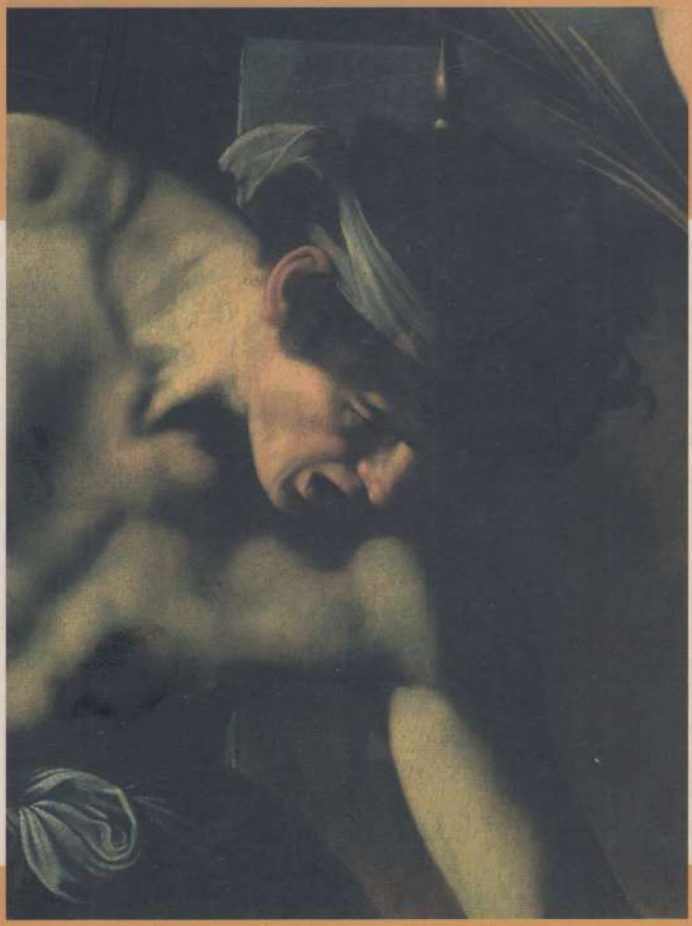
Terry Eagleton

TATLI ŞİDDET

Trajik Kavramı



İngilizce'den Çeviren: Kutlu Tunca

AYRINTI

TERRY EAGLETON

Britanya'nın yaşayan en büyük edebiyat eleştirmeni ve düşünürü kabul edilen Terence Francis Eagleton, 22 Şubat 1943'te Salford'da doğmuştur. Oldukça yoğun bir Katolik öğrenimi gördükten sonra, Raymond Williams'tan da dersler alacağı Cambridge Üniversitesi'ne girmiş ve burada lisans, lisansüstü ve doktora yaptıktan sonra kısa bir süre İngiliz Edebiyatı üzerine ders vermiştir. Oxford Üniversitesi (1992-2001), Manchester Üniversitesi, Notre Dame Üniversitesi ve halen çalıştığı Lancaster Üniversitesi'nde daimi hocalık yaptığı gibi daha birçok üniversitede de misafir hoca olarak konferanslara katılmış, sunumlar yapmıştır. Ayrıca *New Left Review* ve *New Statesman* dergilerine yıllarca yazılarıyla katkıda bulunmuştur.

Eagleton, ilk iki kitabı, *Shakespeare and Society* (1967) ve *Exiles and Emigrés*'te (1970) edebiyata Katoliklikle sosyalizmin ilginç bir sentezini yaparak yaklaşmıştır. İleriki yıllarda böylesi bir sentez arayışından koparak Althusser Okulu'nun edebiyat kuramı alanındaki en önemli adı Pierre Macherey'nin izini sürecek; "bütünlük", "organiklik" ve "yansıma" gibi Hegel kökenli kavramların edebiyat yapıtlarını çözümlemekte kullanılmasına karşı çıkacaktır. *Marxism and Literary Criticism* (1976) [*Edebiyat Eleştirisi Üzerine*, Çev. H. Gönenç, Eleştiri Yay., tarihsiz] adlı yapıtında Marksist gelenekteki benzer eğilimleri sert bir biçimde eleştirmektedir. *Criticism and Ideology* (1976) [*Eleştiri ve İdeoloji*, Çev. E. Tarım & S. Öztopbaş, İletişim Yay., 1985] kitabında ise yapısalcılıktan esinlenen bir "metinbilimi" kavrayışına maddeci ve bilimsel bir içerik kazandırmak için edebiyat yapıtı ile ideolojiler arasındaki, "yansıtma" kavramının kuşatamadığı karmaşıklıktaki ilişkileri incelemektedir.

Eagleton, metni "açıklamaya" çalışan 80'lerdeki bilimsel yönelimini yavaş yavaş terk ederek metni "kullanmaya" ağırlık veren, daha siyasal bir yaklaşımı benimsemiştir. *Walter Benjamin or Towards a Revolutionary Criticism* (1981); *Literary Theory* (1983) ve *The Function of Criticism* (1984) [*Eleştirinin Görevi*, Çev. İsmail Serin, Ark Yay., 1998] gibi yapıtlarında, Benjamin'in yanı sıra, Mikhail Bakhtin, Derrida, Wittgenstein, Foucault ve feminist hareketin bu siyasal yaklaşımı büyük ölçüde etkilediği görülür.

Edebiyat kuramı alanındaki bu çalışmalarının yanında edebiyat "pratiğine" de bulaşmış, *Brecht and Company* (yayımlanmadı) ve *Saint Oscar* (1990) adlı iki oyun ve tek romanı olan *Saints and Scholars*'ı (1987) [*Azizler ve Alimler*, Çev. Osman Akınhay, Agora Kitaplığı, 2003] yazmıştır.

Diğer bazı yapıtları şunlardır: *Myths of Power: A Marxist Study of the Brontës* (1975); *The Rape of Clarissa* (1982); *Against The Grain* (1985); *Shakespeare* (1986) [*William Shakespeare*, Çev. A. Cüneyt Yalaz, Boğaziçi Üniversitesi Yay., 1998]; *The Ideology of The Aesthetic* (1990) [*Estetiğin İdeolojisi*, Çev. Bülend Gözkân vd, Doruk Yay., 2002]; *Ideology: An Introduction* (1991) [*İdeoloji-Giriş*, Çev. Muttalip Özcan, Ayrıntı Yay., 1996]; *Heathcliff and The Great Hunger* (1995); *The Illusions of Postmodernism* (1996) [*Postmodernizmin Yanılsamaları*, Çev. Mehmet Küçük, Ayrıntı Yay., 1999]; *The Idea of Culture* (2000) [*Kültür Yorumları*, Çev. Özge Çelik, Ayrıntı Yay., 2005]; *The Gatekeeper* (2001) [*Kapı Bekçisi*, Çev. Gökçen Ezber&Rana Kahraman, Bilge Kültür Sanat, 2002]; *After Theory* (2003) [*Kuramdan Sonra*, Çev. Uygar Abacı, Literatür Yayıncılık, 2004]; *The Meaning of Life* (2007); *On Evil* (2010) ve *Why Marx Was Right* (2011).

Ayrıntı: 617
Ağır: 31

Tatlı Şiddet
Trajik Kavramı
Terry Eagleton

Kitabın Özgün Adı
Sweet Viotence The Idea of the Tragic

İngilizce'den Çeviren
Kutlu Tunca

Yayıma Hazırlayan
Ateş Uslu

Düzelti
Tansel Mumcu

© 2003 by Terry Eagleton

Bu kitabın Türkçe yayım hakları
Ayrıntı Yayınları'na aittir.

Kapak İllüstrasyonu
Sevinç Altan

Kapak Düzeni
Gökçe Alper

Dizgi
Esin Yetiş

Baskı
Kayhan Matbaacılık San. ve Tic. Ltd. Şti.
Davutpaşa Cad. Güven San. Sit. C Blok No.: 244
Topkapı/İst. Tel.: (0212) 612 31 85
Sertifika No.: 12156

Birinci Basım *2012*

Baskı Adedi *2000*

ISBN 978-975-539-646-0
Sertifika No.: 10704

AYRINTI YAYINLARI
Hobyar Mah. Cemal Nadir Sok. No.:3 Cağaloğlu - İstanbul
Tel.: (0212) 512 15 00 Faks: (0212) 512 15 11
www.ayrintiyayinlari.com.tr & info@ayrintiyayinlari.com.tr

Tatlı Şiddet

Trajik Kavramı

Terry Eagleton

"AĞIR" KİTAPLAR DİZİSİ

KİTLE VE İKTİDAR
Elias Canetti

İNSANLIĞIN MAHREM TARİHİ
Theodore Zeldin

RUJ LEKESİ
Yirminci Yüzyılın Gizli Tarihi
Greil Marcus

BİZİ 'BİZ' YAPAN HİKÂYELER
Kendimizi Yaratma Üzerine Bir Deneme
William Lowell Randall

MARKSİZM, Ahlak VE
TOPLUMSAL ADALET
R. G. Peffer

İMPARATORLUK
Michael Hardt & Antonio Negri

DİSİPLİN
Askeri İtaat Üretiminin Sosyolojisi ve Tarihi
Ulrich Bröckling

HEP YUVAYA DÖNMEK
Ursula K. LeGuin

Ahlakî PROTESTO SANATI
Toplumsal Hareketlerde Kültür,
Biyografi ve Yaratıcılık
James M. Jasper

KAMUSAL İNSANIN ÇÖKÜŞÜ
Richard Sennett

CAZ KİTABI
Ragtime'dan Fusion ve Sonrasına
Joachim-Ernst Berendt

KURTLARLA KOŞAN KADINLAR
Vahşi Kadın Arketipine Dair Mit ve Öyküler
Clarissa Pinkola Estés

CİNSELLİĞİN TARİHİ
Michel Foucault

SEKS İSYANLARI
Toplumsal Cinsiyet,
Başkaldırı ve Rock'n'roll
Simon Reynolds & Joy Press

SÜRÜDEN DEVLETE
Toplumsal Bağ Üzerine
Psikanalitik Deneme
Eugène Enriquez

ÇOKLUK
İmparatorluk Çağında Savaş ve Demokrasi
Michael Hardt & Antonio Negri

BİR AHLAK KURAMI
Genel Etik & Bir Ahlak Felsefesi &
Bir Kişilik Etiği
Agnes Heller

MUTFAK SAVAŞI
Damak Zevkinin Jeopolitiği
Christian Boudan

İKTİSADİ ADALET VE DEMOKRASİ
Rekabetten İşbirliğine
Robin Hahnel

TARİH BOYUNCA KENT
Kökenleri, Geçirdiği Dönüşümler
ve Geleceği
Lewis Mumford

AÇIKLAMALI DÜZÜLKE
Çok Boyutlu Bir Macera
Edwin A. Abbott

METİN ÇÖZÜMLEMELERİ
Yasemin G. İnceoğlu & Nebahat A. Çomak

Dişillik, Güzellik ve Şiddet Sarmalında
KADIN VE BEDENİ
Yasemin G. İnceoğlu & A. Kar

AVRUPA FİKRİ
Anthony Pagden

ÇİÇEKLERİN KÜLTÜRÜ
Jack Goody

ORTAK ZENGİNLİK
Michael Hardt & Antonio Negri
KÜRESEL DÜNYA
George Ritzer

KARANLIĞIN KÜLTÜRLERİ
Bryan D. Palmer

SİYASAL BİLİNÇDIŞI
Fredric Jameson

Herbert McCabe'nin Anısına

İçindekiler

Giriş 9

1 Yıkıntı Halinde Bir Teori 21
2 Istırabın Değeri 49
3 Hegel'den Beckett'e 73
4 Kahramanlar 115
5 Özgürlük, Yazgı ve Adalet 145
6 Merhamet, Korku ve Haz 207
7 Trajedi ve Roman 239
8 Trajedi ve Modernite 269
9 Demonlar 315
10 Thomas Mann'in Kirpisi 355

Dizin 383

Teşekkür

Terry Collits, Peter Dews, Franco Moretti ve Tony Nuttall, bu kitabın elyazmasını kısmen ya da bütünüyle okuyup, gelişmesine çok değerli önerileriyle katkıda bulunacak kadar nazikti. Ayrıca dostluğu, bağlılığı ve bilgeliği benim için yıllardır değerli bir ödül olan editörüm Andrew McNeillie'ye içten teşekkür borçluyum.

Giriş

Trajedi, şu günlerde modası geçmiş bir konu ve bu onun hakkında yazmak için iyi bir sebep. Trajedi, yiğit cengâverler, kurban edilmiş bakireler, evrensel ölümcüllük ve stoacı rızayı akla getirir. Varolmasının dayanılmaz hafifliğiyle postmodern duyarlık için kulak tırmalayıcı olan bu tür, ontolojik bir derinlik ve yüksek bir ciddiyete sahiptir. Sanat formları arasında bir aristokrat olarak, onun tonu, kentli ve kuşkucu bir kültür için fazla ağırbaşlı ve mucizevidir. Aslında terim, postmodern sözlüğe henüz kabul edilmiş değil. Bazı feministlere göre trajik sanat, kurban etmeye, sahte kahramanlara, ruhun erkeksi asaletine aşırı düşkünlüğüyle, oğlan çocuklarına uygun harika masalların gösterişli bir türüdür. Sol eğilimliler ise genelde trajedinin, tanrılardan, mitlerden, kan kültlerinden, metafizik suçluluktan ve amansız yazgıdan oluşan rezil bir aura taşıdığını düşünür.

Bugün trajedi konusunda yazan antika solcu, genel olarak formun son derece geri bir versiyonunu esas alır ve doğrudan onu reddetme yoluna gider. Bu, şahane bir emekten tasarruf manevrasıdır. Marksizmdışı tüm felsefenin maddi dünyanın varlığını yadsıdığını varsayarak, kendini onu okumak zorunda kalmak gibi zahmetli bir işten kurtarma halinin bir benzeridir. Jonothan Dollimore, trajedinin değişmez şekilde yazgıcılık, tevekkül ve kaçınılmazlık hakkında olduğunu varsayar;[1] Francis Barker da, olumsuzlayıcı bir tutumla, trajedinin "egemenin varlığını kayıp bir bütünlük şeklinde kutsaması"sından[2] söz eder. Barker,

1. Jonothan Dollimore, *Death, Desire and Loss in Western Culture* (Londra, 1998), s. xviii. Yine de bu iddialı, geniş kapsamlı ve tutkulu ölçüde ciddi çalışmada takdir edilmesi gereken çok şey var.

2. Francis Barker, *The Culture of Violence* (Manchester, 1993), s. 213. Eleştiri bir kenara, zeki, kendini işine adamış bir düşünür, dostum ve eskiden öğrencim olan Barker'ın zamansız ölümünden duyduğum üzüntüyü belirtmeksizin, onun yapıtını anamam.

trajediyi doğası gereği tarihi dışı görür; ama bu, trajediden çok, onun konuyu görüş tarzı için geçerli olan bir niteliktir. Hem Barker hem de Dollimore trajik formu özleştirir, başkaları bunu olumlayıcı şekilde yaparken, onlar olumsuzlayıcı şekilde yapar. Barker, mükemmel çalışmasını istemeyerek bir itirafla sonlandırır: "Görünüşe göre ortak bir dünyada ikamet etme durumundaki bizler, böyle farklılaşmamış bir mekân, meşruiyet ve haz paradigmasıyla yapamayız. İşte bu insanlık durumu, tam anlamıyla trajiktir." Gerçekten de böyle; doğrusu bu da trajik sıfatını hak etmezse, hiçbir şey hak etmez. Fakat Barker yine de acil bir şerh koymayı zorunlu hisseder: "Ama trajedi, kaçınılmaz ve düzeltilemez bir belirlilik, oynak bir tarihselcilik ya da gizemli bir şart olarak tanımlanmaksızın."[3] Elbette, peki ama politik hasımlarımızın formun tanımını, tam da Barker gibi terimi kullanmaktan sakındığımız bir noktaya kadar özelleştirmesine niçin izin verdik? Hem de inanılmaz ölçüde insanların katledildiği ya da ölümlerine tarihte hiç olmadığı kadar kasıtlı biçimde izin verildiği bir çağda.[4] Yirminci yüzyıl "mega-ölümleri" son bir hesaplamaya göre 187 milyondur, 1900'deki dünya nüfusunun onda birinden daha fazlasına eşit. Ne var ki trajedi, solun belirgin biçimde kaygıyla baktığı bir sözcük olmaya devam ediyor.

Eğer postmodernizm trajedi için fazla sığsa, postyapısalcılık da onu fazlasıyla ciddiye alır. Övgüye değer bir etki, çeşitlilik ve karmaşıklık içeren *Philosophy and Tragedy* [Felsefe ve Trajedi][5] başlıklı son bir denemeler derlemesinde, klasik trajediyi temellendiren kavramlara, yani yazgıya, kahramanlığa, tanrılara, özlere, Diyonysos türü taşkınlığa, acı çekmeyi ulvileştirmeye, Mutlak'ın karakterine, bireyin bütüne kurban edilmesi gereksinimine, trajik olumlamanın aşkın doğasına ve bunun gibi geleneksel trajik teorisinin diğer yüce gönüllü yavanlıklarına karşı tek bir eleştirel ifade yok. Postyapısalcılığın rolü, kavramı değiştirmekten ziyade onu yeniden yorumlamak gibi görünüyor. Tüm kuşku götürmez kavrayış derinliğine rağmen yapıtın örtük trajedi politikası, olsa olsa istikrarsız gösterenin en silik izinde ebedi Sophoklesçi bir bilgeliğe erecek olanlar için kabul görebilir. Bu derlemenin, insani acı, ümitsizlik, yıkım ve sefalet konusunda söylediği bir söz yok. Aslında bu derleme, daha sonra göreceğimiz, "modern çağda trajedi, felsefenin başka araçlarla devamıdır" şeklindeki güçlü teze hizmet eder; fakat tarihsele karşı yüksek kuramcı alaycılığının, ikisi arasındaki suçortaklığının daha az albenili yanını temsil ettiğinin farkında değilmiş gibi gözükür.

3. A.g.e., s. 223.

4. Bkz. Eric Hobsbawm, *Age of Extremes: The Short Twentieth Century* 1924-1991 (Londra, 1994), s. 12 [*Kısa 20. Yüzyıl 1914-1991 Aşırılıklar Çağı*, Çev. Yavuz Alogan, Everest Yay., 2011].

5. Bkz. Miguel de Beistegui ve Simon Sparks (der.), *Philosophy and Tragedy* (Londra, 2000).

Bu kitap, trajedinin tarihsel bir irdelemesi değil.[6] Daha ziyade politik bir irdeleme. Bu iki terim eş anlamlı değildir. Doğrusu istenirse, bugün neredeyse onların karşıt anlamlı hale gelme tehlikesi altında bulunduğunu söyleyebilirim. Başka bir yerde şunu ileri sürmüştüm: Tarihselleştirmek, kendiliğinden radikal bir hamle olamaz.[7] Edmund Burke'ten Michael Oakshott'a kadar, pek çok tarihselci, politik olarak muhafazakâr oldu. Sol, tarihsel bağlamsallaştırma konusunda bir tekel olduğuna inanırsa yanılır. Tarihselleştirmek, gerçekte hayatidir; fakat bugün, sosyalist teoriden çok kapitalist ideolojiye borçlu görünen bir sol-tarihselcilik rağbette. Kısa vadeli sözleşmeler, tam zamanında teslimatlar, süreğen küçültme ve yeniden modellemeler, gecelik sermaye yatırımları ve usul değişiklikleri, çoklu meslekler ve çok amaçlı üretimler dünyasında, bu kuramcılar, şaşırtıcı biçimde ana düşmanın doğallaştırılmış, değişmez ve statik olan yapılar olduğunu kurguluyor. Oysa hakikat şu ki, dünyanın her yanında canına okunan milyonlarca işçi için –ki onların çok azı akademisyen– dinamizme, başkalaşıma ve çoklu kimliklere paydos demek, mübarek bir kurtuluş olurdu.

Çoğulluğa, şekil verilebilirliğe, parçalara ayırmaya, istikrarsızlaştırmaya, sürekli kendini türetmeye/yaratmaya duyulan inanç, bazı bağlamlarda kesinlikle radikalse de, belirgin biçimde Batı kültürüne ve gelişmiş kapitalist dünyaya işaret eder. Gerçekte bu inanç, daha ziyade Batı kültürünün belli bir köşesini, kuşkucu ve kendinden şüphe eden gerekirci Avrupa kültürlerine göre, kendini şekillendirme ideolojilerinin, doğaya kendini destekleyici-onaylayıcı bir şekil verme gayretkeşliğiyle birlikte, imgelemi hep daha zorlayıcı surette kavradığı Birleşik Devletler'i gösterir. Şimdi, kapitalist üretimin belli bir aşamasında, öznesi olmayan eşsiz bir kendini şekillendirme gösterisiyle karşı karşıyayız. Kültürel "ötekilik"e açıklık, değişken, eğreti ve edimsel fikirlerle sarılıp sarmalanmış halde gelip, söz konusu kültürel ötekileri açıkça ithal mallar gibi etkileyebilir. Fakat kültürel farklılığa en duyarlı olanların, kendi dünya alanlarındaki ideolojileri bütünüyle insanlığa yansıtabilmeleri hiç de şaşırtıcı değildir. Ne de olsa bu, o dünyanın ileri gelenlerinin uzun zamandır bildiği ve yapıyor olduğu bir şey.

En kötüsü de, Lizbon'da tarih altında boğulmakla, Los Angeles'da tarihsizlikten bunalmak arasında bir seçim yapmak zorunda kalmaktır. Tarihselciliğin bir ölçüde iyimser olan bu tarzı, hangi anlamda radikal

6. Bu türde yapılmış, mükemmel, devasa bir çalışma için, bkz. Walter Cohen, *Drama of a Nation* (Ithaca, NY, 1985).

7. Örneğin, bkz. Terry Eagleton, *The Illusions of Postmodernism* (Oxford, 1996) [*Postmodernizmin Yanılsamaları*, Çev. Mehmet Küçük, Ayrıntı Yay., 2011].

politikanın entelektüel müttefiki olmaktan ziyade onun karşıtı haline gelme riski altında? Tam da, böylesi bir politikanın ele alması gereken şeylerin, yani hâlâ yerinde duran asırlık iktidar yapılarının, bir kasırganın inatçılığına sahip gözüken doktrinler, kökleşmiş arzular ve değişimden kolaylıkla etkilenmeyen direnişler karşısında mahcup düşmesinden dolayı. Eğer tarihselciliğin en çaylak türü haklıysa, nasıl oldu da bunca zamandır kendi kendimizi böyle sıkıcı süreklilikler dışında yeniden var edemedik? Kaldı ki, şeylerin değişebilirliğini vurgulayanlar –onlara göre "dinamik" "statik"in açıkca olumsuz bir terim olması gibi kesin surette olumlu bir terimdir– aynen olumlanması ve önemsenmesi gereken kalıcı ve sürekli formlar olduğu kadar, son derece çirkin ve istenmeyen değişim türleri de olduğunu unutmak eğilimindeler. Kapitalizm birçok eksiğinden dolayı eleştirilebilir ama dinamizm eksikliği bunlardan biri değildir. Akla Walter Benjamin'in bilgece özdeyişi geliyor: Devrim, kontrolden çıkmış bir tren değil, acil durum freninin kullanılmasıdır. Anarşizan, ölçüsüz, çığrından çıkmış olan kapitalizmdir, ölçülü, ayakları yere basan ve gerçekçi olansa sosyalizm. Bu, kendisi de anarşizan ve ölçüsüz olan postyapısalcılığın, sosyalizme ilişkin çekincesinin bir sebebidir. Yine de insan öznelerinin daima tarihsel olarak oluştuğu gerçekse, burada en azından hayati ölçüde önemli tarihsel-olmayan bir hakikat söz konusudur.

Büyük bölümüyle sol-tarihselcilik, tarihin değişim hızlarına göre çizgilendiğini fark etmez. Eğer "konjonktür"ün hızlı zamansallığı varsa, somut olarak en fazla gezegenin kendisi kadar değişen bir üretim tarzının *longue durée*'si[8] de vardır. Bu ikisi arasında bir yerde orta-vadeli zaman bulunur, sözgelimi, politik durumun zamanı. Belli bir tarihsel olay –örneğin bir grev– bu üç zamansallığı da kapsayabilir. Francis Mulherm'in savunduğu gibi, bunların yalnızca ilkine kulak vermek, tarihi, değişime indirgemektir.[9] Değişmeyen ya da yalnızca tedricen değişim geçiren bir insani göstergeler dizini de olup, radikal politikanın fiili bir gerekçesini bu oluşturur. Mevcut bir durum, büyük ölçüde geçmişten oluşur. Mulherm'in vurguladığı gibi, tarih genellikle sürekliliktir. Şekli sürekli değiştirilemeyen karmaşık bir maddi yüke bağlıdır. Onu değiştirmeyi başardığımızda bile, geçmişin yükü zihinlerde hâlâ bir kâbus gibi varlığını sürdürür.

Bu bir politik umutsuzluk değil, akla yatkın bir gerçekcilik formülüdür. Maddecilik, politik konjonktürlerdeki ani şoklar, politik kuvvetler

8. *Longue durée*: Fransız Annales Okulu tarihçiliğinde, olayların gerisindeki uzun dönemli tarihsel yapıları ifade eden ve bu yapılara öncelik veren tarih yazımı yaklaşımını belirten kavram. (ç.n.)

9. Bkz. Francis Mulhern, *Contemporary Marxist Literary Criticism* (Londra, 1992), s. 22.

dengesindeki dramatik değişimlerle ilgilidir. Olaydan birkaç yıl önce, Sovyet blokunun neredeyse bir gecede ve çok az bir şiddetle devrileceğini kim bekliyordu ki? Fakat hakiki bir maddecilik, tarihselci görecelik ya da idealizmin aksine, insanın türsel varlığının sürekli yapıları olan varoluşsal boyutlarına da önem verir. Bu tür bir maddecilik, yalnızca kültürel değerle ve tarihsel temsille değil, varoluşumuzun yaradılışa ilişkin ve ekolojik boyutlarıyla da ilgilidir. Acının gerçekliği bunlar arasında yer alır. Theodor Adorno'nun çok iyi işaret ettiği gibi, "bugüne ulaşarak –arada bir nefes almanın tılsımıyla– varlığını sürdüren her şey, teleolojik olarak acının mutlağı olacaktır."[10]

Burada, böyle bir acının hep bağlamsal olarak özgül olduğu şeklinde öngörülebilir bir kültürcü ya da tarihselci hazırcevaba mahal yok. Kendi halkının soykırımını yaşamış bir adam, bunu nasıl fark edememiş olabilir? Herkesin kalın yeşil koruma gözlüğü taktığı bir partide bu tuhaflığa dikkat çeken birini, "hayır, aslında herkes farklı sebeplerle bu gözlükleri takıyor" şeklindeki bir karşı açıklamayla susturmak gibi bir şey. Adorno'nun mim koyduğu, işkence ve ıstırabın bağlamsal olmadığı değil, neolitik çağdan NATO'ya kadar *pek çok bağlamda* endişe verici bir düzenlilikle sökün ettiğidir. Bu gerçek, "tarih dışı" olduğu halde, kaydetmeye değer değil midir? Eğer solda yer alan bazıları, tarih-aşırı düşünce karşısında içgüdüsel olarak telaşa kapılıyorsa, bunun nedeni, kısmen *longues durées*'in pastoral şiir ya da parlamentolar kadar insan tarihinin bir parçası olduğunu kavrayamamaları, kısmen de tarihsel değişmeye karşı kurgulayabildikleri tek alternatifin zamansız bir öz olmasıdır. Bu bağlamda imgelemlerini idealizmin neden bu derece etkilediği ayrı bir sorun. Maddeciliğin, bu olumsallık/özcülük ikilisine makul bir alternatif sunmasına cevaz vermiyorlar çünkü indirgemeci bir biyolojizmden korkuyorlar. Ama indirgemeci bir tarihselcilikten tam korkmuyor gibi görünüyorlar. Değişim ve kalıcılık ayrımının, kültür ve doğa farklılığıyla aynı olmadığını da fark etmiyor gibiler. Çağımızda belirli genetik yapıları başkalaştırmak, kapitalizm ve patriyarşiyi kurcalamaktan daha münasip hale geliyor.

Radikaller, değiştirilemez şeyler olduğu izlenimini uyandırdığı, böylelikle politik yazgıcılığı beslediği gerekçesiyle tarih-aşırıdan kuşku duyuyor. Doğrusu istenirse bu şüphe için burada iyi sebepler var. Ama gerçek şu ki, değiştirilemez ya da değiştirilmesi son derece güç bazı şeyler vardır, üstelik kimi durumlarda bu, bir hayıflanma değil kutlama meselesidir. Kırk yaş üzerindekileri ayinsel olarak boğazlamamanın tüm insan kültürlerinin makul surette kalıcı bir özelliği olduğu kesindir. De-

10. T. W. Adorno, *Negative Dialectics* (Londra, 1973), s. 320.

ğiştirilemeyen ama belli bir zararı olmayan başka durumlar da vardır. Trajedi tarihsel konjonktürlerin kavgalarıyla ilgilenir ama acının, kökü türsel varoluşumuzda bulunan boyutları da olduğundan, insan tabiatının daha doğal ve maddi gerçeklerini de göz önüne alır. İtalyan filozof Sebastiano Timpanaro'nun işaret ettiği gibi, aşk, yaşlanma, insanın kendi ölümünden duyduğu korku, başkalarının ölümünden duyduğu keder, insan hayatının kısalığı ve zaafiyeti, insanlığın zayıflığıyla evrenin vazıh sonsuzluğu arasındaki karşıtlık gibi olgular değişik şekillerde temsil edilebilse de, insan kültürlerinin yinelenen özellikleridir.[11] Sol-tarihselcilik, evrensellerin bir yönetici sınıf komplosu olduğunu düşünebilse de, gerçek şu ki, her koşulda ölürüz. Elbette çoğulcular açısından son derece çeşitli şekillerde ölmemiz, hayatı terk etme tarzlarımızın görkemli heterojenliği, geniş bir kültürel son nefes verme tipleri dizisi dışında özcü bir "ölüm"ün yokluğu avutucu bir düşüncedir. Aslında belki de ölümden, "meydan okunmuş" bir oluş hali, nefes alıp vermekten ya da sevişmekten daha önemli ya da önemsiz olmayıp sadece farklı olan bir oluş şekli olarak söz etmeliyiz. Belki de ölüler gerçekte ölü değildir, onlar yalnızca başka türlü etkindir. Ama sonuç değişmez: Her koşulda ölürüz.

Timpanaro şu hususa işaret eder: Kültürel süreklilikler, "biyolojik bir varlık olarak insanın, uygarlığın başlangıç dönemlerinden bugüne kadar esasen değişmeksizin kalması gerçeğiyle mümkün hale geldi; nitekim insan varoluşunun biyolojik gerçeklerine bitişik olan bu hissiyat ve temsiller çok az değişti."[12] Kültürcüler, "biyolojik gerçek"lerle '"hissiyat ve temsil"lerin bu içli dışlı uyumundan ürkse de, şu muhakkak ki, sözgelimi, Philoktetes'e neden acıma hissettiğimizi sormak, düzmece bir tarihselciliğin neden olduğu uydurma bir problemdir. Philoktetes'e acıyoruz çünkü ayağındaki irinli yara yüzünden acıyla kıvranıyor. Modern zamanların, yalnızca geçmişi vahşice sömürgeleştirme pahasına kavrayabileceği türde, onun ayağının nüfuz edilemez bir ötekilik olduğunu iddia etmenin yararı yok. Philoktetes'in topallaması ve feryat etmesinde yorumbilgisel bir anlaşılmazlık aramak gerekmez. Şüphesiz, onun rol oynadığı sanat formunda, bizim için son derece belirsiz olan pek çok şey vardır. Örneğin, Antigone'nin, bir erkek kardeş için yaptığının aksine, bir koca ve bir oğul için yasayı ihlal etmeyeceği deklarasyonuyla biraz şok edilir, serseme çevriliriz. Bu, iyi bir liberalin söyleyeceği bir şey değildir. Fakat Philoktetes'in şiddetli ıstırabı söz konusu olduğunda, neredeyse çevremizdeki insanların üzüntülerini anladığımız gibi, onu da aynen anlarız. Böylesi bir yanıt "tarih dışı" değildir; aksine, insansal ta-

11. Bkz. Sebatano Timpanaro, *On Materialism* (Londra, 1975), 1. Bölüm.
12. A.g.e., s. 12.

rihin bedensel tarihi de kapsadığı ve bedensel acı itibariyla yüzyıllardır muhtemelen çok az değiştiğimiz anlamına gelir. Kuşkusuz bu nedenle acılı beden, ona ilişkin görkemli bazı açıklama girişimlerine rağmen, beden-yönelimli akademik çevrelerde en popüler konulardan biri olmadığı gibi, cinsel, disiplinli ya da karnalevesk bedenle de aşık atamadı. O, belli bir tarihsel esneklik çerçevesine kolaylıkla uymaz. Üstelik acılı beden, büyük ölçüde edilgen bir bedendir, belirli bir kendini-şekillendirme ideolojisine uygun düşmez. İşkence mağdurlarına, ıstıraplarının kültürel olarak yapılandığını söylemek, aynen bir bireye cinsiyet ya da etnisite hiyerarşisindeki düşük mevkiinin değişebilir bir tarihsel ilişki olduğunu söylemek gibi, bir teselli sağlamaz.

Bedene yönelik halihazır zihinsel ilgiler, rasyonalist, nesnelci bakış açısına bir tepki olarak gelişti. Bu ironiktir çünkü insan bedeni bize nesnel bir dünyayı verir. Beden, nesnelliğin kök bulduğu yerdir. Muhakkak ki, hepsi nesnel bir statü talep eden koca bir kültürel dünyalar galaksisi vardır; fakat aslında bu kültürel dünyalar, yalnızca "tür-beden"in şekillendirdiği bir matris dahilinde var olabilir. Başkalarınca üretilen eserlerin sistemli biçimde sülfürik asit kuyusuna atılıp yakıldığı, içinde toplumsal ilişkilerin olmadığı ve fiili bir gerçeklik kavramı bulunmayan bir kültürel dünya olamaz. Böyle bir dünya var olabilseydi bile, süratle dağılırdı. Bu, belki de Ludwig Wittgenstein'ın *Philosophische Untersuchungen*'de[13] şifreli biçimde, bir aslan konuşsaydı bile ne söylediğini anlayamazdık şeklinde ifade ettiği şeydir. Anlasaydık bile gerçeğin ne olduğu konusunda bu konuşmadan bir argüman çıkartamazdık çünkü bir arslan için gerçek olan, bizim için gerçek değildir.

Dağ gelinciklerini kutsal saymamıza, çakalların ontolojik özerkliğine saygı duymamıza rağmen, türcülük/tür ayrımcılığı, ahlaken değilse de epistemolojik olarak kabul edilmeli; çünkü nesnellik kavramı, gerçeğin ne olduğu konusunda hep karşılıklı tartışabileceğimiz anlamına gelir. Başka deyişle, maddi bir beden biçimini paylaştığımız için, çekişme varlığımıza gömülüdür, porsuklarla ilişkilerimize değil. Beden bir çeşit göstergedir, anlamın bir sözcükte bulunması gibi onda bulunuruz; fakat o da anlamlandırmaya dışsal sınırlar koyar. Tarihselcilik, türsel varlığıyla insana verilen dünyanın her zaman anlamlı ya da uyarıcı olmadığını vurgulamakta haklıdır. Evrensel dediğimiz şey son derece saçma olabilir. Orestes'in uykusunun gelmesi ya da Cordelia'nın dikkatimizi çeken dizlere sahip olması önemli bir olay değildir. Fakat maddeciliğe değgin söylemsel iddialar ortaya atarken, tür-bedenin önemini bütünüyle yadsımak mantıksızdır.

13. *Felsefi Soruşturmalar*, Çev. Haluk Barışcan, Metis Yay., 2007.

Tarihselcilik, türsel varlığımıza ait olan şeyin, politik olarak daima geriye dönük ya da önemsiz olmak zorunda olduğunu düşünmekte hatalıdır. Aslında bu olabilir; fakat bu gibi kültürel göreceli fanatiklerinin, görüşlerinde biraz daha az katı evrenselci olmasını beklemek gerekmez mi? Türsel varlığımızda edilgen, zorlamalı ve eylemsiz çok şey bulunduğu doğrudur. Oysa bu, radikal politikanın bir engeli değil, aksine dayanağı olabilir. Örneğin edilgenliğimiz, sahici bir politikanın dayanağı olması gereken zaafiyetimiz ve savunmasızlığımızla yakından ilişkilidir. Ayrıca trajedi, sınırlılığımız ve kırılganlığımızla sembolik bir uzlaşma olabilir, üstelik böyle bir uzlaşma olmadan her politik projenin başarısızlığa uğraması muhtemeldir. Ama bu zayıflık bir güç kaynağıdır çünkü tam da bazı ihtiyaçlarımızın kök saldığı yerdedir. Bunlar yok sayılamayacak [bedensel] ihtiyaçlar olduğuna göre, kültürel ihtiyaçlara kıyasla çok daha direngen bir güce sahip oldukları söylenebilir. Değişkenlik savunucuları, direngenliğin bazen ihtiyaç duyduğumuz şey olduğunu anlayamaz. Ölümcül ve baskıcı zalim güçlere başarıyla karşı durabiliyorsak bu; tarihin salt ellerimizde kültürel bir balçık olmasından ya da (aynı ideolojinin daha kaba bir uyarlamasıyla) bir irade varken bir yol bulunmasından dolayı değildir; baskı ve zulüm kaynaklı özgürlük itkisinin, bu amaç kültürel olarak çerçevelense de, maddi hayatı sürdürme güdüsü kadar dikbaşlı ve amansız olmasındandır. Bu hiç de onun her yerde gün gibi açık olduğu ya da hep kazanacağı anlamına gelmez.

Trajedinin bazı görünümlerinin kültürel sol ortodoksluğun doğasına aykırı düştüğü farklı anlayışlara değindim. Bu görünümler form'u genel olarak tanımlamıyor ve göstermeye çalıştığım gibi, form, bir bütün halinde toplanabilir gibi değil. Ayrıca form'da, doğrudan bu bağlantılara karşı işleyen ögeler var. Bu kitapta, kültürcü ya da tarihselci kibrin bir eleştirisi olarak, trajik sanatın, insanda dayanıksız, kısıtlı, kırılgan ve yavaş işleyen şeyi nasıl aydınlattığı üzerinde duruyorum. Trajik sanat, gürbüz bir girişkenlikten ziyade nasıl etki altında kaldığımızı, çoğu kez sahip olduğumuz manevra alanının ne denli yetersiz olduğunu vurgular. Bu kabul, aslında yazgıya olan gizemli inancın olumlu yönüdür. Kimine göre yazgıcılık ya da karamsarlık olan şey, başkasına göre etkili bir etik ya da politikanın biricik mutlak temeli olan ölçülü bir gerçekçiliği ifade eder. Yalnızca tabi olduğumuz sınırları anlayarak yapıcı şekilde davranabiliriz.

Trajedinin benim zihnimdeki imgesi, hayati olduğu kadar ölümcül de olan ve bir ölçüde yaşanan günü meydana getiren fakat "unutkan" postmodernizmin usturuplu şekilde bastırdığı bir mirasın azami ciddiyetine sahiptir. Henrik Ibsen'in fark ettiği gibi, eğer istediğimiz gibi

kendimize şekil veremiyorsak, tarihin yükü altında sendelememiz nedeniyledir, yalnızca şimdiki zaman tahditleri sebebiyle değil. Muhtemelen bu hakikat, tarihi en kısa olan toplumlarda en az anlaşılan hakikattir. Fakat yine de evrensel bir hakikattir. Trajedinin söz konusu olduğu yerde, evrensellik sorunu dilbaz bir tikelcilikle sürüncemede bırakılamaz. Elbette bir bakıma bütün trajediler özgüldür: Belli halkların ve cinsiyetlerin, belli ulusların ve toplumsal grupların trajedileri vardır. İngiliz dokumacılarının yıkımı vardır, Afro-Amerikalılar'ın uzun süren köleliği, kadınların günbegün aşağılanmaları ya da kolektif bir politik sıfattan dahi yoksun olup, kuytularda kaybolup giden belirsiz hayatların faciaları. Ayrıca bu deneyimlerin hiçbiri, diğerleriyle soyut biçimde mübadele edilmez. Fakat acı, müştereği paylaşmaya uygun ve çok çeşitli yaşam biçimlerinin diyaloğa geçebileceği son derece etkili bir dildir. Ortak bir anlam bölgesidir. Ayrıca bu dil, söz konusu ortak bölgenin sinsi bir gizemleştirme olduğunu düşünen pek çok sözde radikalin, şimdiye kadar yakınında bir yerinde olduğu sosyalizmden bugün ne kadar uzağa savrulduğunun bir göstergesidir. Onlar farklılık, çeşitlilik ve istikrarsızlığın, çok uluslu şirketlerin *dernier cri*'si [son moda] olduğunu fark etmemişe benziyor. Fakat acılı bir topluluk; ekip ruhu, şovenizm, türdeşlik, organik birlik ya da despotik surette normatif bir konsensus ile aynı şey değildir. Böylesi bir topluluğa göre, haksızlık, bölünme ve antagonizm, müştereken paylaştığınız gündemdir.

Trajedi, kültürel solu can sıkıcı mucizevi "derin"liğiyle endişelendirir. Şüphesiz bazı okurlar kendi üslupları uyarınca bu kitabı, demonik ve Şeytani'den söz edişi, politik gerçeklikleri aydınlatmak amacıyla modası geçmiş bir teolojik jargonu kullanması dolayısıyla fazla metafizik bulacak. Politik solun din konusundaki sessizliği gariptir çünkü kapsam, çekicilik ve uzun ömürlülük açısından değerlendirilecek olursa, din, büyük farkla insanlığın şimdiye kadar bilinen en önemli sembolik formudur. Oysa, popüler kültür üzerine çalışanlar, onun en uzun ömürlü, evrensel ve olağanüstü etkili olan bu yanını şaşkınca atlarken, örneğin Spinozacı rasyonalizmi ya da Schellingci idealizmi ciddiye alan sol kesimler, dini, bir yanlış bilinçlilik olduğu gerekçesiyle en kaba anlayışlarla reddediyor. Az sayıdaki istisnalardan biri, kapitalizm ve protestanlık arasındaki ilişkiler konusundaki anlamlı tarihsel çalışmalar külliyatıdır. Postmodernistlere gelince, farklı kültürlere bu denli saygıyla uyum sağlamaları ama yine de basmakalıp batılı liberaller gibi, onlarda önemli bir yer tutan dinsel inançlara kayıtsız kalmaları gariptir. Örneğin, Aborjinal kozmoloji anlayışı konusundaki bilgileriyle övünen entelektüeller, Hıristiyanlık söz konusu olduğunda en kızıl-gerdanlı, indirgeyici surette

karikatürleştiren yanıtlara tamamen açıktır. Neredeyse başka her sorunu takdire değer bir tarafsızlıkla tartışmaya yatkın olanlar, bu sorunda müsrifçe akıl dışı davranabiliyor.

Bir bakıma bu tümüyle anlaşılabilir. Din ya da belki özellikle Hıristiyanlık, insani ilişkilerde tarifsiz bir tahribat yarattı. Yobazlık, sahte avuntu, zalim bir otoriteryanizm, cinsel baskı: bunlar onun tarih mahkemesinde hüküm giymesine yetecek karakteristiklerden yalnızca birkaçı. Bazı saygın istisnalara rağmen onun rolü, adaletsizliği takdis etmek ve yağmacılığı kutsallaştırmak oldu. Pek çok boyutuyla din, bugün gezegen üzerindeki politik gericiliğin en iğrenç formlarından birini, insan özgürlüğü üstündeki bir afeti ve zenginlikle iktidarın bir payandasını temsil eder. Ama politik olarak aydınlatıcı olabilen teolojik düşünceler de var ve bir boyutuyla bu kitap bunları da açıklığa kavuşturmayı amaçlıyor. Belki bu yüzden kitabın en sonunda vurgulayacağım bir hususu daha başta zikretmeye değer: Kültürel solun ihtiyaç duyduğu, tam anlamıyla metafizik, teolojik ya da temelsel bir söylem değilse de, onun kuramsal görüş açısını ve halihazırda yakalanmış olduğu, dar, yinelemeli zihinsel sorunlar çemberini genişletmek kesinlikle yararlı olacaktır. Bu zihinsel sorunların boşlanmaması, sadece yankılanan sesler gibi büyütülerek derinleştirilmesi gerekir. Bu çalışma ayrıca bu yolda katkıda bulunmayı da amaçlıyor.

Birinci Bölüm

Yıkıntı Halinde Bir Teori

Gündelik dilde "trajedi" sözcüğü, "çok üzücü" gibi bir şey demektir. Genç bir kızın işlek bir kavşakta geçirdiği trajik bir araba kazasından söz ederiz. Eski Yunanlar, benzeri bir yerde bir kralın hunharca katlini konu alan bir drama için aynı sıfatı kullanırdı. Aslında trajik sanatın yüce alanı söz konusu olduğunda da, bulabileceğimiz en iyi ifade "çok üzücü" gibi bir şey olabilir pekâlâ.

Ama herhalde trajedi bundan daha fazlasını içerir. Bir alınyazısı ve felaket, talihin vahim biçimde tersine dönmesi, kusurlu, asil kahramanlar ve intikamcı tanrılar, kirlilik ve arınma, acıklı sonlar, evrensel düzen ve onun ihlali, ıslah eden ve başkalaştıran bir acı meselesi değil midir trajedi? Diyelim ki öyle, bu, trajik olanı patetik olanla karıştırmak olmaz mı? Trajedi etkileyici/çarpıcı olabilir; ama onda dehşet verici bir şey de olmalı, şok etkisi yaratan ve sersemleten korkunç bir şey. Trajik, kederli olduğu kadar travmatiktir de. Trajik olan, patetik olandan, arındırıcı, zindeleştiren ve hayatı olumlayıcı bir yapıyla farklılaşmaz mı? Susanne K. Langer, "Fransız klasik dramasının, üzüntü verici/acıklı ama trajik olmayan karakteri"nden söz eder;[1] ona göre bu drama, yazgıdan ziyade kötü talihle alakalı olduğu, bireysel kişiliğin zengin gerçekleşimini eksik bıraktığı ve rasyonele tutkun olduğu için trajik-olmayan'dır. Susanne K. Langer'a göre, Racine ve Corneille trajediden çok "epik komediler" yazar ve *Andromaque* ya da *Polyeucte*'ü sonuna kadar izlemiş birine bu durum şaşırtıcı gelmeyecektir. Fransızlar tuhaf bir mizah duyusuna sahip olsa gerek.

Kimilerine göre trajedi teknik bir terimdir; oysa "çok üzücü" böyle bir terim değildir kesinlikle. Aslında sözcük, şu ifadede olduğu gibi bir-

1. Susanne K. Langer, *Feeling and Form* (Londra, 1953), s. 336.

likte her iki anlamda kullanılabilir: "Beckett'in yapıtında gerçek anlamda trajik olan, trajedinin (destansı direniş, coşkun bir kendini-olumlama, vakur bir direnç, eylemlerinin önceden belirlendiğini bilmekten gelen insani sükûnet vb) artık mümkün olmamasıdır." Bir şey, trajik deme ihtiyacı duyulmaksızın çok üzücü olarak adlandırılabilir-örneğin, yaşını başını almış birinin huzurlu ve öngörülebilir ölümü. Bir şey, Freud'un melankolisinde olduğu gibi, özel olarak bir neden yokken de üzücü olabilir ama özellikle bir neden yokken trajik olmak zordur. "Trajik" "üzücü"den çok daha geçişlidir. Üstelik "trajik" "iğrenç" ya da "sefil" benzeri güçlü bir dünyadır oysa "üzücü" şaşırtıcı bir biçimde çelimsizdir. Geoffrey Brereton, "trajik"in eş anlamlısını bulmanın zor olduğunu belirtir[2]; bu, uygun bir tonda ve usulca "trajik!" diyerek, esprili, keskin ya da ateşli başka herhangi bir yorumu kolaylıkla gölgede bırakabildiğini fark eden Cambridge'deki bir okul arkadaşımın tesadüfen tespit ettiği bir gerçektir. Sorun, bu sözcüğü kıskanç bir biçimde ayrı bir yere koymadan, bu özel ağırlığın nasıl korunması gerektiği sorunu.

"Trajik" ve "çok üzücü" gerçekten de farklı kavramlardır; fakat bu, ilkinin teknik olması, diğerinin ise olağan dile dayanmasından kaynaklanmıyor. "Üzücü ama trajik değil" örneğin "dengesiz ama sorunlu değil" "kibirli ama megaloman değil" ya da "etine dolgun ama obez değil"le aynı şey değildir. Son nefesini vermiş oldukça yaşlı bir insanın hayat arkadaşı, onun ölümünü trajik bir olay gibi hissedebilir; ama öyle bile olsa olay, şok edici, dehşetli, yıkıcı, yazgısal bir hüküm ya da kutsal yasanın kibirli bir ihlalinin neticesi değildir. Burada "trajik", hayat arkadaşı için "çok ama çok üzücü" demektir ve başka herkes için de aynı anlama gelir: sadece üzücü ya da çok üzücü. R. P. Draper, eğitimli ya da eğitimsiz (trajik) anlam sezgileri arasında muazzam bir farklılık" olduğunu belirtir[3]; ama buradan, onun düşündüğü gibi, "eğitimli" sezgilerin daima en güvenilir olduğu sonucu çıkmaz. Birisi çıkıp hâlâ trajedinin kederden daha fazlasını içerdiği görüşüne itiraz edebilir ve bir anlamda haklı da olabilir. Ama keder de öyledir. Keder, bir değere işaret eder. Bir morartının yavaş yavaş ortadan kaybolmasına genellikle hüzünlenmeyiz ya da bir yağmur damlasının dağılıp kaybolması bizim için melankolik bir mesele değildir. Bunlar özellikle değerli gördüğümüz şeylerin yıkımları değildir.

Bu nedenle Paul Allen'in trajediyi, "salt üzücü olmaktan ziyade, ruhu şenlendirici bir duygulandırma ve unutulmaz bir mutsuz son hikâyesi"[4]

2. Geoffrey Brereton, *Principles of Tragedy* (Londra, 1968), s. 5.
3. R. P. Draper, *Tragedy: Developments in Criticism* (Londra, 1980), s. 11.
4. Paul Allen, Alan Ayckbourn: *Grinning at the Edge* (Londra, 2001), s. 224.

olarak tanımlaması sorunludur. Gerçekte bütün trajedilerin mutsuz sonlanmadığını göreceğiz. Ayrıca "salt üzücü"nün ne anlama geldiğini çıkarmak da zordur. Üzücü ama duygulandırıcı olmayan bir yapıt olabilir mi? Belki de "ruhu şenlendirici" duygulandırma fark yaratıyor. Ancak *Blasted, Endgame* ya da *A Farewall to Arms*'ın [Silahlara Veda] tam böyle olduğu kesin değildir; muhafazakâr yorumcuların bu yapıtlara trajedi unvanı vermeyi kabul etmeyişi, kuşkusuz bundan kaynaklanıyor. Ama muhtemelen, ahlakı yükseltici etkileri tartışmalı olan *Titus Andronicus, The Jew Of Malta* [Malta Yahudisi] ya da *Antonio's Revenge*'ye bu unvanı vereceklerdir. Ayrıca Aristoteles, ahlakını yükseltmekten hiç söz etmez. Bir gelenekçiye göre Auschwitz trajik değildir çünkü olumlayıcı bir bildirimden yoksundur. Peki ama iyi bir tragedya eserinin insanı canlandırıcılığı, başarılı bir sanat yapıtının canlandırıcılığından ne kadar uzaktır? Üzüntüyle mi büyüleniriz yoksa ona rağmen mi? Üzüntü, her durumda onu kıvamına getiren, o nedenle "salt üzüntü"nün birazcık yapay kaldığı insani bir değer anlayışına dayanmaz mı?

Gerçek olan şu ki, "çok üzücü"den daha ayrıntılı bir trajedi tanımı işlemez. Elbette bundan yola çıkarak, trajedi dediğimiz yapıt ya da olayların ortaklaşa bir anlam içermediği sonucuna varmak yanlıştır. Postmodern teori nasıl yorumlarsa yorumlasın, adcılık özcülüğe tek alternatif değildir. Bir yanda Paul Ricoeur gibi safkan özcüler vardır ve "trajedinin özünü Yunan fenomeninde yakalamak yoluyla, başka her trajediyi Yunan tragedyasına paralel olarak" anlayabileceğimizi düşünür.[5] Ricoeur'ün varsayımına göre, *A Streetcar Named Desire* [İhtiras Tramvayı] en iyi, Agamemmon ile açıklığa kavuşturulur. Diğer yanda Leo Aylen gibi adcılar vardır ve "trajedi" diye bir şeyin olmadığını ilan eder: "Yalnızca bazılarını hep trajedi, bazılarını ise genellikle trajedi diye adlandırdığımız oyunlar vardır."[6] Fakat bu görüş, çoğu adcılıkta olduğu gibi, sorunu sadece bir noktaya geri püskürtür: *Niçin* hep ya da genellikle trajedi diye adlandırdığımız oyunlar vardır? Niçin bu oyunların bazıları pastoral ya da pandomim diye adlandırılmıyor? Raymond Williams'a göre, "trajedi tek ve süreğen bir olgu türü değil, bir deneyimler, gelenekler ve kurumlar dizisidir."[7] Bu yeterince doğruysa da, trajedi terimini neden hem *Medea* ve *Macbeth* için, hem de bir yeni yetmenin katli ve bir maden kazası için kullandığımız sorusunu yanıtsız bırakır.

Gerçekte trajedi, Wittgenstein'ın, değişmez bir biçim ve içerikler kümesi olmaktan çok, üst üste bindirilmiş özelliklerin bir *combinatoire*'u

5. Paul Ricoeur, *The Symbolism of Evil* (Boston, 1969), s. 221.
6. Leo Aylen, *Greek Tragedy and the Modern World* (Londra, 1964), s. 8.
7. Raymond Williams, *Modern Tragedy* (Londra, 1966), s. 45-6.

[birleşimi] gibi oluşmuş "ailevi benzerlikler" örneği gibidir. Bir çifte karşıtlığın kontolü altında baskılanmaya ve bir sınıfın üyeleri ortak bir özden yoksun olduğu için onların hiçbir ortak özellik taşımadığını varsaymaya gerek yok. Daha 1908 yılında Amerikalı düşünür Ashley Thorndike, *Tragedy* adlı yapıtında meslektaşlarını uyarmıştı: Meşakkatli ve yıkıcı eylemler sergileyen ve açık biçimde bilgilendirici olmayan oyunlar dışında bir trajedi tanımlaması mümkün değildir. Ama onun vurgusu çok az etkili olmuşa benziyor. Aristoteles, *Peri Poietikes*'teki[8] trajedi tanımlamasında, yıkım, ölüm ve felakete çok az gönderme yapar; aslında tek durumda ve sanki sadece bu bir çeşit tür olabilirmiş gibi, bir "acı çekme trajedisi"nden söz eder. *Poetika*, "kötü talih" gibi ifadeleri daha kullanmaya başlamadan önce tezini savunmaya uygundur. Alımlama teorisinin erken bir örneği olan *Poetika*, trajediyi daha çok etkileri dolayımında tanımlayıp, bu etkilerden onları yapısal olarak en iyi elde eden ögeye dönerek işler. Örneğin, yoksulluktan varlıklı bir hayata geçiş yapan ahlaksız biri, süreç merhamet ya da korku hissi uyandırmayacağı için trajik olamaz. Bu, merhamet ve korku uyandırması planlanan ama uyandırmayan bir yapıtın nasıl adlandırılacağı sorusunu açıkta bırakır. Düşük ayarlı bir komedinin belli belirsiz eğlencelik titreşimlerine hayat vermekte başarısız bir komedi midir o yoksa başka türde bir yapıt mı?

Yapılan bir tanımlama ne kadar kısa ve özse, trajik deneyimin bütün kuşaklarını atlayıp geçme ihtimali o kadar azalır. Schopenhauer, "büyük bir talihsizliği sahnelemek yalnızca trajediye gereklidir"[9] dediğinde, böylesi bir ihtiyatlılık kolaylıkla gerekçelenir. Ne yazık ki Schopenhauer, teslimiyet ile vazgeçişin/feragatın, trajik formun özü olduğunu söyleyecek kadar ileri gider. Bu görüş, onu, eski Yunanlar'ı alçaltmaya ve biraz daha stoik kafalı modernleri inanılmaz ölçüde yükseltmeye zorlar. Bütün bir zorlu sorunlar dizisini sürüncemede bırakmaya aynı ölçüde istekli olan Samuel Johnson, kendi sözlüğünde trajediyi şu ifadeyle tanımlar: "Ciddi eylemlerin dramatik bir temsili." Tüm kasıtlı belirsizliğine rağmen bu tanım, göreceğimiz gibi ortaçağın meseleyi anlama tarzına yaklaşmamızı sağlar. "Ciddi" görünürde kesinlikten yoksunluğuna karşın, Aristoteles'ten Geoffrey Chaucer'a kadar bütün bir anlayış dizisinin anahtar bir bileşeni oldu. Aristoteles'in adlandırmasıyla, *spoudaios* [ciddi, saygı gösterilmesi, dikkat edilmesi gereken şey] bütün faaliyetin esasıdır. Aslında trajediyi '*illustre, extraordinaire, sérieuse*' [tanınmış, olağandışı, ciddi] olarak tanımlayan Pierre Corneille'in, *Discours de*

8. *Poetika*, Çev. Yılmaz Onay, Mitos Boyut Tiyatro, 2008.
9. Arthur Schopenhauer, *The Worlds as Will and Representation* (New York, 1969), c. 1, s. 254 [*İstem ve Tasarım Olarak Dünya*, Çev. Levet Özşar, Binlos Kitabevi Yay., 2005].

l'utilité et des parties du poème dramatique'i kadar geç bir dönemde bile hâlâ bir esastır. *Ars Poetica*'da Horatius şöyle yazar: "Trajedi gevezelikten ibaret saçmalıkları hor görür."[10] Gerçekten de uzun bir dönem boyunca trajedi, yalnızca zorlu felaketlere, talihsizliklere ilişkin mağrur bir ciddilik draması anlamına gelir. Kadere, arınmaya, ahlaki kusurlara, tanrılara ve muhafazakâr eleştirinin ondan ayrı tutulamaz düşünmeye yatkın olduğu geri kalan ağırlıklara zorunlu bir anıştırmada bulunmaz. F. L. Lucas'ın deyişiyle: Antik çağda trajedi ciddi drama demektir, ortaçağda bir mutsuz son hikâyesi ve modern çağda da bir mutsuz son draması.[11] Doğrusu, bundan daha özensiz bir tanımlama bulmak zor.

John Orr'a göre, "temel trajik deneyim, telafisi olanaksız bir insani kayıp deneyimidir." Fakat Orr, bu çarpıcı üslup keskinliğini, yabancılaşma türü bir trajedi teorisini geliştirme yoluna giderek donuklaştırır.[12] Richard Kuhns, hayalî bir anakronizmle, bir yanda özel alanın, cinselliğin ve psikolojinin, diğer yanda kamusal alanın, politikanın ve öteki yükümlülüğünün yer aldığı bir çatışmadan söz eder. Ona göre bu çatışma, eski Yunan trajedisi dahil, bütün bir tragedyanın merkezidir.[13] Klasik antik çağ için cinselliğin ya da psikolojik alanın hangi anlamda "özel" olduğu açık değil. *Oxford English Dictionary* (OED), trajediyi "aşırı bun ya da keder" şeklinde tanımlar ama ironik biçimde bu tanımı şu cümleyle örnekler: "Silahın ateş alması, trajik bir kazaydı." Klasik trajik teorisi açısından bu bir oksimorondur.[14] Bu geleneksel görüşe göre, trajediler tesadüfi olamaz.

Ayrıca OED, "pathos"un[15] karşılığı olarak "merhamet ya da hüzün"ü vermek suretiyle, onu genel trajedi anlayışına yaklaştırır. Ancak iki terim arasında gramatik farklılıklar vardır. OED "patetik"ın resmi olmayan anlamı olarak, "onun top hâkimiyeti patetikti" örneğini verir; ancak futbol liginin alt kümelerinde bile bu ifadenin, "onun top hâkimiyeti trajik" gibi bir ifadeyle değiştirilebilmesi pek mümkün değil. Örneğin, önemsiz bir mizaç mefhumu dışında, birinin üzgün baktığını söyleriz, trajik baktığını değil; çünkü ilki bir tepkiyi, ikincisi ise bir durumu simgeler. Trajedi konusundaki en derinlikli yapıtlardan birinde Walter Kaufman, trajik ve salt acıklı/acınası arasında ayrım yapmayı reddederek, eski Yunanlar'ın ya da Shakespeare'in böyle bir ayrım yaptığından

10. Horace, 'On the Art of Poetry', *Classical Literary Criticism* içinde (Harmondsworth, 1984), s. 87.
11. F. L. Lucas, *Serious Drama in Relation to Aristotle's Poetics* (Londra, 1966), s. 25.
12. John Orr, *Tragic Drama and Modern Society* (Londra, 1981), s. 25.
13. Richard Kuhns, *Tragedy, Contradiction and Repression* (Chicago ve Londra, 1991), s. 76.
14. *Oksimoron*: İki zıt anlamlı kelimenin bir arada kullanılması, tezat. (ç.n.)
15. *Pathos*: Acıma, dokunaklılık ya da duygulandırma yeteneği (ç.n.)

duyduğu kuşkuyu dile getirir.[16] Ancak klasik acı anlayışına göre, trajik nitelemesinin "felsefi açıdan" ilginç olmak zorunda olduğunu da belirtir, tabi ki bu da gözlerinizin oyulması ya da ayaklarınızın budanması gibi felsefi açıdan saçma mevzuları ortadan kaldırır.

Tüm bu katı uyarılara rağmen, eleştirmenler konunun mükemmel tanımlaması niteliğini taşıyan bir Kutsal Kâse arayışında ısrar etti. Kenneth Burke'nin *A Grammar of Motives*'deki trajedi tanımı, Francis Fergusson'un son derece etkili *The Idea of a Theater* adlı çalışması gibi, temel bir trajik farkına varma/tanıma ya da bir *anagnorisis*[17] uğrağını kapsar; ama bu, Oidipus için geçerliyken Othello için yalnızca tereddütlü kalır ve Arthur Miller'ın Willy Loman'ı için geçerliğini yitirir. Phaidra örneğinde, daha baştan başlayarak her şey dayanılmaz şekilde açık olduğundan, böyle bir farkına varış uğrağına ihtiyaç duyulmaz. Aksine, David Hume'a göre, bir birey "acıma duygusuna ne kadar layıksa, kendi acınacak haline o kadar az duyarlıdır."[18] Georg Simmel, "genelde, salt üzücü ya da eğreti olarak yıkıcının aksine, yıkıcı güçler mutlak varoluşun en derin düzeylerinden gelen bir varlığa karşı yöneldiğinde bir trajik ilişkiden" söz ettiğimizi ileri sürer.[19] Tamamen eğreti ya da tesadüfi olana kıyasla, trajik olanın bu içkin, ironik ve diyalektik doğası üzerindeki vurguya dönme fırsatı bulacağız; fakat bu, bir alandaki diğer her genel formül gibi, bütün trajediler için değil, yalnızca bazı trajediler için geçerli olması sebebiyle değerli bir açıklamadır. Goethe'nin Faust'unun ya da Euripides'in *Bakkhai*'sinde Pentheus'un çöküşü böyle belirlenebilir; ama Shakespeare'in Cordelia'sı ya da Tolstoy'un Anna Karenina'sının ölümü için aynı şeyi söylemek zordur.

A. C. Bradley'e göre, trajedi, yürekli ama tedbirsiz bir girişim halindeyken, "ruhsal yıkıntıya sürükleyen bir ruhsal çatışma"dır.[20] Oscar Mandel, belirli bir durumu trajik formun geniş-kapsamlı tanımı olarak sunar. Söz konusu durumda: "İçtenlikli iyi niyetimizi hak eden bir hikâyenin baş kahramanı, belirli bir dünyada bir amaca göre harekete geçirilir ya da belli bir ciddiyeti ve cesameti olan bir eylemi üstlenir; aynı belirli dünyaya bağlı bu mutlak amaç ya da eylem vasıtasıyla, ister istemez ve kaçınılmaz bir şekilde şiddetli ruhsal ya da maddi bir acıyla

16. Walter Kaufmann, *Tragedy and Philosophy* (New York, 1968), s. 135.
17. Bu konuda mükemmel bir çalışma için bkz. *Terence Cave, Recognitions* (Oxford, 1988).
18. David Hume, *A Treatise of Human Nature* (Londra, 1985), s. 420 [*İnsan Doğası Üzerine Bir İnceleme*, Çev. Ergün Baylan, Bilgesu Yayıncılık, 2009].
19. Georg Simmel, *The Conflict in Modern Culture and Other Essays* (New York, 1968), s. 43 [*Modern Kültürde Çatışma*, Çev. Tanıl Bora/Elçin Gen/Nazile Kalaycı, İletişim Yay., 2003].
20. A. C. Bradley, *Oxford Lectures on Poetry* (Londra, 1950), s. 381.

karşılaşır."[21] Beyaz Saray makyajcılığı ve tedbirli alt-tümcecik garantilemesine karşın, bu tanım yanlış bir şekilde Yunanlar'ın *peripeteia*'sını[22] fazla vurgulayarak, Simmel ve diğerleriyle birlikte trajedinin daima içkin ya da ironik olduğunu varsayar. Üstelik zorunluluk üstüne fazladan bir vurgu ekler; fakat bunun aynı derecede asılsız olduğunu göreceğiz. Örneğin Aristoteles, sorun üzerine genellikle sessiz kalır. Leo Aylen, trajedinin büyük ölçüde ölüm hakkında olduğunu düşünür; ancak bazı trajedilerin böyle olmadığını da cömertce kabul eder. Kantçı karmaşayı olumlu yönde bir kavrayışla, bizi ölüm huzurunda bilgilendirir: "Belli şeyler önemini yitirirken diğerleri daha önem kazanır."[23] Geoffrey Brereton'a göre, "bir trajedi, sayılan ve sevilen insanlarla ilgili öngörülmemiş ya da fark edilmemiş bir akamete bağlı bir son ve etkileyici bir felaket"tir.[24] Bu görüş, az sevdiğimiz insanları trajik bulmadığımız duygusunu verir. Trajik teorisinin genel ama tartışmalı bir önermesidir bu. Ayrıca tuhaf bir şekilde, bazı felaketlerin etkileyici olmadığını anıştırır.

Trajedi okulunun ölüme karşı hazırcevabı *The* Case *for Tragedy'de* Mark Harris, trajik formu hayli uygunsuz biçimde, "fiilen ya da potansiyel olarak dramatik eylemin seyriyle tehlikeye sokulan kişisel ve kolektif değerlerin bir izdüşümü" şeklinde tanımlar.[25] Kitabın başlığı anlamlı olsa da, bu ifade kayda değer çok az şey anlatır. Bu, Harris gibi eleştirmenlerin, savunma amaçlı ve biraz istekli tonlarla, trajedinin çağdaş dünya koşullarında hâlâ başarılı olup gelişebileceği görüşünü ileri sürme ihtiyacı hissetmesi gerektiğini açığa vuruyor, sanki gelişmese su götürmez bir kayıp olurmuş gibi. Belki bir kaybı ortaya koyabilir ama salt olgu olumlanamaz. Bazıları açısından bu, yadsımayla çağı küçük düşüren kiniklere rağmen, modern dönemde zorba ve zalim olmanın aslında hâlâ mümkün olduğunu dayatmak gibi bir şey olurdu. John Holloway, anlamsız bir gayretkeşlikle şunları yazar: "Her trajedi ya da yaklaşıktrajedi, hikâyenin kahramanı dahil, karakterlerin dünya ve dünyanın gidişatı ya da onların nasıl bir dünya istediği konusunda içtenlikle söz söylemesinin mümkün olduğu ciddi bir oyundur."[26]. Bu görüş bağlamında, örneğin, bir trajedinin küresel ısınma konulu bir toplantıdan nasıl farklılaştırılacağını anlamak hiç de kolay değildir. Walter Kerr, be-

21. Oscar Mandel, *A Definition of Tragedy* (New York, 1961), s. 20.
22. *Peripeteia* (Yun.): Aristoteles ve eski Yunan tragedyası bağlamında, "eylemlerin düşünülenin tam aksi yönde" gelişmesini ifade eden *peripeteia*, senaryoda öykünün gidişi ya da hikâye kahramanının yazgısındaki ani dönüşüm anlamına geliyor. (ç.n.)
23. Aylen, *Greek Tragedy and the Modern World*, s. 164.
24. Brereton, *Principles of Tragedy*, s. 20.
25. Mark Harris, *The Case for Tragedy* (Londra, 1932), s. 182. Kitap hayli tartışmalı tarihsel yargılar içeriyor. "Ortaçağlar rahat bir dönemdi" şeklindeki görüş için bkz. s. 88.
26. John Holloway, *The Story of the Night* (Londra, 1961), s. 136.

lirli bir trajik nitelik olarak, "insan *özgürlüğünün* olanakları hakkında bir araştırma" ve onun kuşkuyla karşıladığı Büchner ya da Lorca'dan çok Amerikan ideolojisiyle ilişkili bir görüş sunar.[27]. Bu özgürlüğe yönelik tek tehdit, tüm trajedinin *topos*'u olarak önerdiği dogmatizmdir. Schlegelci bir biçimde trajedi, "insani varoluşa özgü bir sonsuzluk arzusunu" kovalamamıza izin vererek, "insanlar kendi özgürlüğünü koşulsuz biçimde kullandığında"[28] ortaya çıkar. Onun karşıtı komediden çok, Sovyetler Birliği gibidir.

Kerr, liberter tanımı gereği, özgürlüğü olumlamayan ve yıkımın yeni bir hayata yol gösteren evrimsel bir sürecin parçası olmadığı trajik-olmayan türdeki yapıtları kapı dışarı etmeye mecburdur. Modern çağda bu yıkıma çok az rastlayabildiğinden, modern bir trajedi olanağını büsbütün yadsıma sonucuna varır. Modern çağ, ereklilik ve kararlılıktan yoksun olup, hem trajik ön koşulların, hem de özgürlüğün temelleri Darwinci ve Freudcu determinizmle çökertilmiştir. Vicdansız bir Amerikan iyimserliğiyle, batılı bir kayıtsız özgürlük ideolojisinin etkisi altında kalan Kerr, trajedinin "kibir" kuvvet ve kesinlik gereksinimi duyan "hiddetli bir iyimser toplum"dan çıktığını düşünür.[29] Kısaca trajedi, bir parça Amerikan deniz piyadeleri gibi gözükmeye başlar. Fakat özgüvenli, tereddütsüz ve doğal trajik insan, şimdi çeşitli sefil gerekircilikler aracılığıyla altüst edilerek yıkıldı; özgürlüğü reddederken, onunla birlikte trajediyi de geçmişe havale ettik. Görünüşe bakılırsa, Kerr, trajedinin enine boyuna mükemmel bir şey ve insansal gelişme eğer uygun şartlarda gerçekleşecekse, katlanılması gerekli bir ziyankârlık olduğundan kuşku duymuyor. Ancak form, ölmüş olmaktan çok ölü taklidi yapıyor olabilir: Kerr, Yeni Dünya iyimserliğinin son bir kışkırtıcı infilakıyla, trajik sanatın görünürdeki ölümünün, sadece onun evrimindeki bir basamak olabileceğini ileri sürer. Dolayısıyla neşe içinde, gelecek günler uyarınca daha fazla kargaşa, ıstırap ve katliamı dört gözle bekleyebiliriz.

Trajik teorisinin aşırı sağ kanadında bir yerde duran Dorothea Krook'a göre, trajedi, kusurlu olan ve bu kusur nedeniyle felakete uğrayan hatırı sayılır ölçüde itibarlı bir kahramanın içinde yer aldığı evrensel önemi olan bir eylemi betimler. Dolayısıyla oyun kötü bir şekilde sonuçlanırken, trajedi, çekilen insani acının anlamlı bir örgünün parçası olduğunu açığa çıkartır ve tanrıların ya da yazgının kudreti gibi bir şeyin varlığını da gösterir.[30] Burası belki de, şayet varsa öyle bir şey,

27. Walter Kerr, *Tragedy and Comedy* (New York, 1968), s. 121.
28. A.g.e., s. 128.
29. A.g.e., 274 ve 279.
30. Dorothea Krook, *Elements of Tragedy* (New Haven, Ct ve Londra, 1969).

popüler bir trajedi kavrayışından söz edebileceğimiz bir yer. Ya da tam popüler değilse bile, popüler-akademik bir kavrayış. Bu yüzden daha da talihsiz çünkü göreceğimiz gibi, bu açıklamada yer alan hemen hiçbir ifade ana hatlarıyla doğru değildir. Bu kavrayış, George Steiner ile birlikte Krook'u, Ibsen'in özgün trajediler yazmadığı sonucuna varmaya zorlar, tıpkı, örneğin Mandel'in, *Romeo and Juliet* [Romeo ve Juliet] ile Webster ve Tourner'in oyunlarına uygun bir trajik statüyü reddetmeye dönük saçma manevraları gibi.

Trajedinin edebiyattaki en muazzam ve olağanüstü olay olduğunu düşünen I. A. Richards, en çok Yunan tragedyasıyla, Shakespeare hariç Elizabeth dönemi tragedyasının "sahte-trajedi" olduğu görüşündedir.[31] Farklı eleştirmenler, hikaya kahramanının yaşadığı çöküşün tesadüfi olduğu ya da kötü bir sonu hak ettiği veya yalnızca bir kurban olduğu yapıtların üstünü çizerek ortadan kaldırır. Bu bir bakıma, anlaşılmaz bir şekilde Hoover'ı[32] yok sayan bir elektrikli süpürge tanımlaması yapmak gibidir. Eğer birisi yalnızca birkaç oyunu kapsayan bir sözde evrensel trajedi tanımını ilginç buluyorsa, en basit tercih, sözde diğer trajedilerin türün düzmece örneği olduğunu ilan etmektir. Öte yandan Samuel Johnson, bu, oyunlarının değerini düşürmese de, Shakespeare'in yazdığı eserlerin tam anlamıyla trajedi olduğundan şüpheliydi.

"Doğa" ya da "kültür" gibi, trajediyi de tanımlamakla bağlantılı güçlüklerden bir diğeri, terimin, normatif olanla betimleyici olan arasında salınmasıdır. Gelecek bölümde göreceğimiz gibi, çoğu yorumcuya göre trajedi, yalnızca bir değer sorunu olmayıp, ondan daha yüksek olan bir durumu temsil eder. Fakat sözcük, ahlaki yan anlamları gözetilmeyip, çok karmaşık bir iç dünyayı kuşatmaksızın, yalnızca bol miktarda kan, ölüm ve yıkım anlamına da gelebilir. Modern zamanların başlangıcında, trajedi sadece ölüm ya da yıkımın bir eş anlamlısı olabildi. Thomas Kyd'da olduğu gibi: "Orda, onların sonsuz trajedilerini başlatacağım" (*The Spanish Tragedy* [İspanyol Trajedisi], 4. Perde, 5. Sahne). Sözcüğün bu anlamında bir şeyin trajik olup olmadığını sadece ona bakarak söyleyebilirsiniz, tıpkı bir papağanın ölüp ölmediğini onu dürterek söyleyebileceğiniz gibi. Sesi tamamen kısık da olsa, bir televizyon oyununun trajedi olduğu, sözcüğün bu anlamında fark edilebilir. Nasıl ki bol kahkahalı bir oyun yadsınamaz biçimde komikse, *İspanyol Trajedisi'nin* sonundaki gibi, eğer ölü sayısı dokuz, yani oyundaki toplam oyuncu sayısının üçte biri civarındaysa, gösteri kesin olarak trajiktir. Duygusallık ve görünüm itibarıyla büsbütün trajedi dışında kalan bir oyun gibi gö-

31. I. A. Richards, *Principles of Literary Criticism* (Londra, 1963), s. 247.
32. *Hoover*: İngilizlerin efsanevi elektirik süpürgesi markası. (ç.n.)

rünen Marlowe'un *Tamburlaine'i,* ilk bölüm hiç de trajik olmadığı ve sonrası kuru gürültüyle yazıldığı halde, kanlılığından dolayı trajedi türünde nitelenir. Aynısı bir ölçüde, yıkıma varan sonuyla Middleton'un *Women Beware Women*'u ya da Marston'un marazi, merhametsiz ve sadistik *Antonio's Revenge*'si için de geçerlidir. Aristoteles, epiğin trajik olabileceğini düşünmüştü; fakat ölüm ve yıkımla iş yapmasına rağmen, epik, onları bir Sophokles tarzında, genellikle adalet, yazgı ve acı üstüne bir düşünüm vesilesi olarak kullanmaz. Bu nedenle normatiften çok betimleyici anlamda trajiktir.

Ya da gösterişli dilleri ve katliamları, iğrenç, kanlı, kaotik ve sınırsız zulüm yetisini açığa vuran bir kadınlar ve erkekler dünyası öngörüleriyle Seneca'nın muhteşem fantezilerini –*Thyestes, Medea, Phaedra* ve diğerlerini– düşünün. Bu grotesk tiyatroda, komedinin kaba güldürüye [fars] devrilirken yaptığı gibi, eylem anlam karşısında öncelik kazanır. Northrop Frye buna, "alt-mimetik trajedi"[33] adını verir. Bu sanatsal tarz için trajedi, yalnızca kasvetli ve kederli bir şey anlamına gelebilir; çoğunlukla hak etmemiş olma acısı, kaderde olan, dünyaya tesadüfi olmayan bir geliş, seçkin bir kişiliği ve bir ölçüde onun sorumluluğunu yüklenmek, kutsal bir düzeni açığa vuruş, coşkun bir yaşam-olumlaması, saygınlığa uygun olmak, kendini-tanımak vb gibi normatif talepleri karşılama ihtiyacı duymaz. Sözcüğün normatif anlamına sarılan biri daima şöyle diyebilir: Ne kadar kan dökülmüş olursa olsun, ne kadar azap çekilirse çekilsin, "bunu trajik saymıyorum!" Normatif açıdan yalnızca belli bir şekilde bakılan, belli ölüm, didişme, acı çekme ve yıkım türleri trajedi ödülüne hak kazanır. Trajedi burada bir olaydan çok bir karşılık, bir tepki verme meselesidir. Hemen kimsenin yıkımı doğal biçimde olumsuz görmediği, yalnızca daha mülayim bir liberalin çatışmayı doğası itibariyle sakıncalı saydığı ve çoğu insanın ölümü *ipso facto*[34] bir vahamet gibi düşünmediği bir gerçek. Aristoteles ve pek çok eleştirmene göre, bir zalimin ölümü trajik değildir; oysa varoluşçu felsefenin belli bir türüne göre ölüm, nedeni ve şekli, öznesi ya da etkisi gözetilmeksizin aslında trajiktir. Yine de "normatif" ya da "ahlaki" trajedi belirli bir duyumcu alt-metni, bir şiddet ya da yabancılığın, kibarca abartılmış duyumların ve gizli erotik arzuların aurasını açığa vurup, istemeyerek de olsa onu melodramatik kardeşine bağlar. En yüksek perdeli görüngülerde olduğu gibi, çok saygın olmayan kaynaklarını gizler.

Yine de "betimleyici" ve "normatif" trajedi arasında önemli bir fark vardır. Betimleyici tip sanat, kasvetli, karamsar ve hatta zaman zaman

33. Northrop Frye, *Anatomy of Criticism: Four Essays* (Princeton, NJ, 1957), s. 38.
34. *ipso facto*: kendiliğinden, fiilen, yalnız bu nedenle (ç.n.)

nihilist olmaya yönelirken, onun daha normatif olan biçimine göre, bu, trajedinin tam anlamıyla kabul edemeyeceği bir şeydir. Çoğu geleneksel trajik teorisinde, ümitsizlik ve perişanlığın trajediyi geliştirmekten çok yıkmakla tehdit etmesi tuhaf bir ironidir. Drama ne kadar çok iç karartıcıysa, trajik statüsü o kadar zayıflar. Bunun nedeni, trajedinin değeri somutlaştırmasıdır; fakat öyle de olsa, insan ıstırabı ve acısını betimleyen bir sanatsal biçimin, tipik biçimde "modern" karamsarlık ve edilgenlikle çarpışmada bir silah olmaya sıklıkla savrulmak zorunda kalması, sıra dışı ve şaşılası bir durumdur. Pek çok yorumcuya göre, trajedi, tamamen bir insanı neşelendirme sorunudur.

Diğer bir tanımlama sorunu, trajedinin üçlü bir anlamı olabilmesinden kaynaklanır. Komediye benzer şekilde trajedi, aynı anda sanat yapıtları, gerçek yaşam olayları, dünya görüşleri ya da duygu yapılarını adlandırabilir. İyimser olmaksızın komik olabilirsiniz ya da Dante'nin ünlü yapıtındaki gibi, komik ama eğlendirici değil. Aslında hayat/sanat ayrımını yapıyoruz fakat trajedi kavramını, şiirsel ve tarihsel arasında yaptığımız sıkı ayrımı önemsizleştiren ve özerk bir estetik kavrayışı olmayan bir toplumsal düzenden miras aldık. Gerçekte, bir zamanlar *İlyada* destanındaki bir dörtlüğe dayandırılmış topraksal bir talep uygarlığıydı bu düzen. Tam aksine, modern çağ, sanat ve hayat arasında, görme biçimleri ve yapıtlar arasında olduğu gibi kesin bir ayrıma gider. Milton, Mandelstam ve Akhmatova'nın yazılarına rağmen, genelde bir şiirden trajik bir dünya görüşünün dışa vurumu gibi söz edebilsek de, trajedi olarak söz etmeyiz. Bazı trajedi-nin-ölümü kuramcılarına göre, şimdi tam da post-ideolojik olduğumuz için "post-trajik"iz ve genel bir görüş yeteneğinden yoksunuz. Bu teori açısından trajik sanat, trajik bir görüyü, yani kara bir dünya görüşünü, uğruna ölmeye hazır olduğunuz mutlak bir bağlılığı ya da en azından kahramanca direnilen bir egemen ideolojiyi önvarsayar. Hemen her genel trajedi görüşü gibi, bu teori, bütün bir trajik duruşu tek bir eylem türüyle özdeşleştirir ve buna uymayan her şeyi listeden çıkarma yoluna gider.

George Steiner gibi trajedinin ölümünü duyuranlar için, yalnızca trajik dünya görüşleri trajik sanat yapıtlarını meşru biçimde destekleyebilir.[35] Eğer modern çağ trajedinin ölümüne tanıklık ettiyse, Steiner'in yargısına göre bunun nedeni, diğer etmenlerin yanısıra iki başat *Weltanschauungen*'in [dünya görüşü], yani Marksizm'in ve Hıristiyanlık'ın trajik anlayışa soğuk bakmasıdır. Buna karşılık Raymond Williams, yirminci yüzyılı üç temel trajik ideolojinin egemen-

35. Bkz. George Steiner, *The Death of Tragedy* (Londra, 1961), s. 324 [*Tragedyanın Ölümü*, Çev. Burç İdem Dinçel, Türkiye İş Bankası Yay., 2011].

liği altında düşünür: Marksizm, Freudçuluk ve varoluşçuluk.[36] Ancak bu ideolojilerin sanat ve dünya-görüşleri, öyle Steiner'in hayal ettiği kadar büsbütün saf değildir. Aiskhylos'un genel görüşü, belki de iki önemli meslektaşınınkinden farklı olarak özellikle trajik değildir. Ayrıca Diderot'nun etkileyici popüler trajik dramaları ya da bir Dryden'in en güzel tiyatro eserlerinin temelinde de duygusal bir nikbinlik vardır. Scoot, Edgeworth ve George Eliot, genel görüşleri bakımından esas itibarıyla ilerici olmasına karşın, tamamıyla özgül trajedilere tanıklık eder. İskoç klan toplumunun trajik çöküş tarihçisi olan Scott, aynı zamanda bir itidalin, daha uygar bir toplumun ve bir *via media*'nın [orta yol] bağnazıdır.

Murray Krieger'e göre sorun, tam aksi yöndedir: Trajik görüşün azlığı değil çokluğu nedeniyle trajik bir sanattan yoksunuz. Günümüzde trajik sanatın rolü, başka türlü tehlikeli şekilde kibirli olan trajik görüyü etkisizleştirmek ve kontrol altına almaktır. Tüm rasyonel, etik ve kamusal düzene nobran bir itaatsizlikle varolan "demonyak" bir dünya görüşü, onu disiplin altına alan ve özümseyebilen bir trajik sanattan yoksundur. Trajedinin evcilleştirilmesi, Dionysosçu'nun Apolloncu aracılığıyla geri kazanılması, tehlikeli bir gerilim halindeki trajik olanı ve kamusalı denetim altına almak, anarşik zamanlarımızda imkânsızlaştı ve bu durum politik kaygıların en önemli kaynağıdır.[37] Krieger örneğinin işaret ettiği gibi, eğer toplumsal hoşnutsuzluk kontrol edilecekse, o yüceltilmeli; fakat bu hoşnutsuzluk aynı zamanda böyle bir yüceltimin kamusal formlarını alttan alta oyduğundan, trajedi trajediyi onaramaz ve bir kısır döngü içinde öylece kalırız.

Trajedinin daima bir *olay* olup olmadığı sorusu da vardır. Trajedi sözcüğü, afet ve doğal yıkım tınıları taşır. Bir sözlük, "büyük ve ani bir felaket"ten söz eder; Geoffrey Brereton, trajedinin "beklenmedik ve çarpıcı olaylar" içermek zorunda olduğunu düşünür ve bu da pek çok ölümü hükümsüz kılar.[38] Ama trajedi, Brereton'un düşündüğünden daha süreğen ve daha gösterişsiz bir durumu da tasvir edebilir. Ansızın tepetaklak olmuş bir hayat meselesi olarak trajedi, belli ki gerçek tiyatroya uygundur; aslında bu tiyatro ilginç biçimde, ani evirtimler, ironik patlamalar, yoğunlaştırılma, kriz-içinde eylem, şiddetli bir tutku ekonomisi vb şeklinde trajedinin belirli bir tanımına girer. Ama büyük-patlama

36. Williams, *Modern Tragedy*, s. 189.
37. Bkz. Murray Krieger, *The Tragic Vision* (Chicago ve Londra, 1960). İronik olan şu ki, Krieger'in muhafazakâr trajedi görüşü, Timothy Reiss'in radikal trajedi görüşüne oldukça yaklaşıyor. Bunu birazdan açıklayacağız. Krieger'in onayladığı şeyi Reiss'in suçladığı doğru. Buna rağmen, Reiss'ın kitabı açık farkla daha aytıntılı ve aydınlatıcı.
38. Brereton, *Principles of Tragedy*, s. 5.

trajedilerinin yanısıra, tendeki donuk bir morartıya benzeyen, anlaşılması güç koşulların ve belli bir umutsuzluğun saf bunaltıcı sürekliliği şeklinde kararlı durumlar da vardır. James'in *Portrait of a Lady*'sinin[39] kadın kahramanını, son derece sevimsiz eşine dönmeye sevkeden zahmetli Kantçı ödev ya da *Washington Square*'in sonunda, reddedilmiş Catherine Sloper'ın önünde uzanan ıssız zaman dehlizleri gibi.

Bu daha az göze çarpan ve George Eliot'un, en az, daha fazla bilinen azap biçimleri kadar dayanılmaz saydığı olağanüstü trajedi sembolleri, belki sahneden çok romana uygundur. Ama sözgelimi, Tennessee Williams'ın *İhtiras Tramvayı*'nın sonunda, üzgün, alkolik Blanche DuBois'in terk edilmiş-sevgili pathosu ya da Eugene O'Neill'in *Mourning Becomes Electra*'sının [Elektra'ya Yas Yaraşır] son bölümünde, sorunu tam da umutsuzca ayrılamamak olan Lavinia Mannon da vardır. Eğer bu örneklerin hepsi de kadınlara aitse, şüphesiz bunun nedeni, kadınlar için trajedinin, tipik biçimde bir kahramanlık krizinden çok süreğen bir durum, becerilememiş bir eylemden çok çürüyen bir hayat tarzını simgelemesidir. Başka bir deyişle, Walter Benjamin'in ölçülü şekilde hatırlattığı gibi, onlar açısından tarihin uzun süren bir olağanüstü hal ve istisnanın (yüksek trajedi) gündelik bir norm olduğu insanlar vardır. Adrian Poole'un yorumladığı gibi, daha Euripides döneminde "kriz süreklidir."[40] Emile Zola, *Nana*'da[41], "gündelik hayatın trajik dorukları"nı yazar; bu aşırılıklar bir başka dünyadan gelen ani ve hesaplanamaz baskınlar olmaktan çok, olağan şekilde öngörülebilir olmaları nedeniyle daha az katlanılır olaylardır.

Bir defasında Alasdair MacIntyre, modern çağın ahlaki sorunlar üstündeki kavgalarını, eskiden kalma ve şimdi tümüyle bağlamdan yoksun bir yazının fragmanlarını umutsuzca çözmeye çalışan birine benzetmişti.[42] Yaklaşık aynı şey, trajedi kavramını ve Aristoteles'in *Poetika* döneminde sözü geçen yokluğu çözmeye yönelik yorucu ortaçağ denemeleri için de söylenebilir.[43] Trajedinin ölümü ideologlarının bugün yaptığı gibi, pek çok ortaçağ yazarı trajedinin modası geçmiş bir tür olduğunu düşündü ve çok azı ona katkıda bulunmayı kabullendi. Trajedinin tanımı konusunda bazen komik nitelikli, kayda değer bir kargaşa vardı. Ortaçağ genelinde, trajedinin şiddetli ve muazzam talihsizliklerle

39. *Bir Kadının Portresi*, Çev. Ünal Aytür, Necla Aytür, Yapı Kredi Yay., 1996.
40. Adrian Poole, *Tragedy: Shakespeare and the Greek Example* (Oxford, 1987), s. 65.
41. *Nana*, Çev. Nuriye Yiğitler, Artemis Yay., 2009.
42. Bkz. Alasdair MacIntyre, *After Virtue* (Londra, 1981), s. 1-5 [*Erdem Peşinde*, Çev. Muttalip Özcan, Ayrıntı Yay., 2001].
43. Bu dönemde trajedi konusundaki bilgi birikimimi büyük ölçüde Henry Angsar Kelly'nin aşılması güç bilimsel yapıtı, *Ideas and Forms of Tragedy*'ye (Cambridge, 1993) borçluyum.

ilişkili ciddi bir form olduğunun biliniyora benzediği dönemler de vardı. *Tristia*'da Ovidius, trajedinin ağırbaşlılığı bakımından başka her yazı türünü gölgede bıraktığını belirtir. Theophrastus, trajediyi kahramanların kaderini bir ifade türü olarak tanımladı; bu yüksek-hayat vurgusu ortaçağ açıklamalarının değişmez ögesi olup, yazgı, düşüş, ihlal, masumiyet, onulmaz zarar gibi kavramlardan çoğunlukla daha önemlidir.

Dilbilimci Placidus, altıncı yüzyıl dolaylarında trajedinin "bir şiir türü" olduğunu yazar: "Şairler, kralların feci düşüşlerini, duyulmamış günahları, tanrısal olayları, gösterişli sözlerle anlatır."[44] "Gösterişli" ifadesi, trajediye samimiyetsiz, tumturaklı söze yakın bir anlam kazandırabilir ve terimin yaygın anlamı bu olmuşa benziyor. Bir dereceye kadar bu yerici anlam, Goethe'nin *Wilhelm Meister*'i gibi geç bir döneme kadar geçerliğini sürdürür. Goethe'nin bu yapıtında Wilhelm, trajediyi şöyle tanımlar: "Karakterin yüksek sosyal mevkisi ve soyluluğunu bir dikbaşlık ve yapmacık davranışla sergilemek."[45] Ayrıca Aquinas, trajedinin '"savaş" oysa komedinin kamusal meselelerle ilişkili bir söylem olduğunu düşünmüştü. İbn-i Rüşt ise, sözcüğü "övgü" ile eşanlamlı ya da acı çekme erdemini övme anlamında düşünür. Aristoteles'in *Poetika*'sı konusunda bir yorumcu olması, antik çağ ve akıbeti arasında belli bir trajikomik iletişim başarısızlığını akla getirir; Hegel'in "diyalektik"le belli bir bölgeye has konuşma şeklini [diyalekt] kastettiğini düşünmüş bir sözde Marx gibi.

Dante trajediyi ne değişmez şekilde dramatik, ne de acı ve felaketle bağlantılı bir zeminde düşünür. Bunun yerine, trajediyi daha çok soylu dize biçimleri, anlam yüceliği, mükemmel söz dağarcığı ve özün derinliğiyle ilişkili bir aşırı ciddiyet üzerinden tanımlar. Yıkımdan çok zaferi içerdiği ve Aristoteles'in öngördüğü çizginin aksine, yıkımdan zafere doğru ilerlediği halde, *Aeneid*'i trajik bir sanat yapıtı türünde değerlendirir. "İleri gelenlerin tüyler ürpertici cürümleri" bugünün boyalı basınında olduğu gibi sözcüğün ortaçağdaki kullanım biçiminin özlü bir parolası olacaktı. Gerçekte trajedi, lüks ve sefih bir hayat yaşayan kötü adamların hayatlarını halkın gözünde iğrençleştirmek gibi ideolojik bir amaçla, yönetici sınıftaki çürümeyi açığa vurmanın bir şekliydi; dolayısıyla Aristoteles'inkinden farklı olarak bu vurgu, hak edilmemiş bir kara lekeden çok layığını bulmak üzerinedir. "Azametli kişiler, büyük korkular ve korkunç sonlar" Romalı yorumcu Donatus'un kısa ve öz

44. A.g.e., s. 7.

45. Johann Wolfgang von Goethe, *Wilhelm Meister's Apprenticeship* (Princeton, NJ, 1989), s. 14 [*Wilhelm Meister'in Çıraklık Yılları*, Çev. Cemal Köprülü/Şükrü Atala, Milli Eğitim Bakanlığı, 1943].

tanımıdır.[46] Bu gelenek Goerge Puttenham'ın *The Art of English Poesie* (1589) adlı yapıtına kadar sürer. Bu yapıtta trajik sanat, nüfuzlu olan ve izleyicilere ahlak dersi vermek adına günahları nedeniyle cezalandırılan kişilerin ihtirası, alçaklığı ve ahlaksızlığıyla ilişkilidir. Kaderin değişkenliğini ve Tanrı'nın kötü ruhlu hayatlar üstündeki şaşmaz intikamını öğretir. Burada yazgı zinciri, Aristoteles'in epeyce erdemli olan kahramanı, onunla acınası bir özdeşim, iyilerin çok acı çekmesi ya da yüksek nüfuzluların ahlaki belirsizliği gibi sorunlar yoktur. Trajedi, hazin olaylar ve büyük kötülüklerle uğraştı ve Romalılar arasında, bazen Nero ya da Aziz Augustinus'un da rol almış olduğu söylenen bir dans ya da pandomim gösterisi şeklini aldı.

Altıncı yüzyılda "trajedi" sözcüğünün görünürde ayrıksı bir anlamı, sözcüğü düşüş ya da çöküşü simgelemek amacıyla İsa'nın bedenleşmesi/vücut bulması bağlamında kullanan Boethius ile ortaya çıkar. Boethius, İsa'nın insan doğasını üstlenmesinden "mahşerî bir trajedi" olarak söz eder, elbette Pauline'deki gibi, bir *knesos* ya da bir felaketten çok, bir kendi-içini boşaltma anlamında. Boethius'un sözcüğü garip kullanım şekli, klasik teolojide, bedenleşmenin varlığın bütünlüğünde olduğu kadar, Tanrı'nın rolünde de bir yitime ya da bir kendine yabancılaşmaya yol açtığı görüşüne dayanır. Daha sonra Hegel, Tin'in kendini nesnelleştirme sürecini neredeyse aynı trajik ışıltıyla görecektir. Sözcüğün bu başına buyruk kullanımları, kısmen sözcüğün bugünkü okunaksızlığını getirdi. Ortaçağ, "trajedi" sözcüğünün "keçi"den türediğini biliyordu ve bir "keçi" (çünkü Horatius öyle der) antik çağ trajedi aktörlerinin onu elde etmek için yarıştığı bir ödüldü. Eski Yunanca dışında bir dilde "trajedi"yi karşılayan bir sözcüğün varlığını bilip bilmedikleri net olmayıp, diğer tüm kullanım biçimleri bunu benimsedi; Gerald Else'nin belirttiği gibi, "trajedi aktörü" sözcüğünün, "keçi-ozan"[47] anlamında, oyun yazarları hesabına üretilen bir muziplik olabileceği akıllarına gelmemişe benziyor. Aralarından bazıları inanılmaz bir tuhaflıkla, söz konusu ödülün bir keçi olmasını sanatsal içeriğin müstehcenliğine dayandıran spekülasyonlar yaparken, diğerleri keçinin aslında trajedi şairlerine kurban edildiğini ya da sözcüğün, aktörlerin etkinlik esnasında giyindiği keçi postu ayakkabıdan geldiğini düşündü. On dördüncü yüzyıl yorumcusu Francesco da Buti, mahirane bir tasavvurla, keçinin gösterişli boynuzları ve sakalıyla önden asil göründüğü için bir trajedi sembolü olduğu yorumunu getirdi, tabii kaba ve çıplak arka tarafı hariç. Trajik günah keçisinin çok anlamlılığını irdelerken, bu düşüncenin göründüğü kadar fantastik olmadığını göreceğiz.

46. A.g.e., s. 12.
47. Gerald Else, *The Origin and Early Form of Greek Tragedy* (Cambridge, MA, 1965), s. 70.

Ortaçağ bilginleri, trajedinin, mutluluk ve başarıdan, üzüntü ve sıkıntıya doğru geliştiği bir geleneğin varisiydi ve bu vurgu, Chaucer'un *Monk's Tale*'sinde bulunabilir. Ama bu soyağacı, Chaucer'de olduğu gibi, trajik kahramanın ahlaki statüsü konusunda Aristoteles'in tutumunu hiç hesaba katmaz. Garlandlı John, trajedinin kasvetli bir üslupla yazıldığı, yüz kızartıcı ve canice eylemleri ifade ettiği ve neşeyle başlayıp gözyaşıyla bittiği yorumuyla, 1220 dolaylarında geçerli ortaçağ bilgeliğini damıtarak, onun özünü çıkartır. Fakat ortaçağ toplumunda trajedi, bir feryat ya da matem şarkısını nadiren ifade edebilirdi; bu kulaktan kulağa oyunu antik çağdan ortaçağa uzanarak, on dördüncü yüzyılda gerçeküstü gayesine ulaştı. İngiliz bilgin John Arderne, Kutsal Kitap'ı olsa olsa ciddi bir kitap anlamına gelecek şekilde bir trajedi olarak nitelendirir. Bu yanlış anlamanın son bir grotesk dönemecinde, Arderne, kutsal yazıları ve sözde diğer trajedileri mizah öyküleri kaynağı olarak tavsiye eder.

On ikinci yüzyılda Freisingli Otto, "trajedi" sözcüğünü gerçek bir yaşam faciası hikâyesine yerleştirirerek, büyük olasılıkla sözcüğün bu tip ilk kullanımlarından birini ortaya koyar; Otto, söz konusu hikâye tutanağının "trajedi tarzında mükemmel ama mutsuz bir halde yazılmış" olduğunu belirtir.[48] Bu "mutsuzluk" ve "mükemmel" bağlaşımı, daha çok bir korku filminin ne kadar iğrenç olduğunu vurgulama yoluyla salık verilmesinde olduğu gibi, trajik formun bilinen bir paradoksunu açığa vurur. Otto'nun yorumu, gerçek yaşam kullanımının sanatsaldan türetme olduğunu anıştırır. Malbesburyli William da, bir gemi kazası ve Fatih William'ın oğlunun ölümü hikâyesinde, muhtemelen asıl düşünülen terimin tiyatral anlamı olsa bile, sözcüğe bir gerçek yaşam içeriği kazandırır. Gördüğümüz gibi, Thomas Kyd *İspanyol Trajedisi*'nde, oyun birçok kez terimin sanatsal anlamından yararlanmasına karşın, sözcüğü gerçek bir yıkımı ifade etmek amacıyla kullanır. Aslında Kyd'ın draması, Hieronimo'nun kendi gerçek intikamını gözeterek oyunu kullanmasında olduğu gibi, gerçek yaşamla sanatsal trajediyi belirli bir yapıda kaynaştırır ve bunlar sırayla bir koro düzeni içinde verilir. O halde "trajedi" üç-adımlı bir süreçte gelişme gösterir; bir oyun tanımlaması ya da bir yazı parçasından tarihsel bir şanssızlığı göstermeye ve oradan da tarihsel şanssızlıkları adlandırmaya. En Wilde türü üslupla, trajedi sanat olarak başlayıp, daha sonra hayata öykünür. Sözcüğün ilk gerçek yaşam kullanımları, onun sahne ya da hikâyedeki köklerinin çınlamasını hâlâ alıkoyar ve daha sonra ona tamamen son verebilir. Böylelikle sözcük hayata, sanatın yankısıyla birlikte hayata doğru ilerler.

48. A.g.e., s. 89.

Bugün çoğu kişiye göre, trajedi, bir sanat yapıtını değil, gerçek bir olayı ifade ediyor. Aslında şu günlerde sözcüğü gerçek olaylara ilişkin kullananlar, belki de sözcüğün sanatsal bir içeriği olduğunun farkında değildir. Bu nedenle bazı muhafazakâr eleştirmenler, gerçek hayatta trajik olandan söz etmeyi anlaşılmaz bulurken, sözcüğü rahatlıkla kıtlıklar ya da aşırı doz uyuşturucu kullanımı gibi bağlamlar için kullanan sıradan insanlar açısından, sözcüğün bir film ya da roman için kullanıldığını duymak kafa karıştırıcı olabilir. Yine de OED, trajediden "mutsuz ya da ölümcül bir olay ya da gerçek bir yaşam olayları dizisi, korkunç bir felaket ya da doğal yıkım" şeklinde söz ettiğinde, bunun sadece sözcüğün *simgesel* ve altıncı yüzyıla dayalı bir kullanım biçimi olduğunu belirtmek önemli. Dolayısıyla gerçek yaşam trajedisi fiili bir sanatsal nesneden metaforik bir türetim, tarihsel gelişmeyi ontolojik önceliğe çeviren bir bakıştır. İlkel hayatlarımızın en çalkantılı krizinin antik çağ trajik dramasıyla senaryolaştırıldığını belirten Freud'un öğretisine rağmen, trajedi teorisinin bir yığın savunucusuna göre, hayattaki trajediyle sanattaki trajediyi birbirine karıştırmaktan daha yüz kızartıcı bir saflık olamaz. Aslına bakılırsa, birçok eleştirmene göre, gerçek yaşam trajedisi diye bir şey de olamaz. "Trajedi"nin "çok üzücü" anlamına gelemeyişinin en önemli nedeni budur çünkü ilki estetik, diğeri ise gündelik bir terimdir. W. McNeile Dixon açıkça bildirir: "Gerçek hayatta trajediler yoktur"; belki de dünyadan kopuk, inzivaya çekilmiş bir öğretim üyesi olarak kendi adına konuşuyordur.[49]

Ne var ki o, bütün bir yorumcular yığını adına konuşur. Radikal Franco Moretti bile, trajik olanın tarihsel yaşamdaki varlığını reddederek, "trajedi" terimini yalnızca o hayatın temsil biçimlerine ayırır.[50] Terimi kısıtlamanın bir sebebi gayet açıktır. Muhafazakâr kuramcılara göre, trajik sanat son derece olumlayıcı bir olaysa ve bu bütünüyle onun sanatsal biçimi sebebiyle değilse, gerçek hayattaki felaketleri trajik olarak tanımlamayı reddetmeye bağlı yüzsüz ama basit bir eğilimle onları aynen olumlayarak methetmek mahcubiyetinden kurtulabilirler. Kimse taş yürekli olmuş değildir ve savunu devam eder: Trajedi alelade bir musibetten tamamen farklı olan teknik bir hadisedir. Bu önermeyi kabul etmeyenler, bir cerrahı hasta bir akciğeri çekip çıkarttığı için sadizmle suçlayan biri gibi, biraz kalın kafalı sayılır. Topyekûn bir nükleer savaş trajik değildir ama belli bir sanatsal temsil tarzıyla trajik olabilir. Belli ki, şarlatan ve yalnızca çok okumuş, iyi eğitimli birininin tezgâhlayabileceği bu anlayışın gerisinde, yanlış bir varsayımlar dizisi, yani gerçek hayatın

49. W. McNeile Dixon, *Tragedy* (Londra, 1924), s. 5.
50. Franco Moretti, *Signs Taken For Wonders* (Londra, 1983), s. 55.

biçimsiz ve yalnızca sanatın sistemli olduğu, yıkımın salıverdiği bir değeri yalnızca sanatın açığa vurabileceği, gerçek hayattaki acının edilgen, nahoş ve vakardan yoksun olduğu, yalnızca sanatsal üzüntünün direnişin destansı ihtişamını taşıdığı gibi anlayışlar bulunur.

Experiments in Criticism'de C.S. Lewis, şaşırtıcı bir aristokrat üslupla, "(gerçek hayattaki) üzüntünün cansızlığı"ndan, salt "donuk ve iç karartıcı" gözüken "kaba saba bir yetersizlik ve şiddetli acı karışımı"nın "güçlülük ya da ereklilik"ten yoksun kaldığından söz eder.[51] Lewis, başka insanların gerçek hayatlarını muhtemelen kendi hayatında daha kaba saba bulsa da, eşinin vakitsiz ölümüyle ilgili yazılarında, olayı hiç de donuk ve basit görüyor gibi değildir. A. C. Bradley, Lewis ile aynı görüştedir: "Hastalık, sefalet, bakımsızlık, pis alışkanlıklar, ufak tefek eziyetler yüzünden ölmüş bir adamın hikâyesi, korkunç ya da yürek parçalayıcı olabilir ama Shakespeareci anlamda trajik olamaz." [52] Lewis ve Bradley, Ulrich Simon'un hararetli desteğini alır. Olanca ciddiyetiyle Simon'a göre, "sakatlık, genetik kusurluluk ve felç edici hastalıklar mağdurlara azap çektirerek, onların ailelerini parçayabilir ama bunlar trajik olaylar değildir."[53] Hiç kuşku yok ki bu yargı, hastalıklı ve özürlü insanlara mübarek bir teselli ve hep birlikte onlara karşı daha az sorumluluk yüklenmemiz anlamına geliyor. Hıristiyanlık konulu bir çalışmada bu tip bir ifadeye rastlamak, doğrusunu söylemek gerekirse tuhaf bir alamettir. Simon, insan topluluklarını yok eden seller, depremler, soykırım ya da büyük savaşlar gibi trajik olmayan olayları sıralamaya devam eder. Holocaust trajik değildi, daha çok trajedinin ölümüydü. Trajedi salt kurban edilmekten daha fazla bir şey olmalı, büyük sanat yapıtlarında tanıklık ettiğimiz türde, bireyin, yazgısına karşı cesurca direnişini de kapsamalıdır.

Elbette Nazizm'e karşı bazı Yahudilerin kahramanca direnişi vardı. Ayrıca seller, hastalık, sakatlık, soykırım vb felaketlere karşı insanların cesurca verdiği sayısız mücadele. Pek çok trajedi yorumcusuna paralel biçimde Simon, bu direnişin yalnızca sanat alanında serpilip geliştiği, onsuz değerin açığa vurulamayacağı ve bu değer dışında trajediden söz edilemeyeceği gibi, son derece acayip bir varsayımda bulunur. Trajedi yalnızca olayın kendisine değil, olaya karşı bir tepki olmasına bağlı oldu; ama bu, kesinlikle yaşam ve trajedi farklılığını imleyemez çünkü ayrım, birini diğeriyle kuşatmak kadar zordur. Her durumda argüman, Heinrich von Kleist'in *Penthesilea* dramasının trajik olduğu; oysa Kleist'in,

51. C. S. Lewis, *Experiments in Criticism* (Londra, 1904), s. 3.
52. A. C. Bradley, *Shakespearian Tragedy* (Londra, 1904), s. 3.
53. Ulrich Simon, *Pity and Terror: Christianity and Tragedy* (Londra, 1989), s. 37.

bir kanser mağduruyla intihar anlaşması yaparak otuzdört yaşında kafasına kurşun sıkmasının trajik olmadığı izlenimini bırakıyor (Kendi geleceğini planlamada her zaman becerikli olan Kleist, bu intihardan önce, Napolyon'un Fransa'yı istila etmeyi düşündüğü dönemde öldürülme umuduyla Fransız ordusuna katılmıştı). Burada sanat ve yaşam uyuşmazlığı, bir adamın sanki genizden çıkardığı bir sesle yaptığı üç saatlik tekdüze bir konuşmanın, gerçek gündelik hayatta can sıkıcı ama sahnede büyüleyici olacağı iddiası türünde grotesk varsayımlara dönüşmeye başlar.

Raymond Williams, bu aldatmacayı çürütmek için yazılmış bir kitapta, alaycı bir üslupla şu gözlemde bulunur: "Savaş, devrim, yoksulluk, açlık; bir nesneye dönüştürülmüş ve listeden çıkartılmış insanlar; zulüm ve işkence; çok sayıda çağdaş eziyet çeşidi; tüm bu gerçekler inatçı ve amansızca olsa bile, bir trajedi bağlamında duygulanmayız. Biliyoruz ki, trajedi başka bir şey hakkındadır."[54] Williams'ın kabul ettiği gibi, çekişme gerçekte acı çekme türleri hakkında değil, geleneksel trajedi teorisinin moderniteyi ve ortak yaşamı mandarince aşağılaması hakkındadır. Bradley, Lewis ve Steiner gibilerin ülküsü, "gerçek yaşam" değil, onun post-klasik, post-aristokratik bir çeşididir. Burada söz konusu olan modern bayağılığa karşı yürütülen bir savaştır ve trajik sanatın soyluluğu onun antitezi olur. Geoffrey Brereton noktayı koyar: "Bir uçak kazasında önemli bir şahsiyetin ölümü, su götürmez şekilde trajediyi nitelendirir; eğer bir spor arabada öldürülürse, trajik nitelik belirsizleşir; eğer bisikletten düşerek ölürse, tüm algılama biçimi tehlikeye sokulur."[55] Bu, muhtemelen biraz fazlaca harfiyen bir trajik düşüş metaforu oluyor.

Trajedi teorisi bu gibi saçmalıklarla doludur. Çok az sanatsal form böylesine olağanüstü mütedeyyin bir zırvalığa esin verdi. H. A. Mason şöyle yazar: "Kahraman, iki ilişki arasında, yani yalnızca oyunu içindeki dünyayla olan ilişkisi ve İnsan Ruhu'nun evren içinde sınırlanmış her şeyle olan ilişkisi arasındaki bir analojiyle çarpıldığımız zaman trajediye uygun bir adaydır."[56] Bunun nasıl olup da *Cat On A Hot Tin Roof* [Kızgın Damdaki Kedi] için geçerli olduğunu anlamak zordur. John S. Smart, trajedinin evrensel düzen içindeki yerimiz hakkında sorular ortaya attığını söyler; ama Rosmersholm'da durumun böyle olduğunu söylemek pek de kolay değildir.[57] Aymazlıktan uzak bir çalışma olan *Tragedy Is Not Enough*'da, Karl Jaspers şöyle yazar: "Trajedi, kaderin eşiğinde dönüştü-

54. Williams, *Modern Tragedy*, s. 18.
55. Brereton, *Principles of Tragedy*, s. 18.
56. H. A. Mason, *The Tragic Plane* (Oxford, 1985), s. 24.
57. John S. Smart, *'Tragedy', Essays and Studies* (Oxford, 1922), vol 8.

rülen insanı gösterir. Cassandra gibi, trajik kahraman trajik atmosferin bilincine varır. Kendi soruları vasıtasıyla kaderle ilişki kurar. Mücadele içinde temsil ettiği gücü ve ama gücün her şey olmadığını anlar. Suçu deneyimler ve ona sorular yöneltir. Hakikatin doğasını arar ve eksiksiz bir bilinçlilikle yenilginin ve zaferin anlamını dışa vurur."[58] Belki de bu hantal nitelikli basmakalıp söz zincirinde zayıf bir çevirinin de sorumluluğu vardır; ama öyle bile olsa, konuya ilişkin belli bir yorumlama tarzının iç karartıcı tipik bir örneğini oluşturuyor. Maud Bodkin'in çeviri özrüne de gereksinimi yok: "Hamlet öldüğü halde ölümsüzdür çünkü o, ölümsüz bir ırkın ürünü olan bir mahluk ve bu ölümsüz hayatın bir temsilcisidir."[59] Yine başka bir eleştirmen ders verir: Trajedide, "sınır tanımaz bir şey önermek, hayatı bir sonsuzluk arka planına yerleştirmek ve okura çözemediği sorunları hissettirmek kudreti" vardır.[60] Doğrusu kendi sorunlarının çözümsüz olduğunu hissetmesi, özellikle de mazoşist zihniyetliler için ruhu şenlendirici bir şey olsa gerek.

Sanat türü trajedi ve yaşam türü trajedi arasındaki uyuşmazlık, ironik bir uyuşmazlıktır. Çünkü çoğu trajik sanat oyunu, aslında saf bir estetik görüngüden ziyade, tamamıyla gerçek bir deneyim nesnesiymiş gibi davranır. Aynen herhangi bir sanat ya da dil ögesinde olduğu gibi, onlarda, onlardan öteyi gösteren içkin bir şey vardır. Hayatın ve sanatın yapısökümü, sanat olarak tanınır. Trajik teorisi, çoğunlukla bir tür trajedi üzerinde ısrar ederken, trajik pratiği bir diğerini örneklemeye eğilimlidir; Aristoteles'in *Poetika*'sına kadar geri giden bu bağdaşmazlık, onun çok derin ve başlı başına kültürel bir sorun ya da entelektüel çelişki oluşturduğunu düşündürebilecek kadar direşkendir. Raymond Williams alaycı bir şekilde, modern bir trajedi teorisinin, "yaklaşık bir asırlık, önemli, süreğen ve inatçı bir trajik sanat" çağından sonra, gerçek bir tragedya imkânını sapkınça reddettiğini belirtirken[61], Roland Galle, *The Owl of Minerva* [Minerva'nın Baykuşu] ironisini yorumlar; bu ironi aracılığıyla Hegel'in yanısıra Schelling, Schlegel, Schopenhauer ve Nietzsche'nin en parlak dönemi olan on dokuzuncu yüzyılda, trajedi konusundaki felsefi spekülasyon, formun geçici olarak tüketilmiş olduğu bir noktada serpilip gelişir.[62] Yapabilenler yaratır; yaratamayanlar ise felsefe yapar.

Aslında şu da söylenebilirdi: Felsefe burada, trajedinin başka araçlarla devamıdır. Bu iki düşünü popüler bilinçte başabaş birleştirilir,

58. Karl Jaspers, *Tragedy Is Not Enough* (Londra, 1934), s. 21.
59. Maud Bodkin, *Archetypal Patterns in Poetry* (Londra, 1934), s. 21.
60. Smart, *'Tragedy'*, s. 36.
61. Williams, *Modern Tragedy*, s. 46.
62. Roland Galle, 'The Disjunction of the Tragic: Hegel and Nietzsche', N. Georgopoulos (der.), *Tragedy and Philosophy* (Londra, 1963) içinde, s. 39.

kaçınılmazı gösteren trajedi ve yazgıcılığı gösteren felsefe (şu ifadede olduğu gibi: "Şaşırtıcı biçimde kocasını bir kucak dansçına kaptırması konusunda felsefiydi"). Sanatsal modernizmin daha sonra avandgard kültürel teoriye taşınması gibi, Hegel'den Nietzsche'ye trajedi teorisi de kuramsal spekülasyonla yer değiştirir. Şimdi o, evvela bir ateşten gömlek ve ıstırap olmak yerine, kültürel bir gösteren, felsefi bir tanrıbilim, görkemli bir İde, karşı-Aydınlanmacı nihai değer ve biçimin üretken bir kaynağı ve felsefi ikiliklerin sanatsal bir çözülüşüne dönüşür. Özellikle dönemin hayalperest gençliğinin kendisine ait hissetttiği bir devrim çağının, öyle ruhsuz, cesaret kırıcı gerçekliklere vakti yoktur; dolayısıyla sahnede giderek az mümkün hale geldiğine göre, bir kavram olarak trajedi, Dionysosçu ya da Mutlak üzerine düşünümleri, kurban gereksinimini, doğa ve kültür çatışmasını ya da Tin'in kendine yabancılaşmasını ele almakta serbesttir artık, ,böylece insanın kötü talihiyle çok az alakalı olan bir hümanizmin ya da dirimselciliğin göstergesine dönüşür.

Trajik sanatın ve trajik teorisinin böyle bağdaşmaz olması garip gelmemelidir. Aralarındaki karşıtlık, Nietzsche'nin *Die Geburt der Tragödie*'sine [Trajedinin Doğuşu] göre, antik çağ trajik sanatının köklerini besleyen yerelin, düşünce ürünü olmayan saygı ve ritüellerin yıkımı anlamına gelen felsefeydi. Walter Benjamin için şu açıktır: Sokrates'in gösterişli olmayan ölümü, trajik bir ölümün belirgin biçimde yüce-olmayan bu parodisi, trajedinin ölümünü de işaretler.[63] Nietzsche'ye göre mit ve trajedi, rasyonalizm (Euripides ve Sokrates), psikolojik gerçekçilik, doğalcılık, gündelik hayat, diyalektik, tarihsel iyimserlik, etik ve rasyonel araştırmanın kötü ittifakıyla tasfiye edildi. Trajedinin ölümü alçak aydınlanmanın ilk büyük zaferiydi ve Nietzsche'nin misyonu, bu ölümün ölümünü ilan etmek olur. İlk *Aufklärung*'dan [Aydınlanma] başlayarak, zamanla bir köle zihniyetinin trajik sanata tedricen sokulduğunu düşünür Nietzsche. Sokrates'deki sözcüğün anlaşılır olması gerektiği inancı, başka deyişle Nietzsche'nin küçümseyerek, sezgi erimesi dediği şey, Dionysosçu gizemlerin çatısına yıldırım gibi düşer. Sokrates'in halka açık trajedi gösterilerinden uzak durduğu söylentisi, bir keramet değildir. Trajik tiyatronun uzun süren akıbeti dahilinde bilgi, artık söylencesel ya da gizemli olmaktan çıkıp, İngilizlerin rezil erdem ve ahlaklılık, mutluluk ve kendiliğinden anlaşılırlık gibi değerleriyle birleşti. Tanık olduğumuz tiksindirici "kuramsal insan" ortaya çıkarken, coşkulu estetik izleyici, düşüncenin nüfuz edebileceği ve hatta varoluşu doğrulayabileceği şeklindeki dokunaklı yanılsamasıyla akademik haremağasına zemin

63. Bkz. Simon Sparks, 'Fatalities', Miguel de Beistegui ve Simon Sparks (der.), *Philosphy and Tragedy* (Londra ve New York, 2000) içinde, s. 200.

sağlar. Bununla birlikte Nietzsche'ye göre, dünya gerçekte okunaksızdır, dolayısıyla "trajik bilgi" korkunç sezgilerini katlanır hale getiren sanata ihtiyaç duyar ve dünyanın anlamsızlığına değgin bir anlayışı kuşatır. Ayrıca bilginin sınırlarına, felsefede Kant ve Schopenhauer'in anımsattığı hudutlara dair bir anlayışa da yol açar; trajik kültürün yeniden doğuşu bu kuşkuculuktan çıkabilir, böylece mitin bir kez daha boy vermesi ve bilgeliğin bilimi yerinden etmesi mümkün hale gelir. Öyleyse trajedinin insani ilişkilerde, bilişsellik gibi düşük bir yetiye kapalı, giderilmez bir gizem ya da anlaşılmazlığa işaret ettiği varsayılırsa, onun felsefeyle kavgalı olması hiç de şaşırtıcı değildir. Sözcüğün bu anlamında trajedi, bir karşı-Aydınlanma'dır.[64]

Konuyla ilişkin son dönemlerdeki en sofistike çalışmalardan biri olan, Michelle Gellrich'in yapısökücü *Tragedy and Theory*'si, felsefe ile pratik arasındaki bu uyuşmazlığı, savaş düzenine geçmiş sanat eserlerinin teoriye karşı bir çeşit manik direnişi gibi görür. Gellrich'e göre, "trajik oyunlar, geleneksel dramatik teorinin çarpıcı ilkelerine arka çıkmak yerine, onlara direnir ve onların mümkün kıldığı anlayış biçimlerine karşı çıkar."[65] Gelrich, Trajedi felsefesini, trajik pratiğin açığa vurduğu çatışmaları bir dışlama ve bastırma arayışı, onun ahlaki zorbalığını etkisizleştirme, toplumsal çözünme eğilimlerini yatıştırma ve daha antagonistik suretlerine bir karşı çıkış olarak okur.[66] Bu görüş, bir trajedi teorisinin (sözgelimi Schopenhauer), onun bir pratiğinden (örneğin Claudel) çok daha muhalif olduğunu göz ardı eder; fakat Gellrich, trajik teorisinin, erdem, rasyonalite ve toplumsal ahenge başvuran ağrı kesicisiyle nesnesindeki yıkıcılığı yatıştıran, sözcüğün oldukça katı anlamında "ideoloji" olduğunu düşünmekte haklıdır. Gellrich, Aristoteles'e göre *Poesis*'in, rastlantısal ya da tesadüfi olanı anlamlı kılmayı gerektirdiğini ileri sürer. Bu nedenle belirli bir temel motif'e dayalı sanatçılık, Gellrich'in, biraz komplocu bir nitelik taşıyan postyapısalcı tarzında, yıkıcı ve öngörülemez olanı baskıcı bir anlaşılır-kılma türü olarak algıladığı anlayışı ele verir. Bir sanatsal form vasıtasıyla dünyaya belli bir aldatıcı zorunluluk sokulur oysa tarih, hâlâ rastgelelik ve olumsallığa bağlı kalmaya devam eder. Bu nedenle Gellrich, Aristotelesçi şemadaki trajik sanatı, bilimle tarih arasında ve bilimin gerekliliğini onun matematiksel kesinliği olmaksızın taklit eden bir yere koyar. Bilim ve ideoloji

64. Ayrıca bkz. Simon Crictchley, *Ethics-Politics-Subjectivity* (Londra, 1999), 10. Bölüm.
65. Michelle Gellrich, *Tragedy and Theory: The Problem of Conflict since Aristotle* (Princeton, NJ, 1988), s. 7.
66. Erken-dönem modern İngiliz tragedyasındaki bu boyutların bir değerlendirmesi için bkz. Jonathan Dollimore, *Radical Tragedy* (Londra, 1989).

arasında belirsiz bir şekilde dengelenmiş hemen aynı yer, çok zaman sonra Louis Althusser tarafından sanata atfedilecektir[67].

Bu dönem Derrida'dan çok Foucaultcu bir damarda bulunan radikal Fransız teorisi, Timothy Reiss'in bilimsel ve gözü pek yapıtı *Tragedy and Truth* adlı yapıtının da dayanağını oluşturur. Reiss'e göre, trajedi, varolan bilgi rejiminin sınırlarını göstermek ve onun merkezinde bulunmayan anlamlandırmaları dile getirmek yoluyla, yeni bir söylem düzenini başlatır. Trajedi, belirli bir toplumsal ve hukuki düzenin yaşaması için neyin gerekli olduğunu, bu ölçüde dışsal anlam ufkunun taslağını çıkarmak yoluyla, bu düzenin sessizlik ve anlamsızlığa doğru salınan uçlarını göstermesiyle, aşkın bir görüngü gibi davranır. Böylece form, Pierre Macherey durumunda[68] edebiyatın ideolojiye yaptığı şeyin bir benzerini söyleme yaparak yıkımı gösterse de, yıkım kısa ömürlü olur. Çünkü trajiğin işlevi ayrıca bu anlaşılmaz sessizliği düzenli bilgiye çevirmektir bu nedenle trajedi, "anlamsızın üstesinden gelme sanatı"[69] halini alır. Gellrich gibi Reiss da, sistemleşmiş boğumlu bilgiden postyapısalcı bir kuşku duyar ve tipik biçimde fark gözetmeyen bir üslupla onu baskıcı görür. Bu soyutlamalı formalist yargı örneği, aynen bazı anlamdışı formların şiddet yüklü ve baskıcı olabileceği gibi, bazı düzenli bilgi türlerinin de özgürlükçü olabileceğini akıl etmez.

Nasıl ki Gellrich, trajik sanat (yıkıcı, o halde takdir edilmeli) ve trajik teorisi (düzenleyici, o halde direnilmeli) arasında çok keskin bir karşıtlığa düşmeyi göze alıyorsa, Reiss da, anlamın imkânsızlığı, yokluğu ya da bir anlam ifradı olarak trajik olanla, tehlikeli biçimde istikrarsızlık üreten bu gücü istikrarlı bir gönderge, temsil ve rasyonalite düzenine indirgeyerek onu yansızlaştıran ve evcilleştiren trajik teorisini karşı karşıya getirir. Trajedi, sosyo-söylemsel bir düzenin merkezindeki kaosu dışa vurur; ama o düzenden sıyrılan "tanımlanamaz" olanı da bilgi adına geri kazanır. Şu halde bizim ona yanıtımız, "aynı anda bir düzen yokluğundan duyulan korku" ve "bu yokluğun giderildiğini görmek arzusu"dur[70]; yine de oldukça geleneksel bir paradoks türüne yeni bir kavramsal görüntü veren Gellrich'inkine göre daha diyalektik bir formülasyondur bu. Aslında her iki eleştirmen de, Apollon/Dionysos karşıtlığını postyapısalcı bir lehçeyle yeniden işleme sokar ve tahmin edilebileceği gibi kesinlikle bunların ikincisinden yana tanzim eder. Buna karşılık eski Yunanlar, Dionysos'a büyük saygı göstermekle birlikte, ondan korkmaya

67. Bkz. Louis Althusser, 'Letter On Art to Andre Daspre', *Lenin and Philosophy* (Londra, 1971) s. 203-4 [*Lenin ve Felsefe*, Çev. B. Aksoy, M. Belge, E. Tulpar, İletişim Yay., 2011].
68. Bkz. Pierre Macherey, *A Theory of Literary Production* (Londra, 1980), s. 6.
69. Timothy Reiss, *Tragedy and Truth* (New Haven, CT ve Londra, 1980), s. 6.
70. A.g.e., s. 36.

ya da nefret etmeye aşinaydı. Ama en azından Reiss, düzen ve düzensizliği, akıl yürütmeyi ve tanımlanamazı birlikte anlama ve kendi içinde trajik sanatı, "rasyonaliteyi, onun içindeki akıl dışının nasıl adlandırılacığını gösterme yoluyla gerçekleştiren"[71] bir form olarak düşünmesiyle, Gellrich'in çok katı karşıtlığını dallandırır. Anlaşılabilirliğin sınırlarını vurgulayan Machereyci sanat kavramıyla, Foucault'cu düzenleme ve kuşatma vurgusunu birleştirmek yoluyla Reiss, trajediyi, "tanımlanamazı çerçeveleyen ama temsil eden" hem ideolojik, hem karşı-ideolojik bir görüngü olarak tanımlar.

Delilik ya da kaosun basit bir izi olan bir anlamlandırma şebekesi dolayında çözülen bir anlamın tanımlanamazlığı görüşü, sadece rasyonel ve düzenli bir anlam anlayışının öbür yüzüdür. Bu tip bir karamsarlık, onun zorunlu tamamlayıcısı olan bu tip bir mistisizmi gerektirir. Kavramsal despotizme tek alternatif, kavramsal bir belirsizlik olup, Reiss'a göre trajedi bu ikisi arasında sürekli gidip gelir. Akıl çelici bir durumdur bu ama bazı garip neticelere yol açar. Bir defa rahatsız edici bir şekilde, kendini sağ-kanat trajedinin ölümü teziyle yan yana bulur. Nietzsche'ye göre, trajedi, aynen George Steiner türü klasik geleneğin geç-dönem muhafızları için olduğu gibi, tanrılar, kahramanlık, mitoloji ve insan kalbinin derinliğindeki karanlığın değerini bilen özel bir anlayışın, günümüzde şans, tesadüf, demokrasi, rasyonalite, din, düş kırıklığı ve çaylak bir ilericiliğe yıkıcı biçimde teslimiyeti sonucunu veren bir yazgı nedeniyle öldü. Reiss, şüphesiz bu sağ kanat sendroma katılmaz; ama akıl hocası Michel Foucault gibi, rasyonalite ve toplumsal ilerleme fikirlerine aşırı alerjik olması ve belli bir felsefi karamsarlığa davetiye çıkarması dolayısıyla yeterince bir Nietzschecidir. Ona göre modern trajedi, toplumsal düzeni destekleyen bir söylem düzeni formundaki tanımlanamaz ögeyi etkisizleştirerek "analitik" hale geldi. Elbette bu, Steiner, Kriger ve meslektaşlarının, Racine'in ölümüyle trajediyi son nefesini vermiş saymasının tam nedeni değil; ama onların varsaydığı nedenden çok uzak da değildir.

Reiss'in durumu bir başka muhafazakâr sonuca sürüklüyor. Onun sinsi bir istikrar üretimi olmak niteliğiyle temsil'e (bir postyapısalcı için garabet bir evrenselleştirme öğretisi) karşı isteksizliği, gerçek yaşam görüngüsü olan bir trajedi kavramına şevkle bakamadığını ifade eder. Evvela, epistemolojik olarak belirli bir "gerçek yaşam" kavramının, bir postyapısalcıya naif gelmesi zorunludur. Bu yüzden bazı muhafazakâr eleştirmenler, yaşamdan ziyade sanatı desteklerken, Reiss, deneyim yerine söylemi tercih eder. Öte yanda, gerçek yaşama gönderme yapmak,

71. A.g.e., s.284.

söylem akışkanlıklarının baskıcı biçimde disipline edildiği bir tarz olduğuna göre, trajedinin kendinden başka bir şeyle ilişkili olmaması gerekir. Bir kez daha en kışkırtıcı şekliyle avangard teori, en inatçı şekliyle gelenekçiyle kavuşmak için, dönüp dolanıp aynı yere gelir.

Gellrich ve Reiss açısından trajik teorisi ve pratiği, eşlerin birbirine ihtiyaç duyduğu ama sürekli birbiriyle kavgalı olduğu çatışmalı evlilik modelleri gibi, sorunlu bir ilişkiye hapsolur. Fakat trajedi ve teorisinin, sadece farklı sorunları, farklı zihinsel uğraşları olması sebebiyle bu kadar eğreti durmaları da mümkündür. Sanat felsefesi, nesnesini itaatkârca yansıtmak yerine daima kendi gündemini haiz olarak çıkagelir. Çarpıcı biçimde bu özellik, trajedi durumunda da geçerli oldu. Modern çağa geçişle birlikte trajedi kavramı, kendi hesabına gelişmiş bir felsefe olmak adına, şu ya da bu sahne gösterisindeki mütevazı canlı örneklerinden vazgeçmeye başlar. Trajedi, modernite bakımından çok büyük bir önem taşısa da, aynı ölçüde bir felsefi tanrıbilim[72], metafizik bir hümanizm, bir aydınlanma eleştirisi, değiştirilmiş bir din ya da bir dörtyol ağzında işlenen hunharca bir cinayet benzeri politik bir nostalji, Furialar'ın pis kokusu ya da denizden çıkmış bir ucubedir. Raymond Williams'ın belirttiği gibi, trajedi genellikle bir dönemin temel inanç ve gerilimlerini kendine çeker; trajedi teorisi esasen bu anlamda ilginçtir çünkü onun sayesinde belli bir kültürel biçim ya da dizi, çoğu kez derinlemesine fark edilir.[73] Williams'ın keskin biçimde işaret ettiği gibi, söz konusu olan şudur: En az kültürün trajik sanatı doğurması kadar, teori de kültürden doğar.

Geleneksel trajedi kavramı, yazgı ve şans, özgürlük ve kader, ruhsal kusur ve dış olay, körlük ve içgörü, tarihsel ve evrensel, değiştirilebilirlik ve kaçınılmazlık, gerçek anlamda trajik ve sadece acıklı olan, kahramanca meydan okuma ve aşağılık eylemsizlik gibi bir dizi ayrım etrafında döner; bunlar çoğunlukla bizim için artık fazlaca etkili ayrımlar değildir. Bu nedenle bazı muhafazakâr eleştirmenler, trajedinin bundan böyle mümkün olmadığına karar verirken, bazı radikaller onun artık arzu edilir olmadığı hükmüne vardı. Her iki kamp da, trajedinin bu ikiliklere bağlı olduğunu kabul ediyor; muhafazakâr eleştirmenler bu ikiliklerin yok olmasına hayıflanırken, radikallerin bundan sevinç duyduğu kesin. Bunun dışında sağ ve sol çevreler trajedi anlayışında hemfikir; sağın onu onaylarken, solun reddettiği gerçek. Fakat biricik trajedi anlayışı-

72. Bkz. T. R. Henn, The Harvest of Tragedy (Londra, 1956), s. 65: "Trajedinin düğüm noktası, acı ve kötülüğün dünyadaki yeridir." Tartışmaya açık da olsa, bazı eleştirmenlerce yinelenen bir görüş.

73. Williams, *Modern Tragedy*, s. 45.

nın bu olması gerekmiyor. Sol, modası geçmiş, seçkinci diyerek kavramı hoppaca başından savmamalıdır. Çünkü trajediye, özellikle son derece yabancı ve eskimiş görünen trajedi görüngülerine ilişkin başka anlayışlar da var ve göreceğimiz gibi, bunlar şaşırtıcı biçimde çağdaş radikal ilgi alanlarına yakındır.

İkinci Bölüm

Istırabın Değeri

Ovid'in trajediyi tüm edebiyat türlerinin en vakuru ve soylusu olarak tasavvur ettiğini[1] görmüştük. Oysa Juliette Brioche, bir anda Hegelci bir hikmeti fark eder: "Trajedinin gizli bir hazine olduğunu anlamayı öğrendiğimizde, hayatı öğrenmeye başlayacağız."[2] Bir sanat formu, nadiren bu kadar dalkavukça övülmüştür. Aristoteles trajedinin epikten ve muhtemelen komediden üstün olduğunu düşünmüştü. John Milton da, *Samson Agonistes*'e yazdığı önsözde, trajediyi "yazınsal türlerin en ciddisi, en ahlaklısı ve en faydalısı"[3] olarak tanımlar. Racine, trajedinin "görkemli hüznü"nden söz eder. Hegel, Sophokles'in *Antigone*'sini, sadece şimdiye kadar yazılmış en güzel trajedi değil, tarihin en önde gelen sanat yapıtı olarak görür. "Hegel ile birlikte" diye yazar bir eleştirmen, "trajedi mükemmelliğin eş anlamlısı halini alır."[4] İmdi, bu durumda bir mantık sorusu, yani edebiyatın "güzel yazı" anlamına geldiğini düşünenler için kötü bir edebiyatın varlığından söz edilebilmesi gibi, ikinci-sınıf bir trajedinin nasıl adlandırılacağı sorusu ortaya çıkar.

Phileppe-Locoue-Labarthe'a göre, yüce, Yunan trajik deneyiminin sanatın bütününe genelleşmesidir.[5] Çoğu post-Hegelci görüşe göre, trajedi komedinin toyluğuna kıyasla, derinlik ve olgunluğun, ahenkli bir deneyim ve düşünümsel bir bilgeliğin keskin bir ölçüsüdür. Böyle bir yargıya, Philip Massinger'in *The Roman Actor*'unu Ben Johnson'un *Vol-*

1. Bkz. Ovid, *Tristia ex Ponto* (Cambridge, MA, 1996), s. 83.
2. *The Guardian*, 15 Şubat, 2001.
3. Clayton Koebl, "'Tragedy' as an Evaluate', *Comparative Literature Studies*, c. 9, no. 1 (Mart, 1974), s. 72.
4. Philippe-Lacoue-Labarthe, 'On the Sublime', *Postmodernism: ICA Documents 4* (Londra, 1986) içinde.
5. *Waiting for Godot*'un [Godot'yu Beklerken], Calvary çalıntılarından birinin kurtarılması hakkındaki yorumu şöyledir: "Akılcı hisse."

pone'uyla ya da Charles Lambs'ın John Woodvil'ini J. M. Synge'in *The Playboy of the Western World*'uyla karşılaştırarak nasıl varılabilir, belli değil. İngiliz romanı üzerine Cambridge'deki derslerinde Raymond Williams, George Eliot'un son romanlarının, koşulların değiştirilemezliğine ilişkin ironik anlayışları ve alaycı mütevekkil bilgelikleriyle ister istemez eskisinden daha olgun ve gerçekçi, daha kaygısız ve "pastoral" birer kurmaca oldukları şeklindeki geleneksel görüşe karşı çıktı.

Bu yüksek trajedi görüşü, yayıncılar ve kamusal aktörlerin çoğunlukla paylaştığı bir görüş değildir. "Hikâye soğukluğuna rağmen, umutsuzluk değil, yabansı bir ruhsal sükûnetle doruğa ulaşıyor." "Romanın karanlık görüntüsü, alaycı bir ruh halinin göz kamaştırıcı parıltılarıyla dağılıyor" türü ifadelerde olduğu gibi, genelde kasvetli bir yazınsal yapıtın, tanıtım yazarlarını nasıl endişeyle savunucu bir dile yönlendirdiğine bakmak kayda değerdir. Trajedi ve karamsarlık, kamunun bu tip acı ve keder yüklü yapıtlardan sadistçe bir haz elde etmediği gibi son derece tartışmalı bir varsayımla, yazınsal endüstri aracılığıyla eşiklerde yeniden ve yeniden ovalanmalı ve kamusal tüketim yararına yumuşatılmalıdır. Nasırlı modern hassasiyet için bile, umut yoksunu yapıtlarda hoşa gitmeyen ve endişe verici bir şey vardır. *The Penguin* Çehov[6], endişeli bir şekilde okurlarına güvence veriyor: "Her oyun, Çehov'un parlak bir gelecek umudunu ifade eden en az bir karakter içerir." Samuel Beckett şöyle derdi buna: "Akılcı hisse."

On dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısında, özellikle Thomas Hardy'nin azizliğine uğradığı bu şiddetli kasvet ve somurtkanlık eleştirisinin temelini, açık bir ideolojik buyruk oluşturdu. Tanrıtanımazlık ve gerekircilik gibi karamsarlık da, kinizm, yazgıcılık ve muhalefet üreterek toplumsal kargaşaya sebebiyet veriyordu. Oysa sanatın rolü, ahlakı yükseltmekti. Bu yüzden Matthew Arnold, trajedisi olan *Empedocles on Etna*'yı, için için yanan bir halk ayaklanması ve ideolojik endişe çağı bakımından fazla metruk ve cesaret kırıcı bir ürün olduğu gerekçesiyle, şiirlerinin 1853 tarihli baskısına almaz. Trajediyi olumladığı halde, hiç eyleme ortak olmamış, umut ya da direnişin dindiremediği "zihinsel bir ıstırap"ı keşfettiği bu acı çekme türüne gerekçe bulamaz.[7] Onun eylemi heybetli bir geleneğe sahiptir. Platon, *Politeia*'da nasihatta bulunur: "Şairler sonraki-yaşamın kasvetli bir hikâyesini anlatmaya son vermeli; bu hem gerçekdışıdır hem de savaşçı bir ruh yaratmaya uygun değildir."[8] W. B. Yeats, Birinci Dünya Savaşı şiirini *Oxford Book of Modern Verse* adlı ya-

6. Çehov'un kitaplarını basan, *Penguin* yayınları kastediliyor. (ç.n.)
7. Kenneth Allott (der.), *Poems of Matthew Arnold* (Londra, 1965), s. 656.
8. Plato, *The Republic* (Londra, 1987), s. 81 [*Devlet*, Çev. Can Ersöz, Şule Yay., 2010].

pıtından çıkartarak aynı şeyi yapar: "Bu şiirleri, Arnold, *Empedocles on Etna*'yı hangi nedenle yayımdan çektiyse, o nedenle çıkardım; edilgen acı şiirsel bir izlek değildir. Tüm büyük trajedilerde, trajedi, ölen insan namına bir mutluluk kaynağıdır; Yunanistan'da trajik koronun yaptığı bir dans."[9] Yeats, bugüne kadarki en katıksız edebi klişeyi itaatkârca yineler: Trajedi, ıstıraptan çok esrimek hakkındadır. Fakat savaş şairlerinin askerî dövüşgenliğini andığına göre, onların kaydettiği acıyı niçin edilgen görmesi gerektiğini anlamak zordur. Geç Viktorya çağı yazarı W. E. Henley, "trajik çözüm dışında bir çözüm bulunamayan sorunlarla boğuşma"nın halkı bezdirdiğini belirtir.[10] On dokuzuncu yüzyıl başlarındaki en önemli anti-trajik ideologlardan biri, dönemin yarıkları ve heybetli keder yüceltimlerinden duyduğu endişeyle, William Wordsworth'dur.

Öyleyse modern dünya, trajediyi hem övüyor hem de onun umutsuzluğundan korkarak yaşıyor gibidir. Ancak çelişki yalnızca görünürdedir. Zira trajedi eleştirmenleri, umutsuzluğun trajediyi nitelendiren en son şey olduğu konusunda hemfikirdir. Bu eleştirmenlerden biri, grotesk talihsizlikleri fazlasıyla haiz bir yapıt olan Voltaire'in *Candide*'sini, tanrısal inayetten fazla kuşku duyması nedeniyle trajik-olmamakla eleştirir.[11] Dorothea Krook, bir kefaret anlayışından yoksunluğu nedeniyle Ibsen'in gerçekte trajik olmadığını, onun derinlemesine karamsar bir hayat görüşünün sınırları dışına hiç çıkmadığını belirterek, ekler: "Kendi körlüğü içinde Ibsen, trajik biçimde, onun durumundaki herhangi bir romantik kadın romancı kadar, trajedi yazmakta yetersiz kalır."[12] "Trajik biçimde" ifadesinin bu cümlede ne rol üstlendiği belirsiz çünkü trajedi yazamıyor olmak, gerçekte Krook'un yapay biçimde ürettiği sıkı ölçüt uyarınca, zerre kadar trajik olmayı hak etmez.

Her durumda trajedinin etkisi, insanı "özgürleşmiş, yenilenmiş ve coşkulu" yapmaktır.[13] Merhamet ya da ıstıraptan hiç söz edilmez. Çaresizlik, üzüntü, mutsuzluk ya da melankoli gibi, beyinsiz avam takımını trajik olanla birleştiren tüm bu haller, bu arı estetik görüş açısından trajediye bir engel sayılır. Buna göre trajedi, kişinin yaşadığı bir iflas ya da büyük bir kayıp sonrasında onun moralini yükseltmek ya da bir kimsenin hastalığına kuvvet ilacıyla çözüm önermek türünde bir olay gibi gözükmeye başlar. Kuşkusuz, trajedinin yaratıcı güçlerine ilişkin bu liberal-hümanist karikatürde, trajedinin yok olmuş umutlar ya da kırık

9. W. B. Yeats (der.), *The Oxford Book of Modern Verse* (Oxford, 1936), s. xxxiv.
10. Akt. Jeanette King, *Tregady in the Victorian Novel* (Cambridge, 1978), s. 3.
11. Geoffrey Brereton, *Principles of Tragedy* (Londra, 1968), s. 130.
12. Dorothea Krook, *Elements of Tragedy* (New Haven, CT ve Londra, 1969), s. 116.
13. A.g.e., s. 239.

dökük hayatlarla ilişkisi tamamen unutulur. Yakınlarda Güney Afrikalı bir eğitim komisyonu, "iyimser ve neşelendirici olmadığı" gerekçesiyle *Hamlet*'in okullara girişinin yasaklanmasını önerdi. Hoş, apartheid'ın tarihinden en çok söz eden kitap da bu değil üstelik.

Eleştirmen D. D. Raphael'e göre, trajedi "insan gücünün yüceliğini gösterir"[14]; oyun yazarı Eugene O'Neill'in deyişiyle de "insan trajedisi belki de onun hakkındaki tek anlamlı şeydir (...) bireysel hayat sadece mücadeleyle anlam kazanır."[15] Nietzsche'ye göre trajedi, bir onarılma koşulundan çok, bir arzulu olma halidir. *Trejedinin Doğuşu'nda* okurlarını yüreklendirir: "Yalnızca trajik varlıklar varolmaya cüret eder." Richard Wagner, antik çağ Yunan tiyatrosunda, bir tür, Alman halkının ruhunu işleme imkânı görmüştü: Yunan draması, "bir meydanda birkaç saatliğine kendisiyle söyleşen, kendi soylu ruhuyla gözlerine ziyafet çeken bir halkın ta kendisiydi."[16] Klasikçi Gilbert Murray'a göre, trajedi "insan ruhunun acı ve felaket üzerindeki zaferini kanıtlar." Doğrusu bu görüş açısıyla Macbeth şaşırtıcı bir yapıt olabilir. Joseph Addison, trajik sanatta insan doğasının soylu bir sahnelenişine tanıklık eder. Trajedinin, "bilinen en genel, her şeyi kabullenen ve buyuran bir deneyim"[17] olduğunu düşünen I. A. Richards, onun değerini, kurnazlık ve yanılsama olmadan da yapabilme yürekliliğinde bulur. Aksine, trajedide zihin; avuntusuz, endişeli, yalnız ve özgüvenli şekilde ayakta durur.[18] İspanyol filozof Miguel de Unamuno, sahte-bilge bayağılıklarla süslediği bir çalışmada haykırır: "Evet, ağlamayı öğrenmeliyiz! Belki de en yüksek bilgeliktir o." Unamuna, ölmesi gerektiğini bildiği için ağlamak ister ama yine de titrek bir tonda şöyle söyler: "Sonsuza dek yaşamak istiyorum."[19] Muhtemelen bu, yüzyılın en kurnaz felsefi beyanı değildir.

Antonin Artaud gibi bohem bir kişilik bile, trajedenin değeriyle ilgili geleneksel güzergâhı sıkıcı biçimde onaylar: Trajik tiyatro, "insanları yazgı karşısında, bir trajik tiyatro olmaksızın takınacağından daha soylu ve kahramanca bir tutum almaya sevk ederek, onların birlikteliğindeki gizli kuvvet ve karanlık güçleri açığa vurur."[20] Burada trajedi, bir kez daha insanın kendi kendisini avutmasının üstün bir yolu olmak niteliği kazanır. Alabildiğine olumlu bir tarz olarak trajedinin paradoksu, Christopher Caudwell tarafından özetlenir: "Trajedi kendi içinde trajik

14. D. D. Raphael, *The Paradox of Tragedy* (Londra, 1960), s. 27.
15. Akt. Raymond Williams, *Modern Tragedy* (Londra, 1966), s. 116.
16. Richard Wagner, 'Cultural Decadence of the Nineteenth Century', Albert Goldman ve Evert Sprinchor (der.), *Wagner on Music an Drama* (Londra 1977) içinde, s. 63.
17. Gilbert Murray, *The Classical Tradition in Poetry* (Cambridge, MA, 1930), s. 66.
18. I. A. Richards, *Principles of Literary Criticism* (Londra, 1963), s. 247 ve 246.
19. Miguel de Unamuno, *The Tragic Sense of Life* (Londra, 1921), s. 17 ve 45.
20. Claude Schumacher (der.), *Artaud on Theatre* (Londra, 1937), s. 297.

değildir; o güzel ve duyarlı, doyurucu ve Aristotelesçi anlamda katarsisle [duygusal boşalma, arınma] bağlamlıdır."[21] İçerik öyle olsa da, biçim melankolik değildir. Bu görüş uyarınca Lear, Cordelia tarafından değil, onun çözülüşünü cesurca tutanaklandıran şiirsel bir dizgenin mutlak ihtişamı ve bütünlüğüyle kurtarılır. Belki de form, bu ihtişamlı şiirin nabzı attığı sürece bir yıkılmaz olma duygusu kazandırarak, ölümsüzlük arzumuzu tatmin eder.

Gerçekte trajedi fazlasıyla değerli olabilir. Elbette hayatlarımızı trajik olmayan bir toplumda yaşamak adına yaygara koparmadan önce, bir an duraksamalıyız çünkü bu durumda toplumun trajik anlayışı, onun değer anlayışıyla birlikte ıskartaya çıkartılmış olabilir. Eğer kurtuluş gereksinmesi yoksa, bu sadece kurtarılmaya değer bir şey olmadığı anlamına gelebilir. İhlal etmek için bile olsa, trajedi, anlam ve değere ihtiyaç duyar. Ahlaki evrenimizin uyumunu, onun aşırılığı ve adaletsizliğiyle altüst eder; ama gücü, ondaki adalete/yansızlığa duyulan bir inanca bağlıdır. Aksi takdirde, "aşırılık" ve "adaletsizlik" gibi sözcükler anlamını yitirir. İşlerin kötüye gittiğini söylemek, işlerin yolunda olduğuna dair bir anlayış yoksa anlamsızdır. Bu ölçüde trajik olan, yalnızca olumsuz bir ütopya imgesi olabilir: Yıkıma uğradığını görmemiz halinde değer verdiğimiz, üzerine titrediğimiz şeyi gösterir. W. MacNeile Dixon'un pragmatik Spinozacı önerisine katılmak, ana fikri bir hayli aşırıya götürmek olurdu: "Eğer kötülük çok iyi bir dünyada ortadan kalkarsa, kesinlikle en değerli olan şeyler de onunla birlikte yok olur ve bizdeki en iyi olan şey eylemsizlik içinde paslanır."[22] Kendimizi erdeme razı etmek adına, bir yerlerde işkence ve çocuk cinayeti gibi cürümlerin varlığına gerek duymamız gerektiğini anlamak imkânsızdır. Ama bir papatyanın solması ya da bir diş kaybının aksine, bir insanlık faciasını trajik olarak tanımlamaya devam ettiğimiz sürece, insani bir değer ölçüsünü korumuş oluruz.

Filozof William James'in sorguladığı gibi: "Hayata atfettiğimiz belirli bir 'ciddilik', kaçınılması mümkün olmayan 'hayır'lar ve kayıpların onun bir parçası olduğu, bir yerlerde gerçek kurbanların bulunduğu ve fincanın dibinde hep sert ve acılı bir şey kaldığı anlamına mı gelir?" Bu kayıplar olmaksızın, hayatın ne ciddi ne de değerli olacağını belirten James, ekler: "Hayat, evrendeki her şey sanki 'evet evet'miş gibi değildir."[23] Trajedi, yıkım halinde değerin nasıl açığa çıkartılabileceğini gösterir bu

21. Christopher Caudwell, *Illusions and Reality* (Londra, 1989), s. 117 [*Yanılsama ve Gerçeklik*, Çev. Mehmet H. Doğan, Payel Yay., 1998].
22. W. MacNeile Dixon, *Tragedy* (Londra, 1924), s. 11. Kitap anlaşılması güç biçimde, 'The Lovers of Great Men and their Speculations'a tahsis edilmiş.
23. William James, *Pragmatism and Other Writings* (Londra, 2000), s. 129.

nedenle, Keats'ın "Ode to Melancholy"sinin [Melankoliye Övgü] esrik peşrev patlamasında olduğu gibi, yıkımının belirli bir uğrağında bir şeyin zenginliğinin tadını alırız. Bu ise, eğer Freud haklıysa, kendimizi dünya ile nasıl ilişiklendirdiğimize dair bir bilince yükselmekten, nesneleri onların potansiyel yokluğunun göstergesi altında yaptığımız gibi kavramaktan başka bir şey değildir. Trajik figürler, değeri yalnızca kendi kör talihlerine meydan okumak yoluyla değil (bazısı meydan okur, bazısı okumaz), onların çok değerli olduğunu bize anımsatan ölümleriyle, onların benzersizliğine karşı fazla duyarsızlaşmaktan bir anlığına uzaklaşmamızı sağlayarak açığa vurur. Tek bir insan varlığıyla ölen zenginlik, kavrayışımızın ötesindedir; fakat, trajedi bu zenginliği anlamanın bir ipucunu sağlayabilir.

Trajedinin olumlayıcı olabildiği başka anlayışlar vardır. Raymond Williams, hayatın yenilendiği ve bir Malcolm'un ya da Fortinbras'ın sahnede yürümeye başladığı Elizabeth çağı ve jakoben trajedisinin son dönemlerine modern çağın verdiği kuşkucu karşılığa dikkati çekti. Kinik bir çağda doğan bizler için, bunlar üstünkörü jestler ya da ideolojik zaruretler, dramatik çeki düzen vermeler ya da sahte avuntu topaklarıdır. Tipik modernist metin, öyle herhangi bir güven verici çözüm olmaksızın sona erer; fakat Williams'ın işaret ettiği gibi, "çözüm olmadığı sonucuna varmak da bir cevaptır."[24] Bize göre imgelemi kavrayan, kahramanın ölümüdür fakat Williams şunu vurgulamakta haklıdır: "Olağan trajik eylem, kahraman *dolayımıyla* gerçekleşen eylemdir."[25] Hayatın yenilenmesi, ortak anlamların yeniden kurulması ve olumlanması, ille de kinik bir iyileşme işareti değildir. Kahramanın ıstırabını sahne dışına itmeye de gerek duymaz. Ayrıca salt hikâye kahramanına bireyci bir odaklanmayı aşan biçimde, politik bir umudu, kolektif bir hayat sürme bilincini, tarihsel anların en karanlığında bile bir inanma yetisini temsil eder. Williams'a göre trajedi, bu eylemin bütünüdür, soyutlanarak daha marazi bir modern duyarlılığa bağlanan bir parçası değil. Böylelikle Williams, tarihsel olarak daha az duyarlı ellerde vurdumduymazlık ya da bir coşkuya bürünebilen trajik olumlamadan politik bir anlamlılık çekip çıkartır.

Patavatsızca yapılan abartıların, yıkımın yaratım da olabildiği bir gerçeklik paradoksuna görünürde duyarsız yorumcuların kaleminden çıkması çarpıcıdır. İnsanın ümitsizlik ve terk edilmişliğiyle ilişkili bir sanatsal biçim, insanın derin değerini nasıl temsil edebilir? Yorumcular genelde temsil ettiğini varsaysa da, bunun sebepleri konusunda hemfikir

24. Williams, *Modern Tragedy*, s. 55.
25. A.g.e., s. 55 (italikler bana ait).

olmaktan uzaklar. A. C. Bradley'e göre trajedi, insanın "acınası ve berbat olabildiği ama küçük olmadığı" öğretisidir.[26] Şüphesiz, büyük ve acınası olmanın, küçük ve hoşnut olmaktan daha mı iyi olduğu belli değildir. Hayranlarından bazılarını telaşlandırabilen zinde bir varoluşçulukla Virginia Woolf, *The Common Reader*'da şöyle yazar: "Kararlı, değişmez ve özgün bir insan varlığı antik çağ Yunan trajedisinde bulunur".[27] Eleştirmenler, insanın yoksulluk ve ümitsizliğinden en büyük zaferi kimin koparabileceğini görmeye ilişkin aşağılık bir oyundalarmış gibi, bir sanat formuna en ölçüsüz beğenileri bahşetmekte birbirleriyle aşık atıyorlar sanki. Kazanmaya yaklaşan F. W. J. Schelling, *Philosophie der Kunst*'taki [Sanat Felsefesi] savıyla kararı bildirir: "Şeylerin yalnızca kendi karşıtıyla açığa vurulması gibi, yalnızca en yüksek acıyla bir acı olmadığı ilkesi açığa vurulabilir." [28] Britanyalı politikacıların, kamu sağlığı hizmetini yürürlükten kaldırmanın mantıksal bir açıklaması olarak, Schelling'e başvurması hâlâ bekleniyor. Franco Moretti'nin dediği gibi: "Sanki Desdemona'yı boğmakla, Othello'nun ona saygı gösterdiği savunuluyor."[29]

Şair Friedrich Hölderlin, "Grund zum Empedokles" [Empedokles için Temel] başlıklı denemesinde, bütünlük'ü, yalnızca onu oluşturan parçalardan birinin acı çekmesi ve parçalanması halinde kendini hissedebilen bir yapı olarak tanımlar. Gerçeklik farklılaşmamış kaldıkça, onu bir yoğunluk içinde sezinleyemeyiz.[30] Doğrusu bu, bir çocuğun ölümünü inanılmaz bir savunu tarzı gibi gözüküyor. Hölderlin'e göre, trajedi, tanrıların insanlık içinde vücut bulmuş varlığını, buradalığını açığa vurur. Fakat bu varlığın saf söz-merkezci dolaysızlığıyla hissedilmesi için, onun göstergesi ya da dolayımı –yani trajik kahraman– yok edilmelidir. Böylelikle insan acısı felsefi olarak bir kez daha meşrulaştırılır. T. R. Henn'in iddiasına göre, trajedide "yalnızca kurtuluş imkânı değil, bir ima vardır, insanın külleri içinde muhteşem olduğu ve onun doğasını aşan ruhani bir bildiri."[31] Bosna ya da Kamboçya kurbanlarının kendi külleri içinde muhteşem olduğunu düşünmek fena halde zordur. Ayrıca Henn, yengiyi hayat yerine sanata tahsis ediyorsa, sanatın hayatla bağıntısını anlamak da güçleşir. W. MacNeile Dixon, mağlupken galip olan kahramanları öne çıkararak, şu kanaate varır: Trajedi "en kötüyü

26. A. C. Bradley, *Shakespearian Tragedy* (Londra, 1904), s. 15.
27. Andrew McNeillie (der.), *The Essays of Virginia Woolf* (Londra, 1994), c. 4, s. 42.
28. F.W. J. Schelling, *The Philosphy of Art* (Minneapolis, MN, 1989), s. 89.
29. Franco Moretti, *Signs Taken For Wonders* (Londra, 1983), s. 49.
30. Friedrich Holderlin, *Essays and Letters on Theory* (Albany, NY, 1988), s. 85.
31. T. R. Henn, *The Harvest of Tragedy* (Londra, 1956), s. 288.

gösterip, bizde en iyiyi uyandırır."[32] F. L. Lucas coşar: Trajedinin sonu "o kadar hayatı resimler ki, onun gözyaşları sonsuza dek bir mutluluk kaynağı olur."[33] Bunun gösterişli bir sadizmden nasıl ayırt edileceğini anlamak zordur. Peki ya trajedi acıya göz alıcı bir aura verme rolünü, ideolojik etkisini baltalayacak biçimde düpedüz bir gerçeklikten ya da yaşamdan yoksunluk pahasına gerçekleştirebiliyorsa?

