

Keyifli Okumalar Dileriz

Binlerce kategoride milyonlarca PDF e-kitap, ders kitapları, dergiler ve romanlara platformumuz üzerinden ücretsiz ulaşabilirsiniz.

RESMİ WEB SİTEMİZ

<https://rantey.org>

Yedek ve Duyuru Kanallarımız

Sitemize erişim engeli gelmesi veya adres değişikliği durumunda aşağıdaki kanallardan güncel giriş adresine erişebilirsiniz:

- Telegram: <https://t.me/birkitapbir>
- WhatsApp Kanalımız : <https://whatsapp.com/channel/0029VbDHv8uE50Us4lvMoc0Y>

Banu Kılan Paksoy

Tragedya ve Siyaset

Eski Yunan'da
Tragedyanın Siyasal Rolü



E. BANU KILAN PAKSOY / TRAGEDYA ve SİYASET
TİYATRO/KÜLTÜR DİZİSİ 103

Baskı, cilt: Yeni Güven Matb., Topkapı-İstanbul. Tel. 212. 567 69 20

Baskı: 2011

Türkiye Yayın Hakları:

©Copyright: TEM Yapım Yay. Ltd, 2011

Mitos-Boyut Yayınları

TEM Yapım Yayıncılık Ltd. Şti.

Kazancı Yokuşu 18/12, Osmanlı İşmerkezi; Taksim/Beyoğlu 34437 İst.

Tel. 212. 249 87 37-38; Faks. 212. 249 02 18

E-posta: mitosboyut@gmail.com

www.mitosboyut.net

E. BANU KILAN PAKSOY

TRAGEDYA ve SİYASET

ESKİ YUNAN'DA
TRAGEDYANIN SİYASAL ROLÜ

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ	7
BÖLÜM I	
TRAGEDYANIN DOĞUŞU, 13	
1- Eski Yunan'da Drama'nın Toplumsal Kökleri	14
2- Trajik-Olan'ın Özellikleri	25
3- Aristoteles'in Tragedya Kuramı	31
4. I. Bölüm Dipnotları	39
5. I. Bölüm'de Yararlanılan Kaynaklar	45
BÖLÜM II	
ATİNA POLİSİNDE TRAGEDYA, 47	
1- Tiranlık ve Dionysos	48
2- Büyük Dionysia Festivali (M.Ö.5.yy)	52
3- Siyasal Bir Mekân Olarak Tiyatro	31
3.1- "Şair"ın Eğitici Rolü ve "Aktör"ün Konumu,	69
3.2- "Koro"nun Siyasal İşlevi	79
4- II. Bölüm Dipnotları	84
5- II. Bölüm'de Yararlanılan Kaynaklar	95
BÖLÜM III	
TRAGEDYA ve SİYASAL DÜŞÜNÜŞ, 97	
1- Tragedya Şairlerinin Siyasal Düşünüşe Katkısı,	98
1.1- "Atinalılık" ve Aiskhylos	98
1.2- Sophokles'te Aristokratik ve Demokratik Eğilimler	116
1.3- Euripides ve Atina Demokrasisi	136
2- Tragedya Şairleri Görüşleri İçin Yararlanılan Oyunlar	155
3- Tragedyanın İdeolojik ve Siyasal Boyutları Üzerine	156
3- Demokrasinin Sonu ve Tragedyanın Çöküşü	170
3.1- Platon Neye Karşı?	171
4- III. Bölüm'de Yararlanılan Kaynaklar	184
SONUÇ,	187
Tragedyanın Sonu, Komaedyaların Yükselişi	189
Kaynakça	195
III. Bölüm'e ait Dipnotlar	201
YAZARIN BİYOGRAFİSİ	221

Annem Vacide Öksüzcü'ye...

Assos'taki deniz kayalıklarından başlayan
ve uzaklarda bir armut ağacına uzanan
o güzel öykümüze...
Sevgiyle...

ÖNSÖZ

Siyasetin beşiği olarak kabul edilen Eski Yunan, belki de siyasal düşünce tarihi içinde üzerinde en fazla söz söylenmiş dönemdir. Gene de kimi yönleriyle bilinmezliğini ve ilginçliğini korurken, hemen hemen her çağda üzerinde yeniden düşünülüp tartışılan bir dönemi oluşturmaktadır. Tarih içerisinde değişen kavramsal anlamlarıyla beraber, devlet – birey ilişkisi, özel alan – kamusal alan ikilemi, siyasal rejimler, siyasal iletişim ve yurttaş etiği gibi siyaset felsefesine temel oluşturan konularda ilk göndermeler kuşkusuz Eski Yunan’a yapılmaktadır. Ele alınan çalışmada, tragedya şairlerinden esinlenilerek, bu tartışma alanlarına tiyatro sanatının da katılması hedeflenmiştir. Çünkü Eski Yunan’da siyasal düşünceyi felsefeden soyutlamak nasıl olası değilse, felsefe ile yakın bir kan bağı bulunan tiyatro sanatını, özellikle de onun pek özel bir biçimi olan *tragedya*’yı (*tragoidia*) Eski Yunan siyasal yaşamından ayrı olarak düşünmek olası değildir.

