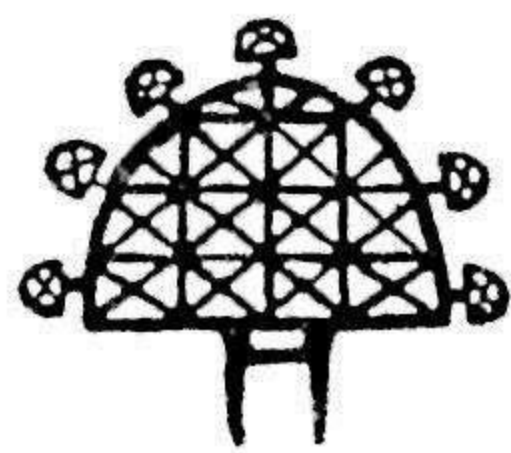


Melih Cevdet Anday

GELİŞEN
KOMEDYA



Çan Yayınları



Çan Yayınları: 29

**Bu kitap Gün Basımevinde
Mart 1965'de basılmıştır.**

Melih Cevdet Anday

**GELİŞEN
KOMEDYA**

**Çan Yayınları
İstanbul**

Tiyatro üstüne konuştuğumuz bir gün, Memet Fuat, o konuşma sırasında sözünü ettiğim yazılarda ileri sürülen düşünceler ilgisini çekmiş olacak ki, bana tiyatro üstüne bir kitap hazırlamamı öğütledi; bu kitapta, ona sözünü ettiğim yazılar ve daha başkaları bir araya getirilecek, bunlara yorumlar ve açıklamalar eklenecek, elden geldiğince bir bütün sağlanmaya çalışılacaktı. İşte elinizdeki kitabın ortaya çıkması böyle oldu. Beğenilirse başarısı Memet Fuat'ındır, beğenilmezse benim gücsüzlüğüme verilsin.

Tiyatro sevgisinin, özellikle gençler arasında, gün geçtikçe arttığını görüyoruz. Buna nice sevinsek yeridir. Ancak tiyatro gibi yüce bir sanata girer-

MELİH CEVDET ANDAY

ken yalnızca sevgi gücü ile yetinmek doğru olmadığına göre, bize şimdi tiyatro edebiyatı, tiyatro tarihi ve tekniği üzerine bilgi veren kitaplar çok gerekli. Şu basit kitapla ben de bu çabaya katılabilirsem ne iyi! «Basit kitap» derken, yersiz bir alçakgönüllülüğe özeniyorum sanılmasın.

Derlediğim yazılarda aydınlarımızın bilmedikleri bir şey yok. Bu bakımdan birçokları bu kitabı gereksiz bulduklarını söyleyebilirler. Ancak sevdikleri ve atıldıkları bu sanatı öğrenmek için durmadan kitap arıyan gençlerin sayısı onlardan çoktut. Ben daha çok o gençleri düşündüm. Eflâtun ile Aristo'nun tiyatro konusunda çatıştıklarını gösteren iki parça ile başladım kitaba, oradan Shakespeare'e geçerek dram üstüne bilgi veren üç yazı topladım, üçüncü bölümü de komedyaya ayırdım. Bu bölümün sonuna koyduğum bence çok ilginç olan yazıda, komedyaya ile tragedyanın kesiştikleri kuramı işlenmektedir. Böylece üç bölüm arasında ayrı gayri kalmamakla bir çeşit uyumlu sonuca varılmış oldu. Tiyatroyu öğrenmek isteyenler, bu yazılarda, meraklarını büsbütün artıran birtakım ipuçları bulabilirler sanıyorum. Temel sorunlar her zaman gereklidir.

Kitabı tamamladıktan sonra elime alınca ona daha ne gibi yazılar ve konular eklenebilir diye düşündüm, gönlümce olan tasarı onu gözümde büsbütün küçülttü. Kaynak bilgilere ve çağdaş güçlü yorumlara dayanarak tiyatronun gelmişini geçmişini vermek gerçekten yararlı bir iş olacaktır. İlerde yapmak isterim.

Melih Cevdet Anday

İLK ÇAĞDA BİR TARTIŞMA

Bu bölümde Eflâton'un Devlet'inden, Aristo'nun Poetika'sından alınma iki parça ile Francis Fergusson'dan çevrilmiş bir yazı var. Devlet'de Sokrates konuşuyor, Poetika'da ise Aristo yazıyor. Eflâton ile Aristo'nun tiyatro konusundaki düşünceleri, her parça sonunda özetlendi, böylece Francis Fergusson'un yazısına geçilmeden önce onların çatıştıkları yerler belirtilmiş oldu. Her iki parçada da konumuzla ilgili olmayan yerler atlanmıştır. Fergusson'un yazısı için ayrıca özetleme ve belirtme yoluna gidilmedi. Öteki bölümler için aynı yöntem uygulanmıştır. İlk parçada Sokrates, Adeimanthos'la karşı karşıya.

Devlet'ten

«Şairler, masalcılar olmuş, olan ya da olacak bir şeyi anlatırlar, değil mi?»

«Başka neyi anlatabilirler?»

«Anlattıklarını ya doğrudan doğruya, ya taklit yolu ile, ya da her iki türlü anlatmazlar mı?»

«Kavriyamadım, daha açık konuş.»

«Benim hocalığıma da diyecek yok doğrusu. Bilmiyorum açık konuşmasını! Öyleyse meslenin bütününü bırakalım da, konuşmasını bilmiyenler gibi bir parçasını alalım. Ne demek istediğimi bir örnekle anlat-

mıya çalışayım: İlyada'nın başlangıcını bilirsin. Şair orada Khryses'in Agamemnon'a kızını serbest bırakması için yalvardığını, Agamemnon'un kızdığını, istediğini elde edemiyen Khryses'in Akhai'lılara beddua ettiğini anlatır, değil mi?»

«Evet.»

«Şunu da bilirsin öyleyse: «**Birçok Akhai'lılara, en çok da öndeleri Atreus oğullarına yalvarıyordu**» sözlerine kadar olan parçayı şair kendi ağzından anlatır. Bir başkasının konuştuğu sanısını uyandırmak istemez bizde. Ama sonrası için, kendi Khryses'miş, konuşan da Homeros değil, ihtiyar rahipmiş gibi davranır, bizde öyle bir sanı uyandırmıya çalışır. İlion'da, İtaka'da, bütün Odyssea'da olup bitenler hep bu yoldan anlatılır.»

«Öyledir.»

«Şair bize başkalarının söylediği sözleri, bu sözlerin nerede, nasıl söylendiğini anlattığı zaman, yaptığı iş bir anlatmadır sadece.»

«Tabî.»

«Ama şair bu sözleri söylerken, kendisi değil, bir başkasıymış gibi davranırsa, nedir o zaman yaptığı şey? Bir başkasının yerine geçmek, sözünü bir başkasının kişiliğine elinden geldiğince uydurmak değil mi?»

«Evet.»

«Peki, bir insan sesini, davranışını bir başkasına uydurmuş ya çalıştı mı ne yapmış olur? Benzemek istediği kimseyi taklit etmiş olmaz mı?»

«Olur.»

«Demek ki Homeros da, bütün şairler de anlatmalarında taklide başvururlar.»

«Evet.»

«Ama şair kendini hiç gizlemezse, anlattıklarına taklit karışmaz. Gene, nasıl olur? Kavriyamadım, dememen için anlatayım: Homeros, Khryses'in, kızı için kurtulmalık getirerek Akhaililerin ayaklarına kapandıya geldiğini söyledikten sonra, kendisi Khryses olmuş gibi değil de, Homeros olarak konuşsaydı, işe taklit karışmaz, bu bir anlatma olurdu. Örneğin şöyle (ama ben vezinsiz konuşacağım, şair değilim) «Rahip geldi, tanrılardan Akhaililerin burunları kanamadan Troya'yı almalarını diledi. Kurtulmalığı alıp kızını serbest bırakmalarını istedi. Sözlerini bitirince, Akhaililer rahibe saygılarını ve bu işe razı olduklarını bildirdiler. Fakat Agamemnon küplere bindi. Hemen kalkıp gitmesini, bir daha da oraya ayak basmamasını, yoksa ne anasının, ne de rahip kılığının kendisini koruyamayacağını söyledi. Kızını bırakmak şöyle dursun, ihtiyarlayıncaya kadar, Argos'da yanbaşıda alıkoyacağını da ekledi sözlerine. Evine sağ salim dönmek is-

terse, kafasını kızdırmadan çekip gitmesini buyurdu. İhtiyar bunları duyunca ürktü, bir şey demeden kalkıp gitti. Ama ordudan uzaklaşınca Apollon'a bütün yüreği ile yalvarıp yakardı. Tanrı adlarını sayıp döktü, ona şimdiye kadar sunduğu adakları, kurbanları hatırlamasını, bunlardan hoşnut kaldıysa, oklarını Akhaililerin üzerine yağdırıp döktüğü gözyaşlarının acısını çıkarmasını diledi.» İşte dostum taklide başvurmadan düpedüz anlatma böyle olur.»

«Anladım.»

«Şunu da anla öyleyse, bir destandan kişilerin sözleri dışında, şairin dediklerini çıkarır da, yalnız konuşmaları bırakırsak, deminkin tam tersi bir anlatma yapmış oluruz.»

«Haaa! Şimdi anladım. Tragedyada gördüğümüz çeşit budur.»

«Tam üstüne bastın. Demin anlatamadığımı kavradın şimdi. Demek şiirin iki türlü anlatma yolu varmış: Biri, dediğin gibi tragedyaya ve komedyadaki taklit yolu, öteki, şairin olanı biteni kendi anlatması. Bu çeşit de dithyrambos'larda görülür sanırım. Her iki çeşidin de bir araya geldiği olur, destanlarda ve başka şiirlerde olduğu gibi. Anladın mı şimdi düşüncemi?»

«Evet, şimdi anladım ne demek istediğini.»

«Öyleyse hatırla demin söylediklerimi zi. Ne demiştik? Gençlere söylenmesi gereken sözlerden sonra, bu sözlerin nasıl söyleneceğini incelemek kaldı demiştik.»

«Hatırlıyorum.»

«Ne demek istediğimi anlatayım artık şimdi. Şairlerin, şiirlerinde taklide başvurmalarına izin verecek miyiz? Vereceksek ne zaman, hangi konularda vereceğiz? Şimdi bunun üstünde anlaşalım.»

«Anlıyorum. Devletimizde tragedyaya ve komedyaya yer verecek miyiz, vermiyecek miyiz? Sözü buna getirmek istiyorsun.»

«Belki buna, belki daha başka şeylere. Şimdiden kestiremiyorum. Söz bir rüzgâr gibi bizi nereye iterse oraya gideceğiz.»

«Güzel.»

«Peki, Adeimantos, şimdi bakalım. Devletimizin bekçileri taklitçi olsun mu, olmasın mı?»

(.....) Öyleyse onlar başka hiçbir işin taklidini bile yapmayacaklardır. Yaparlarsa, bu taklit, kendi işlerinin gerektirdiği ve çocukluklarından beri özenecekleri yiğitlik, bilgelik, dini bütünlük gibi erdemlerin taklidi olmalıdır. Bunların dışında hiçbir kötü işi ne yapsınlar, ne de taklit etsinler. Çünkü taklit ede ede, sonunda taklit ettikleri şeye alışırlar. Bu alışkanlık da bedeni, konuşmayı, görüşleri değiştiren ikinci bir tabiat olur.»

«Evet, öyledir.»

«İyi adam olmalarına çalıştığımız kimselerin, genç, ihtiyar, kadın kılıklarına girip, kocasına çıkışan, kendini mutlu sanıp tanrılarla boy ölçüşen ya da felâket içinde yas tutan, gözyaşı döken kadınları, hele hasta, âşık, ya da doğum sancıları çeken kadınları taklit etmelerini yasak edeceğiz.»

«Elbette.»

«Kadın, erkek, köle rolüne de girmeyecekler.»

«Evet.»

«Kötü, korkak kimseleri, birbirine sövüp sayan, alay eden, ayık, sarhoş küfür edenleri taklit etmiyecekler. Sözleriyle, davranışları ile delilik taklidi yapmıyacaklar. Buna alışmıyacaklar. Kadın, erkek delileri, kötüleri tanıyacaklar, ama onların yaptıklarını yapmıyacaklar.»

«Yapmıyacaklar.»

(Devlet. Eflâtun. Çevirenler: S. Eyuboğlu - M. Ali Cimcoz, Sayfa: 129-134)

«Şiirde benzetmeye dayanan her şeyi atmak. Bunun ne kadar yerinde olduğu, insanın içindeki güçleri birbirinden ayırdıktan sonra büsbütün ortaya çıktı.»

«Nasıl?»

«Bunu sizlere söyleyebilirim; çünkü gidip beni benzetmecilik yapan tragedya şa-

irlerine ve daha başka yazarlara fitlemezsiniz. Bence bu çeşit eserler zararlıdır; onları seyreden ve dinliyenin hazırlığı yoksa, yani benzetilen şeyin gerçekten ne olduğunu bilmiyorsa, içinin düzeni bozulur.»

«Seni bu düşünceye götüren nedir?»

«Söyliyeceğim çaresiz. Çocukluğumdan beri Homeros'a duyduğum saygı ve sevgi duraksatıyor beni, ama gene de söyliyeciğim. Bütün o güzel tragedyalari yaratanların ilk ustası, yol göstereni Homeros'dur, biliyorum. Ama doğrunun hatırı, bir insanın hatırından daha büyüktür; düşündüğümü söylemek zorundayım.»

«Elbette.»

(.....)

«Peki, araştırmamıza her zaman tuttuğumuz yoldan gidelim mi gene? Her zaman ne yapıyoruz: Aynı adı verdiğimiz değişik nesneleri hep birden içine alan bir idea, bir kalıp alıyoruz. Anlıyorsun değil mi ne demek istediğimi?»

«Anlıyorum.»

«İstersen gene değişik çeşitleri olan herhangi bir şeyi alalım; örneğin, dünyada birçok sedir ve masalar var, değil mi?»

«Var.»

«Ama bence sedir ve masaların hepsi iki ideanın içine girer: Sedir ve masa ideası.»

«Evet.»

«Bunlardan herbirini yapan işçi bir ideaya uydurur yaptığını, ideasına göre, kimi masalar yapar, kimi sedirler, kimi daha başka şeyler; biz de bunları kullanırız. İdeanın kendisine geline, bunu yapan işçi yoktur, değil mi? Nasıl yapabilir?»

«Hiç yapamaz.»

(.....)

« (...) ressamın yaptığı sedir de bir çeşit sedir değil midir?»

«Evet, görünürde bir sedir onunki de.»

«Ya dülgerin yaptığı? Bir az önce demiştin ki dülger sedir ideasını, yani bizce aslını, özünü yapmaz, bir çeşidini yapar.»

«Demiştim, evet.»

«Sedirin aslını yapmadığına göre, gerçeğini değil, gerçeğine benzeyen bir örneğini yapmış olur. Dülgerin, yahut başka bir ustanın yaptığı şey tam anlamı ile gerçektir diyen de aldanır bir bakıma.»

«Bu meselelerle uğraşanların gözünde aldanır, doğru.»

«Öyleyse dülgerin yaptığı işin, asıl gerçeğin yanında sönük kalacağına hiç de şaşmamalı.»

«Hayır.»

«Peki, şimdi bu ve buna benzer işleri örnek alarak benzetmenin ne olduğunu düşünelim.»

«Düşünelim.»

«Üç türlü sedir olmadı mı şimdi? Biri asıl sedir ki, onu yalnız Tanrı yapabilir diyebiliriz, kim yapabilir onu Tanrıdan başka?»

«Yalnız o yapabilir bence de.»

«Sonra dülgerin yaptığı sedir.»

«Evet.»

«Üçüncüsü de ressamınki olsun.»

«Olsun.»

«Güzel! Demek bir şeyin aslından üç derece uzağını yapana benzetmeci diyorsun.»

«Tamam.»

«Tragedya şairinin yaptığı da bu değil mi? Benzetme değil mi onun yaptığı da? O da Tanrıdan, yani doğrudan üç sıra aşağıdadır öyleyse, bütün benzetmeciler gibi.»

«Öyle görünüyor.»

(.....)

«Şimdi tragedya ve onun babası Homeros'a dönelim. Kimine göre tragedya şairleri bütün sanatları, insanların iyi ve kötü taraflarını, hattâ tanrılarla ilgili her şeyi bilirlermiş; çünkü iyi bir şairin ele aldığı konuları iyi işliyebilmesi için önce bunları bilmesi gerekirmiş, yoksa emeği boşa gidermiş tragedyasında. Bakalım bunu söyleyenler, benzetmeci olmakla kalan sanatçılara düşüp aldanmadılar mı, eserlerine bakarken bunların gerçekten üç derece uzak olduğu, gerçeği bilmeden bunların yapılabileceği kaçmadı mı gözlemlerinden? Çünkü bu şairlerin yarattığı birer

gölgedir olsa olsa, gerçek varlıklar değil. Bakalım sağlam bir taraf var mı bu adamların söylediğinde? İyi şairler, çoğu insanların, en iyi söylemiş dedikleri şeyleri bakalım biliyorlar mı gerçekten?»

«Bunu araştırmak lâzım doğrusu.»

«Sence insan bir şeyin hem kendini, hem benzetmesini yapmak gücünde olsa, benzer şeyler yapmakla uğraşır mı var gücü ile? Yapacak daha iyi bir şeyi yokmuş gibi.»

«Yapmaz sanırım.»

«Benzettiği şeyleri gerçekten bilse benzetmekten çok yaratmaya çalışırdı bence onları. Birer anıt gibi güzel birçok varlıklar bırakırdı arkasında; övgüsünü değil kendisini yapardı her şeyin.»

«Öyle derim ben de, çünkü bunun şerefi de, faydası da daha büyük olurdu.»

«Biz şimdi Homeros'dan da, başka şairlerden de, sözünü ettikleri bunca şeyin hesabını istiyecek değiliz. Sen gerçekten usta bir hekim miydin, yoksa hekimlik dilinin benzetmeciliğini mi yaptın sadece diye sormıyacağız hiçbirine. Eski yeni şairlerden hangisi hangi hastaları iyi etmiştir Asklepios gibi? Hangisi onun gibi hekimlikten anlıyan çıraklar bırakmıştır arkasında? Başka sanatlar üstüne de bir şey sormıyalım, sıkıntıya sokmıyalım onları. Ama Homeros'un sözünü ettiği en önemli, en parlak konuları, savaşı, or-

duların, devletlerin yönetilmesini, insanları eğitme, yetiştirme işlerini ele alıp ona şunları sorsak iyi olur: Sevgili Homeros, değer bakımından gerçekten üç derece uzak kalmadıysan, bizim benzetmeci dediğimiz sadece görüntülerde kalmış işçilerden değilsen, ikinci dereceye kadar olsun yükselmişsen, kendi işlerinde olsun, devlet işlerinde olsun, insanları hangi kurumların daha iyi yapacağını kestirebilmişsen söylesene bize; hangi devlet, düzeninde yaptığı değişikliği sana borçludur, Lakedemonya'nın, küçük büyük daha nice devletlerin Lykurgos'a borçlu oldukları gibi? Hangi devlet seni iyi bir kanun adamı sayar ve bir fayda görmüştür senden? Böyle bir devlet gösterebilir mi Homeros?»