Oliver Taplin, fazla coşkulu olmayan bir üslupla, gündelik hayattaki anlamsız ve şekilsiz olayların aksine, trajedinin değerini onun acıya verdiği şekil ve anlamlılıkta görür. Trajedi, "hayatın acı veren düğümlerine inandırıcı bir şekil ve anlam verir, böylelikle bu acıları dayanılır kılar."[34] Ama tüm gerçek yaşam trajedileri anlamsız ve düzensiz değildir. Bir okula yapılan silahlı saldırı ya da bir gece kulübünde çıkan bir yangın gibi korkunç bir felakette, yas tutanların olay yerine saygıyla bıraktığı çiçek demetlerine iliştirilmiş küçük bir kâğıt parçasında, çoğu kez bir şaşkınlık duygusunu da yansıtan bir sözcük yazılıdır: "Niçin?" Oysa açıkca itiraf edilmesi gereken yanıt genellikle açıktır: Kısılan sosyal hizmetlerden yararlanamayan sorunlu bir gençlik, kâr etmek adına tıka basa doldurulmuş bir mekân ya da kaynak yokluğundan dolayı onarılmadan bırakılmış bir köprü. Elbette tüm trajediler öyle kolayca izah edilemez. Bir çocuğun lösemiden öldüğünü söylemek, ölümü hakkında sorulan "niçin?" sorusunu önemli bir anlamda yanıtsız bırakır. Kuşku, görgülden çok metafiziktir. Herhangi bir insani akıl yürütmeye kapalı, kutsal gizem nitelikli bir felsefi trajedi anlayışı, tez elden tarihsel facialara genişletilerek, bir bakıma bu suçtan sorumlu olanları usturuplu biçimde teselli edebilir. Örneğin, sanki ipe sapa gelmez gerçeküstü bir *acte gratuit*'miş [nedensiz edim] gibi, savaştan "anlamsız" bir olay gibi söz etmek beylik bir laftır. Oysa tam tersine, terimin biraz içi geçmiş anlamında savaş, bütünüyle rasyonel bir olaydır. *Hearth of Darkness*'de[35] Joseph Conrad, sanki emperyalizm, dik başlı, sistematik ve açıklanabilir alçakça bir iktisadi faaliyet değil de, salt grotesk bir sapkınlık ya da absürd bir tiyatroymuş gibi, Afrika'da bir nehir kıyısına silahlarıyla amaçsızca ateş açan bir gemiyi çok iyi tasvir eder.

O halde trajedi acıyı yüceltirse, yalnızca gerçeklik pahasına ahlaken yükseltir çünkü çoğu gerçek yaşam acısı, aslında yüceltici değildir. Ayrıca hiçbir şey gerçeklikten daha inandırıcı değildir. Fakat trajedi gerçekliği anlatırsa, Tanrı'nın yollarını insanlara doğrulama işlevini nasıl ye-

32. MacNeile Dixon, *Tragedy*, s. 145.
33. F. L. Lucas, Tragedy: *Serious Drama in Relation to Aristotle's Poetics* (Londra, 1966), s. 79.
34. Oliver Taplin, 'Emotion and Meaning in Greek Tragedy', Eric Segal (der.), *Oxford Readings in Greek Tragedy* (Oxford, 1983) içinde, s. 12.
35. *Karanlığın Yüreği*, Çev. Sinan Fişek, İletişim Yay., 2011.

rine getirebileceğini anlamak zorlaşır. Adorno'nun söz ettiği modernist sanat yapıtı gibi, güzel ama yalan olmakla, doğrucu ama çirkin olmak arasında ne yapacağını bilemez halde kala kalır. Fakat tüm trajik sanat pratiği acının maksatlı olduğunu anlatmaz. Çoğu izleyicinin *Philoctetes* [Philoktetes] ya da *King Lear*'dan[36] çıkarttığı fikir bu değildir. Buna karşın, *Kral Lear*'ın duyarlı bir analizcisi olan Walter Stein'in okumasına göre, bu yapıt, "ıstırap, kalp yarası ve ölümde bile (belki de özellikle bunlarda) anlamı olan bir buyruğu, bir düzeni"[37] açığa vurur. Stein, Lear'ın en azından yaşamayı öğrendiğini belirtir. Oysa bunu öğrenmenin Lear'a ne kadar yaradığı sorusu da sorulabilirdi.

Walter Kerr daha vurguludur. Kerr'e göre, "bezginlik yerine tarifsiz bir memnuniyet hissiyle dolu olmayan Lear'ı terk ediyoruz; biliyoruz ki, şu ya da bu şekilde zorunluluk kendi yolunda hakçadır."[38] Bu yaklaşım, yaşlı adamın ya da büyük olasılıkla onu yaradanın bile pek paylaşacağı bir fikir değildir. Göze çarpmayan "şu ya da bu şekilde" ifadesi, yapıtın ölçüsüz bir açıklamasını yapmaya zorlanıyor. *Katarsis* öğretisi, trajedi deneyiminde aslında hoş ve ahlaken yükselten bir şeyin olduğunu akla getirir ama babasının silahıyla ölmüş Cordelia'yla ilgili "tarifsiz memnuniyet" olumlu anlamda sadizme çok yaklaşır. Sadece dillere düşmüş bezginliğiyle Samuel Johnson değil, *Kral Lear*'ın çoğu okuru yapıtın betimlediği eylemde hakça bir şey bulmuyor ama bu onların tiyatroyu üzgün ve kasvetli terk ettiği anlamına gelmiyor. Oyunun sanatsal yapısıyla seyircinin ahlaken yükselmesi de mümkün ama bu farklı bir sorundur. Burada, trajedi tartışmasında sıklıkla olduğu gibi, kuramsal bir dogma, yani trajik sanat daima ruhu yükseltmeli dogması, dizginleri gerçek pratikten çekip eline alır.

Acı, sahnede yakışıklı görünse de, bu onun gerçek hayat mağdurlarına olsa olsa kifayetsiz bir avuntu gibi gelir. Olağanüstü keskin ve canhıraş üsluplu *Tragedy and Philosophy*'yi Vietnam Savaşı'nın doruğunda yazmış Walter Kaufmann gibi ümitsiz bir eleştirmenler grubu, trajik sanatın değerini, "yakınlarımızın işkence çığlıkları karşısında insanı sağırlaştıran herhangi bir avuntu, inanç ya da mutluluk kaynağına geçit vermeyi" reddedişinde görür.[39] Ama yine de zeki ve insaniyetli Kaufmann, "sayısız ıstırapları tek bir büyük modele bağlı"[40] görmemizi sağlayan aşırı ölçüde iyimser bir trajik acı görüşüne tutsak kalır. Améile Oksenberg Rorty, benzer şekilde düşünür. Rorty'e göre, trajedi şu gerçeği

36. *Kral Lear*, Çev. Özdemir Nutku, İş Bankası Kültür Yay., 2009.
37. Walter Stein, *Cricitism as Dialogue* (Cambridge, 1969), s. 160-1.
38. Walter Kerr, *Tragedy and Comedy* (New York, 1968), s. 130.
39. Walter Kaufmann, *Tragedy and Philosophy* (New York, 1968), s. 182.
40. A.g.e., s. 81.

fark etmemizi sağlar:"Görünürde parçalanmış, biçimsiz ve hatta dehşet verici hayatlarımız bize bir yaşam tarzı halinde görünse bile, onlar tek bir etkinliği, bir örüntüyü ve yapılaşmış bir bütünü oluşturur".[41] Fakat insan yaşamının tek bir etkinlik oluşturduğu ya da büyük bir örüntüye aidiyeti kesinlikten uzak olduğu gibi, böyle bir aidiyetin, örneğin, özürlü bir insana belli bir teselli sağlayıp sağlamayacağı da kesin değildir. Bu yaklaşım, örneğin, Euripides'in *Herakleidai*'si [*Herakles'in Çocukları*] ya da Büchner'in *Woyzeck*'i için sahiden geçerli midir? Öyle olsaydı bile, ıstırabımızın genel olarak paylaşılmış olduğunu ya da simetrik düzenlendiğini bilmek, ne kadar teselli ederdi? Hayatın tesadüfi ve özel bir mesele olduğunu düşünmek, onu pekâlâ daha katlanılır yapabilir. Ne olursa olsun, bu dersi öğrenmek için niye daha iyi ve daha az yıkıcı bir kaynağa değil de, trajediye ihtiyaç duyuyoruz?

Ayrıca Albert Camus gibi, değeri dünyanın anlamsızlığından elde eden trajik düşünürler vardır; fakat bu, ideolojik olarak uygun bir düzen kurmacası adına gerçekliğin kaosunu yadsıyan Conrad türü bir girişimle karıştırılmamalıdır. Camus'a göre devrim, saçma bir dünyanın reddi ve böyle bir dünyayla cüretkâr bir uzlaşmazlık arzusu anlamına gelir. Bu, geleneksel trajik görüşün tam tersidir. Postmodern "yıkıcılık"ın ilk sürümünde, sistem parçalanamasa bile ona itaatsizlik ederek, ısrarlı bir red aracılığıyla onu sekteye uğratmak mümkündür. Aksine, intihar eden kimse, ruhunu zorunluluğa satar. Eleştirmen Jan Kott, intiharı yalnızca dünyanın adaletsizliğine karşı bir protesto olması anlamında haklı sayar; oysa tanrılar yoksa intihar da yoktur çünkü bu durumda protesto edilecek kimse yoktur. İntihar bir güç tipini de imler; Samuel Beckett'in yapıtında intihar yokluğunun bir nedeni, şüphesiz böyle bir gücün de yokluğudur.

Kaufmann oldukca sıra dışı bir şekilde, acının kişiye mahsus olmayıp genel olduğu fikrinde bir avuntu bularak, şu görüşü savunur: "Kendi yazgımızdan daha kötü olan yazgılar neşelendirici şekilde deneyimlenebilir."[42] İnsanın boynu vurulmuş birini akıldan geçirmesi belki müstesna biçimde avutucu olabilir ama sevilen birinin kaybedilmesini kabullenmeye çalışırken, bu, fazlaca bir teselli sağlamaz. Her ne olursa olsun, sırf bulunduğumuz kötü vaziyeti anlamak, onu ne ölçüde haklı çıkarır ya da kurtarır? İşkence dolayımıyla savunmasızlığımızı anlamaya ya da muazzam bir ilişki ve olaylar düzenindeki yerimizi fark etmeye başladığımızı iddia etmek, işkenceyi haklı göstermez. Oysaki John Jones şu fikri savunur: "Hem Aiskhylos'da hem de Sophokles'de,

41. A. O. Rorty (der.), Introduction, *Essays on Aristotle's Poetics* (Princeton, NJ, 1992), s. 18.
42. A.g.e., s. 85.

insanın onu tahrip eden güçlerin işleyişini sezmeye başladığı an, muhteşem bir dinsel-trajik coşku an'ıdır; fakat böylelikle insan 'korunmuş' olduğundan değil, Zorunluluk ve Yazgı ile Zeus'un yolları onun bilincinde bir yıldırım gibi ansızın açığa vurulduğu için: Bir gösteri, yeterli bir doğrulamadır da."[43]

Burada ana fikrin yüzeyselliğini ele veren, son cümledir. Eğer zorunluluğun yolları rezilce adaletsizse (bazı Yunan tragedyaları tam da böyle bir izi barındırır), onlara açıklık kazandırmak, neden onları meşrulaştırmak anlamına gelmelidir ki? Bunca harabe ve katliamın ortasında her şeyi yalnız anlayışa bağlamak, ukalaca bir hata değil mi? Birçok trajik hikâye kahramanı, onları yerin dibine sokan önyargı ve olay örgülerini çok iyi anlar; ama bu anlayışın akıl sağlıklarını, görme yeteneklerini ya da sevgililerini kaybetmenin uygun bir mükâfatı olduğunu düşünmeksizin. R. P. Draper'a göre, trajedi, "baştaki protestoyu nihai kabul doğrultusunda değişimden geçirir. Sonuç, sebebin erişilmez olduğu bir zeminde, acının anlamına değgin bir sezgidir."[44] Draper gibi eleştirmenler, acı çekmenin anlamını sezgisel düzeyde bile olsa gerçekten keşfettiyse ve bu aslında sözcükler kadar gündelik bir şeye çevrilebiliyorsa, olabildiğince süratle havadisleri bizle paylaşmaları onların nezaketi olacak.

Tüm trajediler acıyı bir yüceltimle betimlemez. F. Scott Fitzgerald'ın *This Side of Paradise*'sindeki Amory Blaine'in deyişiyle, "her trajedi böyle grotesk ve sefil bu nedenle de yararsız ve anlamsız bir gerilimi taşır" (2.bl.). Sophokles, Herakles'in ve Philoktetes'in çiğ, manasız ve dayanılmaz azaplarından çıkartabileceği her tiyatro damlasını süzerek, seyirciyi onların acılı feryatlarını dinlemeye zorlar. Herakles durumunda bu, Zeus'un tanrılara sadakatla hizmet etmiş ama şimdi "dalkavukluk edemez bir yaratığa, bir hiçe" dönüşmüş olan oğluna olur. Ve her şey, evrensel bir modelden değil, bir bıçağın fazladan sadistik bir dönüşündeki katışıksız bir hatadan kaynaklanır: Herakles'in eşi, sadakatını koruması için ona kutsanmış bir gömlek verir ve onun bedenini yıpratarak muhteşem amacına ulaşır. Drama, onun oğlu Hyluss'un, zalim yüzlü ve dik bakışlı tanrıları suçlamasıyla son bulur. Ne Herakles ne de Philoktetes, azaplarına stoacı bir sabır göstermez ama yine de onlar trajik birer figürdür.

Aiskhylos'un *Agamemnon*'undaki koro ilahîlerinde olduğu gibi, genellikle trajedinin acı sayesinde bilgeliği öğretmesi beklenir. Ama Oresteia'da, gerçekte kimse kendi acısından bir şey öğrenmez, hele Agamemnon'da bu söz konusu bile değildir. George Steiner'in *Der Tod der Tragödie*'deki (Trajedinin Ölümü) şu görüşü, su götürmez bir doğru

43. John Jones, *On Aristotle and Greek Tragedy* (Londra, 1962), s. 170.
44. R. P. Draper, *Tragedy: Development in Criticism* (Londra, 1980), s. 34.

değildir: "İnsan intikamcı bir ruhla ya da tanrıların adaletsizliğiyle yüceltilir. Bu, onu masumlaştırmaz ama onu ateşin içinden geçmişçesine kutsar."[45] Trajedi, olanca derinliğiyle insanın değerini açığa çıkartıyorsa, insan varlığına niçin gerek duymadığını anlamak zordur çünkü bu, bağışlanamaz olanı acımasızca onaylama tehlikesini beraberinde getirir. Fakat trajedinin el üstünde tuttuğu, özgürlük, cesaret, gerçekçilik, alçakgönüllülük, saygınlık, sabır, direniş vb değerler, yalnızca trajik formun tekeli altında değilse, ıstırabın niye bu kadar arzulandığını anlamak da güçtür. George Eliot *Scenes From Clerical Life*'daki [Kilise Yaşamından Görünümler] 'Janet's Repentance'de, bir adamın ölümü düşüncesinin bizim adımıza "onu yeniden kutsadı"ğını hatırlatır ama duygusuz bir tonda, onun yaşamının kutsal olmadığını da hemen ekler. Değer anlayışımızı geliştirmek adına ölüme ihtiyaç duymayız. *The Modern Temper*'da Joseph Wood Krutch, trajedinin acısız bir hayat tasarlama yolu, mutluluğu hayattan elde etmek uğruna acıyı kullanan bir form olduğu tezini savunur. Krutch'un hayli coşkulu söyleminde, trajedi, varoluş sorununa tam bir çözüm ve insanı hayatla uzlaştıran bir tindir. Nietzsche bile, mesele hakkında nadiren bu kadar hafifti; oysa onun hemşerisi Friedrich Hebbel, Krutch ile kıyaslanabilir havai bir duyarsızlıkla, acıyı ve fedakârlığı kendini-gerçekleştirmenin ya da aslında ilahlaştırmanın son derece olumlu biçimleri olarak nitelendirir. Onun *Judith* oyununun aynı adlı kadın kahramanı, trajedisini bir zafere dönüştürerek, fedakârlık sayesinde, bozulan ilişkisini düzeltmeyi başarır.[46]

Radikal Georg Büchner'in ölüm döşeğinde şöyle dediği söylenir: Çok az olması dışında çok fazla acımız yok çünkü acı sayesinde Tanrı'ya katılabiliriz. Büchner'in *Dantons Tod*'daki [Danton'un Ölümü] karakterlerinden biri haykırır:"Tek bir atomun içinde küçücük bir acı kasılması olsa, kutsal kâinat bütünüyle yırtılır" (3. Perde, 1. Sahne). Romantizm'in klişesi olan bu sözler, yalnızca son nefes gereğince söylenmiş değildir. Friedrich Schiller, 1793 tarihli '*Über das Pathetische*' adlı denemesinde, trajik kahramanı Kantçı yüce statüye yükselterek, trajediyi acıya karşı özgürlük ve aklın kendi varlığını hissettirdiği kahramanca bir direniş bağlamında tanımlar. Schiller'e göre trajedi, Kant'ın yücelik anlayışına paralel biçimde, duyulara karşı duyular üstünün, acıya karşı saygınlığın ve pathos'a karşı özerkliğin egemenliğini tanıtlar çünkü ana karakter, doğanın zorlayıcı güçlerinden sıyrılır ve kasvetli ölçüde tekdüze zorunluluk karşısında kendi mutlak istenç özgürlüğünü coşkuyla olumlar. Kaçınılmak şöyle dursun, trajedi, burada şevkle istenen bir deneyim tipidir.

45. George Steiner, *The Death of Tragedy* (Londra, 1961), s. 10.
46. Hebbel'in teorileri için bkz. Mary Garland, *Hebbel's Prose Tragedies* (Cambridge, 1973).

Birçok idealist trajedi tanımlamasında olduğu gibi, yapılan bu zafer gösterisinde neyin trajik olduğunu anlamak oldukça zordur. Bütün bu kavrayışlarda trajik kahraman, görünürdeki tüm inatçılığına rağmen onun elinde bir balçığa ve içten içe kendi boyun eğmez ruhundan yana bir maddeye dönüşen doğayla karşılaşarak, zaferini ucuz yollu kazanma tehlikesi altında gibidir. Oldukça stoacı bir yaklaşımla Schlegel, trajedinin değerini, onun özgür bir ruhu, tehditkâr bir yazgı karşısında duyular üstü bir düzeni ve bir vakar anlayışını olumlamasında bulur. Trajik yazgı alt edilemez; ama bizi kaynaklarımıza çeker ve böylelikle bu müthiş gerekircilikten bir erdem çekip çıkartabiliriz.

Türünün tek örneği olan Shelley, *Defence of Poetry*'de, trajediyi doğanın akıl sır ermez faaliyetlerinin kaçınılmaz bir neticesi gibi göstererek, cinayeti dehşetinden kısmen yoksun bıraktığını ileri sürer ve yalnızca bir karşı neden uyarınca trajediyi önemser. Kısaca özetlemek gerekirse, trajedi, burjuva özgür irade kavramının bir eleştirisi gibi düşünülebilir çünkü artık hatayı kendi tercihlerimizin bir ürünü olarak görmeye ihtiyaç duymuyoruz. Klasik düşünür E. R. Dodds, Sophokles'in *Oidipus Tyrannos*'unun[47] değerini şu hakikate dayandırır: Oidipus, "öznel olarak masum" olmasına rağmen, "nesnel olarak, en dehşetli olanları dahil, eylemlerinin tüm sorumluluğunu üstlenir."[48] Eski Yunanlar'ın, zaman zaman bizim yaptığımız, suç ve masumiyet, özne ve belirlenim gibi basit ayrımları kullanmadığı doğrudur. Estetik üzerine derslerde Hegel'in belirttiği gibi, onlar, saf öznel kendilik-bilincini nesnel durumdan ayırmaz. Bir modernin kafasını karıştıracak şekilde, *Kral Oidipus*'taki Oidipus'un savunmasında suçsuzluğundan dem vurmadığı da doğrudur. Ensest bir baba katilinin aklına, sırf bilgisizliği yüzünden kirlilikten kurtulabileceği fikri gelmez. Öyle olsa bile, dramanın temel değerini kahramanın kendi kabahati olmayan bir şeyin sorumluluğunu üstlenmesinde bulmak, kesinlikle bir sapkınlıktır. Burada, bir çeşit devlet okulu etiği kinayesi, yani bir kişinin diğerleri adına cezayı övünçle üstlenmesi anlayışı vardır. Oidipus, kurbanlık bir günah keçisidir ve sonuçta toplumsal taksiratın yükünü üzerine alır; oysa *Oidipus epi Kolonoi*'deki [Oidipus Kolonos'ta] Oidipus, haklı olarak kendini hırpalanmış, kötüye kullanılmış görür ve masumiyetinin temeli olan bilgisizliğinden medet umar.

Farklı eleştirmenlere göre trajedi değerlidir çünkü insanı en kötü olanla yüzleştirir ve böylelikle bir kötünün var olabileceğini gösterir. Roy Morrell'e göre, trajedideki şiddet, "dışardan kaynaklı şoklar vası-

47. *Kral Oidipus*, Çev. Güngör Dilmen, Mitos Boyut, Tiyatro, 2002.
48. E. R. Doodds, 'On Misunderstanding the Oedipus Rex', Eric Segal (der.), *Oxford Readings in Greek Tragedy* (Oxford, 1983) içinde, s. 187.

tasıyla ruhu güçleştirme ve güçlendirme"ye yöneliktir; "elbette düzensiz şiddet ya da şoklar değil, mutedil, kışkırtıcı ve yeniden düzenleyen şoklar"dır bunlar. Cordelia'nın ölümü ya da Medea'nın kendi çocuklarını katletmesi, nasıl olup da mutedil, kışkırtıcı ya da yeniden düzenleyici olarak tanımlanabilir, doğrusu insan merak ediyor.[49] "İnsanın en kötü olanı deneyimlediğini ve korkacak daha öte bir şey olmadığını fark etmekte teselli yoktur" diyor Jonathan Lear; "yine de dünya, kişinin vakarla hareket edebildiği rasyonel, anlamlı bir yer olarak kalmaya devam eder. Trajedide, belki de özellikle trajedide, insanın temel iyiliği ve dünya yeniden olumlanır."[50]

Gerçekten de, trajik krizin Seneca ya da Euripides, Webster, Marston, Strindberg ya da O'Neill'de dinginliğe vurduğu darbelerinden sonra, dünya hâlâ rasyonel, anlamlı, vakur bir yer olabilir mi? Ya da onun gücü, tam da Lear'ın rasyonalist rehavetini yalanlamaz mı? Bir başka Lear, kız evladının ölümünde en kötüyle yüz yüze gelmek zorunda kalır oysaki Edgar avutucu bir tonda mırıldanır:"'Bu en kötüdür' diyebildiğimiz sürece kötü değildir." Ancak bu yorum iyi niyetli de olsa, tahripkâr biçimde belirsizdir. Cömertçe yorumlandığında, "dil var oldukça hâlâ umut vardır" anlamına gelebilir çünkü basitçe söylemek gerekirse, ifade edilemezi dillendirmek, onu aşmanın bir belirtisidir." Roland Barthes'ın deyişiyle, "Trajedide insan ölmez çünkü o hep konuşur."[51] Böyle dillenmiş bir zekâ olmasaydı, onu adlandıracak ve bilecek kimse olmayacağından, en kötü, en kötü olmazdı. Fakat Edgar'ın iması neredeyse kesindir: "Hâlâ konuşabildiğimiz sürece, gelmekte olan ve adlandırma kuvveti bulmaksızın katlanmak zorunda olacağımız bir kötü olması mümkündür." Yorum biraz teselli sağlar ama dehşetli bir soğuklukla.

Belki de en kötü olanla karşılaşmak, değerin kudretli bir kaynağıdır. Edward Bond'un *Lear*'ında, Cordelia bir özgürlük savaşçısına dönüşür. Ancak neredeyse tüm eleştirmenlerin göstermekte yetersiz kaldığı şudur: Evvela en kötüyle karşılaşmak zorunda kalmaksızın gerçeği öğrenmek, daha iyi olurdu. Belki modernitenin varsaydığı gibi, sıradan bilinçlilik o kadar kaçınılmaz biçimde bir yanlış bilinçtir ki, yalnızca cehennemi baştan sona böylesi şiddetli bir geçiş uğrağı, onu arınmış, gizemsiz ve hakiki bir bilme yetisine kavuşturur. Bu, Lear için kesinlikle geçerlidir; fakat deyim yerindeyse, trajik olan, böyle bir trajediye ihtiyaç olmasıdır. Caudwell'in düşündüğünün aksine, tragedya, trajik olması

49. Roy Morrell, 'The Psychology of Tragic Pleasure', *Essays in Criticism* c. 6 (1965), s. 26.
50. Jonathan Lear, 'Katharsis', A. O. Rorty (der.), *Essays on Aristotle's Poetics* (Princeton, NJ, 1992) içinde, s. 335.
51. Akt. Susan Sontag (der.), *A Barthes Reader* (Londra, 1982), s. 67.

dışında trajik-olmayan değildir. Acı, örneğin saygınlık, cesaret ve sabır gibi övgüye değer değerleri çağrıştırabilir; ama onları deneyimlemenin daha az acı veren bir yöntemi bulunsa makbul olur. Şaşırtıcı biçimde, trajedi yorumculardan teki bile böylesine basit bir gerçeğe değinmiyor. Yazılı ya da sahnede olanların çoğu dahil, pek çok insani acının böyle kurtarıcı nitelikler açığa vurmadığını ve bunun beklenemeyeceğini göstermek eğiliminde değiller.

Yeni Ahit, burada konuyla alakalı bir belgedir. Hazreti İsa'ya sıklıkla hastaları iyileştirirken rastlansa da, o hastalara acıya alışmaları nasihati vermez. Aksine, hastalığı mağdurlarını hayatın bereketinden yoksun bırakan, ziyankâr biçimde onları cemaatten ve diğer insanlardan ayıran bir kötülük sayıyor gibi görünür. Kuşkusuz ki İsa, çağının mitolojik görüşünü paylaşacaktı: Acı, kötü ruhların işi olabilirdi. Ancak bu gibi sakatlıkların bir "meydan okuma" bir "fırsat" ya da zenginleştirici bir "farklılık" oluşturduğu yolunda bir görüşün temize çıkarılması söz konusu değildir. Aksine, bunlar haklı olarak bir lanet gibi görülür ve İsa'nın onlarla mücadelesi, sadece ruhani bir sağlık işareti değil, kurtarıcı misyonunun bütünleyici bir ögesi olarak sunulur. İsa, belli ki yaklaşmakta olan azap ve ölümü hoş karşılamaz; ama yine de bu yıkımın, misyonunu yerine getirmesini sağlayacak tek yol olduğuna dair gizli kapaklı bir görüşle hareket ediyor gibidir. Ancak itinayla düzenlenmiş Gethsemene[52] sahnesinde, açıkca katlanmak zorunda olduğu şeyi düşünerek dehşete kapılmış, böyle bir eziyetten onu bağışlaması için Baba'sını [Tanrı'yı] ısrarla zorlayan panik halinde biri olarak gösterilir. Dirilişin hemen şuracıkta olduğunu düşünen bir adam hali yoktur. İnsan başkaları uğruna hayatından vazgeçmeye hazır olmalıdır; oysa sofuca dua eden birinden, öyle enine boyuna uygunsuz bir şey yapması istenmez.

Sonuçta, İsa isteyerek ölüme razı olduysa, bu yalnızca ölümü kaçınılmaz görmesi nedeniyledir. Niye böyle hissettiğini bilmiyoruz, şüphesiz neden yaptığını da. Ama bu ona açık kalan tek yol ve belirli bir dünya tarzı gibi göründü; üzerinde spekülasyon yapabileceğimiz tek şey, misyonunun Galilee durumundaki çarpıcılıktan görece yoksun olmasından duyduğu düş kırıklığıdır. Büyük olasılıkla bu misyon, örneğin onun yol göstericisi Yahya Peygamber'in en azından kalabalıkları çekmeye vasıl olduğu kadar etkili değildi. Onun adına, onun ölümünü böyle hissetmek, çarmıha gerilmesinin trajik olduğunu kabullenmek demektir. Bildiğimiz kadarıyla o bir meczup olmadığına göre, tercih ettiği şey ona ait bir karar değildi ve öyle olduğunu da düşünmedi. Bu nedenle onun

52.Kudüs'teki Zeytin Dağı'nın eteklerinde yer alan, İsa'nın çarmıha gerilmeden önce havarileriyle birlikte dua ettiği bahçe.

ölümü bir fedakârlıktır. Fedakârlık, değersiz gördüğünüz bir şeyden vazgeçmek değil, değer verdiğiniz şeyden başkaları yararına vazgeçmek sorunudur. Bu, intihar edenle şehidin arasındaki farkı işaretler. Proust, *Three Dialogues*'da şöyle yazar: "Bir sanatçı olmak başarısız olmaktır çünkü ondan başkası başarısızlığa cüret edemez (...) başarısızlık onun dünyası ve kaçmaktan kaçınmasıdır."[53] Çoğu trajedi eleştirmeninden farklı biçimde Proust, Samuel Beckett'in "başarısızlığa sadakat"ten misyonunun bir işareti olarak söz etmesi gibi, yenilgideki olumluluktan değil, yenilginin olumluluğundan söz eder. Erkeksi Nietzsche, Dionysos adına çarmıha gerilmiş İsa'ya karşı yürüttüğü seferberlikte, başarısızlıkla yapılan bu dayanışmayı pek çok ödlek teslimiyetçilik gibi hor görür.

Bunlar bir ölçüde Jeanette King'in yargısından uzaktır: "Trajik yaşam görüşü, hem acının ve kötülüğün kaçınılmazlığını hem de onların önemsizliğini olumlar."[54] Kötülüğün, sözgelimi düzeltilebilir olan, var olmayan ya da erotik anlamda çekici olanın aksine, nasıl *önemsiz* sayılabileceğini anlamak zordur. Ayrıca her trajedi –örneğin *İphigeneia he en Aulidi* [İphigeneia Aulis'te] ya da *Othello* ya da *When We Dead Awaken* [Biz Ölüler Uyanınca]– acının kaçınılmaz olduğunu da savlamaz. Burada iki farklı görüşü ayırt etmeye dikkat etmeliyiz. Birincisi, Boy Scout [Erkek İzci] trajedi teorisidir. Bu teori acıyı doğası gereği değerli görür çünkü acı sayesinde erginleşerek, güçlendiğimiz varsayılır. Prens Andrew'in Falkland savaşı esnasında bir pilot olarak yaralanmanın "müthiş bir karakter inşası" olduğunu söylerken açımladığı bir dünya görüşüdür bu. Leo Aylen, teolojik bir cehaletle şöyle yazar: "Bir Hıristiyan, artık engel olamadığında, gelmekte olan acıyı, bedensel engelliliği, ahlaki çözülmeyi ve ölümü hoş karşılamak zorundadır."[55] Bu yaklaşım, kalp krizleri ya da kanserlerinden zevk alan ve bunlarla hevesle mücadele eden azizlerle göğüs göğüse çatışmaya kilitlenmiş göstermelik müminlerin grotesk bir kuruntusudur. Buna karşın, ölümle karşılaştığında insanın nasıl yaşanması gerektiğini biraz öğrenebileceği görüşü o kadar basite alınamaz. Aşırı bir terör olmaksızın kendi ölümlerimizle yüzleşme imkânımız olsa, daha iyi yaşamaya uyarlı bazı imkânlar elde ederdik. Trajedi, imgesel düzeyde ve zarar vermeksizin böyle bir karşılaşma imkânı sağlar. Aziz Pavlos ve Martin Heidegger'de, sahici insan varoluşunun kurucu bilgisi olarak önerilen ölümün süreğen bilgisiyle yaşamak, hayata kayıtsız kalmaya ve böylece onun tadını daha iyi çıkarmaya izin verir. Karnavelesk bir üslupla hayatı göreceleştirmek yoluyla

53. Marcel Proust, *Three Dialogues* (Londra, 1965), s. 125.
54. King, *Tragedy in the Victorian Novel*, s. 16.
55. Leo Aylen, *Greek Tragedy and the Modern World* (Londra, 1964), s. 161.

ölüm, onu nörotik kavrayış biçimini zayıflatır ve insanı daha derin bir haz doğrultusunda özgür bırakır. Bu kopuş, kayıtsızlığın ters yüzüdür.

Fakat acının başlı başına bir değer olduğu inancıyla, acıdan genellikle bir kötülük gibi kaçınılması gerekse de, garip biçimde kaybın ve kazancın birlikte gittiği ıstırap türleri olduğu görüşü arasında bir fark vardır. Pek çok trajedinin etrafında döndüğü bu çıkmaz noktada, mülksüzlük kudrete, körlük içgörüye ve kurban edilmek zafere doğru buğulanmaya başlar. Aşağı yukarı devrimci politika da böyle yapar. Fakat bundan çıkması gereken sonuç, en iyiyi elde etmek için birilerini diri diri yakmanın zorunlu olduğu değildir. Kayıp ve kazancın bu harmanlanması, bazı yorumcuların yaptığı gibi, bir çeşit teleolojiye de benzetilmemelidir. Bu tabloda acı çekmek, diş ameliyatının kötü ama ağız sağlığı için kaçınılmaz bir adım olması gibi, yalnızca zafere giden yolda bir ara istasyon, bir önemli geçittir. Harold Schweizer, aslında zekice şuna dikkati çeker: Salt "acı" sözcüğü, anlatıyı ve geçiciliği, dolayısıyla da olumlu bir sonucu akla getirir.[56] Trajik teorisi bir çeşit seküler felsefi tanrıbilim'e dönüşür. Eğer şimdi gökyüzü acı çekmeyi haklı çıkarmanın daha az itibarlı bir yoluysa, onun yerine hümanizm hizmet verebilir. Farklı eleştirmenler, "kötülük"ten trajedinin başlıca meselesi gibi söz ediyor; fakat, aslında metafizik anlamda kötülüğün büyük yer tuttuğu çok az trajedi vardır.

Trajedinin komediden daha iyimser bir tarz olduğunu düşünen Walter Kerr'e göre, insanlığın tinsel evrimi mutlak yıkımı gerektirir. Çünkü insanın "insandan daha fazla" bir şeye dönüşmesi için, insan olarak tanıdığımız yaratığın parçalanması gerekir. Trajedi, aşağılık bir güvence arzusuna muhalefet temelinde, insanın tanrısal bir statü arayışıyla, yani küçük burjuva banliyölerin ödlek rahatlığını küçümseyerek reddeden tinsel bir girişimci olarak trajik bir kahraman ya da deyim yerindeyse Faust ile Henry Ford'un bir bireşimi olmakla ilişkilidir. Görkemli şekilde bayrak açan bu teleolojide, sayısız kadın ve erkek, evrim sürecindeki alt türler gibi ayaklar altında ezilip bir kenara atılır; fakat "başarısız ve terk edilmiş olanlar da ileriye doğru yapılan bir seyahatin katılımcıları"[57] olup, maneviyatı onlardan daha güçlü olanlara yol açmak için, cansiparane şekilde hitam bulduklarını bilme tesellisi elde eder. Henry Kelly şu yorumda bulunur: "En iyi ifade edilmiş trajediler bize fazlasıyla teselli ve avuntu verdi."[58] Ama onun tasavvur ettiği böyle zalim bir teselliden kuşku duyulabilir. Holocaust'un İsrail devletinin kuruluşuyla haklı çık-

56. Harold Schweizer, 'Tragedy', Michael Payne (der.), *A Dictionary of Cultural and Critical Theory* (Oxford, 1996) içinde, s. 537.
57. Kerr, *Tragedy and Comedy*, s. 140.
58. Henry Ansgar Kelly, *Ideas and Forms of Tragedy* (Strasbourg, 1933), s. 236.

madığını anımsatarak bu merhametsiz teleolojiyi reddederken, Walter Kaufmann da bu kuşkuyu yansıtır.

Ancak ironi şudur: Acı bir kez bu araçsalcı ya da sonuççu tarzda düşünüldü mü, tıpkı bir karşılık gibi düşünüldüğünde bir armağanın içtenlikli anlamını yitirmesi gibi, kurtarıcı olmaktan çıkar. Bu, İsa'nın çarmıha gerilmesinin gerçek anlamda trajik olmasının bir başka nedenidir. Eğer onun ölümü, salt ahiret saadetine mazhar bir yeniden doğuş işareti, bir çeşit *reculaer pour mieux sauter* [En iyi atlamayı yapmak için geri çekilmek] olsa, ucuz bir hokkabazlık oyunundan başka bir şey olmazdı. Kutsal Kitap'tan ümitsizce yaptığı çaprazlama alıntının akla getireceği gibi, ölümü ona çıkmaz bir yol gibi göründüğü için yararlı olabilirdi (İki evangelist [İncil yazarı], Luka ve Yuhanna, mahcup edilmişçesine alıntıyı atlar, şüphesiz buradaki düşünce, tanrısal konumların umutsuzluğa mahkûm edilmemesidir). Hakikat şu ki, İsa mutsuz bir hayal kırıklığıydı bu nedenle müritlerinin sağlığında varit yeryüzüne dönme beklentisi, biraz fazla iyimsermiş gibi görünür. Yine de bir sıçrama tahtası gibi kullanarak değil, yalnızca kabullenilmesi yoluyla en kötünün aşılması umut edilebilir. Onu yalnızca insanlık durumuna ilişkin bir son söz gibi kabullenmek yoluyla o bir son söz olmaktan çıkar. İsa, şimdi onu terk etmiş görünmesine rağmen, kala kala Baba dediği şeye olan sahipsiz inancıyla kalır. Klasik trajik ritimle sonradan yenilenmiş bir hayatın kaynağı haline gelen, tam da son bir acı damlayla tadına varılan bu yokluktu. Önemli olan, bu ritmin politik anlamıdır. İnsanlığın mahrumiyet durumu, eğer o iyileştirilecekse, inkâr edilmek, yatıştırılmak ya da kesip-atılmaktansa, anlamsızlık ve terk edilmişlik cehenneminin en uç sınırına kadar götürülmek, tepeden tırnağa yaşanmak zorundaydı. Paulcu bir ifadeyle, yalnızca "günaha sokulmuş" insaniyetsizliğin anormal ve aforozlu sembolüne dönüştürülmüş bir günah keçisi, öte tarafta bir yerde ortaya çıkmak için bu durumu sonuna kadar götürebilir. Pascal'ın belirttiği gibi: "Bedenleşme, insana kendi sefaletinin büyüklüğünü, gerekli çözümün büyüklüğü vasıtasıyla gösterir."[59]

İsa'nın ölmeye olan göz alıcı insani isteksizliği, Corneille'in, hevesli bir acemi tedbirsizliğiyle hayatını tehlikeye atan Polyeucte karakteriyle çelişir. Dünyayı hiçlik olarak açıklayan Polyeucte, "ölmek için yanıp tutuşur"; Tanrı'nın ölümden koktuğunu söyleyen arkadaşı Mearchus'un uyarısını kulak ardı ederek, dört gözle şehitliğin sonsuz bahtiyarlığını bekler. Oyun, yazarı tarafından bir Hıristiyan trajedisi olarak tanımlanır; ama Polyeucte'nin ölümü, Sokrates'in ölümü gibi izleyici açısından

59. Blaise Pascal, *Pensées* (Londra, 1995), s. 106 [*Düşünceler*, Çev. İsmet Zeki Eyüboğlu, Say Yay., 2011].

trajik olsa da, kendi içinde trajik değildir. Manevi ayrıcalıklarına sahip olmak amacıyla şehadeti benimseyen Polyeucte, *Murder in the Cathedral*'deki Thomas'ın deyişiyle, "doğru bir şeyi yanlış bir nedenle" yapmak tehlikesi altındadır. Polyeucte sahiden ölmeyi ister oysa hakiki bir şehidin böyle gözü kara bir arzusu yoktur. Evvela size oldukça değersiz gözüken bir dünya, ondan çok da vazgeçmeye değer bir dünya değildir. Eliot'un *Ash Wednesday*'daki dünyadan vazgeçişi, eğer Yeats'ın *Sailing to Byzantium*'unda olduğu gibi, bu derece haşince tövbe edilen bir hayat biraz daha duyumsal bir hazla tasvir edilse, daha inandırıcı olurdu.

Yine de anti-araçsalcıların, kendi bildiğini okumalarına izin verilmemelidir. Eylemlerin olası sonuçları hesaplanmaksızın politika var olamaz. Nesnelerin faydasını önemseyen araçsal bir rasyonalite, Francis Bacon'un fark ettiği gibi, en azından onların fetişizmine bir alternatiftir. Nesnelerin ve eylemlerin mükemmel şekilde ototelik olduğu ve bir amaç kadar düşük bir şeyle kirletildiğini savunan güzelduyuculuktan daha az seçkin bir duruştur. Çığrından çıkmış teleolojileri reddedenlerin, bu tip bir seçkinciliğe karşı önlem alması gerekir. Bir aracın, bir amacı güvenceye almaya yeterli olduğunu öngören kaba araçsalcılıkla, bir nesnenin faydasına onun belli nitelikleriyle hükmedilmesi gerektiğini öngören amaçlı/yönelimsel pratik arasında bir fark vardır. Bu, iktisadi alanda kullanım değeri ile mübadele değeri arasındaki farktır. Nasıl ki kullanım değeri alanında, bir nesnenin doğal nitelikleriyle nesnenin yönlendirildiği amaçlar arasında içsel bir bağ varsa, bunun tarihsel pratik alanında da olması gerekir. Bu, bir büyük anlatı türünü gerektirse de, hem yönelmişlikten vazgeçmemek, hem de şimdiki zamanın tikelliğini küçümseyen yüce bir telosu kabul etmemek demektir.

Eylemleri bütünüyle etkilerine dayanarak yargılayan sonuççuluk, bu evrensel hikâyenin mikro-evrensel bir eş değeridir; fakat onun karşıtının, bir Kant'ın ahlaki ototelizminde olduğu gibi, sonuçların katı bir deontolojik reddi olması gerekmiyor (Kant'a göre iyi olmalıyız çünkü öyle olmak iyidir). T. S. Eliot'un *Four Quartets*'i [Dört Kuartet] gibi, eylemin yalnızca eylemin sonuçlarını düşünmeye son verildiğinde verimli olduğunu öngören yarı-Budist bir paradoksa saplanmış halde kalmaya gerek yok. Her şeyden önce sonuçları, o sonuçlar için harekete geçmeden öngörmek ve hesaplamak mümkündür. Bir kimse adil bir toplumu, onun yol açacağı yıkımı elbette istemeksizin ama yine de böyle bir yıkımı arzusunun kaçınılmaz bir neticesi olduğunu kabullenerek isteyebilir. Bu, klasik anlamda bir trajik senaryodur, tıpkı zararlı olanı istemeyen ama zarar karşısında bir sorumluluk üstlenen Oidipus gibi. Politik solla sınırlı bir durum değildir bu. Müttefiklerin İkinci Dünya Savaşı sözleş-

mesini onayan ya da kapitalizmin işsizliğe yol açtığını kabul eden herkes, bu ahlaki konuma yerleşir. Trajedi, teleolojinin çok daha kırılgan türlerinden farklılık gösterir çünkü zararlı, aynen zararlı kalmaya devam eder. Eylemin "mübadele değeri" yenilenmiş bir hayata götürebilir ve "kullanım değeri"nin yürürlükten kalkmasına izin verilmez.

Bu nedenle, George Steiner ile birlikte Hıristiyanlık'ın doğal biçimde anti-trajik olduğunu düşünmek yanlıştır. Steiner aynı yanlışı, hemen aynı nedenlerle Marksizm konusunda da yapar. Bunlar son kertede umutlu dünya-görüşleri olduğu için trajediyle ilişkili olamaz çünkü Steiner'e göre, trajedi çepeçevre bir talihsizlikler kümesidir. Gerçekte Marksizm'in karamsar çeşitleri var ve kimi karamsarlıklarıyla Marx dahil pek çok önemli Marksist, hiçbir tarihsel neticeyi güvence altında düşünmeyen gerekircilik karşıtlarıydı. Sözde Marksist yazgıcılığa karşı bireysel özgürlüğü savunan Hıristiyanlık, gerekirciliğin çok daha kanlı bir biçimi oldu: Sosyalizm başarı kazanmayabilir; fakat cennetin krallığının er ya da geç boy gösterememe, gelişinin [*advent*][60], gelmekte olan işçi devletinden daha çelimsiz ellerde olma ihtimali yoktur. Proleterya duraksayabilir ama tanrının inayeti asla.

Steiner'in görüşü, trajedi kuramcıları arasında popüler bir görüştür. Une Ellis-Fermor, trajedinin dinsel ve dinsel olmayan değerler arasında çok iyi bir biçimde dengelendiğini, bu denge halinin her iki değer dizgesini de teyit etmediğini düşünür; I. A. Richards gibi Fermor için de bu deneyim, sadece telafi edici bir cennet anıştırmasıyla yürürlükten kaldırılabilir.[61] Chu Kwang-Tsien açıkca şöyle yazar: "Hıristiyanlık her anlamda trajedinin ruhuna düşmandır."[62] Farklı eleştirmenler, yazgılarına karşı kahramanca bir direniş göstermeyen Eyüp gibi figürler nedeniyle Kutsal Kitap'ta bir trajedi bulunmadığını keşfeder. Haysiyetli trajik hikâye kahramanlarının bir parça mücadele arz etmesi, yazgıya kök söktürmesi gerektiği görüşü, eski bir maço anlayıştır. Hikâyesi iyi bittiği için, Eyüp de trajedi-dışı nitelendirilir; fakat bu durumda *Oresteia* ve bir anlamda Oidipus anlatısı da aynı şekilde biter. Aksine, Oscar Mandel, İsa'da bastırılmış trajik bir masum figür örneğini bulur.[63] Nortrop Frye şu görüşü savunur: "Komediye başlangıç olan bir trajedi anlayışı, neredeyse açık biçimde Hıristiyan olan hiçbir şeyden ayrılamaz gibidir."[64] Fakat bir şeyi onarmak için önce onun kırılmasına ihtiyaç duyulması,

60. *Advent*: Latince *'adventus'*, varış ya da 'advenit' ('o geliyor'), Hıristiyanlık'ta İsa'nın doğumunun beklendiği dönem. (ç.n.)
61. Una-Ellis-Fermor, *The Frontiers of Drama* (Londra, 1945), s. 17-18.
62. Chu Kwang-Tsien, *The Psycholgy of Tragedy* (Strasbourg, 1933), s. 236.
63. Oscar Mandel, *A Definition of Tragedy* (New York, 1961), s. 113-14.
64. Northrop Frye, *Anatomy of Criticism* (Princeton, NJ, 1957), s. 42.

kırmanın sonuçta yararlı olabileceği inancına rağmen hiç de iyimser bir görüş tarzı değildir.

Marksizm ve Hıristiyanlık ortak yaşamı ciddiye alır fakat onun potansiyel dönüşümüne güvenir. Gerçekten de Charles Taylor, sıradan olanın değerliliğine duyulan inancın bir erken-dönem Hıristiyan icadı olduğunu savundu.[65] Görgül dünyayı ya da onun oldukça yararlı bir biçim olduğuna inanan pragmatizmi aşağılayan bir Platonculuk ile kıyaslandığında, bu, klasik bir trajedi formülasyonudur. Eğer ortak yaşam kusurlu ama önemsiz ya da önemli ama iyi durumdaysa, trajedinin büyük bir ölçek üzerinde ortaya çıkması gerekmez. Hem Marksizm'in hem de Hıristiyanlık'ın kurtarmak/vaadini yerine getirmek istediği şey trajik olan'dır; ama bunu yalnızca kendilerini onun merkezine yerleştirerek yapabilirler. Marksizm sadece sınıflı toplumun ütopik bir alternatifi değil, onun içkin bir eleştirisidir. Hıristiyanlık'a göre ise, diriliş, çarmıha gerilmeyi ve cehenneme düşmeyi gerektirir. Başka türlü her iki görüşte de iyileştirilen bütün bir açmazı ve umutsuzluğuyla bu koşul olmayacaktır. İyileştirme, tam da en az imkân dahilinde olduğu yerde gereklidir. Zorlayıcı olmayan bir yerde ona ihtiyaç olmaz. Walter Stein'in yüzeysel bir metafor karmasıyla belirttiği gibi: "Trajedi yalnızca kendini göstermek için değil ama aynı derecede eğer diriliş haberlerine münasip bir zemin sağlayacaksa, tam olarak trajik olmak zorundadır."[66]

En kötüyle yüzleşerek en iyiyi umut etmek bakımından, günahı ya da sömürüyü tarihin tanımlayıcı bir koşulu olarak görmesiyle, her iki öğreti de, liberal idealizmden daha karamsardır; ancak her iki öğreti de, kadın ve erkeklerin olduğundan daha yetenekli ve değerli olduğu inancıyla, pragmatizm ya da muhafazakârlıktan daha canlıdır. Kierkegaard *The Sickness Unto Death*'da[67] şöyle yazar: Hıristiyanlık günahı o kadar kesinkes temellendirir ki, onu ortadan kaldırmak, üstelik de yalnızca bunu yapmayı isterken imkânsız gibi görünür. Öyleyse idealistler sizi vahiysel bir kasvetle suçlayıp, muhafazakârlar bön bir iyimserlik nedeniyle azarlarken, bir gerçekci olmanın ayrımına varılır. İyimserlik suçu, belki şu günlerde daha çirkin. Samuel Johnson, *Kral Lear*'ın dehşetini biraz budadıysa, oyunun bir Peter Brook uyarlaması da, Cordelia'nın bir kurtuluş simgesi olarak boy gösterdiği pasajı oyundan çıkartır. Geç modern çağ, umutta iflah olmaz ölçüde naif bir şey bulur. Vahiyin ergen yaygarasından çok, umutla mahcuptur. Umut, acının gerçekliğini açığa

65. Charles Taylor, *The Sources of the Self* (Cambridge, 1989), 3. Bölüm.
66. Stein, *Criticism as Dialogue*, s. 147.
67. Soren Kierkegaard, *The Sickness Unto Death* (Londra, 1989), s. 133 [*Ölümcül Hastalık Umutsuzluk*, Çev. Mukadder Yakupoğlu, Doğu-Batı Yay., 2004].

vurduğunda böylesi isabetlidir. Fakat muhafazakâr ve postmodernistler, umuttan toplumsal ilerleme imkânını gösterdiği için nefret ederken, liberaller ve reformistler, umudu, tam da onu haklı çıkaran bir yamukluğun varlığını akla getirdiği için reddediyor. İlericilerden daha umutlu ve muhafazakârlardan daha kasvetli bir trajedi türü var. Ve bu iki bakış açısı, ortak bir kaynağa sahiptir.

Üçüncü Bölüm

Hegel'den Beckett'e

En tanınmış trajik teleoloji Hegel'inkidir. Felsefenin "olumsuza bakma ve olumsuzla oyalanma"[1] anlamına geldiği vurgusuyla, onun *Phenomenology of Spirit*'ini trajik bir metin olarak adlandırabileceğiniz bir yön vardır. Kendine gelmek amacıyla *Geist*, önce kendisini kaybetmeli, uyumsuzluk ve parçalanma sürecinden geçmeli, böylece antik çağ kurban ritimlerini modern bir dille tekrarlamalıdır. Kayıpla bu karşılaşma, "oyalanma" fiiliyle belirtmek istendiği gibi, bir kurnazlık ya da yanıltma değildir. Tin, yalnızca kendi-ayrımının *via negativa'sı*[2] dolayımıyla ve yalnızca kendini kendi karşıtına içtenlikle verme yoluyla nihai olarak zafer kazanabilir. Rodolphe Gasché'ye göre, diyalektik yapısal olarak trajiktir[3]; oysa Péter Szondi, onu hem trajik hem de trajediyi bir aşma yöntemi olarak görür.[4] *Görüngübilim*'de Hegel, ölümün en dehşetli şey olduğunu belirtir ve ona katlanmak için en büyük kudrete ihtiyaç duyar. Tin'in hayatı, Gerçek'le bu yıkıcı karşılaşmadan ötürü sinmeyi reddeden şeydir; fakat bu ölümcül ayrılış içinde kendi varlığını sebatla sürdürür.

Miguel de Beistegui'nin belirttiği gibi, bu, *Geist*'in kendisini trajik bir kahraman gibi gösterdiği "trajik bir hakikat kavrayışı"dır.[5] Hegel'e göre tarihin motoru olumsuzluktur ve bu olumsuzluk son kertede ölümdür.

1. G. W. F. Hegel, *The Phenomenology of Spirit* (Oxford, 1977), s. 19 [*Tinin Görüngübilimi*, Çev. Aziz Yardımlı, İdea Yay., 2011].
2. *Via negativa:* Negatif yol ya da bir şeyin ne olduğunu, ne olmadığını tanımlayarak aydınlatmak. (ç.n.)
3. Rodolpho Gasché, 'Self-dissolving Seriousness', Miguel de Beistegui ve Simon Sparks (der.), *Philospohy and Tragedy* (Londra ve New York) içinde, s. 39.
4. Peter Szondi, *On Textual Understanding and Other Essays* (Manchester, 1986), s. 39.
5. De Beistegui ve Sparks, *Philosophy and Tragedy*, s. 28.

Aklın sentetik iktidarının gerisinde, onun "dünya gecesi" dediği dehşetli bir fantazmagorya, kopartılmış kafalar ve parçalanmış organlardan oluşan bir kaos ve psikoz krallığı vardır. Fakat bu parçalanmışlık sayesindedir ki Tin, sonsuz hayata kavuşur. Şu anda trajik olan, Akıl'ın büyük *telos'uyla* trajik-olmayan olarak geri kazanılacaktır. Ama bu, onun ıstırabını ortadan kaldırmaz. Örneğin, *Geist'in* dolambaçlı ilerleme sürecindeki efendi-köle sahnesinde, Hegel'in "saf prestij" savaşı dediği, her bir tarafın diğerini tanımaksızın onun onayını kazanmaya çalıştığı bir trajik çatışma vardır.

Kuşkusuz, gerçeklik varlığını sürdürür ama ona giden yol yanlıştır. Şimdi gerçeğin kendi karşıtından nasıl ortaya çıktığı, onun gelişimsel süreciyle alakalı tüm o zigzaglar, yarıklar, yanlış çıkışlar ve çıkmaz sokakları nasıl içine aldığı hakkındaki ironik hikâyeyi yeniden anlatmanız gerekir. Oidipus'un geriye dönüp, daha önceki bilgisizliğini anımsayarak yeniden gözden geçirmesi ve hayatının anlaşılır bir bütün oluşturduğunu fark etmesi gibi, yalnızca geçmişe bakarak, o an katıksız yanlış, tesadüfi ya da anlamsız bir sapma gibi görünen şeyin, berrak şekilde uyumlu bir metne ne kattığını fark edersiniz. Trajik biçimde ileriye doğru yaşar ama komik biçimde geriye doğru düşünürüz. Tin, kendini yalnızca kendi kayıp iziyle, kendine dönmek amacıyla bayağı bir nesnelleşme âlemine düşerek bilebildiğine göre, şimdi, epistemoloji için trajik bir yapı söz konusudur.

Aslında Hegel'e göre, felsefe trajik bir durumun sonucudur. Büyüyen toplumsal karmaşıklık ve derinleşen işbölümüyle birlikte, toplum şimdi duyumsal bir imgeyle temsil edilemez hale gelerek, yalnızca kavram dolayımında kavranabilir. Onun birliğini hâlâ sezgisel düzeyde hissedebilsek, Hegel gibilere ihtiyaç olmazdı. Ancak görüntüsel göstergelere burun kıvırmak, her durumda rasyonel bir varlık olma vakarına uygundur. Duyular, diğer hayvanlarla müştereken paylaştığımız şeylerdir, bu yüzden, örneğin bir timsah insanlar gibi soğuğu hissedebilir ama özgürlük kavramının cismani olmayan görkemiyle baş edemez. Hegel, akla özgü hakikatlerin, bir varlık olarak erişebileceğimiz alanın dışında yer aldığı, bunların yalnızca temsil yoluyla ayrıştırılabileceği şeklindeki Kant'ın put kırıcı görüşünü paylaşır. Onlarla eşit olmak, onları tutkunun tahrifleri olmaksızın görmek için, bedeni ardımızda bırakmamız gerekir. Şimdi toplumsal bütünlük, dinsel simgeler kümesinde ya da heykeller panteonunda değil, yalnızca Hegel'in zihninde yansıtılabilir. Algısal düzeyde o, bir üçgenden daha fazla tasvir edilemez. O nedenle sanat, bütünselliği kavramsal bir form içinde yeniden kazandıran felsefeye yol açabilir; ama bunu zorunlu hale getiren koşullar –toplumsal hayatın

fragmanlaşması, toplumsal birliğin kendiliğindeki kayboluş– trajik bir hikâyeye aittir. Felsefenin söylemselliği büyük gücünün bir parçası olsa da, sanat yapıtının olağanüstü dolaysızlığını yok eder. Felsefe, çatlak ve uyumsuzluktan çıkar; onun görevi, kendisini doğurmuş belirli yıkıcı koşulları sönümlemektir.

Hegel'e göre trajik sanat, bir yıkımdan ziyade son derece olumlayıcı bir şeydir. Bir zamanlar kendisiyle mücadeleye dalmış Tin'in, kendi birliğini, olumsuzlama dolayımında nasıl yeniden kurduğu konusunda elimizde bulunan ve en güzel işleyen modeldir o. Akla uygun ama tektaraflı olan güçler koşulsuz ve özerk bir gelişme seyrine girerek evrenselden koptuğunda, trajedi, onların cüretkâr istemlerini hükümsüz kılarak, gerisin geri bütüne döndürmeye hazır ve nazırdır. Hegel'in belirttiği gibi, etik öz, onun sükûnunu bozan bireyin çöküşüyle onarılır. *Geist*, trajik bir karşıtlık halinde yarıldıktan sonra, şimdi öz kimliğini yeniden kazanır ve sakince kendi yoluna döner. Trajik sanattan elde ettiğimiz doygunluk, bu aşkınlığa tanıklık etmenin hoşnutluğudur. Sophoklesçi Yazgı, Hegelci Akıl'a dönüşür. "Salt" merhamet ve teröre, ezeli adaletin coşkulu bilgisi yüklenir. Dünya rasyoneldir; ama yine de tuhaf bir şekilde, olgu değeri atfettiğimiz şiddetli bir yıkım dolayımında varolan bir rasyonelliktir bu.

Schlegel gibi Hegel için de trajedi, özgür bıraktığı kuvvetlerin çarpışmasına yüce bir kayıtsızlıkla biter. Mutlak'ın yüksek düzeninde temerküz eden bu güçler, aynı anda galip ve mağluptur. Schopenhaure'la birlikte bu azametli kayıtsızlık, kötücül İstenç olarak az avutucu şekilde yeniden belirir. Belki de biz post-Freudcular, hem Akıl'ın hem de İstenç'in yıkılmazlığından duyulan bu zevkte kendi ölümüyle karşılaşmış bir ego fantezisini sezebiliriz. Hegel'de üzgü ve felaket son nokta değildir; önemli olan Akıl'ın zaferi olup, üzgü bunun altını kendi karşıtıyla çizer. *The Philosophy of Fine Art*'da belirttiği gibi: "Bütünün, belirli bireylerce deneyimlenen zorunluluğu, (trajedide) akılla tam bir uyum halinde ortaya çıkabilir."[6] Doğrusu Marlowe'in, makatına demir çubuk saplanarak ölen İkinci Edward'ının bu görüşü hemencecik onaylaması ihtimal dışıdır. Kendisi mütedeyyin bir Hegelci olan A. C. Bradley, çekilen acıyı rasyonelleştirerek açığa vurmanın onu asla azaltmayacağına keskin bir ferasetle işaret eder.[7] Üzücü ve yürek paralayıcı bir trajik sanat anlayışına, Hegel'de çok az yer vardır.

Marlowe konusuna gelince, Hegel'in düşündüğü modern trajediden ziyade antik çağ trajedisidir. Ama burada da onun düşünceleri önem-

6. G. W. Hegel, *The Philosophy of Fine Art* (Londra, 1920), s. 231.
7. Bkz. A. C. Bradley, 'Hegel's Theory of Tragedy', *Oxford Lectures on Poetry* (Londra, 1950).

li ölçüde *Antigone* tarafından belirlenirken, Aristoteles'in düşünceleri *Kral Oidipus*'a dayalıdır. Birçok genel trajedi teorisinin salt iki ya da üç metinden çıkmış olması çarpıcıdır. Birkaç antik çağ trajedisi, özellikle yerleşik geleneklere karşı çıkan Euripides'in trajedileri ona karşı tanıklık yapmaya çağrılabilirdi. Hegel'e göre, modern tragedyanın karakterleri dünya-tarihsel güçlerinin somutlaşmasından çok, bireysel kişiliklerdir ve etik özlü çatışmalardan çok öznel koşullarla harekete geçerler. Aksine, antik çağ karakterleri, heybetli biçimde kendisiyle özdeştir; onlar "özsel" bir bireyliğin taşıyıcısı olarak tektir ve olanca ihtişamıyla salt kendilerini temsil eder. Burada trajedi, rastlantısal olmaktan ziyade içkindir ve bayağı bir olumsallık yerine içsel bir eylem mantığından çıkar. *Tinin Görüngübilimi*'nde Hegel'in belirttiği gibi, trajedinin karakterleri, bireysel ayrıksılıklar ve rastlantısal olaylardan uzak oluşlarıyla, gündelik hayatın görgül kişiliğinden çok gizli özlerini dile getirir.[8] Hepsinden önemlisi, Hegel'de trajedinin, alçaltıcı bir gündelik hayata duygusuzca nezaret eden tinsel bir mutlağa göre somutlaşmış ve "özleşmiş" olmasıdır.

Geleneksel kurnazlığıyla Hegelci Tin, yalnızca çatışkı ve olumsuzlama yoluyla kendi rolünü yerine getirebileceğini bilir. Bu bakımdan, Søren Kierkegaard'ın *Frygt og Bæven* yapıtındaki İbrahim'den farklıdır; İbrahim, İshak'ı vahşice öldürmenin imkânsız olduğunu ve ona kavuştuğunu bilir ama Kierkegaard'a göre, iman diye bilinen akıl almaz paradokstan dolayı, imkânsızdan caymayı reddeder. İyileşme/yeniden bulma yolundaki Lacanyan analizand [analiz edilen] gibi, İbrahim, yeryüzündeki hiçbir şeyin arzusunu karşılamayacağını kabullenirken bile, sonlu bir şeye sıkı sıkıya tutunarak, imkânsız arzusundan vazgeçmeyi reddeder. Yapıtın yorumladığı gibi: "Birinin arzusundan vazgeçmesi önemlidir ama vazgeçtikten sonra ona sadık kalmak daha da önemlidir."[9] İbrahim'in yolu, Schopenhauerci vazgeçiş/feragat değildir; ama Hegelci olumlama da değildir. Çünkü İbrahim, imkânsıza o kadar inatçı bir biçimde bağlı kalır ki, aslında o gerçekleşir çünkü Tanrı elini uzatır ve oğlunu kurtarır.

Hegelci teleoloji açısından İbrahim'in eylemi, tek kelimeyle anlaşılmaz kalır. Kant gibi Hegel için de etik, bireyin tikelliğini evrenselle ilişkilendirmeyi gerektirir. Kant'a göre, bu, kişinin bireysel arzularını ahlak ödevi adına hükümsüz kılmayı gerektirir; şayet hoşa gitmeyeni hissetmezse, erdemin erdem olması mümkün değildir. Hegel'e göre, Mutlak'a

8. Hegel, *The Phenomenology*, s. 444.
9. Soren Kierkegaard, *Fear and Trembling* (Harmondsworth, 1985), s. 52 [*Korku ve Titreme*, Çev. İbrahim Kapaklıkaya, Ağaç Kitabevi Yay., 2009].

böylesi bir katılım, bireyi mükemmel bir ongunluğa götürür. Fakat her iki durumda da yapı, fedakârlığa dayalıdır çünkü bütünün esenliği tikelden önce gelir. Aksine, İbrahim'inki bu rasyonel, evrenselci türden bir fedakârlık değildir ve bu türden her trajik teleoloji yönünden bir skandalı ve ayak bağını temsil eder. Ama o ne bir *acte gratuit*'tir, ne de bir saçmalık çünkü İbrahim bunun yararlı bir netice doğuracağına, İshak'ı geri getireceğine itimat eder.

Ancak İbrahim de bilir ki bu, mantıksal düzeyde imkânsızdır ve onun eylemi herhangi bir evrensel *telos* adına üstlenilmez. Bu, insanlığın esenliği adına bir şey sağlamasa ve kendi adına hiç hayırlı olmasa bile, oğlunu boğazlamaya hazırdır. Burada klasik trajik kahramandan farklılaşır çünkü klasik trajik kahraman, kendisini devlet ya da halk veya hiddetli tanrıları yatıştırmak uğruna kurban eder, böylelikle etrafında saygı dolu bir merhamet hissi uyandırır. Ama Kierkegaard'ın deyişiyle, kimse İbrahim'e gözyaşı dökmez, onun eylemine hep "korku"yla yaklaşılır. Klasik trajik eylem başka hayatlara yarar sağlar ve bu, trajedi'yi değerli yapan ögelerden biridir. İbrahim'in azmettiği eylem, kesin surette yararsız olması nedeniyle çok daha derinlemesine trajiktir; ama bunu dürüstçe kabulü nedeniyledir ki, Tanrı onu sonunda mutlu bir sonuca ulaştırır. Kierkegaard'ın belirttiği gibi, İbrahim, "güçsüzlük olan bir güç dolayısıyla büyüktür."[10]

Trajik kahraman, evrenseli ifade etmek amacıyla kendi tikelliğinden, kendini yüce bir alana aktararak vazgeçer. Kierkegaard'ın deyişiyle o, "belirli bir şeyi, çok daha belirli olan bir şey adına terk eder."[11] Oysa İbrahim daha ileriye gidip, hem arzusundan hem de evrensel olandan feragat eder, trajik kahramanın tüm ıstırabına katlanarak, bir dönüş garantisi olmaksızın her şeyi terk eder ve dünyevi mutluluğunu yok eder. "Trajik kahraman" diye yazar Kierkegaard, "deyiş yerindeyse kendi baskısını temiz ve şık yapar, olabildiğince kusursuz ve herkes için okunaklı"dır; oysa iman sahibi kimse, "özel olmak uğruna evrenselden vazgeçer" ve başkaları için okunamaz hale gelir.[12] Benzersiz ve indirgenemez surette kendisi olması, kavramı engellemesine bağlıdır. Aksine, tipik trajik kahraman sebatla etik alan dahilinde kalır bu nedenle onun yazgısı tatsız da olsa en azından anlaşılabilir, dolayısıyla trajik-olmayanla aynı düzlem üzerinde yer alır. Kierkegaard'a göre, kader dik dik insanın gözüne bakarken, ne Brutus ne de Agamemnon, İbrahim'in yaptığı gibi "olmaz" diyemedi.

10. A.g.e., s. 50.
11. A.g.e., s. 89.
12. A.g.e., s. 103.

İbrahim benzeri bir iman figürü, tüm tikellerin birbiriyle kayıtsızca değiştirilebilir olduğu etik dolayımı atlar, bunun yerine onu etik söylemin ya da rasyonel alanın dışına fırlatan mutlak ile doğrudan bir ilişki kurar. İbrahim için "Öteki" hiçbir surette sembolik düzenle özdeş değildir. Kierkegaard'a göre, İbrahim, bir birey olarak varolan herkes bakımından en dehşet verici tehlikeyi benimsemeyi göze alıp, cüretkârca evrensele karşı tikeli yücelterek, Hegelci diyalektiğe aykırı bir hayat sürer. Kierkegaard bakımından tek gerçek kahramanlığı simgeleyen bu durum, etik ya da politik alanların eşdeğerliklerinin aksine, bir insanın diğerleriyle mutlak surette kıyaslanamaz ve bu ölçüde onlar için son derece anlaşılmaz kaldığını kabul etmeyi ifade eder. Başkalarının gerçekliği bizim için yalnızca bir "ihtimal"dir ve tüm iman sahipleri "tebdil-i kıyafet"dir. Bu, rasyonel bir politikanın yıkımıdır. Bireysellik, sonlu bir şey üzerinden bir sonsuzluk istemi ve aklı sarsan bir gizemdir: Tanrı'nın ezelden beri bu yeri doldurulmaz özel kendiliğe şekil verip, sonsuza dek bireyin tam indirgenemez öz kimliğinde ortada/şansa bağlı kalmasındaki gizem.

Etiğin Kierkegaardcı "askıya alınması" iman figürünü karakterize eder, trajedi figürünü değil. Fakat az sonra göreceğimiz gibi, bu askıya alma, toplumsal ve ahlaki sonuçlarına aldırmaksızın, bir kimsenin varlığı üzerinde mutlak hak talep etmeye azimli bir bağlılıktır ve Jacques Lacan'a göre trajik kahramanın ayırıcı özelliğini simgeler. Antigone'nin tutumu, İsa'nın çarmıha gerilmesinden toplumsal olarak daha konformist, etik olarak daha basiretli değildir. Kierkegaard'a göre, iman, anlaşılmaz bir kalıntı bırakmadan etik bir söyleme çevrilemez. İmanın bilge için ahmaklık olacağı zamanlar vardır: Bizden yana işleyen bir politik adaletimiz olmasına rağmen,. örneğin, düşmana askerî bir saldırı başlatmayı reddetmemiz ve bu reddin sonucu, düşmanın bize saldırması gibi. Ama etiği askıya almanın barbar bir parodisi, yani kötülüğün seçkinciliği diyebileceğimiz bir şey de vardır. Bu, sadece iyinin değil, aslında etik alanın dışında var olduklarına inanan kötülük fanatiklerinde simgeleşen bir seçkinciliktir. Bu kaos uzmanları erdeme azıcık saygı duysa, aynen ahlaksızlık kadar ümitsizce küçük burjuva olan bir şeye saygı duymazdı.

Hegel ve Baudelaire'den, Nietzsche, Dostoyevski, Yeats, Claudel ve T. S. Eliot'a kadar uzanan bir modern düşünürler dizisi bağlamında, trajedi, ayrıcalıklı bir bilişsel tarz, soyut ve kurgusal düşünmeye yatkın bir azınlığa ayrılmış tinsel bir deneyimdir. Gerçekte seküler çağ için, bu çağın kabalığını yüksek bir bilgelikle karşılayan yapay bir din biçimidir. Pathos'la ilgili heyecanlı bir pasajında George Steiner, şun-

ları yazar: "Hume ve Voltaire ile birlikte, şiddetle intikama gerek duyan Agamemnon'dan bu yana akla dadanmış ve sıklıkla ona yapılan yüce ya da korkunç ziyaretler tamamen ortadan kalktı ya da melodramın gaz lambasıyla aydınlanan zevksiz salonlarına kapandı."[13] Şüphesiz Steiner, Hume ve Voltaire kadar yazılı bir Tanrı'dan kuşku duyar; ama yine de dinin ruhu, modernitenin inançsızlığına karşı bir istihkâm olarak kurtarılmalıdır. Bir kimse kişisel olarak Tanrı'ya inanmasa da, gündelik hayatta yaptığı iyi bir şeyler olabilir. Trajik içgörü, kıyaslanamaz biçimde gündelik etik alana, rasyonaliteye, ortak hissiyata vb üstündür. Graham Green'in *Brighton Rock*'unda Ida Arnold, işgüzar ahlakçılığı ve yavan banliyö klişeleriyle, bir bakıma kesinlikle kahrolası Pinkie kadar takdire değer değildir çünkü Pinkie'nin günahkârlığı da, aynen bir aziz kadar kurtuluş ve cehennem azabıyla ilgilidir. Kenar mahallede çaycılık yapmaktansa, cehennemde saltanat sürmek daha iyi.

Thomas Mann'ın *Der Zauberberg*'indeki[14] cizvit Naphta, Tanrı'nın ve şeytanın hayata, başka deyişle "burjuvalık"a, akıl ve erdeme düşman olma yönünden uyum halinde olduğunu iddia eder. Mann'ın *Doktor Faustus*'unun Adrian Leverkühn'ü, ılımlı burjuvaziyi oluşturan akılalmaz bir derin yalnızlık ile yüksek uçuşlar arasındaki ritimden söz eder. Onun müziği, "en iğrenç ile en kutsal olanın esaslı bir özdeşimini açığa vurur". Tanrı ve şeytan, göz kamaştırıcı zirvelerinde aynıdır. *Doktor Faustus*'daki şeytan, kibirli bir halle teolojinin tek emanetçisi olduğunu ilan ederek, dinin dışlayıcı gizemlerini küçük burjuvanın bayağılığıyla karşılaştırır. Şeytan'ın demek istediği şudur: Kötülük, modern dünyada metafizikten kalan her şeydir. Platon, *Devlet*'te görüşünü açıklar: Gerçekte olağanüstü kötülük, zinde ve kabiliyetli karakterlerden çıkar, basit ve önemsiz karakterlerden değil. "Ortaçağ Hıristiyanlığı'nda" diye yazar Jean-François Lyotard, "günahkâr ve günah çıkartan papaz, cadı ve üfürükçü, seks ve azizler arasında sınırlı bir suçortaklığı kurulur."[15]

T. S. Eliot'un *İçi Boş İnsanlar*'ı ve *The Waste Land*'ın[16] kirli insanlarıyla ilgili sorun, lanetlenmek, reddedilmek için bile fazla sığ olmalarıdır. Göz alıcı bir günahkârlık uğruna bir parça bir araya gelseler, belki az bir kurtuluş şansları olurdu. En azından kurtaracak bir şey olurdu. Ama Eliot'a göre, insanlık fazla gerçeklik taşıyamaz ve tanrısalın kutsal terörüne karşı bir savunu olarak, pespaye banliyö erdemlerini oluşturur. Pascal'ın *Pensées*'teki ifadesiyle, 'kötü' basittir oysa 'iyi', eşi benzeri olmayandır. Ama Pascal'a göre belli bir kötü vardır ki, gerçek iyi kadar

13. George Steiner, *The Death of Tragedy* (Londra, 1961), s. 194.
14. *Büyülü Dağ* 1-2, Çev. İris Kantemir, Can Yay., 1999.
15. Jean-François Lyotard, 'Adorno as the Devil', *Telos* no. 19 (İlkbahar, 1974), çeviri düzeltildi.
16. *Çorak Ülke*, Çev. Yaşar Günenç, Yaba Yay., 2000.

onun türüne az rastlanır. "Bu özel kötü, çoğu kez bu nedenle iyiymiş gibi görünür. Gerçeği söylemek gerekirse, bu kötüye kavuşmak, iyiye kavuşmak kadar olağanüstü bir ruh yüceliğini gerektirir."[17] Herkes sıradan bir günahkârlığı arzulayabilir ama melun olmak, gerçek bir üstatlığı gerektirir. Muhtemelen Pascal'ın düşündüğü "kötü" bizim demonik dediğimiz şeydir. Bunu ilerleyen bölümlerde irdeleyeceğiz.

Kutsal ve Şeytani'nin birbirinin ayna imgesi olduğu öğretisi, Gnostisizm'in sapkınlığına, Tanrı'nın kendi anlaşılmaz varlığı içinde iyi ve kötüyü kapsayarak katlandığı şeklindeki yapısökücü inanışa yakın seyreder. Birkaç gözü pek ruha göre, ayyaşlık ya da gaddar bir Baudelaireci tarzla insan deneyiminin kirli tortularını soğurma yolu, kutsallık kadar Tanrı'ya geçerli bir yaklaşma yoludur. Doğruyu ardınızda bırakıp yeniden kutsallık alanına çıkmanızı sağlayabilen bu yozlaşmalı yuvarlanma bilinciyle, istemeyerek cehennemden geçmeye mecbur kalıp, böylelikle daha derinlikli bir hayat için mücadele ettiğiniz bildik bir trajik eylem çeşidi arasında ince bir çizgi vardır. Gnostisizm bu trajedi türünün tüyler ürpertici bir parodisi, sonun dünyevi bilgisini edinmek uğruna kendi kendinizi yıktığınız, öyleyse iyi ve kötü gibi saf kutupsallaşmalara kayıtsız kalan bir haldir.

Teoloji üzerine makaleler yazan Dostoyevski'nin İvan Karamazof'u, seçkin bir kâfir grubun üyesidir. İvan, Tanrı'yı reddetmek için ona inanmaya gerek duyar ve bu anlamda Tanrı'nın var olduğunu bilmek için mükemmel bir sebebi vardır. İvan'ın yoz erkek kardesi Dimitri, engin sefahatinden ötürü Tanrı'ya şükreder. Romandaki bir karakterin onun hakkında söylediği gibi: "Böyle serkeş ve sefahat düşkünü tipler için, aşırı bir aşağılaşma deneyimi, saf bir iyilik deneyimi kadar hayatidir" (4. Kısım,12. Kitap, 6. bl.). Meryem Ana'nın kusursuzluğuyla ışığa gömülebileceğiniz ama yine de Sodom'dan vazgeçmeyebileceğiniz yorumunda bulunur roman. Mübarek Alyoşa bile, kendi damarında Karamazoflar'ın pis kanını taşır. Böylece *the holy-fool*, yani Alyoşa'nın akıl hocası rahip Zosima'nın her şey kutsaldır felsefesi, İvan'ın Tanrı yoksa her şey mübahtır şeklindeki uçarı inancının öbür yüzü olabilir. Birçok tanrıtanımaz gibi, İvan baş aşağı bir metafizikçidir, kutsallıkla kurduğu olumsuz ilişki, Alyoşa'nın olumlu ilişkisi kadar içtenliklidir. *The End of the Affair*'deki [Zor Tercih] Bendrix gibi, Tanrı'dan o varmışçasına nefret eder. *Prestuplenie i Nakazanie*'nin[18] Raskolnikov'u, iyi ve kötüye aşkın ruhani seçilmişliğini kanıtlamak uğruna yarı şuursuzca öldürür. Cinayete değil, onun estetik saflıktan yoksunluğuna, klasik bir trajik hikâye kahramanının saygınlığını zedeleyici şekilde işi eline yüzüne bulaştırmasına hayıflanır.

17. Blaise Pascal, *Pensées* (Londra, 1995), s. 187.
18. *Suç ve Ceza*, Çev. Engin Altay, İletişim Yay., 2011.

Bu trajik seçkincilik T. S. Eliot'un aşağı eğimli dramasında izlenebilir. Nasıl ki Brecht, tiyatro izleyicisinin yatay olarak bölünmesi gerektiğini düşündüyse, Eliot da onun dikey olarak katmanlaştırılması, oyunun kendi içindeki anlam düzeyleriyle *cognoscenti*'ye[19] göre düzenlenmesi gerektiğini düşündü. Aynen izleyici gibi oyun da, düşünsel ve ruhsal kertede olup biteni anlayan seçkin birkaç kişiyi, eylemin anlamıyla ilişkili belli belirsiz bir anlayışı el yordamıyla arayan oldukça geniş bir karakterler grubunu ve hem kurtuluş hem de lanetin dışında kalıp, neler olduğu konusunda hiçbir ipucuna sahip olmayan dışsal ve tali nitelikli bir sığ [*groundling*][20] grubu içerir. Sahnedeki karakterlerden yalnızca birkaçı onların kafiyesiz şiirle konuştuğunun farkındadır; Eliot'un kafiyesiz şiir grubu bu ayrıma imkân verecek kadar ılımlı ölçüde düşük-profillidir. Agatha Christie-benzeri başlığıyla, tavlamak amacıyla aşağı halk yığınlarını çeken muzip bir duyumculuk altında yüksek bir ruhsal dramayı saklayan *Murder in the Cathedral*, bu düzeyleri ayinsel [*liturjik*] bir formla bağlayabilir çünkü anlamlar Thomas'dan aşağıya doğru, muğlak ama yine de Canterbruy kadınlarının korolu söylevindeki anlamlı bir forma varacak biçimde süzülür. Thomas'ın kendini-fedası, ruhen sıradan bu halk çeşitliliği tarafından yalnızca belli belirsiz idrak edilmesine karşın, yine de onların ve ayrıca belki de izleyici topluluğunun yaşamlarında etkisini üretir.

The Family Reunion dönemiyle, bu kez Hıristiyan'dan çok Yunan olan ayinsel form, bilinçli biçimde ironik, ruhen bilgili olan ve olmayanlar arasındaki açığı kapatmak yerine onu açığa vurmak amacıyla Old Possum tarzı muzipçe tasarlanmış gözükür. Furia'lar sahnesine misafir odası penceresinde görünürlük kazandırma yoluyla Eliot, yüksek sosyetenin çorak toprağına belli bir metafizik anlam sokma anlayışıyla alay etmek umutsuzluğuna teslim olur. Dolayısıyla Ibsen'de olduğu gibi tüm anahtar olaylar sahne dışına sürülürek dramatik tarzda sahnelenmek yerine, yalnızca anıştırılır, kadın ve erkeklerin şarap içip, çalılıklar arasında başıboş dolandığı bir dünyayla uyumsuzca çelişir. Fakat Eliot'un hem yas tutması, hem de hoşlanıyor görünmesi tutarsızlıktır. Oyunlar bağlantısızlıktan sapkın bir zevk alır. Sahnede gözlediğimiz gelgitler, tiyatral eylemin gerçekte sürdürmek için fazla kırılgan olduğu genelde biraz daha esrarlı bir günah, suçluluk ve kurtuluş dramasının yalnızca nesnel bir alt-bağlaşığıdır; bu drama doğal akışını tamamen başka bir yerde, özellikle geçmiş diye bilinen o yabancı ülkede sürdürür.

19. *Cognoscenti:* Özel bir alanda, özellikle güzel sanatlar ve edebiyatta üst düzey bilgisi olan kimse, ehil, erbap. (ç.n.)

20. *Groundling*: Terim sığ ya da basit zevkleri olan kişiyi belirttiği kadar, eski tiyatroda ayakta duran tiyatro seyircisini de tanımlıyor. (ç.n.)

The Family Reunion'un sahne faaliyeti, ruhsal değerler karşıtıyla aydınlansın diye kasıtlı biçimde zayıflatılır; ama bu taktik, söz konusu değerlere gerçekleşebileceği bir alan bırakmayarak kendi bindiği dalı keser. Ne yazik ki böyle fakat bu maksatlı bir düzenektir de. Sanki eylem bir düzeyde gerçekleşir, anlam bir başka düzeyde ya da *Dört Kuartet*'in dili örneğinde, sanki deneyim kazanmış ama anlamı kaybetmiş gibiyizdir. Aslında Harry'nin günahla dolu geçmişi bakımından, gerçekte olup bitenler ya da fiilen bir şey olup olmadığı sorusu fazlaca bir önem taşımaz. Görgül olaylar esnafa göredir, ruhsal seçilmişe göre değil. Ayrıca Eliot, gerçeklikten fazlaca etkilenmez. Bir oyun yazarı için yeterince şaşırtıcı olan bu, eylemi umursamaz yöntem, Thomas'ın gerçek katili üzerindeki vurguyu azaltarak, bunu olayın çevresinde kümelenmiş olağanüstü yan anlamların aksine bir sahne yönergesindeki alt-tümceye gönderen *Murder in the Cathedral*'de önceden gösterilir. Eliot'da önemli olan eylem değildir, o eylemin her koşulda bir yanlış bilinç olan bilinci bile değil; önemli olan, kendini tamamen farklı bir sahnede dışa vuran ruhsal ya da bilinçdışı anlamlardır. Dramatik biçimin sorunu, eylem ile anlamı kaynaştırmak değil, onların gösterişli şekilde kesişemediği bir uzam sağlamaktır.

Dramayla aynı ikiliğe yakalanan *Dört Quartet*'in tekdüze ve daha dünyevi söylemine, daha gizemli ve sembolist bir dil sokulur fakat yalnızca bu iki dil dizgesinin birbirini etkisizleştirmesi için. Gerçeklik, bu ayrışık ve sıkıntıyla birbirinden seken yetersiz lehçeler arasındaki uyumsuz boşluklarda anlık olarak görünüp kaybolan gelişigüzel biçimler altında fark edilebilir. Ancak bu, Bedenleşme'yle, dönen dünyanın hareketsiz noktasında zaman ve ölümsüzlüğün ara kesitiyle bu denli meşgul bir şiir için bir sorundur. Teolojisinin tam da tanrısal bir kefaret tiyatrosu türü bir seküler tarihi dayattığı esnada, şiirin dili, *Çorak Toprak*'ınkinden hiç de daha az kısır ve alçakca gözükmeyen bu dünyaya özel bir değer vermekten inatçı biçimde kaçınır.[21] Zaman, yalnızca zaman aracılığıyla fethedilir. Sanki Bedenleşme her şeyi farklılaştırır ve sanki hiçbir fark getirmez. Şiir edimsel bir çelişkidir, biçimi içeriğiyle çelişir. Eliot'un teolojisine rağmen, şiirsellik tereddütsüz biçimde bir anti-bedenleşmeyi, yaradılışsal bir hayattan duyulan çileci bir şüpheyi sürdürür, *Dört Kuartet*'in söz-merkezci karşıtı dilinin yaptığı gibi, söz, Söz'ün dolu varlığını, buradalığını yakalayamaz.

Tüm alaycı yenilgiciliğine karşın, *The Family Reunion*, Harry'nin kefaretini hâlâ kişisel bir sorun olmanın ötesinde betimleyebilir. Bu, Mary ve Agatha'yı da bağlar; ama yine de onların kurtuluşa giden yol-

21. Bu dizeler konusunda mükemmel bir Eliot analizi için bkz. Graham Martin, 'Language and Belief in Eliot's Poetry', Graham Martin (der.), *Eliot in Perspective* (Londra, 1970) içinde.

da kendilerini yapayalnız bulması gerekir. Bundan böyle kolektif eylem yoktur; oysaki bağlantılar hâlâ tesis edilebilir. Gösterdiği çoğu kez anlaşılmazlığı olsa da, hâlâ bir koro vardır. Ancak *The Cocktail Party*'de[22] Eliot'un, ruhen koyun gibi bön ve ezik olanları, seküler günah keçilerinden Tanrısal heybetteki ayrımı, onun son korkunç parodisini gerçekleştirir. İmdi, onun dramatik biçimleri, sıradanlık ve yoğunluğun birbirini sürekli engellemesinde ya da yapmacık metafizik söylemlerin bir telefonla kurnazca yarıda kesilmesinde olduğu gibi, kendileriyle kafa buluyor, kendilerini parodileştiriyormuş gibidir. Kurtarıcı figür, şimdi psikiyatrist Reilly'dir, seküler ruhbanlığın bir üyesi; bu tip bir ruhbanlık karşısında Eliot'un Muhafazakâr-Anglikan küçümseyiciliğini hayal etmek pek de zor değildir. Fakat bu bir anlamda ince bir şaka olsa da, başka bir anlamda amansızca ciddidir: *West End*[23] kokteyl partilerinin ruhen büzüşmüş dünyasında psikiyatrik hakikat, belki de dinsel vahiye en yakın hakikattir. İnsan türü gerçekliğe çok fazla katlanamaz. Böylesine yüksek/haşmetli bir söylemi olsa olsa bir cırcır böceğinin ayaklarını ovalayarak çıkarttığı ses kadar anlamlı bulabilecek insanlara manevi anlamlar dayatmaya çalışmanın bir manası yoktur.

Bu nedenle kutsal ve seküler arasındaki yarığı kapatma girişiminden, kendine alaycı şekilde bir hoşgörü bilgeliği süsü veren bir yenilgicilikle vazgeçilir. Celia'yı dünyadan kurtaran, Edward ve Lavinia'yı tatsız sosyal rutinlerine öncekinden daha anlayışlı bir ruh haliyle dönüş yaptıran psikiyatrsit Reilly, iki alan arasında kırılgan bir bağdır. Diğer karakterlerin, asıl ruhsal dramanın anlamını belli belirsiz ve yalnızca anlık kertelerde görmesine izin verilir, muhtemelen *The Family Reunion*'da olduğundan daha fazla. Zorlandığında bu mankafa sosyalliklerin az buçuk ruhsal bir içgörüye davetiye çıkarabilmesi, solgun sosyal dünyalarına uygun örtük bir savunudur. Her bir dünya –metafiziğin ve Martinilerin dünyası– kendi minvalinde zorunludur; ama birbirine karışmaları yalnızca kuvvetli bir muamma yaratır. *The Family Reunion*'da, en azından farklı algılama düzeyleri arasında bir çatışma vardı; oysa şimdi bu düzeyler ayrışmış ve her biri kendi hesabına onaylanmış gibidir. Alelade yaşam kötü bir şakadır ama böylece Celia'nın şehadetidir; seküler tarih inayetten yoksundur ama çoğumuzun çekip çevirebileceği en iyi şey olarak benimsenmelidir. Birkaç yalnız hayalperest dünyayı inkâr edebilir ama kalanlar için ona riayet etmek en iyisidir. Liyakat madalyası kabul edilmeli ve manen bütün anlamsız uğraşlardan vazgeçerken, Londra gece kulübü semtindeki ince-çizgili bir yaşamın ardına düşülmelidir.

22. *Kokteyl Parti*, Çev. Bülent Ecevit, Bilgi Yayınevi, 1975.
23. *West End*: Londra'nın ünlü moda merkezleri ve tiyatrolarıyla tanınan bir bölgesi. ç.n

Böylelikle kefaret, başkalaştıracağı alandan yalıtılır, bu hamleyle de keskin bir eleştirden bağışık kalan kuş beyinlinin alanı mühürlenir. Aslında aşkınlık, şimdi tersi kadar saçmalıklarla gülünç hale sokulur. Aziz Celia'nın bir Afrika karınca yığını yanında çarmıha gerilmesi, Alex'in maymunları yemekten lakayt biçimde söz etmesi gibi, oyun boyunca ilerleyen ve yorucu biçimde kendini madara eden bir kara mizah tarzı başka nasıl açıklanabilir ki? Şehadet hâlâ yer bulur ama *West End*'den çok uzaktır ve sonuç vermez. Muhafızlar düzeneği hafiye hikâyesini parodileştirir ve basit bir kır evi hayatını hicveder; fakat ruhani sorunları aynı derecede dalgaya alıyor gibidir bu nedenle üst sınıf hayatının anlamsızlığıyla birlikte, bu doğal olmayan figürlerin odaklandığı aşkın meselelerin anlamsızlığını simgeler. Aşkınlık anlamın üstüne yükselirken, ahmaklık onun altına düşer. Her iki durumda da sonuç aynıdır: Boşluk. Eğer toplumsal varoluş yaşam-daki-ölümse, şehadet ölüm-deki-yaşamdır; fakat onun sayesinde yeniden dirilmek, bir çene çalma odasından bakıldığındaki kadar önemsiz görünür.

Eliot'un üslubuna göre fazla Protestan kalsa da, Kierkegaard, *Begrebet Angest*'in [Kaygı Kavramı] 3. bölümünde yeralan demonik konusundaki yorumlarında olduğu gibi, bu trajik seçkinciliği paylaşır. *Ölümcül Hastalık Umutsuzluk*'ta şöyle yazar: "Hayatlarını bir dereceye kadar ruh kategorsinde yaşayan çok az insan vardır."[24] "Çok az" Eliot düzyazısının gözde ifadesidir, nerdeyse yazarına bedensel bir *ürperti* verir. Kierkegaard'ın yapıtı, Protestanlık'ı evrensel felsefe statüsüne yükselterek imkânsızı gerçekleştirmeyi becerse de, sonuçta seçilmişi korumayı sürdürür. Trajedi, Ida Arnolds'un kendini beğenmiş küçük burjuva etiğine bir panzehir ve *Verstand*'a [Zihin] karşı bir *Vernunft* [Akıl] durumudur. Ancak Kierkegaard, trajediyi salt etik alana havale ederek, halk tabakası için manasız ve akıl ermez olan bir imanla onun menzili dışına çıkmasıyla seçkinci meslektaşının bir adım önüne geçer. Kierkegaard'ın söylemiyle, "anlaşılmazlığın ebedi acısını" üstlenemeyenler, hümanistler ve kamu ahlakçılarıdır; "başkalarının saadet ve kederi için duydukları abes kaygı sempati adı altında onurlandırılır ama bu gerçekte gösterişten başka bir şey değildir".[25] Trajedi, genelde daha yüksek tutkuları işleyerek, kendini sıradan insani sempatilerden uzak tutsa da, iman bu sempatilere çok daha tepeden bakar. Günah gibi, tüm etik hayat gemisinin çarparak tuzla buz olduğu bir kayadır o.

Kierkegard, *Ölümcül Hastalık Umutsuzluk*'ta, çoğu kişinin iman şöyle dursun, neredeyse umutsuzluktan da uzak olduğu yorumunda bulunur.

24. Soren Kierkegaard, *The Sickness Unto Death* (Londra, 1989), s. 88.
25. A.g.e., s. 107.

Ya da umutsuzluk içinde olduğunu bilmekten. Çünkü Kierkegaard'da umutsuzluk, yanlış bilinçlilik fark edilmesini önlese de insanlığın en müşterek durumudur. Umut-suz-lanabilmek, düşünce ürünü olmayan canavarlara karşı bizim eşiğimiz ve kaçınılmaz akıbetimizdir. Kakımlar ve kanguruların sorunları olabilir; ama bitmeyen bir ümitsizliğe gömülmek, onlarda söz konusu değildir. Umutsuzluk yeteneğimiz, hem tükenmez bir değer hem de mutlak bir yıkım ve hiç akdedilmemiş en büyük makus kaderdir. Zira hakikate ulaşabiliriz; ama yalnızca olumsuzluk vasıtasıyla, trajik olarak ve bir insan, Tanrı'nın yalnızca bir ihtimal gibi kaldığı kesin bir yıkım eşiğine getirildiği zaman. Şu halde, yalnızca İbrahim gibi iman sahibi ve mutlak bir çıkmaza yakalanmış bir kişi, Tanrı'nın bu zor durumdan yeni bir hayatı her nasılsa çıkartabileceğine itimat edebilir. O, Tanrı'nın her şeye rağmen kurtaracağını onulmaz biçimde mahvetme çelişkisini yaşar. Aslında trajedi aşılabilir; ama yalnızca insanın kendi umutsuzluğuyla yüzleşmesi ve onu boydan boya katetmesiyle. Ve ruhani bir zümre dışında, bu, tamamen erişilmez bir eylemdir.

İnsanlık durumunun kritik olduğu görüşüyle Kierkegaard, kesinlike trajik bir düşünürdür. İman, istikrarlı bir durum olmayıp, sömürülen canlı emeğin salt diyalektik akılla sentezlenemez tüm çatışkılarını yüklenen varoluşsal bir mücadeledir. Sokratesçi ironi, bir ölçüde Kant ya da Schopenhauer gibi insan ile kutsal bilgi arasına bir çizgi çizerek, onların arasında belli bir saygılı mesafeyi korumayı başarır. Ancak Sokratesçi ironi, cehalet adına günahın da bir reddidir, bu yüzden bütün yanlış yollarda anti-trajiktir. Umutsuzluk en değerli meskenini mutluluğun tam kalbinde bulur, *Kaygı Kavramı*'ndaki gibi, tüm dolaysızlığın merkezinde hiçliğin adsız dehşeti vardır. Kendisi olarak tanınan sonsuzluğun biricik parçası, daima telafi edilemez olan bir kayıptır. Theodor Adorno'nun belirttiği gibi: "Kierkegaard'da trajik, sonsuzla çatışmaya giren, ona göre ölçülmüş ve sonsuzun ölçüsüyle yargılanan sonlu bir şeydir."[26] Ve sonsuzluk karşısında, her iyi Protestan'ın bildiği gibi, daima yanlış içindeyizdir.

Hegel, trajedinin derinliği, ciddiyeti ve yoğunluğunu duygucu sulandırmalardan kurtarmaya çalışan ama aynı zamanda onu Aydınlanma Aklı'yla uzlaştırmaya çaba gösteren önemli bir trajedi kuramcısıdır. Bu

26. Thedor W. Adorno, *Kierkegaard: Construction of the Aesthetic* (Minneapolis, 1989), s. 16. Bir tür Kierkegaardcı etik, yakın dönemlerde Jacques Derrida tarafından gündeme getirildi. Derrida'nın *The Gift of Death*'ı (Chicago, 1995), etik kararların, aynı anda zorunlu ve 'imkânsız' olduğunu, tümüyle bilgi ve uylaşım alanı dışına düşüp, tam olarak nüfuz edilemez bir ötekilikle ilişki içinde üretildiklerini ileri sürer. Doğrusu umarız, Derrida bir mahkemede jüri üyesi olmaz.

durumda karşı-Aydınlanma'nın önemli trajik filozofu, Kierkegaard'ın rasyonalizme olan nefretini Protestan bir görüş açısı yerine pagan bir bakış açısıyla paylaşan Nietzsche'dir.[27] Ama Nietzsche'ye göre trajedi, bir çeşit felsefi tanrıbilimdir ya da Hegel'de olduğu gibi bir kötülük savunusudur. Ayrıca ona göre trajik sanat, trajik bir parçalanmaya bir ket vurmadır çünkü Apollon'un teskin edici merhemi Dionysos'un ilkel yarasına bastırılır. Eğer Hegel'in trajik olmayan trajedi teorisi onulmaz yıkıma karşı bilinçdışı bir savunuysa, Nietzsche de yüksek sesle bu konumu tartışmaya açar. Nietzsche'ye göre, trajedi, modernitenin en yüksek eleştirisidir, bu, trajik sanat açısından vasati bir çağda konunun önemli yer tutmasının da bir nedenidir. Trajedi, bilime karşı mit, ahlaklılığa karşı "yaşam" söyleme karşı müzik, ilerleme yerine öncesiz-sonrasızlık, çaylak bir insaniyetperverliğe karşı acıdan mest olmak, sıradanlık yerine kahramanlık, etiko-politikayla estetik savaş, kamusal ve kültürel olana karşı barbarlık, Apolloncu toplumsal düzene karşı Dionysosçu bir delilik meselesidir. Bu görüş, günümüzde postmodern kuramlaştırmayla ortaya çıkan ve tam bilinmese bile büyük ölçüde Nietzscheci olan bir sendromdur.

Nietzsche, yaratıcı bir bellek yitimi ya da mit aracılığıyla geçmişin geri kazanılması adına, geçmişi baş edilmez diriliğinden yoksun bırakan ruhsuz bir tarihselciliğe karşı çıkar. Bu, Marx'ın "tarih karabasan"ının anti-trajik evirtimidir: Yaşanan günde kahramanca eylemi engelleyen ne varsa unutarak ya da yalnızca yararlanabileceklerimizi anımsayarak geçmişin travmatik ağırlığından yakamızı kurtarırız. Şimdiki zaman, arkaik olanın dayanılmaz ağırlığı altında ezilerek ölmeyi kabullenmek yerine, onun ilkel enerjilerini açığa çıkartarak, durumu kendi lehine çevirir. Sonradan bu, Henrik Ibsen'de, trajedinin paradigması olarak benimsenecektir. Ancak Nietzsche'ye göre, unutkanlık trajiktir de; fakat, bu kez bir değişkenlik merasimi, zalim olanı skandal bir olumlama, insanlıktaki barbar ve hayvani olanı, yaşamın inatçı yok edilmezliğini esrik bir onay anlamında bir trajedi. Değişkenlik, insan hayatının yavaş yavaş yok olması, değişmez ya da ebedi olana ille de saygı sunulması gibi garip bir varsayım etrafında, geleneksel bağlamda hüznün *toposu* oldu. Nietzsche'nin birçok özgün vuruşlarından biri, bu öğretiyi sorgulamak, uçucu, eğreti ve kalımsız olanda neyin yanlış olduğunu irdelemek yönünde sergilediği girişimdir.

Nietzsche'ye ve sonradan Joseph Conrad benzeri rahip yardımcılarına göre, yalnızca tiksindirici varoluş kaosunu maskeleyen belli olumlu

27. Bu husus, Roland Galle'nin şu denemesinde ortaya konuyor, 'The Disjunction of the Tragic: Hegel and Nietzsche', N. Georgeopoulos (der.), *Tragedy and Philosophy* (Londra, 1993) içinde.

mitler vasıtasıyla maksatlı davranabilir, benliğe yaşamcıl bir amaç yalnılsamasını katabiliriz. Freud, sorunu kendi yöntemiyle ele aldı. Louis Althusser'in "hayalî" kavramına dayalı ideoloji teorisi de bu öğretiden uzak değildir. Tarihsel olarak yalnızca bellek yitimi, kendini-unutmak, öz-şiddet ya da bastırma sayesinde eylemde bulunabileceğimiz görüşü, modernitenin trajik akidesi olup, ardında Nietzsche'nin gölgesi önemli bir yer tutar. Aksi takdirde Hamlet'in kaderine mahkûm ediliriz. Ancak trajedi hem kurtarıcı yanılsamaların evi, hem de bunların sakladığı korkuların yıkıcı bir açığa vuruluşudur. Trajik insan, Platoncuların dogmatik biçimde aşmış göründüğü yanılsamanın zorunluluğu ve güzelliğini onaylayacak kadar cesur olan, gerçeğin uçurumuna dik dik bakan, taşlaşmadan onun kenarında dans eden ve bilgelerin tarih dediği şeyi kirli bir kan, sıkıntı ve terör soy kütüğü olarak okuyan kişidir.

Walter Benjamin gibi Nietzsche için de, her uygarlık belgesi aynı anda bir barbarlık tutanağıdır. Nietzsche'nin barbarlığı daha az reddettiği kesindir ama onu tam onaylamaz da. Trajedi, Conrad'ın *Karanlığın Yüreği*'ndeki Kurtz'un yalnızca ölüm anında dile getirebildiği korkudan yana bir yaşam tarzıdır. Ayrıca "kültür" Nietzsche'nin yıkıcı ölçüde kibirli tanımıyla, bu dehşetler karşısında kendimizi duygusuzlaştırmak amacıyla aldığımız uyuşturucuların adıdır. Bu durumda Nietzsche, kültür insanı yerine *satir*'i, yani gelip geçen nice uygarlıklar görmüş, sonuçta onların hepsini uğurlamış, doğanın sonsuza kadar aynı kalan, alaycı, yerli ve libidinal yaratıklarını koyar.

Biçimsel olarak düşünülürse, Nietzsche'nin trajik olumlaması Hegel'inkinden tamamen farklı değildir. Eğer Hegel trajediyi Akıl'ın egemenliğini kuvvetlendiren Apolloncu bir tatminle düşünüyorsa, Nietzsche de onu yaşamın yıkılmazlığından büyük keyif alan Dionysos türü hazla düşünür. Bireyin kurban edilmesi, sadece bu hazzın artmasına yol açar. Nietszche'nin geleneksel dehşet verici eğilimiyle *Trajedinin Doğuşu'nda* belirttiği gibi, trajik kahraman, "zevkimiz adına olumsuzlanır." Bu ilk denemeye göre, bireysellik acının ve kötülüğün gerçek kaynağı olduğundan, bireyleri parçalayan Dionysos türü gazap alkışlanır. Trajedide bireyler, tanrının bir maskesidir yalnızca. Dionysos'un baş rahibi sıfatıyla Nietzsche, trajik sanatta, yıkımdan ve yaratımdan haz alan bir aşırılığı ve dehşeti, bir coşkunluğu ve kargaşayı bulur, yani sadistik *jouissance*'ı, sonsuz bir kavganın, acımasızlığın ve yeniden doğum akışının hiç bitmeyeceği avuntusuyla sağlama alınmış mutsuzluk ve katliamlardan elde ettiğimiz, *Thanatos* ya da ölüm güdüsü alanını. Hıristiyan inancına ilişkin bir pagan parodisindeki "sonsuz hayata inanıyoruz" ifadesi, trajedinin coşkulu haykırışıdır. Hiç değilse, fanilik kalıcı olmaktır.

Bu esnada biz izleyiciler, bu kadar çok bereketli hayat türü coşkuyla dünyaya gelecekse, varoluşsal bir saldırganlık ve gaddarlığın kaçınılmaz olduğu güvencesiyle, bu keyifli ve feci hovardalıkla özdeşim kurarız. Dolayısıyla bu ikircikli sürece verdiğimiz tepki, onun sadomazoşizmi ile atbaşı gider. Haz ve acı, korku ve şefkat, esrime ve tiksintinin karışımı olan duygular hissederiz. Bunlar, Nietszche'ye göre trajik hazzın kusurlu kaynaklarıdır. Hikâye kahramanının azaplarıyla tüylerimiz ürperir ama yine de onu yıkılmış görmekten zevk alırız; saf görüntüsünden hoşlanırız ama onun yadsınmasından da. "Niçin" diye sorar Nietzsche, eğer acı yoğun bir gerçekleşim ve bir tatmin kaynağı olmasa, bunca farklı türde temsil edilir miydi? İlk elde sadizmi ahlakileştirmemekte ama işin doğrusu onu olumlamaktayız. Raymond Williams uygun bir deyişle, "acının acımasız bir rasyonalizasyonu" diyordu buna [28]. Ölenlerin şiddetli ıstırapları içimize işlerken, onların yok oluşunda ölümsüz yaşam gücünün işbaşında olduğunu sezinler, her şeyin bu gösterişli ölüm, yıkım ve yeniden doğum merasiminde sonsuz bir zamana döneceği düşüncesiyle avuntu duyarız (bir geç-Nietzscheci olan W. B. Yeats, yüreğine su serpildiğini hissedecekti).

Bu yok olmaz gücü, geç-dönem post-Schopenhauerci Nietzsche, Güç İstenci diye adlandırır; ama böylelikle trajedi konusunda ilk denemesinde yer alan görüntü/gerçeklik modelini bir kenara atar. Sonraki yazılarının görüngücülüğünde, İstenç, görünümlerin altı ya da ardındaki bir *noumenon* [kendinde şey] olmak yerine, sürekli değişen kendi "görünümler"iyle bağlaşıktır; bir yüceltimle kendini olumlama ve varlıkların tahakküm uğruna kesintisiz çarpıştığı estetik bir kuyruk-kovalamaca oyunudur bu. *Übermensch* [*Üstinsan*], neşe ve sükûnetini bozmaksızın bu temelsizliği istemeye, dahası onu bitmek tükenmez ve tiksindirici surette anlamsız yinelemeyle istemeye cüret eden kişidir. Bu kesintisiz evrensel oyundan trajik ya da komik olarak söz edemeyiz çünkü Güç İstenci sadece varolan ve kendi değeri dışında tüm değerlerin kaynağı olandır. Titreşen bir salyangoz anteninden politik konumun gelişmesine kadar her şeyi o oluşturur ve onun dışında, ona dair olumlu ya da olumsuz bir hüküm verilmesini sağlayacak bir stratejik konum olamaz. Böylelikle Nietzsche, Strindbergçi şiddetli bir genel savaş hali görüntüsünü, bu didişme-kıvranma evreni karşısında güleç bir Joyceçu dengeyle birleştirerek, komedi ve trajedi karşıtlığını ortadan kaldırır. Trajedi, tombul köftelerin bir temel bulduğu yerde dehşetli bir uçurumu algılar; fakat temelsiz bir dünya, muazzam bir sanat yapıtının tüm mutlu amaçsızlığıyla kendini-kuran bir dünyadır da. Dolayısıyla sonsuz

28. Raymond Willaims, *Modern Tragedy* (Londra, 1966), s. 51.

yinelenme öğretisi, hem en üst düzeyde dehşettir hem de mutlak bir yitişten kaçış.

Geç-dönem alt-Nietzscheci düşüncenin safdil olumlamalarına rağmen, Dionysosçu Janus, yüzlü [ikiyüzlü] bir alandır. Örneğin, akla D. H. Lawrance'ın berbat romanı *The Plumed Serpent* geliyor. Koltuklarının Apolloncu konforundan dolayı, deliliği, ihlali, arzuyu ve yıkımı Nietzsche'nin yapmadığı kadar göklere çıkaran günümüz eleştirmenleri, bu güçlerin nasıl kötücül olabileceğini unutuyor. Dionysos'un bahtiyarlığına bölünmenin ıstırabı katılır çünkü doğayla anlaşmayı ama onun çılgın kuşatmasından da kopmayı isteriz. Dionysos, aynı anda birliğin ve bireyliğin, özdeşliğin ve farklılığın, eksiksiz bir ortak mutluluk adına sınırları çiğnemenin ama yine de ilerleme ve evrim tanrısı olarak insanı özerk bir hayata çağırmanın ilkesidir. Öyleyse trajedide tüm bu çatışkılı süreç, sırf onu dayanılır kılmak için, rasyonel bilgisi, itidalli sınırları, geleneksel hazları ve biçimli birlikleriyle Apolloncu etki alanında yüceltilir, uzağa konur ve çerçevelenir. Böylelikle hazzın bir türü, diğerini katlar.

Dionysosçu Gerçek'in insanı eylem için yetersizleştirerek travmatik bir tehtide dönüştüğü belirli bir anda, Apolloncu ya da sembolik düzen büyüleyici yanılsama örtüsünü bu iğrenç uçurumun üstüne atarak, onun tarifsiz dehşetini estetik yüce halinde yeniden şekillendirir. Bu durumda her boyut diğerinin yararına çalışır, rüya dünyası ve zehirlenme kaynaşır ve her biri diğerinin dilini konuşmaya başlarken, güzellik ya da Apolloncu, Dionysosçu'yu saf biçimsizlikten kurtarır ve Dionysosçu Apolloncuyu ifadesiz bir form olma çıkmazından çekip çıkartır. Trajedi, kendini Apolloncu imgelemde ateşleyen Dionyssosçu bir içtepidir. Bu, tüm mitolojik cakasına karşın, yeterince geleneksel bir estetik karşı koyuştur. Form, Dionysos'un ölümcül yüceliğini bir savuşturmadır ama içerdiği dinginlik bir ölüm imgesidir. Bu anlamda, Freud'da egonun bilinçdışı bir organ olması gibi, baskı altında tutmaya çabaladığı belli güçleri paylaşır. Dionysosçu hem yaşam içgüdüleridir, hem de ölüm güdüsüdür. Her iki filozof için, *Eros* ve *Thanatos,* onları ayıran derin bir yarığın iki yanıdır.

Öyleyse trajik sanat, bilimin, politik ilerlemenin, devrimci iyimserliğin ve etik kültürün değişmezidir. Ayrıca *mimesisin* düşmanıdır çünkü sanatın rolü, yansıtmaktan çok başkalaştırmaktır. Bu nedenle, trajedinin yaşama terk edilemeyecek kadar değerli olduğu görüşünün kaynağında Nietzsche bulunur. Gündelik dünyaya karşı bir zaferdir trajedi, o dünyanın aydınlatılması değil. Yeats gibi Nietzsche için de, yalnızca köleye yakışır aşağılık bir sanat, bir sülük gibi gerçekliğin kanını emmeye

ihtiyaç duyar. Faust miti, rasyonel ya da Sokratesçi bilginin sınırlarına uzanır ve henüz serpilmekte olan trajik kültür, bu rasyonalizmin yerine mitin çok daha üretken bilişselliklerini koyar. Trajedinin etik ile ilişkisi yoktur. Aksine trajedi, kurban etmenin, yaşam-da-ölümün ve ölüm dolayımıyla yaşamın estetize edilmiş bir türünü sunar ve kadîm zamanların bereket kültleri kadar ahlak dışıdır. Bu, marazi derecede günah, merhamet ve özgecilik saplantısıyla şekilsizleşmiş olan Hıristiyanlık'a ve seküler hümanizme coşkulu bir alternatif sağlayan yaşamı destekleyici kahramanların ve yaralı tanrıların dünyasıdır.

Trajedi –ki onun tanrısı Dionysos İsa karşıtıdır– pervasız gösterişçiliği, yaşam biçimleriyle savurgan ilişkisi, küçük burjuva yüreksizliğini mağrurca reddi, zor, zinde, iyi yaradılışlı olandan duyduğu hoşnutluk ve insaniyetperverliğin pis kokusundan duyduğu nefretle, dişil olana, Hıristiyanlık'a, demokratik eşitlik çağına ve tiksindirici şefkate babayiğit bir aristokratik çıkışmadır. Hakir bir utanç ve kendini yaralama kültürüne gömülmeksizin, insanlıkta neyin merhametsiz ve açgözlü olduğunu itiraf edebilir. Ancak trajedi toplumsal iyimserliğe bir hazırcevapsa, hayatın ve yüksek ruhların muazzam çeşitliliğiyle kendinden geçmiş, en yüksek türlerinin harcanması esnasında kendi çözünmezliğinden zevk alan İstenç sıfatıyla da modern karamsarlığa bir cevaptır.

Schopenhauer ve erken-dönem Nietzsche'ye göre, insan hayatı korkunç bir azap alanıdır. Ancak Schopenhauer bunu Sophoklesçi dersten –yani dünyaya gelmemiş olmak daha iyi olurdu dersi– çıkartırken (gerçekte tarihin binbir çabayla uğraşıp didinen geniş insan yığınları açısından bu durumun gün gibi açık olduğunu düşünür), Nietzsche'nin kederden kaçışı, var olmamaya değil, trajik başkalaşıma dayanır. Rilke gibi Nietzsche için de, "mutluluk (...) öylesine köklü bir acı kabulünün ürünüdür ki, salt bu olumlama aşırı bir zevk kaynağıdır."[29] Benzer şekilde, Orpheus'a sekiz sone'sinde Rilke'nin deyişiyle, "yas yalnızca Övgü diyarında sürer"; böylece onun ataları, dünyanın varlığını kaçınılmaz kederi ve acılarıyla birlikte güle oynaya arzular. John Keats gibi, bomba patlarken, hazzın yıkımını onun bir çeşnisi saymalısınız.

Bu, her koşulda tehlikeli bir etiktir. Nietzsche, acının aşkınlığından çıkan hazzı derinleştirmek amacıyla, olabildiğince onun aranması gerektiğini vurgulayan Cardanus'a atıfta bulunur[30] oysa Rilke, hayatın ıstırabını, onu dönüştürme mutluluğunu artıracak biçimde yükseltmekten söz eder. Yazar, tereddüt etmeksizin ekler de: Pek çok insan acılarını çoğaltmaya gerek duymuyor çünkü bunu onlar adına yapacak başkalarına

29. Erich Heller, *The Disinherited Mind* (Londra, 1952), s. 131.
30. Bkz. A.g.e., s. 161.

güvenle bel bağlayabilirler. Ancak burada bir fark vardır. Rilke'ye göre doğayı kurtaran insanlıktır, "der Verklarer des Daseins"; Nietzsche'ye göre, insanlık çözüm değil, bir sorundur. İnsanlık, Nietzsche'nin âşık olduğu Yunanlar'ın geçici bir icadı olup, trajik kültürü yeniden şekillendirme yoluyla sonunda ondan kurtulmayı umabiliriz. Tanrı'nın ölümü insanlığın doğumunu haber vermez çünkü insanlık kavramı her şeye kadir olan gücün saltanatına sıkı bir şekilde bağlıdır. Tanrı'nın ölümü, daha ziyade kendinden nefret ve suçluluk duygusunun acınası ve takdire şayan bir ürünü olan insanlığın ötesine, trajedinin çok daha trajik olduğu tarafa, *Übermensche*'e geçme çağrısıdır.

Trajedi, sadece sonu kötü şekilde biten olaylar hakkında değildir. George Steiner'in, *Der Tod der Tragödie*'de [Trajedinin Ölümü], yıkımın abartısız son sözcük olduğunu söylediği türde fazla trajedi yoktur. Trajedi, bir tatmin ya da özgürlük olanağı elde etmek için cehennemden geçilmesi gerektiği anlamına da gelebilir. Ayrıca Yeats, parçalanmamış bir şeyin tek ya da bir bütün olamayacağı hususunda haklıysa, bu durumda trajedi tür olarak insanlık durumuna özgüdür. Fakat bu, doğruluk ve adaletin geçerli olmadığını değil, onların radikal bir yeniden düzenlemeyi gerektirdiğini ifade eder. Trajedi, bazen doğruluk ve adalet uğruna –onların aldatıcılığı nedeniyle değil– ödemek zorunda olduğumuz bir aşırı bedeller dizini olabilir. Şu ya da bu olay *"trajiktir"* demek, o olay öyle olmasaydı daha iyi olacağına mim koymaktır. Bu vurgu, acı sizden yeni bir insan yaratır şeklindeki kışla-mahali görüşünün tam karşıtıdır; değiştirmek amacıyla inanılmaz bir bedel ödemek zorunda kaldığımız yıkıcı olayların ne kadar bizden yana olduğunun bir ölçüsünü verir. Lacancı deyimlerle, duruma şekil verecek biçimde, yalnızca Gerçek ile yara bere içinde bırakan bir karşılaşmayla (zarar görmeden atlatamayacağımız, varlığımızı sessizce damgalayan öldürücü yara izleri bırakacak bir karşılaşma) hakiki bir özgürleşmeyi umut edebiliriz.

Hobson'ın tercihiyle karşı karşıya kaldığımızda, çoğumuzun Eliot'un trajedi kaçkınlığını yeğlememiz, ölümcül hakikatle dehşete kapılmamız nedeniyle, yaşama ya da bir ölçüde yanlış bilinçliliğimiza şefkatle sarılan Canterbury Kadınları'nın ya da İçi Boş İnsanlar'ın yaşantılarını seçmemiz şaşırtıcı değildir. Bu dünyanın yalnızca Ibsenci kahramanları ya da Sartrecı varoluşçuları, insani yıkım maliyetini umursamaksızın sahiciliği cüretkârca kuşatarak bir işi sonuna kadar götürebilir. Aksine, Çehov'un oyunlarından hiçbiri, bu oyunlardan ikisi intiharla sonuçlandığı halde trajedi türünde tanımlanmaz. Arthur Miller'ın *A View From The Bridge* adlı oyununun sonundaki avukat Alfieri gibi, çoğumuz kasıtlı olarak kısmen razı olmayı yeğleriz. Alfieri, kahraman Eddie

Carbone'nin trajik uzlaşmazlığına, sözünden ya da kendinden caymayı reddedişine ihtiyatlı bir hayranlık duyar; fakat bunun müreffeh, uygar bir hayat için çare olduğundan kasvetle kuşku duymaya devam eder.

Her trajedi yıkım ya da yenilenme hakkında değildir. Bir trajedi sadece kuyruk acısı ya da değer kaybı, umutsuzluk ya da meydan okumayla sonlanabilir. Fakat trajedinin bir mutluluk sorunu değil, mutluluğun gelişmesi adına gerekli koşullar sorunu olarak belirdiği bir sanatsal güzergâh da vardır. Bu esnada, trajik eylemin arabuluculuğu sayesinde Gerçek ile karşılaşması kurnazca düzenlenmiş ve bastırıldığı dolaylı olarak kabul edilmiş olan biz, seyirci ya da okurlar, kendi hayatlarımız yararına bu ölümlerden bazı kıt kaynaklar elde ederek hayatımızı sürdürürüz. Alt tarafı trajedi yalnızca bir kurmaca, dolayısıyla iyi bir yaşamın ölümün gölgesinde hareket etmeyi gerektirdiği kabulüyle yaşayacak insan gibi ürkek bir varlığa uygun hoş görülebilir bir yoldur. Aksi takdirde, hayatlarımızı Gerçek'in travmatik etkisi altında korku içinde ve güçlükle sürdürürdük.

Radikal bir yeniden düzenleme talebiyle, onun sevimsiz bedeli arasındaki gerilimin en güzel formülasyonu, Raymond Williams'ın devrim olarak trajedi kavramıdır. Williams'ın trajedi görüşü, Northrop Frye'nin biraz patolojik bir dünya kategorileştirmesiyle, ironik trajedinin dördüncü aşaması dediği, ritüel ve yazgının önemini en aza indirgeyen, trajik eyleme toplumsal ve psikolojik motifler sağlayan ve çoğu trajik sefaleti gereksiz ve kaçınılabilir görenlerden ibaret bir evreye bağlıdır.[31] Şu halde elinizdeki çalışma, tahsis edilmiş söylencesel konumunda Williams'a katılmaya istekli. George Steiner'in *Trajedinin Ölümü* adlı eserine kodlu bir karşı yanıt olan *Modern Tragedy*'de Williams, adalet, demokrasi ve politik bağımsızlık amaçlı uzun küresel devrimi sürecini, aynı anda hem bir doğrulanma, hem de kaçınılmaz şekilde ağır bir kan ve yıkım maliyetine katlanma süreci olarak değerlendirir. Williams'a göre, "trajik eylem kargaşayı değil, onun deneyim, kavrayış ve azmini onaylamaktır. Günümüzde bu eylem geneldir ve onun ortak adı devrimdir."[32]

Ama Williams, yabancılaşmaya son verme mücadelesinin kendi yabancılaşma biçimlerini ürettiğine tanıklık ettiğimizi onaylar. Burası modern çağın tipik trajik ikilemidir; Ne demokrasi ve adalet değerlerini gözden çıkarabiliriz, ne de muzafferiyetçi bir teleoloji adına onların dehşet verici maliyetini yabana atabiliriz. Bu anlamda muhafazakârlar ve liberaller açısından (pekâlâ başkaları da olabilir) trajedi diye bir şey yoktur. Çünkü muhafazakâr kanat, sosyal adalet gibi sorunlara duyar-

31. Northrop Frye, *Anatomy of Criticism: Four Essays* (Princeton, NJ, 1957), s. 237.
32. Williams, *Modern Tragedy*, s. 83.

sız kalırken, liberal kanat, ciddi bir ayaklanma olmaksızın soyal adaleti gerçekleştirmenin mümkün olduğuna inanır. Tinsel üstünlükçülük ve politik değişim yandaşlığının her iki muhafız kanadına göre, trajedi ve devrim karşıt kavramlardır. Muhafazakârlar, devrim kavramında barbarca bir yıkıcılıktan başka bir şey görmezken, liberaller, trajedi kavramında yenilgicilik ve determinizm dışında çok az şey fark edebilir. Ancak Williams, gerçekte Fransız devriminden bu yana iki kavramın ayrışmaz şekilde birleşmiş olduğunu vurgular. Ayrıca günümüzün en dokunaklı trajedilerinden birinin şu olduğu da söylenebilirdi: Sosyalizmin en gerekli olduğu yerde, sonunda en düşük derecede bir ihtimale dönüşmüş olması.

Williams, devrim kavramının "dünyaya merhamet ve terörle" geldiğini yazarak devam eder: "Radikal bir düzensizlik algısıyla önce bazı insanların insanlığı, buna bakarak da insanlığın kendisi reddedilir." Ama devrim kavramı kökleri bakımından trajikse, "aynı derecede eylemi bakımından trajiktir çünkü o, ilahlara ya da mücadelesinin itici gücü olan cansız koşullara karşı değildir; ne salt kurumlara karşıdır, ne de toplumsal biçimlere; o, diğer insanlara karşıdır (...) Özellikle ütopyacılık ve devrimci romantizm olarak adlandırılan akımlar, bu kaçınılmaz gerçeği sulandırma ve bastırma"[33] girişimini simgeler. Trajik çelişki açıktır: Devrim pratiği, tam da adına eyleme girişilen gerçek insanlığı yanlış olmakla suçlayabilir. Oysa devrim, adalet adına ne reddedilebilir, ne de yalanlanabilir. Williams, Pasternak'ın *Doktor Jivago*'suna[34] ilişkin liberal yorumlara karşı çıkarak, yapıtı bu anlamda trajik bir eylemin somutlaşması olarak tasvir eder: "Sadece yeni bir düzene yol vermek adına öldürmenin değil, yeni bir hayat yaratılırken, hayatın gerçekliğindeki kaybın"[35] bir tutanağı.

Williams, bu durumda politik değişimin nedenlerine gider ama son derece endişeli biçimde: "Özgürleşme terörü etkisiz hale getirir demek istemiyorum; demek istediğim yalnızca onların bağlantılı ve bu bağlantının trajik olduğudur."[36] *Modern Tragedy*'nin burada yaptığı, en eski trajik deyimlerden birini –kurban kavramını– hızla çağdaş deyilere tercüme etmektir. Kurban etmek, tarifsiz ölçüde değerli gördüğü-

33. A.g.e., s. 77. Williams'ın 1966'da 'devrim' sözcüğünü kullanması, bundan birkaç yıl sonra devrimci kavramlarda yaşanacak canlanma ve Britanya Yeni Solu'nun bu tür kavramları âdet olduğu üzre ağzına almadığı gerçeğiyle birlikte düşünüldüğünde, son derece çarpıcıdır. İkinci Dünya Savaşı'nda bir tank komutanı olarak savaştığı için, şiddeti ikinci ağızdan da tartışmıyordu. Williams, çalışmasında üzerinde durduğu gibi, olabildiğince şiddete dayalı olmayan bir politik değişime kendini adamıştı.

34. *Doktor Jivago*, Çev. Fevzi Gülcük, Cem Yayınevi, 2004.

35. A.g.e., s. 171.

36. A.g.e., s. 82.

nüz bir şeyden –İbrahim'in durumunda, onun oğlu– daha büyük bir değer adına vazgeçmekle ilgilidir; değiş tokuşun onun değerini gösterip göstermeyeceğini açığa vuran bir bildirim yoktur. Williams'ın haklı olarak "trajik" dediği, tercihte bulunamadığınız fakat dayanılmaz bir kayıp olmaksızın bunu yapamadığınızdaki kriz ve çıkmaz anıdır. Antik çağ kurban kültlerinde değer ruhsal arınmadan, başka deyişle ölüm ve yıkımın hayatı yenileyici gücünden geliyordu. Kültü politiğe çevirmek, insan hayatlarını daha adil bir toplumsal düzen ödülüyle mübadele etmek ama bazı toplumsal ıstırap biçimlerinin daha barışçıl ve mutlu bir toplumda iyi sonuç getireceğine güvenmektir; Walter Benjamin'in söyleminde yer alan, mülksüzlerin Hüküm Günü'nde geriye dönük haklı çıkarılacağı umudu bunun bir örneğini sunar. Ancak bu ümit, bir zulüm çığlığını da beraberinde getirmelidir çünkü politik sistemlerin yoz ve çapulcu doğası dikkate alındığında, böyle bir amaca ulaşmak evvela hep acıyı gerektirir. Bu trajik kurban anlayışı yazınsal antropologların kurban anlayışından farklıdır çünkü bu antropologlara göre trajedi, bireyin toplumsal bütüne boyun eğmesini sağlayarak bütünün ortak hayatını takviye eden bir ritüeldir.[37]

John Webster'ın *The Duchess of Malfi*'sinde [Amalfi Düşesi] Bosola şöyle der: "En kötü olan şeyler, sonunda iyileşmeye başlar." En kötü olanla yüzleşmenin kurtarıcı olabildiği bazı durumlar vardır. Her etik ve politik erdemin temelini gerçekçilik oluşturduğuna göre, yalnızca felaket hakkında bütünlüklü bir görüş üreterek onu tazmin edebiliriz. Bizim dünya tipimizde, gerçekçilik, pragmatizme değil, radikalizme işaret eder. Bu yüzden yalnızca içinde bulunduğumuz durumun ne kadar kötü olduğunu fark ederek onu düzeltmeye girişebiliriz. Ayrıca dönüştürdüğümüz durum en kötü olan değilse, gerçek bir onarım söz konusu olamaz. Üstelik belki de, yalnızca kaybedecek çok değerli bir şeyimiz kalmadığında, pek çok seçeneğin mevcut durumdan daha akla yatkın hale gelmesi kuvvetli bir ihtimal olduğunda onu değiştirme iradesini oluşturabiliriz. O halde politik çekişmeler, bulunduğumuz durumun gerçekten vahim olduğunu düşünenlerle, bunun dehşetli solcu bir abartı ya da vahiysel bir uyarıcılık olduğunu düşünenler arasındadır. Ya da Walter Benjamin'in ifadesiyle söylersek, devrimin kontrolden çıkmış bir tren olduğunu düşünen liberaller ya da muhafazakârlarla, devrimi bir acil durum freninin kullanılması olarak gören radikaller arasında.

Sonuçta kötüye giden bir şey kötü olduğuna göre, bunun bize sağladığı şey olumsuz bir aşkınlık imgesidir. Zorlayıcı olayların ne kadar bizden yana olduğunu düşünüp tartarak, onların potansiyel çözümü hak-

37. Bkz. Maud Bodkin, *Archetypal Patterns in Poetry* (Londra, 1934), s. 23.

kında görüşler üretiriz. Bu yüzdendir ki Walter Benjamin, ütopyasını ya da Tanrı'nın krallığını, tarihin muzaffer gayesinde değil, onun gerçek harabeleri arasında bulur çünkü dehşete kapılmış halde gözlerimizin önünde kararmış gökyüzüne doğru yığılan boşa çıkmış umutların artıkları ve çiğnenmiş bedenler, nihai umudun evrimciliğe, tarihselciliğe ya da seküler zamana bağlanamayacağını ikaz eden bir işarete dönüşür; böylece gözlerimizi Mesih'e çeviren Benjamin'e göre, evreni şurada burada biraz gelişigüzelce kurcalayan Mesih, her şeyi bir hamlede dönüştürmeyi başaracaktır. Eğer tarih mütemadiyen bu kadar karanlık bir şeyse, kurtuluş ondan değil, yalnızca onun sınırları dışından gelebilir; bu ise tarihin yalnızca şu ya da parçasından ziyade, tarihin kurtarılması anlamına gelir. Ancak aramızda, tarihin şu ya da bu parçasını kurtarmanın çok daha iyi olacağını düşünen Mesihçi-olmayan tipler de bulunuyor.

Karl Jaspers'in savunduğu, "insan trajik olanla yüzleştiğinde, kendini ona dayanarak özgürleştirir"[38] şeklindeki görüş, tam manasıyla doğru değildir. Bir dereceye kadar özgürlük trajedinin bir parçasıdır; fakat, evvela tüm bu olup biten olaylar dizisi zorunlu biçimde ortaya çıkmasa, daha iyi olurdu. Jasper, Nazi Almanyası'nda yazıyor ve sözleri bir buyrultu çerçeveli; tüm o yokluk ve ıstırap koşullarında Jaspers, bir bakıma insanın gerçekliğini en anlamlı halde çöküntü ve başarısızlığın açığa vurduğunu düşünüyor. Ayrıca trajik olana bir üst değer biçiyor: "Trajedide metafizik bir temel bulunmaksızın, yalnızca ıstıraba, kedere, felakete, aksiliğe ve başarısızlığa sahip oluruz."[39] Buradaki "yalnızca" sözcüğü son derece şaşırtıcıdır. Erken dönem Lukács gibi Jaspers'a göre, trajedi, iç karartıcı görgül hayata karşı ruhsal bir sığınaktır: "İnsanın en yüksek olanakları"na gerçeklik kazandırmak yoluyla "trajedi, gündelik hayatta olağan, şaşırtıcı ve önemsiz olan her şeyden bizi arındırarak, bir parçamızı hakikate dönüştürür."[40] Buna göre, sözde roman gibi bayağı formlar gündelik hayatla uğraşmaya terk edilebilir; oysa trajedi, kutsal olanın ortodoks yorumlarıyla giderek hükümsüz kalan aşkınlık alanında bulunur. Jaspers, "aşkınlık dışında" trajedinin olamayacağını ısrarla vurgular[41]; fakat bu aşkınlık dayanılmaz bir gerçeklik derinliğinden çok, bazen gerçeklikten bir kaçışmış gibi görünür. Jaspers'ın bu kaçışçılık için iyi bir tarihsel gerekçesi olsa da, daha az çalkantılı politik koşullardaki farklı trajedi kuramcıları için sorumluluktan kurtulmak, pek de kolay olmayabilir.

Bu düşünürlerden biri, konuya ilişkin taşkınlıkları diğerlerininkinden önemli olan Marksizm-öncesi Georg Lukács'tır. *Die Seele und die*

38. Karl Jaspers, *Tragedy Is Not Enough* (Londra, 1953), s. 41.
39. A.g.e., s. 74.
40. A.g.e., s. 27 ve 36.
41. A.g.e., s. 41.

Formen'in [*Ruh ve Biçimler*] idealist Lukács'ına göre, trajedi, en yüksek antropolojik biçimi, saf varlığın bir gerçekleşimini temsil eder. Fenomenolojinin bir çeşit trajik uyarlaması olarak trajedi, önemsiz görgül ya da psikolojik ögelerden uzak, saf bir kendilik deneyimi ayrıcalığı bahşedildiğimiz çok önemli krizlerle ilişkilidir. Yalın, mutlak, affetmez bir biçim olarak trajedi, "zamanın zamansız oluşunu"[42] ifade eder; Heideggerci üslupla, sahici Varlık'ın zamansal bir oluşla lekelenmemiş temsilidir. Bütün bunlar, bir tiyatro yönetmeninin başını ağrıtmaya yeter de artarmış gibi gözüküyor. Trajedi, varlığın okyanussal birliğini ve mistik bir kendinden geçişi kuşatan insan arzusunun eksiksiz bir gerçekleşimi, insan varoluşunun yüksek bir noktası, "insanın somut, öz doğasının gerçekleşmesi"[43] dir. *Shadow of a Gunman*[44] ya da *All My Sons*'da bulduğunuz tam manasıyla bu değildir. *Amalfi Düşesi*'nin acılarını, insan hayatındaki en yüksek nokta gibi görmek ya da *Gorboduc*'da varlığın okyanussal birliğini sezinlemek zordur. Her durumda Lukács, Hegelci tarzda, trajedinin yansıtmakla mükellef olduğu Mutlak'ın görkemli olmak zorunda olduğunu varsayar. Tennessee Williams'ın *Suddenly Last Summer*'ındaki [Geçen Yaz Birdenbire] bir karakter, zalim bir Tanrı'nın mutlak hakikatini, kırıp geçirilmiş bedenler ve kan revan içinde bir anlığına görür gibi olur; kabul edelim ki, Lukács'ın hevesle tetkik edeceğini düşünebileceğimiz türde bir drama değildir bu.

Jonathan Dollimore gibi, trajedinin değerini onun "politik takakkümü tahrip edici bilgisi"nde[45] bulan ya da Adrian Poole gibi, trajediyi tamamen gündelik hayatın *doxa*'sına[46] yönelik meydan okumalara[47] yerleştiren eleştirmenler var. Ayrıca trajediyi toplumsal düzenin idamesini desteklemesi nedeniyle değerli gören, yalnızca bu düzeni daha dayanıklı ve yenilenmiş halde açığa vurmak amacıyla onda gedik açtığını düşünen muhafazakârlar da mevcut. Bu durumda komedi, toplumsal düzenin kırılganlığını, geleneklerin keyfiliği ve kimliklerin değişkenliğini alaycı biçimde açığa vuran bir tür gibi görülebilir. Muhafazakâr kampın ışık saçan bilgesi René Girard'dır. Girard'a göre trajedinin değeri, işlevselci bir ruhla içsel çatışmaları tardederek, "toplumu kendi şiddetine karşı korumak"tır.[48] Bunun tam tersine, trajediyi zaman zaman muhafazakâr işlevleri olsa da, bu durumu onu övmek yerine eleştirme gerekçesi sayan

42. Georg Lukács, *Soul and Form* (Londra, 1974), s. 158.
43. A.g.e., s. 162.
44. *Silahşörün Gölgesi*, Çev. İlker İnce, Can Yay., 1990.
45. Jonathan Dollimore, *Radical Tragedy* (Londra, 1989), s. xxi.
46. *Doxa*: Sanılar. Platon'da idelerin gölgelerini temsil eden yanılsamalar. (ç.n.)
47. Adrian Poole, *Tragedy: Shakespeare and the Greek Example* (Oxford, 1987), s. 12.
48. René Girard, *Violence and the Sacred* (Baltimore ve Londra, 1977), s. 292.

Timothy Reiss gibi düşünürler de var. Bazı yorumcular, şairlerin "tüm uzlaşmaz inançların tek taraflılığında ısrar ettiği"[49] gibi biraz totolojiye kaçan ifadeler keşfederek, trajik formu liberal çoğulculuk zemininde alkışlıyor. Adrian Poole'nin konuyla ilgili itinalı çalışmasına göre, "trajedi, barbar sarhoşluğuyla insan halinin çeşitli, akışkan ve temelsiz olduğunu doğrular."[50] Geleneği sorgulayıp çeşitliliği överken, verilecek hiçbir yanıtın tatminkâr olmadığı sorular ortaya atan trajedinin gözdağı ve vaadi, "bürünebileceğimiz tüm kişiliklerin, birlikte yaratabileceğimiz ve birlikte yıkabileceğimiz tüm dünyaların saf olanaklılığı hakkındaki bu kabulde yatar."[51]

Kısaca Aiskhylos, günümüzden bakıldığında aynen bir liberal ya da postmodernist gibi görünmeye başlar. Üstelik trajedi, kesinlikle son derece çekici bir önerme halinde boy gösterir. Ama bir defa her trajedinin, çok kültürelci çok uluslu şirketler gibi, akışkanlık, çeşitlilik ve anti-temelciliği desteklediği doğru değildir. Birçok trajedi, çözümsüz ikilemlere yakalanmak ya da zorlayıcı kuvvetlerin itkisiyle eyleme sürüklenmek hakkındadır. Trajik sanat bazen çeşitliliği onaylar, bazen de insan varoluşunun iç karartıcı kısıtlarını, sönüklüğünü, tekdüze biçimde yinelenen boyutlarını, özgür irade alanımızın korkutucu darlığını gösterir. Trajik sanat, dogmatik bir Amerikan iradeciliği davasına, dünyayı plastik ve süreğen biçimde açık, kendini neşeli diziler halinde türetirken tasavvur eden –göz alıcı yeni kılıfıyla– saf ve temiz kalpli bir öncü ideolojisine devşirilemez. *Gengangere* [Hayaletler] ya da *Le Cid,* böylesi sahte bir özgürlüğe kesinlikle kanıt değildir. Trajedi bu tip anlayışları bazen olumlasa bile, bunun izlenen bir yöntem olduğu kesin değildir. Akışkanlık ve temelsizlik, genelde göçmenler için, profesörler için olduğu kadar iç açıcı bir şey değildir. Kesinlikli yanıtları şiddetle geri püskürten sorulardan hazzeden liberallerin havası, örneğin, "beyaz ırkın üstünlüğünü gerekçelendirmek mümkün müdür" şeklinde bir soru sorulduğunda, aniden değişebilir. Bu tür sorular, gerçekte geleneksel itibarları uyarınca liberallerden bile eksiksiz yanıtlar alır. Trajedinin geleneksel bilgeliğimize meydan okuması, akışkanlık ve çeşitliliğe olan liberal inanışa bir meydan okumayı kapsar mı? Yoksa bu değerler sorgulamadan bağışık mıdır?

Trajediye bu denli yüksek derecede değer biçmenin başka nedenleri de vardır. Jean Anouilh'in *Antigone*'deki korosu, trajediyi, alışılmışın dışında huzur verici görür çünkü olayların gelişimi trajedide önceden

49. Walter Kaufmann, *Tragedy and Philosophy* (New York, 1968), s. 363.
50. Poole, *Tragedy: Shakespeare and the Greek Example,* s. 2.
51. A.g.e., s. 2.

tayin edilmiş olup, yapılacak bir şey yoktur. Umut ve yanılsama trajedide rol almaz, bu da belli bir stoacı sükûneti beraberinde getirir. Tam tersine, trajedide Prometheusçu tarzda, yazgıya ve baskıya karşı insanlığın destansı direnişinin sahneye bir uyarlanışını görenler var. Shelley'in *The Cenci* için kaleme aldığı önsöze göre, babası Kont Cenci tarafından zorbaca haksızlığa maruz kalan Beatrice'nin, ondan öç almaya girişmemesi gerekirdi; oysaki Beatrice'yi trajik bir figüre dönüştüren tam da yaptığı şeydir. *The Rebel*'de[52], Albert Camus'e göre, her başkaldırı trajik bir değeri imler ve bu da isyancıyı nihilistten ayıran bir çizgidir. Camus'nün yorumuyla, başkaldırı bir "hayır" olduğu kadar bir "evet"tir de. Bu, Jacques Derrida'nın bazen yapısöküm bağlamında olumladığı bir ikircikliliktir. Ancak Cordelia ya da Euripides'in *Troiades*'i [Troyalı Kadınlar], diğer bütün bir trajik karakterler galerisi bir yana, yazgılarına karşı ciddi bir direniş sergilemez. Richardson'un Clarissa örneği gibi, kadınlar böyle bir direniş için yeterince iyi konumlanmamıştır.

Bir seçenek olarak trajedinin değerini, zirvesine trajik bir tanıma ya da aydınlanma anını yansıtan bir kürle ulaşan ve örneğin Furia'lar kadar acımasız güçlerin egemen olduğu bir öykünün anlatıldığı estetik bir analiz sahnesinin benzeri olarak da kavrayabilirsiniz. Trajik sanat, acıyı düşünsel bir çerçevelemeyi gerektirir, sadece çiğ bir acılı çığlığı değil. Bu *mis en scène* [sahne düzenlemesi], acıya kendinde şey'in cırlak tutarsızlığına ihanet eden bir anlaşılırlık kazandırma yoluyla yapay bir biçimlilik sağlasa da, "trajik" gibi sözcükleri, sanatta olduğu kadar gerçek hayattaki bu toplumsal ya da ahlaki bağlamsallaştırmalar dışında nasıl kullanabildiğimizi anlamak zordur. Bu nedenle trajik olana çeki düzen vermek, onu dillendirmek için ödediğimiz bir bedel olabilir. Ama böylesi bir dillendirme, onu aşmaya çalışmanın bir yoludur da. Bertolt Brecht'in filozofunun *Dialogue aus dem Messingkauf'ta* [Messingkauf Diyalogları] dediği gibi: "Ses ya da daha iyisi sözcükler vasıtasıyla yas tutmak, muazzam bir özgürleşmedir çünkü acı çeken kişi bir şey üretmeye başlar. Kederini onu teslim alan felaketin bir açıklamasıyla birleştirir; olancasıyla tahripkâr olandan bir şey çıkartır. Yorum başlamıştır."[53]

Georg Lukács *Die Seele und die Formen*'de, trajedinin özünde tek başınalık olduğunu öne sürse de, yalnızlığın toplumsal bir durum olduğunu anımsamalıyız. Başka şartlarda olduğu gibi, onu yalnızca kamusal bir dilden edindiğimiz kavramları kullanarak tanımlayabiliriz. Bir başınalığımı bilmek için, beni başkalarına bağlayan bir gösterge sistemine sahip olmam gerekir. İlke olarak, yalnız bana ait bir anlam olamayaca-

52. *Başkaldıran İnsan*, Çev. Tahsin Yücel, Can Yay., 1998.
53. Bertolt Brecht, *The Messingkauf Dialogues* (Londra, 1965), s. 47.

ğına göre, mutlak bir yalnızlık cehennemî bir anlaşılmazlıktır. Bu sadece bir uç yaşantı biçiminin değil, deneyimin de ölümüdür. Bir anlamda hiçbir şey, bütünüyle amaçsız, göndermesiz, paralelsiz, nedensiz ya da bağlamsız bir azaptan daha trajik değilse de, bu durumun trajik olduğunu söyleyemeyiz çünkü böylesi koşullarda kavramsal bir başlangıç elde etmemiz mümkün değildir.

Belki de bu, Beckett'in dünyasının Auschwitz-sonrası tarihsel koşullarla birlikte post-trajik görülmesinin bir nedenidir. Trajedi artık var olamaz çünkü bu varsayım uyarınca, trajediyi ölçmemizi sağlayan değer algımız müthiş bir madde ifradıyla yok edilmiştir. Tüm korkuları özümledik, şimdi "trajedi" bile temsili yoksullaştıran olayların sığ bir gösterenidir. Bu tip yıkımların ikonları olamaz, onlara tek uygun yanıt, sessizlik ya da çığlıktır. Eğer büyük trajedi geçiş dönemlerine aitse, bu durumda hâlâ kullanılabilir bir geçmişe göndermeyle çöküşümüzü ölçebiliriz oysa şimdi, böyle bir geçmişi anımsamak için bile ona çok uzağız. Artık yabancılaşma sanki o kadar bütünlüklüdür ki, baştan aşağı her şeyi siler ve görünürde her şey olduğu gibi kalır, durumumuzun olağandışı olduğunu hükme bağlayabileceğimiz ölçütler bile yabancılaşmıştır. Kaba bir postmodern görüşe göre, artık yabancılaşma yoktur çünkü gerçekte ne yabancılaşacak bir şey kalmıştır, ne de zaptedilen ya da yabancılaşılan bir içsellik.

Bu anlamda son derece uç bir sınıra iteklenen karamsarlık, bulunduğumuz yere geri döner. Durumumuz baştan aşağı trajik olsa bile, onu "trajik" diye nitelendiremeyiz. Klasik gerçekçiliğe göre, çatışmalar çözülebilir. Modernizme göre, kurtuluş hâlâ vardır ama şimdi neredeyse imkânsızdır. Postmodernizme göre, bundan böyle kurtarılacak bir şey de yoktur. Ya da en azından yıkım şimdi fazla nedenseldir ve bir seçeneği imleyecek biçimde onu tanımlamak fazla klişedir. Olayların hep farklı olabileceğini unuttuğumuzda, trajedi neye benzer? Birinin burun deliklerine sahip olmasına şaşırmak ya da bir dalganın çarpmasıyla şoke olmanın bir benzeri olabilir. Eğer can sıkıntısı ya da canavarlık, sadece ilişki ve olayların oluş şekliyse, o halde onlar acınası olabilir ama trajik değildir, trajik sıfatıyla yalnızca otların renginden söz edilebilir. Her durumda, eğer insan varlıkları fragmanlar halindeyse, trajik anlamın taşıyıcısı olmak için bile tutarlı değildirler. Tıpkı Beckett'in karakterleri gibi: Onların acısı ertelenmeksizin var olamaz çünkü daha dün başlarından ne geçtiğini bile anımsayamazlar.

Ancak bu, yeterince kana bulanmış yüksek trajedi çağları için niye tam geçerli değil, açıklıktan yoksundur. Ayrıca bir değer anlayışına işaret etmeksizin, Auschwitz'den "kötü" türü terimlerle nasıl söz edilebile-

ceği de açık değil. Eğer aşırı olanı şimdi olağanken hâlâ şok edici bulabiliyorsak, aşırı olan o kadar olağan olamaz. *Modern Tragedy*'de Raymond Williams, bazı insanlar toplama kamplarını inşa ettiyse, başkalarının da onları yıkmak uğruna hayatlarını verdiğine işaret eder. Çağımızda özgeci direnişe yol açmayan büyük bir politik cürüm olmadı. Samuel Beckett, bir direniş savaşçısı olarak Nazizm'e karşı mücadele etti. O dönem, modern zamanların en başarılı kurtuluş mücadelesine, yani sömürgeciliğe karşı verilen mücadeleye bir tanıklık izi olmaksızın değerin buharlaşmış olması gerektiği bir dönemdi.

Eğer hayat –varoluşçuların anlamakta gecikmediği gibi– anlamsızsa, Tanrı, doğa ya da toplumsal gelenek gibi değerlere kölece boyun eğmek yerine, insanın kendi değerlerini üzerine yazacağı çekici bir boş sayfa sunar. Belki de dünyanın önceden anlamlı bir şey olabileceğini ummak ve bu nedenle onun görünürdeki anlamsızlığını bir şekilde içler acısı bulmak, sadece metafizik bir mahmurluktur. Çehov'un *Tri Sestri*'sında [Üç Kız kardeş] Maşa sorar: "Bir anlam var mı?" Tuzenbah umursamaz bir alaycılıkla yanıt verir:"Şuraya bak, kar yağıyor, bunun anlamı ne?" (2. Perde). Bir anlamı "ol"maması karın bir eksikliği değildir, anlam, belli bir ağırlık ya da doku gibi bir nesnenin özelliği olamaz. Şeylerin aynı anda esrarengiz ve açıkça kendisiyle özdeş olduğu Samuel Beckett'in dünyasında, bir zamanlar anlamlı olan ama şimdi bu anlamın aralıksız kan kaybetmekte olduğu bir konum, oldukça özel ve bütünlüklü bir soru araştırma yöntemini çağıran bir konuma kıyasla daha zayıftır. Belki de nihilizm dediğimiz, balığın solungaçlara sahip olması anlamında şeylerin bir anlamı olması arzusu fakat böylesi bir anlam taşımamalarından duyulan bir gazaptır.

Belki de trajedinin öldüğü görüşünü savunanların kastettiği, belirli bir değer türünün –içkin, epik, kutsal, temel– artık fazla yürürlükte olmadığıdır. Tanrısal bir gözetleme noktasından bakıldığında insanın değeri bir değer gibi görünmez. Kuşkucu ve mutlakçı, değerlerin bir hiç ya da tartışılmaz olduğu kabulüyle birbirine yakındır. Eğer Beckett anti-trajikse, muhtemelen bunun nedeni trajedinin gözümüze fazla geleneksel gözükmesinden çok, sözcüğün artık mümkün olmayan bir yazım türünü göstermesidir. Trajedi, Beckett'in aşındırıcı, put kıran, foyaları açığa vurucu yapıtı için fazla kültürlü ve mucizevi bir terimdir. Onun kaba güldürüsü ve bathos'u[54], umudun yıkımı anlamına gelebilir; ama olumsuz bir dayanışma çeşidi olan bir sıradanlıkla antlaşmayı sürdürerek, ulvi düşüncelerin terörünü de alttan alta oyar. Onlar karnaveleskin tüyler ürpertici alt bölümünü temsil eder. Mülksüzler, önemli olanın bedenin tekdüze

54. *Bathos*: Yazı, söylem ya da üslupta, gülünç şekilde yüksekten düşme. (ç.n.)

sürekliliği ve zar zor yuvarlanıp gitmek olduğunu bilir; böylesi bir çaresizlik ve yoksulluğa hiç de yabancı olmayan bir toplumdan gelen Beckett'e göre, bu, hem can sıkıcı ve tekdüze hem de hassas ve kritik bir faaliyettir. Beckett'in boğulmamak için suyun üstünde debelenip duran ya da sırtındaki çul parçası için yaygara koparan karakterleri, hayatın anlamına kafa yoramayacak, uykularını bölemeyecek kadar meşguldur. Evvela ortada anlamı olan, hatta ona ihtiyaç duyan bölünmez bir görüngü yoktur.

Beckett'in, trajedi gibi bu göz korkutan, yüksek nitelikli sözcükleri yadsıması, bir mazlumun ideolojiden duyduğu kuşkuya aittir (*En attendant Godot*[55] *trajikomik* bir yapıt olarak tanımlanır). Söz konusu ideoloji, yalnızca özenli hırpaniliğiyle Beckett'in yapıtının kasten ve şiddetle karşı çıktığı bir yazınsal ideoloji değil, aşağı yukarı bizim çeşitli trajedi kuramcıları etrafında irdelediğimiz ideolojidir. Bu adamın gösterişli ifadelerden sakınan yazım şekli, "insanlık durumu" konusunda o kadar sıkılgancadır, kenar mahalle tiyatro izleyicisinin ondan düzeltmesini beklediği pek çok şey, çalım satan semboller ve sahte-felsefi komikliklerle o kadar iyi doldurulmuştur ki, Wilde'ın tasasızca tasarımladığı usta işi oyunlar gibi, tüm bunların aslında tiyatro severi çarpmaya yönelik kurnaz bir ironi olup olmadığı sorusu akla gelir. Beckett klasik hümanist görü ölçeğini yerinde tutar ama tereddütsüzce onu olumlayıcı içeriğinden yoksun bırakır.

Yazınsal anlamda İrlanda'da iyi bilinmeyen[56] Beckett'in yapıtı, aynı anda hem "felsefi"dir hem de her gösterişçiliğe karşı aşırı alerjiktir, kaba güldürünün anlık ışıltıları, alaycı bir fısıltı ve bedenin pervasız sırnaşıklığı aracılığıyla bu gösterişçiliğin kirli çamaşırlarını acımasızca açığa çıkarır. Evladiyelik İrlanda geleneği dahilinde, gerçeküstü imgelemi, kara mizahı ve kavramsal duyarlılığı birleştirir. Yazılarının asıl değeri, değer olarak bilinen her şeyi amansızca gizemsizleştirmesidir. Edebiyatın kurumlu savlarına acımasız saldırı, çok acı çekerken bile idealist morfinin alaycı reddi, başarı palavrasının altını oyan bir başarısızlık sözleşmesi, onu kaçınılmaz biçimde çapraşık ve anlaşılmaz bir duruma getireceğini bilmesine rağmen, yalandan duyulan özleştirmeci bir nefret: tüm bunlar değer yokluğunu değil, belli bir değer kavrayışını temsil eder. Beckett konusunda hümanizmi tedirgin eden husus, radikal ümitsizlik senaryoları değil –bu senaryolar modern sanata özgüdür ve her koşulda sadece olumluluğu gözetir– Brecht konusunda da onu kaygılandıran sorunlardır; yani Beckett'teki duygu eksikliği, onun ruhu dışlaması ve mekanikleştirmesi, insanın farklılığına kayıtsız görünmesi, anlatısal

55. *Godot'yu Beklerken*, Çev. Uğur Ün/Tarık Günersel, Kabalcı Yay., 2006
56. Yine de tarihsel altüst oluşlar yaşamış bu ülkede fazlaca trajik literatür olmaması ilginçtir.

kuşkuculuğu, kaleme aldığı senaryoların niçin grotesk olduğunu belli etmeyen adamsendeci tutumu, trajedinin ihtişamını algılayamamaktaki can sıkıcı hüneri, yalnızca olağanüstü güçlü karakterleri değil karakteri reddetmesi vb. Dolayısıyla onu bu katışıksız sıkıntıdan kurtarmaya yönelik denemeler hep olageldi; ama bu girişimler, Beckett'in yapıtını değerli yapan ögenin tam da burada bulunabileceği noktasını gözden kaçırır. Çünkü sıkıntı, görkem kadar tümüyle değeri imler.

Beckett'in dünyası, trajiğin altına düşmüş, büyük anlarını berbat eden ve dramatik ortamlarından çıkamayan kişiliklerle doludur. Bu kişilikler, rollerini abartma söylemini tam kullanmadığı gibi, rengârenk bir tiyatral düelloya girişemeyecek kadar bitkin ve tükeniktir. Geçmişte kalan, sadece epik eylemler değil, artık sona ermiş olan eylemin ta kendisidir. Ontolojik olarak bu aç figürler için, en basit bir eylemi yerine getirmek bile, yüksek riskli ve son derece karmaşık bir teknik işlemi yerine getirmek kadar zor bir iştir. En azından Phaedra ve Hedda Gabler rollerine bağlıdır, bir heves ve cakayla rolün hakkından gelirler; oysa bu kuklalar ve ukalalar bunu da yüzüne gözüne bulaştırır, anlam etkisini bile berbat ederler. Bu kuru ve donuk peyzajlardaki kadınlar ve erkekler, yücelik bir yana, bundan böyle belli bir anlamlılığa bile ulaşamaz. Çarpıcı trajik duruşlar, pantolon çekiştirerek ya da bir köşede çakıl taşlarıyla oynaşarak vakit geçirmenin bir yoludur yalnızca. Sonunda trajediye tesadüfen bir çözüm bulduk ama kurtuluş değil, anlamsızlık olarak fark edilen bir çözüm; yani içinde hiçbir şeyin trajik statüyü hak edecek kadar uzun bir süre aynı konumda kalmadığı bir alan.

Trajik kahramanlar genelde bir düşüş yaşasa da, Beckett'in figürleri düşmenin mümkün olacağı bir yüksekliğe ulaşamaz. Hayat, amaçsız yazgının tamamen tekdüze ve donuk bir zorunluluğudur. En çok "belki" sözcüğünü seven bir yazarın ürünleri olma özelliğiyle bu yazıları yalnızca kuşkulu biçimde trajik yapan, onların belirsizliğidir. Trajedi, kıskançlık ya da bel ağrısı gibi belirli bir durum gibi görünür; oysa Beckett'in dünyasında hiçbir şey bu kadar kararlı değildir. Beckett'in dünya bilmecesi, olayların aynı anda nasıl bu kadar değişken ve inatla zahmetli olabildiğidir. Eğer evrendeki her şey asılsız ve keyfiyse, bu metinleri de kapsamalıdır; tesadüfi bir dünyada bu metinler, var olmak kadar galizce göze çarpan bir şey yapmış olmaları gerçeğiyle sürekli vurgun yemiş gibi görünür.