Genel bir ifade ile belirtmek gerekirse, böyle bir çalışma yapmaktaki amacım, (M.Ö.) 6. ve (M.Ö.) 5. yüzyıllarda tragedyanın, Atina polisinde (kent-devletinde) üstlenmiş olduğu siyasal rolü ortaya koyabilmektir. Eski Yunan hakkında Herodotos, Thukydides gibi tarihçilerden ve kimi siyasal düşünürlerden öğrendiklerimiz bir yana, bugüne dek gelebilmiş tragedya şairlerinin, yaşadıkları dönemin siyasal ve toplumsal gelişmelerine ışık tutabildiklerini, yorumlamaya çalıştığım tragedya eserleri ile göstermek istedim. Bunu yaparken tarihsel bir perspektiften yaklaştığım tragedyaya, toplumsal çatışmaların yansıtıldığı çok boyutlu bir ayna olarak baktım ve tragedyanın bir dram türü olarak gelişimi ile tarihteki ilk örneğini Atina’da gördüğümüz demokrasi (*demokratia*) rejiminin evreleri (doğuş, gelişme, çöküş) arasında nasıl bir ilişki olduğunu göstermeyi hedefledim.

Tragedya, Atina’da demokrasi ile doğmuş, henüz kuramsal anlamda siyaset felsefesinin gelişmediği bir dönemde, kendine öz-

gü anlatım ve eleştiri biçimiyle siyasal ve toplumsal değerlerin yurttaşlarca sorgulanmasında önemli bir rol oynamış, yurttaşların doğrudan yönetime katıldıkları Atina demokrasisi ve onun dayandığı idealler çökmek üzereyken de sahip olduğu siyasal ve ideolojik işlevi yitirmiştir.

“Yurt sevgisi, kahramanlık, yasal adalet, toplumun ortak iyisinin kişisel çıkarlara üstünlüğü” gibi ideallerin çıkmaza sürüklen- diği evre, daha önce fazla değer verilmeyen komedyanın yüksel- me evresidir (M.Ö. 4. yy). Önceleri siyasal taşlamayı başlıca hede- fi haline getiren komedya (Eski Komediya), var olan düzenin eleş- tirilmesinde belli bir rol oynasa da, bir sonraki aşamada (Yeni Ko- medyanın yükselişi ile) siyasal işlevini tümünden yitirerek, salt hoş vakit geçirtmeyi amaçlayan, üstelik artık çok daha kalabalık kitle- lere seslenen bir dram türü haline gelmiştir. Eleştirel ve siyasal iş- levini yitiren tiyatro sanatı, Atina’da ticaret ve zanaatlarla zengin- leşen tüccar sınıfın egemen hale gelmesiyle, giderek odağını, zen- ginlerin günlük yaşantısı ve aşk gibi (bundan böyle burjuva sana- tında önemli yer tutacak olan) konulara kaydırmış; tiyatro izle- mek, günümüzde çok da yabancı olmamız gibi, seyirciler için sıradan bir eğlenceye, ya da toplumsal ve siyasal gerginlikler- den kurtulmaya yarayan bireysel bir kaçışa dönüşmüştür.

Oysa M.Ö. 5. yüzyıl süresince tragedya şairi ile seyirci (yurttaş) arasında özel bir iletişim olduğunu görürüz. Tragedya, tiyatro sı- ralarını dolduran yurttaşlara (*politai*), hem içeriği hem de sunul- duğu ortam bakımından ahlaki ve siyasal mesajlar vermekte, yurt- taş kimliğinin belirlenmesinde önemli bir rol oynamaktadır. Kabi- le toplumundan *polis* (kent-devlet) düzenine geçilmesinin ardın- dan ortaya çıkan değişimler; örneğin, tanrılarla insanlar arası iliş- kilerin dönüşümü, insan yapısı yasalarla tanışan yurttaşın yeni si- yasal kurumlar karşısındaki konumu, kadınların toplumsal statü- süne ilişkin değişiklikler, vb. mitosların yeniden yorumlanması ile tragedyada işlenmektedir. Mitolojik olan ile tarihsel ve siyasal ola- nın kaynaşması sonucu tragedya, polisteki yaşantının belli simge- lerle ifade edilen bir dramatizasyonuna dönüşmüştür.

Öte yandan, burada söz konusu olan toplumsal kurum ve rol- lerin doğrudan ve koşulsuz bir şekilde kabullenışı değildir. Eski

Yunan'da tragedya, yurttaşların, içinde yaşadıkları sistemi benimsemelerinde ideolojik bir rol oynamanın yanı sıra, var olan çatışmalı değerleri sahnede âdeta sınava çekerek, onların bu değerleri çok yönlü bir şekilde sorgulamalarını sağlamış; yurttaşlara belli bir sorumluluk bilinci aşılamıştır. Bunu da bir 'üstdille' değil, agorada, halk meclisinde (*ekklesia*) ya da mahkemelerde yurttaşlarca paylaşılan kamusal bir dil aracılığı ile gerçekleştirmiştir.

