşamak zorunda kaldığı boş ve ebediyen tamamlanamayacak zamandan çekip kurtarır.⁴⁴

Öyleyse trajik sanat, Olympos’lulara karşı ayaklanarak pagan ritüellerinden etik-politiğe, mitten hakikate, kaderden özgürlüğe, Doğa’dan tarihe, savaşkan tanrıların zorba yönetiminden kurtarılmış halklara bir yön değişimini imler. Ancak yine de Benjamin’in gözünde kahramanın isyanı vakitsiz olmaya yazgılıdır. Yeni bir toplumsal varoluş biçimini ortaya seremediğinden, ayrıca mit ve alın yazısının pençesinden kaçamayacak derecede güçsüz olduğundan, ifade yüklü bir sessizliğe ya da ahlaklı suskunluğa mahkûmdur. Dili tutulup kalmışsa bunun sebebi, kimliğini henüz doğmamış bir toplumsal düzenden devşirmesindendir ve söz konusu düzen neşet ettiğinde dilini kahramanın suskunluğundan öğrenecektir. Bu itibarla, ütopyanın tüm gösterenlerinin o ele gelmez niteliğini haizdir kendisi. Bedenini iktidardaki güçlere kurban vererek nihayetinde ruhunu

43 Walter Benjamin, “Fate and Character”, *One-way Street and Other Writings*, Londra, 1978, s. 127.

44 Bkz. Walter Benjamin, “Trauerspiel and Tragedy”, *Selected Writings*, Cilt 1, 1913-1926, Cambridge, Massachusetts ve Londra, 1996.

lekesiz ve mesafeli tutmayı başarmış, gelecekteki kurtuluşu işaret etmiştir; ancak ölümden de çekindiği için bu olasılık ona öyle büyük bir avuntu sunmamaktadır.

Ahlaki açıdan Olympos'lulara üstünlüğünün bilincinde olan başkahraman bu farkındalığa somut bir şekil vermekte yetersiz kalır. Bu olgunlaşmamış koşullarda elinden tek gelen, tanrıların hışmını yatıştırmak için toplum tarafından kurban edilmek üzere kendini sunmaktır. Bu yatıştırma ritüeli sayesinde zalim bir geçmiş adına onu katledenler göklerin adaletsizliğinin ayırdına varabilir ve böylece bakışlarını özgürleşmiş bir geleceğe çevirebilirler. Benjamin'in, Georg Lukács'ın *Tarih ve Sınıf Bilinci* adlı çalışmasının verdiği esinle siyasi koşullara tercüme ettiği bu projede, daimi olarak egemen güçlere kurban edilen günah keçisi konumundaki proletarya, o sefil sessizliğini sürdürmeye son verecek ve sonunda kurban konumunun bilincine varacaktır. Böylelikle, yeni bir toplumun şartlarını biçimlendirecek ve kendini mitin, yani yeniden-adlandırılmasıyla ideolojinin esaretinden kurtaracaktır. (İdeoloji, diye öne sürer Benjamin, son dilenci son nefesini verene kadar varkalacak bir düşünce kipidir.)

Martin Heidegger de, *Metafizığe Giriş* adlı eserinde trajediyi bir geçiş dönemi meselesi olarak görür, ancak siyasi çıkış noktası Benjamin'inkiyle tezat içindedir. Heidegger için trajik ozan, bugüne kadar söylenmemiş ve düşünülmemiş olanı dile getiren avangard bir ihlalcidir, bir dünya-tarihsel devlet adamı tavrıyla (Heidegger'in aklında Hitler var gibidir), Varlık'ın gücünün kılavuzluğunda yeni bir dünya meydana getirecektir. Mitin eleştirmeninden ziyade mimarıdır o. O halde büyük trajedi devrimci bir dünya-kurma eylemidir ve şu dünya-kurucuların, kendi zamanlarıyla uyumsuz şهادete yazgılı peygamberlerin talihsizliği de, trajik tiyatroya epey konu olmuştur.

Timothy J. Reiss'in *Tragedy and Truth* [Trajedi ve Hakikat] adlı iddialı ve yaratıcı çalışmasında trajik sanat, toplumsal ve siyasi düzen esaslı bir yeniden yapılanma sürecindeyken sahneye çıkar: Eski Yunan'da *polis*'in kuruluşunda ve Peloponez Savaşları'na yol açan çatışmada, modern ulus devletin oluşumunda ve on altıncı yüzyılın Avrupa'sındaki din savaşlarında, Romantizm ve devrim çağında... Trajedi, bu tip kargaşa dönemleri için uygun kavramlar sistemi oluşturmada

anahtar konumdadır, öte yandan bize bu bilginin sınırlarını gösterecek kapsayamadığı belli anlamları da algılamamızı sağlar. Böylece trajik burada bir aşırılığa, anlam imkânsızlığına işaret eder ki eldeki bilgi rejimi bunu kavramakta yetersiz kalmaktadır, dolayısıyla bu anlamda radikal bir güçtür. Gelgelelim bir yandan bu potansiyel olarak istikrarsızlaştırıcı fazlalığı düzenlemeye de yardım eder. Ancak trajiğin yerleşik bir referans, akılcılık ve temsil düzenine indirgenmesi Reiss gibi Foucault'cularda kuşku uyandırır, zira bu kişilerin nazarında herhangi bir böyle sistem ister istemez baskı kokmaktadır.

Öyleyse bir tarafta, trajedi toplumsal ve söylemsel bir düzenin kalbindeki ifade edilemez olanı sahneler. Diğer tarafta ise bu zapt olunmaz malzemeyi toparlayıp uzlaşımsal bilgiye dahil ederek, “akılcılığa alan açar ve bunu da akılcılık dahilinde neyin akıldışı olarak adlandırılabileceğini göstererek yapar.”⁴⁵ Anlaşılmaz olanın yol açtığı tehdidi etkisiz kılmanın bir yoludur trajedi. “Trajedi,” diye tanılar Reiss, “aynı anda hem kriz ânı hem de krizin çözümüdür.”⁴⁶ Trajedinin uzlaştırma olduğu yönündeki geleneksel bir görüş, çağdaş kuramın diline tercüme edilmiştir burada. Ne var ki daha önceki düşünürler bu tercümeden memnuniyet duyarken, tüm düzen ve istikrar hallerine (hatta bütün sistemik bilgilere) koyu bir şüpheyle bakan ve çalışmalarını bir miktar Michel Foucault'nun politik kötümserliğiyle işleyip süsleyen Reiss trajik sanatı, öteki türlü düzenin altını oyacak güçleri temellük etme yolu olarak görür. *Oresteia* için ikna edici bir izah olabilir bu, ancak aynı şey *Ak Şeytan* ya da *All For Love* [Hepsi Aşk Adına] için kesinlikle söylenemez.

* * *

Fredric Jameson'a göre sanatsal modernizm, henüz yatağını bulamamış bir modernleşme sürecinden kaynağını alır. Perry Anderson da benzer bir damarda düşünerek, modernist sanatın yıkıcı etkisini, bazı bakımlardan hâlâ modern-öncesi olan toplumlarda modernite-

45 Timothy J. Reiss, *Tragedy and Truth*, New Haven ve Londra, 1980, s. 284.

46 Agy., s. 302.

nin tesiriyle açıklar.⁴⁷ Modernleşme işi bir kez tamamlandığında, bir sanat hareketi olarak modernizm gözden kaybolacaktır. Genel anlamda, Max Weber'in tabiriyle giderek artan şekilde "büyübozumu"na uğramış olsalar da; mit, fabl, masal ve doğaüstüyle epeyce bezeli medeniyetlerin ürünüdür modernizm. Sanatçı bu kaynakları modernitenin tatsız niteliklerinden kaçmak ya da ona anlam vermede sembolik çerçeveler oluşturmak amacıyla kullanabilir. Sekülerlik henüz, kutsalın tüm izlerinin silinmesi derecesinde korunup emniyete alınmış değildir ve bu izlerin en mühimi bizzat sanatın kendisidir. Martin Heidegger için, insanlık ancak bu değerli sembolik kaynakları kazıp çıkararak arınabilir. Biz geç modernler de, metafiziğin, Sokratik akılcılığın ve Batı teknolojisinin hükümranlılığının sona yaklaştığı ve yeni bir mitolojik kültürün doğum sancıları çektiği zorlu bir geçiş çağında yaşıyoruz. Bu tarihsel geçitte Yunan trajedi yazarlarının hikmetinin nasıl da vazgeçilmez olduğu anlaşılacak.

O halde modernizm, bir geçiş dönemi fenomenidir, stoğunda bolca trajik sanat örneği bulunmasının bir nedeni de kuşkusuz burada aranmalıdır. Bu bağlamda halefi postmodernizmle karşıtlık içindedir. Ibsen ve Çehov tiyatrosunda, büyük ölçüde kaynağını kentlerden alan özgürlük ve aydınlanma kavramları kırsala kaymış, yerleşik kırsal düzenin dikbaşı âdetleriyle cenge tutuşmuştur.⁴⁸ Ancak bu düzen, özellikle Çehov'da, yıkıcı toplumsal ve tecimsel güçlerin kuşatması altında ayakta ölmektedir; vişne bahçesi, toprak sahibi eşraftan kendini yoktan var etmiş bir işadaminin mülkiyetine geçmektedir. Daha sonra göreceğimiz gibi, geçmiş ile geleceğin arasında bu şekilde askıda kalmak, bazı Çehov karakterlerinin haddinden fazla ironik bir öz-farkındalık kazanmasına sebebiyet vermiştir, zira bu fıçı filozofları, özlemle baktıkları özgür gelecekte hiçbir rol oynamayacaklarını ve tarihin kaydından en önce solup gitmesi gerekenin kendileri olduğunu içten içe bilirler. Belki hâlâ umut vardır, ama on-

47 Bkz. Fredric Jameson, *A Singular Modernity*, Londra ve New York, 2012, 1. bölüm ve Perry Anderson, "Modernity and Revolution", *New Left Review*, Sayı 144, Mart-Nisan, 1984.

48 Burada kendi amaçlarım uğruna, Ibsen'ci doğalcılığa Georg Lukács tarzı bir modernizm formu olarak yaklaşıyorum.

lar için değil. Geçmişe yönelik kayıtsız bir nostalji ile geleceğe yönelik kısır bir özlem arasına sıkışmış bu yılgın ve tükenmiş figürler, kafaları ıvır zıvırla ve yalan yanlış hatırlanan büyük laflarla dolu olarak duygusal bir açmazda yaşamaktadırlar. Sıkıntı da tifo gibi bulaşıcıdır ve tarihsel bir amaca dair bütün hissiyat salt zorunsuzluk karşısında yok olup gitmiştir. Kişinin diğerleriyle paylaşabildiği tek şey yalnızlık hissidir artık. Yine de, teatral formun bir zaferi olarak oyunlar, bu hazin sesleri ve vurgusuz kişilikleri incelikle düzenlenmiş bir bütün içinde birbirine dokuyabilmiştir. Oyunların ruh hallerindeki dikkat çekici tutarlılık da bu sesler ve kişilikleri birbirine bağlamaktadır.

Henrik Ibsen'in tiyatrosundaki bazı kahramanlar için gelecek şimdide belli belirsiz kendini hissettirir. Bunlar *Rosmersholm*'daki John Rosmer gibi ilerlemeci değerleri Norveç kırsalının inançlarıyla çatışma halinde olan aydınlanmış ruhlardır. Ancak sorun şudur ki, gelecek şimdide saklıysa, aynı noktada geçmiş de kendini dayatıyor demektir. O nedenle güncel an geçmiş ile geleceğin kördüğüm olduğu bir alan haline gelir, erkek ve kadınlar da onların bu çarpışmasında arada kalıp ezilirler. Eğer özgürlüğün önündeki engeller görüldüğü gibi sadece dışarıda olsaydı –yani bilgiç papazlarda, sahtekâr yöneticilerde, yozlaşmış küçük memurlarda ve benzerlerinde– belki durum o kadar ümitsiz olmayabilirdi. Ancak hakikat şudur ki, özgürlük kendini-engelleyicidir, biriktirdiği suç ve borçlar nedeniyle içeriden aşınıp durmaktadır. Başkalarının zarar görmediği bir özgürlük yoktur. August Strindberg de, *Baba* ve *Paskalya* adlı oyunlarında bu kasvetli tasavvuru paylaşmaktadır. Ayrıca sadece toplum değil kanbağı da öldürücü miras taşıyan bir unsurdur.

Taşranın sık dokulu ilişkilerinde, şahsi hayatların kentlere nazaran birbirine daha yakından bağlı olduğu yerlerde, kendini-gerçekleştirmenin diğerlerini feda etmeyi ve ihaneti beraberinde getirmesi artık yasa gibi bir şeydir. “Kişi mutluluğa ulaşmak adına bağlarının çoğunu koparmak zorundadır,” der Miss Hessel, *Toplumsal Sütunları*’nda. Mutluluğun ağızlarda kül tadı bırakmasının bir nedeni bu olsa gerekir, aynı şekilde özgür ruhun sahip olduğu o neşeli halin pişmanlık ve kendini-kınamaya dönüşmesinin de. “Bütünyle kendin ol-

mak!” diye haykırır Ibsen’in Brand’ı. “Ama ne mümkün, hele sırtında miras aldığın günahın yükü varken?” Ortaya çıkar ki soylu emellerin kaynağı suç ve kefarettedir, asla karşılığı ödenemeyecek ahlaki borçlar ve sakatlayıcı taahhütlerde. Bu anlamda Ibsen tiyatrosunun, başından sonuna ana teması ilk günahıdır. Bize seçme şansı verilmeyen ama edimlerimizi kökünden fesada uğratan lekeli bir mirasın varisleriyizdir. Kendi olmak gibi ismi konmamış bir suçun pençesindeki azap ve pişmanlık dolu o evsiz karakterleriyle, Romantik döneme ait bazı trajedilerde alametleri görülen bir haldir bu. Ibsen’de, kişinin kimliğinin kaynağı kelimenin iki anlamında da müphemdir: Ahlaki açıdan itibarsız ve ayrıca belirsiz. Bu nedenle suçun işlenip işlenmediğinin açık olmadığı anlar vardır.⁴⁹ Aynı şey T.S. Eliot’ın en Ibsen’vari oyunu, *The Family Reunion* [Aile Toplantısı] için de geçerlidir. Burjuva bireyciliği kişinin kendi kaderinin efendisi olduğunu varsayar. Lakin neden sonuç ilişkileri arapsaçına dönmüş insan dünyasında, eylemin ardında kimin olduğu hatta kişinin eyleyip eylemediği ya da kendi teşebbüsünün sonucu olarak görünen şeyin arkasında örtülü bir işbirliğinin olup olmadığı bile belli değildir. Belki de kişi olayların hem yaratıcısı hem kurbanıdır. Kaderini belirleyen sen misindir yoksa geçmiş mi? Hem sonra, seni hızla kendine çeken kaderinden ne kadar uzaklaşabilirsin ki? Eğer Oidipus’un dünyasına fazla uzak değilsek, bunun nedeni yalnızca onun bu çelişkiye yakalanmış olması değildir, ilk günahın evrensel olmasıdır. Karşılıklı zarar verme olasılığı, insanların karşılıklı bağımlılığına içkindir.

Tarihin kaydını toptan silerek kendini suçtan azat etmeye yönelik avangard dürtü, böylelikle yeni bir başlangıç için alan açmak, kabuğu soyulduğunda bir fanteziden ibarettir. Bunu gerçekleştiremeyecek kadar çok tarih vardır her zaman. Yalnızca hacim olarak bakılsa bile, geçmiş geleceğe üstündür ve ondan kurtulmaya çalışanlar aslında bizzat onun ürünüdür. Kayıt temizlemenin kendisi tarihsel bir edimdir. Zafer, diye vurgular Rosmer, asla kökleri suçta olan bir dava adına kazanılmaz; yine de insan hayatlarının birbirine dolaşık-

49 Bkz. Franco Moretti, *The Bourgeois*, Londra ve New York, 2013, s. 171 [*Burjuva*, çev. Eren Buğlalılar, İletişim Yayınları, İstanbul, 2015. (Ç.N.)].

lığında hangi dava için hakikat değildir ki bu? Benjamin Constant “Trajedi Üzerine Düşünceler” adlı denemesinde, “bizi doğuştan sarmalayan ve ölene kadar bırakmayan” kurumlar ağının, nasıl da eski çağlarda kader denen şeyin modern zamanlardaki karşılığı olduğunu gösterir.⁵⁰ Bu, hiçbir yerde Ibsen tiyatrosundaki kadar açık değildir, zira onun başkahramanlarının hakikat, özgürlük, neşe ve masumiyet peşinde –kimse onları burun kıvrıp kovamasa da aslında her zaman taviz isteyen ve kirlenmiş bu idealler peşinde– yumruklarını sıktıkları her an, geçmişin ölü eli kısıkvrak yakalamak üzere onlara uzanmaktadır.

Ibsen’in eseri, diye yazar Raymond Williams, “iktidarının zirvesinde ve gücünün sınırında, hem heves dolu hem yenik, kendi enerjileriyle hem özgürleşen hem yok edilen bir insanın” trajedisini gözler önüne serer.⁵¹ Oyunlarda dokunaklı yan büyük oranda, söz konusu hezimetin yalnızca bir kaza eseri olmadığı gerçeğinden kaynağını alır. Hani kahraman kazanmak üzeredir ama işte bir şekilde kaybetmiştir. Ama aksine bu başarısızlığın kaçınılmazlığıdır çarpıcı olan: Özgürlüğün esarete dönüşmesine, öz-tatminin öz-nefretle sonuçlanmasına, gerçeğin yalan üzerine kurulu olmasına ve aynı *Oresteia*’daki gibi ölümlerin yaşayanlar üzerinde belirleyici olmasına yol açan ölümcül diyalektik. Eğer dağlar özgürlüğün sembolüyse, dağların dondurucu soğuğu da ölümün yankısıdır. Bu çelişkilerin toplumsal bir temeli vardır. Burada risk altında olan, liberal toplumun merkezî ikilemidir: Eğer benim kendimi-gerçekleştirme hakkım mutlaksa, aynı sebeple seninki de mutlak ve bunun sonucunda ikimiz arasında ortaya çıkacak ölümüne savaşı engellemenin ne derece mümkün olduğu açık değildir. Kişi kendine kutsal bir güven duyabilir. Söz konusu durumda örneğin *Bir Bebek Evi*’nin Nora’sı, bu merhametsiz yükümlülüğün gereğince davranmalıdır, bu seçim çocuklarını terk etmek anlamına gelse bile. Kendini feda etmek kendini öldürme suçudur, diye karşı çıkar Irene, *Biz Ölümler Uyanınca*’da. Öte

50 Benjamin Constant, “Reflections on Tragedy”, Barry V. Daniels (yay. haz.), *Revolution in the Theatre*, Westport, Connecticut, 1983, s. 107.

51 *Modern Tragedy*, s. 87.

yandan kendini-gerçekleştirmede diretme, Karsten Bernick'ten Arnold Rubek'e tüm Ibsen'ci başkarakterlerin gösterdiği gibi, diğerlerine karşı ölümcül bir günah işlenmesine yol açabilir. Charles Dickens'ın son dönem romanlarında olduğu gibi, başarının kaynağında suç vardır. Oyunlar, epik kahramanın modern muadili olan girişimcinin ataklığına hayranlık duyarlar; ancak kalpsizce kişisel çıkar peşinde koşmaları ve *canaille*'a⁵² yönelik kibirli küçümsemeleriyle bu spiritüel aristokratların ne kadar zorba ve kuralsız olduğunun da farkındadırlar.

“Her katıksız burjuvanın bağrında iki ruh mesken tutmuştur,” diye yazar Werner Sombart, “girişimcinin ve saygın orta sınıf üyesinin ruhları [...] girişimcinin mahmuzu altın açlığının, macera tutkusunun ve keşif sevgisinin bir sentezidir [...] (buna karşın) burjuva ruhu hesaplılıktan, özenli idareden, akliselimden ve ekonomiden müteşekkildir.”⁵³ Kısacası kapitalist çaba burjuva ahlakıyla savaş halindedir. Gelgelelim gelişebilmesi için de bu çerçeveye ihtiyacı vardır. Franco Moretti'nin işaret ettiği gibi, Ibsen'in tiyatrosu, sermaye ile emek arasındakine değil, orta sınıfın içindeki çatışmaya dönmüştür yüzünü. Bu çatışmanın bir tarafında endüstrinin öncü ve küstahça sınır tanımayan reisleri, diğer tarafında boğucu saygınlıklarıyla papaz ve siyasetçiler vardır.⁵⁴ Bu meyanda, gözlerini iştahla geleceğe dikmiş olanlar ile geçmişte mahkûm kalanlar arasında bir mücadeledir söz konusu olan. *Toplumsal Sütunları*'ndaki kibirli Rummel, “yeni girişim (trenyolları), üzerinde yükseldiğimiz ahlaki temelleri asla yıkmayacaktır,” deyip sofu umudunu dillendirir. Lakin orta sınıf toplumunun bu iki yönünü uzlaştırmak kolay değildir. Pervasız, yağmacı, maceracı bir tabiata sahip girişimci, yasa tanımaz bir azgından izler taşır. Bu haliyle de aslında faaliyetini meşrulaştırmaya hizmet eden uzlaşımları daimi olarak ihlal edebilir görünür. Ne toplumsal uzlaşımlara ne de geleneksel ahlaka saygısı olan Nietzsche, bunları kendinden başkasının yasalarını tanımayan *Übermensch*'in sonsuz di-

52 (İng.) Ayaktakımı. (Ç.N.)

53 Werner Sombart, *The Quintessence of Capitalism*, Londra, 1915, s. 202-222.

54 Bkz. *The Bourgeois*, s. 170.

namizmi uğruna gözden çıkarmaya hazırdır. Hegel için, tüm yasa koyucular aynı zamanda yasa çiğneyiciler, ürkek şimdinin gözlerinde asi görünmeye mahkûm gelecek müjdecileridir. Sanatçı, suçlu, maceracı ve kötücül dehanın birbiri içinde geçtiği söz konusu dönemde, Dostoyevski'nin *Suç ve Ceza*'sında Raskolnikov da fazlasıyla benzer bir görüşü savunur.

Ibsen'in *Yapı Ustası Solness*'inin Hilde Wangel'i tam bir Nietzsche'ci olarak, "güçlü bir vicdana sahip o kanlı canlı insanlar"ın, suçluluk duygusu ya da pişmanlık konusunda en ufak bir tereddüt duymaksızın arzularına sahip çıkmaları gerektiğinde diretir. Ibsen bu ruhani aristokratlığa hayranlık duyar, özellikle de ondaki gösterişli beceri ve özgüvene. Yine de Nietzsche'den farklı olarak, yılgın bir kâtip, suiistimal edilmiş bir eş ya da kılıksız bir mühendis de en az insan ruhunun o şaşaalı öncüleri kadar onun yaratıcı duygudaşlığında yer sahibidir. Ibsen tiyatrosunun gücü kısmen de trajedi statüsünü bu sıradan varlıklara genişletmeye açık oluşunda yatar. Aynı şey çağdaşı Thomas Hardy'nin romanları için de söylenebilir. Brand, Borkman, Hedda Gabler ve *Biz Ölümler Uyanınca*'daki Arnold Rubek, kelimenin klasik anlamında trajik kahramanlardır; onlara çıkmaz ve düş kırıklığından fazlasını vaat etmeyen o hayli kasvetli küçük burjuva hayatlarında iktidar, hakikat ya da zafer peşinde olan aç, şeytanca güdülenmiş, destansı figürler. İşte Ibsen'in o pek de göz alıcı olmayan ruhların trajedilerine açık oluşu onu tam da Calderón ve Corneille'in üzerine çıkaran şeydir. Her şey bir yana, ancak onun tiyatrosuyla birlikte "burjuva trajedisi" tabiri bir çifte oksimoron olaktan çıkmıştır. Çifte, çünkü bir yandan burjuva tasavvurunun umutsuzdan çok neşeli olduğu düşünülür; öte yandan ise geleneksel anlamda trajedi, hekimlerin, avukat yahut muhasabecilerin değil tanrıların, kahramanların ve asilzadelerin alanı olarak görülmüştür.

Eğer şimdi, bir gelecek olasılığını engellercesine geçmiş taraftan istila edilmişse, denebilir ki tarih tıkanmış ve böylece doğrusal ilerleme kavramı tümenden çözülmeye yüz tutmuştur. Özgür ruhun ya da öngörülü girişimcinin ileriye doğru hamlesinde bunu baltalamakla tehdit eden, anlatıyı açmaza, daimi devinimi ebedî duraganlığa indirgeyen bir şey vardır. Özgürlüğün engelleri özgürlüğe

içkin olduğundan –zira nihayetinde bunlar sen yoksan hiçten ibaret tir– zafer ve hezimet, yaratma ve yıkma, doyum ve hüsrân ardışık değil eşsüremlidir. *Biz Ölümler Uyanınca*'da Ulfheim'in ifade ettiği gibi, “bir açmaza gelir ve ne ileri ne geri gidebilirsin. Öylece kalakalırsın...” (2. Sahne). Geçiş düşüncesi aşırılığa vardırıldığında –biri ölmekte biri doğum sancıları çekmekte olan çatışan düzenler bir kördüğüm raddesine ulaştığında– sonuç muhtemelen zamanın durması ya da çökmesi olacak, cürümleri ve adaletsizlikleri kendi içinde düzeltilme şansı taşıyan inanç da beraberinde kaybolacaktır. Öyleyse Ibsen tiyatrosunda doğalcı zaman, yaşam ve ölüm arasında askıda kalmış bir diyalektik görüntüyle krize varır; Rosmer ve Rebecca'nın *Liebestod*'larına⁵⁵ çıkıp kendilerini köprüden değirmen suyuna bırakmaları, Solness'in kulesinin tepesinden ölüme atlayıp yere çakılmadan evvel baş döndürücü bir an dimdik ayakta durması, manevi bir sefalet içindeki Borkman'ın özgürleştirici havası için dağa çıkıp karlar arasında ölmesi ve Rubek'le Irena'nın birlikte zirveye tırmanıp çığın altında kalmaları örneklerinde görüldüğü gibi hem hezimet hem aşkınlığı imleyen, zamanın hem içinde hem dışında bir andır bu. Rosmer ve Rebecca'nın intiharı geleceğe inancın yenilenmesini işaret eder, ama aynı zamanda da karanlıkta kalmış geçmişe teslim olmaktır bu. *John Gabriel Borkman* ve *Biz Ölümler Uyanınca* hakkında da pekâlâ aynı şey söylenebilir.

Doğalcı zaman diliminden özgürleşmek Ibsen'in ardından gelen çeşitli oyun yazarlarına kalacak ve bu yazarlar düpedüz bu zamanın donuşunu oyunlaştırdıkları bir sahneyi tercih edeceklerdir. Bu durumda geçiş meselesi ortadan kalkacaktır, zira bu fikir özünde çizgisel evrime bir güvenin ifadesidir; lakin dışavurumcu tiyatronun rüyavari, parçalı anlatılarında, Çehov'un o durgun zamansallığında, Brecht'in diyalektik montaj tiyatrosunda ya da Beckett'in olay örgüsü oyun parçalarında söz konusu çizgisel evrim pek yer bulmaz. Modernizmin kendisi belki de bir geçiş fenomenidir ama modernist eserle-

55 (Alm.) Sözcük anlamı “aşk ölümü”dür. Wagner'in *Tristan und Isolde* adlı operasındaki son arya, Isolde, Tristan'ın ölü bedenini başında söyler. Ölmeye yazgılı âşkları temsil eder hale gelmiştir. (Ç.N.)

rin bir kısmı ebedî bir şimdi arayışındayken, geçmiş, şimdi ve geleceğin bir olduğu, devridaim halindeki dünyanın o sabit noktasında aslında kalmışlardır.⁵⁶ Söz konusu olan değil tarihin felakete sürüklenmesi, artık devinim diye bir şeyin dahi kalmamış olmasıdır.

Gördüğümüz gibi, arkaik, mitolojik dünya ile daha akılcı, özgülleşmiş dünya arasında kalakalmış trajik oyunlar vardır. Jennifer Wallace modern Amerikan trajedisinin bazı örneklerini bu açıdan değerlendirir; kadim inanç ve gelenekleriyle Avrupa kültüründen gelen göçmenler, kendilerine ABD'nin daimi şimdisinde yeni bir kimlik oluşturma çabasındadırlar.⁵⁷ Albert Camus iki büyük trajik devir tanımlar: Kadim Yunan'ın ve Shakespeare'le başlayıp Calderón ve Racine'le sona eren dönem. Bu tarihsel dönemlerin ikisi de, diye öne sürer, "ilahiyat ve kutsallık tasavvurlarıyla aşılanmış düşünce biçimlerinden, bireyci ve akılcı kavramlardan ilham alan biçimlere geçiş"le işaretlenmiştir.⁵⁸ Lacan'cı tabirlerle düşünecek olursak bunu İmgesel'den Simgesel'e geçiş diyebiliriz, zira burada imgeler ile sezgilerin alanı yasaya, akla ve söyleme boyun eğerken aile içi yakınlıklar da *polis*'in gayrişahsi alanına teslim olur. Denebilir ki bu tip eserler geçmişle ödipalvari bir ilişki içindedir ve kendilerini geçmişin otoritesinden kurtarmaya çalışmalarına karşın onun tozunu bir türlü üstlelerinden silkeleyememektedirler. Özgürleşme dürtüsü kurtulmaya çalıştığı şeye dolanmaktadır. Kişisel seviyede, sembolik düzene girme arayışında olanlar, en çok bebeğin bakımverenine olan o şiddetli bağlanmasında kendini açık eden kan ve sevgi bağının politik-öncesi alanına kapılmaktan kaçınmalıdırlar. Hamlet'in tamamıyla başarısız olduğu bu geçiştir işte. Öyleyse geçiş sorununun enestinin çok uzağında olmadığı söylenebilir ki enest, gördüğümüz gibi, trajik sanatın ebedî meselesi olmuştur.

56 T.S. Eliot'ın *Four Quartets* (Dört Kuartet) (1943) adlı şiir dizisinin ilk şiiri "Burnt Norton"daki bir dizeye atıf yapıyor: "At the still point of the turning world." (Ç.N.)

57 Bkz. Jennifer Wallace, *The Cambridge Introduction to Tragedy*, Cambridge, 2007, s. 75.

58 Albert Camus, "On the Future of Tragedy", *Lyrical and Critical Essays*, s. 298.

BEREKETLİ YANLIŞLIKLAR¹

Adaletsizliğin ya da baskının akılcılaştırılması olarak ideoloji, en azından “Eyüp Kitabı” kadar eskiye dayanır, ancak yanlış bilincin kasıtlı üretimi ve işlenmesi anlamında ilk defa Platon’da kendini gösterir. İdeolojilerin çoğu bu şekilde komplocu değildir. Birazdan göreceğimiz gibi bir-iki istisnası olsa da, sıradan insanlara satılan birçok mite onları yayanlar da inanır. Yalan olduklarını bildikleri inanışları yaymak, yöneticiler için tipik bir iktidarda kalma yöntemi değildir çünkü ne de olsa her an yakayı ele verebilirler. Politikacıların kaçamak tavırlara yatkınlıklarının bir nedeni yalan söylememeye gayret etmeleridir, ama dürüstlük namına değil de ihtiyatlı olmaları gerektiğinden. Gelgelelim, bilinçli ve bilinçdışı kurgular arasındaki ayrım pek de açık olmayabilir. İrlanda tiyatrosunun en iyi oyunlarından biri olan Frank McGuinness’in *Observe the Sons of Ulster Marching Towards the Somme*’da [Ulster’in Evlatlarının Somme’a Doğru Yürüyüşünü

1 *Falsehood* terimi, bu çeviride kimi zaman “yanlışlık” kimi zaman da “sahtelik” olarak karşılanmıştır. (Ç.N.)

Gözle] gey rolündeki, muhalif, dışlanmış yergi meraklısı Kenneth Piper sonunda arkadaşı da olan askerlerin lideri olur ve o savaşkan Ulster şövenizminin taşkınlığıyla onları gaza getirip savaş alanına sürer. Piper, emperyal geçmişe sahip ailesinin hayaleti tarafından ele mi geçirilmiştir, yoksa yetenekli bir oyuncu olarak az sonra katledilecek yoldaşları için şefkatle bir kahramanlık masalı mı örmüştür, karar vermek kolay değildir. Acaba Piper kendi propagandasına inanıyor mudur? Belki de itiraz görüldüğü kadar aşıkâr değildir.

Devlet'in üçüncü kitabında, Platon bir siyasi mit önerisinde bulunurken bunu öyle fütursuzca yapar ki kendisinin bile keyfi kaçmış görünür. Söz konusu fikir yönetenleri, askerleri ve halkı gençliklerinin bir düş olduğuna inandırmaktır: Buna göre, toplum tarafından büyütülüp eğitilmiş gibi görünseler de aslında yerkürenin rahminde hayat bulup sonradan yukarı dünyaya püskürtülmüşlerdir. Yeryüzü onlara hem ana hem de bakıcı olduğundan anavatan bildikleri o bölgeyi saldırılara karşı savunma görevini üstlenme zorunluluğu duyacaklardır. Bu durumda ilginç bir şekilde, söz konusu yanılısma bütün yurttaşları bir yanılısma içinde yaşadıklarına inandırmaktan ibaret olur. Bu soylu yalanı yutacak bir ordu ya da yönetici sınıfın ne ölçüde liyakat sahibi olacağı merak konusudur ama mantıksızlık bu kadarla da sınırlı değildir. Zira yurttaşlar bilmelidirler ki Tanrı onlara farklı biçimlerde şekil vermiş, yönetenlerin alaşımını altınla, bahtına yönetici sınıfın yardımcısı ya da destekçisi olmak düşmüş olanlarınkini gümüşle, vasıfsızlarınkini pirinç ya da demirle karıştırmıştır ve işte bu doğal seçim mekanizması kadar sadakatle korunacak bir şey yoktur. Eğer altın ya da gümüş bir ebeveyne pirinç ve demir karışımı bir oğlan doğarsa hiç yerinme duyulmadan alt kademelere gönderilmelidir. Ancak bir yandan bir meritokratik ilke de yürürlüktedir, zira zanaatkârların bir parça altın ya da gümüş elementle doğan çocukları toplumsal hiyerarşide yükselerek muhafız ya da yardımcı görevini üstlenebilir. İnsan evlatları kısmen onların toplumsal statüsünü belirleyen doğal malzemelerden meydana gelir, o nedenle kimse kendi ya da başkasının zümresi nedeniyle içerlemeyi aklından geçirmemelidir. Yıldızların parıldamasından incinmekten farkı yoktur bunun. Kelimenin en düzanlamında “doğallaştırıcı” bir ideolojidir bu.

Platon'un ideal toplum düzeninde, yönetenlere yalan söyleme ayrıcalığı bahşedilir. Yönetenler, toplumun iyiliği için yanlış şeyler söyleyebilecek, ancak aynı şeyi yapan birini yakaladıklarında cezalandıracaklardır. Platon'culuk-sonrası birçok düşünür için, yönetenlerin her şeyden önce gizli tutması gereken yurttaşların menşei değil siyasi egemenliğin nahoş kaynaklarıdır. Devletlerin çoğu savaşın, istilanın, devrimin ya da kırımın neticesidir ve bu ilkel tecavüzün söz konusu memleketin savunması için göreve çağrılacaklardan gizlenmesi hayati önemdedir. Egemenliğin ilk günahı, içinde aktığı tarihi kirletmekle tehdit etmesidir, o nedenle baskılanmalıdır. Peki eğer otoritenin kaynağında yatan sevimsiz olgular siyasi bilinçdışının en derinlerine kadar işliyorsa, kanun ve nizam kolektif bir bellek yitiminin sonucundan başka ne olabilir?

Eğer ulusların kökenlerini araştırırsak, diye uyarır David Hume, isyan ve yağmayla karşılaşmamız kaçınılmazdır. "Sadece zaman," diye yazar, "[hükümdarın sahip olduğu] hakkı muteber kılmaya yeter. İnsanların zihinlerinde yavaş yavaş işleyerek onları otoriteyle uzlaştırır ve bunun adil ve akla yatkın görünmesini sağlar."² Edmund Burke için de hegemonya yılların geçişiyle ilgilidir. "Zaman," diye yazar, "yavaş yavaş [...] fethedilenlerle fethedenleri karıştırıp birleştirmiştir..."³ Fransız Devrimi onda nefret uyandırmışsa bu özellikle "iktidarı müşfik, itaati özgürlük olarak gösteren tüm hoş yanılmalılar [...] ışık ve akıl imparatorluğunun yeni fethiyle yok olacağı içindir. Yaşamın tüm nezih örtüleri kaba güçle yırtılıp atılacaktır."⁴ Burke'e göre iktidar soylu aldatmacalar ve terbiye eden kurgular üreterek duyuları ayartmak zorundadır. Halkın ihtiyacı olan moral ve avuntudur, gerçek değil. Matthew Arnold mülkiyet ve devletin kaynakları hakkında konuşurken, "Makul bir insan," der, "el koyma zamanlarından yaşanan şiddeti asla onaylamaz, ancak bir kez işler

2 David Hume, *Treatise of Human Nature*, Oxford, 1960, s. 566 [*İnsanın Doğası Üzerine Bir İnceleme*, çev. Ergün Baylan, Bilgesu Yayıncılık, İstanbul, 2009. (Ç.N.)].

3 Edmund Burke, "Letter to Sir Hercules Langrishe", R.B. McDowell (yay. haz.), *The Writing and Speeches of Edmund Burke*, Cilt 9, Oxford, 1991, s. 614.

4 Edmund Burke, "Reflections on the Revolution in France", Francis Canavan (yay. haz.), *Selected Works of Edmund Burke*, Cilt 2, Indianapolis, 1999, s. 170.

sakinleştğinde şiddetin kefareti olarak karşı-el koymayı da aklından geçirmez. Ortalığın durulması ve geçmişin unutulması diğer seçeneklerin hepsinden çok daha iyidir.”⁵ Ulus-olmaklığın ilkel suçu bir kez geçmişe gömüldüğünde, bizler de gönül rahatlığıyla onu unutabiliriz. Devleti tesis eden şiddet artık onun askerî müdafaası olarak yüceltiliyordur. Siyasi hegemonya silikleşen belleğin meyvesidir. Bir devlet, diye ileri sürer Ernest Renan, hatırladıkları kadar unuttuklarıyla da tanımlanır. Friedrich Schiller’in oyunu *Wallenstein*’da, başrol oyuncusu şöyle yorumlar söz konusu hali: “Yılların ilerleyişinde kut-sama gücü vardır; / Yılların ağarttığı kutsaldır insanın gözünde. / Bir kez sahip oldun mu, haklı da olursun” (I. Perde, 4. Sahne).