Fakat her şeyin varsayımsal olduğu görüşü de bir varsayımdır ve kendisiyle çelişme riski altında, bu doğruluğu kendini de kapsayacak biçimde kavramak zorundadır. Kesinlikten yoksun olanlar, bu yoksunluktan nasıl emin olabilir? Godot'nun yokluğu her şeyi belirsizliğe sok-

muş olabilir; ama mantıksal düzeyde bu, Godot'nun gelmeyeceğinin bir garantisi olmadığı anlamına gelmek zorundadır. Eğer dünya belirsizse, bu, dünya bilgimiz için de geçerli olmalıdır. Bu durumda belirsizlik, belirsizdir. Evvela hayatı böylesine sefilleştiren, mutlakların yokluğu olsa bile, mutlakların olmadığı bir dünyada mutsuzluk da mutlak olamaz. Böyle bir evrende mutlak bir kurtuluş olamaz fakat mutlak bir kurtuluş ihtiyacı da kalmaz, bu da şüphesiz zayıf bir tesellidir. Eğer her şey anlaşılmaz ve belirsizse, bir başka perspektiften bakarsak, bu garabetler ve kötürümler dünyasının bir başkalaşımın tam eşiğinde bocalamadığından nasıl emin olabiliriz? Saçmalıkta tehdit edici olduğu kadar matrak bir şey de vardır: Genelde komediye benzer şekilde o da, başkaca bir belirsizlik olasılığı üzerine kafa yormamıza imkân veren özgül bir görme biçimi geliştirmemizi engeller.

Beckett'in belirsizlikleri, bir Conrad'ın kapanık, mucizevi enginlikleri olmayıp, kusursuzluğa keşişçe düşkün İrlanda skolastiği ile Joyceçu kategori takıntısının bir ürünüdür. Yapıtında çarpıcı olan, söylemin kıyılarını dolayan devasa ve korkunç bir kaos dalgalanması değil, tanımlanamazla ilişkiye girmeye yönelik çılgınca açık fikirli denemesi, katıksız boşluğa incelikle şekil vermesi, sonsuz ince ayrıntıları, ilk planda yalnızca istemsemeler ve belirtiler olandan ayırmayı sağlayan kılı kırk yaran eksiksizliğidir. Beckett, lüzumsuza ve süslemeye karşı protestançça bir nefret duyar. Tam bir serbestlik havası taşıyan cümleleri, son derece sıkı ve titiz görünmesine rağmen net bir şekilde asılsız olan hikâyelerinin pekâlâ hayatta olmayabileceğini akla getirir. Yine de dünyada hakikatin bir izi olmalı, aksi takdirde, dünyanın varlığı hakkında insanın kuşkularını belirleme yoluna niye gidilsin ki?

Öyleyse Beckett'in yapıtını trajik olmayan bir statüde düşünmeye yol açan, bir değer sorunundan çok belirsizlik sorunudur. Eğer dünya, ona dair hiçbir şeyin kesin biçimde belirlenmeyeceği bir yerse, "trajedi" herhangi bir nesne gibi dünyanın kısmi ve eğreti bir tanımlamasıdır, dolayısıyla Beckettçi kuşkuculuk, bir boyutuyla onun İkinci Dünya Savaşı'nda tanıklık ettiği yıkıcı mutlakçılığa karşı yararlı bir güvence halini alır. Evvela uygun bir yargı nesnesi olacak "dünya" gibi bölünmez bir şey yoksa,bu daha da böyledir. Fakat bir değer sorunu tamamen yok olmuş değildir çünkü Beckett aslında bu tip bir post-trajik dünya betimlemesi yapsa bile, bir ölçüde hâlâ haykırabileceğimiz bir mefhum vardır: Nasıl trajik! Belki de bütün bir trajik hikâye kahramanlar soyu için geçerli olduğu gibi, nihai trajedi, bir insanın, durumunu tanımlama yetisini kaybetmesidir.

Nasıl ki postyapısalcılık yapısalcılığı basitçe başından savarak ondan kurtulmuş değilse, post-trajik de trajik olanı eksiksizce ardında bırakmış değildir. Belki de Beckett, aslında kavramın anlamlı olmaya son verdiği bir geleceğin taslağını çiziyor; fakat bu arada kavram, artık sefilliğimize vakur bir başlık bile bahşedemediğimizi, onu yazgıda varolan bir düzenin parçası olarak göremediğimizi ya da salt teröründe aşkınlığın gölgesini fark edemediğimizi bilmekten kaynaklanan bir kahırla varlığını devam ettirir. Bir değer algısı olmaksızın, bu acı anlamsız olurdu. Değer yoksa, trajedi olamaz.

Durumumuzu adlandırmak söz konusu olduğunda, farkına varmak uğrağının her zaman en hayati şey olduğu görüşü doğru olmayabilir. Bazılarının düşündüğü gibi, trajik olan, insanın onu dile getirmesiyle aşılıyorsa, durumlarını adlandırma yetisini kaybetmiş ya da zaten bu yetiye hiç sahip olmamış olanlar özellikle acınacak halde sayılabilir. Ibsen, Çehov ve Arthur Miller'ın fark ettiği gibi, dönüştürücü kavrayış trajedileri kadar, yanlış bilinç trajedileri de vardır. Muhtemelen Othello, ölümüne böylesi muazzam bir kendini-aldatma kozası içinde gider; F. R. Leavis'in kuşkucu ifadesiyle, Othello'nun intiharı, "fevkalade bir *coup de théâtre*"dir[Piyeste ani değişiklik].[57] Nasıl ki trajik teorisinin yazgı ve zorunluluk yoluyla dayattığı yıkımlar, sözcüğün popüler anlamında önlenebilir yıkımlardan daha az trajik olabiliyorsa, teknik anlamda trajedinin talepleri de –bir farkına varma krizi, bilincin gösterişli geri dönüşü– sözcüğün bilinen anlamında öz-sanrı'dan daha az trajik olabilir. Başka boyutlarda olduğu gibi, bu bağlamda da sözcüğün gündelik ve estetik anlamları arasında değişmez bir açıklık ve ihtilaf vardır. Örneğin, Aristoteles'in *Poetika*'sını[58] makul bir okuma uyarınca, bir prensin ölümü (tesadüfen, bir araba kazasında değilse de) trajiktir ama yüz avam futbol hayranının ezilerek ölmesi trajik olmaz. Ayrıca –Aristoteles bu hususta kararsızdır– mutlu şekilde çözüme kavuşturulan hassas durumlar, teknik olarak söylemek gerekirse çözüme kavuşmayanlardan daha trajik olabilir.

Bir insanın durumunu dile getirme yetisini kaybetmesi, Jean-François Lyotard'ın söyleminde Holacaust trajedisiyle ilişkilendirilir. Lyotard'a göre, imha kampları kurbanlarını, "en başta" iletişimi kesen"[59] bir sefilliğe mahkûm etti. İmha kamplarındaki en büyük cürümün bu olduğunu kabul etmek zordur; ama Lyotard'ın vurgusu imalı kalır. Lyo-

57. F. R. Leavis, *The Common Pursuit* (Londra, 1962), s. 152.
58. *Poetika*, Çev. Samih Rifat, Can Yay., 2010
59. Jean-François Lyotard, 'The Other's Rights', Obrad Savic (der.), *The Politics of Human Rights* (Londra, 1999), s. 186.

tard, iletişimsel eylemlerin daima örtük bir başvuruyu beraberinde getirdiğini ileri sürer; beni vazgeçmekten kurtarır, sana bağlı olmama izin verir ve konuşan bir varlık olarak insanlığımı onaylar. *Amnestos*, sözle ilişkisi kesilmiş insanı demektir. Dil, pragmatik bir olay olduğu gibi bir tan-ı-nma göstergesi olarak da işler ve ölüm kamplarındaki insanların yoksun bırakıldığı tam da dilin bu özelliğiydi. Bu insanların yazgısı bir yazgısı olmamaktı, bir anlama gelmemek, söz edilmeye değer olmamak, hatta düşman bile olmamak. Onlar hayvandan çok işe yaramaz atık madde gibi görülen süprüntü ve parazitlerdi.

Lyotard'ın yorumuna göre, sefilliğin bu son biçimi hayatta kalanlar tarafından dile getirilemez çünkü bu, bir sözle ilişkisi kesilme ve dilden aşırı bir yoksunluk halidir. Bu anlamda Holocaust'u anlatmaya sözcüklerin yetmemesi, sadece onun dehşetinden dolayı değil, bu dehşet, anlamın anlamsızlığa kasıtlı dönüşümünü gerektirdiği içindir; aslında Naziler amaçlarını gerçekleştirmiş olsaydı, kurbanları olan kadın ve erkekler hakkında, *Üç Kız kardeş*'teki kar gibi, söylenecek hiçbir şey olmayacaktı. Fakat bu açıdan Nazilerin amacı gerçekleşmedi çünkü bunlar, hakkında konuştuğumuz ve bizim için anlamı olan insanlar. Durum bu olduğu sürece –her zaman böyle olmayabilir– Holocaust'tan bir trajedi olarak söz edebiliriz.

Trajedi konusunda söz söyleyenlerin hepsi, kaydettiğimiz kimi görüşler kadar tasasız değildir. Muhalif seslerden biri Roland Barthes'tır. Barthes'a göre, "Trajedi, insanın kötü talihini çerçevelemenin, sınıflandırmanın ve böylece onu bir zorunluluk şeklinde ortaya koyarak gerekçelendirmenin yalnızca bir yoludur. Bu yeniden üretimi reddetmek ve haince boyun eğmeyi dışlayan bir teknik araç aramak (hiçbir şey trajediden daha hain değildir) bugün zorunlu bir taahhüttür."[60] Birçok solkanat eleştirmen gibi, Barthes, gelenekçi görüşü yalnızca onu kıvrak biçimde yıkmak amacıyla açıklar; ama bunca sofuluk ve söylemsel huşu arasında onun kuşkuculuğu yine de sağaltıcıdır. *Prospects of Power*'da John Snyder, trajedinin yaşamı-destekleyici yetisini sorgular ("trajik acı çeken kimse daima kaybeder")[61]; fakat ona göre izleyici deneyimi, yaşamı-destekleyici görünen bir ortak güç kazanma deneyimidir. *Trajedinin Doğuşu*'nda Nietzsche, yüksek kültürde zulmün tinselleştiğini vurgular. Trajedi rahipleri bu vurguyu da akılda tutabilirdi pekâlâ.

Ama belki de en kâfir yorumcu, Arthur Schopenhauer'dir. Hegel ve Nietzsche, trajik acıya bir şekilde nedensel ölçekte bakıyorsa, belki de şimdiye kadar yaşamış en hüzünlü, en kasvetli filozof olan Schopenha-

60. Akt. Poole, *Tragedy: Shakespeare and the Greek Example*, s. 10.
61. John Snyder, *Prospects of Power* (Kentucky, 1991), s. 30.

uer da[62] , trajediyi keskin bir açıyla fark eder. Trajedi, "tarifsiz bir acıyı, insanlığın sefillik ve mutsuzluğunu, yazgının alaycı hünerini, dürüst ve masum kimselerin telafi edilemez düşüşünü"[63] gösterir. Buna rağmen trajik formda değer vardır; bu değer, *principium individuationis* [bireyleşme ilkesi] yanılsamasını delip geçmeye, insanın egoizmini dize getirmeye, ender bir an için şeyleri gerçekte olduğu gibi görmeye, başka deyişle sadece İstenç'in gelip geçici sonucunu saygın görmeye tanınan bir olanağın değeridir. Bu anlayışı Gerçek'e bağlamak, nirvanacı bir kendini kurban etme uğrağında yaşama isteğini yadsıyarak, insanın yüzünü tarihin ceset ve kemik yığılı mezar alanlarından, şimdiye değin bizim için hayal edilemez kalmış bütünüyle farklı bir hayata çevirerek, süprüntü ve moloz yığını bir dünyadan nasıl vazgeçilebileceğini öğrenmektir. Schopenhauer'e göre, trajedide bilgelik vardır, olumlama değil.

Hegel'de özgürlük ve bireysel özgür irade ilkeleri, trajedinin gelişimi için temeldir. Hegel açısından bu sıra dışı bir görüştür çünkü takdir ettiği Yunanlar'ın, onun özgür irade anlayışını paylaştığı şüphelidir. Trajedinin "insan yaşamındaki ritmi, onun biricik, toprağa bağlı uğraşındaki en yüksek güçler üzerinden" gösterdiğini düşünen Susanne K. Langer, onu bireyliğin gelişimini gerektiren –"bazı din ve kültürlerin, hatta bazı yüksek kültürlerin sahip olmadığı bir gelişim"– "ergin" bir sanat olarak nitelendirir. Langer'e göre, "trajedi, insanlar yalnızca bireysel yaşamın kendi içinde bir amaç ve başka şeylerin bir ölçüsü olduğunu fark ettiğinde doğar ve gelişebilir."[64] Buradaki mesaj açık: Potansiyel trajedi yazarları/aktörleri, en önce Sarawak ya da Kalahari çölünün sakinleri olmadığını garanti etmelidir. Yalnızca Batı kültürleri trajediyi kullanmaya ihtiyaç duyar.

Trajik sanatın genelde Batı kültürlerine ait olduğu doğrudur. Trajik sanat bütünüyle bir Batı sorunudur; ama yine de bazı Doğu kültürlerinde yankıları vardır. Çin'de değerli bir bireyin düşüşü anlamında trajedinin tam bir karşılığı yoktur. Ama geleneksel olarak, genellikle gizemli tertibatları olan bir iktidarın yönettiği evrensel bir uyum görüşü vardır ve toplumsal düzeni onay gerekçesi yapılabilir. Bu iktidara karşı başkaldırmak, gökyüzünden gelecek intikama davetiye çıkarmaktır; *ming* kavramı yazgı kavramını temsil eder. Bu, klasik Batı anlayışlarına biraz daha yakındır. Ayrıca Çin, bireysel eylemler karşılığı ceza ve ödül

62. Schopenhauer düşüncesinin genel bir açıklaması için, bkz. Tery Eagleton, *The Ideology of the Aesthetic* (Oxford, 1990), 6. Bölüm [*Estetiğin İdeolojisi*, Çev. Kolektif, Doruk Yay., 2010].

63. Arthur Schopenhauer, *The World As Will and Representation* (New York, 1969), c. 1, s. 253.

64. Bkz. Susanne K. Langer, *Feeling and the Form* (Londra, 1953), s. 333-4 ve 354.

inancıyla Hint *karma* öğretisini özümsemiştir; fakat geleneksel Hint edebiyatında, yazınsal yapıtlarda hikâye kahramanının ölümüne izin verilememesi yönüyle trajedi yoktur. Sanskrit geleneğinde, yazınsal ve dramacı teoride bu açıkça öngörülmüş ve sanatsal pratiğe bağlanmıştır. Destanlarda kahramanın ölüme kavuşması, İslamiyet'in etkisine bağlanabilir.

Öte yanda *Mahabharata* ve *Ramayana* gibi Hint destanlarında, trajik denebilecek çokça öge olup, bir trajedi anlayışı, *viraha bhakti* ya da aşk mahkûmu kavramıyla Hindu tanrıcılığının önemli bir bölümüne hâkim olur. Klasik Japon kültüründe Noh ve Bunraku'nun sunduğu tiyatral gösterinin en önemli ögesi, bir ihtilaf ve çatışma dramasıdır: şiddetli kıskançlık, bir kadının karşılıksız aşkı, asil bir cengaverin savaşla yüz yüze gelmesi. Banraku ya da kukla tiyatrosunun dramatik izlekleri, sıklıkla *migawari* ya da bir başkası için kendini feda etme düşüncesinde odaklaşır. Ancak sahne düzeni felsefesi Batı trajedisinden büyük ölçüde farklı görünür.[65]

Fakat trajedi her zaman sahne ya da kitaplıklarda bulunmaz. Bütün insan kültürlerine özgü olan gerçek yaşam trajedilerinden tamamen ayrı olarak, özellikle daha zengin bir hayatın gelişmesi şartına bağlı olarak kişinin acı veren dönüşümlerine duyulan ihtiyaç gibi Batı trajedisindeki bazı motifler, kült, ritüel ve dine dayalı bazı modern-öncesi toplumlarda, ölüm ve ruhun yeniden doğuşu ya da bir durumdan diğerine geçişle ilişkili zorlu dinsel yordamlarda yankılarını bulur. Ancak burada son derece önemli bir husus var. Destekçilerinin bu kadar direttiği gibi, trajik sanat gerçekte en yüksek insansal değerlere tanıklık ediyorsa, bu, genellikle gözden kaçmış bir imayı getirir: Trajik sanatın marjinal olduğu ya da tanınmadığı toplumlar en değerli olana yükselemez. Genelde Batı'da olduğu gibi, cömert hümanizmin karanlık ve rezil kökleri vardır.

Yine de tüm o dudak uçuklatan zenginliği ve derinliğine karşın, trajedinin en yüksek değerin vasisi olup olmadığı sorgulanabilir. Bir kere onun somutlaştırdığı değerlerin çoğu diğer kültürel formlarda bulunabilir. Cesaret, saygınlık, özgürlük ve bilgelik gibi değerlerin tekeli trajik sanatın elinde değildir. Ayrıca sevecenlik, hoşgörü, komiklik, alçak gönüllülük, bağışlamak gibi, son derece değerli olduğu için problematik teşkil eden daha az çekici ve tekdüze değer türleri vardır. Racine ve Beckett'in, Frenchman ve fahri Frenchman'ın sahneleri, yalın, dengeli nitelikleri, sade sözcük ve işaret ekonomileri itibarıyla benzerdir; fakat

65. Bkz. C. Andrew Gerstle, 'The Concept of Tragedy in Japanese Drama', *Japan Review* no. 1, 1990. Çin, Hindistan ve Japon kültürü konusundaki bu bilgi dolayısıyla, Oxford Üniversitesi'nden, Prf. Glen Dudbridge, Prf. Richard Gombrich ve Dr. Brian Powel'a teşekkür ederim.

hangi dünyanın daha hümanist olduğu ucu açık bir sorudur. Hoşgörü, alçak gönüllülük ve sevgi, yüksek epik erdemler arasında önemli görünmez; fakat hiç şüphe yok ki bu yüzden daha da değerlidir. Cesur insan ruhunu övmeye fazlasıyla düşkün, sıradan sevecenliğe açıkça kayıtsız bir merhametsiz hümanizm türü vardır ve birçok trajik teorisi onu örnekler.

İnatla ayakları yere basan gerçekciliğiyle Montaigne'in, "bu aşkın ruh halleri, erişilmez uçurumlar ve sarp kayalıklar gibi beni korkutuyor"[66] ifadesiyle tasvir ettiği bu tip trajedi, amansız idealizmi, zayıflığa müsamahasızlığı, aristokrat mutlakçılığı ve çileci kendinden vazgeçme talebiyle süperegoya köle haldedir. Bu trajik anlayışı belli bir hümanizm tarzının barbarlığını ele verir ve insanı olumlama hevesiyla onun kırılganlığını koşulsuzca reddetmek zorundadır. Elbette doğruluk, güzellik, özgecilik, korkusuz bağlılık, cesaret gibi diğer değerleri el üstünde tutmamız gerekir. Fakat insanlar bu soylu anlayışlara bağlı kalamıyorsa, fazlaca melankoliye kapılmamak, zayıflıkları acı verecek ya da öz saygılarını aşındıracak şekilde onları bu ideallerle terörize etmemek gerekir. Soru sormadan bilen geniş alt tabaka bilgeliğinden kendini ayıran bu tür trajik idealizm, talepleriyle şiddetli ve merhametsiz olabilir; fakat yine de genel olarak güvenli bir mesafeden onu takdir edebiliriz.

Sözünü ettiğimiz alt tabaka bilgeliği, kinizmden uzaktır ve çoğu kez yalnızca inancı yitik bir idealizmi simgeler. İronik put kırıcılığı ve her şeyi evetlemesiyle belirli bir komedi türünün kaynağıdır. Böylesi bir sanat kusurdan zevk alır ve tüm idealleri derinlemesine kusurlu görür. Christopher Norris'in William Empson'un "karmaşık sözleri" hakkında yazdığı gibi, bu sözler, "insan doğasının ihtiyaçları ve ona bağlı iktidarsızlıkların müşterek bilgisi etrafında ona bir güven tesis etmemize imkân veren, aklı başında bir insani kuşkuculuk"[67] havası taşır. Blaise Pascal, daha alaycı bir üslupla şöyle yazar: "Kralların iktidarı, insanların aklıselimi ve ahmaklığına ama özellikle de ahmaklığına dayanır. Dünyadaki en büyük ve en önemli şey zayıflığa dayanır. Bu, kayda değer ölçüde mutlak bir temeldir çünkü hiçbir şey insanların zayıf olduğu gerçeğinden daha kesin değildir."[68] Ancak göreceğimiz gibi, zayıflığın gücünü anlamanın daha olumlu yolları vardır. Simon Critchley'e göre, "komedi, eylemin ve yazgının ruhsal saflığına maddiliğin püskürmesi"dir.[69] "Trajedi" diye yazar Critchley, "yetersiz şurette trajiktir çünkü fazla kahramancadır.

66. J. Florio (der.), *The Essays of Montaigne* (New York, 1933), s. 1012.
67. Christopher Norris, *William Empson and the Philsophy of Literary Cricitism* (Londra, 1978), s. 86.
68. Blaise Pascal, *Pensées* (Londra, 1995), s. 6.
69. Simon Critchley, *Ethics-Politics-Subjectivity* (Londra, 1999), s. 230.

Yalnızca komedi gerçek anlamda trajiktir. Komedi, bir trajedi olmayışıyla trajiktir."[70] Kısaca komedi, sınırlılığıyla insanı terörize etmeksizin onunla karşılaştırır. Ama *Kral Oidipus* ve *Kral Lear*'ın da bunu yaptığı söylenebilir. Lear şöyle der: "Bana 'her şeysin' dediler/Yalan!/Hummaya bağışıklığım yok." Genel anlamda kahramanca duruşları işleyen trajik pratik değil, trajik teorisidir, tıpkı saflık idealiyle Ben Jonson'un ya da Edward Bond'un değil ama Hegel'in ve Hölderlin'in büyülenmesi gibi.

Pastoral kavramıyla trajedinin sımsıkı kenetlenmiş idealizmine karşı alaycı bir bilgeliği destekleyen Empson'a göre, "en incelikli arzular, en yalın olana özgüdür, böyle olmasaydı onlar yapmacık kalırdı."[71] Bu, Swift, Freud ve Bakhtin tarafından farklı yollarla paylaşılan bir bilgeliktir. Herman Melville, *Moby Dick*'de[72] yorumda bulunur:"Bu dünyanın en büyük mutlulukları bile, onlarda gizlenmiş, tam anlamı olmayan bir basitliği taşır" (106. bölüm). Her anlamlandırma sistemi, kendi içinde anlamlı olmayan bir tortuyu taşır; ama bu dışkımsı artık onun yapmaya çalıştığı şeyin bir parçasıdır. En yüksek mutluluktan en sıradan ayrıntıya böylesi duygusal bir devim, Yeni Ahit'te sahnelenen İsa'nın yeniden dirilişini işaretler; bu devim, vahiysel bir üslupla, Mesih'i cennetin bulutları üstünde gururla ilerlerken gösteren bir Kutsal Kitap imgesiyle başlar, ardından bilinçli şekilde gerçek kurtuluş sorunlarına döner, yani aç insanları doyuruyor ya da hastalara bakıyor musunuz sorununa. Kurtuluş, hayal kırıklığına uğratıcı biçimde tekdüze bir olaydır. En güzel trajedi türleri, bu yoksul, çatallanmış varlığın karnavelesk bilincini paylaşır, böylelikle kahramanlığı örneklerken, onu eleştirir de.

Elbette sorun, sadece bir anti-kahraman olma sorunu değildir, bu, aynı görüş tarzına biat etmekten başka bir şey olmaz. John Osborne'nin Jimy Porter'ı, evrensel bir kibir, savurgan tiyatral mimikler ve vahşi otoriter monologlarla dolu bir kahramanca karşı-kahramandır. Bazen, kahramancaya karşı sıradan olanı olumlamak gerekse de, kahramanın sıradan olduğunu görmek de aynı ölçüde önemli olup, kahramanlık karşıtı görüşlerin bunu gözden kaçırdığı doğrudur. "Kahramanlık" gibi sözcükler, muhtemelen çok daha başka kullanım biçimlerinin söz konusu olduğu aristokrat ve patriyarkal tarihleriyle fazlaca lekelidir ve onları reddetmek, tarihin esaslı bir yeniden yazımı anlamına gelir. Piramitleri firavunlar inşa etmedi. Nelson, Trafalgar savaşını kazanmadı. Hitler, Polonya'yı istila etmedi. Ancak böyle tumturaklı görüşler, yine de modern bir çeviriye ihtiyaç duyar. Görü, cesaret, bağlanım, sadakat,

70. A.g.e., s. 235.
71. William Empson, *Some Versions of Pastoral* (Londra, 1966), s. 114.
72. *Moby Dick*, Çev. M. Urgan, S. Eyüboğlu, Yapı Kredi Yay., 2010.

özgecilik ya da sabır: Bu değerler sadece düzmece bir popülizm patlamasındaki yarı-feodal ya da özellikle maskulen meselelermiş gibi alaya alınmamalıdır. Onlarsız ciddi bir toplumsal dönüşüm mümkün değildir. Fakat sıradan olana bir şekilde kök salmadıkça, bu değerlerin bir palavra olduğu da kesindir. Amaç, güç anlayışlarından vazgeçmek –liberal bir ayrıcalık şayet bir ayrıcalıksa– ya da onları bir temsilciden diğerine eksiksizce aktarmak değil, onları dönüştürmektir. Hazreti İsa'yı eşek sırtında Kudüs yolunda betimlemek yoluyla Yeni Ahit, krallığın geçerli imgelerini karnalevesk bir evirtimle parodileştirerek, onun gerçek anlamını dönüştürür. Slavoj Žižek'in yazdığı gibi: "Hıristiyan projesinin tam merkezinde, *tragique*'den *moque-comique*'ye belli bir geçiş vardır: İsa kesinlikle saygın bir kahraman Efendi figürü değildir."[73] Yahudi geleneğinde çarmıha gerilmiş bir Mesih imgesi, alıngan bir gangster ya da inanılmaz derecede mahcup bir politikacı imgesi gibi keyifsiz bir şakadır.

Erken burjuva toplum, bu hususta günümüz radikalizminden daha kurnazdı. Sorunu, kahramanı başından atmak değil, onu temellük etmek şeklinde gördü. John Milton, Richard Steele ve Samuel Richardson, kahramanlığın pagan, maço, militarist ve aristokratik içeriğini boşaltıp, onu Hıristiyan centilmenliğinin yüce gönüllü, kendini geri planda tutma ve çilekeşlik gibi erdemleriyle doldurmak gibi gözü pek bir projenin ortak çalışanları oldu. Eğer *Paradise Lost*'un[74] Şeytan'ı, yanlış türde bir kahramanlık ikonuysa –tam bir alayiş, gösterişçi ve göz kamaştırıcı bir güç– *Paradise Regainede*'in İsa'sı, Milton'un gerçek kahramanın "en iyi örneği" dediği imgedir.[75] Bu şiirin geleneksel bir militer kahraman olmak üzere büyüyen bir çocuk gibi hayal ettiği İsa, şimdi yazarının daha ince ruhlu bir kahramanlığı kabul etmesi sebebiyle despotik gücü reddeder. Steele ve Richardson için, ahı gidip vahı kalmış bir kahramanlığın barbarca *azameti* olan şey, Richardson için anıtsal şekilde sıkıcı Sir Charles Grandison figüründe –bir tür kısa pantolonlu İsa Mesih– örneklenen yeni bir toplumsal düzenin, yumuşak başlı ve barışçıl değerlerine yerini bırakmalıdır. Klasik kahramanın ölümü, *Clarissa*'nın kanıtladığı gibi, trajedinin ölümü anlamına gelmez.

Klasik olarak tasarlandığı şekliyle trajedi, bir yüzleşme ve kriz etiğiyle, yani hepsi de gündelik erdem kadar sıkıcı ölçüde tekdüze kalan

73. Slavoj Žižek, *Did Somebody Say Totalitarianism?* (Londra, 2001), s. 179 [*Biri Totalitarizm mi Dedi*, Çev. Halil Nalçaoğlu, Epos Yay., 2008].

74. Kayıp Cennet, Pegasus, 2009.

75. Michael Wilding, Milton'un *Samson Agonistes*'indeki Samson'u, bir başka kusurlu, özel ve barışsever olmaktan ziyade kamusal ve askerî, kişilikli eski tarz bir kahraman olarak görür. Bkz. Michael Wilding, 'Regaining the Radical Milton', Stephen Knight ve Michael Wilding (der.), *The Radical Reader* (Glebe, Australia, 1977) içinde.

her şeye yüz çeviren vahiyler, önemli dönüm-noktaları, dramatik bildirimler ve varoluşsal hakikat anlarıyla ilişkilidir. Ancak, Aristoteles bir trajedi kuramcısı olsa bile, ahlaki değerleri alışılmış yaşam tarzlarına içkin gören bir sözde erdem etiğinin de kurucusudur. Trajik kahramanın sonradan ortaya çıkan tek başınalık ihtişamı, dünyayı sarssa bile eylemleri bağlamlarından ayırmayı reddeden bu toplumsal ve gündelik etikle örtük biçimde olumsuzlanır. Hıristiyanlık hem tinsel bir kriz ya da *metanoia* uğrağını –varlığın belirleyici dönüşümü imandır– hem de gündelik bir pratik olarak iyi yaşam üzerinde benzeri bir vurguyu kuşatır. Trajedi, olağanüstü hallerle ilişkili olabilir. Fakat burada, Walter Benjamin'in vurgusunu anımsamalıyız: Bu tip olağanüstü haller mülksüzler için sıradan olup, şimdi kriz, her şeyin normalmiş gibi devam etmesidir.[76] Krizin ve olağanın karşıt olup olmadığı, büyük ölçüde durduğunuz yere bağlıdır.

Trajediyi öve öve bitirememe konusunda masum olmayan Karl Jaspers, yine de şu noktayı fark eder: Trajedi, "soylu bir azınlığın ayrıcalığı" haline gelerek, bizi "soyluluk alanını yüceltme"ye ayartan sahte bir cazibe yayabilir. Tüm görkemli aurasına rağmen, trajedi, bir "yanlış bilinçlilik"[77] adına küçük mutsuzlukları bir kenara atarak, farkındalığımızı fiilen daraltabilir. Konuya ilişkin bir başka çalışmasında bunu tam da kendisi yaptığı için, uzun uzadıya açıklama yapmaya gerek duymaz. Jaspers, "kahramanlığın ucuz aurasını rahat ve güvenli bir yaşama" ödünç vererek, trajedinin gündelik hayata özgü kahramanca olmayan bir gerçekliği gizleyen bir maskeye dönebileceğini düşünür.[78] Bazen şu da ileri sürülebildi: Trajedi, modernitenin bayağılıklarından rahatsız olmasına rağmen, onun tüm nimetlerinden yararlanan uslu banliyö hayvanlarına uygun temsili bir tinsel aristokratizmdir. Bir mücadele olmaksızın bu *mauvaise foi* [kötü niyet] mağdurlarına teslim edilen bir kavram, herhalde fazlasıyla hayatidir.

76. Bkz. Rolf Tiedemann ve Hermann Schweppenhauser (der.), *Walter Benjamin: Gesammelte Schriften* (Frankurt am Main, 1966), c. 1, s. 583.
77. Jaspers, Tragedy, Tragedy Is Not Enough, s. 99 ve 100.
78. A.g.e., s. 101.

Dördüncü Bölüm

Kahramanlar

Gelenekselçi görüşün, mükemmel (ama kuşkusuz uç) bir ifadesi olan Dorothea Krook'un, *Elements of Tragedy*'de taslağını çizdiği trajedi portresine daha yakından bakalım. Krook'a göre, trajik sanat temel bir insanlık durumundan ortaya çıkmalı, savaşçı bir ruhu dışa vuran bir hikâye kahramanına sahip olmalıdır. Edilgen bir kurbanın çektiği acılar, acıklı ve yürek parçalayıcı olabilir ama trajik değildir. Kahraman, bütünüyle insanlığın temsilcisi olmalı ama aynı zamanda çevresindeki insanların üstünde bir konumda yer almalıdır. Çektiği acı, kör değil bilinçli ve kefaretli bir acı olmalı, hem kendisi hem de bizim tarafımızdan zorunlu şekilde kabul edilmelidir. Bu, onun ihlali Oidipus'unki gibi bilinçdışı olsa bile böyledir; Evrensel düzenin bozulduğu ve insanın şiddetli ıstırabı pahasına yenilenmesi gerektiği gerçeği aynen devam eder. Trajedi kahramanın kabahatinden kaynaklanmasa da, o hâlâ bozulmuş bir insanlığın temsilcisidir ve bu ölçüde pataklanmayı hak eder. İnsani ölçülerle zalim ve adaletsiz görünen şey, evrensel ölçülerle tamamen anlam kazanır. Aslında Krook, bu bağlamda Cordelia'nın ölümünü de savunuyor gibidir. Böylece trajedi, ahlaki düzenin üstünlüğünü ve insan ruhunun saygınlığını yeniden doğrular, hem acının yatıştırıcısı hem de kurtarıcı bilgi olma sıfatıyla ahlak yasasını takviye eder. Direnci ve cesareti sayesinde kahraman, acının gizemini anlaşılırlığa çevirir, onu düzeltir ve uzlaşmayı gerçekleştirir. İnsanlık durumuna inancımız bu doğrultuda tahkim edilir, yeniden olumlanır.

Trajik sanatı bundan daha kaba biçimde dillendirmek zor olurdu. Eğer trajik sanat sahiden buysa, egzotik beğenileri zayıf kalanlar için değil ama bir sadist için iyi bir ilgi alanı olabilir. Kavgacı, suçlu değilken bile cezaya katlanan yardımsever kahramanlarla dolu, erkeksi-mert,

maskulenci bir trajedi idealidir bu. Fakat Krook bile, trajedinin tam manasıyla bu olmadığını teslim eder. Shakespeare tragedyalarının antik çağ Yunan tragedyalarıyla benzer olduğunu belirtir Krook, tek fark, Shakespeare tragedyalarında, "tanrılar, elçiler ya da nesnel olarak zorunlu ve kaçınılmaz olma hükmünü bildiren kehanetler"in bulunmamasıdır.[1] Aslında bu, tam bir farklılık gibi görünür. Ama Krook'un tanımı birçok iyi Yunan tragedyası için geçerli değildir. Bunu ortaya çıkarmak için, trajik kahramanın talih ve kötü talihiyle başlayarak, adım adım ilerleyelim.

Aristoteles, bir trajik kahramandan söz etmez. Genelde terimi eski Yunanlar da kullanmaz. Aristoteles, trajik hikâye karakterlerinden söz eder ama trajik eylem zorunlu biçimde onların üstünde odaklaşmaz. Bir tür dramatik Kantçılıkla, eylemi tutarlı yapan, özne değildir. Aristoteles'e göre, karakterler, "teorik anti-hümanizm"in daha dillendirilemediği çok uzun bir zaman öncesinde, eylemin esasından ziyade onun etik rengini oluşturur. Karakterler, eylemin kaynaklarından ziyade onun taşıyıcısı ve destekleyicisidir. Bir çeşit anti-hümanist düşün deneyimiyle, onlarsız bir eylem olanağı, boyasız çizim yapan bir ressam gibi kurgulanabilir. Aslında Aristoteles, karakterleri olmayan dramatik eylemlerin oldukça müşterek olduğunu savunur. Karmaşık, inandırıcı, dolgun karakterlere dayalı gerçekçi bir külte bundan daha uzak bir şey olamazdı. Trajedi bir eylemin taklididir, insan varlıklarının değil. Dolayısıyla trajik olan, genelde insanlar değil, olaylardır. Trajedinin "olaylarla değil, insanlarla ilgili" olduğunu ileri süren klasikçi Bruno Snell, iş eski Yunanlar'a geldiğinde kesinlikle yanılır.[2] Aristoteles'in öğretilerini modern insancıllaştırma, ruhsallaştırma ve bireyleştirme denemelerine yönelik önemli eleştirisinde John Jones, ünlü trajik kusur ya da *hamartia*'nın, ahlaki bir gedikten çok, eylemde hedefin tutturulamaması, bir ruh halinden çok nesnel bir yanlış ya da hata olduğunu düşünür.[3] Bu, Aristoteles'in *Poetika'sı* üzerine çalışmasında, Humphrey House'nin onayladığı bir görüştür.[4] Hegel'e göre şu açıktır ki, drama, insan ruhunun kesintisiz nesnelleşmesi olan *Geist*'in en canlı ve net görüntüsünü sağlayan bir eylem meselesidir. Çelişkilerin pratik bir bedenleşmesi olarak drama, ontolojik anlamda en ayrıcalıklı sanat formudur.

Klasik antik çağlar, modern insan kişiliği anlayışını paylaşmayarak, birey ve eylemleri arasına bizlerin çizdiği katı çizgiyi çok az kullandı.

1. Dorothea Krook, *Elements of Tragedy* (New Haven, CT ve Londra, 1969), s. 78-9.
2. Bruno Snell, *The Discovery of the Mind* (Oxford, 1953), s. 99
3. Bkz. John Jones, *On Aristotle and Greek Tragedy* (Londra, 1962), 1. Bölüm.
4. Bkz. Humphrey House, *Aristotles Poetics* (Londra, 1964), s. 94.

Jean-Paul Sartre, en azından bu konuda Sophokles'le ortak bir şeyler paylaşır. Bernard Knox, Aiskhylos dramasında kolektif başlıklar bulunduğuna oysa Euripides'in tipik biçimde bireyler üzerinde yoğunlaştığına dikkati çeker.[5] Northrop Frye'a göre, trajik kahramanın tek başınalığı onun durumunu özetler oysa komedi kolektiftir;[6] fakat bu, gelenekçi yorumun bir diğer yüksek klişesidir çünkü çoğu trajik kahraman, komik emsallerinden daha fazla tek başına değildir. Romeo, Egmont ya da Cesaret Ana'da göze çarpan, tek başınalık değildir. *Oresteia*'nın hikâye kahramanı, *oikos* ya da Atreus'un ev halkına kıyasla oyunun ilk elde çapraşık olmayan bireysel şahsiyetlerinden biri değildir. H. D. F. Kitto'ye göre, "Yunan tragedyasının modern eleştirmeni, kişisel ilişkileri ve dolayısıyla aslında orada olmayan karakter taslağını görmeye yönelir."[7] Jones, trajediyi nitelendiren talihteki değişimin, bir kez daha karakterden çok eylemin bir niteliği olduğunu ileri sürer. Aristoteles, böylesi bir ani değişikliğin saadetten sıkıntıya doğru mu yoksa tersi yönde mi olduğu konusunda bir ölçüde kayıtsızdır bu nedenle Jones'in görüşünde trajik merkez, kötü talihten ziyade değişkenlik, değişimin yönünden ziyade değişim olgusudur. Aristoteles namına, her tür talih değişikliğinin korku ve merhamet duygusu uyandırmaya kâfî olduğu söylenebilir. Sıkıntıdan saadete doğru bir değişime, sırf bunu sağlayamayacağı için imkân verilmez. Önemli olan izleyicinin hikâyeye tepkisidir, başlı başına bir amaç olarak hikâye kahramanının talihi ya da talihsizlikleri değil.

Aristoteles'te trajedi, eylemin karakterin üstüne yükselmesini gerektirdiğine göre, onun estetiği ve etiği ilginç biçimde uyumludur. Bu, ilk bakışta fark edilmeyebilir. Evrensel ilkeleri önemseyen deontolojiden ve neticeleri dikkate alan faydacılıktan farklı olarak, Aristotelesçi türde bir erdem etiği, karakter bağlamına eylemin ahlaki değerlendirilmesini koyar. Bu nedenle Rosalind Hursthouse, iyi bir eylemin, tipik biçimde erdemli bir kişinin yerine getireceği bir eylem olduğunu ileri sürer.[8] Ama gördüğümüz gibi, *Poetika*, karakterle yalnızca ikincil derecede ilgilidir; bir mahalle papazının ruhsal yaradılışı, onun birisini defnetme ya da evlendirme işini ifa başarısıyla ne kadar alakasızsa, Aristoteles için de karakter, dramatik bir oyunun başarısıyla o kadar alakasız ve konu dışı bir tasım gibidir. Ancak Aristoteles *Ethik*'te, yaşama amacının bir nitelik değil, etkinlik türü bir erek olduğunu açıklığa kavuşturur. Etik, trajedide olduğu gibi, *praksis* ekseninde döner. "Drama" sözcüğü, "yapılmış bir şey" anlamına gelir.

5. Bernard Knox, *The Heroic Temper* (Berkeley ve Los Angeles, 1954), s. 2-3.
6. Nortrop Frye, *Anatomy of Crticism: Four Essays* (Princeton, NJ, 1957), s. 2208.
7. H. D. F. Kitto, *Form and Meaning in Drama* (Londra, 1956), s. 201-2.
8. Rosalind Hursthouse, *On Virtue Ethics* (Oxford, 1999), s. 28.

Kapsamlı bir denemede Aryeh Kosman, *Poetika*'nın *Etik*'le olan ilişkisini, her iki yapıtın da erdemin zayıflığı ve onu geliştirme vasıtasıyla bulmaya çalıştığımız mutluluğun kırılganlığı tehlikesini bildirmesi bağlamında görür. Gerçekte erdem, *Etik*'in vurguladığı gibi, iyi-oluş'a giden tek yoldur; fakat trajedinin yalın biçimde hatırlattığı gibi, şiddetli ve adaletsiz bir dünyada bunun mutlak bir güvencesi yoktur. Bu nedenle trajedi, hem "gerçek eylem örgüsüne dönüştürülen insan öznesine kayıtsız bir dik başlılığın tanınması" hem de "insan öznelerinin *uygun biçimde*, iyi-oluş ve mutluluğu ahlaki erdem ve müzakere etrafında bulmaya kalkışırken bile, kendi iyi-oluş ve mutluluklarını güvenceye alma yetersizliklerinin bir tanınması"dır.[9] Trajedi, yönelmişliğinin tersine işleyen, yönetildiği ekonomiyi altüst eden eylem dahilinde yeralır. Nussbaum, bu noktayı Platon ve Aristoteles arasındaki anlaşmazlık bağlamına yerleştirir. Sokrates gibi Platon da, hakiki anlamda erdemli olan kişinin zarar göremeyeceğini ileri sürer; oysa daha gerçekçi düşünen Aristoteles, Fielding gibi, erdemin zarara uğrama durumunda size yardımcı olacağını ama onu engellemeyeceğini düşünür.[10] Gerçekte erdemli olmak, Fielding'in Parson Adams'ı gibi bir acemi çaylak olmaksa, bu, zararı son derece kolaylaştıran bir şeydir. İnsan ilişkilerinin ciddiyetinden kuşku duyan Sokrates, belli bir stoacı anti-trajik ruhu canlandırır; oysa erdemli kişideki dinginliğin ele geçmez olduğunu düşünen Platon, trajedinin örneklediği görgül talih değişikliklerine gururlu biçimde kayıtsızdır. Aksine Aristoteles, eziyet altında olan ya da dramatik bir talih darboğazına sürüklenmiş bir kişinin, her halükârda bu koşulların iyi yaşam olduğuna razı edilemeyeceğini kabul eder. Bu durumda, duygunun içeriği hakkında kendimizi aldatmış olabilir miyiz sorusu ortaya çıkar. Eziyet altındaki bir insan, içtenlikle mutlu olduğunu söylerse ona ne deriz? Ona yanlış olduğunu mu anlatırız? Ya da şimdi değilse daha sonra, mazoşizmi gerçek mutluluktan ayırt etmesi için çaba harcaması gerektiğini mi?

Ancak başka bir açıdan, Aristoteles'in etik ve poetikası tam uyumlu değildir. Aritoteles, trajedi konusunda ilk bilimsel yapıtı üreten bir düşünür olabilir; ama bütünlüğü içinde Aristoteles'in felsefesine tartışmalı trajik ögeler katılsa da, bu felsefe gerçek anlamda insani çöküntü ya da başarısızlıkla fazlaca ilgili değildir. Belki de bu, derme çatma ve ders notu üslubuyla *Poetika*'nın, gerçek bir trajik deneyim anlayışı konusun-

9. Aryeh Kosman, 'Acting: Drama as the Mimesis of Praxis', A. O. Rorty (der.), *Essays on Aristotle's Poetics* (Princeton, NJ, 1992) içinde, s. 66.
10. Martha C. Nussbaum, 'Tragedy and Self-Sufficiency: Plato and Aristotle on Fear and Pity', A. O. Rorty (der.), *Essays on Aristotle's Poetics* (Princeton, NJ, 1992).

da herkesçe bilinen bir dar görüşlülük aksettirmesinin bir sebebidir. Yapıt, yazarının başından biraz olsun tatsız bir olay geçtiğine dair bir ipucu vermez. Aristoteles, mutluluk ya da iyi-oluş'un, bir insanın erdem vasıtasıyla kendi güçlerini gerçekleştirmesine bağlı olduğunu kabul eder. Erdem hazdır, yoksunluk değil. Modern çağın geleneksel bilgeliği böyle değildir: Georg Büchner'in *Dantons Tod*'unda Lacroix'nın Danton'a belirttiği gibi: "Dahası Danton, Robespierre'in dediği gibi 'zaaf doluyuz', yani yaşamdan zevk alıyoruz oysa insanlar 'erdemli'dir, yani yaşamdan zevk almaz" (1. Perde, 5. Sahne). İyi bir yaşam, doyasıya yaşanan bir hayattır oysa kötü bir yaşam, eksik ve topaldır. İnsan oluş, trombon çalmak ya da sıkıntılara tahammül etmek gibi geliştirmek zorunda olduğunuz bir niteliktir ve erdemsizler, bunun esasını kavrayamamış kişilerdir. Onlar yaşama sanatında acemi, işini arka ayakları üstünde halleden bir köpek kadar sakar ve beceriksizdir. Aksine, erdemli kimseler, yaşama sanatında başarılı olan ve Hıristiyanlar'ın "azizler" diye adlandırdığı virtüözler, yani ahlaki alanın George Best'leri ya da Pavarotti'leridir.

Bu, birçok açıdan çok iyi bir etiktir. Kesinlikle hazcılık, çilecilik, faydacılık ya da ödev fetişizminin üstüne gider. Fakat son derece adaletsiz köleci bir toplumda yaşayan Aristoteles'in göremediği şudur: İnsani iyi-oluş'un her cephede mümkün olması, güçlerimizin radikal bir dönüşümünü de gerektirir. Üstelik bu, liberal ya da sosyal demokratların düşündüğünün aksine, onları halihazırda dışlanmış gruplara yaymaktan daha fazlasını gerektirir. Daha doğrusu, ölümün ve yenilenmenin ritmini, yani doğası gereği sömürücü olan bir hayat tarzından, bir başka ve daha adil olan bir hayat tarzını dünyaya getirmek adına vazgeçmeyi gerektirir. Mutluluk amacından, fedakârlıkta bulunulan amaç uğruna vazgeçilmesi ya da *eudaimonia*'nın[11] çileciliğe terk edilmesi zorunlu değildir. Daha doğrusu, ilkinin tam elde edilmesi, trajik biçimde diğerini beraberinde getirir; insani güçlerin parçalanması ve yeniden düzenlenmesi, bu güçlerin genel gelişimine temel sağlayabilir. Fakat bu, derinlemesine talihsiz bir durumdur.

Aristoteles, trajik kahraman konusunda olduğu gibi, bu konuda da doğallıkla sessizdir. Bu, antik çağ trajik pratiğini yansıtır. Euripides'in *Andromakhe*'sinde gerçek bir trajik hikâye kahramanı yoktur –oyunda Andromache yolun yarısında kayıplara karışır– ve *Hiketides*'in kadın ya da erkek kahramanını adlandırmak zordur. Birkaç trajedide merkezi bir trajik şahsiyetten daha fazlası vardır: Euripides'in *Bakkhai*'si, Pentheus'a

11. *Eudaimonia*: Genellikle "mutluluk" olarak çevrilen klasik Yunanca sözcük. Etimolojik olarak, Yunanca "*eu*" ("iyi" "iyi-oluş") ve "*daimon*" ("ruh" "küçük tanrı") sözcüklerinin birleşiminden oluşuyor. (ç.n.)

sahip olmakla övünebilir ama Dionysos türü bir esrimeyle kendinden geçmişken onu paramparça eden annesi Agaue'yle de. Sophokles oyunlarının baskısı için kaleme aldığı metinde, E. F. Watling, onun tekil ana karakterini endişeyle araştırarak, *Trakhiniai* [*Trakhis Kadınları*] trajedisine gerçekte *Deianeira* ya da *Herakles* adının verilip verilemeyeceği sorusunu sorar.[12] Tüm trajik hikâye kahramanlarının trajik kusurları yoktur (Oidipus, Agamemnon, Orestes, Antigone, İphigeneia, Kyd'ın Hieronimo'su, Tamburlaine, Desdemona, belki de Macbeth); ayrıca hepsi, Aristoteles'in belirttiği gibi, ahlaken bizim türümüzde insanlara da işaret etmez. Pek çok kadının, Medeia ya da Klytaimnestra'nın sahneye ilk çıkışında keyifli bir tanıma çığlığı atması mümkün değildir; Kleist'in *Ordeal by Fire*'sinin rezil karakteri Kunigunde'de kendilerini ifade edilmiş bulmaları da ihtimal dışıdır. On sekizinci yüzyıl eleştirmeni Thomas Rymer, kadınların Seneca'nın Phaedra'sına acımadığını çünkü kesinlikle onlara yakın olmadığını ileri sürer; Phaedra dolayısıyla bu kadınlar korkuya da kapılmaz çünkü hiçbiri onun kadar günahkâr olabileceğine inanmaz.[13] Öyleyse paradoksal biçimde en dehşetli trajik eylemler, etkileri bakımından en zayıf eylemler olabilir.

Fakat tüm trajik hikâye kahramanları, Aristoteles'in düşündüğü gibi ahlaken saygıdeğer de değildir. Bazıları belirgin biçimde itici olabilir, Turgenyev'in *Ottsı i Dyeti*'sinin[14] kültürsüz nihilisti, dik kafalı Bazarov gibi. Bazarov, yakalandığı karahumma hastalığından ölür ve bu bir bakıma klasik trajik teorisinin aksine, bütünüyle tesadüfi ve önceki olaylar dizisiyle tamamen ilişkisiz bir sondur. Puşkin'in Yevgeniy Onegin'i[15] tatsız tutsuz, aklı havada bir mizantrop, can sıkıntısı ve melankoli yüklü bir numaracıdır; ondaki arzu, arzunun bir uyanıklığı şeklini alır ve arkadaşı Lenski'yi anlamsız bir düelloda öldürür. Üstelik muhafazakâr eleştirmenlerin trajik kahramandan genelde beklemediği şekilde, ruhsal olarak amaçsız ve anlamsız bir hayatı yaşamaya aynen devam eder. Şiirsel biçimin neşeli, öz-ironik hafifliği, içeriğinin ciddiyetine aykırı düşmesine rağmen, yine de Tatyana'nın hayatını mahveden ve kendini yıkan Onegin'i trajik bir figür olarak düşünmemek için bir sebep gözükmüyor. Yapıt, aynı anda trajik ve satiriktir. Lermontov'un *A Hero of Our Time*'ındaki[16] Peçorin, benzer biçimde künyesi bozuk bir karakterdir; gevşek, acımasız, çapulcu kişiliğiyle, bir kadını kasıtlı olarak ken-

12. E. F. Watling, *Sophocles: Electra and Other Plays* (Londra, 1953), s. 10.
13. Thomas Rymer, *The Tragedies of the Last Age* (1678, tıpkı-basım, Cambridge, 1972), s. 98-9. Ayrıca bkz. aynı yazarın *A Short View of Tragedy* (Londra, 1693).
14. *Babalar ve Oğullar*, Çev. Ayşe Hacıhasanoğlu, Can Yay., 2010.
15. *Yevgeni Onegin*, Çev. Azer Yaran, Yapı Kredi Yay., 2003.
16. *Zamanımızın Bir Kahramanı*, Çev. Ülkü Tamer, Can Yay., 2009.

dine bağlamaya girişen, ardından aşağılayarak onu reddeden bir adam. Marlowe'un Faust'u, Barabas'ı ve İkinci Edward'ı, Chapman'ın Bussy D'Ambois'sı, Shakespeare'ın Timon ve Coriolanus'u ve Ibsen'in Hedda Gabler ya da John Gabriel Borkman'ı, hepsi de benzer biçimde sevimsiz şahsiyetlerdir; yine de bu dünyanın Bazarov'larına trajik bir statü atfetmekte tereddüt edebilen eleştirmenler, genelde onların benzerlerine bu statüyü vermeye hevesliler.

Onegin ve Peçorin gibi karakterlerin trajik görülebileceğini önermek, trajik şahsiyetlerin merhamet hissi uyandırması gerektiği şeklindeki klasik anlayışı ihlal eder. Fakat bir defa, ahlaken çirkin olana merhamet etmek imkânsızdır, ikincisi, merhamet uyandıran şey, yalıtılabilir bir kişilikten çok, elbette eylemin bütünü olmalıdır. Peçorin, kişisel olarak acınması gereken biri olmaktan çok, ruhsal yıkım ve parçalanmayı içeren hüzünlü bir anlatının ögesi olması nedeniyle trajik bir figürdür. Ben Johnson'un ucube Catiline'si ve tepeden tırnağa kana bulanmış Sejanus'u –ki sonunda Romalı ayak takımı tarafından paramparça edilir– Shakespeare'ın III. Richard'ından daha cana yakın değildir; ama yine de onlar anıtsal trajik figürlerdir. Aslında *Sejanus*'un 5. Perdesi'nde Terentius'un yorumunu alan Johnson, bu durumda belirgin biçimde Aristoteles karşıtıdır: Tepetaklak giderken, büyüklere acımak akılsızcadır. Trajedi, özel bireylere merhamet duyulmasına, sanabileceğimizden çok daha az bağlıdır; kuşkusuz, yine de son ümitsiz saatlerindeki kan yorgunu Macbeth için ortak bir noktada bir araya gelmek, biraz da olsa mümkündür.

Ahlaken çirkin birine merhamet duyabileceğimizi söylemek, tehlikeli bir önermedir. Dante'nin *Inferno*'sunda, bir kâfire merhamet etmesi nedeniyle, şairin rehberi tarafından azarlandığı bir an vardır çünkü böylesi bir merhamet, Tanrı'nın verdiği cezanın adil olmadığını ima eder. Fakat Dante *Inferno*'nun kayıp ruhlarını trajik sayıyor gibi değilse bile, katlandıkları cezaya bu kayıp ruhların kendileri sebep olduğu için, Dante'yle aynı görüşü paylaşmak gerekmez. Adolf Hitler'e merhamet etmek ne anlama gelir? Ya da o hangi anlamda trajik bir karakter gibi görülebilir? Her şeye rağmen, bildiğimiz bir yanıt olabilir. Farklı koşullarda Hitler, değerli bir insan varlığı olabilirdi. Acınacak halde olan, insanın kendisi değil, ondaki kötülüğün temsil ettiği insanlık yıkımı ve insanlığın korkunç yamulmasıdır. Merhametin burada uygun karşılık olduğundan emin olamayacağımız doğrudur. İnsan varlıklarının nasıl biçimlendiğini, Hitler'in başka herhangi bir zamanda farklı biri olabileceğini sağlama alacak kadar bilmiyoruz. Törellik bağlamlı toplumsal-yaratıcı teorisi, onun kötü niyetini hiç de doyurucu nitelikte açıklamaz.

Yine de savunmasız bir ortamda, en küçük bir haksızlık ya da yoksunluğun bile bizi canavara dönüştürebileceğini fark edecek kadar insan oluşumunu biliyoruz; dolayısıyla Hitler ya da başkaca kötü kadın ya da erkeklerin, farklı bir dünyada yararlı insanlar gibi ortaya çıkabileceği ihtimalini göz ardı edemeyiz. Ama oyuna gelmiş olsalar bile, merhamet bu ihtimalle alakalıdır, insanla değil. Hitler'de merhamet uyandıracak hiçbir şey yoktur.

Belli bir bölümü dışında, çoğu trajedi mutsuz bir sonla biter. Aristoteles'in bu konuda kesin bir fikri yoktur ve kendisiyle çelişir. Yunan tragedyasında üzücü son vazgeçilmez değildi fakat başat özellikti. Aristoteles, *Poetika*'nın bir yerinde, mutlu sonu mutsuz sona tercih eder, muhtemelen *katarsis* çok zalim olmadan başarı sağlayabildiği içindir; ama yapıtın bir başka yerinde fikrini değiştiriyor gibidir. Eğer trajedinin kurban ve bereket kültlerinde gizli kökleri olduğu teorisinde bir doğruluk payı varsa –ki olmayabilir– o zaman bu dinsel törenlerdeki yıkım, felaketten çok yenilenmeyle sonuçlanır. Bunlar iyi biten "trajedi" örnekleridir. Platon, "trajedi" sözcüğünü, sonu hiç de kötü bitmeyen *Odyssey*'e [Odysseia] uzatır ve Homeros'u trajik şairlerin öncüsü sayar. Euripides trajedilerinin yarısına yakını iyi sonla biter. Aristoteles'in iki gözde trajedisinden biri (Euripides'in *Iphigeneia in Tauris*'tesi [İphigeneia Tauris'te]) iyi sonlanır, diğeri (*Kral Oidipus*) iyi bitmez. *Kayıp Cennet*, Archangel Michael'in insanlık adına mesut bir gelecek kehanetiyle sona erer ama bu, Düşüş trajedisini geçersiz kılmaz. *Treatise of Human Nature*'de[17] David Hume, pek çok trajedinin mutlu sonla bittiğini belirtir. Hegel, trajik eylemi ölümün değil tek yanlılığın meydana getirdiğini düşünür ve kahramanın ölümünü uzlaşma için zorunlu saymaz. Daima şöyle söyleyebilirsiniz: "Kızına sonunda kavuştu; ama bunca yıl kızını arayarak sıkıntı ve üzüntüye katlanmak zorunda kalması trajikti."

Ölmesinin daha insaniyetli olacağı zamanlar olsa da, bir trajik hikâye kahramanının ölmesi gerekmez. Eugene O'Neill'in *A Moon for the Misbegotten'in*de James Tyrone, ruhen ölü olduğu halde hayatını sürdürür, buna karşın, sözgelimi Faulkner'in *Light in August*'unda[18] Joe Christmas, hadım edildikten sonra öldürülür. Aiskhylos'un Orestes'i, Calderón'un Segismundo'su ya da Kleist'in Prens Friedrich'inde olduğu gibi, kahraman yaşayabilir ya da işleri rast gidebilir. Hak edilmiş bir cezayla sona eren trajedilerin, hem iyi hem de kötü bir şekilde sonuçlanabildiği savlanabilir. Zalimlere feryat edilmesi iyi ama evvela yaptığı ahlaksızlıkla-

17. David Hume, *A Treatise of Human Nature* (Londra, 1985), s. 418 [*İnsan Doğası Üzerine Bir İnceleme*, Çev. Ergün Baylan, BilgeSu Yay., 2009.]
18. *Ağustos Işığı*, Çev. Murat Belge, İletişim Yay., 2003.

rın bunu zorunlu hale getirmesi kötüdür. John Marston'un satirik-trajik *The Malcontent*'i yıkımlarla doludur; ama mutluca bir sonla biter çünkü Malvole, tahtını kaybetmiş Dük Altofont sıfatıyla gerçek yüzünü göstererek, Mendoza'nın hayatını kurtarır. Aynı oyun yazarının *Antonio and Mellida*'sı, benzer şekilde trajik bir kötülükle örülür ama inanılmaz alaylı bir mutlu sona ulaşır. İlk eşi tarafından aldatılan, ikinci sevgilisince bir manastır uğruna reddedilen Turgenyev'in *Dvoryanskoye Gnyezdo*'sundaki[19] Lavretski, yeterince trajik bir hayat sürer fakat sonuçta huzura erer. Aksine, aynı yazarın Rudin'i, sevdiği kadını terk eder ve 1848 barikatlarında hayatını feda ederek ölür. Turgunyev'de mutluluk, genellikle kırılgan ve gelip geçicidir, özellikle *Spring Torrents*'in [Bahar Seli] yalnız yaşayan, suçluluk duygusuyla yüklü Sanin'i için. Dostoyevski'nin *Bratya Karamazov'u*[20] olumlu bir bildirimle son erer: Alyoşa ve oğulları, birbirlerine olan sevgileri adına yemin eder. Aiskhylos'un *Hiketides*'inde [*Yalvarıcı Kadınlar*], Danaus'un kızları, Aigyptos'un zorba oğullarını terk eder. Bu oyun, muhtemelen *Oresteia* ve Prometheus üçlemeleri gibi, mutlu sonla bitmiş bir üçlemenin ilk oyunudur. Aiskhylos'un *Hepta epi Thebas*'ı [Thebai'ye Karşı Yedi'ler] gibi karma sonlar vardır. Bu oyunda şehir kurtarılır; ama yalnızca Antigone'nin de trajedisini başlatan, Eteokles ve Polyneikes'in karşılıklı katliamı pahasına.

Euripides'in *Alkestis*'i mutlu bir sona ulaşır çünkü Alkestis, Herakles tarafından gölgeler dünyasından, uğruna tüm yaşamını gözden çıkardığı kocasına geri döndürülür. Ölüm saçan Medea, Franz Grillparzer uyarlamasında değil ama Euripides uyarlamasında, cinayetleri nedeniyle adaletten kaçması için kutsal bir biçimde yok edilir. Grillparzer'in en güzel oyunu *Sappho,* berbat biter; Melitta'nın Phaon'a aşkı karşısında kıskançlıkla acı çeken aynı adlı kadın kahraman, kendini denize atar. Franz Wedekind'in *Lulu*'sunda, fahişe hikâye kahramanı vahşice öldürülür; ama Shakespeare'in *Macbeth*'i, zalimin cezasını bulmasıyla biter. Bir cinayete rağmen, Corneille'in *Le Cid*'i, Chimène'in Rodrigue'le yeniden barıştırılmasıyla iyi bir sona ulaşır. Aynısı Corneille'in *Cinna*'sı için de geçerlidir çünkü imparator Augustus, Cinna'nın kendisine karşı hazırladığı komployu cömert bir tutumla bağışlar. Oyun, büyüklerin kaderi hakkındaki ortaçağ yüksek ciddiyet draması bağlamında bir trajedidir ama fiilen kimse öldürülmez. Corneille'in Polyeucte'ü, Hıristiyan bir şehit olarak ölür; fakat sonuç ruhani bir zaferdir çünkü sevgilisi Pauline ve babası Felix, onun azizlere yakışır tutumunu örnek alarak, Hıristiyan olur.

19. *Asilzade Yuvası*, Çev. Sabri Gürses, Turkuaz Kitap, 2007.
20. *Karamazov Kardeşler*, Çev. Ayşe Hacıhasanoğlu, Can Yay., 2010.

Öyleyse trajik pratiği, trajik teorisinden çok daha karmadır. Yunan tragedyasının mutluluk matematiği, çoğu oyunun tam bir bozgunla sonuçlanmadığı izlenimi bırakır, sonlarının mutlandırıcı olduğunu değil. Schiller'in *Don Carlos*'u, aydınlanma çağı liberali Posa'nın mutlakiyetçi Philip tarafından öldürülmesi ve devrimci Don Carlos'un tutuklanmasıyla kötü sonuçlanır. Ama *ancient régime*'in günlerinin sayılı olup, politik geleceğin Posa'nın ellerinde bulunduğundan hiç kuşku yoktur. Bu nedenle burjuva iyimserliği biçimsel trajediyle birlikte var olur. Aynı yazarın, etkili, hızlı bir drama olan ve nefis bir kuruluş ekonomisi sergileyen *Maria Stuart*'ı, sonucu bakımından biçimsel olarak trajiktir çünkü Mary, Kraliçe Elizabeth tarafından ölüme gönderilir; fakat bir katil olma suçlamasını dik bakışlarıyla alt eden, düşmanlarını bağışlayan ve böylece büyük (ve feminist-düşünceli) Elizabeth ruhunun azametini düşman kanadına çeviren muazzam bir saygınlıkla ölür. Oyun, Schiller'in trajedi konulu denemesinde ileri sürdüğü bir görüşü tanıtlar: Dünyevi her yenilgiye direnen bir içsel özgürlük vardır ve Kantçı yüce gibi, sınırsız egemenliğinin onu tehdit eden her şeyin ötesinde yer aldığını bilir.

Egmont, Goethe'nin trajediye olan belirsiz tutumunu yansıtan bir sona sahiptir. Hikâye kahramanı, sömürgeleştirilmiş Hollanda halkı adına İspanya otokrasisi tarafından şehit edilir; fakat son tablo, kahramanı özgürlükle kutsallaştırılmış gösterme yoluyla bu trajik kesinlikten yan çizer, kahramanı müsterih olmaya çağırarak, ölümüyle bölge halkının özgürlük davasına büyük bir katkıda bulunacağını bildirir ve onu özgürlük uğruna muzafferane şekilde ölüme yollar. Goethe'nin *İphigeneia Tauris'te*'si, Orestes ve Elektra'nın affedilmesi ve Tauris kralı Thoas tarfından serbest bırakılmasıyla mutlu biter; oysa *Tarquato Tasso*'nun paranoyak ve trajik hikâye kahramanı, sonunda kurtarıcısı Dük Antonio'ya bağlanır. Jean Racine'in *Andromaque, Britannicus* ve *Phèdre* gibi dramaları, şiddet ve yıkım içerir; fakat Bérénice'te ölümler yoktur ve hikâye uzlaşmayla sona erer oysa *Athalie*'de ölüm saçan Athalie, özgürlük ve adalet kazansın diye öldürülür.

Belki de mutlu ve mutsuz sonlar konuyla alakasızdır çünkü önemli olan, belli bir neticeden ziyade değişkenliktir. Katıksız bir son olgusu, bu sonun, biz izleyicilerin tanıklık ettiği eylemin bütünü olması anlamında, mutluluk ve mutsuzluğun geçiciliğini vurgulayarak, her ikisinin de neticede varacağı bir koşulu, yani ölümü akla getirir. Ölümün mutlu mu yoksa mutsuz mu olacağı, kısmen hayatta öğrendiğimiz değişkenlik derslerine bağlıdır. Şeylerin kırılgan ve eğreti doğasını yadsıyıp, bunun yerine mutlak ereklere bağlı bir hayat yaşayanların, kolay bir ölüme imza atması zordur.

Ancak, trajediler ister iyi ister kötü bitsin, gelenekçi görüşü savunanlar, ana karakterlerin soylu kişilikler olması gerektiği hususunda diretir. Bir imparatorlar komedisi olamayacağı gibi, bir ortak-yaşam trajedisi de olamaz. William Hazlitt'e göre, Coriolanus trajik olabilir ama onu izleyen ayak takımı trajik değildir. Hazlitt, radikal Whigler'in bile aristokrat önyargıları bulunduğunu tanıtlayarak, oyundaki Roma halkı hakkında yorumda bulunur: "Aç kalmamak için debelenen bu sefil dilenciler kalabalığında, kahramanca bir şey yok."[21] Aristoteles'e göre, trajik hikâye kahramanları kalburüstü değilse de, makul bir şekilde erdemli olmalıdır; fakat bu, onların soylu menşesiyle bağdaşması her zaman kolay olmayan bir durumdur. Aslında İngilizce "*gentleman*" [beyefendi/soylu] sözcüğünün soy kütüğü, ahlaki ve toplumsal endam arasındaki girişik bir ilişkiler tarihine tanıklık eder. David Farrel'in alaycı bir üslupla belirttiği gibi, trajedi karakterleri, ortalama insan sürüsünden daha iyidir, bu iyiliği, "babalarını öldürerek, anneleriyle yatarak, kardeşlerinin çocuklarını öldürüp sofrada onlara meze yaparak ya da kendi çocuklarını bir vurgun yapmak amacıyla savaşlarda kurban ederek kanıtlar."[22] Seçkin bireyler, genellikle adı sanı olmayan mütevazı kişilere göre daha fazla yanlış yapmak fırsatına sahiptir, dolayısıyla prensip sahibi bir yönetici sınıf üyesi bulmak, çoğu kez basit bir iş değildir. Jane Austen'in *Mansfield Park*'ındaki[23] bir karakter, aynı anda namuslu ve zengin olmanın imkânsız olduğunu belirtir.

Fazla asil bir kahramanın, izleyici olarak onunla özdeşim kurmamız gerektiğini öngören Aristotelesçi hükmü ihlal edeceği düşünülebilir; fakat kralların da insan olduğunu anımsatan Pierre Corneille'e göre, bu görüş, Aristotelesçi şartın kaba bir okumasıdır.[24] Buna karşın modern bir eleştirmen, Corneille'in *Le Cid*'ini, sempatimizi bağlayamayacak kadar fazla kahramanca bulur.[25] John Dryden'in, aşırı ölçüde mekaniğe bağlanmış kafiyeli beyitler ve yapay bir yabancıllıkla dolu bir oyun olan *Aureng Zebe*'sindeki kahramanın sıkıcı şövalyetik değerleri için de aynısı söylenebilir. Yeni-Aristotelesçi eleştirmen Elder Olson, Eugene O'Neill'in *Elektra'ya Yas Yaraşır*'ında bir trajedi lezzeti bulmaz çünkü karakterler yüksek değer biçilmeyecek kadar fazla sıradandır ("Manonlar'ın hayli kötü bir dönem geçirdiği herkesçe bilinen bir şey")[26] ve başımıza gel-

21. Duncan Wu (der.), *The Selected Works of William Hazlitt* (Londra, 1998), c. 1, s. 126.
22. David Farrell Krell, 'A Small Number of Houses', Miguel de Beistegui ve Simon Sparks (der.), *Philosophy and Tragedy* (Londra ve New York), s. 91.
23. *Mansfield Park*, Çev. Nihal Yeğinobalı, Can Yay., 2008.
24. Pierre Corneille, *Writings on the Theatre*, (der.) H. T. Barnwell (Oxford, 1965), s. 29.
25. Chu Kwang-Tsien, *The Psychology of Tragedy* (Strasbourg, 1933), s. 80.
26. Elder Olson, *Tragedy and the Theory of Drama* (Detroit, 1961), s. 243.

mesi muhtemel bir olayı sahnelemez. Olson, bir insanın tahayyül etmiş olabileceğinden çok daha heyecanlı/ilginç bir hayat sürmemişse eğer, Euripides'in *İon*'u ya da Middleton'un *Women Beware Women*'ı böyle bir sahnelemeyi daha etkili şekilde nasıl yapardı, anlamak zor gözüküyor. O, seçkinci bir görüşü savunurken–"sıradan bir insanın sıradan bir durumda düşündüğü, hissettiği ve söylediklerine dayalı bir dille, tam bir karakter, düşünce ve tutku dizisini sergileyemezsiniz"–[27], Whisggish Richard Steele, toplumsal olarak üst bir konumda yer almayan birine yakınlık duymamızın çok daha kolay olduğu görüşünü benimser. Steele, kadın ve erkeklerin doğal biçimde narsist olduğunu düşünür bu nedenle onlar, "kendilerine benzemeyen ve kendileri gibi yaşamayan hiçbir şeyin onlara yakın olamayacağına inanır."[28] Tiyatrodan tiksinen Jean-Jacques Rousseau, trajedinin olmayacak devasa varlıklar armağan etmesini hayırlı görür; onun fikrine göre, bu varlıkların kötülüğüyle insanı yoldan çıkarması, erdemiyle onu geliştirmesinden daha olası değildir.[29]

Aristokratlara yönelik bu geleneksel tercihin birkaç nedeni vardır. Evvela, yüksek mevkide olanların talihleri, aşağı mevkilerde bulunanlardan daha kamusal ya da tarihsel bir an statüsünde düşünülür. Yüksek/alçak ayrımı, bir kamusal/özel ayrımıdır da: Tanınmış kişilikler, daha genel bir durumun sembolik temsilcisidir bu nedenle yerel ve dar çevreli alt kişiliklere kıyasla, bir dünya-tarihsel trajedisine çok daha fazla ivme kazandırırlar. Yüce bir yükseklikten düşüşler, bir "cup" sesinden fazlasını çıkartır. Aslında düşüş bile lüks bir şey olabilir: V. S. Naipaul'un *The Mimic Men*'inde hikâye kahramanı şöyle der: "Aynen benim durumumda olduğu gibi, iktidarın trajedisi, bir aşağısının olmamasıdır. Yalnızca imha söz konusu olabilir" (1. bl.). Horatius gibi bir şairin antitrajik öğretisi, göze çarpmayan ve sizi felaketten koruyacak düşük bir karakter portresine itimat etmenizi sağlar. Thomas Hardy benzer şekilde düşünür. Raymond Williams, trajedinin kamusal boyutuna ilişkin şu görüşünde haklıdır: On sekizinci yüzyılda burjuva ya da yerel trajediye kayma, bu hususta hem bir kaybı hem de bir kazancı temsil eder; adı olmayan acılar şimdi ciddiye alınabilir ama trajedinin genel, kamusal karakteri, aynı sebeple giderek terk edilir.[30] Sözümona, bir arşidükün yıkımına kıyasla, bir sanatçının uğradığı yıkımda tarihsel olarak daha az risk vardır; fakat Korsikalı bir onbaşı ya da birinci yüzyıldan Filistinli

27. A.g.e., 245.
28. Richard Steele, *The Spectator* no. 290 (1 Şubat 1712).
29. Jean-Jacques Rousseau, *Lettre a d'Alembert sur les spectacles* (Paris, 1939), s. 89.
30. Raymond Williams, *Modern Tragedy* (Londra, 1966), s. 50. Yerel trajedi açıklamaları için bkz. Henry H. Adams, *English Domestic or Homiletic Tragedy 1575-1642* (New York, 1943) ve E Bernbaum, *The Drama of Sensibility* (Cambridge, MA, 1925).

bir avare söz konusu olduğunda, riskten söz etmek çok daha zorlaşır. Edepli üst sınıf ruhlarının kendi yıkımlarını sığır çobanlarından çok daha keskince hissettiğine dair, genellikle kibar biçimde maskelenmiş bir ima vardır. Fakat sığır çobanlarının yaşadığı üzüntülerin trajik olduğunu terimin teknik anlamında reddederken, olağan dil anlayışı içinde bu üzüntüleri trajik görebilirsiniz. Modern zamanlarda ortak bilinçliliğin değişmez şekilde bir yanlış bilinç olduğunu varsaymak, halkın fark etmediği bir hakikati kavramak adına, bu kaçınılmaz yanılsamalar şebekesinin üstüne çıkabilen, toplumsal değilse bile tinsel olarak aristokratik bir kahramanı meydana getirebilir.

Öte yanda, sözümona sığır çobanlarının şirket yöneticileri ya da arşidüklerden farklı olarak, kaybedecek çok şeyi yoktur. Toplumsal üst katmanların bu figürleri ne kadar büyükse, düşüşleri o kadar şiddetlidir. Schopenhauer, trajediyi sıradan ve gündelik bir olay saymasına karşın, en iyi hikâye kahramanlarını muktedirlerin oluşturduğunu düşünür; fakat ona göre bunun nedeni, muktedirlerin ister istemez asil ruhlu olması değil, onların gözden düşmesi ya da itibarlarını yitirmesi gibi olayların, trajediyi izleyiciler açısından daha dehşetli kılmasıdır. Schopenhauer'e göre, orta sınıf ailesindeki talihsizlikler insani müdahalelerle çözülebilir; oysa krallar, ya kendilerine dayanmak ya da yıkılmak zorundadır. Ancak bu bakış açısı, *widow's mitem*[31] sendromunu göz ardı eder: Yoksul bir kişi, sahip olduğu kıt varlıklara çok daha inatla bağlı olmasıyla, onların kaybını, har vurup harman savuracak kadar mal mülk sahibi olan birinden daha keskin biçimde hissedebilir. Fakat, Philip Sidney'in *Apology for Poetry*'de teskin edici bir açık yüreklilikle belirttiği gibi, trajedinin asil ve haşmetli kimseler üzerinde yoğunlaşması gerekir çünkü onların başarısızlığa uğradığını görmek, alttaki mazlumlar için fazlaca ihtiyaç duyulan bir *Schadenfreude* [Komşusuna gülme, başkalarının zararına sevinme] kaynağı sağlar. Eğer hayattaki sıradan konumunuzdan şikâyetçiyseniz, bir prensin tahtından düşürüldüğünü görmek, yazgınızın tam da amansızlığı nedeniyle daha güvenli olduğunu size anımsatabilir. Euripides'in *İphigeneia Aulis'te*'sinde Agamemnon'un dediği gibi: "Yüksek mevki arzulanabilir; "fakat erişildiğinde, o bir hastalıktır." Ya da aynı yazarın *Hiketides*'indaki Aithra'nın çarpıcı ifadesiyle: "Tanrılar yüceliği, toz toprak ve kemik kalıntıları içinde büyütür." Kudretliler hem kutsal hem de lanetlidir; ama daha sonra göreceğimiz gibi, bu yüzden biraz trajik günah keçisinin ikircikliğine sahiptirler. Fakat seçkin şahsi-

31. *Widow's Mitem*: Veren kişi adına çok büyük bir özveriyi temsil eden çok küçük değerdeki bir bağış ya da yardım. Kutsal Kitap'ta yoksul dul kadının hazineye iki bakır sikke bağışta bulunması. (ç.n.)

yetler etrafında sürüp giden tüm bu kargaşalar, bu olaylar onların başına geliyorsa sizin başınıza çok daha kolaylıkla gelebileceğini bu nedenle de *kızgınlığınızı* kontrol altına almanız gerektiğini anımsatır.

Bu trajik aristokratçılığa bağlı olanlardan biri, genç Georg Lukács'tır. Onun fikrine göre, trajik kahramanlar felsefi nedenlerle soylu olmalıdır çünkü trajedi, görgül tesadüflerden çok bir tinsel özler meselesidir; yalnızca bu ayrıcalıklı figürlerin tasviri, hayatın olağan nedenselliklerini yazgının ontolojik derinliğinden silip süpürmeye" izin verir.[32] Başka bir deyişle, prensler, sandviç hazırlamak ya da bebek yıkamak gibi işlerde istihdam edilerek, ahlaken yüceltici projelerinden uzak tutulamaz. Ayrıca Lukács'a göre, onlar, çatışmaları dışsal ya da tesadüfi kuvvetlerden ziyade doğrudan kendi koşullarından kaynaklanan biricik fügürdür. Bu da Aristotelesçi talebi karşılar: Trajedide *ex machina* ortaya çıkmamalıdır. Hegelci deyilerle, hikâye kahramanı ne kadar saygınsa, trajedi o kadar içkindir. Lukács, garip biçimde trajedinin özünde tek başınalık/yalnızlık olduğu görüşünü onayladığına göre, kendi ıssız kulelerinde mahsur kalmış bu muhterem şahsiyetlerin bu talebi yerine getirmesi, her koşulda mümkündür. *Die Seele und die Formen*'da şöyle yazar: "Demokratik çağımız, herkesin trajik olana katılma hakkını tesis etmeyi boş yere arzuladı; göksel krallığı ruhen yoksul olanlara açmaya yönelik her girişim, boşunaydı."[33]

Ne Lukács'ın bu söylemindeki ton, ne de "trajedinin görünümünde demokratik hiçbir şey yoktur"[34] dediğindeki George Steiner'ın tonu, tam bir hayıflanma tonu değildir. Lukács'a göre, trajik form, temelde kamusal alanla ilişkili olması nedeniyle, saraylarda hüküm süren yüksek hayatları, hanedan kavgalarını ve yükselme tutkularını gerektirir.[35] Bu düşünce tarzı, garip şekilde, orta sınıfların da kendine özgü kamusal alanları olduğu gerçeğini es geçer; oysa kavram aslında gerçek anlam itibarıyla bu toplumsal tarihe dayalıdır. Büchner'in Danton'u, Ibsen'in Stockmann'ı gibi cesur kasabalılara ya da Thomas Mann'in Buddenbrooklar'ına ne demeli? *Middlemarch,* hangi anlamda *Macbeth*'ten daha özeldir? Hegel, trajik merhamet'in "baldırı çıplaklara ve serserilere bakarak uyarılmaması"[36] konusunda kararlıdır ama Kolonos'taki Oidipus bu durumdan uzak değildir. Theodor Adorno'nun trajedi konusundaki üslubu son derece ikirciklidir: "Soyluluk" kültürel "kabalık"a dönüştüğü için trajik formun öldüğü söyleniyor. Fakat Adorno, tipik bir diyalek-

32. Georg Lukács, *Soul and Form* (Londra, 1974), s. 67.
33. Akt. Walter Benjamin, *The Origin of German Tragic Drama* (Londra, 1977), s. 102.
34. George Steiner, *The Death of Tragedy* (Londra, 1961), s. 241 [Tragedyanın Ölümü, Çev. Burç İdem, İş Bankası Kültür Yay., 2011].
35. A.g.e., s. 194.
36. A. Paolucci ve H. Paolucci (der.), *Hegel on Tragedy* (New York, 1962), s. 50.

tik üslupla şunu da dayatır: Sanatta soyluluk korunması gerektiği halde, onun toplumsal ayrıcalık ve politik muhafazakârlıkla danışıklı dövüşü teşhir edilmelidir.[37]

Horatius, Ars Poetica'da, tiyatral gösteride trajediden geleneksel olarak ona eşlik eden satir oyununa ani bir düşüşe karşı uyarıda bulunur. Horatius, "az önce bir kahraman ya da bir kral olarak gösterilen aktörün, aniden "karanlık bir kulübeye" taşınmaması ya da "arka sokakların diline düşmesine" izin verilmemesi gerektiği nasihatında bulunur.[38] Aristoteles, *Poetika*'da şu hususa dikkati çeker: Formun "ihtişamı" olduğu gibi komik söyleyiş ya da satir izleklerden çıkan tamamen yeni bir ürün olmasıdır. Werner Jaegar'a göre, demokratik zırva dikkati çekecek derecede erken bir dönemde başlar: Euripides ve diğerleri, "sonuçta trajediyi gündelik hayat draması halinde kabalaştırdı."[39] Aristophanes'in *Batrakhoi'sinin* [Kurbağalar] 2. Sahnesi'nde, Euripides ile Aiskhylos arasındaki eğlendirici ağız dalaşında, popülist eğilimli Euripides, Aiskhylos'u gösterişli dili nedeniyle suçlar: "Zıplayarak ilerleyen cüsseli söz öbekleri, hotozları ve kabarık kaşlarıyla dehşetli bir şey." Ve hemen ekler: "Şahane! Tabii ki kimse bu sözlerden bir şey anlamadı." Yaşlı şair, "bir insan varlığı gibi konuşmak yerine, kibirli bir tanrısal dilin meraklısı." Euripides, trajediyi kıdemli meslektaşından devraldığında, berbat halde ve fiyakacı bir söyleyişle sişmiş olduğundan yakınır. Bir mantık diyeti ve hususi bir diyalektik demleme yöntemiyle onun yükünü azaltmış olmakla övünür. Oyunundaki herkes –kadınlar ve köleler, efendiler, hizmetçiler, yaşlı kocakarılar– sürekli konuşmaya gayret eder; Euripides bunu "eylem içinde demokrasi" olarak tanımlar. Brecht'e uygun bir söylemle, kamunun nasıl düşünmesi gerektiğini, "bu niye böyledir" ya da "bununla ne demek istiyoruz" gibi sorular sormayı ondan öğrendiğini ekler. Tartışma sahnesinde yeralan Dionysos, alaycı bir şekilde bunu teyit eder: Şu günlerde hiçbir Atinalı, "balığın başını yemekle ne demek istiyorsun" ya da "dünkü sarımsak nerede" sorusunu sormaksızın eve dönemiyor.

Aiskhylos, bu koşullarda yalnızca genel yıkıcı bir ruh halinin yayılmasını görür: "Şimdi, denizciler bile memurlarla tartışıyor. İyi ama niçin? Benim zamanımda onların tek bildiği sözcük, 'sulu yemek' ve 'heyamola'ydı!'" Genç şair, dramalarını pezevenkler ve ahlaksızlar, erkek kardeşiyle yatan, tapınaklarda doğum yapan kadınlarla tıka basa doldurdu; edepli bir atletin kalmadığı şehir, şimdi hukukçuların kâtipleri ve

37. T. W. Adorno, *Aesthetic Theory* (Londra, 1984), s. 341.
38. Horace, 'On the Art of Peetry', T. S. Dorsch (der.), *Classical Literary Criticism* (Harmondsworth, 1965) içinde, s. 87.
39. Werner Jaeger, Paideia: *The Ideals of Greek Culture* (Oxford, 1945), s. 252.

otlakçılık yapan şarlatanlarla dolu. Aiskhylos, ne oldum delisi bir John Osborne'yle karşılaşmış Noel Coward ruhuyla, aristokrat karakterlerini gururluca savunur: "Benim kahramanlarım, şu günlerde haklarında yazı yazılan çarşı aylakları, madrabazlar ve dilenciler gibi değildi; onlar gerçek birer kahraman, nefes alıp veren birer kargı ve mızraktı (...) Phaidra ya da Stheneboea gibi, sahnemi orospularla kalabalıklaştırmadım. Kimse şimdiye kadar kösnül bir kadını oyunuma soktuğumu söyleyemez." Euripides, geriye dönüş yapar: "Onlardan biriyle karşılaşmamayı nasıl becerdiniz ki?"

Samson Agonistes'e önsözünde Milton, "önemsiz ve kaba kişileri" trajik sanata sokmayı şiddetle eleştirir. Bu geleneğin tinsel snopluğu muhalafetsiz kalmadı. *Modern Tragedy*'de Raymond Williams, kendi "normal hayatı"nda birkaç trajediye tanıklık ettiğini fakat bunların arasında "hükümdarların ölümü" gibi bir olay olmadığını belirterek başlar.[40] Ardından ölü bir babadan, bölünmüş bir şehirden ve bir dünya savaşından söz eder. Ancak George Steiner ikna olmaz. Onun deyişiyle, Ibsen'de krizler, daha akılcı ekonomik ilişkiler ya da çok daha derinlikli bir sorgulamayla çözülemez. Fakat Steiner, olağanüstü bir kibirle ekler: "Trajedinin evlerinde banyolar varsa, içinde Agamemnon'un öldürülmesi içindir."[41] Steiner'e göre, "trajedide geçici çareler yoktur (...) Lear'ın yazgısı, yaşlılar için huzur evi kurarak çözülemez."[42] Doğrusu insanın aklına, "yaşlıların yazgısı da olmaz" şeklinde bir cevap vermek geliyor. Fakat bu çerçeve fena halde hatalıdır. Banyoya uğrayarak Agamemnon yakalanmayabilir ama gerçekte o, geçici çözümüne *Eumenides*'de ulaşan bir dramanın ögesidir. Bu oyunda övülen demokrasiye soğuk bakan Platon, trajediyi önemsemiyordu ve bu iki hoşnutsuzluk bağlantısız olmayabilir. Pek çok trajik hikâye kahramanı, anneleriyle yatmamış, frengiye yakalanmamış, âşıklarınca aldatılmamış ya da bir hükümdarı öldürmemiş olsa, barışçıl hayatlar sürebilirdi. Bu anlamda, klasik antik çağ tragedyaları dahil, çoğu trajedi çaresi bulunabilir niteliktedir. Yıkım, kesinlikle bazen tanrı gibi bir diva ya da bir evin talihsiz tarihiyle önceden tayin edilir; ama önceki kaçınılabilir olay olmasa, bu yıkım pekâlâ ortaya çıkmayabilirdi de. Nietzsche'nin savunduğu, "trajedi onulmaz acıyla, komedi iyileştirilebilir acıyla ilgilidir"[43] şeklindeki görüş doğru değildir.

40. Williams, *Modern Tragedy*, s. 13.
41. Steiner, *The Death of Tragedy*, s. 243.
42. A.g.e, s. 291 ve 128.
43. Friedrich Nietzsche, *Human All too Human* (Londra, 1956), 23. parça [*İnsanca Pek İnsanca*, Çev. Mustafa Tüzel, İthaki Yay., 2003].

"Study of Thomas Hardy"de D. H. Lawrence, trajedinin tinsel aristokratın özel alanı olduğunu ileri sürer ve yakınır:" Bir aristokrat neden daima ölüme mahkûm olmak zorundadır ki?"[44] Lawrence trajediyi, dar kafalı toplumsal uzlaşmaya kafa tutan ve kendi doğrularını dayatan kudretli ruhların özel alanı olarak görür. Onlar, değersiz banliyö kodları yerine, hayatın büyük törelliğine bağlı kahraman seçkinlerdir. Lawrence'ın naif romantik özgürlükçülüğü, basit bir "hayat" (açık biçimde bereketli) ve "toplum" (kesin surette baskıcı) karşıtlığı içinde faaliyet gösterir. Modern zamanların trajedisi, tutkusal görkem ve hayvani dirimsellikle dolu yaşam figürlerinin, küçük burjuva yaratıcıları tarafından toplumsal edep mihrabında alçakca kurban edilmesidir. Eski dönemlerde durum farklıydı: Oidipus, Macbeth ve Lear, ister istemez yıkıma uğrar çünkü onların didişmesi hayatlaydı ve Lawrence'e göre, hayat bir meydan okumaya gelmez. Fakat Tolstoy'un Anna Karenina'sı, Thomas Hardy'nin Tess Durbeyfield'ı, Eustacia Vye'nı, Sue Bridehead'ı ve Jude Fawley'i ile birlikte tamamen törensel biçimde kurban edilir, farkında olmadan salıverdikleri spontane güçlerle telaşa kapılan, bu görkemli yaratıları kendi çelimsiz boyutlarına indirgemek için müdahale eden yazarlar tarafından, onların suyun dibini boylamasına izin verilir. Tecavüz ve yoksulluk, çapulcu patriarklar ve ekonomik sömürgenlerden oluşan dayatmacı bir ontolojiyle mücadele eden Tess Durbeyfield'in, karşısına çıkan her şeyi sevinçle kabullenmesi gerektiği öngörülür. Yüksek-modernistler arasında ender rastlanan biçimde Lawrence, tüm bu yüz kızartıcı nedenler karşında, tereddütsüz bir anti-trajik düşünürdür.

Lawrence'in Hardy hakkındaki görüşü, gerçekte bir Lawrence görüntüsüdür; fakat Hardy'nin trajik anlatıları yine de yüksek-yaşam kahramanları sorunuyla alakalıdır. George Eliot'un saygın hümanist geleneği dahilinde Hardy, trajedinin en uzak taşra bozkırlarındaki küçük kiracı çiftliklerinde, hırpani sahil uğraklarında ve üniversite kentlerinin aşağı geçitlerinde bulunabileceğini fark eder. Eliot'unki gibi, onun kurmacası bu kuytu köşelerde gizlenmiş yazgıların, saraylar ve katedrallerin müdavimleri kadar, kendi taşıyıcıları için de mutlak olduğunda ısrar eder. Ama Eliot gibi o da, genel ton olarak kendi heteredoksluğuyla müsterih değildir ve Eustacia Vye durumunda olduğu gibi, inandırıcı olmak adına bir hayli hantal nitelikli bir trajik mekanizmayı, yalnızca arada bir olmak üzere sahnede çalıştırır. Hardy'nin eylemi çerçeveye aldığı imgelem, bazen maddi içeriğine uyumsuz biçimde eğreti durur. Klasik trajediyi üreten uygarlık, şimdi *Jude the Obscure* [Adsız Sansız Bir Jude] dönemiyle açıkça sınıf düşmanıdır, medeniliğe doğru sarsak

44. D. H. Lawrence, *Phoenix* c. 1 (Londra, 1955), s. 180.

ilerleyişinize engel teşkil eden bir fetişistler ve hortlak müminler alanına dönüşmüştür. Fakat Hardy, yazınsal ve toplumsal edebin bu en dış sınırını zorlamadan önce –ki bunu yaptıktan sonra bir romancı olarak susmak zorunda kalacaktı– bir kır zanaatkârı ya da bir kadın çiftlik emekçisinin gösterişsiz yazgısını yüceltmek amacıyla olağanüstü şekilde klasik motifleri kullanırken, dünya tininin en derin Dorset kontluğunda bile deli dolu, canlı ve cıvıl cıvıl olduğunu göstermek amacıyla, bazen Londra edebiyat zümresinin gösterişli üslubuyla yazmaya büyük bir gayret sarf eder. Fakat bunun başarılmasını sağlayan özbilinç, yalnızca gerçekliği yalanlıyor gibi görünür. Bu tarihsel noktada, ortak ve zengin kaynaklı, açık seçik ve paylaşılabilir ama ciddi anlamların taşıyıcısı olan bir yazınsal dil bulmak zordur. Ayrıca şiir ve düzyazı, ruhsal içgörü ve toplumsal tasvir lehçesi arasındaki on dokuzuncu yüzyıl işbölümü de onda hasarını yaratır.

Herman Melville'in İsmail'i, *Moby Dick*'de, "kralların ve kaftanların saygınlığı"yla değil, "bir çiviyi çakan ya da kazmayı kullanan" kolun "demokratik saygınlığı"yla uğraştığını vurgular (26. Bölüm). Fakat Melville'ye göre, demokrasinin kaynağı Tanrı olduğuna göre, trajik yüceliğin kaybolmaması anlaşılmaz kalır. Gene de roman, *Adam Bede*'nin, küçük burjuva Poysers'le ilişkisini yumuşak tonda savunmak için anlatısını bir an ertelemek zorunda kalmasındaki gibi, balina avcıları gibi mevcut düşük-yaşam figürlerini alaycı bir tedirginlikle savunmak zorunda kalır: "Eğer en sefil denizcilere, döneklere, serserilere yüksek ama karanlık değerler verirsem, onlara trajik bir zerafet katarsam (...) Bir işçinin koluna ruhani bir hafiflikle dokunur, onun felaket getiren gün batımına gökkuşağını yayarsam, tüm ölümcül eleştiriler karşısında doğrula beni ey Eşitliğin adil ruhu, sen ki benim gibilerin üstüne insanlığın muhteşem pelerinini örttün!" (26. Bölüm). Melville'in, marangozlar ve zıpkıncıların iskân ettiği bir trajedinin adamaklılı politik bir sahne olduğundan kuşkusu yok, tıpkı Alessandro Manzoni'nin, bir dokumacıyı ve köylü kadını *I Promessi Sposi*'nin başlıca aktörleri yapmanın olağanüstü politik etkisinin farkında olması gibi. Onlar, romanın adlandırmasıyla "*gente di nessuno*"yu ["bir hiç halkı"] temsil eder, Manzoni'nin başka bir yerde belirttiği gibi, "tarihte bir iz bırakmaksızın, yeryüzünün görünüşüne göre ilerleyen ve başlı başına yeryüzünün ana parçasını açığa vuran muazzam bir çokluk"u.[45] *I Promessi Sposi*'yle birlikte, kitleler yazınsal tarihe en erken girişlerinden birini üretir. Sonraki "hiç" kişiliklerinden biri, F. Scott Fitzgerald'ın *The Great Gatsby*'sindeki[46] Myrtle

45. Akt. Alessandro Manzoni, *The Betrothed*, Çev. Archibald Colquhoun (Londra, 1959), s. xii [*Nişanlılar*, Çev. Necdet Adabağ, Literatür Yay. 2003].
46. *Muhteşem Gatsby*, Çev. Can Yücel, Bilge Kültür Sanat Yay., 2009.

Wilson'dur; roman onun bir araba kazasında menfur ölümünü "trajik başarısı" diye tanımlar (8. Bölüm). Belki de bunun ironik olduğu söylenmek isteniyor; çünkü ne de olsa kendinizi bir arabayla öldürtmeniz pek bir başarı sayılmaz. Ama belki de değil çünkü Myrtle'ın bu kazaya uğrayarak elde ettiği şey, trajik statüsüdür.

Popüler "Michael" trajedisindeki Wordsworth gibi, Hardy ve Eliot, daha dramatik trajedi formlarıyla birlikte, bilinmeyen keder ve umutsuzluk biçimlerine, alkollü düşler ve ket vurulmuş umutların katışıksız boğucu tekdüzeliğinde tuzağa düşmüş hayatlara doğru çekilir. Bu, onları özellikle de ortak-yaşam trajedisini kabul edilemeyecek kadar "gerçekliğe yakın" gören muhafazakâr eleştirmenlere hiç de çekici göstermedi.[47] Her iki yazar da, yanı başlarındaki Darwin'le birlikte, evrimi alçak ve yüksek arasındaki engellerin yürürlükten kalkması olarak değerlendirir. Evrimsel bir dünya ironik bir dünyadır çünkü basit, sıradan gözüken bir yaşam türünün, zamanla, yumuşakçalardan tekelci kapitalizme uzanan uzun ve zorlu bir yolculukla çok daha önemli bir şeye doğru evrimleşeceğinden asla emin olamazsınız. Dünya metni, özel herhangi bir an itibariyle okunamaz çünkü onu doğru yorumlamak için, nereye varabileceğini göz önünde tutarak, geriye dönük biçimde düşünmek zorunda kalırsınız. Her koşulda, proto-modernist evrim metninde klasik hiyerarşiler, tehlikeli biçimde alttan alta oyulur çünkü bir şeyin ne kadar önemli olduğunu tam olarak bilemeyiz ve belirsiz olan, potansiyel düzeyde yıkıcı bir gücü saklar. Jacques Derrida'nın bir metnin büyük ana izleklerini, bir dipnotta tedbirlice gizlenmiş başıboş küçük bir göstereni değerlendirerek olağan dışı biçimde çözümlemesi gibi, Hardy de, bir dünya-tarihsel bölümleri dramasının, kaybolmuş bir harf/mektup ya da geç kalmış bir işarete bağlı bulunabileceğini, evrimsel bir evren kinayesinin yalnızca bir ironi değil, bir bathos olduğunu fark eder. Böyle bir dünyada sıradan-olan bir şey, hiçbir iz ele vermeyen ama dünyayı yerinden oynatacak bir anlamı taşıyabilir. Anton Çehov'un deyişiyle, "insanlar masada sadece bir öğün yemek yer; ama orada aynı zamanda mutlulukları tesis edilir ya da tüm yaşamları bozguna uğrar."[48] Toplumsal ya da evrimsel şebekede insan hayatının gerçek anlamı, eylemlerinizin içinde ve dışında kendini görülmez biçimde ören bir alt-metin ya da bireysel geleceğinize zemin hazırlayan toplumsal bir bilinçdışı olarak hep başka bir yerdedir. Auden'in "Musée des Beaux Arts" şiirindeki gibi, sıradan olan ve yıkıcı olan, bir sürecin yüzü ve tersidir.

47. Bkz. Jeanette King, *Tragedy in the Victorian Novel* (Cambridge, 1978), s. 12.
48. *Anton Chekhov: Plays*'a Giriş (Londra, 1959), s. 19.

Öyleyse trajedi ve demokrasi romanda buluştu; fakat roman onların karşılaştığı tek yer değildir. Arthur Schopenhauer, trajedinin sıradanlığını fark eden birkaç filozoftan biridir. Ona göre, trajedide "en büyük talihsizliği" görürüz, " ama bir istisna olarak değil, ender olaylar ya da canavarsı karakterlerin neden olduğu bir şey de değil, kolaylıkla boy gösteren, insan karakterleri ve eylemlerinden kaynaklanan, âdeta onlara lüzumlu bir şey olarak; bu ise bizi trajediye son derece yaklaştırır." Muazzam yanlışlar ya da duyulmamış kazalara gerek kalmaz, "karakterler genellikle sık görülen olaylar (...) içinde olduğundan, birbiriyle o kadar bağlantılı konumlanmıştır ki, durumları, herhangi biri tam kabahatli olmaksızın diğerine en büyük kötülüğü yapmaya zorlar."[49] Schopenhauer'a göre trajedi, aynı anda dayatmacı bir metafizik gücün-İstenç- ürünü ve nefes kadar yakın olan sıradan bir olaydır. Böylelikle trajedi, Schopenhauer için gündelik olayla yüce bir olayın birbirine bağlanmasını temsil eder. Burada, trajedinin gündelik doğasına ilişkin, August Strindberg'in kabul edeceği bir anlayışa geçiş yapıyoruz, dolayısıyla modern eleştirmen N. Georgopoulos'un şu ifadesinde simgelenen bir görüşün uzağına: Trajik kahramanın karşılaştığı koşullar "olağanüstüdür; insan kavrayışının ötesinde, yani hikâye kahramanını bu koşullara (...) insan dışına götüren, insan doğasının öteki yanında".[50] Marcus Antonius'un (bir Roma düşmanıyla sevişir) ya da Strindberg'in Julie'sinin (sadistik bir uşakla sevişir) alçalmasına yardım eden olayların, yüce biçimde akıl sır ermez olduğunu anlamak güçtür. Ancak Georgopoulos, Moby Dick'e bazı göndermeler de yapar; fakat herkesin bildiği gibi, Moby Dick, Tennessee Williams'ın Big Dady'si ya da Wedekind'in Lulu'sundan daha gizemlidir. Bu, bütünlüklü bir trajik-form anlayışını sadece birkaç metni hesaba katarak belirleme anlayışının bir başka örneğidir.

Lessing, açıkça oksimoron –demokratik trajedi– lehine konuşanlardan bir diğeridir. Lessing'e göre, hikâye kahramanının mevkiisi önemsizdir: *Nathan der Weise* [Bilge Nathan] oyununun yahudi kahramanı, bir aristokrat değil, başarılı, gönlü-bol bir burjuvadır. Samimiyetsiz bir üsluba rağmen, Marlowe'un Barabas'ı ve Ben Johnson'un Volpone'si aracılığıyla, malzeme tedarik işinin evrensel bir imgelemle onurlandırılması, ticari sınıfların hâlâ kahraman altın çağında olduğunu kanıtlar. Aslında bir tür orta sınıf trajedisi, İngiltere'de *Arden of Feversham* gibi dramatik oyunlarla Rönesans'a kadar geri gider. Balzac, *Illusions perdues*'de [Kayıp Hayaller] şöyle yazar: "Yoksulluğun neden olduğu

49. Arthur Schopenhauer, *The World as Will and Representation* (New York, 1969), c. 1, s. 254.
50. N. Georgopoulos (der.), *Tragedy and Philosophy* (Londra, 1963), s. 108.

ıstırap, bu dünyadaki kudretli ve ayrıcalıklı kimseler için hayatı altüst eden krizlerden daha az ilgiye layık değildir" (2. Kısım, 1. Bölüm). Romanın akışı esnasında, Balzac, *Eugénie Grandet*'nin[51] "tutku, hançer ya da katliamla vakurluğunu yitirmiş ama Atreus'un soylu ev bireylerinin katlandığı trajedilerden daha zalim hikâye kahramanlarına uygun bir burjuva trajedisi" olduğunu belirtir. *La Comédie humaine* [İnsanlık Komedisi], yağmacı bir kapitalizmin kıskacına yakalanmış, alelade bir küçük burjuva parfümcü olan César Birotteau gibi basit insanların trajedileriyle doludur. Flaubert'in *Madame Bovary*'si[52] yeterince sıradan bir trajik figürdür; fakat Madam Bovary'nin temsil edildiği duygusal olarak uyuşturulmuş üslup, ondaki bayağı orta-sınıf özentilerinin satirik bir yorumunu da simgeler. Bu nedenle roman, trajedisini üretir ve aynı anda onu yadsır.

Moderniteye geçişle birlikte, politikanın genel olarak trajediye uygun bir konu olmaktan çıktığı doğrudur. Bundan böyle politika, feodal ve mutlakiyetçi düzenin cesur ve gösterişli ögesi değildir; duygusuz ve bürokratiktir, şövalyelik yerine bir topluluklar meselesi, haçlı seferleri yerine kimyasal bir savaş meselesidir. *Egmont* gibi bir dramada, Goethe hâlâ önceki dönemin karizmatik politikasını kullanır. Ama modern çağda toplumsal ve iktisadi hayat, bu gerilemeyi telafi etmek yönünde pek çok fırsat sağlar. Aslında şimdi bu ölü kahramanlığın bir izi, Balzac'ın, başlığı açıkca Dante'yi çağrıştıran tutkulu girişiminde varlığını sürdürür; bir eleştirmene göre bu girişim, "ilişkili ayrıntılar toplamı içinde bütün bir toplumu anlamlandırmak için, sanatçıya son bir fırsat"[53] sağlar. Balzac'ın kahramanca çabası, açık bir biçimde kahraman-olmayan orta sınıflara evrensel bir statü vermektir; bu sınıfların kapsamlı ve esasen komik görüntüsünü alıkoyarken, onları trajik bir saygınlığa yükseltme yoluyla bunu gerçekleştirir.

"Trajediler yanlıştır, üzüntünün ihtişamı yoktur" diye yazar, *Eclipse* romanında John Banville. Doğrusu istenirse, trajedinin bir şey, sıradan yaşamın başka bir şey olduğu görüşünün dayanaksızlığını sezdirmesini saymazsak, "ihtişam" yanlış bir sözcüktür. Aslında Aydınlanma çağı ironilerinden biri, trajedinin reddedildiği belirli bir anda, onun yayılmasıdır. Aydınlanma çağı insanı, yüzünü mevki, kötülük, gizem, şeref ve evrensel kaderle ilişkili cırlak söylemlerden, politik yeniden-kuruluş, toplumsal esenlik ve tarihsel ilerleme gibi daha dünyevi meselelere çevirir. Fakat bu proje, evrensel eşitliği ve her bireyin değer olarak biricikliğini

51. *Eugenie Grandet*, Çev. Tahsin Yücel, Can Yay., 2009.
52. *Madam Bovary*, Çev. İsmail Yerguz, Oğlak Yay., *2001.*
53. S. Robb, *Balzac* (Londra, 1994), s. 330.

kuşattığı için, kimse mutlak biçimde trajik bir figür olamaz. Politikanın giderek halkı, avamı içine alması gerektiğinden, her birey, potansiyel olarak Cinna ya da Le Cid'inki kadar dünya-tarihsel bir yazgıya sahiptir.

Ayrıca kapitalizm, şimdiye dek kapalı kalmış topluluklar arasındaki sınırları çiğneyerek geçersiz kılarken, ayrımlılık ve ayrıcalığı tek biçimliliğe göre düzenleyerek, herkesin yazgısının sürekli ortada ve değişime açık olduğu ortak bir dünya yaratır. Sinema yönetmeni Michelangelo Antonioni'nin bir defasında sorunu ortaya koyduğu gibi: "Nükleer bir çağda kim kahraman olabilir? Ya da kim kahraman olamaz?" Kadın ya da erkek, şimdi trajik kahramanlar sokak köşelerinde aylak aylak dolanır, her bireyin yazgısı ilke olarak diğerininki kadar değerli hale gelir ve sizin dünya-tarihsel kriziniz benim varlığımı da yıkıma uğratmakla tehdit eder. Elbette modernizm bakımından bundan daha fazlasına gerek duyulabilir. Gündelik hayatın baz metallerini saf trajedi altınına simya-yollu dönüştürmek için, bu erkek ve kadınları almak ve onları gerçek tahammül sınırlarına dayamak zorunda kalabilirsiniz. Fakat trajedi, yani tanrılar ve ruhani devlerin bu özel alanı, şimdi kesin surette demokratikleştirildi; tanrıların ve devlerin hayranlarına göre yürürlükten kaldırıldı. Trajedinin ölümü tezi buradan çıkıyor. Ancak trajedi artık büyük adamlar bulunmadığı için ortadan kalkmadı. Son nefesini, son mutlakiyetçi hükümdarla da vermiş değil. Aksine, demokrasi koşullarında bir birey olarak her birimiz kıyaslanamaz ölçüde değerli olmamız nedeniyle, trajedi, artık antik çağ imgeleminin ötesinde çoğullaştı.

Bunun daha ileri imaları vardır. Gördüğümüz gibi, çoğu gelenekçi kuramcıya göre, yalnızca nihai bir değer anlayışını ortaya çıkaran bir yıkım türü trajik statüde hükme bağlanabilir. Ayrıca bu değer, genellikle belirli bir özneyle sahnelenen bir direniş eylemiyle ortaya çıkar. Ancak demokrasiyle birlikte ilişkiler ve koşullar farklılaşır. Çünkü şimdi kadın ve erkeklerin *kendiliğinden,* özgün biçimde değerli olduğu varsayılır; bu, Augustus Sezar'ın aklına hiç gelmeyecekti. Onlar bir düşes, gerilla savaşçısı, yaşam mücadelesinde gayretli bir muharip, haksız bir kaderin talihsiz bir kurbanı veya ahlaken bir masum olmaya ya da sempatimizi kazanmak uğruna kendi kötü vaziyetlerini keskin biçimde bilmeye ihtiyaç duymaz. Schopenhauer, belki de trajik eylemin gösterdiği değeri bizim üstlendiğimizi düşünerek, kararı sahnedeki öz-olumlamalar yerine, seyirciye bırakmaktan söz eder. Bu nedenle demokrasi koşullarında trajik hikâye kahramanları, trajik olmak için kahraman olmak zorunda değildir. Trajik bir hikâye kahramanı olmaya uygun tek nitelik, türün bir üyesi ve dolayısıyla bir insan olmaktır. Üye kategorisinin ne olduğu, mevki, meslek, köken, cinsiyet, etnisite vb son derece önemsiz bir konu-

dur. Nüfus sayımlarındaki gibi, sorulması gerekmeyen belli tip sorular vardır.

Modern-öncesi rejimlerin hükümdarları gibi, postmodernizmin de tatsız bulduğu bu devrimci ve tam anlamda soyut eşitliktir. Trajedinin ortaya çıktığını fark etmek için bilmek zorunda olduğumuz, bir kadın ya da erkeğin yıkıma uğratılmasıdır; zira "insanlık"ı ve şimdi "nihai değer"i bildiren odur. Modern trajik hikâye kahramanı, bu insanlığı göz alıcı biçimde göstermek zorunda değildir çünkü her durumda bu insanlığı önvarsayan bizizdir. Trajedi, oyun ya da romanın argümanları kadar, bizim varsayımlarımıza dayanır. Bu nedenle Ernest Hemingway'in *Silahlara Veda*'sının bitişi, hikâye kahramanı ölen sevgilisini ardında, hastanede bırakıp giderken, modernist yazının tipik tekdüze ve bedbin tonuyla, kasıtlı biçimde duygusuzdur ve uyuşturulmuştur. Metin, bizi ölümü trajik görmeye çağırmaz. Yine de her durumda trajik görürüz çünkü modern bir okur olduğumuzdan, bu tip bir söylemsel uyarıya ihtiyaç duymayız. Bir insanın öldüğünü ve belki biraz da koşulları bilmemiz gerekir. Koşullar ne kadar kuşkuludur. Belki de ölen kimsenin yaşlı ve yatakta huzur içinde ölmediğini bilmek zorundayız; ya da ölenlerin ölmeyi isteyecek kadar dayanılmaz bir acı içinde olmadığını; ya da onların insanlığa karşı işlenen suçlar nedeniyle ipe çekilmediğini bilmemiz gerek. Oysa bu, kimileri için ölümü trajik olmayan bir olgu yapabilse de, herkes için böyle olması gerekmez. Siz, ölümün başlı başına trajik olduğunu her zaman ileri sürebilirsiniz ya da bir insanın ölmeyi istemesinin her koşulda trajik bir nitelik taşıdığını ya da soykırım eylemlerinden bile tamamen sorumlu olmadığımızı.

Böylelikle trajik demokrasi, trajik direnişçiler ve trajik-olmayan kurbanlar arasında, yüce bir değeri bir an görme imkânı veren ve vermeyen yıkımlar arasında, kazayla ve güncellenmiş bir yazgı vasıtasıyla hayatına kıyılanlar arasında, kendi felaketinin mühendisi olanlarla, dış kaynaklı yıkıcı bir talihsizliğe uğramışlar arasında titizlikle gözetilen sınırları deler. George Steiner'in savunduğu, "trajedinin görünümünde demokratik hiçbir şey yoktur" görüşü bir yana, böyle bir dünyada kimse trajediden uzak değildir. Genellikle trajedinin düşmanı olduğu düşünülen Aydınlanma, gerçekte bir trajedi üreticisidir. Trajik sanatın, kendisini demokrasi diye adlandıran bir toplumda, gerçekte bu politik düzenin kökeniyle oldukça meşgul Aiskhylosçu bir formla başladığını anımsamak önemlidir.

Bir hususta şikâyet edilmesi de mümkündür: Şayet trajedi, insan varlıklarının en fazla insan olmasını isterse, onlardan çok az talepte bulunur ve trajik kişiliğimizi ucuza elde ederiz. John Lillo gibi on se-

kizinci yüzyıl trajedi yazarlarının inandığı üzere, trajedi, sahiden de yalnızca duygusal bir hümanizm midir? Zeus'un gözünde hepimiz eşit miyiz? Ancak bir kimsenin trajik bir konu olabileceğini savlamak, her trajedinin diğeri kadar keskin ve önemli olduğu anlamına gelmez. Bir çocuğun kaybolması, bir servetin kaybolması ya da birinin aklını kaybetmesinden çok daha feci olabilir. Bu tip felaketler arasında, şimdi ilke düzeyinde ayrımlar bulunmadığı gerçektir. Demokratik bir çağ, tam da ritüel, gizem, kahramanlık, yazgıcılık ve mutlak hakikat olan trajediye karşı tedbir almaya başladığı noktada, trajedi gündelik hayata döner. Aydınlanma çağının ortak insanlığımız üzerindeki vurgusu sonrasında, trajediyi gündelik hayata döndüren düşünceler gelir; yani kötü niyetli İstenç'in en gelişigüzel, en gündelik yaşantılarımızda harekete geçtiğini düşünen Schopenhauer, ölümcül çatışmaların burjuva demokrasisinin Apolloncu konsensusuyla maskelendiğini söyleyen Marks, uygarlığın şekillenme sürecinde bastırılmış, kan ve dehşet yüklü bir tarihin varlığını fark eden Nietzsche ya da aynı şekilde kültürü barbarlığın bir ürünü gibi gören, her birimizin potansiyel bir canavar olduğunu, bir bebeğin mutlu ve masum çehresinde Oidipus'un sabıkalı özelliklerini izleyebileceğimizi ileri süren Freud.

Trajedinin demokratikleşmesiyle alakalı bir başka sorun vardır. Trajedi gündelik hayata indikçe, onu tam anlamıyla ortadan kaldırmak o kadar zorlaşır. Geleneksel bir trajedi teorisinin seçkinciliği reddedilirken, bu teorinin öngördüğü trajik olanın yok edilmezliği anlayışını bir olumlama göze çarpar. Hükümdarlardan yakayı sıyırmak, ölümcül tesadüfleri, kusurlu ilişkileri, ihaneti ve alışılagelmiş insani çöküntüleri yok etmekten daha kolaydır. Ya da en azından, bu koşullardan bazıları yalnızca özgürlüğümüzle birlikte saf dışı edilebilir, bu yüzden iş trajediye geldiğinde, yarım peniye tekme atmak zorundayız. Bu, Raymond Williams'ın *Modern Tragedy*'de yeterince uyarmadığı bir ikilemdir. Williams, trajedi konusunda, her ikisinin de derin kökleri sosyalist hümanizmde olan iki görüşü savunmak ister: birincisi, seçkincileri hedef alan, trajedinin son derece sıradan bir olay olduğu görüşüdür, ikincisi ise, muhafazakâr karamsarları hedef alan, trajedinin günümüzde ilke düzeyinde çözüme ulaştırılabilir bir epik mücadele biçimini üstlendiği görüşüdür. Ancak, bu iki görüşün birbiriyle tam uyumlu olduğu kesin değildir.

John Jones'in ileri sürdüğü gibi, eğer trajedi bir karakterden çok bir eylem üzerinde, kişisel bir nitelik yerine bir durum üzerinde odaklanıyorsa, yüksek ve düşük hikâye kahramanları hakkındaki tartışma büyük ölçüde gereksizleşir. Eylemin en iyi nasıl temsil edileceği konusunda

teknik bir konu olarak başlatılan tartışma –düşmesi daha ahlaki ve dramatik bir etki yaratacağından seçkin bir şahsiyet tercih edildi– sonradan, soylu ruhlar ve aristokrat duygularla ilişkili ideolojik bir mesele, trajedinin alçakça soysuz moderniteye karşı yürüttüğü kampanyanın bir parçası haline gelir. O tarihten itibaren, senyörlerden satıcılara doğru aşamalı bir düşüş gerçekleşti. John Orr'un zekice yorumladığı gibi, bu kayma, eski dünyalardan yeni dünyalara doğru bir kaymaydı; çünkü trajik asanın, Ibsen, Çehov ve Strindberg'den, Eugene O'Neill, Tennessee Williams ve Arthur Miller'a geçişi, burjuvaziden proleteryaya doğru bir kaymayı da temsil eder.[54] Bu kayma, kahramandan, Euripides'de yığınla bulunan kurbana doğru bir kayma olarak da görülebilir.

Demokrasideki bu yükselme koşulsuz olmadı: Robert Bolt'un *A Man for All Seasons*'unda [Her Devrin Adamı], sokaktaki sıradan adam, Thomas More'un celladı kılığında çıkagelir. Naziler Almanya'da iktidara yerleşirken, W. B. Yeats, hâlâ şaşılacak biçimde *The King of the Great Clock Tower* ve *The Herne's Egg* gibi destansı dramalar üretiyordu. *The Death of Cuchulain*'le İkinci Dünya Savaşı'nın çıkışını karşıladı. Radyo, yahudi soykırımı ve kitlesel işsizlik çağında, Yeats, hâlâ sahnesini çirozlar, çapkınlar, budalalar, afsuncu kocakarılar ve işportacılardan oluşan –çoğu büyük olasıkla kendi döneminin İrlanda'sında ıslah evlerine kapatılırdı– rengârenk bir güruhla doldurur. Connacht kralı Congal, Tara kralı Aedh, rahibe Attracta karakterleri ve bir Budala yönetmeliğiyle anılan The Herne's Egg, Naziler'in Avusturya'yı zaptettiği yıl yazıldı. Fakat eğer İrlanda'nın Aedh'i ve Attracta'sı varsa, Patrick Kavanagh'ın büyük trajik şiiri "*The Great Hunger*"in, ümidi yitik, cinsel olarak ket vurulmuş küçük çiftçisi Paddy Maguire'si de vardı. Emile Zola'nın *L'Assommoir*'ının[55] Gervaise Macquart'ı gibi trajik bir işçi sınıfı figürü de akla geliyor; Macquart bir statü kazanmak için mücadele veren bir çamaşıcı kadındır, bir kabahati olmadığı halde, işini, itibarını, kız evladını ve alkolik eşini kaybederek, yoksulluk ve alkolizm batağında sefalet içinde ölür.

Georg Büchner'in, sıra dışı, yarı-hayalci, yarı-şizoid kişiliğiyle hırpani bir asker olan ve vefasız karısı Marie'yi bıçaklayan Woyzeck karakteri, belki de trajik dramada ilk proleter kahramandır. Oyunun dili gerçeküstücülüğe yakın seyrederken, Woyzeck'in deliliği dolayımında bir gerçeklik türü de yakalanır. Büchner, ahlaklılığın çoğunlukla tuzu kuruya uygun olduğu görüşüyle Bertolt Brecht'in habercisidir. Az kalsın tutuklanmasına neden olacak olan devrimci kitapçığı *Der Hessische Landbote* [*Hessenli Köy Habercisi*], popülist söylemin görkemli bir parçasıdır.

54. John Orr, *Tragic Drama and Modern Society* (Londra, 1981), s. xviii.
55. *Meyhane*, Çev. Burhan Bolan, Engin Yay., 1999.

Eğer Woyzeck, bir işçi sınıfı figürünü sahnenin ortasına yerleştiriyorsa, Gerhart Hauptmann'ın *Die Weber'i* de, drama tarihindeki en olağan dışı şekilde, işçi sınıfını sadece bireysel mağdurlar değil, toplumsal bir sınıf olarak sergiler.

İşçi sınıfı yaşamını konu eden en nitelikli trajedilerden biri olan Zola'nın *Germinal*'i,[56] evrensel olmayan bir sefaleti ve sömürüyü sergiler. Bunlar büyük ölçüde belli tarihsel koşullara, emek ile sermaye arasında şiddetle özgülleşmiş bir mücadeleye aittir ve bu yüzden daha da etkilidir. Onları evrenselleştirmek –"İnsan"ın alegorik bir temsilcisi olan Etienne Lantier gibi görmek– onları sulandırmak ve önemsizleştirmektir. Evrensellik savunucularının bunu hesaba katmaması, tıpkı çoğu kez benzersiz tikel'in de ateşli bir destekçisi olmaları gibi acayip bir durumdur. Bu iki tutum her zaman uyum içinde değildir. *Germinal*, "gelecek çağların hasatlarına hazırlanan siyah, öfkeli bir kalabalık"ın (7. Kısım, 6. Bölüm) kudretini simgeleyen yeni bir toplumsal düzene cüretkâr bir politik umut imgelemiyle sonlansa da, benzersiz bir şekilde zorlama bir trajedi olarak kalır. Zola'nın anlayışıyla, tek sahici gelecek görüntüsü, halihazırdaki başarısızlıktır. Lantier, klasik bir trajik anlayışla, aç ve yoksul madencilere, yıkıma uğrarlarsa bunun halkın davası için sağduyulu herhangi bir politikadan daha yararlı olacağını anlatır. Fakat kendisi o kadar yıkıma uğramak istemez; o, bir müntehirden ziyade bir şehittir ve katledilmiş madenciler için bir günah keçisine dönüşerek taşa tutulur. Oysa trajik bir kurban ya da günah keçisi gibi yaşamamak daha iyidir; evvela açgözlü maden sahipleri olmasa daha iyi olurdu. Trajedi, bir mazoşizm, kendini aşağılayarak bir yerde sürünme ve acıyı yüceltme sorunu değildir. Fakat böyle bir acı size dayatılıyorsa, onu farklı bir yaşam biçiminin ön koşullarına tercüme etmenin yolları bulunabilir.

Büchner ve Brecht'in alt tabakadan gelen hikâye kahramanları, çoğunlukla toplumsal birer isyancıdır; oysa günümüzün popüler trajedisinde bunun tam tersi geçerlidir. Arthur Miller'ın, adı mütevazı bir statüyü imleyen Willy Loman'ı, yanlış bir toplumsal düzene meydan okuması sebebiyle değil, bu düzene uyum sağlamaya kendine zarar verecek kadar istekli olduğu için ölümle buluşur. *Death of a Salesman*, kasıtlı biçimde bu dünyanın Dorothea Krook'larını utandırmak için tasarlanmış gibidir: Loman'ın trajedisinin kendi durumundan kaynaklandığını ve onun tipik bir figür gibi görülebileceğini saymazsak, oyun neredeyse trajik teorisinin her ilkesini ihlal etmeyi becerir. Wily soyluluktan uzaktır fakat ahlaken izleyicisiyle aynı kulvarda konuşur; özne olmaktan çok mağdurdur, onu yıkıma uğratan güçlere çok az direniş gösterir;

56. *Germinal*, Çev. Volkan Yalçıntoklu, Can Yay., 2011.

katlandığı acının zorunluluk olduğunu kabullenmez, eğer ölüme seve seve gidiyorsa, bu yalnızca pragmatik bir nedenden ötürüdür; başına gelenleri çok az anlar ve bu yüzden *anagnorisis* öğretisini küçümseyerek reddeder; ortadaki sorunlar, zamansızlığın tam aksine, tarihsel olarak belirli sorunlardır; çektiği acı kefaret türünden değildir fakat onun ölümünde özgecil bir şey de vardır; kaderi önceden belirlenmiş değildir ve ölümü ne ahlaki dengeye çeki düzen verir, ne de evrensel adaleti olumlar. Yine de tüm bunların, bu tip klişeleri küstahça yıkarak dramatik bir etki üretmek amacıyla olsa bile, aristokratik acıya ilişkin geleneksel anlayışlara dayalı olduğu ileri sürülebilir. Aynı şey, savaşta ölmektense bir mendille beli bükülen Othello için de söylenebilir; Loman, katışıksız kendini-aldatma taahhüdünün kararlılığı ve kendi kimlik sorunundan caymayı cesurca yadsımasıyla, bir değer türünü açığa vurur; *Collected Plays*'te [Toplu Oyunlar] Miller'ın yorumladığı gibi, Willy, bir şeyin yarısını kabullenmez ama kendine dair bir düşü sonuna kadar kovalamalıdır. Fakat bu, insanlık durumunun adaletine olan inancımızı tahkim eden bir değer türü değildir, özellikle de onun Amerikan kapitalizmi olarak bilinen parçasına.

Miller, Willy'nin eylemlerine yön veren toplumsal yasaların klasik yazgı kadar amansız bir gerçeklik olduğunu düşünür: "Onların bireyler üzerindeki etkisi, adlar ve tanrıların yönettiği bir kavim hukukundan daha az etkili değildir."[57] Yazarının gözünde Lohman, öz farkındalıktan tamamen yoksun değildir: Hegel'in *Ästhetik*'te [Estetik], doğal biçimde yanlış bir amaçla özdeşleşen ve onu kendi hayatında gerçek bir şeye dönüştüren *komik* karakteri gibi, kendi kişiliğine giydirdiği nesnelerin boşluğu, sürekli olarak Loman'ın zihnine saplanır. Willy'nin durumunu dile getirmediğini söylemek, Miller'a göre, onun durumundan habersiz olduğu anlamına gelmez. Buna karşın Miller, tam bir bilinçliliğin insan özneleri için mümkün olmadığını, "bir karakterde şedit bir farkındalık sınırı" bulunduğunu vurgular.[58] Freud sonrası *anagnorisis*, daha belirsiz bakmaya bağlıdır. Daha önce gördüğümüz gibi, aslında bu tip bir kendine körlüğün, trajedinin etkisini azaltmaktan çok derinleştirdiği daima söylenebilir. Kim olduğunu bilmeyen Willy Loman gibi birinin ölüme gitmesi, böylesi durumlarda zaten sınırlı bir değer türü olan trajik bir özbilinç zırhını ona geçirmekten muhtemelen daha dokunaklıdır.

Miller'a göre Loman, arzusundan vazgeçmeyi reddetmesi ve aslında temelsiz bir yasaya –aşk yerine başarı yasası– bağlı kalması dolayısıyla ölüme ikna edilir. Fakat çoğu insan için hayatı dayanılır kılan, yalnızca

57. *Arthue Miller: Collected Plays* (Londra, 1961), s. 32.
58. A.g.e., s. 35.

bu yasaların cezai egemenliğidir. Toplumsal bir başarısızlığa var olma hakkı tanımayan yasa olmaksızın, kitleler için hayat, acı verici biçimde sersemletici olurdu. Dolayısıyla Conrad ve Ibsen gibi Miller da, bu etkinleştirme kurmacaları konusunda aşırı eleştirel bir tutum sergilemez. Miller açısından yasa değil hakikatin önem kazandığı doğrudur; fakat bu, gerçeklik ve gerçekdışılık arası bir karşıtlıkla aynı şey değildir. Çünkü söz konusu hakikat, meşruluğun hakikatinden ziyade, yarı-varoluşçu bir bütünleşmişliğin hakikatidir, yani bir ideal bütünüyle düzmece ve insanın ona bağlılığı sonunda ölümcül de olsa, o ideale tereddütsüz bir sadakat içinde kalmanın hakikati. Miller için, trajedi söz konusu olduğunda önem kazanan, *A View from the Bridge*'deki gibi, "taahhüdün keskinliği" olup, bu, yanlış bir amaca taahhüt de olabilir pekâlâ. Willy Loman'ın gerçek trajedisi, övgüyü hak eden tavizsiz çabalarını değersiz bir amaca yatırmak dışında bir seçeneğinin bulunmamasıdır.

Death of a Salesman'da, belli bir bunalımın sancılarını yaşayan Biff Loman, babasına tüm insanların onlar gibi beş para etmez olduğunu hatırlatarak, onu vazgeçmeye zorlar. Loman, dokunaklı vakur bir yanıtla oğluna çıkışır: "Ben beş para etmez biri değilim! Ben Willy Loman'ım ve sen Biff Loman'sın"(2. Perde). Gerçek şu ki, her ikisi de haklıdır. Biff, insanların fütursuzca mübadele edilebildiği kapitalist pazarın soğuk gerçekliğini ortaya koyar; oysa Willy, bu fütursuzluğu gizleyen ve onaylayan hümanist ideolojiye, yani tüm bireyler biriciktir (ya da günümüz Amerikan banalliğinin söylemiyle, "herkes özeldir") ideolojisine başvurur. Biff, soğuk bir gerçekliği dayatmakla hem haklı hem de aşağılayıcıysa, Willy de onu reddetmekle hem doğru, hem de aldatılmıştır. Ibsen'in fark ettiği gibi, gizemsizleştiren, ele veren, şiddetle foyaları açığa çıkaran bir trajedi vardır; fakat insanın sanrılarına bağlı kalan çok daha çapraşık bir trajik deneyim de vardır çünkü yanlış bir konumda bu tip bir deneyim, ne kadar gizemli bir biçimde olursa olsun, buruş buruş hakikat tohumlarını korumanın tek yoludur. İnsan bireyleri gerçekte eşsiz anlamda değerlidir; ancak bu ifade aynı zamanda ideolojinin oldukça muzır bir örneğini de sunar. Sıradan yaşam deneyimine büyük bir sanrı dozu katılabilir ama yine de o hakikati gösterebilir. Yalnızca kitlelerin üstünde yüksek bir konuma azametle yerleşmiş olanların yanlış bilinç örtüsünü delip geçerek uçuruma cesurca bakabileceğini sanan trajedi seçkinleri, tam da bu gerçeği gözden kaçırıyor.

Beşinci Bölüm

Özgürlük, Yazgı ve Adalet

Susanne L. Langer'a göre, "Trajedi Yazgı'nın görüntüsüdür oysa komedi Talih'in."[1] Bu, doğru olmaktan çok, şık bir ifadedir. Örneğin, Aristoteles'in *Poetika*'sında, yazgı ya da tanrıların belirleyici egemenliği konusunda bir tartışma yoktur. Aristotoles'e göre, bir trajedinin gelişimi doğal ve zorunlu olmalı, epikten daha az konu dışı ve daha az ayrıntılı olmalıdır; fakat bu, metafizik değil biçimsel bir taleptir. Aristoteles, tesadüfü dışlar; ama "zorunluluk" sözcüğüyle metafizik bir yazgıdan çok, olası ya da tutarlı bir nedensellik zincirini kastediyora benzer. Ancak Hegel, yazgı kavramının düşüşünü, hem antik çağ *polis*'inin düşüşü, hem de serseri bir modernite yönünden yasa tutulan olaylarla bağlantılı düşündü. Jean Anouilh'in *Antigone*'si, trajediyle yazgının el ele gittiği varsayımının *locus classicus*'udur.[2] Oyunun korosu açıklar: "Makine, zamanın başlangıcından bu yana arızasız çalışan mükemmel düzendir (...) Trajedi saftır, huzur verici ve mükemmeldir (...) Bir melodramda ölüm, gerçekte kaçınılmaz olmadığı için dehşetlidir. Bir trajedide hiçbir şey kuşku verici olamaz, herkesin yazgısı bilinir. Sükûnete doğru yol alması sebebiyle (...) trajedi huzur verir; bunun nedeni, umudun, o iğrenç hilebazın trajedide rol almamasıdır. Umut diye bir şey yoktur. Tuzağa düşersiniz."

Burada trajedi, sanatın biçimli zorunluluğuna sahiptir, dolayısıyla ondan aldığımız zevk, bütünüyle estetiktir. Yazgının kaba taslağı, somut halde sanat yapıtının kıt ekonomisinde dışa vurulur ve ona ölümün dinginliği sızar. Ne sanat ne de yazgı, olumsallığın en ufak lekesini açığa vurmaz. Daha ayrıntılı ve kapsamlı epik ya da romandan farklı olarak,

1. Susanne L. Langer, *Feeling and Form* (Londra, 1953), s. 333.
2. *Locus classicus*: Bir konuyla ilgili en iyi bilinen ve en yetkili metin. (ç.n.)

trajik sanat, salt biçimsel kesinliğinde belli bir kaçınılmazlığı sergiler, yazgı gibi, bu darlığı belli bir gizemle birleştirir. Her şey nasıl meydana geldiyse yalnızca öyle var olabildi, tıpkı *Odysseia* ya da *Orlando* anlatısının şimdi değişmez ve tüm zamanlar için donmuş olması, böylece bizleri alternatif dönüş ya da geçişler hayal etmek gibi yorucu bir zihnî çabadan ya da aynen biraz daha avandgardist modernist bir metni onlarla birleştirmeyi düşünmekten kurtarması gibi. Trajedi bir kez sanatsal bir form halinde açığa çıktı mı, W. B. Yeats'ın sonradan "Lapis Lazuli"de belirttiği gibi, "bir inç ya da bir ons büyümez." Trajik form, böylece trajik malzemelerin aşkın bir türü halini alır. Friedrich Hölderlin bir dostuna, trajedinin tüm poetik biçimlerin en katısı olduğunu yazarak, ekler: Trajedi, bütünüyle sadedir ve her tesadüfü gururlu biçimde reddeder.[3] Burada, yazgıyla biçimsel bütünleşmişlik arasında doğrudan bir ilişki gözlemlemek ilginçtir.

Bu görüşte trajedi, istek kipinin yürürlükten kalkmasıdır. Böylelikle form, genel miskinliğimizi ve her çalışmanın biz daha olay yerine varmadan adımıza yapılması arzumuzu harika biçimde karşılar. Trajedinin yüce dinginliği, yumuşaklığı, mumyalanmış özellikleri, hem sanata hem de ölüme yakındır, yani, hem biçiminin hem de içeriğinin durumudur; yapıtın yasası, onun içindeki yüksek bir öngörünün tescilidir. Schopenhauerci tarzda, şimdi bir parça uzaktan talihsiz hayatınıza bakabilir, dingin düşünceli bir dik bakışla, bir başkasının düşüşünü vurdumduymazlık içinde seyredebilirsiniz. Trajedi, bir "sonra ne olur?"un telaşını, her noktada gelişen eylem doğrultusunda tekrar okuduğumuz bir sonun avutucu kesinliğiyle ölçülü hale getirerek, geçmişteymiş gibi yaşanan bir şimdiki zamandır. İrlandalı filozof William Desmond'un deyişiyle, bu, "ölümden-sonrası bir zihni" gerektirir çünkü yaşanan olayları, sonunda varacağı ölümün gölgesiyle geriye doğru seyrederiz.[4] Paul Ricoeur'ün deyişiyle, bir trajedi izleyicisi, "tesadüfi olayların ardından gelmesi için geçmişin mutlak kesinliğini ve sanki yeni bir şeymiş gibi geleceğin belirsizliğini bekler."[5] Özgürlük ve yazgıyı kaynaştırarak, aynı anda ileriye ve geriye doğru hareket ederiz, Freud'da olduğu gibi, *Thanatos*'un geriye sürükleyişiyle, *Eros*'un yelken açtıran dinamiği arasına yerleştiririz. Ancak zalim ve kanlı trajik sonuç, en azından öngörülebilir bir sonuçtur, bu güvence, merhamet ve korkunun sıkıntılarına karşı bir parça olsun rahatlık sağlayabilir. Buraya kadar anlatılanlar, trajik yazgı öğretisinin asgari bir özetidir.

3. Akt. Miguel de Beistegui ve Simon Sparks, *Philosophy and Tragedy* (Londra ve New York, 2000), s. 63.
4. William Desmond, *Perplexity and Ultimacy* (Albany, NY, 1995), s. 53.
5. Paul Ricoeur, *The Symbolism of Evil* (Boston, 1969), s. 221.

Anouilh bildirisinin en azından iki ironisi vardır. Bir kere böylesine çağ dışı bir trajik dogma örneğini, Antigone'u varoluşçu bir kadın kahraman ya da kardeşçe bir merhamet duygusuyla davranmaktan çok ısrarcı bir *acte gratuit* rolünü üstlenmiş başına buyruk bir gerilla savaşçısı tipinde ele alan böylesine cesur bir revizyonist yapıtta görmek şaşırtıcıdır. Öte yanda, Sophokles'in kendi oyununda çok zayıf bir kader anlayışı bulunur. Polyneikes'in gömülmeden ortalıkta bırakılması değiştirilemez bir olay değildi, ayrıca yeni yeni vicdan azabı çekmeye başlayan Kreon, önce Antigone'un erkek kardeşinin cesediyle uğraşmak yerine onu hapsetmek yoluna gitse, büyük olasılıkla Antigone ölümden kurtulurdu. Tüm trajik eylemlerin önceden belirlendiği doğru değildir. Shakespeare'ın trajedileri bakımından, yalnızca *Macbeth* tanımlamayı hak eder gibi görünür. Lope de Vega'nın *El caballero de Olmedo*'sunun [Olmedo Şövalyesi] trajik sonu, Şövalye Alonso'nun aşktaki rakibi Rodrigo'nun elinde öldüğü efsanesini bilen oyunun özgün İspanyol izleyicilerine kaderde varolan gibi görünürdü; fakat aynı yazarın *El castigo sin vengenza*'sıyla [İntikamsız Ceza] ilgili bu tip bir *déjà lu* [okumuşluk] yoktur. Eğer her trajedi belirlenmiş değilse, her gerekircilik de trajik değildir. Spinoza katışıksız bir gerekircidir ve ona göre hiçbir şey olduğundan farklı olamaz; ama göreceğimiz gibi, bu felsefe trajiğin tam tersidir. Thomas Hobbes de bir gerekirci ve üstüne üstlük bir trajik düşünürdür; fakat o, bir gerekirci olması nedeniyle trajik değildir.

Trajedide olayların akışı önceden belirlenmişse, hikâye kahramanları ya bir kuklaya dönüşür ya da kaçınılmaza karşı savaş yürütür. Kaçınılmaz olan'ın, bu hikâye kahramanlarının direnişini mi öngördüğü yoksa onların direnişine mi katıldığı –çünkü Tanrı, bu her şeye gücü yeten varlık, insanın yakarışına bir şekilde katılmış olmalıdır– bu durumda ortaya çıkan bir sorundur. Fakat kukla-benzeri statü, muhafazakâr yorumcular ya da başka deyişle çoğu yorumcu için, karakterleri trajediden azleder. Oscar Mandel, yazgının hükmetmediği herhangi bir trajik olmayan eylem yetisini eleştirmesine rağmen, şöyle yazar: "Hardy'nin felsefesi (gerçi bu ifadeyle onu övmüş oluyoruz ama) trajediyi neredeyse imkânsızlaştırır"[6] çünkü bu felsefe, onun karakterlerini salt patetik kurbanlar düzeyine indirger. Kurbanlar –Mandel burada artık tanıdık olan bir üslubu kullanır– bizi duygulandırabilir ama trajik olamaz. Trajik olması için biraz daha onlara has bir ruha ve girişimciliğe ihtiyaç duyulur. Bundan şu sonuç çıkabilirdi: Tess Durbeyfield'in Alec D'Uberville tarafından baştan çıkarılması bir tecavüz olmasa, daha trajik olurdu. Ayrıca Mandel, Hardy'nin romanında, uyanık, şartlara uyum sağlayan birkaç

6. Oscar Mandel, *A Definition of Tragedy* (New York, 1961), s. 104.

kaderci olmayan tipin varlığını da görmezden gelir. Fakat trajik hikâye kahramanları, en azından kaçınılmaz yıkımlarına karşı direnebiliyorsa, böyle yapmaları onların zekâsı konusunda biraz olumsuzca bir yorum ortaya çıkmasına yol açmaz mı? Şu doğrudur: Bu hikâye kahramanları, yıkıma yazgılı olup olmadıklarını önceden bilmeyebilir. Bir Kalvinist onun seçilmiş biri olup olmadığından asla emin olamaz. Her koşulda kaçınılmaz olan genellikle sıkıcıdır, ona karşı çıkmadığınız sürece, ilk elde onun ne kadar kaçınılmaz olduğunu anlayamayabilirsiniz. Ama son anlarındaki Macbeth gibi, tüm sonuçları bilerek savaşmak, pervasız bir yüreklilikle hantal bir inatçılık arasına incecik bir çizgi çekmektir. Eğer tüm cankurtaran botları denize indirildiyse, bara gidip iki tek atmamak niye?

Yine de akim başkaldırı, modern çağın oldukça hayran olduğu bir ölüme göğüs germe yoludur. Mücadeleyi kaybetme fikrinde hüzünlü bir varoluşsal çekicilik, faydacılığın son bir reddi vardır. Faydacılık neticeleri hesaplar; oysa böylesine hırçın ve ölümün eşiğinde gerçekleştirilen bir öz-olumlama, sizi bir yere götürmeyen isyancı bir değer ifadesini, tamamen kendi için sahnelenen bir eylemin estetik güzelliğini öne çıkartarak, bu neticeleri mahkûm eder. Aslında ölüm noktasında gerçekleştirilen eylemin, genel anlamda kendine yarar neticeleri yoktur, bu yüzden de daha bir ayrıcalıklıdır. Nitekim, korkak Hirsck, Conrad'ın *Nostromo*'sunda celladının yüzüne cesurca tükürerek, kimliğini ilk ve son kez olumlar. Dostoyevski'de benzeri gerçeklik anları vardır. Walter Benjamin, trajedide "demonik yazgının çiğnenmesi"ni görür çünkü insanlık, trajedide tanrılardan üstün olduğunu fark eder. Benjamin'e göre, "'Ahlaki dünya düzeni'nin yenilenmesi gibi bir sorun yoktur, aksine ahlaklı kahraman, bu azaplı dünyayı sarsarak kendisini yüceltmek ister.[7] Trajedi, yazgıya bir boyun eğiş değil, ona karşı gerçekleştirilen bir darbedir. Schelling'e göre, "bir insanın ölümcül bir güçle karşı karşıya olduğunu ama yine de onunla mücadeleye giriştiğini" bilmekten daha büyük bir paye yoktur. Thom Gunn, *My Sad Captains*'daki "Lerici" şiirinde, "harcayabileceği son şeyi boş yere harcayarak/ yararsız bir şiddetle ölümü onurlandıranlar"dan söz eder. Eğer ölmek zorundaysanız, sizi öldürenlere karşı soylu bir itaatsizlik sergileyen, böylelikle değeri yıkımın pençeleri arasından zorla çekip alan, lafı gediğine koyucu isyancı bir tutumla bunu yapabilirsiniz. Ölüme göğüs germenizi sağlayan belirli bir tutum, ölümü olumsuzlayan belli bir enerjiyi de açığa çıkartır.

7. Walter Benjamin, 'Fate and Character', *One-Way Street and Other Essays* (Londra, 1979) içinde, s. 127.

Bu, ölümü arzulamayla aynı şey değildir. Örneğin, Antonius'un şu sözleri değil: "Ama olacağım/ölürken bir damat ve karşılayacağım ölümü/ yârin yatağına dayanarak" (*Antony and Cleopatra* [Antonius ve Kleopatra], 2. Perde, 14. Sahne). Antonius, bir kaplan ya da bir soyguncunun üzerine tereddütsüzce yürüyerek onu etkisizleştiren biri gibi ölümü zararsız hale getirir; ölümü bir âşık gibi selamlayıp şaşırtır ve korkutucu heybetinden yoksun bırakır. Ölümü bu üslupla sergilemek ve onu biyolojik bir son yerine hayatındaki herhangi bir olay gibi kavramak yoluyla, insan, onu hem içerir hem de aşar, kendini ölümün yıldırıcı kudretinden, başını onun çekici göğsüne yaslayıp yanı başına kıvrılarak kurtarır. Lear'ın mantığının aksine, bir şey hiçlikten gelir. Olumluluk, olumsuzluğu olumsuzlamak yoluyla ortaya çıkabilir. Bu nedenle Antonius, *Measure for Measure*'un [Kısasa Kısas] etik olarak eylemsiz Barnadine'inin tam tersidir; Musil-vari bir karakter olan Barnadine, ruhsal olarak o kadar uyuşmuş bir psikopattır ki, idam edilmeye yalnızca uykusu bölündüğü için karşı çıkar. Ahlaki bir rehavete gömülü olan Barnadine, ölüme kayıtsızlığı ölçüsünde, şayet cezasının bir anlamı olacaksa ölmeye ikna edilmelidir ("Bu cahil, alçak herifi, isteyerek ölmeye razı et" (4. Perde, 3. Sahne). En dehşetli gerçeğin tezahürü karşısında yetenekli aktörler olmamız gerekir. Aksi takdirde ölüm, değer alanından kör-biyolojik olgu alanına kayarak, Barnadine'nin hayatında bir olay teşkil etmez. Yaşayan bir ölüye dönüşenler üzerinde ölümün bir hükmü yoktur, dolayısıyla yasa saygınlığını yitirme tehlikesiyle karşı karşıyadır. Uyruğunun suçortaklığı olmaksızın, otorite meşruiyetten yoksun kalır. Tam bir ölüm ataraksiasıyla hayatını anlamsız biçimde yaşayanlar, daha iyi bir yaşam uğruna ölümünü sahiplenmeye gayret edenlerin cesaret kırıcı bir parodisidir.

Bir tutsak olmasına karşın Barnadine, mutlak özgürlüğün imrenilecek bir imgesidir. Fakat hayatta hiçbir şeye, özellikle de kendisine bir anlam verememesinden ötürü özgürdür. Eğer ölüm düşüncesiyle istifi bozulmuyorsa, bu, bir bakıma zaten bir ölü olduğu içindir. Onun oyundaki karşıt tipi, hükümlü Claudio'dur. Claudio ölümden dehşetli korkar ama Antonius gibi kendisine söz verir: "Eğer ölmeliysem/ Karşılayacağım karanlığı bir gelin gibi/Ve kucaklayacağım onu kollarımla" (3. Perde, 1. Sahne). Yalnızca bu yolla yazgı özgürlüğe çevrilebilir. Aksine, Gunn'un gayretli yüzücüleri ölümü kabullenmez, onu kaderin suratına tükürmek amacıyla kullanarak, şiddetle yaşamın hizmetine sokmanın bir yolunu bulur. Kendilerini cömertçe harcayan bu yüzücüler, ölümsüzlüğe ulaşmaya çok yakındır. Onlar ne bir şehit, ne de ölüm-tutkunu bir Antonius'dur. Şehit ölmeyi istemez; fakat ölümünü benimseyerek

onu toplumsallaştırabilir, onu kamusal bir gösteriye, bir göstergeye çevirir ve insanları özgürleştirme davasına atayarak, değeri ondan kurtarır.

Karşıt bir duruş, tipik biçimde W. B. Yeats'dır. Yeats'ın Nietzsche'den miras aldığı "trajik haz" öğretisi, her yönüyle ölümü burnu havada bir aşağılama, bir beyefendinin böyle sefil zorunlulukları ne denli umursamadığını gösteren soğukkanlı bir gülümsemedir. Yeats, kendini mezarı üstünde mest olmuşçasına dans eden serkeş bir yaşlı adam benzeri grotesk bir ruh ya da kibirli ve onu batağa sürükleyen Keltli *ayaktakımı* karşısında parmaklarını çatırdatan zor hayatlı bir Anglo-İrlandalı toprak sahibi gibi görür. Bu meczup esrime kendini komedinin kıkırdamasıyla değil, Simon Critchley'in bir başka bağlamda *manik* kahkaha dediği şeyle ifade eder; tek başına, histerik ve hıçkırığa çalan bir kahkaha.[8] Ölüm kabul edilemez bir kabalık olup, diğer tüm küçük burjuva kabalıklar gibi, en iyi o yokmuş gibi davranarak sağaltılır. Dolayısıyla Yeats, bir kral gibi kendi ölümünün üstesinden gelir, olaydan önce davranmak amacıyla mezar yazısını yazar ve pır pır etmeye başlayan üstün bir varoluş biçimine yuvarlanmasını sağlayacak girdaplar benzeri bir sonsuzluk yapıntısıyla kat kat onu sarmalar. Tüm bunlar, ölümle yüzleşmekten çok onun bir inkârı, insanın kendi aşkınlığını ucuza edinmek uğruna ölümü kâğıttan bir kaplana dönüştürmesidir; bütünlüklü olmaya talip her şeyin önce parçalanması gerektiğini fark etmiş, yaralı bir tavşanın çığlığından başlayan ya da bir dost ölümünden duyduğu keder nedeniyle dokunaklı bir şiirin arkasını getirememe çalımı atan Yeats'ın yanıtı değil.

Klasik antik çağ sanatında, bu militan öz-olumlamanın örnekleri vardır. Prometheus, hemen akla geliveren bir addır. Özgür iradesi dışsal bir yazgıyla boy ölçüşen bir özerk birey düşüncesi, görece modern bir kavramdır. Özgür irade kavramının tam bir eski Yunan karşılığı yoktur. Aiskhylos dramasında Prometheus, eğer oyun gerçekten onunsa, gelecekte özgür olacaktır fakat sanki zorunlulukla; oyundaki Zeus düşmeye yazgılıdır ama Prometheus onu kurtarmak amacıyla müdahale etmezse. Başka bir deyişle, özgürlük ve kader arasındaki etkileşim, basit bir antitez ilişkisinden çok, ustaca örülmüş/incelikli bir ilişkidir. Eski Yunanlar ahlaken sorumlu özneler olmayı biliyordu; ama büsbütün modern anlamda ahlaken *özerk* modern özneler olmayı değil. Benliğin sınırları onlara, bizim için olduğundan çok daha akışkan ve geçirgen görünür. Onlar insan hayatında, onu sadece "iradeli" "alnına yazılmış" "özgür" ya da "zorunlu" gibi nitelemelerle kategorileştirmeyi zorlaştıran indirgenemez bir belirsizlik algılamıştı.

8. Simon Critchley, *Ethics-Politics-Subjectivity* (Londra, 1999), s. 225.

Aslında, kendini-belirleyici öznenin altın çağından gelen, biz, geç modernler, neredeyse aynı belirsizliğin farkındayız. Bir şekilde zorlamasız bir özgürlük olmadı. Tahdit, özgürlüğün kurucusudur, sadece ona dizgin vurulması değil. Albert Camus'nün *Başkaldıran İnsan*'da hatırlattığı gibi, saf özgürlük öldürme özgürlüğüdür. Oyunun kurallarını iyice öğrenmediysem, golf oynamakta özgür değilimdir ya da toplumsal gelenekler ve doğa yasaları zaman süresince hiç istikrarlı kalmazsa kendimi gerçekleştirme tasarımı yerine getiremem. Bütünüyle öngörülemez bir dünya, özgürlüğün temeli değil yıkımı olurdu. Bu, Euripidesçi bir trajedinin hiç de kötü bir tasviri değildir çünkü onda sahnelenen dünya, o kadar gelişigüzel ve karar verilemez bir dünyadır ki, belirli bir sorumlu özne anlayışı, ıstıraplı biçimde, yavaş yavaş yok edilir. Burada aklı karıştıran, belirlenim fazlalığı değil, belirlenim yokluğu ya da trajik bir eylemin *zorunlu olmayışıyla* zulüm duygumuzun keskinleşmesi gerçeğidir, tıpkı iyi bilinen ifadesiyle Bertolt Brecht'de olduğu gibi: "Bu insanın acıları beni dehşete düşürüyor çünkü onlar gereksiz."

Ne kadar olumsallığı savunursak savunalım, zihnimizin bir bölümüyle dünyanın anlam kazanmasını ummadan, eğer anlam kazanmazsa belli belirsiz bir aldatılmışlık duygusuna kapılmadan edemeyiz. Belki de bu, bir çeşit anlamsızlık olan adaletsizliğin bizi niçin kızdırdığını açıklar. Kant'ın üçüncü *Critique*'si, bu pathos'un, anlamlı bir örgüyü soğuk biçimde inkâr eden bir evrende ona duyulan açlığın bir örneğidir. Bir borçlar, hak etmeler, adil mübadeleler anlayışı olmaksızın toplumsal hayatı sürdüremeyeceğimizden, bunları evrene doğru okuma ayartısına, onun işleyişinden benzeri bir titiz rasyonaliteyi talep etme düşüncesine karşı direnmek zordur. Gerçekte erdemliliğin bizim dünya tipimizde mükafatlandırılmasını –günümüz kurmacasında bile– beklemeyiz; fakat o bir çeşit zayıf ütopyacı bir dürtünün kanıtı olup, yokluğunda bir skandal duygusuna kapılmadan edemeyiz.

Trajedinin bir şans/talih meselesi olması gerekmez; fakat milyonda bir rastlanan bir hastalığa yakalanarak yıkılmak, yaşlılıktan ölmekten daha trajik değil midir? Ortaçağa özgü çarkıfelek kavramı, trajedinin organik olarak kendi davranışınızdan kaynaklanması gerektiğini öngören sözde daha asil/ağırbaşlı bir görüşün aksine, trajedinin sizi yalnızca rastgele yakalayabileceğini akla getirir. Fakat sıradan bir derin acı anlayışıyla, ikincinin diğerinden daha trajik olduğu durumlar düşünmek hiç de zor değildir. Nortrop Frye'nin önerdiği gibi, trajedi "yasanın, yani hep olan ve olması gereken bir şeyin tezahür anıdır" şeklindeki görüş her zaman için doğru değildir.[9] Bu, tıpkı özne hakkındaki en evrensel

9. Northrop Frye, *Anatomy of Criticism: Four Essays* (Princeton, NJ, 1957), s. 208.

ifadeler kadar yavandır. Örneğin, *Tis Pity She's a Whore* [Ne Yazık ki O Bir Fahişe] ya da *Vişnyovıy Sad* [Vişne Bahçesi] gibi yapıtlara uymaz. Erken dönem-Walter Benjamin, her trajedinin kayıtsız şartsız yazgının işaretine tabi olduğunu düşünmüştü. Malcolm Lowry'nin *Under the Volcano*'sundaki [Yanardağın Altında] alkolik konsül, kendisi için şöyle düşünür: "Katlandığın acı bile büyük ölçüde gereksiz (...) Bu acı, ondan istediğin, trajik doğasına uygun gerçek bir dayanaktan yoksun" (7. Bölüm). Fakat Lowry'nin çözülen hikâye kahramanı, azapları gereksiz olsun ya da olmasın, modern kurmacanın büyük trajik figürlerinden biri olma hakkına sahiptir.

Geoffrey Brereton, trajik durumların onulmaz durumlar olması gerekmediğine zekice işaret eder, o halde "trajik durumlarıyla mültecilerin yaralarını sarmak amacıyla muhakkak yapılabilecek bir şeyler" olduğunu söylemek[10] anlamlıdır. Ancak pek umut verici olmayan bir tonda, şu görüşü onaylar: Kuddretli bir gücün zayıf bir gücü tepelemesi, trajik değildir çünkü bu, öngörülebilir ve dolayısıyla şok edici olmayan bir neticedir. Böylelikle Birleşik Devletler'in Kuzey Kore'yi gezegenden silip atması üzücü olabilir ama trajik ya da şok edici bir olay değildir. Brereton'a göre, kaza/tesadüf trajik değildir; fakat öngörülemez ya da önüne geçilemez doğal afetler gibi, kaçınılmaz da değildir. Aksine, fenomenolog Max Schleler'e göre, kaçınılabilir olan, trajik olmayandır.[11] Fakat Brereton, trajediden söz etmek için, daha önceden yolunda giden bir şeyin ters gittiğini ya da kötü sonuçlandığını söyleyebilmemiz gerektiğine inanır. Bu ise trajedi kavramının, yazgı kavramında eksik kalan bir başarısızlık anlayışını içerdiğini söylemektir.

Brereton'un argümanı iki durumu birbirine karıştırır. Şimdiye kadar kimse bataklıkta emeklemek dışında bir şey yapmamış ve başkaca bir yaşam tarzı anlayışına sahip bulunmamış olsaydı, bunun nasıl trajik olarak nitelendirilebileceğini anlamanın zorlaşacağı doğrudur. Başarısızlık ve trajedi, karşılaştırmalı terimlerdir. Fakat şu anlamda da karşılaştırmalı: Sizin için yolunda gitmeyen bir şey benim için yolunda gidiyorsa, başka bir hayat imkânı hiç bulamamış olsanız bile, size yine de trajik bir figür denebilir. Aynı şekilde, önüne geçilemez olanın bir başarısızlık ve böylelikle bir trajedi meselesi olmadığı doğru değildir. Kontrolünüz dışındaki güçler nedeniyle de başarısız olabilirsiniz.