«Sanmam, Homeros'un ardından gidenler de gösteremez.»

«Öyleyse diyebiliriz ki şairler, Homeros başta olmak üzere, en yüksek değerleri anlatırken olsun, herhangi bir şeyi uydururken olsun, birer benzetmecidirler sadece; gerçeğin kendisine ulaşamazlar. Ressam nasıl kunduracılığın ne olduğunu bilmeden bir kundura resmi yapıyor, bu sanatı onlardan çok bilmiyenler de renklere, biçimlere bakıp onu sahici gibi görüyorlarsa, bu da öyle.»

(.....)

«İşte şimdi iki şey üzerinde anlaştık sanırım. Biri şu: Benzetmeci, benzettiği şeyle-

rin ne olduğunu pek bilmez, yaptığı iş, ciddi insanlara yakışmayan bir oyundur. Öteki de şu: Tragedya şiiri düzenler, ister lambos, ister Epos ölçüsünü kullansınlar, bal gibi benzetmecedirler.»

(.....)

«Şiirin en büyük kötülüğünü söylemiş değiliz daha. En korkulacak tarafı, dürüst insanlara ettiği ve pek azının kurtulduğu kötülüktür.»

«Onlara da gerçekten kötülüğü dokunuyorsa doğru.»

«Dinle de kendin şöyle. Homeros yahut herhangi bir tragedya şairi, bir kahramanın acı duymasını, ahlarla vahlarla konuşmasını, göğsünü yumrukluyarak derdini haykırmasını tıpatıp benzetiyor, içimizden en iyileri de bunu dinliyor diyelim. Bilirsin nasıl hoşlanırsınız bundan, kanımız kaynar dinlerken, bize en coşkun heyecanları yaşatan şaire hayran oluruz.»

«Öyledir, bilmez olur muyum?

«Ama kendi başımıza bir felâket gelince bunun tam tersini yaparız, onu da bilirsin. Bağrımıza taş basar, susarız; erkek adama böyle yaraşır deriz; şiirde beğendiğimiz ağlaşmaları kadınlara bırakırız.»

«Bunu da bilirim.»

«Peki, benzemek istemediğimiz, hattâ benzemekten utanacağımız bir adamı alkışla-

mıya, iğreneceğimiz bir şeyden hoşlanmıya, coşmaya hakkımız olabilir mi?»

«Olamaz Zeus için, akla sığmaz bu.»

«Sığmaz ya, hele şunu da düşünürsen.»

«Neyi?»

«Felâkete uğrayınca zorla tutmıya çalıştığımız neydi içimizde? Göz yaşı dökmek, dilediği gibi inlemek, acıdan bağırmak isteyen yanımız değil mi? İşte yaradılışımızdan bu isteklere çevrili yanımızı doyurmak ister şairler. Tiyatrolarda budur coşturdukları yanımız. En iyi yanımıza gelince, akıl ve gelenek bizi tutmazsa, göz yaşları karşısında yumuşar, başkalarının felâketine ağlamayı ayıp saymıyarak kendini acıma duygularına bırakır, alkışlamayı küçüklük saymaz, tersine iyi bir insanın buna ağlaması gerektiğine, bu şiiirden aldığı zevkin faydalı olduğuna, bütün şiiiri atmakla bu zevkten yoksun kalacağına inanır. Bence çok azdır onun gibi düşünen adamlar, onlara göre başkalarının duyguları bizim de duygularımız olabilir; çünkü duyarlılığımızı başkalarının dertlerine göre ayarlamışızdır, kendimiz için dizginlediğimiz acıları başkaları için dizginliyemeyiz.»

«Çok doğru söylüyorsun.»

»Komedyaya için de aynı şeyi söyleyemez miyiz? Bir tiyatrodada yahut da eş dost arasında bir soytarılık gördün diyelim. Bunu kendin yapmaktan utanabilirsin, ama tiksinecek

yerde beğendin diyelim bunu. Tragedyada gelen neyse burada da o gelmez mi başına? Sana soytarı demesinler diye aklınla tuttuğun gülünç yanına meydan bırakmış, onu desteklemiş ve farkına varmadan bir soytarı haline gelmiş oluyorsun.»

«Diyecek yok buna.»

«Tutku gibi, öfke gibi içimize hoş veya acı gelen ve ister istemez gündelik hayatımıza giren duygular şiir benzetmesinin etkisi altında kalmaz mı? Benzetme bu duyguları kurutacak yerde sulayıp besler, dizginlenmesi gereken tutkulara içimizin dizginlerini verir, böylece de iyi ve mutlu olmamıza değil, kötü ve mutsuz olmamıza yol açar.»

(Devlet. Eflâtun. Çeviren: S. Eyuboğlu - M. Ali Cimcoz. Sayfa: 441-461)

«Devlet» adlı ünlü yapıtında, tiyatro için, «Bu başboş sanatı devletimizden atmakta haklıydık; aklın gereğine uymak ödevimizdi,» diyen Eflâton, yaman bir tiyatro düşmanı olarak karşımıza çıkıyor. Gerçi Eflâton'un bu düşmanlığı, tiyatro teriminin sınırladığı dar bir alanda kalmıyor, bütün taklit sanatlarını, bu arada ve en başta destanları da içine alıyor. Bilindiği gibi, destanlarda ozan hem kendi konuşmakta, hem de ele aldığı kişileri konuşturmaktadır. Ancak Eflâton'un şiir sanatını üçe ayırması (dithyrambos, tragedya ve komedyâ, destan), açık-seçik bir bölümlenme olarak değerini günümüze değin sürdürmüş, giderek en yeni akımların anlaşılması için sağlam bir temel olmuştur. Bu-

GELİŞEN KOMEDYA

gün, hele ülkemizde, tiyatroseverlerin dilinden düşmiyen «epik tiyatro» deyimini açıklamak için, Eflâton'un bu bölümlemesini ve tanımını gözönüne alarak işe başlamak yararlı ve vazgeçilemez bir tutum olarak görünüyor.

Eflâton, «devletimizin bekçileri» dediği kimselerin, sadece «kendi işlerinin gerektirdiği ve çocukluklarından beri özenecekleri yiğitlik, bilgelik, dini bütünlük gibi erdemleri» taklit edebileceklerini söylemekle de taklidi iyi ve kötü taklit olarak ikiye ayırmakta, demek ki şiirin ve sanatın insanı bir bütün olarak ele almasına karşı gelmektedir. Ozan erdemleri işlemelidir onca. Böylece Eflâton, günümüzün, «olumlu kişi»leri işlemekle iyi bir sanat yapıtı verilebileceğini savunan yazarlarına destek oluyor.

«Üçüncü derece taklit» tanımının içine bütün güzel sanatlar girmektedir. Böylece bu ünlü düşünür, zararlı bulduğu bütün bu sanatları, kuracağı topluma sokmamaktadır. Bu bakımdan Eflâton'un, ozanları (ve bizim örneğimizde tiyatro yazarlarını) dar bir yararlılık açısından ele alması, onları hekimlerle, yasa koyucularla ölçüp küçük ve güçsüz göstermesi zorunlu bir çaba oluyor. «İdealar», «uyulması gerekli kalıplar» inancı ortada durdukça bundan kaçınılamazdı.

İskender bir gün babası kiral Philippos'un önünde flüt çalmış da, kiral kızmış, «Bu kadar güzel çaldığın için utanmıyor musun?» diye paylamış onu. Eflâton, ise, sadece böyle bir taklidi utanç verici olarak adlandırmakla kalmıyor, o utanç verici durumu, tragedyalarda duygulanıp ağlıyan, komedyalarda gülen seyircilere kadar götürüp dayıyor.

Ancak, bence, Eflâton kendisi de böyle bir duruma düşmektedir. Çünkü yaşam ve ölüm, doğa ve sanat, birey ve toplum üstüne olan düşüncelerini o da birtakım kişiler canlandırarak, o kişileri konuş-

MELİH CEVDET ANDAY

turarak açıklamaktadır, beğendiğini söylediği «düpedüz anlatma» yolunu tutmamaktadır.

Bundan sonraki bölümde göreceğiz, Aristo, tiyatro konusunda ve genel olarak taklit sanatları konusundaki düşünceleriyle Eflâtun'a karşı çıkmaktadır. Bu iki ünlü ilkçağ düşünürü arasındaki çatışmadan, bu konuda, ilerletici birtakım sonuçlar çıkmaktadır. Şimdi, Eflâtun'un, devletine sokmak istemediği tiyatro ve genel olarak taklit sanatları üzerine Aristo'nun dediklerini gözden geçirelim.

Poetika'dan

(.....) O halde epos, tragedya, komedya, dithyrambos şiiri ve flüt, kitara sanatlarının büyük bir kısmı, bütün bunlar genel olarak **taklittir** (mimesis).

Fakat adı geçen sanatlar, şu üç bakımdan birbirlerinden ayrılırlar; taklit etmede kullanılan **araç** bakımından, taklit edilen **objeler** bakımından ve taklit **tarzı** bakımından.

Yalnız sözü kullanan ve bunu da ya düz-

yazı ya da nazım olarak yapan (nazımda da ya birçok ölçüler karışık olarak kullanılır ya da sadece bir tek ölçü kullanılır) **sanat formunun şimdiye kadar hiçbir adı olmamıştır.** Çünkü bir yandan **Sophron** ve **Xenarkhos**'un taklitlerini, **Sokratik Konuşmaları**, öte yandan da (İambik) trimetre veya elejik veya diğer bu çeşit herhangi bir mısra ölçüsündeki taklitleri ifade edecek ortak bir isme sahip değiliz. Ancak genel olarak şiirlerinde kullanmış oldukları mısra ölçüsüne göre, bir kısım şair elejik şair, diğer bir kısım şair ise epik şair olarak adlandırılır; fakat onların bu şekilde adlandırılması taklit tarzına göre değil de, şiirde kullanmış oldukları ortak mısra ölçüsüne göre olan bir adlandırmadır.

(.....)

İmdi birkaç sanat daha vardır ki, bunlar bütün bu adı geçen taklit araçlarını kullanırlar; ritm'i, melodiyi ve mısra ölçüsünü. Bu sanatlar, **dithyrambos şiiri**, **nomen şiiri**, **tragedya** ve **komedya**'dır. Ama bu sanatlar da kendi aralarında tekrar şu yönden birbirlerinden ayrılırlar: İlk ikisi, bu taklit araçlarını baştan sona kadar kullanır; tragedya ve komedya ise onları yalnız belli bölümlerde kullanır.

İmdi taklit edenler (sanatçılar), **hareket edenleri** taklit ettiklerine göre, bundan zorunlu olarak şu sonuç çıkar: Hareket edenler ya

iyi ya kötüdürler; insanlar karakter bakımından birbirlerinden ayrılmakla, bütün ahlâkî özelliklerimiz dönüp dolaşıp sonunda bu iyi-kötü karşıtlığına varır.

Buna göre de şairler, ya ortalama insandan daha iyi veya daha kötü veyahut da ortalama insanların hareketlerini taklit ederler.

Bundan başka şu da açıktır ki, adı geçen taklitlerden (sanatlardan) herbiri, birbirinden farklı olan (iyi, gerçeğe uygun ve kötü) hareketleri taklit etmesi bakımından ötekinden ayrılmakla da yine bu ayrılığı gösterirler. Örneğin Homeros daha iyi karakterleri, Kleophon gerçeğe uygun karakterleri, ilk defa parodie şiirleri yazan Thsoslul Hegemon ile «Deliade» yazarı Nikokhares daha kötü karakterleri taklit etmişlerdir. Aynı şekilde bu ayrılıklar dithyramboslarda ve nomenlerde de görülebilir. Tragedya ve komedya arasındaki bir ayrılık da yine bu noktada bulunur: Çünkü komedya, ortalamadan daha kötü karakterleri, tragedya ise ortalamadan daha iyi karakterleri taklit etmek ister.

Yukarda ele alınmış olan taklit ayrılıklarına bir üçüncüsü daha katılır: Bu, tek tek objelerin taklit edilmiş olduğu tarz'dır. Çünkü aynı taklit araçları ile aynı objeler farklı olarak taklit edilebilir. Bu da **bir yandan hikâye etme** yoluyla, hikâye etme de ya Homeros'un yapmış olduğu gibi, bir başka kişi adı-

na veyahut doğrudan doğruya kendi adına yürütülür. Öte yandan da taklit edilen kişileri **hareket halinde ve eylem içinde** gösterme yolu ile olur. Bunlar, daha başlangıçta da söylendiği gibi, taklit etmenin birbirinden ayrı üç şeklidir.

Bu söylenenlere göre de o halde bir bakıma Sophokles ile Homeros'un aynı sırada yer alması gerekir; çünkü her ikisi de soylu karakterleri taklit ederler. Öte yandan Sophokles'in Aristophanes ile de aynı sırada yer alması lâzım gelir, çünkü her ikisi de hareket halinde ve bir dramatik eylem içinde bulunan kişileri taklit ederler.

Bunun için bazıları bu gibi eserlerin «drama» olarak adlandırılmasını isterler; çünkü bu gibi eserler, hareket halinde bulunan kişileri (drontas) taklit ederler.

Bundan ötürü Doria'lılar, tragedya ve komedyayı bulmuş oldukları iddiasını öne sürerler. Komedyayı ise Megaralılar bulduklarını söylerler. Grek Megaralı'ları, komedyanın, onların demokratik idarelerinin etkisi altında doğmuş olduğunu söylerlerken, Sicilya Megaralı'ları da aynı şey için vatandaşları Epikharmos'u gösterirler. Komedyayı bulmuş olduklarını kanıtlamak için Megaralı'lar bazı kelimeler öne sürerler. Bu kelimeler arasında («Köyler» anlamına gelen) «komai» kelimesi vardır. Atinalılarda ise «demoi» ke-

limesi aynı anlama gelir. Ve sonra buna bir de şunu katıyorlar: «Komödiant» kelimesi, «komazein» (Dionysos bayramlarında kendinden geçme) kelimesinden türemiş olmayıp, tersine oyuncuların «komai»yi (köyleri) dolaşmalarından türemiştir; çünkü oyuncular şehirlerde hiçbir ilgi bulamıyorlardı. Bundan başka Megaralılar, hareket için «dram» kelimesini kullandıklarını, ama Atinalıların bunun için «prattein» kelimesini kullandıklarını iddia ederler. Bazı Peloponezli Dorialılar ise tragedyayı kendilerinin bulduklarını öne sürerler.

Şiir sanatı genel olarak varlığını, insan tabiatında temellenen iki ana nedene borçlu gibi görünür. Bunlardan birisi, **taklit içtepi'si** olup, bu, insanlarda doğuştan vardır; insanlar bütün öteki yaratıklardan özellikle taklit etmeğe olağanüstü yetili olmalarıyla ayrılır ve ilk bilgilerini de taklit yolu ile elde ederler. İkincisi, bütün taklit ürünleri karşısında duyulan **hoşlanma'dır**. Ve bu, insan için karakteristiktir. Sanat eserleri karşısında yaşantılarımız bunu kanıtlar. Çünkü realitede hoşlanmıyarak baktığımız bir obje, özellikle tamamlanmış bir resim haline gelince, ona bu sefer hoşlanarak bakarız, örneğin tiksinti uyandıran hayvanların ve cesetlerin resimlerinde olduğu gibi. Bunun nedeni, öğrenmeden duyulan derin hoşlanmadır; bu hoşlanma yalnız

filozoflara değil, bütün insanlara özgüdür. Ancak çoğunlukta bu hoşlanma geçicidir.

(.....)

İmdi taklit içtepi'si, insanlarda doğuştan var olduğuna ve aynı şey, **harmoni** ve **ritm**'in -çünkü şiirdeki ölçünün ritm'in bir çeşidi olduğu açıktır-uyandırdığı duygular için de doğru olduğuna göre, o halde oldum olası bunlar için yetili olan ve bu yetiyi yavaş yavaş geliştiren insanlar, ilkin, uzun uzun düşünmeden yapılan **denemelerden** hareket ederek şiir sanatını meydana getirmişlerdir.

Şiir sanatı, şairlerin karakterlerine uygun olarak iki yönelge alır; çünkü ağır başlı ve soylu şairler, ahlâkça iyi ve soylu kişilerin iyi ve soylu hareketlerini taklit ederler; hafifmeşrep karakterli şairler ise, bayağı tabiat-taki insanların hareketlerini taklit ederler. Birinciler bunu ilkin hymnos'lar ve övgü şiirleriyle yaptıkları halde, ikinciler alaylı şiirler yazmakla yapmışlardır. Homeros öncesi zamanlara ait böyle alaylı şiirler yazmış hiçbir şair adı söyliyemeyiz; bununla beraber o devirlerde de böyle birçok şairin yaşamış olduğunu tahmin ediyoruz. Ancak Homeros'dan beri bu çeşit eserleri gösterebiliriz. Örneğin Homeros'un «Margites»i ve buna benzer şeyleri.

Bu şiir türünde sonraları ona uygun bir mısra ölçüsü de meydana gelir; iambik ölçü.

Bu ölçünün bugün bile yaşıyan adı, onun kökünün **iambizon** kelimesi olduğunu söyler; bu da karşılıklı alay etmek anlamına gelir. Buna göre eski şairlerin bir kısmı iambik, bir kısmı ise epik şairlerdi.

Homeros, ahlâki-iyiyi konu olarak işlemede (yani ağırbaşlı şiir türünde) gerçek bir şair olduğu gibi - çünkü o, yalnız çok güzel şiirler yazmakla kalmamış, aynı zamanda dramatik hareketleri de tasvir etmiştir -, öte yandan küçük düşürücü alayı değil de, **gülünç-olanı** dramatize etmekle, komedyanın temel formlarını da ilk olarak göstermiştir.

Ama tragedya ve komedya meydana geldikten sonra şairler, meyillerine göre ya bu türe ya da öteki türe bağlandılar ve böylece de iambik şiir yerine komedya, epos yerine de tragedya yazdılar. Çünkü bu yeni şiir formları, eskilerinden daha değerli ve üstün tutuluyordu.

Acaba tragedya, hem kendi başına ve hem de sahnede oynanması bakımından artık yeteri kadar gelişmiş midir? Bu, başlı başına bir soru olup, bunu araştırmanın yeri burası değildir. Ama, her halde tragedya, komedya gibi uzun uzun düşünmeden yapılan şiir denemelerinden doğmuştur ve gerçekten de tragedya, dithyrambos korosundan, komedya ise, phallos şarkılarından doğmuştur; bu phallos şarkıları bugün bile birçok şehirlerde

okunur.

Böylece tragedya, varılan herbir gelişme basamağının yetkinleştirilmesiyle yavaş yavaş şekil kazandı. Ve birbirini kovalıyan birçok şekil değiştirmelerden sonra da özüne en uygun olan formu bularak bugünkü şekli elde etmiş oldu. Aiskylos, oyuncuların sayısını birden ikiye çıkardığı gibi, koronun eserdeki payını da azaltarak başrolü **dialog'a** bıraktı. Sophokles, oyuncu sayısını üçe yükselttiği gibi, sahne decoration'unu da tragedya'ya soktu. Dil de, kendisinden doğmuş olduğu satyr oyununun kaba dilinden kurtulduktan sonra ancak büyüklüğe ve yüceliğe ulaştı; mısra ölçüsünde de **tetrametre'nin** yerini **trimetre** aldı. Başlangıçta tetrametre kullanılıyordu, çünkü trajik şiir satyr oyununa ve dansa yakındı. Ama (trajik) stil nasıl geliştiyse, aynı şekilde ona uygun bir mısra ölçüsü de kendiliğinden ortaya çıkar. Çünkü bütün ölçüler içinde iambik ölçü konuşma tonuna en uygun olandır. Gündelik konuşmalarımız için de iambik (trimetre'leri) sık sık kullanmamız bunun doğruluğunu gösterir. Hexametre'yi ise pek ender olarak, o da gündelik konuşma tonunu bırakırsak. Bundan başka önemli olan **episod'ların** sayısının artmasıdır; ama bir tragedyayı zenginleştiren bütün kalan elemanlara gelince, bunlar pek önemli değildir.

