

İBSEN VE ÇEHOV TİYATROSUNDA KOMİK VE TRAJİK

COMIC AND TRAGIC
ELEMENTS IN IBSEN'S AND
CHEKHOV'S THEATRE

TÜRKAN OLCAY*

Özet

Bu çalışmada bir edebiyat türü olarak Henrik İbsen'in (1828–1906) ve Anton Çehov'un (1860–1904) oyunlarının özgünlüğü ele alınmaktadır. Yaratıcılıklarında “komik” ve “trajik” öğelerini iç içe ilk kez kullanan her iki sanatçı da edebiyat türlerinin arasındaki keskin sınırları kaldırarak okuyucularını ve eleştirmenlerini şaşırtmıştır.

İbsen'in Yaban Ördüğü (1884) ve Hedda Gabler (1890) ile Çehov'un Martı (1896), Vanya Dayı (1899), Üç Kızkardeş (1901) ve Vişne Bahçesi (1904) adlı oyunlarının üzerinden İbsen ve Çehov tiyatrosunun başlıca özelliği olan komik ile trajik'in özgün birlikteliği bir kez daha anımsatılacaktır.

Abstract

The article presents an attempt to analyze the generic peculiarities of H. Ibsen's (1828–1906) and A. Chekhov's (1860– 1904) plays. Both of them were the first writers to combine comic and tragic elements in their plays in an original way, perplexing their readers and critics. Ibsen is famous not only as the playwright who created “a new type of tragedy about modern man” but also as the playwright as an outstanding satirist of the time. His play Hedda Gabler (1890) is the object of literary disputes as to whether it was a great symbolic tragedy or “a black comedy”, a farce. Ibsen himself entitled it simply “a play”; The Woman from the Sea (1888) with its optimistic final was categorized as “a drama” while The Wild Duck (1884) was labeled a “tragicomedy”. Chekhov also insisted on entitling his plays “comedies”. The Three Sisters for instance Chekhov named a “funny comedy”; though it was “a drama” in the manuscripts. This should not be regarded as an “ironical commentary”. The irony and the ambiguity of the plays make the reader understand the hopelessness of the situation the characters appeared to be in. The main subject of the paper is the comparison of some plays by Ibsen and Chekhov in terms of the organic balance between the comic and the tragic, a technique widely used and modified by the authors.

* İstanbul Üniversitesi, Edebiyat
Fakültesi, Rus Dili ve Edebiyatı Bilim
Dalı

Modern dramanın babası olarak tanımlanan Henrik İbsen (1828–1906), “günümüz insanı hakkında yeni bir tür trajedi” yaratan dünya çapında bir dramaturg olmanın yanı sıra bir yergi ustası olarak da ün kazanmıştır. Dramatik olayları yansıttığı tiyatro ürünlerini komik öğelerle bezeyerek drama türlerinin keskin sınırlarını aşmıştır. İbsen’in sanatının bu yönü üzerine birçok incelemeler yapılmış, trajik ile komik arasındaki orantı saptanmaya çalışılmıştır. Bir tek Hedda Gabler (1890) adlı oyunun türü ve sorunsalıyla ilgili sayısız çalışmalar vardır. Bunun “natüralist bir oyun”, “yozlaşan burjuvaziye” yönelik “ağır bir eleştiri”, yoksa bir “kara mizah”, bir fars, hatta büyük bir “sembolik trajedi” mi olduğu edebi çevrelerin yüz yılı aşkın bir süredir tartışma konusudur. Neden intiharla son bulan bu yapıtı İbsen tarafından basitçe bir “oyun”, iyimser bir sonu olan Denizden Gelen Kadın (1888) ise “drama” olarak tanımlanmıştır? Neden önce “aile dramı” olarak adlandırdığı Yaban Ördeği’nin (1884) daha sonra bir “trajikomedî” olduğunu ileri sürmüş, onun bu yönde sahnelenmesinde ısrar etmiştir?

İlginçtir ki, hemen hemen aynı dönemde, 1880’li yılların sonlarına doğru adını bir dramaturg olarak duyuran Anton Çehov’un (1860–1904) yapıtlarının türü’ de yayımlandıkları tarihten bu yana tartışma konusudur. Oyunların Çehov tarafından “komedi” olarak tanımlanması, bunları drama, hatta trajedi olarak algılayan sadece ilk okuyucuları değil, dönemin eleştirmenlerini, yönetmen ve oyuncularını da şaşırtmıştır.

Çalışmamızın amacı İbsen ve Çehov tiyatrosunda trajik ile komiğin birlikteliğini irdelemektir. Dünya çapında bu iki dramaturgun trajik konuların işlenişinde komik biçimlere yer verme tekniği karıştırılarak, aralarındaki benzerlikler ile farklılıklar ortaya çıkarılmaya çalışılacaktır. Çalışmanın eksenini İbsen’in Yaban Ördeği (1884) ve Hedda Gabler (1890) ile Çehov’un Martı (1896), Vanya Dayı (1899), Üç Kızkardeş (1901) ve Vişne Bahçesi (1904) adlı oyunları oluşturmaktadır.

