

RACINE TİYATROSUNDA BAKIŞIN ŞİİRİ

Jean STAROBINSKI

Çeviren: Mustafa DURAK*

Corneille'de kahramanın tanığı evrendir. Kendini tüm yüzyıllara ve tüm halklara sergilemek ister, sergilendiğini de bilir. Dünyanın bakışlarını üstüne çeker, kendini ışık kaynağı, hayran olunacak örnek olarak sunar. Corneille kahramanı, hareketlerinden her birinde, kendisinin nasıl olduğunun gösterilmesini arzular: kararı, iç çabası hemen sergilenir. Kendini feda etse —sevdiği varlıktan yoksun olsa ya da yaşamını feda etse— canını verme eyleminde bile kendini göstermekten asla vazgeçmez ve böylece evrenin şaşkın bakışı altında ün oluvermiş bir varlığı elde eder. Bu bakış içinden ona her şey yüz katıyla geri verilir.

Corneille'de eylem her zaman bir egemenliğin kurucusudur: kahraman, prens yaratılışın ve hükmetme hakkına lâyık olduğunu kanıtlar. Onun için görünmek, büyüklüğünü göstermektir; görülmek, gerçek efendi olarak tanınmaktır. Corneille'in trajedileri hemen hemen bu göz kamaştırıcı "tanıma" ânıyla biter. Burada, bireyin gururlu amaçlarının, varlığı ve mutluluğu, prensin şanlı büyüklüğüne bağlı olan topluluğun çıkarlarıyla uyduğu görülür.

Böylece Corneille göz kamaştırıcı görünüm, tüm alırı bereket versin, ışıkla doldurulmuş görünüm şairidir. Aldatıcı olmaktan uzak olan bu kamaşma, hayran olunacak varlıkların gerçek değerini ve özünü onaylar. Kamaşan göz, katlanılabilecek ışığın son sınırında, aşılmamış bir büyüklüğün tanığıdır. Bunun ötesinde, kamaşma bir sıkıntı olurdu, ama Corneille öteye gitmez. Tümüyle kavranabilir bir apaçıklığı egemenleştirir; kendini gösteren kahraman ve ona takılıp kalmış bakış, ikisi de belediklerini elde etmişlerdir. Görme birbirinden hoşnuttur ve çok geçmeden artık birbirlerinden ayrı varolamazlar: Kamaştırıcı varlık ile kamaşan bakışın neredeyse aşıkçasına biraraya gelerek oluşturduğu çift. Kahramanın içten gelen enerjisi, kendisine yönelen ve kendilerini ona adayın hayran bakışların enerjisiyle yani bir dış güçle artar: Corneille'de olay bu iki gücün birleştiği yerde gerçekleşir. Zaten kahraman, kendini gösterdiği gibi, ne eksik ne fazla, aynen görüldüğünü bilir. Kendisine yönelik bakışlar onu, kendi varlığı içinde tümüyle onaylar, benimser ve yüreklendirir. Başkalarının öznelliği, görüntüsü gerçeği çıkmaza sokmaz: Yanlış anlaşılmalr

* Doç. Dr.; Uludağ Üniv. Yabancı Diller Bölüm Başkanlığı Fransızca Okutmanı.

her zaman yok edilir. Görüntü, kahraman ben'e, başkalarınınca görülmeseydi yoksun kalacağı onayı getirir. Zira ben, ancak g ö r ü n e n olduğunda eksiksiz vardır. Ve eğer durmadan evreni tanık alıyorsa, bu, ancak tanık önüne çıkar ya da görünürse kendi bilincine sahip olabileceği içindir.

Racine'de bakışın önemi daha az değildir, ama değeri ve anlamı tamamen başkadır. Bu, yoğun ama eksik ve amacının gizlenmesini engelleyemeyen bir bakıştır. Racine için, görme eylemi mutsuzluğun uğrağıdır hep. Corneille dünyasında, kamaşan bakış trajik'in ötesine geçiyordu: Corneille kahramanı, dünyanın hayranlığını kendi üzerinde topladığı anda trajik ızdırabı çoktan aşmıştır, mert rakipleri ya da uyuğundakiler tanımışlardır onu. Racine'de tersine, bakış, hınç ve hoşnutsuzluğu ele verir. Görmek, dokunaklı bir eylemdir ve gözdikilen varlığın eksik bir haczi altındadır hep. Görülmek ün değil utanç getirir. Görüldüğü haliyle Racine kahramanını, kendi tutkulu iç tepisi içinde ne kendisi onaylayabilir, ne de rakipleri kabul edebilirler. Genellikle, kendini önceden mahkum ettiğini duyumsadığı evrensel bakıştan kaçmağa çalışır. Bununla birlikte, bu bakışa katlanmağa razı olacak, ona tam bir açıklık içinde görünmeyi başaramayacaktır. Racine'in söylemi ne denli açık olursa olsun, görülmek istemeyen, karanlıkta kalan, bulgulanacak ruhsal bir zemin bırakır her zaman. Racine'de görülenin ardında yarım yamalak görülen ve daha ötesinde, hiç bir şey görmeden, gerçeği yalnızca önseziyle kavradığımız şey vardır. Racine kişilerinin bizde uyandırdığı gerçek izlenimi yaratan öğelerden biri bu karanlık perspektifidir. Bunlar "derin" dirler. Ve bunların derinliği iyice görünebilir ve sağlam olmayışlarına bağlıdır. Bu, bir aşırılık ve bir eksikliğin tam bir bütünü olarak adlandırabileceğimiz bir şeyden ileri gelmektedir, o kişiler bu bütün sayesinde yazgılarını en canlı ışık içinde bize tamamen sergileyerek gizlenirler bakışlarımızdan.