Tragedyanın sahip olduğu kamusal ve politik güç Atina polisinin sosyo-politik yapısında gizlidir. Doğrudan demokrasi ile yönetilen Atina'da olduğu denli siyasallaşmış bir topluluğa tarihteki başka hiçbir dönemde rastlanmamıştır. Modern dünyada sanat ve siyaset arasındaki organik bağ kopartılmış, ya da daha doğrusu gizlenmiştir. Daha çok 18. yüzyılın ikinci yarısından sonra gördüğümüz gibi, toplum yaşamına ayna tutan tiyatro sanatının sahip olduğu siyasal ve eleştirel, aynı zamanda da birleştirici gücü kaybetmesi, çoğu kez, mahrem olanın kutsandığı ve yaşamın rehberliğine yükseltildiği özel alan karşısında kamusal yaşamın değer yitirmesi ve insanın, içinde yaşadığı topluma yabancılaşmış edilgen bir bireye dönüşmesi ile el ele gitmiştir. "Siyasal" ve "toplumsal" mesajları olan bir tiyatro, bir grup yazar ve seyirci ile birlikte kendisini, genel (popüler) olandan "ayırarak" zorunda kalınca, (20. yy.da) "politik tiyatro" adında ayrı bir tiyatro akımı doğmuştur. Bu tarihsel gelişmeleri burada ele almak ve farklı dönem ve koşullarda filizlenen, sahne – seyirci ilişkisine ayrı anlamlar yükleyen tiyatro akımlarını bu çalışmanın kapsamına sığdırmak elbette mümkün değildir. Ancak kanımca, Eski Yunan'da tiyatronun doğuş ve gelişim sürecine, sanat – siyaset ve tiyatro – toplum ilişkisinin kimi evrensel boyutlarını yakalayabileceğimiz çarpıcı bir örnek olarak bakmak mümkündür.

Ele aldığım üç bölümde, sırasıyla, tragedyanın doğuşunu (büyüsel bir yansılama töreninden bir drama etkinliğine dönüşümünü), belli bir sanat türü haline gelişini, nasıl bir ortam içerisinde sergilendiğini ve Yunan insanına, içeriği yönünden ne tür mesajlar verdiğini aktarmaya çalıştım. Tiyatro sahnesinde yaratılan diyalog ve sorgulama biçiminin, Atina yurttaşlarına olan etik ve siyasal, aynı zamanda da sözel ve düşünsel katkılarını ise Aiskhylos'un, Sop-

hokles'in ve Euripides'in belli eserlerini yorumlayarak tartıştım.

Bu çalışmanın belki de en zorlu yanı olan tragedya metinlerini yorumlamak konusunda birkaç şey söylemem gerekirse; incelediğim tragedyalar bana, edebi olanla siyasal ve felsefi olanın daima iç içe geçtiği ve birbirine karşıt değerlerin bir arada bulunduğu çatışmalı bir evren sundu. "Trajik-olanın" özü, kaynağını, şüphesiz bu çelişki ve çokanlamlılıktan alıyordu. Şairlerin bütün eserlerine eşit derecede yer vermek olanaksız olduğu gibi, farklı yorumların her birini aktarmak da mümkün değildi. Bu nedenle, okudukları-
mın sonucunda daha çok kendi yorumumu ortaya koymaya çalışırken, tragedya eserleri içinden de, ele aldığım konu bağlamında önemli gördüklerimi seçtim.

Tragedya metinlerini tam olarak yorumlamanın ya da tek bir yoruma varmanın hâlâ olanaksız olduğunu; hatta doğası gereği, tragedyaya haksızlık olduğunu düşünüyorum. Hele hele sanat alanında çok farklı kültürel değerlere sahip olduğumuz bir yüzyılda, Eski Yunan tiyatrosuna bütünüyle o günün koşullarına inerek yaklaşmak ve sanat, felsefe ve siyasetin iç içe geçtiği halkaları yeniden yan yana getirmek gerçekten güç görünüyor. Ancak yine de, ben-merkezcilik tuzağından olabildiğince uzaklaşabilmek düşüncesiyle, salt metnin sınırları içerisinde kalmayarak, yazılanları, belli toplumsal-tarihsel süreçlerle birlikte ele almayı savunuyorum. Bu nedenle, bu çalışmada, kimi zaman tragedyanın 'tarih ötesi' yorumlarında yapıldığı gibi, bir tür en "ideal" veya en "yetkin" tragedya arayışından uzak durmaya çalıştım. Yine aynı düşünceyle, şairlerin siyasal görüşleri ile Atina demokrasisinin yükseliş ve yozlaşma dönemleri arasında bir paralellik kurmaya çalışırken, tragedyanın içinde bulunduğu koşullara göre nasıl sürekli bir değişim içerisinde olduğunu göstermek istedim.