Montaigne bu konularla ilgili karmaşık sorgulamalarla alay ederken Pascal, *Düşünceler*’de halkın “gasp edildiği gerçeğinden haberdar olmaması gerekir,” der; “çünkü bu en başta gerekçesiz tesis edilmiş, sonra akla uygun hale gelmiştir. Muteber ve ebedî bir şey gibi görülmesini sağlamak gerekir. Yakın zamanda sona ermesi istenmiyorsa, kökeni, kaynağı gizlenmelidir.”⁶ En azından bu hususta iktidardakilere, hakikatten bahsetmeye ihtiyaç yoktur çünkü iktidardakiler hakikati zaten bilmektedir. Kant da siyasi iktidarın kökenleri konusundaki spekülasyonların devleti tehdit edebileceğini düşünür.⁷ “Keyif, vicdanlılık, neşeli eylem, geleceğe güven,” diye ifade eder Nietzsche, “[...] tüm bunlar parlak ve görülür olanı aydınlatılamaz ve karanlık olandan ayıran karanlık bir çizginin varlığına, doğru zamanda hatırlayabilmek gibi doğru zamanda unutabilmeye bağlıdır...”⁸ *Considérations sur la France* [Fransa Üzerine Düşünceler] adlı eserinde Joseph-Marie de Maistre, siyasi iktidarın ancak kaynakları bir sır perdesi altında kaldığı müddetçe varkalabileceğini öne sürer. Bu uğurda halk arasında faydalı hikâyeler yaymayı savunur,

5 Matthew Arnold, “The Incompatibles”, R.H. Super (yay. haz.), *The Complete Prose Works of Matthew Arnold: English Literature and Irish Politics*, Cilt 9, Ann Arbor, 1973, s. 243.

6 Blaise Pascal, *Pensées*, Harmondsworth, 1966, s. 46-47 [*Düşünceler*, çev. Devrim Çetinkasap, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2019, s. 142. (Ç.N.)].

7 Blz. Hans Reiss (yay. haz.), *Kant’s Political Writings*, Cambridge, 1970, s. 143.

8 Aktaran Keith Ansell Pearson, *Nietzsche*, Londra, 2005, s. 55.

zira halkın elinden yanlış hayatlar yaşamaktan başkası gelmez. İnsanlar, ne kadar gaddar yahut karanlık olursa olsun taht ve sunağın mutlak otoritesine boyun eğmeye ikna edilmelidirler.

Kitlelerden sakınılması gereken diğer bir skandalsa ahlaki değer ve toplumsal düzenin temeli olan Tanrı'nın var olmaması, varsa da, gücünün aşırı ölçüde abartılmış olmasıdır.⁹ Halkın inancı aydın sınıfın şüphecilikinden yalıtılmalıdır. Yiğınların her zaman cahil olacağını düşünen Voltaire, kendi aykırı dinî inançlarının hizmetçilerine bulaşmaması konusunda son derece temkinliydi. Tanrıbilim üzerine risalesi *Pantheisticon*'da, İrlandalı filozof John Toland (tam bir radikaldir), Akıl'a ait hakikatlerin kalabalıkların batıl inançlarından uzak tutulması konusunda ısrar eder. David Hume da aynı şekilde, bu sorulara ilişkin eğitilmiş ile cahil arasındaki uçurumun farkındadır ve kendisi inanmasa da daha ılımlı bir dinin siyasi istikrar için faydalı olacağını düşünür.¹⁰ Thomas Jefferson da Tanrı inancının toplumsal uyum için hayati önemde olduğunu söyler, bu kendisinin paylaştığı bir inanç olmasa da. Onunla eşit ölçüde tanrısız Edward Gibbon'ın da aynı görüşü paylaştığı söylenebilir.

Max Weber, “Meslek Olarak Bilim” adlı ünlü makalesinde, ancak birkaç yürekli insanın dünyanın içkin bir anlamı olmadığını kabullenebileceğini, bu gerçekten sakınan ürkek ruhlar içinse “eski kiliselerin kapılarının şefkatle, ardına kadar açık olduğunu,”¹¹ ifade eder. Ahlaki değerlerin sağlam bir temeli olmadığının gizlenmesi kaygısına Nazi taraftarı siyaset kuramcısı Carl Schmitt ve neo-muhafazakâr düşünür Leo Strauss'un yazılarında da rastlanır. Yurttaş ile filozof kesin olarak ayrı tutulmalıdır. İnsan evladının çok fazla gerçekliği kaldıramayacağı göz önüne alındığında, tüm bu düşüncüler için medeniyetin bekası sabırla yanlış bilinç aşılmasına bağlıdır. Ancak dikkatle yürürlükte tutulan bir komplo, radikal akılcılığı ve siyasi memnuni-

9 Bu sorunu daha detaylı olarak *Culture and the Death of God* adlı kitabımda inceledim, New Haven ve Londra, 2014, 1. bölüm [*Tanrının Ölümlü ve Kültür*, çev. Selin Dingilolu, Yordam Kitap, İstanbul, 2014. (Ç.N.)].

10 Bkz. David Hume, *Dialogues Concerning Natural Religion and The Natural History of Religion*, Oxford, 1993, s. 153.

11 Max Weber, “Science as a Vocation”, *From Max Weber: Essays in Sociology*, s. 155.

yetsizliği savuşturabilir. Kitlelerin metafizik yönelimi yönetenlerin sigorta poliçesidir. Azımsanmayacak menfaatler sağlayacak bir poliçedir bu, zira göz boyamaya tahammülsüz olmakla övünen yazar La Rochefoucauld için bile, “bazı gizlenmiş yanlışlar gerçeklere öyle benzer ki, onlara aldanmamak kötü niyetle hüküm vermek olacaktır.”¹²

Yöneten güçlere İlahiyat konusunda hodri meydan demek Nietzsche’ye kalmıştır. Ancak ayaktakımının bu hususta, hatta herhangi bir konuda aydınlatılabileceğine Voltaire ya da Friedrich Schiller’den daha fazla inanmadığı için, Tanrı’nın ölümünün o teatral ilanı, felsefi açıdan çarpıcı olmakla birlikte siyasi açıdan kısırdır. İşin aslı, *Güç İstenci*’nde Platon’un soylu yalanını kınamasına karşın kendisi de halkın dindarlığı lehine konuşur. Hiç şüphesiz bunun sebebi toplumsal düzenin çıkarları ya da avam tabakasını cehaletinde kendi haline bırakma tercihi değildir; *Übermensch* öz-disiplinini zorluklarla ve öz-feda yoluyla öğrenecektir ve Hristiyan inancı en azından bu hususta ona destek olmaktadır. Kişi, bu tip ahlak düzenlerine uymalıdır ama ahlakın tamamen üstesinden gelmek için yapmalıdır bunu. Şu durumda Hristiyanlığın en belîğ düşmanlarından biri, hemşerilerinin huşu içinde kilise sıralarına yerleşmesini görmekten hoşnut gibidir.

Platon masallarıyla kitleleri kandırıyor olabilir, ancak onların hakikatin istikrarlı ışığı altında yaşamak yerine her halükârda sorgulamadıkları kanılara [*doxa*] batmış şaşkınlık olduklarına inanmaktadır. Aynı şekilde sıradan halka yukarıdan bakan Spinoza için de, aklın egemenliğinde yaşamayanlar, dünyayı kendi ihtiyaçları, arzuları, duygulanımları ve tiksinnmelerine göre değerlendirdikleri hayalî bir düzlemde yaşarlar. Mit ve simgeler aracılığıyla yönetilmeli ve Spinoza’nın gibi eserlerden uzak durmalıdırlar çünkü ne de olsa yanlış anlayacaklardır. Sadece akıl kendi derimizin dışına çıkmamızı ve şeyleri oldukları haliyle görmemizi sağlar. Dünyayı sadece *sub specie aeternitatis*¹³ tefekkür ettiğimizde, zamanın yıkıcılığından ve arzuların despotluğundan kurtulabiliriz. İnsanmerkezcilik insanlığın

12 Duc de la Rochefoucauld, *Maxims and Moral Reflections*, Londra, 1749, s. 36.

13 (Lat.) Ebediyet bakımından. Baruch Spinoza için onurlu bir ifadedir, evrensel ve ebedî doğruluğu ifade eder. (Ç.N.)

doğal halidir, nasıl kendini koruma itkisi onun biyolojik haliyse. Bu benmerkezcilik varoluşumuzu maddi bedenler olarak takip eder ve şeyler hakkında aklın ebedî yasasıyla değil onların duyularımıza çekici ya da itici gelmesiyle yargıda bulunur. Bu anlamda, gündelik yaşamının paradigması sanattır ve sanatın dünyayı duyumsal ve öznel bir açıdan kavramak noktasında kendinden şüphesi yoktur.

Spinoza için en kökleşmiş fantezilerden biri fiiliyatta yaptığımızdan farklı şekilde davranabileceğimiz inancıdır, zira ne de olsa özgürlüğü şeylerin başka türlü olamayacağı bilgisiyle gelen *apatheia*¹⁴ ya da zihin dinginliği olarak gören safkan bir deterministtir kendisi. Hakkıyla özgür olmak, çevremizde tanık olduklarımızın ardındaki zorunluluğu kavramaktır ve bunu yaptıkça dünya üzerindeki kudretimiz artacaktır. Kitlelerse gerçek nedenler konusunda cahil oldukları için eylemlerinin kaynağı olan iradeleri hakkında yanırlılar. İş doğanın genel düzenine geldiğinde, zihnin kendine, bedene ve diğer nesnelere dair bilgisi ancak “bulanık ve sakat”¹⁵ olacaktır. Ne var ki Spinoza’nın Platon’dan ayrı düştüğü nokta, bu cehaletin iyileştirilebileceğine olan inancıdır. Halk bir hezeyan bataklığına saplanıp kalmak zorunda değildir. Arzuları yeniden şekil verilecek kadar yumuşaktır ve işte aydınlanmış filozofa düşen görev budur, dönemin siyaset kurularını besleyip büyötmek değil.

Spinoza isminin Avrupa’nın yönetici sınıfı arasında korku ve yergi uyandırmasının nedeni işte bu inançtır. Condorcet, Hollandalı meslektaşıyla aynı fikre varır: “Halkın genel ahlakının yanlış kanaatler üzerinde kurulu olması gerektiğini, aydınlanmış kimselerin faydalı yanlışlar aşılacak yoluyla halkı aldatma hakkını kendilerinde bulabileceğini ve kendileri kırıp özgürleşmeyi bildikleri halde halkın meşru şekilde zincire vurulmuş halde tutulabileceğini savunan ilkelere oluşan bir sistemden ahlak adına ne beklenebilir ki?”¹⁶ Tama-

14 (Lat.) Duygulardan etkilenmemeyi ya da duygulara kayıtsızlığı ifade eden Stoacı tabir. (Ç.N.)

15 Spinoza, *Ethics*, Londra, 2000, s. 62 [*Etika*, çev. Hilmi Ziya Ülken, Dost Yayınları, İstanbul, 2019. (Ç.N.)].

16 Antoine-Nicolas de Condorcet, *Sketch for a Historical Picture of the Progress of the Human Mind*, Londra, 1955, s. 109.

men utanç duyulması bir girişimin veciz özetidir bu. Bu hususta Condorcet'nin vârisi, *Bir Yanılsamanın Geleceği* adlı eserinde dinî kavramları bebeklere anlatılan masallar olarak görüp reddeden ve o geç-Aydınlanmacı üslubuyla bu tip uyuşturuculardan kurtulmuş bir gelecek tahayyül eden Sigmund Freud'dur. Bir miktar yanılsamanın ego için kurucu olduğu gerçeği ille de cinlere yahut ağlayan Meryem heykellerine inanmayı gerektirmez.

Sinirbilimin, Spinoza'cı determinizmin güncel karşılığı olduğu söylenebilir. Özgürlük kavramı nadiren pratik açıdan böylesi popüler ve kuramsal açıdan böylesi şüpheli olmuştur. Yurttaşların çoğunluğu özgür olduğunu varsayar ancak genetikçi ve sinirbilimci küçük bir tayfa onların davranışlarının ardında nöron ateşlenmeleri ve genetik mirasın yattığını, bilinçlerinin de bir yanılsama olduğunu düşünür. Mamafih Victoria İngiltere'sinin, toplumsal uyum adına Kilise'ye şöyle bir uğrayıveren dolaptan çıkamamış ateistlerini andırır-casına bu beyefendi ve hanımefendilerin de kendi bilimsel doktrinleriyle çelişkili şekilde davrandıkları söylenebilir. Bu görüşe göre insan toplumu, özgür iradeye olan kuşkuculuğumuzu askıya aldığımız ve şaşkın, özgürlük-sever kitlelerle sakın bir hayat için beraber çalıştığımız bir düzendir. David Hume'da olduğu gibi, aşırı kuramsal spekülasyonun toplumsal varoluşu sekteye uğratması kaçınılmazdır.

Spinoza için, bize ebedî gerçekliğe erişim bahşetmeyecek tecrübenin kendisi bir mitler külliyatından daha az yanıltıcı değildir. Aynı şey sol-Spinoza'cı Louis Althusser için de geçerlidir, zira kendisi ideolojinin Bilim ve Kuram'ın dünyasına erişim sağlamadığını düşünür. Kant felsefesindeki numen ve fenomen alanlar gibi, bölünmüş ve ayrılmış dünyalarda yaşarız ve bunlardan biri –“yaşanmış” olanın bölgesi– kaçınılmaz olarak kurgudur. Ampiristler istediklerini hayal etsinler, deneyimin hakikate güvenilir bir kılavuz teşkil ettiği söylenemez. Güneş birkaç mil ötede gibidir, ancak astronomlar bize gerçeğin hiç de böyle olmadığını söyler. Yalnızca o da değil, Spinoza'nın *Etika*'da işaret ettiği gibi, Güneş'in Dünya'dan gerçek uzaklığının bilgisi, bu algımızı değiştirmeye yaramaz. Hakikat ve deneyimin alanları ayrıdır. Akılcılığın daha militan bir biçiminin iddia edeceğinin aksine, hakikat yanılgıyı kendiliğinden defetmez. Zihinlerimiz

akla açık olabilir ama duyularımız değildir. Hakikatin doğası, cismaniliğimize aykırı düşer. Hem Platon hem de Spinoza için mutlak hakikat vardır ama bu, fenomenolojik düzlemde bulunamaz.

Spinoza için dünya, mülayim bir şekilde odağına insan-özneyi alıyor gibidir, üstelik akıl bize onun soğuk bir kayıtsızlık içinde olduğunu bildirdiği halde. Safça sevgi dolu olduğunu düşündüğümüz ebeveyn aslında rezilce ihmalkârdır. Bu durumda çocuksu bir yan vardır ama büyüüp geride bırakabileceğimiz bir çocuksuluk değildir bu. Deneyim olduğu müddetçe yanlış-algı da olacaktır, ki Althusser için –ona göre deneyimlerimiz ideolojilerimize verdiğimiz isimlerdir– ideolojinin ebedî olmasının sebebi budur.¹⁷ Yanlış-algılarımız (Platon’un soylu yalanındaki gibi) deneyimimizin içeriğinden değil tam anlamıyla biçiminden kaynaklanır aslında. Althusser’e göre özne ile dünya arasındaki hayalî bağda özne, gerçekliğin ondan bir talebi olduğunu, yani onun gelişini öngörüp ona özel bir yer tahsis ettiğini ve ona bir amaç ve kimlik bahsettiğini hisseder. Tatlı tatlı konuşan bir sevgili gibi, egemen hâkim toplum düzeni biçimine bürünmüş dünya, bizi ihtiyaç duyulduğumuza inandırarak kandırır. Varoluşumuz, Platon’nun mitindeki askerler ve devlet adamlarının mesleklerini bulmalarının rastlantı olmaması ama Toprak Ana’nın rahminde bunun için yetiştirmelerine benzer şekilde, artık tesadüfi olmaktan çıkmış gibidir. İktidar düzeni bizim faal desteğimize ihtiyaç duyduğu için de bizi özgür failler olarak kurar. Böylelikle kendimizi eylemlerimizin kaynağı olarak görmeye başlarız, Kuram, bizim o ya da bu yapılar dizisinin efektinden başka bir şey olmadığımızı açığa çıkardığı halde.

Althusser, ideoloji kuramında bir miktar Spinoza’yı bir tutam Schopenhauer, Nietzsche ve Freud’la karıştırır. Bu düşünce hattında insani eylemin kendisi bereketli bir kurgudur. Benliğin bütün olduğuna dair temelsiz bir inanca bel bağlar. Bu bütünlük pekâlâ İstenç’in (Schopenhauer), türlerin pratik ihtiyaçlarının (Nietzsche), egonun

17 İdeoloji hakkında yorumları için bkz. *For Marx*, Londra, 1969, s. 234 ve “İdeoloji ve İdeolojik Devlet Aygıtı”, *Lenin and Philosophy*, Londra, 1971 [*Marx İçin*, çev. Işık Ergüden, İthaki Yayınları, İstanbul, 2015 ve *Lenin ve Felsefe*, çev. Murat Belge, İletişim Yayınları, İstanbul, 2008. (Ç.N.)].

(Freud) ya da ideolojinin (Althusser) ürünü olabilir. Tüm bu durumlarda özgürlük ve özerkliğin keyfini çıkarabiliriz, nitekim bizi belirleyen güçlerin kurnazlığı kendilerini unutturma kabiliyetlerinde yatar. İnsan-özne, ancak bu şekilde belli bir amaç doğrultusunda davranmasını sağlayacak düzeyde tutarlılık edinebilir. Hiç şüphesiz bu dalavereyi çözmüş üstün zihinler vardır. “Hayatı yöneten bilimsel yasaları bütünüyle keşfettiğimizde,” diye ifade eder Oscar Wilde, “eylem adamının bir hayalperestten de daha fazla yanılsama içinde olduğunu göreceğiz.”¹⁸ İnsan eylediğinde, diye belirtir Wilde *Sanatçı Olarak Eleştirmen*’de, bir kukladır; betimlediğinde ise şair. Gelgelelim Joseph Conrad’ın romanı *Nostromo*’daki Martin Decoud’da olduğu gibi, harekete geçemeyenler kendi varoşlarına dair kuşku biriktirerek zamanla bütünlüklerini yitirip dağılırlar. Kukla ile şair arasındaki seçim, kendini-kandırma ile bir sanat biçimi olarak kandırma arasındaki seçimdir. Wilde için yalan, günlük hayatın en güzide süslemelerinden biridir. Yalancının amacı, “Büyülemekten, neşe ve haz vermekten başka bir şey değildir. Tam anlamıyla medeni toplumun temelidir o.”¹⁹ Hakikat esnaflar ve İngiliz pozitivistleri içindir.

Spinoza için özne mantıksızdır, bununla birlikte (Nietzsche için olduğu gibi) gerçekdışı değildir. Hakikati bilmek onu bilgi sahnesinden silmek demektir. Kuram ve Bilim’in Althusser için öznesiz bir süreç olması buna benzer. Aklın sahasında öznellik basitçe boşluk olarak ortaya çıkar. Roger Scruton’un belirttiği gibi, “Spinoza, evreninin kalbine, sayesinde onu incelediği öznel bakış açısını yerleştirmenin bir yolunu bulamamıştır.”²⁰ Buna mukabil Kant için dünya kaçınılmaz bir şekilde *benim* dünyamdır. Spinoza’ya göre, yanlış algılar somutlaştırılmış, doğallaştırılmış, yüceltilmiş, çetrefilleştirilmiş ya da usavurulmuş şeylerden değil, bunların kendiliğinden bir özne-de mevcut olduğu şeklindeki basit gerçekten doğar. Sorun, kusurlu bir öznellik değildir, özneliğin kendisidir.

Şu habis İstenç’in tüm temsillerimizi çarpıtıp gerçeklikten çı-

18 *The Wit and Wisdom of Oscar Wilde*, Londra, 1960, s. 52.

19 Agy., s. 56.

20 Roger Scruton, *Spinoza*, Oxford, 2002, s. 76 [*Spinoza*, çev. Hakan Gür, Dost Kitabevi, İstanbul, 2008. (Ç.N.)].

kardığını düşünen Schopenhauer söz konusu düşünceyi daha heybetli bir metafizik üslupla savunurken, onun hemen ardından gelen Nietzsche de aynı şeyi ilan etmeyi sürdürür. Bilinç demek yanlış-bilinç demektir. Farkında olmak bir nimetse bu özellikle kendini-kandırmak için bir dolu fırsat sunduğu, dahası başkalarının da aklını karıştırabilmenin araçlarını bize sağladığındandır. J.M. Synge'in oyunu *The Well of the Saints*'deki [Azizler Kuyusu] kör dilenci Mary Dou'l'un yakındığı gibi: "Şu beş para etmezler vardır hani, birçoğunun gözü görür görmesine, ama muhteşem bir şey karşlarına çıktı mı görmemiş gibi yapar aptal yerine koyarlar adamı ve çok da mutlu olurlar bundan..."²¹ Muhakeme yeteneğini kullanıp diğerlerini aldatabilirsiniz, bir fantezi dünyasında yaşadığımız gerçeği de bu aldatmayı kolaylaştırır. Gerçekliğin bir alternatifi değildir bu, ama sayesinde onu tasavvur edebildiğimiz çerçevenin kendisidir.

Hegel'e göre hata Tin'in yapıtaşdır, Tin açılıp yayılmak için büyük kusurlar ve gafletlere ihtiyaç duyar. Robert Musil'in romanı *Niteliksiz Adam*'daki Ulrich'in söylediği gibi, "seyirden sapma tarihin seyirinin doğasında vardı[r]." *Tinin Görüngübilimi* için yanlışlık bilgi ve nesnesi arasındaki farkla ilişkilidir, ama bu aynı zamanda hakikatin de aslı koşuludur. Hata hakikatin parçasıdır, çünkü onun işleyeceği materyaller arasındadır.²² John Robert, Hegel'in, "hakikatin kurtarılması ve yenilenmesinin bir koşulu olarak, insanların yanlış tanımlar, hatalar ve yanlış yorumlamalar karşısındaki o sonsuz baş etme kapasitesi"ne²³ inancından bahseder. Kişi aydınlanmaya en dolambaçlı yoldan varır. İde'nin kendini göstermesi için, İsa'nın şahsındaki Baba'da olduğu gibi, *kenosis* yahut kendinden-arınma sürecinden geçmesi gerekir.

Marx da hatanın gerekliliğinin farkındadır, en azından belli toplumsal koşullarda. Düşünürün erken dönem eserlerinde yanlış bilinç, egemen sınıfların iktidarını gizlemek ve meşrulaştırmak için gereklidir. Burada, bereketli yanlışlıklar ideoloji ismini alır. Buna karşın sonraki eserlerinde, çarpıtma öznenen çok nesnenin tarafındadır. Ka-

21 J.M. Synge, *The Playboy of the Western World and Other Plays*, Oxford, 1995, s. 60.

22 Bkz. G.W.F. Hegel, *Phenomenology of Spirit*, Oxford, 1977, s. 22-23 [*Tinin Görüngübilimi*, çev. Aziz Yardımlı, İdea Yayınevi, İstanbul, 2014. (Ç.N.)].

23 John Roberts, *The Necessity of Errors*, Londra, 2011, s. 204.

pitalist koşullar altında, görüntü özle iç içe geçer, uydurma hakikatin yapıtaş olur ve yanlış görünümüler gerçekliğin bütünleyici bir parçası halini alır. Kapitalist üretim tarzının işleyişinde bir ikiye bölünme vardır ve bunun öznel yanlış-kavramalarla ilgisi yoktur. Sözgelimi ücret sözleşmesi kendini eşit mübadele olarak sunar, böylelikle de sömürü gerçeğini örtbas eder; siyasi alandaki yurttaşların soyut eşitliği sivil toplumdaki gerçek eşitsizliği yalanlar; ve insanlığın hizmetine sunulmuş görünen metalar alttan alta onların efendisidirler. Nietzsche'nin Güç İstenci'ne benzer şekilde, kapitalist dünyadaki Gerçek de irtica-len kendini olmadığı gibi gösterir ve gerçekliğin kendini sistematik olarak yanlış yorumlamasına hizmet eden bu düzenekleri ortaya ancak bilim denen kuşunun yorumbilgisi serebilir. Marx'a göre, fenomenler özleriyle örtüşseydi, böyle bir bilime ihtiyaç duyulmazdı.

Freud'un çalışmalarında öznenin hakikati egonun bilgisiyle örtüşmez. Jacques Lacan'ın, "Düşündüğüm yerde değilim ve olmadığım yerde düşünüyorum," ifadesi Kartezyen Cogito'nun anılmaya değer bir yeniden yazımıdır. "Benlik, yaşadığımız o mahal, bir yanılsama mahallidir," diye yazar Iris Murdoch.²⁴ Ona göre bu yanılsamanın ancak sanat ve erdemli yaşamla üstesinden gelinebilir ve bunların ikisi de gerçeğe yönelik, kendiliğin unutulduğu bir dikkat gerektirir. Buna karşın Freud için, eğer ego ile bilinçdışı arasındaki boşluğun üstesinden gelinecekse bu ancak yeni bir bilimle (psikanaliz) mümkün olacaktır. Egonun kendisi, Gerçek'in baskılanmasıyla gelişen bir tür hayat-yanılsamadır. Slavoj Žižek, aşkın bir bilinç çerçevesi olarak işleyen ilkel bir fanteziden dem vurur. Bu fantezi hakikatin kendisinden eskidir ve öznenin direngen merkezini meydana getirir.²⁵ Dahası, öznenin hakikati, kendini nörotik semptom olarak bedene kazıdığı gibi, en güçlü şekilde rüyalar ve fanteziler yoluyla konuşur.

* * *

Görünüş ile gerçeklik arasında köprü kurabilen yalnızca bilim

24 Iris Murdoch, *The Sovereignty of the Good*, Londra, 2006, s. 91 [*İlyimin Egemenliği*, çev. Tuğba Güllal, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2021. (Ç.N.)].

25 Bkz. *The Fragile Absolute*, 8. bölüm.

değildir. Aynı şey erdem için de geçerlidir. Erdemli kadın ve erkekler riyakâr olmayışlarıyla ayırt edildiklerine göre, *Macbeth*'deki sözlerle, onların aklından geçenleri yüzlerinde görebiliriz. Ahlaki doğruluk kendini açığa vurandır. Gelgelelim bu, Niccolò Machiavelli'de geçerli değildir, zira arada bir zalimce davranması gereken *Prens*'teki ideal hükümdar, halk bu zalimliğin farkına vardığında kısa sürede güvenirliliğini yitirir. Prens için hakşinas olmak değil, hakşinas görünmek şarttır. Erdem ve iktidar arasındaki yarık bu haliyle görünüş ile gerçeklik arasındaki boşluğun büyümesine neden olur. Hakikat, artık tamamen saydam olamaz. Geleneksel erdem kavrayışları hâlâ rıza yaratacak kadar etkili olsa da kişinin “davranış”ına kılavuz olacak kadar yetke sahibi değildir. Siyasi gereklilik bizzat başvurduğu ahlaki kuralların itibarını tehdit ederken, “olan” ile “olması gereken” arasındaki denge bozulur. Söz konusu çarpışma özel ve kamusal değerler arasında değil, resmî ve gayriresmî kamusal alanlar arasındadır.

Kurgu ve gerçeği gizleme artık rastlantısal kusurlar değil siyasi hayatın kurucu etmenleridir. Her iktidar kendisine bir miktar yanıl-sama ekler. Hiç kuşkusuz Machiavelli tepeden tırnağa Machiavelli'ci değildir, ona göre hükümdarlar şartlar elverdiğinde düzgün davranmalıdırlar. Gelgelelim, Quentin Skinner'ın işaret ettiği gibi, “sorun, kötü davranmaya engel olamadığında kötü görünmekten nasıl kaçınacağıdır.”²⁶ Ne talihtir ki, insanların çoğu kolayca oltaya gelirler ve hatta kendilerine oltaya gelme izni vermeye eğilimlidirler. Aynı zamanda din de, yurttaşları toplumunun iyiliğinin her şeyin üzerinde olduğuna inandırarak bir ideoloji olarak istismar edilebilir.

En adanmış felsefi kurgu eğiricilerinden biri, bilgiyi yalnız var-sayım, inancı tuhaf bir duygu yoğunluğuna, ahlakı salt hissiyata, nedenselliği muhayyel bir inşaya, tarihi de sonsuza dek yoruma açık bir metne indirgemekle tehdit eden David Hume'dur. Doğru olduğu varsayılan bir fikir basitçe yanlış olandan farklı hissettiriyordur. Hume *İnsanın Doğası Üzerine Bir İnceleme*'de muhakemenin geleneği

26 Quentin Skinner, *Machiavelli: A Very Short Introduction*, Oxford, 2000, s. 47 [*Machiavelli*, çev. Nursu Örgü, Dost Kitabevi, İstanbul, 2017. (Ç.N.)].

takip eden bir his biçiminden ve alışılmışın dışında canlılığa sahip bir inançtan fazlası olmadığını iddia eder. Kimliğin sürekliliği hissettığımız ancak gösteremediğimiz bir fenomendir ve nedensellik alışkanlığın beslediği hayalî beklentilerin bir neticesidir. İşin aslı imgelem (“tutarsız ve çelişik bir ilkedir” Hume’a göre) tüm bilginin kaynağında bulunur ve tüm felsefi sistemlerin nihai hakemidir. Bu kaprisli meleke, bellek ve idrak kadar özel mülkiyetin ve devletin de temelinde yatar. Romantizmin yükselişine kadar, bu mütevazı kapasiteye tüm bunları yapması için insafsızca iş de yüklenmeyecektir.

Kuram ve pratik birbiriyle çatışır, zira ancak yıkıcı düşüncelerin bastırılmasıyla toplumsal varoluşun sağlam bir temeli olduğu izlenimi yaratılabilir. Doğaüstü düşünce yapısına sahip kitleler tartışılmaz hakikatler olduğunu varsayar, oysa kuşkucu kuramcılar gelenek, hissiyat, sezgi ve imgeleminden daha somut bir şey olmadığını kasvet içinde farkındadırlar. Ayaklarının altındaki metafizik zemin parçalanırken, Hume bir *mauvaise foi*²⁷ anında kahvehanenin dikkatle işlenmiş yanlış bilincine çekilmeyi başarır ve burada, arkadaşlarıyla azıcık tavra oynayıp hoşbeş ederek kuşkularını siyasi açıdan münasip bir kayıtsızlığa sevk edebilir. Ayaklarımız altında sarsılmaz bir yeryüzü yoktur ama varmış gibi davranmak zorundayızdır.

Platon, Machiavelli, Voltaire ve bu münasip kurgulara tedarikçilik yapan diğer birçoklarının niyeti yalanı meşrulaştırmak değildir. Aldatmak fenadır ve sadece siyaseten başka türlü mümkün olmadığına kitleler buna maruz bırakılmalıdır. Bu aldatma halleri, temellerini sarsmak için hiçbir şey yapmadıkları genel bir hakikat rejimi içinde işlev görürler. Zira, bir yalan hakikat kılığına girdiğinde aslında hakikate saygı göstermektedir. Yalanın hiç de öyle keder uyandıran gereksinimlerden olmadığına inanan düşünürlerden biri de, gerçek ve yanlış yaygın olarak yüklenen değerleri tersyüz etme niyetinde olan ve sahtekârlara övgüler düzecek pişkinlikteki Nietzsche’dir. “Öyle görünüyor ki,” der *Şen Bilim*’de, “yaşam sanki bir görünümün seyri üzerine, yani hata, yalan, gizleme, aldanma ve kendini aldatma seyri üze-

27 (Fr.) Varoluşçu felsefede “kötü inanç” anlamına gelir. Kişilerin otantik olmayan davranışlarına vurgu yapar. (Ç.N.)

rine kurulmuş gibidir...”²⁸ *Ablakın Soykütüğü*’nde ise yalan söylemeyenleri, “gerçek yalan; hakiki, kararlı ve ‘dürüst’ yalan (ki bunun değeri konusunda Platon’a müracaat etmelidir), onların taşıyamayacağı ölçüde katı ve kudretlidir,”²⁹ diyerek küçümser. Hakikat saçma şekilde abartılmıştır ve onun yanlışlıktan çok daha az faydalı olduğunu göstermek mümkündür. Şevkle bu idealin peşinden koşarken taşıdığı değeri sorgulamayı unuturuz. John Gray’ın Nietzsche’ci damardan devam ederek öne sürdüğü gibi, insanın evrimi sürecinde “hakikatin hataya kıyasla sistematik avantaj sağlamadığı durumlar vardır.”³⁰ Bu görüşe göre insan evladı yanılısamaz yaşayamaz. Yanlış hükümlerden feragat etmek, diye iddia eder Nietzsche *İyi ve Kötünün Ötesinde*’de, hayatı inkâr etmektir. Yanlışlık, bir varoluş koşuludur, hakikatin gözlerinin içine bakmakta diretenlerin sonu ise bizzat onun tarafından yok edilmek olabilir. Ancak keyfi bir önyargı bize bu tehlikeli şeyin salt suretten daha değerli olduğuna inandırabilir. Akıl, Schopenhauer’de olduğu gibi, özünde ikiyüzlü bir yetidir. Hakikat istenci yıkıcı olabilir, hakikatin kendisi çirkindir ve onu bedeli ne olursa olsun talep etmek düpedüz çılgınlıktır. Hakikat imha etme gücünü haizdir, fanteziye değer verip korumaya kadirdir. Hakikat açlığımız daha temel bir ihtiyacımız olan, dahası iyi ve güzel her şeyin temelinde yatan uydurma yetisiyle de çelişir. Böylelikle, öncesinde özel bir durum olan (kurtarıcı yanılısma) şimdi genel bir epistemoloji haline gelmiştir.

Yanlışlık hakkında konuşmak doğal olarak bir tür hakikat fikrini akla getirmektedir. Gelgelelim Nietzsche’nin hakikatin verimli bir yanlış kavramadan [*misconception*] başka bir şey olmadığında direttiği zamanlar vardır. İnsani hakikatler, diye yorumlar *Ablakın Soykütüğü*’nde, “çürütülemez hatalar”dır; ya da *Güç İstenci*’nde öne sürdüğü gibi, yokluğunda belli hayvan türlerinin varkalamayacağı

28 Friedrich Nietzsche, *The Joyful Wisdom*, Londra, 1910, s. 279 [*Şen Bilim*, çev. Ahmet İnem, Say Yayınları, İstanbul, 2021. (Ç.N.)].

29 Friedrich Nietzsche, *The Genealogy of Morals* [*Ablakın Soykütüğü*, çev. Ahmet İnem, Say Yayınları, İstanbul, 2020. (Ç.N.)]. Walter Kaufmann (der.), *Basic Writings of Nietzsche*, New York, 1968, s. 573.

30 John Gray, *Straw Dogs*, Londra, 2003, s. 27 [*Samam Köpekleri*, çev. Dilek Şendil, YKY, İstanbul, 2008. (Ç.N.)].

türden düzeneklerdirler. Bunlar, artık öyle görmediğimiz vehimler, düzenlamında alageldiğimiz mecazlardır. Hakikatler, düpedüz yanılsama oldukları gerçeğini arkada bırakmış yanılsamalardır. Frank Kermode'un *The Sense of an Ending* [Bir Son Duygusu] adlı kitabında dile getirdiği şekliyle, kurgudan çok yapıntı [*artefact*] olduklarının bilincindeki mitlerdir bunlar. Uydurmalar, dünyayla meşgalemizde kolaylaştırıcı olmaları ve varkalıp gelişmemiz için hayatın yeterli bir kısmı üzerinde egemenlik kurmamızı sağlamaları sayesinde mutluluk kaynağı olsalar da, yine de Nietzsche'nin bir faydacı olduğu söylenemez. Zira faydacıların çoğu için, tam da bu fikirler doğru kabul edilir ve onlara yanlış demek geçerliliklerini başka bir ölçüte göre sınamak anlamına gelir. Faydacılar için fikirler yanlış değil bereketli (terimin bir tür uygun sofistike anlamıyla) ve böylelikle de doğrudurlar.³¹ Bu görüşe göre bereketli yanlışlık diye bir şey olamaz.

Bu durumda Nietzsche, hakikat diye bir şey olmadığını ya da var olduğunu ama yanılsamadan aşağı olduğunu yahut hakikatin düpedüz faydalı bir hata olduğunu mu iddia etmektedir? Öyleyse de hata neye kıyasla hatadır? *Böyle Buyurdu Zerdüş'teki* Ağırlığın Ruhu, her hakikatin tahrif edilmiş olduğunu iddia eder, ancak bunu bilmemiz nasıl mümkün olur? Nasıl olur da deneyimimiz bütünüyle mütekabiliyetini kaybeder? Ezcümle Nietzsche'nin hakikat fikrini reddettiği şüphelidir. İnsan türünün geri kalanı gibi, zaman zaman hakikate münasip önermelerin mümkün olduğunu kabul ediyor gibidir. Gelgelelim hakikat-değeri, tarihsel olarak belirlenmiş söylem biçimlerine, Michel Foucault'nun ifade edeceği şekliyle hakikat rejimlerine bağlıdır. Bunlar, gerçekliği maddi ihtiyaçlarımız doğrultusunda kesip biçerler. Hakikat insanmerkezcidir. Öyle demir kaplı bir biçimi olmasa da, eninde sonunda yaklaşık gerçeklikler vardır. Bu halde bile, asla mutlak olamayacakları için böyle hakikatler hata olarak tasvir edilebilirler. Nihayetinde muhayyileyi aşacak ölçüde girift ve her halükârda kesintisiz akış halinde olan bir gerçekliği sabitlemek yolundaki beyhude girişimlerdir bunlar.

31 Bkz. William James, "Pragmatism's Conception of Truth", *William James: Pragmatism and Other Writings*, Londra, 2000.

Üstelik bunu ancak, hesaplanabilir ve idare edilebilir bir dünya elde etmek uğruna, şemalaştırarak, yanlışlayarak, tektipleştirerek ve aşırı-basitleştirerek yapabilirler. Hakikat bulunup açığa çıkarılan değil icat edilendir ve günlük deneyim hayal ettiğimizden farklı olarak daha ziyade insan eliyle üretilmiş gibidir. Nietzsche'ye göre insan evlatları doğuştan yalancıdır. Daha merhametli bir ifadeyle söylersek, doğuştan sanatçı. Hakikatler yorumsal olaylardır ve prensipte yorumlama işinin sonu yoktur. Artık merak konusu olan, varkalmak ve gelişmek için varlığına yalan katan insan organizmasının şimdi hakikate ortak olup olmayacağı, yani, en azından kavramın sağlam bir temele oturmuş herhangi bir anlamında, hakikat diye bir şeyin olmadığını kabul edip edemeyeceğidir. Bu meydan okumaya ancak *Übermensch* karşı durabilir.

Görünümler dünyasında, o harikulade gerçeklik eksikliği ile bir şey diğerlerinden ayrılıp öne çıkar: Sanat. Şaşırtıcı şekilde cüretkâr bir jestle, Nietzsche sanat ile hakikat arasındaki kadim zamanlardan kalma o bağı koparır. Dionysosçu bir enerji patlamasıyla sanatın Gerçek'e erişim sağladığı doğrudur. Ancak Gerçek'e bakmak dehşet verici olduğundan sanatın işlevi onu sararak Apolloncu kılığa sokmaktır. Hani şöhretli bir sanat filozofunun sanatın uyuşturucu etkisi ya da onun yanlış bir teselli olduğu konusunda böylesi toksözlü olduğu enderdir. Düşte yahut fantezide (Apolloncu), bilinçaltının (Dionysosçu) hakikati tecelli eder. Bu, Freud için de böyledir ama yeri değiştirilmiş, ihtiyatlıca hafifletilmiş bir biçimde. Dahası, sanatın yücelttiği vahşet olmadan sanat olamayacağına göre, medeniyetin en güzel çiçeklerinin kökü barbarlıktadır. Bir teodise³² türüdür bu: Tarihin Goethe'ler ve Tolstoy'lar vermesi için zulüm ve sömürü kaçınılmazdır.