Trajik yapıtların sadece dramatik bir olgu üzerine kurulmadığı, bunlarda komik unsurlara da yer verildiği bilinir. Benzer olaylar,

¹ İvanov adlı oyununu 1887 redaksiyonunda “komedi” olarak tanımlayan Çehov, aynı oyunu iki yıl sonra “drama” alt başlığıyla yayınlamıştır. Orman Cini ilk yazıldığı anda bir “komedi” olarak adlandırılırken yeniden kaleme alınıp Vanya Dayı olarak okuyucuya sunulduğunda “köy yaşamından sahneler” olarak tanımlanmıştır. Martı ile Vişne Bahçesi oyunlarının türü “komedi” olarak nitelendirilmiş, Üç Kızkardeş (1901) ise önceden bir “neşeli komedi”, yayımlandığında bir “drama” olarak gösterilmiştir.

İBSEN VE ÇEHOV TİYATROSUNDA KOMİK VE TRAJİK

sanatçının estetik bakış açısına bağlı olarak hem dramatik, hem komik olarak da yansıtılabilir. Dolayısıyla trajik ile komiğin birlikteliği dramatik bir yapıtta söz konusu olduğunda yansıtılan olaylara yazarın yaklaşımı ayrı bir önem kazanmaktadır.

Trajedinin “son perdede herkesin öldürüldüğü” ağır bir oyun, komedinin ise “son perdede herkesin evlendiği” hafif ve eğlendirici bir oyun olduğu yönünde yaygın tanımı alaya alan George Bernard Shaw, yaşadığı dönemin tiyatro ürünlerinde “trajik ile komiğin yan yana kullanılması”nın yaygınlaştığından ve bunun sonucunda “yeni bir komedi türünün” doğduğundan söz eder. Söz konusu türü ünlü dramaturg şöyle tanımlar: “mutsuz ya da hatta mutlu bir evlilik korkunç bir demiryolu kazasından ne denli trajik ise yeni tür komedi de felakete sonuçlanan bir trajediden o denli trajiktir” [Shaw 1960, 521–522].

Nitekim modern drama olarak adlandırılan “yeni oyunun” başlıca özelliği genel bir talihsizlik ortamının egemen olmasıdır. Bu ortam kişilerin toplumsal, sosyal ve özel yaşamlarını etkisi altına alır. Kaleme alınan olaylarla yansıtılan küçük çapta çatışmalar yerini doğası itibarıyla çözümlenmesi olanaksız çelişkilere bırakır. Modern dramada oyun kişilerince arzulanan, gerçekte var olan ile olası görünen arasında bir çelişki söz konusudur. İbsen’in basitçe “oyun” ya da “trajikomedî”, Çehov’un ise “komedi” olarak adlandırdığı tiyatro ürünlerinin çağdaşlarıncı drama, hatta trajedi olarak algılanmasının nedeni buradan kaynaklanır.

Gerçekten de komik kişilere ya da absürde varan gülünç durumlara sıkça rastlansa da Çehov’un oyunlarını komedi olarak algılamak güçtür. Yaşlanmaktan korkan Arkadina (Martı), düğün ertesinde eşi tarafından terk edilmesine karşın ona sadık kalan Telegin (Vanya Dayı), gazete okumakla yetinen Doktor Çebuti-kin (Üç Kızkardeş), “Kaligula’nın senatoda bindiği atın soyunun atası” olduğunu ileri süren Pişçik, “yirmi iki talihsizlik” lakaplı Yepihodov ile merdivenden düşen Trofimov (Vişne Bahçesi) ve daha birçok oyun karakteri ya da davranışları, gülünesi etki yaratır. Çehov’un oyunlarında her şey gülünç, her şey komedi ve aynı zamanda komedi değildir.

Oyun kişileri mutlu olma özlemi içindedir; arzularına, güzel bir yaşama kendince ulaşma çabasındadır. Ne var ki tüm girişimleri başarısızlıkla sonuçlanır. Tümü şu ya da bu ölçüde talihsizdir. Ancak “yaşama edilgin bağımlılıkları ve gerçekleri bilmeyişleri” [Kataev 1989] onları gülünç kılar. Tüm kişilere özgü olan ve ilk başta fark edilmeyen bu özellik Çehov tiyatrosundaki komik öğelerinin kaynağını oluşturur. Dünyaya kendi sorunlarının merceğinden bakan bu kişilerin özgün ve diğerlerinin doğrularıyla örtüşmediğinden dolayı da hiç kimse tarafından anlaşılamayan görüşleri vardır. Diğerlerini anlamaya yönelik herhangi bir çabanın harcanmaması, komik öğelerin bulunmasına karşın dramatik sonuçlar doğurur. Kimi zaman güncel olaylarla kendini belli eden, kimi zamansa komik olanın arkasında gizlenen dramatik öge oyunların, eğlenceli komedi olarak algılanmasını engeller [Şah-Azizova 1966, 93].