İlk önce bir yüksek lisans tezi olarak hazırlanan bu çalışmayı yeniden gözden geçirirken, detaylı ve açıklamalı dipnotların zaman zaman metnin akıcılığını etkilediğini fark ettim. Bunları olabildiğince kısalttım, ya da değiştirdim; önemli gördüklerimi ise olduğu gibi bıraktım. Faydalandığım ve alıntılarda yer yer kendi çevirilerimi aktardığım tüm yabancı kaynakları ise, okuyucuya yararlı olur düşüncesiyle, yerli kaynaklar ile birlikte her bölümün so-

nunda belirttim.

Bu kitabı yazarken, Eski Yunan üzerine bugüne dek hiç söylenmemiş ya da düşünülmemiş bir şey ortaya koyamayacağımın farkındaydım. Ancak umarım, sanatsal olan ile siyasal olanı yan yana getirirken amacımdan uzaklaşmamak ve okuyucuya Eski Yunan tragedyalarına yönelik alışılmışın dışında bir bakış açısı sunmak konusunda başarılı olmuşumdur.

Son olarak, daha en başından beri bu konuyu seçmemde beni yüreklendiren ve tüm desteği ile bu çalışmayı ilkin bir yüksek lisans tezi olarak tamamlamamı mümkün kılan danışmanım Prof. **Mehmet Ali Ağaoğulları**'na; tezi geliştirerek kitaplaştırmama değerli yorumlarıyla katkıda bulunan Prof. **Sina Akşin**'e, Prof. **Eser Köker**'e, **Ülker Köksal**'a ve Prof. **Erhan Köksal**'a içten teşekkürlerimi sunuyorum. Aynı şekilde, Belçika'da devam eden uzun öğrenim hayatım boyunca bir türlü vakit bulup geri dönemediğim bu konuyu tekrar ele almam konusunda beni cesaretlendiren eşime ve Türkiye'deki aileme yürekten bir minnet borçluyum.

Hepiniz, iyi ki varsınız!

Dr. E. Banu Kılan Paksoy

BÖLÜM I

TRAGEDYANIN DOĞUŞU

Yalnız tragedya değil, Eski Yunan'da ortaya çıkan bütün şiir türleri (monarşi dönemini simgeleyen epik şiir ve aristokratik bir sanat olarak beliren koral od), kabile düzeninden "devlet" düzenine geçişin ve bu aşamada belli ekonomik, dinsel temellere oturan gelenek ve ayinlerin (totemcilik, erginlenme törenleri, vb.) birer yansımasıdır.

Polis'in¹ kurulma aşamasının tamamlanmasının ardından, insan yasalarının tanrısal yasaların yerine geçmesi ile toplumsal ve siyasal düzende geçerliliklerini büyük ölçüde yitiren kabile gelenekleri, özellikle tragedyada izlerini sürdürmeye devam etmişler, hatta iki çelişik yapı ve düzenin yeni bir sentezini oluşturmuşlardır. Bütün bunlarla birlikte Eski Yunan'da trajik-olanın kavranabilmesi mitolojinin, mitolojik motiflerle süslenen ayinlerin ve eski toplumsal düzenin belirgin özelliklerinin ortaya konmasına bağlıdır. Böyle bir bakış açısı tragedyanın, Atina demokrasisinde M.Ö. 5. yüzyılda son şeklini almadan önce ne tür aşamalardan geçtiğini görmemizi kolaylaştıracaktır.

Bugün "tragedya" ve "trajik-olan"ın temel niteliklerinin ne olduğu konusunda başvuru ilk kaynak **Aristoteles**'in *Poetika*'sıdır. Ne var ki Aristoteles, eserinde tragedyanın toplumsal-siyasal uzantılarına, hatta en yetkin biçimini aldığı dönemde bile bu dram türünün Atina polisi ile olan ilişkisine doğrudan değinmemiştir. Bu elbette merak uyandırıcı bir durumdur. Ancak, bu ilk büyük tragedya kuramcısının yaklaşımını belirleyen ana nedenleri ve onun genel olarak sanata nasıl baktığını, dithriambos şarkılarından doğduğu söylenen tragedyanın toplumsal-siyasal ve dinsel köklerine indikten sonra ortaya koymak konumuz açısından daha uygun olacaktır.