Romantikler ve İdealistlerin sanatı bilişsel bir yeti olarak görmeleri yanılığdır. Aksine, neredeyse tam tersi geçerlidir. "Bir zamanlar tanık olduğu hakikatin bilincinde," diye yazar Nietzsche *Tragedyanın Doğuşu*'nda, "insan şimdi her yerde, mide bulantısı içinde varoluş dehşeti ve saçmalığına tanık olmaktadır. İradesinin en büyük tehlike

32 Din felsefesinde kötülük ile mutlak iyiliği temsil eden Tanrı kavramının bağdaştırma sorunudur. (Ç.N.)

altında olduğu burada, sanat, sağaltmakta mahir kurtarıcı bir büyücü kadın gibi yaklaşır ona. Varoluş dehşeti ve saçmalığı hakkındaki mide bulandırıcı düşüncelerin bize yaşama gücü veren kavramlara nasıl dönüştürüleceğini bir tek o bilir...”³³ Bir modernizm klişesine dönüşecek bir vakadır bu: Gerçeklik için olarak kaotiktir ve ancak ona rasgele dayatılan biçim bir düzen havası verebilir. Dünya sıradan bir yanılsama olabilir, ama sanat (özellikle trajedi) *kurtarıcı* [redemptive] bir yanılsamadır; özgür ve coşkunca yaşama fırsatı veren sağaltıcı bir kurgudur. Onun o resmî dingin örtüsünün altında, gerçekliğin temelinde yatan kaba anlamsızlıktan müstehcen bir keyif duyarız. İşte tam da bu nedenle Nietzsche *Tragedyanın Doğuşu*’nda varoluşun sadece estetik bir fenomen olarak aklanabileceğini iddia eder.

Öyleyse sanat, “uydurma [untrue] kültü”nü temsil eder (*Şen Bilim*) ve bu kült bizi sureti kabullenmek hususunda terbiye eder. Aldatmanın insan hayatının asli durumu olduğu gerçeğiyle uzlaşmışızdır. Böylece özünde yüzeylerin aldatıcı yansımasından başka bir şey olmayan metafizik derinlikleri araştırma arzusundan da kurtulmuş oluruz. “Hakikat çirkindir,” der Nietzsche, *Güç İstenci*’nde. “Hakikat bizi yok etmesin diye sanata sahibiz.”³⁴ Biz şeylerin yüreğine gözlerimizi dikip orada yuvalanan korkunçluklarla travmatize olurken, hakiki bilgi, eylemi felç eder. Eğer yapıcı bir edimde bulunacaksak bu ancak hayırlı bir kendini-körleştirmeye mümkün olabilir. Hume’da olduğu gibi Nietzsche için de kuram ve pratik, karşılıklı ihtilaf halindedir.

Sanatın sahte doğası dünyadaki yanlışlığa sadıktır; lakin aynı zamanda yanlışlığa da yanlış yapar, onun sürgit düzensizliğine geçici bir istikrar kalıbı basar. Anlam ve amaçtan büyük ölçüde mahrum olan Güç İstenci’ne ifade kazandırarak bu anlam-sızlığı biçimler yaratarak gizlemeye hizmet eder. Sonraki sayfalarda göreceğimiz gibi, *Übermensch*’in yaptığı da budur. Sanat kati olarak yanılsamadır; tabi-

33 Friedrich Nietzsche, *The Birth of Tragedy* [*Tragedyanın Doğuşu*, çev. Mustafa Tüzel, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2019. (Ç.N.)]. *Basic Writings of Nietzsche*, s. 60.

34 Friedrich Nietzsche, *The Will to Power*, New York, 1968, s. 435 [*Güç İstenci*, çev. Nilüfer Epçeli, Say Yayınları, İstanbul, 2020. (Ç.N.)].

ricaizse iki kat yanılısama, bu itibarla da evrenin korkunç gerçekliği-nin (ve gerçek-dışılığı'nın) hem semptomudur hem de ona karşı du-ran kalkandır. Söz konusu olan çifte aldatmadır, zira sanat bu gerçeği (ve gerçek-dışılığı) gizlediği kadar ona ses de vermektedir. Bir form-da biçim almış haldeyken, kozmostaki tek gerçeğe, bu tip bir bütün-lükle ilgisi olmayan Güç İstenci'ne sadakat göstermez. Ne var ki bu değişken kuvvet, kuvvetlerin sürgit dalgalanan oranında kendini her yer ve zamanda farklı şekilde belirleyen sabit bir kendini gizleme ha-linden başka bir şey değildir. “Yaşamın etkinliği,” diye yazar Deleu-ze, “yanlışlığın bir gücü gibidir; kandırmak, saklamak, büyülemek, baştan çıkarmak. Ama gerçekleşmesi için yanlışlığın bu gücünün seçilmesi, güçlendirilmesi ya da yinelenmesi, daha yüksek bir güce yükseltilmesi gerekir.”³⁵ Bu görevi sanat yerine getirecektir.

Bu bağlamda sanat, yanılısamadır: Bir yalanın takdis edilmesi. Lakin yanılısamadan ibaret de değildir; çünkü aynı zamanda da dö-nüştürücü, mutluluk veren bir güç, sayesinde büyüyüp geliştiğimiz bir tür verimli yanlış-kavramadır. Bu özellikle trajedi için doğrudur. “Trajedi,” diye yazar Sofist Gorgias, “efsaneler ve hisler aracılığıyla bir aldatmaca yaratır ve bu aldatmacada aldatan aldatmayandan dü-rüst, aldatılan da aldatılmayandan daha bilgedir.”³⁶ Nietzsche için trajik, dehşetin inkâr edilmeden simyavari bir yolla zafere dönüştü-rülmesidir. Öyle de olsa sanat insan gelişimi için bir araçtır, kendi içinde bir amaç değil. Bu hususta da, bu kez sanat-yapıtına açıkça araçsal yaklaşarak, Nietzsche diğer estetikçilerden ayrılır. Gelgele-lim bu kültür-karşıtlığı [*philistinism*] damarını, evreni bütün olarak en üstün kurmaca, ufukta bir *telos* olmaksızın kendiyle anlamsız bir haz oyunu içinde ebediyen kendini-üreten, kendini kuran bir yapıntı [*artefact*] olarak görerek telafi eder. Dünya kendini doğuran bir sanat eseridir ve *Übermensch* bu serbest öz-üretim sürecinden istifade ede-rek ve kozmosun mikrokozmosu haline gelerek kendi kendisi üzerin-de hâkimiyet sağlar.

35 *Nietzsche and Philosophy*, s. 102-103.

36 Aktaran Simon Critchley ve Jamieson Webster, *The Hamlet Doctrine*, Londra, 2013, s. 16.

Übermensch kahraman bir öz-biçimlendiricidir. Kendisini havalı, estetik açıdan tatmin edici bir hale büründüren, deneysel bir kipte ve yalnızca kendi varoluşunun yasası doğrultusunda yaşayan kendinin ustası bir varlıktır. Bu insan-sonrası hayvan, gücün ve neşenin bereketiyle, gerçeklik hengâmesini ve kendi kural bilmez tutkularını bir kalıba dökerek, anbean kendini yeniden yaratmaya muktedirdir. Böylelikle kendi kaosunu şekil almaya zorlar. Tek vücutta sanatçı, yapıntı ve hammadde olarak ihtişamlı canlanan bir sanat eseridir o ve herhangi bir estetik yaratım gibi varoluşu külliye temelsizdir. Kierkegaard'ın inanç şövalyesi gibi, cesaretle girişimlerin en tehlikelisine, yani tekleşme [*individuation*] işine koyulmuş o ender insan evlatlarından biridir. Ibsen'in oyunu *Brand*'daki bir karakterin dile getirdiği gibi, bir kişiyi yok etmenin en etkili yolu onu bir birey haline getirmektir.

* * *

Hans Vaihinger bir zamanlar hayli etki uyandırmış çalışması *The Philosophy of "As If"* de ["Tut ki" Felsefesi], fikirleri yaşamak iradesinin hizmetindeki araçlar olarak alarak³⁷ Nietzsche'nin izinden gider. Vaihinger'e göre bu tip fikirler tabiatı gereği kurgusal, kökeni gereğiye biyolojiktir. Bize nesnel bir hakikat değil, dünyayla daha etkili müzakere etmemizi sağlayacak teçhizat temin ederler. Bu fikirlerin Georges Sorel'in *Şiddet Üzerine Düşünceler* adlı eserinde mit dediği şeyle alakası olmalıdır. Ona göre imgeler toplamı olan mitlerin düzenlamıyla doğru ya da yanlış olması önem arz etmez. Bunlar topluluğun kolektif deneyiminin sembolik formunu ifade ederler ve bunu da o topluluğu faydalı eyleme sevk etmek için yaparlar. Gelgelim Sorel için hakikatin öylece durup sembolik ifadesini beklediği söylenemez, daha ziyade sembolik ifade hakikati doğurur; zira Oscar Wilde ve W.B. Yeats için olduğu gibi, ancak bir maske takarak kendimiz olabiliriz. Sorel için böyle kurguların başında politik isyan ve Genel Grev gelir. Bunlar, "*sadece sezginin gücüyle* ve öncesinde üzerinde düşünülmüş analizler yapılmadan, sosyalistlerin modern top-

37 Bkz. Hans Vaihinger, *The Philosophy of "As If"*, Londra, 1924.

luma karşı yürüttüğü savaşın farklı tezahürlerine karşılık gelen duygu kütlelerini tekil bir bütün olarak hissettirmeye muktedir” muhayyel fabllardır.³⁸ “Bu mitler,” diye devam eder Sorel, “şeylerin tasviri değil harekete geçme kararlılığının ifadeleridir,” ve bu itibarla da tüm reddiyelere kapalıdır.³⁹

Eleştirmenlerin ağababası I.A. Richards, *Mencius on the Mind* [*Mencius’un Zihin Hakkında Düşünceleri*] (1932) adlı çalışmasında benzer bir düşünce hattını takip ederek “iyi şekilde düzenlenmiş toplum ve boşa harcanmayan makul bir hayat uğruna, bilimsel psikolojiyle de desteklenen kurgusal bir insan doğası anlatısı”⁴⁰ geliştirmeye zorlanabileceğimizi öne sürer. “Mitolojileri olmadan,” diye yazar başka bir yerde, “insan ruhtan yoksun zalim bir hayvandan başka bir şey değildir.”⁴¹ Richards’ın öğrencisi William Empson’a göre modern çağın sorunu “hakiki inançların, gerektiği gibi davranmayı imkânsız kılabilmesi, sözel kurgular olmadan düşünemememiz, bu kurguların hakiki inanç olarak alınmak zorunda değilken ciddiye alınmak zorunda olması(dır).”⁴² “Nihai İnanç,” diye yazar Wallace Stevens, “kurgu olduğunu, başka bir şey olmadığını bildiğin bir kurguya inanmaktır. Onun bir kurgu olduğunu bilmek ve ona bile isteye inanmak en incelikli hakikattir.”⁴³ Geç döneminde Heidegger bu meseleyi bir iki adım ileri götürür: Uydurma hakikate göre ilkseldir [*primordial*], zira hakikatin ifşaat ve açığa çıkma olarak alınabilmesi için evvela bir kapatma ve saklama söz konusu olmalıdır. Işık geçirmez ve nüfuz edilemez “yeryüzü,” anlaşılabilirliğin açılmasının zeminidir, ki bu anlaşılmaya “dünya” deriz. Hakikat yanlışlığı önceler çünkü ancak öncekinin sayesinde sonrakini saptayabiliriz, şeklindeki geleneksel görüş elin tersiyle bir kenara itilmiştir. Ancak her şey bir yana yine de, bir tür hakikat kavramını akılda tutmadan

38 Georges Sorel, *Reflections on Violence*, New York, 1947, s. 35 [*Şiddet Üzerine Düşünceler*, çev. Anahid Hazaryan, Epos Yayınları, İstanbul, 2013. (Ç.N.)].

39 Agy., s. 133.

40 I.A. Richards, *Mencius on the Mind*, Londra ve New York, 2001, s. 66.

41 I.A. Richards, *Coleridge on Imagination*, Londra ve New York, 2001, s. 134.

42 William Empson, *Argufying: Essays on Literature and Culture*, Iowa City, 1987, s. 198.

43 Wallace Stevens, *Opus Posthumous*, New York, 1957, s. 163.

saklamayı [*concealment*] nasıl tanımlayabileceğimizi sorma ihtiyacı duymaya devam ederiz.⁴⁴

Yeats, Wilde, Sorel ve meslektaşları mütekabiliyet [*correspondence*] olarak hakikatin yerine otantiklik olarak hakikati koymuşlardır. Bu durumda olgulara sadakat yerini benliğe sadakate bırakır. Gelgelelim benliğin Nietzsche’ci Wilde’da olduğu gibi, kaypak ve istikrarsız olduğu durumda kişinin tam olarak neye sadakat gösterdiğini bilmek zordur. Bugünün hakikati dünküyle aynı değildir. Ne var ki aynı vakitlerde, postmodern düşüncenin yükselişiyle, Arthur Miller’ın *Köprüden Görünüşü*’ü gibi oyunlar ortaya çıkar ve başrol oyuncusu (nesnel denebilecek standartlara istinaden) “salt iyi” olmadığını ama “salt kendisi” olduğunu iddia eder, kendisi olmak su götürmez bir erdemmiş gibi. Ahlaki açıdan göreceli bir dünyada önemli olan, senin neye adandığın değil adanmışlığındaki sebatır. Arzundan vazgeçmeyi reddetmek, o arzu seni ölüme götürecek denli ele geçirmiş olsa da, mutlak değerın yeni biçimi haline gelir. Önemli olan tüm yolu kat etmektir, gittiğin yolun nereye vardığı değil. Biçimci [*formalist*] bir haldir bu,⁴⁵ gördüğümüz gibi, zamanımızın Lacan’cı Gerçek etiğinde de boy göstermiştir. Şeytani [*demonic*] bir versiyonu Herman Melville’in Kaptan Ahab’ında bulunabilir. Demokratik çağa uygun düşen bir görünümüdür bu, zira artık boyun eğmez olmak için yarı tanrı ya da arşidük olmana gerek yoktur. Daha ötesi, demokrasi siyasetinde önemli olan kararın içeriği değil –ki bu karar felaketle sonuçlanabilir– bu kararı bizim aldığımız gerçeğidir. Aynı ruh, Kant’çı bir etiğe de can verir.

Geleneksel ahlaki kodlar hâlâ kudretlidir, ancak artık daha varoluşçu bir etik tipiyle çatışma içindedirler. Ya nesnel açıdan iyi olan senin için iyi değilse? Ya kendin olma ihtiyacın seni genel ahlakın zıddı yöne götürüyorsa? Robert Bolt’ın oyunu *A Man For All Seasons*’daki [Her Devrin Adamı] Thomas More kendi varlığının yasala-

44 Bkz. Martin Heidegger, “The Origin of the Work of Art” [*Sanat Eserinin Kökeni*, çev. Fatih Tepebaşı, De ki Yayınları, İstanbul, 2011. (Ç.N.)], David Farrell Krell (yay.haz.), *Martin Heidegger: Basic Writings*, New York, 1977.

45 Gelgelelim naif bir şekilde ilk kitabımda övgüler düzmüşümdür. Bkz. Terence (böyle kul.) Eagleton, *The New Left Church*, Londra, 1966, 1. bölüm.

rı uyarınca yarı-varoluşçu bir havada hareket eder, tarihteki More gibi, Tanrı'nın buyruğu ve siyasi görevi doğrultusunda değil. Jean Anouilh'in Antigone'si erkek kardeşini tanrılara saygısından ya da akrabalık gerektirdiği için değil sadece kendi istediği için gömmekte olduğundan şüphe eder. Trajik kahraman artık sokaktan çekip çıkarılıp uçlara itilen herhangi biridir. Prensipite, bir Leontes yahut Medea olamayacak biri yoktur. Bu olgunun ardında, günlük varoluşun değiştirilmez şekilde uzlaşmaya dayandığı ve ancak çılgınca ya da şiddet dolu bir edimin –nihayetinde kendisi de günlük hayatın ruhsuz mantığı tarafından massedilmeye yazgılı sersemletici bir aydınlanmanın, saçma bir jestin ya da yıkıcı bir ifşanın– bu varoluşun köreltici rutinlerini altüst edebileceğine yönelik o modernist önyargı gizlenmektedir. Şeyler, genellikle dehşet verici olan hakiki tabiatlarını, ancak uç noktaya itildiklerinde ifşa etmek durumunda kalmaktadırlar. İhtiyat ve sınırlamanın kendilerinin belli bir ahlak gücüne ihtiyaç duyabileceği olgusu bir kenara atılmıştır.

Hegel'in *Estetik Bilimi*'ne göre, modern trajedinin ayırt edici bir alameti, kendi benliğine duyduğu gözükara bağlılık tarafından sürüklenen başkahramandır. Bu tek-tarafılık toplumsal bütünle bağdaşamaz olduğundan kahramanın yıkımı kaçınılmazdır. Benzer şekilde Lacan'cı psikanalist Jacques-Alain Miller, trajik varoluş kipini, kişinin yaşamına anlam ve tutarlık veren ana-gösterene koşulsuz itaate dair bir mesele olarak görür.⁴⁶ Joseph Conrad kurmacasının da resmettiği gibi, tipik bir modernist ideoloji unsurudur bu. Lord Jim'in biat ettiği o saf öz-mevcudiyete –kendi benliğini yekpare ve eksiksiz gerçekleştireceği bir tür eylem tasavvuruna– hayranlık duymamız beklenmektedir. Bu, zamanın, talihin ve zorunsuzluğun kölesi olan bizler gibi mahluklara has bir hülyaysa eğer, her şeye rağmen, imparatorlukların inşasında kullanılan malzemenin bir parçası olsa da, soylu bir hülyadır. Belki de kandırılmış ve kahramanvari olmak aklıbaşında ve alelade olmaktan iyidir.

Nasıl hakikat yanılısamanın izleriyle doluysa, yanılısama da hakikate dair bir şeyleri ortaya döker. "Hakikatin ve sahteliklerin samimi

tarafının içine sinip pusuya yatmış bir uzlaşmayı göz önüne almaya itiliyordum,” der *Lord Jim*’in anlatıcısı. Mamafih edebî kurmaca dediğimiz kendisi otantik yalandır aslında; Jim’in hikâyesini değerlendiren anlatıcının “yanılsama ânında ifşa olan hakikat” dediği şeyi andırır. “Dünyaya gelmiş bir insan,” diye öne sürer metafiziğe yatkın Tüccar Stein, “Denize düşer gibi rüyanın içine düşer. Tecrübesiz insanlar gibi denizde kendini yukarı doğru itmeye çalışırsa, boğulmaktan kurtulamaz. Yo, dinle beni! Tek yol yıkıcı olana kendini bırakmaktır, suyun içinde kalıp ellerin ve ayaklarınla gayret edersen o derin ve dipsiz deniz seni yukarıda tutacaktır.” Kişi, ancak gerçeğin hayalî doğasını benimseyerek varkalabilir. Ondan kaçıp gerçek bilginin yükseklerdeki havasına ulaşmaya çalışmanın sonucu yok olup gitmektir. Stein öğüdünü Hollywood tarzı daha bayağı bir tarzda özetler: “Rüyanın peşinden gitmek ve sonra tekrar rüyanın peşinden gitmek...”

Bu hali şu fabrikasyon Amerikan ideolojisinden ayıran rüyanın muğlak tabiatıdır; ki bu tabiat ilham verdiği kadar perişan da eder. Aynı durum *Mubteşem Gatsby* için de geçerlidir. “Jim bir romantik, tam bir romantik,” der Stein. “Ve bu çok kötü. Çok kötü... Ama çok da iyi.” Kusursuz bir ideal ve tartışma götürmez bir hakikat yoktur, gelgelelim bu gerçeği itiraf ettiğimiz anda solup gideriz. Conrad’ın kendi edebiyatı gibi, rüya da bazen canlı ve uçucudur bazense puslu ve somut. Yanılsamalardan kurtulmuş olmak, diye öne sürer *Lord Jim*’in anlatıcısı, saygın, güvende ve sıkıcı olmaktadır. Gerçekçilik insana iyi gelmez. *Karanlığın Yüreği*’ndeki korkunç Kurtz’un bile, o sulugöz toplum reformcuları ve orta sınıf banliyölerinin içi boş adamlarıyla karşılaştırıldığında, Dionysosçu uçuruma gözünü kırpmadan bakmasıyla belli bir saygı uyandırması beklenir. Eser de zaten, anlatıcının Kurtz’un nişanlisına, kadının konuyla ilgili hayatının sonuna kadar teselli bulacağı bir hikâye anlatmasıyla son bulur.

Eğer Conrad için trajik yazar denenecekse, bunun bir nedeni de yalan üzerine kurulu hayatların hem yıkıcı hem de esas olmasıdır. Başyapıtı *Nostromo*’da, muhterem ideallerin neredeyse tümü, yüceltilmiş bencillik biçimlerinden ya da maddi çıkarlara hizmet eden dayanıksız maskelerden fazlası değildir. Toplumsal diğerkâmlık el altından şahsi bencilliğin hizmetindedir. Kendini idealleştirmeden

kronik bir şekilde mustarip Nostromo'nun kendisi de aslında bomboş biridir, isminin ima ettiği gibi yalnızca çevresindekilerin onay veren bakışlarında var olan bir kurgudan ibarettir. Ancak idealleri inkâr edenler de inançsız materyalistlerdir, karşı oldukları hayalpe-restlerle birlikte belalarını bulurlar. Martin Decoud vatanseverlik, özgürlük ve toplumsal düzen adına yükselen çılgılığın ardında maddi sömürü olduğunu görür. Romanın bakış açısından oldukça akla yatkın bir gözlemdir bu. Ancak bu Parisli meraklı kişilik de şüpheler içinde ölmekten kurtulamaz. Yalnızca bir hezeyan vardır tutunduğu, o da Antonia'ya duyduğu aşktır; ancak bu aşkın boşluğunun da bilincindedir. Söz konusu bağlamda sağgörüyü en çok yaklaşan kişi olur böylece. Dr. Monygham insanlar hakkındaki tüm o inanç yüklü yanlış düşüncelerden arınmış bir insansevmezdir; lakin kişisel başarısızlığına bahane bulmaktan öte bir işlevi yoktur bunun, zira daha kariyerinin başlarında işkenceyle beli bükülmüştür. Yüksek ahlaklı Gould için, "Özgürlük, demokrasi, vatanseverlik ve devlet; bunların hepsinde bir tutam cinayet ve budalalık bulunur." Bununla beraber toplumsal düzen ontolojik açıdan ne kadar zeminsiz olsa da siyasi açıdan mecburidir. Söz konusu zemin, kusursuz bir tarafsızlıkla, hem şüphecilerin hem de idealistlerin ayakları altından benzer şekilde kayıp gider. Aklını siyasi özgürleşme mitlerine kaptırmış cumhuriyet yanlısı emektar İtalyan Giorgio Viola gibiler de, sadece iktidar için yaşayan o vahşi fırsatçılar kadar (Sotillo, Montero) kördür.

Conrad'ın *Gizli Ajan*'ında da benzer bir ikirciklik vardır. Günlük hayat kirli ve yozdur, ancak bir ideal adına onu dönüştürmenin yollarını arayan anarşistler de ya çılgın ya art niyetlidir. O köhne ama istikrarlı İngiliz normallliği ile büyüleyici ama tiksiniç Kıta nihilizmi arasında bir seçim söz konusudur. Okurun üzerinde durabileceği başka bir zemin yoktur. Hakikat harap edicidir ancak yanlış bilincin onun karşısında oluşturduğu kalkan da inceciiktir. Bir çocuk katilinin eşi olan ve çevresi casusluk, terörizm, komplo ve pornografiyle çevrili çilekeş Winnie Verloc hayatı fazla irdelememek gerektiği fikrinde-dir. "Yarı kapalı gözlerle, işitmeyen kulaklarla, uykulu düşüncelerle hayat sürebilmemiz ne kadar da garip," diye dalıp düşünür Marlow, *Lord Jim*'de. "Ama belki doğru olan da budur; büyük çoğunluk için hayatı dayanılır ve hoş kılan bu idraksizlikten başka bir şey değildir."

Conrad'ın *Tayfun* adlı romanının başkarakteri McWhirr için de doğrudur bu hiç şüphesiz, hissizlik raddesindeki hayalgücü yoksunluğu sayesinde fırtınadan sağ salim çıkmayı başarmıştır zira.

Winnie, bilgi ile saadetin çatışma içinde olduğuna inanan şu muhterem ahaliye dahildir. Burada, bilinç öz-farkındalıktan ziyade kendini korumaya dair bir meseledir. Romanda Winnie'nin üstlendiği tek hakiki eylemde (bıçağı kocasını göğsüne saplamıştır) gerçek adeta onun gündelik hayatının altındaki derinlerden fışkırarak yüze çıkmıştır. Anlatıda bunun, Lord Jim'in *Patna*'dan denize o rezilane atlayışını hatırlatır şekilde, açıkça sunulmasının imkânsız görünmesinin nedeni de budur. Saf özgürlük ve karar anları temsil çerçevesinin dışında kalmaktadır.

* * *

Sophokles'in Oidipus'u Freud'çuların epistemofili olarak adlandıracağı, bir bilgi açlığının pençesindedir. Onu yıkıma sürükleyen kendi gayrimeşru geçmişini araştırmaktan geri durmayı reddetmesidir. Karısı İokaste'ninse böyle uygunsuz bir tutkusu yoktur. Aksine, kocasının bu inatçılığının, sembolik düzenin temellerini sarsma riski taşıdığını düşünür. Eğer bilme arzusu diye bir şey varsa, nisyan iradesi de vardır:

En güzeli elden geldiğince iyi yaşamak, günbegün.
Anayla evlenme konusu korkutmasın seni;
Kim bilir kaç erkek düşünüyormuştur bunun. Ancak
Unutulmalıdır böyle şeyler, eğer katlanacaksak hayata.

Ensest düşünceler vaka-i adiyedendir, bizi su yüzünde tutacak olansa özenle kotarılmış bir bellek kaybıdır. Aynı şey, gördüğümüz gibi, politik durum için de geçerlidir. İokaste bile bile bir yalanı yaşamaya ya da en azından hakikatin bile isteye bastırılmasına inanır. Bu açıdan Winnie Verloc'un antik dönem hali gibidir. İokaste'nin aynı adamın hem anası hem karısı olması gibi, Winnie de, bir terör eyleminde bombayla paramparça olan erkek kardeşi için anne rolünü

üstlenmiştir. Devrimin şiddetine benzer şekilde, kan bağı düzeneğinin altüst olması da sembolik düzene bir saldırı anlamına gelir ve içinde ölümü andıran bir şeyler barındırır.

Dramatik karakter bizzat bir kurmaca meselesidir, keza tiyatro da en bereketli sahtelikler arasında yer alır. Shakespeare tiyatrosu, kendileri zaten fanteziyle dokunmuş gerçeklikleri yanılsamalarla karşı karşıya getirerek yahut baş döndürücü bir *mise-en-abyme*⁴⁷ oyunu içinde hayali dünyaları birbiri içine istifleyerek sıklıkla kendi teatrallığı üzerinde düşünür. Bir oyun rüya, masal yahut komedi olduğunu ilan edebilir, komik sonunu sezdirilebilir (*Yeter ki Sonu İyi Bitsin*) veya kendi sanatının asılsız doğasına değinide bulunulabilir (*On ikinci Gece, Size Nasıl Geliyorsa ve Kuru Gürültü*). Tiyatroya ilgisine karşın, Hamlet, önceki sayfalarda gördüğümüz gibi, lakayt bir aktördür. Yazılı metne bağlı kalmaz ve ona verilmiş intikamcı rolüyle özdeşleşirken pek huysuzca kendiyle doludur. Buna karşın Othello ve Coriolanus ziyadesiyle yetkin oyuncular, bizzat titizlikle yazdıkları rollerinin dışına, bir an olsun kendilerine ironik bakabilmek adına dahi tek bir adım atamazlar. Özellikle o ağız dolusu söylevini sanki provalarda hazır bekliyormuş gibi özenle (ve çokça dümdüz konuşan Iago'ya duyduğu tiksintiyle) icra eden Othello, güzelce parlatılmış tabirler ve aşırı dramatik jestler konusunda tam bir tiyatrocun bakışını haizdir. F.R. Leavis onun intiharını "harikulade bir *baht dönüşü*" olarak değerlendirir.⁴⁸

Ne var ki, o fena halde şaşkın Gloucester'la birlikte ancak maske, bilmece, maskaralık, kelime oyunu ve rol yapma çıldırmış Lear'ın aklını başına getirebilir. Hakikatin kendisi hileli olduğunda, ancak soytarı ve delilerin tezgâhıyla tertip edilmiş homeopatik bir yanılsama karışımının onu iyileştirme ihtimali vardır artık. Luigi Pirandello'nun oyunu *IV. Henry*'de kahramanın sergilediği o cinnet hali, ona göre gündelik hayatın içine sinmiş deliliğe yönelik bir eleştiridir. Bir oyun ismi olarak *Fırtına*'da da hafif aldatıcı bir yan vardır, zira oyunun açılışında tanık olduğumuz fırtınanın, hemen sonra bir

47 (Fr.) Batı sanatında, özellikle resimde ayna içinde ayna görüntüsü anlamına gelir. (Ç.N.)

48 F.R. Leavis, *The Common Pursuit*, Londra, 2008, s. 152.

doğa olayı değil de sanat eseri olduğu açık edilir. Tüm hakiki insan işi eserler gibi, Prospero'nun sihirli adası da temellerden yoksun olduğunun farkında bir yanılısamadır. Oyun ancak seyircinin bu olgunun farkına varıp alkış koparmasıyla son bulacaktır. *Macbeth* de ontolojik boşluğa dair bir imge aradığında, dönüp tiyatroya bakar. Tiyatro, zahiri olduğunun farkında bir suret olarak iki kat yanılısama anlamına geldiği halde, yanlış bilincin bir başka örneğini sergilemek yerine bizzat yanlış bilincin doğası üzerine kafa yorabilmektedir. Sanat, insan varoluşunun temelsiz doğasının kendisiyle yüzleşme becerisi gösterdiği yerdir. Bu anlamda, kurduğu dünyadan –ayaklarının altında sapasağlam duran bir yeryüzü olduğunu iddia eden dünya– hem daha az hem de daha çok gerçektir.

Belki de yanılısamanın en saf hali iktidardır. Despot, dünyası kendisinin en ufak kaprisine göre dahi eğilip bükülebilen bir büyüçüdür. Calderón'ın *Hayat Bir Rüya* adlı oyununun temasıdır bu. Başrol oyuncusu Segismundo, fantezi ve gerçeklik arasında mekik dokuyup en sonunda otantik yaşamın ironik yaşam olduğunu anlar: İnsan ilişkilerinin uçucu ve hafif doğasının (siyasi egemenlik de dahildir buna) farkında ve bu kırılğanlığa hürmet edenin kolay kolay aldanmayacağı bilgisinde kararlı bir ironik yaşam. Hakkıyla uyanmış olmak, kişinin hayatının fanteziyle şekil bulduğunu bilmektir. İşte bu içgörü kişiyi sahip olduğu kibri bir miktar merhametle dengelemeye sevk eder. Bu yolla epistemoloji etik haline gelir. Aslında, (Segismundo'nun sözleriyle) veresiye sahiplendiğimiz fani şeylere düşkün olduğumuzu bir kez kendimize itiraf ettik mi, işte o zaman kaygı ve gözü doymazlıktan muaf daha verimli hayatlar sürebiliriz. Dolu dolu yaşamak ölümün gölgesinde ikamet etmektir. Bu uzgörü berraklığı Friedrich Schiller'in Wallenstein'inin bulanık ruh haliyle tezat oluşturur, zira Wallenstein da Othello gibi, öz-aldatmacasına sonuna kadar tutunmuştur.

Burada Henrik Ibsen'in o vizyon sahibi idealist kahramanları da ister istemez akla gelecektir; zira onlar özgürlük, hakikat ve neşe namına hayat-karşıtı, bir dolu öğretiye sırt çevirmişlerdir. Lakin gördüğümüz gibi, Ibsen'ci ideal her zaman kusurludur zira ona açıkça sahip çıkanlardaki kibir, dalgınlık, bölülük, ruhani seçkincilik, dikbaşlılık,

acelecilik ve ateşli böbürlenmeyle lekelenmiştir. Brand ve Tomas Stockmann'dan Hedda Gabler ve Hilde Wangel'e, Ibsen'in birçok oyun kahramanı, Antigone'den bu yana benliklerinin özünden gelen yılmaz bir taleple en uç noktalara savrulan o karakterler geleneğine aittirler. *Thanatos* ya da ölüm içgüdüleriyle derinlemesine iç içe geçmiş bir yaşama açlığıdır bu. Bahsettiğimiz taşra *Übermensch*'lerinin edimlerinde estetik açıdan gösterişli ve canlı bir hava vardır gerçi, ama yine de vizyon sahibi ile kör bencili yahut yaratıcı ihlalcı ile suçlu ihlalcıyı ayırt etmenin her zaman kolay olmadığına dikkatimiz çekilir. *Bir Halk Düşmanı*'nın Stockmann'ı hakikati yığıtçe, *contra mundum*⁴⁹ pahasına savunmaya hazırdır, ama bu yolda ait olduğu topluluğun tüm o çürümüş kurumlarını yerle bir etmeyi de göze almıştır. Onun nazarında halk tabakasının havyandan farkı yoktur, kamuoyu da doğası gereği değersizdir. Ibsen'de toplumsal sorunlara kolektif müdahale fikrine pek rastlanmaz. Daha ziyade, aslında küçümsemekten başka pek bir şey hissetmediği topluluğun ruhu adına savaşmalıdır kişi. Siyasete gelince, başka birçok modern sanatçıda olduğu gibi, sorunun çözümü değil de parçasıdır.

Soyut idealizmin dikkatli gerçekçilikle iç içe geçmesi orta sınıfa özgüdür. Marx, orta sınıf ideallerinin çok da karşısında değildir, bunların büyük kısmı yeterince saygın ideallerdir ona göre. Zira gerçekleştirmelerini olasılık dışı kılan koşullarda var olurlar. İnatçı ve aksi bir gerçeklikle diz dize oturmaya yazgılıdır. İdeal ile gerçeklik arasındaki boşluk yapısalıdır, rastlantısal değil. Romantizm ve Faydacılık, Marx'a göre aynı madenî paranın iki farklı yüzüdür. Ibsen tiyatrosunda karşı karşıya olduğumuz da işte bu çelişik bir-aradalıktır. *Yaban Ördeği*'nin ukala, fesat reformisti Gregers Verle, inatçı hakikat arayışı yüzünden bir ailenin parçalanmasına neden olur. Werle'nin kendisi için ideal olan, olaylara daha pragmatik bir açıdan bakan Dr. Relling için düpedüz yalandır. Hakikat dediğin insanın eti ve kanı üzerinde zorbaca hâkimiyet kuran bir fetiştir. "Hayatımı bir fantezi uğruna mahvettim," diye dövünür Vilhelm Fodal, *John Gabriel Borkman*'da (II. Perde). Lakin Relling hayal ticaretine hiç de karşı değil-

49 (Lat.) "Dünyayı karşısına almak" anlamına gelen deyim. (Ç.N.)

dir, hayat kurtaran türden oldukları takdirde elbette. Werle'ye itirazı, bu ruhani açıdan vasat varlıklara hayatla baş etmek adına yardımcı olabilecek hayallerin değil, amansız talepleriyle kadın ve erkekleri yıkıma sürükleyebilecek türde olanların simsarlığını yapmasındandır. Bir yanda Hjalmar Ekdal'ı büyük bir mucit olacağı konusunda cesaretlendirirken, öte yanda dostu hovarda Molvik'i alkolik değil bir çılgın olduğuna ikna etmeye çalışmasının nedeni budur.

Bu durumda Relling'in yaptığı, Werle'nin ölümcül fantezilerinin karşısına kendi alelade hayatını koymaktır. Ona göre, Greger'in yangılı vicdanı sağaltmaya soyunduğu hastalığın daha müşkülpesent bir halinden başka bir şey değildir. Bu yüzden, Hamlet'e benzer şekilde, onun da genel sıkıntıların çözümünü mü temsil ettiği yoksa onların bir semptomu mu olduğu belli değildir artık. Greger başkalarını uyandırmayı kendine vazife edinmiştir, ama belki de bu onun kendi yaşam-yalanından başka bir şey değildir. Uydurma, hakikat tutkusunun içine eklemlenmiştir. "Bir an gelir," diye mütalaa eder August Strindberg'in *Ölüm Dansı*'nın yüzbaşı, "icat etme yetisi [...] tükenir. Ve ardından tüm çıplaklığıyla gerçeklik ortaya çıkar" (III. Perde). Peki ya böylesi bir çıplaklık bir başka yapıntıdan ibaretse? Werle'nin kararlılığında saygı uyandıran bir yan olduğu söylenebilir; ancak Ibsen'in avukat ve imalatçıların hemşerilerini kendi çıkarlarının sunağında boğazlamaktan çekinmeyişi gibi, idealistler de diğerlerini kendi amaçları uğruna kullanma hevesinde pekâlâ olabilirler. Vizyon sahibi ve kuşkucu, halktan insanları hakikat kapasiteleri konusunda küçümsemede birbirine benzer. İronik şekilde, Relling kitleleri hor görmede Werle'ye benzemektedir. Bu ikili, John Rosmer ve Karsten Bernick gibi genel bir aydınlanmaya inanan peygamberlerden ayrışır. Hakikat, Nietzsche'de olduğu gibi ölümcül olabilir; lakin, Nietzsche kabul etmeye pek hazır olmasa da, özgürleştirici de olabilir.

Hakikat müphem bir meseleyse, bunun bir nedeni de sürüsüne bereket tatsız sırrın gün yüzüne çıkmayı bekler halde olmasıdır, özellikle de iş yanlış bilincin kokpiti olan aile kurumuna geldiğinde. *Kral Oidipus*'tan *Satıcının Ölümü*'ne, aile ocağı hakikatin rutin olarak bastırıldığı bir yerdir. Trajik sanatın geleneksel mekânlarının –savaş

alanı, soylu hanesi, kraliyet sarayı– modern dünyada mebzul miktarda çatışma, ihanet, zorbalık ve başkaldırı muhteva eden bir karşılığı vardır ve bunun adı burjuva ailesidir. Kamusal alanda uyumlu aile ve evlilik saadeti konusunda övgüler düzülmeye devam edilirken, orta sınıf toplumunun temel birimi zihinsel işkence ve irin saçan suçlarla dolu bir yerdir. *Bir Bebek Evi*’ndeki hastalıklı hane halkı bu hususta iyi bir örnektir. Arthur Miller’ın oyunu *Satıcının Ölümü*’nün inancını yitirmiş doğrucudavudu Biff Loman, “Şu evde on dakikalığına doğruyu konuşamadık!” diye yakınır. Kahramanlık sonrası çağda trajedinin serpilebilmesi için öyle şeytanlara ve yarı tanrılara ihtiyaç yoktur. Aksine, konuşulması imkânsız olana en saygın kurumlardan birinin bağrında rastlanır. Mitin sona ermesinin ya da kamusal alandaki aşınmanın trajedinin ölümünün ilanı anlamına gelmemesinin bir nedeni de budur.