Fransız klasik tiyatrosunda, özellikle de Racine'de jestler kaybolma eğilimindedir. Bunun dilin yararına olduğuna söylediler. Bakışın yararına diye eklemeli. Evet, kişiler sahnede ne kucaklaşır ne de dövüşürler, buna karşılık birbirlerini görürler. Racine'de sahneler g ö r ü ş m e lerdir. Kişiler konuşur ve bakışır. Ama karşılıklı bakışlar, kucaklama ya da yaralama değerindedir. Bunlar öbür hareketlerin söylediği her şeyi, üstelik öteye taşıma, daha derine işleme, daha canlı uyarma ayrıcalığıyla söylerler: Ruhları bulandırır.

Böylece estetik bir zorlama, trajik ifade aracı olur. Dilden sanatsal bir söylem çıkaran biçem arzusu, aynı anda tüm hareket ve işaretle anlatım bakış düzeyine yükseltir. Bu, konuşulan sözü arındıran ve bedenün tüm önemli gücünü yalnızca gözlerin dilinde yoğunlaştıran aynı "yüceleştirme", aynı başkalaştırmanın sonucudur.

Görme eylemi, biçem arzusunun engellediği tüm hareketleri eleştirir onda. Bu hareketleri simgesel olarak sunar, bunların tüm gerilim ve tüm niyetlerini kendisinde barındırır. Buradaki incelik ve görgü, çağının gereklerine uyan ifadesel eylemin "ruhlaştırılması"dır elbette: Böylece tutkular, bedenün aşırı varlığı olmaksızın, namusluca ve yöntemle ifade edilebilirler. Hançerin saplandığı âna değin, kişiler birbirlerine asla doğrudan meydan okumazlar. Hemen hemen çıplak olan tiyatro sahnesi uzama bırakılmıştır: bu kapalı bir uzamdır ve kurbanlar, belki biriki barok aşırılığıyla, görkem ve büyüklüğe uygun bir kaç gösterge taşıyan şu dekorun (kemer altları, sıra sütunlar, duvar kaplamalarının) peşin tutsaklarıdır. Ama bu sınırlar arasında araya hiç bir şey koymadan, bir boşluk oluşturulmuştur ve bu boşluk, sa-

dece bakışlar geçsin diye yaratılmış gibidir. O ândan itibaren kişileri ayıran mesafe, karşılık olarak tüm bakış oluveren ve aşkın ve kinin gözlerindeki yansımalarından ruh-lara ulaşan bir zalimlik uygulamasını olasılaştırır. Zira —mesafeye karşın ve de mesa-fe sayesinde— bakışla bir b a ğ l a n t ı vardır. Ve eğer bakış oluveren bedensel ha-reketlerin ruhsallaştırılması düşüncesini bir ân benimsersek, bakışın kendi yerine geçmelerine aldırmadığı tüm dokunaklı anlamlarla, tüm bedensel değerlerle yükle-nen ve ağırlaşan bakışın "maddeleşmesi" ters düşüncesini kabul etmemiz gerekir. Racine bakışının bu tensel ağırlığı şu ünlü dizede hayran edici biçimde ifade edil-miştir:

Gizli bir ateşle yüklü gözleriniz ağırlaşıyor.