Yaşadığı ortamda gülünç birçok şeyin olduğunu düşünen Çehov gülmeyi ve güldürmeyi araç olarak seçmiştir. İçinde yaşadığı topluma gülerek tavır almayı yeğlemiştir. Yapıtlarda yer alan gülünç olaylar ile saçma konuşmalar kadar yazarın bunlara ve özellikle karakterlere yönelik yaklaşımı Çehov tiyatrosunun “komiği”ni belirlemiştir. Olaylar ve karakterler aynı mercekten, tarafsızca yansıtılmıştır. Tarafsızlık, Çehov’un ısrarla üzerinde durduğu ve önem verdiği bir öğedir. Yapıtlardaki söylemin kapalı ve ölçülü oluşunun okuyucu üzerinde şatafatlı sözlerden çok daha güçlü bir etki bıraktığını ileri süren Çehov’un amacı, sözcükleri ustaca kullanarak, okuyucunun manevi dünyasını geliştirmek, zenginleştirmek ve etkin kılmaktır. Oyunlarında güttüğü amacın “Stanislavski’nin sandığı gibi, seyircileri ağlatmak değil, insanların durumu üzerine düşünmeye çağırarak” olduğunu söyler Çehov. “Ben insanlara yalnızca şunu söylemek istiyorum: Kendinize bakın ve nasıl kötü, nasıl sıkıntı içinde yaşadığınızı görün” [Çehov 1963, 685]... Kaldı ki Üç Kızkardeşin erkek kardeşleri Andrey’in deyişiyle “yemekten, içmekten, uyumaktan ve ölmekten başka bir şey yapmayan” oyun kişilerine yaklaşımı ne ilk bakışta görüldüğü gibi sevecen, ne de ahlakçıdır.

Mart’da Arkadina’nın yaşlanma korkusuna hiç de anlayışla bakmadığı gibi, Treplev’in yazarlık hevesini – ona yakıştırdı-

ği ve oyunun ilk sahnelenişinde kahkahalarla karşılanan tiyatro metnine bakılırsa – düpedüz alaya alır. Treplev'in aşkını küçümseyerek, tiyatro alanında başarı kazanmak uğruna ünlü yazar Trigorin'e yanaşan Nina'yı açıkça yermekten kaçınmaz. "Bir köşede küflenmekten korkan" Sorin'den, doyumsuz Maşa'ya, silik Medvedenko'dan, "yazar olmak istedim, olmadım; güzel konuşmaya özendim, beceremedim... evlenmek istedim evlenemedim; kentte yaşamak isterdim hayatım köyde sona eriyor" [Çehov 1995, 140] diyerek yakınan Sorin'e kadar hiçbir oyun karakteri Çehov'un eleştirisi oklarından kaçamaz.

Vanya Dayı'nın, tüm yaşamını köhne bir gelenek uğruna harcadıktan sonra, giderayak, kayınbiraderinin eşine vurularak kalkıştığı cinayet girişimi, gerçek bir komediye dönüşür...

Üç Kızkardeş'lerden İrina'nın bildiği yabancı dili, İtalyancayı unutmaya başladığını fark ettiğinde kapıldığı panik, Çehov'un oyunlarının en alaycı sahnelerinden biridir. "Bir Rus taşra kentinde, İtalyanca pencere ya da tavan sözcüğünü öğrenmenin anlamsızlığı, boşu boşuna geçip giden hayatın simgesi gibidir" [Behramoğlu 2001, 81]. Ancak üç kızkardeş, bu saçmalığın hiç farkına varmadan ve hayatı yaşayamadan, "Moskova'ya! Moskova'ya!"... diye iç geçirirler.

Vişne Bahçesi ise Çehov'un komedi öğeleri en yoğun, en eleştirel oyunudur. Ranevskaya ile Gayev dört bölümlük bir oyun boyunca, babadan kalma çiftliklerine, özellikle de vişne bahçesine sevgilerini yineleyip dururlar, ancak bu yeri elde tutmak için hiçbir girişimde bulunmazlar. Ranevskaya, vişne bahçesinin satışını önlemeye yardım edebilecek zengin halayı görme zahmetine bile katlanmazken, Gayev satışı beklerken bilardo oynar. Yenilir, içilir, dans edilir... Büyükbabası ve babası kölesi oldukları, mutfağına bile almadıkları çiftliğin yeni sahibi Lopahin'in, vişne bahçesini kökünden sökerek yerine villalar yapıp satmayı tasarlaması bile, satışı gerçekleştirir gerçekleştirmez, emektar hizmetkârları Firs'i arkalarında unutup giden yoksul toprak sahiplerinin acımasız kayıtsızlıklarından daha dehşet verici değildir.

Çehov'un oyunlarının kişileri ve bu kişilerin - Verşinin'e göre "... gün gelecek, tuhaf, yakışsız, budalaca, pek de temiz olmayan ve hatta belki günahkâr bir yaşam" [Çehov 1995, 168] olarak nitelenebilecek – durağan serüvenleri, bir yanıyla içimizi acıtacak kadar trajiktir kuşkusuz, ama diğer yandan da alabildiğine gülünç. Gülünç olduğu için, trajiktir belki. Çehov'un oyunlarına "komedi" nitelmesi de işte bu keskin karşıtlıkla yerli yerine oturmaktadır.

Çehov üzerine değerli incelemesinde Maurice Valency, Martı'yı İbsen'in son dönem oyunları ile karşılaştırarak "İbsen'in trajik bir konunun aktarımında komik unsurlara yer vererek bir yenilikçi" olduğunu, "Çehov'un ise her iki sanatçının sevenlerini şaşkınlığa uğratan bu tekniği mükemmelleştirmeyi amaç edindiği"ni ifade etmiştir [Valency 1966].