Öyleyse hakikat ve özgürlük idealleri eskisinden de direngendir; gelgelelim maskesini indirmeye çalıştıkları düzenbazlık kadar aşındırıcı da olabilirler. “Eğer hakikat senin mutlağınsa öleceksin,” diye uyarır Sarah Kane’in *Phaedra’s Love* [Phaedra’nın Aşkı] oyunundaki bir karakter. Gizlilik ve çıkar gibi bunlara karşı alınan ilkeli tavırlar da yanlışa sürükleyebilir. Her durumda, Thomas Stockmann gibi figürlerin retorığının, kapitalist düzenin günlük yaşantısındaki bireyciliğin yüceltilmiş bir hali olduğunu görmek zor değildir. Bir tür ruhani girişimcilik olarak bu retorik, tenkit ettiği toplumsal düzenin ta kendisini yansıtır. Bu sebatkâr ahlakçılarda, orta sınıf toplumu bizzat kendi özgürlük arayışının hoş olmayan bazı sonuçlarını protesto eder. Her durumda, radikal ideal ve yozlaşmış gerçeklik arasında basit bir karşıtlık olamaz, çünkü ne de olsa Ibsen’in Norveç’inde kapitalizm hâlâ devrimci güç izlenimi uyandıracak kadar dinç ve coşkuludur. Daha ateşli savunucularında barış ve refah düşleri uyandırmaya da muktedirdir. Tam da bu yüzden *Toplumsal Sütunları*’nda nakliye şirketi sahibi Karsten Bernick ve eski banker John Gabriel Borkman endüstriyel kalkınma planları hakkında bir vizyonerin coşkulu tonuyla konuşurlar: Ormanlarda açılacak uçsuz bucaksız yollar, kazılacak zengin cevher kaynakları, “gömülü olduğu derinlerden dallanıp budaklanarak, kıvrılarak, dalgalanarak kolla-

rını yeryüzüne uzatan” o maden damarları (IV. Perde). Goethe’nin Faust’unun girişimci yıllarında benimsediği kahramanvari, dünya-dönüştürücü ruhtur bu, Dickens’ın Merdle’inin yahut Zola’nın maden sahiplerininki değil.

İş, verimli yanlışlıklara geldiğinde, Ibsen tiyatrosu özellikle çok katmanlıdır. Orta sınıfın dolandırıcılık ve hilekârlığına tekabül eden gündelik hayat yalanları vardır ama bu varoluşu daha az ya da çok katlanır kılan yaşam-yanıların da mevcuttur. Sonra ölümcül, özgürleştirici ya da ikisi birden olabilen idealler gelir. Ya insan hayatını tepeden tırnağa yenilemeyi gerektiren dürüstlüğü insanın esenliği noktasında vahim sonuçları olursa? İdeallerin zehirli fanteziler olduğu ortaya çıkabilir, o takdirde de bu idealler yaşam-yanının daha yüceltilmiş hallerinden başka bir şey olamazlar. I.A. Richards’ın trajedi konusundaki şu sözleri doğru olsaydı, bu söylediklerimizin hiçbir geçerli olmazdı: “(Trajedilerde) zihin hiçbir şeyden sakınmaz, kendini hiçbir yanılsamadan korumaz, avutulmamış, sinmemiş, tek başına ve özgüvenli olarak ayaktadır.”⁵⁰ Şanlı bir geleceğin hayalini kurarken yıkıma uğrattıkları tarafından itibarını geri kazanacağını da beyhude yere uman Borkman’ın durumunda olduğu gibi, yaşam-yanını ve ideal birlikte varolabilir. Ya da ideal kısmi olarak hem hakikat ve hem de yanlışlık barındırıyor olabilir. Belki hakiki olduğu kadar zalimanedir, hazdan yoksun ama doğrudur; nitekim Rebecca West, Rosmer’in yurttaşlarını aydınlatma tasarıları hakkında böyle düşünür.

Ibsen sahnesi modern tiyatronun tüm dönemlerinde yankılanacak bir dizi soru ortaya koyar. Yüklendiğin dava bir yanılsamadan ibaret olsa da, aslında önemli olan ona sahip çıkışındaki kararlılık mıdır? Taleplerini onları fazla insafsız bulanlar için uygun hale getirmen gerekir mi, yoksa uçlara varan bir yanlışlık aynı ölçüde ölçsüz bir tedavi mi ister? Onlara hakikatin zeminini göstermenin tek yolu olsa da başkalarının teselli bulduğu hayalleri yıkmaya hakkın var mıdır, yoksa bu uğraş tam da fantezilerin en tahripkârı mıdır? “Gözü açıklık iyi bir şey olmalı,” der Marilynne Robinson’ın *House-keeping* [Ev İdaresi] adlı romanının anlatıcısı bir açmaz karşısında

pervasız bir yorumla, “ama belki de değildir.” “Sen, ben ve diğer herkes,” diye itiraz eder Strindberg’in *Baba* oyunundaki yüzbaşı, “çocuklar gibi bilinçdışında yaşayıp durduk, hayaller, idealler, yanılsamalarla doluyduk... Derken gözümüz açıldı; evet, belki öyle oldu, ama ayaklarımızı uzatıp dinlenecek yaşa geldiğimizde bizi uyandırmanın kendisinin de bir uyurgezer olduğunu gördük” (II. Perde, 5. Sahne). Yüzbaşının bu yorumunda Ibsen’i işaret ettiği düşünülür.

Ibsen’in çağdaşı Çehov’un karakterleri sıklıkla ruhsal yoksunluk çeken figürlerdir, geçmişle gelecek arasında sürüklenir halde duygusal yanılsamalara batmışlardır. Raymond Williams, *Drama from Ibsen to Brecht* [Ibsen’den Brecht’e Tiyatro] adlı çalışmasında, bu figürlerin, bereketli iletişim hatları kurmak yerine birbirine kenetlenen yanılsamalara hapsoldüklerini söyler. Ancak bu düşüncenin açılması gerekir. Vanya Dayı, “İnsanların gerçek bir hayatı yoksa kendi yanılsamalarında yaşarlar,” der. Elbette oyunlarda bu tip figürlere sıkça rastlanır: Sözelimi *Üç Kız Kardeş*’te, sebepsiz varoluşuna anlam vermek için yerel tuğla fabrikasına işçi olarak yazılan Tuzenbah, Harold Pinter’in *The Caretaker* [Bakıcı] adlı oyunundaki, Sidcup’ın elinden gerçek kimliğini kanıtlayan evrakları almaya çalışan Davies karakteri kadar merhamet uyandırıcıdır. *Üç Kız Kardeş*’te bol miktarda kendini aldatma vardır. Bununla birlikte, daha önce de değindiğimiz gibi, Çehov’un bazı kahramanları istihza dolu bir şekilde kendi hallerinin farkındadırlar ve Ibsen’in o fantezi tacirlerinin aksine, kendi çıkarlarına hizmet eden kurgularda yaşamazlar. Bu döküntü ve eksantrik kahramanlar kendilerini abartılı hüsnükuruntu nöbetlerine kaptırabilirler ancak çok azı yaşam-yalanının mahkûmudur. Her durumda, bir Brand ya da Borkman’ın şiddetli ışığını kaldıramayacak kadar loştur Çehov’un dünyası. Trajedi, tipik havası kendini aldatma değil de kendini kınama olan bu yarı aydınlatılmış, müphem alanlar için fazla haşın bir formdur.

İvanov öz-tiksintiyle doludur, *Martı*’nın Treplev’i ise, hayaller dünyasına kapılmasından ötürü kendini suçlar. *Vanya Dayı*’daki Astrov, kendisinin ve ahbablarının halini umutsuz bulur ve taşra hayatının iğrenç buğularıyla onları zehirlediğini iddia eder. *Üç Kız Kardeş*’teki Verşinin için mutluluk ulaşılmazdır ve genç adam arkadaşla-

rıyla birlikte unutulup gideceğini düşünürken Çebutikin için aralarından herhangi birinin var olduğu bile şüphe götürür. *Vişne Babçesi*'ndeki Lyubov Andreyevna, tahripkâr savurganlığının gayet farkında bir toprak sahibidir. Bizzat kendi çöküşüne tanık bir toplumsal sınıftır söz konusu olan. Aslında bu kuluçkaya yatmış öz-bilinç aynı zamanda onun hastalığının bir parçası olsa da, bu sınıf kendi ahlaki iflası konusunda şaşırtıcı ölçüde içgörülüdür. En bilindik Çehov'cu tasavvur, *Vişne Babçesi*'ndeki Trofimov'da olduğu gibi, ısrarlı çalışma çağrısıdır; ancak mübalağalı hitabetine karşın medeni varoluşun sadece çalışma değil, sömürü üzerine kurulu olduğunun da pekâlâ farkındadır Trofimov. Zaten bu oyunlarda toprağı işlemenin erdemlerine coşkulu övgüler düzenlerin çoğunu elde kürekle yakalamak pek mümkün olmayacaktır.

* * *

J.M. Synge'in tüm oyunlarında olduğu gibi, *The Playboy of the Western World*'de de [Batı Dünyasının Playboy'u] sıra dışı bir dil zenginliği sergilenir. Ancak tiyatro için yazdığı diğer eserlerden farklı olarak kelimeler *hakkında* da bir oyundur bu: Onların kudreti kadar iktidarsızlığı, yanılısma üretme kadar gerçekliği başkalaştırma kapasitesi ve temsilinden ziyade edimsel işlevleri hakkındadır. Yoksul bir ülkede kelimeler beş para etmez ve Christy'nin Pegeen Mike'ın gözüne girmek için yaltaklanması, İrlanda yazınında sık rastlandığı üzere, günlük hayatın sıkıcılığı ve yavanlığını telafi etmekte yetersizdir. Synge'in oyunlarındaki sözel coşkunluk, içerikteki çetinlikle uyuşmazlık içindedir. Tüm zamanların en ünlü İrlanda oyunu *Godot'yu Beklerken*'in başkarakterleri, o kasvetli ortamda kurtarıcının çok yakınlarda olduğuna dair bir yaşam-yalanında teselli bulurlar. Hepimizin bildiği gibi beklenen ortaya çıksa bunun sonuçları belki çok daha feci olacaktır. Sonraki döneme ait bir başka İrlanda oyunu, Brian Friel'in *Translations*'ında [Çeviriler], Donegal'da Keltçe konuşan bir topluluğa mensup bir kahraman, gururla Palas Athena ile evleneceğini ilan ederken yoksulluk ve sömürge baskısından kaçıp klasik antikite rüyasına sığınmıştır. Seán O'Casey'in *Juno and the*

Paycock [Juno ve Paycock] adlı oyunundan da görüleceği gibi bu tip fantezilere İrlanda tiyatrosunda sık rastlanır.

Synge'in oyununda, titrek Christy'nin babasını öldürdüğünden şüphe eden köy ahalisi tüm fantezilerini icat ettikleri baba katline yansıtır. Gelgelelim hikâye, başkarakterin bu yanlış kimliği ciddiye alıp benimsemesi ve bir şair gibi konuşup şaşırtıcı ölçüde atletik beceriler sergilemesiyle oldukça ilginçleşir. Öyleyse söz konusu olan basitçe (Pegeen Mike'in dile getirdiği gibi), gözüpek (şanlı) bir öykü ile kirli bir eylem arasındaki çatışmadan ziyade, mitin gerçeği kendi imgesinde yeniden şekillendirerek ikisi arasındaki boşluğu kapatma yetisiyle ilgilidir. Ya da Christy'nin dediği gibi: "Bugün yalanın gücüyle benden bir büyük adam yaratma peşindesiniz." Gerçekte babasını öldürmediği için –ki bu Oidipus için de geçerli olabilir– gerçekleşmemiş olayın yarattığı bir varlıktır o. Gelgelelim oyun serimlendikçe yanlışlama haddinden fazla gerçeğe dönüşür; o kadar ki sonlara doğru Christy bir oğul itaatsizliğiyle patriyarkı sembolik olarak mezara yollar, böylece babası bir arkadaş ve yoldaş olarak yeniden doğabilecek. Aynı zamanda, yanlarına sığındığı bir grup gözü bağı hayalperesti de terk eder; zira o hayalperestler, başta onu kendi arzuları ışığında yeniden yaratmış, iyileştirici bir yan bulamadıklarında ise yanlarından kovmuşlardır.

Öyleyse ironi şudur ki, köylüler gerçekten de Christy'den kahraman yaratmış, lakin bunu, onu kendisinin yanlış bir versiyonu ile besleyerek yapmamışlardır. Christy bu mitin gerçekte ne olduğunu kabul ettiğinde bir alay korkağın, yaltakçının, zorbanın ve manipülatörün onayını almaya değmeyeceğini, tek başına kendinde bir anlam bulma şansı olduğunu ve böyle yaparak babasıyla daha eşit koşullarda yüz yüze geleceğini anlar. Yaptığı kahramanlığa sırtını döndüğünde ise Christy gerçek bir kahraman olur. İşte şimdi, hayatının geri kalanında anlatacak bir hikâyesi vardır fakat bu babasını nasıl katlettiğine dair abartılı bir hikâye değildir. Bir yerde işte *bu* fablı anlatır, oyunun kendisinde yeniden aktarılan anlatıyı, bu açgözlü, omurgasız, sert, cinsel açıdan bastırılmış erkek ve kadınlar arasındaki maceralarını. Başka bir deyişle, babasının şu sözlerle tanımladığı ve aynı zamanda toplumsal gerçekliğe sağlam bir zemin de teşkil

eden, bir tür efsane babındaki “Mayo’nun ve buradaki ahmakların kahpelikleri”ni. Bir yanılsama, yaşam-zenginleştiren bir kurmacaya dönmüş, köylülerin sefil davranışları, o kaçak bara adımını attığı günden başlayarak, Christy’nin daha saygın bir genç adama dönüşmesinin yolunu açmıştır.

Syng’e’in *The Well of the Saints* adlı oyunundaki dilenciler Martin ve Mary Dou, bir mucize eseri görmeyetilerini yeniden kazanır, ancak çevredeki çirkinliklere, alçaklıklara ve özellikle de kendi tiksindirici görünümlerine şahit olduktan sonra, yeniden körleşmeye karar verirler. Temel ayırım bir yanılsamada yaşamaya zorlanmak ile bilfiil bunu seçmek arasındadır. Körlükten kurtulmuş halihazırda görenlerden daha keskin bir görüş sahibi olurlar: “Birkaçı hariç hepsi körmüş bunların,” diye gözlemler Martin. Şimdi bu ikili, diğerlerinin onların nasıl aldattıklarını açık şekilde görebilmektedir ve karanlığa dönmeye özlem duymalarına yol açan bir kavrayıştır bu. “Görmek üzücü bir şey, keyfini kaçırıyor insanın,” diye mırıldanır Martin Dou. Öyle olsa da artık seçilmiş cehaletlerine bir ölçü bilgi katabilmişlerdir. Çevresindekilerin yalanlarıyla beslendiklerinin bilincinde olarak, Christy Mahon gibi, hilekâr dünyayı eteklerinden silkeleyip terk ederler. Ancak neyi reddettiklerinin açıkça ayırdındadırlar artık. Oidipus gibi, körlüğü tercih ederler zira olan biteni yeterince görmüşlerdir.

Eugene O’Neill’in *Long Day’s Journey into Night* [Günden Geceye] adlı oyununda, uyuşturucu bağımlısı bir eş ve anne olan Mary Tyrone da kendini – kandıran biridir, ancak Dou’lar gibi bile isteye değil. Kendi bağımlılığıyla da oğlu Edmund’in hastalığıyla da yüzleşmeyi reddeder. Kocası James Tyrone ise, bundan kaçınmak varken insanın hayatı olduğu gibi görmeyi neden isteyeceği sorusunu yüksek sesle soran alkolik oğlu Edmund’dan farklı olarak içki bağımlılığını inkâr etmektedir. Hakikatin uydurma [*untrue*] olduğu bir dünyada yaşadıklarını düşünür. Tyrone’ların evini saran sis saklanma, sahte görünüm ve kişisel fanteziye kaçmaya dair ziyadesiyle göze batan bir simgedir.

O’Neill’in şekilsiz ve lafazan oyunu *The Iceman Cometh* [Buzcu Geliyor] edebî açıdan dikkat çekici az sayıda özelliğinden biri ismi

olan, çok daha zayıf bir eserdir. Hakikat sözcülüğünün yeni din değiştirmiş ateşli müritlerinden satıcı Theodore Hickey, yanlış arzularından kurtulmanın huzur getireceği inancıyla, çevresindeki aylaklarla meyhane müdavimlerinin boş hayallerini yıkmaya koyulur. Şimdilerde profesyonel bir insansevmez olmuş, hakikat düşüncesine burun kıvrıp ölümün kapıyı çalmasını bekleyen kırgın eski devrimci Larry Slade bile Hickey'in kurtarıcılık hedefinin dışında kalmaz, zira Hickey'in gözünde onun nihilizmi de bir başka yaşam-yalanından ibarettir. Yaşamı hor görmekle birlikte hayatına son vermeye de yanaşmayan şu "Son Uykunun Çığırkanı"nın yaptığı, korkularına ve yanlışlarına bahane üretmekten başka bir şey değildir aslında. "Sonunda kendinizden vazgeçebilirsiniz," diye haykırır Hickey içkici ahbablarına. "Vazgeçer ve denizin dibini boylarsınız. Huzur içinde yatarsınız orada. Daha ötesine gitmenize de gerek yok. Lanet olası en ufak bir umut ve hayalden de kurtulmuş olursunuz böylece." Ancak arkadaşlarından bir-ikisi pek de ikna olmuş değildir. "Şu ölümcül Yeşilaycılık vakalarından birçoğunu yakından takip etmişimdir," der aralarından biri, "ama Allah'tan tamamen iyileştiler de eskisi gibi kafa çekmeye devam ediyorlar."

Bu durumda Hickey, şu kronik kendini-kandıranlara yegâne ilaç olarak yaşarken ölmeyi reçete eden bir Buzcudur. Sadece ölü ya da tamamen kayıtsız olanlar fanteziden azadedir. Ama her şeye rağmen bu umudun bile kumdan yapıldığı ortaya çıkacaktır, çünkü Hickey karısı Evelyn'nin kendisi hakkındaki olumlu yanılsamaları yüzünden vicdan azabı çeker ve onu bu yanlış bilinçten kurtarmak adına öldürür. Evelyn'i kendinden [Hickey'den] kurtarmak ve böylelikle kendi ahlaki sefaletinin de bizzat bedelini ödemek için karısının kafasına sıkar. Durumun olanaksızlığı oyunun bir bütün olarak vasatlığıyla ilgili olsa gerekir. Hickey'in karısı hayattayken rüyasından uyanamayacağından, en iyisi bu uykuya devam etmesini sağlamaktır. Karısının hayatına hem onun yanılsamalarını sonuna kadar korumak hem de onları def etmek adına son verdiği için Hickey çifte zafer kazanır.

Bu durumda Hickey'in mesai arkadaşlarına vaat ettiği manevi ölümün kaynağını düpedüz cinayette bulduğu ortaya çıkar. Gelgelelim suç ortaya döküldüğünde, içkici ahbabları bunu bahane edip bir

kez daha kendi kişisel mitlerine çekilir ve Hickey'in aklını kaybettiğine ikna olurlar (ki bu pekâlâ mümkündür). Hickey'in onların o boş hayallerine son vermek için başlattığı sefer deliliğinin bir işareti olur. Bu durumda, onları fantezilerinden kurtarıp özgürleştirmek şöyle dursun bu fantezileri daha da güçlendirmiştir. Pazara çıkardığı hakikatleri satamadığına göre, Hickey'in Arthur Miller'ın satıcısı Willy Loman'dan daha başarılı olduğu söylenemez. Buzcu da umutsuzca düzmece bir avuntuya sığınır; aslında kafasına tabancayı dayadığı halde karısına asla zarar vermemiş olduğu yalanıdır bu. Larry Slade gibi, kendini-kandırmaya karşı başlattığı savaş basitçe kendi durumunu akılçılaştırmaya yarar. Oyun, aynı zamanda çıkarsız da olabilecek bir gizem bozma ihtimaline izin vermez. Kendini aldatmaca olarak görmeyen aldatmacaların örtüsünü kaldırmanın yolu yok gibidir.

Eğer *Buzcu*'nun seyircilere sunduğu seçenekler nihilizm ve kaçıştan ibaretse, bunun başlıca nedeni karakterlerin ideallerinin bir değeri olmamasıdır. Ibsen'in diyalektik tasavvuru, yani ideallerin hem köleleştirici hem de özgürleştirici olabileceği, Amerikalı takipçisinin ufkunun dışında kalır. Zira O'Neill'in nazarında tasavvur dediğin gündüz düşünce gömülmüştür. Ibsen'in kusurlu vizyonerleri hakikat ve neşeye zemin vermek için yanılışmaları yok etmeye kalkışır, oysa Hickey için yaşam değil ölümdür fantezi hapishanesinin dışında kalan. Bir başka acımasız hakikat sözcüsü olan ve O'Neill'in karakteriyle hemen hemen aynı zamanda sahnede boy gösteren, Tennessee Williams'ın *İhtiras Tramvayı*'ndaki Stanley Kowalski figürü ise, harikulade çizilmiş Blanche DuBois karakterinin o sahte ve yapmacık soyluluğunu darmadağın etmeye kararlı mı kararlıdır. Gün ışığında görünür olmaya katlanamayan Blanche, gerçekçiliğin yeminli düşmanı bir büyü taciridir. "Evet, evet, sihir!" diye haykırır. "İnsanlara bunu vermeye çalıştım. Onlara olanları başka türlü anlattım. Hakikati söylemem ben. Hakikat *olması gerekenleri* söylerim." Williams'ın *Kızgın Damdaki Kedi* adlı oyununda da bu tip hülyalar boldur. Politt ailesinin sergilediği gotik korku tiyatrosunda tüm aile, ailenin reisi Big Daddy'nin ölümcül hastalığına gözlerini kapar örneğin, oysa Big Daddy kırk yıl boyunca sarmalandığı riyakârlıktan tiksinimektedir artık. "Riyadır içinde yaşadığımız siste-

min adı,” diyen ve bu sistemi devam ettiren alkolik oğlu Brick ısrarla eşcinselliğini inkâr eder; Brick’in sevdiği adam Skipper ise, Brick’e olan tutkusunu ancak kendini yok etmek pahasına kabullenebilir.

Daha önce Jacques-Alain Miller’ın trajik kahramanı ana-gösterene [*master-signifier*] sadakat gösteren kişi olarak gördüğünden bahsetmiştik. Komedinin öznesi ise kendini Lacan’cı *objet petit a* [küçük öteki nesnesi] ile özdeşleştiriyordu; yani tüm sembolik rolleri tersine çeviren çöp parçası, işe yaramaz olumsuzluk ya da Gerçek’in mütevazı bir kırıntısıyla.⁵¹ Trajik tiyatronun yörüngesi genelde birinden diğerine geçişi ifade etmek için yeterlidir: Oidipus, Lear ya da Othello dilenci ya da soytarıya indirgenir, o pek havalı trajik tasavvurun havası ise kaba komedi ve groteskle alınır. Arthur Miller’ın *Satıcının Ölümü*’nde, Willy Loman ve oğlu Biff arasındaki yüzleşme, tam da komik ve trajik arasında buna benzer bir mesafeye işaret eder: “Baba! Beş paralığım ben, tıpkı senin gibi!.. bir hiçim!” diye öfke içinde bağırır Biff, kendisini Amerikan Rüyası’na göre değerlendirmeye devam eden babasına. “Ben beş paralık falan değilim!” diye parlayarak karşılık verir Willy, derinlere işleyen bir vakarla. “Ben Willy Loman’ım, sen de Biff Loman’sın!” Kahramanların ikisi de haklıdır: Emek piyasasının bakış açısıyla iki adamın da çöpten farkı yoktur, elden ele gezen bozuk paralar kadar değersiz, bu yolla da Jacques-Alain Miller’ın gözünde komiktirler; gelgelelim Willy bireyin biricikliğinin kutsal addedildiği ideolojinin sahasından güç alarak oğlunu şiddetle tersler, böylelikle de ana-gösterene trajik bir şekilde sadık kalmaya devam eder. Yanılgısının, ama haşmetinin ardında da, dünyası başına yıkılırken bile soylu yalanından (“kof bir hayal” der Biff, kırıcı bir tabirle) geri dönememesi olgusu vardır. Arthur Miller, “kendi-yarattığı rolde fanatikçe direktmek”⁵² olarak tanımlar bu durumu. Benzer şekilde Scott Fitzgerald’ın *Muhteşem Gatsby*’si de Gatsby’nin yanılsamasındaki, sonuçları felaket getirecek olan, muazzam dirim gücünü anlatır.

Loman’ın içinde bulunduğu çıkmaz, bir yerde Polonius’un

51 Bkz. *The Fragile Absolute*, s. 39.

52 Arthur Miller, *Plays I*, Londra, 2014, s. 33.

Hamlet'e verdiği öğüdün canlı bir reddi olarak görülebilir. Ya kendine karşı dürüst olmak, Willy'nin dikbaşlı oğullarına yaptığı gibi, sahte idealleri sahiplenip bunları diğerlerine kabul ettirme yolunu aramak anlamına geliyorsa? Ya kimlik arayışı gerçekte kim olduğunu bilemeden ölüp gitmen demekse? Ya saygın olma arzunu, övgüye değer de olsa, ahlaki açıdan değersiz olacak şekilde düzenlemeye zorlanıyorsan? Öyleyse bu durumda kişi, Biff gibi, Öteki'ne kayıtsızlıkta karar kılıp vazgeçmeli midir; Willy'nin küçük oğlu Happy gibi, meseleye bulaşmaktan tamamıyla kaçınmalı mıdır; ya da bizzat Willy gibi, kendisini hezeyana ve en sonunda ölüme sürükleyecek olduğu halde, tanınma peşinde çırpınmaya devam mı etmelidir? Oyundaki ironi şudur ki, kendinde bir türlü çekip gitme gücü bulamaması nedeniyle Loman onayını almayı talep ettiği medeniyetin bilfiil yıkıcı bir eleştirisini temsil eder. Gösterdiği sadakate değmeyeceği ortadadır. Nitekim Miller, kahramanını derinlemesine kendini adadığı ideolojinin boşluğuyla istila edilmiş olarak görür, bütünüyle kendini aldatmış olarak değil.⁵³ Bu anlamda oyun, yanlış bilincin değil, yanlışsamayla gerçeklik arasında parçalanmış, hiçliğini fark etmesine karşın ego idealine tutunmaya devam eden bir adamın trajedisidir. Oyundaki bir başka ironi de Amerikan Rüyası yalanının ortaya serilmesine karşın bu rüyaya ait bazı niteliklerin, örneğin kahramanın kendine duyduğu sebatlı inancın, hayranlıkla anılıyor olmasıdır. Miller'ın *Köprüden Görünüş* adlı oyununun Eddie Carbone'u da yanlış bir talebin pençesinde doludizgin ölüme sürüklenir; ancak *Sattıcı*'da Loman'ın ölüme yazgılı rüyasının peşine takılmasının övülmesine (ve eleştirilmesine) benzer şekilde, bu oyun da kahramanın işleri yoluna koymayı reddetmesiyle hareketlenir. Kişinin kendisine dürüst olması hayatidir, ancak söz konusu kendiliği belirleyen yozlaşmış bir başarı etiği yahut Carbone'un durumunda olduğu gibi, hiç de saygıdeğer olmayan arkaik bir ahlak anlayışıysa?

Katedraldeki Cinayet T.S. Eliot'ın oyunları arasında manevi hakikatlerin sıradan halkla temas edebildiği tek oyundur. Gerçi bu ikisi arasında tiyatronun liturjik biçiminin içine sinmiş, rahiplerin, yar-

dımcılarının, Koro'nun ve diğerlerinin ayinde birlik olmalarını andıran bağlantılar yok değildir. Oyunun sonunda, utangaçça da olsa geleneksel Koro bile Thomas Becket'in şahadetinin önemini hissetmiş gibidir. Bu şahadet kendi sıradan hayatlarında meyvesini görebilecekleri bir hadisedir. Buna karşın *The Family Reunion* [Aile Toplantısı] ve *Kokteyl Parti*'de metafizik farkındalığa sahip olanlar ile dışarıdaki karanlığa mahkûm olanlar arasında o tip bir ilişki yoktur. Onun yerine, tepesinde ruhani âlimler, tabanında üst sınıftan birkaç kalın kafalı, ikisi arasında da mühim bir şeylerin olmakta olduğunu sezen ama bir türlü ismini koyamayan bir avuç karakterin oluşturduğu bilinç düzeylerinden mürekkep bir hiyerarşi vardır karşımızda. Oyun içindeki bu kademelendirme seyircilerde de karşılığını bulur: Eliot, seyirciler arasında oyuncuların serbest vezinle konuştuklarının farkına bile varamayan ahlaki açıdan sıradan kimselerin yanında, oyunun derinlerinde yatan anlamları bir nebze kavrayabilecek birkaç seçilmiş olduğunu da varsayar.

Oyunlarda amaçlanan hiçbir şekilde bu boşluğa köprü kurmak değildir. Aksine, Eliot tiyatrosu eylem ile anlamın –sahnedeki tanıklarımız ile değinide bulunulan dinî alt metnin– gösterişli bir şekilde kesişemediği bir alan oluşturur. Doğrusu istenirse, oyunlarda bu kopukluktan alınan sapkın bir keyif vardır. Ibsen ve Çehov'da olduğu gibi, en önemli olayların çoğu sahne dışında gerçekleşir, çünkü doğalcı salon ortamında bunlar doğrudan temsil edilemez. Bu anlamda, oyunun formu günlük hayat ile onu aşan arasına bir çizgi çekerek, neyin gösterilip neyin gösterilemeyeceği üzerine bir eleştiri işlevi yüklenir. Oyunlar, doğalcılığın hudutları içinde kalarak, ironik bir şekilde kendi sınırlarına parmak basar. Buradan çıkan, yazarın sunmak isteyeceği türden ruhani bir tiyatro eserinin geç modernitenin ruhsuz ikliminde artık mümkün olmadığı imasıdır. *Kokteyl Parti*'de, metafizik monologlar telefonla kesintiye uğrar, böylelikle iki alan da taşlamalı bir şekilde sorgulanır. Gündelik hayat kötü bir şakadır, lakin onun ötesine geçme çabası da öyledir: Bir aziziyi andıran Celia'nın şahadeti kasıtlı olarak zevksiz bir *comédie noire* örneğinden ibaret kalır. *The Family Reunion*'da Eliot, yüksek sosyetenin iki boyutlu dünyasına günah, günahkârlık, ceza ve kefaret gibi önemli meseleleri dâhil etme

noktasında acı bir çaresizlikle teslim olduğunda salon penceresinde Furia'ların görünmesi, Eliot'ın bir başka kurnaz jestidir. *Kokteyl Partî*'de ruhani rehber rolünü en iyi Psikiyatr Reilly oynar, ki bu seküler ruhbanlığı Eliot'ın hor gördüğüne şüphe yoktur. Oyunların çoğunda olduğu gibi, Reilly de yazarının zararına bir şakadan ibarettir.

Gelgelelim tüm bunların kibar sınıfın sırtına yüklenmesine izin verilmez. Günlük hayattaki bilinç yanlış bilinç olmaya yazgılıdır, burada daha fazlasını beklemek ütopyacı zihniyetin bereketsiz bir örneğinden ibaret kalır. Kadın ve erkeklerden oluşan küçük bir zümrenin kısa sohbetler ve kokteyller aracılığıyla selamet ve lanet alanını görmesi yeterlidir. Ruhani değerler, özellikle ayağa düşmemeli, aslında bu alana hitap etmesi gerekse de ortak deneyimden yalıtılmalıdırlar. Gerek metafiziğin gerekse Martiniler âleminin, karşılıklı ayrışmayla içleri boşalır. Biri ahirete dair asla somutlaşmayacak tek tük sezgi anlarına, diğeryise bir dizi kırılğan görgü kuralına indirgenir. Eliot'ın Hıristiyan inancı, resmî olarak ne ilan etmiş olursa olsun, asla bir enkarnasyon türünde değildir ve tiyatrosunun biçimleri de bu gerçeği yansıtır. Görgü kuralları yararsız da olsa korunmalıdır, zira bunlar, Chelsea ve Kensington'ın İçi Boşalmış Adamı için, onları bütünüyle parçalama tehlikesi taşıyan hakikat karşısında kalkan işlevi görürler. İnsan türü manevi gerçeklere pek dayanamaz ve manevi gerçekler de insan türüne pek düşkün değildir doğrusu. Hakikat, bu dünyanın Edward'ları ve Lavinia'ları için görünür olsaydı, kokteyller elden ele dolaşmaz, salon sohbetleriye tekleyip susardı. Mayfair'de Ibsen'ci doğrucu Davud'a bir çağrı yoktur. Kutsal ve dünyevi her alan, kendi içinde gereklidir; o kadar ki karışmaları ikisi için de felaketle sonuçlanacaktır. Eliot böylece yüksek sosyete, alaya aldığı ölçüde desteğini esirgememektedir. Dünya işlerinden feragat eden bir-iki yalnız vizyoner çıkacaktır ama biz geri kalanlardan sağduyulu olup o alaycı bozgunculuk ruhuyla protokollere boyun eğmemiz beklenir. Hakikat ve yanılısma birlikte var olurlar, ancak iyi karışmazlar. Edward Albee'nin oyunu *Kim Korkar Virginia Woolf'tan?*'daki durum tam tersidir. "Hakikat ve yanılısma, George: İkisi arasındaki farkı bilmiyorsun," diye suçlar Martha, kocasını. Kocasını da şu yanıtı verir: "Hayır ama biliyormuşuz gibi devam etmeliyiz."

Liberal düşünce kuvvetlerin dolaysız çarpıştığını düşünmekten kaçınmaya meyillidir, onun yerine karşıt güçler arası bir denge tasavvur etmeyi seçer. “Hayatın büyük pratik sorunları söz konusu olduğunda,” diye yazar John Stuart Mill *Özgürlük Üzerine*’de, “Hakikat büyük ölçüde karşıtları uzlaştırmak ve birleştirmek meselesidir. Uygun bir yaklaşımla, gerekli ayarlamaları yapacak kapasitede ve yansızlıkta bir zihne sahip olanların sayısı ise oldukça azdır.”¹ Modern liberalizmin klasik bildirisi bu. Hakikat çok-yönlüdür, partizanlığın yapabileceği tek şey ise onu çarpıtmaktır. En akıllıcası ikisinin ortasında durmaktır. Farklılıklar övülür ama çatışma genel olarak arzu edilmez. Radikal içinse aksine, belli antagonizmalar kaçınılmazdır, farklılığı olumlama bizzat mücadeleyi gerektirebilir. Bazı durumlarda hakikat tek taraflı da olabilir: Irkçılık ve ırkçılık karşıtlığının buluşacağı orta nokta nedir, yahut Yahudiler ile Yahudi düşmanları arasında makul bir denge nasıl sağlanabilir? Faşistlerle ortak noktada buluşma-

1 John Stuart Mill, *On Liberty and Other Essays*, Oxford, 1991, s. 54 [*Özgürlük Üzerine*, çev. Tuncay Türk, Oda Yayınları, İstanbul, 2018. (Ç.N.)].

ya çalışıp barışmak mı iyidir yoksa onları mağlup etmek mi? Hadi kadınların çağlar boyunca baskı altında tutulduğunu iddia etmek partizanlık olsun, lakin bu tespit doğru değil midir? Belki de uzlaşmak çatışmayı taraflardan birinin çıkarına olacak şekilde etkisiz kılmak demektir. Adalet olmaksızın düşmanlıkların gevşemesi mümkün olmayabilir, adaleti güvence altına almaksa onun adına savaşmayı gerektirebilir. Dahası, birlik tabiatı itibarıyla iyidir denemez. Nazi Almanyası bu hususta mükemmel bir örnektir. Ayrıca çözüme ulaşılmasını sağlayacak koşulları kimin belirleyeceği meselesi de vardır.

“En başından beri, trajediyle ilgili tartışmaların bütününde,” diye yazar Helen Gardner, “şu husus hep vurgulanmıştır: Trajedi karışıklıkları içerir ya da uzlaştırır veya belli bir gerilimde tutar.”² Uzlaşmak, diye parmak basar Miguel de Beistegui ve Simon Sparks, “(trajik) düşüncenin temel talebidir.”³ I.A. Richards ise –ki kendisi için trajedi “edebiyattaki en büyük ve en güzide şeydir”– onu merhamet ve dehşet arasında narin bir denge sağlanması sayesinde karışık güçlerin eşitlenip uzlaşması olarak görür. Trajik deneyimin kalbindeki neşe, diye öne sürer Richards, dünyada her şeyin yolunda gittiğini yahut bir yerlerde adaletin tesis edildiğini değil, ama trajik eserin uyumsuz itkiler arasında tatmin edici bir uyum yakalamasıyla, “şu an burada, sinir sisteminde her şeyin yolunda olduğunu,”⁴ işaret eder. Bu trajedi görüşündeki ironiyi görmezden gelmek zordur. Gerçekçi romanın barışçıl bir hesaplaşmayla son bulması beklenebilir, ne de olsa form gittikçe daha da müreffeh bir hayat süren orta sınıfın en yüksek kültürel kazanımlarından biridir. Ne var ki diğerlerine kıyasla bizi çok daha fazla kayıp ve yıkımla yüzleştiren, bunu yaparken de ağırı kesicilere yahut yanlış umutlara yüz vermeyen bir sanat formundan böylesi bir ahenk beklemek tuhaftır.

Trajedinin özü, diye devam eder Richards, bizi bir anlığına, sermayemizde her zaman hazır bulundurduğumuz o bastırma ve yü-

2 Helen Gardner, *Religion and Literature*, Londra, 1971, s. 24.

3 Miguel de Beistegui ve Simon Sparks (yay. haz.), *Philosophy and Tragedy*, Londra ve New York, 2000, s. 11.

4 *Principles of Literary Criticism*, s. 217-218.

celtmelere başvurmaksızın yaşamaya zorlamasında yatar. Doğru olduğunu kabul etsek bile, bunun dengeleme marifetiyle başarılacağı şüphelidir. *Kral Oidipus*, *Kral Lear*, *Phèdre* yahut *Rosmersholm*'ün temel vurgusunun denge ve uzlaşma olduğunu kim ikna edici bir şekilde iddia edebilir? Euripides'in Pentheus'u dünyayla barışabilmiş midir yahut Racine'in *Andromaque*'ının sonunda anlaşma sağlanabilmiş midir? Hepsinin ötesinde, uzlaşma durumlarından çarpıcı tiyatro eserleri çıkarmak da pek kolay değildir. Uyumsuzluğu bütünlüğe kıyasla daha çekici buluruz, trajik tiyatronun bunu sahnelemenin merkezine yerleştirmesinin bir nedeni de budur. Hiç şüphesiz bu bütünlleştirme takıntısının altında, ideolojik olduğu kadar psikolojik de bir itki vardır. Bir yığın parça ile karşı karşıya kalan zihin parçaları olduğu gibi bırakmanın daha iyi olup olmayacağını sorgulamaksızın, Klein'cı bir onarma fantezisinin pençesindeymişçesine, bunları bir araya getirme dürtüsüne karşı koymakta zorlanır.