Belki de trajedi ilk kez, bir uygarlık yazgı ve özgürlük arasında sıkıştığında ortaya çıkar. "Trajik sorumluluk anlayışı" diye yazar J. P. Vernant ve P. Vidal-Naquet, "insan eylemi bir düşünüm ve tartışma nesnesi

10. Geoffrey Brereton, *Principles of Tragedy* (Londra, 1968), s. 8.
11. Bkz. Max Schleler, *Le phenomène de tragedie* (Paris, 1952).

haline geldiği ama kendine tam yeterli olmak için hâlâ yeterli düzeyde özerk sayılmadığında" ortaya çıkar.[12] Başka bir deyişle, mit ve politika, kamusal ve dinsel mensubiyet, etik özerklik ve hâlâ kuvvetli bir doğaüstü gizem [*numinous*] algısı arasındaki alacakaranlık kuşağında ortaya çıkar. "İnsanlığın ne ölçüde kendi eylemlerinin kaynağı olduğu" ya da "ben bu muyum, değil miyim" sorusunu ortaya atabilmek, hem belirleyen kuvvetler karşısında bir kaygıyı, hem de ortaya atılan soruya göre bu kuvvetleri sorgulayabilen ahlaki bir özdüşünümü akla getirir. Demokrasi, kendi dümen suyunda canlı bir bireysel özgür irade anlayışını getirir; oysa eski Yunanlar, eylemlerin öznel olarak değil, sembolik düzen, yani insanın egemenlik alanı dışında yer alan gizemli kuvvetlerin (tanrıların) yönettiği, Lacancı Öteki gibi, söz ve eylemlerinizin size karmakarışık, yabancı ya da baş aşağı halde dönme alışkanlığı kazandığı bir düzen içindeki yerleri dolayısıyla anlam kazandığını fark eder. Yine de Oidipus'da olduğu gibi, bu kuvvetlerin hakikati, size bu çarpıtma sayesinde açılır.

Hegel'e göre, insan öznelerinin kendini anlayış biçimleriyle onların gerçek tarihî ve toplumsal konumları arasında, insansal pratiklerde dışa vurulan amaçlarla onların harekete geçirdiği kuvvetler arasındaki bu ayrışım, tarihsel gelişmenin gerçek dinamiğidir.[13] Amaçlarımızın sonuçlarıyla geride bırakılması, eylemlerimizle aynı düzeyde bulunmayabilmemiz, bir dereceye kadar hep karanlıkta hareket etmemiz ya da kavrayışın daima olay sonrası gerçekleşmesi; tüm bunlar, benzer şekilde Hegel ve Sophokles'e özgü kavrayışlardır. Aslında Yunanların *peripeteia* olarak bildiği, yalnızca bir ani değişikliği değil, bir ironi türünü, çifte-etkiyi ya da bir geri tepmeyi ima eden, bir şeyi hedefleyip bir başka şeyi beceren, amaç/hedef ile etki/vuruş arasındaki bu kaymadır. Bazı trajik eylemler bunu büyük bir ölçek üzerinde ve kendini etkileyici biçimde şekilsizleştirerek yapar; fakat böyle yaparken, gündelik davranış yapısıyla ilişkili bir belirsizliği okkalı biçimde yazarlar. Örneğin, İngilizlerin Hindistan'ı fethetmesine yol açan bu tür bir *peripeteia*'ydı, en azından Viktoryan yazar John Robert Seeley'e göre: "İngilizlerin yaptığı fevkalade bir şey yok" diye yazar Seeley, "o kadar istemeyerek, o kadar hasbelkader yapıldı ki, Hindistan'da (...) Hindistan'ın fethiyle demek istediğimiz başka bir şeydi, yaptığımız başka bir şey."[14] Sadece birazcık kendi halinde ticaret yapmaya vasıl olduktan sonra, İngilizler, esrarlı biçimde kendini bölgenin sahibi olarak buldu, hayatın küçük ironileridir bunlar.

12. J.P. Vernant ve P. Vidal-Naquet, *Tragedy and Myth in Ancient Greece* (Brighton, 1981), s. 4.
13. Bkz. Peter Dews, *Logics of Disintegration* (Londra, 1987), s. 62.
14. Akt. Robert J. C. Young, *Postcolonialism: A Historical Introduction* (Oxford, 2001), s. 38.

Öyleyse tam olarak kimin eylemde bulunduğu sorusu, Yunan tragedyası için de, geriye dönüp bu tragedyanın tarihine şöyle bir göz atan psikanalitik teori için de bir sorundur. Trajik hikâye kahramanları, eylemlerini, derinlemesine idrak edemedikleri arkaik bir yerden, her şeye rağmen bastırılamaz bir Delfik opaklık ve bir kehanet kaypaklığı alanından teslim alır. Nasıl ki Lacancı özne, Öteki'nin isteğini gereğince anlayıp anlamadığından emin olamazsa –çünkü o istek, ikiyüzlü göstererden geçerek dolayımlanmak zorundadır–, Yunan hikâye kahramanları da, yarı-okunaklı bir göstergeler ve alametler krallığında, şeytani güçlerle dolu bir karanlıkta el yordamıyla ve ürkekçe yürüyerek, yasak bir sınıra karşı sürekli tökezleme tehlikesi altında, kendi ötesine geçerek, kendini hiçliğe sevk ederek, korkuyla ilerler. Üstelik bu olağanüstü hal olağandır.

Bu tehlikeli durumda, özne ve kurban, sizin eyleminiz ve benim eylemim, insani ve kutsal olan, öznel amaç ve nesnel sonuç arasındaki ayrım kesin olamaz. Trajedinin varlığı için, insani ve kutsal alanların hem ayırt edilebilir, hem de ayrılmaz olması, bir karşıtlık ve gizli anlaşma mantığıyla girişik bir ilişki içinde bulunması gerekir.[15] Kâhinin öngörüsüyle dehşete düşen Oidipus, Korinthos düzlüğünden kaderinin kollarına kaçar; onun durumunda, "alnıma yazılmış" ve "kendimi mahkûm ettim" ifadeleri, neredeyse eş anlamlı olur.[16] Oyunda kendisini suçsuz çıkarmak, eylemleri kasıtlı olmadığı için aklına gelmez çünkü onun suçu öznel bir temele dayanmaz. Demek ki, yazgı ve özgürlük ayrılamaz biçimde iç içedir: Oidipus'un *moira*'sı [kader, kısmet] ya da hayattaki hissesi, bir bakıma en iyi Freudçu üst-belirlenim kavramıyla onun davranışına katılır, inkâr edilemez biçimde eyleme geçen kendisi olsa bile, onda eyleme geçen bir ötekilik de vardır. Aslında Oidipus'un trajedisinin, önceden belirlenmekten ziyade önceden haber verildiği, eylemleri önceden sezilse bile, onları özgürce üstlendiği söylenebilir. Aynı şekilde Hıristiyan inancına göre, Tanrı, gelecekte özgürce yapacağım her şeyi bilir; ama bunun nedeni, beni bunu yapmaya zorlayanın o olması değil, onun her şeye kadir olmasıdır. Ayrıca Tanrı, kaçınılmaz biçimde olacakları önceden haber de veremez çünkü açık uçlu bir evrende olması kaçınılmaz ve dolayısıyla önceden haber verilecek bir şey yoktur. Simya bile var olmayanı gösteremez. Thomas Aquinas'a göre, Tanrı, örneğin deprem gibi dışsal bir yazgı değil, insan eyleminin gerçek temelidir, dolayısıyla yalnızca ona derin bir bağlılık yoluyla kendimiz olabiliriz. Tanrı, benliğin merkezine yüklenmiş ve eylemlerimizin

15. Dews, *Logics of Disintegration*, s. 21.
16. Bkz. John Jones, *On Aristotle and Greek Tragedy* (Londra, 1962), s. 209.

kaynağı olmamızı sağlayan bir ötekiliktir bu nedenle onun üstünde bir sahiplik hakkı ileri süremeyiz. Tanrı, insan özgürlüğünün bir gereğidir.

Oliver Taplin'e göre, Yunan tragedyasında karakterler çoğu zaman bir kukla değil, kendi kaderini makul surette düzenleyen özgür öznelerdir. Ancak bazen daha kaderci, bazen de her ikisi birlikteyken görülebilirler.[17] Euripides'in *Hippolytos*'unun girişinde, insan özgürlüğü açıkca yadsınır; oysa, örneğin Philoktetes'in acıları konusunda önceden verilmiş bir hüküm yok gibidir. Yunan tragedyaları, çoğu kez hikâyelerinin yazgılı olmadığı izlenimini bırakır, Aiskhylos'un karakterlerinden hiçbiri, standart kader modeline uymaz. Joseph Addison, *The Spectator* başlıklı denemesinde, trajedinin insan aklını, tanrısal inayetin icazetleri uyarınca kontrol ettiğini fakat her zaman apaçık bir yazgı bulunmadığını belirtir. *Hepta epi Thebas*'ta Eteokles, kendini erkek kardeşinin savaşına mahkûm gibi görür; ama koro onu böyle yıpratıcı bir yazgıcılığa karşı uyarır. Felsefi yeterlilikleri tam bilinmeyen bir halk olan eski Yunanlar, belirlenimle özgür öznenin zarifçe birlikte örüldüğünü fark edecek kadar kavrayışlıydı. İnsansal ilişki ve olayların sıkı sıkıya örülmüş olduğu bir ağ içinde, özellikle antik çağ sitesi gibi dar bir mekânda, bir eylemin sana mı yoksa bana mı ait olduğunu ya da bir bireyin tekil eyleminin başka hayatlarda yol açtığı kavranamaz karmaşık etkileri aydınlatmak, basit bir iş değildir. Bu, toplumsal bilinçdışı olarak adlandırabileceğimiz durumdur.

Hiçbir eylem, her zaman ve yalnızca insanın kendisine ait değildir, dolayısıyla "bu kimin ağrısıdır?" diye sormak anlamlı değilken, "bu eylem bana mı ait, burada bir şey yapıyor muyum, yapmıyor muyum? sorusunu sormak anlamlı olur (Psikanalitik düşünce açısından, şu soruyu sormak da anlam ifade eder: "Burada kim arzu duyuyor?"). Amaç ve sonuç arasında değişmez bir yörünge yoktur, başka bir deyişle, eylemlerimiz "metinsel"dir. Bu nedenle "eylemlerimden sorumlu muyum?" sorusu, sorulduğu şekilde alelade yanıtlanamaz çünkü yapılan eylemin ne olduğuna ilişkin çok zayıf bir başlangıcı açığa vurur. Başka deyişle, tanrıların bir oyuncağı, genetik kodların bir işlevi ya da toplumsal kurumların ürünü olarak, ahlaki sorumluluktan bağışık olamayız. Örneğin, toplumsal düzendeki bütünlüklü varlığımızın kendi ardında ürettiği şiddetli etkilerden ve yeniden düzenlemelerden sorumlu değilizdir; fakat bu neticelerin bazıları kaçınılmaz biçimde yıkıcı olduğundan, eski Yunanlar'ın nesnel suç, Hıristiyanlar'ın ilk günah olarak anladığı ve Romantikler'in adı olmayan bir varoluşsal cürüm dediği bir sorun da

17. Oliver Taplin, 'Emotion and Meaning in Greek Tragedy', Erich Sagel (der.), *Oxford Readings in Greek Tragedy* (Oxford, 1983), s. 6-7.

vardır. Özgür eylemlerimiz doğası gereği yabancılaşabilir, kendi hayatımızı ve başka hayatları engelleyici biçimde onlara yerleşebilir, yabancılaşmış başka eylem fragmanları ve kırık çömlek parçalarıyla birleşerek, yabancı bir biçimde bize geri yansıyabilir. Aslında bu süreğen yoldan çıkma ihtimali olmaksızın, özgür eylemlerden söz edemeyiz.

Bu, Ibsen ve Hardy gibi, Sophokles'te de genel bir durumdur. Marx'ta meta fetişizmi teorisine dönüşür. Goerge Simmel'e göre, modern kültürün temel trajedisini temsil eder. Hegel, yazgıyı yabancı bir şey olarak değil, insanın kendisini bir şekilde düşmanmış gibi bilince çıkartması şeklinde değerlendirdi. Benliğin karşılaştığı şey bir dış yasa değil, kendi eylem seyri içinde tesis ettiği ve şimdi bir lanet gibi üzerine çöken yasadır. Eylemler kendi sonuçlarını, galaksideki radyo dalgaları gibi en umulmadık noktalara doğru durmaksızın yayar; fakat onlar kaynağa yeniden çağrılamaz, bu yüzden özgür karar uğrağı, Conrad'ın romanındaki 'sıçrama' gibi, tersine dönemez bir yazgı türünü de simgeler. Sıçramaya siz karar verebilirsiniz; fakat karar bir kez verildi mi, artık geri alınamaz. Conrad'da bu kriz anları –*Lord Jim*'de Jim'in ölümcül sıçraması, *The Secret Agent*'de [Gizli Ajan] Winnie Verlock'un eşini bıçaklaması, her nasılsa Kurtz'un, *Herath of Darkness*'in [Karanlığın Yüreği] balta girmemiş ormanlarına varması– romanlarda anlamlı bir biçimde temsil edilmeyip, ikinci ağızdan bildirimler, yanlamasına bakışlar ya da yalnızca geçmişe bakarak yapılan açıklamalar şeklinde kalır. Gerekirci bir evrende özgür eylemler, şaşırtıcı bir değişkenlikle anlaşılmaz kalır, bu yüzden insan öznesindeki muazzam bir değişimin hemen öncesi ve sonrasındaki bir an betimlenebildiği halde, olayın kendisi, ifade edilebilir olanın elinden kaçar.

Böylelikle özgürlük baş aşağı dönerek, alın yazısına evrilir çünkü o zaman belli ve amaçlı görünen tasarımlar, el konan öznelliğimizi artık tanıyamadığımız bir meçhul güçler alanını şekillendirecek biçimde kavrayışımızdan sıyrılıp kaçar. Ne tam sorumlu olduğumuz, ne de suçluluktan kurtulduğumuz bu belirsiz duruma, Hıristiyan teolojisi ilk günah adını verir; bir bahçede bir sürüngenle uğursuz bir karşılaşma kadar eski olma anlamında "ilk" değil, toplumsallığımızın kökleriyle iç içe geçmiş, aşkın [transcendent] olmaktan ziyade aşkıncı [transcendental] olmak, yani başlangıçtan bu yana verili ve *aprori* olmak anlamında "ilk." Eğer fazla Stalinist bir çınlaması yoksa, buna nesnel suçluluk denebilirdi; fakat bu ifadenin fazlasıyla Sophoklesçi bir çınlama içerdiği kesindir. Bu, bir *felix culpa*[18] ya da insanın aşağıya, biyolojiye ve hayvanlara doğru

18. *Felix Culpa*: "Hayırlı düşüş" ya da "kutsal kabahat" anlamına gelen Latince bir ifade. Teolojide ilk günahın kaynağı olarak bilinen cennet bahçesinin kaybı ve Adem ile Havva'nın düşüşüne işaret eder. (ç.n.)

düşmek yerine, yukarıya, tarihe ve özgürlüğe doğru mutlu düşüşüdür çünkü bu gömme-yıkıcılık, özgürlüğümüzün zorunlu bağlaşığıdır ve yalnızca onunla birlikte kökünden sökülüp atılabilir.

İlişki ve olaylar, belki de merhametsiz bir Yasa'yla yönetilmesi nedeniyle değil, yönetilmemesi nedeniyle trajiktir. Darwin sonrası hâlâ gelişim sürecindeyiz; ama bu, *telosu* olmayan bir gelişim sürecidir. Dolayısıyla belirli bir maksatlı bütünsellik görüntüsünün ölümünü ifade eder. Thomas Hardy'nin evreni bütünsel değil, pespektifsel bir evrendir, başka deyişle onun kurmacası, bir nesneyi bir bahsi gerektirir şekilde kavrar. Gerçekte bu, onun ünlü ironisinin kaynağıdır çünkü ironi, aynı nesnenin farklı görünüşlerde boy gösterdiği bir perpektifler çatışmasıdır. Deyim yerindeyse, perspektif, ironinin fenomenolojik biçimi, bir olay ya da durum olarak semirmiş bir ironidir. Karanlıkta yüksek bir dala tünemiş ardıç kuşu, belki de sizin göremediğiniz bir şeyi görebilir, bu durumda *fin-desiècle*[19] somurtkanlığınızı mutlaklaştırmaktan sakınmanız gerekir. Kendi bakış açılarını mutlaklaştıran Hardy'nin karakterleri, felakete uğrar. Bu perspektifsel algı, karakteristik bir Hardyesk yamukluğu, gerçekçiliği ve alçak gönüllülüğü taşıdığı gibi, belki de sizin gözetleme noktanızı geçersiz kılabilen bir orta mesafede sürmekte olan olaylar bulunduğuna ilişkin yalın bir kabulü içerir. Büchner'in *Dantons Tod*'undaki bir karakterin deyişiyle: "Bir kulak var ki, ona göre bizi sağır eden bu gürültücü karmaşa, sadece bir armoniler akıntısıdır" (4. Perde, 5. Sahne). Perspektifçilik, mutlak hakikati bizden saklayabilir; fakat daha cesaretli bir görüş tarzı imkânına açık kapı bırakarak, trajik görüyü yumuşatır. Hayatı sabit şekilde ve bütünlüklü göremeyebiliriz; fakat böyle bir bütünün bulunduğunu kurgulamak her zaman mümkündür çünkü deneyimlerimiz açık biçimde parçalı ve eksiktir. Böylelikle modernitenin fragmantasyonları, iyimserlikle kendine karşı çevrilebilir.

Eğer Hardy bir tanrıtanımazsa, tüm bu perspektiflerin yakınsadığı bir ufuk noktası olmadığını görmesi nedeniyledir. Tanrı, tüm bu çelişik hayat ve görü biçimlerinin bütünleşik bir görüntüye doğru sarmalanabildiği bir Omega noktasının adı olabilir; fakat böyle bir üst dil, Hardy'e göre, evrimsel bir evrenin doğası gereği ortadan kalkar. Bunun nedeni, evrim'in, güncelden ya da insan türünün ahlaken yükseltici kökeninden daha aşağısına tanıklık eden bir süreç olması değil, çarpışan, yanlı ve merkezsiz yaşam biçimlerinin dünyası anlamına gelen gerçekliğidir. Geçici, seçmeli ve tamamlanmamış olan gerçekliğin ta kendisidir, sadece onu betimleyen sanat değil; dolayısıyla hakiki anlamda gerçekçi bir

19. F*in de siècle*:Fransızların on sekizinci yüzyılın bitimi için kullandığı, bir çağın bitimi ve yeni bir çağın başlamasıyla beliren psikolojiyi adlandıran bir terim. (ç.n.)

sanat, bütünleşik olmayan, Hardy'nin bir "gibi görünenler dizisi" dediği bir sanat olacaktır. Klasik liberalizme şiddetli bir darbeyle, gerçeklik ve taraflılık, artık kavgalı olamaz. Yanlılık bir şekilde dünyayla bütünleştirilir. Bu nedenle teoloji, nesnesi olmayan bir bahistir. Darwin, kutsallığı bu anlamda bitirdi, sadece maymunlar hususunda değil.

Öyleyse bütünsellik, şimdi, hem bilimsel hem de umutsuz bir felsefi girişimdir. Tanrı diye bir şey varsa bile, artık o yersiz ve konu dışıdır çünkü dünya, hayatlarımızı böyle aşkın bir noktada yaşayamayacağımız bir yapıya sahiptir. Böylesi bir aşkınlık noktasında insan hayatı süremez, tıpkı Plüton gezegeninde de süremeyeceği gibi. Hardy, Derrida'nın "metnin dışı yoktur" şeklindeki savına itiraz etmezdi. Başka deyişle, dünyanın diğer parçaları dolayımıyla dallı budaklı örülmeyen bir şey, kendi tarihsel bağlamıyla gururlanmayan bir kimlik yoktur. Tanrı, biraz *Adsız Sansız Bir Jude*'deki Baba Zaman ya da aslında doğalcı bir romancı gibi, ortadaki hayatlarımızı seyretme, tetkik edebilme gibi ürkütücü bir yeteneğe sahip olabilir; fakat bu, Baba Zaman'da olduğu gibi, onun iktidarsızlığına bağlıdır. Eğer Tanrı mantıksal bir imkânsızlık ya da bu parçalı ve taraflı dünyada görünmez bir efendi'yse, bundan şu sonuç çıkar: İçkin İstenç ya da Ölümsüzler Âmiri tastamam aynı olmalıdır; bu da, en azından trajik yazgıcılık türlerini tanrıcı iyimserlikle birlikte ortadan kaldırır. Bütünlüklü-olmayan bir dünya, peynirden yapılmış bir dünyadan zorunlu olarak daha kasvetli ya da daha kötücül değildir; fakat, kötücül ve kasvetli ifadesiyle, bazen Hardy'nin karakterlerinin belirttiği gibi, dünyanın insana dayalı herhangi bir perspektifi desteklemediğini kastetmediğiniz sürece.

Bu, trajik bir durum olarak düşünülebileceği gibi, aynen özgürleştirici bir çerçeve gibi de görülebilir. Eğer gerçeklik kendiliğinden devrimin dilinde konuşmuyorsa, karşı kuvvetin lehçesinde de akıcı değildir. Yine de o, özgürlüğün dilini konuşur; ama bu, kendi görüşleri olmayan ve sizi kendi kararlarınıza yönelten bir olumsuzluk anlamındaki bir özgürlüktür. Evren, artık belli bir dili konuşmaz, öyleyse sizi kendinizi yaratmakta serbest bırakır. Fakat insanın bunun için ödediği bedel, doğalcılığın avuntularından vazgeçmektir. Doğa, artık insansal değeri temellendirmez, dolayısıyla insanlığın özgürlüğü onun yalnızlığına dönüşür. Doğa ve kültürün arasını açan bölünme, hem insani saygınlığın kaynağı, hem de yabancılaşmanın gerçekliğidir. Bir bakıma hâlâ doğada temelleniyoruz fakat sadece ironik bir anlamda: Bilinçliliğin olumsal doğası, şimdi maddi bir gerçek ve onun yapısal olarak onaylanmış aşırılığıdır. Doğadan ayrılışımız doğal bir gerçektir, sadece bir haletiruhiyeye ya da tatsız bir hissiyata işaret etmez. Doğalcı Herbert Spencer'den ziyade T. H.

Huxley'in cüretkâr ve sıkıcı önermesine göre, kültür, doğaya karşı inşa edilmelidir. Teleolojiler yıkıldığına göre, artık dünya belirli bir yönden yoksundur; fakat bu, insanı kaderin uysal bir aracı olmaktan, tehlikeli fakat zevkli bir özerklik doğrultusunda kurtaran Schopenhauer'unki gibi kötücül teleolojilerin de tasfiyesi demektir.

Şu halde, evrim, trajik mutlakçılığa karşı bir panzehir, maddecilik ise metafiziğe karşı bir hazırcevaptır. Birinin gelmiş olduğu yeri görmenin bir başka yolu, onun görüş açısını ironikleştirmektir; bu, gamsız bir Arnoldçu dengeden ziyade yaşam biçimlerinin çatışmasıyla mücadeleden çıkan bir çoğulculuktur. Fakat bu perspektifçilik bir anlamda trajediye aykırıysa, başka bir anlamda onun içsel yapısıdır. Hardy'nin romanları, bir bakış açısından hayati görünen şeylerin, başka bir bakış açısından nasıl marjinal gözüktüğünü gösterir, bu yüzden trajik çarpışma, bir yorumlar çatışkısı halinde inşa edilir. Yorumbilgisel bir dünyanın şiddetli bir dünya olması muhtemeldir. Ayrıca yaşam biçimleri, dallı budaklı, girişik ama *organik olarak* birbirine bağlı değilse, sonuçları çarşıdakinden daha fazla hesaplayamazsınız. Bu muazzam istenç şebekesinde tek bir noktada kavranan eylemler, bütün bir karmaşık yumak genelinde, ahlakı bozan zehirleyici etkiler üreterek yankılanır ve orada onları bekleyen en az bir kişi mutlaka vardır.

Öyleyse trajedi ve ironi birbirine bağlıdır. Hardy'e göre trajedi, şeylerin yazgılı doğasından değil, onların rastgele birlikte örülmesinden kaynaklanır. Her şeyin birbirine zarif biçimde bağlı olması, Hegel ya da Joyce nasıl düşünürse düşünsün, değişmez bir komik görüş tarzı değildir. Örneğin, Freud'un felsefeye çok yakın düşündüğü bir paranoya özelliğidir o. *Middlemarch*'ın sonu, belli bir pathos'la bu metinselliğe komik bir büklüm vermeyi dener; eğer hiçbir şey yalıtık bir biçimde var olmuyorsa, kulağı çekilmiş Dorothea Brooke'un gelecekte gerçekleştireceği bilinmeyen iyilikler, olumlu etkilerini tüm topluma yayacaktır. Bir yerde eylemde bulunmak, her yerde eylemde bulunmaktır. Bu, reformizmin en kurnaz rasyonellerinden biridir.

Özgürlük ve yazgının çiftleştiği başka anlayışlar vardır. "Özbelirlenim" özgürlüğün modern jargonudur; Spinoza'nın görüşünde, özgür bir hayvan belirsiz değil, kendini belirleyen bir hayvandır. Özgür bir varlık, kendi varlığını yasaya uygun olarak sürdürmesi anlamında, sınırlandırılmamış olmaktan ziyade özerk bir varlıktır. Özgürlük, yasanın antitezi değil, onun kendini sahneye koymasıdır. Bireyin varlık yasası mutlak olduğuna göre, özgürlük bir çeşit zorunluluğa bağlıdır. Fakat "özbelirlenim" ifadesi, özgürlüğün kullanımı halinde ona sınır koymayı, onu gerçekleştirme sürecinde kendini kısıtlamayı ima eder. Kendini belir-

leyen bir hayvan, kendisini engelleyen bir hayvandır da; o, sınırsız özgürlüğünü tam anlamıyla gerçekleştirmek için, sınırlılığa bir köle olmak zorundadır. Bu nedenle bireyin özgürlüğünü hayata geçirmesi, aslında ona ihanet etmesi demektir. Özne kendisinin efendisi ve bu yüzden de kendinin itaatkâr bir kölesidir. Anlayışlar geliştirirken kaçınılmaz biçimde sınırlar koyarız; bir hareket biçimini tercih ederken, diğerlerini sonsuza dek gerçekleşmemiş bırakır, bu yoklukların geleceğe şekil vermesine imkân tanırız. Gelecek, yaptıklarımız kadar yapmadıklarmızla da biçimlenir. Tek yönde hareket etmek, kendimizi kıt bir öte tercihler dizisine terk etmek demektir. Birçok trajik karakter böyle yaparak son bulur. Marlowe'un *Doctor Faustus*'unun iyi meleği, Faustus'a cehennem cezasının kaçınılamaz olmadığını, hâlâ tövbe edebileceğini açıklar; fakat Faustus, yüreği taşlaştığı ya da Kalvinist bir Tanrı yüreğini bu duruma soktuğu için, bu ihtimali dışlar. Ya da Schiller'in Wallenstein'ını düşünelim: Wallenstein, harekete geçmekte geç kalır ve kendini bir anda kontrolü dışındaki kuvvetlerin tahakkümü altında bulur. Bu anlamda tanrıların bizleri seçeneksiz bırakması, trajik ikilemlere zorlaması ya da zorla çıkmaz sokaklara itmesine ihtiyacımız yoktur; çünkü tüm bunları kendi adımıza kusursuzca yapabiliriz.

Bu özgürlük ve yazgı çiftleşmesi, politik bir biçim de kazanabilir. Descartes, daha mutlak bir temelde yeniden elde etmek amacıyla, bildiklerinden geçici olarak vazgeçer; öyleyse burjuva birey de, benzersiz ölçüde zenginleşmiş bir kamusal yurttaşlık şeklinde geri almak için, kendi özel kimliğini devlete özgürce teslim etmelidir. Bu muazzam kimlikler mübadelesiyle geri aldığınız şey, sadece başkalaşmış ve şimdi sahici bir toplumsal biçim kazanmış olan özbenliğiniz değil, onunla birlikte tüm kurumsal/kolektif kimliklerdir. Kendini tabi kılma genel olması gerektiğinden, sonuç, her yönden özgürlüktür. Müşterek bir teslimiyet, her tür ara geçidi hükümsüz kılar. Bir cumhuriyetçi ya da demokrat gibi, aynı anda size dayattığım belirli bir yasaya kendimi teslim edebilir, aynen sizin kendi özerkliğinizi bulduğunuz gibi kendi özerkliğimi bulurum. Özgürlük, insanın kendi kendisine dayattığı egemenliğe itaat etmesidir.

Aşağı yukarı bu, Jean-Jacques Rousseau'nun *Le Contrat social*'deki[20] öğretisidir. Fakat birey hayatını sürdürmek için, cumhuriyetçi toplum yararına böyle hareket et-*meli*-yse, onun özgürlük kararı zoraki verilmiş bir karar olmaz mı? Görünen o ki, bizi özgürleştirecek zorlayıcı bir yasaya özgürce teslim olmaya mecburuz. Bir toplumsal anlaşmanın evrensel ve yarı-aşkın koşulu olarak, tüm bireylerin paylaştığı gerçek bir çıkarlar konsensusuna varmaya yönelik yapısal bir ön eğilimi ifade eden Genel

20. *Toplum Sözleşmesi*, Çev. Vedat Günyol, İş Bankası Kültür Yay., 2011.

İstenç kavramıyla Rousseau, bir ölçüde bu bilmeceyi de çözmeye çalışır. İyi bir şeyi istemek ya da barışçıl bir toplumsal hayatı arzulamak yanlış olamayacağına göre, Genel İstenç yanlış olamaz; fakat insanlar, pratikte bu koşulların ne anlama geldiği konusunda yanılabilir, özellikle de aşırı milliyetçi, hoşgörüsüz ve oligarşik zihniyetli Rousseau. Böylelikle Genel İstenç kavramı, özgürlük ve zor'un geri çekilmesine bir son nokta koyar çünkü gerçekte o, ikisi de değildir. Genel istenci istemekten söz etmek bir anlam taşımaz çünkü sosyalliğe doğru yol alan rasyonel koşullar istemeyiz; fakat bu koşulların bize dayatılmasını da.

Öyleyse özgür olmak, özgürlüğün zorunlu koşullarını istemek demektir. Arzuladığımız özgürlükse, bu hususta seçeneğimiz yoktur. Bu nedenle özgürlük ve zorunluluk el ele gider. Fakat insanın zincirlerini kucaklaması ve yazgısını bir tercihe dönüştürmesi anlamında, bu ikisini bir çeşit *amor fati* [kader sevgisi] dolayımıyla birleştirmek de mümkündür. Bu ise özgürlüğü kaçınılmaz bir özgür karar şeklinde benimseyerek, onu zorunluluğun bilgisi sıfatıyla düşünmektir. Göreceğimiz gibi, Alman felsefi mirası yönünden bu görüş, özgürlük ile gerekirciliği, kendinde-şey ile görüngüseli tek harekette birleştirerek, trajedi kavramıyla post-Kantçı modernitenin sorunlarına çözüm sağlamanın bir yoludur. *Kısasa Kısas*'daki Dük'ün sözleriyle, "ölüm nedeniyle mutlak" olmak, kendi sonluluğunu benimsemektir; Sahici bir varlık, Heidegger'e göre yalnızca *Dasein* ya da insanın ayırıcı varlık durumu için mümkün olan bu etkin son/hitam bulma beklentisinde bulunur. Heidegger için, bu hakikat uğrağındadır ki, *Dasein* özgürdür.[21]

Yine *Sein und Zeit*'a [Varlık ve Zaman] göre, ölüm-e yönelik-varlığımız, hem bir olgu, hem de bir değerdir; *Dasein*'in bütünsüzlüğü olmasından dolayı, o, hep kendi önüne fırlatılarak, her anında yalnızca ölümün gösterebildiği ele geçmez bir kendini-bütünlemeyi öngören bir devinim üretir. Bu, zamansallık olarak bildiğimiz bir devinim olduğuna göre, *Dasein*'i hem zamansal bir varlık, hem de eksiğinin farkında olan sonlu bir varlık olarak kuran ölümdür.[22] Ölüm, *Dasein*'in her bir anının tamamlanmamışlığında önceden gösterilir, şüphesiz ki bu, Aziz Pavlos'un "her an ölürüz" şeklindeki ifadesinin birkaç anlamından biridir. Böylece Heidegger'in öğretisi, uğursuz çınlamasını faşizmin ölüm

21. Bkz. Martin Heidegger, *Being and Time* (Oxford, 1962), s. 289 [*Varlık ve Zaman*, Çev. Kaan Ökten, Agora Kitaplığı, 2011].

22. Bu konumun mükemmel bir değerlendirmesi için bkz. Peter Osborne, *The Politics of Time* (Londra, 1995), 3. Bölüm. Osborne haklı olarak, Heidegger'in, ölüme-doğru oluşla, ötekiler-ile-oluşu ayrı tuttuğuna işaret ederek, aydınlatıcı bir şekilde, bu iki ontolojik kütüğün birbirine bağlanabileceğini öne sürüyor. Fakat onların psikanalitik ilişkisini açıklarken, aralarında yer alan ve Paulcu anlamda proleptik ölüm olarak özverililik anlayışında açığa çıkan etik ilişkiyi atlıyor.

kültünde bulsa da, bu öğretinin bütünsüzleştirici bir güç olarak ölüm anlayışıyla birlikte eksiğe ve sonluluğa olan bağlılığı, genelde radikal politikayı besleyen bir kaynak olabilir.

Özgürlük ve zorunluluk mübadeleleri, düşünürden düşünüre değişiklik gösterir. Thomas Hobbes'e göre, özgür olmak, dış kuvvetlerce engellenmemek demektir; fakat bu, gerekircilikle hayli uyumludur çünkü Hobbes açısından gerekirciliğin karşıtı, özgürlük değil, olumsallıktır. Ya da Machiavelli örneği vardır. Machiavelli şu yorumda bulunur: "Basiretli insanlar, her zaman ve tüm eylemlerinde bir şeyler yaparak lütufta bulunur ama her koşulda bunları yapmaya ister istemez mecbur bırakılırlar."[23] Machiavelli, talihi ivedi zorunluluktan daha önemsiz görür: Olağanüstü *erdemli* ya da kamusal ruhlu bir erkek ona hükmedebilir; *The Prince*'in[24] ünlü 25. Bölümünde, talihten zorla sahip olunması gereken bir kadın olarak söz eder. Aynı şey trajik sanatta da olabilir: *La vida es sueño*'da [Hayat Bir Rüyadır] Calderón'un Segismundo'su yazgısının üstesinden gelir; oysa aynı yazarın *Las Tres justicias en una*'sındaki Don Lope, bunu beceremez. Ya da Friedrich Engels vardır, ona göre özgürlük, zorunluluğun mükemmel bilgisidir, yalnızca doğa ve toplum yasalarını kavrayarak onları kendimizi gerçekleştirme aracına dönüştürebiliriz.

Ayrıca Engels'in formülasyonunu tamamen yeni ve farklı bir şekilde kavrayan varoluşçular da bulunuyor, örneğin, W. H. Auden'in, "zorunlu olarak özgürlük içinde yaşarız" şeklindeki Sartrecı savı gibi. Bu durumda özgürlük, mahkûm edildiğimiz bir koşulu, kendi ahenkli yolunu bir hükmün inatçılığıyla birleştiren bir kuvveti simgeler. *Les Mouches*'un [Sinekler] Sartre'ıyla birlikte, kadın ve erkeklerin özgür olduğunu ama bunu bilmediklerini, bu müthiş sorumluluktan yasanın aldatıcı avuntusuna sığınarak kaçtıklarını düşünebilirsiniz; ya da Rousseau'yla birlikte, eğer insan varlıkları kendi özgürlüklerini korkakça yadsıyorsa, onlara dayatılması gerektiği görüşünü onayabilirsiniz. *L'Etre et le Néant*'ın[25] Sartre'ına göre, geçmiş değiştirilemez; fakat şimdiki zamanı belirleyen geçmiş değildir. Aksine, hem şimdiye kadar yaptığım her şeyin sorumluluğunu üstlenmem, hem de geçmişimi hep şu anki özgürlüğüme katkıda bulunacak şekilde tanımlayabilmem anlamında, geçmişi belirleyen şimdiki zamandır. Eğer özel bir geçmişiniz olmasını isterseniz, özel bir şekilde davranmak zorundasınızdır.

Ursprung des deutschen Trauerspiels'in [Alman Trajik Dramasının Kökeni] yazarı Walter Benjamin'e göre, özgürlük ve yazgı, mekanik ne-

23. Niccolo Machiavelli, *The Discourses* (Londra, 1970), s. 234.
24. *Prens*, Çev. Kemal Atakay, Can Yay., 2008.
25. *Varlık ve Hiçlik*, Çev. G. Çankaya, T. Ilgaz, İthaki Yay., 2009.

densellik alanına sırt çevirmesi sebebiyle birbirine benzer. Friedrich Nietzsche'ye göre, bu iki alan sanatta birbirine yakınsar ve özgürlük ile zorunluluk arasındaki çekişme, burada uslamlamayla çözülemez hale gelir. Bir şair ya da ressamın özgürce yaratımda bulunduğunu fakat bu özgürlüğün, bir med-cezir dalgasının tüm o karşı konulmaz kudretiyle hayat bulduğunu söyleyebilirsiniz. Aynısı, varoluşçuların "sahici" eylemi için de düşünülebilir. Özgürlüğünüzü tanımlayan, sonunda, vazgeçemeyeceğinizi anladığınız bir şeydir. Dahası, öyle fazlaca seçeneğiniz yoktur. İronik bir biçimde, yapmadan edemeyeceğimiz bir şey, özgürlüğümüzün anahtarına dönüşür. Eski Yunanca'daki *daimon*'un modern karşılığı olan bu tür bir zorlama, kaçınılması mümkün olmayan bir yetkeyi bize dayatan bir yasaya bağlılık olarak, Kantçı özgürlük anlayışında bulunabilir. Kant'a göre, özgürlük inancının kendisi bir zorunluluktur; fakat aslında, çelişki yasasına duyduğumuz inanç kadar aklın bir zorunluluğudur. Kantçı ahlak yasası, antik çağ Yunan kader anlayışının modern bir uyarlamasıdır ve aynen yüce biçimde anlaşılmaz kalır. Maddi zorunluluklar kadar ahlaki zorunluluklar vardır. İstediğini yaptırıncaya kadar bizi rahat bırakmayacak olan özgürlük ve adalet dürtüleri bunlar arasında yer alır. Politik umut için gerekçelere sahip olmamızın nedeni, tam da bu dürtülerdir, postmodern söylemde vurgulanan ve Jean-François Lyotard'dan olduğu kadar, kozmetik cerrahiyle kısa dönemli iş âkitlerinden çıkan, zorunluluğun ölümü ve sonsuz esnek dünya fantezileri değil.

Özgürlük ve belirlenimin bağlantılı olduğu bir başka anlayış vardır. Eğer dünyaya göre davranabiliyorsak, öyleyse o, belirli ve halihazırda bizim aracılığımızı kolaylaştıracak ölçüde biçimli olmalıdır. Fakat eğer bu aracılık hakiki olacaksa, dünya açık uçlu olmalı, tam bir şekillenmişliğin ya da eksiksiz bir ontolojik bütün olmanın biraz altında yer almalıdır. Kant'ın yaptığı gibi, bu ikilik zamansal deyilerle ifade edilebilir: Geçmiş, nedensel bir gerekircilik sorunu oysa gelecek, insani gayeler ve dolayısıyla bir özgürlük sorunudur.[26] Bir açıdan "gerçek" olan bir şey, başka bir açıdan "değer"dir. Gerçeklikte bizim özgür aracılığımızın doldurması gereken bir boşluk vardır. Sartre ve Lacan'a göre, öznelliğimiz, bir boşluk ya da *néant* türü, bir durumun kendini diğerine doğru tarihi kuracak biçimde aşmasını sağlayan saf bir olumsuzlama sürecidir. Varlığın kökeni, varlığın eksiğidir. Bu tarih, ona şekil veren insan olduğu için açık ve öngörülemez göründüğü halde, geriye dönük olarak kendini tam bir doğal yasa zorunluluğuyla gösterebilir. Fredric Jameson'un

26. Bkz. Ernst Cassirer, *Kant's Life and Thought* (New Haven, CT ve Londra, 1981), s. 246-7 [*Kant'ın Yaşamı ve Öğretisi*, Çev. Doğan Özlem, İnkilap Yay., 2007].

belirttiği gibi, tarihyazımı, "olup biten (ve evvela 'görgül' bir olgu olarak kabul edilen) olayların niçin öyle olmak zorunda olduğunu" gösterir.[27] Özgürlük bir kez anlatısallaştı mı, zorunluluk gibi okunur. Bunun bir örneği, Goethe'nin Wilhelm Meister'idir; Jameson'un gösterdiği gibi, romanda o dönem tesadüf gibi görünen olaylar, geriye dönük olarak romandaki gizli cemaatin ve dolayısıyla tanrısal bir takdirin tertipleri gibi okunabilir;[28] üstelik bu, Goethe'nin talihi ve yazgıyı ayırt etmesi, ilkini romana, diğerini trajediye tahsis etmesine rağmen böyledir. Tarihsel anlatı, sizin onu ileriye doğru mu yaşadığınız yoksa geriye doğru mu okuduğunuza bağlı olarak, bir özgürlük ya da zorunluluk anlatısı şeklinde boy gösterebilir.

Aristoteles, özgürlük ve zorunluluğu değil, içsel ve dışsal zorunluluğu karşılaştırıyor gibidir. Onun düşünce tarzında, psikolojik bir gerekircilik çizgisi vardır. Peki ama, sözde trajediye neden olan *hamartia* ya da ahlaki kusur yaradılışımıza dahilse ve günahtan çok masum bir hataysa, ondan nasıl sorumlu tutulabiliriz? Zorunluluk her zaman dışımızda değildir: Bir insanın *daimon*'u ya da karakterin bir yaradılışı olup, Goethe ve Lessing'e göre kaderin tüm gücünü o elinde tutar. "Sahici" bir eylem kendilik'in merkezinden çıkan bir eylemdir; fakat bu nedenle onu, özgür ya da karşı konulmaz bir şey olarak niteleyebilirsiniz. Goethe'ye göre, bir insanın saf görgül özgürlüğüyle onun içsel karakterinin amansız dinamiği arasında trajik bir gizli anlaşma/bir danışıklı dövüş vardır. Bu tür yazgı, *Die Wahlverwandtschaften*'in [Gönül Yakınlıkları] ana izlediğidir. García Lorca'nın trajedileri, yaklaşık aynı görüşü paylaşır: *Bodas de Sangre*'nin[29], düğün gününde eski aşkıyla kaçan inatçı genç gelinine Woodcutter'ın verdiği nasihat gibi, "içinden gelen sesi takip etmelisin." D. H. Lawrence'a göre, hiçbir şey, kendiliğindenyaratıcı olan yaşamdan daha zorlayıcı değildir.

Philosophie der Kunst'ta [Sanat Felsefesi] Schelling, trajedinin kaderle alakalı olması gerektiğini varsayarak, onun modern bir uyarlamasının olup olamayacağı sorusunu sorar. Yanıt olarak, Shakespeare'ın yazgı yerine karakteri koyduğunu ve şimdi bu durumun kaçınılmaz bir zorunluluk halinde ortaya çıktığını söyler. Schelling şu görüşü savunur: Eski Yunanlar'a göre insanlığı çoğunlukla yanıltan tanrılardı ve dolayısıyla onların yazgı işareti kusurluydu; oysa Hıristiyanlık'ın kusursuz Tanrı'sı için bu söz konusu olamaz. Bu yüzden trajik bir düşüş nedeni olarak

27. Fredric Jameson, *The Political Unconscious* (Ithaca, NY ve Londra, 1981), s. 101 [*Siyasal Bilinçdışı*, Çev. Yavuz Alogan/Mesut Varlık, Ayrıntı Yay., 2011].
28. Bkz. Fredric Jameson, *Marxism and Form*, (Princeton, NJ, 1971), s. 117 [*Marksizm ve Biçim*, Çev. Mehmet. H. Doğan, Yapı Kredi Yay., 2006].
29. *Kanlı Düğün*, Çev. Roza Hakmen, İş Bankası Kültür Yay., 2006.

yazgı, bundan böyle özgür sayılmayan karaktere kaymalıdır. Karakter, kaçınılması en zor, en değişmez kaderimizdir. Bu öğreti, Romantizm'i bir sorunla baş başa bırakır: Eğer karakter, insanın kendine karşı sahte olamaması yönüyle kaderse, orada doğru olmanın değeri nedir?

Öyleyse özgürlüğü yazgının karşısına dikmek, iç-tekini dış-takine ya da özerk bir özneyi inatçı bir nesneye karşı dikmek gibi yalnızca bir safdilliktir. Bu hususta, baskıcı bir Tanrı ve yüceltilmiş bir başkaldırı kutuplaştırmasıyla Shelley'in *Promethus Unbound*'u, Aiskylos'un çok daha ayırtılı özne dramasıyla karşılaştırılabilir. Yunan tragedyasının yazgıyla özgürlük arasında imzaladığı antlaşma, modern çağda bozulmaya başlar çünkü kendini-belirleyen özne dışsal bir zorlamaya karşı koyar. Özgürlük, bir tanımlamadan çok bir yetiye dönüşürken, birtakım Kartezyen muammalar eşliğinde özgür irade kavramı dünyaya gelir. Özgür bir eylem, daima bir irade tecellisinin sonucu mudur? Özgürce davrandığımda, bir iradelenme ediminin bilincinde miyimdir? Ya da o, sadece yaptığım şeyi kimsenin bana silah zoruyla yaptırmadığını mı ifade eder? Eğer irade tecellisi denen bir şey varsa, eylem öncesinde ikincil bir yarık ortaya çıkar mı yoksa o, ıstıraplı bir sancı veya hoş bir tat gibi, yavaş yavaş kaybolarak baştan sona eylem sürecine eşlik mi eder? Bu tabloda, insan kendi içinde özgür ama dünyada görgül olarak tutsaktır; bilindiği gibi Kant, insanın aynı anda bu iki alanda nasıl ikamet edebildiği sorusunu yanıtlamakta zorlanmıştı.

Bu soruna, Kant'tan ziyade trajedinin bir çözüm getirdiği ileri sürülebilir. Tin'in özgür etkinliği, maskeler, ritüel, dans ve Koro'yla adsız bir kader imgesine doğru geride bırakılırken, Hegel'in Yunan tiyatrosunda fiilen somutlaşmış gördüğü bir çözümdür bu. Yazgı sadece özgürlüğün dış kıyafeti, onun dünyaya yüklediği ifadesiz bir çehredir. Trajedi, özgürlükle yazgıyı uzlaştırırsa, saf akıl ve pratik akıl arasında yer alan ve eleştirel felsefenin hiç kapatamadığı açığı da kapatabilir.[30] Simon Critchley, gerçekte bunun post-Kantçı dönemde "trajik olanın muazzam ayrıcalık" nedeni olduğunu ileri sürer; trajik, "Alman entelektüel geleneğinde, âdeta esrarengiz sürekliliği bulunan" bir izlektir.[31] Şimdi, genel olarak estetiğin rolü, doğa ve özgürlük, olgu ve değer, epistemoloji ve etik arasındaki derin yarığı kapatmaktır; fakat Hegel, Schelling, Schlegel, Hölderlin, Hebbel, Schopenhauer, Heidegger ve takipçilerine göre, trajedi, daha da ileriye giderek, özgürlük ve yazgı çekişmesini izlekleştirir. Bu nedenle adı geçen düşünürlerin çoğu için, trajedi, en değerli estetik formdur. Trajedi, moderniteye askıntı olan gerçek bir çelişkinin

30. Bkz. Beistegui ve Sparks, *Philosophy and Tragedy*, s. 1.
31. Critchley, *Ethics-Politics-Subjectivity*, s. 219.

hayalî bir çözümü, dolayısıyla ideolojinini belli bir prototipidir. Oscar Mandel şöyle yazar: "Trajik kavramı, tanrıların ve trajik kahramanın zayiatından sağ çıktı";[32] fakat böyle olduysa bile bu, büyük ölçüde burjuva kültürün içsel çatışmalarında onun rol oynamayı sürdürmüş olması nedeniyledir.

Bu durumda, trajedi felsefesinde insanın çektiği acılara genelde niçin uçarıca kayıtsız kalındığı kavranabilir. Burada söz konusu olan, bir deneyimden çok kuramsal bir sorundur. Bu kuramlaştırma, Adorno'nun şu uyarısına yeterince kulak vermez: "Eğer düşünce, kavramdan sıyrılan bir uç noktaya bakarak ölçülmüyorsa, başından beri müzikal bir icranın doğasına sahip olması nedeniyledir; SS'ler, kurbanlarının çığlığını bastırmayı istemişti o müziğin icrasıyla."[33] Söz konusu kuramsal sorunlar, en azından klasik çerçevesiyle artık ağırlığını yitirdiğinden, trajedi, vaktiyle olduğu gibi değer verilen bir form değil. O ölmedi, sadece ideolojik olarak çok önemli olmaktan çıktı. Ancak, post-Kantçı'lar için trajedi, neredeyse kutsal önemdedir. Etkisi itibarıyla trajedi, Tanrı'nın seküler bir uyarlamasıdır çünkü bu iki alanı kimse, özgürlüğü doğasının gereği olan ve üstelik diğerlerinden –şef yöneticiler ve kalker kümeleri– farklı olarak, varlığı fiilen zorunlu olan bir yaratıktan daha ustalıklı şekilde birleştiremez. Schelling'in felsefesi, onun "farksızlık" dediği ve içinde özgürlükle zorunluluğun akıl yürütme yoluyla ayırt edilemez bir tek halinde kaynaştığı bir durumla sonuçlanır; bu durum –ki simyanın bir çeşit din dışı versiyonudur– trajedinin de özünü oluşturur. Trajedi, bu kaynaşmayı birtakım yollarla gerçekleştirir. Kahramanın özgür eylemini heybetli teleolojisine katmak yoluyla sonuca ulaşabilir; ya da özgürlüğün her zaman/zaten denkleme dahil edildiğini, böylelikle onun bir çeşit zorunluluk olduğunu tanıtlayabilir; ya da tam tersine, zorunluluğun kör olmadığını, onun Kantçı yüce gibi bir öznenin gizemli amaçlılığına nasıl sahip olduğunu gösterebilir. Ya da gördüğümüz gibi, yazgısına özgürce boyun eğen, kaçınılmaz olanı seçen, böylece onu insan özgürlüğü adına geri kazanan bir kahramanı sergileyebilir.

Schelling'in insan doğası açıklamasında olduğu gibi, trajedide koşullar, "özgürlük yenilmeksizin muzaffer olma zorunluluğuna ya da tersine, zorunluluk süreci kesintiye uğramaksızın kazanma özgürlüğü"ne uygundur.[34] Schelling, trajik kahramanın zorunluluğa olan eğilimi sayesinde onun üstüne yükselebileceğini, böylece yenilebileceğini ve yine de muzaffer kalabileceğini ileri sürer. *Letters on Dogmatism and*

32. Mandel, *A Definition of Tragedy*, s. 61.
33. T. W. Adorno, *Negative Dialectics* (Londra, 1973), s. 365.
34. F. W. J. Schelling, *The Philosophy of Art* (Minneapolis, MN, 1989), s. 249.

Crticism'de Schelling, biraz sapkınça bir havayla, Yunan tragedyasında olduğu gibi, bir insanın önlenemez bir suç nedeniyle cezalandırılmayı gönüllüce kabullenmesini, insan özgürlüğünün yüksek bir kanıtı olarak değerlendirir. Yunan tragedyası, kahramanın yazgıya karşı mücadele etmesine ve böylelikle onun özgürmüş gibi davranmasına imkân vererek, onun özgürlüğünü onurlandırır. Yazgı, sonumuzu şekillendirir; fakat bunu yaparken, bu sonu kendimizin şekillendirdiğine dair avutucu bir yanılsama icat eder. Melville'in *Moby Dick*'inin *İsmail'i*, tanrıçaların onu, sonu trajik bir faciayla biten bir balina avı seferinde rol almaya neden sürüklediğini söyleyemese de, onu "çeşitli kılıklar altında ayartan" bu seferin "onun özgür iradesi ve kendi isteğine dayalı bir seçim olduğu yanılgısına ikna eden" sebepleri bir parça idrak edebilir (1. Bölüm).

Sartrecı varoluşçulara benzer şekilde Schelling'in anlayışında, Yunan hikâye kahramanı, bilerek ya da bilmeyerek yaptığı her şeyden sorumlu olmayı seçer; fakat, yalnızca ölümü kabullenerek bunu yapabildiğinden, elde ettiği esnada bu özgürlüğü kaybeder. Klasik bir örnek, Heinrich von Kleist'in *Prince Friedrich von Homberg*'idir. Homberg, Prusya devleti tarafından önce ölüme mahkûm edilip, daha sonra affedilir; fakat yasayı yüceltmek, yüksek özgürlüğünü kullanmak ve eylemlerinin sorumluluğunu üstlenmek amacıyla, hükmün her durumda uygulanmasını ister. Son bir ironiyle, bu cesur kararlılığı bir şekilde ölümden kurtulmasını sağlayacaktır. Kleist'in *Michael Kohlhaas* hikâyesinin kahramanı, cezayı hak ettiği için idamını arz eder. Hayatını gözden çıkartarak yazgıyla özdeşim kuran kahraman, böylelikle onun bir aşkınlığını elde eder. Kişinin hayatından vazgeçme kudreti, ondan kaynaklanan bir kudret olmalıdır; dolayısıyla kendini kadere kurban eden birey, kendini onunla eşitler. Bu nedenle trajedi, hem özgürlük hem de zorunluluk için, aynı anda bir zaferi ve yenilgiyi temsil eder; her ikisi de, aynı anda fetheden ve fethedilendir. İngilizce yazında George Eliot'un *The Mill on the Floss*'u ya da Milton'un *Samson Agonistes*'i akla geliyor; bu kitapta Samson, yalnızca kendini mahvetme yoluyla Filistinli düşmanları karşısında zafer kazanır. Psikanalitik terimlerle, ödipal olarak başkaldıran kahraman, Babanın Adı'nı alt eder; fakat bu ihlal nedeniyle kabahatinin cezasını, sırası geldiğinde zulmedilerek öder.

Ölüm, yazgıyla özgürlük arasındaki karşıtlığı yürürlükten kaldırır çünkü o, bir anlamda önceden tayin edilmiştir ama başka bir anlamda da tesadüfidir. Ölüm şeklimiz ne olursa olsun, ondan kaçınamayız; ama bu şekil, önceden senaryolaştırılmış bir olay olmaktan ziyade olumsal bir gerçektir. Sorgu yargıcının "kazara ölüm" kategorisi, "kazara" ifadesiyle şans ya da kötü talihten çok zorunlu olmayanı kastediyorsak,

bir bakıma her vefat için uygun bir ifadedir. Bir insan daima bağırsak kanserinden ya da içkili halde Vezüv Yanardağı'na düşerek ölmeyebilir; oysa hiç ölmemek olası değildir. Dolayısıyla ölüm, bir anlamda daima tesadüfi, diğer bir anlamda daima önceden belirlenmiştir. İçkin ya da dışsal neden karşıtlığını çözer çünkü bir yük kamyonuyla çiğnenerek ölmemiz bile, içsel ve aynen yaşlılıktan ölmek gibi, biyolojik sistemimizin bir tükenme olayıdır. Bu anlamda her ölüm, hatta idam sehpasında ya da bir savaş alanında ölmek bile doğal bir ölümdür. Ölüm, özel olanla yabancı olan arasında, muazzam belirleyici güçlerle öznelliğin gizli iç yönleri arasındaki bir bağdır. Yakından bağlı olduğumuz arzu gibi, ölüm de aynı anda tamamen kişilik dışıdır ve devredilemez biçimde bana ait olandır; aynı anda hem varoluşsal bir değer hem de gündelik bir olgudur; varlığımın derinliklerinden çıkar fakat onu yok etmeye azmeder.

Hegelci politik umut çağında, trajedi, Akıl'ın ve özgürlüğün egemenliğini olumsuz bir tanıtlama şeklidir. Kaderin geçici bir yarılmasını sahneleyerek, onun ne kadar muzaffer surette yenilmez olduğunu göstermek işlevini görür. On sekizinci yüzyıl başlarına özgü bir aydınlanma insancıllığıyla yeraltına sürülen trajedi, yüzyılın sonlarında, olumsuz bir ütopya imgesi, her yasayı aşan dipsiz bir özgürlüğün ayırt edici özelliği ve böylece aynı anda sekülerleşmiş bir teoloji olarak Avrupa'nın merkezinde yeniden boy gösterir. Trajik hikâye kahramanı, inatçı bir kader karşısında, tıpkı yücenin heybetli görkemiyle karşılaştığında sinen ve büzüşen imgelem gibi başarısızlığa uğrar. Fakat her iki başarısızlık da, yalnızca hikâye kahramanını yakıp kül eden alevlerle aydınlanan yüksek bir adalet ve özgürlük düzenini bir anlığına görmemizi sağlar. Trajedi ve yücede sonsuz, sonlunun sınırlarını açığa vurma yoluyla olumsuz bir şekilde sergilenir. Nihai tasvir edilmezliğiyle Akıl, yetkesine karşı her türlü darbenin kaçınılmaz başarısızlığıyla belirsiz biçimde merkeze getirilir.

Bu bağlamda, trajedi başkaldırıyı alaşağı eder ve Yasa'yı tekrar yürürlüğe sokar. Fakat bunu yaparken, kahramanı ölüme sürükleyen özgürlük aşkının da, kendisi [trajedi] olduğunu açığa vurur. Yazgı, sadece özgürlüğün taktığı bir maske, Akıl'ın kendini görüngüsel dünyada hissettirdiği zorlanım yoludur. Bu nedenle, otoriteyle devrim arasında nihai antagonizma olamaz. İsyancı kahramanı meydana getiren ama bunu fark eden özgürlük, kahramanın kendi güçleriyle kafa tuttuğu mutlak egemenliğin dolgu maddesidir. Trajedi, bu fark edişin kahramanı bitirdiği/parçaladığı hakikat uğrağına verdiğimiz addır. Ezildiği esnada trajik kahraman, kendi çelimsiz gücünü kaderin gücüyle karşılaştırmaya zorlanır, bunu yaparken de, kendi içinde aynı gücün sonsuzluğunu keşfeder. Tıpkı, süreç içinde bize yamuk bir sonsuzluk algısı sağlarken,

anlama yetimizin yalın sınırlarını ortaya çıkaran yüce gibi, trajedi de, aşağılayıcı biçimde gücümüzün sınırlarını açığa vurur; fakat böylelikle sonluluğumuzu nesnelleştirerek, içimizdeki akıl sır ermez özgürlüğü fark ettirir. Varlığımızın sınırını yeni bir biçimde fark ederek, onun ötesinde yer alan öncesiz-sonrasız bir kudreti sezinleriz. Trajedinin bizimle paylaştığı muazzam sır, beşinci kolcu Yasa'nın mütemadiyen içimizde olduğu, onu belli bir yıkma dürtümüzle el altından işbaşında olduğudur. Yasa ve arzunun, başından beri arkamızdan işbirliği yaptığını, keşke bilebilseydik.

Dolayısıyla yenilgi, aynı zamanda bir zaferdir de çünkü insanı çiğneyen gücün, nesnelleşmiş biçimde onun özgür ruhu olduğu sergilenir. Zorunluluk, galip olduğu kadar yeniktir de, yanlış tanındığı bir kılıkta özgürlük olarak açığa vurulur. Kahraman, ölüme teslim olur ve yazgı adına bu bir zafer gibi görünebilir. Fakat bunu isteyerek ve ölümün sonsuzluğa giriş kapısı olduğunu bilerek yaptığından, yazgıyı aynı esnada aşar. Sonluluğunu benimsemesini sağlayan özgürlük, dolaylı biçimde aksini kanıtlar. Muhafazakâr trajedi düsturu şudur: Devrime ihtiyaç yoktur çünkü Yasa, özgürlüğün yasasıdır. Radikal bildirim ise şudur: Bunu anlamak için devrim yapmaya ihtiyacınız var, başka deyişle, yalnızca sonlu olan bir şeyin kurban edilmesi, sonsuz özgürlüğün dünyanın gizi olduğu hakikatini gösterebilir. O halde politik bir dille söylemek gerekirse, bu trajedi türü hâlâ özgürlüğü olumlayan ama farklı olarak, gerçek devrime alerji duyanlara uygundur. Fransız Devrimi'nin sonuçlarını takiben, bu tip ideolojiler hiç eksik olmadı.

Schelling gibi Schlegel için de, trajedi, özgürlük ile zorunluluk arasındaki yüce savaşla ilişkilidir.[35] Friedrich Hebbel, birey ve isteminin şekillendiği İdea arasındaki çekişmeden söz eder. İstem, salt bireysel bir olay ya da kamusal alana bir karşı çıkış değildir; o, bir zorunluluk meselesidir ve dünya-tarihsel süreciyle yönlendirilir. Fakat, istem, onu ortaya atan hikâye kahramanı için sonunda ölümcül hale gelir. Pek çok yirminci yüzyıl eleştirmeni gibi, D. D. Raphael, trajik sanatta, zorunluluğun kuvvetleriyle onların egemenliğine karşı bilinçli direniş arasında bir ihtilaf olduğunu fark eder.[36] Paul Ricoeur'e göre, trajik anlatı da bir yazgı anlatısıdır; fakat o, kahramanın özgür direnişiyle ertelenen bir hükümdür, bu ise yazgının duraksamasına ve bir olumsallık gibi görünmesine neden olur. Kahramanın özgürlüğü, sanki yazgının can damarına belirsizliğin hayati tohumunu eker ve trajik eylem bu tohumdan filizlenir.[37]

35. Bkz. Ralph W. Ewton Jr., *The Literary Theories of Schlegel* (The Hague, 1972), s. 91-2.
36. D. D. Raphael, *The Paradox of Tragedy* (Londra, 1960), s. 25.
37. Bkz. Ricoeur, *The Symbolism of Evil*, s. 221.

Ancak bu aykırı görüşle ilgili sorunlar vardır. Bu düşünüş tarzına göre, trajedi içkin olmalı ve kahramanın kendi eylemlerinden kaynaklanmalıdır. Bu içkinlik, yazgı kavramına yakından bağlıdır. Dıştan gelen nedenleri dışlama yoluyla, trajedi, yazgının olanca içsel tutarlılığıyla kapalı bir dünyaya dönüşür. Varlığının bir sanat yapıtını andırdığına sofuca inanç duyarak kendini belirleyen trajedi kahramanı gibi, trajedi de kendi içsel mantığıyla işler. Sanat yapıtına benzer biçimde, kahraman, içinde bulunduğu durumun imalarını lüzumsuz ya da tesadüfi ögelere dayanmadan sebatla göz önüne serer. Fakat bu estetik saflık için ödenmesi gereken bir bedel de vardır. Eğer hikâye kahramanı gerçekten o kadar özerkse, kendi felaketinden sorumlu olmak ve merhametimizi yok etmek tehlikesi altına girer. Sempati uyandırması için, eylemlerinin sonuçlar üretmesi ya da tümüyle onun kabahati olmayan nedenlere dayanması gerekir. Paul Ricoeur'un işaret ettiği gibi, Aiskhylos'un *Persoi*'sinde [Persler], Yunanlar, düşmanları olan Persler'e merhamet hissedebilir çünkü onları ezip geçenin tanrılar olduğunu bir ölçüde görebilmektedir.[38] Böylelikle Olimpos Dağı, insanlığı ahlaken zor bir duruma düşmekten kurtarır. Peki ama kahramanın kendiliğinden harekete geçen güçlerine, özgürlüğünün salt özüne ne olur? Eğer özerkliği katışıksız olmalıysa, eylemlerinin kendi denetiminden çıkmasına nasıl izin verilebilir?

Kuşkusuz ki, trajik eylemler pratikte bağımsız değildir. Failleri yalnızca kendi entrikalarıyla değil, dış güçlerce, yani saf tesadüfle ya da yazgının kötü niyetiyle baskı altına alınır. Fakat yazgı, onun yerini alan daha yapay bazı kavramsal versiyonları olsa da, fazlasıyla metafizik bir modernite kavramıdır; fakat rastlantısallık da, bir trajik yıkım nedenini fazlasıyla basitleştiren bir şeydir. Yeats'ın deyişiyle, "bundan böyle, *Persler, Agincourt, Chevey Chase* gibi eserler kaleme almak mümkün değildir: Acemi bir şoför, arabasını yolun yanlış tarafında kullanır ve kaza olur, hepsi bu."[39] Bir kahraman, pelerinini bir savaş arabası tekerleğine kaptırarak kazaya uğrayamaz çünkü böyle rastlantısal olaylar esasen anlamsızdır, trajedide anlamsız bir şey olamaz. Bu bağlamda tragedya, genel olarak tüm sanatın paradigmasıdır. George Lukács'ın formdan söz ettiği gibi: "Hayatın içindeki bütün ilişkiler, yazgıyla bir ilişki yaratmak amacıyla zaptedildi."[40] Alnına yazılmış olmak, sonun başlangıçta bulunması ve aradaki boş zamanın değer yitirmesi anlamına gelir; ayrıca acı, bir zamansallık sorunu olduğuna göre, pekâlâ

38. Bkz. A.g.e., s. 218.
39. W. B. Yeats (der.), *The Oxford Book of Modern Verse* (Oxford, 1936), s. xxxiv.
40. Georg Lukács, *Soul and Form* (Londra, 1974), s. 155.

onunla birlikte azaltılabilir de. Küçük ve önemsiz olaylar, trajik bir statü hak edemeyecek kadar kabadır, Mandel'in belirttiği gibi: *Amalfi Düşesi* trajik olarak nitelenemez çünkü Düşes bir kadın olması nedeniyle, "biraz gevezelik eder ve ölümcül biçimde uğursuz Bosola'ya, Antonio'nun kocası olduğu sırrını verir"; oysa Agamemnon "sadece eve döndüğünde" yani bu dünyadan ayrılmanın içler acısı ölçüde tekdüze bir yoluyla ölür.[41]

Şans diye ifade ettiğimiz şey, benzeri olmayan bir tikel gibi, klasik bilimsel sorgulamayla anlaşılamaz; o, okunaksız ve tipik-olmayan'dır, ondan öğrenilebileceğiniz şey, aniden başlayan bir rüzgâr esintisinden ya da rastgele serpişen yağmur damlalarından öğrenebileceğinizden daha fazla değildir. Gerçekte burada reddedilen, rastlantısal olandan çok, trajik özcülük için daimi bir tehdit oluşturan görgül'dür. Aslında trajedi kapsamında öz ve görgül bölünmesi, trajik teorisi ve trajik pratiği arasındaki çelişkide yansır. Aslında ilki, tutarsızlıklarından arındırılmış haliyle diğerinin Platoncu bir uyarlamasıdır. Dolayısıyla trajedi, başlı başına bir ideoloji ya da kuramsal bir konum sıfatıyla, derinlemesine farklı bir metinler çokluğundan çıkartılabilir. Trajik özcülüğün tatsız bulduğu, rastlantısallık, olumsallık, gündelik ve görgül olanın sökük metni, yani tek kelimeyle komedi'dir. Komedi, uzlaşmaz-olamayanın, dalavereci, itaatkâr ve boyun eğerek bildiğini okuyan öldürülemez hayat biçimlerinin alanıdır. Onun uyumsal ve uzlaşımcı ruhu, trajik açmazın ve kalıcı çözümün tam karşıtıdır.

Fakat tesadüf de trajediyi tehdit eder çünkü özne kendi eylemlerinin kaynağı olmaktan çıkarak, bayağı bir eylemsizliğe gömülür. Tesadüfün reddi, trajedinin içkin zorunluluğu ve öznenin kendini olumlaması, yakından bağlaşık anlayışlardır. Trajik olumsallığın önemli düşünürü, *Varlık ve Zaman*'ın Heidegger'idir. Heidegger'e göre, sahicilik, insanın "fırlatılmışlık"ını benimsemesinde, çağrılmaksızın dünyaya baş aşağı atılmışlığında ve onu önceden belirlenmiş bir tasarının kararlılığıyla sonuna kadar yaşamasında yatar. Ama trajik teorisinde tesadüfü yadsımanın bir başka gerekçesi daha vardır. Şayet trajedi şans eseri değil de, hikâye kahramanının kendi davranışına dayalı olarak ortaya çıkarsa, bu, duygudaşlığımızı yabancılaştırma riski oluşturabilir; fakat, trajik acının adaletsizliğini kıvamına getirme işlevi de görebilir. Modern akla göre, trajedi sadece yapılan bir gaf sonucu ortaya çıkarsa, bu pek böyle olmaz. Fakat –bir parça inanılmaz– ahlaki bir ihlal olarak *hamartia*'yı düşünür ya da Yunanlar gibi öznel kabahatin tartışma konusu olmadığını dikkate alırsanız, bu durumda kahraman kısmen hâlâ suçlu kalır ve maruz kal-

41. Mandel, *A Definition of Tragedy*, s. 94.

dığı eziyet bir ölçüde gereksiz görünür. Yine de sorun kolayca çözülmüş sayılamaz. Trajedi ya tesadüften çıkar ve vakarsızdır, ya kadere dayalıdır ve hakkaniyetsizdir ya da kahramanın kendi eylemlerinden doğar ve onu tatsızlaştırır. En iyi çözüm, son ikisi arasında dikkatli bir denge kurmaktır; ama evvela kadere az inanç duyan bir çağda, bu, hiç de kolay değildir.

Peripeteia'nın ironisi, kendiniz değil ama yaptığınız şey olmasıdır. Northtop Frye'in *Anatomy of Criticism*'de, trajedinin hem kaçınılmazlığı hem de uyuşmazlığı kapsadığını yazarken kastettiği, kuşkusuz ki budur. Cleanth Brooks, acının trajik hikâye kahramanlarına hep dayatılmış olduğu görüşünü yadsır; bu kahramanlar, özgür kararlarıyla acıya maruz kalmalıdır. Bu teşhisin, İphigeneia, Desdemona ya da Ibsen'in *Vildanden*'inin [Yaban Ördeği] Hedvig Ekdal'ı için nasıl geçerli olacağını anlamak zordur. Sıkıcı biçimde, bu, adı geçen hikâye kahramanlarını kendi yıkımlarından sorumlu tutmaya, böylece onların layığını bulmuş olduğunu düşünme neticesine varır. Özgür özne üzerindeki hümanist vurgu, ironik biçimde insanlıkta bir eksiğin ortaya çıkması tehlikesine işaret eder. Elbette bu tehlikeyi fark eden Brooks, hemen ekler: Kahraman, "sonunda hiç değilse çektiği acıyı doğal bir durum olması sebebiyle kabullenmek ister."[42] Sizin hatanıza dayalı değilse, bir acıyı niye kabullenmeniz gerektiği ya da aslında bir kahramanı bir mazoşistten tam olarak neyin ayırdığı, burada hiç de açık değildir. Brooks, insanın trajik ıstırabı kabullenmesi gerektiğini belirtir; çünkü onun görüşüne göre bu ıstırap, "insanın en yüksek taahhütlerinin gerçek anlamına ilişkin bir bilgiyi"[43] kazandırır. Belki de akademik tipler, kendini tanımayı, böylesi bir bilgiye ulaşmak için mutsuzluk ve kargaşa batağından debelenerek geçmeye pek hevesli olmayan sıradan insanlara göre daha fazla önemsiyor.

Sözde birçok tesadüf, aslında anlamsız değildir çünkü onlar gerçekte bir tesadüf değildir. *Peripeteia* kavramının akla getirdiği gibi, nasıl ki amaca yönelik bir eylem daima kasıtlı olmayan bir kalıntı içeriyorsa, maksatlı-olmayan eylemler de amaçların bir türevidir. Sözde pek çok doğal felaket talihsizdir ama doğal değildir. Ayrıca dünyayı gelişigüzel ve kaotik sıfatıyla nitelendirmek, onu belirli bir şekilde anlamlandırmaktır. Virginia Woolf bunu yapmayarak seçkin bir kariyer edindi. Bu, beraberinde bir dizi imayı da getirir: Şans/baht karşısında savunmasız olduğumuz ve öngörülemez olana karşı tetikte bulunmamız gerektiğini, hep bütünsel bir irade halinde olduğumuzu varsaymanın tehlikeli oldu-

42. Cleanth Brooks (der.), *Tragic Themes in Western Literature* (New Haven, CT ve Londra, 1955), s. 5.
43. A.g.e., s. 5.

ğunu ya da geleceği yalnızca eğreti biçimde planlayabileceğimizi vb. Bu bağlamda rastlantısallık ve gelişigüzellik, anlamdan öte şeyler değildir. Bu dünyadaki Woolf'ların, insanlık durumunun kaotikliğini nasıl olup ta fark edebildiği ise başka bir sorudur. Böyle bir farkındalık, etkili ölçüde bütünleştirici bir perspektifi gerektirir.

Fakat, tesadüf'ün değer kaybetmesinin daha derin kökleri vardır. Raymond Williams'a göre, bu, "etik kontrolün ve daha da önemlisi insani etkinliğin toplumsal ve politik yaşam anlayışımızdan ayrılması"na dayalı bir gerçektir.[44] Williams bu bağlamda, savaş, kıtlık, çalışma, trafik ve politika gibi olaylarda etik bir içerik ya da temsil bulamayan fakat bunları katışıksız olumsallıklar gibi ele alan bir toplum tipini sorgular. Oysa bu olayları tıpkı tesadüfi olarak nitelendirmek kadar, kaderde varolan olaylar gibi yorumlamak suretiyle de önemsizleştirebilirsiniz. Slavoj Žižek, şu soruyu sorar: "'Trajedi' terimi, en azından klasik anlamıyla, Holocaust'un saçma bir açıklamasına dönüşebilecek bir yazgısallığı ima etmiyor mu hâlâ? Yahudilerin imhasının Yazgı'nın gizli bir zorunluluğuna bağlı kaldığını söylemek, halihazırda onu soylulaştırmaktır."[45] Žižek, trajedinin, hatta klasik trajedinin değişmez biçimde yazgıyı gerektirdiğini varsaymakla yanılıyor; fakat kavramın fiilen acıyı sterilize edebileceğini düşünmekte haklıdır, üstelik Euripides' de bu düşünceye hiç de itiraz etmezdi.

Skolastik düşünce bağlamında tesadüfü zorunlu görmek, kendi içinde çelişkili olurdu. Hegel'e göre, tesadüfi olan tipik olamaz ve trajedinin bağlı olduğu şey, tipik olan'dır. Ancak Sean O'Casey'in *Juno and the Paycock*'u türü dramalar, tıka basa olumsallıklarla doludur; üstelik bu nedenle hiç de daha az trajik değildirler. Kötü arkadaşlar, sürekli düş kurma, alkolizm, cinsel iğfal, mali sorumsuzluk, politik ihanet ve çalışma isteksizliği; tüm bunlar tanrılardan kaynaklı zaaflar olmadıkça, Boyle ailesinin çöküşünde hiçbir şey kaderde yazılı değildir. Yine de bu tarihsel tesadüfler örüntüsü daha genel bir duruma göre tipik görülebilir. Yoksulluk ve cinsel istismarda kaçınılmaz bir şey yoksa da, onlarda tesadüfi bir şey de yoktur. Toplumsal hayatın büyük bölüğü gibi, bu ikisi arasında bir yere düşerler. Raymond Williams, devrimden "derin ve trajik bir düzensizlik dolayımında işleyen bir kaçınılmaz" olay olarak söz ettiğinde,[46] ne devrim göksel bir yazgıdır demek istiyor, ne de onun rastlantı sonucu olduğunu. Birçok trajedi, yazgıdan ziyade talih trajedisidir;

44. Raymond Williams, *Modern Tragedy* (Londra, 1966), s. 49.
45. Slavoj Žižek, *Did Somebody Say Totalitarianism?* (Londra, 20002), s. 15 [*Biri Totalitarizm mi Dedi?* Çev. Halil Nalçaoğlu, Epos Yay., 2008].
46. Williams, *Modern Tragedy*, s. 75

onların meselesi amansız bir mantıkla infilak eden bir kötü eylemler dizisi değil, hayatın aynen kötüye ve masuma uygun olan, belirsiz ve tehlikeli bir şey olduğudur. Hayat, iyi ya da kötü, belli bir şekle sokulamayacak kadar gelişigüzeldir.

Voltaire'in duygusal trajedilerinde, şans, yazgının yerini almaya yönelir. Oyunlar felaketin önlenebilirliğini vurgular, anlaşma ve uzlaşmayla sonuçlanmaya eğilim gösterir. Bu, burjuva iyimserliğinin bir ifadesiyse, sosyalist bir muadili de vardır. Bertolt Brecht açısından, metafizik bir yazgının reddi dramatik biçime dahil edilmelidir. Brecht'in yorumuyla "Aristotelesçi tiyatro" izleyicinin istek kipi özgürlüğünü reddeden, böylelikle onun politik yazgıcılığını pekiştiren kusursuz bir anlatı sunar; fakat bu, yanlış bir nitelendirmedir çünkü gördüğümüz gibi, Aristoteles birleşik olay dizilerine inanır fakat yazgıdan hiç söz etmez. Böylelikle dramatik bir yapı, bütünlüklü bir ideolojiye zemin hazırlar. Aksine, Brecht'in "epik" ya da epizodik tiyatrosu, "ne yapıp edip, canlandırılan olayları kaynaştırmaktan ve onları değiştirilemez bir yazgı gibi sunmaktan kaçınır (...); izleyicileri, deyim yerindeyse hipnotik bir tiyatro deneyiminin mağduru yapmayı istemez."[47]

Bir dramatik biçimin birliği, kendini izleyicinin uyarılmış bilincinde yansıtır; bu ise kurgu şaşırtmacaları, tutarsız epizot, çelişik karakter ve çoklu ihtimalle bir kendilik-bölünmesine doğru harekete geçirilmeyi gerektirir. Brecht, tuhaf bir şekilde, değişkenliğin doğası gereği iyi olduğunu düşünür, tıpkı bu değişkenliğin doğası gereği kötü olduğunu düşünen Samuel Johnson gibi. Şayet yazgı diye bir şey varsa, Brecht'e göre o, "bundan böyle tek tutarlı yetke" değildir; "daha ziyade güç alanları vardır ve onların karşıt yönlerde ışık yaydığı görülebilir."[48] Pek çok radikal gibi, Brecht, tutucu bir trajedi tanımını temel alır ve tahmin edileceği gibi, doğrudan onu elinin tersiyle bir kenara iter. Trajedi kaçınılmazlık hakkındadır, dolayısıyla politik olarak zehirleyici bir formdur. Oysa, çektiği acılardan ders almayan yoksul ve pişkin bir fırsatçı olan hikâye kahramanı ve gerekirci karşıtı yapısıyla *Cesaret Ana,* trajik tiyatronun son derece mükemmel bir örneğini sunar. Eğer Brecht anti-trajikse, trajediden kaçınılabileceğine inandığı içindir ve pek çok trajedi de aslında böyledir.

Bununla birlikte Brecht, Williams'a benzer biçimde, kazara ortaya çıkan kaçınılamaz trajediler olması konusunda suskun kalır. "Kazara" sözcüğü, zorunlu bir nitelendirmedir: Sonunda kaçınılmaz olup çıkan pek çok trajik olay, rastlantısal sebeplerle böyle ortaya çıkar. Diyelim

47. Bertolt Brecht, *Writings on Theatre* (Londra, 1973), s. 87 ve 78.
48. A.g.e., s. 5.

ki, hastanede ilaç yok ve bu da çocuğun ölümüne yol açtı. Öte yanda "pek çok" sıfatı zorunlu bir nitelendirmedir: İyi donanımlı hastanelerde bile zamanından önce ölenler olma ihtimali her zaman vardır. Bir tür trajedi bu bağlamda kaçınılmazdır; fakat bunun nedeni, trajedinin, ne kadar görkemli surette zinde ve sıhhatli olduğumuzu bir gösterme fırsatı bağışlayan tanrıların mürüvvetli bir yolu olması değildir. Brecht'in hiddetli karşı çıkışlarına rağmen, sözde yazgıcılık bazen makul bir karşılıktır. Aslında yapılacak bir şeyin olmadığı durumlar vardır. Belki de romanın sonuna kadar, Jude Fawley ya da Tess Durbeyfield'ı kurtarmanın bir yolu yoktur. Racine, Ibsen ve Hardy'nin fark ettiği gibi, ikilemler de vardır ve siz, kabul edilemez bir zarar yaratmaksızın iki yoldan birine girmezsiniz. Önemli olan iyimserlik ya da kötümserlik değil, duruma bağlı olarak bazen birini, bazen diğerini üstlenecek bir gerçekliktir. Albert Camus, *Rebel*'de[49] şunu hatırlatır: Acının ve adaletsizliğin asla tam olarak saf dışı edilemeyeceği bilgisi, trajik deneyimin parçasıdır. Fakat bu, herhangi bir durumda yapılacak bir şey olmadığı anlamına gelmez.

Olumsallığın trajik bir nitelik kazandığı başka bir anlayış vardır. Geç-modernite, yaşam biçimlerine uygun katı bir temelden yoksunluk, bir gereksizlik ya da nedensizlik duygusuyla huzursuzdur. Bir olayın aurası ve skandalı, o olayın olmasa da olurdu diyebileceğimiz özelliğidir; şimdi bu, formlarına kendi saymaca ve temelsiz doğasına ilişkin ironik bir farkındalığı katması gereken ve bu ölçüde hakikat denen şeye yaklaşabilen sanat yapıtı için de geçerlidir. Etik alan gibi, sanat yapıtı da, şimdi kendi yasası haline gelmeli, kendisi için yasa yapmalıysa, bu, büyük ölçüde ayakları altında bir bataklık uzanması nedeniyledir. Bu alanların, görkemli ve yeni temellendirilmiş özerklikleri için ödemesi gereken bedel, üzücü bir şekilde yüksektir. Her şey, şimdi aynı anda olağanüstü bir ödül ve korkutucu biçimde nedensizdir. Modernite bağlamında sorun, mutlak güce sahip bir yazgının varlığı değil, artık bir yazgının görünmemesidir. William James, *Pragmatism*'de şunları yazar: Tanrılı bir dünya hâlâ yanıp kül olabilir ya da buz kesebilir; fakat "onun bulunduğu yerde, trajedi, yalnızca kısmi ve eğretidir, bir geminin batması ya da yıkım/yok olmak, mutlak surette bir son değildir."[50]

Başka bir deyişle, Yaratılış anlatısı burada biraz dünyayı vurguluyor gibi görünür. Bu ironiktir çünkü "âlem"in [evren] teolojik anlamı, tam manasıyla dünyanın oluşmasına yol açan bir nedenin yokluğudur. Dünya, amansız bir nedensel süreçteki son adım olarak değil, yalnızca Tanrı'nın kendi isteğiyle zuhur edildi. Âlem olmasa da olurdu ve bu yüz-

49. *Başkaldıran İnsan*, Çev. Tahsin Yücel, Can Yay., 1998.
50. William James, *Pragmatism and Other Writings* (Londra, 2000), s. 50.

den de o, araçsal rasyonalitenin nihai bir reddidir. Aslında bu, Tanrı'nın aşkınlığının anlamının bir parçasıdır. Tanrı, yarattığı âlemin kendisine gerek duymaması yönüyle onu aşar, üstelik Tanrı, bu evreni meydana getirmek zorunda da değildi. Dünya, bir yazgı değil, bir armağandır. Kaynağını zorlamada değil, özgürlükte bulur. Sanatçı ve ürünü arasındaki ilişki gibi, Tanrı, dünyayı öylesine/yok yere oluşturdu. Dünya'ya şöyle bir göz atmak, bunu yeterince doğrular.

Öyle olsa bile, modernite kendi büyük yazgı anlatılarına ihtiyaç duyar, eski mitlere karşı duyduğu husumete rağmen, kendi mitlerini yaratması bunun bir örneğidir. İster hızır gibi yetişen Wordsworth tipi bir şekilde, ister J. M. Synge'nin *Riders to the Sea*'daki amansız okyanusu gibi hasis bir dış görünüşle olsun, tanrıların yerini alan Doğa, böyle bir mittir. Son evrelerinde modern çağ, rastlantısallık esaslarını benimsemeye varır: Dünya, artık hikâye-biçimli olmadığı gibi, yazgı, ona katlanmaktansa insanın şekillendirdiği bir şeye dönüşür. Yazgı ve doğrusal zaman birlikte bulunur ya da birlikte düşer; ancak ilerlemeci umutlar gücünü kaybetmeye başladığından, şimdi doğrusal zaman kavramı sorgulanıyor; zira modern deneyim bu denli kırık ve karmaşık bir hal alırken, söz dizimi ya da anlatı, kendi yolunu yalnızca anlama yetisinin çapraşık eş süremliliğine dayalı bir kavramsallaştırmaya dayanarak bulabilir. Algılar bir örümcek ağı gibi birbirine dolanır ve duyumsamalar kaynaşırken, anlama yetisi zamansallığı kolayca fark etmez; fakat modernizm, gerçeklikten deneyime, nesnenin nasıl olduğundan nesnenin gözlemciyi nasıl etkilediği sorununa çığır açan bir kayma yarattığından, fenomenolojik zaman kronolojik zamanı yerinden eder. Hikâye, Benjamin'in "The Storyteller" [Hikâye Anlatıcısı] denemesinde olduğu gibi, şimdi, çekici biçimde modern-öncesi sanatsal bir auraya sahiptir, tıpkı, bir şeyi bilmenin, onun nerden geldiği ve nereye gitmesi gerektiğini bilmek anlamına geldiği kalıtımsal ve sonuççu safsataların ölümü karşısındaki bir dünya izi gibi.

Eğer yazgı öyküncelerı, bir yandan modern hayatın duyumsal aşırı yüküyle zayıflatılıyorsa, diğer yandan da bilinçdışıyla onlara alttan alta vurulur. Freud'un anımsattığı gibi, bilinçdışı anlatıya yabancıdır ve en eskiyle en yeni arasında şekilsiz yeni kümelenmeler yaratmak amacıyla zamanı kendi çevresinde düğümler. Bunca zamandır görülmediğine göre, en eski olan, en yeni hakkında sahip olduğumuz en iyi imgedir. Ancak geç-modernite ve postmodern kültürde bile, bir çeşit yazgı hâlâ fazlasıyla yürürlüktedir. O şimdi, iktidar ve arzu gibi yeni adlar taşıyıp, tam da Olimpos Dağı üzerindeki didişmelerin etkileri kadar öldürücü,

değişken ve amansız etkiler üretir. Freud, yazgının modern zamanlarda aileye geçtiğinden söz etmişti. Baskıcı bir ana erkiyle kasıp kavrulan cinselliği ketlenmiş kadınların didişmesini konu yapan García Lorca'nın *La casa de Bernarda Alba*'sından,[51] bu karışık durumun daha hafif bir uyarlaması olan Brian Friel'in *Dancing at Lughnasa*'sına kadar, şimdi her sıcak yuva, potansiyel bir Atreus evidir.

Ancak modernite, daha canlı ifadesiyle Hegel'den Comte'a uzanan bir çizgi üzerinde, dünyevi olanı tanrısal inayetin yerine koyarken, İlerleme'yi ya da Akıl'ı ortaya atar. Hegel, "yazgının rasyonalite"sinden [52]söz eder, böylelikle yazgının kör kuvvetleri, şimdi *Geist'in daha* anlaşılır bir şekline dönüşmüş gibidir. Schopenhauer'un açgözlü İstenç öğretisi, hiçbir şeyin bundan daha gerçekdışı olamayacağını iddia eder; fakat, genelde kadîm'in ve *arcane*'nin [gizli, sır dolu olan] muhafızlarından biri olan trajedi, şimdi, orta sınıf Aydınlanma tarafından şeffaflaştırılmalıdır. Akıl, yazgı kadar inatçı ama sonuçta yararlı bir şeydir. Oysa yazgı güçlüdür ama ille de bir anlamlılık içermez. Aslında yazgı kavramı, ilginç biçimde bu hususta belirsizdir. Zalim bir güç kavramıyla anlam taşıyan bir anlatı kavramı arasında bir yerlerde döneleyip durur. Darwinci evrim gibi, bir amacı değil bir mantığı vardır, bir model önerir ama bu modelin ahlaki bir anlam taşıması zorunlu değildir. Bir bütün olarak alındığında, Yunan tanrıları bunu pek yapmaz. Bu nedenle yazgının kör olduğu görüşü, onun bir zekâ biçimi değil, öznenin birliği olduğunu ima eder. Muhafazakâr trajedi eleştirmenleri, model ya da uyumun genelde başlı başına değerli olması gerektiğini varsayar; ama birçok trajedi, bunun uydurma bir eşitlik olduğunu ortaya koyar.

Öyleyse hikâye anlamlı olsa bile, bu, ille de onun akla uygunluk anlamında rasyonel olduğunu söylemek değildir. Bir anlam açığa vurabilir; fakat bu, o anlamın adil olduğu anlamına gelmez. Erdem olmaksızın yasaya, yardımsever olmaksızın bir ihtiyaca sahip bulunabilirsiniz. Bu, bazı trajedi eleştirmenlerine, koşulların anlaşılabilirliğini ön plana çıkartarak, dikkati koşulların adaletsizliğinden kaydırmaya imkân verir. Öte yanda, siz, trajedideki somut adaletsizliklerin anlaşılamazlığını vurgulayarak, onları mazur göstermeyi deneyebilirsiniz. Rasyonel açıklığa kesinlikle isteksiz bir eleştirmen olan W. MacNeile Dixon, kısa ve öz başlıklı *Tragedy* adlı çalışmasında, trajedinin mutlak adaletsizliklerini, evrenin gizemli anlaşılmazlığının bir işareti olarak değerlendirir ve böylelikle ondan zorla sapkın bir değer sızdırır. Söz konusu olan yücelik ve

51. *Bernarda Alba'nın Evi*, Çev. Turan Oflazoğlu, İz Yay., 2004.
52. A. Paolucci ve H. Paolucci (der.), *Hegel on Tragedy* (New York, 1962), s. 71.

anlaşılabilirlik, gizem ve rasyonalite arasında bir tercihte bulunmaksa, Dixon, her durumda patavatsızca ilkini seçer.

Franz Kafka'nın *The Trial*'deki[53] yasa tasviri, adaleti olmayan bir zorunluluğun belirsizliğini açığa vurur. Yunan *dikē* kavramı gibi, yasa, mantıklı fakat hakkaniyetli değildir. Aksine, kinci ve intikamcıdır, öyleyse sorun, onu bir denge halinde tutmaya gayret ederek, gazabını yatıştırmaktır. On dokuzuncu yüzyıl Doğa anlayışında ya da aslında Foucaultcu iktidar kavramında olduğu gibi, yasa, muazzam bir güce sahiptir: Bir noktada bozulan şeyi, anında başka bir noktada karşı kuvvet üreterek telafi eden, böylelikle olağanüstü biçimde bir bütün olarak değişmemiş kalan kendi-kendini düzenleyici bir organizmadır o. Yasa bir deniz anası gibidir, ona nüfuz edilemez. "The Cathedral" bölümünde, rahibin Josef K.'ya söylediği gibi: "Her şeyin gerçek olduğuna inanmaya gerek yok, insan yalnızca her şeyin zorunlu olduğuna inanmak zorundadır." Bu gizemli ve garezkâr yasanın içsel uyumuna hayranlık duyan birisi, içeriğini tiksindirici bulduğu bir sanat yapıtının biçimine de hayranlık duyabilir.

En azından yazgı, şans ya da talih için söylenenlere kıyasla daha bir tutarlılığa sahiptir. Dünyanın gelişigüzel yönetildiğini söylemek, bir şekilde onun yönetilmediğini varsaymaktır. John Milton, *Paradise Regained*'de, "yazgı ve şanstan, dolayısıyla insan hayatındaki değişim"den bahsettiğini yazar; fakat cümledeki imanın aksine, bunların eş anlamlı olduğu kesin değildir. Örneğin, değişkenlik neyin değiştiğine bağlı biçimde trajik ya da komik olabilir. *Carpe diem* [Günü Yaşa] ekolüne rağmen, gelip geçicilik başlı başına trajik değildir, özellikle de gelip geçen şey, adaletsizlik ya da zulmün verdiği acılarsa. Değişkenlik, faniliği, iktidar ve şatafatın birbirini tamamlayan aşağılığını tanımaktır, dolayısıyla Calderón'un *La vida es sueño*'sunda, Segismundo'yu zorbaca davranmaktan vazgeçmeye ikna eder. Ayrıca kalıcılık doğal bir olumluluk da değildir, özellikle de bu kalıcılık, diyelim ki, kadınların ezilmesiyle ilgili olağan dışı bir tarihsel süreklilik anlamına geliyorsa. Fakat adalet kalıcı bir insanlık durumuna dönüşürse, esneklik savunucularına rağmen, bu, iyi bir şey olurdu.

The Critic as Artist'te[54] Oscar Wilde'e göre, kalıtım/soyaçekim ilkesi, sadece yeni bir kılık altında geri dönen intikam tanrıçasının dehşetli ahengidir. Süreç, Zola'nın *Nana*'sında dramatize edilir. Romanda Nana, gerçekte doğanın yozlaşmış, libidinal bir toplumdan aldığı intikamı simgeler. Eugene O'Neill'in *Elektra'ya Yas Yaraşır*'ında aniden ortaya

53. *Dava*, Çev. Ahmet Cemal, Can Yay., 1999.
54. *Yalancılık Sanatı: Sanatçı Olarak Eleştirmen*, Çev. Ercüment Özkaya, Epos Yay., 2008.

çıkıp, acımasızca Lavinia ile Orin'i katleden köylülerin görüntülerine dönüştürür. Geçmiş, intikam diye bilinen nevrotik bir zorlamayla geri döner. Ölüler, boylu boyunca uzandıkları yerde kalmaz ve sonunda yaşayanlardan daha kudretli bir hale gelir çünkü aslında pek çok ölü kuşak, yaşayanların oluşum süreçlerine katılır. Ölüler, deyim yerindeyse istatistiksel bir üstünlüğe sahiptir. George Eliot *Felix Holt*'da, doğadan büyük bir trajik dramaturg sıfatıyla söz eder, belki de bunun anlamı, doğanın kadere bağlı, ölümcül ahenklerle ilişkili bir şey olduğudur. Fakat toplum, ikincil bir doğa gibi görülebilir. İnsanlığın yasalarını Tanrı'nın yasaları yerine koyabilirsiniz, Benjamin Constant'ın *Adolphe*'ta belirttiği gibi: "Toplum yasaları insan iradesinden daha kuvvetlidir; en çetin duygular, ölümcül koşullara çarparak tuzla buz olur" (6. Bölüm).

Doğalcılık, doğal ya da metafizik yasanın insafsızlığını bir ölçüde insan tarihinde bulma denemesidir. Doğanın değişmez yasaları, daha geleneksel bir ölümsüzlük anlayışının dublörlüğünü yapabilir; fakat onların akıl sır ermezliği, dinsel bilgeliğin kaybını telafi de edebilir. Böylelikle teleolojinin tesellileri bir ultra-doğalcılık engeli olmaksızın elde edilebilir. Comte'un pozitivizmi, Hegelci olumsuzluğu ve onun şimdiki zamanın kendiyle katı özdeşliğine uygun yıkıcı politik imalarını yadsıyan, hem de onu ilerlemeli yasalarla daha ümitli bir geleceğe taşıyan anti-trajik bir öğretidir. Zola'nın *La Terre*[55] romanının sonunda köylü Jean, doğanın önemsiz ve zayıf tabiatımızı kendi esrarengiz amaçları doğrultusunda kullandığını, suç ve zaaflarımızın bile ona gerekli olduğunu düşünür. Bu, on yedinci yüzyıl rasyonalizminin on dokuzuncu yüzyıla evrimci bir kılıkta geri dönmesidir. Evrim en iyi organizmaları üretecek biçimde hatalara ve çıkmaz sokaklara ihtiyaç duyduğuna göre, bir tür felsefi tanrıbilim entelektüel gündeme döner ve artık trajediyle karşılaşmak zorlaşır.

Burada, fazlasıyla bir Nietzsche darbesi vardır: İnsan soy kütüğünün cinayet, dehşet ve katliamları, geriye dönük biçimde ve tam da bu soy kütüğünün dünyaya getirdiği *Übermenschen* ile haklı çıkartılır. İnsanlığı bu bağlamda görmek, anti-trajik bir uzaklaşmayı, türün evrensel bütün içinde basit bir yere doğru büzüşmesini gerektirir. Jean, düşüncelere dalar: "Güneşin ve yıldızların kudretli işleyişi karşısında, sefaletimizin ne önemi var ki?" (5. Kısım, 6. Bölüm). Eğer evrim insanı merkezsizleştiriyorsa, insanla birlikte trajediyi de yerinden eder. Buna rağmen *Toprak*, yeterince trajiktir çünkü tamahkâr yaşlı köylü Fouan –yoksul bir Fransız Kral Lear'ı– şirret çocukları tarafından ihanete uğrar ve onlar tarafından öldürülür.

55. *Toprak*, Çev. Burhan Bolan, Engin Yayıncılık, 2004.

Doğalcı sanatın sahte-bilimsel aurası, trajedinin bir inkârını temsil eder çünkü üslubun duyumsuzlaşması/uyuşması, içeriklerin kaba ve çirkin duyumculuğunu aşar. Bu, Joyce ve Gustave Flaubert gibi yazarlar kadar, erken dönem George Moore için de geçerlidir. Trajedi, Schopenhauer'un biçim estetikleştirmesinde olduğu gibi, duygulanımlardan yoksundur. Yine de kliniksel [duygusuz ve yansız] olmayı aşan duyumcu birkaç öge varsa, bu, pornografi yazarlarının fark ettiği gibi, çıplaklığı yoğunlaştırmanın paradoksal bir etkisidir. Bununla birlikte, muhafazakâr trajedi kuramcılarına göre bu türde bir doğalcılık, trajik olanın ters yüzüdür. Eylemlilik yerine acıda, tarih yerine biyolojide, olumlama yerine kurbanlıkta merkezileşir. Trajik statüye kıyasla hem çok köhne, yoksul ve büyüsü bozulmuş, hem de çok gerekircidir, bu da karakterlerinin kahramanca direnişe geçmek için fazlasıyla inancı yitik olduğu anlamına gelir. Doğalcılığın, kadın ve erkekleri, onları köleleştiren kuvvetlerin boyunduruğu altına sokması, Zola'nın *Thérèse Raquin*'indeki[56] felçli Madam Raquin figüründe unutulmaz şekilde temsil edilir. Madam Raquin, duygusuz doğalcı bir yazar gibi olayları kaydedebilir; ama bu olaylara hiçbir tepki gösteremez.

Muhafazakâr trajedi teorileri, bilimi, gerekirciliği ve doğalcılığı trajik formun başlıca düşmanları arasında sayar; ama bu gariptir çünkü klasik trajedi, zaman zaman yeterince gerekirci olabilir. Diğer eksikliklerinin yanısıra, bu öğretiler özerk özneye yer bırakmaz; fakat gördüğümüz gibi, bu özerk özne anlayışı da klasik antik çağda tam olarak gelişmiş değildi. Walter Kerr, bir gerekirci olarak gördüğü Freud'un, modern trajedi olanağını baltaladığına inanır; oysa Patrick Roberts, psikanalizmin böylesi katışıksız bir gerekircilik olduğundan kuşkuludur fakat onun özgürlüğümüzü sınırladığını da kabullenir.[57] Tam tersine diğer eleştirmenler, günümüz gerekirciliğinin trajik ruhu yeniden canlandırdığını ileri sürer. Henri Peyre'e göre, teknoloji, savaşlar ve devrimler dünyasında, modern insanlık bundan böyle yazgısının efendisi olduğundan emin olamaz bu nedenle trajedi bir yeniden ortaya çıkış sürecindedir. Öyleyse bazı eleştirmenler için trajik formun ortadan kalkmasına neden olan şeyler, diğerlerine göre onu yeniden yaratan etmenlere dönüşüyor.[58]

Aslında burada çarpıcı bir tutarsızlık vardır. Gelenekçi trajedi eleştirmenleri, ruhsuz modern gerekirciliğe karşı özgür bireyi savunur; fakat kadere boyun eğmemiz gerektiği inancıyla, maceracı bir bireyciliğe de

56. *Therese Raquin*, Çev. Selin Ceyhan, Oda Yay., 2008.
57. Patrick Roberts, *The Psychology of Tragic Drama* (Londra ve Boston, 1975).
58. Henri Peyre, 'The Tragedy of Passion: Racine Phèdre', Cleanth Brooks (der.), *Tragic Themes in Western Literature* (New Haven, CT ve Londra, 1955) içinde.

karşı çıkar. Örneğin, W. MacNeile Dixon, trajik kahramanın kendi yazgısından sorumlu olup olmadığını sorgular çünkü ona göre bu tip bir sorumluluk, fazlasıyla burjuva özgür irade anlayışının izini taşır. Fakat yıkımı ahlaken haklı çıkaracak tek yolun, kişinin kendine karşı duyduğu sorumluluk olduğunu da kabul eder; ama yalnızca bir ölçüde çünkü trajedi aşırı müeyyideler uygulama alışkanlığına sahiptir. Ayrıca yazgı kavramı, bayağı mekanik gerekircilikten daha yüksek bir olay olduğu halde, aralarındaki sıkıcı benzerliği görmezlikten gelmek hiç de kolay değildir. Elbette kadın ve erkekleri, diyelim ki genleri, çocukluk dönemleri ya da iktisadi üretim tarzıyla belirlenmiş görmekle, gizemli bir takdir-i ilahî'nin yönlendiriciliği altında görmek arasında fark vardır. Ama her iki görüş de, bireyi kaba bir indirgemeye tabi tutarak ona haddini bildirir, bu nedenle eski moda trajik yazgı savunucuları, eleştirdikleri mutlak kolektivizmi daha ruhsal bir görünüş altında yeniden üretmek tehlikesi altındadır. Fakat onun yerine bir bireysel sorumluluk savunusunu tercih ederlerse, bu defa da nefret ettikleri orta sınıf modernitesinin ahlaken zayıf kimi bakış açılarını onaylamak riskiyle karşı karşıya kalırlar. Trajedi liberal hümanizmin hem vitrini hem de onun yıkımıdır.

Yazgılı, gizemli ve hayatı olumlamak işleviyle trajedi üzerine yapılan bu değişmez vurguya ne anlam vermeliyiz? Bu eleştirel yaygara, tragedya yapıtlarından yükselen mutsuzluk feryatlarıyla acılı iniltileri çoğu kez neden bastırıyor? Halihazırda önerdiğimiz gibi, bizim bu soruya verdiğimiz yanıt şu: Trajedi seküler bir felsefi tanrıbilim türüdür. Eski Yunanlar böylesi bir bilime çok az ihtiyaç duymuştu çünkü onların tanrıları, her koşulda aşağılık bir takımdı; fakat Hıristiyanlık kusursuz bir Tanrı'yı varsayar, öyleyse onu yaratmış olduğu kusursuz olmayan âlemiyle bağdaştırmak zordur. Kötülüğün varlığı, dinsel inanca karşı en tatmin edici argümanlardan biridir, şimdiye kadar hiçbir din savunucusu, onu inandırıcı biçimde açıklayamadı. Teolojiye benzer şekilde trajedi, kötülüğün dünyadaki varlığıyla endişeye sürüklenir ve onu açıklamak amacıyla daha simgesel bir yol bulmaya çalışır. Genellikle trajedi yazarları, bu denemede teologlar kadar başarılı olamadı. Fakat trajedi şayet önceden belirlenmişse, en azından kötülüğün sorumluluğu omzumuzdan kalkar; kutsal gizemin aurasına sahipse, onu yalnızca "niçin?" türü aptalca rasyonalist sorularla dünyevileştirebiliriz; ve şayet trajedi hayatı bir olumlamaysa, en azından onun olumsuz niteliklerinden iyi bir şey çıkar ve bu da onları bir çeşit gerekçelendirme imkânı sunar. Eğer ihanet ve katliam, kaderde varolansa, bir kötülükten bir zorunluluk yaratabiliriz. Ya da onları yalnızca kısmen belirlenmiş düşünebilir, bu durumda suçun birazını hikâye kahramanına aktarabiliriz. Aristoteles'in teorisinde

olduğu gibi, kısmen kendi felaketinizin mimarıysanız, genellikle dünyanın adaletsizliği hakkında daha az rahatsız edici sorular ortaya çıkar. Bu, tanrıları temize çıkarmakla kahramanı mazur görmek arasındaki bir tercihte bulunmak meselesidir.

Yine de can sıkıcı bir gerçek aynen yerinde kalır: Gelenekçi gözüyle trajedi, evrensel bir düzenin varlığını açığa vurmalıdır; fakat çoğunlukla dünyanın ne denli berbat ölçüde adaletsiz olduğunu göstererek sonuçlanır. Bu, bir şekilde tartışılması gereken beklenmedik bir hakikattir. Frank Kermode, insanları onlara adil olmayan şekilde zulmedildiği duygusuna sürükleyen paranoyanın sanrılarıyla, trajik izlekler arasında imalı bir paralellik önerir;[59] fakat gerçek şu ki, bu trajik paranoyakların birçoğuna gerçekten de zulmedilir. Zorunluluk kavramı burada kullanışlıdır; ancak trajedi önceden belirlendiğine göre, burada onun ne kadar adil olduğu ya da olmadığı üzerinde fazlaca tartışmayı yersiz gören bir anlayış söz konusudur. Bu arada yazgı öğretisi, münasebetsiz sorular ortaya atılmasına karşı konan bir şerhtir. Ne olduysa olmuştur: Olayın öyle olmak zorunda kalması, onu daha fazla sorgulamanın anlamsızlığını ifade eder. Northrop Frye, "kahraman düşmek zorundadır" der ve ekler: "Ne yazık ki düşer."[60] Eninde sonunda söylenebilecek tek şey budur. Trajik olanın sözde gizemliliği, seküler akıl yürütmeye karşı direnişi, onun zulmünü örtmek amacıyla kullanılabilir. Ayrıca trajik eylemden aldığımız haz –yorumcular arasında tedirginliğe yolaçan bir haz– yıkım vasıtasıyla açığa çıkan, böylelikle ahlaken oldukça şaibeli bir zevki acıyı meşrulaştırma aracına dönüştüren bir coşkunluk duygusu olarak görülebilir.

Yine de bunların hiçbiri, bir hayli iki yüzlülük olmaksızın başarılamaz. A. C. Bradley, *Shakespearian Tragedy*'de, trajedinin kaybetmek hakkında olduğunu ama kaybedilenin değerini hissettiğimizi, bu yüzden de eylemin boş yere gerçekleşmediğini anlatır. Dolayısıyla yaşanan deneyim, "ezilmiş, isyankâr ya da ümitsiz" duygulara sürüklemez.[61] Bradley'in dönemindeki orta sınıf bireyleri, bu tür duyguları asi aşağı toplumsal tabakalarla bağdaştırma eğilimindeydi. Şayet trajedi açıkca adaletsizse, yıkıcı toplumsal protestoyu körükleyebilir. Bradley garanti verir: Kahramanı telef eden yasa ne adildir, ne de müşfik; ama fütursuz ve kötü de değildir. Bu yaklaşım seçenekleri epeyce tükettiğinden, yasanın ne olduğunu tam manasıyla anlamak zorlaşır. Adaletsizliği fark ederiz; fakat ortada yazgıcılık yoktur, *kindar* yazgı ise kesinlikle yoktur. Tragedya ahlaki bir düzeni açığa vurur.

59. Frank Kermode, *An Appetite for Poetry* (Londra, 1990), s. 69.
60. Frye, *Anatomy of Criticism*, s. 214.
61. A. C. Bradley, *Shakespearian Tragedy* (Londra, 1904, tıpkı basım 1985), s. 16.

Aniden yön değiştiren Bradley, trajik öznenin her koşulda kendi yıkımından sorumlu olduğunu ileri sürer, bu ise iyi ya da kötü bir düzenin varlığı/yokluğu sorununu tartışmayı bir şekilde lüzumsuzlaştırır; fakat Bradley başka bir yerde, hikâye kahramanının, "birazcık *zayıf karakterli olsa bile*, kendi felaketinin nedeni"[62] olduğunu hissettiğimizi belirtir. Bu, bir ölçüde farklı bir vurgudur. Fakat zorunlu bir vurgudur da; çünkü kahraman büyük ölçüde kendi yıkımının nedeniyse, merhamet uyandırıp uyandırmadığı sorunu rahatsız edici bir hal alır. Bradley, kahramanın ciddi anlamda kusurlu olduğu trajik felaketi haklı göstermeyi talep etse bile, örneklediği kusurlar –kibir, saflık, kararsızlık, cinsel duygulanımlara aşırı hassasiyet– hiç de insanı ipe götüren meseleler değildir.

Yine de Bradley şaşırtıcı biçimde, bu basit hataları "kötü" sıfatıyla tanımlar, sanki ağırdan almak, Hamlet'in ahlaksızlığıymış gibi. Trajik adaletsizliğin somut örneklerini (Cordelia, Lear, Othello vb) sıralayıp, beklenmedik biçimde, tragedyanın bir "adalet örneği" olduğu yorumunu getirir. Bradley'e göre adaletin katılığı şüphesiz ki dehşetlidir (...) ama (...) ona boyun eğiyoruz çünkü adalet duygumuz tatmin ediliyor."[63] Bu görüş şunu öneriyormuş gibidir: Genelde zalimlik olarak bilinen aşırı sert bir cezayı kabulleniyoruz çünkü o adildir. Peki ama, Cordelia'nın ölümünü yalnızca onun hak ettiğini bulmasıymış gibi onaylayabilir miyiz? Racine'in Hippolytus'u hangi suç adına helak edilir? Ya da Kyd'ın *İspanyol Trajedisi*'sinde, oğlu Horatio'nun öldürülmesi için Hieronimo'nun işlediği günah neydi?

Başka pek çok eleştirmen gibi, Bradley de, şiirsel adalet öğretisini alaya alan olumsuz bir stratejiyle, manasız bir gaddarlık trajedisini aklamaya çalışır. Thomas Rymer'ın talep ettiği gibi, bir oyunun erdemi ödüllendirmesini ve ahlaksızı cezalandırmasını ummak, acı şekilde sofistike olmayan bir toyluktur. Her şeyden önce trajedi, tüm ahlaki iniş çıkışlarıyla hayatın bir taklidi olmalıdır. Ama sorun bu değil. Sorun, masum bir varlığı paramparça edilmiş halde gösteren bir formun, niçin en yüksek insani değer ifadesi sayılarak alkışlanması gerektiği sorunudur. Bradley her nasılsa bu taktiği trajediyi aklamak amacıyla kullandıktan sonra, bir diğerine geçer. Ürkek biçimde elini Hegelci şapkasına uzatarak, daha önce bir adalet örneği olduğu bilgisini verdiği trajedinin, aslında bir adalet ya da adaletsizlik meselesi olmadığını belirtir. Benzer biçimde Karl Jaspers, adaleti ya da yazgı dışında kalan her şeyi, hem "yersiz" bulması, hem de trajediyi hastalık, ümitsizlik, kötülük ve ölüm

62. A.g.e., s. 20 (italikler benim).
63. A.g.e., s. 22-3.

gibi dünyevi meselelerle karıştıran "salt küçük ahlakçılık" olarak görmesi nedeniyle azletme talebinde bulunur.[64]

Hegel gibi Bradley de, kapışan, mücadele eden istemleri yargılamadığımızı ileri sürer; ama yine de liberal bir üslupla, Shakespearvari karakterler hakkında değer biçici sıfatlar kullanır. Oysa Hegel, yargılamadan çekinmemiz gerektiğini kabul etmez; o daha ziyade, her iki trajik çatışma kutbunun da gerekçelenmesi gerektiğine inanır. Sorun, yargı çokluğu değil, azlığıdır. Othello ve Iago, Pastor Manders ve Oswald Alving arasında yargıda bulunduğumuz elbette ki gerçektir. Ama adaleti ya da adaletsizliği bir sorun olarak görmediği halde, Bradley ekler: Tragedyanın açığa çıkardığı ahlaki düzen, eninde sonunda "iyiye yakın ve kötüye açık farkla" iyilikçi bir düzendir. İyiye yakın ama adalete kayıtsız bir evrensel düzenin, ne biçim bir düzen olduğunu anlamak zordur.

Bradley yeniden güvence verir: Ahlaki düzen, kaprisli değildir, "doğasının gerekleri uyarınca" işler.[65] Bu, ahlaki düzene kaygı verici şekilde yazgımsı ve iyi kadere pek benzemeyen bir ima kazandırır. Fakat en azından bu düzen kaprisli yazgı da değildir, böylelikle bir şişe geçirilip yavaş yavaş ateşte kızartılmanın, sadece kendine özgü aymazca bir kusurun sonucu olmayıp, bizatihi gök kubbenin tasarımladığı bir şey olmasından bir avuntu elde edebiliriz. Ancak, Bredley'in ahlakçılığıyla Hegelciliği arasında bir gerilim vardır. Ahlaki bir düzen olumlu olabilir; oysa trajedi tesadüften ziyade içkin olacaksa, bu kötülüğü kendi özünden oluşturması gerekir, bu yüzden de Gnostik Tanrı gibi uğursuzca gözükmeye başlar. Peki ama bir düzen nasıl ahlaki olur ve aynı anda yıkıcılığı bünyesinde bulundurabilir? Bradley, "*Geist'*in kendi özünü tahrip etmeye sürüklendiği"ni anlatarak,[66] trajik yıkımın dünyada inşa edildiği kara haberinin şok etkisini azaltır. Bu, örneğin köle ticareti konusunda yaptığı diğer açıklamalarla kıyaslandığında, konunun onlar kadar tatsız olmayan bir tasviri gibi görünüyor. Ahlaki düzen, sonuçta yalnızca iyi'nin trajik harcanması yoluyla kötülüğü defetmesi bakımından belli edilir. Ancak ahlaki amaçları merkezi bir tesisata atfetmek dışında, bu öz devimli, amansızca kendi kendini düzenleyen sisteme karşı çıkmanın anlamı yok gibidir.

Çağının birçok trajedi eleştirmeni gibi Bradley, ihlal edildiğinde ölümcül bir karşılık dayatan merhametsiz fiziksel yasalarla bağlantılı Viktoryan kavramları kullanır. Bu kavramı Comte'a özgü bir üslupla insan ilişkilerine aktarmak, bu yasaların ahlaki yargı gücünün ötesinde

64. Karl Jaspers, *Tragedy Is Not Enough* (Londra, 1934), s. 98.
65. A.g.e, s. 27.
66. A.g.e., s. 28.

yer alan amansız süreçler olduğunu göstermeye yarar. Örneğin, Thomas Carlyle'in evreni, kendini kısasa kısas mantığıyla düzenleyen, Kalvinist bir mutlak mekanizmadır: Bu evrende ne ekerseniz onu biçersiniz, sözgelimi, evren tembellik yapandan mutlak surette intikamını alır. Fakat bu, adil ve cezaları aşırı olmaktan ziyade göze göz dişe diş bir düzen olduğuna göre, genel anlamda trajik bir düzendir de. Felaket, ille de size ait olmasa bile bir günahın sonucudur, bu yüzden de evrensel bir anlamda insanın yaptığı bir yanlışa dayanır. Bu görüş, popüler sağ-kanat öğretinin bir özetidir: Yoksullar ya da işsiz güçsüzler şöyle dursun, hasta olan ya da açlıktan ölen insanlar bile, biraz belirsiz ya da öyle pek de belirsiz olmayan bir şekilde, içinde bulunduğu durumdan sorumludur.

Sonunda Bradley havlu atar. Trajedi tam anlamıyla ahlaki olmayabilir, sanılanın aksine, Shakespeare, insanlara Tanrı'nın yollarını doğrulamaya ya da *İlahî Komedya* yazmaya çalışmıyordu. Trajedi, sadece trajedidir, hepsi bu. "Istıraplı bir gizem değilse" bir trajedi trajedi olamaz.[67] Tüm kavramsal bükümlerinden sonra Bradley'in vardığı yer, yalnızca dillere destan bir totolojidir. Uzun bir analiz süreci, sonuçta kurtarıcı bir gizem anıştırmasıyla boşluğa, yani bir sofistin son sığınağına terk edilir.

Tüm eleştirmenler böyle dalavereci denilebilecek kadar tutarsız değildir. "Kahramanın yıkıma uğraması aracılığıyla bozulmuş evren düzeni"nin "onarıldığı ve ahlaki güçlerin hükümranlığını yeniden bildirdiği"ne inanmak için, S. H. Butcher'un hiçbir ön koşulu yoktur.[68] Leo Aylen'e göre, "Yunan oyun yazarları en yüksek düzenin ahlaki olduğu görüşünü ifade edemediği halde, öyle olduğu ya da en azından öyle olması gerektiğini mutlak surette hissettiler."[69] Bu, Hollywood'da zina olmadığı ya da olmaması gerektiğini ileri sürmeye benziyor. Schiller, tumturaklı savıyla daha ileri gider: "Ahlak yasasının muzaffer kudretini deneyimlemek o kadar yüksek, o kadar gerçek ve yararlı bir şeydir ki, onu borçlu olduğumuz kötülüğe razı olmaya ayartılırız."[70] Hani nerdeyse, sırf yasanın nihai zaferini fark etme mutluluğunu tatmak gayesiyle, bütün bir köy halkını doğrayarak ahlak yasasını çiğnemek anlamlı bir şeymiş gibi görünüyor. H. D. F. Kitto, dindar bir makamla yorumda bulunur: "Maneviyatın büyük olması her şeydir."[71] Peki ya yüce gönüllülüğe kıyasla cinayet nedir? Kitto'ya göre, kaderin örgüsü bireyin hayatının üstünden merhametsizce geçebilir; "fakat en azından onun var olduğunu fark eder, diyanet ve saflığın onun büyük bölümü olduğunu

67. A.g.e.
68. S. H. Butcher, *A Theory of Poetry and Fine Arts* (New York, 1951), s. 312.
69. Leo Aylen, *Greek Tragedy and the Modern World* (Londra, 1964), s. 151-2.
70. Akt. Mandel, *A Definition of Tragedy*, s. 72.
71. H. D. F. Kitto, *Greek Tragedy* (Londra, 1939), s. 147.

hissedebiliriz."[72] Hekabe, Euripides'in *Troyalı Kadınlar*'ında hiç de böyle ikna olmuşa benzemez: "Görüyorum, yüce tanrıların dünyayı nasıl kullandığını; görüyorum/Göklere çıkarılan alçağı/Ve yerin dibine sokulan iyi insanları." *The Suppliant Women*'de Adratus ekler:"Tanrılar zalim, insanlar ise zavallıdır." Sophokles'in *The Women of Trachis*'indeki [Trachis Kadınları] son replikler, kutsal adaletsizliğin yakıcı bir dille kınanmasını içerir. Euripides'in oyununda Herakles'e eziyet edilir; ama gerçekte o, tamamen suçsuzdur. Medea tam aksine suçludur; fakat yaptırımsız kalarak paçayı kurtarır. *Troyalı Kadınlar*'da Andromakhe masumdur; ama yine de dehşet verici bir yazgıya mahkûm edilir.

Fakat bu, Euripides'tir ve onunla trajik sunum, zaten vahşi bir ayaklanmaya doğru meyleder. Oysa Sophokles'in Oidipus'u –bir başka masum– Kolonos'ta, koro'ya, "en berbat adaletsizliklere katlandığı"nı anlatır. A. J. A. Waldock'un oldukca put kırıcı *Sophocles the Dramatist*'i, tanrıların Sophokles dramasından itibarsız çıktığını düşünür. Bu, fazla vurgulu ama son derece yenilikçi ve ortodoks olmayan bir görüştür.[73] Aiskhylos'un *Prometheus* korosu, kahramanın gazabı, azameti ve dikbaşlılığı nedeniyle onu paylar; ama yine de Zeus'un ona verdiği cezanın aşırı olduğu kanaatindedir. Schopenhauer, Yunan tragedyasının modern emsalinden daha aşağı bir nitelik sergilediğini ileri sürer çünkü onda kahramanlar kendi kaderine razı olur; oysa bundan farklı olarak Hıristiyan tevekkülünde, dünya değersiz olduğu için ondan isteyerek vazgeçilir.

Yunan hikâye kahramanı çektiği acıların haklı olduğunu kabullenmez, kabahatlerini üstlenmez ya da facianın kendi davranışlarından çıktığını itiraf etmez. Böyle yapmamakta da, çoğu kez haklıdır. Onun tam tersi davrandığını ya da en azından davranması gerektiğini kurgulayanlar trajedi kuramcılarıdır, trajedinin kurbanları değil. Richard B. Sewell'e göre, hiçbir eski Yunan kahramanı kendi kaderine isteyerek boyun eğmez; ama yine de bunun neticesi, "acı çekmenin belirli bir temeli" olduğudur.[74] Acının içeriği yerine biçimine duyulan bu estetik ilgiye daha önce değinmiştik. George Steiner, trajedide tanrıların katlanılmaz varlığına ihtiyaç duyulduğu ama gerçekte tanrılar olmasaydı, karakterlerin genelde çok daha iyi durumda bulunacağı görüşündedir. Trajedi tanrılara gerçekten ihtiyaç duyuyorsa bile –ki her zaman böyle değildir– Steiner'ın sandığı gibi, tanrılar ona münasip bir esrarlı derinlik kattığından değil, Olimpos Dağı'nın küçük entrikaları olmaksızın, evvela trajedi ortaya çıkmayacağı içindir.

72. A.g.e., s. 141.
73. A. J. A. Waldock, *Sophocles the Dramatist* (Cambridge, 1951), s. 157.
74. Richard B. Sewell, *The Vision of Tragedy* (New Haven, CT, 1959), s. 48.

Kitto ruhani yolunu, tamamen evrensel bir modelin varlığıyla güvenceye alıyor, sanki gelişigüzel ama yıkıcı olmayan bir dünya, düzenli ama kötü olan bir dünyaya tercih edilemezmiş gibi. Kitto, ilk örneği tartışmalı babalık sıfatı olan, olumsallığın diğer düşmanları gibi, tesadüfi acının evrensel biçimde anlamlı olmayabileceği ama yine de önem kazanabileceği gerçeğini göz ardı eder. Değer, zorunlu şekilde metafizik bir anlamlılığa bağlı değildir. Mona Lisa ya da düzenli diş bakımı değerlidir ama metafizik olarak bir değer taşımaz. Diğer taraftan model, iri bir kar tanesi gibi, anlamı zorunlu biçimde beraberinde getirmez. Hayat, Oidipus'a zalim olduğu halde, Kitto bol keseden itiraf eder: "Ama yine de hayat bir kaos değildir (...) Onu tam olarak anlayamasak bile, evrenin tutarlı olduğu duygusuna kapılırız."[75]

Bu, bir züğürt tesellisine benziyor. Oidipus'un hayatı yazgı gereği mahvolduysa, doğrusu evren yerine kaos onun sağlığı adına daha iyi olabilirdi. Pek çok trajedi kaosa ya da evrene değil, bir düzenin var olduğu fakat onun adil olmadığı gibi çok daha rahatsız edici bir gerçeğe tanıklık eder. Öyleyse bu, radikal politik bir durumun metafizik eş değeridir. Kitto'nun tutarlı evrenine gelince, Edward Bond'un *Saved*'ı bir yana, *The White Devil*'de ya da *The Revenger's Tragedy*'de böyle bir evrenin varlığına dair çok kanıt yoktur. T. R. Henn'in ifadesiyle, "katışıksız kötülük trajediyi imkânsızlaştırır."[76] Başka bir deyişle, eğer anlaşılır şekilde ihlal edilecekse, olumlu bir düzen olmalıdır, tıpkı bir daveti reddetmek için o daveti almış olmanız gerektiği gibi. Oysa böyle bir düzenin yokluğunu ya da etkin biçimde kötü olduğunu varsayan pek çok trajik türde sanat yapıtı vardır.

E. R. Doods lakayıt bir üslupla, şiirsel adaletin "çocuksu bir kavram" olduğunu belirterek, "safsata" olduğu gerekçesiyle onu tartışmaksızın kabaca reddetmek yoluna gider.[77] Joseph Addison T*he Spectator*'da, daha edepli bir üslup kullanır; ona göre erdemli kişi hep başarılı gösterilirse, trajik merhamete yer kalmaz. Trajedinin erdemliyi ödüllendirmesi ve kötüyü cezalandırması gerektiği görüşü, gerçekte safdil ahlakçılığın bir parçasıdır. Bu talep on dokuzuncu yüzyıla dayalıdır ve (Kitto bundan söz etmese de) alt sınıflara kötü bir ahlak örneği sergilenmesine karşı bekçilik yapan didaktik eleştirmenlerde olduğu gibi, çirkin bir ideoloji numunesidir. Şayet hayatınız ve malınız mülkünüz sahne dışında güvencede kalacaksa, günahkârlığın sahnede gönendirmesi kabul edilmemelidir. Yine de çarpıcı olan şu ki, şiirsel adaletin bu tatlı

75. Kitto, *Greek Tragedy*, s. 235.
76. T. R. Henn, *The Harvest of Tragedy* (Londra, 1956), s. 41.
77. E. R. Dodds, N. Georgopoulos (der.), *Tragedy and Philosophy* (Londra, 1963), s. 180.

dilli ve duygusuz reddi, onu reddetmenin maliyetini nadiren heşaplar. Trajedi ahlaki çocuksuluktan kurtulurken, bunu yalnızca şiirsel adalet eleştirmenlerince hayli değer verilen mutlak bir ahlaki düzeni vahşice çiğnemeyi kabullenerek gerçekleştirir. Bu, çocuksu olmaktansa şeytani olmayı tercih eden belli bir eski tip, Oxford-Cambridge öğretim üyesi zihniyetidir.

Trajedi söz konusu olduğunda genelde ilerici bir tutum sergileyen ve talihsiz bir insanın mevkiini önemsiz sayan Lessing, yine de evrensel adaletsizlik duygumuzla fazla oynamaları, bizleri kaderin akıl ermez yollarıyla titretmeleri karşısında trajik şairleri uyarır çünkü bunlar, anlamsız ve akim duygulardır. Lessing'e göre, biat etmeyi öğrenmek için bu taktiklere ihtiyacımız yoktur çünkü soğukkanlı akıl, daha az üzücü şekilde bunu başarabilir. Bu çerçeve açık biçimde ideolojiktir: Güven duygusunu ve şenlikli bir cesareti koruyacaksak –böylece Lessing trajedi yazarlarına talimat verir– böyle bir terörün mümkün olduğunca az hatırlatılması gerekir.[78] Lessing bile Platon kadar arsızca ideolojik değildir; *Devlet*'in Platon'una göre, eğer politik durum güvende olacaksa, oyun yazarları tanrıları adaletsiz olarak tasvir etmemeli ve ceza görenlerin bundan nasıl yarar elde ettiğini göstermelidir.

George Steiner'e göre, "dengelemenin olduğu yerde adalet vardır, trajedi değil."[79] Bu görüş, bir kez daha yanlış. Pek çok trajedi adalet dağıtarak sonlanır; onlarda trajik olan, adalete ulaşmak uğruna onca katliamın zorunlu olması ya da en önce bu tür müeyyidelere yol açan suçların varlığıdır. Steiner'a göre, Eyüp'ün Kitabı, trajediden ziyade bir adalet anlatısı örneğidir; oysa sonunda Eyüp'ün yüreğine su serpilse bile, evvela onca ıstıraba katlanması onun adına trajik değil midir? Sonu iyi biten her şey iyidir anlayışı niçin doğru kabul edilmeli? Penthus'un paramparça edilmesini onun bir tanrıya haddini bilmez saygısızlığının makul bir karşılığı gibi düşünseniz bile,*The Bacche*, yine de trajiktir. I. A. Richards, Steiner'in merhametsiz trajik eceller görüşünü paylaşır: "Telafi edici bir Cennet anıştırması olan asgari her teolojik yaklaşımın bir trajik kahraman önermesi kaçınılmazdır."[80] Fakat Richards, yine de trajedinin kalbinde bir mutluluk kaynağı bulur; Trajedi, "'dünyanın iyi durumda' bulunduğu ya da 'bir yerlerde bir şekilde adaletin var olduğu'nun bir belirtisi değilse" de, "şu anda sinir sistemimizde her şeyin yolunda olduğunun bir belirtisidir."[81] Richards'ın coşkuyla edebiyattaki en büyük ve

78. Lessing'in trajedi konusundaki görüşleri, büyük ölçüde onun *Hamburgische Dramaturgie* (1767-8) adlı yapıtında bulunabilir.
79. George Steiner, *The Death of Tragedy* (Londra, 1961), s. 4.
80. I. A. Richards, *Principles of Literary Criticism* (Londra, 1963), s. 247.
81. A.g.e., 246.

en seçkin olay olarak tanımladığı şey, zihinsel bir hıfzısıhha meselesine indirgenir.

Bazı yorumcular trajik adaletsizliği gösterişli biçimde tasvir ederek, sanki bu adaletsizlikten aslında hoşlanıyormuş gibi bir görüntü sergiler. Georg Lukács'ın *Die Seele und die Formen*'deki yorumuyla, tragedyada "mahkûmiyet acımasızca en küçük hata üzerinden hükme bağlanır."[82], sanki hiçbir şey bizi bundan daha derinlemesine hoşnut edemezmiş gibi. Çoğu muhafazakâr kuramcının vardığı kanı, küçük hatanın öldürücü surette bağnaz bir form olduğu şeklindedir. *Phèdre*'e önsözünde Jean Racine, aynı ruh haliyle övünerek, oyunda "küçük kusurların şiddetle cezalandırıldığı"nı belirtir, bu, bir tavsiye kararı gibidir. Jansenist Racine'e göre, adalet, gizli bir Tanrı tarafından dağıtılır ve onun yöntemlerini anlamayı ümit bile etmemek gerekir; Tanrı'nın Tanrı olduğunu ve yöntemlerinin kutsallığını bilmek yeterlidir. Her şeye kadir olan güç söylemimizi aştığına göre, onun eylemleri adil ya da adaletsiz olarak nitelenemez. Buna karşın Roland Barthes *Sur Racine*'de [Racine Üzerine], Racine'in evreninin açıkca adaletsiz olduğunu, insanları rasyonalize etmek amacıyla onlara bir suç icat etmesi gerektiğini ileri sürer. Trajik karakterler bu nedenle dünyaya masum getirilir; fakat Tanrı'nın yüzünü saklamak amacıyla, çok geçmeden bir suçluya dönüştürülür.

Northrop Frye şu görüşü savunur: "Trajedi anlaşılabilir çünkü onun felaketi makul surette onun şartlarıyla ilişkilidir."[83] Fakat söz konusu olan anlaşılabilirlik sorunu değil, sözde hayırlı kaderin sefih bir taşkınlıkla zararı sadaka verir gibi masumlara yavaş yavaş dağıtıyor gözükmesidir. Felaket, şartlardan kaynaklanması yönüyle makul ama onunla orantılı olmaması anlamında makul değildir. *Samson Agonistes*'te Samson, Tanrı'nın "günaha ya da ihlale çok ağır ve üzücü" cezalar vermesinden yakınır. *Kral Lear*'ın son sahnesine kadar oyun, seyirciye sadistçe saldırıp, artık acıya dayanamayarak hıçkırığa boğuluncayaya kadar soğuk adaletsizliklerini seyircinin yüzüne vurarak, grotesk şiddetini onun üstüne salıverir. Samuel Johnson'un bu acıya dayanamadığı kesindir. Sadhan Kumar Ghosh'un işaret ettiği gibi, "trajedinin gerçek terörünü kuran oransızlıktır, cezalandırma değil".[84] O kadar ki, aslında Ghosh, adalet ve trajedinin büsbütün birbirine aykırı şeyler olduğuna inanır.

Gerçeği söylemek gerekirse, bir trajedi teorisinde ceza oransız olmalıdır. Gördüğümüz gibi, merhametimizi kazanması için trajik kahramanın makul surette erdemli biri olması gerekir, bu yüzden de cezasını tam

82. Lukàcs, *Soul and Form*, s. 158.
83. Frye, *Anatomy of Criticism*, s. 41.
84. Sadhan Kumar Ghosh, Tragedy (Calcutta ve Londra, n. d.) s. 8.

anlamıyla hak edemez. Bu öğretiyi en uç noktaya götüren bir Fransız neo-klasik trajedi türü, yani *tragédie heureuse*[85] vardır. Bu öğretiye göre şiirsel adalet gerçekleştirilmek zorundadır çünkü kahraman kusursuzca dürüsttür ve bu nedenle helak edilemez. *Essay on Dramatic Poesy*'de Drydn'in belirttiği gibi, yalnızca doğru yaşayan ama talihsiz olan bir kişi merhamet uyandırır, dolayısıyla trajedi bizden iyi bir tepki alacaksa, evrenin hakkaniyetli olmaktan uzak olduğunu itiraf etmeye mecburdur. Bu nedenle trajik formun sağlamlığı, onun insani duygudaşlıkları beslemesi, doğrudan ahlaki kargaşalarıyla ilişkilidir. Eğer yazgısına kahramanca direnen büyük ölçüde masum bir kurban görür görmez huşu içinde hayran kalırsak, aynı ölçüde onun acı çekmek zorunda kalması gerçeğine öfkelenmekten de kaçınamayız.

Oransız cezalandırmanın aynadaki görüntüsü, beklenenin üstünde değil altında karşılık veren bağışlayıcılıktır. Bağışlayıcılık, hak edilen cezalar ekonomisini bozarak, kısasa kısas döngüsünü kırar. Adaletin müsamahasız mübadele değerlerini, duygusuz, küçük burjuva borçlar ve liyakatlar mantığının üstüne yükselen şövalyece bir tutumla bir kenara atar. Gerçekte göze göz dişe dişin eş değeri, Eski Ahit'e göre bir merhametlilik meselesiydi: Cezalandırmada, sizden alınan şeyden daha fazlasını istememeniz gerekir. Sonsuz adalet –kısaca ABD'nin terörle savaş kampanyasına verilen kod ad– bir anlamda resmi askerî söylemden beklenecek bir tezattır. Aksine, ölçüsüzlüğün adil/hak türü, bağışlayıcılıktır. Bağışlayıcılık hem savurgandır çünkü bir cömertlik biçimidir, hem de aynıyla ödemeyi, dişe diş mantığını reddeden, bir şeyi hiçlikten çekip çıkaran bir olumsuzlama türüdür. Bu sıfatla bir anlığına oyunun kuralları dışına çıkan ütopyacı bir davranıştır. Misillemede bulunmayı, kötülüğe kötülükle karşılık vermeyi reddetmek, karşıtı gibi görünen şeyle, yani diyelim ki paltonuzu ceketinizle birlikte sunmak ya da bir yerine iki mil yürümek gibi, hep talep edilenden daha fazlasını veren bir ölçüsüzlükle beraber gider. Bu, adaletin nevrotik biçimde titiz eş değerliliklerinin karnavelesk bir parodisi olarak, bu eş değerliliklerin o kadar önem taşımayacağı bir geleceğin dünyasını göz önünde tutar. Ancak böyle bir dünya kuruluncaya kadar, özellikle de zayıfların muktedirlere itimat etmesi sakıncalı olacağından, kısasa kısas etiği zorunludur. Bir muhasebe mantığıyla adalet, gerçekte insanı dünyaya bağlar; fakat onun yokluğuna en çok sevinecek olanlar muktedirlerdir. Bağışlayıcılık tipi aşırı davranışlar, çoğu kez kudretli ve bazen rahatına düşkün tiplerin istisnai bir ayrıcalığıdır. Fakat bu, söz konusu davranışların adaleti yaratıcı biçimde sorgulayamayacağı anlamına gelmez çünkü adaletsizlik tüm yanlış yöntemleri kullanarak onu sorgular.

85. Fr. *Mutlu trajedi.* (ç.n.)

Merhametliliğin bir adalet parodisi oluşturmaksızın nasıl gelişeceği, Milton'un *Kayıp Cennet*'te boğuştuğu bir sorundur. Benzer şekilde Shakespeare'in *Kısasa Kısas*'ı, gerçekte yalnızca çalım satan fütursuzluk örneği bir affetmeyi, bedelini hesaba katmak zorunda olan bir affetmeyle karşılaştırır. Ayrıca psikopat Barnadine gibi, ahlaksal değerin dilini Bulgarca'dan fazla konuşamadığı için affedilemez olan birileri hep vardır. Barnadine, William Golding'in *Free Fall* romanındaki masumlar gibidir, onlar kendilerine haksızlık edildiğini anlayamadıkları için affedemez. Fakat ölüler de affedemez. Onlar artık burada bulunmadığı için, bizi suçluluk ve kızgınlıktan kurtaramaz.

Trajedideki amacın didaktik olduğunu varsayan etkili bir düşünce tarzı vardır. Peki ama trajedi kaderde yazılıysa, hakkında bir şey yapamayacağınız bir konuya karşı sizi nasıl uyarabilir? Üstelik adalet bakımından eksikse, doğruluğu teşvik etmesi nasıl mümkün olacaktır? Ahlaksızlıktan caydıran mutlak bir aşırılık, formun ahlaki geçerliliği konusunda ikna edici de olmaz. Şu ya da bu şekilde, insanı felakete uğratan bazen zaafları değil, erdemleridir. Elbette Trajik sanat, Philip Sidney'in vurguladığı gibi, "damları altından yapılmış zayıf yapıların nasıl inşa edildi"ğini[86] öğreterek, kibire karşı bir istihkâm işlevi görebilir. Sizi hayatın içindeki mütevazı konumunuza razı etmesi de mümkündür, Shaftesbury Kontu'nun önerdiği gibi: Trajedi, "asil kişilerin bahtsızlığı ve içinde bulunduğu keşmekeşin canlı bir temsilidir; halka ve aşağı tabakanın insanlarına, kişisel hayatlarından memnuniyet duymaları, emin ellerde olmak duygusunun keyfini çıkartarak, gözetici yasaların eşitliği ve adaletini takdir etmenin onlar için daha iyi olacağı öğretilebilir."[87] Bu görüş, bir ortaçağ tanımlamasına bir on sekizinci yüzyıl ahlakını etiketler.

Yine de ahlaklılık söz konusu olduğunda, trajik sanat çok daha bataklık bir arazide gibi gözükür. Bu, sanatın didaktizmin tam karşıtı olduğu günümüz dünyasında fazla önem taşımaz; fakat günümüzde bile hayranlık duyulan yazınsal tarz, "söylev" olmaya devam ediyor. R. P. Draper'a göre, "Trajedi ahlak dersi vermez."[88] David Hume, erdemli insanı acı çekerken görmenin hoş olmadığını savunur; oysa Joseph Addison, doğaya ve akla karşı olması uyarınca şiirsel adalet öğretisini yadsır.[89] Henry Fielding'in romanları, şiirsel adaletle sonlanır; ama bunu ironik bir havayla, yani yalnızca bir kurmaca mantığı içinde kötünün

86. Philip Sidney, *An Apology for Poetry* (Londra, 1986).
87. Earl of Shaftesbury, *Characteristics*, der. J. M. Robertson (Londra, 1900), c. 1.
88. R. P. Draper, *Tragedy: Developments in Criticism* (Londra, 1980), c. 1.
89. Addison'un trajedi konusundaki düşünceleri için bkz. *The Spectator* no. 40 (16 Nisan 1711) ve no 548 (28 Kasım 1712).

hak ettiği cezayı, iyinin hayat arkadaşını bulduğu sinyalini vererek başarırlar. Sanatsal biçimle görgül içerik arasındaki muzip aralıkta konuşan Fielding'e göre, gerçek hayatta kötü adamlar muhtemelen başpiskopos olurdu. Kurmaca, şiirsel adaleti övdükçe, bu adaletin metnin dışındaki gerçek dünyadaki yokluğuna o denli huzursuz edici biçimde dikkati çeker. Manzoni'nin *I Promessi Sposi*'sinin kederli Renzio'su, "bu dünyada adalet yok" diye düşündüğünde, onun inancı yitik anlatıcısı, deyim yerindeyse Renzio'nun duyamayacağı bir uzaklıktan ekler: "Artık ne söylediğini bilmeyen hüzne boğulmuş bir adam ne kadar doğrudur ki!" (3.bölüm).

Yine de iyi insanların başarılı olduğu fikri, bütünüyle temelsiz değildir. Rosalind Hursthouse'nin belirttiği gibi: "İyi davranırsak (çoğunlukla ve genel anlamda) işlerin bizim için iyi gittiğini düşünürüz."[90] Adil, sağduyulu, şefkatli ve merhametli olmanın insanı zarardan koruması, pervasız, vicdansız, acımasız ve kinci olmaya kıyasla daha mantıklıdır. Ama bu, yine de kesin değildir. Her şeye rağmen kötü şans, psikopat oda arkadaşları, eciş bücüş meslektaşlar ya da kötücül güçlere kapılmaktan kaçınamayız. Manzoni'nin *I Promessi Sposi*'deki Andandio'sunun, "çirkin olaylar hep kendi halinde yaşayan dürüst insanların başına gelir" (1.bölüm) diye düşünmesi naiftir. Erdem, hem en iyi mutluluk çaresi, hem de Fielding'in fark ettiği gibi, ilkesiz bir dünyada kendimizi savunmasız kılmanın bir yoludur. Bu nedenle erdem, tıpkı "erdem" sözcüğünün kendisi kadar değerlidir ve saçmadır.

Dolayısıyla trajik teorisi, ideolojik olarak cesaret kırıcı bir karamsarlıkla, mantıksız bir şiirsel adalet arasında sıkışır. Görünen o ki, trajedi yalnızca adaletsizliği kabullenerek merhameti teşvik edebilir. Bu ikilem, teori yalnızca ahlaken takdire değer olan bir şeyin merhamete uygun olduğu önyargısından sıyrılırsa yumuşatılabilir. İngilizlerin Napolyon'u trajik bir figür olarak görmesinin çok uzun zaman aldığı söylenir. Oysa her ikisi de katil olduğu halde, Voltaire'nin Zamore ve Orosmane adlı karakterleri, yufka yürekli yazarlarınca suçlanmak yerine merhamete mazhar olur. Puşkin'in Boris Godunof'u, Çarlık iktidarını devirmek gayesiyle kraliyet prensini öldürür; fakat bu ölüme oyunda anlayışla yaklaşılır ve sonunda Godunof olumlu bir figür olarak ortaya çıkar. *Başkaldıran İnsan*'da Albert Camus şu görüşü ileri sürer: Düşmanlarımızdan tekine bile haksızlık yapmayı tiksindirici sayıyoruz. Schopenhauer, konformist olmayan üslubuyla, trajik hikâye kahramanı katlandığı acıyı hak etmiş olsa ve kendini tanıma belirtisi göstermese bile, ona merhamet edebileceğimizi savunur. Kasvetli bir tonla, izleyicinin sahnede izlediği

90. Rosalind Hursthouse, *On Virtue Ethics* (Oxford, 1999), s. 185.

kötülükleri adamakıllı yapabileceğini de belirtir. Aslında derinlemesine acınacak bir durumda olmayan karakterlerin, adaletten yakayı kurtarmasına bazen izin verilir. Göze çarpan tipik bir örnek, Caldron'un *The Surgeon of Honour*'unun hastalık derecesinde kıskanç Gutierre Alfonso Solis'idir. Alfonso eşini ihaneti nedeniyle katleder; fakat yalnızca başka bir kadınla evlenmeye mecbur edilerek cezalandırılır.

Schopenhauer'un alaycı ifadesiyle "yalnızca sersem iyimser bir Protestan-Rasyonalist ya da özellikle Yahudi hayat görüşü şiirsel adalet talep ederek, onda tatmin bulur."[91] Schopenhauer'a göre, trajik kahraman, kendi günahları için değil, varoluş cürümü nedeniyle kefaret ödediğini bilir. Başka deyişle trajedi, kurban etmenin hem adaletini hem de adaletsizliğini kapsar: Kurban etmek, ortaklaşa işlenmiş bir suçun zorunlu kefaretidir; fakat kurban edilen kişi masum olmalıdır. Peki ama trajedi şiirsel adaleti yadsırsa, ahlakça yükseltmesi nasıl mümkün olacaktır? Schopenhauer açısından bu bir sorun değildir çünkü onun ahlakça yükseltmek gibi idealist saçmalıklarla işi olmaz; fakat John Dennis gibi ahlaki zihniyetli biri için kesinlikle sorundur çünkü o, trajedinin iyiyi koruyan ve kötüyü pataklayan asil ruhlu bir vaaz olması gerektiğini düşünür.[92] Rousseau bunlarla ikna olmadı: Mademki Phèdre ve Medea'nın işlediği suçlardan, oyunun sonunda olduğu gibi başında da nefret ediliyor, öyleyse trajedinin dersi nedir?[93]

Genellikle ders şudur: Ahlaki düzeni çiğnemekten sakınmak gerekir. Genellikle fakat her zaman değil. Aslında bu "her zaman değil" görüşü, özellikle Walter Benjamin için geçerlidir çünkü Benjamin'e göre trajedi, tanrılardan üstün olduğunu fark eden biri tarafından ahlaki evrenin sarsılmasıdır. Ama örneklediğimiz eleştirmenlerin hemen hepsi, trajedinin böyle bir düzeni önvarsaydığı hususunda hemfikir olsa da, görüş kanıtlanmış değildir. Aslında gerçek, tam tersi de olabilir. Trajedinin istikrarlı bir düzenin ihlalinden değil, o düzenin geçişsel bir kriz karmaşası içinde kaybolmasından çıktığı söylenebilir. Bu ise trajik formun, "özgür kahraman belirleyen evrene karşı" şeklindeki basit ideolojisini değişikliğe uğratır. Walter Benjamin, trajik tiyatroyu mitten felsefeye tarihsel bağlamda zorunlu bir geçit olarak düşünürken, Karl Jaspers'a göre, "geçiş, trajedinin bölgesidir.[94]

Klasikçiler J.-P. Vernant ve P. Vidal-Naquet, trajedinin dinsel-mitik düşünce tarzlarıyla, hâlâ belirsiz ve tartışmalı politik-hukuksal düşünce

91. Arthur Schopenhauer, *The World as Will and Representation* (New York, 1969), c. 2, s. 435.
92. Bkz. John Dennis, *The Advancement and Reformation of Modern Poetry* (Londra, 1701).
93. Jean-Jacques Rousseau, *Lettre a d'Alembert sur les spectatles* (Paris, 1939), s. 83.
94. Akt. Walter Kerr, *Tragedy and Comedy* (New York, 1968), s. 135.

tarzları arasındaki gerilimden çıktığı görüşündedir. Onlara göre trajedi, "mit, yurttaşın görüş açısından düşünülmeye başladığında doğar."[95] Yunan tiyatrosu ilkel olanla ilerlemenin, Dionysos ile Apollon'un, doğaya özgü dizginsiz kuvvetlerle, rasyonel bir neticeye varmak amacıyla ahlaki sorunlar üzerindeki kolektif düşünümün bir bireşimidir. Eğer o bir zulüm tiyatrosuysa, aynı zamanda kamusal bir tartışma formudur da. Moses Finley, oyun yazarlarının, özellikle Euripides'in, "şaşırtıcı bir serbestlik ve özgürlükle geleneksel mit ve inançları" irdelediğini ve bunu beşinci yüzyıl Atina'sının demokratik ortamına bağladığını ileri sürer.[96] Martha Nussbaum, *Love's Knowledge*'de şöyle yazar: Antik çağ trajik dramasına katılmak, "önemli kamusal ve kişisel amaçlar konusunda ortaklaşa bir sorgulama, düşünüm ve duygulanma sürecine katılmaktı."[97] Trajik şairler, Platon gibileri şaşırtan yollarla, başlıca ahlak eğitmenleri haline geliyordu.

Yunan tiyatrosunu, kahraman-mitik olanla rasyonel-hukuksal olan arasına yerleşik görmek, Freud gibi, bu tiyatronun uygarlığı düzenlemeye girişen belirli güçlerin, azgın, kaba ve potansiyel anlamda yıkıcı güçler olması paradoksuyla çarpıldığını söylemektir. Bu en çok da, aynı anda anarşik bir tutku ve evcil bir yaşamın dayanağı olan cinsellikte açıktır. Aynı şey maddi üretim için de doğrudur; uygarlığın üzerine kurulduğu ham, dünyevi kuvvetler, Prometheus mitinde duraksar. Bu örneklerde geçerli olan şey, arkaik bir intikam güdüsüyle adaletin hem engellendiği, hem de geliştirildiği etiko-politik alana da uyar. Politik iktidar aydınlanmış olsa bile, hâlâ vahametler ve tabular içinde kayıptır. Eğer Dionysosçu'dan hem korkuluyor hem de önünde saygıyla boyun eğiliyorsa, keskin çizgili ve Faust mitinin de kodladığı bu ikirciklilik, bütünüyle uygarlığın düzenlenme süreçlerine yayılır. Bu nedenle Vernant ve Vidal-Naquet, *Oresteia*'nın teleolojik okunuşunu, yani onu yeraltı dünyasının karanlık güçlerinden kamusal meşruiyete doğru yorucu ve zorlu bir yolculuk olarak *okumayı* reddeder; drama aynı anda her ikisi, yani hem yasa ve genelde Furia'lar hakkındadır.

Sıra dışı bir Marksist kavrayış örneği sergileyen Northrop Frye'ye göre, hem beşinci yüzyıl Atina draması hem de erken-dönem modern İngiltere draması, "aristokrasinin etkin iktidarını hızla kaybettiği fakat yine de bir hayli ideolojik prestij sahibi olduğu bir toplumsal tarih dönemine aittir."[98] Antik çağ *polis*'i ya da Rönesans ulus-devletinin doğum

95. J.-P. Vernant ve P. Vidal-Naquet, *Tragedy and Myth in Ancient Greece* (Brighton, 1981), s. 9.
96. Moses Finley, *The Ancient Greeks* (Harmondsworth, 1966), s. 105.
97. Martha Nussbaum, *Love's Knowledge* (New York ve Oxford, 1990), s. 15.
98. Frye, *Anatomy of Criticism*, s. 37.

sancılarında olduğu gibi, ana trajedi gövdelerini can alıcı bir sosyo-ekonomik oluşum sürecine dayandıran bir görüş de vardır. "Nisbeten değişmez inanç çağları" diye yazar Raymond Williams, "bir yoğunluk trajedisi üretmiyor gibi görünür." Trajik formun en müşterek ortamı, "maddi bir kırılma ve önemli bir kültürel dönüşümü önceleyen dönem"lerde görünür.[99] Geleneksel bir düzen hâlâ etkindir ama ortaya çıkan değer, ilişki ve duygu yapılarıyla giderek artan bir şekilde çelişir. Bu modernizmle bağlantılı bir durum olabilir, Perry Anderson'un da tartıştığı gibi, modernizm, her şeye karşın modernleşmenin belirsiz surette korkutucu ve canlandırıcı etkisini ilk kez deneyimleyen hâlâ gelenek-bağımlı toplumlarda gelişme eğilimi gösterir."[100] Gerçekte modernizm, mutlak sahneye odaklı olmasa da, seçkin bir trajik sanat gövdesi üretir.

Son derece fikir verici denemesinde Franco Moretti, Rönesans trajedisini, çözülme sürecindeki mutlakiyet kültürünün sahnelenmesi olarak değerlendirir.[101] Bu trajedi, mutlakiyet egemenliğinin kararlı bir yozlaşmasını temsil eder; ama bu çöküş eğilimine hapsedilenlerin artık idrak edemediği koşullar altında. Tarihsel bir çöküntü halindeki yönetici sınıf içinde bulunduğu şartları kavrayamadığından, inisiyatif tiyatro seyircisine geçer; şimdi seyirci, onu yönlendiren mutlak bir otorite olmaksızın, kendi adına düşünmeli ve yargıda bulunmalıdır. Bu itibarla seyirci, sonradan gelişecek olan orta sınıf toplumuna özgü rasyonel kamusal alanın ilk pırıltılarını temsil eden bir kitle olarak, eleştirel bir tartışma yararına geleneksel otoriteyi reddeder. Bu tabloda trajedi, geç-feodal kültürden burjuva kültürüne doğru gelişim sürecinde yer alan hayati bir mekanizmadır.

Öyleyse trajedi geçişsel bir formdur, kaosun ya da evrenin bir neticesi değil. İnanç ve şüphe ürünü de değildir; ama şüpheci bir inancın ürünü olduğu söylenebilir. Örneğin, anımsanan bir değerin anlamıyla, yağmacı ve yoz bir şimdiki zaman arasındaki çatışmadan çıkabilir. Trajik bir düş kırıklığı hâlâ mümkündür çünkü idealizm hâlâ akla uygun bir şeydir. Ya da geçmişin ezici ağırlığıyla gelecek adına yürütülen arzulu mücadele arasındaki çıkmazı dramlaştırılabilir ve bu aralıkta şimdiki zamanın posası çıkartılır. Ibsen ve Çehov'da durum böyledir. Hegel'e göre, trajedi, çoğu kez geçmişle şimdi arasındaki bir çatışmayı, bu çekişme sürecinde paramparça edilen bir trajik kahraman aracılığıyla yansıtır. Hikâye kahramanı, Hamlet gibi çığırından çıkmış ve zamanına

99. Williams, *Modern Tragedy*, s. 54.
100. Bkz. Pery Anderson, 'Modernity and Revolution', *New Left Review* no. 144 (Mart/Nisan, 1984).
101. Bkz. Franco Moretti, 'The Great Eclipse', *Signs Taken For Wonders* (Londra, 1983) içinde.

göre çarpık biri olabilir; ya yeni bir dünyanın çok-erken bir avatarı ya da eski zamanların tükenmiş bir kazazedesidir o. Goethe'nin Götz von Berlichingen'i bu son söylenen türde bir tiptir; fakat Marx'ın tartıştığı gibi, henüz gelip çatmamış bir devrimcinin de saati vardır ve Thomas Münzer bunun bir örneği olarak gösterilir. Marks, Lassalle'in tragedyasına kahraman olarak oyuna adını veren Franz von Sickingen'i tercih etmesini, bu hususta yanlış bir hamle olarak değerlendirdi: Geleceğin müjdecisi olduğu düşünülen von Sickingen, aslında *ancien régime*'den kalan aristokratik bir kalıntıydı.[102]

Shakespearci trajedi, böylesi bir geçişsel çerçeve içinde düşünülebilir. Shakespeare, geleneksel doğal değerler ve kararlı kimlikler düşüncesinden etkilenir; fakat insan özneleri dahil şeylerin salt kendisi olabilmek için karşılıklı kurucu olması gerektiğini fark ettiği ölçüde de bir farklılık savunucusudur. Yerleşik değerler adlandırması yaygın bir totolojidir; Wittgenstein'ın *Felsefi Soruşturmalar*'da belirttiği gibi, bir şeyin kendisiyle özdeş olduğu önermesinden daha yararsız bir önerme yoktur. Fakat Shakespeare açısından alternatif, tüm kimliklerin bağlamsal şekilde tanımlandığı, bundan böyle tutarlı kimliklerin bulunmadığı tehlikeli bir tür görecelik olacaktır. Başlı başına olumlu farklılık ya da karşılıklılık, onda gizlenmiş olan "kötü" bir sonsuzluğu barındırır, dolayısıyla bir değer ya da kimlik, onu hepten hiçliğe indirgemekle tehdit eden bir süreç dahilinde bir diğeriyle karışımlı hale gelir. Para, dil ve arzu; bunlar, tüm birlik ve istikrarı baltalama tehlikesi oluşturan bu karışıklığın oyunlardaki üç örneğidir. Oysa bu, dramanın ölçüsüzce sivrilttiği metaforik dil için de geçerli olduğundan, hem trajedinin hem de komedinin kaynağında bulunan bu süreğen kimlikler mübadelesi ve karışımını ortadan kaldırmak, onunla birlikte yapıcı güçleri yok etmeksizin zordur. Aynı şekilde Edmund, Iago ya da Leydi Macbeth gibi, durmaksızın kendine şekil veren asık suratlı yeni ideologlara karşı başkaldırmak, bu ihlalin insanlık tarihinin bir koşulu ve aslında eylemliliği olduğunu kabullenmeksizin zordur.[103]

Düzen ve ihlal karşıtlığı her koşulda kaldırılabilir. Bir kere yasanın kötülüğümüzde payı vardır çünkü otoriteye başkaldırmazsak, onun işi biter. Öte yandan ihlal etmek, insan açısından "intizamlı" bir şeydir çünkü sınırları sürekli geçme çabası içler acısı bir sapmayı değil, tam manasıyla doğamızın bir parçasını oluşturur. Böylesi bir süreğen ihlale uygun tek sözcük tarihtir. Kararlı mutlak bir konumun olmayışı, çalışan lengüistik hayvanın düzenine yerleşmiştir. Ayırıcı biçimde insani

102. Bkz. S. S. Prawer, *Karl Marx and World Literature* (Oxford, 1976), s. 222.
103. Bu yorumları şu yapıtta geliştirdim, *Sheakaspeare* (Oxford, 1986).

bir rejim, kendini aşmaya uygun içkin bir gücü olan rejimdir. Dil, aynen böyle bir oluşumdur. İhlale uygun bu yetenektir ki, kültürel sistemin değişmez hükümlerini sadece altüst etmekten ziyade onları çalıştırır. Trajedi bazen ilişki ve olayların merkezindeki yamukluğu ya da zalim uyumsuzluğu sezinler ve Gerçek'in –sözgelimi ensest ya da katledilmiş bebeklerin meze edilmesi– iması olarak, genellikle korkuların zarar vermesini önleyerek ayakta kalan etik bir düzene zorla sokulur. Ama yine de bu dışlanmış Gerçek olmaksızın, etik düzen işleyemez.