1- ESKİ YUNAN'DA DRAMANIN TOPLUMSAL KÖKLERİ²

Tiyatronun kökenine eğilmek istediğimizde, ilkel kabilelerin av oyunlarına kadar gideriz: İlk insan, gece ateşin çevresinde otururken, av hayvanlarını çoğaltmak ya da ertesi gün çıkılacak olan avın iyi gitmesini sağlamak amacıyla bir çeşit büyü yapmayı düşünür ve avlayacağı hayvanı, birtakım hareketler ile taklit eder. Gene avını nasıl öldürdüğünü başkalarına anlatmak istediğinde de dans aracılığıyla başından geçenleri oyunlaştırır. Bu av oyunlarında tiyatronun üç temel ilkesinin bir arada bulunduğunu görürüz: Taklit, Hareket ve Topluca Katılma.³

İlk insanda birbirinden ayrılmayan iki öge olan dans ve taklit, aynı zamanda büyüsel bir nitelik taşır. İlgisini tümüyle doğaya çeviren insan, gördüklerini (dalgaların belli aralarla gidip gelmesi, yağmurun yağması, ekinlerin büyümesi, vb.) taklit ederken, hem bilinmezlik karşısındaki heyecanını ortaya koyar, hem de doğa olaylarına karşı bir tür mücadeleye girişir.

Bu mücadele kendisini ilk olarak, büyüsel bir nitelik taşıyan yansılama törenlerinde (*mimetic rituals*)⁴ ortaya koyar. Yukarıda söz edilen av oyunu da bu törenden bir parçadır. Yansılama töreninin özü; kişinin kendine olan güvenini arttırması için yapacağı bir işi önceden, hayali bir gösteri şeklinde gerçekleştirmesidir. Eğer amaç ekin toplamaksa, törensel bir gösteri, daha çok da dans ile ekinlerin büyüdüğü yansılır. Ekinleri bu şekilde büyüttmüş olacağına inanan kişi, âdeta büyüsel bir güçle donanır.⁵

Ancak gözden kaçmaması gereken nokta, bu aşamada büyü'nün dinsel olmaktan çok ekonomik bir işlev görmesidir: Amaç, doğa ile mücadeleye girerek hayatta kalmayı başarmaktır. Fakat bir süre sonra – üretim tarzındaki değişikliklere koşut olarak – yansılama töreninin özünde bulunan büyüsel-dramatik öge, dinsel bir nitelik kazanıp ekonomik temelinden uzaklaşır.

Yansılama büyü, ilk zamanlarda avcı-kabilenin totemine uygulanır. Çünkü bu aşamada kaynağı yiyecek bulmaya dayanan totem, yenilebilen bir hayvan ya da bitkidir. Ancak zamanla ilkel sürünün parçalanması ile yiyeceklerini bağımsız olarak elde etme olanağını yitiren klan üyeleri, birbirine bağımlı klanlar birliği ha-

linde örgütlenince her birim, işlevi öteki klanlar için kendi bölgesinden bir besin kaynağı temin etmek olan bir totemci klan haline gelir.⁶ Böylece totemin yenilebilir niteliği ortadan kalkar ve ekonomik tabanını yitiren totemcilik, büyüsel-dinsel bir sisteme dönüşür. Totem, aynı ataya tapıyor olmak nedeniyle klan içinde bir tür soydaşlık bağı oluşturur, aynı zamanda da ölümsüz bir ruhla donatılarak tabu haline gelir. Kabileye herhangi bir kötülük gelmemesi, totem-hayvanın; dolayısıyla, içindeki koruyucu ruhun yaşamasına bağlıdır. Topluluğun korunması, kutsanması için onun çoğaltılması istenir. Büyü törenleri artık totemin ve kabilenin kutsanması adına yapılmaktadır.

Maskenin doğuşu da, totemin tabu niteliğini kazandığı dönemlere rastlar. Totemin öldürülmesi yasak haline gelince maske, toteme benzeyebilmenin tek yolu haline gelir. *Animizm* inancına göre ilkel insan, çevresindeki her şeyde kalıbından ayrı bir öz olduğuna inanmaktadır. Bu öz *anima*; yani ruhtur.⁷ İnsan ölünce ruhu bir başka maddeye girer ve o maddede ölümsüz bir nitelik kazanarak fetiş haline gelir. Maske, fetişteki ruhları kendine çekecek bir kılıptır. Onu yüzüne takan insan, “insansı” yanını ortadan kaldırarak doğaüstü bir görünüme sahip olmaktadır.⁸

Avcılıktan tarıma geçiş, yapılan büyüün bir tür duaya dönüşmesinde önemli bir basamak olmuştur. Tarım faaliyetleri hayvan yetiştirmekten daha yavaş ve belirsizdir; dolayısıyla sabır, ileri görüş ve inanç gerektirir. Böylece büyü yapma görevi, giderek belli bir kişinin, yani rahibin kontrolü altına girer ve büyücülük, herkesin bilmesi gereken bir ikinci iş olma özelliğini kaybeder.