Fortinbras'ın sahnede azametle yürümesi, Lear'ın bağışlayıcı bir halde hayata gözlerini yumması ve Catherine'le Heathcliff'in tarihin fırtınasından mezara sığınmaları gibi, birçok trajedinin farazi bir yenilenme havasıyla sona erdiği doğrudur. Ancak daha az sefil bir hayat biçimine ait bu gelgeç ışımaların trajik eylemdeki ıstırapı gölgelemesine izin vermemelidir. Bir uzlaşma sağlandığı durumlarda bile, aslında bunu gerekli kılan olayların hiç yaşanmaması muhtemelen daha iyi olacaktır. Walter Kaufmann trajedinin değerinin, "herhangi bir avuntu, inanç ya da neşenin, can çekişen kardeşlerimizin çığlıklarına kulaklarımızı tıkamasına imkân vermemesinde" yattığını öne sürerken, bu sanat formunda teselli denen şeye yer olmadığı iddiasında değildir.⁵ Nitekim Iago'nun cezasını bulması Desdemona'nın ölümünün telafisi olamaz. Aristoteles, Euripides'i Eski Yunan'ın en trajik yazarı olarak görür, çünkü uzlaşsız sonlardan kaçınmamıştır.

Trajedi kuramının Schiller'den Heidegger'e uzanan damarında yaraların iyileşebileceği, düşmanlıkların üstesinden gelinebileceği ve ölüme götüren güçlerin teskin edilebileceği yönünde ikna edilirik.

bul edilemez bulacağı dahi söylenebilir. Tüm o felsefeci takımı içi-
se en değerli olan trajedinin yazgı ile özgürlük arasındaki çatışmayı
çözebileceği düşüncesidir, böylece trajik tiyatro estetik olduğu kadar
etik-politik bir mesele haline de gelmiştir.

Burada bir sorun, özgürce üstlenen edimlerin kontrol edilemez
sonuçlar doğurması ve failin karşısına kader şeklinde çıkabilmesidir.
Sadece benim özgür edimlerimin seninkileri engellemesi değil, ken-
dimin de bunların kurbanı olabileceğim fikridir. İşte bu yüzden kul-
luğa yol veren bizzat özgürlük olur. Ancak diyalektik düşüncenin
kavrayabileceği bir paradokstur bu. Sophokles'in Oidipus'undan Ib-
sen'in Karsten Bernick'ine, Aiskhülos'un Orestes'inden Büchner'in
Danton'una, edimler bir yabancı kılığında dönüp faillerin başına
bela olabilir. Kendimizi zapt edecek zincirleri ellerimizle döver, Ais-
khülos'un Agamemnon'u gibi, bile isteye zorunluluğun koşumlarını
takarız. Serbestiyet kendisinin en büyük düşmanıdır. Piyasa toplum-
larında bu karşıtlık, en azından Marx'a göre, içinde bulunulan düze-
neğin ta kendisidir.

Bu meseleye bir başkası eşlik eder. Dünyayı kendi çıkarları
doğrultusunda şekillendirmeye çalışırken orta sınıf medeniyeti bi-
lim ve teknolojiye daha da amansız bir-iki araç geliştirmiştir kuş-
kusuz; fakat bilimin bize söylediği tüm maddi fenomenlerin bazı
katı yasalarla yönetildiğidir ve insan evlatlarının bu belirlenimcilik-
ten nasıl muaf tutulduğunu anlamak güçtür. Bundan çıkan sonuç,
insana Doğa'yı boyunduruk altına alma yetkisi verenin onu aynı
zamanda özgürlüğüne el koymakla tehdit etmesidir. Özgürlük ama-
cına ulaşmak için kestirim ve hesaplama yoluna başvurmalıdır ama
bu pekâlâ onun altını oyan bir proje haline gelebilir. Özgürce eyle-
mek tarihin açık uçlu olduğunu varsaymaktır; ancak bu tarz eylem
bir nebze muayyen bilgi de gerektirir ve bu tip bilgiyi öngörülmez
bir dünyada edinmek hiç de kolay değildir. Filozof John Macmurray
bu Kant'çı açmazı şöyle özetler: "Sadece belirlenmiş bir dünyayı bi-
lebiliriz; sadece belirsiz bir dünyada edimde bulunabiliriz."⁹ Özgür-

lük kendini belirleyebiliyor olmaktır ve bu kişinin ancak kendi belirlediği yasalara boyun eğmesiyle mümkündür. Lakin bu gibi yasalar fizik yasalarındaki düzenliliğe indirgenemez. Gelgelelim ahlaki ve maddi birbirinden ayrı iki alansa, insanlık kendinin ötesindeki her konuda temelden yoksun kalmış görünür. Bu halde, serbestiyetimizi ancak evsizliğimiz pahasına elde edebiliriz. Böyle bir özgürlüğün maddi bir imgesi de olamaz. İnsan evlatları için en belirli olduğu iddia edilen şey (“Özgürlük” diye yazar Friedrich Schelling, “tek başına her şeyin temelini oluşturan bir ilkedir”¹⁰) dilin ağıyla yakalanamaz, temsili boşa çıkarır ve ancak suskun bir epifani ya da anlamlı bir sessizlikte ifade bulabilir; cıva gibi değişken bir şeydir, gözücüyle yakalanabilir ama dosdoğru yüzüne bakılmak istendiğinde yok olup gider. Bu yarı tanrısal istidadın katılmışmış sabit bir imgesi yoktur.

Orta sınıf toplumunun temelini –özgür özneyi– oluşturanın bir kaya kütlesi değil de boşluk olduğu söylenebilir. Ebediyen kendi rahminden neşet etmiş o saf özbelirlenim noktası, herhangi bir belirli nesneyi sonsuzca aşan mutlak olumsuzlamadan ibarettir. Eylemlerimizin kaynağı olmakla birlikte hiçbirinde mevcut değildir. Görünen o ki felsefe, bu yokluğa güvenli bir şekilde demir atamaz ve onu sabitlemeye çalıştığı her denemede ancak boşluğu avuçlamakla yetinir. Böylece kendi teşebbüsünü olanaklı kılan koşullar üzerinde düşünemez. Düşünce mutlak bir zemine ihtiyaç duyar. Ancak o zemin tıpkı öznellik gibi oynaksa, bir inanç nesnesi olmaktan öteye gidemez. Bununla beraber özne için belirli kılınmak, onu özünden yoksun bırakmak demektir. Benliği bilmek onun altını oymak demektir, bilmemekse modernitenin merkezindeki şifreyi, kara deliği kabullenmek. Burjuva İnsanı gücünün doruklarında kendini kör etmiş gibi, çevresindeki dünyayı insanlaştırmak için eylerken kendini mahveden kibirli bir mahlûk gibi görünür.

Bu durumda Kant ekolü için insanlığın olağan halinde bir trajedi havası var gibidir, ne de olsa fenomenal varoluşu ile kavramsal

anlama çabasından sıyrılıp kaçan özgürlüğü ya da aklı arasında bölünmüştür. Özne her yerde özgürdür ama yine her yerde zincire vurulmuştur; bölünmüş ve ayrılmış dünyalarda yaşamakta, manevi alanda karşısında aklandığı yasaların Doğa'nın sahasında kölesi durumundadır. Eski Yunan trajedisinininkine büsbütün uzak düşmeyen bir görüştür bu. O dünyada, sınırlı bir bağımsızlık bahşedilmiş erkek ve kadınlar yarı karanlıkta, üzerinde egemenlik kurmakta yetersiz kaldıkları güçlerle mücadele eder ve daima kısmi ve şüpheli bir bilgiye mahkûm olmalarına karşın eylemek durumunda kalırlar. "Trajedide," diye öne sürer Dennis Schmidt, "etiğin nüfuzunun insanın ufkuyla orantılı olmadığını öğreniriz."¹¹ Tam da Kant'ın insan aklına metafizik sınır çizgileri yerleştirip o hayli kibirli bilgi arzusuna karşı uyarıda bulunmasını izleyen dönemde, gözlerini çıkaracak derecede hakikate susamışlığıyla Oidipus, Alman felsefesinde düzenli sahne almaya başlar. *Kral Oidipus* kendi tarzında bir *Saf Aklın Eleştirisi*'dir.

Öyle de olsa, Kant'ın düşüncelerinden derilecek belli bir teselli yok değildir. 1915'te kaleme aldığı bir denemesinde fenomenolog Max Scheler teslimiyetin trajedinin en güzide meyvesi olduğunu iddia eder, zira o bize daha iyi bir dünyanın mümkün olmadığını göstererek huzur verir. Fiziksel nedensellik diyarı değerler krallığından uzaktadır elbette; ancak Scheler'e göre bu bizi, dünyanın ahlaki açıdan ölçülü ve kabul edilebilir şekilde hareket etmesi gerektiği yönündeki yanlış beklentilerden kurtarır.¹² Kant'a gelince, Doğa ile tin arasındaki boşluğun estetikle aşılabileceği inancında bir miktar teselli bulmuş gibidir. Sanat eseri maddi bir şeydir, bu yönüyle de kuramsal kavrayışa ait bir nesnedir; ancak birliği ve özerkliği ile bir insan-özne gibi hareket eder. Dahası sanat eseri bu şekilde Doğa ile tini birleştirerek hem ampirik hem akılcı, hem duysal hem bilinebirlidir. Her şeyden önce sanat yoluyla, duyum ötesi olan, duyumsanır bir görünüm kazanır. Kant'ın *Yargı Yetisinin Eleştirisi* bu yolla sanat

11 Dennis Schmidt, *On Germans and Other Greeks*, Bloomington, Indianapolis, 2001, s. 15.

12 Bkz. Max Scheler, "On the Tragic", R.W. Corrigan (yay. haz.), *Tragedy: Vision and Form*, New York, 1965.

eserinde, bir bilgi nesnesi olarak dünya ile (ki *Saf Aklın Eleştirisi*'nin konusudur bu) *Pratik Aklın Eleştirisi*'nin sahası olan ahlaki ve akılcı katman arasında bir bağ bulur.

Kant'ta bir düşünce deneyinden ya da spekülâtif hipotezden pek de öte olmayan şey, onun bazı mirasçılarının çalışmasında bütünüyle olgunlaşmış bir estetik felsefesi haline gelir. Artık sanat eserinin, özgürlük ve zorunluluğun kendiliğinden bir olduğu yer olarak selamlandığı günlerin gelmesi uzun sürmeyecektir. Kendini örgütleyen bir bütünlük olarak yapıntı, bir yasa ve toplam tarafından yönetilir, bu suretle de zorunluluğun egemenliği altındadır. Ancak yakından incelendiğinde söz konusu yasanın, eserin parçalarının müşterek eklemlenmesinden başka bir şey olmadığı ortaya çıkar, bu parçaların her biri özgürdür (özelikleme anlamında), ancak bu özgürlük diğerleriyle karşılıklı ilişkiler üzerinde temellendirilir. Eserin her cephesi geri kalanıyla etkileşimi sayesinde zenginleşir, bütünü yasalarına bağlı kalarak özgürce gelişir. Şiirsel göstergeler, sorumluluk sahibi yurttaşlar gibi, ortak iyi için bir araya gelir. Bu itibarla sanat eserinin, devlet işlerinden uzak kalmaya devam etse de, bir güzellik nesnesi olduğu kadar politik bir alegori olduğu da söylenebilir. "Şiir," der Friedrich Schlegel, "cumhuriyetçi bir söylevdir, kendi kendinin yasası ve kendi içinde amacı olan bir söylev. Her parçası özgür bir yurttaşdır ve her birinin oy hakkı vardır."¹³ Sanat bize birleşmiş bir siyasal düzen tasavvuru sunar fakat kendini oluşturan unsurları istismar ederek değil, onların münferit özellikleri sayesinde işleyen bir birliktir bu. Söz konusu haliyle sanat anarşinin de otokrasinin de düşmanıdır.

İşte böylece devrim çağında, sanat bir özgürlük biçimini, lakin ihlal eden değil yasaya uyan bir biçimi örnekler. Gramsci'ci terimlerle, otoritesi hegemoniktir, zorlayıcı değil. Her bir duyusal ayrıntısına, onu katı şemalara maruz bırakmayarak özgürce ifade şansı verse de, bir organik bütünlük mucizesidir. Eğer Alman İdealizmi'nin ikilemi öznenin özgürlüğü ile sağlam bir zemin ihtiyacını bağdaştır-

maksa, sanat eseri bize özgürlük ile temelin birlik olmasıyla ilgili fevkalade kullanışlı bir ders sunmaktadır.

Sanat eseri bir bütün olarak, somut tikeller dahilinde ve bu tikeller aracılığıyla işlediğinden, duyumsal akılcılık için bir model teşkil eder: Duyumsanır ile anlaşılırı, sonlu ile sonsuzu, zorunluluk ile özgürlüğü, Doğa ile tini birleştirme vaadi sunan bir akıl biçiminin modelidir bu. Sanat duyuları işe koşar, erkek ve kadınları soyut bir doktrine kıyasla daha derinden dönüştürmesi de bundandır. Lakin söz konusu olan Bastille'i basan ayaktakımını andırır şekilde duyguların azgınca hücum etmesi değildir, zira duyusal içerikler tutarlı bir tasarımla içeriden şekillenir. Bizzat akıl duyumsallaştırılmış, böylece ruhsuz bir akılcılığa sürüklenmektense insani ihtiyaç ve duygularla teması sağlanmıştır. Özgürlük nesnelleştirilmiş, belli bir biçim almıştır. Bu sanat eseri modelinin altında, estetikle ilgili hemen her söylemde olduğu gibi, teolojik bir kavram pusuda yatar: Enkarnasyon ya da Tanrı kelimasının ete kemiğe bürünmesi.¹⁴

Güzellikle kastedilenin bir parçası da özgürlük ve zorunluluğun, duyumsanır ve anlaşılır olanın ve benzerlerinin ahengidir. Ama aynı zamanda ortada bir yüce meselesi vardır ki bu, akıl ve tini bağdaştırmaktansa sonrakinin önceki karşısındaki zaferini temsil eder. Yüce bir nesne ve olayla karşılaştığımızda, duyularımızın ötesinde olan ve onların sınırlarını gösteren bir gücün bilincine varırız. Her şeyden önce işte burada bir mesele olarak estetik, trajik fikriyle birleşir. *Yargı Yetisinin Eleştirisi*'yle estetiği felsefenin merkezine kaydıran da yücenin büyük filozofu olan da bizzat Kant'tır. Ne var ki Kant açık bir trajedi yorumu vermese de Schiller, Schelling, Holderlin, Nietzsche ve diğer başka bazı daha küçük isimler ikisi arasındaki bağlantıyı kurmakta çekingen davranmamışlardır. Kant'ın gözünde yüce, başka şeylerin yanında, akılcı ya da duyular üstü benliğin doğal ve ampirik olan karşısında zaferini temsil eder. Hani şu hep stokta olan deniz fırtınası yahut baş döndüren dağ zirvesi gibi yok olma olasılığı içeren senaryolarla karşılaştığımızda, maddi mevcudiyeti-

mize yönelik bu gibi saldırıların vakurca üzerine çıkan, özgür, öze ait [*noumenal*] ve aşkın olduğunu bildiğimiz bir güç buluruz kendi içimizde. Buna bağlı olarak özne, kendi rutin tecrübesi ile sadece sonsuzca daha yüksek ve derin olmakla kalmayan, Kant'ın bazı sapkın müritleri için aslında bir deneyim nesnesi de olabilen benlik arasında bölünmüştür. *Maître*¹⁵ tarafından epistemolojik olarak yasak bölge olarak konumlandırılan şey onun bazı çıraklarının görüş alanında belli belirsiz salınmaktadır.

Trajedi gibi yüce hissi de makbul bir korku uyandırır. Korku ile coşku duygusunu harmanlamasıyla iki form da Fransız Devrimi'yle; daha doğrusu, devrimin orta sınıfta uyandırdığı ikircikli tepkiyle görünür hale gelmiştir. Bazı düşünürler için, herhangi bir hadisenin dehşeti –ürpertici bir deniz kazası gibi– ihtiyatlı bir mesafeden izleniyorsa tatmin edici olabilir. Yücelik fikri yeni bir hayatla tazelendiğinde yeni bir trajik tasavvur da doğar ve bunların ikisi de siyasi kargaşa dönemlerinden neşet eder. Devrim gibi, trajik ve yüce de hem yıkar hem öğretir, hem ıslah eder hem arındırır, hem büyütür hem küçültür. İnsafsızca ağzımızın payını almış ve zaaflarımız ile ölümlü oluşumuzu benimsemeye zorlanmış halde insan maneviyatının sonsuz ve zarar görmez olduğuna ikna edilerek bir coşkunluk hissi de duyarız. Bu kiplerin ikisi de, sonsuz ilerleme şeklindeki burjuva rüyasına sırt çevirerek bizi faniliğimizi kabule zorlar. Hâlâ hayatta olduğumuz gerçeği ise, her ne kadar korkunç ve katlanılmaz da olsa, gerçek yuvamızın sonsuzlukta olduğunu hatırlatır.

Daha gösterişsiz bir tarzda ifade edecek olursak, gerçekte asla yok edilemeyeceğimize kani olarak ve ölene kadar peşimizi bırakmayan güçlerden istediğimiz gibi bir miktar farazi intikam alabileceğimize güvenerek, kendimizi kurgusal biçimde ölüm içgüdüsünün hazlarına bırakabiliriz. Gerçek mutluluk, diye öne sürer Wittgenstein, “Güvendeyim, *ne olursa olsun* hiçbir şey bana zarar veremez,”¹⁶ diyebilmekten ibarettir. Bela denizleri karşısında ancak silah kuşanıyorsak trajik ve yüce o tip ıstıraplardan nasıl yalıtılmış olduğumuzu bize

15 (Fr.) Usta. (Ç.N.)

16 Ludwig Wittgenstein, “Lecture on Ethics”, *Philosophical Review*, Sayı 74, 1965, s. 8.

öğretebilir; zira her ne kadar faydasız da olsa, tin yalnızca doğal dünyayla mücadele ederek gelişme şansı bulabilir. İki durumda da, sadece acı çekerek ve kahramanca direnerek o amansız güçlerin mevcudiyetini hissedebilir, buna karşın manevi açıdan eşit konumda hatta onlardan üstün olduğumuzu idrak edebiliriz. Bu anlamda, sanat eserinin biçimsel yapısında olduğu gibi, sınır ya da zorunluluk özgürlüğün temelidir, karşıtı değil.

Trajik sanata özgü olan özgürlük ve zorunluluğun kaynaşması değildir. Söz konusu kuramda bu durum genel olarak sanat için geçerlidir. Onun farklılığı, bu birliği konusunun bir parçası olarak tematikleştirilmesinde yatar. Bu anlamda trajedi, kendi üzerinde derinlemesine düşünen bir sanat örneğidir. “Yüce Üzerine” adlı denemesinde, Friedrich Schiller, tin ile duyular yahut ahlaki ile maddi arasındaki çatışmayı bireyde konumlandırır ve bu birey pekâlâ trajik kahraman olarak görülebilir.¹⁷ Böylece rehberi Kant’ın kuramsal savlarını varoluşsal duruma dönüştürmüş, bunu da *Saf Akıl Eleştirisi*’nden farklı olarak, tiyatro gösterisine uydurarak yapmıştır. Kahraman, bunaltıcı talihsizliklerle savaşarak kendi gücünün bilincine varıp güçlükler karşısında ayakta kalabilir. Böylelikle de özgürlüğünü duyumsar. Bu, Doğa ve zorunluluğun sınırlarından kurtulmuş olarak akılcı benliğin maddi dünyadan özerk olduğunun da farkına varması demektir. Ahlaki bilincin en üst noktası, diye öne sürer Schiller “Trajik Sanat Üzerine” adlı denemesinde, ancak ihtilafta var olabilir, ahlaki hazzın en deriniyse acıyla bezenmiştir. Trajedi ve yücenin ikisi de mazoşist formlardır çünkü her şeyden mahrum edilip çırılçıplak kalmaktan haz duyarız. Yalnız bu arkaplanda manevi ihtişamımız ortaya çıkabilir. Tikelde hiç olmak sonsuzla bir olmaktır, zira iki durum da tanımlanamaz. Yokluk ve sonsuzluğun ikisi de dilin ağından kaçsa da kafamızı karıştırmakla bize Doğa’ya egemen

17 Bkz. Friedrich Schiller, “Naive and Sentimental Poetry” ve “On the Sublime”, *Two Essays*, New York, 1967. On dokuzuncu yüzyıl trajik düşünce kuramıyla ilgili değerli bir çalışma olarak, bkz. Vassilis Lambropoulos, *The Tragic Idea*, Londra, 2006. Ayrıca bkz. Julian Young, *The Philosophy of Tragedy from Plato to Žižek*, Cambridge, 2013. Ayrıca konuyla ilgili bir başka aydınlatıcı çalışma olarak, Miriam Leonard, *Tragic Modernities*, Cambridge, Massachusetts ve Londra, 2015, 2. bölüm.

olan o üstün akıl yetisinin negatif bilgisini bahşederler. Bu yüce seyir noktasından bakarken –seyrettiğimiz kıyımların ulaşamayacağı uzaklıkta, güven içinde Olympos'luların arasında oturmuş olduğumuzu bilsek bile– tüm hali haraplarla birlikte acı çekebiliriz. Trajik yüce acıyı da içerir, acının aşılmasını da.

Bu iki kip arasında bir başka yakınlık daha vardır. İkisi de, ahlaki ve maddi açıdan karmaşa içinde görünen dünyanın aslında düzenli ve bilinir bir diyar olduğunu iddia eder. Hem Hegel hem Hölderlin için trajedi, anlam ve akla adeta burun kıvrıran olaylarda anlam ve akılcı zemin bulma fırsatı verir. Trajedinin teselli kaynağı olduğu hallerden biridir bu. Kozmosun işleyişi bütünüyle şeffaf olmamalıdır, zira bu, işin içindeki gizemi dağıtıp o yavan akılcılığa geçit vermek anlamına gelir. Ancak öte yandan da bize düzen ve takdirilahiyeye dair bazı ipuçları bahşetmelidir, eğer ihanet edip ters yöne, anarşistlere, ateistlere, haz peşindekilere ve ampiristlere meyletmeyeceksek tabii. Dahası, dünyanın içkin bir anlamdan yoksun olduğuna inananlar kolaylıkla siyasi hoşnutsuzlukların kurbanı olabilirler. Uçuk bir filozofun insan varoluşunun beyhudeliği üzerine kafa yormasının bir mahsuru yoktur, lakin kitlelerin bunu yapması düpedüz ihtiyatsızlıktır. Antik Yunanların, tanrıların başkallıklarına duydukları saygıyı korurken onların donkişotvari davranışlarında adalet ve mantık bulmaya çalışması gibi, evrenin anlamı olduğuna dair inanç, Varlık'a akılla nüfuz edilemeyeceği ısrarıyla ilişkilendirilirdir. Gizeme duyulan saygı ve nefreti defetmesi ve bilinmez ile hesaplanamaz konusundaki ihtiyatlılığıyla Aydınlanma akılcılığı, tam da bu gibi duyarlılıklarla iştigal eden cüretkâr sanatsal kiplerle karşı karşıya gelmek zorundadır. Devrimci kıskırtmaların yaşandığı bir dönemde saygı ve tevazudan tamamen vazgeçmek pek de akıl kârı değildir.

Öyleyse trajedi anlam ve gizem arasında bir denge bulur. Taşkınlık ve kısıtlama arasında da böyle bir denge bulması gerekir. Trajik zevk ve yücelik vecdi şimdi bilfiil tarihini yazmakta olan o şen toplumsal sınıfın ruh halinin bir parçasını yakalar; lakin bu sınıfın, siyasi açıdan etrafı kasıp kavuracak bu keyifli taşkınlığa fazla kapılmamak için sakınlımlı olmasında fayda vardır. Öyleyse felsefe ve

özellikle trajedi kuramı, insanın anlama gücünün sınırlı, ahlak yasa-sının tabiatının da aşılamaz olduğunda ısrarcı olarak söz konusu coş-kuyu dizginlemelidir.

* * *

Trajik düşünce felsefi olduğu kadar da siyasi bir krizden doğ-muştur. Kant, aklın sınırlarını gözlemleyerek ve metafiziği kapsa-mından çıkararak felsefenin ne hakkında konuşup konuşmayacağını karara bağlamıştır. Kadirimutlak, ruh, Mutlak ya da şeylerin özü gibi meseleler hakkında artık konuşulmayacaktır. Ancak siyasi kargaşa-nın şok dalgalarıyla sendeleyen çağ, Hegel'in eserlerindeki gibi tarih-sel bir biçime bürünse bile, bu tip kuşku uyandırmayacak zeminlere hâlâ ihtiyaç duymaktadır. Bu durumda felsefe, sanat gibi daha aşağı seviyedeki etkinlikler üzerindeki üstünlüğünü muhafaza edecektir. Sanat sadece aşağı olmakla kalmaz, Hegel'in gözünde açıkça *dépasse*¹⁸ konuma düşer, zira parçalanmış, dibi görünmez derecede bulanık bir modern medeniyette sanat eseri artık toplumsal bütünlüğü betimle-me görevini üstlenemez. Hegel'in varsayımına göre bu, sanatın Antik Yunan için yüklendiği işlevdir. Dahası, modern çağa ait kişisel özgür-lüklerin yükselişini klasik estetik biçimlerle içermek de kolay de ğil-dir. Geleneksel, sosyal, siyasi ve dinî rollerinden gitgide yoksun kalan sanat şimdi yeterliliği için felsefeye bakmaktadır, estetik düşüncesi-nin yükselişinin bir nedeni de burada aranmalıdır.¹⁹ Öyleyse Hegel'in diyalektik üzerine kurulu felsefesinin, trajedi ruhuna halihazırda bir şeyler borçlu olması gayet doğaldır.

Trajik fikri, başka şeylerin yanında Kant'ın felsefeyi ölçsüz ih-tiraslarından dolayı mahkûm etmesinden ve filozofun eseri *Yargı Ye-tisinin Eleştirisi*'nden esinlenerek felsefeden sanata daha genel bir dön-üşün içinden doğar. Böylece Schelling, Hölderlin, Schopenhauer'den Nietzsche, Heidegger ve genç Georg Lukács'a kadar gelen felse-feciler hattında şair en üst mevkiyi filozofun elinden almaya çalışır.

18 (Fr.) Köhne, zam anı geçmiş. (Ç.N.)

19 Bkz. David Roberts, *Art and Enlightenment*, Lincoln ve Londra, 1991, s. 9-10.

Platon'da büyük oranda reddedilen, Kant öncesi düşüncede de es geçilen estetik, bir zamanlar onu yerinden eden söylemi koltuğundan kaldırmaktadır. "Trajik," diye yazar Simon Critchley, "Kant sonrası felsefenin tamamlanmasıdır."²⁰ Felsefe, eğer özgürlük ve zorunluluk sorununa meydan okuyacaksa, trajik ya da estetikten yardım alabilir. Ve Mutlak artık düşüncenin erişiminde değilse, onun yerine daima estetik sezginin konusu olabilir, zira Friedrich Schelling ve Arthur Schopenhauer için böyledir.

Burada mevzubahis olan ilginç bir terse çevirmedi. Felsefe, diye ilan etmiştir Nietzsche, trajedinin Sokrates ve Euripides gibi kısır akılcıların elinde can vermesiyle doğmuş, o ikisi Kuramsal İnsan adlı şu ruhsuz varlığın müjdecisi olmuşlardır. Onun eserlerinde, hayatın trajik kavranışı kendi ölümcül mirasından intikam alır. Allan Megill *Tragedyanın Doğuşu*'nun, sanatı felsefenin üstünde konumlandırmakla Hegel'in *Estetik*'inin tersyüz edilmiş hali olduğunu işaret eder.²¹ Sözümona trajediye ölümcül darbeyi indirmiş olan felsefe yüzyıllar sonra cinayet mahalline geri gelmiş, beraberinde de genel olarak estetiğe dönüş yapmıştır. Şimdi sadece trajik hissiyattan bir şeyler öğrenmeye hazır olmakla kalmaz, aynı zamanda Nietzsche, Heidegger, genç Lukács, Jacques Derrida ve diğerleriyle birlikte, sanatın felsefeye üstünlüğünü de onaylar. Ya da bu yorum tastamam onaylanmasa da, belli bir tür felsefe icrasını şiirden ayırmanın iyice güçleştiği açıktır. Hatırlayacak olursak bu ikisi, Aristoteles'in aralarında uyumsuzluk görmediği söylemlerdir.

Öyleyse estetik, sessizce felsefi spekülasyonun merkezine yaklaşmaktadır. Trajedi felsefesi, Nietzsche'nin eserlerinde tamamen erecek bir süreç olarak trajik felsefe olma yolundadır. Söz konusu dönüşüm aynı zamanda, Kant'ın sansür altında tuttuğu bir tür metafizik incelemeyi yeniden canlandırmanın da yolu olur. Söz konusu incele-

20 Simon Critchley, "The Tragedy of Misrecognition", *Tragedy and the Idea of Modernity*, s. 253.

21 Bkz. Allan Megill, *Prophets of Extremity*, Berkeley, 1985, s. 58 [*Aşmılığın Peygamberleri: Nietzsche, Heidegger, Foucault, Derrida*, çev. Tuncay Birkan, Metis Yayınları, İstanbul, 2021. (Ç.N.)].

meyi Nietzsche *Tragedyanın Doğuşu* adlı eserinde mit ve şiir kavramları etrafında yürütür. Nietzsche'nin trajik tasavvuru bizzat felsefe kavramını sorgularken, trajedinin felsefenin elinde can vermesi en sonunda felsefenin trajedinin elinde can vermesine yol açacaktır. Böylece sanat ile felsefe arasındaki Platon'cu savaşa geri dönmüş oluruz, ancak bu kez değer açısından yer değiştirmişlerdir. Yine de sanatın zaferi şüphelidir. Örneğin Theodor Adorno için, Auschwitz sonrası şair de, felsefeci arkadaşları gibi, dona kalmıştır.

Özgürlük ile zorunluluk arasındaki ihtilaf akılcı yoldan giderilemez, her zaman varoluşsal bir çözüm gerektirir. İnsanlığın bütün ortak sorunlarının yanıtını sahnelenen bir trajedi gibi küçük bir etkinlikte aramakta tuhaf bir yan olsa da, felsefecilerin sanat ve tiyatroya başvurmalarının bir nedeni budur. Friedrich Schiller, estetik üzerine yazılarında, trajedinin özgürlük adına yazgıya karşı başkaldırısının ardında bu ikisinin özünde bir olduğu gerçeğinin yattığını öne sürüp kendi oyunlarını uzlaşma trajedileri olarak tanımlar.²² *Haydutlar*'daki kanun kaçağı Karl Moor, oyunun sonunda kendini adaletin ellerine teslim eder, böylece daha önce karşı koyduğu otoriteye bir saygı gösterisinde bulunur. *Don Carlos*'daki Posa markizi de benzer bir öz-feda vakasında, siyasi özgürlük görüşünün gelecekte haklı çıkacağından emin olarak kendini kurban eder. *Mary Stuart*'da Maria, onu ölüme gönderen Elizabeth'in kraliyet itibarına galebe çalarak kendi sonunu ihtişam içinde karşılar. O da idamını suçlarının kefareti olarak özgürce kucaklar. Özgürlük şayet siyasi karmaşa yaratma riski olmadan gerçekleşemeyecekse, en azından kahramanın maneviyatında bir cesaret hali olarak yaşmalıdır. Gelgelelim, Schiller'in Wallenstein'ının sergilediği gibi, daha kuşkulu bir içsel özgürlük de vardır. Wallenstein, eyleme geçmeyip seçme özgürlüğünü fazlasıyla ertelemek kaydıyla elinde tutarak o pek değerli manevi bağımsızlığını çevresindekilere teslim etmek zorunda kalır. Kant'ın numenal öznesi, eylemenin zorunluluğa teslim olmak anlamına ge-

22 Schiller'in estetik üzerine denemelerinin faydalı bir çevirisi şu kitapta bulunabilir: Walter Hinderer ve Daniel O. Dahlstrom (yay. haz.), *Friedrich Schiller: Essays*, New York, 1993.

leceği korkusuyla, özgürlüğünü icra etmeyerek tam da kendi özgürlüğünün altını oymuş gibidir.

Friedrich Schelling için, özgürlük ile zorunluluk arasında birlik sağlamakta akıl tek başına yetersiz kalır. O zaman bu sorunu çözme görevi, akıl yerine Mutlak'a dolayimsız bir erişim sağlayabilecek estetik sezgiye devredilmelidir.²³ Benzer bir argümana A.W. Schlegel'in *Estetik Felsefesi Üzerine Dersler*'inde de rastlanır. Eğer tiyatro eseri bu çözümün sağlanabileceği en tatmin edici formısa, bunun nedeni, daha önce de işaret ettiğimiz gibi, özgürlük ile zorunluluk ya da pratik ile kuramsal akıl arasındaki uyumun en iyi varoluşsal bağlamda gösterilebilmesidir. Bu birlik her şeyden önce trajedide açığa çıkar. Trajik kahraman, özgürce kendi kaderini kucaklayıp yazgının boyunduruğu karşısında başını eğerek, isyan ettiği güçler karşısında mağlubiyetini kabullenir. Ancak onun bunu yapmasını sağlayan ruh, özgürlüğün ölümsüz doğasının tanığı olarak, kahramanın mağlup olmuşluğu gerçeğini aşar. Trajedi başkaldırı edimine saygı duyuyorsa, onu kışkırtan güçlere olan bağlılığını da ilan eder. Bu haliyle siyasi bahislerin risklerinden kurnazca kendini koruduğu iddia edilebilir.

Schelling'e göre, Oidipus'un suçsuz olduğu halde kanunsuz davranışının sorumluluğunu kabullenmesi, aynı anda hem zorunluluğun önünde eğilmek hem de ona karşı görkemli bir zafer kazanmaktır. Adil olmayan bir otorite karşısında boş yere de olsa mücadele etmek, sana boyun eğdirecek güçlere yakışan bir rakip olduğunu kanıtlaman demektir. Nietzsche'ci bir tabirle, muzaffer bir mağlubiyet meselesidir bu. Kişinin kendi ölümüne razı gelmesi en azından onu paramparça edecek güçler kadar kararlı bir irade gerektirir. Kahraman kendi çöküşünü kabullenerek kendindeki sınırsızlığı or-

23 Schelling'in estetik düşüncesi için, Dennis Schmidt'in yeni basımını yaptığı *On Germans and Other Greeks*, Bloomington, Indianapolis, 2001, adlı çalışmadaki "Letters on Dogmatism and Criticism" kısmındaki "Tenth Letter"a [Onuncu Mektup] ve Friedrich Schelling'in *Philosophy of Art*'a bakılabilir, Minneapolis, 1989 [*Sanat Felsefesi*, çev. Merve Ertene, Doğu Batı Yayınları, İstanbul, 2020. (Ç.N.)]. Schelling'in düşüncesiyle ilgili önerilebilecek diğer çalışmalar: Leonardo V. Distaso, *The Paradox of Existence: Philosophy and Aesthetics in the Young Schelling*, Dordrecht, 2004 ve Devin Zane Shaw, *Freedom and Nature in Schelling's Philosophy of Art*, Londra, 2010.

taya çıkarır, ki bu sınırsızlık mücadele ettiği güçlerle uyum içindedir. Bu güçler de, kendi keskin zorunluluklarına karşın öz kaynaklarını özgürlük ve akılda bulur ve bizzat kahramanın gücünün temelinde yer alırlar. Yalnızca, karakterin bir yaratık olarak varoluşunun ötesinden neşet eden bir güç, onun o varoluşu teslim etmesine olanak tanıyabilir. Böylece kahraman, zorunluluğun koşumunu takarak ve kendi edimlerine sahip çıkarak tam da özgürlüğünden feragat etme eylemi dahilinde özgürlüğünün şahidi olur. Kendini ölüm sunağına yatırarak Mutlak'la bir olur ve nihayetinde gözyaşı ile feryatları aşan şeye tanıklık eder. Trajik teslimiyet teslim olduğu güçlerin üzerine çıkmak demektir. Mutlak, kendini dolaysız olarak açığa vurmaz; ancak sonluluğun olumsuzlanmasıyla sezebilir. Trajedi örneğinde bu, kahramanın ölümü anlamına gelir.

Öyleyse bundan çıkan ders tanrıların sana pay ettiği hissedene kaçamayacağıdır; ancak bilfiil onu sahiplenebilir, kararınla onu kaderin haline getirebilir, bunu yaparak da sana tahsis edilen yazgının son sözü söylemeyeceğini ispat edebilirsin. İşte Shakespeare'in Antonius'un şu sözleri sarf etmesinin nedeni budur: "Ama ben de bir güvey gibi gidiyorum ölümüne, / Bir sevgilinin yatağına koşar gibi,"²⁴ (*Antonius ve Kleopatra*, IV. Perde, 14. Sahne). *Kısasa Kısas*'taki Claudio da neredeyse kelimesi kelimesine aynı duygunun beklentisindedir: "Öleceksem, karanlığı bir gelin sayıp karşılar, / Onu kollarımla sarar, bağrıma basarım"²⁵ (III. Perde, 1. Sahne). Bu tip *amor fati* anlarında, *Eros* ile *Thanatos*'u, erotik aşk ile o müstehcen ölüm içgüdüleri birbirinden ayırmak zordur. Kişi, mağlup edilemez güçleri karşısında bulup yine de savaş açmaktan kekremsi şekilde tatlı, yarı-varoluşçu bir tatmin duyabilir. Bu *acte gratuit* [nedensiz eylem], sonuçları bir şövalye edasıyla karşılarken ölümü hafifser. Öyle ki, kişinin ancak kendi hiçliğini bir güvey gibi sevecenlikle kucaklayarak sonsuzdaki evini bulabileceğine güvenen bir şehit gibidir. Zira ev ile sonsuzluk arasındaki geçidi tedarik eden ölümdür. Kendi sonu-

24 William Shakespeare, *Antonius ve Kleopatra*, çev. Sabahattin Eyüboğlu, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2013. (Ç.N.)

25 William Shakespeare, *Kısasa Kısas*, çev. Özdemir Nutku, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2014. (Ç.N.)

nu sahiplenme ediminde pervasız, vurdumduymaz bir meydan okuma vardır ve kişi hayatının, Mutlak'ın bağrında derinlerde yuvalandığını, o nedenle büsbütün yitip gitmeyeceğini bilse bile geçerlidir bu.

O halde insan için en yüksek özgürlük özgürlükten el çekmedir, böylece trajedi aynı anda hem kaybı hem de kazanımı temsil eder. Özgürlük ve zorunluluğun ikisi de, diye yazar Schelling *Sanat Felsefesi*'nde, "(trajik form yoluyla) aynı anda hem muzaffer hem de bozguna uğramış olarak kusursuz bir kayıtsızlıkla ortaya serilir."²⁶ Bağımsızlık ancak bağımsızlığın yadsınmasıyla, kendini-gerçekleştirme de ancak kendinden-vazgeçmeyle elde edilir. Bu meyanda trajedi bildik bir duruma istisnai bir örnek sunar ve bu haliyle aslında *polis*'in temelinde yatar. Rousseau'nun *Toplum Sözleşmesi*'nde öne sürdüğü gibi, bireyler ancak özgürlüklerini bir bütün-olarak-topluma teslim ettiklerinde, zenginleştiren bir mübadeleyle kendilerini geri kazanabilirler. Kişinin hayatını kurtarmak için kaybetmesi, trajik sanatın bir boyutu olmaktan önce toplumsal düzenin bekasıyla ilgili bir meseledir.