Komedyaya, daha önce de söylendiği gibi, ortalamadan daha aşağı karakterlerin taklididir; bununla beraber komedyaya, her kötü olan şeyi de taklit etmez; tersine, **gülünç-olanı** taklit eder; ve bu da soylu olmıyanın bir kısmıdır. Çünkü gülünç-olanın özü, **soylu** olmayışa ve **kusura** dayanır. Ama bu kusur, hiçbir acı ve zarar veren bir etkide bulunmaz. Nasıl ki komik bir maskenin, çirkin ve kusurlu olmakla birlikte asla acı veren bir ifadesi yoktur.

Tragedyanın uğradığı değişiklikler ve bu değişiklikleri yapanları biliyoruz. Oysa ki komedyada bunlar karanlıkta kalmıştır. Bunun nedeni, başlangıçta hiç kimsenin komedyaya ile ona önem vererek uğraşmamış olmasıdır.

Epos, ölçülü sözlerle ağırbaşlı konuları taklit etmesi bakımından tragedyaya benzer; ama bir ve aynı ölçüyü kullanmasıyla de tragedyadan ayrılır. Başka bir ayrılık da (zamanla ilgili) uzunluk yönündendir. Çünkü tragedyaya hikâyeyi, güneşin doğuşu ve batışı arasında geçen zaman içinde tamamlamaya çalışır veyahut da pek az bunun dışına çıkar. Oysa epos zaman yönünden sınırlandırılmamıştır. (.....)

Öyleyse tragedyaya, ahlâki bakımdan ağırbaşlı, başı ve sonu olan, belli bir uzunluğu bulunan bir hareketin taklididir; sanatça gü-

zelleştirilmiş bir dili vardır; içine aldığı her bölüm için özel araçlar kullanır, hareket eden kişiler tarafından temsil edilir, bu bakımdan tragedya salt bir hikâye (mythos) değildir. **Tragedyanın ödevi, uyandırdığı acıma ve korku duygularıyla ruhu tutkularından temizlemektir (katharsis).** «Sanatça güzelleştirilmiş dil» deyince, harmoni'yi, yani şarkıyı ve mısra ölçüsünü içine alan bir dili anlıyorum. «Her bölüm için özel araçlar kullanır» deyince de, bazı bölümlerde yalnız ölçünün, bazı bölümlerde ise aynı zamanda müziğin ve şarkının kullanılmasını anlıyorum.

(.....)

Buna göre de bir tragedyanın altı elemanı olduğu ortaya çıkar; ve bu elemanlar tragedyaı belli bir şiir türü olarak karakterize ederler. Bunlar: **hikâye (mythos), karakterler, dil, düşünceler, decoration ve müziktir.**

Bu elemanlar arasında en önemlisi, **olayların (uygun bir şekilde) birbirlerine bağlanmasıdır.** Çünkü tragedya, kişilerin değil, tersine onların hareketlerinin, mutluluk ve felâket içinde geçen bir hayatın taklididir. Mutluluk ve felâket harekete dayanır; ve hayatımızın en son ereği ise eylemdir, yoksa eylemin dışında olan bir şey değil. Karakter bakımından biz ya şu veya bu özellikteyiz; hareket bakımından ise ya mutluyuzdur, ya

da mutlu değildir. O halde tragedya şairleri hareket eden kişileri ortaya koyarken karakterleri taklit ereğini gütmez, tersine onlar, hareketlerden ötürü karakterleri de ortaya koyarlar.

(.....)

Şimdiye kadar söylenenlerden şu sonuç çıkıyor: Şairin ödevi, **gerçekten olan şeyi değil, tersine, olabilir olan şeyi, yani olasılık veya zorunluluk kanunlarına göre mümkün olan şeyi ifade etmektedir.**

Komedyada bu, daha açık olarak dile gelmiştir. Şairler ilkin olasılık ve zorunluluk kanunlarına göre hikâyeyi kurarlar, sonra bu hikâyeye uygun olarak da eserde geçen kahramanları adlandırırılar;

Buna karşılık tragedyada şairler, **gele- nekle gelen** isimlere bağlanırlar. Bunun nedeni, **mümkün-olanın** aynı zamanda **inanılır** da olmasında bulunur. Onlarda bir veya iki tanınmış isim vardır, bütün geri kalan isimler uydurmadır. Bazı tragedyalarda hiçbir tanınmış isime rastlanmaz, örneğin Agathon'un Anthos'u (çiçek) gibi.

(.....)

Tragedyanın içine aldığı bölümlere gelince; bunlar, **prolog, epsisodien, exodos, koro-şarkısıdır**; koro-şarkısı da kendi içinde **parados** ve **stasimon** diye ikiye ayrılır.

Prolog, tragedyanın koro gelmeden ön-

MELİH CEVDET ANDAY

ceki bütün bölümüdür. **Epeisodien**, iki tam koro şarkısı arasında kalan bütün bölüm. **Exodos**, arkasında artık hiçbir koro şarkısının bulunmadığı bölüm. Koro-şarkıları arasında **parodos**, bütün koronun toplu olarak söylediği ilk şarkı.

(Poetika. Aristo. Çeviren: İsmail Tunalı. Sayfa: 11-36).

Poetika'dan aldığımız parçalar gösteriyor ki,
1 — Aristo da tragedya ve komedyaya sanatlarını
taklit saymaktadır.

2 — Aristo'nun şiir bölümlenmesi de (başka terimler kullanmasına karşın) Eflâtun'un şiir bölümlenmesine uymaktadır.

3 — Aristo'ya göre de, taklit edilenler ya iyi ya kötüdürler; buna uygun olarak da insanlar ya iyi ya kötüdürler. Gene bunun gibi, ozanlar, ya ortalama insanı, ya ortalama insandan daha kötü olanı, ya da ortalama insandan daha iyi olanı taklit ederler.

Fakat bunlar sadece seçme'ye dayanan ayrılık-

MELİH CEVDET ANDAY

lardır. Ayrıca ve en önemlisi, taklit, Eflâton'da olduğu gibi kötü bir iş de değildir. Taklit içtepi'si, insanlarda doğuştan vardır, insanı öteki yaratıklardan ayıran başlıca bir özelliktir bu. Dahası, insan taklit'den hoşlanır.

Aristo, tragedyanın, uyandırdığı acıma ve korku duyguları ile ruhu tutkularından temizlediğini söylemekle de, Eflâton'a karşı tragedyayı yüceltmekte, ona yararlı bir ödev yüklemektedir. Ama birbirlerine karşıt oldukları halde, ikisi de sanat yapıtını yarar ölçüsüne vurmaktalar. Bundan başka Aristo, Eflâton'un soytarılık diye adlandırdığı komedyayı «gülünç olanın taklidi» diye anlatmaktadır. Gülünç-olan gerçi kusurludur, ama bu kusur, zarar verici değildir.

Bu düşüncelere uygun olarak da, Homeros ve tragedya yazarları, soylu işler yapan sanat erleri kimliği ile karşımıza çıkarlar.

Aristo,

1 — Sanat üzerine olan düşüncelerini, Eflâton'un istediği fakat yapmadığı gibi, düpedüz anlatır;

2 — Sanat olayını duygusal olarak değil, nesnel olarak ele alır;

3 — ve bundan ötürü de, olması gerekeni değil, olanı inceler; tragedya ile komedyanın doğuşunu, gelişimini, kurallarını ve öğelerini önümüze serer.

Ayrıca Aristo, «Şairin ödevi, gerçekten olan şeyi değil, tersine olabilir olan şeyi, yani olasılık veya zorunluluk kanunlarına göre mümkün olan şeyi ifade etmektir» demekle, tragedya ve komedyada taklit edilenin, idea kalıplarına göre üçüncü derece bir taklit olduğu savını da bir yana bırakmakta, böylece Eflâton'un araya sektüğü mistik kuruntudan sanatı kurtarmaktadır. Onun ortaya attığı tanımda, on dokuzuncu yüzyıldaki realisma kurucularınının düşüncelerine temel olan ilk anlatımı da buluyoruz.

Hareketin Taklidi

Tragedya ile âyinlerin ruhsal özlerini ve biçimlerini karşılaştırmak için kullandığımız genel deyim «hareketin taklidi»dir. Âyin, hareketi başka yönden, tragedya başka yönden taklid eder. Sofokles'in âyin biçimlerini kullanması, tragedya ritminin her ikisinde de aynı olduğunu gösterir.

Bir oyun, hareketin taklidi olarak alınırsa, onun karakterleri, konusu ve dili daha ayrıntılı ve birbirleriyle ilintili olarak anlaşılır. Coleridge, hareket birliği için, «Özel bir kural değildir,» diyor, «yalnızca dramı değil,

bütün epik, lirik türleri... yalnızca şiir sanatını değil, genel olarak bütün koşulları ve bütün türleri ile güzel sanatları içine alan genel bir terimdir.» Burke'ün dediği gibi, «Dil sembolik harekettir.» Aynı düşünceyi anlatan bu sözü Burke şöyle bitiriyor, «Ozan içten içe bilir ki **Güzellik, güzelliğin gerçekleştirdiği kadar vardır**, yâni bir durum bir gerçeklik içinde cisimleşmelidir.»

Hareket ve bir hareketin taklidi olarak oyun kavramı, Aristo'nun Poetikası'ndan alınmadır. Fakat hareket ile hikâyeye arasındaki temel ayrımı belirtmek hiç de kolay değildir. Aristo da bu ayrımı gereğince açıklamıyor. Aristo, Poetika'nın ilk dokuz bölümünde tragedyayı ele alır, ama tragedyanın ereği ve çeşitleri üzerinde durmadan önce, bunu bilinen bir şey gibi sayıp geçiverir. İşte Poetika'dan aldığım şu parçalar da gösteriyor böyle olduğunu:

«Hikâyeye, hareketin taklididir. Burada hikâyeye deyince olayların örgüsünü anlatmak istiyorum... Bunların arasında en önemlisi olayların örgüsüdür. Çünkü tragedya kişilerin değil, yaşamın taklididir. Ama o yaşam bir hareketin içindedir ve sonunda bir hareket tarzı olarak ortaya çıkar, bir nitelik olarak değil.»

«Öyle ise hikâyeye tragedyanın hem ruhu, hem de ilk ilkesidir.»

«Hikâyede birlik, kiminin sandığı gibi, kahramanda birlik anlamına gelmez. Çünkü bir kimsenin başından sayısız şeyler geçebilir ve bunlardan çoğu da tek bir bütüne indirilemez. Ama Homeros... Burada da doğru olanı görmüştür. Homeros, Odysseia'yı, bizim birlik dediğimiz anlamdaki bir hareketin ortasına yerleştiriyor, İlyada'yı da öyle. Bütün öteki taklit sanatlarında nasıl taklit, belli ve birlik bir hareketin taklidi ise, hikâye de bir hareketin taklidi olduğuna göre, bir ve bütün hareketi taklit eder.»

Aristo, hikâye için genel bir tanım veriyor — olayların örgüsüdür, sentezidir diyerek —, ama hareket için bir tanım vermiyor. Bana kalırsa hareket (action) yerine göre değişen bir kavramdır ve ancak tikel hareketler için söylendiğinde anlaşılır duruma gelir. Bu incelemede terim, bir oyunun taklidi olduğu hareketi, yazarın ve oyuncunun mime-tik hareketlerini, karakterleri ve konuşmaları gösterir. Hareket deyimi, bir oyunun incelenmesinin alacağı yönü göstermek için kullanılır, yazarın bize göstermek istediği noktaya işaret eder. Yazarın sanatını anlayabilmemiz, hareketi belli bir anlamda kavramamıza bağlıdır. Yazarın karmaşık sanatı derken de, hikâye etmeyi, karakterleri çizmeyi, düşünceyi ve bunların uygunluğunu anlatmak istiyorum. Bu erekle pratik bir takım

kurallar ortaya çıkarılabilir. Özellikle Moskova sanat tiyatrosu, bu alanda işe yarar kurallar ileri sürmüştür. Onlara göre, bir karakterin ya da oyunun hareketi, bir tümce ile anlatılmalıdır. Sözcüğü Oidipus için «Suçlu-yu bulmak» cümlesinde olduğu gibi. Bu söz elbette bir tanım değeri taşımaz, olsa olsa oyuncuyu yazarın kafasındaki belli harekete götürür. Böylece biz ister yazarın sanatı ile ilgilenelim, ister oyuncunun sanatı ile, hareket ile hikâye arasındaki ayrımın önemi ortadadır.

İşte ben burada, belli bir hareketin taklidi olarak Oidipus'un, hikâyesi ile karakterleri ile, ne denli girift bir biçimde olduğunu göstermek istiyorum.

Bu oyunun hareketi, Laius'un katilinin aranmasıdır. Bu söz, «İnsan yaşamının temizlenmesi için suçlunun bulunması» biçiminde de söylenebilir. Sofokles, bu arama hareketini, sanki Oidipus masalının gerçek yaşamında görmüş ve bu tekil hareketi genel olarak insan yaşamı içinde tipik ve çetin bir örnek olarak göstermiştir. İşte bu nedenden ötürü, Sofokles, hareketi ancak âyin biçiminde sunabilirdi; çünkü âyinler de hareketi ve insan yaşamının sürekli sırrını göstermek isterler. Burada «hareket» sözcüğü ile hikâyenin olaylarını değil, maddi insan yaşamının amacını ve odak noktasını anlatmak

istiyorum. Bu durumda olaylar, onun bir sonucudur.

Eğer Sofokles, hareketi bu anlamda taklit ettiyse, onun, oyunu kurma işi üç bölümde, üç mimetik sahnede şematik olarak tasarlanabilir: 1) Hikâyeyi kuruyor: Hikâyenin olaylarını öyle bir biçimde düzenliyor ki, bu olaylar katilin araştırılması hareketinden çıkıyorlar gibidir. 2) Hikâyenin karakterlerini, «araştırma»nın bireyleştirilmiş biçimleri olarak geliştiriyor. 3) Hikâyenin çeşitli yerlerinde karakterlerin söyledikleri sözcüklerin yardımı ile gene onların hareketlerini anlatıp gerçekleştiriyor.

Eksiksiz bir yapıtta, gerçekleştiriş sıralamasını gösteren şu şemayı görmeği öğrenmeliyiz:

1 — Taklidin birinci dönemi hikâyeyi başlatmak ya da olayların örgüsünü kurmaktır. Aristo'ya göre, Tragedya yazarı her şeyden önce bir hikâye kurucusudur. Çünkü «hikâye tragedyanın ruhudur.» Sofokles, hikâyedeki olayları örerken — sona yakın bir yerden başlatıp geçmiş ile o an olan arasında ilişki kurarak — hattâ biz daha karakterleri birer birey olarak anlamadan ya da onların konuşmalarını dinlemeden tragedyadaki «araştırma»yı hemen belli bir ölçüde göz önüne sermek ister.

2 — Hareketin gerçekleştirilmesinin i-

kinici dönemi, karakterlerin ve yardımcı kişilerin çizilmesidir. Çünkü karakterler, Aristo'nun dediği gibi «hareket açısına göre taklit edilirler». Tragedya'nın ruhu, her şeyden önce olayların, Oidipus'un ve Thebes'in yaşayışındaki trajik ritimde ve olayların aralanışındadır. Ama bu hareket bireysel çeşitliliğin geliştirilmesi ile daha geniş olarak gerçekleştirilebilir ve ayrıntılı olarak gösterilir. İşte Ibsen'in, **Vahşi Ördek** adlı yapıtı üzerinde iki yıl çalıştıktan ve onu hemen hemen bitirdikten sonra kitapçısına «karakterlerin daha güçlü olarak bireyselleştirilmesi» için uğraştığını yazması bu düşünceden ötürüdür.

Oidipus-Tirezias sahnesi incelenirse, hareketin birliğini gerçekleştirmek için karakterlerin nasıl yararlı oldukları görülebilir. Onlar «hareketin tayfı» gibidirler, öyle ki tragedyanın ritmi gözümüzün önüne serilir. Ve aynı zamanda hemen hemen fotoğraf keskinliğinde somut örnekler olarak belirir. Oidipus aklî «amacını» kovalarken, Tiresias körlüğünün karanlığı içinde bunalmaktadır; bunun arkasından ise, Tiresias gerçeği görme kehanetini gerçekleştirdince, bu sefer korkunun ve ıstırapın kör tutkusu içinde Oidipus «bunalmıya» başlar.

Yardımcı kişiler, bütün didinmeleriyle

hareketin zamanında gelişmesine ve ilerlemesine yardım ederler.

Bu arada koro, kimi zaman karşıtlar arasında kalarak, kimi zaman da onlardan daha aşırı giderek, çözüm yolunun can alıcı yerlerini temsil eder, ki hareketin sonunda onun aşıldığı en son duygu iğneli sözle dostça sözün birliği biçiminde görünür.

3 — Üçüncü gerçekleştirme dönemi oyunun sözcükleridir. Oyunun özü olan araştırma hareketi ilkin hikâyede, sonra da karakterlerde taklit edilmişti. Üçüncü olarak sözcükler, kavramlar ve konuşma biçimlerinde taklit edilir, ki karakterler fizik yaşamlarını, değişen biçimleri içinde gerçekleştirirler. Eğer hikâyeye etme, karakterleri çizme ve şiir, birbiri arkasına sıralanan taklit olguları olarak düşünülürse bunların, eksiksiz bir yapıtta bir değer sıralanışı olduğu ve sözcüklerin de bu sıralanış içinde «en üst bireyselleştirme» yerinde bulunduğu kabul edilmelidir.

Burada Burke'ün kuramı ile bir daha karşılaşıyoruz: «Dil sembolik harekettir»; çağdaş şiir incelemelerinin çoğu bu açıdan yapılmaktadır. Modern inceleme araçlarını kullanarak Sofokles'in dili üzerinde ayrıntılı bir çalışmaya girmek gerekiyor. Ama bunun için öylesine bir Yunan kültürü lâzımdır ki, bu kültürü edinmek bir insanın bütün yaşamını alabilir. Ancak ben burada genel olarak

belirtmek istiyorum ki, Oidipus şiiri, ancak sahne bilimi temeli üzerinde aydınlığa kavuşturulabilir: Hareketlerdeki trajik ritmin en doğru anlamı ile ortaya çıkması gibi.