İbsen, yazdığı toplam yirmi altı tiyatro ürününden sadece ikisini – Aziz Jean Gecesi (1852) adlı üç perdelik romantik bir aşk oyunu ile Aşk Komedi'si'ni (1862) "komedi" olarak tanımlamıştır. Yaratıcılığının son dönemlerinde hiç komedi kaleme almamış olsa da yapıtlarında farklı ölçüde komiğe yer vermiştir. Örneğin, Toplumun Direkleri (1877) oyununda yergi öne çıkarken, Hortlaklar'ın (1882) genel trajik fonunda yergi unsurlarıyla bezenmiş yazarın soğuk alayı açıkça fark edilir, Bir Halk Düşmanı'nda (1883) ise hoş bir gülmece egemendir. Yaban Ördeği ve Hedda Gabler yapıtlarında trajik ile komik özgün bir birliktelik oluşturur. Bu yönüyle Yaban Ördeği ile Hedda Gabler Çehov'un son dönem oyunlarını anımsatır bizlere.

Söz konusu oyunlarda ilk göze çarpan, kaleme alınan olay ve kişilerin İbsen tarafından aynı mercekten yansıtılmış olmasıdır. Tiyatro uzmanı ve eleştirmeni Tatyana Şah-Azizova'nın deyişiyle "modern dramada olaylara tarafsız ve sağduyulu bakabilme yönünden İbsen, Çehov'a herkesten daha yakındır" [Şah-Azizova 1966, 54].

Daha önce de belirtildiği gibi Yaban Ördeği'ni İbsen ilk önce "aile dramı", daha sonra ise "trajikomedi" olarak nitelendirmiştir.

İBSEN VE ÇEHOV TİYATROSUNDA KOMİK VE TRAJİK

Bergen'deki Ulusal Sahne adlı tiyatronun yöneticilerine yazdığı mektubunda oyunun bu yönde sahnelenmesini önermiştir.

Yaban Örneği oyununda küçük Hedwig dışında tüm karakterler şu ya da bu ölçüde gülünçtür. Bunlardan en gülünç olanı, bir karikatürü anımsatan Hjalmar Ekdal'dır. Hjalmar'ın her ortaya çıkışı gülmece etkisi yaratır. Entelektüel ve azimli biri olarak görünmeye çalışır, oysa alelade, tembel ve bencildir.

Eşi Gina da oldukça gülünçtür. Yabancı sözcükleri yanlış telaffuz eder ("hobi" yerine "fobi", "tabanca" yerine "tapanca"). Sürekli ya ev işleri yapar, ya da bunlar hakkında konuşur. Hjalmar'la karşılaştırıldığında Gina'nın daha yumuşak çizgilerle betimlendiği görülür.

Hjalmar'ın babası yaşlı Ekdal da çok gülünç, neredeyse grotesk bir figürdür. Gerçeklerden son derece uzak, kendi kurguladığı bir dünyada yaşar. Tavan arasında yarattığı "ormanda" "arada bir ayı olduklarını hayal ettiği tavşan avına" çıkar.

Gülünç kişiler galerisine Hjalmar'ın çocukluk arkadaşı Gregers Werle de katılır. Gregers, "doğruluk hummasına" yakalandığından "iyilik yapmak" [Ibsen 1998, 134] arzusuyla yanıp tutuşur, gerçek yaşamla ilgisi bulunmayan "ideallerini" hayata geçirir. Gelgelelim herkese hayat dersi veren Gregers güncel hayatta en basit sorunun dahi üstesinden gelemmez. Üçüncü perdenin başında sobayı yakmaya kalkışır, ama soba borusunun anahtarını kapatınca ortalığı duman kaplar. Bunun üzerine ateşi söndürmek için sobaya bir kova su boca ederek ortalığı kirletir. Bu durum, uzun yıllar dağlarda yaşayan Gregers için gülünç sınırlarını aşarak absürde ulaşır. Norveç dağlarında yıllarını geçiren birinin ateş yakamamasını anlamakta zorluk çekiyoruz doğrusu. Tıpkı orta yaşlardaki bir insanın, kavramların gerçek yaşamdaki konumuyla ilgili en küçük bilgisinin olmayışını anlamakta zorlandığımız gibi. Gregers, pek çok yönüyle Don Quixote'u anımsatmaktadır bizlere. Hiçbir girişiminin dayanağı yoktur, "çabalarının" sonucunda Ekdal ailesi dağılma noktasına gelecek, Hedwig kendini vuracaktır.

Gregers'in bir ailenin karşılıklı güven üzerine kurulması düşüncesi yadsınamaz kuşkusuz. Ancak "ideal" olarak nitelendirdiği düşünceleri sonuçlarını düşünmeden hayata geçirmeye kalkışması Ibsen'in alay konusu olur. Gregers, kendi doğrularını uygulayarak çevresindeki insanların kurulu düzenini bozup, onları mutsuz eder. Kendi arzularını gerçekleştirmeye çalışırken, diğerlerini mutsuz kılmak Çehov'un tiyatrosuna da özgü bir durumdur.

Yaban Örneği'nin diğer bir komik figürü de eski teoloji öğrencisi, içki âlemlerinin müdavimi Molwik'tir. Oyunda sadece bir-iki kez karşımıza çıkan Molwik, "içinde şeytan olan canavar" [Ibsen 1998, 139] olarak tanımlanır.

Buraya kadar ele alınan oyun karakterleri arasında Dr. Relling tiplmesi, diğerlerinden farklı olduğu izlenimini uyandırır, ilk bakışta. Gerçekten de oyunun ilk üç perdesinde davranışları ve düşünceleri en sağduyulu ve tutarlı karakter odur. Her sahneye çıkışıyla onun yaşam üzerine tüm gerçek ve doğruları bilen, herkesi tarafsızca değerlendirebilen biri olduğu inancı daha da güçlenir. Ancak oyunun dördüncü perdesindeki bir sahne bunun değişmesini sağlayacaktır.