Daha önce de gördüğümüz gibi modern trajedi kavramının ortaya çıktığı bağlam Fransa'daki ayaklanmadır. Bu perspektiften trajedi hem ilerici hem de devrim-karşıtı bir düşüncedir. Bağımsızlığı selamladığı ölçüde otoriteye itaati salık verir. Özgürlük gerçekleştirilmelidir ama gelişimi ancak kayıp, kısıtlama, sadakat ve kendinden feragat etme yoluyla olur. Schelling, belli bir yasa, uyum ve zorunluluğa saygıyı ifade eden bir kavram olarak tanımladığı "Yunan aklı"nın karşı kutbuna, siyasi açıdan kargaşa içindeki kendi çağının kibirli akılcılığını koyar. Zorunluluğun özgürlüğü fethetmesi olasılığından tiksinti duyuyorsa da, zorunluluğun özgürlüğün gölgesinde kaldığı anarşik tahayyülden hoşlandığı da pek söylenemez.²⁷ O halde iş Alman İdealist düşüncesinin büyük oranda arkaplanını oluşturan siyasi depreme geldiğinde, "trajik" kelimesine dair üç anlam mevzubahistir: Suçluları giyotine götüren at arabası yol alırken etrafta yükselen o gündelik "korkunç," "dehşet verici" şeklindeki anlamı; şiddetli bir

26 *Philosophy of Art*, s. 251.

27 Bkz. Agy., s. 249.

kopma olmadan şanlı bir doğum olamayacağı varsayımına dayanan bir metafor olarak trajedi; bir de otoriteye gönüllü itaati bağımsızlığın en üst noktası olarak gören, terimin felsefi karşılığı. Burada, özgürlük ile zorunluluk, tam da sanat eseri biçiminde ifade bulunduğu gibi, özdeş olarak gösterilmiştir.

Özgürlük ile zorunluluk arasındaki karşıtlığın aşıldığı başka kavrama biçimleri de vardır. Eğer özgürlük benliğin bağrından doğan arzular doğrultusunda hareket etmekle ilgiliyse, o halde (benliği seçmek bütünüyle mümkün olmadığına göre) bu tutkuların bir kısmında kaçınılmaz bir yan olmalıdır. En derinlere işlemiş bağılılıklarımızı seçmediğimiz söylenebilir ve bunlarla gün gelip kaderin inatçılığı sayesinde karşı karşıya kalabiliriz. Antigone'nin erkek kardeşini gömmekten ve Eddie Carbone'nin itibarını kurtarmaktan başka çaresi yoktur. Bu onların özgür failer olmaktan çıktıkları anlamına gelmez; daha ziyade, Nietzsche'nin sanatçının etkinliği konusunda öne sürdüğü gibi, özgürlük ile zorunluluk arasındaki karşıtlığın çöktüğü noktaya geldikleri anlamına gelir. Özgürlük istenci ya da icrasının tam anlamıyla yazgı gibi ele gelmez olduğu fikrine dayanan trajediler hiç de az değildir. Ve eğer özgürlükte zorunluluğun baskıcı gücü varsa, tersinin de eşit derecede doğru olduğu söylenebilir. Yazgı dediğimiz, pekâlâ alışılmadık görünümdeki özgürlük olabilir. Eğer özgürlük Tin biçiminde dünyaya hükmediyorsa, o halde trajik kahramanın karşısında diz çöktüğü, yasanın içsel hakikati olmalıdır. Bu durumda yazgı ile özgürlük arasındaki çatışma aslında özgürlüğün farklı yordamları arasındaki çarpışmadır ve bu durumda ikisi arasındaki aşikâr uyumsuzluğun temelsiz olduğu anlaşılır. Karşıtlıklar çözüme ulaşmıştır, ama ancak kahramanın ölü bedeni üzerinden. Bu tezin bir yansıması Albert Camus'nün geç dönem yazılarından "Trajedinin Geleceği" adlı denemesinde bulunabilir, zira Camus bu denemede trajik sanatı, haklı başkaldırı edimi ile düzenin zorunlu sistemi arasındaki çatışmanın sahnelenişi olarak tanımlar.²⁸ Onun için kibir [*hubris*] insan türünün büyük kusurlarından biridir; bununla beraber ancak cüretkâr bir meydan okumayla sahip olduğumuz güçlerin sı-

nırlarıyla yüzleşir, ihlal etmememiz gereken çizgileri ifşa edebiliriz. Başkaldırı, örtülü bir şekilde otoritenin hizmetindedir.

Kahraman ölümüyle, can vermesine neden olan güçlerin gizli-den gizliye kendi safında olduğunu gösterir. Bu trajedi modelinin ardında Çarmıha Gerilme teolojisi vardır, ki Schelling ve diğerleri bunu Eski Yunan trajedisine de yansıtmıştır. (Kendisinin, Hegel ve Hölderlin'in işe ilahiyat semineri öğrencileri olarak başladıklarını, hatta yatakhane arkadaşı olduklarını hatırlamakta fayda vardır.) İsa'yı ölüme gönderen Baba'nın Yasası zalimane ve barbarca görünebilir; ancak Baba'nın Yasası hayırseverliğin de yasası olduğu için, gerçekte yasa ile sevgi yahut egemenlik ile özgürlük arasında bir karşıtlık yoktur. İsa'yı Tanrı'nın Oğlu olarak isimlendirmek Baba'nın sevgisinin onun kimliğinin özü olduğunu iddia etmek demektir ve bu da, Baba'sının buyruğuna sevgiyle boyun eğmesinin Baba'nın lütfunun bir tezahürü olduğu anlamına gelir. İsa'nın yenilgiyi, işkenceyi ve ölümü kabullenmesine olanak veren Baba'dır. Özgürlük ile zorunluluk arasındaki karşıtlığa ilişkin aynı şey Büyük Çile için de geçerlidir. İsa'nın çarmıhta ölmesi kaçınılmazdır; kaderinin bu olduğu anlamında değil, yozlaşmış bir dünyada adalet ve kardeşlik adına ayağa kalkanların mantıksal kaderinin hukuk tarafından katledilmek olması anlamında. Lakin İsa'nın eski Roma İmparatorluğu'nun siyasi suçlulara uygun gördüğü biçimde gerçekleşen ölümü, İncil tarafından da onun özgürce (ama pek tabii hiçbir şekilde neşeyle değil) razı geldiği bir ölüm şeklinde betimlenmiştir. Birçok trajik kahraman gibi İsa da kaderini seçimiyle tayin eder. Getsemani'de ıstırap çekerek ölmek istemediği açıktır, ancak ölmezse bunun teolojik ya da siyasi bir anlamı olmayacaktır.

Alman İdealizmi kroniklerinde en ayrıntılı, bununla birlikte en ezoterik trajik kuram Friedrich Hölderlin'e aittir.²⁹ Bütün, diye öne

29 Hölderlin'in estetik üzerine yazılarının bazıları şu kitapta bulunabilir: T. Pfau (yay. haz.), *Friedrich Hölderlin: Essays and Letters on Theory*, Albany, New Jersey, 1988. Ayrıca erken dönem romanına bakılabilir: *Hyperion, or the Hermit in Greece*, New York, 1965 [*Hyperion: Yunanistan'da Bir Münzevi*, çev. Gürsel Aynacı, Doğu Batı Yayınları, İstanbul, 2020. (Ç.N.)].

sürer Hölderlin, ancak olumsuzlama yoluyla, çeşitli kısımlarının karşılıklı çatışmasıyla sezilir. İnsana uyarlandığında şahsi ıstırap yoluyla demektir bu. İhtilaf ve direniş kişinin bütünlük hissini karartmak bir yana güçlendirir. O derece ki bütünün o ilkel tamlığı en kuvvetli şekilde çeşitli yönlerinin en yalıtılmış ve bireyselleşmiş halde olduğu zaman hissedilir, zira o ayrıksı pekliklerinin ardında bu vardır. Bütünlük yalnızca münferit parçaları karşılıklı olarak birbiriyle bağdaşmaz hedefler peşinde olduğunda kendinin farkına varır ve yalnızca böyle bir bireyleşme yoluyla güçlerini serimler. Tin, yalnızca ıstırap ve bölünme pahasına muzaffer bir şekilde kendiyile bir olabilir. “Uzlaş, mücadelenin ortasında bir yerededir,” diye yorumlar Hölderlin, “ve ayrışan her şey yine kendini bulur.”³⁰

Öyleyse trajedi, azami uyumsuzluk noktasında, er geç içinden yepyeni bir çözümün neşet edeceği yitirilmiş bir birliğin sezgisi olarak vuku bulur. Karşıtlıklara galebe çalınacaksa, bunlar en uç noktaya kadar götürülmelidir. Hölderlin’in denemesi “Empedokles’in Dayanağı”, bireysel ile evrensel arasındaki ihtilafı trajik kahraman figüründe yoğunlaştırır. Bu kahraman tıpkı Empedokles gibi parçalanmış biridir. Bununla beraber ölüm ve çözülme yeniden doğumun zaruri girizgâhıdır. Mutlak kayıp olmadan “yüksek” çözüm de yoktur. Yücenin eksiksiz mevcudiyeti haddi zatında görünür olmaz, dünyevi bir işarete ihtiyacı vardır ve bu işaret de bahtsız kahramandan başkası değildir. Kahramanımız ne zaman barbarca parçalanıp lime lime edilir işte o vakit söz konusu bütünlük bir engel olmadan ışımaya başlar.³¹ Sonlunun kendini yok etme ediminde sonsuza şahitlik etmesiyle hiçbir şeyin bütünün göstereni olmayacağı anlaşılır. Sadece kendi bedenini ölüme sunması ile kahraman Mutlak’ın saf bir aracısı haline gelebilir.

Alman estetikçi Friedrich Vischer de *Estetik Bilimi* adlı eserinde hemen hemen aynı bakışı savunur. Trajik özne, onun görkemi yanında cılız bir görünüme sahip olsa bile, kendi ihtişamını Mutlak’a

30 *On Germans and Other Greeks*, s. 133.

31 Hölderlin’in denemesi için bkz. “The Significance of Tragedy”, *Friedrich Hölderlin: Essays and Letters on Theory*.

borçludur. Bununla beraber tam da insanın küçülmesiyle ilahi olanın yüceliği en aydınlık şekilde parlayacak ve bu yüceliğin kusurlu araçları olan erkek ve kadınları dönüştürecektir.³² Benzer şekilde, Karl Solger de estetik üzerine tezinde, Mutlak'ın ya da İde'nin kendi başarılarına boy gösteremeyeceklerini, lakin doğal ve maddi bir biçime bürünmeye zorlandıklarını iddia eder. Ne var ki bu şekilde Doğa'nın kısıtlamalarına boyun eğmeye zorlanması onun olumsuzlanması demektir.³³ Öyleyse İde ancak olumsuzlama yoluyla, özellikle de onun karşısında yetersiz olmaya yazgılı figürün (trajik kahramanın) yıkımıyla kavranabilir. Gelgelelim Solger için fiili ile ideal arasındaki bu yarıktaki teselli bulunacak bir şeyler vardır. Ölümün açığa çıkardığı, dünyevi varoluşumuzun, yazgılı olduğumuz sonsuz hayat için yeterli bir vasıta olmadığıdır. Trajedinin mesajı kederle dolu olduğu kadar umutla da doludur.

“Varoluşun en kırılgan haliyle görüldüğü form olarak trajedi,” diye yazar Hölderlin, “aynı zamanda varoluşun en eksiksiz görüldüğü formdur.”³⁴ Tanrı bir *deus absconditus*'tur,³⁵ Golgotha'da olduğu gibi, kendini ancak insani zafiyette gösterebilir, bu uğurda bir gösteren (İsa) tahsis edip onu yok ederek anlamdan yoksun kılar. İster istemez Aziz Pavlus'un, Tanrısal hazinemizi toprak kaplarda taşır, böylece Tanrı'dan kaynaklanan gücü daha açıkça görebiliriz,³⁶ şeklindeki görüşü gelir akla. Ne kadar zayıf düşersek, ahlaki zaferlerimiz o kadar Kadirimutlak'ın işi olarak görülür. O, bizim dermansızlığımızda yücelir. Gelgelelim Hölderlin'in Empedokles'i, yokluklarında Mutlak'a gerçek bir erişimin sağlanmayacağı sonluluğun, benlik kaybının, tek taraflılığın *via negativa*'sına³⁷ teslim olmayı reddeder. Zamansal ve maddi sınırların karşısında boyun eğmek istemez,

32 Bkz. Friedrich Theodor Vischer, *Aesthetik, üder, Wissenschaften des Schönen*, Stuttgart, 1958, s. 277-333.

33 Bkz. K.W.F. Solger, *Vorlesungen über Aesthetik*, Leipzig, 1829, s. 296-297.

34 *Genealogy of the Tragic*, s. 189.

35 (Lat.) Gizli tanrı. Tanrının özünün bilinemezliğini ifade eder. (Ç.N.)

36 Bkz. Paul, *Second Letter to the Corinthians*, 4: 7 [Aziz Pavlus, Yeni Ahit, “Korintlilere 11. Mektup”, 4:7 (Ç.N.)].

37 (Lat.) Negatif teolojiyi ifade eder, bu yöntemde tanrı ya da ilaha sadece yadsınarak, olumsuzlamayla yaklaşılır. (Ç.N.)

onun yerine bütünle dolaysız bir birliği arzular; kendi tikelliğini ancak kendini katletme edimiyle aşabildiği bir sondur bu. Neticesinde doğayla bir olma arzusunda dünyayla vakitsiz bir uzlaşma arayışına girerek, kendini Etna Yanardağı'ndan aşağı bırakır.

Hölderlin için insanlığın Doğa'yla ilişkisinin trajik olarak tanımlanması doğrudur. Doğa dilsizdir ve iletişime geçmek için yaratıcı kelama ihtiyaç duyar; başka bir deyişle, sanatın kâtipliği olmadan doğa bütün zenginliği ile görünemez. Bununla beraber Doğa ile insanlık arasına sokulan her araç ister istemez ikisinin ayrılmasına neden olacak, insan bilincini özdeşleşmek istediği sahadan uzağa itecektir. Böylece şiirsel kelam, hem yaratım hem de yıkım yeri olarak, tek darbeye birleştirdiği kadar da ayırır. Şair görevini ancak benliğini teslim edip Doğa'nın dili olarak ve çevresiyle bütünleşerek yerine getirebilir, lakin bu durumda da ses vermeye çalıştığı dağlar ve okyanuslar misali donup kalacaktır.

Bu ironiye karşın, Hölderlin'in daimi içgüdüğü uzlaşmak yönündedir. Klikleşme ve başkaldırı çağında, düşmanlıkları bir potada eritecek olan Dionysosçu ruhu yeniden yakalamaya ihtiyacımız vardır. Hölderlin'in bir zamanlar siyasi idealini Fransız Devrimi'ndeki eşitlik ve kardeşlik ülküsünde bulduğuna inandığı bir çözümdür bu. Daha sonra Nietzsche'de olduğu gibi onun için de Dionysosçuluk yaşayan her şeyle bir ilkel birlik hissini işaret eder ve bu Mutlak, daimi bir bireysel felaket biçimini alsa da neden olduğu talihsizlikleri aşar. Alman İdealizmi'nin geneli gibi bu trajedi kuramı da teodisenin bir türüdür. İstirap, öz-mülksüzleştirme ve gaddar bireycilik ahlaki zaferin asli girizgâhlarıdır. *Geist*'in yol gösteren eli ruhani pazaryerinde hüküm süren anarşide görünür olur. Bu noktada Euripides'ten, John Webster ve Eugene O'Neill'den fazlasıyla uzağızdır. Öyle ki, Alman trajik kuramının bu dönemde Euripides'e, hatta kana bulanmış oyunları ile Seneca'ya görece çok az ilgi göstermesi manidardır, zira iki yazarın da seyircileri ıslah ve yüceltme görevini üstlendiği söylenemez.³⁸

38 Gerçi Seneca'nın eserinin bile törapötik olduğu, seyirciyi kötü cinleriyle yüzleştirerek tutkularından arındırdığı iddia edilmiştir. Bkz. Gregory Staley, *Seneca and the Idea of Tragedy*, Oxford, 2010.

“Korku ve trajik duygudaşlık üzerinden ve onun ötesinde,” diye yazar Hegel, “bize kalan (...) yeniden barışma hissidir.”³⁹ Schiller’in *Wallenstein*’inin sonunun Hegel’in canını sıkmasında şaşılacak bir şey yoktur, zira bu oyunda hem ilahi hem de şiirsel adalet ayaklar altına alınmış görünür. “Korkunç!” diye haykırmıştır. “Ölüm yaşamaya galip geliyor! Trajik değil bu, sadece fena!”⁴⁰ Buna karşın kendi trajedi doktrini, uyumsuzluk ve ayrımın nihayetinde bir birlik tarafından kapsanacağını varsayar. Hegel için söz konusu birliğin adı etik özdür. Genel olarak tarihte olduğu gibi trajik sanatta da, Mutlak kendinden ayrılp bir öz-karşıtlık haline; İsa’yı hatırlatır şekilde kaybın, beyhudeliğin ve kederin cehennemvari âlemine geçer. Ancak bunu sadece daha yüce konumlara yükselmenin bir şartı olduğu için yapar. Drama bu diyalektik için özel olarak uygun bir araçtır, zira epik büyük ölçüde nesnel olaylarla, lirik şiir şahsi zihin durumlarıyla ilgilenirken; tiyatro bilinç ile tarihsel gerçeklik arasındaki çarpışmayı (ve tabii uyuşmayı) sergilemek üzere konumlandırılmıştır. Hegel’e göre kadim Yunanlar buna benzer bir uyumu Dünya Tini’nin evriminin erken bir döneminde sağlayabilmiştir ve şimdi onu çok daha iddialı bir ölçekte yeniden icat etmek yolundayızdır.

Böylece trajedinin ritmi felsefenin içsel yapısıyla birlik halindedir, ki Hegel’e göre bu diyalektiktir. “Felsefe,” diye öne sürer Miguel de Beistegui, “trajedinin dile gelme mekânıdır.”⁴¹ Péter Szondi’nin işaret ettiği gibi, Hegel’in *Tinin Görüngübilimi*, trajik olanı düşüncesinin özüne yerleştirir.⁴² Ancak felsefenin, trajedinin daha varoluşçu bir tarzda dışavurduğu şey üzerinde düşünüp onu öz-bilince çıkar-

39 Anne Paolucci ve Henry Paolucci (yay. haz.), *Hegel on the Tragedy*, New York, 1962, s. 51.

40 *Genealogy of the Tragic*, s. 150. Hegel’in trajedi anlayışı üzerine yararlı bir anlatım için bkz. Stephen Houlgate, “Hegel’s Theory of Tragedy”, Stephen Houlgate (yay. haz.), *Hegel and the Arts*, Evanston, Ill., 2007. Rowan Williams Hegel’in trajik estetik görüşünün uzlaşmacı bakışın eleştirisini, *The Tragic Imagination* adlı kitabında savunur, Oxford, 2016, 3. bölüm.

41 *Philosophy and Tragedy*, s. 33.

42 Bkz. Péter Szondi, *An Essay on the Tragic*, Stanford, 2002, s. 20, ayrıca bkz. G.W.F. Hegel, *Aesthetics: Lectures on Fine Art*, Cilt II, Oxford, 1975 [*Estetik: Güzel Sanatlar Üzerine Dersler*, çev. Taylan Altuğ, Payel Yayınları, İstanbul, 2015. (Ç.N.)].

makla, bu sanat formuna kıyasla belli bir avantajı olduğu da iddia edilebilir. Benzer şekilde Dünya Tini, tamamen ermek için Hegel'in kendi düşüncesini gereksinir. *Geist*'in evrimi trajik formu sahiplenir, fakat bu onun ille de bir kötü son vadettiği anlamına gelmez. Diyalektik hem antitez hem birlik, hem kayıp hem de kaybın aşılması meselesidir. "Tarihte Tin'in büyüklüğü," der Hegel, "en başta kopma ve ölümden, kurbanda ve mücadelede kendini gösterir."⁴³ "Çelişki, olumsuzlama, kurban etme ve ölüm," diye vurgular Dennis Schmidt, "tinin yaşamına öyle bütünlemesine nüfuz edip onun içinde öyle doğal var olurlar ki bu sayede tinin asli hakikatini tanımlarlar..."⁴⁴ Dünya Tini *telos*'a doğru yolculuğuna ancak bir sapma ve yanlış tanıma süreciyle devam edebilir.⁴⁵ Trajedi sanatında, bu büyük hatalar ve yanlış gidilen yolların tarihi en sonunda bize bir ebedî adalet tasavvuru kazandıracaktır. Aynı zamanda da bizde şoktan, dehşetten ve duygudaşıktan daha eğitici bir duyguyu; yani ahlaki evrenin dengesinin yeniden ayarlanmasıyla yayılan sükûnet hissini besleyecektir. Hegel'in gözünde bu his ihtilaf ve çelişki kadar önemlidir. Yüceye gelince, bize sunduğu bir ölümsüzlük fantezisi aslında. Bireylerin hayatları lime lime edilebilir ama Varlık saadet içinde hasardan muaf olacaktır. *Thanatos*'a karşı benzer bir esrik zafer hissini Friedrich Nietzsche'de de göreceğiz. Trajedi ve yüceliğin ikisi de Janus gibi çok-yüzlüdür, bize aynı anda ölüm dürtüsüne hem kapılma hem de onu aşma imkânı verirler.

Hölderlin ve Nietzsche'de olduğu gibi Hegel için de sonsuz, bireysel yaşamların sonlu, tek taraflı doğasıyla tezat oluşturacak şekilde sadece negatif bir kılığa bürünmüş haldeyken görünür. Friedrich Vischer eseri *Estetik Bilimi*'nde bu inancı bir adım ileri götürür: Birey olarak var olmak basitçe bütünü birliğini bozmak ve böylece adı koyulmamış bir günaha maruz kalmaktır.⁴⁶ Friedrich Hebbel de benzer bir görüşü savunur: Tekleşme Mutlak'ın eseridir, lakin birey

43 *An Essay on the Tragic*, s. 27.

44 *On Germans and Other Greek*, s. 90.

45 Bkz. John Roberts, *The Necessity of Errors*, Londra, 2011, s. 203-204.

46 *Aesthetik, oder, Wissenschaften des Schönen*, s. 277-333.

olarak varolmak bütünün öz-kimliğini [*self-identity*] ihlal etmektir.⁴⁷ Hegel'e göre, Antik Yunan trajedisindeki karakterler özsel etik güçleri temsil ederler, bu haliyle tesadüfe ya da şahsi mizaçlara kayıtsız bir âlemde devinirler. Bu figürler çarpışarak oyunun gerçek kahramanında anlık bir çatlak yaratırlar, işte bu, Tin ya da etik özün ta kendisidir. Kreon ve Antigone'nin durumunda, iki taraf da taleplerinde haklıdır, ancak ikisi de bunun meşruluğunu yalnızca diğerinin talebinin iptali üzerine kurabilir; böylelikle iki taraf da suçlu, hükümsüz ve adaletsizdir. Kusur belli bir çıkarın niteliğinde değil, diğerlerinin çıkarlarını ihlal ettiği gerçeğindedir. Oyunun kendisinin bu çarpışan güçleri bir dengeye getirmeye ihtiyacı yoktur, zaten *Antigone*'de bariz bir şekilde böyle bir denge oluşmaz. Lakin onları temsil eden karakterlerin harap olmasıyla ayırdına vardığımız şey, hakikatin kısmi bilgiden doğmasıyla yeniden doğrulanan Mutlak'tır. İşte şimdi, mücadele ve güçlüğü *Geist*'in yukarıya doğru yolculuğunda hayati önem taşıdığına vâkıf olmakla belli bir ruhsal vakar düzeyine erişebiliriz. Herhangi bir amaçtan tamamen yoksun görünen tarihe gizli bir akıl rehberlik etmektedir.

"Trajedide," diye öne sürer Hegel, "ebediyen tözel olan, uzlaşma kipi altında muzaffer bir şekilde aklanır."⁴⁸ Antigone ve Kreon'un ikisinin de diz çökmesi adil ve mantıklıdır, zira böylelikle Tin'de açılan gedik tamir edebilecektir. Güçlerin çatışması nedeniyle ebedî adalette meydana gelen kısa süreli çatlak, onun rahatını bozan bireysel güçlerin çöküşüyle yeniden-onarılır. Brecht'in *Cesaret Ana*'sı ve John Arden'in *Çavuş Musgrave'in Dansı* bırakın, bunun Seneca'nın *Medea*'sı ya da Middleton'un *İntikamcının Trajedisi*'si için de geçerli bir açıklama olduğu söylenemez. Filozofların çoğu gibi Hegel de kısıtlı bir eser kümesinden genel bir kuram çıkarır. Hegel'e göre uyumun yeniden-tesisinin ardında kısmen, gerçek hayatın aksine trajedide çözülemez ikilemler olmaması yatar.⁴⁹ Pierre Corneille'in tiyat-

47 Bkz. Friedrich Hebbel, *Mein Wort über das Drama*, Hamburg, 1843, s. 34-35. Hani neden tüm Alman İdealist düşünürlerine Friedrich ismi verildiği konusunda bir deneme yazılsa fena olmaz.

48 Hegel on *Tragedy*, s. 51.

49 Çözümüne ulaşamaz ikilemler fikri üzerine bir inceleme için bkz. Rosalind Hursthouse, *On Virtue Ethics*, Oxford, 1999, 3. bölüm.

rosu bu iddiayı doğrulayabilir. *Cinna*'da, oyuna ismini veren karakter Augustus'u öldürdüğü takdirde hain olacaktır, ancak öldürmezse de Emilia'nın sevgisini kaybedecektir. Böyle de olsa imparatorun merhametli bağışlayıcılığı sayesinde oyun mutlu sonla biter. Le Cid'in Don Rodrigo'su babasının ölümünün intikamını almak ile Chimène'e aşkı arasında bir seçim yapmaya zorlanır, buna karşılık Chimène, Don Rodrigo'ya olan aşkı ile Rodrigo'nun katlettiği babası Don Gomez'e duyduğu evlat yükümlüklerinin arasında kalmıştır. Sonunda, iki âşık uzlaşırlar. Ancak bu gibi vakalar için çok daha farklı sonlar hayal etmek ya da kahramanın hangi yöne hareket ederse etsin diğerlerine ölümcül zarar verdiği durumları aktaran sanat eserlerini hatırlamak hiç de zor değildir (Thomas Hardy akla geliyor hemen). Arthur Schopenhauer bir grup oyun kahramanı hakkında şöyle yazar: "Birbirlerine karşı öyle konumlandırılmışlardır ki, vaziyetleri onları bile bile ve göz göre göre, tamamen haksız da olmayacak şekilde, birbirlerine en büyük zararı vermeye zorlar."⁵⁰ Öte yandan o gözler açık olmayabilir ve zarar verirken kasıtsız da olabilir. Lakin Hegel, sorun varsa muhakkak çözümü de vardır şeklindeki popüler yanlışlığının kurbanı olmuştur.

Hegel'in nazarında iş uzlaşma meselesine geldiğinde trajedi ile komedi arasında öyle büyük bir fark yoktur. Şöyle de denebilir, komedi için açılış noktası olan trajedi için varılan noktadır. Adıyla söylersek şen ruh hali. Bu böyle olsa da, Hegel gözlerini tarihin mezbahasından kaçırmaz. Aksine, insanlığın öyküsü, yani arada tek tük, o da daha çok kişisel alandan, mutlu sayfalar içerse de aslında ahlaki canavarlıklardan oluşma o koca kitap hakkındaki görüşü kuşkusuz kasvetlidir. Trajedinin, Mutlak'ın birliğinde gedik açılmasını ancak hâlâ onarılma ihtimali olduğu noktaya kadar zorladığı doğrudur, lakin bunu yaparken ciddi tahribata yol açabilir. Tin, olumsuzlama yoluyla kendine engelsiz bir yol açamaz, fakat *Görüngübilimi*'nin "Önsöz"ünde yazıldığı üzere, anlık bir dirilişin peşinden koşmaktan ziyade cehenneme inerek onunla "oyalanmalı"dır. Ölüme (yani tüm şeylerin en korkuncuna), sıkı sıkıya tutunmamız gerektiğini tembihler Hegel.

Sezar, İskender ve Napoléon gibi dünya-tarihsel addedilen figürler masumların üzerine basarak ilerler, geride yıkım bırakırlar. Lakin bu da kendini-gerçekleştirme yolundaki Tin'in eseri sayılmalıdır. Her durumda, tarihin kurbanları konusunda çok da yufka yürekli olmamamız gerekir. Trajedi şu alelade sempatilerle yolunu şaşırmayacak denli yüksek ruhlu bir iştir. "Senin şu köylü kuzenin," diye dudak bükerek Hegel, "bu düzene merhamet duymaya pek meraklıdır."⁵¹ En azından bu konuda Friedrich Nietzsche'yle tamamen aynı fikirdedir Hegel. İlerleyen sayfalarda göreceğimiz gibi, Nietzsche sahnede katledilenlere en ufak bir yakınlık duymaz, geneli itibarıyla Hegel de öyle. Nitekim A.C. Bradley'nin *Lectures on Poetry*'de [Şiir Üzerine Dersler] belirttiği gibi, kendisinin insani ıstırap konusunda çok az şey söylemesi dikkat çekicidir. Bu hususta iki düşünürün de Aristoteles'le aynı yerde durdukları söylenebilir. Onlar için uzlaşmayla gelen keyif merhamet ve korkunun verdiği rahatsızlıklara ağır basar. Duygudaşlık duyuyorsak, bu karakterlerin kendileri için değil, temsil ettikleri etik talepler nedeniyledir. Bu soylu tasavvurda talih-sizlik denen şeyin yeri olduğu söylenemez, hele salt tesadüfün hiç yoktur. Trajedi, zorunsuzluk meselesi olamaz. W.B. Yeats'e göre örneğin bir araba kazasında trajik hiçbir yön yoktur.

Hegel'i özellikle ilgilendiren, bireysel ile evrensel arasındaki çatışmadır. Söz konusu çatışmanın, yeni bir insan topluluğu biçimi var edilerek çözülmesi gerekmektedir, trajedi de bunun inşasında yardımcı rol oynayacaktır. İdealizm ve Romantizm devrinde, Avrupa burjuvazisi birleşik, gerçekten evrensel bir sınıf olma yolunda talepte bulunur; gelgelelim bu talebi bireycilikle uzlaştırmak zordur. Marx devletin fazlasıyla soyut yurttaşıyla sivil toplumun fazlasıyla bireyselleşmiş öznesi arasında bir çatışma görür. Hegel için modernite etik yaşamın mutlak ve görelî biçimlerini uzlaştırmalıdır. Bununla kastedilen devletin evrensel sahası ile bireysel ihtiyaçlar ve haklar (aileye, kadına, bedene, sivil topluma ve somut tikele ait olanlar) alar arasında bir uzlaşmadır. Hegel, *Oresteia*'da böyle bir uzlaşmanın başarıldığını düşünür, zira Furia'ların önderlik ettiği akrabalık ve kan

ittifakına bağlı özel hayat hakları en nihayetinde Atina devletinin bünyesine katılabiliştir. Bununla birlikte konu hakkında en açıklayıcı beyanat, Hegel'e göre eserlerin en muhteşemi *Antigone*'yle verilmiştir. Zira ona göre bu oyun, bir yanda kadın kahramanının savunduğu kan hakkı, beden, aile, kadınlık, tekillik ve ilahi yasa ile diğer yanda Kreon'un eril ve evrensel devleti arasında meydana gelen dünya-tarihsel çarpışmanın sahnelenmesidir. Devlet, hane-içi ya da özel alana kıyasla tinsel açıdan daha ileri bir oluşumdur ve onun otoritesinin korunması bireysel hayatlardan önce gelir. Bir halk, yalnızca onu savunmak için ölümü göze almaya hazır oluşuyla devletin özgürlüğünü dışavurabilir. Bununla beraber devlet sivil toplumu ve hane-içi alanı hor göremez ve bu bağlamda haklı olan *Antigone*'dir. Ama sonuçta genç kadın partizan bir konumdadır, bu nedenle Kreon'dan fazla onaylanamaz. Hakikat, diye düşünür Hegel, bütündedir. Gelgelelim ironi şudur ki, bu da her zaman yadsınabilecek partizan bir duruştur. Hakikatin tek-yönlü olduğunu savunan Marx da daha sonra tam da bunu yapacaktır.

Uzlaşma düşüncesinin trajik hissiyata yabancı olduğunu düşünen Goethe, Hegel'in *avant la Lettre*⁵² trajedi kuramıyla uyuşmaz gibidir. Trajik olan her şey, diye belirtir, sonu gelmez karşıtlıklara dayanır, çözümlenme imkânı doğduğu anda da ortadan kaybolur.⁵³ Kendisinin oyunları trajik hissiyata dirençleriyle ünlüdür. Faust, en nihayetinde ruhu mucizevi bir şekilde tanık olduğu korkunçluklardan arınmış olarak ilahî lütufla yücelir. Ruhu kurtulmuşsa bunun nedeni (Lacan'cı tabirle) sonsuz büyüme ve sürgit devinim halindeki arzularını yok saymayı reddetmesidir. Yine de böyle bir arzunun çağrıştırdığı ölümcül boşluğun bu projeyi baltalamasına izin verilmez. *Iphigenia Tauris* iyilik ve konukseverliğin onaylanmasıyla sonuçlanır. Goethe'nin *Egmont*'unun sonunda, ölümün gölgesi yalnızca başkarakterin yaşam sevincini güçlendirmeye hizmet eder. Bu huzurlu klasik hümanizmde kayba yahut mağlubiyete yer yoktur. Sahip olduğu

52 (Fr.) Terimin isimlendirilmeden önceki anlamı. (Ç.N.)

53 Bkz. A. Maria van Erp Taalman Kip, "The Unity of *Oresteia*", *Tragedy and the Tragic*, s. 134.

itidalde bir sarsıntı yaratılamayacak kadar olgun ve doygunudur. Bununla birlikte Goethe, Hegel ve meslektaşlarıyla ters düşmez. İki taraf da uzlaşan bir tonla sonlanan oyunlara hayranlık duyar. Mesele, bunların trajedi olarak görülüp görülmeyeceğinden ibarettir.

* * *

Hegel'in büyük rakibi Arthur Schopenhauer için tarih hiç kuşkusuz bir akılcı tasarı taşımaz, ona göre tarih daha ziyade sefil bir güldürüden ibarettir. Şu art niyetli İstenç'in, modern çağın arzu olarak adlandırmayı tercih edeceği bir kör uyarının işidir ve "hep muhtaç halde olan mahlukat"la doludur; bu mahlukat ki, "bir süre yalnızca birbirlerini yer bitirir, kaygılar ve isteklerle varoluşlarını tüketir, nihayetinde kendilerini ölümün kollarına bıraktıkları âna kadar korkunç ıstıraplar çekerler."⁵⁴ İştaha, sivri uçlu ihtiraslara ve ölümcül savaş durumuna dair şu cıfcaflı anlatı trajedi mertebesine ulaşmaya heves dahi edemez. Hani böyle yüksek drama için zemin hazırlıyorsa da bizler, her nasılsa karşımızdaki manevi soyluluk fırsatlarını çarçur etmenin bir yolunu buluruz. "Hayatlarımız," diye öne sürer Schopenhauer, "trajedinin tüm gamlarını barındırmalıdır, ama hal böyleyken biz trajik karakterlerin vakarını bile kendimizde bulamayız. Hayatın ayrıntılarında kaçınılmaz olarak bir komedinin budala karakterleriyizdir."⁵⁵ Tarih, Attika ihtişamından ziyade basit bir kaba burlesktir. "Şu trajikomedinin neden var olduğu konusunda kimse- nin en ufak bir fikri yoktur," der, "zira seyircisi yoktur, oyuncular desen sadece azıcık olumsuz eğlence için onca endişeye gark olurlar."⁵⁶ Kör, doymak bilmez arzu insanın trajikomedisinin itici gücüdür; kadın ve erkekler, ister onu taşısınlar isterse de altında kalsınlar, anlamsız kendini yeniden üretme sürecinin vasıtaları olmaktan kurtulamazlar.

"İstemenin tümü," diye yazar Schopenhauer, "eksikten, yetersiz-

54 *The World as Will and Representation*, Cilt 2, s. 349.

55 Agy., Cilt 1, s. 322.

56 Agy., Cilt 2, s. 357.

likten ve de böylece ıstıraptan doğar.”⁵⁷ İstenç, kişinin özünde yatar, bundan dolayı onu bedenimizin içinde, bilgisine vâkıf olabileceğimiz herhangi bir şeyden çok daha dolaysız hissederiz. Bununla beraber dalgaları hareket ettiren güç gibi o da yabancı ve kimliksizdir, esenliğimizi zerre kadar umursamaz. Arzularımız sahiplenebileceğimiz en son şeydir. Varlığımızın başlıca ilkesi olarak, sanki hep bir canavara gebemişçesine, içimizde anlamsızlığın uyuşuk ve dayanılmaz ağırlığını taşıyız. Bu durumda telafi edilmez kusur, öznellik kategorisinin ta kendisidir; onun bir şekilde sapmış, bölünmüş yahut yabancılaşmış hali değil. Schopenhauer için bu anlamsız projeyi durdurmak gereğinden daha açık bir gerçek yoktur ve bunun nedenleri somurtkan bir mizacın tuhafliklarına yorulamayacak ölçüde ortadadır. “Beşinde pamuk eğirme işine ya da başka bir fabrikaya girmek,” diye belirtir, “ve o andan itibaren orada on-on iki hatta sonraları on dört saat oturmak ve aynı mekanik işi gerçekleştirmek nefes alma hakkının zevklerini bedel ödeyerek satın almak demektir.”⁵⁸ Bizi özneliliğin cezaevinden kurtaracak olansa estetikdir. Hislerden azade bu yüce halde, üzerimizden tüm arzular dökülüp gider ve böylece Kant’çı *Ding-an-sich*’in [kendinde şey] varlığını müdelercesine, şeylerin özüne vâkıf oluruz. Paha biçilmez bir anda bilginin saf, istenç-siz özneleri olma yolunda erir, İstenç’in boyunduruğunu üzerimizden atar, arzunun elinden kurtulup tam bir nesnellik durumuna erişiriz. İster istemez Rainer Maria Rilke’nin “Bir Dost İçin Ağıt” şiirindeki şu dizeler akla gelir:

Öyle ari oldu ki o bakışın
Meraktan, öyle gözetmez oldu ki
O gerçek sefaleti, artık arzulamıyor
Kendi benliğini bile; istemiyor hiçbir şeyi: Kutsal.