Bu, artık tanıyan, aydınlık bir bakış değil, gözdiken ve acı çeken bir bakıştır. Bizim için Racine bakışı, önce dokunaklı hareketin bedensizleşmesini gösteriyordu; bakışı ağırlaştırılan tensel bir sıkıntı, karşıtlamı (paradoxe'u) hemen ortadan kaldırır. Dokunaklı parlaklık, tutkusal sıkıntı: Karşıtlar burada birlikte vardır ve şiir, anlam belirsizliğinden, saf ve saf-olmayanın karışımından yararlanır. Racine'in metinleri soruşturulursa ve Leo Spitzer'in giriştiği deyişbilim çözümlemesi yeniden ele alınır-sa, çok sık kullanılan görmek fiilinin, zaman zaman bilmek, tanımak anlamına geldi-ği ve o zaman, tanrı ve insan gerçeklerinin —zaten genellikle değişken zihinsel bir görünüşünü içerdiği anlaşılır. Ama bazan, görmek, şu tutkulu g ö r ü ş'e bağlı bir cezalandırma ya da bir kötülük öncesinde ve yakın mutsuzluk takımağında, arzula-nan yaratığın varlığıyla, doymazcasına, aşıkçasına beslenen bir gözdikme eylemini, denetimsiz duygusal bir atılımı anlatır. Racine'de görmek fiili, bulanıklık ve berrak-lık arasındaki, bilme ve yanılma arasındaki anlamsal gidip gelmeyi içerir. Bu, bir çe-şit derin değiş tokuşun sonucudur: görmenin ussal eylemi ağırlaşmış, usdışı güçlerin ileticisi olurken, siddet hafifler ve bakış olur.

Elbette, görme eylemi Racine metninin b ü y ü süne katılır. Her zamanki gibi yalnızca sözlü müzik hasabına çalışan şu büyüye. Tek heceli kısalığı içinde kendisi zor görülen görmek¹ sözcüğü, okurun gözünü, bakışların tek değiş-tokuşunun ses-sizce birleştirdiği kişilerin asıl bağlantısının ortasına götürür. Böylece kendisini an-dıran sözlü yapıların ötesinde, yalnızca görüşle ve görüş için varolan bir arka-bölge, özel bir alan, sahne üzerinde değil de söylem gerisinde kurulur. Bunca Racine anlatı ve sergilerinin akla şettirdiği geçmiste, bakışın dramı, sözcüklerle ifade edilmiş dram-dan önce gelmiştir; kişiler birbirlerini görmüşler, sonra ya birbirlerini sevmişler ya da birbirlerinden nefret etmişlerdir, sonunda aşklarını ya da kinlerini söylemek için konuşmuşlardır. Ama o zaman bile söyledikleri hep bakışla ilgilidir: "yeniden gö-rüşmek" için yanıp tutuşurlar, belki de artık asla birbirlerini "görme"meğe tutsak edilmişlerdir, "kendi gözlerine" yapılan haksızlığa katlanamazlar. O zaman, söz sa-dece bakışın niyetlerine eşlik etmek ve bu niyetleri uzatmak için varmış gibi görü-nür. Söz, ilk bakışın sessizliği ile son bakışların sessizliği arasında aracı görevindedir. Racine şarkısının makamdan makama geçişleri bu aralarda gelişir. Yaratık yalnızca kendini görmeğe götüren ya da görmeden yoksun eden eylem içindeyken şarkı söy-ler. (Bu eylem yalnızca uzamda yer almaz, zaman boyutuna da dalar. Yeniden görür ve önceden sezer. Astyanax'ta Andromaque, Hector'u yeniden görür; tüm geçmiş

1 Fransızcada görmek = voir, tek heceli bir sözcüktür. (ÇN)

yeniden şimdi olur. Athalie'nin gözlerinden, geçmişini —Jezabel'in ölümü— ve gelecekteki kendi ölümünü aynı anda gördüğü düş bir türlü gitmek bilmez). Bu durumda bir bakış gücü, dizenin içinde sürekli gerili kalır ve bu güç, dilden yola çıkarak bir ufuk çizgisi yaratır ki söz bu çizgi içinde yok olur. Ama aynı zamanda sözün zaferi buradadır işte, zira kendisini hesaba katmıyor görüneni var etmesini bilmiştir: Bir sessizlik, bir uzam, sessizlik ve uzam içinden insan varlıklarını bağlayan duygusal güç çizgileri.

Bununla birlikte Racine şiirinden daha az imgelisi yoktur. Bakış hiç nesnelere yönelmez; ne renklerle ne de biçimlerle oyalanır. Dünyayı kullanmaz, doğayı soruşturması isteksizdir: Yalnızca başkalarının bakışını arar. Nesnelere aldırmaış sırf soruşturduğu bilinç-bakış'a fazla yöneldiği içindir, zihni yalnızca birini etkilemekle ve aradığı gözlerin kendisine bakıp bakmadığını ya da kendisini tanıyıp tanımadığını bilmekle uğraşır. Öyleyse görülür ayrıntının hiç bir tanımını beklememek gerek: buradaki, herşeyden önce, kişilerin ruhuna ve varlığına dokunmak için biraz daha sabırlı bir görme olgusu olacaktır. Racine'de görme eylemi, her zaman bireşimsel olarak bütün bir varlığı, bir özü hedefler. Bir yüzün çekici yanlarını, görünümelerini ayrıntılamaya zamanı değildir artık: Bakış, maddesel olmayan bir av peşinde, bunları çoktan aşmıştır.