Her trajedi bu türde değildir; bazıları, dehşet verici ya da korkunç değil, hüzünlüdür. Fakat Gerçek'in böyle anlık görüntüleri hem büyüleyici hem de eğlencelidir, öyle ki, tanıklık ettiği terör çeşitleriyle ırzına geçilip serseme dönen ve tepeden tırnağa sarsılan zihin, bu olayların gerçekleştiğini çok iyi bildiği halde onların makul anlamda mümkün olamayacağı yaygarasını koparırken bile, bu anlamlandırma ötesi çarpıklığın, olayların işleyiş tarzının bir şekilde zorunlu parçası olduğunu kavrar. Gözümüzdeki bu kör nokta, söylem merkezimizdeki bu çığlık atan sessizlik olmaksızın ne görebilir ne de konuşabiliriz. İster bastırılan arzu, ister baskı altına alınan bir grup ya da sınıf olsun, düzenin tam merkezinde, yersiz yurtsuz ya da Lacancı bir ifadeyle *zamandışı* ve düzenin sürmesini destekleyen bir şey vardır. Her şeyin yerli yerinde olması için ihtiyaç duyduğumuz bu zorunluluk, ötekilik ya da bu yersiz yurtsuz öge, yazgı ve İstenç kavramlarında gizlenir ve onun daha halim selim bir örneği Hıristiyanlık'ın Tanrı'sıdır. Ayrıca Hıristiyan ilk günah öğretisini, ihlalin doğal faaliyette bulunma tarzımızın bir parçası ve türsel varlığımızın zorunlu bir yapısı olduğu inancını, dolayısıyla bunun mutlu bir hal ya da *felix culpa* olduğunu çünkü insanın, özyıkımı kadar başarılarının da kaynağında yer aldığı bilgisini verebilir.

"Düzen" sözcüğü, tutarlı bir sistemi akla getirir. Ama bu, vaktiyle âlimlerin Elizabeth Çağı Dünyası diye bilinen varlığı endamlı surette kurgulamak adına resmiyetle kullandığı anlamda, trajedinin nadiren gerçek bağlamıdır. Raymond Williams'ın işaret ettiği gibi, antik çağ Yunanistan'ı "şimdilerde teoloji ya da trajik felsefe dediğimiz sistematik ya da soyut öğretilerle değil, kurumlar, pratikler ve duygulanımlara bağlı olağanüstü bir inançlar ağıyla göze çarpan bir kültürdü."[104] Ama eğer düzen gerçekten göründüğü kadar istikrarlı değilse, ihlalci arzu da olağan olan'ın dışında bir şey değildir. Spinoza'ya göre arzularımız belirlenir; oysa Freud'a göre, arzu, kişilik-dışı bir düzenin anonimliğine sahiptir. Freud'da arzu nesnesiyle belirlenmeyip, tamamen nedensizdir; nesneyle her naneyi yer ve başka bir yerde kendine kavuşmak amacıyla

104. Williams, *Modern Tragedy*, s. 17.

yeniden boy gösterir. Racine trajedilerinde arzu, ansızın boy gösteren ve sizi yıkıma uğratan doğal bir felaket gibi amansız ve insaniyetsiz bir niteliğe sahiptir. Ölüm kadar derinlemesine yası tutulan bir hastalık ya da kederdir o. Bundan ötürü ölüm, çoğu kez tek çıkıştır. Racineci tiyatro, arzunun sürekli hedefini kaybettiği bir tiyatrodur, dolayısıyla onun kuralcı tutumu, başkasını seven birine âşık bir karakterde olduğu gibi, çoğu kez yeterince karşılıklı olmayan bir durumlar dengesi, çok yönlü bir simetri başarısızlığıdır. Andromakhe ölen eşi Hektor'u, Pyrrhus Andromakhe'yi, Hermione Pyrrhus'u ve Orestes de Hermione'yi sevmektedir. *Britannicus*'da Nero, Britannicus'un sevgilisi Junia'ya tutulur; *Bérénice*'in Titus'u, Bérénice'e âşıktır ama onu ortada bırakır; oysa Antiochus karşılıksız bir aşkla Bérénice'yi sevmektedir. Phèdre ondan iğrenen Hippolytus'a âşıktır; ama onu Aricia da sevmektedir ve sonunda Hippolytus da ona âşık olur.

Tüm bunlar Racine dramasında, arzunun ölüm doğrultusunda kendini dengelemesini sağlayan uyumsuzluklara, aldatmalara, zamansız ateşlemelere, çift-etkilere, karşılıklı yanlış anlamalara, zarar verme stratejilerine, özyıkımlara ve benlik bölünmelerine neden olur. Bu zorlu neo-klasik form, bir denge meselesinden çok, sıkı sıkıya örülü bir karşılıklı engellemeler ağıdır, yalnızca tüm karakterlerin potansiyel olarak bu çatışma girdabında kaybolmasıyla uyumlu görünür. Türdeş dil, zarafeti aynı anda tasvir ettiği, müthiş bir vahşetin üstünde yükselen bu klostrofobik kuşatmayı ima eder. Bu yapmacık aristokratlar, ayrıca libidinal bir canavardır. En katı düzen içinde bile sürekli bir parçalanma vardır, öyle ki, parçalanma bir çeşit tehditkâr bakışıma, arzunun merhametsiz yinelemelerine dönüşür. Phèdre açısından tercih, bu bağışlamaz yasayla kasıp kavrulmak ya da toplumun aynı ölçüde amansız fermanlarıyla yıkıma uğramak arasındadır.

Başka bir açıdan bakıldığında, arzunun, ödev ve yükümlülük duygusunu altüst eden, dostluk, hısımlık, meşruiyet ve kamusal mensubiyet bağlarını çiğneyen bir düzensizlik, bir anarşik kuvvet olduğu gerçektir. Arzu, on sekizinci ve on dokuzuncu yüzyıl romanının farkında olduğu gibi, toplumsal ayrımları gözetmez ve yıkıcı olmasının bir nedeni budur. Arzuyu anarşik görmek, elbette duyguyu yalnızca aklın rakibi gibi tanımlayabilen rasyonel bir çağ için özellikle çekicidir; klasik ahlakın *akılcı* arzu kavramı postmodern düşüncede olduğu gibi burada da işe yaramaz. Fakat tutku, bir deliryum olduğu kadar bir gösterge, rastgele bir enfeksiyon olduğu kadar aman vermez bir yazgıdır. Aşk, aynı anda kaçınılmaz ve beklenmedik olandır: Bu durumda yeri doldurulamaz kişi –hep başka biri olabileceği halde– onun tek kavranabilir nesnesidir.

Phèdre gibi karakterler, özgür özneler gibi davranması ve çeşitli dolaplar çevirmesine rağmen, her bakımdan kıyasıya bu kişilik-dışı arzuyla belirlenir, bu, onları kendinden o kadar köklü biçimde ayırır ki, tutkuları onları yıkıma sürüklerken, yalnızca çaresizlikle bu süreci seyretmekle kalırlar. Arzu, acı ve kendini bastırmayla birlikte gelir, Goethe'nin Werther'indeki gibi, insan dehşet verici bir suçtan ya da çok tehlikeli bir salgından çekindiği gibi ondan korkar. Onun karşıtı, nefretten çok can sağlığı gibi görünür. Aşk, sizi kendinize yabancılaştıran, sizi gerçeği gizlemeye, inkâra ve kendinize eziyet etmeye zorlayan öldürücü bir bağımlılık olarak, göz açıp kapayıncaya kadar zıttına dönebilir. Sevdiğiniz insan, aslında seven benliğinizin bir parçası olduğu gibi, sizin ölümcül bir düşmanınızdır da. Böylelikle tipik durum, yapıcı ve yıkıcı güçlerin trajik biçimde iç içe geçtiği bir belirsizlik/bir duygu ikilemi durumudur. Hemen aynısı Euripides'in *Medeia*'sı, Lorca'nın *Yerma*'sı ve bu kez tamamen imgesel de olsa *Medeia* gibi bir *Kindermort*'a [çocuk ölümü] sahip olan Edward Albee'nin *Who's Afraid of Virginia Woolf?*'u[105] için de geçerlidir.

Dünyada bir çeşit düzen varsa, bu düzen değişken ve belirsiz, hükümleri zorlayıcı ve esrarengiz olabilir. Kafka'nın kurmacası bu çifte açmazın bir *locus classicus*'udur; fakat genel olarak Protestanlık ve *Deus absconditus* [gizli ve akıl aracılığıyla bilinemez Tanrı] düşüncesinde, *yani* kıyamete kadar esirgendikleri bir kurtuluş güvencesini karanlık bir dünyanın yarı okunaklı göstergeleri arasında el yordamıyla arayan insanlar görüntüsünde bulunabilir. Bu görüşe göre, şeyler kendi başına rasyonel değildir; onlar rasyoneldir çünkü Tanrı keyfi olarak onların öyle olmasını hükmetmiştir. Benzeri bir keyfilik genelde Yasa'ya aittir. Yasa, rasyonel biçimde güdülenemez çünkü bu durumda akla tabi olur ve mutlak otoritesini kaybeder. Yasa, otoritesini yalnızca dillere destan bir totolojiyle ("Yasa Yasadır!"), yani buyruğu "İtaat!" olan ve bir şey yapmayı değil yalnızca âmir olmayı arzulayan birinin emirleri kadar geçişsiz bir içi boş göstergeyle sürdürebilir. Kafka'nın Joseph K.'sı, açıkça belirtilmemiş bir suça karşı bir savunma ifadesi yazmak zorundadır. "Benden ne istiyorlar?" "Ne yapmam gerek?" soruları, Yasa huzurunda duran, onun bu okunaksız metni doğru anlayıp anlayamayacağını ya da talebini nasıl yorumladığını merak eden bir vatandaşın endişeli sorgulamasıdır.

Eğer Yasa huzurunda haklılığını göstermek diye bir şey söz konusu değilse, önce şu nedenledir; Yasa, tartışabileceğiniz ya da hemfikir olabileceğiniz bir şey söylemez; onun, kendi egemenliğini bildiren saf

105. *Kim Korkar Virginia Woolf'tan*, Çev. Tuncay Birkan, Kabalcı Yay., 1993.

edimsel bir eylem olmak dışında bir içeriği yoktur. Dolayısıyla saf şiddetin biçimciliğine sahiptir ve sorunlu biri kadar argümana kapalıdır. Dostoyevski'in *Suç ve Ceza*'sının Raskolnikov'una göre, insanlığın büyük kanun yapıcıları canavar ruhludur çünkü hepsi de cesur birer yenilikçidir; o halde henüz meşruiyetten yoksun bir yenilikçi, yalnızca suçlunun bir akrabasıdır. Avandgardist ve cani ikizdir. Hegel, tarihi hayalci ve tepeden tırnağa kana bulanmış yaratıcı despotların, sırf ilerlemenin öncüsü olması nedeniyle başkalarını ezmeye ve ahlaki sınırları çiğnemeye zorlanmış kanlı dahilerin ürünü olarak gördü. Bu, trajik bir insan uygarlığı görüşüdür: Hegel, özel alan dışında kadınlar ve erkeklere fazlaca bir mutluluk imkânı olduğuna inanmayarak, tarihi bu gibi tatminlerden büyük ölçüde yoksun bir statüde düşündü.

"Benden ne istiyorlar?" sorusu, Kafka'nın *Das Schloss*'taki[106] hikâye kahramanının da sorusudur; Şato yetkililerinin kendisini şahsen "çağırıp" çağırmadığı ya da varlığından haberdar olup olmadığından emin değildir. İtiraz eder: "Benim buradaki konumum çok belirsiz." O, bir amaçla mı yoksa idari bir yanlışlık sonucu mu oraya çağrılmıştır? Bir yerde bürokrat Klamm, Frieda'nın adını seslenir; fakat K., kendi kendine yorumda bulunur: Clamm'ın kastettiği belki de Freida değildir. Birinin varlığını katıksız onaylamak dışında, Yasa'nın ne talep edeceğini bilmek zordur; fakat bu ya o kadar biçimsel ya da bütüncül bir taleptir, ya her şeydir ya da hiçliğe bitişiktir ki, neyin o talebin karşılığı sayılacağını söylemek kolay değildir. Ona, Şato'nun resmi açıklamalarını kelime kelime almamak gerektiği söylenir ("her şeyi yanlış anlıyorsun") ve belki de Castle'de bir üstdil ya da tek bir sözce kaynağı yoktur. Bir süre sonra K.'ya, "kontrol makamları" bulunduğu fakat Kontrol Makamı olmadığı söylenir. K., doğal olarak bu makamlarla anlaşabilmeyi ister çünkü bu durumda ne yapması gerektiğini, neyin fark yaratacağını öğrenebilecektir; fakat eğer bir makam sizden önce gelen ve sizi etkisizleştiren bir yetkeyse, belki de her şeye önceden karar verildi ve K., vaktini boşa harcıyor. Koşulların rastgele mi yoksa kesin biçimde belirlenmiş mi olduğunu söylemek imkânsızdır. Bağışlanmak için, her şeyden önce suçlu olduğunuzu kanıtlamalısınız; ama *Şato* bunu reddeder. Masum için kurtuluş olamaz. Aziz Pavlos'un yorumuyla Musa Şeriatı'nda olduğu gibi, *Şato*, affetmek yerine yalnızca suçlayabilir. Yasa'nın kullanım biçimleri vardır; ama Paul'un kabul ettiği gibi, o, yalnızca hata yaptığınız/kötü yola düştüğünüz yeri gösterebilir, nasıl doğru yapmanız gerektiğini bildirmez.

K.'ya, Klamm'a bağladığı umutların boşa olduğunu fark ettiği gün, mutluluğunun sona ereceği söylenir. Bu, başarılı bir Lacancı analizin

106. *Şato*, Çev. Şükrü Çorlu, İthaki Yay., 2009

tersi gibi görünür. Çünkü özne için Öteki'nde bir temeli olmadığını, hiçbir şeyin onu açık biçimde garanti edemeyeceğini fark etmek, saadetin sonu değil, Lacancı hikmetin imalarıdır. Bu tam da J. M. Synge'nin *The Playboy of the Western World*'unun sonunda, babasına bağlılığından ötürü cemaat fantezilerine inanarak yetişmiş Christy Mahon'un, bunların her ikisinin de kesin bir kimlik temeli olmadığını anlamaya başladığı, süreğen bir kendini yaratma anlatısı adına her ikisini de terk ettiği andır. Kafka'nın Joseph K.'sı tanınma arzusundan vazgeçmez; ancak yine de bu tamamlanmamış hikâyenin müstakbel sonucu, bir uzlaşmayı temsil eder: Joseph. K.'ya, Şato toplumunda onun konumunun resmi bir güvencesi ya da yasal statüsü olmadığı bildirilir; fakat mücadeleyle tükenmiş bir durumda ve ölüm döşeğinde Azrail'le boğuşurken, köyde kalma talebinin yasal hükümsüzlüğüne rağmen, orada çalışması ve yaşamasına belli haricî koşullardan dolayı izin verildiği haberi gelir.[107]

Yasa, arzunun karşıtı değil, evvela onu üreten bir tabudur. Göreceğimiz gibi, bu anlamda biraz trajedi gibidir, sonradan ayıklayacağı belli duyguları provoke etmesi gerekir. Paradoksal biçimde, Yasa'ya yalnızca onun yasakladığı arzu dolayımında erişebiliriz çünkü yasağı önce ondan öğreniriz. Romalılar'a Mektupunda Aziz Pavlos'un belirttiği gibi, "Yasa olmasaydı günahın ne olduğunu bilmeyecektim. Yasa, 'açgözlü olma' demeseydi, açgözlülüğün ne olduğunu bilmeyecektim" (Romalılar, 7: 7). Bu anlamda neyi arzulayacağımızı söyleyen Yasa'dır. Franco Moretti şu noktaya işaret eder: Balzac ve Flaubert'in kurmacasında hikâye kahramanı, gerçekte yalnızca başkasının ondan arzulamasını istediğini arzular.[108] Freudçu süperego formunda Yasa, çılgınca intikamcı ve vahşice sadistik olmasıyla, insanları umutsuzluk ve deliliğe sürükler. Bu ölçüde kinci ve paranoyak Yasa kontrolden çıkmıştır, ölümcül bir zalimlikle egoya karşı savaşır, istikrar adına tahribat yayar ve arzu bezginidir.

Bu yetmiyormuş gibi, Yasa kalın kafalıdır da, çocuksu taleplerine öznenin itaat edemeyeceği gerçeğine duyarsız kalır, şiddetinin kendi amaçları için bile aşırı olduğunu fark etmez. İktidarın kurnazlığı dışında onun tüm küstah kibirine sahiptir. Bu heybetli iktidara kuzu kuzu sadakat sergileyenler en suçlu kişiler olabilir çünkü *Kısasa Kısas*'ın soğuk Angelo'su gibi, boyun eğme hevesleri şiddetli başkaldırı arzularına karşı geliştirdikleri bilinçdışı bir savunu olabilir.[109] Yüce'ye benzer şekilde,

107. Bkz. Franz Kafka için çevirmenin notu, *The Castle* (Harmondsworth, 1962), s. 7.
108. Franco Moretti, *The Way of the World* (Londra, 1987), s. 166.
109. Bkz. Slavoj Žižek, *Did Somebody Said Totalitarianism?*, s. 100.

Yasa, hem dehşetli hem de cazibelidir. Yüce'nin kutsal terörü, Doğa'nın kendine aşkın bir ahlak yasasını korkunç şiddetli yıkıcılığını kullanarak gösterdiği minvaldir. Bu yıkıcı güçler böyle bir kez yüceltildiğinde sönümlenmiş gibi görünür ve tüm göz korkutucu heybetiyle şimdi ahlaki bir otorite şeklini kazanır. Fakat bu otorite kendi içinde temsil edilemediğinden, yalnızca doğa dolayımıyla kurgulanabilir, bu yüzden doğanın kaotik aurasına, hâlâ ona bağlı bir duyarsızlığı taşımak zorundadır. Burada, trajediyle bir paralellik vardır. Trajik yıkım, onu haklı çıkaran kendine aşkın bir yasayı gösterir; fakat yasa, trajik yıkımdaki taşkınlığın, kargaşa ve adaletsizliğin bir işareti olmaktan daha fazlasına sahiptir. Bu durumda, yasanın didişmeye bir çözüm mü yoksa onun en yüksek ifadesi mi olduğunu karara bağlamak kolay değildir.

Her koşulda, düzen ve kudretli bireylik, en azından modern dönemde genellikle birlikte bulunmaz. Hegel, Marx ve Weber'e paralel biçimde, bürokratik devletin aşağı yukarı kahramanlar çağını bitirdiğini düşünmüştü, bu yüzden bir devlet ne kadar istikrarlıysa, renkli isyancı kişiliklerin ortaya çıkma ihtimali o kadar azalıyordu. A. C. Bradley, "pantolonlar, makineler ve polisler" dünyasının "büyük çaplı bireysel eylemler ve çarpıcı olaylar"la ilgili etkisinden yakınır.[110] Kahraman bir dünya niçin pantolonsuz olmalı, tam açık değildir. Ayrıca düzen ve ihlal karşıt kutuplar olamaz çünkü yasa, kendinin ihlalidir. Ayrıca Yasa'nın zorlayıcılığı, otorite kurumlarına genel bir rızayı gerektirir. Onun kökeni, Edmund Burke'un fark ettiği gibi, yasaya aykırı olmak zorundadır çünkü Yasa'dan önce bir yasa yoktur; Yasa'nın tesisi keyfi ve zorlayıcı olmalıdır. Burke'e göre, uygarlaşmış toplum bir süreçtir, bu süreç dolayımında şiddetli köken ya da ilkel suç, insan belleğinden bağışlayıcı bir biçimde silinerek, gayrimeşruluk yavaş yavaş gelişen bir süreç dahilinde normallik şeklinde düzenlenir. Uygarlık, sadece doğallaşmış şiddettir. İnsan tarihinin kökeninde, şimdi politik bilinçdışına itilmiş olan ilksel bir ihlal ya da tabu kırma fiili bulunur ve şiddetli bir travma riski olmaksızın günışığına çıkartılamaz. Bu yasa dışı kaynağı anımsayan radikaller, ilk sahneyi yeniden açar, babanın utancı üzerindeki örtüyü kaldırır, ahlak peçesini toplumsal hayatın kaçınılmaz biçimde lekeli olan kaynaklarından çekerek, Yasa'nın sevimsiz fallusunu açığa vurur.[111]

Yasa ile arzu arasındaki bu danışıklı dövüş, intikam trajedisinde yeterince açıktır. Champan'ın Bussy D'Ambois'i ya da *The Revenger's*

110. A. C. Bradley, *Oxford Lectures on Poetry* (New York, 1955), s. 191.
111. Burke'un bu görüşlerini daha ayrıntılı şekilde şu yazımda tartışıyorum, *Heathcliff and the Great Hunger* (Londra, 1995), 2. Bölüm.

Tragedy'nin Vindice'si gibi intikamcılar, öldürücü bir mantıkla peşine düştükleri insanların bir görüntüsüne dönüşür, onlardan ayırt edilebilmeleri giderek daha da zorlaşır. Eğer Vindice günahkârı cezalandırıyorsa, bunu yapmaktan sadistçe bir zevk de duyar. İntikamcı hem suçlu hem de polis, yani düzenin aynı anda bir bekçisi ve ihlalcisidir. Webster'ın *Amalfi Düşesi*'ndeki otorite simgesi Ferdinand, bir kötülük ucubesidir. Bir intikamcı olarak adalet diye yaygara koparmak, onu yadsıyan ama yamuk karşılıklarını, mübadele değerlerini ve kısır dişe diş mantığını benimseyen belirli bir düzenin içine çekilmektir. Yalnızca mutlak bir red hareketiyle, karşılıksız bir bağışlayıcılık ve vazgeçmeyle bu düğüm çözülerek, ölümcül çember kırılabilir; fakat bu da adaletsizliğin gelişmesine izin verir, dolayısıyla böyle bir aşkınlığı canice bir umarsamazlıktan ayırt etmek kolay değildir. Belki de kendi kendini ateşleyen bu şiddetten, ölümü önceden gösteren, onu merhamet diye bilinen bir göstergeyle okuduğu için her olasılığın eşitlendiği bir üst konuma geri çekilmek gerekiyor. Bu trajik ruh bağlamındadır ki, Walter Benjamin, ölüm'ü sadece trajik hikâye kahramanının sonu değil, onun yaşam biçimi olarak nitelendirir. Fakat bu yapıcı değerler dengelemesi, kaygı verici şekilde bir çeşit kinizme yakındır.[112]

Yasayla başkaldırı arasındaki tüm bu danışıklı kedi-fare dövüşleri, evrensel ideal ve bireysel ihlal arasındaki basit antitez ilişkisine gölge düşürür. Eğer Freud'a kulak verirsek, en daimi arzularımızdan birisi, bir yasa arzusu, bir kendini yaralama tutkusudur. Göreceğimiz gibi, bu, trajik hazda bir rol oynar. Ayrıca ihlal gerçek olacaksa, küçümsediği Yasa da öyle olmalıdır; bu ise, ihlalin çiğnediği belirli bir iktidarı teyit etmeden yapamayacağı anlamına gelir. Şayet sahici olacaksa, suç, bir değeri imlemelidir bu nedenle bir anarşist, neredeyse bir başpiskopos kadar yasa ve düzen fanatiğidir. Marquis de Sade, mantıksal kertede bir nihilist olamaz.

Dorothea Krook'a göre, trajedideki azaplar zorunludur ve hikâye kahramanları masum bile olsa onları kabullenir. Hikâye kahramanlarının acıları kurtarıcı ve kefaret türünde acılar olarak, acının gizemini anlaşılır kılar, ahlak yasasını yeniden olumlar ve uzlaşmayı sağlar. Bunun birkaç trajik sanat yapıtı bakımından doğru olduğuna kuşku yok; ama bu, *Antigone* ve *Othello*'dan *John Gabriel Borkman* ve *The Seagull*'a kadar büyük bir tragedya çoğunluğu için geçerli değildir. Burada söz konusu olan, trajedi yazarlarının değil, eleştirmenlerin ahlaki uyum arzusudur. İnsan ıstırabını evrensel düzenin yarılması ve sağlamlaştırılması gibi görmek, savunulamaz olanı haklı çıkarma denemesidir. Bu, bir gemi

112. Walter Benjamin, *The Origins of German Tragic Drama* (Londra, 1977), s. 114.

kazasındaki ölümlerin, doğanın azametli gücünü kanıtladığını iddia etme anlayışının bir benzeridir. Aslında bu, aşağı yukarı Hölderlin'in görüşüdür; Hölderlin'e göre trajedi, bir insanın zorunlu biçimde kurban edilmesidir, bunun böyle tecelli etmesine imkân veren de doğadır. Bu ve benzeri diğer savunular, Alman idealizminin yüksek tonlu dilini paylaşarak, onun itiraz edilebilir imalarını kolayca atlar. Oysa Doğanın, yüceliğin ve tanrıların dayanılmaz varlığının düşünürleri, trajedinin korku kadar merhametle de ilgili olduğunu anımsamak zorundadır. Şimdi, bu konuya geçebiliriz.

Altıncı Bölüm

Merhamet, Korku ve Haz

Sanat formlarının en erkeksi türü olan trajedi, hayli efemine bir iş olarak başladı. Bunun sebeplerinden biri, akıl dışı sanatın anahtar bir örneği olarak, korku ve merhamet gibi tehlikeli biçimde erkekliğe sığmaz duygulara bulaşmamıza izin verdiği gerekçesiyle, Platon'un onu ideal cumhuriyetinden sürmesidir. Platon, istemeyerek ne kadar hoş olabileceklerini itiraf etse de, sanatta tutkulara kapılmamamız gerekir. Başkalarına duyduğumuz merhamet, onlardan hastalık bulaşması tehlikesi taşır; ayrıca kendimiz için üzülmeksizin başkalarına şefkat duymak da zordur.[1] Leo Tolstoy, hayli benzer bir enfeksiyon teorisine "Şto Takoye İskusstvo"da [Sanat Nedir?] demir atar. Korkuya gelince, onun fazlası devletin bağlı olduğu erkeksi sertlik ve öz disiplin erdemlerini açıkça tehdit eder. Platon'un trajedi konusunda ihtiyatlı olmasının daha itibarlı bazı sebepleri vardır, özellikle de, hakiki bir yasa, bilgelik ve adalet anlayışının onu hayattan saf dışı edeceğine olan inancı. Felsefe, trajiğin panzehiridir. Ama konu, Platon'da, en kötüyü en iyiyle birlikte ortaya çıkarır.

Aristoteles'in bu sansüre verdiği zekice karşılık, Platon'un öncüllerini benimseyen ama onun sonuçlarını yadsıyan *katarsis* öğretisidir.[2] Trajedi, korku ve merhamet gibi zaafa uğratan duyguların fazlasını boşaltıp, duygusal zayıflık tehlikesi altındaki bütün vatandaşlara bir çeşit kamusal terapi sağlayarak, zevkli ve politik değeri olan bir iş görebilir. Korku hissederiz ama köşe bucak kaçmamız telkin edilemez. Deyim ye-

1. Bkz. Plato, *The Republic* (Londra, 1987), s. 374-7.

2. Bu öğretinin (*katarsis*) anlamı son derece tartışmalı bir hale geldi. Burada onu savunmaksızın, sadece özel ve makul çerçeveli popüler bir yorum geliştiriyorum. Aristoteles'in *Poetika*'sı üzerine amirane çalışmasında Gerald F. Else, *katarsis*'in izleyicilere göndermede bulunmadığı şeklinde şimdi modası oldukça geçmiş olan bir görüşü benimsiyor. Bkz. Gerald F. Else, *Aristotle's Poetics: The Argument* (Cambridge, MA, 1957), s. 224-32.

rindeyse, sarsılırız ama eyleme geçirilmeyiz. Bu yönüyle trajik drama, tıpkı sanatı Sovyet insanına özgü yeni duygu türlerini örgütleme ilkesi olarak gören Bolşevik *Proletkult* [proleter kültür] hareketi gibi, devletin askerî ve politik muhafazasında merkezi bir rol oynayarak, bu amaçlara uygun bir duygu karmaşığı örgütler. Fransız neo-klasik eleştirmen Rapin, trajedinin bizleri korkuya karşı katılaştırdığını çünkü yüksek mevki sahiplerinin felakete uğramasına alışırken, merhametimizi ona layık olanlara ayıracak biçimde eğittiğini ileri sürer.

Bu nedenle trajedi, toplumsal hissiyatı bir düzenleme aracıdır, Milton'un *Samson Agonistes*'in önsözünde yazdığı gibi, onun amacı, "sadece tutkuları zevkli bir ölçeğe indirgemek ve yumuşatmaktır."[3] Philippe Lacoue-Labarthe'a göre, merhamet ve korku psikolojik kavramlar değil politik kavramlardır ve Yunan tragedyası gerçekte bir duygu politikasını temsil eder. Merhamet, toplumsal bağa gönderme yapar oysa korku, bu bağın çözülme tehlikesini adlandırır.[4] Bu yüzden merhamet ve korku, genel hatlarıyla Edmund Burke'un estetik üzerine tezinde sırasıyla güzel'e ve yüce'ye atfettiği rolle örtüşür; ilki, zarif yakınlıklar ve genelde toplumsal hayatı bağlayan mimesis edimleri olarak, diğeri ise, bozucu bir dinamik ya da onu yalnızca yeniden ve yeni bir biçimde yaratmak amacıyla çözen erinçsiz bir girişim olarak.[5] Trajedinin güzel'i ve yücelik'i harmanlayarak birbirine kattığı ileri sürülebilir; o, olağan toplumsal sevgi ve politika ilişkilerini mübadele eder fakat onları tam anlamıyla hükmedemeyecekleri bir ötekiliğe açılış olarak göz önüne alır.

Öyleyse Aristoteles'e göre trajik tiyatro, arzulanamaz toplumsal duyguların bir atık çöplüğü ya da en azından bir alıkoyma programıdır. Brecht, izleyicilerin aşırı hassas duygularını şapka ve ceketleriyle birlikte vestiyerde bırakması gerektiğini düşünürken, Aristoteles, sahneden çıkarken bu duyguları ardımızda bırakmamız gerektiğini karara bağlar. Walter Kaufman'ın Aristoteles'i yorumladığı gibi: "Kafası karışık, duygusal insanlar ancak ağladıktan sonra kendini iyi hissedebilir."[6] Ama belki de, kültürel-fark'a hemen hemen bir postmodern duyarlık göstererek, örneğin, Aristoteles teorisinin "kolay heyecanlanan Akdenizli'ler için daha doğru olabileceğini" [7]düşünen I. F. L. Lucas ya da, olur ya, sizin gibi disiplinli tipler için geçerli değildir bu. Sonuçta, Platon ve Aristo-

3. Douglas Bush (der.), *John Milton: Poetical Works* (Londra, 1966), s. 517.
4. Philippe Lacoue-Labarthe, 'On the Sublime', *Postmodernism: ICA Documents 4* (Londra, 1986), s. 9
5. Bkz. Edmund Burke, *Philosophical Inquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and the Beautiful,* The Works of Edmund Burke (Londra, 1906), c. 1 içinde, s. 95 ve 102.
6. *Walter Kaufmann*, Tragedy and Philosophy (New York, 1968), s. 50.
7. F. L. Lucas, *Serious Drama in Relation to Aristotle's Poetics* (Londra, 1966), s. 50.

teles arasındaki çatışma, bugün mimetik ile iyileştirici pornografi ya da medya şiddeti teorileri arasındaki bildik çatışmaya dönüşür. Malzeme, bizi ya gerçek-hayat barbarlığına yönlendirir ya da tamamen karşıt bir etki üretir. Nietzsche, mimetik teoriyi destekledi ve *katarsis* öğretisini reddetti; ona göre, içgüdüler ifade edildikçe güçlendiriliyordu.[8]

Aristoteles *Poetika*'da, merhamet ve korkunun iç içe örüldüğünü iddia eder. Başımıza gelebileceğinden korktuğumuz şeylere göre başkalarına merhamet ederiz, dolayısıyla bu korkuyu hissedemeyenler, başkalarına da duyarsız ve kapalı kalır. Bu nedenle merhamet, bazı modern düşünürlerde olduğu gibi bencildir; fakat yapıtının başka bir yerinde Aristoteles, bu kendine odaklı duyguyla sevecenlik ya da insan sevgisi arasında bir ayrım yapar. *Tekhne Rhetorike*'de [*Retorik*] Aristoteles şu noktaya dikkati çeker: Merhamet, acı bize ait gibi görünecek kadar nesnesine yakın olduğunda korkuya dönüşür. Şu halde iki duygu arasındaki bir sınıra doğru baskılanan ayrım, neredeyse belirsiz duruma gelir. Her ikisi de imgeleme yerleşmiştir; merhamet durumunda, bir başkasının duygularını yeniden kurgulamaya, korku durumunda, başımıza gelmesi mümkün olaylara ilişkin bir görüş alanına. Aristoteles, talihsizliğine kendi sebep olan insanlara duyabileceğiniz merhameti önemsemez; Martha Nussbaum'un paylaştığı bu görüşe katılmadığımızı, daha önce bu çalışmada tartışmıştık.[9] Arabasının direksiyonunu bir anlık kızgınlıkla aniden çeviren ve uğradığı kaza sonucu kolunu bacağını yitiren biri karşısında üzüntü hissetmemek, oldukça acımasız bir tutumdur. Ancak Nussbaum yararlı bir şekilde, özellikle merhamet Aristoteles'in düşündüğü kadar bencilse, potansiyel olarak kendinizi savunmasız ya da tehlikede hissetmeksizin merhamet duyamayacağınızı da vurgular.

Bu konuda her eleştirmen, Aristoteles kadar inatçı değildir. Sempati konusundaki görüşleri Adam Smith'ten etkilenen yufka yürekli Lessing, kötü insanların duygularını bile anlayıp paylaşabileceğimizi düşünür.[10] David Hume, "bizden tamamen farksız olanlar gibi, yabancılara da merhamet ettiğimiz"i savunur.[11] Fakat burada, önceki bölümde söz ettiğimiz gizli bir ikilem vardır. Eğer hikâye kahramanı fazla kusursuzsa, fazla edilgen olma riskine girer ve acıları itici bir hal alır; üstelik evrensel düzen savunucuları yüzünden, trajediyle adaletin fazlaca ilişkili olduğunu savunmak da kolay değildir. Fakat kendi düşüşünde sorumluluk sahibiyse, onun duygularını nasıl anlayıp paylaşabileceğimizi, uğradığı

8. Bkz. Friedrich Nietzsche, *Human All too Human* (Edinburg ve Londra, 1090), c. 1, s. 191.
9. Bkz. Martha Nussbaum, *The Fragility of Goodness* (Cambridge, 1986), s. 384.
10. Bkz. J. G. Robertson, *Lessing's Dramatic Theory* (Cambridge, 1939), s. 362.
11. David Hume, *A Treatise of Human Nature* (Londra, 1985), s. 417.

felaketi hak edilmiş bir statüden ziyade nasıl trajik nitelikte duyumsayabileceğimizi anlamak, bazı eleştirmenler açısından zordur. Fakat yine de, ters veya uygunsuz bulduğumuz kişilerle duygudaş olabiliriz. Oscar Mandel, Emma Bovary'den romanı trajikleştirecek kadar hoşlanıp hoşlanmadığımız sorusunu sorar; oysa ondan hoşlanalım ya da hoşlanmayalım, Emma trajiktir.[12] Onun iş hayatının trajik olup olmadığını yorumlamak için bilmemiz gereken, yalnızca onun bir insan olması gerçeğidir, çekiciliği, özyıkımı, azizeliği ya da soyluluğu değil.

Bu nedenle, merhametin temelinde potansiyel bir zayıflık ya da bir yarık vardır. Bu yarık, nahoşça *de haut en bas*[13] *bir* olaydan, oldukça cılız bir ses çıkmasına yol açar. Eğer bir insan olarak kendimize tam anlamıyla yeterliysek, başkalarına merhamet duyamayız; olsa olsa kendimize dair bir psikopat duyarlığına sahip olabiliriz. *Troilus and Cressida*'nın [Troilus ve Cressida] önsözünde John Dry'ın yaptığı gibi, merhameti "erdemlerin en soylusu ve en tanrısalı" saymak, yanlış anlamaya neden olabilir; fakat merhametin öznesine kıyasla nesnesinden daha kolaylıkla söz etsek bile, o, tam anlamıyla iğrenç bir hamilik de değildir. George Eliot'un *Adam Bede*'sinde Hetty Sorel'in özel trajik statüsü bu yolla inkâr edilir. Gerçekte bazı eleştirmenler, trajedi ve merhameti huzursuz iki dost gibi görür; trajik gördüğünüz insanlara tepeden bakmazsınız oysa merhamet, tam da böylesi bir tenezzülü gerektirebilir. Hegel, trajedide alelade duygulardan üstün olması gereken merhamet karşısında, küçümseyici bir yaklaşım sergiler. Onun deyişiyle, "salt" korku ve adalet, yüksek sanatsal ereklerin altında yer alır. Hegel'e göre Yahudi halkının uzun süren trajedisi, ne terör ne de merhamet, yalnızca dehşet uyandırabilir. Yunan mirasının güzelliği ve ihtişamından eser yoktur onda; çünkü Yahudilerin bütünüyle aşkın olan Tanrı'sı, kutsal olanı insansal alanda bedenleştiremez. Hegel'e göre Yahudi trajedisi –trajedi teorisini darmadağın eden çapraşık saçmalıklarıyla bir Hegel yorumcusunun sözcüklerini aynen aktarırsak– "trajik bir boyuttan yoksundur."[14]

Aristoteles'in öğretisi hastalığı benzeri ile tedavi eder: Trajedi, korku ve merhamet hislerini, yalnızca onlardan arındırmak amacıyla harekete geçirir, kontrollü bir dozda izleyiciyi terör ve şefkatle besleyerek onların fazlasını boşaltır. Bu duygulardan haz almamıza izin verilir fakat yalnızca onları zayıflatan ve çaptan düşüren bir süreç dahilinde. Bu nedenle trajedide, duyguları, boşaltmak amacıyla harekete geçiren garip bir do-

12. Oscar Mandel, *A Definition of Tragedy* (New York, 1961), s. 90.
13. Fr. *Yukardan aşağıya doğru, kibirli, lütufkâr ya da mağrur şekilde anlamında.* (ç.n.)
14. Miguel de Beistegui ve Simon Sparks (der.), *Philosophy and Tragedy* (Londra ve New York, 2000), s. 13.

lanımlı nitelik vardır. Nasıl ki trajediye tepkimiz, çarpıcı şekilde acıyla hazzı birbirine katıyorsa, bu arınma süreci de benzer biçimde ikircikliдir: Açığa çıkartılan duygular acıtıcı fakat gevşeme faslı zevklidir. Bu acı verici ölçüde ağır olan yükü eğlenceli boşaltma işini, usturuplu bir sessizlikle geçiştirebiliriz. Ancak bu acı ve haz diyalektiği, katlanmış bir diyalektiktir çünkü bu her iki duyumsama, evvela merhamet ve korkuyla işbaşındadır. Yüceyle büyülenmiş ve terörün büyüleyici olabileceği fikrine yabancı olmayan bir çağ olarak on sekizinci yüzyıl, merhametin içerdiği duygusallıktaki kendini beğenmiş coşkunun çok iyi farkındaydı.

Bencillik nasıl merhamettir? Thomas Hobbes, onu karakteristik olarak egoist bir tarzda anlar: "Başka birinin felaketini algılamaktan ötürü, kendimize yönelik bir gelecek felaketi hayal etmek ya da kurgulamak".[15] Merhamet, zarardan bağışıklığımızı başka birinin mutsuzluğu karşılığında bize uygun biçimde anımsatan, bir *Schadenfreude* türü olabilir. Joseph Addison, bu çerçeveyi sadist bir sınıra kadar götürür: Kahraman ne kadar mutsuzsa, o kadar zevk alırız. Amartya Sen'in deyişiyle, "denebilir ki, sempati temelli davranış, önemli bir anlamda egoisttir çünkü birey başkasının hazzıyla hoşnut edilmiş, başkasının acısıyla acı çekmiştir, bu yüzden kişinin kendi faydasının peşinden koşması, sempatik davranışla desteklenebilir."[16] Kant gibi Amartya Sen için de, başkasının duygularını kopyaladığımız ya da kendimize yansıttığımız görgücü ya da Humecu bir sempati kavramı, ahlakın temelini seslendiremez çünkü daima bencil bir alt-metni açığa vurmak zorundadır. Ancak sempati ve empati, trajedi teorisinde hep açık biçimde ayırt edilmez. Salt sempati davranışında ahlaki bir değer yoktur. Hayalî bir özdeşim etkisi olarak Henry Kissenger olmak, ona merhamet duymanız anlamına gelmez, özellikle de bu merhameti duyan kişiliği henüz askıya almış olmanız nedeniyle. Sempati, ayrı kimliklerin varlığını imler. Eğer Keats, bülbül olmayı becerirse, mantıksal olarak olaydan bir tatmin elde edemez çünkü çevrede bu tatmini elde edecek bir Keats kalmaz.

Diyelim ki, felsefi egoistlerin ileri sürdüğü gibi, senin derdini, yalnızca aynı sıkıntıyı kendimin de yaşayabileceğini hayal ettiğim için paylaşıyorum; oysa, duygudaş olmakla, hissetmek/duymak arasında bir fark vardır. Senin acını hissetmek, onu mimetik olarak kendimde yeniden oluşturmak anlamında, senin acını paylaşmak zorunda değilim. Sana acımamla, senin acını hissetmem/duymam arasında fark vardır. Bir insanın acısını anlayıp paylaşmanın, o acıyı hissetmeyi gerektirdiğini

15. Thomas Hobbes, *English Works,* der. Sir William Molesworth (Londra, 1890), c. 4, s. 44. Hobbes'un sık geçen italiklerini kaldırdım.

16. Amartya Sen, 'Rational Fools: A Critique of the Behavioral Foundations of Economic Theory', *Philosophy and Public Affairs* no. 6. 1977.

sanmak, Romantik bir hatadır. Bu hata, örneğin, bir adamın niyetini anlamak için, onun zihnine bir giriş yolu bulmanız gerektiği fikrinin duygusal bir eş değeridir. Görgücülük, Romantizm üretir: Tamamen kendi ıssız dünyalarımıza hapsedilirsek, yalnızca imgelem, sezgi ya da ahlak anlayışı gibi olağanüstü bir meleke aramızdaki uçurumu geçebilir. Fakat doğum yapmanın sancılarını yaşamış bir kadının duygularını anlayıp paylaşabilirsiniz, bunu yapmak için, o sancıları deneyimleyebilecek bir anatominiz olması gerekmez, tıpkı hayatınız boyunca flüt çalmaksızın, bir flütçünün berbat olduğunu söyleyebileceğiniz gibi. İflas etmiş olan ve siz hiç iflas etmediğiniz için duygusal desteğinizi şiddetle geri çeviren birini teselli etmek zordur, o, sempati kavramını idrak edememiş biridir. Bir insanın sorununu, ondan çok daha kuvvetle hissederek paylaşmamız da mümkündür. Belki de salt kendimi intihara uzak hissetmek adına sizi ümitsizlikten kurtarmak istiyorumdur. Fakat, insanlara yardımda bulunma arzusu dışında bir şey hissetmeksizin onlara yardımda bulunmak da isteyebilirsiniz, tıpkı birinin ıstırabını dindirmeye yönelik en küçük bir dürtü hissetmeksizin, onun ıstırabıyla empati kurabileceğiniz gibi. Onların hak ettiği cezayı bulduğunu düşünebilir, üzüntülerinin estetik temsilinden keyif alabilir veya kendinizi duyumsama zevkine son vermeye mazoşistçe isteksiz olabilirsiniz.

Filozof Henri Bergson, merhamet yalnızca birinin acısını anlayıp paylaşma sorunu olsaydı, zevk vermeyeceği için ondan uzak duracağımızı savunur; merhamet, yardım etme arzusunu da ifade etmelidir. Fakat Bergson, merhametin bir acı çekme arzusunu da ifade ettiğine inanır: "Bu nedenle merhametin özü, bir kendini-alçaltma gereksinimi ve aşağıya yönelik bir arzudur."[17] Bergson'a göre, hakiki merhamet, çekilen acıya ortak olmakta değil, onu arzulamakta bulunur. Yoksul birinin duygularını anlayıp paylaşmamız, aşağıyı onlar kadar hissetmeye yönelik bir kendini alçaltma ihtiyacından dolayıdır. Bergson, sanki Doğa'nın ıstıraba neden olan büyük bir adaletsizlik taahhüt ettiği, böyle bir adaletsizlikle suçortaklığından kendimizi bu tür, "doğal-olmayan" bir arzuyla kurtarmanın zorunlu olduğu görüşündedir. Her şeye rağmen, mazoşizm bu kadar kolayca ikram edilmez. Sempati empati olmasa bile, bir başkasının kederiyle yüz yüzeyken onu yoğun biçimde hissedebiliriz, üstelik bu, hem yürek parçalayıcı hem de hoş olabilir. Dostoyevski'nin *Suç ve Ceza*'da yazdığı gibi: "Hepimizin başına gelebilecek bir felaket, ansızın komşumuzun başına geldiğinde, içten gelen merhamet ve şefkat duygularımıza rağmen, tuhaf ve gizli bir memnuniyet ışıltısına onun en yakın akrabaları arasında bile hep rastlanır" (2. Kısım, 7. Bölüm).

17. Henri Bergson, *Time and Free Will* (Londra, 1971), s. 19.

Hobbes merhamet konusunda bir egoistse, David Hume, bir yarı-egoisttir. *İnsan Doğası Üzerine Bir İnceleme*'de Hume, Aristoteles'in tersine, korkunun merhameti gerektirdiğini ileri sürerek, merhameti doğrudan trajediyle tartışır. Fakat, "sempati" burada belirsiz bir terimdir, şefkat ya da merhametten çok, bir başkasının duygusal durumunu katışıksız tahayyül edebilmeyi ifade eder. Bunun mantıksal sonucu şudur: Yalnızca neyden korktuğumuzu tahayyül edebilirsek korkabiliriz. Hume, kendiliğinden izlenimciler ya da doğal mimetik hayvanlar olduğumuzu, başkalarının duygularına canlı biçimde açıklığımızla, bu duyguları kendimizde yeniden üretebildiğimizi düşünür; ancak, bencil ya da özgeci kişinin ne ölçüde bu yetide olduğu açık değil. Hume, güleryüzlü, toplumcu bir ruhtur ama insanlığın çıkarcılığını küçümseyici bir anlayışla, uçuk, dünyevi bir ruhtur da. Onun bu iki boyutu, konuyu ele alırken biraz belirsiz biçimde kaynaşır: "Bir başkasının hazzını dolaysızca gözlemlemek, bize doğal olarak haz verir bu nedenle kendimizinkiyle karşılaştırıldığında acı üretir. Onun acısı kendi içinde dikkate alındığında bize acı verir ama kendi mutluluk idemizi büyütür ve bize haz verir."[18]

Böylece özgecilik ve kişisel-çıkar, sempati ve *Schadenfreude* kaynaşır; fakat durum, ilk elde bunun akla getirdiğinden biraz daha iyidir. Bir yanda, eğer başkasına duyulan sempati gerçekte doğalsa, terlemek ya da nefes alıp vermekten daha üstün nitelikli bir şey olamaz. Öte yandan Hume, başkalarının mutsuzluğundan kötü niyetlice zevk aldığımızı değil, sadece mutluluğumuzun karşıtıyla geliştiğini ileri sürer. O buna, "ters merhamet" adını verir. Hume, başkalarının hazzına içerlediğimizi de söylemez, sadece ondan yoksunluğumuzu acı veren biçimde açığa kavuşturduğunu belirtir. Yine de merhamet neden acıyla hazzı iç içe geçiriyor, Hume açısından tam manasıyla açık değildir: Haz benmerkezlidir oysa acı ötekine ilişkindir. Bu, hissetmek ile bir şey *hakkında/üzerinde* hissetmek arasında daha fazla bir ayrıma neden olur: Bir başkasının acısını ya da hazzını, kendiliğinden, mimetik olarak hissederiz; ama onun hakkında, kavramları, yargıları, kıyasları vb'lerini içeren hislere de sahibizdir. Ancak bu, o kadar keskin bir farklılık değildir çünkü bir başkasının hazzından haz duymak sadece doğal refleksleri değil, çıkarları da kapsar. Bir başkasının zevkinden zevk alırız fakat çıkarcı sebepler gereği böyle yapmak da hoşumuza gider.

Doğal sempatilerin ahlaki-olmayan sempatiler olması, on sekizinci yüzyıl İrlanda filozofu Francis Hutcheson için de bir sorundur.[19] İs-

18. Hume, *A Treatise of Human Nature*, s. 424.
19. Hutcheson'a ilişkin bir yorumlama için bkz. Tery Eagleton, *Heathcliff and the Great Hunger*

koçya iyilikseverlik okulunda ateşli bir Hobbes-karşıtı olan Hutcheson, her türlü akıl yürütme ve kişisel çıkardan önce, başkalarına yönelik doğuştan gelen ve kendiliğinden varolan bir merhamete sahip olduğumuza inanır.[20] Hutcheson'a göre, önyargısızlık yapmacık bir yansızlığı değil, benliğin başkalarına doğru merkezsizleşmesi anlamına gelir ve bu sempati pratiği denen şeydir. Kendi çıkarlarımıza kayıtsız kalarak bir başkasının iyiliğini arzulamak, postmodenizme göre gayrimeşru bir yansızlık, daha geleneksel etik düşünceye göreyse sevgi olarak bilinir. Shaftesbury gibi Hutcheson'a göre, erdem, kendi içinde bir amaç, insanın varlığına derinlemesine kök salmış olan bir ödevden ziyade haz meselesidir, dolayısıyla ahlak duygusu, yoğun, yarı-estetik bir hoşlanma kaynağıdır. Akıldan ziyade duygularla yönetildiğimiz ve her türlü rasyonel öngörüden önce başkalarına merhamet duyduğumuzu kabul eden Hume, bu öğretiyi bir ölçüde Hutcheson'dan miras alır. Fakat bu Hutcheson-benzeri kendiliğindenlik, Hume'a göre kişisel-çıkardan tamamen ayrı değildir çünkü "kendi çıkar kaygımız bize, bir ortağın hazzı durumunda haz, acısı durumunda acı verir."[21] Ancak aynı sebeple, başkalarını zarara sokmak, onların bize duyduğu nefretin, bizde bir kendinden-nefret duygusuyla yansımasına yol açmak zorundadır. Hume'a göre, "alışkanlık ve ilişki bizi derinlemesine başkalarının duygularına sokar; onlara hangi geleceğin eşlik edeceğini düşünürsek düşünelim, bu gelecek imgelem yoluyla şu an canlandırılır ve kendimizinmiş gibi işler."[22] Bunun bencil bir tutumdan çok özgeci bir tutum olup olmadığını söylemek kolay değildir.

Böylelikle trajedinin haz ve acıyı özgün biçimde kaynaştırmasını açıklamanın birkaç yolu vardır. Hume'la birlikte, haz ve acının bir başkasının üzüntüsüne tanıklık ettiğimizde karşılıklı var olduğunu; ya da acı veren duyguların trajedide hoş bir biçimde arındırılabildiğini; trajedinin üzücü içerikleri sanatsal olarak eğlenceli tarzda sunduğunu; ya da onun uyarırken bile, gözdağı veren ve korkutan yüceyle içli dışlı olduğunu ileri sürebilirsiniz. Daha da ileri gidip, trajik hazzı başkasının mutsuzluğundan alınan tamamen katışıksız bir zevk olarak da tanımlayabilirsiniz. Fakat Nietzsche dışında, bunu yapacak kadar cüretli olan çok az kişi vardır.

(Londra, 1995), 3. Bölüm.

20. Örneğin, bkz. Hutcheson'un şu yapıtları; *An Inquiry Concerning the Original of our Ideas of Virtue and Moral Good*, tıpkı basım, L. A. Selby-Bigge, *British Moralists* (Londra, 1897) içinde. *Short Introduction to Moral Philosophy* (Glasgow, 1747), *An Essay on the Nature and Conduct of the Passions and Affections* (Glasgow, 1769) ve *A System of Moral Philosophy* (Londra, 1755).

21. Hume, *A Treatise of Human Nature*, s. 432.

22. A.g.e., s. 437.

Jean-Jacques Rousseau, merhametin her türlü düşünümü önceleyen doğal gücüne inanan bir diğer düşünürdür: "Bozulmuş törelerin bile pek yok edemediği doğal acıma gücü işte böyledir. Tiyatro temsillerimizde, zorbanın yerinde kendisi bulunsaydı düşmanının çektiği işkence ve acıları daha da artırmaktan geri kalmayacak olan bir kimsenin, bir bahtsız kişinin mutsuzluğu karşısında yumuşayıp gözyaşı döktüğünü her gün görürüz."[23] Şefkate boğulmamıza yol açacak kadar uyduruk bir şeye güvenmemiz gerekse, Rousseau'nun görüşünde insan soyu belki de çoktan tükenmiş olurdu. Rousseau, merhameti her toplumsal erdemin kaynağı olarak tanımlar; Merhamet, yasa ve ahlaklılık rolünü oynayan ve insanı canavarlardan kurtaran duygudur. Merhametin yalnızca empati ya da kendimizi acı çeken birinin yerine koyma duygusu olduğu varsayımını evirip çevirir fakat oldukça acayip biçimde, Rousseau, bunun özgecilik savunusunu zayıflatmak yerine güçlendirdiğini düşünür.

Aziz Augustinus, *Confessiones*'te[24], ümitsiz bir durum karşısında kendini aciz bulan merhamet türünde bir zalimlik damarı olduğunun farkındadır. Buradaki düş kırıklığı, kişinin kendi acizliği karşısında ruhsal bir savunuyla, sadizm halinde irinlenebilir. Örtük ütopyacı dürtüsüne aykırı düşen merhamette, *post-factum* [iş işten geçtikten sonra, olay sonrası] bir yazgıcılık vardır. Schopenhauer, tam da değiştirilemediği için dünyaya derin bir üzüntü duyar. Samuel Beckett, alaycı bir üslupla, trajedide acı çeken kişinin, en azından seyircinin ümitsizliğinden korunduğu yorumunda bulunur; fakat bu, başka dramalardan çok onun oyunları için geçerlidir.[25] Merhamet, sadece felaketin halihazırda gerçekleştiği ve bize düşen şeyin ona yas tutmak olduğuna dair bir göstergе olabilir. Can sıkıcı biçimde o, mutsuzluk çevresinde parazitlenir. Bu anlamda, duygu konusunda ilk tarihsel tartışmalardan birinin tiyatro bağlamında ortaya çıkması isabetlidir; bu, sahneden fiziksel olarak ayrılan seyircinin, toplumsal gelenek ve kurmacanın doğası gereği eyleme müdahale edemediği, önceden senaryolaştırılmış bir felaket, doğal akışını öngörüldüğü yönde ve seyircinin arzusuna kibirli bir kayıtsızlıkla sürdürürken, seyirciye kalan tek şeyin, korkudan donakalmış halde onu izlemek olduğu bir bağlamdır. İnsanın değerini ve özneyi olumlayan tiyatro, belirli bir yapı dahilinde, yazgının, edilgenliğin ve yabancılaşmanın canlı bir görüntüsünü sağlar. Merhamet, bir izleyici sporudur.

Dolayısıyla Brecht, tiyatral aygıtın yarattığı yabancılaşmayı politik olarak yapıcı bir güce çevirmeye ve yazgı yanılsamasını sahnede dağıt-

23. Jean-Jacques Rousseau, *A Discourse on Inequality* (Londra, 1984), s. 100. [*İnsanlar Arasındaki Eşitsizliğin Kaynağı*, Çeviren: R. Nuri İleri, Say Yay., İstanbul 2009].
24. *İtiraflar*, Çev. Çiğdem Dürüşken, Kabalcı Yay., 2010
25. Samuel Beckett, *Proust* (Londra, 1931), s. 29.

maya çalışarak, onu dönüştürecektir. Empati, epistemolojik bir yakınlık olabilir ama hayal edilebilir bir çapraz uzaklığı da talep eder; bu durumda izleyicinin düş kurmasına izin veren mekân, onları sorgulamaya yüreklendiren bir mekâna çevrilebilir. Dolayısıyla empatinin reddi ve merhamet eleştirisi, biçimin içerikle ilişkisi gibi birbiriyle bağlantılıdır. Blake gibi Brecht için de, merhamet, sömürünün dünyaya giydirdiği ağlayan bir yüzdür. Aslında *Die Dreigroschenoper*'de [Üç Kuruşluk Opera], başlı başına büyüyen bir endüstri haline gelir.

Raymond Williams'ın deyişiyle, on sekizinci yüzyıl boyunca "merhametin saltanata karşıtlığı"[26] orta sınıf insancıl muhalifleriyle geleneksel egemen düzene karşı yürütülen ideolojik bir taarruzla birleşir. Takdirden (kahramanca ve aristokratik), merhamet ve duyarlılığa (evcil ve burjuva) bir kayma vardır. Merhamet, iyimser bir on sekizinci yüzyıl aktörüdür.[27] Pathos, ağlamaklılık, *sevecenlik*, ezik-eritici duygular, evcil diyanetler, misafir odası şövalyeleri, duygusal iyimserlik, duyarlık ve iyilikseverlik kültleri, eski usul pagan yazgıcılığı yerine Hıristiyan tanrısal inayetine ümitli bir tevekkül: tüm bu baygınlık ve ağlayıp sızlanma, üst sınıf barbarlığı ve azametinin etkili bir eleştirisi olup, büyük ölçüde trajedinin doğasıyla uyumsuzluk gösterir. Aslında önde gelen savunucusu Lessing aracılığıyla trajedi, duygusuz soyluluğun geleneksel arazisini, yani neo-klasik dramayı kenara iten saf kan bir tarihsel revizyonizmi kuşatarak, geleneğin ana çizgilerini, dosdoğru Yunanlar ve Shakespeare'den bugünkü orta sınıfa doğru yeniden çizer. Bu cüretli yeni kartografinin bir sonucu, trajedi teorisinin hâlâ belini tam doğrultamadığı sahte bir Sophokles ve Shakespeare ittifakıdır.

Lessing'in draması *Bilge Nathan*, olumlu bir uzlaşma ve kucaklaşma cümbüşüyle sonlanır oysa Voltaire'in duygusallık trajedileri akıldan ziyade duyguya, benzer şekilde başvurur. "Sizi ağlatmıyorsa bir trajedi nedir?" sorusunu sorar Voltaire: *Oreste* gibi bir oyun sürekli inilti ve ağıt sesleriyle yankılanır. Anne sevgisini konu eden bir drama olan *Merope*, iyimserliğin sağlam temelini açığa vurur: İnsan doğası esasen cömerttir, despotlar çoğunlukla mutsuz insanlardır, kadınlar ve erkekler, kötü talihin saf kurbanlarıdır. Voltaire'in bu trajedisi, Rousseau'nun *La Nouvelle Héloïse*'ini haber veren duygusal bir canlılık sergiler. Rousseau'nun bu yapıtında bir yasak aşk meselesi, trajik bir seyir ekseninde Julie'nin Saint-Preux ve onun rehabilatasyonundan vazgeçmesiyle başka bir eksene kayar.

Birkaç trajedi yorumcusu, Aristoteles'deki merhamet ve korku kategorilerinin geçerliliğini sorgular. James Joyce, *A Portrait of the Artist*

26. Raymond Williams, *Modern Tragedy* (Londra, 1966), s. 92.
27. On sekizinci yüzyıl hayırseverliği/cömertliği ve aşırı duygusallığını daha kapsamlı biçimde şu metinde tartışmıştım, *Crazy John and Bishop* (Cork, 1998), 3. Bölüm.

as a Young Man'da[28], bu kategorileri, acı çeken kişiye verilen bir tepkiyle, acının nedenine verilen bir tepki arasında bölüştürerek, onlara fazladan skolastik bir büklüm ekler. Oysa, neredeyse en karşıt görüşlü eleştirmen olan Oscar Mandel, trajediye verdiğimiz tepkideki karmaşıklığın, mekanik biçimde iki belirleyici ve zorunlu duyguya bölünmesini adamakıllı kuşkuyla karşılayarak, şaşırtıcı biçimde olumsuz bir tutum sergiler.[29] Walter Kaufmann, sıradan bir izleyicinin bir Oidipus ya da Prometheus'un yazgısıyla karşılaşmaktan korktuğu hususunda kararsız kalırken, Raymond Williams, "izleyiciyi tarafsız ve genel bir duygu tüketicisi gibi gören" on sekizinci yüzyıl kültüründen, küçümseyici bir üslupla söz eder.[30]

Korku-ve-merhamet, trajik deneyimin kesinlikle yetersiz bir formülüdür. Bu formülün sonunda varacağı tek yer, trajedi sözcüğünün tüm karmaşıklığı dahilinde, onda insanı ıslah eden bir şey olduğu görüşüdür; aşağılayıcı, baş eğdiren, şok eden, tersleyen, sınırlayıcı, arındırıcı, disiplin altına alan, sertleştiren bir şey. Ancak formül indirgeyici olsa bile, trajedinin gerektirebildiği bir ötekilik ve yakınlık diyalektiğini de bir ölçüde akla getirir. Kabaca söylemek gerekirse, merhamet bir yakınlık meselesidir oysa korku, ötekiliğe bir tepkidir. Aziz Augustinus, *İtiraflar*'da, onu aydınlatan, terörle ve aşk ateşiyle dolduran bir ışıktan söz eder: "Ondan bütünüyle farklı olduğum için terörle, ona yakın olduğumdan dolayı aşk ateşiyle."[31] Gerçekte bu duyguları karşıt duygular olarak görmek mümkündür: Sevginin karşıtı, belki de nefretten çok korkudur. Thomas Hobbes, tüm insani eylemlerin ya kibirden (gerçekte iktidar arzusu) ya da korkudan kaynaklandığını, kibirin insanı bir nesneyi sahiplenmeye, korkunun ise ondan tiksinmeye/onu reddetmeye sürüklediğini belirtir.[32] Trajik merhamet ve korkuda olduğu gibi, olayların içine ya sürüklenir ya da dışına itiliriz. Bu mekanik arzu ve tiksinti psikolojisi, I. A. Richards'ta geçerliliğini hâlâ sürdürüyor. Richards'a göre trajedi, bir yaklaşma dürtüsü olan merhameti ve bir geri çekilme refleksi olan korkuyu kusursuz bir dengeye sokar.[33] Cambridge'de öğrencilik yapmış ve büyük olasılıkla Richards'ın derslerinden haberdar olan Malcolm Lowry, *Under the Volcano*'da[34] bu formülü aktarır; fakat ironik biçimde üçüncü bir olasılığı ekler:"Kanımca, olduğunuz yerde

28. *Sanatçının Bir Genç Adam Olarak Portresi*, Çev. Murat Belge, İletişim Yay., 2011.
29. Mandel, *A Definition of Tragedy*, s. 68.
30. Williams, *Modern Tragedy*, s. 27.
31. *The Confessions of St. Augustine* (Londra, 1963), s. 201.
32. Sir William Molesworth (der.), *The English Works of Thomas Hobbes* (Londra, 1839), c. 7, s. 73.
33. I. A. Richards, *Principles of Literary Criticism* (Londra, 1963), s. 245.
34. *Yanardağın Altında*, Çev. Sinan Fişek, Can Yay., 2010.

kalmak en iyisidir" (8. Bölüm). *Dialektik_der_Aufklärung*'un[35] hayli farklı dünyasında, Max Horkheimer ve Theodor Adorno, özdeşleşme ve korku –dünyaya mimetik bir katılma arzusuyla, bunun beraberinde getirdiği yabancı güçlerce üstlenilen terör– arasındaki gerilimi irdeler.

Bir başkasının acısıyla karşılaştığımızda, "bu ben olabilirdim!" ile "iyi ki bu ben değilim!" "bu ben olmamalıyım" (trajedinin didaktik mesajı) ile "bu ben olamam!" arasında bocaladığımızı hayal edebiliriz (nasıl tanımlarsam tanımlayayım, burada bir ötekilik tortusu aynen kalır). Öyleyse, "bu benim-ile-bu ben değilim" merhamet-ve-korku talimatının el yordamıyla aradığı şeyin bir parçasını kristalleştirebilir. Belki de ensestin trajik sanatta sürekli yinelenen izleklerden biri olmasının bir nedeni de budur. Ensest, bir ironi türüdür, onun vasıtasıyla bir şey korkunç derecede karışmıştır (kız kardeş/kız çocuğu, baba/erkek kardeş), dolayısıyla o, hem kendisidir hem de başka bir şeydir; bu basınç, trajik formun kıt ekonomisinde yansıtılır ve ensest, sanki çelişkilerle yüklü bu gergin yapıyı bir öz-parodi noktasına doğru baskılar. Ensest bir çocuğun sonradan kendi annesiyle evlendiği Thomas Mann'ın *Der Erwählte*'sinde[36] olduğu gibi, bu karışmışlık bir çifte ensestle de karıştırılabilir. Ensest, olayları aile içinde saklamak ve böylece bu dehşetli surette çarpık marazlar topluluğuyla ortaya ne çıkabileceğini açığa vurmak sorunudur. Aristoteles *Poetika*'da, trajedinin genelde bir aile meselesi olduğuna işaret ettiğinde, belki de söylemek istediğinden daha fazlasını kastetmiş oldu. Fakat ensest, bir yakınlık ve ötekilik, bir kimlik ve farklılık bilmecesi oluşuyla, insanın ötekine doğru süzülüp gittiği bir kerteyi de işaretler. Aşırı yakınlık, ironik biçimde yabancılıkla sonuçlanır çünkü hem ilişkili kişiler arasındaki farklılaşma yasasının keskin eşiğini yıkar, hem de kendi kimlik kaynaklarına çok yakın olmak, orada sizi pusuda bekleyen travmatik bir ötekilikle karşı karşıya kalmaktır. Anne ya da babayla karışmak, ışık fazlasıyla körleşen Oidipus gibi, kendi kimliğinin tabulaştırılmış kaynaklarına çok yakın olmaktır. Herhangi bir bilme edimindeki gibi, yalnızca kendinize karşı bir uzaklık tesis ederek ne olduğunuzu bilebilirsiniz; fakat bu, farklı bir yabancılaşma riskini de oluşturur.

Ensest, Sophokles'in *Kral Oidipus*'u gibi, her yönüyle aritmetiktir, çözümlenemez eşitsizlikler ya da matematiksel imkânsızlıklar hakkındadır ("iki, dörde eşittir" "bir, ikiye bölünmez"). Ayrıca, başkalık'ın yakınlık'ın temeli olması gibi bir paradoksla da alakalıdır. Aksi halde, yalnızca kendimizle ilişkili kalma narsizminden kurtulamayız; fakat

35. *Aydınlanmanın Diyalektiği*, Çev. E. Öztarhan, N. Ülner, Kabalcı Yay., 2010.
36. *Seçilen*, Çev. İris Kantemir, Can Yay., 1998.

bu bile, Delfi'nin kehaneti gibi, bana kim olduğumu söyleyebilen biri olmaksızın kavranamaz. İnsan ilişkisinde bir kendini-engelleme ya da düşünülmez kalan bir şey vardır ve ensest sadece onun yabancıl bir örneğidir. Kız kardeşler için kız evlat olmak ve erkek kardeşler için oğul olmak, aslında ilişkilere gömülü bir muammayı yansıtır. Benliğin merkezinde, ona acımasızca kayıtsız bir yabancılık bulunur; ama onsuz ne söz, ne de bireysellik olamaz. Yalnızca gözlerinin ışığı söndüğünde tam olarak gören Oidipus gibi, görmemize imkân veren bir kör noktadır o. Oidipus, başkalarına hem eloğlu hem de hısımdır, böylelikle merhamet ve korku, dramada akraba ve yabancı bağlamında işleyişini sürdürür.

Bilmeceler üstadı Oidipus, denklem ve eşdeğerliklerini, yalnızca süreç içinde kendini sıfıra eşitlediğini, sefil bir sürgün şifresine dönecek heybetli bir krallık figüründen kendini çıkartarak, hesap dışı kaldığını keşfetmek için çözer. Gizlerini açığa vurması için doğayı sfenks şeklinde zorlayan kimse, yasa dışı aşkıyla doğayı da ihlal eder. Ensestli kişi, çığrından çıkmıştır, sembolik hısımlık düzenini bozan ama onun gizil çelişkilerini gösteren, böylelikle dışlandığı belirli bir krallığın yasak hakikatini bedenleştiren bir jokerdir o. Göreceğiz ki, eşikteki tüm figürler gibi, saygıdeğer ve kirli, kutsal ve lanetlidir; bu, ölmek için Kolonos'a vardığındaki Oidipus'un durumudur. Ensestli kişi, temel ayrımları karıştıran iğrenç bir şeydir; fakat mademki arzu bu sınırlar arasında ayrım gözetmiyor, bu üzerine çamur atılmış figür, dünyanın, toplumsal bilinçliliğin, adsız bir cürümün ya da varoluşa özgü müstehcen bir kaynaşmanın temsil edildiği bir sureti de simgeler.

Shakespeare'in *Hamlet*'indeki merkezi ensest motifi, Lope de Vega'nın *El castigo sin venganza*'ında [İntikamsız Ceza] aniden belirir; burada Federico'nun, bir erkek ve kız kardeş gibi beraber büyütüldükleri kuzeni Aurora'yla evlenmek yerine, üvey annesi Casandra'yla kurduğu bir aşk ilişkisi vardır. Motif, Racine'in trajik dramasında, özellikle, *Phèdre* ve *Brittannicus*'da da görünür. Roland Barthes'a göre, "ensest, erkek kardeşler arası rekabet, babanın katli ve erkek evlatların alaşağı edilmesi, Racine tiyatrosunun temel eylemleridir"; Barthes, bu eylemlerin kökünde bir yerde gizlenmiş, ilkel, anne baba katili bir güruh hakkındaki Freud mitini sezimler.[37] John Ford'un *The Broken Heart*'ında ki zalim Ithocles'in ikiz kız kardeşine yaklaşımında bir ensest iması vardır; izlek, *Ne Yazık ki O Bir Fahişe*'de, Giovanni ve Anabella'nın ümitsizce dünyaya meydan okuyan aşklarıyla dramatik biçimde açığa çıkar. Oyun, Ibsen'in *Rosmersholm*'unun sonunda, yüzyıllar boyunca yankılanan bir *Liebestod* [Aşka sadece ölümde erme] ile sonuçlanır.

37. Roland Barthes, Susan Sontag (der.), *A Barthes Reader* (Londra, 1983) içinde, s. 74.

Ford'da ensest, bir kapanma ve mükemmel bir karşılıklılıktır; onun hikâye kahramanları berbat bir toplum karşısında kendi mutlak ve özerk dünyalarını kurarak onu aşar. Aynı şey bir ölçüde *Wuthering Heights*'de, yarı-kardeş olması muhtemel Catherine ve Heathcliff için de geçerlidir. Thomas Middleton'un *Women Beware Women*'undaki Hippolito, yeğeni Isabella'ya karşı gayrimeşru, tutkulu bir aşka yakalanır ve onu amcası olmadığı hususunda ikna eder. John Webster'ın *Amalfi Düşesi*'sinde, kız kardeşinin evliliği karşısında Ferdinand'ın küplere binmesi ensest bir öge olabilir; oysa *The Revenger's Tragedy*'de Spurio ve Düşes, doğrudan ensest bir ilişkiye kilitlenir. Tourneur'un *The Atheist's Tragedy*'sinde, D'Amville, Castabella'ya bayağı bir ensest ilişki teklifinde bulunur. Ensest, on sekizinci yüzyıl İtalyan oyun yazarı Alfieri'nin kaleme aldığı trajik bir drama olan *Mirra*'da önemli yer tutar.

Thomas Otway'ın *The Orphans*'ında, Charmont, kız kardeşi Monimia'nın evliliğine kuşku verici biçimde karşıdır. Monimia, gizlice Costalio'yla evlenir; fakat sonradan onun erkek kardeşi Polydore'yle de bir ilişkiye girer. Ancak her ikisi de ensestin kirliliğini hissederek, toplum dışı bir hayat sürmeye başlar; sonunda, Costalio Polydore'u öldürecektir. Shelly'in *The Cenci*'sinde, Kont Cenci, öz kızı Beatrice'ye ensest bir tecavüze kalkışır; fakat Cyron'un *Cain*'inde, Cain ve kız kardeşi arasındaki gayrimeşru ilişki –bu ilişkiden Enoch adında bir çocuk dünyaya gelecektir– o dönemde cinsel partner seçeneğinin azlığı dikkate alınırsa, daha bir mazur görülebilir. Ensest hayaleti, Lessing'in *Bilge Nathan*'ında yalnızca onu kovmak gayesiyle ve bir karaltı halinde görünür; oysa Schiller'in *Don Carlos*'unda, Carlos, sevgili kraliçeye/üvey annesine tutulur ve bu şehvet duygusuyla despot babaya ihanet edilir. Eugene O'Neill'in *Elektra'ya Yas Yakışır*'nda, nerdeyse tüm ana karakterler (Ezra ve Lavinia, Lavinia ve Orin, Orin ve Christine) dolaylı biçimde ensest yapar. Ensest, Arthur Miller'ın *A View from the Bridge*'sinde de önemli bir yer tutar. Raymond Williams'a göre, "liberal" trajedide arzulama, hep bir suçun ağırlığını taşır, dolayısıyla birey özgürlüğe yöneldiği esnada, kendisiyle bir yabancı olarak karşılaşır. Öyleyse bir kimlik ve ötekilik karışımıyla ensest, Ibsen'in *Gengangere*'sinde [Hayaletler] olduğu gibi, bu kişilik bölünmesinin bir metaforuna dönüşebilir.

Franco Moretti'nin deyişiyle, ensest, "servet ağını pekiştiren ve sürekli kılan evlilik mübadelesini imkânsızlaştırıcı bir arzu biçimi"dir.[38] Dolayısıyla sembolik düzeni temelden sarsan, başlı başına bir radikal politika türüdür. Ensest ilişkide iki kişinin paylaştığı, bir çığrından çıkmışlıktır, öyleyse çok tehlikeli ve kimsenin aidiyetinde olmayan bir arazide ortaya

38. Franco Moretti, *Signs Taken For Wonders* (Londra, 1983), s. 74.

çıkan bu karşılaşma, merhamet ve korkunun da hakikatidir. Trajik kurbanın içtenlikle "bu ben değilim!" diye haykırması, ıstırabın yadsınması değil, bir itirafıdır. Böylesi dayanılmaz bir acıyla karşılaşılması, bireyin kendi dahil her kimliğin giderek önemini kaybettiği, şimdi, bir özdeşleşme işine girişmek için bile kimsenin kalmadığı anlamına gelebilir. Paylaştığımız şey, Lacancı bir deyişle artık bir hayalî sorunu –rekabet, mimesis, antagonizma, sempatik özdeşleşim– ya da bir sembolik sorunu –fark, kimlik, başkalık– değil, bir Gerçek sorunudur. Başka bir deyişle, bir travma, çıkmaz sokak, bir nihai anlam çözülmesi zemininde birbirimizle karşılaşır, güçlükle burada yeniden başlamaya çalışırız.

Trajedi, üç Lacancı kategoriyi birlikte örecek biçimde şunu yapar: Bizi, özellikle merhamet aracılığıyla hayalî bir özdeşleşmeye çağıran sembolik düzenin çatışmalarını –politik anlaşmazlık, cinsel ihanet vb– tasvir eder; fakat bu hayalî ilişki, korku'yla, başka bir deyişle Gerçek'in araya girmesiyle bozulur. Yalnızca Gerçek'in –ötekinin ya da kişiliğin merkezine yüklenmiş, diğer adı ölüm dürtüsü olan dehşetli bir soğukluğun, bir insandışı'nın– ortak kabulüne dayalı ilişkiler gelişebilir. Egoların saf ayna görüntüsünden kurtulmak için paylaşılması zorunlu olan şey, her ikimize de yabancı olan bir şeydir. Bu, bilinç ve uygarlık dünyasından sürülmüş bir şeydir. Bir merhamet topluluğu, yalnızca çarpık, *zamandışı ve* dışlanmış bir şeye dayanarak kurulabilir. Yeni düzenin köşe taşı, Kolonos'taki Oidipus gibi, bir sövülmüş ve günahkârdır.

Ancak bu, trajedi filozoflarının çoğu kez sessizce geçiştirdiği, belli bir merhamet ve korku birleşimini, yani korktuğumuz şeye merhamet etmeyi, iğrenç ve tiksindirici olanda yansımızı bulmayı, böylelikle hayalî olanı Gerçek'e yeniden kaydetmeyi gerektirir. Muhafazakâr görüşe göre, canavar ötekidir; liberal görüşe göre, canavarlar yoktur, yalnızca hırpalanmış ve yanlış anlaşılmış olanlar vardır; radikal görüşe göre ise, gerçek canavar insanın ta kendisidir. Şayet felsefi egoistler, merhametin hep ondaki saflığı bozan kişisel çıkar gibi bir yabancı katkı maddesini ele verdiği hususunda haklıysa, merhamet, öteki-içindeki-ben'in egemen olduğu hayalî'nin alanından, Gerçek'in kayıt düzenine aktarılmalıdır. Burada, ben'i ve öteki'ni dışlayan, hayalî kimliklerin gerçek matrisi olduğu halde onları içeriden bozan şey zemininde buluşarak, daha kalıcı bir karşılaşma gerçekleştirebiliriz. Bu soğuk, konuksevmez arazide, yurttaşları yalnızca kaybolmuşluk gerçeğini paylaşan bu krallıkta, egoların karşılıklı bir mübadelesini değil, derinlemesine bir müştereği kavrayabiliriz; belirli bir trajedi tipi –*Kral Oidipus* ve *Kral Lear* en unutulmazları– bu aktarımı gerçekleştirerek, bu hakikati bildirebilir. Fakat bu trajedi tipi, kesinlikle trajik sanatın biricik simgesi ya da formun bütünlüklü bir

açıklaması değildir. *Titus Andronicus, İspanyol Trajedisi, Malta Yahudisi* ya da *Vişne Bahçesi* için özel bir geçerliliği yoktur.

Hobbes, Hume ve Rousseau'dan farklı olarak, merhamet egonun hayalî alanında kalmayacaksa, daha az kişisel, daha anonim ve "insandışı" bir boyuta açılmak zorunda olup, "korku"nun Aristotelesçi teoride anlam kazanmasını bu sağlayabilir. Eğer ben'in mühürlü çemberinden ya da ben'in ve öteki'nin eşit ölçüde devinimsiz kuşatmasından kurtulacaksak, tam da anormal yaradılışlı ötekinin halini anlamak, mutlak itici insaniyetsizlikleriyle kör Oidipus ya da çılgına dönmüş Lear'ın çektiklerini paylaşmak zorundayız. Bu ise sorumlu bir "insandışı" sevecenliği gerektirir ve sevimli olmaktan uzaktır. Yahudi-Hıristiyan geleneğinde bu "insandışı" sevecenlik şekli, sevgi yasası olarak bilinir. Eski Ahit'i ayinsel riayetle alakalı görmek, Yeni Ahit'in sevgi ve içe dönüşle bu yasacılığın yerini aldığını düşünmek, Hıristiyan anti-semitizminin sofistike bir ögesidir. Eski Ahit'in Yahudileri'nce desteklenen yasa, sevgi yasasıdır, bir dindar olan İsa, bu yasayı kaldırmaktan ziyade gerçekleştirmeye geldiğini duyurur. İsa, yükümlülük yerine duyguyu koymaya gelmedi. Kimse bunu yaptığı için çarmıha gerilmez.

Bir buyruklar listesine itaatte, başlı başına itiraz edilecek bir şey yoktur; ama bunun hâlâ rehberliğe ihtiyaç duyan bir acemiye uygun bir şey olduğunu kabul etmek koşuluyla. Bu nedenle Aziz Pavlos, Yasa'yı, çocuksu ve özellikle çocuklara uygun bir olay gibi düşünür. Etik'i, insanı azarlayan ya da ödüllendiren yüksek bir otorite gibi gördüğümüz sürece, henüz büyümüş sayılmayız. Yeni yürümeye başlayan çocuklar bir yana, köpekler karşısında bile çokca bir gelişme kaydetmiş değiliz. Taş tabletler üzerine yazılı olanlar, kalplere yazılmalıdır, böylece Paul'un Romalılar'a mektubunda belirttiği gibi, bu ölümcül yasaya göre "ölebilir" ve onun sıkıcı hükümranlığından kurtulabiliriz. Sanatın kuralları-na benzer biçimde, Yasa, onsuz yapmayı öğrendiğimiz ve onun yerine kendiliğinden erdem alışkanlığını edindiğimizde kendini gerçekleştirir. Sanatın kuralları gibi, Yasa'nın bize bildirdiği şeyin bir parçası da, onu ne zaman çöpe atmak gerektiğidir. Bir defa erdemli olduk mu, iyi bir Arap hatibin sözlük olmadan da konuşabilmesi gibi, mütemadiyen kitapları açma zorunluluğundan kurtuluruz. Aynı anda ayinsel olan, arka plana düşer, Yeni Ahit için olduğu gibi, kurtuluşun kültsel [ibadet, tapınma ve mezheple ilgili] olmaktan ziyade etik olduğunu (açları doyurma, hastaları ve tutukluları ziyaret vb) hiç istemeden fark etmeye doğru sendeleriz. Fakat Yasa'nın mantıksal gerçekleşmesi ölümdür de çünkü yeterince iyi sevenlerin devlet tarafından ortadan kaldırılması mümkündür.

Fakat sevgi nasıl bir yasa meselesidir? Sevgiye nasıl hükmedilebilir? Bu, "başkasını sev!" "bu şakayı eğlendirici bul!" ya da ""dört saniyede kıskançlık duy!" kadar saçma bir şey değil midir? Romantikler'in yanlışça varsaydığı gibi, eğer sevecenlik büyük ölçüde bir hissetme sorunu olsa, durum kesinlikle böyle olurdu. Bir ahlakçıya göre, etik alanda en önemli şey imgelemdir. Yalnızca mimetik duyum aracılığıyla bir başkası olmanın nasıl bir his olduğunu fark eder, böylece onları kendimiz gibi düşünebiliriz. Etik, burada estetiğe, Immanuel Kant'ın şaşkınlığına doğru bulanıklaşmaya başlar. Fakat gördüğümüz gibi, sempati bir empati meselesi değildir ve eğer olsaydı böylesine az bulunur bir mal olmazdı. İmgesel'in savunucuları, burada alanı Gerçek'in destekcilerine teslim etmelidir. Kimse evcil kangurumuzun karnını deşen birine sıcak duygular hissetmemizi, ona tepki göstermememizi, ona sadece adaletle ve insanca yaklaşmamızı beklemez. Bu karındeşen herhangi biri olabileceğine göre, sevgi, belli bir bireye bilinçdışı arzu kadar kayıtsız kalması, yani koşulsuz olması yönüyle bir yasa meselesidir. Tatlı dilli postmodern bir tarzda, kültürel ve etnik özelliklere hassasiyetle uyum sağlama sorunu değil, kültürel kimliği ne olursa olsun, bir kimsenin sizin karşınızda hak sahibi olduğunu kabullenme sorunudur. Bu bağlamda sevecenlik, kişinin duygusal heveslerine bağlı olmamasıyla, kıyasıya kişilik dışıdır.

Dolayısıyla sevgi, kişi farkı gözetmez, özellikle aileyi hiç farklı bir yere koymaz. Onda biraz olsun sevimli bir şey yoktur. Yeni Ahit'in, sırasıyla Hıristiyan muhafazakârlar ve radikal postmodernistlerin fetişi olan aile ya da cinsellik konusunda anlamlı biçimde söyleyeceği çok az şey vardır; ama aile konusunda söylemek zorunda kaldığı şeyler, belirgin biçimde düşmancadır. Sevecenlik söz konusu olduğunda, en sevdiğimiz yakınlarımıza özel bir öncelik vermemiz gerekmez. Şu ya da bu şekilde, aile içindeki sevgi, aynen onun dışında olduğu kadar yükümlülüktür. David Hume, bu tür doğal duygulanımların ödev olduğunu düşünmüştü; buna göre çocuğumuza bakıp bakmamak, bize bağlı değildi. Elbette bu onları sevmeye yardımcı olur ama bu sevgi bir zorunluluk değildir. Samuel Beckett'in *Endgame*'sinde, Nagg'ın, onu niçin doğurduğunu sinirlice soran Hamm'a verdiği yanıt gibi: *Senin* doğacağını bilmiyordum.

Sevginin öncelikle bir hissetme sorunu olmaması, onun paradigmatik çerçevesinin niye şu olduğunu açıklar: Dostlardan ziyade yabancılara ya da düşmanlara nasıl davranıyorsunuz? Olanca travmatik, tiksindirici kişilikleriyle başkalarını sevmek zorundaysak, onlarla bir bakıma hep kendi kimliğimize yönelik potansiyel olarak yıkıcı tehditler, düşmanlar olarak karşı karşıya geldiğimiz içindir. Yine de bir dostu sevmekten daha az övgüye değer ne olabilirdi? Seks ya da çikolata sevgisi için bir

sertifikayla ödüllendirilmek gibi bir şey olabilir. İnsanın komşusunu kendisi gibi sevmesi, bununla kastedilen bir öteki-ben'i sevmekse, büyüleyici biçimde basittir. Sevmenin çoğu kez anlaşıldığı bu hayalî kayıt düzenidir. Ama başka bir anlamda, bu, hiç de kolay değildir çünkü kendini fazla önemsemeye, zalimce bir bencilliğe ya da kendini pohpohlamaya karşıt biçimde kendini sevmek zordur. Bazı insanların kendine davrandığı şekilde bize davranmasını hiç de istemeyiz. Blaise Pascal, şehvet duygusunun insanı kendisine karşı nefret dolu hale getirdiğini düşünür bu nedenle kendimizi sevmek, yalnızca "içimizde olan ama kendimiz olmayan bir varlığı sevmemiz gerektiği" anlamına gelebilir.[39] Bu *zamandışı* şey, psikanalitik düşüncenin adlandırmasıyla, Gerçek'tir. İnsan kendini olduğu gibi, tüm ahlaki sefaletiyle sevmek zorundadır, bu ise onun başkalarını nasıl sevmesi gerektiğini de gösterir. Bu ölçüde bir başkasını kendimizmiş gibi anlamak [onunla duygudaş olmak], onu kendi varlığımızın hayalî bir kopyasından ziyade olduğu gibi anlamaktır. Başka bir deyişle, onu imgesel yerine Gerçek'te fark etmektir. Hatta ondaki –kendi merkezimizde de bulunan– "insandışı" şeyi sevmektir. Bu, değil büyüleyici bir biçimde basit olmak, nerdeyse imkânsızdır. Özgür olduğumuzu varsayar ama bu, gücümüzün ötesinde olabilir.

Yine de bir başkasını gerçekte olduğu gibi, olanca yaradılışsal sevimsizliğiyle kabullenmeye çalışan bu kişidışılık, ironik biçimde, şefkatin daha zararlı bir yönde soyut olmasını, yani, gerçekte bu kişiye merhamet duymayı değil fakat nesnesine uçarıca kayıtsız kalan gelişigüzel bir açıklık olmasını engeller. Beni yalnızca genel insani pejmürdeliğimle değil, bütünüyle bana ait olan bu eşsiz çirkinliğimle de sevmek zorundasınız. Ayrıca yeterince zor değilmiş gibi, bu, karşılıksızlığı da ifade eder. Buradaki buyruk, sadece "Sev!"dir, "Sev ve karşılığında bir şey al!" ya da "sana iğrenç bir dalkavuklukla sadakat sergileyeni Sev!" değildir. Sevecenlik bu anlamda da, yani sembolik düzenin düzenli uyumlarından, doğal kredi ve borç düzeninden şiddetle koparak, kişiler-arası neticeleri hesaplamayı redddetmekteki pervasızlığıyla da insandışı'dır.

Sevgi yasaysa, bu durumda kişisel duyguyla kamusal yükümlülük arasındaki ayrım yürürlükten kalkar, şefkat, özel alanın ötesinde kamusal alana sokulur. Burjuva toplumda bu alanlar, hem ayrı hem de gizli biçimde ilişkilidir. Eğer dik kafalı politikacılar, özellikle Birleşik Devletler'de, herkesin gözü önünde ağlaya zırlaya gözyaşı dökerken gösteriliyorsa, bunun nedeni şudur: Duygusallık [sentimentalizm] bir pragmatistin yozlaşmış duygu modeli, örgütlenebildiği en sahici duygu simgesidir, tıpkı bir bohemin, küskün bir kasabalının sanatçı imgesi

39. Blaise Pascal, *Pensées* (Londra, 1995), s. 194.

olması gibi. İnsanların üzüntüden boğazının düğümlenmesiyle, onları duygusal olarak sıkboğaz etmek o kadar farklı değildir. Bu tabloda, duygular kişisel ve keyfi oysa kamusal sorumluluklar taşlaşmışçasına değişmezdir. Gerçekte ise duygular satranç kadar rasyonel, kamusal yükümlülükler saç modeli kadar keyfi olabilir. Özel ve kamusal karşıtlığının kalkmasından bazı önemli etik sonuçlar çıkar ve bunların bazıları sosyalizmle ilişkilidir. Örneğin, cömertlik kamusal bir yükümlülüğe dönüşür. Bir bireyin, görev icabı yapılması gerekenden daha fazla ilgiye ihtiyaç duyması onun bir hakkıdır. Hesaplanamaz olanı hesap etmek ve şefkat beklemek hakkımız vardır.

Sevgi yasasından söz edilebilen son bir anlayış daha var. W. H. Auden'in, "bir başkasını sevmeli ya da ölmeliyiz" şeklinde ifade ettiği, oldukça ağdalı ve sonradan reddedeceği görüş, yine de politik bir hakikati, yani işbirliği yapmadığımız sürece hayatta kalmanın ihtimal dışı olduğu hakikatini yakalar. Filozoflar, bazen bir olgudan bir değere gidilip gidilemeyeceği konusunda kafa yordu; fakat belki de burası, böylesi bir kaymanın beklenmedik bir örneğidir. İnsanın maddi konumu öyledir ki, yalnızca herkesin birbirine değer vermesi yoluyla onu koruyabiliriz.[40] Böyle bir değer olmaksızın, sonunda kendi gerçekliğimizi de yitirebiliriz pekâlâ. İnsan varlığının, şayet sağlıklı bir gelişim sürecekse, duygulanıma ihtiyaç duyacak şekilde yapılandığını uzun zamandır biliyoruz; fakat politik olarak konuşursak, şimdi, salt hayatta kalmak amacıyla bile olsa ona ihtiyaç duyabilirlermiş gibi gözüküyor.

"Trajedi niçin haz verir?" sorusu, "niçin varolan var" ya da "niçin dünyada kötülük var"a yakın en eski felsefi sorunlardan biridir. Fakat hiç cevap sıkıntısı olmadı. Trajedi haz verir; çünkü aşırı bir duyguyu boşaltmak başlı başına zevklidir; çünkü bir felaketin temsiliyle de olsa mimesiste haz alırız; çünkü trajik sanat acıyı uygun şekilde anlaşılır kıldığı esnade sınırlandırarak, anlamlı bir örüntü halinde ona şekil verir; ya da çünkü trajedi, küçük sorunlarımızı, ıslah edici bir perspektif içinde ortaya koyar. Aklı sarsan bir facia karşısında, insan ruhunun metanetinden zevk alır, suratsız da olsa, en kötüyü fark eder ve hakikati öğrenirken, epistemofilik bir tatmin elde ederiz. Trajediden haz alırız; çünkü başkalarının perişanlığını gözlemek kötücül bir zevk kaynağıdır ya da çünkü onun kurbanlarına acımaktan hoşlanırız ve bu daima hoş bir kendine-acıma zemini de sağlar. Uyumlu biçimde yenilenmiş evrensel bir adalet dengesi görmekten, ahlaki ve entelektüel bir doygunluk

40. Kastettiğim, bunun sözde doğalcı safsataya genel anlamıyla bir çözüm olduğu değil. Bunu söyleyebilmek için, maddi konumumuzda, onun sürmesini kendiliğinden arzu edilir yapan bir şey olduğu gösterilmek zorundadır.

elde ederiz fakat onu bozan isyancı ve yaramaz kişiliklerle özdeşim kurmak da hoşumuza gider. Kendi ölümlerimizi sembolik düzeyde prova etmek ve böylece zararsız hale getirmekten elde edilen bir haz vardır ve ölümün hayalî temsilleri, bunu yapmamıza imkân tanır.

Soruya verilen daha ileri yanıtlar da vardır. Hayal gücüne dayanarak bir başkasıyla, onun kötü durumuna rağmen özdeşim kurmak hoşnut eder ve trajedide bu, makul bir sado-mazoşistik temettüyü beraberinde getirir. Trajedi doyurucudur çünkü bize zarar verilemeyeceğini fark ettiğimiz esnada, yıkıcı fantezilerden zevk almamıza imkân tanır, böylece kültürel olarak saygın bir kılık altında, bizdeki ölüm dürtüsü zevklerini serbest bırakır. Bir intikam kargaşası dahilinde bu libidinal haz, acıda bir değer olduğu şeklindeki ahlaki anlayışımızla birbirine karışabilir. Trajedinin tabi tuttuğu ahlak eğitiminde bir tatmin bulur, uyarının niteliği ne olursa olsun, sadece bu derece yoğun biçimde uyarılmaktan bile başlı başına haz alırız. Amélie Oksenberg Rorty'nin deyişiyle, "Trajedi iyi şekillendirildiği ve sahnelendiğinde, duyumsal, iyileştirici ve entelektüel hazları birleştirir. Haz üzerine haz, haz içinde haz üreten bir haz."[41] Pek çok eleştirmene göre, *Gorboduc*'un ya da *Saint Joan*'ın *jouissance*'ıyla kıyaslandığında, cinsel sefahat âlemleri bile oldukça basit kalır.

Kuşkusuz, trajediden aldığımız hazzın bir kısmı, sadece meraktan kaynaklanır. Her gün vahşi katillere tanıklık etmeyiz, bu yüzden hayalî biçimde de olsa onlarla karşılaşmak çekici gelir. Aslında onların yalnızca bir kurmaca olması, bir trajik arzu teorisinin temelidir: Trajedi konulu denemesinde David Hume, hayatın içinde olmayana sanatta sahip olduğumuzu belirtir. J. M. Synge'nin *Deirdre of the Sorrows adlı o*yunu, hikâye kahramanlarının yürek parçalayıcı ölümünü, efsanesinin çağlar boyu üreteceği yankıyı hikâye etme zevkiyle karşılaştırarak biter. Form, zaferi yenilgiden ve dolayısıyla trajik eylemi tersine çevirmekten çıkartır. Trajedi bir öykünmedir ve Hume'a göre, öykünmek daima münasiptir; öyle ya da böyle, trajik sanatın belagati ondaki derin sızıyı hafifletir. Fakat bu, sanattaki *felaketleri* niçin eğlenceli bulduğumuzu yine de açıklamaz. Aynı şekilde öykünmeden hoşlanmamız, gerçek ya da hayalî, yıkımın canlandırdığı özgül heyecanı aydınlatmaz. Ayrıca belagat, trajedinin sızısını hafifletebildiği halde, evladının ölümünü çarpıcı bir dille hikâye eden bir babayı kurguladığında Hume'un belirttiği gibi, onu yoğunlaştırabilir de.

İnsanların sahnede gerçekten boğazlanmadığını biliriz. Bu, gösteriden vicdani bir rahatlıkla hoşlanmamıza imkân tanır; peki ama niçin ondan haz alırız? Kurmacaya dayalı bir argüman, sorunu sadece sahne

41. A. O. Rorty (der.), *Essays on Aristotle's Poetics* (Princeton, NJ, 1992), s. 16.

gerisine iter. Philip Sidney, pek çok insanı katletmiş mekruh bir zalim hakkındaki *An Apology for Poetry*'de, "bir Tragedyanın tatlı şiddeti"ne hâlâ karşı koyamadığını belirtir.[42] Fakat Sidney'in burada söz ettiği, trajedinin azabından haz almak değil, onun vasıtasıyla merhamet duymaktır, bu yüzden durum, örneğin, şirketi çalışanları işten atarken, fakir fukara görüntülerine gözyaşı akıtan bir patronunkinden farklı değildir. Ama özellikle şu hususta bir muamma yoktur: Eğer bir işsiz bu patronun camlarını taşlayıp kırmaya başlarsa, ağlayıp zırlamayı çabucak keser. Sanat konulu *Spectator* denemesinde Joseph Addison, trajik hazzın zihinde "hoşa giden bir ıstırap" duygusu yaratarak, kendi güvenli durumumuzu sahnedeki kargaşayla karşılaştırdığını düşünür. Onun bu görüşü, *De Rerum Natura*'da, güvenli bir kıyıdan izlenen bir gemi batması olayının nasıl ahenkli göründüğünü anlatan Lucretius tarafından paylaşılır; fakat Lukretius, başkalarının üzülmesine sevindiğimiz için değil, uzağında kaldığınız bir belaya tanıklık etmek, daima keyifli olduğu için böyle olduğunu belirtir. David Hume'da olduğu gibi, başkasının acısı karşısında mutlak sevinç duymakla, görece sevinç duymak arasında bir fark vardır. Sağanak yağmur altında, penceresinin hemen dışında bir aşağı bir yukarı yürümesi için birine para ödediği söylenen Marquis de Sade, belki de her iki yararı birden hasat ediyordu.

Edmund Burke, yüce ve güzeli konu eden denemesinde, yüceliği acıdan zevk almak şeklinde tanımlar. Burke, kurmacayı her zaman gerçek hayattaki acıya tercih etmediğimiz gibi pragmatik bir noktaya işaret eder. Örneğin, gerçek bir idamı izleme imkânı söz konusu olduğunda, kalabalıkların tiyatro gösterisini değil, infazı izlemeye koşturacağını ileri sürer. Trajedinin gerçek hayatta dayanılmaz bulduğumuz olayların yumuşatılması olduğunu düşünen eleştirmenler, bir uçak kazası mahaline seyrüsefer yapan korkunç röntgenciler kalabalığını gözden kaçırır. Yine de mesele şu ki, yumuşatıldığında gerçek hayattaki bir üzüntü sevimli bir şekilde hoşlaşır, ayrıca aynı şey kıvamın biçim ve kurguyla sağlandığı sanatsal hüzün için de geçerlidir. Ancak gerçekten ziyade sanal olduğunda acıdan her zaman hoşlandığımız elbette ki doğru değildir. Bir varsayım düzeyinde bile olsa, dişlerimi uyuşturulmadan çektirmeyi zerre kadar çekici bulamam, dolayısıyla zarardan hazzetmemiz, sadece onun hayalî ambalajıyla ilgili bir mesele değildir.

Burke'ye göre, "terör çok yakından kuşatmadığında daima zevk üreten bir tutku oysa merhamet hazzın eşlik ettiği bir tutkudur çünkü o, sevgi ve toplumsal duygulanımdan doğar."[43] Şüphesiz ki sanat, terörle

42. Philip Sidney, *An Apology for Poetry* (Londra, 1986), s. 22.
43. Edmund Burke, *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and*

mesafeli olabilmenin bir yoludur ama tek yolu değildir. Eğer tiyatroyu bırakıp, izlemek amacıyla infial halinde idam sehpasının önüne koşuşturan kalabalık ipe çekilme tehdidi altında olsa, görüntüden alacağı zevk muhtemelen azalırdı. Belki de sadece sanatın tutumu değil, acıya yönelik her türlü seyirsel tutum bazen onu zevkli yapabilir. Ancak Hume ve Addison'un aksine, Burke, bir trajedinin ne kadar az kurmacaysa o kadar zevkli olduğunu savunur: "Ne olmayan bir imparatorluğun zenginliğini, ne de olmayan bir kralın azametini okumak, Makedon devletinin yıkılması ve onun mutsuz kralının acısını okurkenki kadar bizi tatlılıkla etkileyebilir."[44] Doğrusu Britanya devletinin yıkılmasını okumak, onun en sadık hizmetkârlarından biri için daha az sevimli olabilirdi; fakat Burke, başkalarının kötü durumundan aldığımız zevke şenlikli bir vurgu yaptıktan sonra, beklenmedik bir biçimde bunun ahlaken aydınlatıcı bir açıklamasını yapar. "Olağanüstü ve korkunç bir felaket gösterisi kadar şevkle izlediğimiz bir gösteri olamaz"[45] fakat bu görünürdeki sadizm, gerçekte özgeciliktir: Acıyla cezp edilmediğimiz sürece, gerçek hayattaki acılardan uzak durur, bu yüzden de kurbanlara yardımda bulunamayız. Dolayısıyla başkasının üzüntüsünden duyduğumuz haz, doğanın toplumsal bağlarımızı çözmek yerine kuvvetlendirmesini sağlayan kurnaz bir mekanizmadır. Sadizm, gerçekte bir dayanışmadır. Doğrusu bu teori, mantıksız olduğu kadar da marifetlidir. Yardım etmek dürtüsü, haz duymaktan hep daha güçlü bir sebep olmadıkça, yaralı birinin yardımına koşarak hazzımıza niye son vermemiz gerekir ki? Niye biz zevk alırken, o sadece yerinde kalmasın?

Eleştirmen Maud Bodkin'e göre, trajedi zevklidir çünkü kurban sayesinde grup yaşamının yenilenmesiyle ilişkili "kabilesel" bir duygu verir. Tiyatroseverlerin, *Blasted* ya da *The Quare Fellow*'un çıkışında hissettiği şeyin bu "kabilesel" duygu olduğu şüphelidir. Franco Moretti, *The Way of the World*'da, daha özgün (fakat büyük ölçüde daha az evrensel olan) bir öneri sunar: Modern dünya mutsuzluğa değer biçer ve acılı sonlardan haz alır çünkü bu, burjuva toplumunun kendi ilkelerine bağlı kalmamakla ilişkili kötü niyetine zemin sağlar. Araya dışsal bir kuvvet girmese, belki bağlı kalırdı. Böylelikle yazgı burjuva toplumunu sorumluluktan kurtarır, o, her daim kabul edilebilir bir sansasyondur.[46] Belki de "mutluluk" sözcüğünün sözlüğümüzde bu kadar silik, neredeyse "sevgi" sözcüğü kadar utanç verici biçimde boş bir ifade olarak yer almasını açıklayan nedenlerinden biri budur. "Mutluluk" yumuşak ve

Beautiful (Londra, 1958), s. 46.
44. A.g.e., s. 45.
45. A.g.e., s. 46.
46. Franco Moretti, *The Way of the World* (Londra, 1987), s. 127.

oldukça sıkıcı bir eylemsizlik durumunu akla getirir ve kapitalist toplumun çılgın dinamiğine aykırıdır. Mutsuzluk, bir şekilde daha gerçek gibi gözükür; çünkü tarihsel bağlamda konuşursak, o daha gerçektir; fakat Moretti'nin belirttiği gibi, bunun bir nedeni de, başarızlıklarımızın bir cezası olarak onu şevkle benimseyebilmemizdir.

Descartes'in düşündüğü gibi, belki de trajediyi yalnızca uyarılmaktan hoşlanmamız nedeniyle seviyoruz. William Hazlitt, bir ölçüde aynı şeyi düşünmüştü. Hazlitt'e göre, uyarımın kendisi, uyarımın nesnesinden daha önemliydi.[47] Bu sıkıntı karşıtı trajik haz teorisi, neo-klasik dönemde hayli popülerdi: Dennis ve Rapin, bu teorinin gelişmiş iki versiyonuydu. Can sıkıntısını bile bir hazza dönüştüren yapıtıyla Samuel Beckett, belki de bu görüşün aksini ispatlamaya olanak tanıyabilir. Abbé Dubos'nun yorumuyla, trajedi izlemeye gideriz; çünkü üzülmek sıkılmaktan daha keyifli bir şeydir. Can sıkıntısı içinde çürümektense, duygulanımlarla sarsılmak daha iyi. Ancak bu, diğer sanat formları için de geçerli olabilir, dolayısıyla özgül bir trajik haz teorisini açığa vurmaz. Sonuçta, örneğin insanların komedi izlerken de gülmekten bayıldığını biliyoruz ve açık ki bu da yeterli bir uyarılma ifadesidir.

Ya da belki, bazı on sekizinci yüzyıl yorumcularının savunduğu gibi, kader, bir rayiha eşliğinde kuvvetli her duyguyu saygılı biçimde yatıştırdı. Bir çeşit *katarsis* kutsal bir biçimde yerleşti. Dönemin bazı eleştirmenleri, ya şiirsel adaletin gerçekleşmesiyle ya da çöküş veya adaletsizlik karşısında içlendiğimizde kuvvetlenen bir iyilik duygusuyla, trajedideki hazzın ahlaki bir doygunluk sağladığını kabul etti. Shaftesbury Kontu, trajik hazzı ruhu şenlendirici bir ahlaki olay olarak dillendirir: "Hazlarımızın böyle hazin bir biçimde harekete geçmesi, onları erdem ve değer yararına kullanmak, sahip olduğumuz toplumsal bağlılıkları ve insani anlayışlılığı bütünüyle göstermek, en yüksek zevktir."[48]

Schopenhauer'e göre, tragedyadaki coşku, insanın dünyayla ilişiğini kesmesine ve yaşama isteğinden vazgeçmesine dayanır. Dünyanın ve istencin nihai bir tatmin sağlayamayacağını, onlara olan bağlılığımızı hak etmediklerini fark etmekten gelen hüzünlü bir haz vardır. Bu, bir nihai özgürlük hazzıdır, depresif ya da melankolik bir birey gibi gerçeklikle ilişkisini kopardığı için zarar göremeyeceğini bilir. Bu nedenle, trajedide kurban edilen şey, gerçekte kahramandan çok izleyicinin egosudur. Trajedinin hazları nirvanaya benzer. Schopenhauer'e göre, gerçekte bu genel olarak estetik için de geçerlidir; Estetik, dünya denen bu işkence

47. Bkz. Earl Wasserman, 'The Pleasures of Tragedy', *English Literary History*, c. 14, no. 4 (1947), s. 288-90.
48. Earl of Shaftesbury, *Characteristic*, der. J. M. Robertson (Londra, 1900), c. 1, s. 297.

odasını bir çeşit tiyatral maskaralığa doğru yabancılaştırır, onun bir yığın başıboş sahneyle dindirilmiş acılı çığlık ve iniltisi, izleyicinin esrik ve soğuk seyri karşılığında gevezelik edip durur.

Öyleyse yüce, tüm estetik hallerin en tipiğidir, artık bize zarar veremeyeceğini bilmekten kaynaklanan bir huzur ve mutlak itidalle, göz korkutucu enginliklere dik dik bakmamıza imkân verir. Büchner'in *Dantons Tod*'unda Danton'un belirttiği gibi: "Ölümle flört ediyorum; iyice güvenli bir mesafeden, böyle bir küçük dürbünle ona kaş göz işareti yapmak, çok hoş" (2. Perde, 4. Sahne). Ego, yüce'de coşkulu bir yaralanmazlık hali fantazması kurar, dolayısıyla onu ölünceye kadar takip edecek olan güçlerden tanrısal bir intikam alır. Öldürülemez olmanın güvenli bilgisiyle, ölüm dürtüsünün mazoşistik hazlarını hoş görebiliriz. Bu nedenle, trajedi ya da estetik, Schopenhauer'e göre, *Eros* ve *Thanatos* karşısında –yaşama isteği karşısında fakat bir yıkılmazlık fantazması olarak da ölüm karşısında– anlık bir zaferdir. Aksi takdirde, bir trajik günah keçisi gibi, kendimizi *Eros* ve *Thanatos* arasında bir arafta ya da eşikte buluruz. Soğukkanlılıkla ölümden önce davranmak, onu halihazırda sanat yapıtının yansız soğukluğunda dışa vurmak ve mezardan önce bir çeşit ruhani intihar suçu işleyerek onun sızısını emmek yoluyla ölüm karşısında kazanılan estetik zaferler, onun üzerinde hak iddia edebilir. Böylelikle aynı anda hayatı da aşar.

Ancak burada, kendi kendini baltalayıcı bir şey de vardır; çünkü ego çözülmesinden zevk aldığı sürece kazanmış olamaz. Trajedide, bir başkasıyla duygudaş oluruz çünkü onun manevi özünün ya da zalim İstenç'in, bizde de olduğunu biliriz; fakat aynı anda, İstenç'in haince yaşamcıl yanılsamalarından kendimizi kurtararak, onun duygusuz anlamsızlığını reddederiz. Bu, Schopenhauer'un diyalektik merhamet ve korku, yakınlık ve yabancılaşma yorumudur; bize aitmiş gibi kabullendiğimiz bir acıya doğru çekilir; oysa estetiğin çerçeveleyen, yatıştıran gücüyle, kendimizi tam manasıyla grotesk, anlamsız bir gösteriden alaycı biçimde uzak tutarız.

A. D. Nutall, *Why Does Tragedy Give Pleasure*'de, sanata tepkimizi karakterize eden, "korkunun ve üzüntünün o yabansı tatlılığı"ndan söz eder.[49] Platon *Philebos*'ta, bir trajedi seyircisinin kederlenmekten zevk aldığını yazar. Ayrıca *Phaidon*'da, Sokrates'in ölümünde, hem acının hem de hazzın bir çağrışımı bulunduğunu belirtir ("tamamen esrarengiz bir duygu, haz ile acının bireşimi olan görülmemiş bir karışım").[50] *Bakkhai*'de Pentheus, zevk ve sefa düşkünü kadınları röntgenci şekilde

49. A. D. Nuttall, *Why Does Tragedy Give Pleasure?* (Oxford, 1996), s. 74.
50. Plato, *The Last Days of Socrates* (Londra, 1993), s. 113.

dikizlerken hissettiği sıkıntının tadını çıkarır, sözde bir tragedya içinde trajedi izleyicisidir. Başka bir deyişle, tepkimiz sadece ikircikli değil, mazoşisttir. Bu ıstırap veren zevk sahnedeki kurbanla özdeşim kurmaktan kaynaklandığına göre, sadistçedir çünkü bu zevki sürekli kılmanın tek yolu, kurbanın daha fazla acı çekmesini istemektir. Kurbanı azapta görmek, onun perişanlığını bize hissettirir; bu his, keyif verir ve böylece kurbanı daha fazla acıyla ilişkilendirmemizi talep eder. Trajik sanattan ziyade hayattan söz eden Freud'un belirttiği gibi: "Süperegonun sadizmi ve egonun mazoşizmi birbirini tamamlar ve aynı etkileri üretmek üzere birleşir."[51]

Bunu en iyi bilen yazar Dostoyevski'dir; onun romanı bir uçtan diğerine sado-mazoşizm'i katederken, karakterleri ahlaken aşağılık, çapraşık bir zevkler çamurunda debelenip durur. Bu mantığa aykırı duygu dünyasında, herkes, sürekli ve patolojik derecede marazi bir duyarlılık halinde görünür, en çok karşımıza çıkan, acılı bir alçalma deneyimidir. Bir başka Rus yazar Vladimir Nabokov da, bu durumların üstadıdır. Dostoyevski'nin, kendini yerin dibine sokan yıkık soyluları, soytarı toprak sahipleri ve toplumsal olarak paranoyak memurları, kendi yozlaşmalarını, hem başkalarına yönelik pervasızca bir saldırı hem de kendilerini şiddetli bir cezalandırma şeklinde abartıncaya değin, anlamsız ve gülünç biçimde davranma dürtülerine hiçbir şekilde direniş gösteremez. *Suç ve Ceza'nın* Marmeladof'u, mutsuzluğunu derinleştirmek için içki içer ve eşinden dayak yediğine çok sevinir; oysa Raskolnikov, polis müfettişi Porfiri ile bir kedi-fare oyunu içinde yıkımına davetiye çıkarır. Romanın tasviriyle, "yalnız başına mum ışığına uçan gece kelebeği" onun kendini kurban edişinin simgesidir. Büyüleyici ölçüde karmaşık ve ahlaksız kişiliğiyle zehirli-eş Sividrigaylof'un etrafında farklı bir sapkınlık aurası vardır. *Zapiski iz Podpolya*'nın[52] nevrotik duyarlıklı anlatıcısı, bir diğer kendini aşağılama örneğidir; oysa baba Zosima, Alyoşa Karamazof'a nasihatta bulunur: "Mutluluğu kederde ara."

Bununla birlikte pek çok eleştirmen, sado-mazoşistik bir trajik haz teorisiyle açıkça tedirginliğe sürüklenir. Northrop Frye, "Gloucester'in göz kamaştırıcılığından aldığımız zevkin sadizmle alakasız" olduğunu belirtirken,[53] A. D. Nuttall, genelde Freudçu anlayışa daha açık bakış açısına sahip olmasına rağmen, sado-mazoşistik bir trajik haz teorisi konusunda aynen kuşkucudur. Oscar Mandel, klasik bir yadsıyıcı tutum sergiler: "Hazzımızın kötü niyetten kaynaklandığı (s*chadenfreu-*

51. Sigmund Freud, 'Mourning and Melancholia', *Sigmund Freud: On Metapsychology* (Harmondsworth, 1984) içinde, s. 425.
52. *Yeraltından Notlar*, Çev. Nihal Yalaza Taluy, İş Bankası Kültür Yay., 2008.
53. Northrop Frye, *Anatomy of Criticism: Four Essays* (Princeton, NJ, 1957), s. 94.

de) argümanının yanlışlığı kanıtlandı ve daha fazla üzerinde durmayı gerektirmiyor."[54] Yanlışlığı kanıtlanmak şöyle dursun, bu argüman, tragedya yazarları ve aktörleri hariç, nadiren ele alındı. Örneğin, August Strindberg'in *Ett Drömspel*'inde [Rüya Oyunu] bir karakter şöyle söyler: "İnsanlar başkasının iyi talihinden içgüdüsel bir duyguyla nefret eder." Genelde eleştirmenler, trajik haz konusunda daha asil ruhlu açıklamaları yeğledi, D. D. Raphael'in şu ağırbaşlı savında olduğu gibi: "Hazzımız, bize benzeyen bir kimsenin en yükseğe ulaştığını hissetmekten kaynaklanır."[55] Fakat sorun, bu kişinin o yüksekten düştüğünü gördüğümüzde niye dudak şapırdattığımızdır. Sadizmin bir çözüm olduğu konusunda kuşku duymayan Nietzsche, şen bir üslupla şöyle yazmıştı: "Başkasının acı çektiğini görmek, insana iyi gelir; fakat başkasının acı çekmesine neden olmak, daha da iyi gelir."[56] Sosyetik Matthew Arnold bile, "durum ne kadar trajikse, zevkin o kadar derin"leştiğini[57] belirtir ancak Arnoldcu olmayan pek çok sadizmin temelinde de bu görüş yatar. Herman Melville, *Moby Dick*'de şöyle der: "Trajik olarak önemli her insan, belli bir marazilikle yaratılır" (16.bölüm).

Hümanist ve psikanalitik açıklamalar arasında bir tercihte bulunmayı dayatan belli bir neden yoktur.[58] Trajik haz birkaç düzeyde işler. Freud, ortalama bireyin onun düşündüğünden az ya da çok ahlaki olduğunu belirttiğinde, her iki açıklama tarzının da gerçeği bir parça yakaladığı düşüncesine yakın görünür. Slavoj Žižek, acının estetik bir gösteri halinde sahnelenmesi bakımından, trajedinin merkezinde fesat bir şey olduğuna işaret eder.[59] Psikanaliz yönelimli bir eleştirmen bu görüşü benimseyebilir ve aynı anda trajik formda değer bulabilir oysa hümanist, bu çifte yanıtla sorun yaşar. Trajedi, insan ruhunun en yüksek eseriyse, ondan sado-mazoşizme dayanarak söz etmek, *La Divina Commedia*'yı[60] plastik bir fetişizm üzerinden tartışmak gibi, açıkça aşağılayıcı bir şey olarak görünebilir. Peki ama sado-mazoşizm niçin aşağılayıcı olmalıdır? Eğer Freud'a inanılırsa, sado-mazoşizm, ruhun zorunlu bir yapısıdır ve onsuz bir insan öznesi olarak etkili olamayız. Eğer acıyı sevindirici bulmak sapkınlıksa, Žižek'in deyişiyle, hepimiz "müstehcen" ölüm dürtüsü

54. Oscar Mandel, *A Definition of Tragedy*, s. 74-5.
55. D. D. Raphael, *The Paradox of Tragedy* (Londra, 1960), s. 36.
56. Friedrich Nietzsche, *The Genalogy of Morals*, Walter Kaufmann (Der.), *Basic Writings of Nietzsche* (New York, 1968), s. 503 [*Ahlakın Soykütüğü*, Çev. Zeynep Alangoya, Kabalcı Yay., 2011].
57. *The Poems of Matthew Arnold*, der. Kenneth Allott (Londra, 1965), s. 592.
58. Trajedi konusunda psikanalitik bir çalışma için bkz. André Green, *The Tragic Effect* (Cambridge, 1969).
59. Slavoj Žižek, *Did Somebody Say Totalitarianism?* (Londra, 2001), s. 87.
60. *İlahi Komedya*, Çev. Rekin Teksoy, Oğlak Yay., 2010.

"hazzı"na, yani kendi çözülüşümüzden zevk almayı buyuran şeye tabi olduğumuza göre, normu tam olarak kimin temsil etmesi gerektiğini anlamak zordur.

Burada, üç-adımlı bir süreç kurgulanabilir. Evvela, bir hümanist, "tragedyadan duyduğumuz haz ahlaken saf değildir" şeklindeki görüşe karşı çıkar. Öyleyse muhtemelen, trajik krizde bir *Schadenfreude* ögesi olduğunu kabul etmeye kerhen ikna edilebilir; fakat böylece, trajedinin ahlaki yüceliği hakkındaki ilk ısrarını biraz ruhsal bir savunu olarak görme neticesine de varır. Peki ya, *Schadenfreude*'i kabul etmek de bir savunuysa? Diyelim ki, büyük haz duyduğumuz yıkımın kendi yıkımımız olduğu gibi mahcup edici bir hakikati itiraf etmektense, bir başkasının ıstırabından duyduğumuz zevki kabullenmeyi tercih edersek? Çarpık biçimde kabullenilmiş sadizmimiz, yine de ölüm dürtüsünü gizleyen bir başka maske olabilir mi?

İtiraflar'da, tragedyadan, bir başkasının çektiği acıdan duyulan haz olarak söz eden Aziz Augustinus, pek çok modern eleştirmene kıyasla daha az utangaçtır. "Zararlı bir haz" ya da "sefil bir mutluluk"la insanın ne elde edebileceğini iyi kavrar. Sadece cerahatli çürümesinden tat almak amacıyla günah işleyen, acı çeken ve sapkınca kendini utandırmaya çalışmış biri olarak, "insanın isteyerek katlanmayacağı üzüntülü ve trajik olayları seyrederek" niçin kederlendirilmeye can atacağı sorusuna kafa yorar.[61] Üzüntü, bize göre hazdır, üzüntü içinde olan kişi, "kendinden geçmiş bir halde kalır ve mutluluktan gözyaşı döker."[62] Ancak kuramsal düşünen Augustinus'a göre, belki de tadını almayı istediğimiz kederden ziyade merhamettir; fakat keder onun kaçınılmaz bir refakatçisi olabilir. Augustinus, zaman zaman üzüntüyü sevmeye gönüllü olmamız fakat günahkârlıktan sakınmamız gerektiğini de düşünür, dolayısıyla argüman, burada Aristoteles'in *katarsis* öğretisine bitişir. Anımsanması gereken, bunun geçmişe dönüp, günahkâr, sado-mazoşistik kişiliğine bakan, şefkat ve kişisel haz arasındaki katı çizgiyi kuşkuyla çizen, değişmiş bir Augustinus olduğudur. Augustinus şunu söyler: Mutsuzluğundan bir başkası istifade etsin diye, bu mutsuzluğunu inatla sürdürmeyi arzulayan birine, içtenlikle merhamet duymak imkânsızdır. Fakat bu düşüncenin aklından geçmesi bile belki de anlamlıdır. Hakiki merhamet yapmacık bir çeşitlilikten, şefkat ise kişisel-çıkardan keskin biçimde ayrıştırılır.

Fakat trajik drama bu kadar dayatmacıysa, bunun nedeni kısmen şudur: Hümanist, ne yârdan geçer ne de serden. Bu çeşit trajedi, hem

61. Kavram, Žižek'in yapıtında aniden beliriyor ama özellikle ilişkili iki metinde, bkz. *The Ticklish Subject* (Londra, 1999) ve *The Fragile Absolute* (Londra, 2000).
62. *The Confessions of St Augustine*, s. 71.

hümanist hem de psikanalitik anlamda yücedir-zevkli, görkemli, huşu uyandıran, sınırsız bir yetiyi ve ölçülemez bir değeri çağrıştırıcı fakat aynı zamanda cezalandıran, açıklayan ve bize vahşice haddimizi bildiren anlamda bir yüce. Erkek ve kadınların, caiz olmayan arzuları sebebiyle cezalandırıldığını, saygın bir tutumla adalet duygumuzu tatmin eden bir eleştiriyi, otoriteye olan saygımızı ve sadizme olan dürtümüzü seyrederiz. Fakat, bu tatminsiz kişilerle özdeşim kurduğumuza göre, arzularındaki keskinliği, ahlaki söylemle merhamet, psikanalitik söylemle mazoşizm denen bir sempatiyi hissederiz. Onların asi tutkularını paylaşır, aynı esnada böyle kabahatli bir zevk nedeniyle kendimizi kıyasıya eleştirmekten de bir haz elde ederiz. Merhamet, libidinal olarak bizi onlara yaklaştırır oysa korku, Yasa adına onları bir kenara iter. Fakat yıkımla oynaşmamız nedeniyle telaşa kapılır, duyduğumuz merhametten ise korkarız. Her trajedi, otoriteye karşı bir başkaldırı eğilimi taşımaz; fakat böyle bir eğilim ortaya çıktığında, trajedi, ölüm dürtüsünü kendinden geçmişçesine salıvererek, süperegonun karanlık taleplerini karşılar. Bu, ortadaki etik ve politik sorunların –adalet, şiddet, kendinitamamlama vb– olduğu gibi yerinde kaldığı gerçeğini değiştirmez. Çok az sanatsal form bu denli etkileyici bir erotik tutum sergiler ve belki de hiçbiri, sadizm, mazoşizm ve ahlaki vicdanımızın ihtiyaçlarını aynı anda bu denli fettanca karşılamaz. Üstelik çok az sanatsal form, sahnedeki etkileşimlerle, sahne ve seyirci etkileşimleri arasında bu denli aynasal bir ilişki açığa vurur.

Eğer trajedi biraz melankolik yücenin sevincine sahipse, bazı eleştirmenlere göre, ona benzer bir yapıyı da açığa vurur. Kantçı yücenin acısı, bir sonluluğun tanınmasından kaynaklanır: Kavranılamaz bir Akıl ya da Yasa'yla aynı düzeyde olmaya çabalar ama kaçınılmaz biçimde başarısız kalırız. Bu nedenle, yüce'nin ödipal bir yapısı vardır. Oysa böylece ortaya çıkarılan sonluluğumuz, tam aksine, özlemini duyduğumuz görkemli sonsuzluktur da; ona erişme gayretimiz ve erişemeyişimiz esnasında, içinde yüce bir gücün belli belirsiz yankısını duyabileceğimiz bir özgürlüğü açığa vururuz. Yasa'dan ya da Mutlak'tan yoksun kalırken, ona olan yakınlığımızı fark eder, tek gerçek ikamet yerimizin onun öncesiz ve sonrasız yurtsuzluğu olduğunu kabul ederiz. Benzer şekilde, klasik trajik düşüncede kahraman, tırmandığı yükseklikten yere çakıldığı esnada, akıl sır ermez bir değeri açığa vurur, böylelikle deneyim acıyla ve hazla birlikte çeşnilenir. Psikanalitik deyilerle, bu, Yasa ile arzu arasında berabere biten bir yarıştır. Süperegonun sadizmi ve şaşkın egonun mazoşizmi tatmin edilir; fakat, arzu hileli biçimde haz sağlayarak Yasa'nın önüne de geçer, böyle yaptığı için de, kendini hem tatmin olmuş hem de

suçlu hisseder. Aynı anda çok önemli bir şey keşfedilir: Yasa ile arzunun el altından bağlaşık olduğu, yani karşılaşılan sonsuzluğun farklı bir kılık altındaki arzu, Yasa'nın en derin gayesinin ise arzumuzu yasaklamak değil, aksine, onu yerine getirmemiz olduğu. Ama mademki söz konusu arzu ölüm dürtüsüdür, son gülen arzunun Yasa'sıdır.

Yeḍinci Bölüm

Trajedi ve Roman

Komik romandan söz ederiz ama trajik romandan söz ettiğimiz çok enderdir. Drama, trajedi üzerinde ayrıcalıkı bir hak iddia eder. Byron'un önemsiz bir yapıtı konusunda, öfkeli bir on dokuzuncu yüzyıl eleştirmeni sormuştu: "Tanrı aşkına, kastedilen bir oyun değilse, bir olay neden trajedi diye adlandırılır ki?"[1] Peki ama niçin böyledir? Romanda doğası gereği trajik olmayan bir öge bulunması nedeniyle mi? İlk bakışta böyle düşünmek çekici gözüküyor. Georg Steiner'e göre, "Ciddi dramanın düşüş tarihi, bir ölçüde romanın yükseliş tarihidir."[2] Kuşkusuz, bu ardışıklığın dışında bir anlatı türü de geliştirilebilir. Despotik mutlakçılığa, saray entrikalarına, geleneksel kan davalarına, katı akrabalık yasalarına, şeref kodlarına, evrensel dünya görüşlerine ve *ancient régime*'in yazgıya olan sadakatına bağlı kalan trajik tiyatro, romanda, daha rasyonel, umutlu, gerçekçi ve pragmatist orta sınıf ideolojilerine yerini bırakır.

Şimdi hükmeden, yazgıdan çok insan öznesi, şeref kodlarından çok toplumsal geleneklerdir. İş ve ev, saray değil ama kilise ve devlet öncelikli ortamlar haline gelir, yüksek politika gündelik hayatın ayak oyunlarına boyun eğer. Bu, savaşa özgü olandan evlilik bağına doğru bir kaymadır; bunların ilki bir sorunun, diğeri ise bir çözümün parçasıdır. Tiz söylemi ve ölümcül tutumuyla trajedinin kamusal alanı, kurmaca düzyazının özel olarak tüketilen, daha yaygın, ironik ve gündelik dili doğrultusunda terk edilir. Kimilerine göre, bu, kesinlikle bir kayıptır. Trajedinin ölümünden romanı sorumlu tutan, Henri Peyre gibi bazı eleştirmenlere göre, roman, "trajik duygulanımın esaslarını ucuzlatıp sulandırarak ele geçirdi".[3] Thomas Mann, hayli kibirli bir tutumla, de-

1. Akt. Jeantte King, *Tragedy in the Victorian Novel* (Cambridge, 1978), s. 36.
2. George Steiner, *The Death of Tragedy* (Londra, 1960), s. 118.
3. Henri Peyre, Cleanth Brooks (der.), *Tragic Themes in Western Literature* (New Haven, CT ve Londra, 1955), s. 77.

mokrasinin bir "romanlar devleti" olduğunu, onların Kültür'le karıştırılmaması gerektiğini düşünmüştü.[4]

Şüphesiz ki, burada tarihsel bir vaka vardır. Örneğin, İngiltere'de, Hardy, James ve Conrad'dan önce çok sayıda trajik romancı düşünmek zordur. Birkaç önemli trajik kurmaca örnek vardır ve tartışmaya açık birkaçı (*The Mill on the Floss* [Kıyıdaki Değirmen], daha sonra Dickens romanları) kıl payı kurtarır ancak hacimli, fark edilebilir bir trajik kurmaca yazın külliyatı yoktur. On sekizinci ve on dokuzuncu yüzyıl İngiliz yazınsal kurmacasının ruh hali, gelişmekte olan İngiliz orta sınıfının altın çağı, anti-trajik'tir. Trajik roman önemli bir tür olarak ancak bu sınıfın dönemsel bir çöküntüye girdiği on dokuzuncu yüzyıl sonlarına doğru doğru ortaya çıkar. Roman tarafından sollanan trajedi, arayı kapatarak onu tekrar yakalar. *Daniel Deronda*'nın kişisel trajedi ve politik kurtuluş karışımıyla *Middlemarch*'ın belli belirsiz olumlayıcı sonu, bir geçiş noktasını işaretler. Ütopya, şimdi ya azaltılmak ya da ihraç edilmek zorundadır. Bu, James ve Hardy öncesi İngiliz romanında ideolojik olarak caiz görünen trajik havaya çok yakındır.

Sorun, sadece İngiltere'yle sınırlı değildir. Bir ölçüde, İtalyan modernitesinin kuruluş olayını tayin eden bir roman olma niteliğiyle Alessandro Manzoni'nin *I Promessi Sposi*'si, modern okura uymadığı gerekçesiyle yüksek trajik üslubunu reddettiği bir on yedinci yüzyıl anlatısından yararlanma istemiyle başlar. "Korkunç günahkârlık sahneleri ve acıklı dehşet trajedileri"nden söz eden bu paramparça el yazması "gösterişli bir belagat"le yüklü olduğundan, bilinçli çağcıl anlatıcı tarafından küçümsenir, sofistike modern okurlarının gereğinden fazla sahip olduğu kaba fantezilerle tıka basa doldurulur. Oysa *passé* [modası geçmiş, eski] trajik söylemle, olgusal ve romancıya özgü modernite arasındaki bu keskin ayrım, seyir esnasında temelini çürütür. Bir kere, on yedinci yüzyıl yazarı, "sıradan ve alt tabaka kişilikler"den söz etmeyi itaatli biçimde mazur görür, böylece yüksek trajediden alt demokrasiye doğru bir çekim, bir sapma, yüksek trajedi bünyesinde zaten mevcuttur. Öte yanda Manzoni'nin modern anlatıcısı, rastlantısal barok süslemesine rağmen, *özgün*-anlatının büyük bölümünün oldukça sorunsuz ve doğal şekilde gittiğini kabul eder; yine de modernleştirici deyilerle olayların dili ve sekansına yeniden biçim vererek, hikâyeden yararlanmaya karar verir. Son bir ironiyle, Manzoni'nin romanının içeriği, insan kaçırma, savaş, veba ve kıtlık izlekleriyle, en arkaik beğeniler için bile yeterince yüksek düzeyde trajiktir.

4. Thomas Mann, *Reflections of a Nonpolitical Man* (New York, 1983), s. 218.

Burada elde ettiğimiz, roman türünün genel öncülleriyle olan sorunlu ilişkisinin küçük bir alegorisidir; çünkü genel öncülleriyle devrimci bir kopuş gerçekleştirdiğini kıvançla duyuran roman türü, kaçınılmaz şekilde kendini bu öncüller üstünde asalak halde bulur. Liberalizm ve sosyalizm ilişkisinin Marksist kavranışında olduğu gibi, bu, devrimci bir süreklilik durumudur. Buna karşın Manzoni, şiirini değil ama anlatısını geçmişten çıkartarak, Marx'ın *Louis Bonaparte'ın 18 Brumaire'i*'nde vazedeceği dersi önceden anakronistik biçimde kavrar. Yazınsal form düzeyinde bu sınıf mücadelesi, *I Promessi Sposi*'nin özünde, burjuva kurumların en karakteristiğine, yani evliliğe karşı sonunda geri püskürtülecek şehvet düşkünü bir aristokratik taarruz olarak yansıtılır. Mütedeyyin, pasifist orta sınıf erdemleri, yağmacı, anarşik bir soyluluk karşısında zafer kazanır, başka deyişle roman, sonuçta trajedi karşısında galip gelir.

Oysa, edepli Avrupa, geç-on sekizinci yüzyılda, trajik tarzdan hoşlanmadığı bilinen bir yazarın trajik romanıyla, yani *Die Leiden des jungen Werthers*'le[5] sapına kadar çalkalanmıştı; Modern okur, Goethe'nin hayırseverce kendine acıyan kahramanındaki tek trajik kusurun, kendini derhal öldürmemesi olduğunu hissedebilse de, Richardson'un *Clarissa*'sından bu yana çok az anlatı okurlarını böylesine kayda değer bir ölçekte sarsıntıya uğratmıştı. Ayrıca on dokuzuncu yüzyıl Fransız romanı da trajik taslaklardan yoksun değildir. Stendhal, Balzac ve Flaubert; burjuva devrimin ardından suratları asılan tüm bu yazarlar, önemli trajedi yapıtları ortaya koydu. Trajik tarzı tepeden tırnağa karartmasına rağmen, Dickens, yine de *Bleak House*[6], *Little Dorrit* [Küçük Dorrit] ve *Our Mutual Friend*'de tatminkâra yakın çözümlemeler ortaya koyarken, Birleşik Devletler'de Herman Melville, mutlak felaketle sonuçlanan olağanüstü bir trajik kurmaca örneği üretir. *Moby Dick*'in düzyazı olması gerekir çünkü sıradan insanın felaketiyle alakalıdır; oysa balina avcılarına hak ettikleri trajik itibarı vermek adına, balık yağı kancaları ve ispermeçet balinasının kemik yapısı konusunda verilen ayrıntılı bir bilgiyle içli dışlı Şeytani bir kahraman kuran parlak Shakespear tipi söylemiyle, gerçekçiliğin sınırlarını da yıkmak zorunda kalır. Öyleyse bazı yönleriyle Avrupa kültürlerinin en az tipiği olan, ardındaki on yedinci yüzyıl siyasal tarihinin trajik ayaklanmalarını düzeltmeye vakit bulmuş ve dünyanın ilk kapitalist ülkesi olarak, içerde yaygın bir endüstrileşme programına, dışarda ise emperyalist fethe girişen İngiltere örneğini çabucak genellemekte acele etmemeliyiz.

5. *Genç Werther'in Acıları*, Çev. Nihat Ünler, Can Yay., 2007.
6. *Kasvetli Ev*, Çev. Aslı Biçen, Yapı Kredi Yay., 2001.

Theorie des Romans'ta[7] Georg Lukács, epiği ve romanı, dramanın "yoğun bütünsellik"ine kıyasla "geniş bütünsellikler" olarak tanımlar. Ne var ki Goethe'nin *Faust*'u, bazılarının arzulayabileceği kadar yoğunlaştırılmış değildir, ayrıca Woolf'un *The Waves*'i de[8] pek bütünsel sayılmaz. Ayrıca romanın iç dünyayla, dramanın eylemle alakalı olduğu görüşü doğru değildir: bir tarafta Cervantes ya da Fielding'e, diğer tarafta Racine ya da Çehov'a ne dersiniz? Yine de roman türünde doğal olarak trajik-olmayan bir şey olduğu kuşkusundan yakayı kurtarmak zordur. Franco Moretti, tek roman tipini göz önüne alır, yani, birey ve toplumu, özgürlük ve mutluluğu, özgür irade ve toplumsallaşmayı tam bir uyum içinde bütünleştirmesi nedeniyle, *Bildungsroman*'ı. Doğal olarak bu ilerici, iyimser tür, "anlamın zaman üzerindeki zaferini"[9] sergileyerek, çoğu roman örneği gibi, "normalliği, normallik *olarak* anlamlı ve ilginç kılar."[10] Klasik yazınsal biçimler, çoğu kez gündelik alana sınırlı bir ilgi gösterdi, ardından postmodernizm, her zaman ve her yerde baskıcı olduğu gerekçesiyle dogmatikçe reddettiği normallikten müzmin şekilde kuşku duydu; fakat, bu ikisi arasında, bir yanıyla pastorala, diğer yanıyla çevresele benzer şekilde, dünyasala ve yabancıya karşı bir büyülenme ortaya çıkar.

Elbette, Protestan tarzıyla her frakın, her vitrinin gerisinde ruhsal bir dramanın gizlendiğini varsayarak, sıradan ve her günkü olayları olağanüstü ölçüde çekici bulmuş bir türün ortaya çıkışındaki trajediyi, ağıt ve vaaz rejimiyle terbiye edilmiş olanların hissettiği hayalî coşkuyu şimdi yeniden yakalamak, bizler için neredeyse imkânsızdır. Moretti, bu kurgusal dünyanın devrimci bir krize tamamen aykırı olduğunu düşünür; Flaubert'in *L'éducation sentimentale*'i[11] onun iddiasını desteklemek için kanıt gösterilebilir çünkü romandaki çaylak genç Frédéric Moreau, amaçsızlığı ve 1848 Fransız Devrimi'nin dalga dalga kapıda olduğu bir süreçteki son derece önemsiz, bayağı yaşantı tarzıyla, sahnede ayaklarını sürüyerek yürür. Moretti'ye göre, *Bildungsroman, gerçekte* "on sekizinci yüzyıl çifte devriminden nasıl kaçınılabildiği"[12] hakkındadır. *Madame Bovary*, aldatılmış bir genç kadının trajik yıkımı hakkındadır; fakat, trajik söylemin sıradan bir hayat kurmacasıyla bir arada bulunamayacağını göstermek istercesine, kışkırtıcı görünen duyguları kendi üslubuyla özenle yadsır.

7. *Roman Kuramı*, Çev. Cem Soydemir, Metis Yay., 2011.
8. *Dalgalar*, Çev. Oya Dalgıç, İletişim Yay., 2006.
9. Franco Moretti, *The Way of the World* (Londra, 1987), s. 55.
10. A.g.e., s. 11.
11. *Duygusal Eğitim*, Çev. Cemal Süreya, İletişim Yay., 2007.
12. A.g.e., s. 64.

Trajik drama, saf bir kriz anını onu kuşatan yaşam izdihamından ayrıştırırken, roman, bu tip yoğun ve ayrık anları tarihin akıntı ve karşı-akıntısına iade ederek, onların oluşumuna katılmış, gündelik, fazlaca yabancıl olmayan güçleri sabırla aydınlatan, böylelikle dramatik biçimlerinde hayli çıplak ve inatçı görünebilen yargıları göreceleştirici hayalî bir sosyoloji türüdür. Romanın topoğrafyasında, sarp kayalıklar, keskin dönemeçler, yüzleşmeye zorlandığımız duvarlar çok az bulunur. Bu bağlamda roman, bir *chronos* ya da tarihsel zamanın yavaş yavaş akması sorunudur oysa trajedi, *kairos,* yani dopdolu, kriz-yüklü ve çok önemli bir hakikate gebe olan bir zamanın sorundur. *Music at Night*'taki "Tragedy and the Whole Truth" başlıklı denemesinde Aldous Huxley, romanın, bütün bir gerçekliği alakasız, ipe sapa gelmez olumsallığıyla anlatmaya çalıştığını, böylelikle trajedinin kimyasal saflığını seyrelttiğini ileri sürer. Hiçbir ögeyi atlamamak, hiçbir ögeyi dışlamamak, trajik olmamaktır. Bu nedenle, çağdaş yaşamı simgeleyen büyük bir bağlantısızlıklar okyanusunda, trajedi geri çekilir. Moretti'nin işaret ettiği gibi, Stendhal ve Puşkin'in trajik eğilimi, bu yazarların yoğunluklu bir toplumsal dokudan daha az zevk duyduğunu, katıksız olumsallığa daha az dolambaçlı bir düşkünlük sergilediğini ve dramatik vurguya doğrudan ulaşmaya daha fazla istekli olduğunu ifade eder.[13] Gerçekten de, Stendhal'in, hırslı ve dünyadan vazgeçen kahramanları, yüksek bir trajediden, onlara göre tamamen tekdüze olan romansal bir dünyaya doğru sapar ve sonuçta kibirli bir ricat süreci yaşar.

Stendhal'de, idealizm ve dünyevilik ya da trajedi ve roman arasındaki bu aykırılık, burjuvazinin kahramanlıktan pragmatik bir evreye geçişini dramlaştırır. Flaubert döneminden önce bu iki öge arasındaki çatışma, her biri diğerini daha derin bir öz parodiye sokan boş bir rüya ve yoz bir dünya olarak gülünçleşmişti. Stendhal'in hikâye kahramanları, sanki bu kasvetli dönemde hayatta kalmayı reddederek, bunun yerine gerçekleşmemiş düşleriyle birlikte ölümü seçer. Aşk, büyüyü çözme politikasına kahramanca bir alternatif sağlayabilse de, bu hikâye kahramanları için pragmatizmle idealizm arasındaki çatışma, hâlâ trajik bir çatışmadır. Gerçekte bu çatışma, Stendhal'de tam manasıyla askerî bir harekâtın yazılı kesinliğiyle yürütülür.

Bu kurmacalarda, devrimci bir geçmişin şiiriyle, post-Napolyoncu bir şimdi arasında hapsedilmiş olan kahramanlar, bu çelişkiyi, aynı anda mutlakçı ve oportinist, sahici ve şarlatan, soylu ve bayağı, ilkeli ve ilkesiz, özgecil ve çıkarcı, tutkulu ve hesapçı, takdire değer ve gülünç şizoit varlıklar olarak içselleştirir. Dünyasal tutku ve *contemptus mundi* [dün-

13. A.g.e., s. 105.

yadan tiksinme] arasındaki yarık, onların tedbirli dışsal uyumu, idealizmle iktidarın artık uzlaşır olmadığı bir çağda, dik başlı bir içsel redle birleşir. Onları toplumsal hiyerarşi tartısına sürükleyen belirli bir güdü, onları bu hiyerarşiyi hiçe saymaya götüren ruhsal bir üstünlük anlayışıdır da. Ön-modernist bir tarzda kendilik, artık yazgı değil bir eylem, değişken maskeler ve görkemli bir doğaçlama meselesidir. Yine de politik oyun oynama işinin ustaları, *La Chartreuse de Parme*'ın[14] Fabrizio del Dongo'su ve *Le rouge et le noir*'ın[15] Julien Sorel'i, devrimci arzularından vazgeçmeyi reddeder ve yıkıma sürüklenir. Her ikisi de, Puşkin'in *Yevgeniy Onyegin*'deki dizelerini örnekler: "Hayatı bir tören oyunu gibi görmek/Ve izlemek onu ağırbaşlı bir kalabalıkla/Hiç kimse paylaşmasa bile/ görüşlerini, tutkularını ya da tasalarını" (8. Bölüm, 11).

Doğa'nın aristokratlarından biri olan Julien, hayatını sürdürmede başına belâ olsa bile, sonunda asil ruhludur; her koşulda onun hayatı, hesaplı kitaplı bir kendini izleme ve deneyimleme üzerine kurulu olduğundan, Julien'de ölümünü önceden kavrayan bölünmüş bir kişilik vardır. Klasik İspanyol *pikaro*'su[16] gibi, Julien, yalnızca hilekârlık, yozlaşma, tiksindirici bir sınıfsal ayrıcalıkla dolu hakikatsiz bir dünyayı keşfederek son bulur; onun idam edilerek ölmesi, gerçekte soğukkanlı bir intihar biçimidir. Onu ölüme gönderen yasanın bir sınıf yasası olduğunu, gerçek suçunun toplumsal hiyerarşide yükselmesi olduğunu bilir. Eğer bu yasaya başkaldırma arzusu duymuyorsa, bunun nedeni yasaya saygı duyması değil, onu hakir görmesidir. İdealler hâlâ mutlaktır ama artık gerçekleştirilemez; Stendhal'e göre, bu, *Le Dieu caché*'deki Lucien Goldman'da olduğu gibi, trajik bir durumdur. Tutku ve enerji hâlâ serpilip gelişir; fakat sömürücü bir toplumda, bunlar, kendi adına hızlı hareket etmek zorundadır, bu yüzden de, temellerini çürütmekle tehdit eden hesapçı bir bencilliği üretir. Fabrizio, çevreye karşı, genç, kibar bir vaiz gibi gözükmeyi sürdürür ama gözü hâlâ idealist Clelia üzerindedir ve o öldüğünde kendi kabuğuna çekilir.

Franco Moretti'nin gösterdiği gibi, özgürlük ve mutluluk, klasik *Bildungsroman*'da olduğu gibi Stendhal'da uyumlaştırılamaz. Trajik aşırılıkla (*Kırmızı ve Siyah*'ta, Mathilde'in uçarı ifadesiyle "sadece bir insanı farklı gören ölüm hükmünü anlayabilirim") gündelik hayatın adi mübadeleleri arasında uzlaşma olamaz. Trajedi uzlaşmazdır, roman ise uzlaşma aracılığıyla kurulur, dolayısıyla Stendhal'in kahramanları, bu ikisi arasındaki aralıkta aşağı doğru yuvarlanarak, yitip gider. Fakat bu

14. *Parma Manastırı*, Çev. Samih Tiryakioğlu, Can Yay., 2005.
15. *Kırmızı ve Siyah*, Çev. Şerif Hulusi, İletişim Yay., 2010.
16. *Pikaro* [Picaro]: On sekizinci yüzyıl İspanyol pikaresk romanındaki ana karakter. (ç.n.)

kurmacaların politik dünyası, yine de yozlaşmış ve şiddetli bir dünyadır, büyü ve serüvenin, casusların, entrikacı cizvitlerin ve saray karmaşalarının aurasını alıkoyar; neredeyse bu kurmacalar, yüksek politikanın hâlâ dramanın özü olduğu son romanlar gibidir. Stendhal, savaşların ve idamların yerini sayıların ve vergilerin aldığı İngiltere'de değil ama İtalya'da, politikanın hâlâ kahramanca olabildiğini fark etti.[17] Flaubert ve Zola'yla birlikte, daha olağan bir toplumsal hayat dünyası adına bu palavracı politik alan terk edilir.

Trajedi ve roman uyuşmaz olsun ya da olmasın, modern dönemde kahramanlığı ve müşterek hayatı kesiştirmek zordur; Sean O'Casey gibi yazarlar bunu yalnızca karşılıklı bir parodiye kendilerini kaptırarak gerçekleştirir. Bu sorundan bir çıkış yolu, trajik eyleminizi, Synge'nin *Riders to the Sea*'si[18], Yeats'ın *Deirdre*'si, Lorca'nın *Bernarda Alba'nın Evi*', Tennessee Williams'ın *Geçen Yaz Birdenbire'si* ya da William Faulkner'in trajik kurmacasında olduğu gibi, sıradan yaşamın daha ritüelsi ve yoğun, duyguların daha ham ve çıplak göründüğü modern-öncesi bir marjinde kurmaktır. Deniz, Herman Melville'den Joseph Conrad'a, modernitenin engellediği geleneksel trajik sanata uygun aşırı duygusal bir başka fondur. Tarihsel bir trajedi okuması yapan önemli bir denemesinde, John Orr, geç-on dokuzuncu yüzyıl Avrupa trajik tiyatrosunun, İskandinavya'dan İrlanda, İspanya ve Rusya'ya, büyük ölçüde çevre ülkelerden çıktığını belirtir: "O dönemlerde Avrupa kapitalizminin merkez üssü olan başlıca ülkelerden trajik drama çıkmadığı gibi, trajik drama kendi hikâye kahramanlarını da bu ülkelerin kentsel burjuvazisinden seçmeyi yeğlemedi."[19] Bu çevre ülkelerin, genelde gelenek ve modernite çatışmasını o dönemlerde alışılmışın dışında şiddetli şekilde yaşayan toplumlar olduğu da eklenebilir. Modern hayat, trajedi için fazla tekdüzeyse, bu çatışmayı şeref ya da soya-dayalı sorumluluk veya törensel matemin hâlâ uygun zemin bulduğu daha temel bir ortamda kurabilirsiniz. Faulkner'ın, ırksal didişmenin ve çürüyen soyluluğun hüküm sürdüğü, savaş yorgunu, hayaletsi, hanedansal ve pederşahi Güney'i, belki de böylesi bir alandır. Bir hanedan temsilcisi olan hikâye kahramanını dramatize eden *Absolm, Absolm!* [Abşalom, Abşalom!] Quentin'den şöyle söz eder: "Onun gerçek bedeni, yenik adların çın çın yankılandığı bir dehlizdi; o, bir varlık, bir öz değil, bir devletti. Kırk üç yıl sonra olsa bile, hastalığı kurutmuş yüksek ateşten çıkarak, hâlâ geçmişe bakan inatçı hayaletlerle dolu bir kışla." (1. Bölüm). Bu esnada, Faulkner'in çenebaz, abartılı üslubu, taşralı peyzajına

17. Akt. A.g.e., s. 102.
18. *Denize Giden Atlılar*, Çev. Saffet Korkut, Boyut Tiyatro, 2003.
19. John Orr, *Tragic Drama and Modern Society* (Londra, 1981), s. xvii.

rağmen tüm bu anlatıların kesinlikle Edebiyat olduğunun bir işaretini verir.

İrdelediğimiz bu tabloda, trajedi, romandan çok kısa hikâyeye yakındır, Çehov'da ya da Kipling'de olduğu gibi, anlatının tek bir yarılma ya da açığa çıkarma uğrağına indirgendiği, daha zayıf donatılı bir biçimdir. George Eliot'da roman, trajediden kaçınabilir çünkü onun görevi, şimdiki zamanı ören karmaşık bir nedensellik zincirini izlemek, böylelikle suçlama yerine açıklamayı geçirmektir. *Tout comprendre est tout pardonner* [anlamak affetmektir]. Gerçekçi romancı ve politik liberal, doğal bir dostluk üretir. Ayrıca bu girişik yorumbilgisel tür, bizi, dışsal olguların ötesinde onların fenomenolojisine, ışık ve gölgelerinin farklı bilinç merkezlerine nasıl farklı biçimde yığıştığı ve böylelikle mutlak yargıların önüne geçtiği gerçeğine götürür. Eliot'ta, kötü adamlar yoktur, sadece egoistler, başka bir ifadeyle romancı olamayanlar vardır. Zira, İngiliz görgücü geleneğinde, imgelem ve insani sempati hemen hemen aynı anlama gelir; romanın sempatilerinin ustaca akışı ve geri çekilmesi, elbette hep kapsayıcı bir form dahilinde, politik bir paradigmaya, şimdi, büyük olasılıkla sempati ve otoritenin, yerel duygulanım ve bütüne sadakatın uyum içinde bulunabildiği biricik hayatta kalma uzamına dönüşür. Burada işbaşında olan, trajik karşıtı bir etik vardır: Kötülük, sadece bir imgelem eksikliğinden kaynaklanır. Kurbanlarının çektiği acıyı çok iyi hayal edebilen ve giderek daha bir coşkuyla bundan hazzeden De Sade'ın korkunç manipülatörleri, birazcık daha az iyimser bakışa sahiptir.

Honoré de Balzac, şüphesiz en büyük hayalî sosyologdur fakat onun kurmacasına trajediler serpiştirilir: kuzen Bette'nin intikamcı kötü niyeti, bu dünyayla ilgisi olmayan Pons'un zulmü, çaylak genç Lucien de Rubempré'nin kibirli düşüşü, Goriot'nun Lear-benzeri küçük düşmesi, *Splendeurs et misères des courtisanes*'da [Kibar Fahişelerin İhtişamı ve Çöküşü] Esther'in intiharı, Eugénie Grandet'nin amansız yıkımı, Gobseck'in deliliği. Fakat, bu çarpık, boşa çıkmış yaşamlar, bir tragedya değil, bir İnsanlık Komedisi oluşturmaya yarar çünkü onların ait olduğu gelişim sürecindeki burjuva toplumu, hâlâ dirençli, savurgan olması ve Tanrı'nın bereketiyle dolup taşması, filizlenen bu hayat biçimleri çeşitliliğini okura beğenisi doğrultusunda sunması yönüyle de kahraman-"komik"tir. Balzac, *Le Cousin Pons*'da, "bu dehşetli komedi" hakkında yazar. İşbaşında, kötünün bile ihtişamlı biçimde tiyatral, kenar mahalleliden çok Şeytani olduğu korkunç bir enerji vardır. Bu, kısmen Stendhal'in üstyapıyla, Balzac'ın ise temelle alakalı olması nedeniyledir. Eğer gündelik hayat, Stendhal'de değil ama Balzac'ta kahramancaysa, bunun nedeni şudur: Stendhal'in uzmanlık alanı, devrim-sonrası bir

toplumda, hepsi de iflah olmaz ölçüde sefil ve çıkarcı olan şeyler, yani saray, kilise, devlet kurumları ve yüksek mevkilerin politik entrikalarıdır; oysa Balzac, sadece burjuva toplumu hakkında değil, yüksek finans gerilimleri ve tıkaçları, vahşi rakipleri ve haylaz dalavericileriyle *kapitalist* toplum hakkında yazar; korkunç istikrarsızlık anlatıları ve melodramatik talih dalgalanmaları, büyük bir yazınsal imgelem borsasındaymış gibi çarpışır ve ayrışır. Aynı açgözlü ve yarı-patolojik enerji, bastırılamaz hayalî zindeliğiyle en hüzünlü senaryoların bile üstesinden gelebilen Dickens'ta da bir ölçüde bulunabilir. Dickens, *Nicholas Nickleby*'da, Dotheboys Hall'ın barbarlıklarını açığa vururken, bir an için olayların eğlenceli boyutunu görme fikrine kapılır ya da *Dombey and Son*'daki demiryolu geçidinin hız kazanan ritimleri, bu kara canavarların resmen bir ölüm simgesi olması gerçeğine aykırı biçimde bu ilerleme görüntüsüne dayalı bir coşkuya esin kaynağı olur. Dickens'in imgelemi, trajik olamayacak kadar üretken ve aşırı duygusaldır çünkü yazım'daki katışıksız enerji, temsil ettiği ürkütücü sahnelerin üstesinden gelmesini sağlar.

Romanı trajedinin panzehiri gibi görmek, özü itibarıyla onu, liberal, merkezsiz, söyleşimsel ve açık uçlu bir form, trajik karşıtı durumlar olan büyüme, değişme ve geçiciliğin bir destekleyicisi olarak görmektir. Aslında bu görüşün en seçkin yorumlayıcısı olan Mikhail Bakhtin'in, kaba ve iş görür demokrasisiyle roman türünü, trajedinin soğuk ve auralı varlığının karşısına koyması umulabilirdi. Ama tam aksine, Bakhtin, trajediyi ve kahkahayı yıldırıcı söylemin karşısında birbirine bağlar. Bakhtin'e göre, trajedi ve kahkaha, korku duygusunu değişimden ve felaketten atmaya çaba gösterir; fakat trajedi bunu, "kapalı bir bireylik alanında kalan vakarlı bir cesaret"le yaparken, kahkaha, "haz ve suistimal"le değiştirmeyi olumlar. Öyleyse trajedi, yalnızca karnavalın yoksul bir kuzenidir; Bakhtin'in deyişiyle, onlar, "ahlakileştirme ve iyimserliğe, hayatın içinde zamanından önce gelişen/prematüre ve 'sadeleştirilmiş' her türlü uyuma (bu uyumu sağlamaya elverişli bir şey yokken), mutlak bir idealleştirme ve yüceltime düşmanlıkta birleşir. Trajedi ve kahkaha, hayata eşit ölçüde pervasız bakar, herhangi bir yanılsama türü bina etmez, dengeli ve titizdir."[20] Trajedi ve kahkaha, Bakhtin'e ahlaki ve epistemolojik bir gerçekçiliğin biçimleri olarak görünür; onun, zamanından önce gelen/prematüre bir uyuma karşı uyarısı, trajedi konusunda türüne az rastlanır düzeyde açıklayıcı bir ifadedir. İdealleştirme, yüceltim, sahte coşku, alelacele yapılanmış simetriler, boylu boyunca trajedi teorisini

20. M. M. Bakhtin, *Collected Works*, der. S. G. Bocharov ve L. A. Gogotishvili (Moscow, 1996), c. 5, s. 463, n. 1. Bu sayfaya dikkatimi çektiği için, Ken Hirschkp'a teşekkür borçluyum.

darmadağın eder, bu yüzden teori, modern çağın en iyi kültür düşünürlerinden birinin bu muhalif görüşünü benimsemeyi destekliyor.

Fakat buna rağmen, trajedi, Bakhtin'in görüşünde karnalevesk kahkahadan aşağı bir tarz olarak kalmaya devam eder. Aslında karnaveleskin bizi kurtardığı, sınırları ölüm ve hayat tarafından katı biçimde çizilen dışa-kapalı bireysel yaşam trajedisidir. Gürültülü libidinal kahkahanın ve komünal *jouissance'ın* [haz] bu büyük keşişi, trajik sanatın sözde kendine nesne olarak aldığı bireysel yaşamın savunmasızlığı hakkında, aslında soğuk bir karamsar görüşe sahiptir. Trajik izlek bir ihlalle etkinleştirilir ve Bakhtin'e göre bu ihlal, "kendini savunan her bireyselliğin derin suçunu (potansiyel suçluluğu)"[21] ifade eder. Trajedi, böyle bir bireyciliği, özünde oldukça güçsüz olan bu hali, ana/majör sanat statüsüne yükseltebilir; bu nedenledir ki, trajedi, bireyciliğin gündelik istikrar ve güvenlik, yani "ölümden ve gerçek mücadeleden uzak, bankalar, mübadeleler, bürolar ve evlerin rahat ve güvenli mekânlarına yerleşik"[22] bir hayat tarzı anlamına geldiği aşırı detaycı bir yazınsal gerçekçilikten tamamen farklı bir sorundur. Bu şöhretli roman kuramcısının, uygunsuz biçimde, karnaval ve trajedinin savurgan ve ölçüsüz göstergeleriyle karşı karşıya getirdiği, tam da romanın özüdür. Ya da en azından, romanın hayal gücü daha kıt/geleneksel ve doğalcı çeşitliliğidir. Trajedi ve karnaval, gündelik hayata özgü köhne sürekliliklerin aksine, gerçek hayatta rastlanamayacak türdeki olaylar, beklenmedik şanssızlıklar ve değişim hakkındadır; dolayısıyla Bakhtin'e göre sorun, roman tarihinin bu karnavalesk, doğalcılık karşıtı terimlerle yeniden okunup okunamayacağı sorunudur.