Büyücü, zamanla, ekonomik ve siyasal bir güçle donanır: Bi-reysel üretim ile kolektif tüketim tarzının yarattığı çelişme, kabileler arasındaki uyumu bozarak belli bir rekabet başlatır. Kimi çoban kabileler, sığır çapulları ve yağma yoluyla servet biriktirme eğilimi gösterirlerken, kabileler arası eşitlik ortadan kalkar ve bazı kabileler diğerlerine bağımlı duruma gelirler.⁹ Kabileler arası mücadele, savaşı kaçınılmaz kılarken yeni askeri önderlere gereksinim yaratır. Askeri başarılar bu kişilerin, bir ödül payı olarak daha fazla toprak (*temenos*) ve yiyecek almalarına yol açar. Zamanla dışarıdan getirilen köleler ise, bu topraklarda çalıştırılarak başka-

na “artı-ürün” sağlarlar. Ekonomik açıdan güçlenen kabile önderi, bundan sonra kabile içerisindeki üstünlüğünü arttırmak için kendisini dinsel bir yetki ile de donatacaktır. Böylece kabile önderi, aynı zamanda, bir rahip olur. Kabile üyeleri bundan böyle onu, tanrıya en yakın bulunan kişi (tanrı-kral) olarak bileceklerdir.

Var olan tapım biçimlerinin, ortaya çıkan yönetici sınıfın çıkarlarına hizmet etmesi ile totem giderek insan şekline bürünüp, tanrılaşır. Ata totemin izleri, kabilenin kutsal önderinin, yani tanrı-kralın kişiliğinde yaşamaya devam eder. Yansılama töreni ise bu değişimlere koşut olarak eski işlevini büyük ölçüde yitirir. Bir bitkinin toplanıp, bir hayvanın yakalanmasından çok, totemde kişileştirilmiş olan klan atalarına bir yakarış görünümüne bürünür.

Erginlenme töreni (*adolescent initiation ritual*), yansılama töreninin bir başka şeklidir ve kısaca tanımlamak gerekirse; ilkel insanın, doğadaki doğum-üreme-ölüm sürecini anlamlandırma çabasının bir ürünüdür. Bulunduğu ortama uyum sağlamaya çalışan insan, öncelikle mevsimlerin değişimini bir doğum-ölüm süzgecinden geçirir. Böylece, doğanın doğum sancısını doğa ile birlikte çeker ve yeniden doğuşunu (baharın ve yazın gelişi) şenliklerle kutlar. Bu törenlerin görevselliği zamanla mitoslara da yansır; hatta ileride göreceğimiz gibi, tragedyanın bölümleri erginlenme töreninin aşamalarından izler taşımaktadır.

Erginlenme başlangıçta, erginliğe henüz erişmiş kişiler için yılda bir kez yapılan bir yaz kutlamasıdır. Tarıma geçiş aşamasında erkek ile kadın arasında doğan işbölümü düşünülürse ergin olmak, kabile içinde belli sorumlulukları yüklenebilmek bakımından özellikle erkekler için büyük önem taşır.¹⁰

Tören esnasında kabile atalarının ruhları ile temasa geçen aday, belli aşamalardan geçtikten sonra (ruhun bedenden ayrılarak bir yolculuğa çıkması, acı çekerek sınanması, son olarak da arınmış olarak yeniden doğuşu ile) “erginliğe” (adolescence) ulaşır. Tüm bu aşamalar, çeşitli danslar aracılığıyla bir seyirci topluluğu önünde, âdeta bir drama etkinliğine dönüştürülerek anlatılır. Zamanla, dini görevlerin belli kişiler elinde toplanması, erginlenme töreninin niteliğini büyük ölçüde değiştirir: Tören, bundan böyle gizli bir biçimde ve yalnız kabile içinde söz sahibi olanların denetiminde ya-

pılmaya başlanır. Bu kişiler adaya, kabilenin töreleri ve gelenekleri hakkında dinsel öğütler verip, onu çeşitli sorularla sınırlar ve ata ruhları hakkında, erginlenmemiş olanların henüz bilmediği gizli bilgiler verirler. Sınama töreninde zorunlu olarak çekilecek cezanın ne olacağına da gene bu kişiler karar verir. Böylece erginlenme töreni, kabile yöneticilerinin elinde dinsel baskının bir aracı haline dönüşür.

Şiirin danstan, mitosun dinsel törenden kesin bir biçimde ayrılması için de belli bir sınıf farkının ortaya çıkması gerekmektedir. Bu ayrım, öncelikle kültürün üretim işinden ayrılmasına; yani bir yerde, kafa emeği ile kol emeği arasındaki sınırın keskinleşmesine ve yavaş yavaş kabile düzeninden devlet aşamasına geçilmesine bağlıdır.