Oidipus-Tiresias sahnesinde, «hareketin tayfı»na uygun olarak «konuşma biçimlerinin tayfı» da vardır ve bu, Oidipus'un açış konuşmasından — elbet usal bir açıklama tamamı ile duyguya dayanmıyan bir açıklama değildir, ama esas olarak belirli düşüncelere ve mantığa dayanır — koroya değin, duyumsal imgelem ve «duygu mantığı» temeli üzerinde, genişledikçe genişler. Onyedinci yüzyılın yeni-klâsik ve rasyonalist eleştirmenleri, Oidipus'u okuduklarında, onda yalnızca aklın buyruğunu gördüler, koronun gördüğü işi anlayamadılar. İşte bundan ötürü Racine'in dramı «rasyonel hareket»in dramıdır: durul durumlarını, açık kavramların ve bir az da yapmacık imgelerin dramı. Öte yandan Nietzsche, Oidipus'da sadece koro'nun tutkusunu görmüştür. Çünkü onun anlayışı, hareket üzerine kurulu Tristan ile temellendirilmişti. Bu hareket, duyumsal imgelerle bunların mantıksal karşıtlıkları ve beraberliklerinden doğma idi. Onun dramı «tutkuların hareketi» olan dramdır.

Bu iki anlayış, sahnenin bir bütün olarak birbirine bağlı olduğunu görmemize engel olmamalıdır.

GELİŞEN KOMEDYA

Karakterlerin konuşmaları ve koronun şarkıları bir bitkinin sadece yaprakları gibidir, bütünün anlamı tek bir edebî formülde eksiksiz olarak bulunamaz. Bütün öğeleri içine alır o... Durumların sıralanışı, karakterlerin değişmesi ve gelişmesi ve onların ussal ve lirik anlatımları, Sofoklesin yürütmek istediği hareketi gösterir. Çünkü bu hareket tutkunun olduğu gibi, usun biçimini ve simgeler yolu ile hayal gücünü de içine alır; çünkü temelinde harekettir o ve çeşitli yollardan bütün karakterler paylaşırlar bu hareketi. Oyun soyut düşüncenin zihinsel birliği olmadığı gibi edebi birliği de değildir. Onun bölümleri ve hareketleri sadece görelî olarak bir bütündür.

Bize Sofokles'in sanatını esrarlı kılan şey gene de sahne temelidir onun.

The Imitation of an Action. (Francis Fergusson. Çeviren: M.C.A.).

TRAGEDYA'DAN DRAMA GEÇİŞ

Bu bölümde Goethe'nin, Francis Fergusson'un, T. S. Eliot'un yazıları var. Üçünde de Shakespeare konu alınmıştır. Fakat Goethe, Shakespeare dolayısıyla antik sanat ile modern sanat, tragedya ile dram arasında bir karşılaştırma yapıyor. Öteki iki yazıda aynı yöntem, daha az açık-seçik, fakat daha yeni açılardan uygulanmaktadır. Goethe'de daha çok Shakespeare övgüsü olarak ortaya çıkan sorun, ötekilerde ve özellikle Hamlet için, romantizme karşı anlayışların eleştirel yargılarında geliştiriliyor.

Goethe'den

Shakespeare'in büyük zekâsını canlandıran ilgi, dünyamızın sınırları içindedir. Çünkü hernekadar falcılık ve delilik, rüya, önseziler, mucize, periler ve cinler, hayaletler, kötü ruhlar ve sihirbazlar, yapıtlarının içine tam yerinde karışıyor ve tılsımlı bir öge teşkil ediyorlarsa da, bu hayalî varlıklar hiçbir zaman yapıtlarının esas parçalarını teşkil etmiyorlar. Bu kişilerin dayandıkları büyük temel, onun hayatının hakikati ve özlüğüdür. Bunun içindir ki onun kaleminden çıkan her şey bize bu kadar hakiki ve özlü gelir. Bundan dolayı onun romantik denen yeni dünyanın şairlerinden olmayıp «safdil» sınıfına

mensup olduğu kabul olunmuştur. Çünkü değeri çağdaş zamana dayanır ve o, romantizmin nostaljisine, en ince cephesinden değil, kurduğu âlemin ancak kenar ve köşelerinden yaklaşır.

Buna rağmen Shakespeare yakından incelenince görülüyor ki o —burada tamamen konu dışı bırakmamız gereken dış biçim bakımından değil — taşıdığı en iç ve en derin anlam dolayısıyla eskilerden müthiş bir uçurumla ayrılan, tamamen modern bir şairdir. İlk önce şu noktaya işaret edeyim ki aşağıdaki kavramları tam ve kesin bir terminoloji olarak kullanmak niyetinde değilim; yaptığım, bizce malûm karşıtlıklara bir yenisini eklemek olmayıp mevcut olanlara işaret denemesidir. Bu karşıtlıklar şunlardır:

Modern	Antik
Hissî ¹	Safdil
Hıristiyan	Payan
Romantik	Kahramanca (heroik)
İdeal	Real
Hürriyet	Zaruret
İstek	Vecibe

1 Goethe, naiv ve sentimental'den — bütün 18 inci yüzyıl yazarları gibi — şunları anlar: Naiv, bilincin kendi üstüne hiçbir eleştirel düşünce yürütmediği azmanki hali; sentimental, yapıtlarında kaybolmuş doğayı arayan.

İnsanın çekebileceği en büyük azaplar ve hattâ, genel olarak, insanın azaplarının çoğu, her bireyin içinde vecibe ile istek, vecibe ile icra, yahut istek ile icra arasında yaşayan nisbetsizliklerden doğar; ve işte bu nisbetsizliklerdir ki onu hayatı boyunca bu kadar sık güç durumlara korlar. Beklenmedik ve zararsız bir tarzda çözülebilen hafif bir yanlışlığın doğurduğu pek küçük bir sıkıntı, gülünç durumlara yol açar. Buna karşılık çözülemiyen ya da çözülmemiş olan güç durumlar, bize trajik öğeleri verir.

Eski yapıtlarda daha çok vecibe ile icra arasındaki, yenilerde ise, istek ile icra arasındaki farkı, öteki karşıtlıklar arasına şimdilik kabul edelim ve bununla bir şeyler elde etmiye çalışalım. Her iki devirde kâh şu, kâh bu taraf **daha çok** egemendir, dedim. Fakat insanda vecibe ile istek kökten ayrılmıyacağından, her iki cephenin —biri egemen, öteki buyrukta olsa bile— bulunması gerekir. Vecibe insana yükletilir; isteği ise insan kendisine kendi yükler. Sürekli ve ısrarlı bir vecibe insana ağır gelir. İcra edememek ise berbattır.

Sebatlı bir istek memnuniyet verir, ve hattâ insan sağlam bir iradeye mâlik olunca, icra edememenin tesellisini bulur.

Eski tragedya, kaçınılmıyan bir vecibeğe dayanır; vecibe, ters yönde etkili bir istek ile ancak keskinleşir ve hız alır. Burası

orakl'lerin her çeşit korkunç öğelerinin yeri, Oidipus'un her şeye egemen olduğu alandır. Antigone'de ise vecibe bir «görev» olarak ele alınmış ve bize daha munis görünmektedir. Vecibe birbirinden ayrı ne kadar çok biçime girerek kendini gösterir! Fakat bunların hepsi, ister ahlâk ve toplum kanunları gibi akla ait, ister oluş, büyüme ve mahvolma, hayat ve ölüm kanunları gibi doğaya ait olsun, daima zalimdir, dediği dediktir. Ve gayelerinin, bütünü refahı olduğunu düşünmeden bunların karşısında titreriz. Bunun tersine olarak istek serbesttir; serbest görünür ve bireye karşı lütûfkârdır. Bunun için gururu okşar. İnsanlara kendisini tanıtır tanıtırmaz, onlara egemen olması zaruri ve mukadderdi. O, yeni devrin tanrısıdır; ona kendimizi verdiğimizden, tersinden korkarız. Sanatımızın ve idrak tarzımızın antik devirlerden ebediyyen ayrı kalmasının nedeni buradadır. Vecibe sayesinde tragedyaya büyük olur ve güç kazanır. İstek ile zayıf ve küçük olur. Eskilerin müthiş vecibesini yerine isteginin geçirilmesiyle dram denilen tür ortaya çıkmıştır; fakat istek zafımızın imdadına koşar, biz de ağır bir beklemeden sonra, sonunda sefil bir teselliye kavuşur ve sonuç olarak da heyecanlanırız.

Şimdi bu düşüncelerden sonra, Shakespeare'e dönerken, sonuç olarak şöyle bir te-

mennide bulunmam zaruridir: Kişi, karakteri açısından ele alınınca, vecibeye bağlı, sınırlı ve tek bir mukadderat ile belirlenir, fakat kişi bir insan sıfatı ile irade, istek sahibidir. Kişi sınırsızdır ve «genel»i ister. Bundan da bir iç çatışma çıkar. Shakespeare, bu iç çatışmaya, başkalarından daha önemli bir yer ayırmaktadır. Fakat buna bir de dış isteğin karşıtlığı eklenir ve bu sonuncusu, yetersiz bir isteğin, birtakım vesilelerle, kaçınılması imkânsız bir kerteğe yükselmesiyle sıcaklık kazanır. Bu genel kuralı önce Hamlet'de göstermiştim; fakat bunun Shakespeare'de tekrarlandığını görüyoruz: Hamlet'in ruh tarafından sıkışık bir duruma sokulmasına benzer bir biçimde, Macbeth, sihirbazlar, Hekate ve karısı baş sihirbaz tarafından, Brutus dostları tarafından... güçlerini aşan sıkışık durumlara düşürülüyorlar; hattâ Coriolanus'da bile benzer bir şey bulunabilir; bu kadar örnek yeter; Bireyin gücünü aşan bir istek, moderndir. Fakat Shakespeare'in onu, içten doğurtmayıp dış vesilelerle uyandırması, onu bir çeşit vecibe durumuna sokmakta ve şair böylece antik sanata yaklaşmaktadır. Çünkü ilkçağ edebiyatının bütün kahramanlarının iradesi, ancak insanlar için mümkün olan şeylerin sınırları içinde kalır; istek, vecibe ve icra arasındaki o güzel denge işte bunun sonucudur. Fakat eskilerde görüp hayran oldu-

MELİH CEVDET ANDAY

ğumuz vecibe, bizim tahmin edebildiğimizden daha keskindir. Her çeşit serbestliği az ya da çok ölçüde ya da tamamen bir yana atan bir zaruret artık bizim düşünüş tarzlarımızla uyuşmuyor. Fakat Shakespeare eskilere gittikçe daha çok yaklaşmıştır. Çünkü o, zaruri olanı ahlâki kılmakla, eski dünyayı yeni dünyaya, bizde sevinçle karışık bir hayret uyandıracak şekilde bağlamaktadır. Ondan bir şey öğrenmemiz söz konusu ise, öğreneceğimiz, inceliyeceğimiz şey işte budur. Aslında ne suçlanmıya, ne de reddolunmıya lâyık olan romantizmimizi gereğinden çok ve tek varlıkmiş gibi göklere çıkaracak ve ona yan tutar bir inatla bağlanacak ve böylece romantizmin güçlü, dinç ve meziyetli yanını inkâr edecek ve bozacak yerde, bağdaştırılması imkânsız görünen bu büyük karışıklığı kendi içimizde birleştirirsek daha iyi etmiş olacağız ve çoğun nedenini bilmeden kendisine pek yüksek bir değer biçtiğimiz, her şeyin üstüne çıkardığımız bu büyük ve eşsiz üstadın bu mucizeyi gerçekleştirmiş olduğunu düşünürsek, böyle davranmanın doğru olacağını bir kat daha anlarız.

(Goethe: Çeviren: Nusret Hızır. Tercüme dergisi, sayı 1.).

Goethe, kesin olmamakla birlikte, **tragedya ile dram**'ı birbirinden ayırmamıza yarayacak birtakım özellikleri karşı karşıya koyarak konuya gerçekten aydınlık getiriyor. Antik sanatın sağlamlığına hayranlığı belli olan yazar, Shakespeare'i antikle modern arasına oturmakta, böylece onun eskilerce de, yenilerce de tutulmasının nedenini, başka bir deyişle ölümsüzlüğünü tanıtlama yolunu tutmaktadır. Oysa Shakespeare, romantiklerin baştaçı etmelerine karşılık, kendilerini günümüzde bile klâsik anlayışa daha yakın bulan, romantizmi yoldan çıkma sayan sanatçılarca, gene de şurasından burasından didiklenmektedir. Fergusson'un yazısında bu durum yumuşakça, Eliot'un yazısında ise sertçe belirtilmiştir.

MELİH CEVDET ANDAY

Goethe'nin yazısında önemli olan yerler şunlardır :

1) Ortaçağ etkileri Shakespeare'de bambaşka bir niteliğe bürünmüştür, «onun zekâsını canlandıran ilgi, dünyamızın sınırları içindedir». Bundan ötürü Hıristiyanca mistik bir havayı ona yakıştırmak kolay değildir.

2) Shakespeare, eskilerden de müthiş bir uçurumla ayrılır, modern bir ozandır o; çünkü «bireyin gücünü aşan bir istek moderndir».

3) Ama Shakespeare'de istek içten doğurtulmayıp dıştan yükletilmekle bir çeşit *vecibe* niteliği kazanmakta, böylece de istek ile icra arasındaki çatışma, *vecibe* ile icra arasındaki çatışmaya dönüşmektedir. Shakespeare'i eskilere gittikçe yaklaştıran özellik budur.

Özetlersek, Shakespeare'de romantik öğeler de vardır, klâsik öğeler de. Goethe'ye göre, bunlar onda uyumlu bir bütün durumundadır.

Fakat romantiklerin onu kendilerine örnek seçmelerini, klâsik anlayışa bağlı sanatçıların ise bu yüzden ona ters bakmalarını göz önüne alırsak tartışma kolayca çözüleceğe benzemez. Ancak klâsik (tragedya) eskimiştir; romantik (dram) ise ölmüştür. Shakespeare'de bugün de canlılığını koruyan, onun modern gücüdür.

Fergusson'dan

«B renice ve Tristan»dan çok önce yazılmış olmasına karşın Hamlet günümüz okurlarına daha yakın gelir. Racine'in başyapıtına hayran olabiliriz, Tristan'ın derinliği bizi çekebilir, ama Hamlet'le lřtrlrse bunlar yapma, dar ve beğeniye bağlı kalırlar. Shakespeare'in bu garip oyununda, bugün bile, öbürlerinde bulunmıyan bir açıklık ve içtenlik vardır.

Çünkü Hamlet, dram sanatının köküne çok yakın bir tiyatroda ortaya çıkarılmıştır. Bu sanat, felsefeden daha ilkel ve daha ince-

dir. Elisabeth tiyatrosunun yıkılmasından bu yana, tiyatroyu onarmak ya da yeniden bulmak gerekli olmuştur. Modern dram, Racine'in «rasyonel hareket»i ya da Wagner'in «tutku hareketi» gibi insan hayatının daha dar önermeleri üzerine kurulu sınırlı bir türün devamı olmuştur. Bu kesin açılar, onların gününde, hayatın özü gibi görülmüş olabilir, ama bir sonraki kuşakta da yarım ve bozulmuş izlemine uyandırabilirler. Fakat Hamlet, tıpkı Oidipus gibi, hâlâ yaşayan mit ve dinsel tören olarak alınabilir. Hamlet'deki insan hayatının taklidi, bütün kuramları sarsar ve aşar. Eğer o «modern» bir oyun ise, aynı zamanda çok da eskidir, tamamlığı içinde büyük bir geleneğin varisidir. Böylece Hamlet'i geleneksel tiyatro anlayışının incelenmesini tamamlayan bir yapıt olarak ele almak gerekir.

Hamlet'i böyle bir görüşle ele almak işi, on sekizinci yüzyılın sonundan bu yana yavaş yavaş başlamıştır. Her kuşak ona, kendi çağının tiyatro zevki açısından bakar. Eleştirmenler onunla büyülenmişler, fakat onu kendi hayalleri içinde açıklamışlardır. Hamlet'in Ofelya'ya söylediği gibi: «Doğruluğun gücü güzelliği kendine benzetinceye kadar, güzelliğin gücü onu kaç kez kendine âlet eder. Bu, bir vakitler herkese aykırı gelirdi, ama zaman doğru olduğunu göster-

di.» Hamlet'in güzelliği sonsuz anlamlılığı içinde, etkisini şüphesiz göstermeye devam edecek ve iyi niyetli sevdalılarını daima bulacaktır. Ama bu süreç, dediğim gibi, yüz elli yıllık bir geçmişte oluşmuştur. Hamlet eleştirmenlerinin çabaları, bir dereceye kadar, birbirlerini doğrultur; ve zamanımızda modern dramın ölümü ile, bu oyuna bir az daha yaklaşmak mümkün olabilir artık.

Bu erekle, ilk adım, modern tiyatronun dram sanatını anlamak için bize öğretmiş olduğu birtakım içgüdüsel istekleri ve birtakım önkavramları gözönüne alma olmalıdır. Hamlet için ileri sürülen en yaygın şikâyet, onun bütün canlılığına karşın anlaşılır olmayışıdır. O büyüler, fakat sanat bakımından zayıftır. Acaba bu, Shakespeare tiyatrosu anlayışına dayanan bir eleştiri midir, yoksa ona yabancı ölçüler üzerine kurulu bir yargı mı?
(Francis Fergusson. Çeviren: M.C.A.)

Eliot'dan

Shakespeare'in baş eseri olmak şöyle dursun, oyun (**Hamlet**) düpedüz bir sanat başarısızlığıdır. Çok yönlerden şaşılacak durumdadır; öbür oyunların hiçbirinde görülmiyen rahatsız edici bir niteliği vardır. Oyunların içinde en uzununu, belki de Shakespeare'i en çok yormuş olanıdır; yine de buradaki yerleşmemiş, fazla sahneler, üstünkörü bir düzeltmede bile yazarın gözünden kaçmıyacak türdendir. Koşuk değişir:

**Look, the morn, in russet mantle clad,
Walks o'er the dew yon high eastern hill,¹**
gibi mısralar **Romeo Juliet**'i yazan Shakespeare'in mısralarıdır. V. Perde, II. Sahnedeki şu mısralar ise :

**Sir, in my heart there was kind of
fighting
That would not let me sleep...
Up from my cabin,
My sea-gown scarf'd about me, in
the dark
Grop'd I to find out them: had my
desire;
Finger'd their packet;²**

tam olgunluk çağının mısralarıdır. İşleyište olsun, düşüncede olsun bir düzensizlik göze çarpar. Oyunu Shakespeare'in çetin gereçlerle kurulu, koşuk düzeni başarısız öbür ilgi çekici oyunu **Measure for Measure** ile aynı döneme sokmakla pek yerinde davranmış oluruz. Bu dönemin ardından **Coriolanus**'da doruğuna varan, başarılı trajediler dönemi gelir. **Coriolanus** belki de **Hamlet** kadar ilgi çekici değildir ama, **Anthony and Cleopatra** ile birlikte Shakespeare'in en güvenilir sanat başarısıdır. Belki de çoğu kimsenin **Hamlet**'i bir sanat eseri saymasına sebep, ona sanat eseri olarak ilgi duymaları değil, salt onu ilgi çekici bulmalarıdır. Edebiyatın «Mona Lisa» sıdır **Hamlet**.