Karnaval, istisnayla gündelik hayatı uzlaştırarak, dramatik yarılmayı ve sokak-tarzı bilgeliği birleştirir. Halk bilgeliği, insanların daha büyüksimgeli ve yazgı-takıntılı üstlerinin dünya görüşüne kıyasla, tereddütsüz trajik karşıtıdır. Diderot'un *Le neveu de Rameau*'sunda [*Rameau'nun Yeğeni*, Engin, 1991], Yeğen, böyle bir trajik karşıtı popülisttir, yani bedavacı, nüktedan, soytarı, doğrucu, hazcı ve kinik işletmecinin tek bir kişide ambalajlandığı, taklitçiliği kurnaz bir uyarlama biçimi olan ve bu nedenle yıkıma uğraması mümkün olmayan kendiliğinden bir maddecidir. Diderot'un Yazgıcı Jacques'ının gerekirciliği, tuhaf bir Sterne, Fielding, karnavelesk ve *conte philosophique* [felsefi masal] *karışımı* kokan bir romanda, geleneksel bir popüler stoacalık türünü de yansıtır. Bir zamanlar evrensel bir yazgı meselesi olan şey, Jacques'a göre, şimdi olağan bir nedensellik meselesidir. Hayat körü körüne ve inatçı biçimde

21. Akt. Ken Hirsckop, *Mikhail Bakhtin: An Aesthetic for Democracy* (Oxford, 1999), s. 182.
22. Akt. a.g.e., s. 183.

akmaya devam eder, belki bu bir züğürt tesellisidir; fakat yüksek perdeli trajik söylemin havasını da boşaltır. Sıradan insanlar ya da "alçak" eğilimli üzüntü ve sonuçsuz uğraş trajedisine uygun konular, bir özne/bir etmen olarak politik sahneye dramatik girişlerini henüz yapmadığı için, "yüksek" trajediye uygun konular değildir. Halk, henüz işçi sınıfı haline gelmemiştir.

Buna karşın, düşük yaşam ile metafizik arasında, tam manasıyla politik değilse bile, uzun ömürlü bir bağ vardır çünkü romansal formların en eskisi olan *pikaresk*'de, gezgin düzenbaz/serseri, sonuçta toplumsal hayatın ontolojik olarak içi boş/yalan biçimlerinin gerçek doğasını fark eder. Roman, *par excellence* [mükemmel] bir toplumsal devingenlik üslubuysa, bu yanlışlık kertesini kimsesiz pikaro'dan daha iyi kim örnekleyebilir ki? Böylesi saygıdeğer bir soy içinde yer alan sanatsal formlardan kaç tanesi merkezine ahlaka mugayir bir üçkâğıtçıyı yerleştirir?[23] Şayet roman yazınsal biçimlerin en toplumsal olanıysa, en zengin toplumsal deneyim dizisi, ironik biçimde, evden, iş yaşamından ve her tür toplumsal ilişkiden yoksun bir kişinin özgür göçerkonar hayatıyla tasvir edilebilir. Ayrıca bu kişi, başkalarını resmi şekilde gizemli bir kılığa bürünmüş yazınsal bir tarzda idrak etmek yerine, onları olduğu gibi görecek kadar külyutmaz bir fırsatçıysa, bu, toplumsal gerçekçilik için daha da iyidir.

Roman, Cervantes gibi idealizmle alay edişiyle, en azından sizi fazla umutlanmamaya, böylelikle büyüsü bozulmuş hüzünlü duruşlara kapılmamaya isteklendirebilir. Samuel Johnson ya da Laurence Sterne'ye göre, olağan yaşamı biteviye bir sorunlar, sıkıntılar, alınganlıklar ve önemsiz kırgınlıklar süreci yapan belli nitelikler, onu, trajediye elverişli bir ereklilik ve ihtişamdan da yoksun bırakan niteliklerdir. Üstelik romanın katışıksız zamansallığı, soğuk bir umudu da beraberinde getirir; umutsuzluk dahil, orada hiçbir şey sürekli değildir. Durumların zamansal olarak değişebilirliğine yönelik canlı bir beklenti hep vardır. Zamansallık, elbette trajik bir aracı olabilir: Daha önce gerçekleşmiş olan eylemler artık asla değiştirilemez ve gelecekte kötü sonuçlar verebilir. Fakat, zaman var oldukça kefaret vaadi de vardır ve roman bu gerçeğin üstünlüğünü ele geçirir.

Gerçekçi roman, mevcut bilinç merkezlerini karşılıklı aydınlatmak amacıyla, kusursuz bir tarafsızlık ve terbiyede odaklanarak, çatışkılı bakış açıları arasındaki nazik dengeyi korur. Tüm bu çeşitli bileşenler, onların benzersiz özgüllüğüne zarar vermeksizin bir araya getirilmeli, bütünleştirilmelidir. Bu, Hegel'in "tipiklik" derken kastettiği şeydir. Politik

23. Türün en önemli modern örneklerinden biri, Thomas Mann'in *Confessions of Felix Krull*'udur.

bir konuma ihtiyaç oldukça, bir üstdil ihtiyacı hâlâ vardır; fakat liberal devlet gibi, bu üstdil, çeşitli yaşam biçimlerine açık oluşuyla, bu yaşam biçimlerini yalnızca onlara özenle kulak vererek yönetebilir. Açmaz ve çelişkiler vardır ve bunların bazıları trajik biçimde çözümsüzdür; fakat bu açmaz ve çelişkiler yazınsal biçimle alt edilir ve böylelikle formun karmaşık birliği, ketum bir ütopyacı işarete dönüşür. Roman, çatışmalar sunar fakat potansiyel çözümleri dahilinde; bunu gerçekleştirmesinin tek yolu, onları kişileştirmesi ve toplumsal sorunları metonomik olarak bireysel sorunlar alanına kaydırmasıdır, bu şekilde, örneğin, bir evlilik, cömert bir işadamı ya da uzun süredir kayıp bir kuzen, birinin sıkıntılarına çözüm getirebilir. On dokuzuncu yüzyıl İngiltere gerçekçi romanı ideolojik bir çıkmaza girdiğinde, Gotik ya da halk masalları gibi çok daha eski, gerçekçi-öncesi kurmaca biçimlerine geri dönerek, hikâyeyi geliştirmeye elverişli bir taktik–beklenmedik bir miras, kulağınıza çarpan hayaletsi bir ses– çıkartıncaya kadar, onların repertuarında bulunan hayli eskimiş bir malzeme dağarcığını didik didik eder. Birkaç seçkin ailenin östenit dünyasında bu strateji yeterince makul olabilir; fakat böyle bir biçimlemeye direnen toplumsal, politik kuvvetler vardır, öyle ki, Henry James ve E. M. Forster dönemiyle birlikte, roman, kısmen bu kuvvetleri bastırarak ayakta kaldığını zorla fark eder.

Bir defasında İrlandalı şair Patrick Kavanagh, trajedinin azgelişmiş komedi olduğunu söylemişti; belki de bunun anlamı, trajik bir krizi bağlamsallaştırmanın ve söylemselleştirmenin, onu etkisizleştirmek olduğudur.[24] Moretti, *Bildungsroman* ya da belki de daha genel anlamda gerçekçi romanın, çok fazla kırılma ve yarılmayı kaldıramayacağı görüşündedir. Geniş ve kapsayıcı tarzıyla roman, trajik ya da varoluşsal bir hakikat uğrağı veya her şeyin bağlı olduğu bir ontolojik zar atımı konusunda kuşkucudur. Moretti'nin ifadesiyle, "roman, tarihsel kırılma ve dönüm noktalarından, trajediden ve dolayısıyla(...) bireyle toplumun tam anlamını bir 'hakikat uğrağı'nda kazandığı fikrinden bir sıyrılış"tır.[25] Goethe'nin Wilhelm Meister'i, sonunda kaderinin aydınlığa kavuşacağı kesin bir fasıl arayışından vazgeçer; William Golding'in *Free Fall*'ının Sammy Mountjoy'u, anlatısını maziye doğru zorlamasına rağmen, masumiyetini yitirdiği an'ı tam olarak belirleyemez. Yalıtık bir köken yoktur çünkü romanın metinselliği ve Mountjoy'un uğraşısı, doğal bir kaynağın ya da kapalılığın dışında gelişir.

Rüdier Bittner, cesur bir üslupla, trajedinin tam da bu sebeple tahrif edici olduğunu, insanın dağınık ve zamana bağlı bir varlık olması

24. Bkz. Declan Kiberd, *Irish Classics* (Londra, 2000), s. 258.
25. Moretti, *The Way of the World*, s. 12.

gerçeğine tamamen aykırı bir bütünsellik uğrağının ardına düştüğünü ileri sürer: "Trajik kahramanın bütünselliği, yoksun olduğumuz bir şey değildir. Bu bütünsellik, yalnızca bir yanılsamadır. Bir insanın öyle her şeyi tehlikeye atabilmesi gibi bir şey yoktur. Tragedyadaki hüküm geçersizdir: Yüksekteki kahramandan farklı olarak, aynı anda birçok yerde bulunduğumuz için, ne ayakta kalırız, ne de düşeriz."[26] Henri Lefebvre, varoluşçuluk hakkında benzeri çekinceleri duyar. Lefebvre'in varoluşçuluğu eleştirmesinin nedeni, bu felsefenin, "saf ve trajik anlar-ıstırap ve ölüm dolayımında hayatın eleştirisi, eğreti sahicilik ölçütleri vb" lehine gündelik hayatı değersizleştirerek, "yalnızca gözden düşürmek amacıyla gündelik hayata yaklaşması"dır.[27] Kısacası, bu görüş ekseninde trajedi aşırı bir formdur, Franco Moretti'nin vurguladığı *Bildungsroman*'ın orta-yollu normalliğinin aksine, güç ve karşı-güçlerin kristalleştiği bir yapıya sahiptir. Ayrıca, roman her koşulda tiyatrodan daha demokratiktir çünkü okura katılım sürecini kontrol etmek imkânını verir. Bu görüş ekseninde trajik sanat, simetriyi, intikamı, hızlı cezayı, ansızın yön değiştiren eylemleri, keskin bir eylem birliğini gerektiren ve yalnızca gidimli bir yolla hafifletilebilen gaddarca amansız bir mantık bütünüdür. Üstelik roman, burjuva kültür repertuarında belli belirsiz görünen izlekleri, formasyonu ve gelişimi haritalandırmakta, dramadan çok daha iyi konumlanır.

Ancak bu, tam olarak gerçeğin bütünü değildir. Moretti ve Bittner, *Room 101* ya da Lord Jim'in Sıçrama sendromundan, yani, mutlak bir şeyi ayrıntılarıyla dışa vuran bir Romantik simge kadar kesin bir biçimde, bireyin kişiliksel bütünlüğünü bedenleştiren ayrıcalıklı bir sözcük, işaret ya da bir eylemin var olduğu yolundaki tartışmalı modernist inançtan sakınmakta haklıdır. Modernizm ve Romantizm arasındaki farkı, şu an için saptamak zordur. Fakat, birisi, aç sıçanlarla dolu bir kafesi yüzünüze kayışla bağladığında, attığınız çığlığın hakikat olduğu niçin kabul edilmeli ki? Buna, *Lord of the Flies*[28] sendromu da denebilir; uygarlık soyunun pürüzsüz, kâğıt gibi ince yüzeyi altında, onun tarifsiz ve dilsiz hakikatini ele veren *chthonic*[29] kuvvetler olduğu, okul çocuklarını başıboş ve kriket sopaları olmaksızın ıssız bir adaya attığınızda, bu kuvvetlerin dehşetli bir tecelliyle birden ortaya çıkacağı şeklindeki özbeöz modernist dogma. Şu halde, tecelliye karşı olan üretken bir

26. Rüdiger Bittner, 'One Action', A. O Rorty (der.), *New Essays on Aristotle's Poetics* (Princeton, NJ, 1992) içinde, s. 109.
27. Henri Lefebvre, *Critique of Everyday Life* (Londra ve New York, 1991), s. 130, 264.
28. *Sineklerin Tanrısı*, Çev. Mina Urgan, İş Bankası Kültür Yay., 18. Basım, 2010.
29. *Chtonic*: Yunan mitolojisinde, toprağın altında yaşayan tanrıça veya doğaüstü varlıklara özgü olan. (ç.n.)

edebiyatı–Joyce'un özenli anti-klimaktik *Dubliners*'i[30], Forter'un Marabar mağaralarının kusursuz boşluğu, *Çorak Toprak*'ın rüzgârlı Chapel Perilous'u, *Women in Love*'da[31] Birkin ve Ursula'nın sonuçsuz ilişkisi, *Ulysses*'te[32] Stephen ve Bloom arasındaki berbat karşılaşmalar–, yalnızca bu dogmatik inancın bir yorumudur.

Oysa Room 101, Jim'in Sıçraması ve Sineklerin Tanrısı sendromları, trajik dramadan değil, bütünüyle romandan çıkar; fakat *Free Fall,* gerçekte kahramanının saygınlığını yitirme anını saptamayıp, süpürge dolabından çıkartıldığında, ona başkalaşımlı bir zerafet tecellisi kazandırır. Muhtemelen gerçekçilik bile şimdi bir aşırılıktır çünkü aşırılık bir dünya tarzıdır. Şayet dünyanın süreğen bir kriz içinde olduğu algısı varsa, bu durumda trajik dramanın hakikat uğrağı üzerinde bir tekeli yoktur. Aslında yazınsal araştırmaların en ölümsüzlerinden biri olan Erich Auerbach'ın *Mimesis*'ini temellendiren bu kanaattir; *Mimesis*'e göre, Eski Ahit'ten Emile Zola kurmacasına kadar aşamalı olarak gelişen gerçekçiliğin zaferi, müşterek yaşamı ve onu somutlaştıran alt sosyal karakterleri eşi benzeri olmayan bir ciddiyetle kavramaktır. "Ciddilik" trajik teorisi kadar Auerbach için de anahtar sözcüktür; ayrıca, *Mimesis*'e göre, gündelik hayata hak ettiği statünün verilip verilmediğine ilişkin tek önemli sınama, onun trajedi teorisine uygun bir aracı sayılıp sayılmadığıdır. Racine ve Corneille'in yüksek figürleri, genelde barok tarzı mutlakçı sanatta olduğu gibi, "temel ve varlıksal" olan her şeyden ayrıştırılır; oysa Goethe ve Schiller, güçlü bir gerçekçiliği çağlarının trajik anlayışıyla karıştırmaktan kaçınır.

Devrim-sonrası büyük gerçekçi romanda, özellikle Stendhal ve Balzac'ın yazdıklarında, gözle görünür bir *trajik gerçekçilik* oksimoronu adamakıllı başarı sağlayarak, Auerbach'a göre, ideal noktasına Zola'yla ulaşır. Sanat, gündelik "dünyanın derinlikleriyle, bu dünyadaki kadın ve erkekler"den[33] çıkmalı, "gündelik gerçekliğin ciddi bir yorumunu, daha kapsamlı ve alt toplumsal grupların problematik-varoluşsal bir temsil konusu konumuna yükselişini"[34] açığa vurmalıdır. Bu komik ya da trajik yazınsal popülizm, klasik trajedi benzeri daha uğursuz ve hiyerarşik sanat formlarıyla kavgalıdır; bu formlar, trajik simayı ve onun "asil ihtirasları"nı çevresindeki toplumsal evrenin üzerine çıkartarak yücelten, Yahudi Auerbach'ı Nazi Almanyası'ndan Türkiye'ye sürgüne

30. *Dublinliler*, Çev. Murat Belge, İletişim Yay., 2011.
31. *Âşık Kadınlar*, Çev. Nihal Yeğinobalı, Can Yay., 2009.
32. *Ulysses*, Çev. Nevzat Erkmen, Yapı Kredi Yay., 2010.
33. Erich Auerbach, *Mimesis: The Representation of Reality in Western Literature* (Princeton, NJ, 1953), s. 444.
34. A.g.e., s. 491.

zorlayan azametli seçkinçi tutumlarda meşum bir yankı buldu. Böylesi bir dünya-tarihsel tehlike uğrağında, dünyevi olanla yüceyi birleştiren Yahudi-Hıristiyan kutsal metinleri gibi, hümanist gerçekçilik ve plebyen bir soy, faşist kültürün mitolojik anti-hümanizmiyle düzmece bir yüceliğe karşı tanıklık etmeye çağrılmalıdır.

Yine de, trajediyi kesin bir hakikat uğrağı'na değişmez biçimde bağlı görmek, elbette bir yanlıştır. Goethe, *Wilhelm Meisters Lehrjahre*'de [Wilhelm Meister'in Çıraklık Yılları], dramadaki olayların hızla geliştiğini ve kahramanın karşısına çıkan her şeyi üstlendiğini oysa tipik roman kahramanının daha edilgen olduğunu işaret eder. John Synder'e göre, trajedide "Homeros'a özgü bir gezginlik ya da gecikmeye değil, sadece zafer, kayıp ya da düşüşe giden dehşetli ölçüde dimdik ve dar bir yola izin verilir."[35] Nasıl ki Moretti, romanın melez ve ironik biçimde kahramanca-olmayan konuksever doğasını belki biraz fazlaca önemsiyorsa, bu görüş de, bireyin karşılaştığı trajik zigzagların niceliğini kesinlikle küçümser.

Eğer bir Scott, Austen, Edgeworth ya da Eliot varsa, Stendhal, Hawthorne, Melville, Conrad ve Dostoyevski'nin daha mutlakçı, uzlaşmaz kurmacası da vardır. Thomas Mann'in *Buddenbrooklar*'ı[36] tamamen süreç, yozlaşma ve soykütüksel süreklilikler hakkındadır; fakat, Hans Castorp'un kar içindeki tecellisel içgörüsü dışında, aynı şey *Der Zauberberg*[37] için geçerli değildir. *Voyna i Mir*[38], Dekamberist ayaklanmayla[39] sosyal düzenin altüst oluşu arifesinde, son sözünü ayaklanma yerine evliliğe ayırarak sona erse de, *Anna Karenina*[40] tam anlamıyla bir trajedidir. Tolstoy, *Smert' İvana İlyiça*'da[41] belirli bir dönüşüm krizini tasvir eder; duygusal olarak içe kapanık bir kişilik olan İlyiç, ölüm döşeğinde mutlu bir aşk esini deneyimler; *Voskreseniye*'de[42] ise, tövbekâr Nehlyudov için bir yaşam yenileme söz konusudur. Wirginia Woolf'un kurmacası, tamamen dünyevi bir zaman akışından çekip kopartılmış özel anlar hakkındadır.

Ancak, ayrıma incelik kazandırmak, onu yadsımak anlamına gelmez. Doğrusunu söylemek gerekirse, sahne, genelde etüt etmekten çok palavracı hakikat anları talep eder. Yüksek gerçekcilik romanı uzlaşmaya dayalı ve kapsayıcı bir formsa, uzlaşmanın tam anlamıyla reddi olan

35. John Synder, *Prospects of Power* (Kentucky, 1991), s. 90.
36. *Buddenbrooklar: Bir Ailenin Çöküşü*, Çev. K. Eğit, Y. Eğit, Can Yay., 2006.
37. *Büyülü Dağ*, Çev. İris Kantemir, Can Yay., 2002.
38. *Savaş ve Barış*, Çev. Leyla Soykut, İletişim Yay., 2003.
39. Rusya'da Aralık 1825'te meydana gelen askeri ayaklanma.
40. *Anna Karenina*, Çev. Ergin Altay, İletişim Yay., 4. Basım, 2003.
41. *İvan İlyiç'in Ölümü*, Çev. Ergin Altay, İletişim Yay., 2005.
42. *Diriliş*, Çev. Ayşe Hacıhasanoğlu, İş Bankası Kültür Yay., 2. Basım, 2011.

bir trajik drama ailesi de vardır. Henry James'in belirttiği gibi: "Eski drama oyun yazarlarının (...) sahneleyecek daha basit bir uygarlığı–insan hayatının eylem halinde, tutkulu, dolayımsız ve şiddetli bir deneyim olduğu toplumlar– vardı. Bu koşullar, onların bütünlüğü ve hakikati bir ölçüde kurban edilerek tiyatro sahnelerine konabildi. Bugün, o kadar sınırsızca daha düşünümsel, karmaşık ve ayrıntılıyız ki, bu durum her şeyi farklılaştırıyor."[43] Modern âdâb-ı muaşeret, epik sanat için fazla incelikli, dolambaçlı ve temkinlidir, bundan ötürü de öyküsel bir dış-sese ihtiyaç duyarız; roman, bu sesi modern dramadan daha az bir zorlamayla verebilir, özellikle de dilsiz ya da iyi ifade edilmemiş karakterler söz konusu olduğunda, bu dış-ses, ayrıntıları sökmemize yardımcı olur. Dolayısıyla az kültürlü ve sofistike olmayan karakterlerin, romanda, sahnedekinden daha başarılı olması, deyiş yerindeyse yanlarında mütercimlerinin bulunması, belki de romanın trajik dramadan daha popüler ve demokratik bir tür olmasının bir başka sebebidir.

Doğrusunu söylemek gerekirse, iki tür arasındaki ilişki, orta sınıf ile aristokrasi ilişkisinin bir alegorisi, yani orta sınıfın, psikolojik olarak kendi çapraşık yaşam dünyasını fazla bağlayıcı ve basit bulmasına rağmen, üst sınıfların tumturaklı ve törensel formlarını kendi politik gayeleri adına gaspetmeye duyduğu inancın bir ifadesi olarak düşünülebilir. Wilhelm Meister, Trajedi Tanrıçası'nı Ticaret figürü karşısında terfi ettirerek başlar; fakat Meister, romanın sonuna kadar hiçbir başarı sağlamadığı halde, ticaretin hakiki ve üstelik politik devrime karşı bir istihkâm olarak güvenilebilecek tek biçim olduğunu itiraf eder. Ticaret, tıpkı roman gibi, karmaşa ve ayaklanmaların sinir sistemidir. Ayrıca ticaret romana paralel bir şekilde, en uzak ögeler arasında bağlantılar kuran ve onları ayrıntılı ama düzenli bir bütüne dönüştüren bir olay örgüsü meselesidir. Wilhelm'in ahbabı Werner, çift-taraflı kayıt/muhasebe sistemine, "insan zihninin en güzel icatlarından biri" –fikirlerin en evrenseli değil– olarak şükredecek kadar ileri gider. Fakat, Matthew Arnold'un sonradan fark edeceği gibi, sorun, bu kahraman fakat esasen özel erken-burjuva kültürünün heybetli bir kamusal hayata nasıl katkıda bulunacağı sorunudur; Wilhelm'in kendi inanılmaz çözümü, orta sınıf figürlerin kendi özel kimliklerini kamusal karakterle mübadele edebildiği, soyluları kendi oyunlarında kötekleyebilen kültürlü beyler gibi boy gösterebildikleri tiyatrodur. Yeni burjuva kamusal alan, sıradan orta sınıf özel yaşam anlatılarını, daha toplumsal sembolik bir biçime döken tiyatro olacaktır.

Gerçekci kurmaca, genellikle bir kültür içinden ve Schiller'in deyişiyle, "bir yakını ve tatlı esenliği" olduğu gündelik hayatın bir dramlaş-

43. Henry James, *The Tragic Muse* (Londra, 1921), c. 1, s. 59.

ması olarak işler. Bu hayatı kapsamlı bir eleştiriye tabi tutmak, görevinin özel bir kısmı değildir. Dolayısıyla bu tip kurmaca, dünyanın üzücü sorunları ne olursa olsun, seküler bir deneyim dahilinde, kendi evinde, bir rahatlık duygusu içinde bulunma havasını taşır; dolayısıyla, yalnızca gündelik hayat deneyiminin sorunsal olduğu sanat formlarıyla çelişir. Buna karşılık, trajedi, kolaylıkla bir evsizlik anlayışını yüzeye çıkartabilir. Tipik bir Balzac ya da Tolstoy kahramanından, Lucien Goldman'ın *Le Dieu caché*'de [*Saklı Tanrı*], Racine'in trajik hikâye kahramanlarından söz ettiği gibi ("onlar bu dünyada aynı anda vardır ve yoktur") söz edilemez. Şayet roman, bazen karakter ve davranışın bulanık köklerini irdeleyerek psikolojik gerçekçiliği önemserse, onun biçimi, varlığı bu kökleri diplomatça bastırmaya bağlı olan bir kahramanlık türünü sabote etmeye yönelir. Eşler ve hizmetçiler gibi, roman, şatafatlı bir simge ya da dışarıya yönelik bir gösteriyle kamufle edilmiş bir iç bilgiye fazlasıyla sahiptir. Sahnede birkaç saatliğine çalımla oynarken izlediğimiz figürlerin aksine, dörtyüz ya da beşyüz sayfa boyunca yakın mesafeden tanıdığımız karakterleri kahramanlaştırmak, kolay değildir. Dramatik oyun, okumaya kıyasla daha bir "gerçek yaşam" olayı olduğu halde, onda daha yapay ve böylece idealleştirmeye daha yatkın bir eğilim vardır. En azından roman kahramanları, baronluk ya da çapkınlık taslayan gerçek insanlar değildir.

Franco Moretti, iktisadi alanın *Bildungsroman*'da –örneğin Goethe'de ya da Austen'de– temsil edilmediğine, "son iki yüzyılın büyük anlatılarında" bu alanın hemen hiç görünmediğine işaret eder.[44] Orta sınıfların para kazanmak dışında bir işe vakit ayırmadığı dikkate alınırsa, bu, kesinlikle çarpıcı bir boşluktur. Ama bunun nedeni çok açıktır: Tesadüfi piyasa bağlantıları ve gelişigüzel dalgalanmalardan türetilen istikrarlı bir büyüme ve olgunluk anlatısı yoktur, dolayısıyla burjuva ideolojisi bu bağlamda maddi altyapısına aykırı düşer. Burada, *Bildungsroman* ile Fielding, Defoe ve Somollett'in *pikaresk* formları arasında bir farklılık görülebilir; onların karakterleri, güçlü ama ille de anlamı olması gerekmeyen tesadüfi bir karşılaşmalar dizisi dolayında düzensiz biçimde devinir ve özel olarak evrimleşmeleri gerekmez. Aksine, anlatı, olayın anlama doğru şekillenmesidir ancak serüvenlerin/avantürlerin tamamen sermayenin keyfi ve potansiyel olarak sınırsız öz üretimiyle biriktiği, sonsuza kadar sürmelerinden korkulduğu için er geç ve ansızın kesilmek zorunda kaldıkları bir Defoe romanında, bu şekillenme yok denecek kadar zayıftır. "Sonra ne olur?" sorusu, gerçekte devinimsiz ve kendi solgun düzyazı üslubunun dengeleyici ortamında yabancıl ögeleri

44. Moretti, *The Way of the World*, s. 25.

birbiriyle mübadele eden bu anlatısal söz diziminin ortasında, sorulacak tek sorudur.

Öte yanda Fielding'in kurmacası, iki tarzın ilginç bir karışımıdır ve romanlarının anlamı onlar arasındaki ironik aralıkta bir yerde bulunur. Bu gelişigüzel düzenbazlar ve grotesk aksilikler kalabalığına bakarak, organik bir mananın ve yazgısal bir örgünün varlığına inanmamız gerekir; ama öyle olsa bile, evvela böyle bir yazgının yalnızca bir roman içinde bulunmamız nedeniyle var olduğu işaretini kurnazca veren bir yazar karşımıza çıkar. Jane Austen'in romanları, bir deneyim dizini ve hemen yanında bu deneyimin yargılanması ve doğrulanmasını sağlayacak normlar verir; yazınsal form, bu normların hayati taşıyıcısı olan bir formdur. Ama öte yandan form, kolaylıkla ironikleşebilir çünkü Aziz Pavlos'un söylemindeki Yasa gibi, yalnızca sefil içeriğiyle hayatlarımızın ona yeterli olmaktan ne kadar uzak olduğunu gösterme işlevini görür. Her durumda gerçekçi romanın görevi, içkin bir amaçtan yoksun bir görgül dünyayı yansıtmaksa, onun formu, Laurence Sterne'in fark etmekte gecikmediği gibi, yalnızca asılsız, muazzam bir aldatma ya da *trompe l'oeil* [göz aldanması] olabilir. Yazınsal form, düzenlemek, dışlamak, manipüle etmek demektir; Sterne, bunların hepsini, okurun bir çeşit aldatılışı, aristokratik bir *hauteur* [kibir] ve egemenliğin yazınsal eşdeğeri olan *faux* [sahte] bir iyilikseverlik olarak görür. Temsil, suskunlukla bağdaşmaz, dolayısıyla Sterne, okurlarını samimiyetli bir sadistik üslupla serseme çevirerek, sevgi dolu olandan, fırtınaların içine doğru savuracaktır.

Trajedi ve roman karşıtlığı, trajediyi tinsel özlerle, romanı ise bayağı görgül varoluşla alakalı olarak gören George Lukács'ın *Roman Kuramı*'nda son derece keskin biçimde bulunabilir. Ayrım, Yeats'ın konuya ilişkin yazılarında cansiparane şekilde onaylanır. Lukács'ın buradaki türler teorisi, esasen Kantçıdır: Epik, anlam'ın hâlâ müşterek yaşama içkin olduğunu açığa vururken, trajedi, olanla (müşterek yaşam) olması gereken (*Sollen*) arasındaki çatışmayı sahneleyerek, trajik kahramanda bu ikincisinin bir somutlaşmasını bulur. Eski Yunan'da, özlerin varlıktan bütünüyle ayrışmış olduğu felsefe, epik ve trajedinin ardından gelir, o nedenle, felsefe bizzat trajik bir görüngü, ruhsal bir evsizlik fomudur. Sonradan Marksist Lukács'da, olgu ve değer alanları, gerçekçilik dolayımında yeniden bütünleştirilir. Ancak bu arada, trajedi, modern çağa geçiş yaparak varlığını sürdürmeye devam eder çünkü hayata "yabancı" oluş, tarihsel değişimden etkilenmez; fakat, içkin anlam Tanrı'nın yüzüstü bıraktığı bir dünyaya boyun eğerken, epik, romana doğru geri çekilir.

Erken-dönem Lukács'a göre, roman, tam manasıyla post-trajik bir türdür; çünkü tarihsel olarak, klasik epik, trajedi ve felsefe üçlüsünden hemen sonra gelir. Fakat, bir başka anlamda, aslında trajiktir çünkü varlık ve özün hiç örtüşemediği, anlam ve değerin her zaman ve her yerde olduğu, biçimin öznel ve dolayısıyla keyfi biçimde ortaya konabildiği bir formdur. Bu anlamda, roman, yazgının ölümüdür. Dolayısıyla Lukács, tüm romanları, krize girmiş bir öznenin olumsal bir dünyayla yüz yüze geldiği, olayın ve ruhsal yaşamın ayrıştırıldığı, eylem ve anlam arasında bir kaymanın ortaya çıktığı ve tek olası bütünselliğin, soyut, yapay bir bütünsellik olduğu modernist romanlar olarak ifade edebilir. Bütünsellik, hikâye-biçimli olmaktan çıkmış bir dünyada daha da inorganikleşirken, onunla yaşamın önemsiz ayrıntıları arasındaki açıklık, ironik bir konuma sokulur; başka bir deyişle, Marx'ın kayıp Paris Elyazmaları'nı sonradan yeniden keşfedecek olan Lukács, Joyce'un *Ulysses*'ini, neredeyse yapıt daha ortaya çıkmadan sekiz yıl önce haber verir.

Erken-dönem Lukács bakımından, tragedyanın değil ama romanın trajik bir form olması, bir paradoks riski oluşturabilir. Trajedi, Lukács'ı hiç büyülemeyen görgül alanı hiçe saydığı için, soylu ve olumlayıcı bir olaydır, başka bir deyişle, yastan ziyade bir kutlama olayıdır. En yüksek insansal değer, sırtını insan varlığına dönen bir sanatsal forma bağlı kalır. Lukács'a göre, varlıktan uzak durabildiği halde onun kudretini hisseden bir trajik sanat türü vardır; fakat, trajik tutkuyu "insan süprüntüsü"nden kurtaran, salt insani olan her şeyi yakıp kül ederek, tinsel özler dünyasının hayatı tamamen aşındırdığı başka bir tür daha vardır. Zaman tanımayan postlapsarian [insanın düşüşü/masumiyetini yitirmesi sonrası hal] romana benzemeyen bu Platoncu dünya, aslında hayata şiddetle karşı çıkar: Şayet öz, kahraman sureti içinde duyumsal varoluşla boy ölçüşüyorsa, yalnızca onun ölebilmesi ve aşkınlığın bu şekilde görünürleşebilmesi içindir. Kantçı bir ayrımla, dramanın "yoğun bütünselliği" bir "anlaşılabilir"lik meselesidir oysa epik ve roman, görgül olay etrafında döner. Ancak, burada trajedi açısından bir sorun ortaya çıkar; onun tinsel özleri görgül dünyadan ne kadar geri çekilirse, onları keşfetmek uğruna kahramanın katetmesi gereken yol o kadar çok uzar, bu ise, trajedinin "yoğun bütünselliği"ni ya da yapının inceliğini baltalamakla tehdit eder. Öz, geri çekilirken, ister istemez görgül alanı karmaşıklaştırır ve böylece aralarındaki mesafeyi daha da öne çıkartır.[45]

Lukács belirli bir roman yapısında tinsel yurt özlemini fark etse de, onun en seçkin modern uygulayıcılarından bazılarının trajik olana yüz

45. Lukàcs'ın metninin mükemmel bir açıklaması için bkz. J. M. Bernstein, *Philsophy and the Novel* (Brighton, 1984), 2. Bölüm ve Fredric Jameson, *Marxism and Form* (Princeton, NJ, 1971), 3. Bölüm.

çevirdiği gerçeği aynen devam eder. Modernizmin genel olarak kasvetli, sıkıntılı ruh hali dikkate alınırsa, bu biraz şaşırtıcı gibidir. Belki de modern romancıların en iyisi olan Marcel Proust, yaratıcılığını, romandaki hikâye anlatıcısının yaşadığı hayatın karmaşık organik birliğini kurtarmak gayesiyle kullanır. Ünlü Proustçu tecelli, zamanı askıya alabilir; fakat burada o, bağlamak, kazı yapmak, mezardan çıkartmak, geri kazanmak, zamansallığın aşınım ve çözülmelerine karşı direnmek gibi olağan dışı bir amacın hizmetine sokulur. Roman sona yaklaşırken, bahçenin giriş kapısındaki çan sesleri hâlâ capcanlı şekilde anlatıcının kulaklarında yankılanarak, çocukluktan şimdiki zamana uzanan kesintisiz diziler halinde birbirine bağlanır. Burası, roman türünün devrimci krize karşı şiddetle direndiği bir yerdir. *A la recherche du temps perdu*'nün[46] son notu olumlayıcı bir nottur çünkü anlatıcı, hayatını yaklaşan eli kulağında bir ölüme dair farkındalıkla sade bir amaca yönelterek, büyük yapıtını yazma görevini üstlenir. Yapıta olanak tanıyan ölümdür ama o, ölümü yenmenin de bir yoludur.

Robert Musil'in *Der Mann ohne Eigenschaften*'i[47], nüktedanlık, hiciv ve gerçeküstü bir güldürüyle, trajik bir tufana, yani Birinci Dünya Savaşı'na bir başlangıcı işler, halbuki Lawrence'ın kurmacası, gördüğümüz gibi, trajediye dogmatik biçimde düşmandır. Tamamlanmamış ya da tamamlanmayan Lawrence karakterleri vardır; fakat bunlar, sadece hayatın hep galip geldiği bir savaşın yaralı yayalarıdır. Lawrence romanlarının gerçek kahramanı, yani onun kendiliğinden-yaratıcı yaşam dediği akıl sır ermez güç, bu içi boş kabukları gözden çıkartır, kullanılmış nice ürün gibi onlardan kurtulur ve kendini ifade edebileceği canlı bir araç arayışıyla yolunda sakince yuvarlanıp gider. Hayatın çöplüğüne atılan bu insanlarda trajik bir şey yoktur çünkü onlar yalnızca ontolojik kodlar, tanrıyı reddetmiş ve böylece kendini lanetlemiş kadınlar ve erkeklerdir. Dolayısıyla Lawrence metafiziğinin kökeninde şiddetli bir anti-hümanizm yatar: Önemli olan ayrım, bir yanda insanlar ve diğer yanda yılanlar ya da bitkiler arasındaki ayrım değil, hayatın duyarlı aktarıcıları haline gelen ve gelemeyen organizmalar arasındaki ayrımdır. Bir ayçiçeği ya da bir mikroskop altında göze ilişen bir hücre, bu kudreti, bir kadın ya da bir erkekten çok daha olağanüstü şekilde cisimleştirebilir.

Lawrence'ın romantik özgürlükçülüğüne karşın, burada işbaşında olan safkan bir gerekircilik vardır. Hayat alt edilemez ve kendini gerçekleştirme yolunda kıyasıya ilerler. Benliğin canevinde, ona amansız-

46. *Kayıp Zamanın İzinde*, Çev. A. Güntan, R. Hakmen, Yapı Kredi Yay., 2010.
47. *Niteliksiz Adam*, Çev. Ahmet Cemal, Yapı Kredi Yay., 2009.

ca yabancı duran bir şey vardır. Yalnızca ne olmadığımızı dillendirmek ve kendimizi içimizdeki esrarlı kıpırtılara itaatkârca bırakmak yoluyla özerk bir bireyselliğe doğru ilerleyebiliriz. Kendi varlığına yabancı olan insan, varlığı kendi bildiğini okurken sadece şaşkınlıkla onu izlemeli ve kendi küçük egosuna kayıtsız kalmalıdır. Lawrence'a göre insan öznesi, olsa olsa burjuva-hümanist bir mittir. Ona göre, kendiliğinden varolan hayatın gizemini gün ışığına çıkarmaya çalışmak, onu müdahaleci aklın egemenliği altına sokmak, yarının çiçeğini görmek adına, bugünün tomurcuğunu yarmak, bağışlanmaz bir küfürdür. Fakat, hayat tüm bu kutsal olmayan hümanizmden intikamını alır; bu intikam, trajediyle bir arada bulunamayan bir zaferciliği simgeler.

Lawrance'ın sanatı, kısmen onun metafiziğindeki kabalığı telafi eder; fakat George Bernard Shaw için bu kadarını söylemek bile zordur. Shaw'ın metafiziği, blöfçü bir Nietzsche kılığına bürünmüş kaba bir Lamarckçılık olarak tanımlanabilir. Benzer biçimde Shaw da hayatın zaferine inanır ancak bu zafer, onun durumunda Yaratıcı Evrim olarak bilinir. Shaw'ın üstün insan'ı, bu gücü sonunda onda özbilince dönüştüren ve böylece gizemli amaçlarını giderek daha etkin şekilde kovalayabilen bir insandır. Bu amaçlar arasında, ölümün nihai fethi de olabilir. Bu vahşice ilerici dünyada, değiştirilemez bir aksaklık ya da başarısızlığa yer yoktur. Evrensel rasyonalizmin bu evrimsel tarzında, günah, suç ve kayıp, eninde sonunda bir başarı olarak yeniden çevrime sokulur; bu, Shaw'ın yakın arkadaşı Dublinli Yeats'ın de yabancısı olmadığı bir görüştü.

Shaw'ın kibirli, halinden memnun düzyazı üslubu, bu öğretiye uygun bir araçtır. Tipik bir sapkınlıkla, neşelendirici ölçüde komik bir yapıt saydığı Wilde'ın *De Profundis*'inde neyin dokunaklı olduğunu hayatı boyunca anlayamayan Shaw, şöyle yazar: "İnsanların bütün olayı [Wilde] duygusal trajedi düzeyine indirmesi canımı sıkıyor."[48] "Duygusal" elbette biraz İngiliz'e uygun bir lezzettir; oysa kendisi İrlandalı bir işgüzar olan ve avlanmak amacıyla sözcükleri ve esprilerinden başka bir şeyi bulunmayan Shaw, Wilde'ı, metropoliten bir ülkedeki çoğu yorumcudan daha fazla anladı. Ruhen ıslah olmuş Wilde'ın, hapishane yazılarında, bütün gücüyle kültürlü, medeni bir karakter geliştirdiğini zekice fark etti. Döneminin birtakım maskeleriyle oyalandıktan sonra, Oscar, şimdi bedene uygun bir İsa Mesih'i prova ediyordu. Yine de, Wilde'ın kariyeri, açıkca trajik teorisinin bir ders kitabıydı; çünkü olağanüstü yetenekli ve erdemli (ama fazlaca değil) hikâye kahramanı, başarının zirvesine tırmanır, kibirlice kendini aşar, karakterine özgü fakat onun yalnızca kısmen sorumlu olacağı bir biçimde hayatının kontolünü kaybederek,

48. Karl Beckson (der.), *Oscar Wilde: The Critical Heritage* (Londra, 1970), s. 244.

çoğu kişide bir acıma duygusu ve özellikle eşcinsel meslektaşlarında korku uyandıran bir süreçle, intikam tanrıçasına kurban gider.

Shaw, meslektaşının acısını paylaştı; fakat trajik yaşam duygusunda, cırlak bir sıçan kadar eksikti. Maddeyi aşmaya ilişkin barok fantezileriyle, insan türünün büyük ölçüde kırılgan ve yaradılışsal doğasını, dizginlenemez düşünsel hayatın bir engeli gibi gördü. Shaw'ın sözde en olgun trajik dramasında, Aziz Joan, bu ussal fantezileri, karşı cinsin kıyafetlerini giyen uyduruk bir Fransız köylüsü kılığında temsil eder. O, Shaw'ın diğer bir *Übermenschen*'i, alegorik bir kesinti, insani ve tarihsel olanın sıkıcı karmaşalarını yarıp geçmeyi arzulayan saf İlerleme dinamiğinin bir somutlaşımıdır. Shaw, Lawrence'ın çok daha çapraşık sanatının temelini oluşturan ideolojik kabalığı biraz edepsizce teşhir ederek, yaşamcıl oyunu bozar. Onun yapıtı, neredeyse ıstırabın değerine değer katan bir yapıttır.

Diğer bir düşük orta sınıf Dublinli James Joyce'a dönersek, *Sanatçının Bir Genç Adam Olarak Portresi*'ndeki Stephen Dedalus, modernist trajedinin klişe bir figürü, bir kimsesiz, Şeytani, bir kendine sürgün ve bir asi olarak düşünülebilir. Bu özel *Bildungsroman*, bir uyum ya da anlatısal bir kapanışla değil, sonuçsuz bir bildirimle biter. Fakat Stephen, Joyce değildir ve *Ulysses*, potansiyel olarak bu trajik hikâyeyi, Bloom ve Molly'nin yaşadığı Dublin'in gündelik toplumsal bağlamına sokarak, bizim karşılaştırdığımız türleri kaynaştırır. Stephen ve Bloom'un buluşmasında, trajik bir modernizm komik bir doğalcılıkla karşı karşıya gelir. Yaklaşmakta olan kaçınılmaz bir yıkımı hissettiren Stephen anlatısına, *Sanatçının Bir Genç Adam Olarak Portresi*'nde bırakıldığı yerden devam edilir; ama anlatı, başka bakış açılarıyla askıya alınarak, ironikleştirilir. Stephen, kimliğini bütünleştirme sorununu belli bir çözüme kavuşturamasa bile, roman, onun yaşadığı kimlik krizini, Molly ile Leopold Bloom'un abartılı sıradan hikâyesinin bir içinde bir dışında örme yoluyla, onun adına bir çeşit uzlaştırmayı gerçekleştirir.

Bu arada Stephen'in yüksek perdeden hikâyesi, *Ulysses*'in yalnızca hantal bir doğalcılık parodisine dönüşmesini önlemek için lazımdır; fakat Joyce, onu karşılıklı konuşmaya dönüştürmek ve Stephen'in hayli bilgiç/ukala söylemini, daha az bilgili mahcup seslerin karşısına yerleştirmek yoluyla, trajedinin kırılgan ve komedinin aksine duygusal yönden geriletici görünmesini sağlamak gibi olağanüstü bir kurnazlığı başarıyla sonuçlandırır. Özellikle, biz modernler için, trajedinin komediden bir şekilde daha derin olduğu fikri çok çekicidir, üstelik Bakhtin'in şu görüşüne rağmen: Kahkaha, "bir dünya-görüşünün derin anlamına sahiptir, bütünlüğü içinde dünya hakkında, tarih ve insan hakkındaki

en özlü hakikat biçimlerinden biridir."[49] Sözcüğün bu derin anlamında bir İngiliz komik düşünür aransa, Shaftesbury akla gelebilirdi. Sonuçta, tarihin karabasanına rağmen olumlamak/doğrulamak, daha cesurca bir tutum değil midir? Ya da bu, trajedinin de hayati bir an'ı değil midir?

Bu tür komedi, yarı-mistik bir inanışa bitişiktir, dehşet verici ters bir tanıklığa rağmen, burada, her şey sonuçta bir şekilde iyidir. Joyce'ta oldukça açık seçik olan bu sevecen yansızlığı, evreni güle oynaya bir estetikleştirme yoluyla trajediyi komediye çeviren –ki bu da Joyce'da apaçıktır– ayrışık bir görüşten ayırt etmek her zaman kolay değildir. Onun arkasında duran komik gelenek, Katolik ortaçağ Avrupa'sının, yani Dickens'tan ziyade Dante'nin geleneğidir ve Joyce'un yazımında bu görüşün *sanitas'ı*[50], denge ve dinginliği, olmayacak şey ama, madeciliğin bir türüyle birleşir. Yeats ve Eliot'tan duymayı pek de hayal edemeyeceğiniz şekilde, kendisini bir toptancı zihniyetine sahip olmakla nitelediğinde, belki de hem skolastik kategorileştirme dürtüsüne, hem de imgeleminin bitmez tükenmez dünyeviliğine göndermede bulunuyordu. Fakat o, maddenin olası sonsuz dizilimleriyle, metinler, özneler, tarihler, diller vb üretmek amacıyla aynı kıt aşağı ögeleri belli değişmez büyük yasalar uyarınca birleştirme yordamıyla meşgul olan, bir yüksek-sınıf, lüks toptancıdır. *Finnegans Wake*, nihai *combinatoire*, yani bütün kodların kodudur. Ama mademki hiçbir şey, kudretli doğum, ilişki ve ölüm çevrimlerinde yok olamıyor, bu, Yeats'de olduğu gibi Joyce'ta da, mutlak gedikler ve kayıpların bir başka reddini, sıradan ve sürekli olanı kutsamayı, dolayısıyla trajediye karşı bir başka direniş formunu temsil eder. Molly Bloom'un fark'a karşı sergilediği miskin kayıtsızlığın daha derin bir onama türünü dillendirebilmesi gibi, şeylerin belli bir klasik değer anlayışını tehdit eden mutlak kayıtsız bir dengelenişi, kendi hesabına bir değere çevrilir.

Fakat, E. M. Forster'ın *A Passage to India*'sının vakıf olduğu gibi, tüm dengeleme biçimleri komik değildir. Marabar mağaralarında yankı bulan, değeri ve anlamı kinik bir boşveriş de vardır, yani, her şeyin varlığını sürdürdüğü fakat Bayan Moore'un kimliğini çökerten ve hayatını isteyen dehşetli bir iç kaos türü olarak, ona nüfuz eden hiçbir şeyin değer ifade etmediği duygusu. Şayet İngiliz emperyalistleri her şeyi sıkı sıkıya sıraya koyduysa, onların daha liberal hısımları da, bu vahşi hiyerarşileri göz alıcı biçimde nihilizme doğru alabora ederek, onlara karşı başkaldırdı. Fazla baskılanmış, sempatik benliğe olan liberal inanç, belirli bir bireysellik kavramına karşı duyulan "Oryantal" bir kuşkuculuk haline gelir. Daha sonra göreceğimiz gibi, bu tip bir dengeleme, Milan

49. Akt. Galin Tihanov, *The Master and the Slave* (Oxford, 2000), s. 279.
50. Lat.: Akıllılık, sağlık, ruh/akıl sağlığı. (ç.n.)

Kundera'nın "demonik" dediği şeye yakındır. Kaldı ki, Joyce söz konusu olduğunda, Avrupa alevler içinde kasıp kavrulurken, onun geliştirdiği bu komik görüşte, bir red ya da inkâr ifadesi vardır. Yeats'ın pır pır eden girdap ve çevrimleri, nasıl ki şimdi onu ve onun toplumsal türünü yoksunlaştırma sürecinde olan bir tarihi telafi etme hizmeti görüyorsa, Joyce da, Vicocu çözünme ve yenilenme çevrimlerine sokma yoluyla, mutlak kayıp ve dağılıma karşı koyar. Bu görüş, hicivli bir küçümsemeyle ölümü göz korkutucu aurasından yoksun bırakarak, onu, İrlandalı bir girdapta hayatın bir parçasına dönüştürür. Fakat, mutlak ya da en azından ilişkili kayıplarla şaşkındır; çevrimsel avuntular bir kez kenara atıldı mı, insan ölümleri dahil, birtakım korkutucu kayıpları/yoksunlukları kapsamına alır. Yeats ve Joyce, biraz İrlanda kültürüne ait gördükleri doğrusal zaman konusunda duyulan bir kuşkuyu paylaşır; fakat Yeats, radikal aşırılığı ve vahiysel tarzıyla, bir tarihsel çevrimden diğerine, şiddetli, çalkantılı ve böylece potansiyel düzeyde trajik olan (akla 'Prayer for My Daughter' geliyor) bir kaymayı izlerken, Joyce, daha olağan/dünyevi ve sosyal demokrat üslubuyla, değişimde-süreklilik adına böylesi aşırı bir duygusal görüşü yadsır.

Eğer ölüm kavranması zor bir konuysa, deyiş yerindeyse, yalnızca deneyimlediğimiz son olay olması nedeniyle değil, anlam ve anlam-dışı, değer ve olgu aralığında yer almasından dolayıdır. Ölümüm, ilk elde beni hemcins olduğum varlıkların izdihamından ayırt eden şeydir; çünkü hiçbir şey, benim biricik olduğum gerçeğini ondan daha açık biçimde örnekleyemez; fakat aynı zamanda da, en olağan biyolojik olaylardan biri olarak, beni bu canlı türüne kilitler. Bu eşsiz bireyin yok olması, düpedüz sıradan bir olaydır. Ölüm, demokratik bir iştir çünkü pek çok trajik teorisinden farklı olarak, eninde sonunda hakkımızda kesin olan şeyin şu ya da bu karakter niteliği değil, yalın yeri doldurulamazlığımız gerçeği olduğunu açığa vurur. Dahası, hepimiz bir düzeydeyizdir. Basit, gelip geçici varlıklar olduğumuz gerçeği, onu nasıl biçimlendirdiğimizden daha önemlidir. Ölümün insana verdiği anlam, insanın ona verdiği anlamdan daha temeldir. Fakat, Joyce'un komik bakış açısına göre, şeyler yeri dolmaz değildir, hele Leopold Bloom kişiliğinde, biraz darmadağın bir kılıkla aniden beliren Stephen Dedalus'un babası hiç değil. Hayat, ölümle birleştiği ve yeniden onun dışına çıktığı halde, bunun gerektirdiği bedel konusunda zayıf bir anlayış vardır. Göstergebilimsel salınımlarla yitirdiğiniz şeyleri, Vicocu dolambaçlı yollarla bir araya getirirsiniz. Bu bakımdan Joyce'un sanatı, bazen Yeats'ın daha toy ve kibirli yönlerine yakındır. Bir tavşanı kaybetmenin maliyetini hesaplamak zorunda kalan bir evrenden söz edilemeyeceğine göre, bu görüş, genel

olarak bir kez tarihe yansıtıldı mı, sonuç, büyük ölçüde sanatın özverisine mahsus bir kurban kavramıdır. Gerçek çileci, şimdi bir estetikçidir.

Bakhtin, dışa kapalı bireysel yaşam trajedisi hakkında yazar; ancak bir trajedinin, özellikle böyle bir yaşamın kendisi için cehennemî biçimde anlaşılmaz olması gerçeğinden kaynaklandığı da eklenebilirdi. Belli bir burjuva fantezisinin yarı-suçlu biçimde tasavvur ettiği şey, yani, bütünüyle bana ait bir şeyin devredilemezliği düşüncesi, gerçekte korkunç bir kaos koşuludur; çünkü ilke düzeyinde yalnızca bana göre anlaşılmaz olan şey, gerçekte diğer herkes için olduğu kadar benim için de anlamsız olacaktır. "Özel" olanın postyapısalcı eleştirisi, burjuva hümanizmine göre trajik görünen şeylerin –yabancılaşma, sahiplenme, şeyleşme vb– gerçekte komik, her zaman-zaten işbaşında ve toplumsallığımıza özgü belirli koşulların bir parçası olduğunu göstermeye çalışır. Franco Moretti, modernizm örneğinde bu değişime işaret etti: "Benjamin ve Adorno, 'parçalar halindeki' metinleri, melankoli, acı, savunmasızlık ve umut kaybıyla ilişiklendirdi; günümüzde bu metinler, anlambilimsel özgürlük, bütünsüzleştirme ve üretken heterojenlik gibi çok daha neşeli kavramları çağrıştırdı."[51]

Benzer bir şekilde, Bakhtin'e göre, bir sözcüğün şeyleştirmesi ve onun belirli bir anlamı ifade etmeyle ilişkili kendine yeterliliği, onun anlam çoğulluğunun zorunlu bir koşuludur, bu, tıpkı bir tür nesnelleştirmenin, tüm ilişkilerin esaslı bir koşulu olduğunu söylemek gibidir. Ayrıca insan varlıkları ne kadar çeşitli olursa olsun, kesinlikle doğal nesnelerdir. Bu nedenle, ötekilik, tamamlanmamışlık, melezlik, belirsizlik vb şeyler, kimliğe öldürücü taarruzlar olmaktan, onun gerçek temelleri olmaya, başka deyişle trajediden komediye doğru kayar. Her bireysellik, Öteki dolayımında kırılmalıdır. Bu, Lacan'a göre, insanın kendisini elde edebileceği tek yol olsa bile, potansiyel olarak yabancılaşmanın trajik bir biçimidir de. Jacques Derrida ve destekçileri, salt *status quo ante*'yi [önceki durum] tersyüz etmeye çalışır ve böylelikle eskiden, özel, sahici ya da özgün olanın katlanılmaz bir kaybı gibi görülen şeyler, şimdi, bir etkinleştirme ve üretkenlik olarak kavranırken, çok daha trajik bir filozof olan Lacan, bu düşünce tarzının, hem kayıp hem de kazançlarına karşı duyarlıdır. Özne, onun varlığına imkân veren belirli bir ortamda, kendini kaybetmeyi göze alır.

Yalnız benim için anlaşılabilir olan kavranılmaz bir durumun göstereni, tamamen kendi başımıza başa çıkmak zorunda olduğumuz, deneyimlenemediği ve bir iç'i bulunmaması nedeniyle içerden bilemeye-

51. Franco Moretti, 'The Spell of Indecison', *New Left Review* no. 64 (Temmuz-Ağustos, 1987), s. 27.

ceğimiz ölüm'dür. Ölümümden sonra, hep olduğu gibi her şeyin devam edeceği düşüncesi, deyim yerindeyse, aynı anda ölü bir kesinlik ve saf anlamda kurgusal bir paradigmadır; çünkü elbette ki bunu doğrulayabilmemin bir yolu yoktur. Ayrıca ilginç biçimde, maddeciliğin, nesnel, bağımsız bir dünyanın varlığının nihai bir doğrulamasıdır da; çünkü yalnızca bireysel bilincimin tükendiği an'ı değil, başkalarının da tükendiği an'ı gelişigüzel biçimde başka bir görme yolunu temsil eder. Hiçbir önerme, lengüistik idealizm türleri için bundan daha nahoş olamazdı çünkü bu tip idealizme göre, dünya ve söylem birlikte ayakta durduğu ve birlikte düştüğünden, ölümlü doğamızı fantezi vasıtasıyla aşabiliriz. Her idealizmde olduğu gibi, burada, kendilik ve dünya, hayalî bir gizli antlaşma dahilinde kilitlenir; şayet bu, sadece iyi-tesis edilmiş söylemimize bağlı olduğu için dünyaya daha kırılgan bir nitelik veriyorsa, öznelliğimize de rahatlatıcı bir ontolojik hissiyat verir.

Ölümsüzlüğün, bunun gibi, başka üstü kapalı dünyevi bildirimleri vardır. Örneğin, milliyetçiliğe göre, ölümsüz olan halktır ve bu nedenle, trajik tarihine rağmen, milliyetçilik anti-trajik bir öğretidir. Raymond Williams'ın sosyalist-hümanist deklarasyonu da akla geliyor: "Ben ölürüm; fakat biz ölmeyiz"[52]; doğrusu bu, nükleer bir savas öncesinde hayli ikna edici bir formülasyon olabilirdi. Bakhtin'e göre, ölümsüzlük durumumuz beden olarak bilinir; postmodern teoride olduğu gibi, "yapılanmış" bir beden değil çünkü bu, kültüre ve dolayısıyla ilke olarak trajediye aittir; fakat bu tatlı dilli postmodern kurmacanın çok daha iş yapan bir uyarlaması olarak, cinselliğin yanısıra dışkılamayla, disiplinin yanısıra sindirimle alakalı olan bir bedendir bu. Foucaultcu beden, potansiyel bir trajedi, bir kaydetme ve baskılama/tahakküm mevkiidir. Elbette gerçeklikte trajik değildir çünkü beden, deneyimlenmesi gereken ve Foucault'un neredeyse patolojik düzeyde alerjik olduğu bir ruhsal yaşamın dublörüdür. Aksine, Bakhtin türü beden, komik, ütopik, bir sömürü dizininden ziyade bir dayanışma ilkesi, kırılgan bir farklılık konumundan ziyade inatla hayatta kalan sürekliliklere uygun bir güçtür.

Roman ve trajedinin zoraki bağlaşık olduğu görüşünü destekleyen bir şey vardır. Gördüğümüz gibi, klasik İspanyol pikaresk romanı, dünyanın metafizik boşluğunu kavrayan fakat onunla pragmatik bir pazarlık etmek yolunu tutan ya da uzlaşmaya çalışan, böylelikle onun değersizliğini açığa vuran bir romandır. Scott, Manzoni ve Şolohov gibi romancılar, bütünüyle tarihsel bir trajedi fonu önünde yazar fakat tamamen nihai bir olumlamaya varmaya çabalar. Scott, ilerici, ılımlı/orta

52. Raymond Williams, *Modern Tragedy* (Londra, 1966), s. 58.

yollu görüşünü korur; oysa *Tihiy Don*'un[53] Şolohov'u, yol açtığı trajedilere rağmen, Bolşevik deneyime sadık kalır. Genç Georg Lukács'a göre, içerik ve biçim, değer ve olgu ya da kültür ve yaşam, trajik biçimde aykırıdır; sonraki roman kuramcası Lukács'la, bunlar, ironik biçimde, gerçekçilik diye bilinen ütopik bir form aracılığıyla uyumlu hale getirilir.

Fakat gerçekcilik, her şeyden önce yalnızca bir kurmaca üslubudur. Roman türünün *ipso facto* [sırf bu nedenle] trajik olmadığı görüşü, büyük ölçüde onun bu ayrıcalıklı anlatım biçimini türün bütününe genelleştirmekten, trajedinin daima bir kriz sorunu olduğu şeklindeki klasik öğretiye fahiş bir saygıdan kaynaklanır. Klasik gerçekci roman, ulaşmak uğruna içinden geçmek zorunda kaldığı yıkım ve büyü bozumuna rağmen, kesinlikle uzlaşma ve *détente* [yumuşama], onarım ve tazmin, birleşme ve anlamlı kimlik amaçlar; peki ya onun ardından gelen roman? *The Counterfeiters, The Outsider, A Farewall to Arms*[54], *Light in August*[55], *Under the Volcano*[56], *The Grapes of Wrath*[57], *The Power and the Glory, The Death of the Heart, The Third Policeman, The Ante-Room, The Last Tycoon*[58], *Lolita*[59], *Pincher Martin, Bend Sinister, Guerillas*[60], *American Pastoral*[61], *Beloved*[62], *The Life and Times of Michael K*: bu liste yeterince keyfidir; fakat yapıtların paylaştığı ortak trajik ortam, kolaylıkla fark edilebilir. Yaklaşık on dokuzuncu yüzyılın sonlarından başlayarak, ahlaki teşvik adına trajediden kaçınmaya çabalamış bir tür, onu üreten orta sınıf düzeni tarihsel zirvesini geçerek, yirminci yüzyılın uzun buzul çağına girerken, dramatik bir ölçekte ona yenik düşer.

Trajedinin bir kriz sorunu olması meselesine gelince, bir olay kadar bir durum da olabilmesi onu romanlaştırmaya önemli ölçüde uygun kılar. Bütün trajik romanların en büyüklerinden biri, ciddi bir olmamış hadiseye [non-event], sahneye konmayan, aslında sahnelenmesine ihtiyaç duyulmamış ve birkaç fantastik eleştirmene göre, gerçekte hiç olmayabilecek bir trajik ihlale dayanır. Görünüşte pürneşe, kendine güvenli İngiliz uygarlığında, modernitenin tam da merkezinde, Samuel Richardson, trajediyle sıradan olanın ayrışmaz biçimde iç içe olduğu şaşırtıcı *Clarissa*'yı yazar. Roman, çağın en büyük Fransız kurmacaların-

53. *Ve Durgun Akardı Don*, Çev. Tektaş Ağaoğlu, Evrensel Basım Yay., 2004.
54. *Silahlara Veda*, Çev. Mehmet Harmancı, Bilgi Yay., 2009.
55. *Ağustos Işığı*, Çev. Murat Belge, İletişim Yay., 2. Basım, 2003.
56. *Yanardağın Altında*, Çev. Sinan Fişek, Can Yay., 2010.
57. *Gazap Üzümleri*, Çev. Gülen Fındıklı, Remzi Yay., 2005.
58. *Son Düş*, Çev. Tomris Uyar, İletişim Yay., 1994.
59. *Lolita*, Çev. Fatih Özgüven, İletişim Yay., 2003.
60. *Gerillalar*, Çev. Selahattin Erkanlı, İletişim Yay., 1997.
61. *Pastoral Amerika*, Çev. Orhan Yılmaz, Ayrıntı Yay., 2008.
62. *Sevilen*, Çev. Püren Özgören, Can Yay., 2000.

dan biri olan *Les Liaisons dangereuses*'e[63] de bir model olacaktır. Belirli bir özgürlük ve ilerleme uzamında, trajik kadınlık durumu erkekliğin komik bakışına meydan okurken, bastırılmış, sakatlanmış bir insanlık ansızın kırılır.

Kadın kahramanı, John Ford'un *The Broken Heart*'ının iştahsız Penthea'sına trajik bir öncül olan *Clarissa*, her ayrıntısını dayanılmaz çekici bulduğu bir gündelik hayata soğukça sırtını dönen bir red ve vazgeçiş yapıtıdır. Arzu duyulan bir dünyanın hiçe sayılmasıyla bir fedakârlık romanına dönüşen yapıtın kadın kahramanı, dünya edebiyatının en büyük kurbanlık günah keçilerinden biri olarak, şiddete ve tahakküme dayalı bir toplumsal güncellikten ölüm aracılığıyla kendini geri çekme azmini ve kendi ölümünü bilinçli şekilde kontrol eden bir kişiliği simgeler. Onun bedeni, daha genel bir kurban halinin yalın bir göstereni olacak biçimde yavaş yavaş tükenirken, ölçüsüzce uzatılan ölüm süreci, onun ölümünü, bir sömürü toplumundaki kötülüklerin şaşırtıcı biçimde sahnelenebildiği bir kamusal tiyatroya döndürür.

Jamesci bir kadın kahraman gibi Clarissa, edilgenliğini bir eylem biçimine çevirerek, boş ellerle kazanır; o kadar uysalca barışçıdır ki, ölümü, onun Samson benzeri zorbaları üzerine sadistik bir şiddeti salıverir; erdeme o kadar dindarca bağlanmıştır ki, en fazla ona inanır gibi yapan bir toplumun temellerini sarsıntıya uğratır. Genellikle bir okur ve kamusal ilişkilerde önemli ölçüde yetenekli, dostane bir yazar olan Richardson, kadın kahramanının yaşamasını isteyen öfkeli okurlarının itirazlarına kulak asmadı. Ona göre şiirsel adalet, Clarissa'nın erdem türünün bu dünyada ödül kazanmasını, böylelikle onun peşini bırakmayan toplumsal düzene karşı sorumluluktan kurtulmasını ima ediyordu.[64] Clarissa'nın ölümü, hem trajik bir olumsuzluk, hem de ütopik bir aşkınlıktır. John Kerrigan, şu görüşünde haklıdır: Roman, "Hıristiyanlık'ın trajediye düşman olduğu şeklindeki popüler, yarı güçlü teze bir karşı örnek sunar."[65] Clarissa, İngiliz yazınının en büyük trajik figürlerinden biridir; fakat bir eleştirmenin işaret ettiği gibi, Aristoteles onu trajik bulmazdı. Clarissa fazla masum ve ölümündeki adaletsizlik fazla iticidir.[66] Trajik teorisiyle trajik pratiği arasındaki tuhaf uyumsuzluğun bir başka örneğini verir.

63. *Tehlikeli İlişkiler*, Çev. Samih Tiryakioğlu, Engin Yay., 1992.
64. Bkz. John Carroll (der.), *Selected Tragedy of Samuel Richardson* (Oxford, 1964), s. 108.
65. John Kerrigan, Revenge Tragedy (Cambridge, 1989), s. 218. Romanın daha kapsamlı bir değerlendirmesi için bkz. Terry Eagleton, *The Rape of Clarissa* (Oxford, 1982).
66. John S. Smart, 'Tragedy', *Essays and Studies*, c. 8 (Oxford, 1922), s. 15.

Sekizinci Bölüm

Trajedi ve Modernite

Çok az düşünür, trajedinin ruhuna Benedictus de Spinoza'dan daha yabancı olabilirdi. Hollanda'ya göç etmiş Portekizli bir Sefarad Yahudisi'nin oğlu olan Spinoza, sapkınlık nedeniyle Amsterdam Yahudi topluluğundan kovuldu, Anabaptist Mennonitlerle yakın bağlar kurdu, Descartes'ın etkisi altına girdi ve Goethe ile Coleridge'den önemli ölçüde esinlendi. Sövülmüş bir azınlığın üyesi olduğundan, hoşgörü ve liberal aydınlanmanın bir öncüsü, Kutsal Kitap'ın mitlerden arındırılması konusunda cesur bir girişimci, iyilik ve alçak gönüllülüğüyle meşhur bir âlimdi. Öğretilerinden bazıları, çağımızda Louis Althusser'in yazılarıyla, ağır bir Marksist-Leninist kılıfla aniden sökün etti.

Spinoza'ya göre, Tanrı, kendi kendisinin nedeni olan bir nedendir; salt kendi doğasının yasalarıyla hareket eder, dolayısıyla özgürdür fakat böyle davranmamakta özgür değildir. Tanrı, zorunlu olarak olduğu gibidir. Bir dış kuvvetle belirlenmekten ziyade, kendi doğasının zorunluluğu ile varolan bir şey özgürdür. İnsan aklı, Tanrı'nın anlama yetisinin; Doğa, Tanrı'nın sonsuz tözünün bir ögesidir; bu yüzden Doğa yasaları Tanrı'nın doğasından çıkar ve olduğundan başka türlü olamaz. Her şey özünü Tanrı'nın zihninde bulur. Tanrı'yı bilmek, şeylerin nasıl zorunlu biçimde öyle olması gerektiği anlamına gelir ve en yüksek insan ergisini, mutlu bir entelektüel aşk halini temsil eder.

Spinoza'ya göre erdemli insan, hayatını böylesi etken bir nedene göre yaşayan kişidir, dolayısıyla huzurlu, kaderine boyun eğmiş ve trajik olandan son derece uzak bir hayat sürer. Şayet size karşı kabahat işlemiş birinin niye başka türlü davranamadığını kavrarsanız, adaletsizlikle daha az zedelenmiş hissetmeniz gerekir. Gerekircilik, ümitsizliğin değil, hoşgörünün destekçisidir. Erdemli bireye, "inançsızlık/kâfir, korkunç,

adaletsiz ya da utanç verici" gibi görünen ne varsa, "onun bu şeyleri huzursuz, sakat ve karışık bir şekilde düşünmesinden kaynaklanır; bu nedenle o, evvela şeyleri kendi içinde oldukları gibi düşünmeye gayret gösterir."[1] Akıl, nesnellik ve tarafsızlıktan; baskı değil, sevgi ve merhametten yanadır. Dünya'daki hiçbir şey tesadüf değildir –"evrende hiçbir şey şans eseri var olamaz"[2]– dünyayı trajediden uzak tutan, tesadüfün yokluğudur. Hiçbir şey olduğundan farklı olamadığına göre, onlara direnmenin ya da öyle oldukları için yas tutmanın bir anlamı yoktur. Ne var ki akıl'dan ("teori"den) ziyade hayali'yle (Althusser'in "ideoloji"siyle) yaşayan halk tabakası, olayların nedenlerini anlayamayarak özgür olduğuna inanır. Özgürlük, zorunluluğu bilmemektir.

Akılcı birey, nefrete sevgiyle karşılık verir ve ölümden bir korkusu yoktur. Erdem, evrenden daha fazla teleolojik değildir: Tanrı'nın tözünün bir parçası olan dünya, nasıl ki kendi içinde bir amaca sahipse, yalnızca eğitimsiz kitleler, kendiliğinden faydacı bir ruhla, şeylerin insan mutluluğunun gereğini karşıladığı ölçüde iyi ya da kötü olduğunu hayal ederek, erdemin de kendi içinde bir amacı olduğunu kavrayamaz. Hakiki erdem, hayatta sizi koruyan şeyi arzulamaktır, dolayısıyla onun kökeninde kişisel çıkar bulunur; fakat bu, genel Doğa yasalarına itaat eden, dostluk, barış ve sevgiyle kusursuz biçimde uyumlu, rasyonel bir öz saygı biçimidir. Kendiniz adına yararlı olanı aramak, başkaları için de en yararlı olanı aramaktır. Bireyle toplum arasında, trajik bir çatışma ya da başkalarının kederinden alınan sadistik bir haz yoktur: "Aklın yol gösterdiği her birey, kendisi için arzuladığı iyiyi başkaları için de arzular."[3]

Açık ki bu, yirminci yüzyıl dünya görüşlerinin en çekicisi değildir. Aslına bakılırsa, modernite düşüncesinde genellikle yanlış düşünülmüş her şeyi temsil eder[4]: rasyonalist, bilimci, bütünleştirici, metafizik, evrenselci ve mülayimce iyimser. Bir trajedi rötuşu ona hiç de zarar vermez. Leibniz ve Vico gibi, Spinoza'ya göre, kötü, sadece bağlam dışı kavranmış iyi'dir; Descartes gibi o da, insanlığın özünü akılda bulur. Bu bakış açısı, kişileri öğretim üyeleriyle karıştırıyor gibidir. Fakat bu sevimsiz öğretilerin Spinoza'da, liberal bir çoğulculuğu vazeden, insanlığı Tanrı'nın yerine koyan ve halk demokrasisini en yaratıcı siyasal rejim sıfatıyla olumlayan devrimci bir hümanizmle el ele gittiği de unutulma-

1. Spinoza, *Ethics* (Londra, 2000), s. 187 [*Etika*, Çev. Hilmi Ziya Ülken, Dost Kitabevi, 2009].
2. A.g.e., s. 25.
3. A.g.e., s. 187.
4. Modernite kavramı sorunsuz değildir. Örneğin bkz. Perry Anderson, 'Modernity and Revolution', *New Left Review* no. 144 (Mart-Nisan 1984) ve Peter Osborne, 'Modernity is a Qualitative, Not a Chronological Category', *New Left Review* no. 192 (Mart-Nisan 1992).

malıdır.[5] Yine de bütün bir karmaşık dönemin tek bir öğretiler kümesine indirgenmemesi gerekir. Çünkü ilerici bir modernite kadar, trajik bir modernite de vardır; şayet diyalektik düşünce modern çağda yürürlükteyse, bu ikisi derinlemesine bağlaşık olduğu içindir.

Bu nedenle, trajedi kavramında özlü bir modernite eleştirisi bulan görüşte bir ironi vardır. Gerçekte ironiler çok yönlüdür. Bir kere, modern çağda trajedi, olumlamalarını ucuza mal eden vakur bir burjuva hümanizminin havasını söndürmek amacıyla daima el altındadır. Bacon'dan Bakunin'e kadar, modern çağ söylemlerinde ona bolca rastlarız. Romantizm trajik çelişkilere sahiptir; fakat genelde yıkım ve felaketin suçunu, insan öznesinin yapısındaki merkezi bir kusur etrafında düşünmek yerine, bu özneyi baskı altına alan güçlere atmayı yeğler. Örneğin, Byron'un Manfred'i, onda hak iddia eden kötü ruhlara kafa tutarak, insan aklının mutlak kendine olan bağlılığını isyankârca savunur. Sartre dönemiyle birlikte özgür iradenin kutsallığına duyulan bu inanç, o kadar coşkulu bir hal alır ki, koşullayıcı güçlere başvurmak, neredeyse bir *mauvaise foi*'ya [kötü niyet] dönüşür. Trajedi, insan ve onun sınırsız yetileri hakkındaki bu manasız söylemi, ölüm ve kırılganlığın, insanlığın kendine aşırı yabancılığının ve kaçış uğraşının, bireyselliğin uçuculuğunun ve aşkın bir yurtsuzluğun yalın bir anımsatıcısı haline çevirebilir. Fakat gördüğümüz gibi, trajedi kavramı, insanın zayıflığı gerçeğini şövalyece bir kibirle geçiştiren övüngen bir hümanizme olan yatkınlığı dikkate alınırsa, bu ıslah etme işi için hiç de iyi donanımlı değildir. Bu bağlamda trajedi kavramı, burjuva hümanizminin panzehiri değil, onun bir uyarlamasıdır. Ya da belki de, hümanizmin en saf, çaylakça ütopik türlerine, aynı öğretinin daha muhafazakâr bir çeşidiyle verilen bir karşılığı simgeler.

Böylelikle trajedi, uygulayıcılarından ziyade kuramcılarının elinde, şeref, hiyerarşi ve kahramanlığı kristalleştiren bir geçmişe bağlılıkla demokratik bir çağa taşınarak, antik çağ yazgı anlayışını modern özgürlüğün karşısına koyar. Mit yararına aklı, sonsuzluk yararına tarihi, öz yararına tesadüfü reddederek, acının değerini onu yok etme güdüsünün üstüne yükseltir. Trajedi, gündelik uzlaşmaya dayanmayan azimli taahhütlere sadık kalarak, aristokratik söylemi modernin halka dair lehçesiyle rekabete sokar. Onun gözünde hayatı anlamlı kılan, dostluk ya da aşk değil, ölümdür. Seküler ilerleme anlayışını hor görür ve kendini belirleyen özne konusunda kuşkucudur. Mutluluk, olsa olsa esnaflara göredir, kovalayacak daha değerli şeyleri olan trajik kahramanlara göre değil. George Steiner'in deyişiyle, "trajik drama, aklın, düzenin ve ada-

5. Örneğin, bkz. onun *Tractatus Theologico-Politicus*'u, özellikle 20. Bölüm.

letin son derece sınırlı olduğunu, bilimdeki ya da teknik kaynaklarımızdaki hiçbir ilerlemenin onların anlamlılığını geliştirmediğini anlatır."[6] Dolayısıyla bilimsel bilgiye karşı bilgeliğin, *Verstand*'a karşı *Vernunft*'un üzerinde duran trajedi, bugün İnsan Bilimleri diye bildiğimiz ve geleneğin *Kulturkritik* [kültür eleştirisi] olarak adlandırdığı belirli bir paradigmadır.[7] Ayrıca, akıldan, düzenden ve ilerlemeden duyduğu kuşkuyla bu soylu tepki tarzının, radikal postmodernizmle fazlasıyla ortak yönleri vardır.

Şaşılacak biçimde bu trajedi görüşü, gerçek hayat trajedisine tarihte en fazla tanıklık edildiği bir çağda ortaya çıkar. Bilginler, tragedyadan saygıdeğer ve yüceltici bir tür olarak söz eder ya da onun gerilemesine hüzünlü söylemlerle ağıtlar yakarken, tarih, insani yıkım ve felaketlerin, yani savaşların, katliamların, hastalıkların, açlığın, sefaletin ve politik cinayetlerin içinde sürükleniyordu. Acı süratle tırmanırken, genelde ona olan duyarlılığımızın da arttığı doğrudur. Tarihin en kanlı çağları, en insancıl dönemler oldu. Burada bir makyajın varlığını açıkça fark etsek bile, bu, yalnızca makyaja dayalı bir durum değildir. Tarihteki en kanlı çağların en insancıl dönemler olmasının nedeni, yıkıcılığın kaynağı olan hümanizmin ve bireyciliğin, insan yaşamına hakiki bir saygı da duyabilmesidir. Oysa, tepeden tırnağa kana bulanmış bu çağda kafayı karıştıran, trajedinin ya tamamen ölmüş ya da bir mutlak değer olarak ilan edilmesidir.

Daha ironik bir büklümle, ilk iddia ikincisine yol açar çünkü trajedinin ölümüne, genel olarak sonuçta değerli bir şeyin ölümü gibi yas tutulur. Ama her iki tez de, kargaşa ve katliamın yalnızca bir inkârını değil, ona verilen bir tepkiyi temsil eder. Şayet trajedi ölmüşse, gördüğümüz gibi, bir terör tarihinin sözde yok ettiği bir değer anlayışını varsayması nedeniyledir; ve şayet trajedi –ölmüş ya da yaşayan– bir mutlak değerse, modern barbarlığa bir tepkiyi temsil etmesi nedeniyledir. Bu dönemde asıl yakındığı şeyin, adaletsizlik, sömürü ve askerî saldırganlıktan ziyade, genellikle bilim, demokrasi ve toplumsal umut gibi kavramlar olduğu doğrudur. Bu bağlamda, trajedi, inkâr ettiği belirli toplumsal biçimlere bağlı kalır.

Yirminci yüzyılda trajedinin başına gelen, onun ölmesi değil, modernizme doğru bir değişime uğramasıdır. Çünkü modernizmin başlıca karakteri, her şeye rağmen suçortaklığı yapmayı aynen sürdürdüğü bir orta sınıf toplumuna, bu toplumun soldan ziyade sağdan kaynaklı tinsel

6. George Steiner, *The Death of Tragedy* (Londra, 1961), s. 88.
7. Bu geleneğin dikkatli bir açıklaması için bkz. Francis Mulhern, *Culture/Metaculture* (Londra, 2000), 1. Kısım.

terk edilmişlik halini eleştirerek, şiddetle saldırmasıdır. Ayrıca modernizm, liberal aydınlanmanın ölümü anlamına gelen tinsel mutlaklara bir kölelik eşliğinde, kindar surette anti-demokratik, ciyak ciyak seçkinci ya da ilkel ve arkaik olanı bir yurtsama biçimi olabilir. Eğer modernizm trajik bir dürtü ya da yeni bir yaşam kontratı ödünç veriyorsa, bu, özellikle mitolojinin dönüşü nedeniyledir. Geç modern çağda mitik yazgı, yüzünü muazzam anonim kuvvetler kılığında yeniden gösterir; dil, İstenç, iktidar, tarih, üretim, arzu gibi adlar alan bu kuvvetler, bizi, bizim onları yaşadığımızdan çok daha fazla yaşar. Son dönemlerde özgür temsiliyle gururlanan insan öznesi, bir kez daha gizemli güçlerin oyuncağı olurken, sonsuz dönüş, bu defa metalaştırılmış olarak tekrar ortaya çıkar. İnsan yaşamı, modern-öncesi çağlardaki kadar kolektifleşirken, atavist ve avandgart, görülmemiş yeni hısımlıklar şekillendirir. Modern-öncesi mitolojiye paralel biçimde, Joyce ve Beckett'de değişim, sadece aynı yok olmaz eski ögelere dayalı bir çeşitlenmedir. Tarih kendi yerini, çevrimsele ve eş zamanlıya, sonsuzluk tecellisine, bütün kültürleri kapsayan o derin gramere, bilinçdışının sonsuz şimdisine, bütün yaşam biçimlerinin kökenindeki ilkel enerjiye, zamanın iç ve dış uğrağına, dönen dünyanın hareketsiz noktasına ve romancıya özgü anlatının yıkımına bırakarak, yön duygusunu kaybeder.

Fakat, modernitenin trajediyi anımsamaya kesinlikle gerek duymadığını varsaymak, karmaşık bir oluşumu, tekil, incelikten yoksun bir zaferci öğretiye, bireysel hayatları hor gören büyük bir ilerleme anlatısına indirgemektir. Arthur Schopenhauer, bunun gibi bir büyük anlatıyı –İstenç– hikâye etti fakat bu anlatıda teleoloji ve zafer kazanmış bir şey kesinlikle yoktu. Aksine bu anlatı, modern tarihin tanıklık ettiği en amansız trajik hikâyelerden biriydi. Bütün büyük anlatıların, ebediyen ileriye doğru gitmeye çabaladığını sanmak yanlıştır. Modernite bu tip çeşitli hikâyeler anlatsa da, bu hikâyeler onun anlatı dağarcığını bitirmez. Açmazın, çelişkinin ya da özyıkımın anlatıldığı hikâyeler de vardır ve bunlar ilerleme efsanelerinin karanlık alt tarafını temsil eder.

Filozof Georg Simmel, açıkca trajik diye adlandırdığı böyle bir çelişkiyi tasvir eder. "*On the Concept and Tragedy of Culture*" başlıklı denemesinde, Hegelci bir tarzda ileri sürdüğü gibi, tin, yalnızca onu yabancılaştıran ve giderek kendilerine ait tekin olmayan bir mantık kazanmaya yönelen biçimler altında fark edilebilir. Aslında Simmel'in denemesi, kültürel biçimlerin içkin mantığını ve onların tek bir üreticiden yoksunluğunu vurgulayan anti-maksatçı bir görüş olarak, Yazarın Ölümü öğretisinin erken bir habercisidir. Kendine yabancılaşmak tine bağlı olduğuna göre –çünkü onun kendinden ayrılığı, ironik biçimde onun

doğası gereğidir– sonuç, klasik anlamda trajik bir durumdur. Yabancılaşma, kendini gerçekleştirme sürecinin bir kendilik-kaybına saptığı bir *peripeteia* türüdür. Aslında mülkiyet, mantıksal olarak bir kaybı anıştırmalıdır: Bir nesnenin sahici anlamda bana ait olduğunu, yalnız o nesne potansiyel olarak devredilebilir ise söyleyebilirim; bedenimi ya da bir bel ağrısını mülkiyet gibi tanımlayamamamın nedeni budur. Simmel'ın deyişiyle, "hayatın daha ilk anlarında, kültür, kendi içinde, sanki içsel bir yazgıymış gibi, ta en içteki amacını bölmeye, belirsizleştirmeye, yüklenmeye ve engellemeye kararlı bir şey taşır."[8] Kültür, bir öz yapısökümdür çünkü nesnelleşmiş tinin ağırlığı öznel hayatı ezer. André Gide'in *L'Immoraliste*'teki [*İmmoralist*] hikâye kahramanının belirttiği gibi, "kültür yaşamın doğmasıdır ve onu öldürerek sonuçlanır." Kültür, hayatı yaşamaya değer yapan şeydir fakat trajik nitelikli bir kendini tüketme süreci dahilinde, yaşamın dirimsel enerjilerini zayıflatan bir yapıya da sahiptir.

Nietzsche, Freud ve Simmel'e göre, uygarlık, yıkıcı biçimde kendisine karşı dönmüş bir hayattır ancak bu ironik katlanma gerekli bir şey de olabilir. Maddi üretim, filistinizmi[9] kendi altını kazıyan bir kültür doğurur. *Lebensphilosophie* [*Yaşam Felsefesi*] savunucularının neo-Kantçı biçimcileri uyardığı gibi, kültürel formlar, yaşamı ifade ettiği esnada onun çeşitliliğini açığa vurmak zorundadır. Bu nedenle Mikhail Bakhtin, ikileme bir çözüm olarak, melez, açık-uçlu ve hep tamamlanmamış kalan formlarıyla romana döner.[10] *Civilization and its Discontents*'in[11] Freud'una göre, kültür, aşması gereken belli yıkıcı güçlerle trajik bir çatışmaya kilitlenir. Uygarlık yaratmak, ilkel saldırganlığımızın bir bölümünü yüceltmeyi, onu egodan ayırarak şehirlerin kurucusu *Eros* ile kaynaştırmayı, doğayı boyunduruk altına alarak kurumlarımızı yükseltmeyi gerektirir. Saldırganlığımız kapsamında pusuda bekleyen ölüm dürtüsü, düşmanı olan kurumlarla giyip kuşandırılır ve dizginlenerek toplumsal bir düzen inşa etme işine koşulur.

Ancak böyle yapmak, içgüdüsel bir doyumdan vazgeçmeyi gerektirir; bu acılı fedakârlığı yerine getirmek için, saldırgan enerjilerimizin bir kısmı, süperegoyu oluşturacak biçimde gasbedilmelidir. Oysa içgüdüsel doygunluktan her vazgeçiş, bu zalim otokratın sadistik iktidarını

8. Georg Simmel, 'On the Concept and Tragedy of Culture', K. Peter Etzkorn (der.), *Georg Simmel: The Conflict in Modern Culture and Other Essays* (New York, 1968) içinde, s. 46.
9. *Filistinizm (philistinism)*: Cahillik/zevksizlik anlamına gelen ve İngilizlerin daha çok estetik duyarlıktan ya da liberal bir kültürden yoksunluğu tanımlamak için kullandığı terim, etik ve tinsel değerlere kayıtsız bir zenginlik ve varlık tutkusu da ifade ediyor. (ç.n.)
10. Bkz. Galin Tihanov, *The Master and the Slave* (Oxford, 2000), 5. Bölüm.
11. *Uygarlığın Huzursuzluğu*, Çev. Haluk Barışcan, Metis Yay., 1999.

yoğunlaştırarak, suçluluğumuzu derinleştirir ve onun otoritesini güçlendirir. Ne kadar idealistleşirsek, kendimizi o kadar ölümcül bir kendinden nefret kültürüyle körükleriz. *Eros*'u bankalar ve opera salonları inşa etmek amacıyla yücelttikçe, onu eski rakibi olan *Thanatos*'a ya da ölüm dürtüsüne yem yaparak, içsel kaynaklarını o kadar fazla tüketiriz. Uygarlaştıkça, kendimizi suç ve öz saldırganlıkla daha fazla kırıp geçiririz. Yine de, kültür ve ölüm rakip değildir. Uygarlığın gerçek kökeninde bir kendini sakatlama fiili vardır. İşleyişini sürdürmek amacıyla uygarlığın başlı başına bu yabanıl parodiye gerek duyduğu doğrudur. Psikanaliz arzunun bilimidir ve öğretmek zorunda olduğu ders şudur: Arzu gündelik hayatın trajedisidir, o, nefes almak kadar doğal bir şeydir ve aynı anda dehşetli biçimde melodramatiktir.

İdealizmin çelişkileri, modernitenin popüler bir motifidir. Burjuva toplumu, saygın ideallerle doludur ama yapısal olarak onları gerçekleştirme yeteneğinden yoksundur. O nedenle Simmel'in, bütün kültürlere özgü bir kusur gibi gördüğü şey, burada olsa olsa keskin bir nitelik kazanır. Kudretsiz idealizmle alçaltıcı gerçeklik arasında hız kesen bu diyalektik, burjuva toplumsal düzene özgü olması nedeniyle, onun aracılığıyla çözüme kavuşturulamaz, dolayısıyla trajik olduğu söylenebilir. Diderot'nun *Rameau'nun Yeğeni*'nde, yüce tabiatlı filozofla şehirli Yeğen arasındaki münakaşada bir komedi tarzı vardır. Gerçekleştiremediği değerleri ilan eden modernite, edimsel bir çelişkinin müzmin kötü niyetine yakalanır. *Le Dieu caché*'de Lucien Goldman, "trajik insan"ı, zorlayıcı ama giderek yok olan bir idealle, varlığını sürdüren ama ahlaken değersiz olan bir görgül dünya arasında sıkışmış bir insan tipi olarak görür. Mutlak değer gündelik hayattan kalktığı için, trajik hikâye kahramanı dünyayı reddetmeye sürüklenir; fakat, mutlak değer ortadan kalktıysa, hiçe saydığı dünya dışında reddini piyasaya süreceği bir yer de kalmaz. Dolayısıyla bu dünyayı, Goldman'a göre diyalektik bir rasyonalitenin kaynağını ihtiva eden eş zamanlı bir evet-ve-hayır'la tanımalı ve reddetmelidir. Aşkınlıktan kalan her şey, şimdi ona duyulan bir arzudur.

Bir Gizli Tanrı gibi trajik kahraman, dünyada aynı anda vardır ve yoktur; onu ne terk edebilir ne de orda kalabilir, tam da sahip olduğu şeylerle onu huzursuzlaştıran sebepler yüzünden, bir seçenekten yoksundur. Georg Lukács'ın *Die Seele und die Formen*'da belirttiği gibi, bir trajedi, "Tanrının sahneyi terk etmesi ama bir izleyici olarak kalması gereken" bir formdur.[12] Şayet Tanrı yarattığı evren içinde varlığını sürdürüyorsa, hem onu özerk bir değerden yoksun bırakır, hem de yarattığı şeyleri özgürlükten mahrum eder; fakat onun yokluğu anlam dünyasını

12. Georg Lukàcs, *Soul and Form* (Londra, 1973), s. 154.

eşit ölçüde yağmalar ve trajik hikâye kahramanı bu metafizik yaylım ateşine yakalanır. Onun özgürlüğü garantilidir; fakat aynı nedenle, bu özgürlüğü şimdi yalnızca kıymetsiz olan bir dünyada uygulayabilir. Diğer taraftan Tanrı'nın netameli sessizliği, cennetin kaybı, tam da dünyanın faniliğini vurguladığı esnada onu daha da kıymetlendirir.

Bu tabloda, Kant, trajik bir filozoftur. Goldman'a göre, Kant, *Verstand*'ı yüklenmiştir ama hâlâ ideal değerlere –özgürlük, bütünlük, evrensellik, etik amaçlar topluluğu– açlık duyan *Vernunft*'la büyülenir; bu değerler şimdi anlaşılmazlığı ve bilinemezliğiyle, etkili olmaları gereken görüngüsel alanla ilişiğini keserek, kendinde şey alanına düşer.[13] Bu, en azından onların zarar görmemesini sağlar fakat bunu sağlayan, tıpkı gücünü koruma kaygısıyla yataktan hiç kalkmayan birisi gibi yalnızca onların gömülmesidir. İdealler güvence altına alınır ama yalnızca görgül dünyadan yalıtılarak. Dolayısıyla bu idealler belirsiz soyutlamalar şeklinde büzüşerek etkisini kaybeder ve fiiliyatta güvenceden uzak kalır. Jansenizm'in Tanrı'sı ya da aslında burjuva toplumun soylu amaçları gibi, bu değerler eş zamanlı olarak vardır ve yoktur. Trajedinin etki alanı ve gündelik hayatın romana özgü manzarası iyi bir çalışma düzeni gibidir ama birbirinden ontolojik bir uçurumla ayrılır.

En yüksek değerler kesinlikle varlığını sürdürür; fakat bu laik dünyada bunu nasıl yaptıkları gizemli kalmalıdır. Eğer değer diye bir şey varsa, yalnızca insanla ilişkili olarak ve onu yıkmakla tehdit eden bir görecelik içinde var olabilir. Uzun bir anti-gerçekci ahlak filozofları dizisinin erken bir örneği olan Spinoza, "iyi" "kötü" gibi değer ifadelerinin dünyada hiçbir şeyi adlandırmadığını düşünmüştü. Wittgenstein'ın *Tractatus Logico-Philosophicus*'uyla birlikte, değer, özneyle birlikte dünyadan sürgüne gönderilir. Bizim-için-dünya'yla, kendi-içinde-dünya arasındaki yarığı geçemeyiz; fakat Berkeley gibi, nesnelerin yalnızca algısal karmaşıklar olduğunu, onların bize görünümleriyle gerçeklikleri arasında ölümcül bir kayma mesafesi bulunmadığını ileri sürerek, kendi-içinde-dünyayı ortadan kaldırma yoluna gidebiliriz. Böylelikle ontoloji, fenomenolojiye dönüşür. Trajediden kurtuluruz ama yalnızca dış görünüşlerimizden kurtulamamak pahasına.

Tanrı'nın gizliliği, geç on yedinci yüzyıl İngiltere'sindeki en önemli trajedi yazarlarından biri olan John Milton'un da ilgi konusudur. Birçok seçkin sanat yapıtı gibi, Milton'un önemli trajik şiirleri belli bir zamana aidiyetten yoksun/zamansız değildir fakat zamanlarına göre eğreti duruş sergiler. Söz gelimi bunlar, John Dryden ya da Rochester Kontu'nun yazılarından farklı olarak, tarihsel konjonktürleriyle tam anlamıyla aynı

13. Bkz. Lucien Goldmann, *Immanel Kant* (Londra, 1971).

bakış açısına sahip değildir. Bu trajik şiirler, kronolojik anlarından ziyade onu öngören devrimci döneme aittir çünkü İngiliz burjuva devriminin en önemli mitleştiricisi, şimdi, kendisi ve devrim için kötü günlerin gelip çatmasıyla, cumhuriyetçi cennetin nasıl yitirildiği sorusu üzerine düşünmeye başlar. Tarihsel bir trajedi ortaya çıkmıştır, öyleyse Milton şiirinin, politik bir yenilgiyi daha uzun bir öte dünyasal kurtuluş ve günah anlatısına yerleştirerek, bu trajedinin anlamını kendi mit-yaratıcı üslubuyla çözmesi gerekir. Tarihin akışı artık tanrısal bir konumu dışa vuruyor gibi değildir: Tanrı, bir *Deus absconditus*'tur [gizli ve akıl aracılığıyla bilinemez Tanrı] gerçekte Ariusçu sapkınlığa sıkı sıkıya bağlı olan Milton'a göre, doğal olarak böyledir. Baba, Oğul'da tam bedenleşmiş değildir ama uzak ve anlaşılmaz kalmaya devam eder. Ortodoks Hıristiyan teolojisine göre, Bedenleşme, Tanrı'nın bundan böyle haşin bir patrik ya da Babanın Adı değil, mağdur ve acı çeken insanoğlu olması demektir; fakat, Milton, şüphesiz İsa'nın merhametliliği Babanın despotik zorbalığıyla lekelenir korkusuyla, kutsal üçlemenin bu iki kişisini kesin biçimde ayrı tutmalıdır. Klasik Protestan senaryoda, İsa'nın sevgisine, bizi Baba'nın gazaplı adaletinden koruması yönünden ihtiyaç duyulur, tıpkı sempatik bir savunma avukatının, sizi fevri bir hâkimin gözetiminde sorgulanmaktan kurtarabilmesinde olduğu gibi.

Blake, Milton'un Şeytani Tanrı'sından ve başkalarının "İnsan biçimli Tanrı"sından söz ederken bunu kasteder. Eski Ahit'te "suçlayan kimse" anlamına gelen "Şeytan" [Satan] sözcüğü, kendi amaçları uğruna Tanrı'yı bir intikam yargıcı gibi görmeyi gereksinenlerin Tanrı imgesini temsil eder. Bu, yalnızca kültsel ayin ve hatasız davranışla bu heybetli patriği yatıştırırlarsa cennet pazarlığı yapabileceğine inanan, saygıdeğer ve aşırı ahlakçı kimselerin Tanrı imgesidir. Milton'un ağırbaşlı Airusçu teolojisinde, Babanın Adı tahtından indirilmeyip, bastırılmıştır. Dolayısıyla onun mana, söylem ve akıl taahhüdüne rağmen, Tanrı'yla insanlık arasında geçilmez bir yarık vardır ve cennetin krallığını yeryüzünde gerçekleştirme başarısızlığıyla İngiliz halkının bu yarığı kapatmak için yapacağı bir şey yoktur. Çağın gelişen rasyonalizmi de bunu kolaylaştırmaz. Vahiy fragmanlarıyla karanlıkta ürkekçe hareket eden püriten Protestan'a göre, Tanrı, adil ama esrarengizdir. Frank Kermode'nin belirttiği gibi, Milton'un Tanrısı, "çoğunlukla insanlara kayıtsız ve onları anlamıyor gibidir. Planları onların dayanılmaz acı çekmesine neden olur ve insani bir adalet duygusuyla alakasızdır. O, hakkaniyeti ve dahası sağduyuyu hakir görür."[14] Aşağı yukarı bu, Euripides'in de kendi özel ilahlar grubunu düşünme şeklidir.

14. Frank Kermode, *An Appetite for Poetry* (Londra, 1971).

Samson Agonistes'in Tanrı'sı, özellikle bu hususta değişkendir. Şiir, Tanrı'nın sözde adaletine ilişkin edebiyatın en etkili açıklamalarından birini kapsar. Tanrı, adalet ve akıldır ama bir bakıma insanın akıl ve adaletinden anlaşılmaz bir şekilde farklıdır, tıpkı bir tarantulanın da belli bir güzellik anlayışına sahip olduğu ama bu anlayışın bizimkinden fersah fersah uzak olduğu şeklinde bir spekülasyon yapmanın mümkün olması gibi. Tanrı olduğuna göre, tanımı gereği yöntemleri adil olmalıdır, bir Kamboçyalı'nın gündüz düşleri de, tanımı gereği bir Kamboçyalı'nın gündüz düşleri olmalıdır; fakat bundan, "Tanrı'nın adalet anlayışı insanın hakkaniyet ölçütlerini karşılar" şeklinde bir sonuç çıkmaz. Örneğin, elma gibi ıvır zıvır bir mesele üzerinden ona itaatsizlik etmenin, insanlık tarihini gelecek beş bin yıl boyunca niye korkunç bir kâbus dönemine dönüştürmesi gerektiği açık değildir. Fakat bu, nedenlere gitmektir; oysa sorunun bir parçası da şudur ki, neden'i keyfi olarak kararlaştıran da yalnızca Tanrı'dır. O tesis ettiğine göre, Tanrı'ya rasyonaliteyle hükmedilemez. Aksine, bir mutlak monark olarak Tanrı, kendi buyruklarına tabi olmadığı için en büyük anarşisttir. Katolik bir görüşe göre, Tanrı, iyi olanı ister; belli bir Protestan görüşe göre, şeyler iyidir çünkü Tanrı öyle olmalarını istemiştir. Tanrı'ya hoş görünseydi, soykırım gibi bir eylemin hep övülmesini isteyebilirdi. Eğer bazı şeyler Tanrı'nın isteğinden bağımsız olarak iyi ya da kötü'yse, evren, onun elindeki balçık olmaktan çıkar. Fakat sınırlandırılmamış özgürlük, örneğin, işkencenin övgüye değer olduğunu ilan etme özgürlüğü, sözgelimi, *Milton's God*'da William Empson'un gözündeki *Kayıp Cennet*'in Tanrı'sı gibi, anlamsız ve tiraniktir. Aynı sorunu, daha sonra varoluşçuluk durumunda göreceğiz.

Modern bir görüşe göre, özgür olduğu halde insanın özgürlük dışında kalması mümkündür. Bu, Kant'la ve sınıflı toplumla ilişkili bir durumdur. Kant için bilinebilir olan belirli olmalıdır. Saf akla göre bilinen bir dünya, bunun gibi belirli olan bir dünyadır. Görgül kendilik, nedensel olarak belirlenen ve özgür olmayan bu dünyada geriler. Oysa, dünyadaki eylemlerimiz özgürlük ya da pratik akıl alanına aittir; ve şayet dünya belirliyse, eylemlerimiz onu başkalaştıramaz. Bu yüzden özgürlüğümüzün bir anlamı olacaksa, üzerinde hareket ettiğimiz dünya, belirsiz ve halihazırda sahip olmadığı bir yapıyı kazanma yeteneğindeki bir dünya olmalıdır. Ama böyleyse, üzerinde hareket ettiğimiz dünyanın bilinemez olması gerekir çünkü bilinebilir olan, belirli olandır. Bu ölçüde bildiğimiz görüngüsel dünya, kendinde dünyayla aynı olamaz bu nedenle teori ile pratiğin, saf akıl ile pratik aklın arası ister istemez açıktır. Bilgi ve özgürlük bu bağlamda kavgalıdır; etkin biçimde eylemde bulunabilmek için, eylemlerimizin etkilerini önceden bilmemiz gerekir

oysa bu, özgürlüğümüzü olumsuzlayacaktır. İster istemez karanlıkta hareket ederiz ama dünya çok daha karmaşıklaşırken, bu, giderek tehlikeli bir hal alır. Piyasada ideal durum, birimiz geleceği bilirken, diğerinin bilmemesidir.

Özgür bir özne olduğumuzu bilemeyebiliriz çünkü özgürlüğümüz de kendinde şeydir. Yalnızca özgür bir özne olduğumuza inanç duyabiliriz. İnancılık, burada, diğer modern düşünce uzamlarında olduğu gibi, pozitivizm, görgücülük ve görüngücülüğün mantıksal bir sonucudur. Eğer bilginin değerle bir ilişkisi yoksa, inancın olguyla yakınlığı olamaz. Teoriyle pratik arasındaki bu kaçınılmaz uyuşmazlık, bazen trajik imalarla, Nietzsche, Freud, Sorel, Conrad, Althusser ve Paul de Man gibi beklenmedik bir düşünürler çeşitliliğinde aniden sökün eder. Hayatın içinde yapıcı biçimde hareket edeceksek, öznenin gerçek bir birliği olmadığını, onun bir başkasıyla eksiksiz biçimde mübadele edilebileceğini, özneye rasyonel nedenlilikler gibi görünen şeylerin gerçekte duygusal önyargılardan ibaret olduğunu, doğası gereği değer taşıyan amaçlar bulunmadığını, üzerinde hareket ettiğimiz dünyanın, anlaşılmaz, belirsiz ve tasarımlarımıza soğuk biçimde kayıtsız olduğunu ileri süren bilgiyi kesinlikle baskılamalıyız. Belli bir hafıza kaybı ya da kendine körlük, bir bireysellik koşuludur, onun bir eksikliği değil.

Nerdeyse aynı şey, kimliği bir kurguya, aklı imgeleme, ahlaklılığı duygusallığa, nedenselliği alışkanlığa ve inancı hissetmeye indirgeyen, Apolloncu bir sahte bilinçlilik geliştirme yoluyla öç aldığı felsefi kargaşadan kaçma ihtiyacı duyan David Hume için de geçerlidir. Yapıtında Hume, temelleri toplumsal hayatın altından çektikten sonra, teorinin bir şey, pratiğin başka bir şey olduğundan emin şekilde, tavla atmaya, dostlarıyla eğlenmeye çıkar. Sarih bir ferahlık üslubuyla şöyle yazar: "Çok incelikli düşüncelerin üzerimizde hiçbir etkisi yoktur ya da varsa bile çok azdır."[15] Aşırı sosyal kişilik, kavramsaldan mültecidir. Teori, toplumsal pratiği güvence altına almaktan ziyade, onu işlevsizleştirir. Şayet sezgi size bir hakikatin varlığını garanti ediyorsa, hakikat de sadece sezginin varlığını bildirir. Wittgenstein'ın sonradan aksettireceği ironik bir tersine çevirmeyle, sosyal alışkanlığa güvenli bir dayanak olduğu varsayıldığında, metafiziksel olan sağduyu olur ve felsefe alışkanlığın kendinden daha sağlam bir şeye bağlı olmadığı şeklindeki ucube havadisle çabucak gelir. Sembolik düzen, yoktan bir Gerçek'le "destekli"dir; Hume, bu solgun hakikate yasak bir bakış atar. Karşı konulmaz bir akıl yürütme zinciriyle, bütünüyle ölçüsüz bir çorak araziye sıkışıp kalır.

15. David Hume, *A Treatise of Human Nature* (Londra, 1985), s. 315-16.

Normalde tatlı dilli olan Hume, ender rastlanan bir panik anında, kendini "tek kelimeyle sahipsiz ve tesellisiz kalmış" kuşkucu düşüncelerle her türlü sosyal ilişkiden sürülmüş "tuhaf çirkin bir canavar" gibi hissettiğini itiraf eder.[16] Bu Edinburgh Oidipus'u, kendini avutabilmiş gibi de değildir çünkü hakikat, tam da hiçe saydığı şeyin bir parçasıdır. İnanışın yalnızca canlı bir hissetme meselesi olduğu şeklindeki Humecu inanış, kendine uygulanmamalı mıdır? Tuhaf bir ironiyle, filozof, anti-sosyal bir paryaya, yaban ellerde inleyen saçlı sakallı bir kâhine dönüşür; fakat bu, vahiysel bir hakikati duyurduğu ya da duyumcu bir devrime önayak olduğu için değil, toplumsal pratiğin ve insan doğasına özgü alışkanlıkların şimdiye kadar sahip olduğumuz her şey olduğu şeklindeki bütünüyle daha huzur bozucu bir bildirimi teslim etmesinden dolayıdır. Eğer böyleyse, kendinizi onlardan zorla uzaklaşmış hissetmek, şüphesiz gittikçe daha fazla endişe vericidir. Peki ama, gidecek yer var mıdır?

Bir mutlak arayışına gerekçe bulunamaz çünkü Kantçı eleştiri, anlaşılır biçimde söz edilebilen ve edilemeyen şeyler arasındaki sınırların eskizini çizer. Ama mutlak'a olan umut tümüyle kökünden sökülüp atılamaz; bu umut, *Kritik der Urteilskraft*'ın[17] yüce üzerinde düşünümlerinde ve Kant'ın diğer yapıtlarında varlığını hissettirir. Günahkârın aklanamaması ama yine de bir kurtuluş kanıtını özlemle aramaya devam etmesi gibi, bütünsellikten vazgeçmek de kolay değildir, bu bütünlüğe yönelik elimizdeki tek kanıt, çevremizde gördüğümüz atomistik olgular enkazının herhalde hikâyenin bütünü olamayacağına dair soluk bir inanç olsa bile. Goldman'a göre, Pascal, bu tip diğer bir trajik düşünürdür çünkü bir düzeyde yadsıdığı mekanik dünya görüşünü, başka bir düzeyde benimser. Burjuvazi ideallerinden vazgeçemez ama onları gerçekleştiremez de; ne kadar az gerçekleştirebilirse, bu idealler o kadar tatsız biçimde soyut bir nitelik kazanır. Dünyası ne kadar rasyonel ve sistematik bir gelişme gösterirse, onu meşrulaştırmak amacıyla tinsel değerlere o kadar başvurmalıdır; fakat sadece en çok ihtiyaç duyulduğunda bu değerleri usavurduğunu bulmak için.

Ancak Kant'ın programı, trajedinin bir panzehiri olduğu kadar, onun bir örneği gibi de anlaşılabilir. Amaç, metafizik fantezileri bırakmak, tutkularınızı ölçülü hale getirmek, kibirden kaçınmak, kendinizi ve sınırlarınızı bilmek, aklı ve kendine hâkim olmayı geliştirmektir. İnatçı spekülasyondan ve vahiysel hazdan arındırılmış bir dünya, yoksul ama dosdoğru bir dünyadır. Akıl anlayıştan öte yüce bir kavram, olgu

16. A.g.e., s. 311-12.
17. *Yargı Yetisinin Eleştirisi*, Çev. Aziz Yardımlı, İdea Yay., 2. Basım, 2011.

ve değer sonsuza dek ayrılmış, dünya eninde sonunda bilinemez bir şey, onun amaçlılığı salt bir hipotez, özgürlük düşünülemez bir gizem, Mutlak kesin surette sınırların dışında olabilir; bu, sizi yaşamak amacıyla yönetilebilir ama soğuk ve tek renkli olan bir mekânla baş başa bırakır. Burada işbaşında olan trajik bir vazgeçiş vardır çünkü Kant, coşkulu her Romantik varsayımı aforoz ederek, yasak meyveden kahramanca yüz çevirir. Bu, trajediye eski bir çaredir: Aşırıya kaçma ve şanssızlığa uğrama. Böylesi anti-trajik bir ruh, Claude Rawson'un deyişiyle, "yaradılışı gereği yıkıcı perspektiflerden çekinen"[18] bir yazar olarak Montaigne'in, kuşkucu, kendini dalgaya alan düzyazı üslubunda diridir; fakat bu trajedi sahnesi umacısının kurnaz, mezhebi geniş pragmatizminde, yani Machiavelli'de de aynen fark edilebilir.

Yine de özgürlük kaynaklarının bu kadar belirsiz olması korkutucudur; çünkü bu durumda burjuva toplum, en kıymetli değerine bir dayanak sağlayamaz. Şayet insanın özü onun özgürlüğüyse, kendi anlama yeteneğini anında atlatmak, olumlamasının salt doruğunda kendini bir çeşit şifreye indirgemiş bulmak zorundadır. Özgürlük ya da öznellik denen bu değişken, civamsı şeyi sabitleştirmeye çalıştığınızda, o, bir anlamlandırma şebekesi kanalıyla akıp gider ve size yalnızca boşluğa uzanmak kalır. Tanınabilen bir insan öznesi belirli bir nesneye dönecek, bu yüzden de bir özne olamayacaktır. Gözün kendini görüş alanında yakalayamaması gibi, özgür özne ya da bütünlüklü tasarının kurucu ilkesi de ürettiği alanda temsil edilemez. Özne, daha çok değişken/hesaplanamaz bir öge ya da evvela alanın ortaya çıkmasını sağlayan yersiz yurtsuz bir değişkendir. Bize anlattığı, onun menzili dışında bulunduğumuzdur.

Bu ölçüde öznellik her şey ve hiçbir şeydir, dünyanın üretken kaynağı fakat dilsiz bir tecelli ya da anlamlı bir sessizliktir o. Göz ucuyla onu bir an görebilirsiniz fakat gözünüzü doğrudan üzerine dikip dikkatlice baktığınız anda, buharlaşır, yok olup gider. Arasında devindiği nesnelerle düşünülemez çünkü evvela onları var eden güçtür, dolayısıyla tamamen farklı bir düzlemin üzerine düşmelidir. Kendilik, dünyadaki bir nesne değil ona aşkın olan bir bakış açısıdır, aynı anda katışıksız bir boşluk da olan olağanüstü bir yapılaşma gücünü temsil eder. İnsan bilinçliliğinin bir tesadüf, bir çıkıntı, başka maddeler için fırsat kollayan doğanın düpedüz dalgınlığından kaynaklı bir sonuç olduğu şeklinde önemli bir kavrayışı beraberinde getiren evrim terorisinde olduğu gibi, özne, bir tortu ya da bir artıktır.

Trajedinin kurbanlık keçisi gibi, bu özne, aynı anda toplumsal düzenin köşe taşı fakat bilinebilir sınırları bu sınırların ötesine geçtiği gerçe-

18. Claude Rawson, *God, Gulliver, and Genodice* (New York, 2001), s. 38.

ğiyle imleyen bir artık ve aşırılıktır. Yüce'de olduğu gibi, bütün anlayabildiğimiz, onun anlaşılmazlığıdır. Bu, Romantizm açısından bir sorun ortaya çıkartır çünkü Romantizm, benliğin hangi içtepilerinin sahici ve onun ruhsal gereksinimlerine dayalı olduğunu bilmeye ihtiyaç duyar. Bunlar, ne yapıp edip, uyulması gereken arzulardır; fakat benlik anlaşılmaz bir derin uçurumsa, onları tanımlamak ya da sahte veya önemsiz arzulardan ayırt etmek kolay değildir. Bu derin öznellik, aynı anda büyük saygı duyulan bir sonsuzluk ve insan tekinin iz bırakmaksızın düşürüldüğü dipsiz görünen bir uçurumdur. Aynı anda dünyada olan-ve-olmayan burjuva özne, modern çağın büyük trajik kahramanıdır. Yahudi antikitesine göre, tek Tanrı imgesi insanlık olduğundan, bir put Tanrı olamaz. Mademki insanlık onun yerini zorla aldı ve Tanrı simgelenemez hale geldi, tüm hakiki felsefe ikon kırıcı olmalıdır. Klasik trajik ritimde insanın doğuşu, onun gözden kayboluşunu da simgeler. İnsan, mutlak bir değer konumu olarak kutsal olanın yerini alır; fakat Tanrı öldüyse, bu durumda Nietzsche'nin gördüğü gibi, insanın değeri konusunda mantıksal olarak yargıda bulunmayı sağlayacak insan dışında bir stratejik nokta kalmaz. Feuerbach nasıl düşünürse düşünsün, Tanrı'nın ölümü, böylelikle onun ardından hümanizmi de yıkmakla tehdit eder.

Bu nedenle Blaise Pascal, insanlığı, insanı coşkuyla karşılayan ve aynı anda onu alaya alan bir çelişkiler kümesi gibi görür. İnsan, değerli aklı her rüzgârın bir oyuncağı olan, temel ilkeleri akılcı olmaktan ziyade sezgisel ve el üstünde tutulan çoğu değeri kültürel olarak göreceli bir nitelik taşıyan, hatalarla dolu bir yaratıktır. "İklim değişirken renklerin değişmesi dışında bir adalet ya da adaletsizlik yoktur. Enlem dereceleri hukuk bilimini tamamen altüst eder ve meridyenler neyin doğru olduğunu belirler."[19] Hume ve Burke gibi Pascal'a göre, alışkanlık adaletin biricik temeli, güç ve bedensel arzu tüm eylemlerimizin bayağı güdüsüdür. Alışkanlığa sadık kalmanın tek nedeni, böyle yapmanın alışılagelmiş olmasıdır. Alışkı, bir tür ikinci doğadır ama doğa, ilk önce sadece bir alışkı ya da gelenektir. Arzunun aralıksız sürüklemesiyle yönetilen hayatlarımız, sıkıntı ve huysuzluğun bir bireşimi olup, insanın bilgi birikimi tamamen temelsizdir. Bilim ve matematikte "esas olması gereken" ilkeler, "kendilerini desteklemeyip, sürekli başka ilkelere bağlı kalır bu nedenle de herhangi bir son duruma, bir erekliliğe izin vermez."[20] Yanlış bilinçlilik, insanın doğal durumudur: İnsan hayatının merkezinde, korkunç ölüm travması ve sonsuz bir yıkım tehdidi bulunur ancak özsaygılarına yapılmış hayalî bir tahkiri onardıkları ölçüde, insanların bu

19. Blaise Pascal, *Pensées* (Londra, 1995), s. 16.
20. A.g.e., s. 62.

yüzden uykusu kaçmaz. Gerçeklik dediğimiz şey, bizi ölümden koruyan hırpani bir yanılsamalar dizisi, yani ruhun bir çeşit *Soho*'sudur.[21]

Ancak dramatik biçimde postmodern bir Pascal'ı ortaya çıkarmadan önce, duraksamalıyız. Çünkü bu, aynı zamanda insanlığın görkemine –onun anlamsızlığından ayrılmaz bir görkeme– ilahîler okuyan bir adamdır. "İnsanın büyüklüğü" diye yazar Pascal, "sefil olduğunu bilmekten gelir; bir ağaç sefil olduğunu bilmez."[22] İki olumsuz bir olumlu yapar: Kasvetli halimizi ikiye katlamak ve onu ikincil bir özbilinç düzeyine yükseltmek yoluyla, onun hakkından gelmeyi umut edebiliriz. Gerçekte, insanlığın büyüklüğü onun mutsuzluğundan çıkarsanamaz çünkü yalnızca daha büyük şeyler yapabileceğini bilen bir varlık, bu denli avutulmazlık ve keder hissedebilir. Değer duygusu yoksa, trajedi yoktur; az değerli olsak, daha az somurtkan olurduk. Bu nedenle insanlık durumunun gerçeği, yalnızca antitez ve oksimoronun diliyle yakalanamaz. İnsan, alçak ve büyüktür, cesur ve korkaktır, safdil ve kuşkucudur; Pascal'ın göreviyse, daha ziyade bir psikoterapist gibi, insan kendini aşağılarken onu övmek, kendini överken de onu aşağılamaktır; fakat bunun nedeni elbette ki insanı hayalî bir ortalamaya uydurmak değil, onun "her anlayışı arkada bırakan"[23] anormal yaradılışlı/ucube bir şey olduğunu anlamasını sağlamaktır. Anormallik doğal durumumuzdur, ondan bir sapma değil. Fakat bu, insan öznesinin bazen iyi bazen kötü olmasından değil, her iki boyutun da onda birlikte bulunmasından dolayıdır, bu yüzden de düşünceyi karmaşaya sürükleyen bir çıkmazı simgeler. Pascal'ın deyişiyle, "insan, insanı aşar."[24] O, hiç bitmeyen bir kendini atlatma etkinliği, bir öz-anlaşılmazlık sürecidir.

Trajik günah keçisi –Kolonos'taki Oidipus– gibi, insan öznesi, "evrenin nuru ve reddi" "çelimsiz bir solucan" ve "hakikatin bir sırdaşı"dır.[25] Özne lüzumsuzdur ("red"), dışkımsıdır ve doğal biçimde yersiz yurtsuzdur fakat bu zayıflık, aynı zamanda bir yüceltimdir. İnsanlığın paradoksu, kefarete uygun yaratılmış olması ama ona erişememesidir; Pascal'a göre, bu çelişkide Tanrı bir anlığına fark edilebilir. Sorun, akıldan vazgeçmek değil (Pascal inancılık yanlısı değildir), onu kendi aleyhine döndürmek ve onu başka türlü gerçekleştirmektir; bu ise yalnızca bildiğimiz akıldan vazgeçerek başarılabilir; çünkü Freud gibi Pascal'a göre, akıl, böyle bir kendini-tanımanın genel yolu olmaktan çok, onun bir engelidir. Nasıl ki bir sürece yol gösteren kurallar, bazen bu kurallar etrafında

21. *Soho*: Londra'da, kentin eğlence merkezi olarak da bilinen göçmen mahallesi. (ç.n.)
22. A.g.e., s. 29.
23. A.g.e., s. 32.
24. A.g.e., s. 34.
25. A.g.e., s. 34.

ne zaman doğaçlama yapılması ya da onları tamamen bir kenara atmak gerektiğini gösteriyorsa, akıl da, kendi sınırını aşmak ya da kendini dönüştürmek ihtiyacı duyar ama yalnızca böyle yapmanın akıllıca olduğu hükmüne vardığı zaman: "Teslim olması gerektiği hükmüne vardığında, aklın teslim olması en uygundur."[26] Nedenlerin tamamen tükendiği ya da kendinden öteyi gösterdiği bir an olmalıdır. Wittgenstein'ın *Felsefi Soruşturmalar*'da[27] belirttiği gibi, açıklamaların bir yerde sona ulaşması gerekir; o yeri belirlemede bu açıklamaların önemli bir paya sahip olması mantıklıdır. Akılcı olan, aklın tamamen dibe vurmamasıdır.

Başka inançlarla gerekçelenmeye ihtiyaç duymayan inançların varlığını kabul etmek, bir temelci olmaktır. Bir şeyin kendi kendini temellendirmesi nedeniyle bir temele ihtiyaç duymadığını da kabul edebilirsiniz. O, altında yatan ontolojik bir kökene dayanmaktan ziyade, kendi kendisinin temeli, gayesi, amacı, nedeni ve gerekçesi olan bir şeydir. Gerçekte modernitenin özgürlük anlayışına bitişik bir görüştür bu. Albrecht Wellmer'in işaret ettiği gibi, Aydınlanma, normların gerekçelerini, Tanrı, Doğa ya da gelenek yerine yalnızca insanlık iradesinde bulmakta ısrar eder; fakat bu içgörü, baş döndürücü bir içgörü, "soğuk ya da neşeli"[28] bir özgürlük deneyimi olmalıdır. Buradaki "neşeli" insanlığın kendini yeniden şekillendirmekte özgür olduğunu ifade eder; soğukluk ise, bu özgürlüğün dışında ona ontolojik bir onay mührü verecek hiçbir şey olmadığı anlamına gelir. Şayet olsaydı, özgürlüğümüz zoraki bir özgürlük olurdu. Kendine yasa düzenlemek, hem yüksek bir saygınlık biçimidir hem de içi boş bir eşsözdür.

Modern özne, güçleri hakiki ve özgürlüğü sahici olan bir Öteki'ye ihtiyaç duyar. Aksi takdirde, Wittgenstein'ın *Felsefi Soruşturmalar*'da söz ettiği, "ne kadar uzun boylu olduğumu biliyorum!" diye feryat eden ve ellerini başının üstüne koyan biri gibi davranmak zorunda kalır. Fakat bu ötekilik, özne için dayanılmaz bir şeydir de; çünkü kendi öznelliğiyle nüfuz edemediği bir dünyayı anımsatır. Nesnelleştirme dışında özne olamaz fakat bu nesnelleştirme, tam da öznenin kendi izini kaybettiği yoldur. Kendisi olmak için başkalarına ihtiyaç duyar ama sürekli bu bağımlılığın kendi özerkliğini ihlal ettiğini keşfeder. Şair Bernard O'Donoghue'nin ifade ettiği "fay hattımız" gibi: "Ne birlikte, ne de yalnız yaşamak için/tasarlanırız."[29]

Öte yandan, eğer öznenin seslendiği dünya, onun incelikli biçimde kılık değiştirmiş bir versiyonuysa, tüm ilişkileri narsistleşir.

26. A.g.e., s. 54.
27. *Felsefi Soruşturmalar*, Çev. Haluk Barışcan, Metis Yay., 2. Basım, 2010.
28. Albrecht Wellmer, *The Persistence of Modernity* (Cambridge, 1991), s. 113.
29. Bernard O'Donoghue, 'The Faultline', *Here Nor There* (Londra, 1999) içinde, s. 7.

Wittgenstein'ın, parayı bir elinden diğerine geçiren ve finansal bir işlem gerçekleştirdiğine inanan ahmak figürlerinden biri gibidir. Belki de özne, kendini sadece özdüşünüm dolayımında tanıyabilir; bu, onun kendi tılsımlı bilinç dairesi içinde nesnelliğini bir koruma yolu olabilir. Fakat böyle yapmak, kendini ikiye ayırması, kendi birliğini yakalamaya çalıştığı esnada onu bölmesi demektir. Özne egemendir ama sürgündeki bir monark gibi, hükmedeceği gerçek bir krallığı yoktur. Kierkegaard'ın *Ölümcül Hastalık Umutsuzluk*'ta belirttiği gibi, kimliğini seçen bir kimse, "ülkesi olmayan bir kral" gibidir, onun tebaası, isyanın her an meşru olduğu bir durumda yaşar.

Bu nedenledir ki, özgürlük rüyası çabucak bir kâbusa dönüşebilir çünkü cüretkâr modern palavra ("kendi yalnızlığımdan değer çıkartırım!") ıstıraplı bir çığlığa ("bu âlemde o kadar yalnızım ki!") dönüşerek, önemini kaybeder. Hümanist özne, doğayı temellük ederken, onunla birlikte nesnelliğini de temellük ettiğini korkuyla fark eden, manik-depresif bir yaratıktır. Ayrıca doğaya göre nasıl hareket edeceği tamamen bir gizemdir çünkü bu bakımdan öznellik bir bedene ihtiyaç duyar; bileşiminde tek bir madde parçacığına bile tahammül edemediğinden, kendini bu kadar kaba bir şeye nasıl bağlayabileceğini anlamak kolay değildir. Bu bağlamda da insan öznesi, biri maddeden, diğeri anti-maddeden oluşmuş ve Descartes'e göre pineal bezin etrafında bir yerlerde buluşmuş iki evrenin anormal bir birliği olarak, bir muamma ve çelişkidir.

Özgürlüğün paradoksu, onu gerçekleştirdiğiniz dünyadan sizi kopartmasıdır. İnsanın kendini-gerçekleştirmesi, burada yine bir kendine-yabancılaşmaya yol açar. Özgürlüğün bedeli, hiç bitmeyen bir evsizliktir. Onun adına üretilen yapıtların hiçbirinde kendine uygun bir nesnel bağlaşık bulamaz, bu ise tüm bu yapıtları basmakalıp ve saymaca kabullenmekle tehdit eden bir durumdur. Bu ölçüde insanın bağlı kaldığı bir arzu, bağlı kalınmayan bir arzu kadar kısır görünmeye başlar. Özne, özgürlüğünün zorunlu olduğunu hissettikçe, varlığı o kadar korkutucu surette olumsallaşır. Machiavelli'ye göre, insani arzular doyumsuz, tatminler ise sınırlıdır bu nedenle "insan zihni sürekli tedirgindir, mülkleri yüzünden yorgun düşer."[30] Shakespeare'in Troilus'u, Cressida'ya unutulmaz şekilde şunları söyler: "İşte bu aşktaki canavarlıktır sevgilim; insanın istediği sonsuz, elinden gelen sınırlıdır; arzusu sınır tanımaz oysa yalnızca sınırların bir kölesidir" (3. Perde, 2. Sahne)[31]. Didinen, çabalayan, hep yetersiz kalan ve içinden çıkılmaz hale gelen arzu, modernitenin büyük trajik hikâye kahramanıdır.

30. Niccolo Machiavelli, *Discourses* (Londra, 1970), s. 268.
31. *Troilos ile Kressida*, Sabahattin Eyüboğlu/Mina Urgan, Adam Yay., İstanbul 1993 çevirisinden yararlanıldı.

Bu kadarı Sade felsefesinden uzaktır çünkü Sade'a göre, doğa anlamsız bir kaos, en yüksek arzu ve heyecan verici bir hiçlik deneyimidir. Küçük hazcılar ve faydacıların düşündüğünün aksine, insan teki doğayı örnek alarak, ölüm ve yıkım adına yaşamalı ve sonuçlarına bakmaksızın her şeyi arzulamalıdır. Sade'ınki, felsefenin *ne plus ultra*'rısıdır [mükemmeliyet, üstünlükte son nokta]; fakat Giacomo Leopardi'nin melankolik yazıları da öyledir. Onun deyişiyle, "her şey kötüdür, hayat kötüdür ve kötüye göre düzenlenmiştir."[32] Ayrıca Leopardi'ye göre, insan, doğanın yalın biçimde temin edemediği bir mutluluğa kodlu yaratıktır. *Ennui* – sınırsız tatmine duyulan saf özlem– zihnin hayatın boşluğunu hissetme yolu, onu hiçlikten/varlık-olmayan'dan koruyan tek deneyimdir. Zira tatminin yokluğunu fark eden arzu kendini bir nesne gibi almaya başlar ve bir çeşit ölüm dürtüsü olan bu kendi boşluğunu şiddetli arzulama, insanı umarsızca devinim halinde tutar. Postmodernite açısından arzunun heyecanlı yıkıcılığı olan şey, modernite için uzatmalı bir büyü bozumudur. Modern çağın hiddetli özgürlüğü, dünyada evinde olma hissiyatına aykırıdır; dünyayla ortak ve aynadaki görüntüler olduğumuzu, onunla hayalî bir gizli anlaşmayla kenetlendiğimizi hissettirmek, ideolojinin tek hayati ereğidir/sonudur. Bu anlamda, burjuvazi kendi ideolojisine bir tehdittir. Özgürlük ve mutluluk, şimdi, gerçekci roman gibi yalnızca istisnai alanlarda uzlaştırılır. Ya da böylelikle Hegel'in istisnai zekâsında. Çünkü Hegel'e göre, özne, tinsel özgürlüğünü tehdit etmeksizin dünyayla birleşebilir çünkü dünya, sadece maddi kılığa bürünmüş bir tinsel özgürlüktür.

Şayet özgürlük mutluluğa aykırıysa, eşit ölçüde akılla da savaş halinde görünür. Elbette Kant ve Hegel için değil ama özgürlüğe uygun herhangi bir rasyonel temelin kaçınılmaz şekilde onu sınırlaması gerektiğini düşünen liberteryanizm için. Özgürlüğün nedenlerini gösterebilirseniz, onun önceliğini kaldırır ve saflığını bozarsınız. Bu dış merkezli modern teoride, susadığınız için bir şey içmek, bir zorlama türüdür. Dolayısıyla bir bireyin özgürlüğü, onun kurulmuşluğu pahasına elde edilir, bu ise özgürlüğün değerli olduğu kadar, istikrarsız da olduğu anlamına gelir. Bu libertaryanizmin sonucu, *acte gratuit*'dir [nedensiz edim], yani Gide'in *Les Caves du Vatican*'da[33] bir yabancıyı vagondan atan Lafcadio Wluiki'si gibi, sırf özgürlüğünü ispat etmek amacıyla gerçekleştirilmiş olan bir eylem türü. Ya da Albert Camus'nün Caligula'sı gibi; Caligula'ya göre, özgürlük, hem mutlak hem de saçma bir şeydir; "imkânsızı imkânlı hale getiren" ve dünyadaki hiçbir şeyin bastırama-

32. Akt. J. H. Whitfield, *Giacomo Leopardi* (Oxford, 1954), s. 159.
33. *Vatikan'ın Zindanları*, Çev. Tahsin Yücel, Can Yay., 1989.

yacağı dehşetli bir dürtüdür o. Camus'nün oyununda Caligula, dünyayı değersiz sayar ve bu anlayış temelinde özgürlüğün dünyadan şenlikli bir kurtuluş olduğunu düşünür. Kendinizi öldürebileceğinizi bir kez kabullendiniz mi, mümkün olanın sınırları kalmaz. Hayatta hiçbir şey, halihazırda hayattan vazgeçmiş birine zarar veremez. Gerçek özgürlük dünyaya bağlanmak değil, kendinizi dünyadan yoksun bırakmaktır.

Yine de mutlak özgürlük kendini tüketir çünkü kendini gerçekleştirmek, kendini ortadan kaldırmaktır. Conrad'ın *Gizli Ajan*'ının çılgın anarşist profesörü gibi, bu tip bir özgürlük, değiştirmek istediği dünyayı havaya uçurmaya hazır olmalıdır, tabiî onunla birlikte kendisini de. Camus'nün *Les Justes* adlı oyunundaki Faustçu devrimci Stefan, özgürlüğün sınırları olmadığını savunur; fakat özgürlüğü anlamsızlaştıran şeyin tam da bu belirlenim eksikliği olduğunu göremez. Trajik günah keçisi gibi anarşist devrimci de, ölüm ve yaşam, insan ve insandışı arasında bir yerde kapana kısılmış alacakaranlık bir bölgeye saparak, mümkün olanın sınırları dışında yolunu kaybetmiş biridir.

Max Horkheimer ve Thedor Adorno'nun *Aydınlanma'nın Diyalektiği*'nden bu yana bilinen, özgürlük ve aklın çatışkılı olduğu başka anlayışlar da vardır. Modern özgürlük aklın düşmanıdır; çünkü akıl onu doğanın fethi ve başkalarını boyunduruk altına alma sürecinde bir iktidar aracı olma işlevine indirger. Doğa ve toplum bilgisi, Francis Bacon'daki gibi özgürleşme yararına varolsa da, bunun neticesi, aklı, önceden Tanrı'ya tahsis edilmiş olan o despotik tahta geçirmektir ve bu hiç de niteliksiz bir ilerleme ölçütü değildir. Akıl, insan öznesinin gayelerini doğaya dayatma yöntemidir; fakat, bunu yalnızca kendini yırtıcı biçimde kavrayarak, kendi duyumsal, yaradılışsal varlığına şiddet uygulayarak yapabilir. Sonuç, başka herkese fazlaca benzeyerek kendini bireyleştirici bir edimden ortaya çıkan bir öznedir. Jürgen Habermas'ın belirttiği gibi: "Akıl, ilk önce onun mümkün kıldığı insanlığı tahrip eder."[34] Fakat özgürlüğümüzü tahrip ederse, şimdilerde çeşitli yönlerden kuşatılan insani mutluluğu da yıkar. Böylece arzu ve enerji akışının muazzam karmaşıklaştığı modern çağ, rasyonalizasyonun "demir kafes"inde son bulur.

Bu ifade, trajik bir düşünür olarak, bireysel yaşamın felçleşmesi ve yeni bir kölelik çağı tehlikesine yol açan dizginlenemez burjuva iradesinin muazzam evreninden korku duymuş Max Weber'e aittir.[35] Liberal

34. Jürgen Habermas, *The Philosophical Discouse of Modernity* (Cambridge, 1987), s. 110.

35. Bkz. Max Weber, *The Protestant Ethic and the Spirit of Capitalism* (Londra, 1989), s. 181 [*Protestan Ahlakı ve Kapitalizmin Ruhu*, Çev. Zeynep Gürata, Ayraç Yay., 2010]. Ayrıca bkz. W. G. Runciman, *A Critique of Max Weber's Philosophy of Social Science* (Cambridge, 1972) [*Protestan Ahlakı ve Kapitalizmin Ruhu*, Çev. Milay Köktürk, 2011] ve Wolfang J. Mommsen, *The Political and Social Theory of Max Weber* (Cambridge, 1989).

değerler, onları doğurmuş belirli bir toplumsal düzen nedeniyle tehlikedeydi ve matemli Weber, bu çelişkiden bir çıkış göremiyordu. Marx gibi, onun eleştirisi de ikna edicidir çünkü Weber, Heideggerci türde anti-Modern bir kötümser değildi. Sadece rasyonalizasyondan hayıflanmadı; bu rasyonalizasyon bireysel özgürlüğü engellemiş olsa bile, ona uygun koşullar yaratmaya da yardımcı olmuştu. Weber'in neo-Kantçı olgu ve değer, kamusal ve özel alan ayrımı, diğer hususların yanısıra, yüksek ve kahraman idealleriyle etik alanı ahmakça yönetilen bir dünyadan korumanın bir yoludur. Kendi minvalinde, trajedi ve roman arasında genişleyen yarığın bir başka çeşididir.

Öyleyse özgürlüğün akıl ve mutlulukla uzlaşması zor gibi görünüyor; fakat mutluluk, hiç değilse bazı modern ahlakçılar için, aynı şekilde erdeme de aykırıdır. Aristoteles, Aquinas ve Marx'ta birlikte örülen erdemin ve kendini-tamamlama'nın neredeyse karşıt olduğu şeklinde ölümcül bir inanç, tam da bu dönemde gelişir. Gide'in *La porte étroite*'taki (Dar Kapı) Alissa'sına benzer bir kendini paralayan kişilik için olduğu gibi, Kant için de bir eylem, az da olsa zevk veriyorsa, onun erdemli olması ihtimal dışıdır. Bu görüşün sınıfsal bir temeli vardır. Bu sınıfsal temeli simgeleyen, üst sınıf centilmeni değil, erdemi zorlu bir görev gören bir küçük burjuva *roundhead*'dır.[36] Farklılık, iki öncü on sekizinci yüzyıl İngiliz romancısı, Richardson ve Fielding arasındaki çatışmada dramatize edilir. Fielding gibi bir romancı ya da Shaftesbury Kontu gibi bir ahlakçının yazılarında, aristokrat nitelikte ve trajik karşıtı bir neşe vardır. Nemrut zihniyetli orta sınıflar, ağırbaşlı, çıkarcı, bağnaz ve fazla *au sérieux* iken [ciddi, ağır], aristokratlar, ahlaklılığı estetik bir mesele, bir oyunbazlık, ironi, *bonhomie* [neşelilik, iyi huyluluk, cana yakınlık], cömertlik, hoş bir tatmin ve büyüleyici bir sanat yapıtı sıfatıyla evrenden alınan bir zevk sorunu olarak görür.

İlginç biçimde, her iki bakış açısı da yeterince komiktir; fakat, orta sınıflar, iyi bir şeyin daha iyi bir şeye götürebileceği inancıyla, teleolojiye ve araçsal akla güven duyduğu için daha uyanık ve ateşliyken, üst sınıflar, erdemin kendine özgü doygunluğu bulunduğu ve evrenin araçsal bir amaç uyarınca değil, onların görkemli bir uyum benzeri esrik tasavvurlarına uygun biçimde varlığını sürdürdüğü kabulüyle anti-teleolojik olduğu için iyimserdir. Bu, trajik karşıtı bir görüştür oysa orta sınıf ilerlemeciliği, trajik bir çöküntü ortamı olan zamanın gerçekliğini ve trajik neticeleri olabilen eylemin geri dönülmezliği görüşünü benimser. Ayrıca hayatını sürdürmek için çalışmak zorunda olan orta sınıfların dünyası, şenlikli ironilere vakit ayırabilen aylağın dünyasından farklı olarak,

36. *Roundhead*: İngiliz iç savaşında parlamento yanlısı püritenlere verilen ad. (ç.n.)

inatçı bir mekândır. Orta sınıfa göre erdem, onun için ter akıtmadığınız sürece erdem değildir; üst sınıfa göreyse, *herbaceous borders* [bitkilerden oluşan bahçe sınırı] zevki kadar kendiliğinden bir şeydir.

Hutcheson gibi Shaftesbury'e göre de, erdem kasvetli bir buyruktan değil, bireyin iyilikseverliğine uygun doğal bir duygulanımdan çıkar ve bu tür duygulanımlar insanın kendinden duyduğu hoşnutluğun ana kaynağıdır.[37] Benzer bir şekilde Henry Fielding, toplumsal hayatı genellikle yırtıcı görmesine rağmen hoşgörülü bir bakış açısı geliştirir ve onları hicvetmek amacıyla görgül ile ideal olanı birbirine düşürür. Fielding, masumları hem destekler, hem de onlarla dalga geçer. Aslında trajediden iyi bilinen bir kaçış mevkii olması, hicivin ilerici çağda popüler olmasının bir nedenidir. Hiciv, kötülüğü açığa vurur fakat bunu, hedefini küçümseyen bir şekilde, saldırganlığınızı etkisizleştirme yoluyla trajik bir yöne sapmasını engelleyen bir küçültmeyle yapar. Bu nedenle hiciv, hem potansiyel olarak trajik dövüşkenliğin çıkış noktası, hem de ona karşı bir savunudur. Eğer bir düşmana fazlaca bir statü bahşetmeksizin onu tepelemek isterseniz, kullanışlı bir aygıttır. *Gulliver's Travels*'taki[38] hicivsel küçültmeleri edebi bir şekil alan ve trajediye hiç de yabancı olmayan bir toplumda yetişmiş Swift gibi duygusallıktan uzak, metafizik karşıtı bir pragmatiste göre, trajik tarz, fazla içsel, derinlikli ve mucizevi olurdu; Swift'in arzuladığı bir yüzey sanatıdır. *A Modest Proposal,* hicivsel bir eğime, kısmen Anglo-İrlandalı yazarının ikinci sınıf bir sömürgeci sıfatıyla kendi garazkâr saldırganlığına karşı bir savunu olarak; kısmen İrlanda şartlarının dehşeti titizlikle yansıtılmadıkça metin için bir aşırı yük riski oluşturacağından; kısmen de metnin politik sempatilerinin bulunduğu yer olan bir kolonyalin yerlisi olarak, açık sözlülüğün tehlikeleri oldukca hızlı şekilde öğrenildiği için ihtiyaç duyar. Tam tersine, Pope'un *Dunciad*'ında hiciv, muazzam bir trajik görüşe doğru ilerler.

Shaftesbury, erdemi estetize eder bu nedenle yasa ve tatmin, ödev ve haz, özgecilik ve kişisel çıkar, özgürlük ve sorumluluk, trajik bir çatışma olasılığını kaldırmak amacıyla akıcı biçimde birbirine geçer. Aksine Richardson'da, erdem ve mutluluk, kaba bir biçimde ayrıştırılır. Her iki çerçeve de şüphesiz doğrudur. İyimser Shaftesbury, Kantçı erdem ve mutluluk karşıtlığını yadsımakta haklıdır fakat bunu, bir ölçüde bir asilzade olarak, iyi davranışın sizi bir galipten ziyade savunmasız birine dönüştürdüğü bir Clairissa'nın dünyasından çok uzak olması nedeniyle

37. Bkz. Anthony Ashley Cooper, 3. Earl of Shaftesbury, *Characterisks,* der. J. M. Robertson (Londra, 1900), c. 1.
38. *Gulliver'in Gezileri*, Çev. İrfan Şahinbaş, İş Bankası Kültür Yay., 2010.

yapabilir. Erdemin kendi kendisinin ödülü olması gerektiğini, merhamet ve şefkati kişisel bir menfaat yerine sadece onun yararına kullanmamız gerektiğini düşünmekte haklıdır. Yine de bu görüşü, kısmen bir soylu olarak toplumsal adalet sorunlarına acilen kafa yorma gereği duymaması uyarınca savunur; oysa küçük burjuva Richardson'un anlayışıyla, Clarissa ve iyilikseverliğinin kendisi için kutsal olmasını beklemek, onu adaletten yoksun bırakmak demektir. Richardson'un Pamela'sında olduğu gibi, Clarissa, acıları nedeniyle tazminat kazanmalıydı, üstelik Clarissa'nın böyle tazminden yoksun olması, zalim bir toplumun da işaretidir. Orta sınıfın fayda takıntısını kibirlice ti'ye almak, bir aristokrat için çok kolaydır. Fielding aynısını yapar fakat bir sulh hâkimi olarak toplumsal temele Shaftesbury'den daha yakındır ve Kont'un tanrıcı tarzıyla ya da *Tom Jones*'taki[39] Square kişiliğindeki evrensel Toryizm ile dalga geçer. Faydacıları hakir görecek kadar bir centilmen ancak ortaya çıkışlarının nasıl toplumsal bir zaruret olduğunu görecek kadar da uyanıktır. Shaftesbury'nin etiği, doğru ama politik olarak prematüredir. Etrafta Lovelace'ler oldukça, erdemle mutluluğun çakışması mümkün değildir; fedakârlık –yukarıda anılan erdem adındaki mutluluk– trajik biçimde gerekli olabilir. Jane Austen de yaklaşık aynı şeyi düşünmüştü.

Estetik, Kant'ın *Yargı Yetisinin Eleştirisi*'nde, oldukça farklı bir anlamda anti-trajik olabilir. Estetik, varsayımsal da olsa dünyaya bir maksatlılık yüklememize, böylelikle büyülü bir şekilde dokunuşlarımıza duyarlı, bir eldiven kadar rahatlıkla duyumlarımıza uyan ütopik bir gerçeklik fantezisine kapılmamıza imkân verir. Kutsal bir an dahilinde kendinde-şey, yüzünü sevecenlikle bize çevirerek, başlı başına bir nesne olmaya son vermeksizin, hayalî bir ayna-ilişkisiyle öznelliğimizin yapısını geri yansıtarak, bizim-için-bir şey de olabilir. Böylelikle haz ilkesiyle gerçeklik ilkesi birleşir. Estetik olarak bilinen mutlu tefekkür, arzuya, yani Hobbes'den Freud'a kadar modernitenin büyüsüne kapıldığı *perpetuum mobile*'ye [sürgit devinim] panzehirdir; çünkü arzu, duyumsal olarak özgül olana önem vermez, onun merkezindeki boşluğu arayıp bulur ve kayıtsızca ileriye geçmek için doğrudan o boşluktan geçerek hareket eder. Skandal, arzunun şimdi aşkın olmasıdır; aslında aşkınlık ayaklarını yere bastı ama bu defa, bedenleşmeden ziyade bir bedensizleşme olarak.

Bu tatminsizliğin en önemli belgelerinden biri, tutkunun tam gerçekleşmeyişiyle yoğunluk kazandığı, Baudelaire'in *Les Fleurs du mal*'ıdır.[40] Aksine, estetik, duyumsal maddenin tinin gerçek diline ve

39. *Tom Jones*, Çev. Mina Urgan, İletişim Yay. 1990.
40. *Kötülük Çiçekleri*, Çev. Sait Maden, Çekirdek Yay., 1998.

böylelikle moderniteyi sarsıntıya uğratan tüm namlı çelişkilerin ütopik bir çözümüne dönüştüğü kıymetli an'dır: biçim ve içerik, evrensel ve özel, özgürlük ve zorunluluk, devlet ve sivil toplum, kavram ve sezgi, olgu ve değer, doğa ve tin, yasa ve sevgi. Georg Lukács'ın *Geschichte und Klassenbewusstsein*'ı[41], bunların büyük kısmını, indirgeyici olduğu kadar huşu verici bir simgeye, yani meta-biçime dayandırır. Fakat bu çatışkıları estetik uyarınca çözüme kavuşturmayı önermek de aynen huşu verici şekilde indirgeyici gibidir. Modernitenin sorunlarına böylesine her şeyi kapsar bir çözümün el altında olması ne kadar olağanüstüyse, bu çözümü geliştiren estetiğin, marjinal, zümresel uğraşılara bağlı olması da o kadar moral bozucu olsa gerek!

Şayet sanat yapıtı bu görevi yerine getirebiliyorsa, onun biçimi ve yasası sıkıcı bir soyutlama değil de, onun duyumsal özelliklerinin bir eklemlenmesi olmasından dolayıdır. Dolayısıyla yasa yapıta, tıpkı burjuva özneye olduğu gibi iç'ten kaydedilir. Burjuva özne bağlamında hegemonik denen şey, yapıt bağlamında estetik olarak adlandırılabilir. Ayrıca bu, akılcılık ve görgücülük, soyut yasa ve duyumsal özel arasında ayrılmış bir çağ adına yararlı bir birliktir. *Discours de la méthode*'da[42] René Descartes, kendini deneyimsel olarak görgül olandan türetilmiş her çeşit bilgiden –ve böylelikle alışkanlık, algılama, gelenek gibi hatalı olabilecek kaynaklardan– kurtararak, trajik *knosis* ya da kendini-boşaltmanın ussal bir eşdeğerini gerçekleştirir. Fakat birkaç sayfa içinde bu kurbansal fedakârlık, Tanrı'nın ve aşağıya doğru ruh kaynaklı klasik teolojinin şimdi *a prori* ilkelere dayanarak mahirane bir yeniden inşasıyla neticelenir. Deyim yerindeyse, *tabula* [levha] uzun süre boyunca *rasa* [boş] değildi; doğrusunu söylemek gerekirse, hiç *rasa* olmadı çünkü Descartes'ın radikal indirgemesinin açığa çıkardığı şey, zaten düşünmekte olan ve tanrısal bir varlık kavramına sahip olan bir akıldır. Her şey aynen olduğu gibidir, hem de daha çok ve Lear'ın düşündüğünün aksine, bir şey hiçlikten gelir.

Ancak gerçeği bilmek için, duyularımızdan ziyade anlama yetimize güvenmemiz gerektiğine göre, duyumsal dünya tam olarak yeniden tesis edilmez. Dolayısıyla dünyaya kavramsal düzeyde sahip olmak, gerçek bir şeyin kokusuz, renksiz heyulasından yalnızca biraz fazlasını yakalayarak, duyumsal olarak onu kaybetmek demektir. Descartes'in *Mediations*'un[43] ikincisinde savunduğu gibi, gören, göz değil bilinçtir. Kavram, nesnenin ölümüdür. Fakat görgücülük, ikilemi sadece ters yüz

41. *Tarih ve Sınıf Bilinci*, Çev. Yılmaz Öner, Belge Yay., 2006.
42. *Metot Üzerine Konuşma*, Çev. K. Sahir Sel, Sosyal Yay., 1994.
43. *Meditasyonlar*, Çev. İsmet Birkan, BilgeSu Yay., 2007.

eder çünkü bireyin deneyimi ne kadar canlı biçimde özelse, onu o kadar az anlayabilir. Wirginia Woolf'un kurmaca dünyasındaki gibi, nesneler aynı anda yoğun/çarpıcı ve başıboş/akıntıya kapılmış bir görünüm sergiler. Deneyim, kendilik ve dünya arasında ara buluculuk yapan, belirsiz surette her ikisini de andıran, bulanık ve melez bir alandır. İlke olarak, hiçbir şey bundan daha makbul görünemez ve bundan daha kaypak olamazdı. Şayet duyumsal deneyim gerçekliğin mihenk taşıysa, yapı, tasarım, nedensellik, dünyevi kimlik gibi kendiliğe şekil verebilen tüm şemalar, Laurence Sterne'in *Tristram Shandy*'sindeki izlek, zaman, karakter ve anlatı ögeleri gibi, en fazla insani duyumların nesnesinden yapılan varsayımlı çıkarsamalardır.

Aynı anda insan öznesi fragmanlaşır çünkü deneyimimizdeki hiçbir şey, kalıcı bir kendiliğin varlığını ima etmez. Sonunda dünyayla neşeli şekilde yüz yüze geldiğimizde, hem onu hem de kendimizi bir özden yoksun buluruz. Elbette trajik bir yazgıdan azat oluruz fakat bu, –en azından Hume'a göre– yalnızca her türlü nedensellikten kuşku duymamız gerektiği içindir. Özgürlük uğruna ödediğimiz bedel, saçmalıktan çok uzak olmayan bir olumsallıktır. Kendilik, tam da politik olarak olumlandığı bir anda felsefi olarak yürürlükten kaldırılır; o, görgücülük aracılığıyla gelişigüzel duyumsal bir akıntıya, duygusalcılıkla duygulu bir sezgiye, maddecilikle mekanik bir tepkiler dizisine, Descartes'le ele gelmez tinsel bir öze ve Kant'la nüfuz edilemez bir gizeme indirgenmiştir.

Ancak kendiliği bu kavrama başarısızlığı, hakikate, hakikati bilmekten daha yakındır. Aslında geç-modernite, bu boşluğun öznenin ta kendisi olduğunu ileri sürer. Bu sürekli eksik kalan *être-pour-soi* [kendisi-için-varlık], bir gösterenden diğerine mekik dokur ama kendini bu gösterenlerin hiçbiriyle tam manasıyla dile getiremez. Bu, şüphesiz ki insanı sürekli devinim halinde tutan yaratıcı bir boşluk ya da *néant* türüdür; fakat buna bakarak öznelliğin şimdi biraz trajik bir fenomen olduğunu reddetmek de zordur. Erken dönem devrimci zindeliğinden geç dönem bitkin düş kırıklığına uzanan bir çizgide, özne, klasik trajedinin yörüngesine mümince bağlı kaldı. Ayrıca bir trajik kahraman gibi, burjuvazi, çoğunlukla kendi yıkım sürecini işletir. Kendi çabasıyla yaptıklarını mahveder, *Antonius ve Kleopatra*'da Antonius'un söz ettiği özyıkım türünde olduğu gibi, gerçek gücü keskin biçimde kendine dolanır. Yine trajik kahramana benzer şekilde, yazgısından tam manasıyla o sorumlu değildir; ona karşı dizilenmiş kudretli politik kuvvetler vardır. Ayrıca kötü günleri olsa bile, öngörülü bir idealizmi ve düşmanlarının saygı gösterdiği tinsel bir asilzadeliği vardır fakat bunlar onun düşüşünü daha da acılaştırır.

Evrenseli ve tikeli birleştirmek, epistemoloji kadar etik için de bir sorundur. Marquis de Sade, tüm bireylerin birlik ve bütünlük içinde düşünülmesini, liberal ahlaklılığın bir çelişkisi saydı; çünkü böylece gerçek bir birey kavramı olumsuzlanıyor gibiydi. Ahlaklı bir birey olmak adına, kişi, kendi bireyliğini hiçe sayan evrensel yasalara riayet etmelidir.[44] Sade'a göre, bu durumda nasıl davranacağım sorunu basitce sürüncemede bırakılır; çünkü Kant ve benzeri düşünürler, bu soruya tek bir yanıt verebilir: Sadece başka herkesin davrandığı gibi. Bu, liberalizme özgü bir çelişkidir zira bir bireye değer vermek her bireye değer vermektir oysa bir evrensellik bireyselliği tehdit ediyor gibi görünür. Birey, yani evrenselden sıyrılan varlık, bir bilimin nesnesi olamaz. Dünyanın en hayati yapıtaşı, bilişsel alan dışında kalır. Aydınlanma epistemolojisi, politik olarak en değer verdiği şeyi dışlar. Bu nedenle, sanatsal değere büyük ölçüde kayıtsız kalan bir çağda, benzersiz tikelle ilgilenmek için, estetik ya da poetika denen belli bir sahte-bilimsel söylemin geliştirilmesi gerekir. Adorno, sonradan bu söyleme "diyalektik düşünce" adını verecektir. Fakat bu bile, tikeli yalnızca onu olumsuzlayacak biçimde dillendirmenin bir habercisi olur. Jacques Derrida'nın felsefesi, bir anlamda bu trajik romantizmin geç bir türüdür fakat ona bir çözüm de getirir. Yapısökücü düşüncede, hiçbir şey fark'dan daha ortak değildir. Derrida bağlamında bu yapısöküm, Romantik benzersizliğin yıkımı anlamına gelen bütün nitelikleri –öznesizlik, yineleme, türetilmişlik, melezlik, değiştirilebilirlik, sonsuz "kötülük"– toplar; fakat öte yandan, özgün, düşünülemez, her yerde hazır ve nazır, *a priori*, yarı-aşkın doğasıyla belirli bir fark kavramı, bu tür Romantik mutlakların izlerini fazlasıyla barındırır. Fark, tikeli parçalar ve bu yüzden anti-estetiktir; fakat bunu, bütünselliği söken tarzda ve tikelciliğin onaylayacağı bir hamleyle gerçekleştirir.

Nietzsche, trajedinin mite ihtiyaç duyduğunu, modernitenin bunların her ikisini de sürgüne yolladığını düşündü. Fakat, bu bir anlamda doğruysa da, başka bir anlamda yanlıştır. Rasyonelleşmiş, yönetimsel bir dünyanın, kendini meşrulaştırmak amacıyla gereksindiği sembolik kaynakları kolaylıkla biriktiremediği doğrudur. Böylesi bir dünyanın laik pratikleri onları sürekli tüketir. Akhilleus'un barut ve kurşunla, *İlyada*'nın matbaa makinasıyla ya da şarkı ve destanın basımcının kalıbıyla birlikte mümkün olup olamadığını alaycı şekilde irdelerken, Marx'ın bir parça bunu düşündüğü kabul edilir.[45] Ancak eksilmiş bir halde olsa bile, dinsel mitoloji moderniteye sağ salim çıkar; ayrıca *Ay-*

44. Konuyla ilgili bir çalışma için bkz. Roland Barthes, *Sade-Fourier-Lyola* (Londra, 1977).
45. Karl Marx, *Grundrisse* (Harmondsworth, 1973), s. 111 [*Grundrisse*, Çev. Sevan Nişanyan, Birikim Yay., 2008].

dınlanmanın Diyalektiği'nde Horkheimer ve Adorno, Aydınlanma'nın her koşulda kendi mitolojisine dönüştüğü görüşünü savunur. Onlara göre, antik çağların kahramanlarını ezen yazgı, modern dünyada mantık olarak yeniden boy gösterir. Bu ifadeye, tanrıların sahneye Akıl şeklinde, tanrısal inayetin bilimsel gerekircilik görünümünde ve intikam tanrıçasının kalıtım kılığında geri döndüğü de eklenebilir. Sonsuzluk, yücelik olarak devam eder bu nedenle trajedinin merkezindeki travmatik dehşet, Schopenhauer'un İstenç'i durumunda hâlâ metafizik olan bir kavram, Lacan tarafından Gerçek adlandırmasıyla tercüme edilir ve statüsü dışında metafiziğin gücüne bütünüyle sahiptir.

Horkheimer ve Adorno'ya göre, ego, doğaya dışarda egemen olma ve içerde baskılama yoluyla kendini ondan uzağa yerleştirmeye çabalar; fakat doğanın akıldan bu ayrılığı, sadece onun yabanileşmesine izin verir. Bu durumda mitolojinin yeniden dirilişi, "doğanın benlik dahilindeki kör baskısını ebedileştirme"nin bir örneğidir.[46] Karanlık tanrıların dönüşünü aydınlanmış akıl bildirirken, ilerici, paganın müjdecisi olur. Slavoj Žižek'in belirttiği gibi, "modern endüstriyel hayatın adamakıllı kaotik şiddeti; geleneksel 'uygar' yapıları çözerek, doğrudan doğruya, zırhlı uygar gelenekler tarafından 'bastırılmış' ilkel, mit-yaratıcı barbar şiddetin dönüşü olarak deneyimlenir."[47] Bu esnada kendi yaradılışsal doğasından vazgeçmeye zorlanan kendilik, Horheimer ve Adorno'ya göre modern acının gizi olan doğayla akıl arasındaki öğütücü çelişkiye kilitlenir. Şu halde *Logos*, tam olarak mitosun yabancısı değildir. Kendi sembolik öykünceleri ve imkân veren kurmacaları olmaksızın ya da sözde ilkel olanın fırtınalı dönüşünü kışkırtmaksızın hayatta kalamaz. Mitik olan, ikisi arasındaki mutlak ayrımın ta kendisidir.