Bayan Soerby, yeniden evleneceğini ve müstakbel eşinin Bay Werle olduğunu duyurunca o ana kadar her zaman kendinden emin görünen doktorun tutumu aniden değişir. "Hafifçe titreyen bir sesle" önce bunun doğru olamayacağını, sonra da Bay Werle'nin "iyi yanları"ndan imalı imalı söz ederek şöyle der:

RELLİNG	Ben bu akşam Molwik'le çıkıyorum.
BAYAN SOERBY	Hayır Relling, olmaz... Hatırım için.
RELLİNG	Başka çarem kalmadı." [Ibsen 1998, 123]

O ana dek kendinden emin görünen, sürdürdükleri yaşam biçimleri sonucunda çeşitli hastalıklara yakalanan herkese "gereken ilacı" öneren Relling'in kendisinin de en insani hastalığa – kar-

şiliksiz aşka tutulduğu anlaşılır. Bu hastalığın tek ilacı Molwik'in eşliğinde sarhoş olmaktır. Anlaşılan Riling'in sarsılmaz özgüveni ile çevresindekilere karşı neredeyse alaylı hoş görülülüğü aslında bir savunma mekanizmasından başka bir şey değildir. Böylece Relling'in diğer oyun karakterlerinden farklı olmadığı ortaya çıkar. Çok geçmeden Gregers'le birçok ortak yanları olduğu anlaşılacaktır. Relling, tıpkı Gregers gibi, insanların yaşamlarına girer, "inandıkları yalanın yıkılmasını önleme" teorisini uygular. Kimin neye ihtiyacı olduğunu belirleme hakkını kendinde göreyerek çevresindekilerle kuklamışçasına oynar. Teorisini Molwik'te deneyerek onun "kafasına şeytanlığı yerleştirir" [Ibsen 1998, 143] "Şeytanlık", Molwik'i yaşama bağlamak için Relling'in uydurduğu bir sözcüktür. "Büyük buluş" yalanına Hjalmar'ı inandıran da Relling'dir. Yaşlı teğmen Ekdal'ın tavan arasında bir ormanın olduğu düşüncesini ilk destekleyen Relling'in kendisi olmuştur. "Yalan üzerine kurulu yaşam" teorisini çevresindeki insanlar üzerinde dener. Gregers'in insanlara "ideal talepler" dayatarak yaşamlarının olumlu yönde değişmesini sağlamayı amaçladığı gibi Relling de, insanların inandıkları yalanların yeşermesini sağlayarak kendilerine faydalı olduğuna inanır. Çabalarının sonucu ise en az Gregers'in çabalarının sonucu kadar dramatiktir.

Relling, kimi araştırmacılarca İbsen ile özdeşleştirilmektedir. Bu düşünceye katılmak güçtür. A. Dume'nin doğru saptamasıyla İbsen, bazı düşünce ve özellikleriyle Relling'in, bazılarıyla Hjalmar'ın, bazılarıyla da Gregers'in betimlemelerini bezeyerek bunları alaya almıştır [Duve 1945, 282 – 283]. Dolayısıyla özdeşleşmekten çok burada İbsen'in kendi kendisini yermesinden söz edilebilir.

Kendi yanılmaz sayıp, doğru olduğuna inandığı düşüncelerine körü körüne bağlanmasının diğerleri için olumsuz, hatta trajik sonuçlar doğurabileceğini gösteren İbsen, ne Gregers'i ne de Relling'i haklı çıkarır. Hedwig'i deneylerine alet etmemesi, bu küçük kızın duygularını önemsemesi Relling'i Gregers'ten biraz daha merhametli yapar. Buna karşın İbsen'in Relling'e yönelik tutumu değişmez. Relling, diğer oyun kişileri gibi, yazarın eleştiri oklarının hedefi olur. Küçük Hedwig'in, zavallı "yaban ördeğinin" ölümü yazarın yaşanan olaylara sert tepkisidir.

Hedwig'in intiharıyla Yaban Ördeği son bulmaz. Bundan sonraki sahnede hemen hemen tüm karakterlerin davranışlarını görmekteyiz. Ve ne acıdır ki her şey eskisi gibidir, Hedwig'in ölümü bile hiçbir şeyi değiştirememiştir: Molwig her zamanki gibi saçma sapan konuşur, yaşlı Ekdal ormanın öcünü aldığını [Ibsen 1998, 158] düşünür, Gregers "Hedwig boşuna ölmedi" diyerek "taleplerini" dile getirmeyi sürdürür [Ibsen 1998, 160]. Hjalmar bir an için acı duyar ve bunu ifade eder. Ancak konuşmaların devamından "Hedwig'in ona bir yıl geçmeden kafa ütöleyecek güzel bir konu olacağı" [Ibsen 1998, 160] anlaşılır. Bir yıl sonra da hiçbir şey değişmeyecektir: Ekdal çatı arasındaki ormanından söz etmeyi, Molwig saçmalamayı, Gregers "görevlerini" tutkulu bir biçimde yerine getirmeyi, Relling de insanların yalanlarını körüklemeyi sürdürecekler. Yani her şey eskisi gibi sürüp gidecek. Çehov'un deyişle "yani - hep aynı hikâye."