Bu durumda hiç imge yoktur ya da çok az vardır. Yalnızca varlıkların özünü görebilen bakış, yalnızca dünyanın özünü görmek ister. Çok sitleze edilmiş bazı biçimler —atlar, ormanlar, kıyılar, yelkenliler— çizilmiştir. Ama dünyanın görsel özü daha da yalındır: Basit gece-gündüz, karanlık-aydınlık ikilisi. Fazladan katılan etik simgenin hemen insanlaştırdığı evrensel gerçeğin yer aldığı neredeyse soyut bir ikilik. Derin bir gece yalnızca korkunçluğu içerebilir (Athalie'nin rüyası), oysa tertemizlik yasal olarak gündüze aittir (Phèdre'in son sözleri). Burada etik simge, bakışın evrensel bir boyutu olarak görünür: aydınlık ve karanlık, görmeye olanak tanıyan ya da tanımayan koşullar değildir yalnızca, aşkın-bir -bakışın ve aşkın-bir-körlüğün ta kendileridirler. Sonunda bunlar bakılmış şeyler değildir artık, görme ile yüküldürler. Gün, yalnızca görünebilir yapan değil, mutlak Bakış'tır da. Phèdre, kendisini cezalandırmak için yadınlatan Güneşin ve günün karşısında utanç duyar. Kendisinin geceye ait olduğunu bilir, yani cehennemsel dünyanın kaynağı olan gecesel bir bakış alanında tutsak olduğunu.

Uzès'te yazıldığı anlaşılan bir gençlik mektubundan şunları okuyoruz: "Tanıdığım bir adamın yaptığı şenlik fişeğini görmeğe gitmiştim... Hemen yakın çevremde, fişeklerin ışığında, kendinizi savunmak için benim kadar güç durumda kalacağınız yüzler vardı". Gece içinde, alevlerin ışığında görünen yüzler: bu, Racine düşünün gözde konusu gibi görünüyor burada. Uzès mektubu, Racine için bir arketip-durumu olarak kalacak olanı betimliyor: Görüntüsü bir gece zemini üzerinde aydınlanan bir varlığa ilk bakış... Bu mektubu okumayı sürdürdüğümüzde ikinci bir örneksel öge bulmaktayız: Anlatının tonu ne denli neşeli olursa olsun, bu seyirin cezalandırıldığı bir gerçektir. Yasakla karşılaşmıştır, günah burada yazılıdır. Sıkıntı ya da en azından güvensizlik ona eşlik eder sanki: "Ama kendim için, bunu düşünmekten kaçınmıyordum; onlara güvenlikle bile bakamıyordum; o papaz meclisinin kahkahayla gülmeyi hiç sevmeyen, saygıdeğer bir papazının eşliğindeydim..." Bütün sahne, Racine'in bakışlarını gözleyen din adamının kınayıcı bakışı altında geçer. Racine

"Güvenlik içinde" bile bir göz atamaz. Kendisine saygısızca bakan buyurucu bakış, onu göz koyduğu kadınlardan ayırır, görme zevkini tam anlamıyla alır elinden ve ona yalnızca bakmaya cesaret edebilmenin utancını bırakır. Racine'in trajedilerinde bakılmış bakış izleğini çok sabit biçimde yakalarız. Bir üçüncü kişinin yakın ya da uzaktaki gözlerinin egemenliğine tutulmadan bir bakış alış-verişinin olması nadirdir. Racine, trajedilerinden birini İstanbul sarayında geçiyorsa, bu, saray tüm bakışların öbür bakışlarca gözetlendiği bir evrenin yetkin örneği olduğu içindir:

AHMET

... çılgın sultanın

Gözü başka şey görmüyor artık.

OSMAN

Ama, aralarına sanki aşılmaz kaleler koyan

Bunca kıskanç bakış yanıltılabilir mi?

Uzês mektubu elbette, Racine yaşam öyküsünün temel bir olayına tanıklık edemez. Bununla birlikte şu var: şair sanki bu durumu sürekli hatırlıyor. Her şey sanki şu an ona, tüm gerçekliğiyle hayalinin en gizli bölgelerinin ana izleğini, kişisel bir söylenceyi yeniden tanıttırmış gibi geçer. Racine'in şu şenlik fişeğinin ışığında, gecesel bakışın utancı ve baştan çıkarıcılığıyla karşılaşması zorunlu değildi: O bunu uydurabilirdi de. Ve şenlik fişeğini, trajik alevlenme biçimine sokabilecek yetenekydi...

Çok örnek var: Andromaque, büyük, Truva yangınının ışığında "göz yaşlarıyla ıslanmış gözlerini göğe kaldıran" "Junie'yi ilk kez görür. Başka bir alevli gece" de, Bérénice, bütün bakışların Titus'e yöneldiğini görür. Bu bakışlar Titus'a yabancı bir kraliçeyle evlenmesinin yasak olduğunu öğretecektir. Bu gecesel bakışlardan her birinin, sunulan eylemin başlangıcından öncesinde yer alan bir ilk olay değeri vardır. Bu, yazgının doğduğu ilk andır. Racine kişileri bunu bilir: Her şey gecedeki karşılaşmayla başlamıştır. Yazgılarını belirleyen şey, bu gözleri görmüş olmaları ve kendilerini onların hayalinden ayırmamalarıdır.