Schlegel, Schelling, Hölderlin, Nietzsche ve Wagner'in rüyası, mitin modern çağın merkezinde epik bir ölçekte yeniden doğmasıdır. Atomlaşmış bir toplumsal düzen, yalnızca bu şekilde, gereksindiği kolektif sembolik kaynaklarla donatılacaktır. Dionysos dönmeli, yavan bir bireyciliğe benliğin esrik bir farksızlaşmasıyla karşı koymalı, özerk özneyi doğayla mutlu bir bilinç-öncesi birliğe doğru geri çözmelidir. Moderniteye, burada biraz Hobson'un bir tercihiyle karşı karşıya bulunur. Kendimizi yalnızca doğadan uzak tutarak onun karşısına çıkabilir, varlığımızı tehdit eden yıkıcılığını savuşturabilir, böylece mutluluğun koşullarını güvence altına alabiliriz; fakat kendimizi doğadan bu şekilde kopartmamız sancılı bir olaydır ve ruhun derinliklerindeki yarayı asla iyileştirmez. Özerk egoyu farklılaşmamışlığın hazlarına kurban etme görü-

46. Peter Dews, *Logics of Disintegration* (Londra, 1987), s. 139.
47. Slavoj Žižek, *Did Somebody Say Totalitarianism?* (Londra, 2001), s. 38.

şünde, ayartıcı bir *promesse de bonheur* [mutluluk vaadi] vardır. Yeats'ın deyişiyle, "Trajedi, daima insanı insandan ayıran bentlerin parçalanması ve dağıtılması olmalıdır (...) Komedinin yönettiği ev, bu bentlerin üstünde yer alır."[48] Ancak bu arkaik dönüş kendiliğin kaldırılmasını gerektirir, bu yüzden de dönüşün hazlarından istifade etmek artık mümkün olmaz. Nasıl ki özerk ego bir çeşit Pirus zaferiyse, bu da yapay bir özgürleşme şeklidir. Modernitenin ayrışmış alanlarını özenle birbirine katarak, bilgi, iktidar ve sanatı kendi içinde birleştiren Diyonysos türü sahte bir özgürleşme de vardır. Üstelik bu, çekici bir mutluluk imgesi sunar; fakat bilgi ve iktidar ayrımına bağlı kalarak varlığını sürdüren eleştiriyi de etkisizleştirir.

Modern çağda hakikat, giderek iktidarın hizmetine girerken, iktidar ve bilginin uyum içinde bulunduğu mit dünyası, araçsal akıl kılığında geri döner. Fakat mit, *Eros*'tan ve delilikten sanata ve bedene kadar, araçsal aklın kenara attığı serbest enerjiler ve libidinal yoğunlukların alanı olma sıfatıyla övülebilir de. Bu şekilde mit ve modernite, hem birbirinin muhalifi hem de ayna görüntüsüdür. Bu Dionysosçu akımın son dalgası, trajedi kavramının metafizik hümanizme bağlı kalmasını kuşkuyla karşılayan postyapısalcılıktır. Trajedi kavramını muhafaza etmiş ama onu post-hümanist bir yaklaşımla eğip bükmüş Nietzsche de aynı kuşkuya sahipti. Nietzsche'ye göre, şenlikli bir hayat sürmek mümkündür ama böylesi bir yaşam, hümanist öznenin son tahkimli mevzisini, yani öznelliğin ta kendisini kurban etmeyi ifade eder. Modern özne ışığını engelleyerek kendini gölgeler ve kendisi olması için kurban edilmelidir.

Jürgen Habermas bu paradokstan, "öznel olanın kendini unutma noktasına kadar yükseltilmesi"[49] şeklinde söz eder. Belki de bu, burjuva düzeninin son ironisidir: İnsanlığın gelişimine sekte vuran, insandır. Ya da daha veciz bir ifadeyle: İstikrarlı, kendiyle özdeş, burjuva ideolojisinin metafizik temelli varlığı olan hümanist özne, şimdi burjuva toplumunun esrik ve bitmez tükenmez enerjisine bir engeldir. Şayet bu iki alanın arası açılırsa, Nietzsche'nin tüyler ürpertici radikal çözümü, ilkini ortadan kaldırmaktır. Metafizik temeller bir yalandır, artık onlara ihtiyaç yoktur ve giderek daha da inanılmazlaşmaktadırlar; Tanrı öldü –aslında onu, biz, yani fiilen burjuva insanlık, amansız sekülerleşmemizle gönderdik– ama nostaljik olarak o hâlâ varmış gibi davranırız. Bu aşırı ontolojik yükü nörotik kavrama şeklimizden vazgeçme cesaretini göstersek, gerçekten özgür olurduk.

48. W. B. Yeats, 'Tragic Theatre', *Essays of W. B. Yeats* (Londra, 1924) içinde, s. 296.
49. A.g.e., s. 93.

Fakat, bu ihtişamlı, kendine eziyet eden hümanist öznenin oluşumuna katılmış kan ve meşakkate değer veren Nietzsche, onu aşmanın bedelini ciddiye almaz. *Wille zur Macht*'ta[50] şöyle yazar: "Ahlaklılığın şimdiye kadar gerçekleştirdiği her şey için derin şükran ama şimdi o, yalnızca ölümcül bir yüktür!" *Der Wanderer und sein Schatten*'in [Gezgin ile Gölgesi] Nietzsche'sine göre, ahlaklı insan, "herhangi bir hayvandan daha tinsel, neşeli ve daha basiretli hale geldi. Ama şimdi, taşıdığı uzun zincirlerden ötürü acı çekiyor."[51] Nietzsche, kendini disiplin altına alan olağanüstü bir sanat yapıtı olarak hümanist özneyi takdir eder ve bir tür teleolog gibi, onun sürdüğü saltanatın gelecek adına ne kadar hayati olduğunu anlar; fakat, şimdi, hümanist öznenin tarihsel ömrü doldu. Tarih, yalnızca bu ahlaki özneyi amansızca parçalamayı, yani Hegel ya da Schelling'in onaylayabileceği bir çerçeveyi değil, öznelik kategorisini bütünüyle yıkmayı, yani İnsan'ın tasfiyesini talep eder. Öldürücü kimlik ilkesini bu şekilde aşmak, barbarca bir hazzı, müstehcen bir ölüm dürtüsü hazzını beraberinde getirse de, mutluluk kaynağı aynen trajik kalmaya devam eder. Kendi çözülüşünden duyulan *jouissance*, ondan duyulan ıstıraba değerdir fakat ıstırap, tümüyle gerçek gibidir. Günümüzün post-hümanistleri için, tam aksine, öznenin bu kurban edilişi artık trajik değildir çünkü vazgeçilen şey artık müstesna bir değer olmaktan yoksundur. Öznenin cenaze törenini kurgulamak, Michel Foucault'u ümitsizliğe değil, derin bir hoşnutluk duygusuna sevk eder. Postyapısalcılık ve postmodernizm, bu trajik düşünce tarzını miras alır fakat post-trajik bir ruhla. Dionysos, trajik bir kurban olarak değil, kendi içinde bir amaç olan oyun, güç, haz, fark ve arzunun sınırsızca bir üremesi şeklinde geri döner. Nietzsche'nin gerçekliği estetize edişi burada yeniden yankılanır; oysa bunu başarmak için ihtiyaç duyulan şiddet ve barbarlık görmezden gelinir. Onun yerine trajik haz, bir yanda politik karamsarlığa, diğer yanda estetik ya da kuramsal *jouissance*'ye doğru, iki kola ayrılır.

Bilindiği gibi, modernitenin öznesi kendi görüş alanı içinde kalırsa, başkalarının görüş alanı içinde de kalır. Bundan daha neşeli bir amentü yoktur, dolayısıyla bireyci bir toplumun trajik olamayacağı düşünülür; oysa trajik olan tam da olan şeydir çünkü burada bir bireyin tasarısı, diğerininkini engellemeye bağlıdır. Özgür bir bireyler toplumu güzel bir ideale benzer fakat kaygı verici tezat bir çınlamayı da içerir. Sürekli kargaşadan oluşan bir toplumsal düzen nasıl desteklenebilir? *Nakanune*'de [Önce] Turgenyev, Elena hakkında şöyle yazar: "Elena, her insanın mut-

50. Friedrich Nietzsche, *The Will to Power* (New York, 1968), s. 404.
51. Akt. Richard Schacht, *Nietzsche* (Londra, 1983), s. 370.

suzluğunun bir başkasının mutsuzluğuna dayalı olduğunu, sahip olduğu rahatlık ve avantajların, bir heykelin bir kaide gerektirmesi gibi, başka insanların rahatsızlığını ve zararını gerektirdiğini bilmiyordu" (33. Bölüm).

Bu, Jean-Paul Sartre'ın *Varlık ve Hiçlik*'inin Hobbesçu kargaşasıdır; bu kargaşada, ufukta bir başka insan öznesi görünür görünmez, özgürlüğümün onun yörüngesine amansızca çekildiğini hissederim; çünkü dünyam çözülür, benden uzaklaşır ve bir başkası dolayımında kendini yeniden kurulmuş bulur. Şimdi, kendimi bir başkası için, asla hükmedemediğim, beni salt umarsız bir *être-en-soi*' [kendinde varlık] ya da başkasının bakışına uyarlı şifreli bir nesneye indirgeyen bir dışsallığa göre var olurken fark ederim. Kant'ın özgürlük ve nesnellik ikiliği, gelişmiş bir trajik felsefeye doğru filizlenir. Thomas Hardy'nin romanları, bireyin etkin ve arzulu bir özne olarak kendine göre olan varlığı ile, cinsel olarak istismar edilen bir beden, emekçi kırsal sınıfların adsız sansız bir üyesi ya da aralarında hayaletsi bir varlık gibi durduğu başkalarına göre olan varlığının madara bilinçliliği arasındaki bu fenomenolojik gerilimle damgalıdır. Erken-dönem Sartre'a göre, başkasının öznelliğini yalnızca kendi yıkımımızla deneyimleriz. Bu Kartezyen dünyada, birey, aynı anda özne ve bir başkası için nesne olamayacağı gibi, bir başkasının nesnelliğindeki hiçbir öge, onun öznelliğine göndermede bulunmaz. Sartre, meslektaşı Maurice Merleau-Ponty ile birlikte bu konuda eğitim görseydi, insan bedeninin bir gösteren olduğunu, bu bedende gizlenmiş öznel bir yaşamı "göstermek" ya da "çıkarsamak" zorunda kalan bir bütünlük anlayışının, anlamları sözcüklerden "çıkar"dığımız görüşü kadar savunulamaz olduğunu fark edebilir, ayrıca insansal karşılaşmanın bir dolayımı olarak bakış yerine sözün içerimlerini de değerlendirebilirdi.

Öyleyse insan tekinin kendine şekil vermesi, başkalarının kendini yaratım süreçleriyle tehlikeye sokulur. *Varlık ve Hiçlik*'in Sartre'ına göre, kendi hayatım, sizin hayatlarınızın arka planına, sizin dünya-da-oluşunuzun şeffaflığı üzerindeki bir lekeye indirgenir. Bu, bir kez daha Hegel'in ölümcül efendi-köle savaşıdır; fakat efendi-köle savaşı öykünccsi, en azından klasik biçimde komik bir akıbeti gerektirmişti çünkü köle, bu savaşta efendisi karşısında ontolojik bir üstünlük kazanma noktasına varır. Sartre'ın *Huis Clos* [Gizli Oturum] oyununa göre, cehennem öteki insanlardır ya da hiç değilse Parisli bir aşk üçgenidir. Başkaları, insanın kendi kimliği için başvurduğu hem bir araç hem de bu kimliğin bir engelidir. Bir bağlılığı sürdürmek, diğerine ihanet etmektir; her karşılıklılık, bir üçüncünün nesnelleştiren bakışı dolayımında kırılarak yansıtılır; ve karşılıklı işkence, hâlâ hayatta olduğunuzu size anım-

satmak için kalan her şeydir. Özgürlüğünüzü kullanmak, bir başkasına zarar vermektir; bu nedenle, Sartre dramasının başkasına acı vermeksizin hayatını sürdüremeyen sadistik lezbiyen Inez'i, sadece bir seçim olarak sonuna kadar yaşanan bu ortak koşulu temsil eder. Eylemden uzak durmak ya da başkalarının özgürlüğüne burnunu sokmayı reddetmek vasıtasıyla bu habis çemberden bir çıkış yolu da yoktur. Henry James, E. M. Forster ve liberal meslektaşları, eylemsizliğin de daima bir müdahale olduğunu, çekimserliğin eylemlilik kadar yıkıcı olabileceğini söyleme ihtiyacı duymaz.

O halde özgürlüğün bedeli, kişiler ya da değerlerin bir bağdaşmazlığıdır ve bu ölçüde trajedi, çoğulcu ya da bireyci bir kültür içinde inşa edilmiş gibi görünür. Aslında bazı çoğulcu olmayan kültürlerde de öyledir çünkü Aristoteles *Etik*'te, değerleri ölçülemez olarak değerlendirir. Birbiriyle rekabet eden değerlerin çatışmasından, yalnızca özgül önem derecesini ihmal ederek, farklı üstünlük türlerinin kıyaslanabilmesini sağlayan ortak bir ölçüt ya da mübadele kıymeti önermek yoluyla kaçınabilirsiniz. Fakat, cesareti sabırla kıyaslayarak değerini nasıl belirleyebileceğinizi anlamak, örneğin, bir çocuk oyuncağının değerini ısıcamla kıyaslayak nasıl belirleyebileceğinizi anlamaktan daha zordur. Max Weber, sadece makul biçimde karşılaştırılması gereken bazı temel, zorlu değer çatışmaları olduğunu savunur: "Sonuçta hayata yönelik olası tutumlar bağdaşımsızdır bu nedenle onların mücadeleleri nihai bir sonuca yol açamaz."[52] Aynı şekilde Rosalind Hursthouse, faydacılık ahlaki ikilemleri çözmekte kullanılabildiğine göre, erdem etiğinin, içinde iyi rol yapıp yine de kirli ellerle ortaya çıkabildiğiniz durumların varlığını kabul ettiğini ileri sürer. Ya da bir ikilemi çözüme kavuşturabilir fakat yine de bu durumdan, hayatınızın giderilmez yoksulluğuyla birlikte çıkabilirsiniz.[53]

Bu yarı-trajik ahlak teorisinin en ünlü açıklayıcısı, Isaiah Berlin'dir. O, şu görüşü savunur: "Alışılagelmiş deneyim içinde karşılaştığımız dünya, aynı derecede mutlak tercihlerle karşı karşıya olduğumuz bir dünyadır ve bunlardan bazılarının gerçekleşmesi, kaçınılmaz biçimde diğerlerini feda etmek anlamına gelmelidir."[54] İnsanlığın çeşitli amaçlarını uzlaştırmanın tek bir formülasyonu yoktur bu nedenle Berlin'in görüşünde trajedi, tam manasıyla saf dışı edilemez. Kişi, mutlaklar arası tercihte bulunmak söz konusu olduğunda, diyelim ki, adaletin özgürlüğü bir ölçüde önceden bilinir hale getirmesinden yakınarak, adalet

52. *Max Weber: Essays in Sociology,* ed., H. H. Gerth ve C. Wright Mills (Londra, 1991), s. 152 [*Sosyoloji Yazıları*, Çev. Taha Parla, Deniz Yay., 2008].
53. Rosalind Hursthouse, *On Virtue Ethics* (Oxford, 1999), 3. Bölüm.
54. Isaiah Berlin, *Four Essays on Liberty* (Oxford, 1969), s. 168.

ya da eşitlik yerine kayda değer bir süreklilikle özgürlüğü seçebilir. Bu trajik çıkmazlar, bu tip değerlerin yapısal olarak uyumlu olduğu bir politik düzende çok önemli görünmeyebilir de. Berlin, zaman zaman ahlaki değerler arasında seçim yapmaktan, kişinin çekici koku türleri arasında tereddüt edebilmesi gibi söz eder; fakat toplumsal olarak konuşursak, kartlar kuşkusuz ki önceden kümelenmiştir. Berlin, evvela bu tercihleri kimin tanımlaması ve tartışması gerektiği sorusunu tam anlamıyla dikkate de almaz. Fakat modernitenin ahlaki düzenini karakterize eden şeyin, en temel sorunlar üzerinde bile uzlaşamayışımız olduğunu düşünmekte haklıdır. Bu, o kadar açık bir gerçektir ki, bunu artık kanıksamış durumdayız. Esaslar üzerinde uzlaşmayı ama tikeller üzerinde ayrışmayı umabilirdik ama durum böyle değildir. İşkence yapan insanların niçin yanlış olduğu konusunda mutlak anlamda müşterek bir görüş yoktur. Bu uyumsuzluk başlı başına trajik olması gerekmediği halde, hızla o yöne kayabilen çatışmalar doğurmak zorundadır.

Martha Nussbaum, bu çoğulculuğun iyi bir yaşam çeşitliliği ve bütünüyle bir refah ögesi olduğunu ileri sürerek, trajik potansiyelini göz ardı eder.[55] Diyelim ki öyle fakat hayatlarımızın daha yoksul ama daha mutlu olmasını arzuladığımız zamanlar da vardır. Mutlakçı olmayanlar nasıl düşünürse düşünsün, çeşitlilik bir mutlak iyi değildir. Bazen daha az değer, birinin sahip olduğu değerler arasındaki ciddi bir çatışkıya tercih edilebilir; bu, bir liberalin çoğunlukla kabullenmeye isteksiz olduğu bir durumdur. Nussbaum, bu heterojeniteyi yürürlükten kaldırma yoluyla "düzenlilik" elde etme arzusundan söz eder; oysaki bu, rakip değerler arasında haksız tercihlere sürüklenmemek anlamına da gelebilir. Nussbaum, Sophokles'in *Antigone*'si hakkında yorumda bulunur: Yapıtın "bizden görmemizi istediği, çatışmasız bir hayatın bir değer taşımadığı ve güzelliğin, içinde çatışma ortaya çıkması olası bir hayata bitişik bulunduğu" gerçeğidir.[56] Bu, yapıtın büyük ölçüde modern zamanlara özgü liberal bir okuma biçimi olarak, şu görüşü öneriyormuş gibidir: *İlyada*'nın dersi, antik çağ dünyasının bir Birleşmiş Milletler Örgütü'ne ihtiyaç duyduğudur. Çatışmasız hayatlar, değer ve güzellikten yoksun kalabilir ama ceset olarak bilinen çatışma ürünlerinin aksine, en azından var olmaya devam ederler. Nussbaum zekice bir görüşle, peşine düşmeye değer bir iyi'nin bir ölçüde diğer şeyleri atlatması nedeniyle öyle olduğunu ve bu nedenle onlarla potansiyel olarak anlaşmazlık içinde olduğunu fark eder; fakat bu tür çekişmelerin olası neticesi konusunda oldukça iyimsermiş gibi görünür.

55. Martha Nussbaum, *Love's Knowledge* (New York ve Oxford 1990), s. 60.
56. Martha Nussbaum, *The Fragility of Goodness* (Cambridge, 1987), s. 181.

Böylesi bir trajik ikilem, Thomas Otway'ın *Venice Preserv'd* adlı dramasında sahnelenir; dramada, Jaffeir dostlarına ya ihanet etmeli ya da Venedik'in bir kan gölüne dönüşmesine izin vermelidir. Corneille'in *Le Cid*'inde Chimena, bir başka örnektir, Don Rodrigo'ya olan aşkıyla, onun babasını alçakça katlettiğini bilmekten kaynaklı bir duygu arasında sıkışıp kalır. Corneille'in *Cinna*'sının aynı adlı kahramanı, Caesar'a suikast düzenlerse bir haindir, yok düzenlemezse, Emilia'nın aşkını kaybedecektir. Bu tür koşulların en önemli trajedi yazarı Henrik Ibsen'dir. Ibsen, insanın kendisini bir mutlak yasa gibi gerçekleştirmesini zorunlu görür bu nedenle *Biz Ölüler Uyanınca*'nın[57] kendini kurban eden Irena'sı, "intihar"a, yani kendine karşı "ölümcül bir günaha" kalkışır. D. H. Lawrence'de olduğu gibi, kendinizi kutsal bir tevekkül halinde tutarsınız; *Doll's House*'nin[58] Nora'sı, çocuklarını yüzüstü bırakmak anlamına gelse bile, bu amansız kendisi olmak yükümlülüğüne göre davranmak zorundadır. Peki ya insanın kendini tatmin etmesinin sonucu, Ibsen'de çoğu kez olduğu gibi, başkalarına zarar vermek, ihanet etmek veya onların kurban edilmesiyse? Ya da bunun doğurduğu suçluluk duygusu, içten içe sizi örseleyecek biçimde kendinizi gerekleştirmenize müdahale ederse?

Bu anlamda Ibsen, liberal bilinemezciliğine rağmen, ilk günaha kararlı bir inanç duyar. Toplumsal hayatın karmaşık karşılıklılıkları dahilinde, başkalarına verdiği zararla kökleri enfekte edilmemiş yaratıcı bir eylem olamaz. August Strindberg, *The Father* ve *Easter* gibi oyunlarda, her bir bireyin miras aldığı cezai borçlar ve kişisel yazgının başka yazgılarla iç içe örülmesi dolayısıyla maruz kaldığı belirsiz bir suçla bağlantılı bu anlayışa daha bir derinlemesine tutunur. Gotik kurmacada olduğu gibi, insanın aldığı miras daima kirli bir mirastır, o, hem bir bağıştır, hem de bir zehir. Raymond Williams, bu trajedi türündeki miras anlayışından, "lekeli ve dehşetli" sıfatıyla söz eder.[59] Bu, Ibsen'in genellikle, geçmiş ve şimdiki zaman arasındaki bir kördüğümle dramatize ettiği bir durumdur çünkü *Samfundets støtter*'de [Toplumun Direkleri] olduğu gibi, şu anki başarınızın kirli kökleri, vebayı dönüp dolaşıp size geri getirir ya da gelecek adına şu anki gerçekdışılığı ortadan kaldırmak için verilen mücadele, doğum anındaki geleceği boğazlar. Tahakkuk eden borçlar olmaksızın yaşamak imkânsızdır; fakat onları ödemek ya da yok saymak, çoğunlukla ölümcül gibidir. Olumlama ve kefaretin, geçmişin aşkınlığı ve ona şartlı bir teslimin, tıpkı Eliot'un *The Mill on the*

57. *Biz Ölüler Uyanınca*, Çev. B. Güçbilmez, Ü. K. Güneş, Deniz Kitabevi 2006.
58. *Bir Bebek Evi*, Çev. B. Güçbilmez, B. Rovesti, Deniz Kitabevi, 2007.
59. Raymond Williams, *Modern Tragedy* (Londra, 1966), s. 107.

Floss'unun sonundaki kadar incelikli biçimde dengelendiği *Rosmersholm* ve *The Master Builder*'in sonu, böylesi bir trajik çıkmaza tanıklık eder. Ibsen'in, John Borkman ya da *Biz Ölüler Uyanınca*'daki Rubek gibi karakterleri, yaşamla ölüm, şimdiyle geçmiş, teslimiyetle isyan, coşkun bir olumlamayla onu etkisizleştiren suçluluk arası bir arafta mahsur kalarak son bulur.

Ibsen'de hakikat ve mutluluk kolayca bağdaşmaz. Aslında *An Enemy of the People*'daki [Bir Halk Düşmanı] Dr. Stockmann, Brand ya da *Vildanden*'deki [Yaban Ördeği] Gregers Werle gibi arzulu ve asil ruhlu hakikat anlatıcıları, sadece yadsıdıkları yoz bir toplumun aynadaki görüntüleri, evvela bu kötü gidişata neden olmuş bireyciliğin ruhsal uyarlamalarıdır. Bu inatçı idealistlerde burjuva toplumu, kendi gösterişli özgürlük fantezilerinin pratik neticelerine itiraz eder. Orta sınıf bireyciliğinin düşmanı, sonunda orta sınıf bir uymacı olup çıkar. Toplumsal hayatın dinamik bir kuvveti olmasından ötürü, bireycilik, uzak bir mesafeden onun kibirli bir eleştirisine dönüşmüştür. Stendhal'in Fransa'sında olduğu gibi, Ibsen'in Norveç'inde, orta sınıf düzeni hâlâ soylu özlemlerini anımsayacak kadar genç fakat onların bozulduğunu görebilecek kadar yaşlıdır. Her koşulda, zorunlu hakikat-anlatımıyla, menfaatin erdemlerine kör dikbaşlı bir kibirlilik arasında ince bir çizgi vardır. Antigone haklı olabilir fakat Kreon'un bir gayesi vardır. Rosmer'ın özgürleşme ideali, hem çalımlı, hem de hazindir; Hedda Gabler ya da Hilde Wangel gibi figürler, idealizmin, kınadığı pragmatizm kadar çıkarcı olabileceğini akla getirir. Hakikat, aldatmaca kadar ölümcül olabilir.

Hedda Gabler, Lövborg'un hayatını kendi bildiği gibi yaşama cesaretine, intiharla sona eren duygusuz bir kariyer idealleştirmesine hayranlık duyar. Burada, modern sahicilik kültünün –önemli olan bireysel hayatın içeriğinden çok onun bütünlüğü ve tutarlılığıdır iddiası– eşiğindeyiz. Eğer bir dürtü doğrudan bireyin ruhsal derinliklerinden geliyorsa, davranışla dışa vurmanın tehlikeli sonuçlarına rağmen onu reddetmek, kutsal bir şeye saygısızlıktır. D. H. Lawrence, bunun cinayet için bile geçerli olduğunu ve öyle ya da böyle en çok kadın katillerinin ısrarcı olduğunu düşünmüştü. Bireysel benzersizliği aşağılayan kamusal ölçütler olmaksızın, böylesi sahici dürtüleri nasıl tanımlayacağımız ise bir başka sorundur. Sorumluluğumuz, bundan böyle ahlak yasasına değil, kendi doğal kişiliğimizedir; Dickens'in, ellerini yangın ateşinde ısıtan Pecksniff adlı karakteri gibi, doğal kişiliğimizi bir başkasıymış gibi duyarlı biçimde sevmemiz, ona ihtimam göstermemiz gerekir. Bildiğimiz gibi, bu, yirminci yüzyıldan çok daha eski bir izlek olup, gerçekte Romantizm'in hammaddesini oluşturur; fakat geç modernite çağında,

oldukca yabancıl bir alternatif etik türü olarak, özellikle varoluşçuluk kılığında ortaya çıkmaya başlar.

Hastalıklı bir sokak köpeğinin onu çok seven sahibi gibi, varoluşçuluk için de önemli olan, sahip bulunduğum şeyin güvenilirliğinden ziyade, onun bana aidiyetidir. Bu nedenle varoluşçuluk, liberalizm gibi, etiğin bir hayli genç bir türüdür. Aksine, nesnelci bir ahlaka göre, bir şey yapıldığı sürece, gerçekte onu kimin yaptığı önemli değildir. Varoluşçulara göre, benim değerlerim sizinkinden daha güvenli şekilde tesis edilmiş değildir; fakat en azından onları ben yaratırım. Önem kazanan şeyin değerlerin doğası değil ama bunların sahipliği olması, mantıksal olarak şartların sonucudur. Beni kendi değerlerimi şekillendirmekte özgür bırakan, artık belli değerlerin olmamasıdır; fakat aslında bunun nedeni dünyanın değere kayıtsızlığı olduğuna göre, dünyanın kendim için şekillendirdiğim değerlerden de etkilenmemesi aynen zorunludur. Shakespeare'in *Troilus and Cressida*'sının [Troilus ve Cressida] varoluşçu Troilus'u gibi, şeyleri onlara değer atfederek değerli kılarız; bilinen bir sözcüğe yabancı bir anlam kazandırmak için, bu yeni anlamı kendi kendine defalarca sesli olarak tekrar ederek onu zorla ayrıksılaştırmayı deneyen birisi gibi. Bu ölçüde özgür irade böylelikle güçten düşer çünkü belirli sonları/erekleri ya da sınırlamaları yoktur; mutlaktır ama tam da aynı sebeple saçmadır.

Bir yaşam biçimi hakkında önemli olan şeyin onun tutarlı bir forma sahipliği olduğu şeklindeki estetikçi görüş, değerin sadece vazgeçmeye değil, niteliği ya da sonucu ne olursa olsun, arzunuza direşken bir bağlılığa dayandığı inancına yakındır. Goethe'nin *Wilhelm Meister'in Çıraklık Yılları*'nda belirttiği gibi, "olanca gücüyle bir hedefe ulaşmak için gayret ettiğini gözlemlediğimiz bir kişi için, hedefi tasdik edelim ya da etmeyelim, duygudaşlığımız garanti edilebilir" (2. Kitap, 1. Bölüm). Bu, anlamsızlığa, budalalığa hoşgörülü bir konumdur. Jean Genet, dergisinde benzeri bir görüşü savunur: "Eylemler sonlandırılmalıdır. Çıkış noktaları ne olursa olsun, sonuç güzel olacaktır."[60] Bu, yalnızca bir entelektüelin baş edebileceği bir yücelik saçmalığıdır. Bir yüksek okul binasını havaya uçurmak amacıyla elinden geleni ardına koymadığı için bir adama saygı duymaz ya da bir çocuk istismarı fiilinden estetik haz almayız. Aslında bağlılıkta beğenilecek hiçbir şey yoktur. Bu görüş, tuhaf bir Aristoteles karikatürüdür: Tasarımın sonucundan korkar ama o sonuca götüren şaşmaz bir kararlılığı destekleriz.

60. Jean Genet, *The Thief's Journal* (Harmondsworth, 1967), s. 112 [*Hırsızın Günlüğü*, Çev. Yaşar Avunç, Ayrıntı Yay., 1997].

Bu tabloda trajik karakterler, muhtemelen kendi istekleriyle sahiplendikleri koşulsuz bir talebe sadık kalan karakterler olarak, alttan almak, vazgeçmek ya da terk edip gitmek gibi özellikler taşıyan zayıf kişiliklerin tam tersi bir görünüm sergiler. İlk durumun bir örneği, John Arden'in *Sergeant Musgrave's Dance*[61] adlı yapıtının, insanlık adına insanlık dışı bir aşırılığa sürüklenen dehşetli sahici kahramanıdır. İkinci durumun bir örneği, Sartre'ın *La Putain respectueuse* [Saygılı Yosma] adlı yapıtında, güney devletlerinde haksız yere suçlanan Afro-Amerikalılar'a yardım etmekten vazgeçen Lizzie'dir. Adalet ya da tam bir eşitlik arayışı, ironik biçimde korkunç bir aşırılık doğurabilir. Prometheus, böyle dikbaşlı bir başka karakterdir, kasvetli bağlılığı, yılmaz iradesiyle, *Kayıp Cennet*'in parodik nitelikli kahraman Şeytan'ı için bir rol modelidir. Fakat bu trajik kahraman türünün ilk örneği, kökenini ortaya çıkarmaya dönük epistemofilik tutkusu, inatçılığı ve ısrarıyla, eli kanlı Oidipus'dur. Aslında Sophokles'in tüm kahramanları, Bernard Knox'un *The Heroic Temper*'de belirttiği gibi, zalim bir inatçılıkla, en dehşetli olaylarda bile evcilleşmemiş temel bir çizgi üzerinde kalma yetenekleriyle fark edilir. Knox'un yorumuyla: "Bu insanlık dışı dikkafalılıkta, insandan başka ya da insandan daha canavar olan bir şey vardır"[62]; Oidipus, Ajax, Antigone, Philoktetes, Elektra ve Herakles'te bu durum apaçıktır. Bu kahramanlar, tipik biçimde uyuşmazlıklarıyla doğal yıkımı davet eden, bu uyuşmazlıkla toplumsal hayatın kenarına itilmiş, huysuz, namuslu ve tek başına kendine yeten kişiliklerdir.

Jacques Lacan da seminerlerinden birinde, trajedinin psikanalitik deneyimin ön planında yer aldığını belirtir. Lacan, psikanalizin etik uyarısını da ilan eder: "Arzundan vazgeçme!"[63] Lacan'ın düşündüğü görgül arzular değildir; slogan, Amerikan rüyasının Fransızca bir çevirisine benzetilmemeli. Bir kere, psikanalitik düşünce bakımından arzu, anlama duyarsız kalan, istediğini kolaylıkla insana yaptıran ve yalnızca kendini gözeten derinlemesine kişilik dışı bir süreçtir; o, ta başlangıçtan bizi pusuda bekleyen bir ıstırap, nerdeyse doğumdan başlayarak içine atıldığımız bir ayartma ve sapkınlıktır. Bizleri insan öznesine dönüştüren arzu, içimizde barınan bir yabancı beden olarak, etimizi öldürücü bir virüs gibi istila eder; fakat, yine de Aquinas'ın Tanrı açıklamasında olduğu gibi, bize, bizim kendimize olduğumuzdan daha yakındır. Psikanalitik düşünceye göre, arzu, ölüme, başka bir deyişle arzunun merkezindeki eksiğin önceden işaret ettiği bir ölüme bağlı olduğu için, bireyin

61. *Çavuş Musgrave'nin Dansı*, Çev. Aziz Çalışlar, Can Yay., 1991.
62. Bernard M. W. Knox, *The Heroic Temper* (Berkeleyve Los Angeles, 1964), s. 57.
63. Bkz. Jacques Lacan, *Seminaire* no. 7 (Paris, 1986), s. 362-8.

arzusundan vazgeçmemesi, Heidegger'de olduğu gibi ölümle daimi bir ilişki sürdürmeyi, varlığın eksiğiyle yüz yüze gelmeyi ifade eder. Bu eksiği hayalî nesnelerle doldurmayı değil, sizi tanımlayanın o olduğunu kavramayı, ölümün insan bireyinin hayatını gerçekleştiren şey olduğunu ifade eder. Lacan'ın açıkça, insanlık durumunun gerçekliği dediği bu hal, özneyi yalnızca kendi sonluluğunu benimsemesine dayalı bir olumlamaya sevk eden trajik bir buyruktur. Bu özel dünyada, yalnızca Pirus zaferleri vardır.

Bu nedenle, Lacan'a göre psikanalizin kadın kahramanı, boyun eğmeyi reddeden, *Kısasa Kısas*'taki Dük'ün sözleriyle ölmeye mutlak uygun olan, böylelikle arzunun yüceliğini simgeleştiren Antigone'dir. Antigone, sözde ihlali olan eylem konusunda hiçbir suçluluk hissetmez, bu suç, yalnızca egemen güçler tarafından veya delilik ya da kötülük gibi yerel göreneklere bakarak fark edilebilir. Antigone, gökyüzünün/cennetin yasaları saydığı şeye boyun eğmeyi reddederek, bu reddin onu ölüme götürmesine izin verir. Şehit, olumsal bir nesneyi Şey'in yüce statüsüne, gizemli bir yasaya ya da koşulsuz etik bir bildirime yükselten, kendi yaşamından çok buna değer veren biridir. Slavoj Žižek'in belirttiği gibi: "Trajik saygınlık, sıradan kırılgan bireyin ne denli inanılmaz bir kudret toplayabildiğini, Şey'e olan bağlılığı için ne denli yüksek bir bedel ödeyebildiğini gösterir (..) trajik çıkmaz içindeki kahraman, dünyevi yaşamını kaybeder ve bu nedenle onun yenilgisi, ona yüce bir saygınlık kazandıran zaferi olur."[64]

Öyleyse Hegel'in düşündüğü gibi *Antigone*'de yasa ve arzu kavgalı olmayıp, aksine, ahlak yasasının yüceliği Antigone'nin arzusudur. Onun Gerçeğe sadakat aşkı sembolik düzeni yıkar ve doğrudan ölüme gitmesine yol açar; bu ölüm, Creon küçümsese de Antigone'nin 'tanrı'sıdır. Aynısı bir ölçüde Kierkegaard'ın *Korku ve Titreme*'sindeki İbrahim için de söylenebilir. İbrahim, oğlu İshak yaşasın diye imkânsız arzusuna inatla bağlı kalır ve bu arzunun gerçekte cennetin yasası olduğu ortaya çıkar. Ya da İsa örneği vardır; o, Antigone gibi Lacancı Şey'i, başka deyişle etiğin Gerçek'ini çevresindeki politik hilekârlıkla özdeşleştirmeyi reddeden ("benim krallığım bu dünyanın krallığı değildir") ve onu yüzüstü bırakmış görünen bir sevgi yasasına, karanlıkta, çarmıhtayken bile bağlı kalan mahkûm edilmiş bir politik suçludur.

Bu trajik uzlaşmazlık motifi, *Kral Oidipus*'tan *Death of a Salesman*'a [Satıcının Ölümü] kadar her şekilde izlenebilir. Örneğin, George Chapman'ın dev görünümlü, palavracı ve son derece mağrur Byron'u ya da Busy D'Ambois'i akla geliyor; bunlar, kendini tutkuyla gerçek-

64. Žižek, *Did Somebody Say Totalitarianism?* s. 81.

leştirmeye adamış, hiçbir şeyin bu hedefe ulaşmayı engellemesine razı olmayan insanlardır. Sınırsız bir Marlowcu hırsla ateşlenmiş bu azimli ve direngen kahramanlar, Seneca türü bir tarzda, aynı anda hakir gördükleri bir dünyaya damgalarını vurur. A. C. Bradley, Shakespeare'ın hikâye kahramanlarında belli bir sabit fikirlilik, yani, "bütün hayatı bir menfaatle, nesneyle, tutkuyla ya da bir ruh haliyle özdeşleştirmeye yönelik ölümcül bir eğilim"[65] sezinler. Racine'in karakterlerinden bazıları, "itidal" sözcüğünün anlamını anlar. Corneille'in Polyeucte'ü, şehit olmaya azmetmiştir ve sevgilisi Pauline için bile olsa bu şereften vazgeçmeyi reddeder. Ona göre koşulsuz bir bağlılık olan şey, başkalarına göre delice bir inatçılıktır. Ford'un *Ne Yazık ki O Bir Fahişe*'sinde, Giovanni ile Anabella'nın ensest ilişkisi, ahlaki düzeni hiçe sayarak yalnızca onların onay verebileceği bir dünya yaratır ve birlikte kıvançla ölümün mutlakiyetine doğru yol alırlar. "Kralların ölümün üstünde" olduğundan söz eden Ford'un Perkin Warbeck'i, VII. Henry'nin tahtına talip olarak, gayrimeşru davasına inatçı bir bağlılık gösterir ve sonunda alaycı bir aşağılanmayla karşılaşır. Milton'un *Samson Agonistes*'inde kızgın Dalila, Samson'u anlatır: "Acımasız/Ve rüzgârla denizden daha sağır, yakarışlara karşı." Onda bir Philoktetes'in rahatsızlığından daha fazlası vardır.

Ayrıca bunlar, Yeats'ın *On Baile's Strand*'ında, Conchubar'ın Cuchulain'e yaptığı uyarıya uygun düşen kadınlar ve erkeklerdir: "Akılcı her umutla dalga geçiyorsun/Bu yüzden hiçbir şeyin olmayacak ya da imkânsız şeyler elde edeceksin." Onlar, her türlü riski alarak savunmaya hazır olduğu değerlere doğal bir bağlılık hisseden Camus türü bir isyancının versiyonlarıdır. Ödün vermeyen kişi, yarı yarıya ölüme âşıktır fakat bu suçlu arzuyu hayata dair amaçlarla istismar edebilir. Muhakkak ki bu, iyi bir yaşam tarzı örneği değildir; fakat Freudçu çifte-çıkmaz, bu tehlikeli yolu adımlayamayan ama arzularından ödün verenlerin nevroza yakalandığını vurgular. Şüphesiz ki bu da iyi bir yaşam tarzı örneği değildir. Ya da her iki dünyanın en kötüsünü elde edebilirsiniz: Trajik direşme öğretisi, ödün verebileceğinizi ve yine de başarısızlığa uğrayabileceğinizi kabullenmeyi gerektirir. Öyle olsa bile, kahraman amaçlardan yoksun kalmış bir modern toplumda kalan tek soyluluk, bireyin taahhüdünün içeriği değil, onun yoğunluğu gibi gözükür.

Gördüğümüz gibi, Arthur Miller'ın *A View from the Bridge*'sinde, avukat Alfieri'nin aldatılmış Eddie Carbone'ye ihtiyatlı biçimde duyduğu hayranlık böyledir: "Şimdi çoğu zaman bir şeyin yarısıyla yetiniyoruz ve bu daha çok hoşuma gidiyor. Fakat hakikat kutsaldır, onun ne kadar yanlış ve ölümünün ne kadar boşuna olduğunu fark ederken titriyorum

65. A. C. Bradley, *Shakespearian Tragedy* (Londra, 1904), s. 13.

zira onun hatırasından sapkınca saf bir şeyin bana seslendiğini itiraf ediyorum; saf anlamda iyi olan bir şeyin değil, saf anlamda kendisi olan bir şeyin çünkü o, eksiksiz biçimde tanınmayı kabul etti, sanırım bu yüzden onu aklı başında müvekkillerimden daha fazla seveceğim. Her durumda bir şeyin yarısıyla yetinmek daha iyi bir şey ve öyle de olmalı. Üstelik belirli bir (...) korkuyla onun yasını tutuyor ve bunu da itiraf ediyorum" (2. Perde).

Bu ifade, merhamet ve korkunun klasik bir birleşimidir ama yine de sahici bir modernist yorumlamayı dillendirir: Sadece kendin olmak, salt iyi ya da haklı olmaktan daha cesur ve övgüye değerdir. Hem bilgiyi hem de erdemi gölgede bırakan varoluşsal bütünleşmişlikte estetik bir güzellik vardır. Trajedi, ölüme düşkünlüğümüzün hoşgörülmesinden kaynaklı temsili bir tatmin elde etmemize imkân verirken, aynı anda bu bağlılığın tehlikelerini açıkca ortaya koyar ve medeni bir sağduyuyu anımsatır. Bir şeyin yarısına razı olsak bile, tiyatroda onu hâlâ her iki yönde elde edebiliriz. Miller'ın adamakıllı öğretici Willy Loman'ı gibi, bir insanın alıp başını gitmek zorunda olduğu zamanlar vardır fakat Loman, bunu en fazla onun hem zaferi hem de yıkımı olan bir kaçış şeklinde gerçekleştirebilir. Modernizm, Dionysosçu üsluplarıyla geç burjuva yaşamın aldatıcı örtülerini söküp atan bir aşırılık ve taşkınlığa âşıktır. Ama bunlar, sıradan insanı da süreç içerisinde aşağılayarak tahrip eden kuvvetlerdir bu nedenle Alfrei, Apolloncu lehine konuşmakta haklıdır.

Anton Çehov dönemiyle, en umutlu modernite görüşleri, hüzünlü, ağıtsal bir karamsarlığa çekildi. Bu ironiktir çünkü Çehovcu dramanın alaycı muamması, Rusya modernleşmesinin dingin şafağına, bu sürecin yerinden ettiği insanlar adına verilen bir tepkidir. Yine de inşa halindeki bir moderniteye verilen bu kasvetli, şaşkın yanıt, yankısını bir ölçüde geç-Avrupa modernitesinde bulur çünkü eski Rusya'nın toprak sahipleri, rantiyerleri, askerleri ve tüccarları arasında, geç-modernite mağdurlarının tanımakta hiç zorluk çekmeyeceği, bitkin, hummalı biçimde kendini dramatize eden ve politik olarak sarsak bir hissiyat yapısı oluşur. Bu tükenmiş, komik ama korkunç derecede nevi şahsına münhasır geleneksel filozoflar grubu, aynı anda hem özel fantezileriyle mahsur bırakılmış, hem de kapalı yer korkularıyla bağlantılı biçimde rastgele bir araya getirilmiştir bu nedenle Raymond Williams'ın ifadesinde gördüğümüz, açmaz [deadlock] değil pat [stalemate] sözcüğüdür[66], şimdi, fantezilerin kenetlenmesi, sosyal etkileşime varmaya en yakın olan şeydir. Hem yoğun bir tecrit, hem de paylaşılmış bir duyarlılık dramasıdır bu.

66. Raymond Williams, *Modern Tragedy* (Londra, 1966), s. 44.

Çehov'un dramaları, içinde fazlaca bir olayın geçmediği, cana yakın, sıra dışı karakterlerin gündelik ıvır zıvırına aşırı ilgi duyduğumuz pembe dizilerin büyüleyiciliğine sahiptir. Zaman zaman neredeyse Beckett'in toplumsal gerçekci bir türü gibidir; karakterler son derece amaçsız hayatlarını karahumma kadar bulaşıcı bir bezginlik atmosferinde sürdürürken, yeniden kurulmuş bir sosyal dokunun yoğunluklu Beckett'i. Bu, alkollü ümitler ve gerçeküstücü yanı duraksamış bir ihtiraslar dünyasıdır, kurtarıcı yanılsamaların, umutsuzca kendini büyütmelerin ve gelişigüzel acılı feryatların katıldığı sürekli bir istek durumunu temsil eder. Ölümcül bir rehavet iradeye yapışmış ama arzuyu söndürememiştir. Bu usanç ve düş kırıklığı ortamında, İvanov, kendinden duyduğu nefretle ve mutlak tesadüfi olan bir dünyadan tiksinmiş bir halde kendi hayatına son verebilir. Bundan böyle bir kurtuluşu umut edemezseniz, yalnızca acınıza uygun silik bir teleolojinin ve geleceğin getireceği bir imtiyazın varlığına inanç duyabilirsiniz. Çehov'un karakterleri, kendini mutlaklaştıran bazı klasik trajik figürlerin aksine, kendilerini geçici, yersiz yurtsuz ve süreksiz görür. Böylelikle trajedi, trajik bir ironiye dönüşerek ton değiştirir. Yaşanan güne ilişkin her türlü mucizevi tanılama mümkündür ama bunlar çözümden ziyade sorunun bir parçasıdır. Oyunların, senfonik bir sesler orkestrasyonuyla ara sözleri üst üste bindiren ve düzgün bir taslaktan ya da anlatısal bir yönelimden yoksun olan biçimi, böylesi amaçlara ilişkin düşlere gölge düşürür, onlara duyulan inancı sarsar.

Thomas Hardy'nin Jude Fawley'i de kendi trajedisini geçici görür. Trajedi, onun gibi emekçi insanların yüksek öğrenime girmeyi istemesi değil, sadece onun bunu çok erken denemiş olmasıdır. Gerçekte romanın yayınlanmasını takiben, çok geçmeden Oxford'da sendika kuruluşu Ruskin Koleji kuruldu. Jude için mutlak olan başarısızlık, onun fark ettiği gibi tarihsel olarak göreceli dir. Bu ironi, bütünüyle Viktoryancılık ile modernizim arasında bir çeşit eksen oluşturan *Adsız Sansız Bir Jude* gibi, romanın sıra dışı son minyatüründe sahnelenir. Basmakalıp bir ölüm döşeği sahnemiz vardır ve bir Oxford sandal gezintisi töreninden neşeli bir haykırışlar potporisi ona doğru yaklaşırken, terk edilmiş Jude, Eyüp'ün Kitabı'ndan kendisine pasajlar fısıldamaktadır. Fakat onun odasına bir yandan kolej konserinin org notalarıyla, diğer yandan ölümünü takiben yolun diğer tarafında gerçekleşen bir fahri derece töreninden yükselen tezahürat sesleriyle nüfuz edilir. Çehov'un, bambaşka sesleri karmaşık bir birliğe dönüştürerek yumuşakça düzenlemesini yaptığı şeyi, Hardy, Schoenberg'i Rusya'nın yorgun ruh hali müziğine karşı çalan tonal bir akortsuzluğa çevirir.

Jude'nin öldüğü odayı delip geçen sesler gelişigüzel ve farklıdır, onlar hem asla birleştirilemeyen bambaşka metinlerin fragmanlarıdır, hem de kendiliğinden olanla yazılı olanın, kutsal olanla dünyevi olanın, yüksek kültürle popüler kültürün bir karışımı içinde –ki bu karışım Jude'un trajik biçimde bölünmüş kariyerini de yansıtır– org müziğiyle törensel söylemi karnavalsı biçimde birleştiren parçalardır. Burada oyunda genel anlamıyla farklı diller vardır çünkü fahri derece töreni Latince'dir. Kitle kültürüyle seçkinci kültür arasında basit bir karşıtlık da yoktur çünkü nehirden gelen gençliğin heyecanlı haykırışları, Sheldonyan tiyatrodan gelen vakur mırıltılar, org müziği ve çan sesleri ile aynı bağlamdan –festival halindeki Oxford Üniversitesi'nden– çıkar. Karnavalesk, seçkinciyle suçortağıdır çünkü Jude, hem festival ve resmiyet, hem de haz ve bilgi tarafından dışarda bırakılır.

Bu lehçeler çoksesliliği dahilinde Jude'un Eyüp'den yaptığı melodramatik ezbere okuma, derece töreniyle, kolej kayıklarının törensel yarışıyla, tıpkı sokaktan bir vatandaşın saygıdeğer Rektör Yardımcısı'nı oynaması gibi Eyüp rolünü oynayan Jude'le aynı doğrultuda sadece bir başka tiyatral öge olma işaretini verir. Yolun karşısındaki derece törenine eşlik eden sözcükler kadar edimsel bir söz söyleme eylemi olan bu ölüm döşeği ilenmesi, neşeli haykırışlar ya da boşlukta çınlayan çan sesleri kadar bir boş gösterenler dizisi olmayı göze alır ve bunları kaydetmek için gerçekte romancı dışında orada kimse yoktur. Ölmekte olan Jude'un ezbere okuması, ortodoks gerçekçiliği önemsemeyen bu gerçekçi romandaki başka pek çok şey gibi, Hardy tarafından kasıtlı olarak yapılan abartılı/dramatik bir jest ve Jude'un ulaşmak için kendini harap ettiği kutsal metinlerden yapılan çekingen bir aktarmadır. Gerçekliği en fazla Eyüp'ün hikâyesi kadar olası olan bu süreksiz söylemsel patlamayı bir doğallaştırma girişimi yoktur. Jude, dudaklarında bir metinle ölürken, bu olayın düpedüz mesnetsizliğine bakarak, onun dramatik bir öge olarak önceden düşünülüp tasarlanmış bir gösteri olduğu, çok keskin/yapmacıklı niteliği ve ayrıca bir metnin içinde olduğumuz bize kuvvetlice anımsatılır. Jude'un söylevine ara nağme olarak eklenmiş "Yaşa!" nidası bile, gerçek olamayacak kadar basmakalıptır.

Etki, kutsal kitap dili ve içinde sahnenin düzenlendiği bu aralıklı ve kasıtlı biçimde basık düzyazı tarzı arasındaki karşıtlıkla pekiştirilir. Kutsal yazı dili bir yabancılaşma efekti olarak işler (Brecht, aktörlerine, rollerini "aktarmaları/alıntılama"ları öğüdünde bulunmuştu) ve Jude'un ölümüyle empati kurması, özellikle olayın üstünde fazlaca durulmaması yoluyla okura yasaklanır. Onun yatağının başucunda bulunmamıza izin verilmez; bunun yerine, roman, dolambaçlı yolları ve Arabella'nın

zarif flörtlerini izleyecek biçimde bizi sokağa çıkmaya zorlar, bu ise Arabella'yla birlikte onun ölümünü gözden kaçırdığımız anlamına gelir. Bütün sahne kasıtlı biçimde sıra dışıdır ve gelişigüzel biçimde kötü oynanır. Genel olarak Jude'un ölümü dışında tutuluruz; Arabella gibi Jude'un odasına giren tesadüfi seslerin kaynağını aramaktan uzaklaşırken, Arabella'nın vurdumduymazlığıyla tereddütlü bir suçortaklığı yapmaya, böylece onun ölümüne tanıklık edecek hiç kimse, hatta bir hikâye anlatıcı bile bırakmamaya zorlanırız. Jude ölür ölmez, birkaç baştan savma notla, cesedinin "bir ok kadar dimdik" olduğu bildirilir ama onun yüzünü görmemize izin verilmez. Onun duygularına değil, sadece bir metin kümesine ulaşırız. Trajedi, Aristoteles'te olduğu gibi, eyleme dayalıdır, duygusallıklara değil. Bir düzeyde sahne, Jude'un ölümünden kaynaklı kederle onu kuşatan neşe arasındaki oldukca empatik bir karşıtlıkla kontrol edilir. Fakat bir başka düzeyde gerçekte bir uzlaşma olmaz, bir çılgınlık diğerine son verir, rastlantısal sesler alevlenir ve söner, sahnenin duygusal merkezi biz seyrederken sessizce pes eder ve gözden kaybolur. Saldırgan bir Viktoryan ölüm döşeği sahnesi parodisidir bu. Pasajı yazdıktan sonra Hardy, roman yazmaya son verdi.

Tennessee Williams'ın *Orpheus Descending*'inde Val, şöyle der: "Hepimiz kendi içinde hücre hapsine mahkûmuz." Bu, diğerleriyle birlikte geç modernitenin önemli klişelerinden biridir: "Keşke söyleyecek söz bulabilseydim" "kendinden kurtulmalısın" "hastalıklı biçimde geçmiş üzerine kafa yormaya ve geleceğe güvenle bakmaya son verelim." Her birimizin kendi duyumsal dünyasına kilitlendiği modernitenin bireyciliği, gerçeküstü doruğunu, avangard Beckett, Pirandello, Ionesco, Pinter tiyatrosu ve diğer iletişimsizlik savunucularında bulur. Görgücülük sonuçta çıldırmaya, atomculuk yanılsamaya götürür. Duyumların göreceliliği, en uç sınırlara kadar zorlandıkça, hakikatin yalnızca birbirine kenetlenen yanılsamalar olduğu, kimliğin başkalarının sizden ürettiği bir genel uyuma dönüştüğü ve çoğunluğun halihazırda tesadüfen bulmuş olduğu her türlü konsensusun akıllılığı gösterdiği bir dünyayı açığa vurur. Shakespearci komedinin uzun süre önce varsaydığı gibi, paylaşılmış, tutarlı bir fantezi gerçeklikten hiçbir surette ayırt edilemez ve belki de onun sadece diğer bir adıdır. Pirandello'nun *Henry IV* ve *So It Is (If You Think So)*'su, bu epistemolojik görecelik fikrinin klasiğidir. Ama paylaşılmış anlamların olmadığı bir dünya, şiddetli bir dünyadır, sadece Stoppard türü bir spor değil: Henry, "saray mensupları"ndan Belcredi'yi öldürerek, bir trajedi olduğu duyurulan oyunu bitirir. *The Father*'ın Strindberg'i durumunda, modern bilginin belirsiz temelleri bir babalık metaforunda şekillenir çünkü Kaptan'ın

aniden beliren epistemofilisi, yalnızca onun şu fikre inanmasını sağlar: Bir insan, çocuklarının gerçekten kendisine mi ait olduğunu hiçbir zaman bilemez, gerçekliğin temelleri ya da kökenleri asla açıklıkla ortaya konamaz.

Politik sol bu durumdan ne anlam çıkarttı? En az esinlenmiş haliyle sol, bir yandan modernitenin kaba ilerlemeciliğini, diğer yandan modernizmin bürokratik kasvetini yansıttı. Erken yirminci yüzyıl devrimci avandgardları, kapitalist moderniteye cüretli, hayalî bir karşı hamleyi sahneye koydu; fakat kapitalist modernitenin evrimci iyimserliğini taklit etmiş daha önceki solculuk biçimleri gibi, onun teknolojik zaferciliğine sol-kanat bir büklüm de verdi. Aksine, tüm derinliği ve özgünlüğüyle Batı Marksizmi, modernitenin masum özlemlerinden ziyade, bir ölçüde modernizmin *Angst*'ını[67] ve kasvetini açığa vurdu. Perry Anderson'un *Consideration on Western Marxism*'inde[68] gösterdiği gibi, onun düşünülerinde trajik bir nitelik vardır. Yüksek kültürel melankoli, idealist kayma ve tarihsel karamsarlığın bir bireşimi, kuramsal köklerini Spinozacı gerekircilik, Kantçı ve Nietzscheci düşünce, *Lebensphilosophie*, Weberci sosyoloji, İtalyan idealizmi ve Heideggerci varoluşçuluk gibi belirsiz radikal kaynaklarda buldu. Adorno, hem işçi sınıfından, hem de araçsal aklın etkinliğinden umudunu keserken, Benjamin, maddeci bir tarih teorisinden ziyade Meishçi bir öte dünya düşüncesini benimsedi. Lukács, yabancılaşmaya giderek yalnızca roman dahilinde bir çözüm bulabildi. Kapitalizmi faşizme benzetmeye yönelen Frankurt Okulu'nun bazı üyeleri, modernitenin olumlu boyutlarını görmezden gelerek, özgürleşme projesinin akademik bir uğraşıya indirgenmesine yardımcı oldu. Popülerden duyduğu aristokratik nefret, iktisadi analiz karşısındaki ihtiyatlılığı ve tarihsel kasvet birikimiyle Batı Marksizmi, aynı anda hem son derece zengin bir radikalizm akımıydı, hem de tuhaf şekilde muhafazakâr bir akım.

Ancak trajik hikâye kahramanında olduğu gibi, tam manasıyla sorumlu olan o değildi. Erken yirminci yüzyıldan başlayarak her sol-kanat hareket gibi, Batı Marksizmi de, kendisini yıkıma uğratan Stalinizm'in gölgesi altında yaşamaya mahkûmdu. Stalinizm –sadece Rusya versiyonuyla değil– yirminci yüzyılın en kalıcı trajedilerinden birinin, yani sosyalizmin en gerekli olduğu yerde, sonunda en düşük olasılığa dönüşmesinin bir yansımasıydı. Modernitenin tüm değerli ürünlerini –maddi bolluk, liberal gelenekler, medeni bir toplumun gelişimi, vasıflı ve eğitimli bir halk– kendi başarısının önvarsayımı yapan insani bir özgürleş-

67. Korku, endişe.
68. *Batı Marksizmi Üzerine Düşünceler*, Çev. Bülent Aksoy, Birikim Yay., 2007.

me tasavvuru, bu ayrıcalıklardan yoksun kalmış, sefalet içindeki yoksul ülkelerin zincirlerinden kurtulma arayışında bir kutup yıldızı, bir yol gösterici ilke haline geldi. Özgürlüğe giden yollarını düzeltmiş zengin ülkelerin uzak durduğu bu yoksul ülkeler, halklarını moderniteye silah tehdidi altında ve canice sonuçlar üreterek soktu. Meydana getirdiği yıkıma rağmen, faşizm, başlı başına trajik olarak tanımlanmaz. Fakat Stalinizm, klasik türde bir trajediydi çünkü sosyalizmin soylu amaçları, Aristoteles'in *peripeteia* dediği ölümcül bir evirtimle kendi karşıtına dönüştürüldü.

Sol modernizm ya da Batı Marksizmi'nin ruh hali gibi bir şey, günümüzde garip liberteryan karamsarlık tarzıyla postyapısalcılığa miras bırakıldı. Özgürleşme projesi hayaleti yaşamını idame ettiriyor fakat onu gerçekleştirmeye soyunmak, kibrin doruğu olacaktır. En çok davet edebildiğimiz, *sembolist* şiirin boş sayfası kadar suçortaklığından arınmış, yalnızca politik ve öğretisel olarak ifadesiz/amaçsız olma pahasına politik atalarının suçlarından tenzih olmuş, adı olmayan bir Marksizm'dir. Fakat postyapısalcılık, yüksek modernist melankolide kapana kısılmış halde kalmaya devam ederken, postmodernizm, post-metafizik bir kapitalizmin yaygın, geçici, istikrarsızlaştıran kuvvetlerinden yararlanma yoluyla, trajik olanın ötesine atlama şansını yakalıyor. Başka deyişle, postyapısalcılık tam olarak Adorno'nun ötesine geçmemişken, postmodernizm hâlâ Nietzsche'nin çok ötesinde bir gelişme gösteremedi.

Dokuzuncu Bölüm

Demonlar

Şayet trajedi bir duruma has çelişkilerden kaynaklanıyorsa –şüphesiz yeterince geniş bir faraziye– modernite, tam da bu klasik anlamda trajiktir. Marx'ın alaycı biçimde, kendi kendinin mezar kazıcısı diye yaptığı tasvirde olduğu gibi, modernite, kendi doğumu ve yıkımının yazarıdır. Kapitalizmin kinayesi trajik ironidir çünkü ona egemen olabilen güçleri kendi amaçları uyarınca serbest bırakmaya ihtiyaç duyar. Ancak modern dönemin bu Janus-yüzlülüğünü kavramak, şu günlerde kıt olan bir diyalektik yaklaşımı gerektirir. Kaba postmodernizm uyarınca 1500'den bu yana her şeyin "Aydınlanma" diye bilinen tam bir facia statüsünde tanımlanması hiç de doyurucu değildir çünkü bu durumda bazı barbarlık belgelerinin aynı zamanda bir uygarlık belgesi de olduğu unutulur. Fakat Aydınlanma'nın kendini gerçekleştirmek, hak ettiği yere gelmek için, yalnızca demokratikleşme, feminleşme ve söylemselleşmeye ihtiyaç duyduğu da iddia edilemez. Çağdaş teorilerden yalnızca Marksizm, modernitenin insani refah ve mutluluk alanında devrimci bir atılım ve aynı tutkuyla, uzun döneme yayılan bir mezbaha ve sömürü kâbusu olduğunu vurgular. Bir yanda aristokratik nostaljiye, diğer yanda kaba bir ilerlemecilik ya da postmodern bellek yitimine muhalefet ederek, gerilimli bu iki hikâyeyi elde tutan başkaca bir felsefe gözükmüyor. Fakat modernitenin anahtarı, bu hikâyeler arasındaki zorunlu ilişkidir.

Bunu gerçekleştirmeye dönük en görkemli denemelerden biri, Marshall Berman'ın, klasik *All That Is Solid Melts Into Air*[1] adlı yapıtıdır. Bu yapıtın ifadesiyle, "modern olmak, kendimizi, macera, güç, haz, gelişme ve dünyayla birlikte dönüşüm vaadeden ama aynı zamanda sahip

1. Marshall Berman, *All That Is Solid Melts Into Air* (Londra, 1982), s. 15 [*Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor*, Çev. Bülent Peker/Ümit Altuğ, İletişim Yay., 2009].

olduğumuz ve kimliğimizi oluşturan her şeyi yıkmakla tehdit eden bir çevrede bulmak demektir." Pery Anderson'ın Berman'ın görüşünü özetlediği gibi:

"Bir yandan kapitalizm –Marx'ın *Komünist Manifesto*'da yer alan ve Berman'ın kitabının ana motifini oluşturan unutulmaz ifadesiyle–, dünyanın her yerindeki kültürel ve geleneksel moloz yığınını temizleyen muazzam bir faaliyetle, eskiden kalma her tür bağı ve feodal sınırlamayı, toplumsal durağanlığı ve dinsel geleneği yerle bir eder. Bu süreç, giderek, dar ahlaklılığı ve okunaksız hayal ürünü çeşitliliğiyle kapitalizm-öncesi geçmişin değişmez sosyal statüsü ve katı rol hiyerarşisinden kurtulmuş bireysel kendilik imkânı ve duyarlılığının görkemli özgürleşmeiyle örtüşür. Marx'ın vurguladığı gibi, diğer yandan kapitalist iktisadi gelişmenin aynı saldırısı, vahşice yabancılaşmış ve atomlaşmış, katı bir ekonomik sömürü ve soğuk bir toplumsal duyarsızlıkla parçalanmış bir toplumun ve potansiyelini onun var ettiği her türlü kültürel ya da politik değerin yıkımını üretir. Bu koşullarda kendini geliştirmek, psikolojik düzlemde yalnızca derin bir çözülme/yönelim bozukluğu ve güvensizlik, engellenme/düş kırıklığı ve ümitsizlik anlamına gelebilir; ama tüm bunlar, doğal sonucu –ve aslında ayrılmaz parçası olduğu– bir genişleme ve zindelik duygusuyla, aynı anda serbest kalmış yeni yetenekler ve hissiyatlarla *birlikte* gelişir." [2]

Modernite hem politik demokrasi hem de küresel savaştır, feminizm olanağı ve kadınların aşağılanmasıdır, emperyalizm olgusu ve sınır tanımayan insani ilişkilerin değeridir. *Ancien régime*'lere göre skandal bir hamle yapan modernite, özgürlük ve saygı'yı kimsenin yoksun edilemeyeceği haklar olarak savunur; diğer yandan da, bu değerlerle alakalı kendi tanımlarını bütün insanlığa genelde zorla kabul ettirir. Bu aşamada her şey, Marx'ın belirttiği gibi kendi karşıtına gebe görünür, öyle ki ironi, oksimoron, çaprazlama, ikircikliklik, çıkmaz, onun mantığını yakalamaya uygun figürler gibi görünür. Servetin kaynakları yoksulluğa dönüşür, emeği özgürleştiren teknolojiler onu baskı altına alarak sonuçlanır ve özgürlük, esrarengiz bir mantıkla tahakküme doğru çark eder. Politik tiyatronun renkli bir parçası olarak modernite, mutlakiyetçi devletleri art arda hezimete uğratarak, onların yerine sermayenin tahakkümünü koyar. Bu şaşırtıcı kendini-engelleme olayı, bazılarına göre Nuer ve Dinkan için tek uygar gelecektir, bazılarına göre ise, olsa olsa kötü bir hükmedici akıl rüyasıdır ve bu rüyadan muhtemelen 1973 dolaylarında bir yerde, Düşüş'ün kurtarıcı geri dönüşüyle yavaşça uyanmaya başladık.

2. Perry Anderson, 'Modernity and Revolution', *New Left Review* no. 144 (Mart-Nisan 1984), s. 98.

Kapitalist modernite aslında bir Düşüş'tür; fakat tüm ilginç Düşüş'ler gibi, o, aşağı değil, yukarı doğru bir Düşüş'tür, yani onun bağlayıcısı da olan insan enerjisinin bir özgürleşmesidir. Kapitalist moderniteye özgü bu Düşüş, ölümcül ve yaşamcıl olanın ensest yakınlığına bir örnektir; modern çağ boyunca bu ikiliği en unutulmaz şekilde kodlayan mit, Faust öykünçesidir.[3] Mefistofeles'le sözleşme yapmak, ilerleme için ödediğimiz bir bedeldir. *Komünist Manifesto*'da Marx, burjuvaziyi, kontrolu dışındaki güçleri uyandıran bir büyücü olarak tasvir eder. Ya da *Cain* adlı oyununda Byron'un bu şeytani sözleşmeyi ifade ettiği gibi: " Şaşılası iyi, ölümcül karşıtından ortaya çıkmalı"dır. Marlowe'un Tamburlaine'ı gibi Rönesans'ın gösterişli büyük trajik kahramanları, tam böyle değildir; Tamburlaine'ın fetihlerinin sınırsızca sürebileceği ve buna son vermesinin hep isteğe bağlı bir ayrıntı olduğu hissettirilir. Bu kahramanların düşmesi, ironik ya da arzularında varolan bir yıkıcı güçler sorunu değildir. Norton Frye'nin belirttiği gibi: "Tamburlaine'ın kibri ve ölümü arasındaki ilişki, nedenselden ziyade rastlantısal bir görünüm sergiler."[4] Faust hikâyesi tam tersine, yaratıcılığımızın kökenindeki kusurla alakalıdır; uygarlığın barbar bir sömürüden doğması, kültürün ölüm içgüdüsünü kendi hizmetine sokma ihtiyacı, anı'nın unutulmayı talep edişi, değer ve anlamın altında anlamsızlığın, anlamlı olmayan maddiliğiyle doğanın, bedenin ve bilinçdışı dürtülerin bulunması.

Doğa, değer duygumuzun temelidir, dolayısıyla onu aşar; Nietzsche'nin güç istenci gibi bütün değerlerin aşkın kaynağıdır ama bu nedenle değer yargısından yakayı sıyırmak zorundadır. Sahici olmak için kültür, yıkıcı bir ögeyi içine çekmeli, bu karanlık şeyi kendisi gibi kabullenmelidir, aksi takdirde bastırmadan kaynaklı bir nevroza yakalanır; peki ama kültür, onu yıkıma uğratabilen demonik bir akıl dışılığa yenik düşmeden, rasyonel olmayana dayandığını nasıl itiraf edecektir? Karl Jaspers, muhakkak ki etkili bir etik ya da politikanın sufle alması, anlamlı bir simge, işaret ya da bir örnek olarak yararlanması gereken irade zayıflığını görmezden gelen kibri düşünerek, şu görüşü ileri sürer: "En üst düzeyde başarılı olduğumuzda, en hakiki anlamda başarısız oluruz."[5] Peki ama marazi bir yenilgi merasimi olmaksızın bu başarısızlığı nasıl itiraf edebiliriz?

Soru, estetik bağlamında yeniden ortaya konabilir. Schiller'in ve estetik geleneğin ısrarla çözüme kavuşturmayı istediği sorun şudur:

3. Faust mitinin geniş-kapsamlı bir açıklaması için bkz. Harry Redner, *In the Beginning was the Deed* (Berkeleyve Los Angeles, 1982). Ayrıca bkz. George Lukàcs, *Goethe and his Age* (Londra 1968), 7. Bölüm [*Goethe ve Çağı*, Çev. Ferit Burak Aydar, Sel Yay., 2011].
4. Northrop Frye, *Anatomy of Criticism: Four Essays* (Princeton, NJ, 1957), s. 283.
5. Karl Jaspers, *Tragedy Is Not Enough* (Londra, 1934), s. 95.

Tin, duyuların akla dayanmayan kudretine yenik düşmeksizin kendini onlara nasıl katacak, aralıksız tatmin peşinde olan duyuların içini boşaltmamayı nasıl sağlayacaktır? Estetiğin rüyası, tinin aşkınlığına zarar vermeksizin onu duyumsallaştırmaktır; fakat bu, Schiller'in *Über die ästhetische Erziehung des Menschen*'de [İnsanın Estetik Eğitimi Üzerine Bir Dizi Mektup] kurguladığından çok daha zor bir iştir.[6] [Eser], beden ile tin arasındaki bulanık sınırda bir yerde bulunan ve nesnesinin duyumsal özelliğine en yüksek soyutlama kadar kör olan arzu sorunsalını açıkta bırakır. Çoğunlukla rakip olarak karşılaştırılan akıl ve arzu, bu bağlamda suçortağıdır.

İhlal, bizden tarihsel varlıklar üreten şeydir bu nedenle Düşüş, isabetli [hümayun] bir düşüştür.[7] Bu açıdan ilk günahın psikanalitik bir uyarlaması olan Lacancı Gerçek gibi, ilişki ve olayların işlevselleşmesini sağlayan bir kusur ya da tıkanıklıktır o. Prometheus miti, aynı bilgeliği öğretir. Heterodoks dönemecin tehlikeli sularında yüzen Aziz Anselm, açıkça ilan eder: "Günah, masumiyetten daha yararlıdır."[8] İçinde bulunduğumuz durumu düzeltme çabasından kaynaklanan ve yine de aksayan bir dinamik olmaksızın, tarih bir duraksama noktasına varırdı. Küçük Yunan adaları gibi, Cennet Bahçesi çekicidir ama orada yeterince koşuşturmaca yoktur. Oysa yaratıcı bir ihlalin tarihi, insanın kendini mahvetme ve dolandırma olasılığını da barındırır. Cennet Bahçesi'nden sürülürken, biyolojik yaşamın görece güvenli halinden yukarıya doğru, yani çalışan, işgören lengüistik varlığın süreğen risklilik haline geçiş yaparız. Milton'un Şeytan'ı Havva'ya, aslında yalan biçimde, yasak ağaçtan meyve yiyerek konuşmayı nasıl öğrendiğini anlatır. Aksi takdirde *felix culpa* [mutlu hata, erdiren günah] anlamını yitirir çünkü eğer Cennet Bahçesi'nde yaşam, düşünce-öncesi bir hayvansallığın yaşamı, Rousseau'nun kaygısız/düşüncesiz ama kısıtlı doğa hali değilse, oradan kovulmanın nasıl daha yüksek koşullara yol açabileceğini anlamak zorlaşır. Ancak Kutsal Kitap mitine göre, Adem ve Havva tam da böyle düşünce-öncesi birer varlıktır, iyi ve kötüyü bilmeyişleriyle hâlâ ayrımın öncesinde yer alırlar. Bu nedenle Düşüş öğretisi trajik bir öğretidir; sonucu iyi çıkmayabileceği için değil, çıksa bile düşünülemez bir yıkıntı ve acıya yol açacağı için.

Öyleyse birinin amacı kökeninden üstün olsa bile, yolculuk maliyetinin çok yüksek olduğu, yerinden kımıldamamanın daha iyi olacağı

6. Bkz. Terry Eagleton, *The Ideology of the Aesthetic* (Oxford, 1990), 4. Bölüm.
7. Hayırlı Düşüş konusunda bkz. Herbert Weisinger, *Tragedy and the Paradox of the Fortunate Fall* (Londra, 1953), bu yapıt kavramı erken mitolojiye doğru geri izler.
8. Akt. Arthur O. Lovojey, *Essays in the History of Ideas* (Balitmore, MD, 1948), s. 228.

düşünülebilir. Şayet sosyalizmi gerçekleştirmek, her toplumsal düzeni modernitenin ateşten gömleğini giymeye zorlamak anlamına geliyorsa, menşeviklerin ve başkalarının düşündüğü gibi, bu, çok yüksek bir bedel ödemek gibi görünebilir de. Ya da kolonyalizm ve emperyalizm örneğini alalım. Bu sistemlerden herhangi bir yararlı sonuç ortaya çıkmadığını sanmak saçmadır. Kolonyalizm kadar karmaşık, kapsayıcı ve kalıcı bir olgu, nasıl tek bir olumlu etki üretmiş olamaz ki? Britanya'nın en eski sömürgesi İrlanda'da metropoliten iktidar, on dokuzuncu yüzyılın sonunda Anglo-İrlandalı toprak sahibi sınıfı mülksüzleştirerek, arazileri kırsal kesimdeki kiracılara devretti. Ayrıca İrlandalılar'a, sonradan kolonyal efendilerini defetmelerine imkân tanıyan bazı lengüistik, politik ve eğitsel araçlar da sağladı. Britanya ve İrlanda arasındaki politik birleşmeyi izleyen dönem, korkunç bir kıtlıkla noktalanmasına rağmen, insafsız da olsa bir iktisadi gelişme dönemiydi. Post-kolonyal toplumlar kesinlikle iktisadi gelişme yeteneğine sahiptir vb. Solu ve sağı ayıran sorun, kolonyalizmden şimdiye kadar işe yarar bir şey çıkıp çıkmadığı değil, bahşettiği tek tük kazançların onu haklı çıkarmaya yetip yetmeyeceği sorunudur. Kolonyalistler zaman zaman kiliselerin yanı sıra okul ve hastane gibi yapılar inşa etmiş olsa da, evlerinde kalmalıydı.

Halihazırda belirli bir toplumsal ilerleme düşüncesi karşında duyulan modaya uygun nefret sorgulanabilir ama zalim bir teleolojizm pahasına değil. Nathaniel Hawrhorne'un *The Marble Faun*'unda Kenyon, suçun daha yüksek bir konuma zorunlu bir geçiş olduğunu savunur oysa Hilda, bu görüşü müstehcen bir rasyonalizasyon olması nedeniyle reddeder. Ona göre suç, sadece suçtur. Hilda'yı alt edecek bir görüş olsa bile, bu, Milton'un *Kayıp Cennet*'inin sonundaki Archangel Michael'in ifade ettiği iyi-kötü bilançosu görüşü değildir. Michael, bunca iyiliğin neticede bunca kötülükten çıkmasını göz kamaştırıcı bulur (fakat düşündüğü şey uluslararası sosyalizm değil kutsal kurtuluştur) ve bunu evreni karanlıktan yaratan Tanrı'nın başlangıçtaki eylemiyle karşılaştırır. Ama yazarı bütünüyle bu görüşü paylaşmamış olabilir. Belki de Milton, cennetin eksiksiz mutluluğunda kalsa insanlığın daha iyi edeceğini; fakat Düşüş bir kez meydana geldiğinde, talihli ve ölümcül olanı adil biçimde birlikte ortaya çıkardığını düşündü.

Bu, Jean-Jacques Rousseau'nun yapıtında da bir sorundur. Rousseau'nun ilkelci olmayan düşünce tarzına göre, doğadan kültüre geçiş ileri ve uygarlığımız açısından gerekli bir hamledir; fakat uygarlığın barındırdığı hastalıklar onun varlıklarından daha ağır basar. Bilim bizi mahvediyor; ilerleme bir yanılsamadır; insanlığı mutsuzluğa sürükleyen onun sözde yenilikleridir. *Discours sur l'origine de l'inégalité parmi*

les hommes[9] mülkiyeti, onu izleyen savaş, sömürü ve sınıf çatışmasının sebebi, toplum sözlemesini ise, ayrıcalıklarını korumak amacıyla zenginlerin yoksullara karşı işlediği hilekâr bir suç olarak değerlendirir. Uygarlık bir hastalıktır ve baş sanık arzudur: "Vahşi insan kendi içinde yaşar; toplumsal insan hep kendi dışında yaşar; o, nasıl yaşaması gerektiğini yalnızca başkalarının görüş açısından bilir, deyim yerindeyse, sadece onların yargılarına dayanarak hayatının anlamını elde eder."[10] Bağımsızlığın bu müsamahasız rahip yardımcısına göre, kendilik kavramı, dayanılmaz bir karmaşık sembolik düzende Öteki dolayımıyla kırılmış gibidir. Arzu, insanı kendine karşı ayrıksılaştıran şeydir.

Marx'a benzer şekilde Rousseau, bu bağımlılığı maddi üretimin temeli görür ama ona göre bağımlılık, özgürlüğün acıklı bir kaybı da demektir. Demir ve buğday toplumu uygarlaştırdı ve insan türünü yıktı. Öte yandan doğa hali, yalnızca ilişkisiz olması nedeniyle çatışmasız görünür: Bireyler kendi tasarımlarını, işten, evden, dilden ve hısımlıktan yoksun, dilsiz bir yalıtım ortamında gerçekleştirmeye çalışır. Bu, zararsız ama yoksul bir hayattır; asil olduğu söylenebilir çünkü Cennet ya da ilk çocukluk dönemi gibi, ahlaki ayrımların öncesinde yer alır. Politik erdem, yalnızca çok basit toplumlarda serpilebilir, daha gelişmiş toplumsal evrelerde insanlık kaçınılmaz biçimde yozlaşmıştır; yine de böylesi bir durum dışında, ödev, vicdan ya da toplumsal ilişki var olamaz. İnsanlık, türsel varlığıyla bütünlüklü bir kendini geliştirme yetisine sahiptir, dolayısıyla toplumsal gelişme insani akıl yürütmeyi geliştirir; fakat Nietzsche gibi Rousseau'ya göre, uygarlaşmış özdüşünüm zenginleştirici olduğu kadar da zayıflatıcıdır. Uygarlık kuşkusuz ki değerlidir; fakat onun kötülüklerine kıyasla, bu değer zayıf bir şeydir. Yoksullar yoksulluklarından, zenginler ise fazlalıklarından ölür.

Bu nedenle ihlal kökenseldir ve insanın gelişimi için yapısal bir gerekliliktir; yılan bu yüzden daha başlangıçta bahçeye sokulmuştu. Klasik tragedya kuramcıları, belki bu bağlamda haklıdır: *hamartia* ya da yanılma/hedefi şaşırma eyleme yerleşiktir, onu etkileyen dışsal bir kuvvete değil ve bu sürekli ıskalamaya verilen ad, arzudur. Bunsuz tarih de olmazdı. Nasıl ki Freud'a göre uygarlaşma süreci bastırmaya ihtiyaç duyuyorsa, tarihsel girişimin merkezinde de, onsuz bu girişimin işlevini yerine getiremeyeceği aptalca bir hata ya da beceriksizlik vardır. Hedefini nasıl vurursa vursun, yapısal olarak ondan sapma yeteneğinde olmalıdır. Büchner'in Danton'unun deyişiyle, "yaradılışımıza gölge

9. *İnsanlar Arasındaki Eşitsizliğin Kaynağı ve Temelleri Üzerine Konuşma*, Çev. Rasih Nuri İleri, Say Yay., 2010.
10. Jean-Jacques Rousseau, *A Discourse on Inequality* (Londra, 1984), s. 136.

gibi sızmış eksik bir şey, bir hata vardır (...) biz, etten kemikten yapılmış matematikçiler, insan kolunun şu kanayan kısımlarıyla denklemlerimizi yazabilmek için, ne zamandır *x* denen şu ele geçmez şeyi kovalıyoruz ki?" (2. Perde).

Erdem ve olumsuzlamanın birlikte örüldüğü, Faust'umsu bazı yollar vardır. Michael Hardt ve Antonio Negri'nin ileri sürdüğü gibi, "sömürgeleştirilmiş Öteki'nin kötülüğü, ahlaksızlığı ve barbarlığı, Avrupa kendiliğinin iyilik, medenilik ve edebini mümkün kılar."[11] Erdem, kendini tanımlamak amacıyla karşıtına dayanır. Fakat bu, Milton'un fark ettiği ve muhtemelen Hardt ile Negri'nin görmediği şekilde, hem hilekâr hem de olumlu bir karşıtlık olabilir. *Arepogitica*'nın Milton'u, takdire değer bir püriten çabayla, kendini kötülükle gayretli bir savaşla tanımlayan bir erdem biçimini yeğleyerek, ödlek, manastıra kapanmış, dünyadan yalıtık bir erdem biçimini övmeyi reddeder.[12] *Suç ve Ceza*'nın Dostoyevski'si, erdem ve acıyı farklı bir anlamda ilişkili görür: Kendisi acı çeken insanların, başkasının çektiği acıya daha duyarlı olması makuldür. Merhamet, acıyı önvarsayar. Bunlar, küçük boy felsefi tanrıbilimler, kötüyü iyinin bağlamına yerleştirmeye dönük imalı ve sofistike denemelerdir.

Thomas Mann'ın *Büyülü Dağ*'ının Naphta'sı, oldukça gösterişli bir üslupla aynı şeyi yapar; normalin anormal üstündeki parazit olduğunu düşünen Naphta'ya göre, insan varlıkları, "fanatizmle kazanılan bilginin peşinde, bilinçli ve iradi olarak hastalık ve deliliğe yakalanır; fakat sağlığa tekrar kavuşturacak olan da bu bilgidir."[13] Mann'ın *Doctor Faustus*'unun Adrian Leverkühn'ü, başkaları yararına değil, bilgi uğruna hastalık ve deliliğe yakalanan biridir. Dahilik bir çeşit hastalıktır ama ürünleri kenar mahalle hayatları yararına kullanılabilir, dolayısıyla bu da çöküşü gerekçelendirir. Mann'ın *Seçilen*'inde Greorius'un ifade ettiği gibi, "mükemmellik çiçeği dehşetli olandan" çıkar. Leverkühn'e göre, bayatlık, ahmaklık ve kinik parodiden en çok devrimci sanat yararlanmalıdır; bu sanatın doğrudan konuşmak yerine, bezginlik ve anlamsızlık duygusundan yararlanması gerekir. Bu bağlamda da iyilik kötülükten çekip çıkarılır çünkü dirimselliğin kaynağı Baudelaire türü bir can sıkıntısıdır. T. S. Eliot'un erken dönem şiiri meseleyi örneklendirebilir.

Modernizm, can sıkıntısına, sıradanlığa ve banliyö bayatlığına bir tepkidir; fakat kendine fazlaca inanç duymayan modernizm, bu ruhsal devimsizliği yalnızca içerden, tiksintiyle uzak durduğu belli nitelikleri

11. Michael Hardt ve Antonio Negri, *Empire* (Cambridge, MA ve Londra, 2000), s. 127 [*İmparatorluk*, Çev. Abdullah Yılmaz, Ayrıntı Yay., 2008].
12. Bkz. *The Works of John Milton* (New York, 1931), c. 4, s. 311.
13. Thomas Mann, *The Magic Mountain* (Harmondsworth, 1962), s. 466.

taklit eden entelektüel parodiler ve keskin kuşkuculuklarla çözebilir. Leverkühn'ün müziği tam da bu türdedir, yani, görkemli ama kısır bir nitelik taşıyan, kibirli ve nihilistik çözülüşü içinde demonik olanı ele veren "entelektüel bir sanat parodisi"dir o. Demonik ya da yıkıcı arzu duyumsal tikele kayıtsızdır, yalnızca içini oymak ve oradan geleceğe dalgalar halinde yayılmak amacıyla onu kavrar. Leverkühn'ün şahane sanatı ve de şahane olmaktan uzak hayatı, bu duyumsal karşıtı niteliğe sahiptir. Pastiş türü karakteriyle onun müziği, yalnızca canlılığı başkalarından emerek özerk bir yaşam görüntüsü kazanabilir. Leverkühn, her şeyin ona neden başlı başına bir parodi gibi göründüğü sorusunu sorar.

İyi ile kötünün suçortaklığına gelince, diyelim ki bir seçenek olarak, Leverkühn'le beraber kültürle barbarlığı ayıran çizginin daima belli bir kültür içinden çizilmesi gerektiğini söyleyebilirsiniz; fakat bu durumda onun karşıtını şeytanlaştırmak zorunludur. Düzen açısından her muhalif demonik görünür. Bir bohem, sanatçının kasabalıya görünüş tarzıdır. Faşist de olsa, bütün bir toplumsal düzenden ayrılmanın, düzen içinden delilik gibi gözükeceği kesindir. Diğer yandan, eğer insan özgürlüğü çiğnenmemeliyse, kötülüğün var olması gerektiğini de iddia edebilirsiniz. Schiller'in *Don Carlos* oyununda mim konan bir görüştür bu: Tanrı, "Tek özgürlük zerresini kilitleyip kapatmaktansa/İzin verir şeytanın dehşetli ordularıyla/Çalımla yürümesine özgür bir evren boyunca" (3. Perde, 10. Sahne). Kötülük, kimsenin isteği dışında/zorla mahkûm edilememesiyle özgürlüğü ima eder bu nedenle Adrian Leverkühn teolojiyi inceler: Reddettiği şeyi tam anlamıyla bilmesi, cehennem azabına yakın olması nedeniyle önemlidir.

Adrian'ın teolojik akıl hocalarından Doktor Schleppfuss, şu görüşü savunur: Kötülük, tatminini erdemi kirletmekte, onun kutsallığını bozmakta bulduğuna göre, yaradılışın özünde bulunan bir günah işleme özgürlüğünden yararlanır. Yaradılış kendi olumsuzlamasını içerir çünkü erdemi vücuda getirmek, ister istemez onu tahrif etmek özgürlüğünü ima eder. Şeytan, kâinat düzeninde, ne yapacağı belirsiz veya her an beklenmedik bir şey yapması mümkün biri ya da gezgin bir gösteren olmaktan çok, kâinatın yapısal bir bireşenidir. Kötülük olmaksızın iyilik yoksa, şayet Tanrı'nın en büyük şanı, iyiliği kötülükten çıkartmaksa, bu durumda varoluşun bu iki hali karşılıklı birbirine bağlıdır. Her koşulda şeytan, kendi sapkın tarzı itibarıyla ilahî güç kadar yaratıcıdır. Ayrıca bir yapısökücüdür de, Leverkühn ile bir sohbeti esnasında, sanatçının diliyle suçlunun kardeşi olduğu şeklindeki bayat Romantik klişeye dayanarak, iyi ve kötünün mutlak karşıtlığına karşı çıkar. Michel Foucault,

onunla pekâlâ iyi anlaşırdı. Şeytan konusunda aldatıcı olan, onun burjuva karşıtı olmasıdır. Fakat faşizmin söylemi de öyledir.

İyi ve kötünün bu trajik birlikteliğini en güçlü şekilde yadsıyan modern söylem, Romantik hümanizmdir. Marx, kapitalizmi diyalektik usa vurma girişimine rağmen, bu bakış açısını büyük ölçüde paylaşır. Romantik hümanizm, insani güçleri doğası gereği yaratıcı saymaya, bu güçlerin özgür ifadesini engelleyen her şeyi olumsuzluk gibi görmeye eğilimlidir. William Blake'ten farklı olarak, arzunun kendi felaketini gizlediğini, merkezinde onu kendini yakıp yok etmeye zorlayan bir engel ya da yasak bulunduğunu yalnızca istemeyerek kabullenebilir. Bu, Faust'un trajik durumudur. Norman O. Brown'un deyişiyle, "kıpır kıpır/erinçsiz arzu ilkesi insanı Faustçu yapan şeydir ve Faustçu insan tarih-yapan insandır."[14] Faust'un arzusu, başlı başına bir amaç olarak sınırsızca zenginleşmektir ama bu arzunun hayal kırıklığına uğratması hep muhtemeldir. Bu nedenle Marlowe'un Faust'u, utanç verici şekilde kendini önemsiz işlere bulaşmış halde bulur. Bireyin arzusu ne kadar abartılıysa, kendini gerçekleştirmeye çalıştığı görgül dünyayı o kadar değersizleştirir, böylece ona uygun başkaca bir hedef kalmadığından, kendinin nesnesi olmak için, gerisin geri kendine dönmelidir.[15] Sonuçta, arzulamaya uygun her şey, arzunun kendisidir.

Arzu, kabuğunu oymak amacıyla çeşitli nesneleri hedef alıyorsa, bunun nedeni, asıl istediği şeyin kendisi olmasıdır, bu ise yalnızca ölümle ulaşılabilecek bir son amaçtır. Doyumsuz bir tatmin arayışındaki bu dinamik, tarihi hükümsüz kılmaya, saati geri almaya ve egonun zarardan uzak kalacağı bir homeostaza erişmeye çalışan *Thanatos* ya da ölüm dürtüsüdür. Ölüm, yalnızca hayatın sonu değil, amacıdır. Tarihi askıya almanın alternatif bir yolu, ölüm değil ebedi hayat için uğraş vermektir, bu ise tam da İngiliz dilindeki en güzel Faustçu yapıt olan Charles Maturin'in *Melmoth the Wanderer*'ındaki demonyak kahramanın arayışında olduğu şeydir. *Jenseits des Lustprinzips*'in [Zevk İlkesinin Ötesinde] Freud'una göre, tarihsel zamanı üreten, Brown'n adlandırmasıyla, insanlığı "geçmişi gelecekte bilinçdışı bir arayış"a ya da "*recherche du temps perdu* [kayıp zamanın izinde] ileriye doğru gitme"ye havale eden, tarihe amansızca düşman bir eğilimdir.[16] Bizi ileriye sevk eden, sapkın biçimde Cennet'e geri dönme içgüdüsüdür. Bu, Scott Fitzgerald'ın *Muhteşem Gatsby*'nin sonunda kederli bir şekilde tasvir edilen bir kendini-

14. Norman O. Brown, Life Against Death (Londra, 1959), s. 87 [*Ölüme Karşı Hayat*, Çev. Abdullah Yılmaz, Ayrıntı Yay., 1996.

15. Goethe'nin *Faust*'unun mükemmel bir değerlendirmesi için bkz. Franco Moretti, *Modern Epic* (Londra, 1996), 1. Kısım.

16. A.g.e., s. 88 ve 89.

engelleme durumudur; çünkü geçmişe doğru bir akıntıyla amansızca uzaklaştırılan bir geleceğe doğru gayretle kürek çekeriz.

Bireysel içtepilerin uyum içinde ve her bakımdan gerçekleşmesine olan inancıyla Goethe'nin hümanizmi, erken burjuva çağın anti-trajik canlılığını taşır. Bu, Erich Heller'in deyişiyle, Goethe'nin Faust'unun yapıtın sonunda "kötü bir gelecek zaman hile"siyle[17] kurtarılmasının bir sebebidir. Georg Lukács'a göre, Goethe'de "trajik, bundan böyle nihai ilke değildir."[18] Hiçbir şey Lukács'ı bundan daha fazla kederlendiremezdi. Büyük dramının 2. Bölümü'nde Faust, arzunun sonsuz doyumsuzluğuna ilişkin Care figürüyle belirginleşmiş trajik görüşü kahramanca reddederek, mücadele etmekten vazgeçmeyenlerin kurtulacağını umut eder. Bu, bir üst yöneticinin masası üstünde yer alması mümkün bir slogan gibidir ve Faust, bir çeşit endüstri girişimcisi fakat bir kapitalisten çok, muhtemelen Saint-Simoncu bir ütopik planlamacı olup çıkar. Onun doğaya egemen olma projesi, sefaleti, sömürüyü ve cinayetleri gerektirir; fakat bu kaçınılmaz acılar sayesindedir ki, sonunda dinamik bir ekonomi ve sahici bir toplum ortaya çıkacaktır. Bu, bir kez daha Hegelci bir felsefi tanrıbilim uyarlaması, tarihin karanlık yanıyla harekete geçmesidir. Ayrıca Faust söylencesi, *Thanatos* ya da ölüm dürtüsünü kendi hizmetine sokmaya çalışan *Eros* ya da yaşam içgüdüleri hakkındadır ama yalnızca bu içgüdülerin onun aracılığıyla dize getirildiğini açığa vurmak için. *Eros*, *Thanatos*'u doğayı fethetmek işinde kullanarak, onu hain amaçlarıyla kandırır; fakat uygarlığın inşasındaki rolünü gerçekleştirmeye çalıştığı esnada, Eros, yüceltim dolayımıyla güçlerini tüketir ve böylece kendini ölümün yıkıcı etkilerine maruz bırakır.

Toprağı okyanustan kurtarmak amacıyla barajlar ve bentler kuran Goethe'nin Faust'unu izleyen Mefistofeles, araya girerek alaycı bir tonda mırıldanır: "Yine de bizim için çalışıyorsun" (2. Bölüm, 5. Perde); gerçekte kastettiği, cehennemin güçleridir. Onun sorunu, su şeytanı Neptün'ün, Faust'un kudretli yapılarını yerle bir etmekten çıkartacağı sadistik hazdır. Demonik, yaratıya düşkündür çünkü yeteneğini deneyeceği bir şeye ihtiyaç duyar. Ancak Mefistofeles'in sözleri, doğaya egemen olma arzusunun nasıl bir saldırganlık ya da dışarıya yöneltilmiş ölüm dürtüsü olduğunu, böylelikle üstesinden gelmeye çabaladığı salt kaos ve hiçlikle suçortaklığı yaptığını sezdirebilir. Gerçekte Mefistofeles, sonsuz yaratının sonsuz bir imhayı gerektirdiğine işaret eder. Yapılan şey tam olarak neticelenmiş, böylece olumsuzlanmış ve hiç yapılmamış gibidir. Faustçu insanın önüne geçilemez başarı ya da yaratma tutkusu,

17. Erich Heller, *The Disinherited Mind* (Londra, 1952), s. 59.
18. Georg Lukàcs, *Goethe and his Age* (Londra, 1968), s. 169-70.

aynı zamanda doyumsuz ve şehvetli bir hiçlik arzusudur; fakat olaylardan ebediyen silinmiş değil de "bitmiş" olarak bahsetme ve onları sonsuzluk yerine zamana yerleştirme yoluyla, bu olumsuzluğu kendinden saklar. Mefistofeles, kinik ama açık yüreklidir, "ebedi boşluk"tan söz etiğini fısıldar. Arzunun böylesi bir boşluk olduğu, meleklerin sözlerinde dolaylıca itiraf edilir: "Mücadele eden ve mücadele için yaşayan insan/ Yine de hak edebilir kurtuluşu" (2. Bölüm, 5. Perde). Bilinen bir kapitalist çaprazlamada/kiazm, mücadele yaşam için değil, yaşam mücadele içindir çünkü belli bir başarı, arzunun sonsuz ışığı altında önemsiz görünmek zorundadır. Bu bakış açısıyla, Faust ve Mefistofeles neredeyse aynı kapıya çıkar; her şey, varılan bu noktayı sonsuz mücadele mi yoksa sonsuz hiçlik olarak mı adlandırdığınıza bağlıdır. Yine de kurtarılması yoluyla Faust'a, yıkıma yenik düşmeden onu yaratıcı faaliyete bağlayarak, ölüm dürtüsünü kurnazlıkla alt etmek imkânı verilir.

Alman Nasyonal Sosyalistleri'nde böyle değildi. Nazi demonik ölüm kültünün büyük alegorisi, Thomas Mann'in *Doctor Faustus*'udur.[19] Yapıtın hikâye kahramanı Leverkühn, yaratıcı gücünü artırmak amacıyla kasıtlı biçimde kendine zührevi bir hastalık bulaştırır. Hiçbir şey *Eros* ile *Thanatos*'u frengiden ya da çağdaş dünyada AIDS'den daha etkili biçimde birleştirmez. Leverkühn, hastalığı bir çeşit *pharmakos* [günah keçisi], esin kaynağı olma görevi gören bir çeşit zehir gibi düşünür oysa geç Freud'a göre bu, yaşam içgüdüleri için geçerlidir. Muhteşem bir müzik bestelemek amacıyla kanınızı kirleten, son derece şiddetli bir *felix culpa*'dır o. Fakat hastalık ve kür sorunu, romanın daha evrensel ölçekte ortaya attığı bir sorudur. Romanın iyi kalpli anlatıcısı Zeitblom'un desteklediği liberal hümanizm, barbarca bir Dionysos türü faşizmle karşı karşıya kaldığında, hafifçe bir Apolloncu inanç gösterir; öyleyse liberal hümanizm, Mefistofeles ile zar atarak, şeytani bir bahse girmeli ve modernizm ile sosyalizmin devrimci güçleriyle ittifak mı kurmalıdır? Yoksa bu, basitçe bir kolektivist, anti-hümanist avandgardizm biçimine diğeriyle karşı çıkmak mıdır? Faşizm bir sağ radikalizmdir; ve kimse şeytandan daha devrimci değildir, bu romanda [şeytan], "aşırılık, paradoks, mistik tutku ve burjuva-olmayan ideal"e (s. 243) övgüler düzer.

Burjuva hümanizmi, faşizmin saygın ama omurgasız bir eleştirisidir; oysa bir faşizm eleştirisi olarak devrimci modernizm, onunla aynı Dionysosçu derinliklere inme üstünlüğüne sahiptir, tam da bu yüzden onunla danışıklı bir dövüş içinde olabilir. Ayrıca bir anlamda faşizmin modernist sanatı yasaklaması ironiktir. Faşizm ve modernizm, birlikte

19. Thomas Mann, *Doctor Faustus* (Londra, 1996). Bu yapıta sonraki tüm göndermeler, aktarmadan sonra parantez içinde verilecek.

avandgard ama atavisttir, ilerlemeli ve ilkelcidir, teknolojik ve mitolojiktir. Faşizme benzer şekilde modernizm, deyim yerindeyse ikinci güce uygun bir barbarlıktır, yani, lanetlenecekse kurtuluşla bilgilenmesi gereken Leverkühn gibi, modernitenin kültürünü takip eden ve böylece onun reddettiği değerlerle bilgilenen bir güçtür. Ama sofistike bir vahşiliktir de; çünkü Nietzsche'nin düşlediği gibi, tüm düşünümsel olmayan enerjileri içine kapanık bir saflık kültüne yükseltir, böylece halk kültürü ve azınlık kültürü arasında diri bağlar oluşturur. Seçkinci bir popülizm, yapmacık bir halk bilgeliği ve kendiliğinden-oluş kültü, faşizmin ve modernizmin paylaştığı diğer bir bağdır. Fakat modernizm, sadece zaman dahilinde mükemmel bir kopuş değil, zamandan da mükemmel bir kopuştur. Bu, tehlikeli çekiciliğinin bir parçasıdır. Zeitblom'un ifade ettiği gibi, gerek sağ gerek sol için, tepki ve ilerleme, geçmiş ve gelecek, eski ve yeni, ayırt edilemez şeyler değildir bu nedenle aralarındaki aynasal ilişkide, paylaşılmış bir "eski-yeni devrimci tepki dünyası" gibi bir şey fark edilebilir (s.138). Çok eski, alt tarafı uzun zamandır denenmemiş olan şeydir, bu yüzden de en son/en yeni olandır. Moderniteyi arkada bırakmak istiyorsanız, modern-öncesiyle ilk nasıl koptuğuna bakarak onu nasıl hiçe sayacağınızı öğrenebilir, dahası bu olumsuzlamayı olumsuzlama yoluyla o arkaik dünyaya dönebilirsiniz.

Leverkühn'ün, "sahte ve sönük bir orta sınıf merhameti" (s. 490) diyerek alaya aldığı burjuva hümanizmi, yalnızca faşizme karşı olduğu için dişsiz bir öğreti olmakla kalmayıp, onunla etkili bir işbirliği de yapar çünkü burjuva hümanizminin idealizmi politik canavarlığa elverişli bir rasyonel sağlar. Hümanizm her koşulda anarşik ve arkaik olana içten içe minnettardır, bu ilkel enerjileri yüceltirken onlardan yararlanır, böylelikle Zeitblom'un belirttiği gibi, "karanlığı ve esrarengiz olanı tanrıların hizmetine teskin edici biçimde sokmak" (s. 10) görevini görür. Bilim ve aydınlanma, kendi büyülü ya da mitsel bağıntılarına sahiptir. Hümanizm şayet zayıflarsa, sahici olmak için Doğa'daki köklerine dönmelidir. Fakat bu, ya klasik tarzda, rasyonel ve kendi yaratımı olan idealleştirilmiş bir Doğa olacaktır, ki bu durumda hiçbir başarı kazanamaz; ya da gerçek Doğa, yani yırtıcı ve barbar türde bir Doğa olacaktır; ama bu durumda da, hümanizmin canavar gibi ve mitolojik olmaktan nasıl kaçınacağı belirsizleşir. Gerçek doğa, insani bir güzelliği değil, tasavvur edilemez enginliğiyle insanı küçülten, dehşet verici bir yüceliği barındırır.

Eğer liberal ve faşist zoraki bağlaşıksa, benzeri bir sabıkalı suçortaklığının faşizm ile modernizm arasında olduğu da iddia edilebilir. Örneğin, bir hümanizm eleştirisi arayışına önayak olabilen modernizmin,

faşizmi çılgınca idealleştirmeye yönelik gösterişli bahanelerin yükselişine müdahale edip edemediği ya da özgürlükten benzeri bir baş aşağı kaçış rolünü oynamada faşizmin bir ikizi olup olmadığı açık değildir. Modernist sanatçı, kaderini fiilen seçimi yaparak, bağlayıcı bir biçimsel mantıkla zincire vurulmayı tercih eder; fakat bu, faşizmin düzmece özgürlüğüne karşı bir darbe midir yoksa onun diktacılığının aynadaki görüntüsü mü? Özgürlük, şimdi, Leverkühn'ün Zeitblom'a nasihat ettiği gibi, insanın kendisini yasaya, sisteme ve zorlamaya tabi tutmasına bağlıdır; bu, insanın kendine yüklediği bir baskı olduğundan, özgürlüğü de aynen sürdürür. Bu ölçüde Kantçı liberalizm, otokrasiyi haklı çıkarmaya davet edilir. En yüksek özgürlük, Leverkühn'ün kendini şeytana teslim etmesi gibi, özgürlükten vazgeçmektir. Bütünsel örgütlenme, sanatta ve toplumsal hayatta yeni gündemdir. İtibarını yitirmiş bir Romantik dışavurumculuk, özgürlüğün şimdi olsa olsa gelişigüzel bir mübadele ve zorunluluğun rastlantısal bir yan ürünü olduğu kapalı bir sisteme yerini terk etmelidir. Ama bu sistem, gelişigüzel geleneksel bileşimler de inşa edeceğinden, bu bağlamda avandgard çok arkaiktir, yani ileri kültürel teknolojinin bilinmeze ya da esrarengiz doğaüstü etkilere doğru bir geri çekilişini temsil eder. Başlı başına bir aşırı parodiye sürüklenen rasyonalite, tam gelişmiş bir akılcı-olmayan halini alır.

Kültür, özgür ama etkisiz ya da kaygı verici şekilde akıl dışı ama en azından toplumsal amaçlara bağlanmış kültsel, törensel bir konumda olduğunda, daha mı sağlıklı olur? Sol, bu törensel, modern-öncesi kültürü politik olarak örgütlü sanatla yeniden icat mı etmelidir yoksa bu, sadece onun direnmesi istenen kültsel faşizmi yansıtan bir şey midir? Belki de modernitenin özgür sanatı, bir bağımlılıkla diğeri arasındaki, gelenekçi kilise sanatıyla probagandist parti sanatı arasındaki bir geçiştir. Ayrıca sanatta devrim yapmaya ihtiyaç duyulabiliyorsa, epistemoloji için de duyulur. Hakikat, şimdi muhtemelen üretken bir *falsum*'a [sahtekârlık, gerçekdışılık] boyun eğmeyi, bilim ve nesnelliği küçümsemeyi ve yapay bir tarafsızlık yerine politik çıkarlar üzerinden yeniden tanımlanmış bir rasyonaliteyi gereksinir. Adı geçen romanda bu projeyi destekleyenler faşistlerdir, onyıllar sonra olacağı gibi postmodernistler değil. Şeytan mütedeyyin bir Nietzscheci olup, ona göre hakikat, sadece "ruhunuzu şenlendiren, güç, kuvvet ve hükmetme duygunuzu geliştiren" şeydir (s. 242). Zeitblom, kendi hesabına, hakikatin topluluk çıkarlarından bağımsız olması gerektiğine, bunun kabul edilmesiyle topluma çok daha iyi hizmet edeceğine inanır. Hakikat ve adaleti, iktidarın, *doxa* ve otoritenin hizmetine sokacak öncü program, onun gözünde ortaçağ otokrasisine bir dönüştür; ama bu, liberalizmi arkaik ve modası geçmiş olarak

lekeleme arsızlığına da göz yumar. Oysa nesnel hakikat ve tarafsız adalet öğretileri, yıkık Avrupa kentlerinde zaten alev alev yanmaktadır.

Modernizm, köktenci ve tekniği fetişleştiren, örtüşmeler ve benzerlikler konusunda takıntılı, zalimce disiplinli ve içe dönüşten yoksun "insandışı" bir formdur; bu nedenle sanat, yani insani olanın bu en üst noktası, onda korkutucu şekilde demonik bir nitelik kazanmaya, hümanist anlamda değil ama insanın bir aşkınlığı olmaya varır. Anti-hümanizmin olumlu ve olumsuz türünü, yani sahte insanlık idealleştirmelerinin anlamsızlığını ortaya koymaya dönük denemelerle, insanı zalimce aşağılamaya yönelik girişimleri ayırmak zordur. D. H. Lawrence'ın *Women in Love*'ında, Birkin ile Greald Crich arasındaki farklılığın bir boyutuyla ifade edilen bu ayrımdır; fakat Birkin, her iki öğretiyi harmanlayarak karşıtlığı içinden çıkılmaz hale gelecek şekilde karmaşıklaştırır. İnsandışı'nın ortaya çıkışı kutlu bir başlangıç mıdır yoksa hiçbir yere ulaştırmayan bir çıkmaz sokağı mı temsil eder? O, daha iyi bir dünyanın doğuşu adına liberal hümanizm enkazının ortadan kalkması mıdır yoksa hoyrat bir canavarın dehşetli ortaya çıkışını müjdeleyen bir işaret mi? Çözülme, yeni bir hayata esaslı bir başlangıç ya da insan uygarlığının son vahiysel yıkılışı olabilir. Bazı yüksek modernistler hangi seçeneğe arka çıkılacağı konusunda şaşırtıcı biçimde kararsızdır, bazıları ise, örneğin Yeats, tüm yumurtaları aynı sepete koymaz ve farklı seçeneklere oynar.

Modernist sanatta form, kendini bir yazgı türü gibi dayatan insandışı bir güçtür. İfade, dilde olduğu gibi, rastgele ve kendi başına bir anlamı olmayan malzelemelerin yeni düzenlenlemelerinden elde edilir. Anlamdışı, sanatta anlamın, anlamlandırmanın ve bilinçdışının koşuludur. Ama bu doğruysa, avandgard bir kez daha arkaik olana çekilir çünkü mit de anlamı kendi içinde ifadesiz olan bir doğadan çekip çıkarır. Biçimciliğin bir başka çeşidi olan demonik, tüm *froideur*'una [soğukluk, umursamazlık, sönüklük] rağmen, vahşice alaycı da olan katıksız bir zihinsel çözülüştür çünkü saf anlamda yansız olan kişilere, trajedi bile gülünç görünmek zorundadır. Leverkühn, eşit derecede entelektüel ve hicivlidir. Ancak öte yandan demonik şekilsizdir de, o, saf anlamda kaotik ve içgüdüsel olanın kararlı biçimler dünyasına zorla bir girişidir. Bu iki durum mantıksal olarak ilişkilidir: Akıl biçimcilik doğrultusunda taşlaşır taşlaşmaz, içgüdüsel yaşam duyumculuğa bürünür.

Doctor Faustus, modern çağın en büyük trajedilerinden birinin alegorisi, varlığı güme gitmiş olabileceğinden korktuğu değerlerden hiç değilse bazılarının hayatta kaldığına tanıklık eden bir yapıttır. Ancak şaşılacak derecede özetçi görüşüne rağmen, ele aldığı sorunlarla son derece alakalı bir çözümü, yani sosyalizmi yok sayar. Sosyalizm, avand-

gard bir politika şeklidir, modernizm ve soyundan farklı olarak, büyük liberal-burjuva mirasını, husumetin yanısıra övgüyle karşılar. Dolayısıyla *Doctor Faustus*'un amansızca uyuşmaz gördüğü iki düşünsel akımı bir araya getirir. En azından Marx'a göre, kapitalist çağdaki devrimci gelişimlere sıkıca dayanmayan bir sosyalizm sürekli olamaz. Mann'in romanı yazdığı döneme kadar, sosyalist umutlar, dayanacağı bu tip bir mirası olmayan Sovyetler Birliği tarihindeki gelişmelerle zaten kırılmıştı. Şüphesiz bu, Mann'in romanının bu sorun karşısında sessiz kalmasının bir sebebidir. İronik biçimde, dünyayı Avrupa'nın merkezinde ansızın ortaya çıkmış Dionysosçu bir bunamadan kurtaran, sonunda Sovyetler Birliği'yle Batılı liberal demokrasilerin birleşik cephesiydi. Zetiblom'un enteletüel kuruntularına rağmen, faşizm ve komünizm pratikte korkunç ikizler değil ölümcül hasımlar oldu ve komünizm, faşizmin yenilgisinde kahramanca bir rol oynadı.

Ancak mücadelenin olumlu sonucu, gerçeğin trajik olmadığı anlamına gelmez. Bunu anlamak için yalnızca Stalingrad'ı düşünmemiz yeter. Aynı şey Mann'in romanı için de geçerlidir. Zira bu cesur kurmacanın en son notu, özellikle umuda dair yürekli bir nottur. Leverkühn'ün kısa oratoryosunun son titrek viyolonsel notası kadar hayalî ve sesi boğuk bir umuttur bu, havadaki hayaletimsi bir çınlama ya da neredeyse duyulabilen bir sessizlik gibi. Gerçekte umut varsa, anlatıcı, onun yalnızca "umutsuzluğun ötesinde bir umut" yani çaresizliğin dışında yeşeren bir umut olabileceğini ifade eder; tüm olup biten korkunç olayları geri alamaz. Fakat en üretken trajik sanat, yalnızca buradan, yani umutsuzluğu tam olarak anlamakla, onu kabullenmeyi bir son nota gibi reddetmek arasındaki gerilimden doğar.

Demonik gizemlidir çünkü nedensiz gibi görünür. Görünürde gerekçesiz bir kötülüktür ve yıkımdan sırf yıkım olduğu için zevk alır. Ya da dedikleri gibi, öylesine/yok yere. Iago'nun Othello'ya niye bu kadar kızgın olduğunu tam anlamak zordur. Macbeth'in büyücüleri, hikâye kahramanını kör talihine sürüklemekten açık bir yarar elde etmez. Bu tür bir günahkârlık ototelik görünür, kendi içinde temelleri, amaçları ve nedenleri vardır. Dolayısıyla, Tanrı ve sanat dahil, ayrıcalıklı ve bir ölçüde az bulunur nesneler sınıfına girer. Eğer gizemliyse, bunun nedeni içyüzü anlaşılamayacak kadar derin olan bir şeyin esrarengizliğine sahip olması değil, şedit biçimde kendisi olmasıdır. *İtiraflar*'da Aziz Augustinus'un kendi gençlik dönemi hovardalığından söz ettiği gibi: "Kötülüğümün kötülük dışında bir gerekçesine sahip değildim. Günahtı ve onu sevdim."[20]

20. Aziz Augustine, *Confessions* (Londra, 1963), s. 62. Kötülük konusunda bir hayli dağınık bir

Birçok yorumcuya göre, Holocaust, demonik kötülüğün en önemli örneğidir. Dehşetinin bir bölümü, onun görünürdeki manasızlığında yatar. Dünyayı yahudilerden kurtarmayı istemiş olsaydınız bile, bunu yapmanın biraz daha az korkunç bir yolunu bulabilirdiniz. Treblinka'nın sabık komutanına sonradan sorulan bir sorudaki gibi: "Hepsini öldüreceğiniz düşünülürse (..) tüm bu aşağılamalar ve zulümlerin amacı neydi?" Ya da Primo Levi'nin sorduğu gibi: "Onları zorla trenlere sürüklemek, öldürmek amacıyla alıp çok uzağa götürmek, saçma bir seyahatten sonra Polonya'da, gaz odalarının eşiğinde öldürmek gibi bir zahmete girişmek niye? Benim konvoyumda ölen doksan yaşlarında iki kadın vardı, Fossli kliniğinden çıkartılmışlardı; onlardan biri yolculuk sırasında öldü, kızlarının onu yaşatmak için harcadığı bütün çabalar boşa çıktı. Bu kadınların ıstırabını toplu nakil ıstırabına katmak yerine, onları ölüme terk etmek ya da belki yataklarında öldürmek daha basit, daha 'tasarruflu' olmaz mıydı? İnsan elinde olmadan şöyle düşünüyor: Üçüncü Reich'ta en iyi seçenek, yukardan zorla dayatılan seçenek, en büyük ıstırabı, en büyük yıkımı ve maddi-manevi eziyeti şart koşan bir seçenekti. 'Düşman' yalnızca ölmemeli, ayrıca azap içinde ölmeliydi."[21]

Birisi çıkıp, "Naziler'in Yahudileri öldürmek için aslında bir sebebi vardı, bu sebep de onların yahudi olmasıydı" şeklinde sıradan bir açıklamada bulunabilir. Diyelim ki Yahudiler etnisiteleri nedeniyle öldürüldü. Fakat muamma olan, onların niye bu sebeple öldürüldüğüdür. Stalin ve Mao, sırasıyla milyonlarca Rus ve Çinlinin ölümünden sorumluydu ama onlar Rus ya da Çinli olduğu için öldürülmemişti. Onların ölümleri, faillerinin gözünde araçsal bir değer taşıyordu. Levi'nin deyişiyle, "savaşlar tiksindiricidir fakat onlar keyfi değildir, amaçları acı vermek değildir." Oysa Holocaust'da durum böyle gözükmez. Yahudi halkının imhasının, bu arada ideolojik bir gayeye hizmet ettiği doğrudur. *Volk*'u, onların korkunç Öteki'sini şeytanlaştırmak yoluyla birleştirmek, hiçbir surette Nazilere mahsus değildir. İdeolojik bir umacı yaratmak adına, kadını ve erkeğiyle altı milyon insanı boğazlamaya ihtiyaç duymazsınız. Immanuel Wallerstein'ın işaret ettiği gibi, ırkçılar, kurbanlarına zulmetmek için, genelde onları hayatta tutmak ister; onları yok etmekten pratik

---

denemeler derlemesi, Joan Copjec (der.), *Radical Evil* (Londra, 1996)'da bulunuyor. Immanuel Kant'a göre böylesi bir demonik kötülük-sırf kendi yararına ahlak yasasına burun kıvırmak-anlaşılmaz olacaktır. Kant'a göre her durumda bir kişi olmak, belirsiz bir şekilde de olsa ahlaklılığın istemlerinin bilincinde olmaktır; bu istemleri anlamsız bulan bir varlığın rasyonel bir temsilci olduğu söylenemez, dolayısıyla hiçbir şekilde *temsilci* olamaz. Kant'a göre kötülük özgürce/isteyerek yapılmalıdır, bu ise akla bir çeşit taahhütü önvarsayar. Bu noktayı Peter Dews'e borçluyum.

21. Primo Levi, *The Drowned and the Saved* (Londra, 1988), s. 96.

bir yarar elde etmezler.[22] Slavoj Žižek, Holocaust'un muzır bir şaka ya da alay gibi görünen hallerine dikkati çeker –kamp mahkûmları çalışmaya yürütülürken çalan mızıkalar, '*arbeit macth frei*' [çalışmak özgürlük verir] sloganı– ve bütün bir hadisenin, "sırf laf olsun diye diye icra edilmiş, bu ölçüde Kantçı anlamda 'şeytanice kötü' kavramına uyan zalim bir şaka" olup olmadığını sorgular.[23]

Bununla birlikte Žižek, bu durumu, Holocaust'u benzersiz ya da tarifsiz her kavrayışın ötesinde mutlak tarih-dışı bir Kötülük gibi gören ideolojik propagandadan ayırt etmeye özen gösterir. Nazi kampları hiçbir şekilde yalnızca bu tip kötülüğün örneği değildir, ayrıca argümanımızın bir boyutu da, bu tür kötülüğün gerçekte tam olarak kavrayış dışı olmadığıdır. "Kötülük" belli bir günahkârlık türüdür, onunla, örneğin The Final Solution'u [Nihai Çözüm], The Great Train Robbery'den [Büyük Tren Soygunu] ayırt ederiz. Bu, [kötülüğün] "maddi nedeni yoktur" anlamına gelmez. [Kötülük], zorunlu biçimde göz alıcı, Byron türü bir ruhsal seçkincilik de gerektirmez. Hannah Arendt, uzun bir süre önce Nazizm'in katışıksız sıradanlığına dikkati çekmişti.[24]

Naziler'in niye böylesi bir zalimliğe gerek duyduğu sorusuna Stangl'ın verdiği yanıt açıkça faydacıdır: "Operasyonun maddi icracılarının kim olacağını belirlemek. Onların yaptığı şeyi yapmayı mümkün kılmak."[25] Levi'nin bu yanıt ekseninde yaptığı yorumdaki gibi: "Kurbanlar ölmeden önce küçük düşürülmeli, aşağılanmalıdır, böylelikle suçluluk duygusu anlamında katilin sırtına daha az sorumluluk yüklenir." Fakat Stang'ın yanıtı döngüsel nedensellik safsatası üretir, madem öyle, onlar evvela yaptıklarını neden yapıyordu? Naziler'in bir amacı varsa bile, buna ulaşmak için kullandıkları araçlar, çılgınca ölçüsüz değil miydi? Levi, Hitler yıllarının "alabildiğine yaygın, yararsız, kendiiçinde amaç olan bir şiddet"le karakterize edildiğini belirtir; "yegâne amacı acı yaratmak olan, nadiren bir amaç taşıyan ancak kendi amacına göre hep orantısız, hep gereksiz olan bir şiddet"[26]. Levi'nin dili, bu alçak cinayetin anlatımına teslim olur: Bu "yararsız" şiddetin "yegâne amacı"nın acı yaratmak oluşu ama "nadiren bir amaç taşıması" bu amacın "gereksiz" ama ayrıca "orantısız" olması; ki bunlar tam olarak aynı şeyler değildir.

22. Immanuel Wallerstein, 'The Uses of Racism', *Londra Review of Books* c. 22, no. 10 (Mayıs 2000).
23. Slavoj Žižek, *Did Somebody Say Totalitarianism?* (Londra, 2001), s. 63-4.
24. Bkz. Hannah Arendt, *Eichmann in Jerusalem: A Report on the Banality of Evil* (New York, 1965).
25. Levi, *The Drowned and the Saved*, s. 101.
26. A.g.e., s. 83.

Ancak temel sorun kesinlikle devam ediyor. Lojistik olarak söylenirse, Holocaust zarar vericiydi, Alman savaş teşebbüsü için kullanılabilecek personel, ekipman ve kaynakları kısıtlıyordu. Ayrıca Naziler, öldürdüğü insanlardan bazılarının pratik becerilerinden askerî olarak yararlanabilirdi. Levi, SS'in kamplardan tekstil sanayiine insan saçı satmaktan büyük olasılıkla kâr etmediğine dikkat çeker; "zulüm güdüsü, kâr güdüsüne baskın çıktı."[27] Belki de, Geoffrey Wheatcroft'un belirttiği gibi, "en çetin hakikat, Shoah'ın[28] anlamsızlığıydı."[29] Nazizm'in gölgesi altında yazan Karl Jaspers, "anlamsız etkinlikten, azap vermekten ve görmekten, yıkım için yıkımdan, insana ve dünyaya duyulan çılgınca nefreti kendi horlanmış varlığına duyulan çılgınca nefretle tamamlamaktan duyulan zevk"ten söz eder.[30] Bu, demonik'in kısa ve öz bir tanımlamasıdır.

Belki de soykırımın sebebi, Naziler'in ırksal arılık arzusuydu. Peki ama niçin bunu arzuladılar? Birinin parasına el koymak için onu zehirlemenin rasyonel temeli olsa da, böylesi bir arzunun rasyonel bir temeli yoktur. Fakat, deyim yerindeyse akıl dışı temelleri vardır. Kötülüğü gerekçesiz görmek, ille de onu açıklanamaz ya da muammalı görmek anlamına gelmez. Öylesine/yok yere imha edenler, bunu yaparken tam olarak gerekçesiz değildir. Onlar yabancıları şiddetle ayırır çünkü kendi varlık bütünlüğü için onların bir tehdit ortaya çıkarmasından korkar ve şüphesiz ki bu da bir çeşit sebeptir. Varlıklarını olumsuzlama tehlikesi taşıyan grup imha edilmelidir çünkü o, kaosun ve anlamsızlığın kendi dünyalarını istilasını simgeler. Bu yabancı grup, onların kimlik merkezindeki boşluğun/oyukluğun bir göstergesidir. Böylelikle başkalarının imhası, kendinizi var olduğunuza ikna etmenin tek yolu haline gelir. Bu imha, varlık-olmayanı defederek hayalî bir kimlik oluşturmanıza imkân verir. Yalnızca başkalarını yıkıma uğratmaktan alınan müstehcen bir hazla kendinizi canlı hissedebilirsiniz. Kötülük, çevrenizdeki maddenin daha da fazlasını yaratma yoluyla varlık-olmayanı olumsuzlamaya dönük bir özyıkım girişimidir.

Tam da bu nedenle, cehennemdekilerin, azaplarından zevk aldıkları söylenir. Zevk alırlar çünkü onları canlı olduklarına ikna eden yalnızca bu acıdır. Demonikler, yokluğun ıstırabından kurtuluşu, yalnızca başkalarını yok etmekte bulan kayıp ruhlardır. Charles Maturin'in *Melmoth the Wandered*'ında kaderine terk edilmiş Melmoth, "vahşiliğini ve ümit-

27. A.g.e., s. 100.
28. *Shoah*: İbranice 'yıkım/felaket' anlamına gelen sözcük, İkinci Dünya Savaşı dönemi boyunca Yahudilerin maruz kaldığı kıyımı tanımlamak için de kullanılıyor. (ç.n.)
29. Geoffrey Wheatcroft, 'Horrors Beyond Tragedy', *Times Literary Supplement* (9 Haziran 2000).
30. Jaspers, *Tragedy Is Not Enough*, s. 101.

sizliğini başkasının acısıyla yatıştırmaya çabalayan" (2. cilt, 10. Bölüm) bir azabı bilir ama yine de kendi ıstırabını dindirecek herkese vahşice düşmandır. Demonik, bir sarhoş gibidir, alkolle o kadar tahrip olmuştur ki, yalnızca daha fazla içerek hayalî bir zindelik kazanabilir ama tahrip oldukça daha da fazla içme ihtiyacı duyar. Bu girdaba yakalananlar ölüm dürtüsünün pençesindedir. Ölüm dürtüsü, hayatta kalmaya çalışmanın kurnaz bir yolu, bizi sevgili yaşama bağlayan müstehcen bir haz kaynağıdır bu nedenle gerçeği çok fazla isteyemeyiz.

Cehennem, süreklilik değil son durum hakkındadır, yani öldürücü Yasa ve arzu çemberinden kaçamamak ve hayata dönüş mücadelesi verememekle alakalıdır. Sartre'ın düşündüğünün tersine, cehennem kesinlikle öteki değildir. Cehennem, yakayı sıyıramadığı yazgısı tarafından ipotek altına alınmış insanın durumudur, biraz meyhane belası gibi. Mutlak yalnızlık saçmalığını haizdir çünkü başıma gelecek hiçbir şey bir anlam taşıyamaz. Lanetli kişi, ıstırabı hazzına bağlı olduğu için ondan vazgeçemez ve Yasa'nın zalim sadizminden kurtulamaz çünkü bu, zaten onun arzuladığı bir şeydir. Bu nedenle ümitsizlik içindedir. O şimdiden ölümün sultası altına girmiştir; ama bu tatmin sağladığı için, dipdiri hayatta olduğu hususunda kendini hep kandırabilir. Özyıkımdan zevk alması, sadece onu ölümün bu tarafında tutar.

Öyleyse demonik, yaşayan ölünün/zombinin vampirsi durumu, yani ölemeyenlerin cehennemî halidir; çünkü William Golding'in Pincher Martin'i gibi, onlar zaten ölmüştür ama gerçeği kabullenmeyi reddeder. Kötülük çekici görünebilir ve şeytan en iyi melodilerle boy gösterebilir ama onun canlılığı sadece bayağı bir melodramdır. Şayet erdem bu kadar iştah kapatıcı gözüküyorsa, bu, bir ölçüde orta sınıfların onu, ihtiyatlılık, cinsel saplantı, kendini-bastırma ve ben bilirimciliğe indirgemesi nedeniyledir. Fielding'e göre can sıkıcıdır ama Dante ya da Chaucer'e göre değil. Thomas Aquinas'a göre, kötülük, hayat yönünden iktidarsızlıktır, yakıcı enerjisine ya da baştan çıkarıcı diriliğine kanmamak gerekir. Aquinas'ın deyişiyle, "bir şey varlık olduğu ölçüde iyidir" oysa kötülük, varlığın eksikliğidir.[31] Başka bir deyişle kötülük, diyelim ki susuzluktan ya da karanlıktan daha gerçekdışı değildir. Bu yüzdendir ki Aquinas, başka bir varlıkça belirlenmeyen bir varlığın en yüksek noktada bir hayatı olacağını Tanrı'nın sonsuz bir dirilik olduğunu düşündü. Kierkegaard, *Kaygı Kavramı*'nda, "kötülüğün tüyler ürpertici boşluğu ve hoşnutsuzluğu"ndan söz eder.[32] Ona göre, "demonik can sıkıcıdır."[33]

31. *Thomas Aquinas: Selected Writings* (Londra, 1998), s. 567.
32. Soren Kierkegaard, *The Concept of Anxiety* (Princeton, NJ, 1980), s. 133.
33. A.g.e., s. 132.

Ölümcül Hastalık Umutsuzluk'un tasviriyle, bu, umutsuzluğuna inatla sadık kalan, içinde bulundukları vaziyete neden olduğu için dünyanın yüzüne tüküren, dünyayı isyancı bir reddedişten duyacakları hazza son vereceği için kurtuluşu reddeden insanların halidir.

Bu nedenle demonik, bir çeşit evrensel somurtmadır. Ahiretin onları ıstıraptan mahrum etme arsızlığı yapabileceği fikrine hiddetle köpüren Pincher Martin gibi, avuntu, bu tip umutsuzlar için mahvolma nedenidir. Dostoyevski'nin *Karamazof Kardeşler*'inde Peder Zosima, şeytani bir talebi ilan eder: "Hayatın bir Tanrı'sı olmaması, Tanrı'nın kendini ve yarattığı kâinatı yıkması" (2. Bölüm, 6. Kitap, 3. Bölüm). Joseph Conrad'ın *Gizli Ajan*"ındaki bir anarşist karakter, hiç engel tanımayan ve zarar verilemeyen bir ölüme duyduğu inancı dile getirir. Yıkılamayacağına göre, saf olumsuzluk fethedilemez; bu bakımdan Tanrı'yı andırıyorsa, sonluluktan yoksunluğu nedeniyledir. Demonik, Almanya'daki ölüm kamplarını planlayanlar gibi, ona kendi dayanılmaz varlık-olmayışını hatırlattığı için, Yahudi, eşcinsel ve diğer kurbanlarda simgeleşmiş katışıksız varoluş gerçeğinden nefret eder. Eksiğiyle birlikte yaşamayı imkânsız bularak, arzusuna boyun eğer ve varlık-olmayanı imha etmeye yönelir. Demonik, yalnızca vekâleten ve başkasının ıstırabıyla yaşadığı için ölemez çünkü o, bir bakıma zaten ölüdür, Drakula gibi bir yaşam taklidi ve bir canavardır sadece. Fakat günâhkar da ölemez çünkü o, yok edilemeyecek kadar kıymetli olduğunu düşünür. Bu nedenle Pincher, romanın ilk sayfasında suda boğulmasını, bu inanılmaz ve haberdar olmadığı skandalı bir türlü kabullenemez.

Daha önce belirttiğimiz gibi, kötülüğün aynadaki görüntüsü, Yaradılış'tır. Bu ikisi ortak biçimde, ototelik ya da öylesine/yok yere bir mahiyeti paylaşır. Bu noktadan hareketle, Büchner'in Danton'u şu görüşü öne sürdüğünde hatalıdır: "Yaratılmış hiçbir şey, bağımsız olarak, kendi içinde temellenemez" (3. Perde, 1. Sahne). Kötü, onu rezilce saldırgan bulan masum varoluşuyla, salt kendi için varolan bir varlığa benzer. Çünkü varlığın olmak'tan, kötünün de onu olumsuzlamaktan başka bir amacı yoktur. Onun bu kadar dayanılmaz bulduğu, Yahudi'nin, kadının, eşcinselin ya da yabancının yaptığı şeyler değil, onların var olması gerçeğidir. Buna karşılık iyi insan, hayattan haz alır ve onu benimser ama bu haz araçsal bir amaca dayalı değildir. Aziz Augustinus, uçarı gençlik dönemini atlatır atlatmaz, mükâfat beklemeksizin Tanrı'ya ibadet edenlerin, bundan, daha fazla haz aldığından söz eder. Öyleyse şeytanın niye aynı anda bir melek olduğu anlaşılabilir. Şeytan sadece Tanrı'nın antitezi değil, bir parodisidir. İyi ve kötü, korkunç biçimde iç içedir, her ikisi de

eğreti ya da gündelik olandan çok, estetiğe benzer. Sanat, insanın patetik başarı mücadelesiyle alay ederek, yalnızca kişisel zevk adına var olması beklenen tek şeydir. Yeats'ın bazı görüntüsel göstergeler hakkında haykırdığı gibi, "ey, insan girişkenliğinin kendinden mütevellit alaycıları!" Fakat kötüler de insani başarılarla dalga geçer.

İyi ve kötü arasındaki bu endişe verici suçortaklığı, çocukların durumunda gözlenebilir. Çocuklar genelde işlevsel olmayan yaratıklardır –örneğin, çalışmazlar– ve tam ne olduklarını söylemek kolay değildir. Belki de bu, Oscar Wilde gibi bir estetin onları bu kadar büyüleyici bulmasının bir sebebidir. Fakat Viktoryan evanjelistlerin onları, tam da bazı modern korku filmlerinin yaptığı gibi bu kadar fesat bulmasının bir sebebi de olabilir çünkü işlevsellik alanı dışına düşen bir şey, bir faydacıya göre ahlaklılık alanı dışına da düşer. Bu nedenle Viktoryanlar, çocukların melek-gibi mi yoksa demonik mi, bir Oliver Twist mi yoksa Artful Dodger mı olduğuna bir türlü karar veremez. Elbette gerçek yetişkinler gibi onlar da tekinsiz olmaları nedeniyle fesattır ama zerre kadar onlara benzemezler.

Milan Kundera, melek-gibi'yi, gözleri fal taşı gibi açılmış idealizmin "ödü bokuna karışmış" söylemi ve gösterişli bir duygusallık olarak anlar. Melek-gibi, ahlaki söylemle ve yüksek duygulara ulaştıran kitsch'le doludur ve şüpheye ya da ironiye alerjiktir. Kundera'ya göre melek-gibi, "yaşasın hayat!" nidasıyla geleceğe doğru neşe içinde ve topluca ilerleyen, cümleten sırıtan ve alkış tutan, yüzleri nurlu ve daireler çizerek dönen kişilerdir. Geleceğe doğru bir ilerleyişin ölüme doğru atılan bir adım da olduğunun farkında değil gibidirler. Melek-gibi, kabul edilemez olanın hijyenik bir reddi, yani Kundera'nın deyişiyle, Gulag'ın atık maddelerini elden çıkarttığı septik bir tanktır. Melek-gibi'nin alanında, kalbin diktatörlüğü en üst derecede saltanat sürer; işçileri işten atan patronların, işsiz kalan bu insanların aileleri hakkında hisli görünmesinin bir nedeni budur. Bugün, melek-gibi'yi en iyi örnekleyen resmi kültür, olumsuzluğa, kirli çamaşırların dökülmesine ya da hijyenik olmayana ilişkin tedirginliğiyle Birleşik Devletler resmi kültürüdür. Melek-gibi, fazla cilalı bir gülüşe ve *Thyestes* oyununda Seneca'nın belirttiği hakikat tohumunu takdir etmeye istekli bir protokola sahiptir: "Gerçek olan tek şey acıdır; acı dışındaki her şey sadece bir mola an'ıdır ve anlamsızdır. İnsan bedeninde güven duyabileceğimiz tek şey, yalnızca ondaki yara izleridir."

Kundera, melek-gibi'yi "eksik" anlam yerine "fazla" anlamın olduğu bir yer gibi düşünür. Melekler krallığı, içinde her şeyin anında ve kasvetlice anlam kazandığı, hiçbir belirsizlik izinin hoş karşılanamayacağı

bir krallıktır. Bu, tam da dilin otoriteryan bir aşırı erginlik taslamaya başladığı, her şeyin berbat şekilde okunaklı ve şeffaf olduğu resmi ideolojinin iyimser dünyasıdır. Kundera burada, özellikle ikliminde yetiştiği neo-Stalinizm'i yâd ediyor. Ancak her şeyin ışıl ışıl sergilendiği bu basık ve iki boyutlu dünya, söylentilerle, imalarla, hikâyesel ipuçlarıyla dalga dalga yıkanmış, ihanetlerin fısıldaşdığı bir dünyadır. Hiçbir şey tam göründüğü gibi değildir ve sürekli bir şifre çözme çabası harcamak gerekir.

Kundera, *Kniha smíchu a zapomnění*'de[34], komünist Prag'ın ortasında hasta olan bir Çek'i anlatır. Bir yoldaş Çek, hastanın yanına yaklaşır, başını sallar ve mırıldanır: "İşte, şimdi demek istediğini anlıyorum." Buradaki espri, tesadüfi, sıradan bir olayın, anlamlı bir belirti gibi okunmasıdır. Komünizm döneminde kusmak bile, anında sembolik bir değer üstlenmelidir. Hiçbir şey tesadüf olamaz. Bu ruh halinin en uç biçimi, paranoyadır. Paranoyada, en gündelik/gelişigüzel gerçeklik parçaları, ardında büyük bir hikâyeyi gizleyen alametlere dönüşür. Kundera'nın Sovyet dönemi Çekoslavakya'sında, bir anlamın kasıtlı olup olmadığı, diyelim ki, eşinizin eve geç gelmesi, patronun günaydın dememesi ya da şu arabanın son on kilometredir sizi izlemesinin vahim bir anlam taşıyıp taşımadığı, tam olarak netlik kazanamaz.

Kundera'ya göre bu halin karşıtı, "çok fazla" anlam yerine, "çok az" anlamın olduğu demonik'tir. Belki de Kundera'nın melek-gibi ve demonik ayrımıyla, Lacan'ın Sembolik ve Gerçek ayrımı arasında bulanık bir paralellik kurulabilir. Eğer melek-gibi, anlam konusunda çok resmiyse, demonik de çok kiniktir. Elbette bu bir değer niteliği taşıyabilir. Demonik, melek-gibi'nin fiyakasını bozan, onun mucizevi dünyasını delerek boşa çıkaran alaycı kahkahanın gıdıklamasıdır. O, bir tür eğlence ve bir çeşit yabancılaşmadır, şeylerin bildik anlamlarından ansızın yoksun bırakılmasından çıkar. *Kral Lear*'ın komik alt metnidir; Lear, düğmeleri çözülmediği için üzerindeki bu yapmacık şeylerden kurtulamaz ya da Gloucester, hayalî Dover kayalığından yalnızca yerde sürünerek hayatını sona erdirmek için dramatik biçimde atlar. Trajik ciddiyet havasını esaslı biçimde söndüren bu sahteliği açığa vurucu tarzı, Yunan tragedya gösterisine eşlik eden satir oyununda buluruz. Günümüzde demonik, boynuzlu başını postyapısalcılık kılığında kaldırdı ve her zamanki ikircikli tepkiyle karşı karşıya kaldı: O, banliyö diyanetlerini sorgulayan canlandırıcı bir kuşkuculuk mudur yoksa metafizik bir nihilizm mi? Anlamın mutlak olmadığı savını, anlamın yokluğu önerisinden ayırt etmek, hiç de kolay değildir.

34. *Gülüşün ve Unutuşun Kitabı*, Çev. Erhan Bener, Can Yay., 2011.

Demonik, ilişki ve olayların zalim okunaklılığından süreksiz bir kopuş, yıkıcılığımız anlam kapsamına girmeden önce varolan kayıp bir masumiyet alanıdır. Çoğu masumiyet alanı gibi mezarlıktan uzak değildir bu nedenle Kundera onu ölüm dürtüsüyle ilişiklendirir. Dostoyevski'nin *Karamazof Kardeşler*'inde şeytan, rolünü İvan Karamazof'a şöyle anlatır: Tanrı'nın yaratttığı bu kâinatta bir çeşit sürtüşme ya da olumsuzluk görevi görmek, onu hayatta tutmak ve saf bunaltıyla kuruyup gitmesini engelleyen ters bir etmen olmak. Aksi takdirde dünyanın fazlaca sütliman olacağını, "yalnızca bir şükür ayini"ne döneceğini belirtir. Şeytan, kendini İvan'a şöyle tanımlar: "Ben denklemin bilinmeyeniyim"; onsuz bir düzenin olmayacağı, her şeyin sona ereceği "zorunlu bir olumsuzluk" (4. Kısım, 11. Kitap, 8. Bölüm). Jacques Lacan, Gerçek'i benzeri deyilerle açıklar: Sembolik düzen içinde yer alıp, onun işlemesini sağlayan, ters, çığrından çıkmış bir etmen; ve inatçı Gerçek, müstehcen ölüm dürtüsü hazzı olduğuna göre, onun demonik'le bağlantısı, tipik biçimde Dostoyevsky'deki hayalî güzergâhtır. *Doctor Faustus*'un cehenneminde, azap yüz kızartıcı hazla, ıstırabın acılı çığlıkları arzu iniltileriyle birbirine karışır.

Melekler, demonlar'ın kuşkucudan ziyade kinik olduğunu görebilir; fakat demonik, kibirliyle dalga geçen bir soytarılık olduğu halde, onda amansız bir kötü niyet de vardır. Çünkü *Doctor Faustus*'un şeytanı, kahkahasının "şeytani alaycı bir ruh hali" "feryat, acılı çığlık, haykırış, sızlanma, inleme ve cırlama"nın "cehennemî bir cümbüşü (...), parterin[35] alaycı, neşeli kahkahası" olduğunu anlatır (s. 378). Cehennem, acının ve alayın bir bireşimidir. Melek-gibi'nin aşırı anlamıyla dehşete düşen demonik, tüm değerleri şekilsiz bir dışkı düzeyine indirgeyerek, nihilizme doğru alabora olur. Şeytani feryat –"Ey şeytan, iyiliğim sen ol!"–, en azından ahlaki ayrımları, tersine çevirirken korur; oysa Kundera'nın ifade ettiği saf kinizm, insanların enayiliği ve onların yıkılmaz değerlere sahip olduğuna patetikce inanma eğilimleri karşısında attığı kahkahaları gizleyemez. Demonik için değer sadece bir hiledir bu nedenle de onu tahrip etmeye çalışır. Mülayim, ödü bokuna karışmış melekler tarafından dayanılmaz ölçüde öfkelendirilen demonik, onların yapmacık yüksek düşünceliliğindeki foyaları ortaya çıkarmaya onulmaz bir istek duyar. Ancak yaptığı tek şey, aslında değeri ve anlamı yuhalamaktır. Bu dünyanın Iago'ları, Othello'ların hantal, şişirilmiş söylemine tahammül edemezler. Bu alayişli görüntünün gerisinde mutlak bir anlamsızlığın, boş bir bakışın, tasavvur edilemez dehşetli bir yokluğun gizlendiği-

35. *Parter*: Tiyatro, sinema vb yerlerde, sahnenin bulunduğu ilk kat ve burada bulunan koltuklar. (ç.n.)

ni düşünür, dolayısıyla onu teşhir etmekten sadistik bir haz duyarlar. Kıdemli faşist örgütlenme dizileri dışında, bu, son derece ender rastlanan bir ahlaki durumdur; fakat Holocaust'un gösterdiği gibi, salgın bir hastalığa da dönüşebilir. Trajik sanatta örneği çok azdır. Moral bozucu biçimde Dante'nin cehennemi, demonyaklarla değil, her zamanki mutat zanlılarla, yani hainlerden, zamparalardan, açgözlülerden, kâfirlerden ve riyakârlardan oluşan bir kalabalıkla iskân edilir.

Öyleyse demonik, değer karşıtı olmaktan ziyade, değerin anlamını görmekten âciz olandır; o, bir sincap cebirsel topolojinin anlamını ne kadar anlayabiliyorsa, değeri ancak o kadar kavrayabilir. Demonik'in iğrenç bulduğu, şu ya da bu değer değil, bütün bir saçmalığıyla değer meselesidir. Bu, görünürdeki çelişkiyi –hem Sade'a hem de Baudelaire'e dadanan çelişkiyi– çözer: Kötülük, var olmak için değere ihtiyaç duyar fakat diğer taraftan da değere inanç duymaz. Baudelaireci Satanizm muhakkak ki ironik olmalıdır çünkü bir kötülük *ürpertisini*, bütünüyle saymaca olduğunu bildiğiniz ahlaki kodları çiğnemekten nasıl elde edebilirsiniz ki? Bununla birlikte demonik, ürpertisini kötülüğün gerçekliğine duyulan cüretli bir inanıştan değil, tam da değeri bütünüyle saymaca göstermekten elde eder. Kötülük, onun inandığı son şeydir çünkü bu, iyi'ye itimat etmeyi gerektirir. Günahkâr olmak, erdemliyle aynı koşulları paylaşmaktır oysa demonik, bir şeyin gerçekte iyi ya da kötü önemli olabileceği aldatmacasıyla çileden çıkar. Vladimir Nabokov'un *Kamera Obskura* adlı romanının tatsız karakterlerinden birinin belirttiği gibi: "Belki de onda tek gerçek olan şey, doğuştan gelen ve şimdiye kadar sanat, bilim ya da duygu alanında yaratılmış her şeyin yalnızca zekice tasarlanmış bir hile olduğuna duyduğu inançtır." Goethe'nin Mefistofeles'i, yani "sonsuz şekilde yadsıyan" bir ruh, şuna inanır: "Dünyaya gelen her şey/değersiz olduğuna göre, yıkılmaya uygundur" (1. Kısım, Faust's Study (i)).

Demonik'i alaycı bir gazaba sürükleyen, insan varlığının müstehcen tıka basalığı ve kendi metanetine duyduğu kibirli inançtır. Bu nedenle Şeytani'nin, burjuvazinin duygusuz azametiyle alay eden bohem sanatçılarla Baudelaire tarzı gizli bir anlaşması vardır. Değer'i son derece ayırtılı bir ölçek üzerinde derecelendiren bir dünyanın havasını boşaltan demonik, bu eşsiz özdeşlikleri dışkının sonsuz aynılığına çökerterek, ironik biçimde saf bir özdeşliğe sürüklenir. Melek-gibi'nin eşsiz aurasını yıkarken, Kundera'daki modeli seks cümbüşü olan bir sonsuz mekanik yeniden üretime yakalanır. Aynaların çölünde sonsuzca yinelenen erotik aşk garabetinde curcunalı biçimde komik bir şey vardır. Tek bir alana doluşmuş hırpani çıplak bedenlerin görüntüsü, Kundera'ya göre

bir gaz odası imgesidir de. Eşsiz olan bir şey, şüphesiz bir put, bir fetiştir fakat nesnelerin mübadele edilebilirliği alternatifsizdir. Eğer bedenler karnaval uğruna mübadele edilebiliyorsa, Nazizm ve Stalinizm uğruna da mübadele edilebilir. Burada, soytarılık ve kinizm, "çok az" ve "çok fazla" anlam, açığa çıkarmak ve imha etmek, dışkımsı aynılık ve fetişleşmiş farklılık arasındaki ipince bir çizgi üzerinde hareket ediyoruz. Klasik komik üslupta özenle teşvik edilen kültürel ayrımların aksine, insanın biyolojik doğası müştereken paylaştığımız şeyleri anımsatır; ama özdeşlik/kimlik, aynı zamanda bir ölüm biçimidir. Cehennemde her şey sonsuz aynıdır. O, şiddetli ıstırap verir ama herkes orada günahkârca ateşte kavrulduğundan değil, cehennem dayanılmaz can sıkıcı olduğu için. Cehennem bir işkence odası değil, bitmek bilmeyen bir kokteyl partisidir.

O halde sorun, "çok fazla" ve "çok az" anlam arasındaki çizgiyi nasıl adımlayacağımız sorunudur. Söz söylemek üzere ağzımızı açtığımız her defasında geçtiğimiz bir çizgidir o çünkü söylediklerimiz daima "çok fazla" ya da "çok az" anlam taşır. Freud, anlamsız olanı, anlamın kökenindeki yalancılık olarak düşünmüştü; fakat anlam aşırı bir şeydir de çünkü bir gösteren, hep kastettiğimizden daha fazlasını gösterir. Ayrıca bildirdiğimiz anlam, sırf onu bildirme edimiyle bile yoğunlaştırılır. Anlam fazlasıyla onun eksikliği arasında, fazla melek-gibi'yle fazla demonik arasında askıda yaşarız, bu haller birbirinin aynadaki görüntüsüdür. Örneğin, toplumlar demonik olanın yarığını kapamak için melek-gibi'ye ihtiyaç duyar. Melek-gibi'nin ya da ideolojik olanın alanında, her bir bireyin eşsiz değerini olumlarız: "Ben Willy Loman'ım, sen ise Biff Loman'sın!" Ancak piyasa alanında bu bireyler, dışkımsı bir aynılıktır, kayıtsızca mübadele edilebilir: "Babalık! Ben beş para etmez biriyim ama sen de öyle!"

Öyleyse kötülüğün iki yüzü var gibi görünüyor. Bir yanda olumsuzluğu olumsuzlamak; adı olmayan ve birinin anlamsızlığını gösteren (yahudi ya da müslüman diye çağrılan) sümüksü bir maddeyi imha etmek arzusu vardır; diğer yanda kendi temelsizliğini yadsıyan varlığın müstehcen doluluğunu yok etme dürtüsü vardır. Bunlara takriben, kötülüğün melek-gibi ya da demonik biçimleri denebilir. İlki varlığındaki eksiği bastırır, diğeri ondan zevk alır. Nazizm'in bu iki biçimi birleştirmiş olması önemlidir; o, "ödü bokuna karışmış" bir söylem türüyle, sahte bir dirimselcilikle, özleşmeci bir idealizm ve sahte ontolojilerle çeşnilenmiş ama ayrıca kendini tüketen bir yıkıcılığa da boğulmuş bir biçimdir.

Demonik/Melek-gibi ayrımının solcu bir eş değeri vardır. Sol-kanat oyuncuları, ya sert, kuşkucu, kirli çamaşırları açığa vuran demonlar ya

da olumlayıcı, ütopyacı, hümanistik meleklerdir. Demonlar, çelişkiyi, iktidarı, gizemleri açığa vurmayı, olumluluğun sahteliğini ve sürekli yorumbilgisel bir uyanıklık ihiyacını vurgular. Melekler, topluluğu vurgular, çatışmayı zorunlu ama üzücü görür, ortak anlamları küçümsemek yerine onlara saygı duyar, adil bir geleceği ise halihazırda etkin olan değerlerin genişletilmesinde görür. Raymond Williams ve Jürgen Habermas bir melek; oysa Michel Foucault ve Jacques Derrida demonik'tir. Bu ikisini birleştiren, türüne az rastlanan bir solcudur: Edward Thompson mükemmel şekilde ikili oynadı. Demonlar, şimdi ve gelecek arasındaki süreksizlik üzerinde dururken, melekler bu bağlamda fazla evrimcidir. Demonlar, şimdiki zamana karşı fazla kuşkucudur oysa melekler, ona karşı daha duyarlıdır.

Fransızlar'ın demonik üzerinde belli bir mülkiyet hakkı iddiası vardır. Sadece ölümcül bir oyun zevki adına başkasının duygularıyla oynamak, *Les Liaisons dangereuses*'ün yanısıra, Stendhal'in hikâye kahramanlarının da uğraşıdır ve Şeytani hırıltı Baudleaire'in şiiriyle yeniden patlak verir. Şeytan'ın bir Parisli olduğundan çok az kuşku duyulabilir fakat tuhaf bir Alman sureti de vardır: Schiller'in *Die Räuber*'inde [Haydutlar] Fritz von Moor, kasıtlı olarak kötülüğü seçen bir kişiliktir. Sartre'ın *Le Diable et le Bon Dieu* [Şeytan ve Yüce Tanrı] adlı oyununun karmaşık hikâye kahramanı Goetz, eşit derecede estetikçi bir iyilik kültüne çevirmeden önce, kötülüğü kötülük için destekleyen bir Alman generaldir. Oyun, geç-modernitenin merkezinde geçen gelişmiş bir metafizik dramadır; fakat Otuz Yıl Savaşları'yla tarihsel bir bağlamda yer alması onu daha da inandırıcı kılar. Goetz, kendini açıkca demonyak ilan eder ("Kötülüğün yaşama sebebim olduğunu anlamıyor musun? (...) Kötülük uğruna kötülük yapıyorum" (1. Perde, 2. Sahne) ve sırf herkes ondan esirgemesini istedi diye şehri yakıp yıkmaya karar verir. Oyunun onayladığı halk lideri Nasti'nin stratejik şiddetinin aksine, Goetz'in şiddeti bütünüyle uluortadır. Kötülük seçkinci bir olaydır; zor olması nedeniyle yapılır ve nadideliği ona değer kazandırır.

Goetz, Graham Greene'nin *Brighton Rock*'unun Pinky'si ya da Golding'in Pincher Martin'i gibi, sevilmekten duyduğu dehşetle, Tanrı'nın bağışlama takdirine tek tümceyle yanıt verir: "Sevgine sıçayım!" Demonik, sevgiyi kendi varlık-olmayışına yönelik şiddetli bir tehditmiş gibi deneyimler çünkü sevgi bir değer ve anlam biçimidir, bu yüzden Martin, Tanrı'nın sevgisinin merhametsiz "kara yıldırımı"yla çarpılır. Bu dehşet verici sevgi türü, geleneksel söylemde cehennem ateşi olarak bilinir. Goetz gibi Martin de bilir ki, nihai özgürlük, o istemediği sürece Tanrı'nın asla onu bağışlamayacak olması gerçeğidir bu

nedenle, bir Yaradan'a tamamen kendi kudret alanı içinde sahiptir. Goetz, kötülüğü son derece önemser çünkü kötülük, Tanrı yaratacağı her şeyi yarattıktan sonra, yaratabilmesi için insanlığa bıraktığı tek şeydir. "İnsan" der Goetz, "kendi içindeki insanı imha etmek ve gecenin devasa karanlık bedenine, bir kadın gibi açılmak için yaratılır" (3. Perde, 9. Sahne). İşin garibi, *Übermensch* de bir harem ağasıdır ve cinsel ilişki burada da bir ölüm dürtüsü hazzıdır. Goetz'a göre, Tanrı onun katliamlarına engel olmadığına göre, dolaylı olarak bu katliamları onaylıyor olması gerekir, öyleyse günahkârlar, onun ikiyüzlüce arkasına gizlendiği bir araçtır: "Sana teşekkürler ey Tanrı'm. Irzına geçilmiş kadınlar, kazığa vurulmuş çocuklar, kafası kopartılmış adamlar için, teşekkürler" (1. Perde, 3. Sahne). Goetz'un spekülasyonuna göre, onun sayesinde "Tanrı kendisinden iğrenir" öyleyse bir ihtimal, günahkârlar tanrısal bir mazoşizmin aracıdır. Ya da belki kendi varlığıyla dolu olan Tanrı, hiçliği kavrayamaz ve bu ölçüde masumdur. Şayet Tanrı masumların acı çekmesine izin veriyorsa günahkârların elinde demektir, o halde tanrı-gibi olması gerekenler onlardır, dolayısıyla kötü, yalnızca iyinin canavarca bir şeklidir.

Gördüğümüz gibi, iyi ve kötü beraber bulunur ve şeytan mütedeyyin bir mümindir. Islah olan Goetz, Tanrı'ya şöyle seslenir: "Burada, kötülük yaptığım eski iyi günlerdeki gibi, gene yüz yüzeyiz" (3. Perde, 9. Sahne). Kibirlice senli benli olmaktan hoşlanır; Tanrı'nın, onun marifetlerine müstahak tek düşman olduğunu bildirir. Şu halde, kötülüğün sıradan ve iyiliğin kıt bir şey olduğuna bir kez ikna oldu mu, Goetz'un tabiiyetini değiştirerek, kendini kırbaçlamaya/cezalandırmaya dayalı bir duygusallık kültüne geçiş yapması gerekir, bu ise, onun sergileyebileceği en iyi Hıristiyan erdem parodisidir. Kendini aşağılamanın bu övüngen şekli, sonunda Goetz'in daha önceki kötülüğü kadar insan hayatının bir yıkımı olup çıkar. Goetz'in özgeciliği, Shakespeare'in Atinalı Simon'unun özgeciliği gibi, egoizmin dolambaçlı, sinsi bir biçimidir. Fakat en azından Goetz, sonradan fark ettiği gibi, tabiiyetteki bu görünür kaymalara rağmen, sürekli kendine ve berbat egoizmine bağlı kalmaya devam eder: "Kendine sadık ve yalnızca bir piç olarak kaldın" (3. Perde, 10. Sahne). Hakiki bir piç olmak, kendini aldatan bir aziz olmaktan daha iyidir.

George Eliot'un *Middlemarch*'ında, Will Ladislaw'ın Doorothea Brooke'a verdiği nasihatte olduğu gibi, insan "duygudaşlık fanatizmi" ne dikkat etmelidir. Kötülük estetikçiliğinin bir neticesi, araçsal eylemi kötülük kadar küçümseyen bir sahte ütopya, yani cennetin krallığının burada ve şimdi olabileceği şeklindeki duygusal inançtır. Gerek kötülük, gerek sahte ütopya politikaya karşı isteksizdir oysa devrimci Nasti,

sahte sevgiye karşı tek alternatifin militan nefret olduğunu, iyi bir toplumun, şiddetli bir adalet savaşımından geçerek doğacağını savunur. Kötü ve ruhsal seçilmiş, faydayı küçümseyişleriyle birbirine benzer: Goetz gibi sahte peygamberlerin bildirimi, Nasti'nin ifadesiyle şudur: "Dünya mahvolsa da, doğru bildiğim şeyi yapacağım" (2 sahne, 4. Perde). Lacan'a göre bir kadın kahraman olan Antigone, Nasti'ye göre politik olarak sorumsuz bir egoisttir. Yine de sonuçları itibariyle bu amirane küçümsemeye tek alternatif, cesetler yığını üzerinden özgürlük krallığına tırmanmaya hazır bir politik çıkar yoldur.

Gerçekte Goetz, fena halde yolunu şaşırmış bir sol-kanat bohemdir, onun vasıtasıyla Sartre, övgüye değer bir samimiyetle kendine duyduğu inancın kusurlarını irdeler. Aslında Goetz'in arzuladığı iyi ya da kötü olmak değil, "insan dışı" olmak, yani kötü niyetin ve ayaktakımı uymacılığının alanı dışında kalmaktır. Sonunda Goetz, Tanrı'yı reddetmek ve sadık bir Sartrecı varoluşçuya dönüşmek yoluyla, kötülüğünün iyiliği kadar Tanrı'yı önvarsaydığını fark ederek, kendini kurtarır. Şimdi, kendi varoluşunun sorumluluğunu üstlenenen Goetz, insanlığın özgürleşmesi ya da katliamı ve amansız bir öngörüyü gerektiren bir amaç uğruna, Nasti'nin yanında mücadeleye katılır. Onun varoluşçu tiyatrodaki ayna görüntüsü, Albert Camus'nün korkunç Caligula'sıdır; Caligula'nın tek mutluluğu, kötü niyet ve başkalarını aşağılamaktır; "hayatı boyunca hasta bakıcılık yapan ama cezasız kalmış bir caninin tarifsiz sevincinden şeytanca zevk duyan bir adamın muhteşem tek başınalığı; kalben arzuladığım mutlak yalnızlığı en sonunda mükemmeleştirecek biçimde (..) insan hayatlarını paramparça eden hakikatsiz mantık" (4. Perde). Goetz gibi Caligula, varoluşçu kahramanın tüyler ürpertici bir parodisidir, öğretinin yumuşak karnını açığa vurur. Şayet özgürlük mutlak ve değer keyfiyse, önemli olan erdemden ziyade sahicilikse, sadece yıkmak ve kırıp geçirmek neden olmasın?