2 — Hareektin gerçekleştirilmesinin ile birden kavranacak türden değildir. Oyundaki temel heyecanın, bir oğulun suçlu ana-sına karşı duyguları olduğunu söylerken Mr. Robertson doğruluğu apaçık bir sonuca varır:

.....«(Hamlet'in) sesi annesinin düşüklüğünden ötürü acılar çeken bir kimsenin sesidir... Bir ananın suçluluğu hemen hemen çekilmez bir oyun konusudur; bu konunun önemle ele alınıp uzun boylu üzerinde durulması için, bir ruhsal çözümü desteklemesi ya da böyle bir çözümü doğrudan doğruya vermesi gerekir.»

Yine de hepsi bununla bitmiyor. Shakespeare'in, «bir ananın suçu»nu, Othello'nun nun kuşkusu, Antbony'nin çılgınca sevgisi, Coriolanus'un gururu gibi işliyemeyeceği değil bütün sorun. **Hamlet'in** konusu, uygun bir yolda genişletilerek bunlar gibi anlaşılması kolay, bütün, apaçık bir trajedi haline getirilebilirdi. Soneler gibi, **Hamlet** de Shakespeare'in ışığa çıkaramadığı, derinliklerine varamadığı, ya da sanat biçimine aktaramadığı birtakım öğelerle doludur. Tıpkı sonelerde olduğu gibi, **Hamlet**'de de bu öğeleri nerede bulabileceğimizi kestirmek güçtür. Konuşmalarda bulamazsınız onları; gerçekten de, iki ünlü «kendi kendine konuşma»yı inceleyin, Shakespeare'in koşuk düzenini

görürsünüz, ama başka birinin.. ortaya koyabileceği bir içözle karşılaşsınız. Shakespeare'in **Hamlet**'ini ne eylemde bulabilirsiniz, ne de seçeceğiniz herhangi bir parçada; bu eksigi yönünden oyun Kyd'in oyunundan bile öteye geçemez.

Heyecanı sanat biçiminde dile getirmenin tek yolu, ona bir «nesnel karşılık» bulmaktır. Başka bir deyimle, o belirli heyecanın örneği olabilecek bir nesnel dizisi, bir konum, bir olaylar zinciri bulmaktır. Öyle ki, duygusal yaşantının dışında kalan o olguların verilmesiyle heyecan birdenbire uyanırılmış olsun. Shakespeare'in daha başarılı trajedilerinden herhangi birini incelerseniz, bu şaşmaz dengeyi görürsünüz; görürsünüz ki uykuda yürüyen Lady Macbeth'in zihinsel durumu, imgelenmiş duygu izlenimlerinin bir araya getirilmesiyle iletilir size; karısının ölümünü işiten Macbeth'in sözleri, oyundaki olaylar zincirinin son halkasından kendiliğinden doğuvermiş gibidir. Sanatın «zorunluluğu», ortaya konanlarla, duyulan heyecanın tam bir denge halinde olmasını gerektirir. Bu da **Hamlet**'deki eksikliğin ta kendisidir. Hamlet (kişi) anlatılamaz bir heyecanın uyruğu altındadır; bu heyecan ortaya konan olguları aşmaktadır. Hamlet ile yazarı arasında var olduğu söylenen benzerlik, şu noktada gerçektir: Hamlet'in, duygularına nesnel eşde-

ğer bulamamaktan doğan bocalaması, yazarının sanat sorunu karşısındaki bocalamasından ileri gelir. Hamlet'in bütün güçlüğü, tedirginliğine sebep olan annesinin, kendisinin duygularına tam bir eşdeğer olamayışıdır; duyguları, annesini içine alır, aşar. Anlayamadığı, nesnelleştiremediği bu duygu, böylece, yaşamasını zehirliyen, onu eylemden alıkoyan bir engel olarak kalır. Seçebileceği hiçbir davranış bu duyguyu yatıştırılmaz; Shakespeare'in de konuda yapabileceği herhangi bir değişiklik, Hamlet'i dile getirebilme olanağını vermezdi kendisine. Nesnel dengeye engel olan şey, doğrudan doğruya buradaki sorun'un verileri, bu verilerin doğasıdır. Gertrude'un suçluluğunu artırmakla Hamlet'de büsbütün değişik bir heyecan sağlanabilirdi; Gertrude yalnızca olumsuz, anlamsız karakteri yüzünden Hamlet'de duygulara kaynak olabilecek gücde değildir.

Hamlet'in «delilik»i Shakespeare'in elinde oyuncaktır; daha önceki oyunda³ bu delilik seyircinin de anladığını söyleyebileceğimiz, güdümlü, yalın bir düzendir. Shakespeare'de ise delilikten az, yapmacıktan arta bir şeydir. Hamlet'in yersiz şakacılığı, tümceleri tekrarlayışı, söz oyunları, kuşku-lardan kaçmak için ustaca düzenlenmiş ölçülü biçili bir yol değil, bir türlü heyecan fazlalığıdır. Hamlet karakteri yönünden düşünür-

sek, bu, eyleme dökülemiyen bir heyecanın düştüğü gülünç durumdur; oyunun yazarı yönünden ise sanatta dile getirilemeyen bir heyecanın gülünç durumudur. Nesnesi olmayan ya da nesnesini aşan, coşkun, korkunç, yoğun duygular her duyarlı kişinin karşılaşılabileceği şeylerdir; şüphesiz hekimlerin çalışma alanına girer bu konu. Sık sık delikanlılıkta görülür böyle duygular; sıradan kişi, bu duyguları uyutur, ya da günlük işlerine uyabilecek bir düzene sokar; sanatçı ise dünyayı heyecanlarında yoğunlaştırma yetisi ile onları canlı tutar. Laforgue'un Hamlet'i bir delikanlıdır; Shakespeare'in Hamlet'i ise değildir; onun için bu yolda açıklanamaz, duygularının taşkınlığı hoş görülemez. Şunu çekinmeden söyleyebiliriz ki Shakespeare burada başından büyük bir işe girmiştir. Bu işe neden giriştiği çözülemiyecek bir bilmecedir; hangi yaşantının zorlayışı ile anlatılamıyacak ölçüde korkunç olanı dile getirmeye yeltenmiştir, bunu bilemiyoruz. Bunun için, yaşamından birçok olayları bilmemiz gerekir; Montaigne'nin II. xii, **Apologie de Raimond Sebond'unu** okuyup okumadığını, ne zaman hangi kişisel yaşantıyla birlikte, ya da hangi yaşantıdan sonra okuduğunu bilmemiz iyi olurdu. Sonuç olarak, olguların ötesinde bulunan, bu yüzden de kavranamaz nitelikte olan bir yaşantıyı bilmek zorunda kalıyoruz.

MELİH CEVDET ANDAY

Shakespeare'in kendisinin bile anlayamadığı şeyleri anlamamız gerekiyor.

1 Bakın ama, kızıl bir örtüye bürünmüş sabah, doğudaki yüksek tepenin çiğleri üstünde yürür.

2 Efendim, bir çatışma vardı içimde beni uyumaktan alıkoyan... Deniz gıysillerimi geçirdim üstüme, kamaramdan yukarı çıktım. Karanlıkta el yordamıyla aradım onları: isteğime ulaştım; aşurdım çıkınlarını;

3 Thomas Kyd'in Hamlet'i.

(T.S. Eliot. Hamlet. Çeviren: Akşit Göktürk)

KELİŞEN KOMEDYA

Bu bölümde, Molière'in Kadınlar Mektebi'nin Tenkidi'nden bir parça, Gogol'ün Müfettiş'e yazdığı iki Ek'den birer parça, gene Gogol'ün Tiyatro'dan Çıkış adlı yapıtından bir parça ile Wylie Sypher'in bir yazısı var. Eflâkun'da komedya'nın hiç de saygılı bir yeri olmadığını hatırlıyalım. Molière ile Gogol'ün de böyle bir itibarsızlık üzüntüsü içinde oldukları anlaşılıyor. Fakat Wylie Sypher komedya ile tragedyayı aynılaştırmakla, tartışmaya gerçekten kesin ve modern bir çözüm getiriyor.

Molière'den

(.....)

DORANTE — Rahatsız olmayın, rica ederim, konuşmanıza devam edin. Dört gündür Paris'in bütün evlerinde konuşulan hep bu; bu kadar tuhaf fikir ayrılıkları görülmemiştir. Kimi bu komedyanın bir tarafını göklere çıkarıyor, kimi aynı tarafını yerlere batırıyor.

URANIE — Bay Marki de bu piyesi hiç beğenmiyor.

MARKİ — Evet, pek kötü buldum, kötünün kötüsü, daha kötüsü, can sağlığı.

DORANTE — Ben bu hükmünüzü kötü buldum, aziz Marki.

MARKİ — Ne? Bu piyesi savunmaya mı kalkacaksınız?

DORANTE — Kalkarım elbet.

MARKİ — Vallahi kötü olduğuna senet veririm.

DORANTE — Senet makbul değil. Pe-ki ama, bu piyes neden kötüymüş, söyler misiniz?

MARKİ — Kötü de ondan.

DORANTE — İşte buna diyecek yok; dâvayı kazandınız. Ama piyesin kusurlarını söyleyin de yararlanalım.

MARKİ — Ne söyliyeyim? Piyesi dinlemek zahmetine bile katlanmadım ki... Ama kötü olduğundan da zerre kadar şüphem yok. Yanımda Dorilas vardı, o da aynı fikirde.

DORANTE — Büyük selâhiyet doğrusu, akan sular durur.

MARKİ — Neydi o mevkilerdeki halkın durmadan kah kah gülmeleri? Piyesin beş para etmediğine bundan iyi delil olur mu?

DORANTE — Demek sen de, Marki, mevkilerdeki halka doğru düşünmek hakkını tanımayan kibarlardansın. Sizler en güzel esere bile halkla beraber gülmeye razı olmazsınız. Geçen gün tiyatrodaki dostlarımdan biri bu yüzden kepaze oldu. Piyesi sonuna kadar asık bir yüzle dinledi; herkes güldükçe o kaşlarını çatıyordu. Kahkahalar yükseldikçe omuzlarını silkiyor, salondaki halka acıyarak

bakıyordu. Zaman zaman da öfkesini yene-
miyerek yüksek sesle: «Gül bakalım halk,
gül!» diyordu. Dostumuzun kederi bizim
için ikinci bir komedyaya oldu. Güldürmediği
insan kalmadı, herkes onun oynadığı rolün
daha iyi oynanamıyacağını söyledi. Senin
gibi düşünenler de sen de, şunu bilin ki, Mar-
ki, tiyatrodaki doğru düşünmek için hususi bir
mevki yoktur. Yarım altınla on beş mangır
arasındaki fark insanı zevk sahibi etmez; kö-
tü hüküm ayakta da verilebilir, koltukta da.
Şunu da söyliyeyim ki, ben parterin zevkine
daha fazla güvenirim. Çünkü oradakiler ara-
sında bir piyesi gerçekten anlıyarak, bilerek
değerlendirenler çoktur; geri kalan halk da
hüküm vermenin en iyi şekliyle hüküm ve-
rir, yani esere açık gönülle bakar; ne körü
körüne inat eder, ne yalancılıktan beğenir, ne
de gülünç bir titizlik gösterir.

MARKİ — Parterin savunucusu kesil-
diniz demek, Bay Şövalye? Vallahi pek mem-
nun oldum; ilk fırsatta parter seyircilerine,
dostları olduğunu söylemeyi ihmal etmiye-
ceğim. Hah, hah, hah, hah, hay...

DORANTE — İstedığın kadar gül. Ben
aklın tarafını tutuyorum, züppe markilerin
antikallıklarına tahammül edemem. Şerefli
mevkilerine bakmadan kendilerini gülünç e-
den bu adamları gördükçe çileden çıkıyorum.
Her şeyi kestirir atarlar; bilmedikleri şeyden

cüretle söz açarlar. Bir komedyanın en kötü yerlerine bayılırlar, iyi yerlerinde kılıarı bile kıpırdamaz. Beğenilmeyecek bir tabloyu beğenir, beğenilecek bir konseri beğenmezler. Şurdan burdan kaptıkları birkaç sanat deyişini olur olmaz yerlerde kullanır, kafasını gözünü yararlar. Biraz insaf, baylar. Anlamadığınız şeyler karşısında susun bari; Allah size o kabiliyeti vermemiş, ne yapalım. Hiç olmazsa söyleyeceğiniz sözlerle âlemi kendinize güldürmezsiniz.

(.....)

MARKİ — Sana bir şey sorayım Şövalye, Lysandre'in anlayışlı bir adam olduğuna inanır mısın?

DORANTE — Elbette, hem de çok.

(.....)

MARKİ — Sorun bakalım ne diyor **Kadınlar Mektebi** için. Göreceksiniz ki beğenmeyecek.

DORANTE — Olabilir, insanlar kimi zaman da fazla anlayışlı olmak yüzünden yanılırlar; fazla aydınlıktan dünyayı görmez olurlar. Hem de onlar tek başlarına karar vermek isterler; başkaları ile bir düşüncede olmak onurlarına dokunur.

URANIE — Sahi, Lysandre dostumuz öyledir. İster ki önce kendisi hüküm versin, herkes de onun hükmünü saygı ile beklesin. Bir şeyi ondan önce alkışlamak onun yüksek

bilgilerine saygısızlık olur. O da o zaman si-ze karşı ters tarafı tutup herkesin içinde he-men öcünü alır. Fikir işlerinde her şeyin ken-dinden sorulmasını ister. Eminim ki Molière komedyasını halka göstermeden önce ona gösterseydi bundan güzel piyes olmazdı.

(.....)

LYSIDAS — Hiçbir şeye çatmak âdetim değildir. Başkalarının eserlerine karşı da ol-dukça müsamahakârımdır. Mamafih, Şöval-ye cenaplarının müellif hakkında beslediği iyi hisler rencide edilmeden de bu cins komed-yaların komedyaya sayılamıyacağı söylenebi-ler. Ciddi piyeslerdeki güzellikle bütün bu he-zeliyat arasında büyük farklar olduğunu ha-tırdan çıkarmamak gerekir. Bununla beraber, şu anda herkes bu eserle ilgili bulunmakta. Artık başka hiçbir şeye ilgi gösterilmiyor. Bu piyesin bütün Paris'i çekmesine karşılık, ger-çek sanat eserleri veren tiyatrolarda korkunç bir sükûnetin hüküm sürdüğü görülüyor. İti-raf edeyim ki içim yanık; Fransa namına u-tanılacak bir olay bu.

(.....)

DORANTE — Demek ki, mösyö Lysi-das, sizce büyüklük, güzellik yalnız ciddi e-serlerde olabilir; komik piyesler üstünde du-rulmağa değmez hezeyanlardır.

URANIE — Ben hiç de bu kanaatte de-ğilim. Şüphesiz tragedya, iyi yazılmışsa, gü-

zel bir şeydir; ama komedyanın da güzellikleri var. Birinin ötekinden daha kolay olduğunu da sanmıyorum.

DORANTE — Elbette madam; hattâ güçlük bahsinde komedyaya daha fazla yer vererseniz aldanmazsınız. Çünkü nihayet büyük büyük hisler takınarak Kadere, Talihe, tanrılara manzum nidalar, isyanlar savurmak, sahnede can sıkmadan insanların kusurlarını göstermekten çok daha kolay geliyor bana. Kahramanları anlatırken istediğinizi yaparsınız. Hayalî resim gibi bunda da benzerlik aranmaz. Muhayyelenizin dizginlerini bırakırsınız, sizi alır götürür; çok defa hakikat yerine hayal âlemine dalarsınız. Halbuki yaşıyan insanları anlatırken hakikatten ayıramazsınız. Yapacağınız resmin benzer olması istenir; eserinizde zamanınızın insanları kendilerini bulamadılar mı muvaffak olmadınız demektir. Ciddi dediğiniz piyeslerde iyi yazılmış mâkul şeyler oldu mu mesele kalmaz; ötekilerde bir de eğlendirmek mecburiyeti var; aklı başında insanları güldürmek de her babayığitin kârı değildir.

URANIE — Aman rica ederim bay Lysidas, şu bizim görmediğimiz kusurları (Kadınlar Mektebi'nde) lütfen göstersenize.

LYSIDAS — Aristo'yu, Horatius'u bilenler bu piyesin bütün sanat kaidelerine aykırı olduğunu hemen görürler.

DORANTE — Şu kaidelerinize bayılıyorum vallahi; bunlarla cahillerin elini kolunu bağıyorsunuz; kaide diye diye bizi serseme çevirdiniz. İnsan sizi dinledi mi bu sanat kaideleri içinden çıkılmaz birer sır haline geliyor. Oysaki bunlar sağduyunun, bu türlü eserlerden aldığımız zevki artırmak için bulduğu birtakım basit yollardır. Bunları vaktiyle bulan sağduyu, bugün de, Horatius'la Aristo'nun yardımı olmaksızın; kolayca bulabilir. Bana kahırsa kaidelerin kaidesi sadece hoş gitmektir. Bu amaca ulaşan tiyatro eseri en doğru yolu bulmuş demektir. Nasıl olur da bütün seyirciler bir eser karşısında aldanır? İnsan neden zevk alıp neden almıyacağını başkasından mı soracak?

URANIE — Ben bu yazar beylerde bir şeye dikkat ettim. Kaidelerden en çok bahsedenlerin, o kaideleri herkesten daha iyi bilenlerin yazdıkları komedyaları hiç kimse beğenmiyor.

DORANTE — İşte bu da gösteriyor ki, madam, ettikleri kavgalar, münakaşalar, üzerinde durulmağa gelmez. Öyle ya, madem kaidelere uygun piyesler hoş gitmiyor, hoş gidenler de kaidelere uygun değil, öyleyse bu kaidelerden hayır yok. Halkın zevkini hiçe sayan bu efendilerin kuru gürültüsüne kulak asmayalım. Sadece komedyanın kendimize yaptığı tesire bakalım. Bizi iliklerimi-

ze kadar saran şeylere kendimizi teslim edelim. Zevkimizi bize haram eden ukalâlıklara kapılmıyalım.

URANIE — Vallahi ben bir komedyaya seyrederken, sadece gördüklerimin bana zevk verip vermediğine bakarım. Gönlümü eğlendirmese, acaba aldandım mı, Aristo'nun kaideleri mi gülmeme engel oldu diye düşünmem.

DORANTE — Bu tıpkı şuna benzer, bir salça pek hoşunuza gitmiş, yemek kitabını açıp iyi bir salça olup olmadığına bakıyorsunuz.

(.....)

LYSIDAS — hasılı efendim, sizin bütün dayandığınız nokta **Kadınlar Mektebi**'nin hoş gitmiş olması. Kaidelere uygun olup olması sizce hiç önemli değil.

DORANTE — Hayır bay Lysidas, bunu da kabul etmiyorum. Ben diyorum ki büyük sanat, hoş gitmektir. Bu komedyaya da, hitabettiği insanların hoşuna gittiğine göre işini görmüş demektir. Üst tarafı onu pek ilgilendirmez. Ama şunu da iddia ediyorum ki bu komedyaya sizin bahsettiğiniz kaidelerin de hiçbirine aykırı değildir. Bu kaideleri haddolsun ben de herkes kadar biliyorum. Kolayca gösterebilirim ki hiçbir tiyatro piyesi onun kadar kaidelere uygun değildir.

LYSIDAS — Siz ne diyorsunuz bayım,

nerde **protaz**, nerde **peripesi**, nerde **epitaz**?