Kuşkusuz, aşkı konu alan retorik geleneği, tutkunun, tek bir göz atıştan ve ilk göz atıştan doğmasını ister. Aşık olmak, bir bakışın tutsağı olmaktır. Ve bu ülkü, Racine'de sürer. Ama onda bakışın büyüğü ne kadar da ağırlaşır: Onu gecede ortaya çıkarmak, onu meşalelerle aydınlatmak, onu silah ve yangınlarla çevrelemek demek, onu uğursuz güçlere bağlamak demektir, ona yazgı yükü vermek demektir. Sahne geceye geçerse bile görme eylemi hep kutsal ya da kutsala saldıran bir şiddete sahiptir. Tapar ya da karşı çıkar. Ele geçirilmiş bir ilin ortasında, bir galibin bir tutsağı (Andromaque'a) ya da bir tutsağın (Eriphile), kanlı bir galiba bakışlarıdır bunlar: Düşmanlar arasında oluşmaması gereken bu bakışlar, vatani unutturacak ve vatanı ihanet ettirecek bir aşkın doğuşudur. Her keresinde, görmemiş olmanın daha iyi olacağını düşündüren yasak bir seyir. Saray yasasına göre Roxane, Beyazıt'ı hiç görmemeliydi; ona yalnızca baktığı için ölümü hak etmiştir. Phèdre'in tüm mutsuzluğu, Hippolyte'i gördüğü günün tarihini taşır: ilk bakış, birden, eşaldatma ve yakınlarla zina yasağını çiğniyordu:

Atına bana muhteşem düşmanımı gösterdi:

Onu gördüm, kızardım, görünce onu soldum;

Çılgına dönen ruhumdan bir sıkıntı yükseldi...

Phèdre'in bakışı kararır, Phèdre'de gece başlar:

Gözlerim görmüyordum artık, konuşmıyordum...

Böylece görme eylemi, kendi şiddetiyle üretir geceyi. Burada artık sahnenin gece dekoru içinde geçmesi gerekmez: Gece trajik kişinin içinde doğar. Ve Andromaque, Britannicus ve Bérénice'te bulduğumuz, gecedeki meşalelerin hayalini şimdi içleşmiş ve tersleşmiş olarak yeniden buluruz. Güneşli bir günde Phèdre'in tutkusu siyah bir alev gibi yanar:

Ölürken, şanımla ilgilenmek istiyordum

Ve bu kadar siyah bir alevi gündüzden gizlemek.

Günün karşısındaki bu karanlık şey, bu karanlık alev, yunancada parlayan anlamına gelen ve yine de Güneş ırkına ait olan Phèdre'in ta kendisidir. Gece, arındırıcı ve öldürücü güne meydan okumuş olmak için, Athalie'nin görüşünün yakasını bırakmadığı gibi Phèdre'in bakışının yakasını da bırakmaz.

Racine bakışı, mutsuz bir doymazlıktır. Hoşnutluk hep ondan yüz çevirmişti; o doymamış kalmıştır. Racine'in eskilere ait olan şu derin eğretilmeyi yeniden ele alması boşuna değildir: "bu denli değerli bir görünüşten bıkmak". Ama doyum olanaksızdır. Gözleri gözleri arar. Beklenen cevabı aldıklarında bile bir şey eksik kalır. Yine bakmak, şu aldatıcı otlağa yeniden dönmek, asla elde edilemeyen bir mutluluğu izlemek gerek. Aşıkların birbirlerini görmeleri ve durmadan yeniden görüşmeleri gerek. İşte y i n e l e m e nin köleliğine bağlanmış olanlar: sonsuz yeniden başlama, kırılabilir çifte güven. Bunların mutluluğunda, bitmez tükenmez can çekişme'den bir şeyler vardır. Tutkuya bitkin bir yorgunlukla boyun eğmeler ve bu, arzulu bakışın ağır yorgunluğu, aşkın yeni bir silahı oluverir.