İşte bu bağlamda Yaban Ördeği'nin Martı'yla (simge bağlamından da öte) benzerlik oluşturduğu kanısındayız. Tüm karakterlerin Ibsen tarafından aynı bakış açısıyla yansıtılmış olması; yazarın tutumunun herhangi bir figürün aracılığıyla değil de oyun karakterleri dışında ve tarafsız olması gibi özellikleriyle de Yaban Ördeği Çehov'un oyunlarıyla benzerlik göstermektedir.

Yaban Ördeği'nde komiği meydana getiren öğeler ise oyun kişileri ile onlar tarafından arzulanan, gerçekte var olan ile olası görünen arasındaki çelişkilerin karşısında oluşturdukları davranış birliğidir. Tıpkı Çehov'un oyunlarında olduğu gibi oyun karakterlerinden her birinin kendi "eğilimlerini" izlemesi, kendi arzularını gerçekleştirmek istemesi herkes için trajik sonuçlar doğurur.

Buraya kadar sıralanan ve modern dramaya özgü olan özelliklerden hareketle her iki yazarın da genel olarak eleştirel olan benzer bir tutum izlediği söylenebilir, her ikisi de komiği toplum eleştirisinin güçlü bir aracı kılmıştır.

Bununla birlikte Yaban Ördeği ile Martı arasında her yazarın sanatının özgünlüğünden kaynaklanan ilkesel farklılıklar göze çarp-

İBSEN VE ÇEHOV TİYATROSUNDA KOMİK VE TRAJİK

maktadır. İbsen'in tiyatrosunda oyun kişilerinin betimlemeleri keskin ve şematiktir. İbsen'in yapıtında gülmece yer yer yergiye dönüşürken Çehov'un oyunlarında daha yumuşaktır. Oyun kişilerinin değerlendirilmesinde İbsen oldukça katıdır, onlar hakkında çekinmeden hüküm verir. Oysa Çehov onların olumsuz yönlerine "çekingen bir alayla" işaret eder. Çehov'da komik ile trajik aynı düzlemde verilmez. Genelde bunlardan biri arka planda olup diğeriyle sık sık yer değiştirir. Bu yüzden Çehov'un tiyatrosunda duygular sık sık yer değiştirir: dramatik bir sahneden hemen sonra komik bir alçalma gelir, bunu ise daha sonra dramatik sahne izler.

Üç Kızkardeş oyununda kızkardeşlerin Moskova'yla ilgili her duygulu çıkışından sonra hayalin, simgenin değerinin yitirilmesi söz konusudur. Oyunun başında örneğin: İrina'nın "Moskova'ya gitmek. Şu evi satıp, buradaki her şeyle ilişkiyi kesip, kendimizi Moskova'ya atmak..." repliğine yanıt olarak Olga, "Evet! Moskova'ya! Hem de bir an önce!" diye karşılık verirken Çehov "Çebutikin ve Tuzenbah gülerler" [Çehov 1995, 160] açıklamasında bulunur. Çehov'un gülünç kişileri, gizli ve oldukça yoğun bir dramatik öğeyle bezenen "sakar" (nedotepa) insanlardır. Onların sakarlıkları ve tuhafıkları her şeyden çok gerçekliğin acılarına karşı bir savunma mekanizmasıdır.

Hayat, tıpkı Astrov, Voynitski, Nina Zareçnaya, Üç kızkardeş, Tuzenbah gibi tüm oyun kişilerini ezmektedir. Mutsuz ve şansızdırlar. Çehov'un oyun kişilerinin bu yönünü göstermesi, onların edilginliğini haklı çıkardığı anlamına gelmez. Ancak yazar onları yargılamaz, cezalandırmaz da. Çehov'unkiyle kıyaslandığında İbsen'in oyun kahramanlarına karşı tutumunun daha sert olduğu görülür. Karakterlerin yaşadıkları koşullar pek çok şey açıklasalar da, İbsen onları haklı çıkarmaz. Bu bağlamda Hedda Gabler'i ele almanın araştırmamız bakımından ilginç olacağını düşünüyoruz.

Hedda Gabler, Yaban Ördüğü'nden sonra İbsen'in alayının evrensel bir boyuta ulaştığı ikinci yapıtıdır. Hemen belirtmeliyiz ki, burada komik durumlara ve gülünç betimlemelere fazla yer verilmez, yazarın alayı oldukça soğuktur. Oyun kişilerinin arasında

Yörgen Tesman en gülünç olanıdır. Ancak Tesman, Hjalmar gibi karikatürize edilmez. Hedda'nın eşi bilim adamıdır, herkes onun iyi bir "uzman" olduğunu ve "yüksek mevkilere erişeceğini" [Ibsen 1957, 42] düşünür. Gerçekte ise Tesman sıradan ve sıkıcıdır, çağının güncel konularından çok uzak olan "Brabantların Orta Çağlardaki Ev Eşyaları Sanatı" [Ibsen 1957, 16] üzerine kitap yazar. Balayında bile vaktini kütüphanelerde ve arşivlerde çalışarak geçirir. Doğal olarak Tesman, General Gabler'in kızı, gururlu ve hırslı Hedda için uygun bir eş olamayacaktır.