DORANTE — Ah bay Lysidas, bu büyük kelimelerle bizi mahvediyorsunuz. Bu kadar bilgiç görünmeyiniz rica ederim. Biraz bizim gibi konuşun da ne dediğinizi anlayalım. Yunanca bir kelime kullanmakla daha mı haklı olacağınızı sanıyorsunuz? **Protaz** diyecek yerde konuyu tanıtma, **epitaz** yerine düğümlenme, **peripesi** yerine çözümlenme deseniz günaha mı girersiniz?

(Kadınlar Mektebinin Tenkidi. Molière. Çeviren: S. Eyuboğlu.)

Kadınlar Mektebi adlı oyunun uğradığı ağır yermelere karşı Moliere, **Kadınlar Mektebi'nin Tenkidini** yazıyor. **Kadınlar Mektebi** halk tarafından tutulmuştur, fakat kibarlar ve bilgiçler onu bayağı bir oyun diye hırpalamaktadırlar. Kibar takımının alınganlığı bir yana bırakılacak olursa, geri kalan eleştiriler şu noktalarda toplanmaktadır.

- 1) Halkın kahkahalarla gülmesi.
- 2) Oyunun ciddi olmaması.
- 3) Oyunun sanat kurallarına uymaması.

Bu eleştirilere karşılık Moliere, oyununu **Dorante**'in ağzından savunurken komedyaya üstüne olan düşüncelerini ortaya koymaktadır. Bu düşünceler şu noktalarda toplanabilir :

MELİH CEVDET ANDAY

1) Tiyatroda doğru düşünmek için özel bir yer yoktur.

2) Parterin zevki daha önemlidir; çünkü orada oturanlar oyuna herhangi bir önyargı ile değil, açık gönülle bakarlar.

3) Kimi aydınlar, fazla aydınlıktan dünyayı görmez olurlar.

4) Komedyayı tragedyadan daha kolay sanmak yanlışdır.

5) Komedyaya yaşıyan insanları anlattığı için gerçeğe daha yakın olmak zorundadır; bu ise onun tragedyadan daha güç bir sanat olduğunu gösterir.

6) Komedyanın asıl görevi eğlendirmektir, akli başında insanları güldürmek ise güç bir işdir.

7) Bir sanat yapıtından hoşlanmak için kitaplara bakmak da gerekli değildir.

Molière, gülme'nin ciddiliğine, komedyanın bir taklit sanatı olduğuna ve sanatın toplumsal görevine inanmaktadır. Bu inançların Gogol'da da sürdüğünü göreceğiz. Komedyaya, ilkçağdaki iğneleyici, acıtıcı niteliğini korumaktadır, ama onu hafif, değersiz bulma görüşü de eksilmemiştir.

Gogol'den aldığımız parçaların üçü de Müfettiş'le ilgilidir. İlk parça Müfettiş'e yazılan «Birinci Ek». Gogol, Müfettiş üstüne olan yergileri ve komedya görüşünü ortaya koymak için, Müfettiş'i oynayan aktörlerin ağzından bu Ek'i kaleme alıyor. Bunu o sırada tiyatro mesleğinden ayrılmak üzere olan, Kaymakam rolünün yaratıcısı önlü aktör Şçepkin'e oynatmak niyetindedir. Fakat Şçepkin bu Ek'i okuduktan sonra Gogol'ün isteğini reddetti. Çünkü o, Müfettiş'deki memurları, Gogol'ün (Ek'de) anlattığı üzere, içimizdeki kötülüklerin birer sembolü gibi değil, düpedüz hırsız, ahlâksız memurlar olarak görüyordu. Bir yoruma göre, Gogol, Müfettiş'in uyandırdığı büyük tepkiden korkarak, bu ek ile oyununa başka bir anlam vermiye kalkışmıştır. Ama sonra, aktör Şçepkin'in bu ek'e karşı olan itirazlarını gözönüne alarak, düşüncelerini biraz yumuşatmış ve ikinci bir ek yazmıştır. Aşağıda, bu iki Ek'in en önemli parçalarını bulacaksınız.

Gogol'dan

BİRİNCİ KOMEDYA AKTÖRÜ —

Peki, peki anahtar size vereyim. Bir komedya aktöründen belki de böyle lâflar işitmiye alışık değilsinizdir. Ama ne yapalım, ben bugün heyecan içindeyim. Ruhum hafifledi. İçimde ne varsa söylemiye hazırım. Sözlerimi nasıl isterseniz öyle karşılayın, ben içimdekileri söyleyeceğim. Hayır baylar, yazar bana anahtar vermedi. Ama kimi zaman insanın öyle anları oluyor ki, önceden anlayamadığı şeyleri birden kavrayıveriyor. Ben bu anahtar kendim buldum. İçimden öyle geliyor ki, sahici anahtar da budur. Kutu önüm-

de açılıverdi. Yazarın da bundan başka bir düşüncesi olamazdı zaten. Piyesteki olayın geçtiği şehre bir iyi bakın. «Rusya'da böyle bir şehir yoktur. Bir şehirde memurların topunun birden bu kadar ahlâksız olması görülmüş, işitilmiş şey değildir; ne olsa iki üç namuslu adamın çıkması lâzım; oysa burda bir tek namuslu kişi yok,» diyorlar. Yâni kısacası böyle bir şehir olamaz demek istiyorlar, değil mi? Ama mademki o hepimizin içinde var, öyleyse o, bizim ruhumuzun şehridir. Kendimize yalnız dünya adamının gözü ile bakmıyalım. Bizi ölümümüzden sonra yargılayacak olan bu adam değildir. Bizi mezarımızın başında bekliyen korkunç bir müfettiş var. Bu müfettişin de kim olduğunu bilmiyor musunuz sanki? O, bizim uyuyan vicdanımızdır. O, bizi birdenbire her şeyi apaçık görmeye zorlayacaktır. O zaman çevremizde ve içimizde öyle korkunç bir manzara açılacaktır ki, dehşetten saçlarımız dım-dık olacak. Öyleyse bu teftişi kendimiz yap-sak daha iyi değil mi? Hem hayatın sonunda değil, başlangıcında. Şimdi kendi hakkımızda güze güzel övgüler, boş lâflar uydurup dinliyeceğimize ruhumuzdaki o çirkin şehri görmeye gidelim. Dünyadaki bütün şehirlerden daha berbat olan şehrimizi gezelim. Orada ruhumuzun hazinesini soyan hırsız memurlar bulacağız. Bunlar akıllarına eseni yapan

tutkularımızdır. Hayatımızın başında müfettiş olabilmeliyiz. Onunla beraber, içimizde olanı biteni gözden geçirmeliyiz. Yeter ki bu müfettiş, sahici müfettiş olsun... Hlestakov gibi yalancı bir müfettiş değil. Hlestakov bir düzenbazdır. Bizim dünyamızın o yalancı, o satın alınır vicdanıdır. İçimizdeki tutkular Hlestakov'u kolayca satın alır. Yanımıza Hlestakov'u alırsak bu ruh şehrinde hiçbir şey göremeyiz. Bakın, onunla konuşurken memurlar ne kadar kolaylıkla işin içinden sıyrılıveriyorlar, kendilerini haklı gösteriyorlardı. Melek gibi oluyorlardı. Bizim kötü bir huyumuz, en düzenbaz bir memurdan daha kurnaz değil midir? Hem öyle güçlü bir tutkumuz değil, en boş, en önemsiz bir alışkanlığımız bile ondan daha kurnazdır. İşin içinden öyle ustaca sıyrılır, kendisini öyle bir haklı gösterir ki, onu bir meziyet sayarız. Hattâ başkaları yanında onunla övünürüz. «Benim şehrim bakın, ne güzel, ne muntazam, ne temiz...» deriz. Hayır, şu dünya vicdanı ile içimizde hiçbir şeyi göremeyiz. O da, tutkularımız da birbirlerini aldatır, dururlar. Hlestakov'un memurları kandırması gibi... Sonra da uçar gider, izini bile bulamazsınız. Artık kendisini general sayan, ötekine berikine mevkiler vaadeden budala kaymakam gibi, hakiki müfettişe hiç de benzemiyen aptal bir çocuk tarafından aldatıldığınızı an-

larsınız. Evet baylar, bu yalancı vicdanı içimizden atalım. Kendimize Hlestakov'un gözü ile bakalım. Bizim ruhumuzun şehri, bana inanın, iyi bir hükümdarın devletini düşünmesi gibi bakılmıya değer. Bir hükümdar, devleti içindeki düzenbazları adaletle, amansız bir şekilde nasıl kovuyorsa, biz de ruhumuzdaki düzenbazları tıpkı onun gibi kovalım. Bunu yapabilmek için bir çare, bir kamçı var: O da **gülme**. Bayağı tutkularımızın korktuğu, çekindiği **gülme!** İnsandaki gerçek güzelliği kirleten her şeyle alay etmek için yaratılan **gülme!** **Gülme'**ye gerçek anlamını verelim artık. **Gülme'**yi, kötü ile iyiyi ayırdetmeden her şeyle alay eden, onu düşünce-siz basit bir eğlence aracı durumuna getiren insanların elinden alalım. Başkalarında gördüğümüz adilliklere, bayağılıklara nasıl gülüyorsak içimizde bulduğumuz bayağılıklarla da, ne olursa olsun, alay etmekten korkmıyalım. Kendi ruhumuzun derinliklerine Hlestakov'la değil de, gerçek, satın alınmaz müfettişle inersek orada alay edilecek ne kötülükler buluruz. O zaman içimizde kızgınlıktan köpüren bir kaymakamın ya da daha doğrusu içimizdeki kötü ruhun bize: «Ne gülüyorsun? Gülen kendine güler,» dediğini(1) duyarsak şaşırılmıyalım. Ona göğsümüzü kabarta kabarta d'yelim ki: «Evet, kendimize gülüyoruz. Çünkü içimizde namuslu bir in-

sanın sesini duyuyoruz. Çünkü bizim boyuna daha iyi olmamızı istiyen tanrının emrini dinliyoruz.» Arkadaşlar, işte bakın, ağlıyorum. Deminse sizi güldürüyordum. Şimdi ağlıyorum. Müsaade ederseniz, benim mesleğimin de sizinkiler kadar şerefli bir meslek olduğuna; benim de sizin gibi memleketime hizmet ettiğime, boş insanları eğlendirmek için yaratılmış bir soytarı olmadığımı, büyük tanrı devletinin namuslu bir memuru olduğuma inanayım. İnanayım, içimde duyuyum ki, sizlerde doğmasına sebep olduğum bu gülme, boş zamanları doldurmaktan, ötekiyle berikiyle alay etmekten başka bir şeye yaramıyan bir gülme değil, insanogluna karşı sevgiden gelen bir gülmedir. Bir araya toplanıp bütün dünyaya ispat edelim ki, bu memlekette en küçüğünden en büyüğüne kadar herkes, bütün insanların hizmet etmesi gereken varlığa, tanrıya hizmet ediyor (Gözlerini yukarı kaldırır) ve o ölmez, o mutlak güzelliğe vakfediyor.

(Gogol. Müfettiş'e yazılan BİRİNCİ EK. Çeviren: M.C.A. — E. Güney).

SİMYON SİMYONIÇ — Nedir bu Allahını seversen, Mihal Mihaliç, bir «iç şehir»

(1) Müfettiş'de kaymakam aldatıldığını anlayınca köpürür ve kendisine gülen halka dönerek bu sözü söyler.

dir tutturmuşsunuz, nedir bu yahu?

MİHAL MİHALİÇ — Bence bu «iç şehir» bizim ruhumuzdur. Piyenin son sahnesi de hayatın sonunu anlatıyor. O anda vicdanımız, bize kendimizi olduğu gibi gösteriyor; ve biz bundan dehşete düşüyoruz. Bence, komedyanın sonunda, geldiği haber verilen sahici müfettiş, son nefesimizde karşımıza çıkan gerçek vicdanımızdır. Hlestakov'a gelince, o bizim yalancı, dünyalık vicdanımız. Korkularımızı sömürerek gerçek vicdanın kılığına bürünüyor. (.....)

FİYODOR FİYODORİÇ — Size bir şey söyleyeyim mi, Mihal Mihaliç, fikriniz güzel, hattâ bu fikir, bir sanat eserinin konusu olabilir. Ama yazarın böyle bir şey düşündüğünü hiç sanmıyorum.

MİHAL MİHALİÇ — Peki, ben size, onun aklından böyle bir şey geçtiğini söyledim mi sanki? Önceden dedim ki, yazar bana eserini çözecek anahtarı vermedi. Bu bulduğum benim anahtarım. Yazarın böyle bir fikri olsaydı da bunu açığa vursaydı çok yanlış bir iş yapmış olurdu. O zaman bu eser bir komedya değil, bir mecaz, renksiz sıkıntılı bir ahlâk dersi olurdu. Hayır, yazarın amacı, ideal şehirde değil, şu gözlerimizin önündeki dünya şehirinde olup biten sapıklıkların dehşetini anlatmaktı. (.....) Ben kendi hesabıma, bu piyesten nasıl bir ders alınabile-

ceğini düşündüm de işte bu size anlattıklarımı buldum.

PIYOTR PETROVIÇ — Mihal Mihaliç, komedyaya herkes için yazılır. Ondan çıkarabilecek dersi de herkes çıkarabilmelidir. Yani bu ders komedyadan hemen çıkarılabilecek, herkesin anlayabileceği bir ders olmalı. Yoksa kimselere benzemiyen, orijinal bir adamın çıkardığı derslerden bana ne? Size sorarım, neden bu dersi yalnız siz çıkardınız da başka kimse çıkarmadı? (.....)

MIHAL MIHALIÇ — Bir defa bu dersi yalnız benim çıkardığımı nerden biliyorsunuz? Ondan sonra, bu sonucu niçin güçlülükle çıkarılabilecek, uzak bir ders sayıyorsunuz? Ben, tersine, bize en yakın şeyin bizim ruhumuz olduğuna inanıyorum. Ben önce ruhumu, kendimi düşündüğüm içindir ki, bu dersi çıkardım. Başkaları da önce kendi ruhlarını düşünselerdi, onlar da benim çıkardığım dersi çıkaracaklardı. Ama insanlar sanat eserine, arının çiçeğe yapıştığı gibi yapışmıyorlar. Kendileri için bir şey çıkarmaya çalışmıyorlar. Hayır, biz her yerde, kendimiz için değil de, başkaları için ders arıyoruz. Başkalarının ahlâkına göz dikiyoruz da kendimizi unutturuyoruz. Kusurları başkalarında aramayı, görmeyi seviyoruz, kendimizde değil. Bakın bir defa, bu komedyaya 30.000 kişi geldi. Hepsi de gülmek için geldiğini biliyor. Ama her-

kes kendine değil, başkalarına gülmiye geliyor. Hele içlerinden birine, güldüğü kişiye biraz benzediğini çıtlacak olun, bakın nasıl küplere binecek, «Benim mi yüzüm çirkin?» diyecektir (.....)

MİHAL MİHALIÇ — Gülme, kamçı değil de nedir? Yoksa **gülme** bize boşu boşuna verilmiş bir şey midir sanıyorsunuz? Dünyada hiçbir şeyden korkmıyan bir ahlâksız ondan boş yere mi korkuyor? Demek ki o bize, iyi bir işe yarasın diye verilmiştir. O bize insan güzelliğini çirkinleştiren her şeyi vurmak için verilmişse niçin onu kendi ruhumuzu lekeliyen şeylere karşı kullanmıyalım? Evet, onu içimize sokmalıyız. (.....) Her küçük tutkumuz, her bayağı tarafımız kendini güzel göstermek istiyor. Hem de ancak bu yoldan ruhumuza giriyor. (.....)

MİHAL MİHALIÇ — (.....) Sizde insanların birbiriyle alay etmesine yarayan o anlamsız gülmeyi değil, insan sevgisinden doğan gülmeyi uyandırdım. Arkadaşlar, benden sonra bu gülmeyi siz alın. Onu her şeye, iyiye, kötüye karşı çevirenlerin elinde bırakmayın. Sözlerime inanın, size diyorum ki, gülme iyidir. Gülme namusludur. O bize, başkaları ile değil, kendi kendimizle alay etmek için verilmiştir.

(Gondol. Müfettiş'e İkinci Ek. Çev.: M. C. A. - E. G.)

Gogol, halkın ve gazetelerin Müfettiş üstüne söylediklerini, yazdıklarını bir yere not ederek 1841 yılında bunlardan ortaya küçük bir oyun çıkardı. «Yeni bir komedyanın oynanmasından sonra tiyatrodan çıkış» adını taşıyan bu oyunun temsil edilmek üzere yazılmadığı bellidir. Gogol, bu oyunu ile, tıpkı Molière'in de yaptığı gibi, hem kendini savunmakta, hem de komedyaya üstüne olan düşüncelerini ortaya koymaktadır. Sahne, tiyatronun giriş yeridir. Komedyanın yazarı, oyunu seyredip çıkanların neier söylediklerine kulak kabartıyor. Gogol, bu komedyaya yazarı için şu notu eklemiştir: «Bu kişi hayattan alınmış değildir. Onda, çevresindeki insanların ve memurların yolsuzluklarını, kötülüklerini alay konusu olarak seçen bir komedyaya yazarının toplum içindeki durumu canlandırılmak istenmiştir.» Aşağıdaki parça, seyircilerin konuşmaları bittikten sonra yalnız kalan komedyaya yazarının monologudur.

KOMEDYANIN YAZARI — Umduğumdan çok fazla şeyler dinledim. Çeşit çeşit düşünceler... Böyle bir toplumda dünyaya gelen komedya yazarına ne mutlu. Öyle bir toplum ki daha yeknasak bir bütün olmamıştır; düşüncelerin topunu bir tek biçim, bir tek ölçü içine sokan önyargıların elinde yoğrulup kalıplaşmamıştır. Orada herkesin kendine göre bir düşüncesi vardır; herkes kendi kişiliğini kendi yaratır.

Türlü yargılar verdiler; aralarında büyük ayrılıklar vardı. Ama o devlet adamının temiz niyetlerinde, taşranın ıssız köşelerine düşmüş o memurun yüksek fedakârlık duygusunda, soylu bir kadın ruhunun güzelliğinde, anlayışlı seyircinin sanat zevkinde, halkın o şaşmaz, o basit sezişinde, hepsinde, hepsinde o sağlam, berrak Rus zekâsı nasıl da görünüyordu. Aleyhte olan yargılarda bile bir komedya yazarının bilmesi gereken şeyler vardı. Ne canlı ders!

Evet, memnunum. Ama gene de içimde bir üzüntü var. Gariptir, hiç kimse piyesteki namuslu kişiyi ayırdedemedi. Çok yazık. Evet, piyeste, baştan sona kadar namuslu, soylu biri vardı. Bu namuslu, soylu kişi gülme'dir. O namusludur, çünkü toplum içinde kendisine pek önem verilmediğini bildiği halde ortaya çıkmaktan çekinmedi. O, yazara soğuk bir bencil adının verilmesine, yazarın

ruhundaki yüksek duyguların varlığından şüpheye düşülmesine sebep olduğu halde gene de ortaya çıkmıya karar verdiği için namusludur. Bu gülmeyi kimse savunmadı. Ben bir komedyaya yazarıyım, ona namusluca hizmet ettim. Bu yüzden onu ben savunmalıyım.