Demin, Racine'de görme eyleminin derin ve tek bir özü hedef aldığını söylüyorduk. Ama bu arada, arzulanmış, hedef alınmış, yarım yamalak görülmüş bu özün hiç ulaşamadığını ve hiç elde edilemediğini eklemek gerek. Arzunun pek tutkuluca katılmak istediği şey —başkalarının bakışının derinliği— her türlü yakalayıştan kaçar: arzu ganimetine doğru akar, orada yalnızca inatlastıkça ağırlaştırdığı acıyı —kendi acısını— bulur; o zaman yıkıcı kudurganlık oluverir. O an bulguladığı, kendi kaçıcı derinliğinin ta kendisidir, bütün iç dayanağın yokluğudur, yanılmazdır. Kahraman, nasıl başkalarını onlara ulaşmadan görüyorsa, aynı şekilde kendisini de kendine ulaşmadan görmektedir. Kendinin allak bullak olduğunu bilir ama bunun ötesinde hiç bir şey bulgulayamaz. Kendine karşılık verilince bakış uyuşukluk oluverir: "Ne görüyorum?" Açıkca cevapsız kalacak bir soru. Bu, kahramanın en şiddetli deneyim karşısında bırakıldığı, canavar gibi bir şey karşısında kaldığı andır. Ama canavar, kendini bakışa sunan seyirde değil, k a r ş ı da da değil, bakışın ta kendisindedir, uyuşukluktadır, (Phèdre'in gözlerinin geceyle dolması gibi) gözlerin, yalnızca, kendilerinden doğan ürküntüyle dolmak için açıldığı su bos sorudur. Hayalsiz ama bazan alüsinasyonlaşan ürküntü. Sayıklaması sırasında Oreste, Hermione u yeneden görür ve "korkunç bakışları"ndan korkuya kapılır: son görü bakışların görüşüdür, ve aynı bakışların karşılaşmasıyla başlayan trajik bir öyküyü sona erdirir.

Racine bakışı, kendine döndürülmüş şu soru olmadan önce, başkalarının ruhuna dalmış, kaygılı bir sorudur. Racine'de kin ve aşkın genel niteliği, her ikisinin soru biçimiyle ifade edilmesidir. Buna inanmak için bu tiyatronun büyük sahnelerinden bir kaçını yeniden okumak yeterlidir. Orada kişiler, durmadan, aralarında

birbirlerine soru sorarak meydan okurlar: onların birbirlerini arama ve yararlama (yaralamak için arama) biçimleri böyledir. Sık sık sorular kesişir: yeni bir soru cevap yerini tutar. Kışkırtma üstüne kışkırtma. Ünlü Racine zalimliği, en beğendiği silahını soruda bulur. Kişiler birbirlerini tam anlamıyla işkenceye sokarlar. (yazar burada fransızcadaki "question" sözcüğünün soru ve işkence anlamlarından yararlanıyor. ÇN). (D a v a c ı l a r daki Dandin'in gözlerinde çekiciliği de olan işkence: "Hiç işkence edildiğini görmediniz mi?". Buna Isabelle'in cevabı: "A! Beyefendi, mutsuzların acı çekişleri seyredilebilir mi?". Ve Dandin: "Elbette, bu her zaman biriki saat alır").

Soru-bakış çift niyetle canlanır: Gerçeği yakalamak ister, ve aynı anda aşıkçasına sahip olmak ister. Bu iki niyet tek bir eyleme dönüşür: Acıtmak. Göz dikilen varlığın gözlerinden yaşlar akıtmak, hem tanımanın hem de sahip oluşun ganimetidir. İnatla gizlenmiş olan şey, yakalanabilir olmuş gibidir. Göz yaşları acının apaçık itirafıdır: eğer kurban aşka teslim olmazsa, en azından acıya teslim olur. Ve celtlatışveren aşık, artık kendinden kaçamayan ve artık kendisini bilmezden gelemecek bir bakış üzerinde etkili olmaktan zevk alır. Akmasına neden olduğu göz yaşları, sonunda, sevdiğinin gözünde varolduğunun bir kanıtı olacaktır kendisi için. Demek kendisinde eksik olan bir güveni elde eder: ama bu eskisinden daha fazla reddedildiğini belirten bir güvendir aynı zamanda. Zira, Racine'de soru-bakış'ın yazgısı böyledir: varlıkları ele geçirmeğe çalışır, göz yaşlarının tâ pınarına nüfus eder; ama göz koyduğu bakış üzerindeki zaptını ne denli sıkıştırırsa o denli ters tepki görür. Aradığı tanımaya ulaşır, ama bu, ayrılmış olma, dışarı atılmış olma ve acı bir yalnızlığa itilmiş olma ıstırabının belirginleştiği hoşgörüsüz bir tanımadır. O zaman en keskin ıstırap cellat içindir. Junie, "yaşlarla ıslanmış gözlerini göğe kaldırdığında" Neron'un acısı, kurbanından daha az değildir. Onu ağlatmıştır ama Junie'nin bakışı göğe çevrilmiştir. Can yakıcı, kendi gücünü ve bunun yararsızlığını bilir; yaşlı gözler, yaralanan olmaktan çok yaralayıcıdır ve işkence Neron'un üzerine çevrilir. Kınama yüklü bu bakış Neron'u suçlu bulunca, Neron giderek daha da kötülüğe kapılıp şiddetini öldürücüleştirinceye dek ağırlaştırmaktan başka yapacak bir şey bulamaz. Aşk, dışarının suçlu bulunduğu bir yazgıya öfkelendikçe, canavar, bu adamda doğar ve büyür. Zira kurbanın bakışında kötülüğe kışkırtma vardır: zalimliğe sınırsız bir meydan okuma. Kendisi de bir zalimlik yarışı içine giren bir meydan okuma. Burada can yakıcıyı daha suçlu yapma, acısını azdırma, onu uca itmenin gizli sevinci bulunur. Bu durumda Neron'un, buradan umduğu cevabı kendisinden giderek artan biçimde gizleyecek daha kötü şiddetlere varması gerekecektir. Gözü yaşlı Junie'nin hayali onu uykusuzluğa varıncaya değin rahatsız edince, bu bakışın ölümünü izleyecek ve sahip olmadığı bu parıltının üstesinden gelmekle güçlenecektir. Katil rontgenci Neron'un, Junie ile Britannicus'ün buluşmalarını gözetlemek için saklandığı ünlü sahnenin anlamı budur:

Hanfendi, onu gördüğünüzde, sizi gördüğümü düşünün.

Her zaman taşkın bakışın konumuna ait olan sadizmi, hiç bir yerde Racine'deki gibi göremezsiniz. Neron gizli olarak gözlediğinden, Junie'nin gözleri artık Britannicus'e hiç bir şey söyleyemeyecektir. Junie ve Britannicus'ün aşklarının yaşadığı gözlerin alış-verişine Neron, tek bakışıyla son verir. Neron ıstırabın kırımından yararlanır. Işıkları Neron'un saklandığı yerde odaklanan şu garip ışık kırımından. Gizlenen rontgenci, kıskandığı kimselerin mutluluğunu kendi seçeneğine alır

ve bu mutluluğu umutsuzluğa dönüştürür. Ama umutsuzluk ona geri gönderilir ve sırası gelince de onu yakalar. Kışkırttığı mutsuzluk ne denli açık olursa, Neron için, sevilmeceği gerçeği o denli büyük olacaktır. Bu kırıntı ışıkların bir araya geldiği noktada, kurbanların hiçleşmiş bakışını geçtikten sonra, acı dolar taşar ve gelip rontgencinin keyfini kaçıtır.

Taşkın bakış, boşuna zalimce etkili olmaktadır, onun zalimliği yenilginin habercisidir. Göz diktiği asıl içe yaşanamıyacaktır. Akmasına neden olduğu göz yaşlarının kıvılcımı, zalimliğini genişlemiş olarak geri gönderir ona. Bundan böyle, sahip olmak istediği öbür bilinci tanıdığından fazla kendi öz sınırını, yazgısının kendisine aşmayı yasakladığı ve ölmek ya da öldürmekle bile zorlayamayacağı noktayı tanır.

Bu andan itibaren, Racine varlığının iki temel durumunun (bakmak ve bakılmak) anlamını daha iyi belirleyebiliriz. Görme eylemi temel bir bozgunu kapsar; varlık burada karanlık bir reddedilişle karşılaşır, burada güçsüzlüğünü bulgular. Bakış, ışıktan yoksun olduğu için değil de, Corneille'de olup bitenin aksine ışık, etkili eyleme ve kesin isteğe asla dönüşmediği için, Racine bakışı, gerçeği bulgulamamama noktasında körleşmez. Ama körleşmemiş olmak, onun için, en kötü bir koşuldur: bakışın bulguladığı tüm gerçekler uğursuzdur, kışkırttığı tüm itirafların —ne kadar da zor elde edilmişlirdir— öldürücü sonuçları olacaktır. Racine kişileri, bizzat kendi şiddetlerinde, çaresiz bir zayıflığı tanımak için yeterince açıktırlar. Ellerinde olmadan sürüklendiklerini bilirler ama, yitmelerini önlemek için hiç bir şey yapamazlar. Üstesinden gelinemez bir sıkıntıya açıldığına göre tanınmanın açıklığı boşunadır. Sapmaya son vermeyen, aksine artıran içe işleyici görme. Bulgulanmış gerçek, hiç bir durumda kurtarıcı değildir: Eriphile "gözlerim var benim" diye açıklar; kendi kimliğini tanıdığında ölüme tutsak olduğunu bilecek ve bir öfke anında öldürecektir. Racine trajedilerinde durmadan yinelenen bu veriyi doğrulamak için daha iyi örnek olamaz: eğer yanılısana, eğer körleşme aşılabiliyorsa, bu, öldürücü bir gerçeği benimsetmek içindir. Böylece trajik sıkıntının artması tanınmanın ilerlemesiyle rastlaşır.