En kutlu durum tefekkür nesnemizle bir olduğumuz andır. Dünya İstenç’ten ancak estetikleştirilerek; yani arzulayan öznenin ufuk noktasına doğru giderek büzülmesi, muhteşem bir tablo yahut

57 Agy., Cilt 1, s. 196.

58 Agy., Cilt 2, s. 578.

bir heykel parçasının karşında mest olmuşçasına, o saf, kendinden-bihaber içgörü haline ulaşmasıyla özgürleşebilir. Tek erdemli insan kendinden bütünüyle vazgeçendir, öyle ki ihtiyaç ve o kuduruk öz-çıkarcılığında elde edilen bu geçici zaferin kime yorulacağını bilmek dahi güçtür. Sanki Kant'ın estetik aldırışsızlığı şimdi ümitsiz bir varkalma stratejisine dönüşmüştür. Öte yandan ölümün hoşça önceden sezilmesidir bu, zira kendimizi günlük varoluşumuzdan tecrit edip saf olumsuzluk durumuna ulaşana dek benliğimizden soyunarak, ölüm tarafından artık zarar görecektir bir şeyimizin kalmadığının bilincinde, ölüm dürtüsünün hazlarının tadını çıkarırız.

Öyleyse estetik bir ölümsüzlük sezisidir. Shakespeare'in *Kıssa Kıssa*'ındaki psikopat Barnadine gibi, kişinin kendi ölümüne, o daha sana elini süremeden manevi intiharla önceden el koymasidir. Özne ancak kendini kurban ederek kurtulabilir. Dünyayı, onu algılamak üzere orada değilmiş gibi tefekkür etmemiz gerekir. Hem canlı hem ölü, hem etkilenmiş hem etkilenmemiş olduğumuz bu eşik durumunda, tarih denen şu tımarhaneye yüceliğin fevkalade hissizliğiyle yukarıdan bakmak mümkündür artık. İnsanlık sahnesine, azap çekenlerin feryat ve inlemelerinin yersiz sahne gevezelikleriyle susurduğu bir teatral zırvalık muamelesi yaparız. Aynı zamanda, ölümsüz İstenç'in önemsiz araçlarından biri olarak egonun kurgusal konumunu tanır hale geliriz.

Böyle yaptığımız takdirde bireyler arasındaki farklılıklar da ortadan kalkar. *Principium individuationis*'in⁵⁹ sahtekâr maskesi düşmüştür, zira senin kimliğinin merkezindeki o yabancı şey aynı zamanda benimkinin de merkezindedir, böylelikle kişilikler gönüldeşçe takas edilebilir. Bu haliyle estetik, egoizmin yerini karşılıklı duygudaşlığa bırakmasıyla, bizim için hem bir etik hem bir epistemoloji temin eder. İronik bir biçimde özne, bağlarından fazlasıyla kopmuş ve de insanlık tarihinin kana bulanmış mezbahalarının üstünde bir konuma kurulmuş olduğu için her şeyle ve herkesle duygudaşlık kurmakta özgürdür. Tabiri caizse duygudaşlığı bir kayıtsızlık meselesi-

dir. Az sonra göreceğimiz gibi, Friedrich Nietzsche için de bireysel hayat yanılısma üzerine kuruludur; ancak Schopenhauer'den farklı olarak onun –sözcüğün ilk anlamıyla– yıkımından keyif alır, bu yolla da etiğin sahasının ötesine taşıp metafiziğin daha kaba bir biçimine geçer. Gelgelelim, bireysel varoluş temelsiz olsa da, Nietzsche'ye göre muhteşem bir seraba neden olur; bu serap dünyanın beyhudeliğinin üzerine örtecek, böylelikle onu katlanır kılacaktır. Onun Apolloncu dediği bu estetik gösteridir işte. Schopenhauer için aksine, bu gibi gösteriler tamamen boştur. Eğer estetik Nietzsche için varoluşun korkunçluklarını aklıyorsa, Schopenhauer'e hoş karşılanan bir kaçış rotası sunar. Nietzsche için Varlık'ın özü –Dionysosçu olan– olumlanmalıdır; Schopenhauer içinse Varlık'ın özü açgözlü İstenç'tir, reddedilmelidir; gelgelelim böyle yapmak İstenç'in başka bir türlü bir icrası mıdır, işte bu açık değildir.

Schopenhauer'in insan varoluşunun trajikomedisine tepkisi feragattir. Yalnızca şu kör varoluş dürtüsünden vazgeçtiğimiz takdirde gerektiği gibi yaşayabiliriz: Mütevazı, tok gözlü ve beraber yaşadığımız kardeş mahlukların kederine sonsuz bir merhametle ortak olarak. Eğer trajedi kefareti içeriyorsa, bunun nedeni kahramanın günahları değil ilk günahıdır, ki bu da varoluş günahı demeye gelir. Ancak İstenç'i yadsıyarak bunun üstesinden gelebiliriz. Ne var ki şu Pirus Zaferi'nin ürkütücü aşırılıkta bir bedeli vardır. Zira olan, öznenin feshinden başka bir şey değildir. Bu noktada trajik olumlama ve aşkınlığın çok uzağındayızdır. Elbette ki bir yücelik hissiyatı mevcuttur hâlâ, ancak bu hissiyat artık ne barışçıl bir beraber yaşama tasavvurundan ne de evrenin özündeki akılcılığa dair bir içgöründen neşet eder. Aslında hiçbir şeyin değeri olmadığı inancından kaynaklanır. Trajedi, günlük yaşamın ötesine geçip bir tür ebedî azamet sahasına ulaşmak peşinde değildir, hatta o beyhude uğraşa tamamen sırt çevirdiği dahi söylenebilir. Artık özgürlük ile zorunluluk arasındaki o karışıklıkları çözüme ulaştırma çabası yoktur, zira ilki göz boyamadan başka bir şey değildir. Adalet çılgılığı da yoktur çünkü ne de olsa o da bir dümendir. Kahramanca kendini feda etmek de anlamsızdır, zira benlik de dünya da saygımızı gerektirecek kadar değerli değildir ve her şey bir yana insan değer vermediği bir şeyi kurban etmez. Etik

kendini-gerçekleştirmeye de yer yoktur burada, çünkü kendilik dediğın İstenç dalgasının tepesindeki köpükten başka bir şey değildir.

Öyleyse trajik sanat, İstenç'in öz-bilince çıkarılıp kendi beyhudeliğiyle yüzleşmesinden ibarettir. Bu muazzam kudreti kendinde-bölünmüş [*self-divided*] olarak sunarak onun değersizliğini algılayabilir, böyle yaparak onunkine benzer bir duygulardan arınmışlık haline erişebiliriz. Biz seyircilerdir sahnede sergilenen kirli işlerden üstün konumda olan, daha aşağı ölümlüleri gölgede bırakan cesur oyun kahramanları değil. Trajedi Schiller, Schelling, Hölderlin, Hegel ve diğer *confrère*'lerin yazılarında hakikatin, adaletin ve özgürlüğün tecessümü olarak onurlandırıldıktan hemen sonra Schopenhauer tarafından nihilizmin hizmetine sunulmuştur. Kahramanlık erdemleri adına ıslahı ise Friedrich Nietzsche'ye kalacaktır.

Ancak daha ona gelmeden Søren Kierkegaard'ın trajik kavramı üzerine düşünceleri vardır elimizde. Kierkegaard için trajedi son sözü söylemez. Onun nazarında dinî inanca kıyasla varoluşun o denli yüce olmayan etik aşamasına aittir. Bu itibarla *Korku ve Titreme*'nin Kierkegaard'ı İbrahim'e Agamemnon'dan daha fazla değer verir.⁶⁰ En nihayetinde trajedinin çözmeye çalıştığı çelişkilerle beraber yaşamının yolunu bir tek inanç bulabilir. Bu çelişkiler, entelektüel açıdan uyumlu hale getirilemezlerse varoluşsal bir şekilde birbirlerine bağlanabilirler. Çelişkilerin ya etkisiz hale getirilmesinin ya da çözüme ulaştırılmasından öylece bırakılmasının zorunlu olduğunu varsaymak yanlıştır. Üçüncü bir olasılık daha vardır ki Kierkegaard'ın benimsediği de budur: Kuramsal olarak uzlaştıramayacak karşıtlıkların günlük varoluş pratiğinde geçici olarak birbirine lehimlenebileceği görüşü.

* * *

Schopenhauer trajediyi yaşamı yadsıdığı için överken, Nietzsche Antik Yunan'da bu tip bir nihilist tasavvurun üstesinden Dionysos

60 Bkz. Søren Kierkegaard, *Fear and Trembling*, Harmondsworth, 1987, özellikle "Problema 1" [*Korku ve Titreme*, çev. İsmail Yerguz, Say Yayınları, İstanbul, 2020. (Ç.N.)].

tiyatrosu ve genel olarak sanat aracılığıyla gelindiğinde direktmiştir. Daha önce de gördüğümüz gibi Nietzsche'ye göre trajik tasavvur, genel olarak sanatın yaptığı gibi, hem yaşama gücünü artırır hem de yaşamı korur. *Putların Alacakaranlığı*'nda belirttiği üzere, sanat bir kötümserlik meselesi değil ona verilen yanıtıdır. Eski Yunanlar için, bizi insan varoluşunun acımasızlığından koruyan bir kalkan, olmadığı takdirde varkalmakta güçlük çekeceğimiz soylu bir yalandır. Hayatın beyhudeliği karşısında duyduğumuz Schopenhauer'ci bulantıyı bir dizi muhteşem imgeye dönüştürmeye yarayan bir araçtır. Böylece sanat eserinin şekilsiz gerçekliğe bir parça düzen verdiğini savlayan modernist klişenin eteğine varırız. Nietzsche için sanat vazgeçilmez bir yanlış bilinç biçimidir. Artık gerçekliği açığa çıkaran değildir, ona karşı bir siperdir.

Bununla beraber estetiğin bir yanılsamadan ibaret olduğu da söylenemez, zira estetik bizi aynı zamanda daha yüksek bilinç düzeyine taşır. Hem uyarıcı hem uyutucudur. Nietzsche'nin *Güç İsten-ci*'nde belirttiği gibi, hayat konusunda büyük bir baştan çıkarıcı ve büyük bir uyarıcı olarak varoluşumuzu olanaklı kılan temel araçlarla donatır bizi. Onsuz, hakikatte yok olur gideriz; bu arada hakikat diye bir şeyin olmadığı hakikatidir söz konusu olan, en azından metafizikçilerin kavradığı şekilde. Trajedi katharsisten çok manevi terapidir denebilir. Nietzsche'ye göre, günlük hayatta sık bulunan o bayağı yanılsamaların –ki buna modern çağ ideoloji ismini verebilir– ölçülemez derecede üstün bir versiyonudur o. Sanat belki daha üstün olabilir, ancak Nietzsche, sanatı salt surete indirgeyecek kadar cesur davranır, böylece ait olduğu medeniyetin en önemli değerlerinden birinin altını oyar. Bu bağlamda, başka konularda ona bağlılığı devam etse de, İdealist gelenekten kesin bir şekilde ayrılır. Sözelimi, trajedinin dünyanın elemine merhem olacağı yönündeki görüşü, İdealist gelenekteki uzlaşma itkiyle rahatlıkla yan yana gelebilir.

Eğer bilim ve akılcılık trajedinin karşıtıysalar, bu büyük ölçüde onların trajedinin evreni bir dehşet, talih, kargaşa ve bilmece mekânı olarak gören tasavvurunu reddetmeleri ve böylece dünyanın anlam bulmadaki o vahim başarısızlığını örten öğretici kurgulara ihtiyaç

duymamaları nedeniyledir. Nietzsche'nin bu tip fantezilerin gereksinim olduğu yönündeki inancında belli bir sapkınlık bulunur: Onu gizleyen imgelerden zevk almanız için zalimlik ve zorluğa ihtiyacınız vardır, kendinizi anestezinin hazlarına bırakmanız için bir yerinizi kırmamız gerekmesi gibi. Güzellik adeta bir ıstırap altyapısına ihtiyaç duyar gibidir. Sanatın bir birlik, ahenk ve yücelme meselesi olduğuna dair hayli geleneksel bir estetik anlayışı, kasvetli bir insanlık durumu anlatısıyla oldukça kararlı bir şekilde bir araya gelir. Hegel için trajedi akılcı ve tutarlıdır çünkü gerçekliğin asli doğası böyledir; Nietzsche içinse trajedinin bize ahenk içinde imgeler sunmasının nedeni tam da gerçekliğin ne akılcı ne de tutarlı olmasıdır. Sanatta çözüme kavuşturma gerçek hayattaki çözüme kavuşturma eksikliğinin ürünüdür. Eğer medeniyet diye bir şey olacaksa barbarlık da olmalıdır. Öyleyse Nietzsche'nin trajedi kuramı her şeyden önce politik bir alegoridir. Kitlelerin sefil durumu estet elitin serpilip gelişmesi için *sine qua non*'dur.⁶¹ İşin aslı, Nietzsche sıradan insanların fena halinin değil hafifletilmek, yoğunlaştırılması gerektiğinde diretecek kadar arsızdır.

Lacan'cı terimlerle, *Tragedyanın Doğuşu* İmgesel'i (ya da Apolloncu imge katmanını) Gerçek'in –ki Nietzsche söz konusu eserinde bunu Dionysosçuluk, daha sonra da Güç İstenci olarak adlandırır–⁶² müstehcence keyif veren tahribatına karşı fiziksel bir savunmaya dönüştürür. Jacques Lacan'ın üçüncü alanı olan Sembolik, Nietzsche'nin düşüncesinde çok az yer bulmuştur, zira *Übermensch*'in savunucusu, trajik tiyatronun etik ya da politik içeriği gibi sıkıcı geleneksel meselelere eğilmeye tenezzül etmez. Ona göre sanat bilişsel bir form değildir ve asıl bu yanıyla takdire şayandır. Buna bağlı olarak trajedi korku, suç, ceza, adalet ve pişmanlık gibi sıradan kavramlardan, baş-

61 (Lat.) Başlıca koşul, temel şart, olmazsa olmaz. (Ç.N.)

62 Dionysosçuluğa dair, bunun hayat verdiği kadar teröristçe de olduğunu belirtmekte yetersiz kalan hafif kuşkulu bir savunuyu için bkz. Paul Gordon, *Tragedy After Nietzsche*, Urbana ve Chicago, 2001. Ayrıca bkz. Peter Sloterdijk, *Thinker on Stage: Nietzsche's Materialism*, Minneapolis, 1989. *Tragedyanın Doğuşu* hakkında ayrıntılı bir analiz için bkz. Paul de Man, *Allegories of Reading*, New Haven ve Londra, 1979. 4. bölüm [*Okuma Alegorileri*, çev. Mustafa Zeki Çıraklı, Paradigma Yayıncılık, İstanbul, 2008. (Ç.N.)].

ka bir deyişle sahneye değil de kenar mahallelere yakışır fikirlerden muaftır.

Eğer Apollonculuk Schopenhauer'deki temsil rolündeyse, Dionysosçuluk onun İstenç'inin muadilidir. Gelgelelim, Dionysosçuluk ölümcül güçler ile tükenmek bilmez coşkunuğu iç içe karıştırmasıyla ilkinde kıyasla çok daha ikircikli bir meseledir. Lacan'cı *jouissance* gibi, *Eros* ve *Thanatos*'un karışımıdır. Bununla beraber Apollo ile Dionysos birbirine bağımlı oldukları kadar karşılıklı ihtilaf halindedirler. Bir kere, Dionysosçu nüve kendisindeki Apolloncu öz-gizlemeyi yukarı iter; Freud'da hem ego hem de süperegonun gücünü azgın idden almasında olduğu gibi. Nietzsche'nin gözünde kozmos bizzat, durmaksızın tahrik edici imgeler yaratan Dionysosçu bir sanatçıdır, o nedenle aldatma onun yapısına içkindir. Bir başka nokta olarak, eğer Apolloncu unsur Dionysosçu olanın bir etkisiyse, onu tamamen kamufle etmektense ondan bir iz taşıyacaktır; Freud'da rüyaların, bilinçdışının bir kısım anarşik hakikatini mutenalaştırılmış bir şekilde açığa çıkarıyor olması gibi. Gerçek'in kendini gösterdiği yer fantezidir. Dahası Dionysosçu, *Übermensch*'in günlük hayattaki benlik kaosunun üstesinden ona estetik açıdan tatmin edici bir şekil vererek gelmesine benzer şekilde, Apolloncunun birliği ve öz-disiplinini gereksinir. Bu durumda gelip Apollo'nun dilini konuşan Dionysos'ken, Apollo da Dionysos'un lehçesi olur. Hem kendinden geçmiş hem mütefekkir, hem kör hem de feraset sahibi izleyicinin bakış açısından bu iki alan birbirinden ayrıştırılamaz.

Apolloncu Dionysosçu'nun üstüne örtü çekebilir, ama öte yandan onun sonsuz bilgeliği hakkında içgörü sahibi olmamızı sağlar. Apolloncu katmanda, kutlu bir anda zamanın, değişimin ve çatışmanın dışında oluruz; Dionysosçu diyardaysa, ihtilaf ve hengâmenin bir sonu yoktur. Bir anlamda, dünyanın hakikati değişkenliktir, trajedinin ağıt yaktığı bu hali Nietzsche kutlama sebebi sayar. Lakin bir başka anlamda hiçbir şey köklü şekilde değişmez. Katliam ve gaddarlık daimidir, ama bin bir farklı biçime bürünür. Ölümcül yara ve karşılıklı düşmanlık bizzat Varlık'ın oluşturunusudur. Hegel'in düşüncesinin aksine, varoluşun kendisinde temel bir uzlaşma olamaz, sadece yanılısma üzerine kurulu bir uzlaşma olabilir, ki sanatın meydana getirdiği de budur aslında.

Apolloncu, Dionysosçu dehşeti yüceltir, onun coşkunluklarına incelik katarak ondaki o sonsuz kaosa düzen verir. Aynı zamanda benliğe de düzen verir, bütüncül failer olduğumuzu söyleyen bir hikâyeyle bizleri aldatıp bu yolla yapıcı eylemlerde bulunmamıza zemin hazırlar. Öteki türlü insanlık tarihiyle at başı giden anlam-sızlık, kendini-gasp etme ve psikopatoloji konulu o dehşet uyandıran kronik bizi felce uğratacaktır. Freud'a göre, ego idle ilişkisinde benzer bir rol oynar. Böylece, Dionysos'un sarhoştan hayalpereste dönüşmesiyle, anlamsızlık anlamla telafi edilir. Evren ancak estetik olarak olumlanabilir derken Nietzsche'nin kastettiği budur. Schopenhauer içinse aksine, dünyanın asla olumlanamayacağını kavramamızı sağlayan şey estetiğin mesafe yaratan merceğidir.

Nietzsche'ye göre trajediye emsalsiz değerini veren sahnede şiddetli ıstırap çeken karakterler değil seyircilerin istifini bozmayan bakışıdır. Trajik eylemin gelişimine tanık olan bizler, kendimizi tam da coşku içinde ölüm içgüdüsüne kaptırdığımız anda onu aldatır, ebedî hayata dair infantil fantezilerimizin tadını çıkarırız. Aynı zamanda da, Schopenhauer'cu izleyici gibi, çirkinin ve şekilsizin de şu yüce kozmik oyunun bir boyutu olduğunu ve en sevecen niteliklerin yanında bunların da onaylanması gerektiğini kabullenerek, saf tefekkürün zaman dışı, istenç-siz ve mekan-sız alanına taşınırız. Trajedi bir kez daha bir teodise suretine bürünür: Acı olmadan saadet, solmadan çiçek açma, kendini-yaralamadan yücelik olamaz. Tüm otantik sanat eserlerinin kökünde elem vardır. Trajik sanatçı faal bir halde ıstırapı ararken insan varoluşundaki en korkunç ve kuşkulu yanları olumlar. Trajedi en tatlı zalimliklerdir. Hayat amansız silahlarıyla karşınızda mevzilendikçe, aynı ölçüde dindarca saygı göstermeniz gerekir. Acı ve kendini-bastırma Nietzsche için *Übermensch*'in yükselişinin ana girizgâhlarıdır, reddedilmemeleri gereğinin bir nedeni de budur. Safkan bir erekselcilik yürürlükte buradadır. Bununla beraber şimdi yaşanan güçlük gelecekteki yiğitliğin başlangıç bölümü olmaktan ibaret değildir. Nietzsche bu güçlükte tam da burada ve şimdi ürkünç bir haz duyar. Eğer Hegel'in insanların çektiği zorluklar konusunda küçültücü bir bakışı olduğunu söyleyeceksek, Nietzsche'nin aynı zorlukları alkışla karşıladığını belirtmemiz gerekir. "Kendi

cennetimize giden yol,” diye öne sürer *Şen Bilim*’de, “her zaman kişinin kendi şehvet düşkünü cehenneminin içinden geçer.”⁶³

Acı çekmenin faydaları arasında karakter inşasında geliştirici rol oynaması da vardır ve Nietzsche’nin merhamet, korku ve duygudaşlık gibi kadınsı duyguları bunca hor görmesinin ardında yatan sebeplerden biri de budur. “Her türden sıkıntıyı genel olarak bir itiraz, ortadan kaldırılması gereken bir şey olarak görmek kusursuz bir hastalıktır,” diye dudak bükür.⁶⁴ Erkek ve kadınların parçalandığını görmekten devşirilecek vahşi bir keyif vardır. Trajik kahramanın yok oluşu karşısında hissettiğimiz sonsuz mutluluk, onun kederi karşısında hissettiğimiz üzüntüye ağır basar. Nietzsche’ye göre eskiler, başkalarına acı çektirmeyi en temel düzeyde büyülenme olarak görür, tanrılar için en güzel çeşninin de zalimliğin hazları olduğunu bilirlerdi. Potlaç töreninin pervasızca kendinden geçilen o ruh hali ile; kendinden-doyuma ulaşmış, sonuna kadar anlamsız ve bereketli oluşuyla Dionysosçu hissiyat, en yüksek mertebedeki tiplerini bile, zaman içinde daha fevkalade örneklerin ortaya çıkacağına ilişkin coşkun bir güvenle canı gönülden kurban eder.

“Trajik olan neşedir,” diye yorumlar, ustasının sadık müridi Gilles Deleuze.⁶⁵ “Trajedi ölen insanın neşesi olmalıdır,” diye bildirir Augustus Gregory,⁶⁶ Marlowe’un Faustus’u ya da Goethe’nin Werther’inin şaşırtıcı bulacağı bir hassasiyet sergileyerek. Trajik kahraman, diye yazar Nietzsche, “İstencin en yüksek görünüşü, aslında yalnızca bir görünüş olduğu için olumsuzlanır ve bu bize zevk verir; onun yok edilmesiyle, istencin bengi yaşamına dokunulmuş olmaz.”⁶⁷ Kahramanın yıkımının ortaya serdiği aslında Varlık’ın ya da Oluş’un yok edilemez doğasından başka bir şey değildir. Bu doğa, Schopenhauer’in

63 *The Joyful Wisdom*, s. 266.

64 Friedrich Nietzsche, *Ecce Homo, Basic Writings of Nietzsche*, s. 785 [*Ecce Homo*, çev. Mustafa Tüzel, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2007. (Ç.N.)].

65 *Nietzsche and Philosophy*, s. 17.

66 Akaran W.B. Yeats, *Essays and Introductions*, New York, 1961, s. 523.

67 Friedrich Nietzsche, *The Birth of Tragedy*, s. 100, *Basic Writings of Nietzsche*, s. 104. Nietzsche’nin metnin ayrıntılı bir okuması için bkz. Paul Raymond Daniels, *Nietzsche and “The Birth of Tragedy”*, Durham, 2013.

İstenç'i gibi kendinin gelip geçici tüm tezahürlerine kayıtsızdır ve öylesine bereketlidir ki bizzat meydana getirdiği sayısız yaşam biçimini rahatlıkla ölümün ellerine teslim edebilir.

Nietzsche modern çağda Hristiyanlığın başına gelmiş en hoş sözlü bela olabilir. Hristiyanlık, onun nazarında acıyı kurtarıcı olarak görürken yaşamı inkâr eden marazi bir kùltür. Çağın yapması gereken seçim, onun pek gösterişli deyişiyile, Dionysos ile Çarmıh'taki arasındadır. Buna karşın, çilekeş Hristiyan idealine dudak bükmemek gerekir. Acı ve güçlüğe, her ne kadar saçma da olsa anlam yükleyerek, insan varoluşunu şu ölümcül nihilizmden korumuş ve böylece görevini yerine getirmiştir. İşte böylece yaşam kurnazca, kendinin inkârı üzerinden kendini ilerletmenin yolunu bulmuştur. Kendinden-tiksinti ve kendine-işkence türün ayakta kalması adına onlara düşen rolleri oynamışlardır. Bununla birlikte hakikat şudur ki, ıstıraba övgüler düzen Nietzsche, onu kötülük olarak gören ise kendisinin küçümsediği Hristiyanlıktır. Slavoj Žižek, "ıstırap ve acıyı tamamen kabullenmenin, kurtuluşun tek yolu,"⁶⁸ olduğu iddiasıyla Nietzsche'nin Hristiyanlığa yakın düştüğünü öne sürmekte hatalıdır. Gerçek şudur ki, Nietzsche acı çekmeye olumlu yaklaşırken Hristiyanlık yaklaşmaz. İncil'in hiçbir yerinde İsa hastalara kendilerini bırakmalarını önermez. Aksine, körlüklerini, sakatlıklarını ve deliliklerini şeytanın eseri olarak görür ve vaktinin büyük bir kısmını onları iyileştirmeye adar. Çarmıhta yaklaşan çilesini düşünmek onu Getsemani Bahçesi'nde paniğe sevk eder. Nietzsche'ye göre acı çekmek yaşamın bereketinden tat almak için onaylanmalıdır, Yeni Ahit içinse hastalık ile yaşam bereketi bağdaşmaz. Eğer acı ve güçlük kaçınılmazsa ve kişi onlardan olumlu bir şey elde edecekse, her şey yolunda demektir. Bu gibi ahlaki simyalar birçok trajik eylemin özelliğidir. Ama elbette değerin daha az rahatsız edici bir yolla yaratılması tercih edilir. İyinin kötünden neşet etmesi iki farklı anlamda trajiktir. Birincisi, onu yaşamı-olumlayan bir hal olarak görenler için trajik bizzat trajedinin tanımını olabilir; ikincisi mutluluk adına böylesine aşırı bedel ödenen bir dünyanın çarpıklığı anlamın-

da trajik olabilir. Böyle bir çarpıklığı günah ya da sevgisizlik olarak gören Yeni Ahit, ikinci gruba dahildir.

Nietzsche'ye göre Apollon ve Dionysos ilkeleri ancak nadiren dengeye ulaşabilir. Apolloncu olanın cazibesi kesinlikle kısa ömürlüdür. Bireysel katmanı temsil eder, buna karşın Dionysosçu olanda tüm o tikellikler Oluş'un kesintisiz akıntısı içinde çözünür. Bu durumda ikisi arasındaki ihtilafta mevzubahis olan kurtarıcı yanılsama ile tatsız gerçeklik arasındaki çarpışma değil, Hegel'in durumunda da olduğu gibi, birey ile evrensel arasındaki tezattır. Gelgelelim Nietzsche'nin nazarında en çetrefilli sorunlardan biri değildir bu, zira her şey bir yana, birey de bir kurgudan ibarettir. Onun bütünde çözülmesi mutlu bir olaydır, şehidin durumundaki gibi acılı bir kendinden feragat meselesi değildir. Şehit ölümünü diğerlerine armağan olarak bağışlar, ancak Nietzsche'nin trajik düşüncesinde bu tür siyasi ve politik bir boyut yoktur. Özvericilik onun ahlaki gündeminde üst mertebede değildir. Acılı olan benliğin teslim olması değildir, zira her şeyden önce bunun büyük bir değeri yoktur; acılı olan benliğin neticesinde varlık bulacağı tekleşme sürecidir.

İnsani varoluşun dehşet verici yönlerinden zevk almak ilerlemeci banal orta sınıfı küçümsemektir ama aynı zamanda o pısrık nihilizmden geri çekilmektir. Trajik ruh, toplumsal reformcuların nazarında bir hakarettir ama aynı zamanda kitlelere bulaşacak kötümserliğin teşvik edilmesinin karşısında durur. Kişi, ortalama yurttaşın erişemeyeceği bir esrime tecrübe edebilir, buna karşın kendinde bu mest olmanın bedelini ödeme cesareti bulmak da bu yurttaş için erişilmezdir. Nietzsche böylece Schopenhauer'deki kasvetten kurtulayım derken bir yolunu bulup şu şerbetli iyimserliğe de düşmez ve bunu trajedi kavramı sayesinde yapar. "Kendimi ilk trajik filozof olarak anlama hakkına sahibim," diye bildirir *Ecce Homo*'da, "başka bir deyişle, kötümser filozofun en uçtaki karşıtı ve ters kutbu olarak anlama hakkına sahibim."⁶⁹ Sokrates figüründe, felsefenin sözümona trajedinin ölümünden doğduğunu görmüştük. Şimdiyse Nietzsche'nin şahsında, felsefe kökenine döner ve trajik tasavvurun kendi bilgi tarzı kar-

şısında üstünlüğünü ilan eder. Eğer bunun kendisi kuramsal bir iç-görüye, gururla kendi vefatını duyuran bir düşünce biçimine aittir. Nietzsche'nin kendini filozof olarak adlandırmaya devam ettiği doğrudur, Heidegger, Jacques Derrida ve onun ayak izlerini takip eden bir dizi anti-metafizikçi de aynı şeyi yapacaktır; ancak şiir ile felsefe arasındaki duvarda apaçık gedikler açıldıkça, terim artık Platon ve Kant için taşıdığı anlamı taşımayacaktır.

Şaşkınlık verici bir avangart düşünür olarak Nietzsche, sağlam temelleri ve metafizik mutlakları neşe içinde terk ederek kuşkuculuğu, göreceliği, perspektivizmi ve sürgit hengameyi kucaklamaya hazırlanmıştır. Gelgelelim tüm bunlar, geleneksel soyluluk değerleri olan dayanıklılık ve benliğe kahramanca hâkimiyeti yüceltmekle uyumluyken, asla yılmayacağının şen bilgisiyle ve dehşet uyandıranla her an erkekçe yüz yüze gelmeye hazır olmakla da bağdaşır. Radikal bir epistemoloji gerici siyasetin emrine koşulmuştur. Genel olarak dünya gibi benlik de biçimsiz bir toplamsa, o takdirde kişi ona şekil vermek için emek harcamak zorundadır; ki bu seçkinlere özgü ve askeri tarzda çetin öz-disiplin gerektiren bir süreçtir. Yalnızca trajik sanatın değil trajik kültürün de yeniden doğuşunu muştulayan bir girişimdir bu; yüzünü akıldan mite, bilimden sembolizme dönerek, tek başına bilme yetisinin Varlık'ın gizemlerini çözeceği ve varoluşun sonsuz yarasını iyileştireceğini savunan akılcı yanılsamayı reddeden bir girişim. Bilime, eşitliğe, demokrasiye, feminizme, sosyalist devrime ve dekadan modern zamanların diğer rezil semptomlarına karşın, görünüşte ne kadar tehlikeli de olsa her şeye Evet diyen sanatta dönmemiz gerekmektedir. Trajik bir kültür zalimlik ve hiyerarşi ile sükûnet ve keyfin, hükmetmenin zevki ve kalbin pervasız cömertliği ile kudretlinin yüce gönüllüğü ve zayıfın ezilmesinin kültürü olacaktır. "Trajediye dönüş!" sloganında, eğer düşünülen manevi ihtişam değil de soykırım ya da savaş ise, sapkın bir tını olduğunu söylemek gerekir. Genel anlamda trajedi filozoflarının zorlanmadan yaptıkları bir şeydir bu.

Martin Heidegger tanrıların dönüşü, mitin nüksetmesi ve trajedinin yeniden doğuşunun, akılcılık ve teknolojinin çürüttüğü bir çağda tek kurtuluş yolu olduğunu iddia eden bir başka filozoftur. Tıpkı Oidipus gibi kendini kör etmiş ve bilgi açlığı noktasında en az onun kadar yıkıcı olan bu düzenin karşısında, geç dönem Heidegger için Antik Yunan trajedisi, insanlığın özündeki yabancılığı, kadere açıklığını, varoluşundaki şiiri ve trajiğin en üstün ifadesi olan Varlık'ının dipsiz uçurumunu akla getirir.⁷⁰ Hakikaten de Heidegger'e göre trajedi bize İnsan'a dair en tehlikeli, şedit, kadere dönüşmüş, yertsiz yurtsuz ve tekinsiz imgeyi vermesiyle felsefi tefekkürün en derinliklisidir.

Heidegger, gelecek umutları her ne kadar harap da olsa bir geleceğin sonunda yazmaktadır. Geç modern çağda, trajik irade hakkındaki olumlu kanı sorgulamadan muaf olmayacaktır. Hiç kuşku yok ki birçok düşünür genelde sanatı, özelde ise trajediyi üstün bir uzlaşma formu olması nedeniyle övmeye devam eder. Georg Lukács'ın erken dönem denemelerinden "Trajedinin Metafizigi"ndeki trajik düşünceyle ilgili abartılı övgülerin ötesine geçmek güçtür, zira trajedi tarihin kendisinden dahi azametli bir fenomen olarak belirlemektedir. Buna göre, nihai hakikatin epifanisi olarak, insan varoluşuna ancak trajik tasavvur anlam aşılabilir. Trajik kriz anlarında bize, tüm gündelik ve psikolojik kazalardan muaf, benliğin saf tecrübesine kendimizi bırakma ayrıcalığı bahşedilir. Trajik sanat Varlık'ın kendini-açması, "insanın somut ve asli doğasının oluşması,"⁷¹ insan gayretinin zirvesi ve bir mistik esrime vesilesinden daha azı değildir. Nietzsche ve Heidegger'in izinde Lukács'ın da onun yeniden doğuşunu iple çekmesinde şaşılacak bir yan yoktur.

Diğer yirminci yüzyıl yazarları da benzer yorumlarda bulunmuştur. "Yakınma övgülerin içinde olabilir yalnızca,"⁷² diye yazar Rilke *Orpheus'a Someler*'de, ıstırapla sevinçli Nietzsche'ci tarzda bir-

70 Örn. bkz. Heidegger'in *Introduction to Metaphysics*'te [*Metafizığe Giriş*, çev. Mesut Keskin, Avesta Yayınları, İstanbul, 2014. (Ç.N.)] yer alan *Kral Oidipus* tartışması, New Haven ve Londra, 2000, s. 112-114.

71 Georg Lukács, *Soul and Form*, Londra, 1974, s. 162.

72 Rainer Maria Rilke, *Orpheus'a Someler*, çev. Yüksel Özoğuz, YKY, İstanbul, 2014. (Ç.N.)

leştirecek. Romancı Aldous Huxley trajedinin yok olmasına izin verilemeyecek kadar değerli olduğunu savunurken,⁷³ eleştirmen Kenneth Burke *Counter-Statement*'da [Karşı-Açıklamalar] trajik tiyatroyunun belki ölmüş olabileceğini ama trajik hissiyatın yaşamaya devam ettiğini iddia etmiştir.⁷⁴ Varkaldığına göre bir değer kaynağı olmalıdır. Joseph Wood Krutch için trajedi, insan ruhunun temelde soylu olduğuna dair sarsılmaz bir itimat ortaya koyarak “insanı kederiyle uzlaştırır.” Hiçbir ıstırap gösterisi bu ruhu bozamaz. Tersine, “Juliet öldüğü için memnun olmamız, Lear bir başına fırtınaya yakaladığı için memnun olmamız gerekir.”⁷⁵ Oidipus’un ölmesi, sergilediği ruhun büyüklüğüne kıyasla önemsiz bir meseledir. Tüm o sıkıcı steril kuramcılar soyunda olduğu gibi Krutch için de trajedi “ıstırapı çekip çıkararak hayata bakmanın bir yolu”nu⁷⁶ temsil eder. Amacı, insanın sefaletine dair gerçeği kullanarak varoluştan keyif devşirmektir. İlginçtir, daha sonra bunun teselli edici bir kurgudan ibaret olduğunu itiraf ederek kendi görüşünü baltalayacaktır.

“Trajedide olumsuz bir yan yok değildir,” diye ifade eder bir başka eleştirmen en ufak ironiden yoksun bir şekilde. Onu övgülere boğduktan sonra trajedinin aslında ölüm ve yıkımla ilgili olduğunu hatırlamayı başarmış gibidir.⁷⁷ Oyun yazarı Arthur Miller, kendisinin deyişiyle “seyircinin insan hayvanına dair en parlak fikirleri”ni⁷⁸ onaylayarak trajedinin komediden daha iyimser bir tür olduğu yönündeki şaşırtıcı kanaati sahiplenir. Trajik kahramanın eylemlerinin ardında insan türünün mükemmelleştirilebilirliğine olan inanç yatmaktadır. Trajedi umut takas etmelidir, zira eğer oyun kişisi karşısına çıkan güçleri mağlup edemezse, o zaman bize merhamet ve kötümserlikten başka bir şey sunulmamış olur. Miller’ın tiyatrosuna kolayca uyacak bir görüş değildir bu.

73 Bkz. Aldous Huxley, “Tragedy and the Whole Truth”, *Music and Night*, Londra, 1931.

74 Kenneth Burke, *Counter-Statement*, New York, 1931, s. 42.

75 *The Modern Temper*, s. 135.

76 Agy., s. 126.

77 *Tragedy After Nietzsche*, s. 18.

78 Arthur Miller, “Tragedy and the Common Man”, *The Theater Essays of Arthur Miller*, New York, 1978, s. 4.

Klasik antikiteden Amerikan Yeni Eleştiri Kuramı'na, parçaların tümleşik bir bütünde çözüldüğü, bütüncül sanat eseri doktrini şaşılacak ölçüde zamana direnmiştir. Bu dogmanın ancak yirminci yüzyılın başlarında, Avrupalı avangartların ortaya çıkışıyla ciddi şekilde sorgulanabilmiş olması dikkat çekicidir. Artık uyumsuzluk fikri belirleyici olacaktır, bunun da en incelikli kuramcısı, Heidegger'in büyük rakibi Theodor Adorno'dur. Auschwitz'in gölgesinde yazan Adorno, trajedinin, insan ıstırabına şekil vererek, ona ihanet etme tehdidi taşıdığından şüphelenir. Anlamsıza anlam dayatarak başarılabilir yegâne şey dehşeti azaltmaktır.⁷⁹ Sonraları, daha tartışmalı bir yorumcu, "İstirapta anlam bulmak da bulmamak kadar tehlikelidir,"⁸⁰ yorumunda bulunur. Adorno'nun hayli borçlu olduğu Freud için güçler arası nihai bir çözüme ulaşmak zaten imkânsızdır. *Eros*, *Thanatos*'la, haz ilkesi gerçeklik ilkesiyle anlaşmaya varabilir, ancak asla barış içinde birlikte var olamazlar. İnsan kişisi kendiyile-özdeş [*self-identical*] değildir bölünmüştür. Bebekken maruz kalınan tufan karşısında mutlak bir zafer kazanılamaz. Onun sonuçlarına elimizden geldiğince katlanarak yaşamaktan başka çaremiz yoktur. Medeniyet trajedinin panzehri olmaktan ziyade onun bir örneğidir.