Hedda asil ve çekici bir kadındır. Renksiz ve tekdüze bir yaşam biçimi mizacına uygun düşmediğinden bayağılık ve sıradanlık canını fazlasıyla sıkır. Bu yönüyle Hedda Çehov'un oyun kişilerini çağırıştırır. Sıradanlık onları da çemberi içine almıştır; tüm sıkıntı içinde kıvrılıp dururlar, yeteneklerini ortaya koyacak bir alan bulamamaları ise onarlı daha mutsuz kılar.

Ancak Hedda'nın çevresindeki insanlara karşı acımasız ve saldırgan tutumu kendisiyle ilgili ilk başta oluşan olumlu düşüncelerimizin değişmesine yol açar. Hedda, şapkaıyla ilgili sahnede Tesman'ın yaşlı halasını bilinçli olarak küçük düşürür; eşine karşı ilgisiz ve soğuk, zaman zaman alaycı ve küçümseyicidir. Çok parlak biri olmasa da Tesman'ın kendince olumlu yönleri vardır. Hedda onunla kendi isteğiyle evlenmiştir, kendisini buna ne Tesman, ne de koşullar zorlamıştır. Yani Hedda, Çehov'un Üç Kızkardeş oyunundan Maşa'nın eşinin düşündüğü gibi biri olmadığını anlama sürecini yaşamaz. Maşa eşinin gerçek yüzünü daha sonra görürken Hedda Tesman'ın nasıl biri olduğunun, dolayısıyla da kendisini nasıl bir yaşamın beklediğinin farkındadır. Öyle ki Tesman'a karşı alaycı ve küçümseyici tutumu rahatsızlık vericidir. İbsen, Hedda'nın tutumunun yaşadığı çevreden ve koşullardan kaynaklanabileceğine işaret etse de suçu çevreye yüklemeyiz. Aksine, okul yıllarından bazı sahnelere yer vererek (Thea'yla alay etmesi ya da güzel saçlarını yakmakla tehdit etmesi) Hedda'nın o dönemde başka bir çevrede yaşamasına karşın aynı tutumu izlediğini gösterir. İbsen, "suçun" büyük bir bölümünü oyun kişilerine yükler. Oyun karakterinin yaşamla ya da çevreyle olan çatışması iç dünyasına taşınır. Oyunun sonlarına doğru bunu açıkça

gözlemleriz, Lövborg'un ölümünden sonra karakterlerin konumları değişir. Şöyle ki Hedda'nın inandığı ve savunduğu her şeyin asılsız, yadsıdığı ve nefret ettiklerinin ise kendince olumlu yönleri olabileceği ortaya çıkarılır. Tesman ile Thea büyük bir özveriyle ellerindeki taslaklardan Lövborg'un yapıtını yeniden yazmaya çalışırlar. Hatta bu yapıt uğruna Tesman hayallerini süsleyen görevden vazgeçmeye dahi hazırdır. Neredeyse bir fars durumu oluşur: Hedda Brack'ın tacizleri karşısından eşine sığınmaya çalışırken, Tesman kitap işine kendini öylesine kaptırmıştır ki ona Brack'la zaman geçirmesini önerir. Oyunun sonlarında Hedda'nın durumu en baştaki durumundan çok daha kötüdür: geleceğe ilişkin hiçbir düşüncesi ve amacı yoktur, kendisini eskisinden daha büyük bir yalnızlık beklemektedir, üstüne üstlük üzerine titreyen eşi de kendisine sırt çevirir, Brack'ın alçakça oyununun kurbanı olmak üzeredir. Tüm bunlar asil Hedda için kabul edilir gibi değildir ve o "ayrılmayı" seçer, ama "güzel" ve "gururlu" bir biçimde... Yaşamına intiharla son vermesine karşın Hedda'nın trajik bir karakter olarak algılanması Tesman'ın Brack'la konuşmasıyla engellenir:

TESMAN (Brack'a) Kendini vurmuş! Şakağından vurmuş! Düşünün!
BRACK (Bayılacakmış gibi koltuğa çöker) Aman Tanrım! Böyle şeyler söylenir -ama yapılmaz! [Ibsen 1957, 101].

Tesman oyun süresince "Düşün(ün)!" sözcüğünü farklı nedenlerden dolayı (işiyile, halasının şapkası, şemsiyesi...) sık sık kullanır. Daha önce yirmi dokuz kez kullanıldığını saptadığımız bu sözcüğün intiharla ilgili de kullanılmış olması Hedda'nın deyişiyile bu "güzel davranış"ın etkisini azaltır. Brack'ın repliği bu duyuyu daha da güçlendirir. Genç ve hamile bir kadının yaşamına son vermesi son derece trajik olmasına karşın son replikler yazarın alaycılığını açıkça yansıtır.

Yapıtlarını genelde "drama" olarak adlandıran İbsen'in Hedda Gabler'i "oyun" olarak nitelendirmesi tesadüf değildir. Yazarın nitelemesi oyunun - sık sık yapıldığı gibi - yalnızca trajik yönüyle algılanmamasına işaret eder. Bernard Shaw'a göre "İbsen trajediden daha derin ve karamsar bir oyun olan trajikomedinin

yerleşmesini sağlar” [Shaw 1960, 524]. İbsen’in soğuk alayı, Hedda’nın çaresizliğinin anlaşılmasında ve durumunun umutsuzluğunun algılanmasında güçlü bir araçtır.