Elde etmeye dayalı bütün şiddet içinde görme eylemi, zayıflık ve zayıflığın bilinci ile birlikte vardır. Buna karşılık, görülmüş olmak, aşağı yukarı aynı anda, diğerlerinin gözlerinde kendinin suçlu olduğunu bulgulamaktır. Racine kişinin beklediği, okşayıcı bakış, aşklı tath yakalayıştır; aslında bulguladığıysa kendi suçluluğudur. Bakılmış olma mutluluğu yerine, hata içinde görülmüş olma mutsuzluğu. Neron ve Pyrrhus gibi, cellada dönüşmesi, yalnızca yakalanmazı yakalamak için değil, arzu eden tüm bakışta, önceden bir karşı gelme, bir yasağı çiğneme başlangıcı, bir cinayetin başlangıcı olduğu içindir de. Öbür bakışla karşılaştığı anda bile bunu bilir ve o andan itibaren artık hatadan kaçınmaz; tam olarak suçluluğuna çakılır.

Sanki yine suçluluğu vurgulamak için Racine, kişilere daha yüksekte ya da daha uzaktan ulaşan —son bir ısrarı— taşkın öbür bakışı işe karıştırır. Şiirin içine serpiştirilmiş birkaç değinmece yeterlidir: bütün Yunanistan gözlerini, elçisi Oreste'e ve kral Pyrrhus (Andromaque)'a çevrilmiştir. Roma, Titus (Berenice)'ün aşklarını gözler; Phedre, Güneş tarafından görüldüğünü bilir; ve dinsel oyunlar Tanrının gözü önünde olup biter. Her keresinde, kişilerin suçluluğu bu tanığın, daha da iyisi, bu aşkın-Yargıcın bakışı altında oluşur. İnsan-kahramanlar arasında gerçekleşen tüm bakışlar, tutsak eden, kınayan acımasız bir göz tarafından gözlenmektedir. Tutkularını doyurmakla uğraşanların hepsi, kendilerini topluluğa ait olmaktan, Güneşten,

Tanrıdan kaçırabileceklerini sanmışlardır; hepsi itham edici bakışı atlatmayı denemişlerdir. Ama hepsi, az ya da çok kısa arayla ona yakalanmışlardır. Racine tiyatrosunun gelişimini çözümlenmeye girişen biri için, daha sonraki oyunlarda, itham edici, taşkın bakışın, genel bir kişi (halk, ulus) olduktan sonra nasıl dinsel bir değer (egemen olan ve trajik olanı yukarıdan yöneten üst-trajik ve mutlak güçler, Güneş, Tanrı) kazandığı üzerinde düşünmeğe değer: Tanrısal bakışın yorumcusu (Calchas, Joad) olmak için seçilmediğinde, Racine kişinin Yargıç öfkesine acımasızca sunulduğu bir gerçektir. Bu öfke bazan bir ölüm yargısı getirir ama, genellikle yalnızca hatayı kurar ve insanı kendi tuzağında bekler.

Zayıflık ve hata: Racine'in bakılanın durumuna ve bakanın eylemine bağladığı, neredeyse karışık ama sürekli rastladığımız anlamlar bunlardır. Zayıflık göstermeyen tek bakış —aşkın-Yargıcınki-trajik evrenin ötesinde ya da berisinde kendi kaynağına sahiptir. İnsanın kendisi, trajik evrenden hiç çıkmaz yani zayıflık ve hatadan. Başka yerden hiç bir yardım gelmez. Yargıcın taşkın bakışının kendi üzerine düştüğünü hissederse bu, iyileşmesi için değil de çektiği acının artması içindir. Ne gözleri açık olan, ne de görüldüğünü bilen için asla barış yoktur.

Bakışın —zayıflığının ve hatasının— bu şiiri, kuşkusuz jansenist düşünce ile yunan trajedisinin buluşmasından doğmuştur. Racine'in hayalinden doğmuş olan bakışın şiiri kendisine uygun düşen bir ülküyü Euripide ve Port-Royal bulur hiç değilse. Buradan, hatanın hristiyan trajiği, yanlışın antik trajiğine eklenir; ve Euripide tiyatrosunun can yakıcı tanrısı, burada, insanın kendini her baktığında günahkâr hissettiği Tanrı'yla karışır.

Ama tiyatroyuz, Tanrının Mahkemesinde değil. —Şair ve seyirciler Yargıcın taşkın bakışını kaptıklarına, kendilerinin de sırası gelince egemen ve yargılayıcı olduklarını ileri sürdüklerine göre, varlığı bir skandal olan tiyatroya—. Bakış üzerine bakışın getirildiği bu garip görsel yapıya, şair son bir bakış oturtur: akılsız tutku üzerine akıllı bakış, acımasız yazgı üzerine acıyan bakış. En yüksek görme şiirdir. Her şey ondan çıkar ve ona döner. Ama burada silinemez bir sıkıntı ve silinemez bir huzursuzluk direnir. Seyirci için, trajik tanıma, insanın zayıf ve suçlu olduğunu bilmenin garip zevkidir. Bakışın yarısının son kanıtı: bu zevk şimdi kimsenin göremediği göz yaşlarının akmasına neden olmaktadır.