Filozof Georg Simmel de "Kültür Trajedisi ve Kavramı Üzerine" adlı denemesinde benzer şekilde dizginleyici bir fikir öne sürer. Buna göre, kültür özne ile nesne arasında uyumlu bir sentez vaat etse de insan ruhu yatıştırılmaya direnir. Onun biçim verdiği nesneler kendilerine ait bir yaşam devşirir ve sonrasında, Marx'ın yabancılaşma kuramında olduğu gibi, yaratıcılarını boyunduruk altına almak üzere geri gelirler. Trajedi özünde yabancılaşmadır. Yaşamın kendini tamamladığı formlar aynı zamanda atıl nesnellikleri ile ona ihanet ederler. Medeniyet kendi özünü yıkanır, kendi içsel çelişkilerince sökülmüştür. Kendini-gerçekleştirmek kaçınılmaz şekilde alabora olup kendini-kaybetmekle sonuçlanır. "Daha varoluşunun ilk dakikalarından itibaren," diye yakınır Simmel, "kültür kendi içinde, bir

79 Theodor Adorno, *Noten zur Literatur*, Frankfurt am Main, 1974, s. 423.

80 Kathleen M. Sands, "Tragedy, Theology, and Feminism", *Rethinking Tragedy*, s. 83.

kadermiş gibi, kendi en derin maksadını engellemeye, karartmaya ve bölmeye kararlı bir şey taşır.”⁸¹

Bu durumda yirminci yüzyıl serimlendikçe, trajedinin olumlu doğasını sorgulayan sesler korosunun genişlediği söylenebilir. Oswald Spengler *Batının Çöküşü*’nde, bir sanat formu olarak trajedinin kahramanlara özgü bir zaferi değil, zamansal gelişimin geri dönüşü olmayan doğasını ve kültürel çöküşün kaçınılmazlığını vurguladığını söyler. *Kefaret Yıldızı*’nda Franz Rosenzweig, ancak azizlerin ulaşabileceği bir başarı olan Mutlak’ta yaşamak şeklindeki trajik ideale kuşkuyla yaklaşır.⁸² *Alman Trajik Tiyatrosunun Kökenleri*’nin yazarı Walter Benjamin için Antik Yunan trajedisinde bir çeşit sona ulaşılabilir, ancak epeyce iğreti ve sorunlu bir sondur bu. Buna karşın dünyanın beyhudeliğine dair Luther’ci hissiyata kendini kaptırdığı çalışması *Trauerspiel*’da, böyle kurtarıcı bir kapanış söz konusu değildir. Zira *Trauerspiel* izleyicilerine mutluluğun öbür dünyaya has olduğu gerçeğini tembihlemekle yüce değil melankolik bir konum önerir. Benjamin’in arkadaşı Bertolt Brecht ise trajik kader kavramında, erkek ve kadınları siyasi açıdan edilgen kılan egemen sınıfların ideolojisini bulur. Kendi epizodik, sonu açık bırakılmış tiyatro biçimleri de bu yazgıcılığa meydan okuyacak şekilde tasarlanmıştır.⁸³

Alain Robbe-Grillet “Doğa, Hümanizm ve Trajedi” adlı denemesinde, Albert Camus’nün absürd trajedi kavramının anlam-yokluğunu anlamla telafi eden hileli bir buluş olmasından yakınır. Trajedi, diye öne sürer, Doğa ile insanlık arasındaki mesafeye ahlaki açıdan bakma, ona bir olgu olarak değil de bir kaygı ve yabancılaşma meselesi olarak yaklaşma yönünde bir son gayrettir.⁸⁴ Bununla beraber mesafelenme ayrılma demek değildir. Robbe-Grillet’ye göre gerçek

81 Georg Simmel, “On the Concept and Tragedy of Culture”, K. Peter Etzkorn (yay. haz.), *Georg Simmel: The Conflict in Modern Culture and Other Essays*, New York, 1968, s. 46.

82 Bkz. Franz Rosenzweig, *The Star of Redemption*, Londra, 1971, s. 211.

83 Brecht’in trajediyi reddinin değerli bir aktarımı için bkz. *Modern Tragedy*, 2. kısım, 7. bölüm.

84 Bkz. Alain Robbe-Grillet, *For a New Novel*, Freeport, New York, 1970, s. 59.

şudur ki, bu durumun kendisinde –yani acı uyandıran yarıktaki, onto-lojik boşlukta ya da ilahın o meşum yokluğunda– bir eksik ya da ge-dik yoktur. İş Tanrı'nın ölümüne geldiğinde, trajedi sorununu Tan-rı'nın var olmaması olarak değil, kullarını gizemli bir şekilde yanı-tsız bırakması olarak görür. Namevcut olma halinin kendisine düz-mece bir derinlik atfedilmiştir. Benzer şekilde Roland Barthes için de trajik sanat, “insanlık sefaletini ‘telafi etme’ aracından başka bir şey değildir” ve onu bu sefaleti “bir gereklilik, bilgelik yahut arınma biçiminde meşrulaştırmak”la suçlayıp “hiçbir şey trajedi kadar sinsi değildir,”⁸⁵ der. Doğrusu dünyada *The Changeling* [Budala] ya da *Titus Andronicus*'tan sinsi başka birçok şey vardır ama yine de Barthes'ın iğneleyici yorumu tazeleyicidir. Modern Avrupa kültüründe trajiğin bitmek bilmeyen idealleştirilmesine aşına olan hiç kimse bu yoru-mun içtenliğini takdir etmekten geri kalmaz.

Theodor Adorno, “Başarılı bir sanat eseri... nesnel çelişkileri suni bir ahenk içinde çözen değildir; ahenk düşüncesini, çelişkileri saf ve uzlaşmasız bir şekilde en derin yapısında cisimleştirmek suretiyle negatif yönde ifade edendir,”⁸⁶ yorumunda bulunur. Benzer şekilde John Haffenden, William Empson'ın, eseri *Seven Types of Ambiguity*' de [Yedi Tür Belirsizlik] “belirsizliklere bir tür edebî hazımsızlıkmiş muamelesi yapıp belirsizlikleri *berraklaştırmaya* çalışmadığını, ama şiirin çokanlamlılığını ve karışık manaların iç içe örülüşünü övdüğünü”⁸⁷ işaret eder. Jacques Lacan, Hegel'ci trajik uzlaşma kavramını reddederek trajedi konusunun Hegel'in en zayıf noktası olduğu göz-lemine bulunur.⁸⁸ Lacan'ın yeryüzündeki temsilcisi Slavoj Žižek de aynı şekilde, bu tip sentezleri hor görür. Ona göre, trajedinin sahne-lediği nispetsiz konumların arasındaki şedit çatışmadır. Bu haliyle trajedi akılcı müzakereye ya da etik konsensüse yabancıdır.⁸⁹ İrlandalı

85 *Tragedy After Nietzsche*, s. 86.

86 Theodor Adorno, *Prisms*, Londra, 1967, s. 32.

87 John Haffenden, *William Empson: Vol 1: Among the Mandarins*, Oxford, 2005, s. 204.

88 D. Porter (yay. haz.), *The Seminar of Jacques Lacan*, 7. Kitap: *The Ethics of Psychoanalysis*, New York, 1986, s. 249-250.

89 Bkz. Slavoj Žižek, “A Plea for Ethical Violence”, *The Bible and Critical Theory*, Cilt. 1, Sayı 1, Monash University Press.

filozof William Desmond trajedide “ne yapacağını bilmezlik halinin en yüksek formlarından biri”ni bulur ve trajik bilginin, “temel anlaşılabilirliği, hatta varlığın değerine ilişkin her türlü saf inancı yerle bir ettiği”ni,⁹⁰ bu itibarla felsefenin kıskaçından kurtulduğunu düşünür. Görmüş olduğumuz gibi Nietzsche de trajiğin felsefeye üstün geldiğini inanan düşünürlerdendir, ama bunun nedeni aklında daha derin meseleler uyandırmasıdır. Oysa Desmond için trajiğin yol açtığı travma bu gibi derin düşüncelerin sadece sesini keser.

Gerçekte, Schiller, Schelling, Hölderlin ve meslektaşlarının önerdiği trajik tiyatro modeline sadece birkaç örneğin uyuyor olması ilginçtir. Joshua Billings, hiçbir sanat formunun trajedi kadar yoğun kuramsallaştırılmadığını işaret eder, ancak kuram ile pratik arasında bu derece açık çelişkiler sergileyen başka bir form olmadığını da söyler.⁹¹ Raymond Williams, “Feodalizm sonrası trajedi fikrinin en dikkat çekici yanı güncel trajik edebiyattaki yaratıcı gelişmelerden alabildiğine uzak oluşudur,”⁹² diye yazar. Prometheus’tan Kaptan Ahab’a trajik karakterlerden pek azı, kaderini sevecen Mutlak’ın gizli mayalanmasında bularak kendisini kahramanvari bir metanetle yazgısına teslim eder. Formun kapsamı buysa şayet, Platon ahlaki ve politik açıdan sapkın olduğu; ihtilafın, saygısızlığın, kötümserliğin, duygusal kendine-düşkünlüğün, istikrarsız kimliğin, dizginsiz tutkunun kaynağı olduğu ve ruhun akılcı ahengini tehlikeye attığı için bütün bir şiirin toptan sansürlenmesini önermezdi. Mamafih hiçbir harici gücün tehlike teşkil etmediği bir ruhsal dengeye sahip olan Schiller’ci yahut Schelling’ci trajik kahramanın kafa yapısının Platon’cu iyi hayat idesine ters düştüğü pek söylenemez.

Tragedy and Theory [Trajedi ve Kuram] adlı kayda değer çalışmasında Michelle Gellrich, trajik tiyatro kuramının yüzyıllar içinde trajedi pratiğini nasıl ıslah ettiğini gösterir: Kuram pratiğin ahlaki aşırılıklarını etkisiz kılmış, içerdigi çatışmaları boğmuş, yı-

90 William Desmond, *Perplexity and Ultimacy*, New York, s. 30, 32; 49.

91 Bkz. *Genealogy of the Tragic*, s. 1.

92 *Modern Tragedy*, s. 27.

kııcılığını erdem, akılcılık ve toplumsal uyum gibi ağır kesicilerle zayıflatmış ve bizzat metinlerin içerdiği belirsizliklerle çözümsüzlüklere çekidüzen vermiştir.⁹³ Denebilir ki trajedi felsefesi, uygulamayı temsil eden Dionysos karşısında Apollon'u oynamıştır. Gellrich, Aristoteles'in formun ihtilafli nitelikleri hakkında çok az şey söylediğini işaret eder. Ona göre trajedi bu şekilde mikroplardan arındırılmadığı takdirde ahlaki açıdan eğitici olma işlevini yitirme tehlikesine düşecektir. Erken modern birçok gözlemciye göre trajedi, ahlaki ve toplumsal açıdan yozlaşmış iç karartıcı bir kaos, isyan ve siyasi karmaşa anlatısıdır. Gellrich'e bakılırsa Hegel, ondaki çatışma ve çelişkilere ilgi duyan ilk seçkin trajedi kuramcısıdır; gelgelelim nihai bir *yatışmayı* göz önünde tutarak yapmıştır bunu.

Trajedi, insan varoluşuna yönelik bulantının bir ifadesi ya da onun asude aşkınlığı olarak görülmüştür. Ölümü yüceltmek ve kendini feda etmekle, faniliği küçümsemek yahut otoriteye canı gönülden boyun eğmekle ilgili olduğunu düşünenler de vardır. Onda mutsuzluğa itiraz, yanılısama yolunda faydalı bir teşvik ya da aklın pespayeliğini görenler de olabilir. Trajedi, kadın ve erkeklerin öldürülmek için doğrandığını görmekten kötücül bir haz duyma biçimini de alabilir, sefil bir maskaralık gösterisi olarak bir kenara da atılabilir. Sonsuz özgürlüğün bir epifanisi, Doğa karşısında kazanılan bir zafer ya da kaçınılmaz olanın ferasetli şekilde kucaklanması olarak övüldüğü de olmuştur. Hangi versiyon seçilirse seçilsin trajedinin en insani, en aydınlanmış sanat formuna benzer hali pek yok gibidir. O halde trajik sanata ait birçok ürünün bu doktrinlere uymamasında ve bütün eleştirmenlerin bunlara katılmamasında hayır vardır. Erken modern dönemde yazan, saraydaki muhafazakârların yozlaşması karşısında derin bir düşmanlık duyan ilerici Shaftesbury kontu için trajedi, yüksek makamlarda hüküm süren rüşvet ve despotluğa bir uyarı mahiyeti taşımasıyla cumhuriyetçi temenniler için bir vasıta teşkil eder. Böylelikle Shaftesbury özellikle Ortaçağ'da iz bırakmış saygın bir geleneğe dâhil olur; bu geleneğe göre

trajedi, kudretlilerin dizginsiz tutkuları ve ahlaksızlıkları karşısında halkı uyarır.⁹⁴

Bununla beraber, trajedi hakkında Schiller'den erken dönem Lukács'a akan geleneğin benimsediği görüşün ne denli mutenalaştırılmış olduğunun ayırdına varmak için ille de ilerici olmaya gerek yoktur. Trajik sanatın en yürek parçalayıcı formları tesellisi olmayan ıstırapları, zamanın silemeyeceği yaraları, telafi edilemeyecek şekilde bozulmuş ilişkileri, huzur vermez kimsesizlik hallerini ele alır. Sadece uzlaşma reddedildiği için bu gibi sanat eserlerinden trajedi başlığını kaldırmak doğru değildir. Aksine bu hali trajedinin güvenilirliğine dair bir kanıt olarak görülebilir. Rowan Williams *The Tragic Imagination*'da [Trajik Muhayyile] trajediden "acıya anlam verme"⁹⁵ olarak bahseder. O, paylaşmayı, onurlandırmayı, anmayı ve ölümün verdiği zarar karşısında biraz olsun anlam bulmayı aradığımız bir törendir; ancak Williams bu zararda en duyarlı seyirci için bile ulaşılamayacak bir yan olduğunun da aynı şekilde ayırdındadır. Trajik sanat diğerlerinin talihsizliklerini hissetmemizi gerektirir, ancak onların kederindeki anlaşılmazlığa da aynı şekilde saygı duymamızı talep eder.

İstirabın bazı biçimlerinin, özellikle de şiddetli fiziksel acının anlamsızlığın tezahürleri olduğu ve bu minvalde geleneksel olarak demonik diye ifade edilenin bir parçası olduğu iddia edilebilir. Bunlar, kozmosun yerel çözümlerini, tüm bir Yaradılış'ı gerisingeri kasa döndürmek yönündeki o çılgın arzuyu temsil ederler. Rowan Williams, teolog Donald MacKinnon'un düşüncelerini aktararak, "anlamsız, açıklanamaz, gerekçesiz, özümsemez acı, tabiri caizse tartışmaya kapalı acı"⁹⁶ hakkında yazar. Iago'nun Othello'yla yüzleşmesinde olduğu gibi, demonik için anlam ve değer salt varoluşu dahi hakaret demektir, ki sahte olduğu kadar itici de bulur bunları.

94 Bkz. Lawrence E. Klein, *Shaftesbury and the Culture of Politeness*, Cambridge, 1994, s. 187-188. Ortaçağ dönemindeki trajedi konulu düşünceler için bkz. Henry Ansgar Kelly, *Ideas and Forms of Tragedy*, Cambridge, 1993.

95 *The Tragic Imagination*, s. 47.

96 Bkz. Rowan Williams, "Trinity and Ontology", Kenneth Surin (yay. haz.), *Christ, Ethics and Tragedy*, Cambridge, 1989, s. 78, 85.

Ona göre erdemde gülünç bir gösteriş vardır. Erdem, iştahın kaba faaliyetlerinin üzerini örtmeye çalışan alicenap lakırdıdan başka bir şey değildir. Demonik ise, tek kelimeyle bir nihilizm ve kinizm biçimidir. Saçmalıkla eğlenen, abuk sabuklukla zevklenen, sevgi ve merhamete kıs kıs gülen ve kurtuluşun anlamına vakıf olamadığı için arınamayacak olandır.

Çatışma kavramının gerçeküstü kısıklıkta tarihi belki de Sokrates-öncesi filozoflarla başlar, zira bu filozoflar için evren sentezden yoksun bir ihtilaf halinden ibarettir. Birbirine karşıt güçler dengede var olurlar. Klasik antikiteden Aydınlanma çağına, birlik ve simetri hayli değer kazanırken, uyumsuzluk ve kargaşa istikrara tehdit olarak görülmüştür. İdealistler, Romantikler ve on dokuzuncu yüzyıl teologları içinse aksine, insanlık tarihinin mutlu evriminde mücadele ve israfın da oynadığı rol önemlidir. Birlik dayanak noktası olarak kalır ama söz konusu olan nihayetinde bölünmeleri de içeren bir birliktir. Gördüğümüz gibi geç moderniteye geldiğindeyse, uzlaşmaya duyulan bu inanç bir fantezi ya da yanlış ütopya olarak görülmüş ve artan şekilde eleştiri konusu olmuştur.

Takiben, çatışma ve çelişkinin ivedi sorular olmaktan çıktığı postmodernist kültür gelir. Vurgu artık farklılık ve çeşitliliğe kaymıştır. Modernist selefinden farklı olarak, postmodern konum geneli itibariyle trajik değildir. “Derin” öznelliğe yönelik hoşnutsuzluğu manevi azap ve ontolojik kaygıyla uyuşmaz. Kurtuluşa inanmıyorsa şayet, bunun nedeni arınacak bir şey görmemesinde yatmaktadır. Böylesi çalılımlı metafizik konuşmalar, sosyal medya ve yüksek finans dünyasında inandırıcı değildir. Kaldı ki postmodernizmin görececi ruhu ölümün mutlaklığından ve trajik kaybın onarılmaz doğasından tedirgin olur. Trajik olandaki asalet onun popülist duyarlılığında parazit yapar, yüksek belagat ise gösterişsiz ve gevşek ruh halini rencide eder. Tasavvur ve inanmaya ilişkin ölümcül çarpışmalara yer yoktur artık, çünkü ne de olsa postmodernizm için tasavvur denen şey içi boş bir ütopyacıliktir ve tüm inançlar daha baştan dogmatiktir. Birlik düşüncesine yanlış bir şekilde özcü olduğu gerekçesiyle güvenmediğinden, düşmanlıkları gidermek arayışında onun için pek de çekici bir yan yoktur. Neredeyse aynı nedenle, politik dayanışma

kavramına da büyük oranda kayıtsızdır. Postmodernizm trajîğin zafer-meraklısı yönlerine karşı sakınlı olmakta haklıysa da, bu büyük oranda yanlış nedenlerledir.

Bu kuşkuculuğun ardında daha makul nedenler bulmak zor değildir. Kant'tan Heidegger'e geçen miras, modern entelektüel tarihin en bereketli ve ihtiraslı düşünce akımlarından biridir. Gelgelelim trajedi üzerine düşünceleri onu ikna edici bir şekilde ortaya koymakta yetersiz kalmıştır. Genelinde, trajedi filozofları sanatın kapsamı ve çeşitliliğini kendi etik-politik amaçları uğruna budamışlardır. Sonrasında ortaya çıkan trajik yorumuysa büyük oranda trajedinin basmakalıp bir anlama hapsedilmesine neden olmuştur. Sanattaki komedi hayattaki komediden çok da uzağa düşmez, ancak trajediye gelindiğinde gördüğümüz gibi, kavramın estetik ve günlük anlamları arasında bir uçurum vardır. Sadece o da değil, kelimenin günlük kullanımı, trajik tiyatro eserlerinin çoğuna incelediğimiz kuramların ekseriyetine kıyasla aslına daha uygun bir açıklama getirir. Sözgelimi şu genel kanı, onarılmaz olanın çözülebilir olandan daha trajik olduğu fikri doğrudur; elbette bu sonrakinin hiçbir yeri olmadığı anlamına gelmez. Bu trajik ideolojisi, içinde bulunduğu müşkül durum telafi edilemez olanları –şu, karşıtların birliğine indirgenemeyeceği anlaşılan çatışmalara yakalanmış olanları– üzmüştür. Avutulamazlara hak ettikleri saygıyı bahşetmekte yetersiz kalmıştır.

DİZİN

A

Abel, Lionel 25, 26
Adorno, Theodor 147, 177, 179
Ablakın Soykütüğü 105
Aias 66
Aiskhülos 14, 21, 32, 35, 64, 65, 67, 72, 137
akılcılık 30, 39, 44, 82, 141, 167, 175, 181
Albee, Edward 132
Alman İdealizmi 140, 152, 155
Althusser, Louis 5, 98, 99, 100
Anderson, Perry 65, 82, 83
Andromakhe 74, 135
anlam 13, 16, 20, 21, 26, 29, 31, 34, 39, 41, 47, 50, 55, 58, 60, 61, 68, 71, 72, 73, 75, 82, 83, 99, 108, 113, 123, 125, 136, 144, 150, 151, 165, 167, 170, 172, 175, 177, 178, 182
Anouilh, Jean 42, 113
Antigone 41, 42, 43, 51, 64, 75, 77, 78, 113, 119, 151, 158, 161
Antigone (Sophokles) 14, 21, 31, 32, 35, 41, 42, 43, 46, 48, 50, 51, 54, 56, 64, 66, 75, 77, 78, 113, 116, 119, 137, 151, 158, 161
Antonius ve Kleopatra 149
Apolloncu 44, 53, 107, 165, 168, 169, 170, 173
Aquino'lu Tomas 39
Arendt, Hannah 14, 15, 59
Aristophanes 21

Aristoteles 13, 15, 16, 27, 31, 32, 34, 135, 136, 146, 160, 181
Arnold, Matthew 93, 94
Atina hümanizmi 62
Atinalı Timon 29, 69
Auerbach, Erich 56

B

Baba 61, 84, 123
baba katli 16, 54, 125
Barbarları Beklerken 40
Barthes, Roland 20, 49, 179
Beckett, Samuel 31, 89
Beistegui, Miguel de 134, 156
belirlenimcilik 22, 137
Benjamin, Walter 29, 32, 44, 60, 78, 79, 80, 81, 178
Billings, Joshua 33, 61, 78, 180
bilmece 23, 45, 46, 49, 50, 51, 56, 61, 62, 63, 64, 117, 167
Bir Bebek Evi 86, 121
bireycilik 22, 35, 155, 160
Bir Halk Düşmanı 23
Bir Yaz Gecesi Rüyası 46, 69
Biz Ölümler Uyanınca 86, 88, 89
Bolt, Robert 112
Böyle Buyurdu Zerdüşt 106
Bradley, A.C. 19, 35, 160
Brand 75, 85, 88, 110, 119, 123
Brecht, Bertolt 20, 44, 89, 123, 158, 178
Britannicus 74

burjuva 18, 19, 32, 85, 87, 88, 121, 138, 142
 burjuva trajedisi 18, 88
 Burke, Edmund 19, 20, 65, 93, 176
 Burke, Kenneth 176
 Büchner, Georg 30, 76, 137

C-Ç

Calderón de la Barca, Pedro 88, 90, 118
 Camus, Albert 26, 58, 90, 151, 178
 canavar, canavarlık 42, 43, 46, 49, 52, 53, 55, 63, 159, 163
Cinna 159
 cinsellik 48, 49
 Clarissa 27, 75
 Coetzee, J.M. 40
comédie noire (kara komedi), 50, 131
 Condorcet, Nicolas de 97, 98
 Conrad, Joseph 100, 113, 114, 115, 116
 Constant, Benjamin 86
 Coriolanus 55, 117
 Corneille, Pierre 88, 159
 Critchley, Simon 73, 109, 146
 Çehov, Anton 31, 83, 89, 123, 131

D

Danton'un Ölümü 76
 Deleuze, Gilles 28, 109, 171
 demonik 80, 182, 183
 Derrida, Jacques 5, 146, 174
 Desmond, William 180
 devrim 28, 32, 36, 42, 76, 79, 81, 93, 117, 140, 142, 150, 174
 dışavurumcu tiyatro 89
 Dickens, Charles 87, 122
 Diderot, Denis 18
 din 43, 81, 103, 127
 Dionysosçu 44, 53, 107, 114, 155, 165, 169, 170, 171, 173

Dionysos kutlamaları 14
Don Carlos 48, 76, 147
 Dostoyevski, Fyodor 88
 Dünya Ticaret Merkezi 22

E

Ecce Homo 171, 173
Egmont 76, 78, 161
 Eliot, George 44, 130, 131
 Eliot, T.S. 85, 90
 Empson, William 23, 24, 111, 179
 Engels, Friedrich 79
 encest 16, 45, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 63, 66, 71, 75, 90, 116
 epistemofili 116
 erdem 15, 36, 40, 42, 72, 73, 103, 124, 164, 166, 181, 183
 Eros 41, 50, 69, 75, 149, 169, 177
 Es, Bartvan 68
 Eski Yunan trajedisi 31, 32, 79, 139, 152
Eumenidler 14
 Euripides 22, 25, 35, 48, 135, 155

F

Faust 122, 161
 Fehér, Ferenc 26
 Felski, Rita 25, 27, 36
 feodalizm 180
Fırtına 117
 Fitzgerald, Scott 129
 Ford, John 48, 52
 Foucault, Michel 82, 106
 Fransız Devrimi 31, 65, 77, 93, 142, 155
Franz von Sickingen 79
 Freud, Sigmund 25, 37, 39, 54, 98, 99, 100, 102, 107, 116, 169, 170, 177
 Friedrich, Rainer 14
 Friel, Brian 124
 Furia'lar 160

G

- Gardner, Helen 134
geçiş dönemi ve trajedi 83
Geist 155, 157, 158
Gellrich, Michelle 180, 181
gerçek 20, 27, 41, 44, 53, 102, 112, 116, 168
Gibbon, Edward 95
Gizli Ajan 115
Godot'yu Beklerken 124
Goethe, Johann Wolfgang von 15, 76, 78, 79, 107, 122, 161, 162, 171
Goldhill, Simon 14, 60, 136
Golding, William 67
Goldmann, Lucien 72, 73, 75, 76
Goncourt, Edmond de 18
Goncourt, Jules de 18
Goux, Jean-Joseph 63
Götz von Berlichingen 79
Gramsci, Antonio 65, 140
Gray, John 105
Gregory, Augusta 171
Gulag 38, 39
Güç İstenci 96, 102, 105, 108, 109, 167, 168
günah keçisi 81
Günden Geceye 126

H

- Haffenden, John 179
Halliday, Stephen 77
Halpern, Richard 25
Hamlet 27, 32, 48, 68, 71, 90, 109, 117, 120, 130
Hardy, Thomas 29, 88, 159
Hayat Bir Rüya'dır 88, 90, 118
Haydutlar 76, 147
Hebbel, Friedrich 157, 158

- Hedda Gabler 88, 119
Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 20, 24, 28, 32, 35, 37, 38, 43, 61, 63, 66, 77, 78, 79, 88, 101, 113, 144, 145, 146, 152, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 166, 168, 169, 170, 173, 179, 181
hegemonya 65, 93, 94
Heidegger, Martin 14, 81, 83, 111, 112, 135, 145, 146, 174, 175, 177, 184
Heller, Ágnes 26
Herder, Johann Gottfried 68
Her Devrin Adamı 112
Hristiyanlık 25, 26, 27, 36, 43, 78, 172
Hitler, Adolf 81
Holokost 21, 26
Horatius 36
Housekeeping [Ev İdaresi] 122
Hoxby, Blair 13, 59
Hölderlin, Friedrich 30, 31, 76, 78, 79, 144, 145, 152, 153, 154, 155, 157, 166, 180
Hume, David 19, 93, 95, 98, 103, 104, 108
Huxley, Aldous 176
hümanizm 62, 161, 178

I-İ

- Ibsen, Henrik 16, 23, 48, 75, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 110, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 128, 131, 137
Iphigenia Tauris 76, 161
ideoloji 5, 11, 81, 91, 92, 98, 99, 101, 103, 113, 129, 130, 167, 178, 184
ilk günah 37, 56, 85, 93, 165
intihar 17, 63, 89, 117, 164
İrlanda 5
İsa 28, 101, 152, 154, 156, 172
istenç 99, 100, 162, 163, 164, 165, 166, 169, 172
iyinin ve kötünün ötesinde 43

J

- Jakoben trajedi 67, 72
 James, Henry 13
 Jameson, Fredric 82, 83
 Jefferson, Thomas 95
John Gabriel Borkman 89, 119, 121
Juno and the Paycock [Juno ve Paycock]
 125

K

- Kane, Sarah 121
 Kant, Immanuel 32, 33, 63, 94, 98, 100,
 138, 139, 140, 141, 142, 143, 145, 146,
 147, 164, 174, 184
Karanlığın Yüreği 114
 Kaufmann, Walter 105, 135
 Kermode, Frank 106
Kısasa Kısas 149, 164
 Kierkegaard, Søren 34, 35, 43, 110, 166
Kim Korkar Virginia Woolf'tan? 132
 Kleist, Heinrich von 30, 76
Kokteyl Parti 132
 komedi 33, 50, 117, 129, 159, 184
 Koro, Eski Yunan trajedisinde 14, 59,
 64, 131
Köprüden Görünüş 53, 112, 130
 körlük 126, 172
Kral Lear 63, 135
Kral Oidipus 45, 46, 51, 53, 56, 59, 120,
 135, 139, 175
 Krutch, Joseph Wood 19, 25, 176
Kutsal Günabkâr 51
 kültür 5

L

- Lacan, Jacques 5, 20, 38, 41, 42, 44, 90,
 102, 112, 113, 129, 168, 179
 Lassalle, Ferdinand de 79
 Leavis, F.R. 117
 Le Cid 159

Lehrer, Tom 50

- Lessing, Gotthold 15, 18, 19, 48
 liberalizm 133
Lord Jim 113, 114, 115, 116
 Lukács, Georg 58, 81, 83, 145, 146,
 175, 182

M

- Macbeth* 70, 103, 118
 Machiavelli, Niccolò 103, 104
 MacKinnon, Donald 182
 Macmurray, John 137
 Magris, Claudio 58
 Maistre, Joseph-Marie de 94
 Mann, Thomas 51
 Marksizm 26, 27, 57
Martı 123
 Marx, Karl 28, 32, 69, 79, 99, 101, 102,
 119, 137, 160, 161, 177
Mary Stuart 76, 147
 McCabe, Richard 48, 49
 McGuinness, Frank 91
 McGill, Allan 146
 Melville, Hermann 112
 Merleau-Ponty, Maurice 45, 46
Middlemarch 44
 Miller, Arthur 36, 37, 40, 48, 75, 112,
 121, 128, 129, 130, 176
 Miller, Jacques-Alain 113, 129
 Mill, John Stuart 133
mimesis 60
 mit 19, 22, 80, 83, 92, 110, 147
 modernite 16, 26, 30, 36, 37, 38, 44, 59,
 82, 83, 131, 136, 138, 160, 183
 modernizm 40, 82, 83, 89, 108
 Montaigne, Michel de 94
 Moretti, Franco 50, 67, 68, 85, 87
Muhteşem Gatsby 114, 129

Murdoch, Iris 49, 102

Musil, Robert 101

mutlak 22, 29, 33, 34, 37, 39, 41, 42, 54,
56, 72, 73, 75, 95, 99, 106, 107, 112, 138,
145, 146, 148, 149, 150, 153, 154, 155,
156, 157, 158, 159, 160, 177, 178, 180

mutlak değer 73, 112

Müntzer, Thomas 79

N

Nietzsche, Friedrich 25, 28, 30, 35, 44,
54, 87, 88, 94, 96, 99, 100, 101, 102, 104,
105, 106, 107, 108, 109, 110, 112, 120,
136, 141, 145, 146, 147, 148, 151, 155,
157, 160, 165, 166, 167, 168, 169, 170,
171, 172, 173, 174, 175, 176, 179, 180
nihilizm 29, 115, 127, 128, 166, 172,
173, 183

Norris, Christopher 23

Nostramo 100, 114, 115

O-Ö

Observe the Sons

of Ulster Marching Towards the Somme
[Ulster'in Evlatlarının Somme'a Gözle
Yürüyüşü] 91

O'Casey, Seán 124

Oidipus Kolonos'ta 14, 56

O'Neill, Eugene 37, 39, 48, 126, 128,
155

On İkinci Gece 69

Oresteia 27, 51, 65, 82, 86, 160, 161

orta sınıf 16, 18, 19, 22, 23, 25, 34, 87,
114, 119, 121, 122, 134, 136, 137, 138,
142, 173

Otello 23, 117, 118, 129, 182

Ölüm Dansı 120

ölüm iç güdüsü, ayrıca bkz. *Thanatos*
41, 53, 119, 142, 149, 170

P

Pascal, Blaise 94

Pasternak, Boris 20

Pavlus, Aziz 80, 154

Pensées 94

Penthesilea 76

Phaedra's Love [Phaedra'nın Aşkı] 23,
121

Phèdre 74, 75

Philoktetes 75

Pinter, Harold 123

Pirandello, Luigi 117

Platon 16, 46, 77, 91, 92, 93, 96, 97, 99,
104, 105, 146, 174, 180

polis 14, 16, 47, 50, 59, 60, 66, 77, 81,
90, 150

postmodernizm 26, 83, 183, 184

pragmatik 119

Prince Friedrich von Hamburg 76

Protestanlık 73, 75

psikanalitik teori 36

Putların Alacakaranlığı 167

R

Racine, Jean 20, 25, 29, 48, 58, 72, 73,
75, 76, 90, 135

Realpolitik 68, 79

Reiss, Timothy J. 81, 82, 94

Renan, Ernest 94

Richards, I.A. 111, 122, 134

Richardson, Samuel 26, 75

Rilke, Rainer Maria 163, 175

Robbe-Grillet, Alain 178

Roberts, John 101, 145, 157

Robinson, Marilynne 122

roman 20, 26, 49, 51, 58, 59, 88, 100,
101, 115, 116, 122

Romantizm 81, 104, 119, 160

Rosenzweig, Franz 178

Rosmersholm 84, 135

Rousseau, Jean-Jacques 150

Rymer, Thomas 35

S-Ş

Sands, Kathleen M. 27, 177

Santner, Eric 51

Satıcının Ölümlü 120, 121, 129

Scheler, Max 139

Schelling, Friedrich 34, 76, 77, 138,

141, 145, 146, 148, 150, 152, 166, 180

Schiller, Friedrich 48, 75, 76, 94, 96,

118, 135, 141, 143, 147, 156, 166, 180, 182

Schlegel, A.W. 140, 148

Schmidt, Dennis 139, 148, 157

Schmitt, Carl 32, 68, 95

Schopenhauer, Arthur 17, 18, 40, 99,

101, 105, 145, 146, 159, 162, 163, 165,

166, 167, 169, 170, 171, 173

Scruton, Roger 24, 100

Segal, Charles 45, 59

sembolik düzen 41, 43, 46, 48, 49, 50,

53, 71, 90, 116, 117

Serbest Düşüş 67

Sfenks 45, 49, 50, 51, 53, 61, 62, 63, 64

Shaftesbury kontu 181

Shakespeare, William 29, 35, 48, 52,

55, 63, 68, 69, 70, 71, 72, 90, 117, 149,

164

Simmel, Georg 177, 178

sinirbilim 98

Skinner, Quentin 103

Sofist Gorgias 109

Sokrates 25, 28, 146, 173, 183

Solger, Karl 154

Sombart, Werner 87

Sontag, Susan 26

Sorel, Georges 110, 111, 112

Sparks, Simon 134

Spengler, Oswald 178

Spinoza, Baruch 96, 97, 98, 99, 100

Steiner, George 16, 17, 19, 23, 24, 25,

26, 27, 29, 30, 31, 43, 74, 136

Stevens, Wallace 111

Strauss, Leo 95

Strindberg, August 61, 84, 120, 123

Suç ve Ceza 88

Synge, J.M. 101, 124, 125, 126

Szondi, Péter 156

Şen Bilim 104, 108, 171

T

Tayfun 116

teodise 107, 155, 170

Thanatos 41, 53, 75, 119, 149, 157, 169,

177

The Family Reunion [Aile Toplantısı]

131

The Iceman Cometh [Buzcu

Geliyor] 126

The Playboy of the

Western World [Batı Dünyasının

Playboy'u] 124

The Well of the Saints [Azizler Kuyusu]

101

Tillyard, E.M.W. 67

Toland, John 95

toplumsal düzen 15, 37, 52, 53, 69, 71,

79, 80, 95, 96, 115, 121, 150

Toplunun Sütunları 84, 87, 121

Torquato Tasso 76

Tragedyanın Doğuşu 54, 107, 108, 146,

147, 168

trajedi felsefesi 16, 32, 76, 146, 181

U-Ü

uzlaşma 30, 35, 40, 113, 114, 134, 135, 147, 155, 158, 159, 160, 167, 169, 179, 182

Übermensch 87, 96, 107, 108, 109, 110, 119, 168, 169, 170

Üç Kız Kardeş 123

V

Vaihinger, Hans 110

Vanya Dayı 123

Vernant, Jean-Pierre 14, 32, 46, 59, 61, 62

Vidal-Naquet, Pierre 14, 59, 61, 62

Vischer, Friedrich 153, 154, 157

Vişne Bahçesi 124

Voltaire 28, 95, 96, 104

W

Wagner, Richard 30, 89, 136

Wallace, Jennifer 90, 111

Wallenstein 76, 94, 118, 147, 156

Weber, Max 38, 83, 95

Wilde, Oscar 100, 110, 112

Wilhelm Meister 15

Williams, Raymond 11, 26, 28, 29, 31, 33, 57, 68, 86, 123, 180

Williams, Bernard 32, 64, 65

Williams, Rowan 182

Williams, Tennessee 5, 11, 32, 37, 57, 128, 156, 182

Wittgenstein, Ludwig 45, 70, 136, 142

Woyzeck 30

Y

Yaban Ördeği 119

Yakarıcılar 64

yanlış 20, 41, 48, 51, 79, 84, 91, 93, 95, 96, 97, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 115, 118, 120, 125, 127, 130, 132, 134, 139, 157, 167, 183, 184

yanlış bilinç 95, 101, 127, 132, 167

Yapı Ustası Solness 88

Yeats, W.B. 110, 112, 160, 171

Yeni Ahit 27, 172, 173

yüce 18, 39, 66, 73, 78, 141, 142, 144, 156, 163, 166, 170, 174, 178

Z

Zeus 37, 40, 65, 67

Zincire Vurulmuş Prometheus 66

Žižek, Slavoj 38, 39, 41, 42, 43, 44, 102, 143, 172, 179

zorunluluk 77, 136, 141, 143, 146, 147, 148, 149, 151, 152, 165

Seçkin edebiyat kuramcısı Terry Eagleton, bu büyüleyici çalışmasında Batı kültüründeki trajedinin nüanslarını araştırıyor. Trajedinin insanlık durumu üzerine bir tefekkür olarak değil, uygarlıkların kendilerini kuşatan çatışmalarla mücadele ettiği siyasal katılım anlarında ortaya çıktığını iddia eden Eagleton, trajedinin insan deneyimi ve kültürü için temel olduğunu gösteriyor.

Nietzsche, Walter Benjamin ve Slavoj Žižek'in yanı sıra Sophokles, Aiskhülos, Shakespeare ve Ibsen gibi pek çok önemli yazar ve düşünürün eşlik ettiği *Trajedi*, edebiyat ve tiyatronun yanı sıra politikaya ve felsefeye de kafa yoran okurlar için.



Edebiyat Kuramı

Tellekt

www.tellekt.com

ISBN 978-625-7118-26-2



9 786257 118262

25,5 TL