Kafa emeği – kol emeği ayrımının ilk aşamasında kafa emekçileri, üretimi örgütleyen şefler ve rahiplerdir. Kol emekçileri ise zanaatkârlardan ve rençperlerden oluşur. Toplumun sınıflara ayrılması sonucunda bu bölünme iki kutup yaratır: Başlarında bir kral bulunan egemen toprak sahipleri ile geniş bir köylü ve zanaatkârlar sınıfı. Ayrıca savaş tutsaklarından ve (sonraları borçlanarak köleleşen insanlardan) oluşan bir köle yığını. Ticaretin gelişmesi ile birlikte, üretim ilişkileri, üretici güçlerin gelişmesine engel olmaya başlayınca, düşünce (teori) ile uygulama (pratik) arasında belli bir bölünme yaşanır: İlkel türkülerin işlevi, üretim işine ritimli bir coşku katarak onu hızlandırmaktır. Daha önce de söylendiği gibi, büyüye çok yakın bir şeydir bu; ancak üretim tekniklerinin gelişmesine koşut olarak, bu türden bir hazırlık süreci gerekliliğini yitirir ve dans ile çalışma süreci arasındaki organik bağ kopmaya başlar. Dans, ekonomik olmaktan çok, toplumsal bir görev üstlenmeye başlar ve din adamlarının (büyücülerin) yönetiminde, halkın esenliği için gerekli, ama üretim işiyle ilgisi kalmayan bir törene, hatta kimi gelenek ve törelerin yansıtıldığı bir eğlence etkinliğine dönüşür.

Törenler, üretim süreci içerisindeki işlevlerinden soyutlanınca, bağımsız ve evcil bir nitelik kazanırlar. Buna karşın, yansılama ve erginlenme törenlerinin özünde var olan birleştirici özellik korunur ve belli bir dayanışma duygusu çerçevesinde ortak bazı sırla-

rı paylaşıyor olmak, bu topluluğu eski klanın yeni ve değişik bir biçimi olan büyüsel bir cemiyete ("kardeşlik cemiyetine") dönüştürür. Kardeşlik cemiyetinin kendisi çöktüğü zaman bile d r a m a t i k işlevi kalır. O zaman da bu mistikler toplumu, gizli kaynağındaki anlamı yitirerek bir "aktörler locası" haline gelir.¹¹

Dinsel tören bu yolla, bütün özelliklerini yeniden üreten bir mitos ortaya çıkarır. Mitos önceleri, törensel eylemin sözlü bir biçimi, ayine katılanların paylaştıkları deneyimin kolektif bir ifadesidir.¹² Klan sistemi çöküş halindeyken, kendisini törenden ayırır ve kendine özgü bağımsız özellikler geliştirir. Ancak mitos ve dinsel tören arasındaki organik bağ, kardeşlik cemiyetinin büyüsel dramasında yaşamaya devam eder. Yalnız mitos burada, erginlenmemiş olanlara yalnızca dıştan görünür biçimiyle açıklanan, iç anlamı ise anlayanlara saklanan bir giz olur.

Epik şiir ile baladın başlangıcı sayabileceğimiz korolu şiir böyle bir aşamada doğmuştur: Kabile düzeninden *monarşi* aşamasına geçişi yansıtan epik şiirin evrimindeki kesin aşama, askeri hanedanların yükselişi ile yaşanır. Yeni tema, fetih savaşlarıdır.¹³ Kimi zaman kralın konuklarını ağırladığı şöenlerde, kimi zaman da meydanlarda, gezgin ozanlar tarafından okunan ve dramatik bir niteliğe sahip olan epik şiirin işlevi, savaşanları yorgun bir mücadelenin ardından dinlendirmektir.¹⁴ Onu *monarşik* yapan asıl özellik ise, temasını kabilelerin kolektif söylencelerinden değil; bireylerin, daha doğrusu kahramanlık gösteren önderlerin serüvenlerinden alıyor olmasıdır.

M.Ö. 8. yüzyıla gelindiğinde ise, krala karşı siyasal ve ekonomik güçlerini arttıran toprak sahipleri, *polis* öncesi feodal düzende, epik şiirden tümüyle farklı özellikler gösteren yeni bir şiir sanatının, aristokratik şiir'in doğmasına hizmet ederler. Üretim çalışmasından kopan ve halka karşı birleşmiş olan toprak sahipleri, kendileri ile halk arasındaki klan bağlarını koparmış olsalar da kendi safları içinde geleneksel tapımlarını sürdürmüşlerdir. Eski kabile gelenekleri, bu kez aristokratik şiirde ve onun en karakteristik biçimi olan *koral od*'da yaşatılmıştır. Bir tören ilahisi olan koral od, kimi zaman ölümlere yakılan bir ağıt, kimi zaman da toprak sahibi soylularının kendi aralarındaki oyunlarında söy-

lenen bir zafer şarkısı olmuştur.¹⁵ Koral od, özü itibariyle, kabilenin ilkel törenlerini anımsatan dinsel bir yan taşır. Dolayısıyla da epik şiire oranla daha dinsel ve statik; yapı bakımından da daha ilkeldir. Bu kez bireysel serüvenler ya da kahramanlıklar değil, kabilenin kolektif söylence ve eylemleri anlatılmaktadır.