Sartre dramasının trajik gerilimleri, metafizik olduğu kadar da politiktir. Yaşanan günle sınırlı olmayan düzenleyici bir "iyi" kavramı olmaksızın, adalet adına dövüşemezsiniz, peki ama, yaşanan gün, nasıl olup da ona kurban edilmeyecek? Ütopyacının kabul ettiği gibi, adil bir toplum, başlı başına bir amaçtır; peki ama, bu toplumu güvenceye almak için ister istemez araçsal ve ahlaki olan tehlikeli bir eylemle onu baltalamamak ne ölçüde mümkündür? Böylesi bir dünya adına mücadele edenler, onun erdemlerini örneklendiren son insanlar olabilir, Bertolt Brecht'in 'To Those Born Afterwards' şiirinde belirttiği gibi: "Ah, yeryüzünü dostluğa hazırlamaya çalışan bizler ki/Dost olamadık kendimize." Ya da *Les Justes*'te [Adiller]Camus'nün devrimcilerinden birinin

vurguladığı gibi: "Dünyada bir samimiyet var ama o bize uygun değil" (3. Perde). Raymond Williams'ın *Second Generation* adlı romanında, bir işçi sınıfı eylemcisi şöyle der: "Mücadeleden öğrendiğimiz duygular bize barışı yasaklıyor (..) İyi bir toplumda, belki de en kötü insanlar bizler olurduk" (18. Bölüm). Sartre'ın oyunu, Williams'ın haklı olarak trajik gördüğü bu ikilemi, iyinin ototelizmini kötünün egoizmiyle etkili biçimde eşitleyip, her ikisini de devrimci pratik adına ortadan kaldırarak çözer. Bu inandırıcı hamleyi yapmak için, şüphesiz ki bu ikili yeterince müştereğe sahiptir. Ama bu da bilinen bir söylemsel taktiktir: Olmayacak bir şeyi kovalayan romantik ütopyaları unut gitsin, sen somut mücadeleye bak! Yine de hangi değerlerle bu mücadeleye önayak olmak istendiği, ne tür araçların ona uygun olduğu ya da böyle bir davanın pragmatizmden ve faydacılıktan nasıl farklılık gösterdiği gibi sorular, ahlaki bağlamda sorulmak zorundadır.

Demonik başkalarını eğlence olsun diye kırıp geçirir ve bu, iyi ki ender rastlanan bir durumdur. Laclos'un *Les Liasions dangereuses*'ünün Valmont'u ve Marquise de Merteuil'ü, bu konuma uygun önde gelen yazınsal rakiplerdir. Lermontov'un *Zamanımızın Bir Kahramanı*'nın gösterişçi hikâye kahramanı Peçorin, başkalarına kötülük etmekten duyduğu zevk ve onları yalnızca kendi egosu için araç olarak kullanmasıyla, bu sıra dışı türe aittir. Peçorin, tıpkı şeytan gibi, vaktiyle gençlik düşleriyle dolu ama şimdi inancı yitik olan bir idealisttir. Tanrı'ya sofuca inanç duyduğu halde, zulümden sadistik bir haz elde eden Shelley'in Kont Cenci'si, buna benzer bir diğer şeytani figürdür. Sade'ın kötülük kültüne göre, nihai sapkınlık, ihlalin ihlali ve yıkım kaynaklarının yıkımı olabilir. Fakat bu imkânsız olduğuna göre, demonik arzu tatminsiz kalmak zorundadır. Biraz da bu nedenledir ki, nihai bir sapkınlık arayışında olan Sade'ın olağanüstü tekdüze metinleri, ölüm dürtüsünün zorlayıcı yinelemesiyle birbirini izleyen cinsel mübadeleler nakleder. Fakat bu sapkınlık anlaşılabilir oldukça nihai olamaz. İnsanın kendine ve başkalarına sürekli zarar vermesi, anlamsız bir Doğa'nın sınırlamalarından kurtulup, her şeyin mübah olduğu ve hiçbir şeyin değer taşımadığı bir boşluğa girerek onun karşısında zafer kazanmanın tek yoludur.[36] Fakat Dostoyevski'nin İvan Karamazof'unun anladığı gibi, bu, kusursuzca yararsız bir özgürlüktür: Eğer ihlal hiçbir şeyin önemli olmadığını gösteriyorsa, bu, ihlal edimini de kapsamalıdır. O, bir *épater le bourgeois* [burjuvaziyi serseme çevirmek] kampanyasında yararlı bir silah olarak, yalnızca bir propaganda değerine sahiptir.

36. Önemli bir felsefi yorum için bkz. Timo Airaksinen, *The Philosophy of the Marquis de Sade* (Londra, 1991).

Bu, türüne az rastlanır bir ruh hali olsa da, onun kötü-olmayan versiyonu son derece sıradandır; aslında bir özyıkım ya da sadomazoşizm şeklindeki ölüm dürtüsünden başka bir şey değildir ve Freud'a göre bu dürtü, tüm insani varoluşun "şeytanlı" kurucusudur. Freud, insan öznesinin merkezinde, sonradan sadistik bir saldırganlıkla dışa yönelen ilkel bir mazoşizmi tanımlar. Şayet organizma kendini yok etmeyecekse, bu içgüdünün dışarıya yönlendirilmesi zorunludur; fakat aslında yalnızca zorunlu değil yapıcıdır da çünkü ölüm dürtüsü sonradan doğaya egemen olmak ve uygarlığı biçimlendirmek üzere, *Eros*'un yüceltilmiş bir formuyla kaynaşır. Başkalarını yok etmek, kendimizi imha etmekten kurtuluşumuzdur.

Bu, August Strindberg'in azap tiyatrosu için de geçerlidir. Örneğin, Jean ve Bayan Jule ilişkisi, tarafların sapkın bir haz elde ettiği ve her iki taraf için de öldürücü olan bir iktidar savaşını temsil eder. Jean ve Jule'un birbirinden duyduğu tiksinti, birbirlerini sürekli aşağılamaları, bir bakıma müstehcen hoşlanma duygularını kamçılar. Sıra dışı olan, birinin zevki adına başkalarının gerçekten yok edilmesidir; bunun metaforik uyarlaması, genel modern düşünce bağlamında insan ilişkisi olarak bilinir. Ama sadece modern düşünce bağlamında değil. Acı ve hazzın yakınlığına dikkati çeken Sokrates'in Aisposçu tarzda yaptığı spekülasyona göre, Tanrı, ebedi didişmelerini engellemek amacıyla onların başlarını birbirine bağlamış olabilirdi.[37] Eğer John Dryden'in mükemmel trajedisi *All for Love,* Shakespeare'in *Antonius ve Kleopatra*'sı kadar zorlayıcı değilse, bunun nedeni, diğerinden farklı olarak Shakespeare'in oyununun, karmaşık bir sapkınlık anlayışını ve çözülmeden duyulan bir hazzı içermesidir. Franco Moretti jakoben trajediyi, ölüm dürtüsünün *jouissance*'ına kölelikle, "en derin arzusu unutulmak olan bir dünya" şeklinde tanımlar.[38] Middleton'un *The Changeling*'deki son derece sapkın Beatrice ile De Flores ilişkisi, bir başka ev sahibesi/uşak yasak aşkına, *Miss Julie*'ye[39] yol gösterir ve Edward Albee'nin *Who's Afraid of Virginia Woolf'tan?'ı*[40] oyunu bazı farklılıklarla yineler.

Strindberg, *Matmazel Julie*'ye yazdığı önsözde, "yaşam zevkini" nasıl hayatın zalim ve kudretli çelişkilerinde bulduğunu yazar. *The Dance of Death*'da Alice ve Kaptan benzer şekilde çelişik duygular taşıyan bir ilişkiye kilitlenir, tek tatmini birbirlerine verdikleri acıda buldukları için ayrılamazlar. Oyunun ifadesiyle, onlar "cehennemde"dir. *A Dream*

37. Plato, *The Last Days of Socrates* (Londra, 1993), s. 110 ve 112.
38. Franco Moretti, *Signs Taken For Wonders* (Londra, 1983), s. 81.
39. *Matmazel Julie*, Çev. A. Çalışlar, Z. Avcı, Mitos Boyut Yay., 2004.
40. *Kim Korkar Virginia Woolf'tan*, Çev. Tuncay Birkan, Kabalcı Yay., 1993.

Play'daki hukukçunun belirttiği gibi: "Aynı anda herkesin birbirine azap verdiği bir yaşam! Bir kişinin hazzı, bir başkasının acısı!" İmdi, aşk ilişkisi diye bilinen ilişkiye daha yakından bakılabilir. Freud'un hüzünlü biçimde belirttiği gibi, "iki insan varlığı arasındaki yalın, doğal aşka, günümüzün uygar dünyasında artık yer yoktur."[41] Ancak bir tragedyanın sorunsalı, sadece sahnede aşk ve ölümü birlikte örerek göstermek değildir. Benzer şekilde oyun, izleyicide ikircikli bir tepkiyi harekete geçirir. Bu bağlamda izleyici, bir büyülenme ve rahatsızlık birleşimiyle, sahnede dışavurulmuş gördüğü ölüm dürtüsünün ondaki temellerini ifade eden bir eylemle karşılaşır.

Politik olarak söylenirse bu, bütünsel yıkımdan alınan sapkın bir haz ya faşizmin ölüm kültüdür ya da Conrad'ın *Gizli Ajan*'ında[42], zamanı ve maddeyi infilak ettirerek, tarihi sil baştan yeniden başlatmayı isteyen deli profesörde simgeleşen anarşizmin en uç bir türüdür. Onun manevi meslektaşı, aşağılık ve politik olarak tehlikeli proleteryayla birlikte dünyayı yıkıp yeniden kurmak için yanıp tutuşan, Zola'nın *Germinal*'inin mağrur, püristik devrimcisi Souvarine'dir. Daha sonra göreceğimiz gibi, Thomas Mann'in cizvit Marksist Naphta'sında benzeri bir ultra-solcu mutlakçılık vardır. Büchner'in dramasındaki bezgin Danton da, dünyayı tiksindirici biçimde tıka basa dolu bularak, maddenin orgazmik bir imhasını hayal eder: "Hiçlik kendini öldürdü, kâinat onun yarasıdır" (3. Perde, 7. Sahne). Nesneler sadece hiçliğin saf kusursuzluğundaki çatlaklar veya düzensizlikler ya da sonsuzluk üzerindeki sıkıcı lekelerdir. Danton şöyle der: "Toprağın *altında* rahatına bakmak, üstte nasırlanarak koşuşturmaktan daha iyidir."

D.H. Lawrance'ın *Women in Love*'ındaki Birkin, politik ölüm dürtüsünün bir başka örneğidir. İğrenç yaşam-gücü ürünleri azalsın diye, insanlığın sona ermesine özlem duyar. Birkin, romanda küçük Afrika heykelciğiyle simgeleşen nihai çözülme ve dağılma fikrinden sapkınca etkilenir. Fakat bir taşla parçalamaya çalıştığı sudaki ay görüntüsü inatla yeniden düzelir, tıpkı *Gizli Ajan*'da anlatılan, Greenwich Rasathanesi'nde, yani dönen dünyanın hareketsiz noktasındaki bir bomba patlamasından artakalan Steive'nin infilak etmiş bedenine ait izler gibi. Madde öyle kolayca yok edilemez, o, bilim kurgu edebiyatının sümüksü maddesi gibi, birinin iz bırakmadan onu gömmeye yeltendiği uçurumun kenarından aşağıya sessizce süzülür. Cennet kurulacaksa, bu yalnızca el vermek zorunda olduğumuz kırık dökük tuğlalarla yapılabilir. Yine de hiçbir şey

41. Sigmund Freud, *Civilization and Its Discontents* (Londra, 1930), s. 77 [*Uygarlığın Huzursuzluğu*, Çev. Haluk Barışcan, Metis Yay., 2011].
42. *Gizli Ajan*, Çev. H. Fehmi Nemli, İletişim Yay., 2011.

bütünsel bir yıkım fikrinden daha esrikçe yaratıcı görünmez çünkü bu yıkım, politik bir konum oluşturmaya ya da bir sanat yapıtı üretmeye kıyasla dünyaya çok daha somut bir farklılık getirir. George Sorel ve Patrick Pearse'den W. B. Yeats ve faşizmin savunucularına kadar ölüm dürtüsü politikası, tıpkı yeni bir hayat yaratmak adına uyuşmuş bir banliyö uygarlığına elektrik şokları verme canavarlığı yapan çılgın bir bilim adamı gibi, şiddeti arındıran bir güç gibi görür.

Aşk ölüme karşı mücadele eder; fakat ölümün ayna görüntüsü olan bir kendinden vazgeçişi de içerir.[43] Pasternak'ın Yuri Jivago'sunun şiirlerinden birinde duyarlı bir tonda yazdığı gibi, yaşam, "yalnızca eriyişimizdir başkalarında/bir armağanmış gibi onlara." Thomas Mann'in romanının sonunda, Thomas Buddenbrook, bir tecelli anında şunu fark etmeye başlar: "Ölüm bir hazdır, yalnızca şu anki gibi esin anlarında hayal edilebilecek kadar asil ve derin bir şeydir o. Ölüm; tarifsiz acılı bir gezginlikten dönüş, vahim bir yanlışın düzeltilmesi, zincirlerin kopması, kapıların açılması ya da acıklı bir talihsizliğin yeniden yoluna konmasıdır" (10. Kısım, 5. Bölüm). Yaşam ya da Freud'un bu tarifsiz acılı gezginliğe sonradan verdiği adla *Eros,* yok olma bahtiyarlığı arayışındaki egonun katlandığı yamuk bir yoldan başka bir şey değildir. Aşktan bir çıkış arayışımız şaşılacak bir şey değildir, Platon'un *Symposium*'unda, bu, potansiyel olarak trajik bir arayıştır. Racine'in Phèdre'i, tam manasıyla arzunun ölümüdür ve onun Hippolytus'u, aşktan korkunç yıkımlar ve felaketlerin bir yazarıymış gibi söz eder. Dünyadan ayrılmak için muzırca bir çaba harcamasından sonra, egoyu, bir kez daha ona doğru eriyip akmanın huzurlu ve ürkek hazzıyla ayartmak gerekmesi, hiç de sürpriz olamaz.

Bakkhai'deki tasvir edilişiyle, Dionysos, "insanoğlu için en dehşetli fakat en soylu" olan şeydir. İsa'nın, "bana gelin, siz hep çalıştınız, size huzur vereceğim" deyişinde olduğu gibi, Euripides'in oyununda tanrı, özellikle yoksullar namına, didinmeden şefkatli bir kurtuluş ve cömertlik sergileyen bir yaklaşımla gelir. Mademki o, insanlar arasında fark gözetmeyen bir güçtür, vadettiği kurtuluşun paye ve rütbeye saygısı yoktur. *Aydınlanmanın Diyalektiği*'ne göre, "insanın kendini kaybetmekten ve bir başka hayatla arasındaki engeli kendiyle birlikte ortadan kaldırmaktan duyduğu korku, yani ölüm ve yıkım korkusu, her an uygarlığı tehdit eden bir mutluluk vaadiyle derinlemesine ilişkilidir".[44]

43. Bu izlek hakkında son derece geniş-kapsamlı bir çalışma için bkz. Jonathan Dollimore, *Death, Desire and Loss in Western Culture* (Londra, 1998).
44. Max Horkheimer ve Theodor Adorno, *Dialectic of Enlightenment* (Londra, 1979), s. 3 [*Aydınlanmanın Diyalektiği*, Çev. Elif Öztarhan/Nihat Ülner, Kabalcı Yayınevi, 2010].

Nietzsche'ye göre, tragedyanın göklere çıkardığı Dionysosçu dürtü, özyıkım yoluyla ölümü önceden sahiplenir, böylelikle, cezalandırıcı bir biçimde olsa bile, insanın ölümü en azından haz verici bir nitelik kazanır. Nietzsche'nin *Trajedinin Doğuşu*'nda belirttiği gibi, Dionysos, zalimlikle şehvetin dehşetli bir bileşimidir. Şayet Dionysosçu olmak, bir esrime ve *jouissance* ise, aynı zamanda Pentheus'un parçalanmış gövdesinin parçalarıyla top oynamaktır da. Belki de modern çağ Dionysosçu dramanın en iyisi, şiddetle erotizmin, tahakkümle itaatin, duyarlılıkla saldırganlığın sıra dışı bir kaynaşmasını gerçekleştiren Kleist'in *Penthesilia*'sıdır; oyunda erkekleri çelik gibi soğuk bir duygusuzlukla öpmeye ve onları ölümle kucaklamaya inanan Amazon kadın kahraman, sevgilisi Achilles'i dişleriyle parçalar. Doğrusu ailece seyretmek için pek de uygun olmasa gerek. Bir günümüz uyarlamasında Penthesilia, bir öpücükle bir ısırığın "eşit şeyler olduğu"ndan söz eder ve Achilles'i vahşice parçalaması bir "dil sürçmesi" olduğu için müteessir olur.[45]

Yasa hazzımıza hiç de karşı değildir, yeter ki bu haz, ölümcül kudretiyle Yasa'nın bizi erotik biçimde parçalamasından duyduğumuz bir zevke dayalı olsun. Yasa, tatminimize karşı duyarlıdır ve kendimizi yıkıma uğratmaktan marazi bir zevk almamızı buyurur; bu öznefret suçluluğu geliştikçe, Yasa'nın bizi pataklaması ve böylece hazzımızı derinleştirmesi için o kadar yaygara kopartırız. Tüm etkili otoriteler gibi, Yasa, tebaasının katılımını babacanca teşvik eder. Takdire değer bir paternalist ruhla, bize yapılan işkenceye iştirak etmemizi, bizimle birlikte çalışmayı ve özyıkımın kendini yaratmak olduğunu ortaya çıkartmak ister, böylelikle amaçlarına daha kolay ulaşabilir.

Şehidi ve demonyağı ayırt etmek bazen güçtür çünkü ikisi de ölüme sebatlıdır. Her ikisi de ölümün gölgesinde yaşamayı tek sahici yaşam tarzı olarak görür. Aslında Freud'a göre bu gölge, beğenelim ya da beğenmeyelim, insanın hayatını sürdürdüğü yerdir; fakat şehit ve demonyak, kaderini kararına dönüştürür, bizim gibi biraz aziz ya da günahkâr tiplerin, deyim yerindeyse ahlaklı orta sınıfların sadece alın yazısı olarak katlanması gereken şeyi etkin bir şekilde sahiplenir. Rilke, bir ölçüde sizin hayatınızdan kaynaklanan ve kişisel olarak tasdik ettiğiniz bir ölüm anlamına gelen *der eigne Tod*'u, sırf biyolojik olay olan ve sizi öylesine yok eden bir ölümle, yani *der kleine Tod* ile karşı karşıya getirdiğinde bu ayrımı kasteder. Burada, trajedi teorisinde işaret ettiğimiz içkinlik ve tesadüf ayrımıyla bir paralellik vardır. Ölüm, aslında yalnızca teasadüfen olan bir şeydir; fakat onu öngörmek yoluyla pers-

45. Bkz. oyunun Martin Grenberg çevirisi, *Henrich von Kleist: Five Plays* (New Haven, CT ve Londra, 1988) içinde.

pektif açısından anlam ifade etmesine geçit verilebilir. Bu, Calderón'un *La vida es sueño*'sunun bildirisidir. Pek çok başarının nasıl geçici ve içi boş şeyler olduğunu bir kez fark ettiniz mi, nörotik bir gösteriş ve güç anlayışından vazgeçebilir, günün tadını daha yoğunluklu hissedebilir ve daha az aldatılmış biçimde hayatınızı sürdürebilirsiniz. Birey, sonluluğunu kabullenme yoluyla, hayatı fetişleştirme ya da onu aşırı değerlendirme yoluna gitmeksizin, eğreti biçimde onu yaşayabilir ve trajik ümitsizlikten kurtulabilir. Bazıları için trajik olgu olan şey, diğerleri için ahlaki bir değere dönüşür.

Tennessee Williams'ın *Kızgın Damdaki Kedi*'deki[46] büyük babanın belirttiği gibi, insanlık, "ölümü düşünerek yaşayan tek varlık"tır. Ya da Heidegger'in biraz güneyli bir tonla ifade ettiği gibi, *Dasein*, kendini sorgulayabilen tek varlık türüdür. Ölüm sorununa göndermek, bir şeyin hiçlikten gelmesine imkân vermektir. Demonik, bir vampir ya da başkasından kalanlarla beslenen bir leş yiyici gibi yaşayan bir ölüdür, hayatta olmayı arzular ama yalnızca onun bu değersiz taklidini becerebilir. Karşıt durum –ki şaşırtıcı şekilde ona benzeyebilir–, ölümü hayata bir ödül olarak öneren şehidin durumudur. Bizler için zor olsa ve tatminkâr gelmese bile, hayatın armağanlarını kullanarak hemen bir ölüm provası yapabilir, onu zararsız hale getirebiliriz. Bu, Aziz Pavlos'un öğütlediği ("her an ölürüz") ölüme yakın bir duruş biçimidir. Bazılarına göre bu ölüm provası ya da zevkli ölüm beklentisi, trajedi olarak bilinir. Hegel *Fenomenoloji*'de şöyle yazar: "Ölüm, bütün şeylerin en dehşetlisidir (...) ve ölümün varlığına sadık kalmak, çok büyük bir kudret gerektirir (...) Fakat Tin'in hayatı, ölümden çekinen ve kendini yıkımın hiç el değmediği bir şey olarak muhafaza eden bir hayat değil, kendini onda sürdüren ve ona katlanan bir hayattır."[47] Elbette marazi bir ölüm fetişizmini, insanın kendi sonluluğu sorunundan caymayı bu tip bir yadsımadan ayırt etmek basit bir mesele değildir. Gerçekte, burada açık bir ayrım beklenemez.

Belki de, *Eros* ve *Thanatos* konusunda sahip olduğumuz en fark edilebilir metin, yüksek ateşli bir hastanın hissettiği, soğuklukla ateşin karışımı hakkındaki bir roman olan, Thomas Mann'in *Büyülü Dağ*"ıdır.[48] Bu romanın İngiltere'deki biraz daha az şaşaalı bir örneği, Lawrance'ın *Women in Love*'ıdır fakat Oscar Wilde'ın *Salomé*'si de ilişkili bir yapıttır. Romanın kurgusu, karakterlerinden birinin müthiş Freudçu bir dil

46. *Kızgın Damdaki Kedi*, Çev. Fatih Özgüven, Nisan Yay., 1996.
47. G. W. F. Hegel, *The Phenomenology of Spirit* (Oxford, 1977), s. 19.
48. Thomas Mann, *The Magic Mountain* (Harmondsworth, 1962) [*Büyülü Dağ*, Çev. İris Kantemir, Can Yay., 2009]. Bu metine sonraki tüm göndermeler, alıntıdan sonra parantez içinde verilecek.

sürçmesiyle, yani "*Erotica*'nın, yakışıklı genç bir veremlinin mezarı başında oynanması" şeklindeki istemiyle özetlenebilir. Mann'in romanının spekülasyonuna göre, hayat, olsa olsa "maddenin ateşlenmesi"dir (s. 275), öyleyse bir verem hastasının ateşi de, sahte bir canlılığın onun yüzüne vurmuş kızarıklığı olur. Hayat bir çeşit hastalık, maddenin "uyarılmış" ama ne maddeye ne de ruha benzemeyen "ateşli" bir halidir. Eğer öyleyse, hayat trajik değildir, "yalnızca bedenle ilişkili" ve üzüntüye yer bırakmayan koşullara sahiptir. Bir yatalak katışıksız bedendir bu nedenle de ruhun hümanist olumluluğuna yapılmış bir hakareti simgeler.

Aşk, kesinlikle bir hastalık türüdür, içgüdülerimizin en sapkını, istikrarsızı ve hata yapmaya en açık olanıdır, üstelik onun kutsal ve dünyevi görünüşlerini ayırt etmek, madde ve ruhu ayırt etmek kadar imkânsızdır. Diğer taraftan, belli bir psikosomatik okumayla hastalık, başkalaşmış aşk, çözümlenebilir bir semptom olarak bedene giyilmiş arzu olabilir. Romanın İsviçre sanatoryumunun dağ havası, hem veremi, hem de onun tedavisini, bir *pharmakos* oluşu ya da sağlıkla zehirin homeopatik birliğini ortaya çıkartır. Aslında, mekânı yöneten doktor Behrense bile hastalık geçirebilir. Bu nedenle o, "hasta bir hekim" olarak, T. S. Eliot'un *Dört Quartet*'inin yaralı cerrahı gibi bir *pharmakos*'tur. Romanda Mynheer Peeperkorn'un belirttiği gibi, tüm varlıklar ölümün ve hayatın taşıyıcısı olarak, hem iyileştirici hem de zehirlidir; aslında tedavi ve zehir bilim, onun görüşüne göre aynı şeydir. "Ensest nefreti" içindeki Hans Castorp'a kendi kanından yapılmış bir serum verilir. Aşağıdaki sağlıklı ovalardan sapkınlık gibi görünen klinik de, roman Birinci Dünya Savaşı kıyımıyla biterken onların küçük evrenidir. Bu nedenle *Büyülü Dağ*, Mann'in büyük savaş romanlarının bir diğeri, *Doktor Faustus*'un ise bir eş değeridir. Fakat klinik bir sanat yapıtının tipikliğine sahip olsa bile, bir ölçüde sanatın boşluğunu, duyguların uçarı ve istikrarsız hale geldiği narsistik bir kapanma olarak ayrıcalıklı bir çöküşü ve aşırı yoğunlaştırılmış ruh hallerini de paylaşır. Ayrıca klinik, aşağıdaki dünyanın militarist söylemi gibi, ölüm ya da merkezindeki giz konusunda üstünkörü gibidir.

Beceriksizce iyi niyetli vasatiliğine rağmen, kahraman Hans Castorp, ölüm dürtüsüyle zamansız, orgazmik bir karşılaşma yaşar. Ender bir anlığına, "sonunda sorumlu bir hayat yükümlülüğünden kurtulmak ve sınırsız utanç alanlarından çıkmak duygusu"nun tadını alır, "içinde onu ezip geçen vahşi tatlılık dalgasıyla" (s. 81) tüyleri ürperir. En azından ölüm içgüdüsü kararlı biçimde anti-burjuvadır ve başlı başına bir politika şeklidir. Romanın ifadesiyle, hayat ve ölüm belki de aynı gerçekliğe

farklı bakış açılarıdır: organik ve psikanalitik, kutsal ve müstehcen, öznel ve nesnel ya da sezgisel ve bilimsel. Bu bilgi biçimleri arasındaki sınırlar, madde ve ruh arasındaki sınırlar kadar belirsizdir. Ölüm, bir anlamda nesnelliğin en yüksek noktasıdır çünkü tam anlamıyla deneyim alanımızın ötesine düşer ve bir diğer anlamda insan öznesinin gerçek özüdür.

İnsanlık, hayatı olumlamak ve olumsuzlamak arasında, başka deyişle bu romanda Settembrini'nin münevver liberal hümanizmiyle onun Welss türü ilerici rasyonalizmi ve Naphta'nın akıl dışı ölüm kültü arasında kararsızca askıdadır. Settembrini'nin görüşü, cömert ve ırkçı, kozmopolit ve Avrupa-merkezci'dir; komünist Naphta, politik olarak burjuva ilerlemeciliğini küçümsemesi bakımından radikaldir ama öğretiyi yeni-feodalist bir görüş açısıyla reddeder ve şiddetle ölüme âşık olur. Aristokrat karamsarlığı, ahlaki mutlakçılığı ve Aydınlama'yı aşağılayıcı tutumuyla Naphta, Settembrini'nin modernite ruhuna karşı Şeytani bir başkaldırıyla safkan bir modernisttir. Bezgin liberal hümanizm, şimdi alanı insandışı'na, biçimciye, arkaik ve esrarengiz olana bırakmalıdır. Artık modası geçmiş olan, hemen kimsenin iyileşmiş görünmediği kliniğin akla getireceği gibi, ilerleme'nin ta kendisidir. Eğer Settembrini'nin hümanizmi ego'yu olumluyor ve ölümü rasyonelleştiriyorsa, Naphta da, en derin hazzın disiplinli itaatte bulunduğunu keşfeden bir cizvit gibi egoyu kurban ederek, *Thanatos*'un bir simgesi olarak ortaya çıkar. Kasvetli biçimde normatif olan Settembrini'nin onu yorumladığı gibi, "tüm düşünceleri haz dolu ve ölümün himayesi altında duruyor" (s. 412); gerçekten de Naphta, kendini vurarak hayatına son verir. Gelenekçilerin tasavvur ettiği türde, Naphta, trajedinin saf ruhudur: çileci, seçkinci, kurban, hiyerarşik, anti-rasyonalist, ruhsal olarak mutlakçı ve moderniteye düşman.

Naphta ve Settembrini, bir çeşit yaşamda ölümü temsil eder, yani göstermeleri istenen kutupların bir yapısökümünü. Settembrini ölüyor olmasına rağmen hayatı över; Naphta, hayatını ölümün mutlaklığı, biçimsel katılığı ve kurban coşkunluğuyla yaşamaya inanır. Bu romanda ölüm, *Doctor Faustus*'da olduğu gibi esrik bir çözülmeden ("kurtuluş, enginlik, vazgeçmek, arzu" (s.496)) ve şiddetli bir biçimcilikten yanadır. Aynısı Mann'ın *Der Tod in Venedig*'i[49] için de geçerlidir; burada hayatı bir sanatçı olarak saf bir biçime doğru yücelttikçe, ölümcül bir çözülmeye o kadar tutsak kalırsınız. Akıl duyguları bastırdıkça, bu duygular ihtimam görmek adına o kadar fazla yaygara koparır. Sanat sizi uçurumun bilgisinden korur ama böylelikle uçuruma düşmenize yardımcı olur. Apolloncu mükemmelliği arar fakat hiçbir şey hiçlikten daha kusursuz olamayacağına göre, ondan etkisizleştirmesi istenen belli bir Dionysos

49. *Venedik'te Ölüm*, Çev. Behçet Necatigil, Can Yay., 2007.

türü yüceliğe yeniden katılır. *Venedik'te Ölüm*'de, son derece disiplinli bir kişiliği olan Aschenbach, "ucube bir tatlılığa" Dionysosçu bir ölüm, hastalık ve hiçlik arzusuna yakalanır; üstelik bu, sanatçı için mesleki bir risktir çünkü o, beden yoluyla ruha yaklaşmak zorundadır, öyleyse yoldayken baştan çıkartılması daima mümkündür.

Naphta'nın cizvit çileciliği, aykırı da olsa mantıken sosyalizmin mutlakçı, dogmatik bir tarzıyla sonuçlanır. O, figürlerin en sapkını, bir katolik Marksist ve muhtelif zamanlarda tarihin öne çıkardığı oksimoron bir tiptir. Oysa yaşam-da-ölümün alternatif bir biçimi, yani, insanın zaafı ve sonluluğunun bilgisiyle onu kibirli olmayan bir olumlama türü de vardır. Mann'in bakış açısını yansıtan bu trajik hümanizm, Settembrini'den farklı olarak ölümün yıkıcılığını benimser fakat onu Naphta tarzı bir fetiş yapmayı da yadsır. Settembrini, yaşam-da-ölümün bir uyarlamasını telkin eder fakat yalnızca ölümü aklın hayatı içinde büzüştürmek, böylece onun terörünü yumuşatmak için. Settembrini'ye göre, ölümü bağımsız bir güç gibi görmek, "ölüme yakınlık duymak, onunla yakınlaşmak, hiç şüphesiz insanın sürükleneceği en korkunç sapmadır" (s.200). Hastalığı ahlaksızlığa yakın gören bastırıcı sağlık ve *sanitas* kültüyle Settembrini, bütün kadın ve erkeklere mahsus bir sapkınlığı, tarifsiz bir skandal olarak görür. Gerçek sapkınlığın ölümü bilinçdışı şekilde çekici bulmamak olduğunu fark etmez. Fakat Naphta'nın ölümle marazi kucaklaşması da kabul edilemez. Hans Castorp'un hayata geçirdiği gibi, "ölüm pervasızlığı hayatın niteliğidir, onsuz bir yaşam olmazdı"(s. 496); ama kliniğin umutsuzca sonsuzluğa oynayan ve son damlasına kadar hayat bardağını boşaltarak *in dulji jubilo* [tatlı bir keyifle] ölen grotesk sakinlerinde olduğu gibi, bu, kaba bir Nietzschecilik'e yetki vermemelidir.

Burjuva hümanist itiraf etmekte isteksiz olsa da, insan olmak hastalıklı olmaktır oysaki bu hastalık insanın başarı kaynaklarına yakındır. Hayat ve ölüm kavgalı değildir. Aksine, yalnızca ölümlülüğümüze boyun eğerek tamamlanmış bir şekilde yaşayabiliriz. Alp dağlarında kar yağarkenki önemli bir tecellisinde Hans Castorp, bir yücelik formuyla yüz yüze gelir ve bir şeyi anlar: "Onlara yaklaşmak gayesiyle bu kadar büyük güçlerle dehşetli bir oynaşma arzusu, nerdeyse yıkımdır" (s. 477). Bu, bir tragedya izleyicisinin meşrebini açıklamak için çok da fena bir ifade sayılmaz. Hans Castorp'un aşk ve dostluk hakkındaki acıklı ütopik görüşünün merkezinde, bir Gerçek imgesi, yani gövdesi parçalanmış dehşetli bir çocuk minyatürü, uygarlığın temelini oluşturan kurban kanı gizlenir. Fakat muhtemelen Hans, imgeleminde tanıklık ettiği dostluğun tam da bu dehşeti sessizce kabulü nedeniyle bu kadar sevimli şekilde nazik olduğunu düşünür. Hans, insanın pervasızlık ve akıl, mis-

tik topluluk ve geveze bireycilik arasına fırlatılmış halde bu açığa çıkış şeklini benimser ve bu andan itibaren ölümün kendi düşüncelerine egemen olmasına geçit vermeyi reddeder. Onun tanıdığı akıl değil, ölümden daha güçlü olan aşktır ve uygarlığın nazikliği yalnızca ondan gelebilir; fakat "daima kurban-kanının sessiz kabulüyle" (s. 496). Güzelliğin ve idealizmin köklerinde ne çok kan ve acı olduğunu bilmekle birlikte, onlara saygı gösterilmesi gerekir. Bu büyük *Bildungsroman*'ın kahramanı, şimdi erginleşmiştir; tarihsel olaylar içinde yanlış da yönlendirilse, başkaları için hayatını ortaya koyarak, aşağıdaki düzlüklerde bir asker gibi savaşmak üzere, sonunda sanatoryumu terk eder.

Onuncu Bölüm

Thomas Mann'in Kirpisi

Radikaller, trajedinin dinsel kökleri olduğu argümanı karşısında ihtiyatlı bir tutum sergiler. Bu, kısmen din konusunda kabaca tepkici fikirlere sahip bulunmalarından, argümanın derinlemesine kuşku uyandırıcı niteliğinden, kısmen de, trajediyle, kült, mit ve ayin ilişkisi, muhafazakâr düşüncenin bir esası olduğundan dolayıdır. Raymond Williams trajedinin gerçek anlamını, "söylemsel olarak tanımlansa bile, yıl dönümü ve mevsimler, ölüm tanrısı, kurban etme esnasında parçalama ve manevi bir yeniden doğum bağlamında"[1] düşünmekten duyduğu kuşkuyu dile getirdiğinde, bütün bir sol-kanat eleştirmenler adına konuşur. Radikal konumlar arasında bu kuşkuculuğun birkaç istisnası vardır, özellikle klasik Marksist George Thompson'un *Aeschylus and Athens*'i[2], trajedinin ayinden çıktığı görüşünü onaylar. Ayrıca Eva Figes, trajik formu konu yapan feminist bir çalışmada, onu kabilesel ataerkillik üzerinden açıklar.[3]

Ancak dine yönelik eleştirel yaklaşımları bir yana bırakılsa bile, radikallerin genelde bu teze niçin bu denli kapalı olduğunu anlamak hiç de zor değildir. Kurban kanı, ölüm tanrıları ve bereket kültleri söylemi, miti rasyonelin, çevrimseli tarihselin karşısına koyarak, acının insan hayatını dinamikleştirdiği, ona canlılık kazandırdığı şeklindeki şüpheli inanışla birlikte, tarihi doğallaştırmanın emarelerini taşır. Bu hususta Argos ovalarından Eton'un oyun alanlarına giden yol, sanıldığı kadar dolambaçlı değildir. Bu yol Cambridge antropoloji okulunun kültürel ortamı ve *Çorak Ülke*'dir, yani modern karşısında modern-öncesine, kentsel çöküş karşısında dirimselliğe, sıradan karşısında külte değer ve-

1. Raymond Williams, *Modern Tragedy* (Londra, 1966), s. 44.
2. *Aiskhylos ve Atina*, Çev. Mehmet H. Doğan, Paver Yay., 2004.
3. Bkz. Eva Figes, *Tragedy and Social Evolution* (Londra, 1976).

ren Nietzschecilik'le yüksek Anglikanizmin kötü bir *karışımı*. Bu, bir maktul kahramanlar ve yükselmiş mesihler dünyası olup, kolaylıkla Kutsal Kâse ya da Arthur efsanalerine ve oradan Oxford ortaçağcılığının daha kaçık boyutlarına dönüşür. *Juno ve the Paycock*'la çok alakalı görünmez.

Kurban kavramı, bir barbarlık esintisiyle bir fedakârlık damarını birleştirdiği için, özellikle sinsi gibi gözükür. Fedakârlık, efendinin hizmetinde bireyin kendi arzularından vazgeçmesi anlamına gelir. Kendini bastırma ve paralamanın, genel çıkara istinaden kemerleri sıkmaya yönelik düzmece çağrıların çirkin imalarını içerir. Kadınların erkekler, piyadelerin generaller için yaptığı ya da işçi sınıfından herkes adına yapması beklenen şeydir. Sahte bir çileciliği, antropolojik bir yabanıllığı ve üst sınıf dalaverelerini akla getirir. Jacques Lacan'a göre kurban, Öteki'nin eksiğini sahici olmayan bir doldurma arzusunu, tanrılara kaybettiği şeyi sunmayı ve böylelikle Öteki'nin doğası itibariyle eksik olduğu gerçeğinin travmatik tanınırlığını engellemeyi temsil eder. Psikanalizin amacı, süperegoyu yatıştırarak bizi suçsuzluğumuza inandırmak, varlığımızı destekleyen Öteki'nin eksikliğine ikna etmektir.

Yine de politik sol, bir kavramı muhaliflerine kolayca teslim etmemelidir. Solun görevi, bu tip kavramlar için radikal bir kullanım biçimi geliştirmektir, hoşa giden bir ben-bilirimcilik kaprisiyle bu kavramları doğrudan reddetmek değil. Göründüğü kadarıyla uygunsuz olan kavramlar dahi değerlendirilmelidir çünkü Walter Benjamin'in belirttiği gibi, kimse bu kavramların ne zaman işe yarayacağını tam bilemez. Eğer Benjamin nostalji kavramına bile devrimci bir büklüm kazandırılabildiyse, kurban kavramı da, biraz daha umut verici bir bağlamda ortaya çıkıp çıkamayacağını görmek adına daima baskılanabilir. Horkheimer ve Adorno, *Aydınlanmanın Diyalektiği*'nde böylesi bir kullanılabilir 'anlam' kavramı ortaya koyar. Modern benlik fedakârlığın ya da içsel bir vazgeçişin ürünüdür çünkü doğayla duyumsal bir birlikten vazgeçmemiz, bir bakıma hem uygarlığın temeli hem de onarılmaz biçimde kendini bir hasara uğratma nedenidir. Fakat mademki *tout commence en mystique et finit en politique* [her şey mistik olarak başlar, politik olarak sona erer], bu noktada argümanımız açısından, Benjaminci tarzda tarihin iki farklı uğrağını kümelendirmek, bereket kültünden politik devrime uzanan inanılmaz bir yol güzergâhını izlemek zorunludur.

Kurban, onun ne anlama geldiği konusunda sadece solun olumsuz düşündüğü şeyi ifade edebilir. Fakat yenilenmesi için bir şeyin parçalanması gerektiği zamanlar olduğunu da ifade eder. Şayet bir durum yeterince kötüyse, düzelmesi için sona erdirmek gerekir. Bireysel hayat-

lar için farklı değildir bu; ama onları şiddetle bastırmak gerektiği anlamında değil çünkü böylesi bir terör, yalnızca bir kurban parodisidir. Büchner'in *Danton'un Ölümünde*'sinde Robespierre'in alaycı şekilde söylediği gibi: "[İsa] onları kendi kanıyla kurtardı, ben onları kendileriyle kurtarıyorum (...) Devrim, insanlığı parçalayarak gençleştirir" (1. Perde, 6. Sahne). Camus'nün *Les Justes* oyunu da, barışçıl bir toplum yaratmak adına öldürmek paradoksu etrafında döner. Kimliklerimiz yanlış bir duruma bağlanmış olduğuna göre, politik dönüşümü tesis etmek için tabii ki kendimizi onlardan kurtarmamız gerekir, bu ise acılı bir fedakârlık sürecini talep eder. Ancak bunun nasıl başarılacağı belirsizdir çünkü insanın kendini kimlikten kurtarması olağanüstü güçlü bir kişiliği gerektirir. Fakat sorun şu ki, burada varsayılan kurbanlık mağdur, bir keçi ya da yabancı değil, biziz.[4] Yıkımı yaratıcı gören tragedya kuramcılarının iyimserliğini haklı olarak eleştirenler, tokmak altına geçmek zorunda kalan kendileri olduğunda, karşı çıkmaya biraz daha hazırdır. İtirazda bulunmak, kişinin kendi haklılığına güçlü bir sadakati akla getirir.

Kurban ayini bir iletidir: Öteki'ne endişeli biçimde hâlâ orada olup olmadığını, birinin varlığını dikkate alıp almadığını sorar. Böyle bir tanıma güven altına alınamayacağından, eylem zorlayıcı biçimde yinelenmelidir. Ayin, geleneksel şekilde yakılmış kurbanlar sunarak tanrıların öfkesini yatıştırmayı ihtiva eder. Eski Ahit'in Yehova'sı, zaman zaman bu uygulama karşısında alınganlık krizlerine girerek, İsraillilere, yanık kurbanlarının iğrenç koktuğunu, bu kurbanlar yerine zayıfı zenginin şiddetinden koruyacak bir şeyler yapmaları gerektiğini bildirerek, sertçe uyarır. Diyanete ters bir hamleyle, "kurbanlık koçların yakılmasıyla yapılan sunumlara ve besili hayvanların yağına doydu"ğunu açıklar: "artık kıymetsiz adaklar getirmeyin; tütsü benim için iğrenç (..) adaleti arayın, ezilene doğruluk edin; yetimin hakkını koruyun, dul kadının davasına bakın" (Yeşaya, 1: 11, 17). Ya da Amos kitabı: "İğreniyor, tiksiniyorum bayramlarınızdan (...) Yakmalık ve tahıl sunularınızı, bana sunsanız bile kabul etmeyeceğim (...) Bunun yerine adalet su gibi, doğruluk ırmak gibi sürekli aksın" (Amos, 5: 21-4). Yeni Ahit, klasik kurban etme düşüncesini, bizzat Tanrı'yı kurbanlaştırma yoluyla dramatik biçimde tersine çevirir. Fakat genelde antik çağda kurbanın değeri, tanrıların gücünü kullanmaya/dizginlemeye bağlı kalır. Bu bağlamda trajedi, dinin hümanist bir yer değiştirmesidir; çünkü şimdi yıkımdan çıkan değer tanrılardan ziyade kurbanın değeridir. Aslında parçalarına ayrılması

4. Klasik Antik çağda dışlanmışa yönelik tutumlar konusunda bkz. Edith Hall, *Inventing the Barbarian* (Oxford, 1989).

yoluyla kurban, kutsallığın acayip bir türü olma işlevini üstlenir. Tek sahici güç, zayıflığın dönüşümünden çıkan bir güçtür.

Walter Benjamin, trajik kurban etmenin çifte anlamı olarak düşündüğü şeye, yani kutsal gazabı başka bir yöne çeviren bir telafi ya da kefarete ama diğer yandan da bir halkın yeni yaşam içeriklerini duyuran temsili bir eyleme/kahramanlığa dikkati çeker.[5] Kurban etme, yeni bir toplumsal düzeni meydana getiren gerçekleştirici bir edimdir. Simon Spark'in belirttiği gibi, "trajik kurban etme, tanrıların düzeninden topluluk hayatı düzenine bir dönüşüm sahnesidir" ve kahraman, "ikisi arasındaki yarığı, birinden diğerine şiddetli bir geçiş noktasını" işaretler.[6] Bu, şüphesiz, Aziz Pavlos'un mektuplarının ve *İbranilere Mektup*'un İsa'nın kurban edilişini kavradığı, eski kültsel kurban etme türünü lüzumsuzlaştıran ve onu antik çağ düzenine havale eden yöntemdir. *İbranilere Mektup*'un yazarının ifadesiyle: "O, erkeçlerin ve danaların kanıyla değil, sonsuz kurtuluşu sağlayarak kendi kanıyla kutsal yere ilk ve son kez girdi" (İbraniler, 9: 11).

Kurban ayininin geçmişe bu koşulsuz havalesi, başkaları için özveride bulunmayı nitelendiren kültsel deyiler yerine, onu etik bağlamda yeniden tanımlamaya yol açar. Bu nedenle kurban etmek, topluluğu sürdüren ve temellendiren bir eylemdir. Karşılıklı bir özveri olarak, bundan böyle bâtını bir ayin değil, bir sosyallik yapısıdır. Ancak bu, yeni çıkmış bir Hıristiyan icadı değildir; Yahudi Hukuku'nun bir bölümüdür. Markos, "insanın komşusunu da kendi gibi sevmesi, tüm yakılmalık adaklardan ve sunulan kurbanlardan daha önemlidir" görüşünü (Markos, 12: 33), İsa'yla rastlaşan bir Yahudi yazıcının ağzından nakleder. Markos, duygusuz kuralcılar olan Farisilerin (aslında militanca anti-sömürgeci Zealotlar'ın teolojik kanadı) görüşlerine bariz biçimde meyilli olmasına rağmen, hiçbir dindar Yahudi bundan farklı düşünmeyecektir. Ama bu, kurban faaliyetini bitirmez çünkü adalet ve sevecenliğin tesisi, yeniden inşa etmek adına eski dünyayı yürürlükten kaldırırken, aynen onu içine alır.

Çoğu trajedi teorisi eski kült günlerinden bir kalıntı, antik çağ ayininin modern tüketim çağı için güncellenmiş bir uyarlamasıdır. Trajik kurbanın değerini etik anlamda bulmaktan ziyade, bu yıkımı bir ölçüde başlı başına bir değer olarak görür, böylelikle kötürüm bir tanrının serbest bıraktığı, dölleyici, bereket veren bir güçle alakalı anlayışlara geri gider. Bu anlamda Yahudi geleneği için son derece önemli olan bir

5. Walter Benjamin, *The Origin of German Tragic Drama* (Londra, 1977), s. 107.
6. Simon Sparks, Miguel de Beistegui ve Simon Sparks (der.), *Philosophy and Tragedy* (Londra, 2000), s. 203.

şeyi, yani doğal olanın etik yeniden anlamlandırılışını ortadan kaldırır. Bir yanıyla Eski Ahit, yatıştırılmış ya da kontrollü bir doğa tanrısının değil, bir özgürlük ve adalet tanrısının varlığına insanları inandırmak için Yehova'nın verdiği nahoş mücadelenin bir tutanağıdır. Kurban ayini devam eder; fakat şimdi onun anlamı bu bağlamda, kültün özgürlük ve adalete göre ikinci planda yer tuttuğu bir topluluğun sembolik olumlaması şeklinde kavranmak zorundadır. Ayrıca bu değerlerin can alıcı sınaması, kutsal İbranice metinlerin *anawim* dediği, yoksul ve mülksüz anlamına gelen şeydir. Aziz Pavlos, hayli rengârenk bir deyişle, onlardan "yeryüzünün boku" olarak söz eder. *Anawim*, toplumun atık ve süprüntüleri ya da trajik günah keçileridir. Denizde yüzen sahipsiz eşyalar gibi, onlar tarihin atıklarıdır; yeniden yaratılmak için kendilerinden vazgeçmek zorunda kalmazlar çünkü kendileri zaten kaybolmuştur. Yehova kendini onlarla özdeşleştirir. Luka'nın sözleriyle (1:53), hükümdarları tahtlarından inmiş, sıradan insanların yükseltilmiş, aç olanları iyiliklerle doyurulmuş ve zenginleri elleri boş çevrilmiş gördüğünüzde, onun ne olduğu anlaşılacak. Hakiki kurbanlık figür, dünyeviden muktedire, yaşam kaybından yaşamla doluluğa geçen yanık kurbanlık gibi, mülksüz ve mazlum olandır.

Günah keçisi ya da *pharmakos*'un, trajik düşünüde uzun bir tarihi vardır. Trajedi, "keçi şarkısı" demektir; ama belki "günah keçisi şarkısı" olarak da çevrilebilir. Yunan tragedyasının hayvan kurbanında bazı kökleri olması mümkün,[7] fakat sorun tartışmalıdır. Pickard-Cambridge ve Gerald Else, Yunan tiyatrosunun ayin ya da dinden, kahraman kültlerinden, Eleusis türü gizemlerden ya da gerçekte Dionysos kültünden türediğini düşünmek için bir kanıt olmadığını ileri sürer.[8] Trajik sanat formunun kökleri belirsizdir; Georges Bataille onu biraz abartılı şekilde, "tüm 'gizemler'in en az açıklanmışı" şeklinde tasvir eder[9]. Aslında trajedi Dionysosçu bir formsa, tanrıya çok az bir anıştırma içerir. Fakat

7. Örneğin, bkz. W. Buckert, 'Greek Tragedy and Sacrifical Ritual', *Greek, Roman and Byzantine Studies* no. 7 (1996). Francis Fergusson'un *The Idea of a Theater*'ı (Princeton, NJ, 1949, s. 26), trajedinin köklerinin bereketlilik kültlerinde olduğunu öngörüyor. John Holloway, *The Story of the Night* (1961)'de, Shakespeare'da törensel bir kurban etme modeli olarak düşündüğü izleği takip ediyor.

8. Bkz. A. W. Pickard-Cambridge, *Dithyramb, Tragedy and Comedy* (Oxford, 1927) ve Gerald F. Else, *The Origin and Early Form of Greek Tragedy* (Cambridge, MA, 1967). Benzeri bir görüş H. D. F. Kitto, *Form and Menaing in Drama* (Londra, 1956), s. 219 ve 'Emotion and Meaning in Greek Tragedy, E. Segal (der.), *Oxford Readings in Greek Tragedy*'de (Oxford, 1983), s. 4, tarafından ileri sürülüyor. Diyonysosçu törene dayalı klasik tragedya görüşü, Jane Ellen Harrison, *Themis: A Study of the Social Origins of Greek Religion* (Cambridge, 1927)'de çok iyi geliştiriliyor, ayrıca bu yapıt, Yunan tragedyasında varsayılan törensel formlar konusunda klasik düşünür Gilbert Murray'ın ünlü ek bölümünü de kapsıyor.

9. Georges Bataille, *Visions of Excess: Selected Writings*, 1927-1939, der. Allan Stoekl (Minneapolis, MN, 1985), s. 218.

köken sorunu bir yana, günah keçisi figürü belli bir trajik tarzda açıkca merkezidir. Antik çağ Yunanistan'ında yıllık Thargelia şenliğinde, önceki yıl boyunca şehirde oluşmuş kirlilik ve kokuşma, arınmak amacıyla şehrin en yoksul ve eciş bücüşleri arasından seçilen iki *parmakoi* aracılığıyla kovulurdu; bakımını devletin üstlendiği, ev sağlanan ve özel yiyeceklerle beslenen bu iki kişi, daha sonra sokaklarda teşhir edilir, üreme organlarına vurulur, şehrin dışına atılır ve muhtemelen ilk dönemlerde öldürülürdü. Deyim yerindeyse, bir kişi profesyonel bir şehit olamazken, profesyonel bir *pharmakos* olabilirdi; ancak bu, mantığa uygundur çünkü günah keçisinin en önemli özelliği, öznelikten yoksun bırakılmış, süprüntüye ya da hiçliğe indirgenmiş bir insan varlığı olarak, onun anonimliğidir. Kurban edilmek söz konusu olduğunda, herhangi bir kimse buna uygundur. Hiç değilse aşağılanmış bir statüsü olan herkes. Bu statüden kurtarılmak, evrensel bir dönüşümü gerektirdiğinden, bu, yalnız ve terk edilmiş figür, toplumsal bütünselliğin olumsuz bir göstergesidir.

Pharmakos, sembolik düzeyde topluluğun suçunu yükleneceği için, toplumsal hiyerarşinin en altındaki insanlar arasından seçilir. Ardından ıssız bir alana atılan *pharmakos,* kafa yormaya bile cesaret edilemeyen travmatik bir dehşetin simgesine dönüşür. Topluluğu bu şekilde temsil etme ve günahlarından kurtarma gücüne sahip olması yönüyle *pharmakos,* tersine çevrilmiş bir kral figürüdür ve aynı şekilde *polis*'in esenliğiyle mükelleftir. Dolayısıyla günah keçisi figüründe, güç ve zayıflık, kutsal ve dünyevi, merkez ve çevre, hastalık ve sağlık, zehir ve tedavi arasındaki sınırlar bulanıklaşır. Günah keçisi bir "kutsal terör" ya da bir "suçlu masum"dur[10], tıpkı aynı anda ateşi çalması ve vermesiyle *pharmakos*'un çifte anlamlılığını anımsatan bir başka aforoz edilmiş suret olan Prometheus gibi. E. R. Doodds'un belirttiği gibi, "*pharmakos* ne suçludur, ne de masum"[11], öznel olarak masum ama nesnel olarak kirli Oidipus gibi, ikisi arasında belirsiz bir alana yerleşir. Gerek hükümdar gerek günah keçisi şehrin yasalarından muaftır, hükümdar bu yasaların üstüne yerleşirken, günah keçisi altına düşer. Kutsal olmak, sınırları çizilmiş ve ayrılmış kalmak ve bu nedenle de suçlunun ya da dışlanmışın bir benzeri olmaktır. Suçlu, olumsuz şekilde olsa bile tanrılarla bağlantı kurar ve böylelikle bu auraya bir parça sahip olur. René Girard'ın belirttiği gibi: "Kurban kutsal olduğu için onu öldürmek suçtur oysa kurban, yalnızca öldürüldüğü için kutsaldır."[12]

10. Bu ifade, Paul Ricoeur'un *The Symbolism of Evil* (Boston, 1969) yapıtında geçiyor, s. 225.
11. E. R. Dodds, *The Greeks and the Irrational* (Berkeley ve Los Angeles, 1951), s. 41.
12. René Girard, *Violence and the Sacres* (Baltimore, MD ve Londra, 1977), s. 1.

Günah keçisi, kiri ve biçimsizliği, deliliği ve suçluluğu bedenleştirir, o sebeple biraz klasik antik çağın akıl hastası gibi, saygılı bir korkuyla hem sayılan hem de uzak durulan biridir. Bu kirli şey bir insan temsilcisidir, bu yüzden toplulukla metaforik bir ilişki içinde kalır; fakat topluluğun günahları adına bir dış alan olma görevi de görür, bu anlamda da metonomiktir. Günah keçisine kendi suçlarını yükleyerek aynı anda kendi zaafiyetini kabullenen ve inkâr eden halk, kurbanın hunharca katledilmesi ya da politik sınırların dışına atılması yoluyla zafiyetini şiddetle dışa yansıtır. Dolayısıyla kurban edilen kişi, hem topluluğun kendisi hem de kendisi olmayandır; hem kendisi gibi kabullendiği karanlık bir şeydir, hem de yük boşaltmaya ve suçluluklarını reddetmeye elverişli bir nesne. Burada söz konusu olan, merhamet ve korku, kimlik ve ötekilik ilişkisidir. Günah keçisi ne çok yabancı, ne de çok tanıdık olmalıdır; Lacan'ın deyişiyle *zamandışı* olmalı, korkmaya ve iğrenmeye yetecek kadar farklı ama günahlara uygun muteber bir dış alan olacak kadar da bir ayna görüntüsü olmalıdır. Bu anlamda Freudçu "tekinsiz" kavramıyla dolambaçlı bir ilişkiyi, hayatla ölüm, yabancıyla tanıdık arasında sıkışıp kalmış bir başka belirsiz görüngüyü açığa vurur.[13] Aslında Latince'de hem "tanrısal" hem de "lanetli" anlamına gelen "kutsal" (*sacred*) sözcüğünde olduğu gibi, "anormal bir çift"tir.[14] *Pharmakos*, aynı anda zehir ve tedavi,[15] ihlal ve kefaret olarak, tedavi etmek amacıyla benzer şekilde hastalığı ateşleyen *katarsis* gibi, homeopatik bir çifte anlamlılığa sahiptir.

Merhamet ve korku, burada alternatif politik gündemleri yansıtır. Günah keçisinden korkmak, *polis*'i rahatsız eden her ne varsa ona yükleyip, onu polis'in dışına atmaktır, böylelikle statüko arındırılarak güçlendirilebilir. Bu bağlamda kurban etmek, bir devrim değil, bir konsolidasyondur. Ancak *pharmakos*'a merhamet etmek, onunla özdeşim kurmayı ve böylece ondan değil ama başarısızlığı onu gösteren toplumsal düzenden korku duymayı ifade eder. Günah keçisi, sözün ve toplumsallığın ötesinde, salt varlığıyla bu düzenin dışladığı şeyi somutlaştırarak ona dair bir hüküm, bu düzenin zehir gibi dışarı attığı/sürdüğü bir insanlığın göstergesi halini alır. Bu anlamda o, katışıksız pasifliğiyle

13. Bkz. 'The Uncanny', J. Strachey (der.), *The Standart Edition of the Psychological Works of Sigmund Freud* (Londra, 1955), c. 17.

14. A.g.e., s. 271.

15. Bkz. Jacques Derrida, 'Plato's Pharmacy', *Disemination* (Londra, 1981). Derrida bu denemede, çift-anlamlı biçimde zehir ve tedavi, ölüm ve yaşam gibi yazmakla ilgili olduğu halde, günah keçisinin yalnızca kısa bir açıklamasına yer veriyor. Willaim Righter'in "Fool and 'Pharmakon'" başlıklı denemesi –C Norris ve N. Mapp (der.), *William Empson: The Critical Achievement* (Cambridge, 1993) içinde– Empson da "karmaşık sözcükler"in örneği olan bu iki terimle ilgilidir ama terimler arasındaki önemli bağı göz ardı eder.

devrimci bir temsilin tohumlarını taşır; zira hâlâ etkin ve bağlanmış bir şey, muhalif bir şekilde bile olsa hâlâ *polis*'le suçortağı olacak, onun dilini konuşuyor ve bu yüzden de bütünlüğü içinde onu sorgulayamaz olacaktır. Yalnızca günah keçisinin sessizliği bunu başarabilir.

Charles Segal'ın belirttiği gibi: "Yunan tragedyası *polis* sınırları içinde ve dışında işler, kutupsallıkların birleştiği sınırlarda, tanımlar bulanıklaşır ve toplumsal kurumların sistemli niteliği belirsizleşir."[16] Segal'e göre, trajik kahraman düzeni ihlal ederek onun gerekliliğini gösterir ve böylelikle ikili oynar. Dramanın kendisi bu hususta karmadır, karmaşa dinamiklerini içeren sanatsal bir form dahilinde onları serbest bırakır. Trajedi, tanrıların, insanların ve canavarların arasındaki engelleri parçalar; *pharmakos* –hayvansal mahrumiyetin derinliklerine itilmiş ama garip biçimde tam da bu yüzden kutsal olan bir insan varlığı– bu üç türü bir ölçüde birleştirir. Yunan tragedyasının büyük *pharmakos*'u, Segal'in kabul ettiği gibi Oidipus'tur. Adrian Poole'un sözleriyle, o, "canavar gibi ama yine de tanıdık olan, aynı ama ikili ve farklı bir çift anlamlılık paradigması"dır.[17] Francis Fergusson'un yazdığı gibi, "Oidipus figürü, günah keçisinin tüm gereklerini, parçalanmış kral ve tanrı figürünü karşılar."[18] Fakat Kreon'un dışlanmış ve terk edilmiş olarak tasvir ettiği Antigone, bu belirsizliği bedenleştirmiş bir diğer surettir. Philoktetes'te olduğu gibi, insan toplumundan kovulmuş ucube, aynı anda kutsanmış, lanetli ve kuvvetli, dehşet verici ve acınacak haldedir. Hayatla ölüm arasında mahsur kalmış halde, çürüyen ama gene de tarihsel olarak bereket sağlayan bir insan bedenidir o.

Pharmakos, aynı anda kutsal ve korkunçtur bu nedenle bir ölçüde yüce'nin ikili yapısına sahiptir. Fakat yüce, tarifin üzerine yükselerek onu yoksullaştırırken, günah keçisi tarifin altına düşmek ve söylemi hayvani bir tarifsizlik yönünde elden kaçırmak dolayımında sözü bitirir. Dille ilişiği kesilmiş ve hakkında mutlak surette hiçbir şey söylenemez bir şeydir o, yani şiddetle biçimsizleşmiş, insani sınırların ötesinde, feci bir ölüm-de-yaşam arafına sapmış tüm varlıkların bir simgesidir. Sembolik düzenin istemlerini reddeden bu varlıklar –ya da onları temsil eden İbrahim'ler, Lear'lar, Oidipus'lar ve Antigone'ler– ölümcüllükleriyle devrimci bir etiği ve bir başka hakikat düzenine kahramanca azimli bir bağlılığı başlatır; olumlu rejimi meşrulaştırmak yerine öznenin olumsuzluğunu açığa vuran bu hakikat, Lacan'a göre Şey'in ya da Gerçek'in dehşetli uçurumunu şekillendirir.[19] Bu figürler, sistemin işlemek ama-

16. Charles Segal, *Tragedy and Civilisation* (Cambridge, MA, 1981), s. 45-6.
17. Adrian Poole, *Shakespeare and the Greek Example* (Oxford, 1987), s. 106.
18. Fergusson, *The Idea of a Theater,* s. 27.
19. Lacan'ın bu sorunları tartışması için bkz. özellikle *Seminar VII: On the Ethics of Psychoa-*

cıyla bastırmak zorunda olduğu bir hakikati temsil eder; fakat herhangi bir sosyal grupla en en alt düzeyde bağa sahip oldukları için, bu hakikati tuhaf, kutsal bir dönüştürme gücünü de taşırlar. Toplumsal düzenin içsel çelişkilerini bedenleştirir, böylece onun başarısızlığını kendilerinde simgeleştirirler. Demonik, değerde boktan başka bir şey görmez; oysaki o, devrimcinin değer biçtiği bokun içindedir. Hani dedikleri gibi, kutsal bok. Kötü, kendi eksiğini dayanılmaz bulur, o yüzden yarığını başkalarının yağmalanmış hayatlarıyla doldurmaya çalışır. Başlı başına bu dehşetli uçurumla yüzleşmek yerine, tiksindirici ve dışkımsı, delice ve anlamsız olanı istemeye hazırdır. Aksine, *pharmakos*'un ayini, varlık-olmayanın gerçek kimliğe giden tek yol olduğunu, bu çözülüşü benimsemenin imhadan ziyade hayat-verici olabileceğini kabul eder.

Poole'nin belirttiği gibi, Oidipus, genelde insanlık gibi, çelişkili biçimde tanrılarla canavarlar arasında iki ateş arasında sıkışmış çift-kat bir öznedir. Tiyatro bu ikili durumun bir görüntüsüdür çünkü sahnede tanrılar, insanlar dolayımında temsil edilmek zorundadır. Bedenleşme ve melezlik izlekleri, farklılık ve kimlik, yarı-tanrılar ve tanrı-insanlar tiyatral aygıtla bütünleştirilir. İnsanlık yalnızca paradoks ve çıkmazla tanımlanabilen bir bulmacadır. Çelişik okumalarla uyumlu bir Sfenks bilmecesi ya da yalnızca kendine dayanarak tanımlanabildiği için çözümü kendisi olan bir soru gibi askıdadır. Gizemlerin kod-çözücüsü olan Oidipus için, kendisi bir türlü çözemediği bir gizemdir.[20] Bilinemez olan, yani Kantçı *noumenon* insanlığın kendisidir ve bu durumda merkezi olarak kayıp bir şeyle kurulmuştur. Sophokles'in dramasında da bu gizem, bir ensest muamması ya da karmaşasıdır, Sfenks'in bilmecesinin art arda sergilediği çeşitli yaşam dönemlerini (gençlik/yaşlılık, anne-baba/çocuk) hercümerç eder ya da iç içe geçirir. Sfenks'in sorusuna Oidipus'un verdiği yanıtın yaptığı gibi, ensest sınırları siler. Aynen kuş, arslan ve kadının bileşimi sfenks'te olduğu gibi, insan kategorilerini allak bullak eder.

Fakat Oidipus, Yasa ve ihlalci, *énonciation* ve *énoncé* [sözceleme ve sözce] olması sebebiyle de iki yönlüdür, bir bakıma onun bilinçli kimliğine karşıt bir Öteki'nin (tanrıların) söylemiyle "konuşulan" gerçek kişiliğini gizemli şekilde hikmetli bir Öteki'den alan yarık bir öznedir o. Genel yöneticilik yeteneğiyle Thebes'i lanetinden kurtarmakta başarılıdır; sadece bu lanet, sonunda kendisi olup çıkar. Oidipus, bağımsızlığı ve söylemsel kudretiyle gurur duyan, kendi kendini yaratmış, kişisel

nalysis (New York, 1992).

20. Bu repliklerin daha kapsamlı bir yorumu için bkz. J. -P. Vernant, 'Ambiguity and Reversal: On the Enigmatic Structure of Oedipus Rex', Segal (der.), *Oxford Readings in Greek Tragedy* (Oxford, 1983) içinde.

çabalarıyla başarıya ulaşmış bir kral olması yönüyle, bir *tyrannos*'dur [tiran]. Annenizle evlenip kendi babanıza dönüşerek, elbette kendi kendini üretmiş bir varlık olma noktasına çok yaklaşırsınız. Yine de onda konuşan ve hareket eden oldukça yabancı bir şey vardır, konuşmalarında muammamsı bir alt metin olarak devam eden, onun hayalî kişiliğini merkezsizleştiren ve sonuçta onu yıkıma götüren bir şey.

Bu, Freud'un önerdiği gibi, hepimizin Oidipus'a dönüştüğü hakiki bir eğilimi simgeler; ama potansiyel baba katilleri ya da arzulu anne âşıkları olmamız nedeniyle değil elbette. Her insanda olduğu gibi, Oidipus'un sembolik düzene nesnel yerleşim biçimiyle, kendini hayalî tasarımı, Öteki için olduğu şeyle kendisi için olduğu şey arasında bir aralık, bir açıklık vardır. Oidipus'un olduğu şey –kral, eş, baba–, yalnızca bu ayrışmaya dayalıdır. Ölümcül bir kayma ya da anlaşılmazlıkla bölündükleri için, egonun hakikati öznenin hakikatiyle çakışmaz; fakat Oidipus'un kendisine en fazla yabancılaştığı an, tam da bu iki kayıt düzenini dehşetli bir tanıma ışığında kaynaştırdığı andır. Bireyselliğe ulaşmak, kendine yabancılaşmayı, öznelliğin yalnızca benliğin kendini sürekli atlatmasına dayalı bir süreç olduğunu kabul etmektir. Oidipus, hem Thebes kralıdır hem de şehrin bir yabancısı, hem bir erkek hısımdır hem de bir sürgün. Ötekiyle fazla samimi olduğunuzda –eş-anne ya da koca-baba–, kendi varlığınıza karşı körleşirsiniz çünkü insanın varlığı, onun oluşmasına uygun bir mesafeye ve ötekiliğe bağlıdır. Kimliğinizin zehirli kaynaklarını fazla gözden geçirmek, gözlerinizi yerinden çıkartır.

Gördüğümüz gibi, Oidipus, gerçek adı bakımından, bilgi ve canavarlık arasında; *oida* ("bilgi") ve onun yaralı ayağına atfen "*oidieo*" ("şiş" "şişik") arasında bölünür. Onun ad'ında aydınlanmış bilgisel özneyle, onu dünyaya getiren karanlık travma arasında bir yarık vardır. Simon Goldhill, "kralın adı aşırıdır, aşırılığıyla üst belirlenmiştir" yorumunda bulunarak, onun adı üstüne diğer olası sözcük oyunlarını ekler ("bilmem" "sanırım" "durumu").[21] Kendinizi tanıma noktasına vardığınızda, bir çirkinlik numunesi olarak kendinizle karşı karşıya kalırsınız. Oidipus, tanrılarla denk olduğuna inandı; fakat Koro, eşdeğerlikleri işletmekte bu denli kabiliyetli olan bu adamın yaşam yekûnünü çıkartarak, toplamın sıfır olduğunu ortaya koyar.[22] Şişik ayak, ötekine bağımlılığın

21. Simon Goldhill, *Reading Greek Tragedy* (Cambridge, 1986), s. 217.
22. Burada Bernard Knox'un yapıtına, özellikle *The Heroic Temper* (Berkeley ve Los Angeles, 1954) ve onun Oidipus üzerine, R. P. Draper (der.), *Tragedy: Developments in Criticism* (Londra, 1980)'de yeniden basılmış makalesine minnettarım.

gizli tarihinin bir göstergesidir;[23] fakat kendine yeten bir hayvan olmanın yalın anlamında bir canavar olmanızı engelleyen, tam da bu düşük bağımlılıklar ve maddi hısımlıkların kabulüdür.

Bu nedenledir ki, kendini toplumdan uzaklaştıran Oidipus, kirliliğini tanır ve Kolonos'a *pharmakos,* yani şehrin kurtuluşu olacak, sövülmüş, kirli bir şey olarak varır. Kurtuluş, yaralı kralı kendi şehrinde içtenlikle karşılayan Theseus gibi, insanlığın bu müstehcen çirkinliğini sevmeye bağlıdır. Böyle yaparak Theseus, korktuğu şeye merhamet etmeyi öğrenir. Oidipus ona şöyle der: "Sana bu bedbaht vücudumu getiriyorum; görünüşte bir değeri yoktur ama ondan edinilecek faydalar güzelliğinden büyüktür." Hiçlikten gelen bir şey, bir baba katilinin bedeni olarak, şehri kurtaracak kutsal bir toteme dönüştürülür. Koro'nun belirttiği gibi: "Herhalde yalnızca Tanrı'nın eli onu yeniden şaşırtacak." Kirlenmiş ve bozulmuş bir şeyle özdeşleşmekten, iyilik adına büyük bir gücün çıkması zorunludur.

Bu anlamda değer ve trajik acı sonunda yakınsar; fakat bu, yıkımın doğası gereği iyi bir şey olduğunu değil, insanlık onun dibini bulduğunda, değişim adına feryat eden her şeyin bir simgesi ve böylece bu yenilenmenin olumsuz bir imgesi haline geldiğini ifade eder. Oidipus Kolonos'a vardığında, yüksek sesle düşünür: "Hayatımdan vazgeçtiğim şu anlarda, benden tekrar bir insan yaratılabilir mi?" Böylesi bir değişim, yalnızca insanın bulunduğu durumun aşırılığını kabulünden geçer. Eğer bu değerlendirilebilirse, gerçekten de umut vardır: Kurtuluş vaadi, boynu bükük ve kirletilmiş Oidipus gibilerin soyuna uzanmadıkça, sonuçta hiçbir değer ifade etmez. Bu anlamda bu tip trajedi, bir *pharmakos*'tur, yani aynı anda armağanı ve gözdağını, kudreti ve zayıflığı açığa vurur. Adrian Poole'nin deyişiyle, "tragedya aracılığıyla insan hayatının değeri ve anlamsızlığı ya da amaçları ve boşluğuna ilişkin bir duyguyu yeniden hisseder ve fark ederiz."[24]

Bu ikili görüntü, kültürü onu çözmekle tehdit eden karanlık güçlerle birlikte olumlayarak, insan hayatını hem değerli hem de belirsiz görme anlayışıyla eski Yunan'da belirgindir. Belki de geç-Freud'un yazılarında olduğu gibi, tragedyayı temellendiren, bir yanda uygarlığa, diğer yanda onu kırıp geçiren güçlere duyulan bu inatçı Yunan inancıdır. Platon, bu günah keçisi-benzeri belirsizliği, şairdè, yani site'den sürgüne gönderilmesi gereken bu sembolik figürde fark eder. Nietzsche'ye ve Romantizm'e göre, şair kutsal ve lanetlidir çünkü dehşetli bir bilginin taşıyıcısı olarak temellere dik dik bakar ve temel yerine orada dipsiz bir

23. A. D. Nuttall, Yunan şirini ayak takıntılı addeder (kişisel iletişim).
24. Poole, *Shaekespeare and the Greek Example,* s. 239.

uçurumun varlığını fark eder. Bu derinliğe gözü kara bakma kudreti şairi yarı tanrısallaştırıyorsa, o derinliğin sonsuz boşluğu da onu hiçliğin bir gösterenine dönüştürür.

Günah keçisi ölüm-de-yaşamı temsil eder, o yüzden de yaşayan bir ölü olan kötü'nün daha olumlu bir versiyonudur. Yıkımdan yapmacık bir dirimsellik elde eden kötü, hayatı ölümden ayıklayan şehidin ya da kurbanın bir parodisidir. Slavoj Žižek, Oidipus'un son nefesine kadar, "insanlık durumu"nu, onun en temel olanağını gerçekleştirerek "yaşadı"ğını yazar; tam da bu sebepten dolayı Oidipus, bir bakıma "artık insan değildir" ve hiçbir insani yasa ya da karşılığa bağlı olmayan insandışı bir ucubeye dönüşür.[25] Bu anlamda ucube, monark kadar azametlidir. İnsanı tam anlamıyla baskılamak, onun merkezine yerleşmiş insan-dan-başka bir şeyi bulmak demektir. Žižek'in deyişiyle, Oidipus, "hiçlikten farksız" ya da "tarifsiz bir dehşetin somutlaşması" olan, Lear gibi insanlığın sınırları ötesine geçmiş ve Yunanlar'ın *ate* dediği cehennemî bir dehşet ve psikoz krallığına girmişlerden biridir. Hayatla ölüm arasında askıda duran bu eşik alandadır ki, insan varlığı "ölüm dürtüsüyle insani deneyimin en yüksek sınırı olarak karşılaşır, radikal bir "öznel mahrumiyet"e maruz kalarak, dışkımsı bir artığa indirgenerek bedel öder."[26] Hıristiyan söylemiyle, bu, İsa'nın cehenneme düşmesi, yani azap ve ümitsizlikle yaptığı dayanışmanın bir göstergesidir.

İsa, şehrin dışına sürülerek kurbanlık şekilde parçalanmış, barbar bir krallık parodisiyle kasaptaki et parçasına indirgenmiş pek çok trajik günah keçisinden biridir. Aziz Pavlos'un sözleriyle, İsa, bizim iyiliğimiz için "günaha sokulmuş"tur; İncil yazarları onu tipik bir *anawim* gibi tasvir eder. Graham Greene'nin *Zor Tercih*'inin hikâye kahramanı, Tanrı'nın korumasızlığı ve insanlar tarafından rencide edilmeye bu kadar saflıkla açık kalması hususunda sıkıntılı ve bizardır. Antik çağ kurbanı gibi, Hıristiyan aşai rabbani ayininde, *pharmakos* ile özdeşim zadece zihinsel bir tutum değil, politik bir tercihtir. Skandal biçimde, günah keçisinin bedenini yemenin edebî bir şeklini alır. Kendini bu alçaltıcı hayvanla birleştirerek, bu tiksindirici madde parçasını bedene katarak, toplumsal düzenin boktan saydığı nice şeyle bir dayanışma beyan edilir. Katolik Kilise ayininin yamyamlığı, bereket kültünün en son uyarlamasıdır.

Kimse fiilen Kral Lear'ı yemez; fakat doğrusu bu, onun başına gelmeyen birkaç felaketten biridir. Drama başka bir sahneye açılsa, belki de bunu yapacak birileri çıkardı. Bu oyunun başlıca çift anlamlılıklarından

25. Slavoj Žižek, *The Ticklish Subject* (Londra, 1999), s. 156.
26. A.g.e., s. 64.

biri, bedensellik ve bilinç arasındaki bir çatışmayla ilişkilidir; bunlardan ilki olan maddi yaşam, insanın maddi tür-hayatının bir göstergesi olup, hayvanlarla müştereken paylaştığımız bir şeydir, diğeri ise potansiyel olarak insanın kibirli/aşırı arzusunu anlamlandırır. Cordelia'yı sürgüne yollayan Lear, kendini maddi hayat ve yapıcı hısımlık ilişkilerinden kopartarak, bilincini bir boşlukta tükenmeye terk eder. Delilik halinde zihin, güçsüzce bedenin sınırları dışına uzanarak, gerçek özünü yıkıma uğratabilir; Edgar, şeytanlar tarafından ele geçirildiğinde zehirli madde yediğini anlatır. Lear'ın zihni o kadar acı doludur ki, bedeni etrafındaki fırtına karşısında hissizleşir: "Ruh huzurluysa, beden duyarlıdır./Oysa ruhumdaki fırtına körletti tüm duygularımı,/Yalnızca şuramda, içime oturmuş, beni kıvrandıran bir şey var"(3. Perde, 4. Sahne)[27]. Gloucester, kör olduğunda "duygusal olarak görme"yi öğrenir, bu ise algılarını bedeniyle etkileşim içinde ve onu zorlayarak şekillendirmesine imkân verir. "Dover'a giden yolunu hissetmeye" zorlanırken, bedeni, gayrimeşru oğlu Edmund'un şifâhî hilekârlığından daha az aldatıcı bir dünyayla iletişim yolu olacaktır.

Bedenin ve maddi sınırlamanın bu zorlu yeniden keşfiyle Lear da zorlanmalıdır: "Bana 'her şeysin' dediler/Yalan!/Hummaya bağışıklığım yok." (4. Perde, 6. Sahne). Lear bu gerçeği "sezdi"ğini belirterek, kendini sonlu ya da bir hiç mertebesinde değersiz bir statüye açarak, oyunun karmaşık değişkenler dünyasında hayalî bir "her şey yerine belirli bir şey" haline gelir. Shakespeare'in muhtelif yapıtları gibi *Kral Lear*, *Kral Oidipus*'un "hepsi" "bir" "birkaç" ve "sıfır"ı bileştirmesi kadar, sürekli olarak "hep" "hiç" "bir şey" ve "her şey"e oynar. Kendi hiçliğinizi bilmek, olumsuzluğu olumsuzlamak ve '"hep" bir kral-gibi'den ziyade aynı anda daha belirli ve daha az heybetli birisi olmak demektir. Soytarı, "Lear'ın gölgesi" Sokratik tarzıyla bilge insanın hiçbir şey bilmediğini bilen insan olduğunu bilir. Lear, krallara layık bir hükümranlıktan, trajik bir günah keçisi durumuna düşerek, deli, çıplak, yoksul, çirkin ve ihanet edilmiş bir insan haline gelir. Beden için budanması gereken kibirli fanteziler, kendi durumunda o kadar abartılıdır ki, onları yok etmek, Lear'ın sağ salim çıkamayacağı bir süreçtir.

Oyun, bu kurbanlık kendini tecrit/yoksun bırakma sürecinden yeni bir hayatın ortaya çıkışı hakkında değildir. Daha ziyade, Son Komediler'de olduğu gibi böyle bir yaşam tasarlanacaksa, bunun yalnızca böylesi zorlayıcı bir fedakârlık neticesi olabileceği hakkındadır. Edgar'ın işaret ettiği gibi: "Talihten yana en yoksul, en aşağıda olan kim-

27. *Kral Lear*, Çev. Özdemir Nutku, Türkiye İş Bankası Kültür Yay., Hasan Âli Yücel Klasikler Dizisi, Şubat 2009.

se/Hep bir umut ile yaşar, çekinmez hiçbir şeyden/En acıklı değişim, yüksekteyken, iyiden kötüye olanıdır/Kötü durumdakiler içinse, her değişim iyiye doğrudur" (4. Perde, 2. Sahne). Ya da Macbeth'te Ross'un dediği gibi: "En kötü hali bulunca işler ya kesilir durur, yahut daha önce bulundukları yere yükselirler" (4. Perde, 2. Sahne)[28]. Eğer daha aşağıya düşemiyorsanız, tek yön yukarıdır. En kötüyü bilmek, korkusuz olmaktır. Bu anlamda günah keçisi, tam da terk edilmişliğiyle daha az zalim olan bir dünyanın belirtisidir. Ancak bunun böyle olması, değişmesi gereken koşulların aşırılığı sebebiyledir. Bu, kendi başına iyi bir şey olmayıp, zorunlu olması nedeniyle trajiktir. Aksi takdirde, bir tür politik yıkıcılıkla, yani politik durum kötüleştikçe, değişim yanlısı güçler için o kadar iyi olacağı şeklindeki ultra-solcu sapmayla karşı karşıya kalırız.

Gerçekte bu oyunda bedeni uyuşturan, delilik değil, servettir. Fazla mal, duyuların başka insanların sefaletine açık olmasını engelleyerek, ortak duygu ya da halden anlama yetinizi körleştirir.

> Ey bu dünyanın yüce ve kudretli kişileri,
> işte size kayıtsız yüreklerinizi iyileştirmenin ilacı:
> Bu zavallıların çektiklerini siz de çekin ki,
> İhtiyacınızdan fazlasını onlara verip
> Tanrıların şimdikinden daha adil olduğunu gösterebilesiniz
> (3. Perde, 4. Sahne)

> Şehvete doymuşlara, başkalarını düşünmeden
> bollukta yüzenlere,
> Vurdumduymaz kayıtsız yaşamlarıyla
> Siz tanrıların ilkelerini hiçe sayıp köle edenlere
> Gösterin gücünüzü vakit geçirmeden
> Ortadan kalksın bu dengesizlik,
> Herkes ihtiyacı kadar edinsin artık. (4. Perde, 1. Sahne).

Belki de Marx'ın *1844 Elyazmaları*[29] dışında, ekonomi politik ile bedensel duyular nadiren bu kadar yakın biçimde ilişiklendirildi. Eğer kendimizi mal fazlasıyla bedeni köreltmeye dayalı soyut bir bilinçten uzak tutsak, bu servetin mülksüzleştirdiği insanların sefaletini ruhumuzda hissedebilir, bu serveti onlarla paylaşmak ve ziyankâr bir fazlayı yaratıcı bir fazlaya dönüştürmek yoluyla fazlalığımızdan sıyrılmaya yönlenebilirdik. Bu nedenle oyun, gerçekte genç Marx'ta olduğu gibi,

28. *Macbeth*, Çev. Orhan Burian, Millî Eğitim Basımevi, İstanbul 1966.
29. *1844 El Yazmaları*, Çev. Murat Belge, Birikim Yay., 2000.

bedenden komünizme yükselişin bir göstergesi oldu. Şayet duyularınızı özgürleştirmek istiyorsanız, toplumsal ilişkileri değiştirmek zorundasınız. *Kral Lear,* bir anlamda insanlığa değerini veren, diğer bir anlamda ona yıkım getiren bir fazlanın belirsizlikleri, çifte anlamlılıkları hakkındadır. Lear'a küstahça niçin bir şövalyeler heyetine ihtiyaç duyduğu sorulduğunda, şu yanıtı verir:

> Yoo, sakın ihtiyaçtan söz etmeyin bana
> En sefil dilencinin bile
> İhtiyacından fazlası bulunur çıkınında
> İhtiyacı olandan fazlasını vermezsen doğaya,
> Hayvanınkinden farkı kalmaz insan hayatının da. (2. Perde, 4. Sahne).

İnsanın bedensel hayatını sürdürmek için tam olarak gereksindiğinden daha fazlasından, yani kültür diye bilinen bir fazlalıktan zevk almasının belli bir *nedeni* yoktur. İronik biçimde böyle yapmak, doğasının bir parçasıdır. İhtiyacından daha ileri gitme talebi, hayvansal varoluşuyla insanın temelidir. Kültür ilavesi insan doğasına basit bir eklenti olmayıp, onun merkezindeki yapısal bir eksiği doldurması için lazım olan şeydir. *Kral Lear* bunu fark eder; fakat yaratıcı bir fazla türüyle, yıkıcı bir fazla türü arasında yalnızca ince bir çizgi olduğunu da anlar. Bağışlayıcılık savurgan bir ölçü taşkınlığıdır ve eş değerlilikleri hesaplamayı reddeder; fakat bu sevecen aşırılık türü, Lear'ın kibrinden, kızlarının garip şekilde abartılı söyleminden ya da aşırı gelişmiş Oswald'ın züppeliğinden ayırt edilmelidir. Diğer taraftan kesin olmak, oyunun ilk sahnesinde kız kardeşlerinin egoist abartısının aksine, Cordelia'nın sergilediği ödevci doğruluklar gibi yapıcı olabilir; fakat kesinlik, belli bir sebebi olmadan yapılan bir şeyin sadece bir israf ya da kendi katı doğasına bağlı kalamama acizliği anlamına geldiği acımasız bir fayda formunda, diğer hayvanlarla en kötü minvalde paylaştığımız bir şeydir de. Kendine şekil vermenin hem erdemleri hem de tehlikeleri vardır.

Kral Lear'ın sonunda Edgar nasihat verir: "Söylemen gerekenleri değil, hissettiklerini söyle" (5 Perde, 3. Sahne). Bu denli iddialı bir dramayı bitirmek adına yeterince basmakalıp bir etiket gibi görünüyor. Oysa görünürdeki bu sıradanlığın ('samimi ol!') içerimleri, dosdoğru oyunun sorunsalının merkezine gider. Konuşma hissetmeyle şekillenmelidir; ya da Emmanuel Levinas'ın belirttiği gibi, özne bir *bahis* olmalı, duyularının edilginliğine açık, duyusal ve duygusal bir yaratık olmalıdır.[30] "Yalnızca yemek yiyen bir varlık öteki için olabilir" der Levinas ya

30. Burada Simon Critchley'in, *Ethics-Politics-Subjectivity* (Londra, 1999)'deki Levinas tartış-

da Simon Critchley'in yorumuyla, "yalnızca böylesi bir varlık, ekmeğini ağzından alıp bir başkasına vermenin ne anlama geldiğini bilebilir."[31] *Kral Lear*'ın ilk sahnelerinde Lear'ın bilmediği tam da budur; terimin her anlamında o, henüz tabi değildir. Birinin varlıksallığını kabul etmek, onun bağımlılığını onaylamaktır. İnsani bağımlılık özgürlükten öncedir ve onun temelini sağlamalıdır. Critchley, "Heidegger'i en kısa yoldan çürütmenin ne olması gerektiği" hususunda yorumda bulunur; "Levinas, Dasein'in karnının hiç acıkmamasından yakınır."[32] Ona göre Levinas'ta etik, Lear'ın büyük "çıplak adamcağızlar" söylevi dönemiyle kabul ettiği gibi, ötekine "maddi bir yükümlülük"ü gerektirir. Alasdair MacIntyre, *Dependent Rational Animals*'da, akılsallığın insanı hayvansallığından ayıran şey değil, onun bir ögesi olduğundan söz eder. Oysaki pek çok çağdaş beden kuramsallaştırmasına göre, Edgar ters önceliklere sahiptir. Bedensellik bağımlılık değil, politik özerklik, kendini belirleyen öznenin tensel bir versiyonudur; ayrıca dili duyarlı bedene göre şekillendirmek sorunu değil, bedenin dil aracılığıyla yapılandığını tanımak sorunudur.

Yahudi-Hıristiyan geleneği, etiko-politik anlamı çevrimsel kurban etme kültünden ve mevsimsel bereketlilik kanonundan kopartır. Bunları cahil paganizme terk etmektense, yeni bir bağlamda okur. Doğal olan, etik ve tarihsele uygun bir metafora çevrilir. Fakat böyle düşünüldüğünde, doğal olanı *aşırı*-insanileştirmemeye ve kibirlice onu aşmamaya dikkat edilmesi gerekir. Muhtemelen bu, *Oresteia*'nın kutsal, korkunç Furia'ları demokratik bir çözüme katma noktasıdır. İnsanlığı hayvanlar ve astreoidlerle paylaştığı itaatsiz köklerini unuttuğumuz bir noktaya kadar etikleştirme, politikleştirme ve tarihselleştirme yoluna gitmemeliyiz. Günümüz sol-tarihselcilikleri, bu uyarıya büyük ölçüde duyarsızdır. Bu nedenle Oidipus ve Lear gibilerin trajedileri, tarihsel dahilinde bir tür direnç ya da kararlılık olarak arkaik bir izi, yani uygarlık kazanımlarımıza rağmen aynen doğanın gelişigüzel bir çıkıntısı, anormal ya da yüzer gezer nitelikleriyle hem karada hem suda varlığını sürdüren ve bu iki alan arasında apışıp kalmış, kendini asla bu alanların hiçbirinde rahat hissetmeyecek iki-yaşamlı ya da anormal hayvanlar olduğumuza ilişkin bir anımsatıcıyı muhafaza eder.

Belki postmodern bir trajedinin yokluğundan söz edilmesinin bir sebebi, kültürün tamamen tükenmeye yüz tuttuğu inancıyla postmodernizmin bu zorlu ikiliği bastırmış olmasıdır. Kültür olmaksızın değer

masını izliyorum.
31. A.g.e., s. 64.
32. A.g.e.

ya da anlamın varlığından söz edemeyeceğimiz doğrudur; fakat kültür, doğası gereği başlı başına anlam ya da değer taşımayan maddi güçlere bağlıdır. Modernizmin uygarlığın kökeninde keşfettiği tam da bu insandışı "barbarlık"tır; dolayısıyla sorun, bu karanlığın bir göstergesine dönüşmeksizin onun nasıl itiraf edileceği, hasımlarınca oyuna getirilmeksizin kültürün kırılganlığını nasıl kabullenmek gerektiği sorunudur. Bu, özellikle eski Yunanlar için trajik bir ikilemdir. Medeni erdemliliği kendisinden zorla çekip aldığımız güçlerin, bu değerleri imha etmesine izin verilmemelidir; fakat, uygarlığı destekleyen belli enerjilerin onun tarafından zayıflatılması da kabul edilemez. Uygarlığın onu düzenleyen güçler tarafından nasıl sabote edilmeyeceğini anlamak zordur. Ama Erinys'lerin törensel biçimde kutsallaştırılması gibi, bu güçlerin saldırganlığını bir *polis tedbiri* olarak dışarıya çevirerek yatıştırmayı deneyebilirsiniz. Athena, *Oresteia*'nın sonunda, "terörü sürgün etmemek " konusunda halkını uyarır. Yüceliğin politik kullanım biçimleri vardır.

Postmodern teori, *pharmakos*'un bir yüzü olan sefil ve marjinal olana değer vermeye eğilimlidir. Ama *pharmakos*'un diğer ve daha yapıcı suretini –onun yeni bir toplumsal düzenin inşasındaki rolünü, bu defa Gerçek'e, sonsuz esneklik ve kendini şekillendirme fantezileri yerine sonluluk ve zaafiyetin ortak itirafına dayalı bir rolü– fark etmekte eksik kalır. Bu rol, Romantik-Liberteryan şekliyle toplumsal düzene karşı kendiliğinden önyargılı olan bir postmodern görüşe göre, sefil olanın tiranik yeni bir konsensus oluşturmaya tahsisi sayılacaktır. Doğrusu istenirse kimi postmodern görüşler için, "tiranik" ve "konsensus" aşağı yukarı eş anlamlı sözcükler gibidir, bu ise, diyelim ki apartheid'ı ya da Bulgar neo-Stalinizmi'ni yıkmış olanlar için muazzam şaşırtıcı gelebilecek bir görüştür.

Ancak mesele, mevcut güç-sisteminin bu sövülmüş, berbat atığını savunmak ya da ona duygusal hassasiyet göstermek değil, onda yer alan sistemi dönüştürecek tekinsiz gücü tanımaktır. Şehrin dışına atılan günah keçisi, duvarların ötesinde yeni bir yerleşim alanı inşa ederek, bu sürgünü avantaja çevirebilir. Yapıcının bir *skandalon* ya da ayakbağı olarak reddettiği şey, bir köşe taşı haline gelir. Ya da Marx'ın daha kutsiyet söylemi dışındaki ifadesiyle: "Bütün sınıfların çözülmesi olan(...) bir sınıf oluşturulmalı, acıları evrensel olduğu için evrensel karakteri olan ve ona yapılan yanlış özel bir yanlış değil genelde yanlış olduğu için *özel bir çözüm* talep etmeyen bir toplum alanı."[33] Bu bir sınıf olmayan bir sınıf

33. Karl Marx, 'Contribution to the Critique of Hegel's Philosophy of Right', T. Bottomore (der.), *Karl Marx: Early Writings* (Londra, 1963) içinde, s. 58 [*Hegel'in Hukuk Felsefesinin Eleştirisi*, Çev. Kenan Somer, Sol Yay., 1997].

olma muamması, yani sınıflı bir toplumun aynı anda nihai çözülüşü ve en yüksek ifadesi, *pharmakos* gibi kimlik ve kimlik-dışı arasında askıya alınır, evrensel yanlışın günah keçisi gibi ve onu onaracak gizli güçle birlikte semboliktir. Marx'ın burada tasvir ettiği süreç, trajik bir süreçtir.

Thomas Mann'in *Seçilen*'i, bu durumun sıra dışı bir parodisini kapsar. Bu romanda *pharmakos*, proleteryayla değil bir kirpiyle temsil edilir. Günahkârlığın yiyip bitirdiği, ensest sonucu doğmuş olan Gregorious, Oidipus gibi toplumdan uzaklaşır ve nihai tecrit arayışını, bir gölün ortasındaki ıssız bir kayalığa kendini kapatarak sonuçlandırır. Bu kayalıkta onyedi yıl geçiren Gregoious, "dikenli, kıllı, yosunla kaplı bir doğa yaratığı" (s. 24) haline gelinceye kadar bedeni tabiat koşullarının etkisi altında yavaş yavaş küçülür. Bu esnada yeni papa arayışı içinde olan Vatikan, onun yad ellerde bir kayalıkta bulunduğunu bir kehanet neticesi öğrenir. Bu inanılmaz süreç dolayında, tüylenmiş, kirpi benzeri bir yaratık, Büyük Papa Gregory'e dönüşür. Belki de kayalığında kalsa daha az zarar görmüş olurdu.

Gregorius uzun kefaret dönemi boyunca, neredeyse bir doğal nesneye dönüşür; dolayısıyla *pharmakos*'u şimdilerde çokça alay edilen nesnellik kavramının gerçek paradigmasına dönüştüren bir anlayış ortaya çıkıyor. Yargı gücünün nesnelliği adına mücadele etmek, makul ölçüde bir cesaret, gerçekçilik, açıklık, alçak gönüllülük, özdisiplin ve cömert bir ruh gerektirir; onda biraz olsun duygusuz olan hiçbir şey yoktur. Fakat hakiki nesnellik paradigması epistomolojik değil, etiktir. Bir nesnellik modeli, başkalarının ihtiyaçlarına özgeci bir duyarlılık göstermeyi gerektirir. Kurban, kendini kamusal alanda bir nesneye, saf eylemsiz maddeselliği ve mutlak önemsizliği içinde, güce dayalı bir kibrin ve arzu küstahlığının tam aksini anımsatan bir başkaları-için-ben'e çevirerek, bunu dramatik bir en uç noktaya götürür. Thomas Hardy'nin *The Return of the Native*'sinin[34] sonunda Clym Yeobright, görme gücünü kaybedişiyle simgeleşmiş açgözlülüğünün frenlenmesiyle aynı duruma zorlanır.

Bu, bir konuma gömülüp kalma hali değildir, nitekim Thomas Mann'ın donmuş kirpisi de öyle kalmaz. Bir insanın hayatının eylemsiz bir maddi nesne olarak geçmesi, özgürleşmede bir son söz değildir. Donmuş bir memeli olarak yaşam, hiç de *summum bonum* [en yüksek iyi] olamaz. Nesnellik ya da başkaları-için-ben, özgürlüğün ve çok yönlü olduğu takdirde mutluluğun/iyi-oluş'un yalnızca bir temelidir. Karşılıklı değilse, sadece şu aralar içinde bulunduğumuz ve bazılarının başkalarını pohpohlamak, bir dediğini iki etmemek adına hayatlarını çar

34. *Yuvaya Dönüş*, Çev. Suna Asımgil, Bateş Yay.

çur ettiği kasvetli bir hali simgeler. Yalnızca sonluluğun, insan varlığına özgü zaafiyetin ve maddi ihtiyaçların karşılıklı tanınması yoluyla böyle bir nesnellik, özgürleşmiş bir dünyanın temeline dönüşebilir. Ama bu durumun pathos'u, arzudan arınmak amacıyla böyle vahşi bir budamaya muhtaç olduğumuz takdirde, deyim yerindeyse, şiddetle çığrından çıkmış arzunun nasıl geliştiğine ilişkin bir nesne-ders'tir. *Kısasa Kısas*'ın Dük'ünün belirttiği gibi: "İyilikte o kadar büyük bir hastalık vardır ki, yalnızca iyiliğe son vermek bu hastalığı tedavi edebilir" (3. Perde, 2. Sahne). Özneyi dönüştürmek, nesnelliği saf dışı etmeyi değil, onun imalarını sürekli baskılamayı gerektirir. Bu anlamdadır ki, erdemle maddecilik arasında içsel bir bağ vardır.

"Kabul edelim ki düzensizlik modeli bozar" diye yazar antropolog Mary Douglas fakat "modelin malzemelerini de o sağlar."[35] Günümüzde radikal düşüncenin görmezden geldiği, tam da bu diyalektik harekettir. Douglas, bazı kabile kültürlerinde, kategoriler dizisini bozması nedeniyle kirin kutsal bir güç gizlediğini ortaya koyar. Şayet düzen devam etmeliyse, bu, ortadan kaldırılması gereken istikrarsızlaştırıcı bir güçtür, böylelikle "kir üzerine düşünüm, düzenin düzensizlikle, biçimin biçimsizlikle, hayatın ölümle ilişkisi üzerine bir düşünüme yolaçar."[36] Dağınık madde ya da yersiz yurtsuz bir şey olarak kir, politik yapıya yönelik, kutsalın şekilsiz, yıkıcı gücüyle bağlantılı bir tehdidi temsil eder. Ayrıca bu güç, özellikle toplumsal hayatın kenarları ve çatlaklarında, onun kaosa uyum sağlayan pütürüklü uçlarında hissedilebilir.

Buraya kadar bir yapısökümcüyü rahatsız edecek bir durum bulunmuyor. Fakat burada, merkezin baskıcılığıyla, kenarların gücü arasında basit bir karşıtlık yoktur. Douglas'ın da vurguladığı gibi, belli kabilesel halkların kimliğini tanımlayan karmaşık biçimlenmiş toplumsal yapılar da kutsal gücün ifadesidir. Hem kolektif anlamlarda, hem de onların bozulmasında kutsal bir şey vardır. Toplumun kenarlarını yumuşak dalgalar halinde yalayıp yutan ve üst üste koyarak katlayan kurumsallaşmamış kuvvetler, toplumu şekilsiz balçık halinde çözmekle tehdit eder; fakat onun kategorilerini yapıcı bir sorgulamaya da yol açar. Eğer bu kuvvetlerle kararlı şekilde yüz yüze gelinirse, bir yenilenme hareketi dahilinde toplumsal hayata geri taşınabilirler. "Yadsınan bir şeye, bir yaşam yenilenmesi adına tekrar yatırım yapılır."[37] Douglas, en kirli hayvanın alınıp yenildiği dinsel bir töreni yorumlar: "Bu dinsel törenin gizemiyle insanlar, bir ölçüde kalıpları içinde deneyim kazandıkları kategorilerin

35. Mary Douglas, *Purity and Danger* (Londra, 1966), s. 94.
36. A.g.e., s. 5
37. A.g.e., s. 167.

tesadüfi ve uzlaşımsal doğasını tanır."[38] Yine Douglas'ın deyişiyle, "birisi ölüm sembollerini özgürce benimsediğinde, iyi yararına büyük bir güç salınımı açığa çıkmak zorundadır." Belki de tragedya, her şeye rağmen Batı'yla sınırlı bir deneyim değildir.

Elbette bu ayinlerin etkisi genelde muhafazakâr değildir. Sistem, kategorilerine meydan okunurken direnç/esneklik gösterir; yadsınan şeye tekrar yeniden yatırım yaparken, bir yeniden doğuş fırsatı kazanır. Kir kendi içinde toplumsal düzenden daha iyi değildir. Yalnızca bu düzeni dışarıda bıraktığı şey etrafında yeniden şekillendirdiğinde kutsallaşır. Bu, hem bir çözülme hem de yeniden yapılanma hareketidir, yapı ve anti-yapı olarak kutsaldır ve çok-kültürlü "kapsayıcılık"tan oldukça farklıdır. Mevcut sistemi destekleyici yollarla kenara atılmış grupları bünyeye katma sorunu değildir. Aksine, dışlanmışı kökünden yıkılması ve yeniden yapılanması gereken bu düzen içindeki varlığının bir göstergesi olarak kavrama meselesidir.

Kurbansal ritim hiçbir surette trajedinin bütünlüklü bir tanımlayıcısı değildir. Günah keçileri, ayinsel kan dökmeler ya da ölümden hayata girdaplı geçişlerin olmadığı bir yığın tragedya vardır. Bu ritmin yer aldığı ama tanımayı güçleştirecek kadar silik olduğu bazı tragedyalar da mevcut. Miller'ın *Death of a Salesman*'ında, eskiden şehidin kurtarıcı kanı olan şey, hayli yüceltimsiz ve Willly Loman'ın ölümü sonrasında ailesinin yararlanacağını bildiği bir sigorta poliçesi şeklini alır. Öyle de olsa, bu hususta antik çağ bereket töreni, *pharmakos* kültü ve trajik sanat arasında ailevi benzerlikler var gibidir. Walter Benjamin'in trajedi teorisi bu hususla özellikle ilişkilidir. Benjamin'e göre kurban, bir özgürleşme edimidir; kahramanın ölümüne rağmen, topluluk, mitolojik güçlerin kontrolü altında olduğunun bilincine varır. Fakat Benjamin'e göre, bu hususta mitolojinin karşıtı olan tarih, kesinlikle onun yerine önerilmemelidir. Tam tersine, *Trauerspiel* ya da Alman trajik draması, seküler tarihin anlamsızlık duygusuyla damgalanmış, mutlak değerle donuklaşmıştır. Ancak Benjamin'in geliştirdiği bir *pharmakos* uyarlaması vardır. Zira, bu miskin, inançsız alan en uç noktaya götürüldüğünde, kurtuluşun olumsuz bir imgesine dönüşebilir. Richard Wolin'in belirttiği gibi: "Yalnızca tüm doğal, maddi hayatın sefaleti, kabalığı ve önemsizliğine mutlak surette inanç duyan bir perspektifin, basit yaşam harabelerinin üstünde yükselerek, kurtuluş krallığına [*Trauerspiel* aracılığıyla] yükselebileceği varsayıldı."[39] Burada 'en kötü', yine biricik başlama mevkiisidir.

38. A.g.e., s. 170.
39. Richard Wolin, *Walter Benjamin: An Aesthetic of Redemption* (New York, 1982), s. 52.

Şu halde, Benjamin'e göre tarih öyle yıkkındır ki, bir kurtuluş tecellisi onun eşiğinde titriyor olabilir. Tarihin yoksulluğu, boyunu aşan bir olumsuz kefaret dizini olmasından gelir. Moloz ve enkaz yığınları üzerinde yükselen tarihsel hayat, yalnızca tüm dünyasal nesnelerin değer yitimiyle başarı kazanabilen bir kurtuluş ihtiyacını açığa vurur. Doğa geçicidir ve çürüyüp dağılır; ancak bu geçicilik, tarihin Mesih benzeri ölümünün bir göstergesidir. Böylelikle tarihin hastalığı, homeopatik olarak onun tedavisine dönüşür. Geç-dönem Marksist Benjamin metada benzeri bir diyalektik tersinmeyi keşfeder, içkin anlamından böylesine arınmış bir nesne, devrimci yeni kullanımlar doğrultusunda tedavüle sokulur. Aynısı bir ölçüde, proleteryanın tam da nesneye indirgenmişliğiyle özgürleştirici bir bilince ulaştığı Georg Lukács'ın proleterya kavramı için de söylenebilir. "[*Trauerspiel*'in] fark ettiği bu kefaret" diye yazar Benjamin, "kutsal bir kurtuluş planını gerçekleştirmekten ziyade, bu yazgının (diğer deyişle tarihsel umutsuzluğun) derinliklerinde bulunur."[40] Bu nedenle Mesih temelli zaman, teleolojinin karşıtıdır: Kefaret, tarihin içkin olarak meydana getirdiği değil, onun harabelerinden doğandır. Umut ve tarih, farklı yönlerde yolculuk eder çünkü ilki diğerinin soğukluğu ve karanlığıyla belirginleşir. Ernst Bloch'un *Das Prinzip Hoffnung*'da [Umut İlkesi] hatırlattığı gibi, umutsuzluk bile bir geleceği yansıtır, bu gelecek, bir hiç olsa bile.

Bununla birlikte kurban kavramıyla ilgili şüpheler öyle kolaylıkla giderilmez, özellikle de eylemin hikâye kahramanı bir kadın olduğunda. Nathaniel Hawthorne'nin *The Scarlet Letter*'ının Hester Prynne'i böyle bir kurbandır, topluluktan kovulmuştur ama çok geçmeden kutsal bir günahkâra ve başkaları için bir insanlık sembolüne dönüşür. Onun giydiği utanç sembolü, hem "zina"yı hem de '"yetenek"i anlamlandıran bir ihlal ve kudret göstergesidir. Halkın gözünde karalanan Hester, zor durumdaki insanların imdadına yetişip onlar için koşuşturan kişiliğiyle, kirli statüsünü bir güç kaynağına çevirir. Toplum düzeninden atılarak, "ahlaki bir yabanda, hiçbir kural ya da rehber olmaksızın başıboş dolanıp duran" (18. Bölüm) klasik günah keçisinin eşik alanında mahsur kalmıştır; fakat bu aynı zamanda özgürleşmenin belirsiz, çok anlamlı bir biçimidir çünkü onun utanç sembolü, "başka cesur kadınların henüz ayak basmadığı bölgelere geçiş belgesi"dir. Ona üzülünür, dehşetle bakılır ama yine de büyük saygı duyulur. Olağan trajik merhamet ve terör karşılıkları yanında, *pharmakos*, büyük saygıyı da davet eder. Hester yasanın dışında kalan, anormal ama yine de kurtarıcı olan bir karakterdir; tövbekâr âşığı Arthur Dimmesdale, ölmeden önce bu kirli kurbanla da-

40. Benjamin, *The Origin of German Tragic Drama*, s. 81.

yanışmasını açıkça ilan eder. Elbette saygıdeğer ve sövülmüş bir kadın imgesi fazlasıyla klişedir; fakat Hester, henüz haritada olmayan bölgelerin öncüsü olarak, ataerkil baskı ötesi bir hayatın yüz hatlarını da çizen bir figürdür.

Dostoyevski kurmacası, mübarek, fedakâr kadınlara ya da genel olarak suçsuz mağdurlara yabancı değildir. İvan Karamazof günah keçisi kavramını –masumların, özellikle çocukların başkaları adına acı çekmek zorunda olduğu fikrini– hışımla reddeder. Acının evrimsel gelişmede asli bir rol oynadığı tüm teleolojik kuramları, iyiyi açığa çıkarmak için kötüye ihtiyaç duyduğumuz şeklindeki varsayımlarla birlikte hiçe sayar. Böylesi sofu ikiyüzlülüklere karşı çıkarak kurtuluşu reddederken, gerçek anlamda trajik bir figüre dönüşür. Fakat roman, alternatif bir fedakârlık görüşü geliştirir. Evrensel bir fedâkarlık anlayışına sahip Alyoşa Karamazof'a göre, herkes başka herkesin sorumluluğunu üstlenmelidir, bu durumda kurbanlaşma her ara geçidi iptal eder ve karşılıklı bir suç topluluğu, karşılıklı bir özgürlük ve af topluluğuna çevrilebilir. Bu, Hıristiyan ya da varoluşsal bir *pharmakos* uyarlamasıdır: Suçlu olmasanız bile, bir başkasının suç yükünü üstlenmeniz gerekir, böylelikle trajik günah keçisi gibi "nesnel olarak" suçlu ya da Paulcu deyilerle, yalın bir günahkâr olmaktan ziyade günaha sokulmuş biri olursunuz. Ancak bu rol evrenselleştirilir, tek taraflı olmak yerine karşılıklılaştırılırsa, ortak eşitlik ve kabul temeli olabilir. Böylelikle bir galipler ve mağdurlar toplumu, müşterek bir sorumluluk toplumuna dönüştürülebilir. Dimitri Karamazof'un esrik bir anda kuşkuyla öngördüğü gibi, bundan böyle tek bir bireyin herkes adına acı çekmesi bir mesele değildir. Dostoyevski, şehitlik ile mazoşizm arasında ince bir çizgi olduğunun çok iyi farkındadır.

Gerçek ve sahte şehitlik ayrımı, geç-dönem Henry James okurlarının hiç de yabancı olmadığı gibi, bazen karar verilemez olan bir belirsizliği taşır. Vazgeçiş/feragat, en üst düzeyde bir kendini düşünmeme hali midir yoksa son derece aldatıcı bir bencillik mi? *The Golden Bowl*'un Magie Verver'i, azizlere yaraşır bir özgeci midir yoksa kötü ruhlu bir düzenbaz mı? Romanın bir yerinde, kendine açıkça bir günah keçisi rolü atfeder: "Vaktiyle dehşet verici bir resimde gördüğü, insanların günahlarını üstlenmiş, ağır yükü altında ezilmek ve ölmek için ıssız yollara düşmüş bir eski zaman günah keçisi gibi, kendini tehlikeyle görevlendirmek" (2. Kitap, 36. Bölüm). Ancak günah keçiliğinden dolayı, Maggie'nin işleri sonunda gayet iyiye gider, bazı eleştirmenlerin onu özgeci görmemesine yolaçan bu durumdur.

Yine de James'e göre vazgeçiş/feragat, berrak bir estetik güzellik ya da hiçbir şeyin yazma edimine benzemediği güç ve çıkar oyunlarından bir

kopuş olabilir. Flaubert ve Joyce gibi James için de sanat, bir kurban şekli, keşişlere özgü bir fedakârlıktır çünkü yazar, sanatının tutumsuz zenginliğini hayatının kıtlığıyla öder. Bu hususta bir şey, hiçlikten gelebilir. James'in, mümkün olduğunca basit yaşamaya ve onun yerine edebiyat diye bilinen en yüksek erdem tarzını deneyimlemeye yetecek kadar mali gücü vardı. Kurbanın modernist uyarlaması sanattır. Tamamıyla kendi için varolan böylesine zarifçe incelikli bir zekâ, tarafsızlığını bir çözülme pahasına sağlayabilir. Henry'nin bilmediği bir şey yok gibiydi ancak bu bilgi bütünsel olmak için, baştan aşağı kullanışsız, tamamen mübadele değerinden yoksun, *The Wings of the Dove*'de[41] Milly Theale'nin, kendine ihanet ettiğini bildiği âşığına servetini teslim etmesinde simgeleşen bir *acte gratuit* kadar olağanüstü biçimde yararsız olmak zorundaydı.

The Ambassadors'daki Strether gibi, James, bütün bir zahmetli alışverişten, bencillik lekesi taşımayan temiz ellerle çıkabilir. Ebediyete yalnızca boş ellerle girilebilir ama yine de bu fedakârlık kaygı verici bir manipülasyon gibi görünebilir. İkisi arasında karar vermek zordur, tıpkı hayatınızı zengin ve güzel yaşamak uğruna estetikleştirmeyle, başkalarını zarif varlıklar/mülkler olarak fetişleştirmek arasında çok ince çizgiler bulunması gibi. James'in "salon trajedileri" Jeanette King'in yerinde yorumuyla,[42] Kant'ın katı estetik ve etik ayrımında yanlış olan fakat onda doğru da olan şeyi fark eder. Erdem, elbette faydacıların anladığı türde savruk, sevimsiz bir hadise olamaz; ayrıca her şeyden önce roman yazma pratiğinde, ince ruhlunun zevk alan kişi, iyinin sorumluluk üstlenen kişi olduğu bir toplumun örtük eleştirisi olarak, iyilik ve güzellik uzlaşması bir anlığına gerçekleştirilebilir. Fakat roman ve hikâyede, onları üretme ediminin aksine, iyilik ve güzellik, etik ve estetik, örneğin Amerika Avrupa'ya karşı, karakter üsluba karşı, kendi'nin sözdizimi onun duyumsamalarına karşı kılığı altında, birbirlerini çoğu kez boğuk bir sesle telaffuz eder. James, âdet edindiği terbiye ve nezaketin bedelini ödemek için ne kadar masumun kurban edilmek zorunda olduğunu anlamıştı. Yazıcısı Theodora Bosanquet ondan şöyle söz eder: "Sığınağı olan çalışma odasını terk edip, dünyaya ve etrafına bakındığında, av mahluklarının pençelerini hep kaderine terk edilmiş korunmasız çocuklara geçirdiği bir azap hanesini görürdü."[43]

Kurban etmek, doğayı ya da tanrıları kendi tarafınıza çekecek biçimde yatıştırarak, kazanmayı amaçlayan bir kaybetme yolu olabilir. *Aydınlanmanın Diyalektiği*'nde Horkheimer ve Adorno, kurban sundu-

41. *Güvercinin Kanatları*, Çev. Roza Hakmen, İş Bankası Kültür Yay., 2009.
42. Jeanette King, *Tragedy in the Victorian Novel* (Cambridge, 1978), s. 10.
43. Henry james, The Wings of the Dove, ed Peter Brooks (Oxford, 1998), s. xi.

ğunuz tanrıları insani amaçların önceliğine tabi tutmayı, doğası gereği aldatıcı bir şey olarak görür. Bu, bir Fleda Vetch ya da Maggie Verver için geçerli olabilir; onlar öylesine vicdanlıca başkalarını düşünerek hareket eder ki, ahlaki anlayışlarının şık cazibesiyle amaçlarına ulaşır ya da ulaşmayı umut edebilirler. Kurban etmede mazoşistik ölüm dürtüsü arzuları, dışarıya saldırganlık şeklinde yöneltilebilir, öyleyse bu da eylemde hazettiğiniz şeyin bir parçasıdır. Kendini adak yapmak tarihin bir aşkınlığı olabilir; ama diğerleri gibi o da tarihsel bir eylemdir, bir müdahale gücüne sahiptir ve başkalarını pekâlâ suçluluk ve minnettarlık hissinin ağırlığıyla mahsur bırakabilir. Muhtemelen bu ta başından beri onun intikamcı noktasıydı; fakat insan tam manasıyla emin olamaz. James, feragat gücünün nasıl en yüksek insani bir güç kullanımı olabileceğini, başkalarının hayatlarına müdahale etmeyi reddetmenin, özerkliğe liberal bir saygıyla birlikte nasıl estetik bir sorumsuzluğa dönebileceğini, hayatınızdan birileri adına vazgeçmek, hayatınızı birileri için vermek yoluyla onları kendinize âşık olmaya nasıl ikna edebileceğinizi oysa arzularına cevap vermek için artık orada bulunmayışınızla, bu fedakârlığın karşılığı olan bir intikamı nasıl dayatabileceğinizi anlar. Belki de bu, Milly Theale'nin Densher'a yaptığıdır; ya da belki o, kurban oluşunu zafere çeviren, hayatı kendi ölümünden, kefareti yenilgiden çıkaran bir modern zaman *pharmakos*'udur. *Bir Kadının Portresi*'nin kadın kahramanının son kararı gibi, neticeyi umursamayan, onu hem benimseyen hem de reddeden, temsilciyi tehlikeye atan, böylelikle de sembolik normlar topluluğunu ve yeni bir dağıtım başlatma beklentilerini ihlal eden bir saf eylem örneği olarak anlaşılabilir. Kierkegaard'dan Lacan'a uzanan bir düşünü güzergâhında, bu tip bir eylem etiğin gerçek paradigmasıdır.

Ölüm-de-yaşam, Melville'in *Moby Dick*'inin izleğidir, hayatı hem üreten hem ona mezar olan okyanustaki bir kıyımla varlığını sürdüren balina avcılığı sanayiine odaklanır. Demonik Ahab'ın bütün hayatı, aynen fildişi bacağının bedeni ve kanına yazınsal olarak katılmış ölü bir madde parçası olması gibi, ölüm-e doğru-fanatik bir oluştur. Beyaz balinayı acımasızca kovalayarak, arzusundan vazgeçmeyi reddeder ve sonunda bu korkunç buyruğa sadakatiyle yok olur. "Düşüncelerin sende bir yaratık yarattı" (44. Bölüm). İsmail, arzunun insan varlığında, sizin mantığınızdan ziyade kendi mantığına itaat eden yabancı bir güç olduğunu belirtir. Ahab'ın arzuladığı Moby Dick'tir, onun beyazlığı bir kutsallık göstergesidir, "biraz sevimli, saygın" ve biraz "yüce" (42. Bölüm); fakat yalnızca körleşmek pahasına dik dik bakabileceğiniz tekinsiz, sonsuz bir hiçliği de simgeler o. Moby Dick'in renksizliği, aynı anda manevi

bir hakikat sembolü ve müthiş bir Gerçek imgesidir. Anlatılan, bu yaratığı şeytan mı yoksa baş melek olarak mı gördüğümüzün, ruh halimize bağlı olduğudur. Gerçek'e benzer şekilde balina, aynı anda saf bir olumsuzluğu ve engeli, anlama yetisinden sonsuza dek sıyrılan bir kodu ama yıkıma elverişli tahrip edici bir gücü simgeler. Onun belirsizliği yıkımın anlatıcısına, "evrenin zalim boşluk ve enginliklerini" (42. Bölüm) anımsatır. Bu yüzden Şeytani Ahab, bu yüce şekilde akıl sır ermez olan varlığı, yalnızca "esrarengiz bir garez"le damgalanmış, intikamcı ve gözü doymaz bir zorba olarak düşünebilir.

Ahab'ın balina olarak gördüğü, kesinlikle Yasa'dır, yani hem lanetli, hem de çekici bir canavar. O bütün hayvansal kategorileri alt üst eder ve (Aquinas'ın Tanrı'dan söz ettiği gibi) yalnızca analojik olarak tanımlanabilir. Tanrı, dehşetli ve aşk dolu yüzüyle bir çeşit *pharmakos*'tur, Queequeg'un savaş baltası gibi, düşmanının kafasını yarabilir ya da onun ruhunu avutabilir. Ya da fırtınadaki bir liman gibi: Zordaki bir gemi için liman, hem bir "hoş geldin" hem de "tehlikelerin en büyüğü" demektir; "onun tek dostu, en acımasız düşmanıdır" (23. Bölüm). Benzeri bir belirsizlik balina avcılığı sanayii için de söz konusudur, bu sanayi, kirli, ölümcül bir iş alanı olduğu halde, uygarlığın hayati bir kaynağıdır. Anlatıcı, balina avcılarının, reddedilmiş, kimsesiz, toplum dışına itilmiş kimseler olduğunu hatırlatır ama onların emeği sayesindedir ki, krallar taç giymeye devam eder. Balina avcı topluluğu, reddedilmiş bir köşe taşını temsil eder. Ahab, deliye dönmüş demonyak bir ihlalci ve insanlığın sınırları ötesinde yer alan cehennemî bir bölgeye sapmış trajik bir figür olarak, burada Miltoncu şekilde feryat eder: "Her güzellik bana ıstırap veriyor" (s. 37).

Melville'in Billy Budd'u, Claggart'ın kötü niyetine kıyasla, Adem tipi masumiyetiyle günah keçisinin biraz incelikli bir türüdür; fakat Melville'in ilginç *Bartleby the Scrivener* [Kâtip Bartleby] hikâyesinin Bartleby'i, geleneksel *pharmakos*'un bazı özelliklerine sahiptir. Umuttan, tarihten ya da uğraşıdan yoksun bir ön-Beckett figürüdür o, dünyasını anlamla kuşatma yetersizliği, bir duvara gözlerini dikip saatlerce öylesine bakmak gibi yıldırıcı alışkanlıklarıyla, onda günah keçisinin biraz travmatik, katatonik niteliği vardır. Bartleby, nihai bir reddi cisimleştirir ("..yapmamayı tercih ederim" onun sloganıdır) ve böylelikle güçsüzün sapkın gücü gibi bir şeyi açığa vurur; aynı çileden çıkaran muamma nedeniyle patronu için bir hüsran ve şaşkınlık kaynağı olan ve insani vasıflarından yoksun halde hapiste ölen bir karakterdir.

Öyleyse *pharmakos* antik çağlarla sınırlı değildir. Günümüzde, örneğin J. M. Coetzee'nin kurmacasında yankıları vardır. Ancak tarihselciler,

kirli kralların ve antik bereket kültlerinin çağımız politikasına anlamlılıkla seslenebileceği önermesi karşısında pek de müsterih değildir. Oysa kör hakikat şu ki, bunlar günümüz dünyasıyla çoğu çağdaş sol-tarihselci politikadan daha bağlantılıdır. Sidney'den San Diego'ya kadar günümüz kültürel solcuları, istekli ya da moralsiz bir ruh haliyle, pragmatizmin, liberal çoğulculuğun ya da sosyal demokrasinin bir türüne razı olarak, eski devrimci coşkunluğu büyük ölçüde inkâr ediyor. Derinleşen sefalet, artan eşitsizlikler, zorunlu göç, etnik savaş, toplumsal yıkım, doğal çapulculuk ve yenilenmiş bir askerî saldırganlıklar dünyasında, en mutedil sosyal demokrat girişim bile hoş karşılanabilir. Fakat bunun yeterli olacağını sanmak gülünçtür. Giderek açgözlü çok uluslu şirketlerin hükmettiği bir dünya yapısı, onarılmak için parçalanmak zorunda olan bir yapıdır. Bu, *pharmakos*'un ilk dersidir ve bir politik devrim inancını da simgeler.

Halihazırda azınlıklar sorunuyla ilgili olarak yapılan tartışmalarda, hayati bir anlayış örtbas edilmek tehlikesi altındadır. Küresel kapitalizm hakkında şaşırtıcı olan şey, *çoğunluk*'un mülksüzleştirilmesi gerçeğidir. Şüphesiz mülksüzleşmenin dereceleri var ve örneğin tersane işçileri çulsuz değil. Karalanan belli azınlık grupları dışlayıcı bir toplumsal düzen kavramı yeterince tanıdık olduğu ve bu sınır dışı etmeler gün gibi ortada sergilendiği halde, bir sınıf analizinin akla durgunluk veren gerçeği, toplumsal düzenlerin çoğunluğu hep görünmez ya da gizli mekanizmalarla dışlaması gerçeğidir. Bu, öylesine paradoksal ve kavranması zor bir gerçektir ki, ondan yeterince etkilenmiyoruz. Bu gerçek, bir çifte bildirimi taşır: Birincisi, başarıyla büyülenmiş/kendinden geçmiş bir sistem, gerçekte sefil bir başarısızlıktır; ve ikincisi, güce dönüştürmek için bu başarısızlıktan fazlasıyla vardır. Klasik *pharmakos* şehrin dışına atılabilir çünkü yöneticilerin kolektif suçlarını üzerine yıkacağı bir nesne olması dışında ona ihtiyacı yoktur. Diğer yandan birinin duvarlarını dışardan seyretmek de korkunçtur, onlara içerden katlanmak da. Fakat modern zamanların günah keçisi, onu dışlayan aynı *polis*'in işlemesi için gereklidir. Sorun, birkaç kiralanmış dilenci ya da hapishane kuşu sorunu değil, üç kuruşa çalışan, sömürülen, yerinden edilmiş bütün bir nüfuslar sorunudur. Güç ve zayıflık ikiliği geri döner ama bu defa yeni bir biçimlenişle.

Bu bağlamda Lacan'ın "arzundan vazgeçme!"si politik bir uyarıya dönüşür. O, "ölüme sadakatli ol" demektir: Yaşadığımız tür hayatla aldatılma, sahte ve ikinci-en iyiyle yetinmeyi reddet, gerçeklik diye tanınan süfli fantezilere razı olma, mülksüzlerdeki ölümcül boşluğa, bu boşluğun daha coşkun ve kendinden haz duyan bir hayatın çıkabileceği

biricik kaynak olduğu inancına bağlı kal. Bu dolayımda sol, çoğulculuk ya da pragmatizmden çok, arayan bir söyleme ihtiyaç duyar. Metafizik dogmatizm ya da temelci kayıtsızlığa geri çekilmek söz konusu olamaz. Fakat eleştirel dil, politik durumumuzun derinliğini ve acilliğini eşleştirecekse, sol da mevcut kültürel ilgilerinin yinelemeli döngüsüne yakalanmış halde kalmaya razı olamaz.

Aynısı biraz ironik biçimde sistemin kendisi için de söylenebilir. Küresel hırsları giderek daha da yağmacı bir nitelik kazandıkça, Batı, operasyonlarını "bu sadece tesadüfen yaptığımız bir şey" türü kültürcü ya da pragmatist formüllerle savunma imkânını giderek daha az bulacaktır. Batı kapitalizminin yöneticilerine, "neden gezegeni zehirliyor ve sefalet üretiyorsunuz?" ya da "yeniden bir nükleer restleşme hazırlığına girişmekteki amacınız ne?" gibi sorular sorulduğunda, üniversitelerin felsefe kürsülerinde işe yarayan hususlar hiç de ikna edici olmayacaktır. Bu gündeme uyarlı pragmatist savunular, İslam gibi, destekçilerinden bazılarını Batı'nın da önemseyebildiği, temelsel ya da metafiziksel iddialarla fazla sorunu bulunmayan hasımlarla mücadele halindeyken giderek daha cılız ses çıkartır. Batı'da halihazırda bu pragmatizme meydan okuyan, daha geniş bir ölçeğe yayılması mümkün bir dinsel ve politik fundementalizmdir. Solun ihtiyaç duyduğu en son şey, bu fundementalizmin sol bir versiyonunu üretmektir. Fakat, her koşulda giderek saygınlığını yitirmesi olası bir pragmatizmin sol versiyonlarını kapı kapı dolaşarak satmak da onun açısından uygun değildir.

Son sözü Franz Kafka'ya bırakabiliriz. *Dava*'nın sonunda, idamı infaz edilmek üzereyken, Joseph K., yakındaki bir evin üst katında bir an için belli belirsiz bir hareket görür gibi olur. "Pencere, karanlıkta ansızın parıldayan ışık gibi birden açıldı; bu mesafe ve yükseklikten belli belirsiz fark edilen, kendini pencereden öne doğru sarkıtmış, kollarını ileri doğru uzatmış hayalî bir insan sureti. Kimdi o? Bir dost mu? İyi bir insan? Yakınlık hisseden biri? Yardım etmek istemiş birisi mi? Bir kişi miydi o? Herkes miydi?"

Dizin

A

acı 10, 15, 17, 21, 24, 26, 30, 34, 35, 38, 39, 45, 50, 51, 52, 55, 56, 57, 59, 60, 63, 64, 65, 66, 88, 90, 91, 98, 101, 104, 105, 107, 108, 115, 123, 137, 140, 141, 151, 152, 171, 183, 186, 190, 191, 199, 209, 211, 212, 213, 214, 215, 217, 231, 232, 233, 263, 277, 296, 298, 321, 330, 331, 335, 341, 352, 365, 367, 376, 382
adalet 30, 91, 92, 93, 124, 163, 168, 178, 183, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 203, 207, 210, 225, 234, 266, 277, 278, 282, 290, 298, 328, 342, 357, 358, 359
adaletsizlik 53, 178, 183, 188, 191, 212, 229, 266, 272, 282
adcılık 23
Addison, Joseph 52, 155, 187, 191, 192, 211, 227, 228
Adorno, Theodor 13, 57, 79, 85, 128, 129, 166, 218, 263, 287, 293, 294, 310, 311, 346, 356, 377
ahlaki düzen 184
Albee, Edward 199, 344
Alfieri, Vittorio 91, 220, 305
Althusser, Louis 43, 87, 269, 270, 279
anagnorisis 26, 141
Anouilh, Jean 97, 145, 147
anti-hümanizm 116, 258
anti-kahraman 109
Apolloncu 32, 86, 87, 89, 138, 279, 306, 325, 350
Aquinas, Thomas 34, 154, 288, 303, 333, 379
Arden, John 134, 303
Aristophanes 129
Arnold, Matthew 50, 51, 79, 232, 254
Artaud, Antonin 52
aşkınlık 84, 94, 95, 158, 290
atomculuk 309
Auden, W. F. 133, 162, 225
Auerbach, Erich 252
Austen, Jane 125, 253, 255, 256, 290
Aydınlanma 41, 42, 85, 86, 135, 137, 138, 177, 284, 287, 293, 294, 315
Aziz Anselm 318
Aziz Augustinus 35, 215, 217, 233, 329, 334

B

Bacon, Francis 67, 271, 287
bağışlayıcılık 203
Bakhtin, Mikhail 109, 247, 248, 260, 263, 264, 274
Balzac, Hanoré de 134, 135, 201, 241, 246, 247, 252, 255

Barthes, Roland 62, 105, 189, 219, 293
Baudelaire, Charles 78, 290, 321, 338
Beckett, Samuel 22, 50, 58, 64, 73, 75, 77, 79, 81, 83, 85, 87, 89, 91, 93, 95, 97, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 107, 109, 111, 215, 223, 229, 273, 307, 309, 379
Benjamin, Walter 12, 33, 41, 87, 94, 95, 111, 128, 148, 152, 162, 176, 179, 193, 203, 263, 310, 356, 358, 374, 375
Bergson, Henri 212
Berlin, Isaiah 298, 299
Berman, Marshall 315, 316
biçimcilik 328
bireycilik 301, 352
Boethius 35
Bolt, Robert 139
Bond, Edward 62, 109, 187
Bradley, A. C. 26, 38, 39, 55, 75, 182, 183, 184, 185, 202, 305
Brecht, Bertolt 81, 98, 101, 129, 139, 140, 151, 174, 175, 208, 215, 216, 308, 342
Brereton, Geoffrey 22, 27, 32, 39, 51, 152
Bunraku 107
Burke, Edmund 11, 26, 202, 203, 208, 227, 228, 282
Büchner, Georg 28, 58, 60, 119, 128, 139, 140, 157, 230, 320, 334, 345, 357
Byron, Lord 239, 271, 304, 317, 331

C-Ç

Camus, Albert 58, 98, 151, 175, 192, 286, 287, 305, 342, 357
cehennem 79, 160, 297, 322, 333, 339, 340
cennet 68, 156, 277
Chapman, George 121, 304
chronos 243
Coetzee, J. M. 379
Conrad, Joseph 56, 58, 86, 87, 103, 142, 148, 156, 240, 245, 253, 279, 287, 334, 345
Constant, Benjamin 179
Corneille, Pierre 21, 24, 66, 123, 125, 252, 300, 305
Çehov, Anton 50, 91, 100, 104, 133, 139, 196, 242, 246, 306, 307
çeşitlilik 10, 17, 97, 299
Çin 106, 107
çoğulculuk 97, 381

D

daimon 119, 163, 164
Dante 31, 34, 121, 135, 261, 333, 338
Dasein 161, 348, 370
değer 10, 13, 18, 23, 27, 29, 33, 38, 41, 53, 63, 64, 65, 67, 68, 79, 82, 85, 92, 94, 95, 97, 99, 100, 101, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 125, 135, 136, 137, 141, 148, 149, 163, 165, 166, 168, 171, 173, 178, 183, 184, 187, 188, 192, 195, 196, 211, 223, 225, 226, 228, 229, 232, 241, 243, 256, 257, 260, 261, 262, 265, 272, 274, 275, 276, 278, 279, 281, 282, 285, 288, 291, 293, 296, 298, 299, 302, 304, 317, 320, 321, 330, 336, 337, 338, 340, 342, 343, 347, 355, 357, 358, 363, 365, 370, 371, 375
demonik 17, 80, 84, 148, 262, 317, 322, 325, 328, 330, 332, 333, 334, 335, 336, 337, 338, 339, 340, 343
Derrida, Jacques 43, 85, 98, 133, 158, 263, 293, 340, 361
Descartes, René 160, 229, 269, 270, 285, 291, 292
Dickens, Charles 240, 241, 247, 261, 301
Diderot, Denis 32, 248, 275
din 17, 18, 44, 45, 78, 106, 166, 181, 355

Dionysosçu 32, 41, 86, 89, 194, 295, 306, 325, 329, 347, 351, 359
doğa 13, 41, 100, 151, 162, 165, 179, 202, 282, 286, 291, 318, 320, 326, 359, 372
doğalcılık 41, 179, 180, 248, 260
Dostoyevski, Fyodor 78, 80, 123, 148, 200, 212, 231, 253, 321, 334, 337, 343, 376
Dryden, John 32, 125, 276, 344
duygusallık 216, 335, 341
Düşüş 122, 316, 317, 318, 319

E

Eliot, George 32, 33, 50, 60, 67, 78, 79, 81, 82, 83, 84, 91, 131, 133, 167, 179, 210, 246, 253, 261, 300, 321, 341, 349
empati 211, 212, 215, 223, 308
emperyalizm 56, 316, 319
Empson, William 108, 109, 278, 361
Engels, Friedrich 162
ennui 286
ensest 61, 218, 220, 349
erdem etiği 117
Eros 89, 146, 230, 274, 275, 295, 324, 325, 344, 346, 348
Eski Ahit 190, 222, 252, 277, 357, 359
Euripides 26, 33, 41, 58, 62, 76, 98, 117, 119, 122, 123, 126, 127, 129, 130, 139, 155, 173, 186, 194, 199, 277, 346
evrensel adalet 141, 188

F

faşizm 311, 325, 326, 329
Faulkner, William 122, 245
faydacılık 119, 298
felsefe 40, 41, 42, 45, 74, 84, 118, 147, 197, 256, 257, 279, 282, 315, 381
Fielding, Henry 118, 192, 242, 248, 255, 256, 288, 289, 290, 333
Fitzgerald, Scott 59, 132, 323
Flaubert, Gustave 135, 180, 201, 241, 242, 243, 245, 377
Ford, John 65, 219, 220, 266, 305
Forster, E. M. 250, 261, 298
Foucault, Michel 44, 264, 296, 322, 340
Freisingli Otto 36
Freud, Sigmund 22, 37, 54, 87, 89, 109, 138, 141, 146, 159, 176, 177, 180, 194, 198, 203, 219, 231, 232, 274, 279, 283, 290, 320, 323, 325, 339, 344, 345, 346, 347, 361, 364, 365
Friel, Brian 177
Frye, Northrop 30, 68, 92, 117, 151, 172, 182, 189, 194, 195, 231, 317

G

Geist 73, 74, 75, 116, 177, 184
Genet, Jean 302
gerçekçilik 41, 60, 94, 249, 252, 253, 256, 265, 372
gerekircilik 50, 68, 147, 163, 164, 180, 258, 294, 310
Gide, André 274, 286, 288
Gnostisizm 80
Goethe 26, 34, 124, 135, 164, 196, 199, 241, 242, 250, 252, 253, 255, 269, 302, 317, 323, 324, 338
Golding, William 191, 250, 333
Goldmann, Lucien 276
göreçelik 13, 16, 196, 276, 309
görgücülük 279, 291, 292
Greene, Graham 340, 366
Grillparzer, Franz 123
grotesk 30, 36, 39, 51, 56, 59, 64, 102, 150, 189, 230, 256, 351
Gunn, Thom 148, 149
günah keçisi bkz. *pharmakos* 325, 359

H

Habermas, Jürgen 287, 295, 340
hamartia 116, 164, 171, 320
Hardy, Thomas 50, 126, 131, 132, 133, 147, 156, 157, 158, 159, 175, 240, 297, 307, 308, 309, 372
Hauptmann, Gerhart, *Die Weber* 140
Hawthorne, Nathaniel 253, 375
Hazlitt, William 125, 229
Hebbel, Friedrich 60, 165, 169
Hegel, Georg 34, 35, 40, 41, 49, 61, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 81, 83, 85, 86, 87, 89, 91, 93, 95, 97, 99, 101, 103, 105, 106, 107, 109, 111, 116, 122, 128, 141, 145, 153, 156, 159, 165, 173, 177, 184, 196, 200, 202, 210, 249, 286, 296, 297, 304, 348, 371
Heidegger, Martin 64, 161, 165, 171, 304, 348, 370
Hemingway, Ernest 137
Hıristiyanlık 17, 18, 31, 38, 68, 69, 90, 111, 164, 181, 197, 266
Hitler, Adolf 109, 121, 122, 331
Hobbes, Thomas 147, 162, 211, 213, 214, 217, 222, 290
Homeros 122, 253
Horatius 25, 35, 126, 129
Horkheimer, Max 218, 287, 294, 346, 356, 377
Hölderlin, Friedrich 55, 109, 146, 165, 204, 294
Hume, David 26, 79, 122, 191, 209, 213, 214, 222, 223, 226, 227, 228, 279, 280, 282, 292
Huxley, Aldous 159, 243
hümanizm 326

I-İ

Ibsen, Henrik 16, 29, 51, 81, 86, 104, 121, 128, 130, 139, 142, 156, 172, 175, 196, 219, 220, 300, 301
ıstırap 28, 41, 50, 57, 65, 94, 95, 135, 172, 227, 231, 251, 296, 303, 339, 379
ihlal 14, 34, 121, 125, 140, 167, 171, 184, 187, 196, 202, 203, 219, 248, 284, 320, 343, 361, 362, 375, 378
İlk günah 155, 156, 197, 300, 318
iman 76, 77, 78, 84, 85
inancılık 283
ironi 40, 66, 85, 101, 133, 153, 157, 159, 218, 271, 288, 307, 316
İsa, Hz. 35, 63, 64, 66, 68, 78, 90, 109, 110, 222, 259, 277, 304, 346, 357, 358, 366
işkence 13, 39, 53, 57, 215, 229, 297, 339
iyimserlik 41, 69, 175, 216

J

James, Henry 250, 254, 298, 376, 377
James, William 53, 175
Japon 107
Jaspers, Karl 39, 40, 95, 111, 184, 194, 317, 332
Johnson, Samuel 24, 29, 49, 57, 69, 121, 134, 174, 189, 249
Joyce, James 159, 180, 216, 252, 257, 260, 261, 262, 273, 377

K

kaçınılmazlık 45, 174
Kafka, Franz 178, 199, 200, 201, 381
kairos 243
Kant, Immanuel 42, 60, 67, 74, 76, 85, 151, 163, 165, 211, 223, 276, 278, 280, 281, 286, 288, 290, 292, 293, 297, 330, 377
kapitalizm 13, 17, 136, 316, 380
karamsarlık 16, 31, 44, 50, 99, 311
karnavalesk 248
katarsis 122, 207, 209, 229, 233, 361

Kaufmann, Walter 26, 57, 58, 66, 97, 208, 217, 232
Kavanagh, Patrick 139, 250
kazara 167, 174
Keats, John 54, 90, 211
kefaret 51, 82, 84, 141, 193, 203, 249, 361, 372, 375
kendini gerçekleştirme 258, 274
kibir 28, 109, 183, 256
Kierkegaard, Soren 69, 76, 77, 78, 84, 85, 86, 285, 304, 333, 378
Kleist, Heinrich von 38, 39, 120, 122, 167, 347
kolonyalizm 319
komedi 24, 88, 96, 108, 109, 117, 130, 145, 171, 229, 246, 250, 261, 275
korku 14, 24, 36, 43, 77, 88, 92, 117, 204, 207, 208, 209, 210, 216, 217, 218, 219, 221, 222, 230, 234, 247, 260, 287, 335, 346, 361
kötü 21, 24, 28, 29, 34, 35, 41, 49, 58, 61, 62, 63, 65, 79, 80, 83, 91, 94, 99, 105, 111, 116, 117, 119, 121, 122, 124, 125, 136, 138, 151, 152, 167, 170, 174, 182, 183, 187, 192, 196, 201, 209, 213, 216, 226, 228, 231, 246, 249, 270, 271, 275, 276, 277, 278, 283, 292, 301, 309, 316, 319, 324, 331, 334, 335, 337, 338, 341, 342, 343, 344, 356, 366, 368, 369, 374, 376, 379
kötülük 53, 63, 65, 78, 79, 86, 135, 184, 187, 203, 225, 293, 304, 329, 330, 333, 338, 340, 341, 343
Krook, Dorothea 28, 29, 51, 115, 116, 140, 203
Kundera, Milan 262, 335, 336, 337, 338
kurban etme 106, 294, 355, 357, 358, 359, 370
kurtuluş 11, 53, 55, 69, 79, 81, 95, 99, 100, 102, 103, 109, 199, 200, 240, 277, 280, 287, 346, 350, 374, 375
kült 107, 355, 358
Kyd, Thomas 29, 36, 120, 183

L

Lacan, Jacques 78, 163, 263, 294, 303, 304, 336, 337, 342, 356, 361, 362, 378, 380
Laclos, Pierre 343
Langer, Susanne K. 21, 106, 145
Lawrance, D. H. 89, 259, 345, 348
Lebensphilosophie 274, 310
Lefebvre, Henri 251
Leopardi, Giacomo 286
Lermontov, Mikhail 120, 343
Lessing, Gotthold 134, 164, 188, 209, 216, 220
Levi, Primo 330, 331, 332
Lewis, C. S. 4, 38, 39
Lorca, Garcia 28, 164, 177, 199, 245
Lowry, Malcolm 152, 217
Lucretius 227
Lukács, Georg 95, 96, 98, 128, 170, 189, 242, 256, 257, 265, 275, 291, 310, 324, 375
Lyotard, Jean-François 79, 104, 105, 163

M

Machiavelli, Niccoloò 162, 281, 285
maddecilik 13, 159, 373
Mandel, Oscar 26, 27, 29, 68, 147, 166, 171, 185, 210, 217, 231, 232
Mann, Thomas 79, 128, 218, 239, 240, 249, 253, 258, 321, 325, 329, 345, 346, 348, 349, 350, 351, 355, 357, 359, 361, 363, 365, 367, 369, 371, 372, 373, 375, 377, 379, 381
Manzoni, Alessandro 132, 192, 240, 241, 264
Marlowe, Christopher 30, 75, 121, 134, 160, 317, 323
Marston, John 30, 62, 123

Marx, Karl 34, 68, 86, 156, 196, 202, 241, 257, 288, 293, 315, 316, 317, 320, 323, 329, 368, 371, 372
Maturin, Charles 323, 332
mazoşizm 140, 212, 231, 232, 234, 376
melek-gibi 335, 336, 339
Melville, Herman 109, 132, 167, 232, 241, 245, 253, 378, 379
merhamet 24, 25, 75, 77, 90, 93, 117, 121, 122, 128, 146, 147, 170, 183, 190, 193, 203, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 218, 219, 221, 222, 224, 227, 230, 233, 234, 290, 306, 361, 365, 375
meta fetişizmi 156
metanoia 111
Middleton, Thomas 30, 126, 220, 344
Miller, Arthur 26, 91, 104, 139, 140, 141, 142, 220, 305, 306, 374
milliyetçilik 264
Milton, John 31, 49, 110, 130, 167, 178, 191, 208, 276, 277, 278, 305, 318, 319, 321
mimesis 208, 221
ming 106
mitoloji 44, 293
modernist sanat 57
modernite 45, 145, 170, 175, 176, 177, 240, 245, 270, 271, 275, 286, 292, 295, 301, 306, 315, 316, 317, 350
modernizm 136, 176, 195, 260, 263, 273, 311, 321, 325, 326, 329
Montaigne, Michel Eyquem de 108, 281
Moretti, Franco 37, 55, 195, 201, 220, 228, 229, 242, 243, 244, 250, 251, 253, 255, 263, 323, 344
Musil, Robert 149, 258
mutluluk 36, 41, 51, 56, 57, 89, 90, 92, 119, 123, 124, 188, 192, 200, 213, 228, 233, 244, 286, 288, 289, 290, 295, 296, 301, 315, 346

N

Nabokov, Vladimir 231, 338
Nietzsche, Friedrich 40, 41, 42, 44, 52, 60, 64, 78, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 105, 130, 138, 150, 163, 179, 209, 214, 232, 259, 274, 279, 282, 293, 294, 295, 296, 311, 317, 320, 326, 347, 365
nihilizm 100, 336
Nussbaum, Martha 118, 194, 209, 299

O-Ö

O'Casey, Sean 173, 245
Oidipus 26, 61, 67, 68, 74, 76, 109, 115, 120, 122, 128, 131, 138, 153, 154, 186, 187, 217, 218, 219, 221, 222, 280, 283, 303, 304, 360, 362, 363, 364, 365, 366, 367, 370, 372
O'Neill, Eugene 33, 52, 62, 122, 125, 139, 179, 220
Orr 25, 139, 245
Otway, Thomas 220, 300
Ovid 49
ölüm 14, 24, 27, 29, 30, 60, 65, 84, 87, 88, 89, 90, 94, 105, 107, 124, 145, 148, 149, 161, 162, 167, 168, 184, 198, 201, 203, 221, 226, 230, 232, 233, 234, 235, 244, 247, 248, 251, 253, 261, 262, 264, 266, 271, 274, 275, 282, 286, 287, 296, 301, 304, 307, 308, 309, 317, 323, 324, 325, 333, 334, 337, 339, 341, 343, 344, 345, 346, 347, 348, 349, 350, 351, 355, 361, 362, 366, 374, 378
ölüm-de-yaşam 362
ölüm dürtüsü bkz. Thanatos 323, 324
ölümsüzlük 53, 179, 264
özcülük 13, 171
özgecilik 90, 108, 110, 213, 215, 289

özgür irade 61, 97, 106, 153, 165, 181, 242, 302
özgürlük 16, 28, 45, 60, 62, 74, 91, 95, 106, 107, 124, 150, 151, 152, 154, 156, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 229, 242, 244, 263, 266, 276, 278, 281, 284, 285, 286, 287, 289, 291, 297, 301, 316, 322, 327, 331, 340, 342, 359, 376

P

paradoks 52, 283, 285, 357
paranoya 159
Pascal, Blaise 66, 79, 80, 108, 224, 280, 282, 283
Pasternak, Boris 93, 346
patetik 21, 25, 147, 335
peripeteia 27, 153, 274, 311
Perspektifçilik 157
Pirandello, Luigi 309
Placidus 34
Platon 50, 79, 96, 118, 122, 130, 188, 194, 207, 208, 230, 346, 365
Platonculuk 69
Pope, Alexander 289
postmodernizm 10, 242, 296, 311, 315
postyapısalcılık 10, 104, 311, 336
pozitivizm 279
Protestanlık 84, 199
psikanaliz 180, 232, 275, 303, 304, 356
Puşkin, Aleksandr 120, 192, 243, 244
Puttenham, George 35

R

Racine, Jean 21, 44, 49, 107, 124, 175, 180, 183, 189, 198, 219, 242, 252, 255, 305, 346
rasyonalizm 41
Reiss, Timothy 32, 43, 44, 45, 97
Richards I. A. 29, 52, 68, 188, 189, 217
Richardson, Samuel 98, 110, 241, 265, 266, 288, 289, 290
Ricoeur, Paul 23, 146, 169, 170, 360
Rilke, Rainer Maria 90, 91, 347
ritüel 92, 107, 138, 165
Romantizm 60, 165, 212, 251, 271, 282, 301, 365
Rorty, Amélie Oksenberg 57, 58, 62, 118, 226, 251
Rousseau, Jean-Jacques 126, 160, 161, 162, 193, 215, 216, 222, 318, 319, 320

S-Ş

Sade, Marquis de 203, 227, 246, 286, 293, 338, 343
Sadizm 228
sadomazoşizm 344
sahicilik kültü 301
Sartre, Jean-Paul 117, 162, 163, 271, 297, 298, 303, 333, 340, 342, 343
satir 87, 129, 336
Schadenfreude 127, 211, 213, 233
Schelling, F. W. J. 40, 55, 148, 164, 165, 166, 167, 169, 294, 296
Schiller, Friedrich 60, 124, 160, 185, 220, 252, 254, 317, 318, 322, 340
Schlegel 40, 61, 75, 165, 169, 294
Schopenhauer, Arthur 24, 40, 42, 85, 90, 105, 106, 127, 134, 136, 138, 159, 165, 177, 180, 186, 193, 215, 229, 230, 273, 294
Scott, Sir Walter 32, 59, 132, 253, 264, 323
sempati 84, 211, 212, 213, 214, 223, 246
Seneca 30, 62, 120, 305, 335
Shaftesbury, Anthony Ash-Iey Cooper 191, 214, 229, 261, 288, 289, 290

Shakespeare, William 25, 26, 29, 33, 96, 97, 105, 116, 121, 123, 147, 164, 185, 191, 196, 216, 219, 285, 302, 305, 341, 344, 359, 362, 367, 368
Shaw, George Bernard 259, 260
Shelley, Percy Bysshe 61, 98, 165, 343
Sidney, Sir Philip 127, 191, 227, 380
Simmel Georg 26, 156, 273, 274
Sokrates 41, 66, 118, 230, 344
sonuççuluk 67
Sophokles 30, 49, 58, 59, 61, 117, 120, 147, 153, 156, 186, 216, 218, 299, 303, 363
sosyalizm 12, 241, 319, 329
Spinoza, Benedictus de 147, 159, 198, 269, 270, 276
Stalinizm 310, 311, 336, 339
Steele 110, 126
Steiner, George 29, 31, 32, 39, 44, 59, 60, 68, 78, 79, 91, 92, 128, 130, 137, 186, 188, 239, 271, 272
Stendhal 241, 243, 244, 245, 246, 252, 253, 301, 340
Sterne, Laurence 248, 249, 256, 292
Strindberg, August 62, 134, 139, 232, 300, 309, 344
suç 10, 61, 79, 149, 155, 167, 179, 183, 189, 202, 203, 212, 259, 272, 275, 304, 308, 309, 311, 318, 319, 320, 322, 324, 326, 335, 362, 376
Swift, Jonathan 109, 289
Synge, J. M. 50, 176, 201, 226, 245
şeytan 79, 110, 277, 303, 318, 322, 323, 327, 334, 337, 340
şeytani 17, 80, 241, 246, 260, 277, 337, 338, 340, 350, 379
şiirsel adalet 183, 188, 190, 191, 192, 193, 266
Şolohov, Mikhail 264, 265

T

Tanrı 35, 56, 60, 63, 66, 76, 77, 78, 79, 80, 85, 91, 95, 96, 100, 121, 132, 147, 154, 155, 157, 158, 160, 164, 165, 166, 176, 179, 181, 184, 185, 189, 197, 199, 210, 239, 246, 255, 256, 269, 270, 275, 276, 277, 278, 282, 283, 284, 287, 291, 295, 303, 319, 322, 329, 333, 334, 337, 340, 341, 342, 343, 344, 357, 365, 366, 379
tarihselcilik 10, 11, 12, 14
teleoloji 73, 76, 77, 92, 273
teoloji 158, 168, 197
tesadüfi 25, 26, 29, 30, 42, 58, 74, 102, 120, 128, 146, 168, 170, 173, 187, 255, 307, 309, 336, 374
Theophrastus 34
Thompson, Edward 340, 355
Tolstoy, Leo 26, 131, 207, 253, 255
Tourneur, Cyril 220
trajedi felsefesi 42, 166
trajik kahraman 40, 55, 61, 77, 87, 117, 119, 168, 188, 193, 196, 275, 292, 303, 362
trajik sanat 31, 35, 37, 40, 43, 57, 75, 86, 89, 107, 115, 146, 191, 195, 203, 225, 251, 257, 329, 374
trajik teorisi 25, 43, 45, 108, 171, 192, 252
türcülük 15

U-Ü

umut 50, 62, 66, 69, 91, 140, 152, 163, 168, 263, 272, 280, 283, 307, 324, 329, 356, 365, 368, 378
umutsuzluk 12, 50, 85, 92, 133, 201, 249, 375
Unamuna, Miguel de 52
uygarlık 87, 131, 152, 221, 251, 274, 315, 370
üst-belirlenim 154
ütopyacılık 93

V

varoluşçuluk 32, 251, 278, 302, 310
Vega, Lope de 147, 219
Voltaire 51, 79, 174, 192, 216

W

Wagner, Richard 52, 294
Wallerstein, Immanuel 330, 331
Weber, Max 140, 202, 287, 288, 298
Webster, John 29, 62, 94, 203, 220
Wedekind, Franz 123, 134
Wilde, Oscar 36, 101, 178, 259, 335, 348
Williams, Raymond 23, 31, 39, 40, 45, 50, 52, 54, 88, 92, 100, 126, 130, 138, 173, 195, 197, 216, 217, 220, 264, 300, 306, 340, 343, 355
Williams, Tennessee 33, 96, 134, 139, 245, 309, 348
Wittgenstein, Ludwig 15, 23, 196, 276, 279, 284, 285
Woolf , Virginia 55, 172, 173, 199, 242, 253, 292, 344
Wordsworth, William 51, 133, 176

Y

yabancılaşma 25, 92, 99, 218, 230, 263, 308
Yahudi-Hıristiyan geleneği 370
yanlış bilinçlilik 17, 85, 111
yasa 157, 168, 169, 178, 199, 200, 201, 202, 203, 222, 234, 235, 256, 333, 347, 363, 379
yaşam-da-ölüm 84, 90, 351
yazgı 30, 34, 35, 44, 45, 52, 61, 104, 106, 137, 141, 145, 146, 149, 152, 154, 155, 156, 160, 162, 164, 165, 169, 170, 174, 176, 177, 178, 181, 182, 183, 184, 187, 197, 215, 228, 244, 248, 271, 273, 294, 328
yazgıcılık 9, 16, 50, 138, 158, 175, 183, 215
Yeats, W. B. 50, 51, 67, 78, 88, 89, 91, 139, 146, 150, 170, 245, 256, 259, 261, 262, 295, 305, 328, 335, 346
Yeni Ahit 63, 109, 110, 222, 223, 357
Yunan tragedyası 27, 116, 154, 167, 208, 362
yüce 10, 21, 41, 49, 60, 67, 75, 77, 79, 89, 110, 124, 134, 137, 146, 163, 166, 169, 185, 186, 208, 227, 230, 234, 275, 280, 304, 362, 368, 378, 379

Z

zafercilik 259, 310
Žižek, Slavoj 110, 173, 202, 232, 233, 294, 304, 331, 366
Zola, Emile 33, 139, 140, 178, 179, 180, 245, 252, 345
zorunluluk 27, 42, 57, 60, 104, 105, 140, 145, 161, 162, 163, 164, 166, 167, 169, 181, 197, 223, 291

Terry Eagleton bir başyapıt niteliğindeki bu kitabında, trajedinin ve tragedyalar tarihinin siyasal bir analizine girişiyor. Dramadan edebiyat ve felsefeye, dinden teoloji ve antropolojiye kadar disiplinler-arası geniş bir alanda gezinen bu eleştirel çalışma, antik çağ bereket kültleri ve kurban ritimleriyle modern çağ devrimleri arasında bağlantı ve kümelenmeleri açığa vuran radikal bir güzergâh yaratıyor. "Acı"yı ortak bir anlam değişkeni, ortak olanın paylaşımını sağlayan ve farklı yaşam biçimlerinin diyaloga girebileceği bir "dil" olarak tanımlayan Eagleton, kültürcü ve tarihselci "kibir" ve göreliliğe karşı, insanın türsel, varoluşsal doğasına içkin süreklilikler temelinde trajik sanatı, insanda kısıtlı, kırılgan ve yavaş işleyen şeyi aydınlatıcı bir bağlama yerleştiriyor. Antik çağ tragedyaları, kutsal metinler, modern çağ roman gelenekleri ve modern, postmodern kültürel dönüşümler arasında bu bağlamın izlerini süren Eagleton, Hıristiyanlıktan Marksizm'e ve varoluşçuluğa, Hegel'den Beckett'e, tragedya sahnelerindeki trajik kahramanlardan Holocaust'a ve gerçek hayat trajedilerine, demokrasiden faşizme ve sosyalizme uzanan örnekler eşliğinde önemli sorular sorarak, bunları tartışmaya açıyor: Hakiki bir nesnellik paradigması, epistemolojik değil, etik mi olmalıdır? Bir türbeden olarak insanın zafiyeti, kırılganlığı, sınırlılığı ve savunmasızlığı radikal politikanın bir engeli değil, tam aksine bir güç kaynağı olabilir mi? Kiri, deliliği ve suçluluğu bedenleştiren günah keçisindeki sistemi dönüştürecek tekinsiz güç nedir? O niçin devrimci bir temsilin tohumlarını taşır? Sembolik düzenin taleplerini reddeden ve tam bir ölüm-de-yaşam arafına sapmış olan Lear'lar, Oidipus'lar, İbrahim'ler, Antigone'ler neyi temsil eder ve bu temsilin günümüz dünyasındaki anlam ve karşılığı nedir?

Terry Eagleton'ın bu kitabı, yazarın seküler ve sosyalist fikirleriyle metafizik ve teolojik özlemleri arasında köprü kuran cesur ve kapsamlı bir çalışma...

Prof. Homi K. Bhabha, Harvard Üniversitesi

AYRINTI YAYINLARI • "AĞIR" KİTAP
ISBN-13: 978-975-539-646-0
9 789755 396460

30 TL