Aynı ilkenin Çehov’un oyunlarında da uygulandığını görürüz. Vişne Bahçesi’nde gülünç durumların ve mantıksız davranışların ardında karakterlerin gerçek dramaları gizlidir. Üçüncü perde-deki balo örneğin, tüm gülünçlüğüne karşın saçma bir eğlence değil, umutsuzluğun ve acının çığlığıdır. Zamansız düzenlenen bu eğlencenin fonunda kâh Varya’nın, kâh Ranevskaya’nın, kâh Yepihodov’un dramaları ortaya çıkar...

Çehov, oyunlarının merkezine çaresizlik içinde olan umutsuz insanları yerleştirmekle birlikte onları umutsuzluğa sürükleyen nedenlere de işaret eder. Bir kişinin tutumunun genel mutsuzluk zincirinin bir halkası haline nasıl geldiğini, gülünç ve zararsız gibi görünen bir davranışın ne denli trajik sonuçlar doğurabileceğini gösterir. Bu bağlamda Çehov’un İbsen’le birçok benzer özellikleri vardır. Ancak uygulama teknikleri farklıdır: İbsen karakterlerine karşı daha serttir; sorumluluklarından çok işledikleri “suç”a vurgu yapar. Bu yüzden de İbsen’in tiyatrosunda gülmece daha sert ve daha soğuktur. En sevdiği karakterlerinin bile zayıf yönlerini, yanlışlarını alaya alır, ağır bir biçimde cezalandırır. (Hortlaklar’da Bayan Alvin, Bir Halk Düşmanı’nda Dr. Stockmann, Yaban Ördüğü’nde Dr. Relling, Rosmerholm’da Rosmer, Hedda Gabler vb.). Çehov ise tam karşıt bir yol izler: herkeste, en gülünç ya da kendisinden artık hiçbir şey beklenmeyen insanlarda bile insan onuruna ilişkin herhangi bir olumlu özelliği bulup ortaya çıkarır. Kuşkusuz birçok özelliği haklı bulmayı bunları alaya alır, eğlenir ancak hiç kimseyi suçlamaz.

Sonuç olarak, tarafsız tutumlarından, iyi ile kötü arasında keskin bir sınır çizmemelerinden ve olumlu ya da olumsuz - tüm oyun kişilerini aynı mercekte yansıttıklarından dolayı her iki sanatçı da ideallerinin bulunmaması yönünde yoğun eleştirilerin hedefi olmuştur. Oysa tek amaçları gerçekliğe ulaşmış ve bunu oyunlarına yansıtmaktır. Her şeyden fazla ulaşmaya çalıştıkları bu gerçeklik Tomas Mann’ın deyişiyle “tüm görüş ve düşünceleri değersiz kıl-

İBSEN VE ÇEHOV TİYATROSUNDA KOMİK VE TRAJİK

maktadır: doğası gereği bu gerçeklik alaycıdır” [Mann 1961, 528].
Bu, yaşamın nesnel alayıdır.

İbsen ve Çehov, gülünç ve hüznü, yüksek ve düşüğü ses tonlarını değiştirmeden kaleme alma yetisine sahip iki sanatçıdır. Böylelikle trajik ile komiği dünyanın bütünsel bir resminde birleştirmeyi başarmış, bunun olağanüstü sentezini yaratmışlardır.

KAYNAKÇA

Behramoğlu 2001- Behramoğlu A. "Oyun Yazarı Olarak Anton Çehov", *Rus Edebiyatı Yazıları (XIX ve XX. yüzyıllar) İ.Ü. Edebiyat Fakültesi Yayınları, İstanbul.*

Bentley 1967 - Bentley E. *The Playwright as a Thinker, New York.*

Çehov 1963 - Çehov A. *Sobraniye soçineniy v dvenadtsati tomah. T. 9, GİHL, Moskva*

Çehov 1995 - Çehov A. *Bütün Oyunları II, Adam Yay., İstanbul, çeviren A. Behramoğlu.*

Duve 1945 - Duve A. *Symbolikken i Henrik Ibsens Skuespill. Oslo.*

Ibsen 1957 - Ibsen H. *Hedda Gabler, Haldun Dormen Tiyatrosu Yayınları:1, İstanbul, çeviren Tunç Yalman.*

Ibsen 1972 - Ibsen: *The Critical Heritage. Edited by M. Egan. Routledge and Kegan Paul, London and Boston.*

Ibsen 1998 - Ibsen H. *Yaban Ördęi, Dünya Klasikler Dizisi 129, Cumhuriyet, çeviren Faruk Ersöz.*

Kataev 1989 - Kataev V. B. *Literaturniye svyazi Çehova, İzd. M.G.U., Moskva.*

Nuri 1934 - Nuri R. *İbsen. Hayatı ve eserleri. Kanaat Kütüphanesi, İstanbul.*

Shaw 1960 - Shaw B. *O drame u teatre, GİHL, Moskva.*

Şah-Azizova 1966 - Şah-Azizova T. K. *Çehov i zapadnoevropeyskaya drama ego vremeni, Nauka, Moskva.*

Valency 1966 - Valency M. *The Breaking String: The Plays of Anton Chekhov*

[http://people.brandeis.edu/~teuber/chekhovbio.html#MediaAdaptations.](http://people.brandeis.edu/~teuber/chekhovbio.html#MediaAdaptations)