Bazı şeyler vardır ki, onları bütün çıplaklığı ile gözümüzün önüne serecek olursanız tabii ferahlarız. Ama onlar gülmenin gücü ile aydınlanınca ruha sükûnet getirirler. Kötü bir insandan öc almayı kuran bir kimse, bu adamın ruhundaki kötülüklerle alay edildiğini görünce, bakar ki kini hafiflemiştir, neredyse onunla barışacak olmuştur. Kendisine benziyen kimselere gülündüğünü gören bir adamın yaralanmadığını, sahnede canlandırılan bir düzenbaza en önce bir düzenbazın güleceğini söyleyenler haksızdır. Belki çocukları onlara gülecektir. Ama aynı devrin düzenbazı bu gülmeye katılamaz. Çünkü herkesin kafasında artık bir düzenbaz örneği belirdiği için yapacağı en ufak bir ahlâksızlıktan dolayı bu örneğin ona ölmez bir ad gibi yapıştıracığını bilir. Dünyada hiçbir şeyden korkmayan bir adam alaydan kokrakr. Hayır, hayır, ancak iyi insanlar, içleri temiz insanlar böyle aydın, böyle kalbden gelen bir gülme ile gülebilirler.

Ama gülmenin müthiş gücü iyice bilinmiyor. Gülünecek şey aşağılık bir şeydir di-

yorlar, o kadar. Ancak ciddi, heybetli bir sesle söylenen şeyleri yüksek buluyorlar. Ah Tanrım, bu dünyada yüksekliğine inandığı hiçbir şeyi olmıyan ne çok adam vardır! İlhamla yaratılan her şey onlar için boş lâflardır, saçma şeylerdir. Shakespeare'in eserleri onlara göre saçmadır, ruhun kutsal duyguları saçmadır.

Bu sözleri söylemiye beni zorlıyan, yazarın haysiyetini korumak gibi bir sebep değil; benim olgunluktan uzak, kusurlu eserime saçma denildiği için de değil; hayır, ben kusurlarımı biliyorum. Beni yerenlerin yanılmadıklarının da farkındayım. Ama en olgun en kusursuz eserlere de «saçma», «uydurma» denildiği zaman; dünyanın bütün büyük adamlarının saçma eserler bırakmış kişiler oldukları söylenince artık kayıtsız kalamıyorum. Bu kadar anlayışsız, ruhları soğumuş, kalbleri boşalmış insanların çokluğu karşısında kalbim sızlıyor. İçlerinde derin bir sevgi taşıyan kimselerin göz yaşı döktükleri şeylere onların, duygusuz yüzlerinde en ufak bir değişiklik bile olmadan baktıklarını, üstelik «saçma, uydurma» sözlerini fırlattıklarını görünce içim burkuluyor.

«Saçma» ... Yüzyıllar geçiyor; kentler, uluslar yok oluyor; dünyadan her şey duman gibi geçip gidiyor. Ama bu saçmaların arkası geldiği yok; boyuna tekrarlanıyor. Akıllı

hükümdarlar, derin görüşülü idare adamları, tecrübeli yaşlılar, yüksek duygularla dolu gençler de işte böyle bir hava içinde boğuluyorlar.

«Saçma» ... Oysa bakıyorsunuz, nerde ise tiyatro yıkılacak. Kimse yerinde duramıyor. Seyircilerin hepsi bir an içinde tek bir duygu, tek bir kişi haline gelmişler; kardeş gibi bir tek ruh hali içindeler; beş yüz yıldan beri artık dünyamızda bulunmayan biri için, bir şükran duası halinde el çırpıyorlar, o, acaba, mezarında bunları duyuyor mu? Hayatın bütün acılarını tatmış olan ruhu bunları hissediyor mu?

«Saçma» ... Oysa dünyanın bin türlü mihnetini çekmiş, feleğin türlü sillesini yemiş ve artık umutsuzluk içinde kendini öldürmeyi tasarlıyan biri tiyatroya geliyor ve orada serin gözyaşları döküyor. Tiyatrodan çıkarken artık hayatla barışmıştır. Yeniden her mihneti kabule, türlü ıstırapları çekmiye hazırdır. Çünkü yaşamak, ıstırap çekmek, kederler içinde yuvarlanmak demektir. İnsan yaşadıkça bu gibi «saçmalar» yüzünden hep böyle gözyaşları dökülecektir.

«Saçma» ... Ama bu saçmalar olmasa dünyayı bir uyuşukluk kaplar, hayat solar, ruhlar küflenir.

«Saçma» ... Yüzyıllar boyunca böyle saçmaları seve seve dinliyen insanların adları

dünya durdukça kutsal kalsın. Onlar ilhamlarını Tanrıdan aldılar. En soylu devlet adamları felâket günlerinde bile onları savundular. Hükümdarlar, tahtlarından, kalkanları ile onları korudular.

Öyleyse yolumuza daha cesaretle devam edelim. Ruhumuz tenkidlerden yılmasın, kurlarının gösterilmesini sevinçle karşılasın. Ona soylu duygulardan, insanlığa karşı o kutsal sevgiden yoksun olduğu söylene de cesareti kırılmasın. Dünya bir girdaptır; içinde türlü düşünceler, türlü inanışlar boyuna kaynaşır durur. Ama zaman onları öğütür. Kalbur gibi, atılması gerekenleri atar, geride sert tohumlar gibi gerçekler kalır. Önceleri bomboş görünen bazı şeylerin aslında önemli bir anlam taşıdıkları sonradan anlaşılır. O soğuk gülüşlerin derinliklerinde ölümsüz, gürbüz bir sevginin sıcak kıvılcımları bulunabilir, belki günün birinde şu gerçeğe herkes inanacaktır: Mağrur ve güçlü insan felâket içinde nasıl küçülür, zayıflarsa, zayıf da felâketler içinde o denli güçlenir. İşte bu kural gereğince, kalbden gelme gözyaşları dökken bir adam da çoğu zaman dünyanın en çok gülen adam'dır.

Tiyatro'dan çıkış. (Gogol. Çev.: M.C.A. — E.G.)

Komedyaya Anlayışımız

Belli ki, Meredith ve Bergson, on dokuzuncu yüzyılın ağır sağtöresel baskısı altında bunalmışlar ve kurtuluşu töre komedyasında aramışlardı. Gerçekten bunların ikisi de komedyaya anlayışlarını töre komedyası türü ile sınırlamışlar ve bize bu türün en güzel, en içli kuramını vermişlerdir. Bergson der ki, komedyaya bir oyundur, yaşamı taklit eden bir oyun. Meredith ise, **The Egoist**'e yazdığı önsözde, komedyanın oturma odasındaki insanın doğası üstüne kurulu olduğunu düşünür, o odada «dış dünya ile çatışmanın zerresi bile yoktur, ne pislik, ne zorbalık baskısı.» Gerçi Bergson, gülme'den kalan tadın buruk olabi-

leceğini de sözlerine ekliyor, ama ona göre komedyanın verdiği keyif, deniz kıyısındaki hafif bir köpüğün verdiği keyif gibidir, çünkü insana dış görünüşünden bakar komedya, «daha ileri gidemez.»

Oysa bugün bizim için komedya çok daha ileri giden bir sanattır... Nitekim eski komedyalarda da komiğin iğneleyici bir yanı vardı. Gerçekten de biz Bergson'u ve Meredith'i değerlendirmek için onlara yeni bir açıdan bakmalıyız, çünkü şimdi biz yirminci yüzyılın «baskısı ve pislği» içinde yaşıyor ve korkunç belâları öğreniyoruz, bu belâlar bizi, insan yaşamının ta derinlerinde doğal bir sağmalık bulunduğu görüşüne götürüyor. Artık yaşamın trajik ve komik diye iki ayrı açıdan görülüşü pek de sürdürülemiyor, bunlar birbirlerine yaklaşıyorlar, birbirlerinden ayrılmıyorlar. Belki de modern eleştirinin en önemli buluşu, komedya ile tragedyanın ak-raba oldukları ya da komedyanın bizim durumlarımız üstüne tragedyanın daha çok şeyler anlatabilmesi gerçeğidir. On dokuzuncu yüzyılın ortasında Dostoyevski buldu bunu ve Kierkegaard sonsuzun saltık noktasında komik ile trajik'in birleştiklerini söylerken modern biri gibi konuşuyordu. Bu nokta, insan deneyimlerinin aşırı uçlarındadır. Nitekim Paul Klee'nin saf sanatında komik ile trajik birleşmişlerdir. Onun «Küçük karala-

malar»ı modern insanın gülünç acılarını anlatır. Klee, çocuk resimlerini benimsemişti, çünkü çocukların çılgın neşelerinde acı bir akıl vardır; çocuklar gerçi çok çaresizdirler, ama bize verdikleri örnekler çok yapıcıdır. Ruhu kuşku ile yıpranmış modern insanın özellikleri, Klee'nin şeytanca gravürlerinde (Perseus gibi) görülür; sanatçı bunlar için demişti ki; «Gülme ıstırabın en derin çizgileri ile karışmıştır ve sonunda ona üstün gelir. Yandaki Gorgon başının katışıksız ıstırabını saçmalığa indirir. Yüzde soyluluk yoktur... Kafatası, bütün süslemeleri kesmiştir, sadece gülünç olan biri kalmıştır.» Bizim yontumuzda modern insan imgesi saçmalştırılmıştır; sözgelişi Giacometti'nin figürleri, çıplak sınırlar görünecek kadar inceltilmiş ve yalnızlıktan gerilmiş durumdadır.

Bizim töre komedyamız bir keder belirtisidir. Kafka'nın hikâyeleri korkunç birer töre komedyasıdır; bunlar yazarın şaşkın, beceriksiz, umutsuz K. adlı kahramanın nasıl unulmaz bir «yabancı» olduğunu, bir çeşit anlaşılmaz, gizli bir otorite tarafından sarılmış, içine girilemeyen bir düzene katılmak için boş yere nasıl çırpındığını gösterir. Kafka, töre komedyasını, yabancı bir ruh açısından, görme, duyma yolu ile **pathos**'a çevirir ve bu sanata, Dostoyevski'nin «Yer altındaki adam» daki bakışı ile bakar.. Onun

kahramanları saçmadır, anlamsızdır. Çünkü onların bütün çabaları hem içerden, hem dışardan görülür. Kafka, karakterlerinin yaşam tarafından omuzlarına yüklenen sürekli yarıya katlanırken duydukları bunalımı şöyle tanımlar: «Yanıt, dikkat kesilmiş, korkmuş, umutlanmış olan yanıt, sorunun çevresinde gizlice dolanır, onun anlaşılmaz yüzüne umutsuzlukla bakar onu en çılgın yollarda izler, oysa bu yollar onu kendinden uzaklaştırır.» Kafka, çağdaş insanı saçma bir işkence mahkemesine sokan tecrit kamplarımızın inanılmaz — yozlaşmış — komedyasını peygamberce bir uslûpla yazılmış, sıtmalı bir neşe ile gülen modern bir Yeremia'dır. Onun tragedyası, Lear'in düğmelerinden sıkıldığı zaman tragedyada olduğu gibi, dilsiz bir aşamaya erişir.

Bizim yeni komik anlayışımız, siyasal gücün, bomba yıkıntıları, engizisyonun çirkin acıları, çalışma kamplarının pisliği ve büyük yalanların etkisi ile yaraladığı modern bilinçteki karışıklıktan doğar. İnsan, içinde bulunduğu kötü durumu düşünebildiği an «saçmanın emişi» duygusuna düştü, başka bir deyişle saçmanın içine düştü. Kendisini zavallı görmiye zorlandı. En akli başında olduğu anlarda, modern kahraman, kendisinin J. Alfred Prufrock, Osric, ya da ölüm gelip çattığında aşağılık zevkler arayan Sweeney

olduğunun farkına varmıştır.

Kısacası biz, saçma'nın insan varlığında bulunduğundan daha da çok olduğunu benimsemiye zorlanmışızdır: Bu da akıl dışıdır, açıklanamaz, şaşırtıcıdır. Başka bir deyişle abuk sabuktur, komiktir. Saçmanın tanımlamalarından biri de, duygular arasında yakınlık bulunmamasından doğan «duygu çözülmesi»dir ve şimdi sanatçı, bir zamanlar Eliot'un dediği gibi, yaşamımıza yardım eden chaos'u benimsemek ve basit insanın kaypak bilincini ölçmek zorundadır. «Bu basit adam âşık olur ya da Spinozayı okur, bu iki deneyim arasında hiçbir bağlantı yoktur, yemek kokusu ile yazı makinesi gürültüsü arasında olmadığı gibi. Bizim bölük pürçük yaşadıklarımız bir varoluş komedyasıdır, Dostoyevski'nin hasta karakterlerinin yaşamları gibi. **Karamazof Kardeşler**'de İvan şöyle der: «Siz saçmalığın yeryüzü için sadece gerekli olduğunu söyleyeceğim. Dünya saçmalıklar üstünde duruyor ve belki bu saçmalıklar olmasaydı, başka hiçbir şey olmazdı.» Bizim modern deneyimlerimizde sağtöresel «altın anlam»ın alaşağı edildiği görülmüştür ve insan abesle, saçma ile, anlaşılmaz ve canavarca olanla yüz yüze gelmiştir. Modern kahraman, uzlaştırılmaz şeylerin ortasında yaşar, bunları da, Dostoyevski'nin dediği gibi, sadece dinsel inançlar ya da komedyaya içerir.

Saçmanın anlamı, çağımızın karakteristik felsefesi olan varoluşçuluk'un köküdür. Varoluşçu dinsel kahraman Kierkegaard şöyle yazar: «Hiçbir çağ, bizim çağımız denli komiğe kurban gitmemiştir.» Kierkegaard da, Kafka gibi, «Komik, yaşamın her aşamasında vardır, çünkü nerede yaşam varsa orada karşıtlık vardır ve nerede karşıtlık varsa orada komik vardır,» diye düşünür. Dine bağlı kişinin, Tanrı ile insan arasında sonsuz bir ayırım olduğunu, buna karşın onun da kendisini Tanrıya adamak için sonsuz ve dirençli bir tutkusu bulunduğunu, Tanrı her şeydir, insan hiçtir diye düşündüğünden beri Kierkegaard'ın en üstün komedyası inanç komedyası olmuştur. Tanrı olmaksızın insan var olamaz; böylece «insan daha tam olarak var oldukça, komik olanı daha çok bulacaktır.» Sonlu insan, sonsuz Tanrı ile karşılaşmanın tehlikelerini göze almalıdır: «Varlık, var olma eylemidir, bir savaştır, hem acıklı, hem de komiktir.» İnanç «sonsuz ile sonlu, ölümsüz ile ölümlü arasındaki çatışma ve çarpışma» ile başlar. Öyle ise komedyanın en üstün biçimi «insanın içinde sonsuzun kendine bir eylem alanı bulabileceği, fakat hiç kimsenin bunu dışardan görmeye, anlamaya gücü yetmeyeceğidir.» Bir insanın inancının ciddiyeti, onun «komik olana karşı duygululuğu» ile ölçülür, çünkü Tanrı her şeydir ve insan hiç-

bir şeydir, öyle ise insan Tanrı ile sınırlıdır. Eğer insan, insan olarak varsa, saçmaya karşı aşırı duygusal olmalıdır ve en büyük saçma karşıtlık, o insanın her şeyi yitireceğine karşı hiçbir garantisi olmadan her şeyi tehlikeye atmasıdır. İşte genel olarak Hıristiyanların reddettikleri ve Kierkegaard'ın bulduğu şey budur: Hıristiyanlar kurtuluşun en «emin» yolunu, eziyet çekmeden Tanrıyı bulmak isterler ve inançlarını olabilir, aklî ve sağlam olanın üstüne kurarlar. İşte gülünç olan budur... Hattâ dinsel yaşamında bile insan saçma kılığında aşırı rastlantılarla çevrilidir.

İşte bu akıl dışı, iğrenç ve tehlikeli olanla çevrili bir yaşam anlayışını dramlaştıranlar Varoluşçulardır; propagandacılar bunu korkusuzca sömürmüşlerdir ve «büyük yalan» diyerek güclenmişlerdir. Bu da modern siyasal komedyanın en alaycı biçimidir. Çünkü biz bütün bilimimizi akıl dışı bir çağda yaşamış ve eğer saçmaya değilse, ihtimal dışı olana teslim olmağı öğrenmişizdir. Ve komedya Gautier'nin dediği gibi, saçmanın mantığıdır.

Kafka, notlarında, hep abartılmış durumları aradığını yazar, ta ki her şey aydınlığa kavuşsun. Dostoyevski'de de bu çeşit bir aydınlık, komik bir aydınlık vardır... Yaşa-

mı tragedya kadar toptan azlaştıranak, her şeyi kısaltma açısının yardımı ile saçmaya indirerek verilmiş acaip ve gülünç olanın ür-künç bir aydınlığı. Çoğun Goya'da ve Picas-so'da benimsenmiş olarak bulunan bu açıdan bakılacak olursa, insanlar kuklalar gibi çıkar-lar ortaya ve onların savaşmaları acıklı bir durum alır. **Karamazof Kardeşler**'in sonların-da, İluşa gömüldüğü zaman Snegiryov'un akli başından gitmiştir, tabutun üstüne çiçek-ler serper, küçük mezarın üstünde serçelere ekmek parçaları atar. Bu sahneler öyle acı bir gülme doğurur ki, bu gülmenin getirdiği yüz çizgileri, tragedyanınkilerden güçlkle ayrılır. Bu komik sarsıntının gücü, tragedyanın yarattığı dehşet gibidir; bizi tragedya gibi sarsabilir. Melville'in kederli kaptan Ahab'ı, bir «batmada sevinç» duygusu ile rotasını ge-lişigüzel çizip «dışarı» vurur. Conrad'ın kah-ramanı Kurtz da «boş bir erek için amansız bir mantık»ın pençesinde bir delidir. Biz şim-di bu saçma felâketlere karşı, trajik durum-lardan daha duyguluyuz. Kişileri soytarı gibi gösteren Rouault'yu değerlendiriyoruz. Pi-casso'nun kendi uslubunda dev yapıtı olan ve topyekûn savaşı haber veren Guernica'sı, siyah beyazla yapılmış sarsıcı komik bir şe-ritin ve resmin röportajcılık gülünçlüğü için-de nasıl bir modern sanat uslubu olabildiğini gösterir.

Guernica kötü bir düşünüş, Kafka'nın hikâyeleri birer karabasandır. Düş anlamsız ve özgürdür, onda uyanıklıktaki temkin ve mantık yoktur. Düş dünyasının saçmalığı komiktir. Freud düşü ve şakayı, korkunç fizik gücün bir boşalığı, insan ruhunun derinlerini aydınlatan bir çakış olarak yorumlar. Düşlerimizi okuyarak gerçekten ne olduğumuzu öğrendik, çünkü biz şimdi bilinçli yaşamımızın ancak düşlerin altındaki bilinçsiz yaşamın kaosunu inceliyerek açıklıyabileceğimizi bulduk, (Banquo'nun Macbeth'de dediği gibi) karanlığın bize gerçekleri anlattığı zaman uyuyan benliğimizin dili dışında, dilsiz, akıl dışı bilinçsiz yaşamın kaosunu. Düşleri kullanarak Gerçeküstücülük modern sanatın komedyasını, psikanaliz modern tıp pratiğini ele aldı.

Şakanın düşünüş gibi bilinç dışından gelme ve aklın altında bulunagelen eski korkunç itici güçlerin özgür kalma mekaniği olduğunu söyleyen sadece Freud değildir. Karikatürcüler ve gülünç sanat ustaları da, «mani» nöbetleri ile dolu bir çeşit düşünüş tekniğini kullanmışlardır; tıpkı yağmur oluklarının uclarındaki hayvan başları ya da Gronewald'in, Bosch'un resimleri gibi... Bunlarda insan vücudunun yıkıntı haline gelmesindeki o şeytanca tat vardır. Van Gogh'un, Kokoschka'nın resimlerinde ve Michelangelo'nun bitme-

miş yontularında olduğu gibi, ekspresyonist sanatta karikatürün en güçlü biçimleri vardır. Karikatürcüler ve ekspresyonistler, nevrozluların abartılmış sözlerinde bulunan çarpıklıkları kullanırlar. Di Chirico ve Yves Tanguy düş fantazyaları olan resimlerini yapmadan çok önce Bergson, komik otomatizmin düş otomatizmine benzediğini kestirmiştir: «*L'absurdité comique est de même nature que celle des rêves.*» Bergson şunu da ekliyor: «Komik sahne kişisi mekanik olarak kendi tipini bulunca, artık onu düste imiş gibi oynuyarak, konuşarak, düşünerek tamamlar.» Gerçeküstücü resim, örtülü yaşamın, «ihtimal dışı», «saçma» ve istenmeden özgür birliğini temsil ettiğinden beri Gerçeküstüçülük bir «düş oyunu»dur. Bergson'un söylediği gibi, psikolojik otomatizm, fizik hareketlerin otomatizmi kadar komiktir.

Dickens, Uriah Heeps'i ve Bayan Gamps'i ile fizik otomatizmin büyük sanatçısıdır. Molière psikolojik otomatizmin tek büyük sanatçısı değildir, çünkü Dostoyevski'nin «bozuk» karakterlerinde de gerçeküstücü sanatın mekanizmi vardır. Onun insanları, bizim düşlerimizde yaptığımız gibi, istem dışı itici güçlerle hareket ederler; «psikolojik davranışlarda» bulunurlar. Gerçeküstüçülük bizi, İd'in denetimi altındaki beklenmeyen fizik hareketlerle şaşırtır.

Komik hareket, Macbeth'in cadılarla karşılaştığı karanlık toprağa, çoğun tragedyaaya dönüşen bulanık bir dünya olan bilinçdışına kadar erişir. Şaka ve düş, bilinç düzenimizimin «kesilimler»idir. Gene böyle, her gerçek yaratıcı sanat yapıtı, denebilir ki, aklın yüzey katına yazılı olan olağan konuşma ve görme tasarı ve ereklerimizin «kesilim» biçimleridir. Bu yüzey katın altı, görüş ve düşüncemize zorlanmış bilinç biçimleri ile anlatılmıyacak, bilinç dışı, başı boş kişiliğin özgür hareket alanıdır. Bundan ötürü de sanatın en derin «anlamları», algı üstü davranışlarla algı altı güçlerin karşılıklı bir alışverişte buldukları yerde doğar. Böylece oturmuş anlamlar, büyük gücün oturmamış ve oturamaz anlamları içinde saçaklanacak, yarı aydınlık fakat zorla duyulacaktır. Sanat «biçim»inin ve mantığının düzenli kalıbı arkasında, bir an tragedyanın olduğu kadar, şakanın ve düşün karışık dilini kullanan bilinçsiz ben'in yabani sesi de fısıldayacaktır. Bu eğitilmemiş fakat bilmiş ben'i Nietzsche bir zamanlar «Dionysian» diye adlandırmıştı, arkaik tadı ve arkaik acıyı duyan ben. Sanat dünyasının dayanağı, Nietzsche'ye göre «Silenus'un korkunç aklı»dır; Silenus ise, her uygarlığın arkasında kök salmış olarak yaşayan doğal varlıkların coşturucu, çıldırtıcı korosunu sürükliyen komedyanın satir-tanrısıdır.

Şakanın ve düşün şaşırtıcı durumları, gün ışığını, akli, Apollonian ben'i iter.

Şüphesiz tragedya deneyimi bizim yabancı ben'imizi büyüleyerek ve arkaik korku ve savaşlarımızın biçime girmemiş izlerini anlatarak, bilinçli yaşamın «kesilimler»ine değin derinleşir. Fakat Dostoyevski gibi bir sanatçıda da komik deneyim belki aynı derinliği bulur, çünkü burada sanatçı insan varlığındaki «ihtimal dışı» ve saçma olanı benimsemekle işe başlamıştır. Bu yüzden o açıklanamaz ve tutarsız görüneni temsile trajik sanatçıdan daha az dayanıklıdır ve böylece sanat algısının düzeyini indirir. Her şeyden önce, tragedya değil, komedy, sanat ülkesine başı boş olarak dalar; acıp olan, akıl dışı bir odağa bağlıdır. Bizim çağımız başı boş ve akıl dışı bir çağdır.

Savaşlarımız, makinelerimiz ve nevrozlarımızla komedyada yeni anlamlar buluyorsak da komedy bizim kötü durumumuzu tragedyadan daha iyi yankılıyorsa bunda şaşacak ne var? Çünkü tragedy «soylu» olanı gereksinir ve biz «soyluluk»a pek seyrek olarak kullanılabilir bir anlam verebiliyoruz. Şimdi komik daha ilginçtir ya da en azından tragedyaya göre daha yatkındır. Mefisto'nun Tanrı'ya açıkladığı gibi, insan gülebilen bir yaratık olarak alınmazsa anlaşılabilir; «çün-

kü insan didinmeli ve didinerek günah işlemelidir.»

İnsan, toplumsal hayvan, gereç yapan hayvan, konuşan hayvan, düşünen hayvan, dinsel hayvan diye tanımlanmıştır. Onu gülen hayvan diye de tanımlıyabiliriz (Malraux yontularında «arkaik gülme»yi insan ruhundan gelen bir belirti olarak görmüştür). Bu tanım belki ötekilerden daha karanlıktır, çünkü biz gülmenin ne olduğunu ya da nereden doğduğunu gerçekten de bilmiyoruz. Denemesine «Gülme» adını koymuştur ama, Bergson da bu soruna hiçbir zaman derinliğine dalmaz. Biz, mekanizmin gülmeyi doğurduğu ve gülmenin niteliği üstüne olan kuramla hiç de birlik değiliz. Eski Yunanlılar, çoğun birinin talihsizliğini, biçimsizliğini ya da çirkinliğini görmekten doğan tiksintiyi anlatmak için gülerlerdi. Klâsik edebiyatın pek de hoş olmıyan sahnelerinden biri, Troyalı casus Dolon'un zalimce ve kim vurduya gelen ölümüdür; Ulysses ile Diomedes onu karargâhlarının yakınında gözcülük ederken yakalarlar; Dolon önce işkence ile konuşuturulup hayatı bağışlanır, fakat Diomedes tutsağının kafasını kırarken Ulysses, Dolon'un «korkudan yemyeşil» olmuş yüzüne bakarak gülümser, hiç şüphesiz, arkaik bir gülümsemedir bu. Gene bunun gibi topal Hefais-to'un, karısı Afrodit'i savaş tanrısı pişkin

Aresle yatarken tuzığa düşürüp tanrılara göstermesi, Olimposlular arasında şaşkınlıktan gelme Homeric bir keyif yaratır. Eskiler arasında gülmek, kirletmektir.

Ortaçağda halk, acııp olana gülerdi; sözgelişi Chrétien de Troyes «Yvain» adlı romanında, nazik şövalyelerle leydiler arasında kaba saba «filinki gibi iri, yosunlu kulakları» olan bir köylüyü sokar; Dante'nin cinleri cehennemini diplerinde koşup oynarken çirkin sesler çıkarırlar.

Rönesans'da gülme çok çeşitli ve karışıktır, kimi zaman Cellini'nin **sprezzatura**'sında olduğu gibi, kabadayılık biçiminde görünür. Machiavelli, **Mandrogola** adlı oyununda, boynuzlu yaşlı bir kocanın budalalığını göstererek hakaretle güler. Onun «**Prens**»inin biraz da Borgia gibi güldüğünü düşünebiliriz. Sonra Erasmus'un yumuşak ve yakıcı taşlaması var, Rabelais'nin korkunç neşesinden daha az gürültülü bir taşlama. Ben Jonson'un oyunlarında klâsik-burjuva tipleriyle eğlenilir, bu tipler Rabelais'nin mamutları gibi güldürücüdürler. Shakespeare'in oyunları, bir anda tok, neşeli, anlayışlı kahkahalar yaratan Falstaff gibi hasta, «tuhaf» kişilerle doludur. Çervantes'in **Don Kişot**'daki gülmesi daha ince ve daha derindir, Shakespeare'in Hamlet'inde olduğu gibi çürütücü değildir o.

Hamlet'in «rahatsız» gülmesi çok modern, Thomas Hobbes'un ki gibi zorlama ve neşesizdi; Thomas Hobbes'ün gülmeyi, başkalarının ayağı sürçtüğü zaman bizim kendimizi böbürlenerek emin görmemizden doğan «ani üstünlük» duygusu ile açıklar. Gene Hobbes, biyolojik gülmenin belirtisini ele alır, çünkü ona göre yaşam, «herkesin herkesine düşman olduğu yerde»ki hoyratça bir çatışmanın dayanması gereken gücü elde etmek için savaşımdır. Ondan üç yüz yıl kadar sonra Anthony M. Ludovici, Hobbes'un kuramını Darwin'ci bir biçim içinde ele alarak gülmenin insanın dişlerini göstermesi yolu olduğunu ileri sürer. İnsan, başka hayvanlar gibi, yalnız korktuğu zaman dişlerini göstermeyi gereksinir. Kendimizi savunmak, çöken ruhumuzu güçlendirmek ya da tehlikeyi uzaklaştırmak ve aşağılık duygumuzun sızısını dindirmek için güler, dişlerimizi gösteririz. Gülme uzun yaşamak için bir çare ve sürü halinde yaşayan hayvanlar arasında bir «üstün uyarılma» belirtisidir. Zayıf ve yabani, ikisi de gülerler. Ludovici, insanın acı vererek acılanabildiği için güldüğü kuramında Nietzsche ile birliktir; ve onun en korkunç, en derin hastalığı, isteminin bozulması, güçsüzlüğe düşmesidir.

Bu ikinci görüşte biz, şeytanca alayları ve romantik düşleriyle modern komedyanın

bütün oyunlarını bulabiliriz. On dokuzuncu yüzyılın başlarında bütün büyük romantikler, Charles Lamb ile birlikte, gülmeyi bir sempati taşması, bir eşitlik duygusu saymışlardır. Carlyle, seven insan güler diye düşünmüştür. Ama bunların yanında iblis romantikler de vardı, İstem yolu ile Güc'e yönelmiş, içlerinin zehrini yiyen bu kimseler çılgınca gülerlerdi. Paris'in karanlık bohem, dünyasında duyulan Baudelaire'in gülmesi, bir «siner nöbeti, ani bir spazm», bir insanın düşkün durumunun tanıtlanmasıydı. Baudelaire'in kahramanının ateşli gülüşü dudaklarını kurutur ve canlılığını burkar; sonsuz bir soyululuğun ve sonsuz bir acının belirtisidir bu. İnsan günahı ve acıyı öğrendiği zaman, dünyaya «Sürüldükten» sonra güldü; komik olan, başkaldırmanın, can sıkıntısının ve özlemin simgesidir. «Gülme şeytancadır, onun gibi de derinden derine insancadır.» On dokuzuncu yüzyıl düş kırıklığının acı sesidir o. Romantik alay'ı, «Yer altındaki adam»ın kimse-siz gülüşünde ilk olarak tanımlıyan Schopenhauer'di: gülme, ülkülerimiz ve eylemlerimiz arasındaki «birden doğuveren, bir uyuşmazlık algısı»ndan başka bir şey değildir. Byron, «Herhangi ölümlü bir şeye gülüyorsam/Ağlayamadığımdandır,»

Bergson'un gülme kuramı demek ki eksik kalıyor, komedya yapıtlarının nasıl olup

da «dış görünüş»den çıktığını açıklamak gerekiyor. Gerçekten komedyacı hiç de gülme yaratmayabilir; buna karşılık kimi tragedya-yalar da bizde isterik bir gülme doğurabilir. Kral Lear'de «evrensel, ülküsel ve üstün» olan komedyacı Shelley bulmuştu. Ben Jonson «Komedyanın sonunda ille de gülme gelmez» diye yazar. Hamlet ve Lear üzerinde duran Coleridge, dehşet'in gülünç ile sıkı sıkıya bağlı olduğunu söyler ve, «Gülme de, gözyaşları da doğa'nın bize verdiği iki aşırı dildir.» der. Hamlet böylece «gülücün sınırına dokunmuş bulunacaktır», çünkü «gülme, neşenin olduğu kadar, aşırı korku ve acının da anlatımıdır.» Yüzdeki keyif çizgileri, acının doğurduğu çizgilere benzer; komik ve trajik maskelerde, benzer çarpıklıklar vardır. Artık biliyoruz ki bir komik eylem kimi zaman trajik anlamlar doğurur. Balzac'ın **İnsanlık Komedyası**'ndaki yaşlı Goriot ve Cousin Pons yoksulluğun kahramanlarıdır.

Biz komedyacı «yüksek», «aşağı» diye ayırmaya alışmışızdır; ama bunun gibi «aşağı» bir tragedyadan söz edemeyiz. Bütün tragedyalar «yüksek» olmak zorundadır. Elbette trajik eylemin çeşitleri vardır, dram ya da «kahramanlık tragedyası» gibi; bununla birlikte tragedya, tragedyadan başka şeylere yöneldiği o «yüksek» yerinden uzaga dü-

şer. Tragedya gerçekten de «eski Yunanlılara özgü bir üründür»—ve insanın dünya ile alışverişinde özel bir görüşü gerektirir. Fakat komedya her yerde boy atar, «Yüksek»den «aşağı» olana kadar korkusuzca ve gücünü azaltmaksızın bütün basamakları iner çıkar. bütün değerlerini, hattâ tehlikeye atarcasına ortaya koyar. Bir zamanlar Mme. de Stael şöyle demişti: «Tragedyalar (bir takım başyapıtları bir yana bırakacak olursak insan kalbinin bilgisini komedyalardan daha az gereksinir.» Tuhaf düşünce, değil mi? Bununla birlikte Shakespeare'in oyunlarından hangisi babalarla çocukların kalblerini derinden derine gösterirler: Lear ya da Henry IV., 1 ve 2, ve Henry V. mi? Lear'de korkunç buhranın aşırıya götürüldüğünü görmüyor muyuz? IV. Henry kişilerinde, Hal'da, Hotspur'da, Falstaff'da insanların içyüzleriyle karşılaşmıyor muyuz? Shakespeare'in Lear tragedyasında, yaşamı, Henry ile yabancı oğlu arasındaki çekişmeden daha çok verdiğini söyleyebilir miyiz? Büyük tragedyalarda ortaya atılan birtakım sorunlar büyük komedyalarda çözülmemiş midir?

Biz komedya kuramlarından birini ötekine üstün tutabiliriz; ama hiç'inden bütün bütün vazgeçemeyiz. **Kış Masalı**'nda Autolycus kismetini düşünür de, «Benim şimdi çifte kismetim var», der. Bu sözden, komedya-

nın çift fırsat, çift öncül, çift değer üzerine kurulu olduğunu anlatmak için yararlanabiliriz. «İnsana özgü olan şeylerin hiçbiri bana yabancı değildir,» der Terencius'un kişilerinden biri. İnsana özgü olan şeylerden hiçbiri komedyaya da yabancı değildir. İki yanlı bir sanattır komedyaya. Eğer biz şimdi komedyayı tragediyadan ayırmakta güçlük çekiyorsak bu, tragedya ile komedyanın aynı şey olduklarından değil, daha çok komedyanın çoğun kendi varlığını yitirmeden trajik eylem dönencesi ile kesişmesinden geliyor.

(Wylie Sypher. Çeviren: M.C.A.)



ÇAN YAYINLARI

1. KAÇKINLAR: F. Edgü. 250 k
2. DENEMELER: A. CAMUS
Ç.: S. E. — V. G. 4 lira.
3. DURUŞMA: Franz Kafka
Ç.: S. Eyuboğlu. 5 lira.
4. DÖRTLÜKLER: Ö. Hayyam
Ç.: S. Eyuboğlu. 5 lira.
5. BOZGUN: F. Edgü. 3 lira.
6. ÇAĞIMIZIN GERÇEKLERİ:
Sartre. S. E. — V. G. 5 lira.
7. KUYULARDA: M. Bayruksu
3 lira.
8. ÖZGÜRLÜK VE KÜLTÜR: J.
Dewey Ç.: V. Günyol. 5 lira.
9. DÜNYAMIZIN SORUNLARI:
Russell. S. E. — V. G. 5 lira.
10. TÜRKÜN ATEŞLE İMTİHA-
NI: Halide Edib. 10 lira.
11. TİYATRO İÇİN K. ARAÇ:
Brecht. Teo-C. Ç. 250 kuruş.
12. MACBETH: W. Shakespeare
S. Eyuboğlu. 4 lira.
13. ÇAĞDAŞ POLİTİKA SO-
RUNLARI: S. E. - V. G. 4 lira.
14. BAŞKASININ KELLESİ: M.
Aymé. S. E. — V. G. 4 lira.
15. SİĞİRTMAÇ TÜRKÜLERİ:
Vergilius. İ. Z. Eyuboğlu
250 kuruş.
16. MAVİ YOLCULUK: Azra Er-
hat. 4 lira.
17. LÂTİN OZANLARINDAN ÇE-
VİRİLER: O. Rifat. 3 lira.
18. ŞİİRLER: Jacques Prévert.
Ç.: S. Eyuboğlu. 4 lira.
19. BİLİM AHLÂKI: A. Bayet
Ç.: V. Günyol. 5 lira.
20. İKİLİK: O. Rifat. 4 lira.
21. GODOT'YU BEKLERKEN:
S. Beckett. F. Edgü. 4 lira
22. HAKSIZ YÖNETİME KARŞI
Thoreau. Ç.: V. Günyol. 3 lira
23. FİLOZOFÇA DÜŞÜNCELER:
Diderot. İ. Öztürk. 3 lira.
24. DENEMELER ELEŞTİRİLER
O. Burian. 4 lira.
25. UTOPIA: Thomas More.
Ç.: S. E. M. U. V. G. 5 lira.
26. DEVRİM YAZILARI: Babeuf
Ç.: S. E. — V. G. 4 lira.
27. ŞİİRLE FRANSIZCA: S. Eyu-
boğlu Fiyatı: 5 lira.
28. YUNAN ANTOLOGYASI :
Oktay Rifat. F. 3 lira.
29. GELİŞEN KOMEDYA : Me-
lih Cevdet Anday, 4 lira.
30. TURAN YOLU: A. Malraux.
S. Eyuboğlu F. 3 lira.
31. GÜNEŞ ÜLKESİ : Campa-
nella H.K. - V.G., 5 lira.

Ödemeli Olarak YENİ UFUKLAR. P.K. 1034 Galata — İstanbul
adresinden isteyiniz. 20 Liradan yukarı siparişlerde % 20 indirim
yapılır. Posta ücreti yarı yarıya paylaşılır.