Eski Yunan'da şiir sanatının bir sonraki evresini ise tragedya oluşturur. Epik şiir monarşinin, koral od aristokrasinin sanattaki yansımaları ise, tragedya da demos'un, yani halkın sanatı olarak karşımıza çıkar. Eski Yunan'a özgü biçimiyle demokrasi, nasıl uzun bir tarihsel süreç içerisinde, belli faktörlerin bir araya gelmesiyle oluşmuşsa, tragedya da benzer bir süreçten geçmiş ve ilk filizlerini, toplumsal-siyasal gelişmelerin birer yansıması olan mitoslarda ve bu mitoslara ilişkin tapımlarda yeşertmiştir.

Böyle bir oluşumun arkasında, M.Ö. 8. yüzyıla doğru meta değişimi ve ticari ilişkilerin gelişmesi sonucu, herkesin gereksinmesine göre kurayla eşit parçalara bölünen kabile yerleşim merkezinden, toprak sahibi soyluların (*eupatridler*)¹⁶ yönettiği ve bu soylulara bağımlı köylerce çevrelenen *polis* düzenine geçişin sancıları yatar. Önce İonia'da, ardından Yunan yarımadasının kıyı ve ada *polis*'lerinde (Atina, Megara, Lesbos, Miletos) ekonomik bir canlanma yaşanmış, tahıl üretiminden şarap ve zeytinyağı üretimine geçerek topraklarını genişleten soylular – özellikle Atina'da soylular, kentleşmenin itici gücüydüler – yoksul bir kitlenin hızla çoğalmasına ve özgür insanların köle durumuna düşmelerine yol açmışlardır.¹⁷

Öte yandan, başta Atina'da olmak üzere, belli polislerde yaşanan ekonomik canlılığın yarattığı servet birikimi, lüks tüketim maddelerine ve sanat ürünlerine yönelik ilgiyi arttırmıştır. Böylece, Yunanistan'ın çeşitli yerlerindeki yabancı tüccarlar, zanaatçılar ve sanatçılar bu polislerle akın etmeye başlarken, onlarla birlikte her türlü işte çalıştırılmak üzere çok sayıda köle de Yunan yarımadasına sokulmuştur. Bir yanda toprakları kendi elinde toplayan az sayıda zengin bir aristokratik sınıfın varlığı, diğer yanda ise kalabalık bir mülksüzler sınıfının belirmesi, M.Ö. 7. yüzyıla gelindiğinde sınıflar arası bir savaşı kaçınılmaz kılmıştır.¹⁸ Bu mücadelede ticaret ve zanaatlarla zenginleşen tüccar sınıfın (*demiurgoi*)¹⁹,

toprak sahibi aristokratlara (*eupatridler*) karşı zaman zaman yok-sul alt sınıflarla birleşme eğilimi göstermesi, sınıf çatışmasını yu-muşatmak isteyen aristokratları (ilk olarak M.Ö. 593'te Solon ile başlatılan) birtakım reformlar yapmaya yöneltmiştir.²⁰ *Demiurgoi* sınıfı ile *eupatrid*'ler arasında yaşanan rekabetin aristokratik şii-re olan yansıması da, tanrıdan gelen toprak varlığının kalıcı ve şeref-li, insan yapısı olan ticari varlığın ise tehlikeli ve geçici olduğu şe-klinde karakteristik bir temanın yaratılması olmuştur.

Atina polisindeki sınıflar arası farklılaşma, (üretim tarzındaki değişikliklere koşut olarak) aristokratik klan tapımları ile köylülerin yaşam biçimlerinin birer ifadesi olan ve daha eşitlikçi bir nitelik gösteren halkçı tapımların birbirlerinden ayrılma-ları sonucunu doğurmuştur. Dionysos kültünün önemli bir yer tuttuğu halkçı tapımlar, tragedyanın oluşumunu hazırlamada bü-yük rol oynarlar. Ancak ilginçtir ki, – daha sonra göreceğimiz gibi – M.Ö. 6. yüzyılda Atina polisi tragedya ile tanıştıktan sonra, bu tapımlar eski köklerinden uzaklaşacaklardır. Şimdi, tragedya ile beraber tüm Eski Yunan tiyatrosunun ayrılmaz bir parçası olan *Dionysos*²¹ kültüne ve onun diğer halk tapımları ile olan ilişkisi-ne bakalım:

Dışarıdan gelme bir tanrı olan Dionysos'tan; Bakkhos, Bromios ve İakkhos diye de söz edilir. Bu kadar çok adı olan bir tanrıya başka hiçbir Olympos tanrısında rastlamayız. Dionysos, büyük öl-çüde Anadolu kökenlidir (**Euripides**'in *Bakkhalar* adlı tragedya-sında kendisini bir Lydia-Phrygia tanrısı olarak tanıtır), ancak ki-mi yerlerde Trakya kökenli olduğuna inanılır. Öte yandan Diony-sos'u, "Dionysos" adını taşısın veya taşımasını, birçok tanrıyı tek bir tanrı adı altında birleştirmiş bir din olarak yorumlayanlar da vardır. Girit'de, Mısır'da, Trakya'da ve Thebai'de beş ayrı Diony-sos'un doğmuş olduğu söylenir. Bunların her biri şüphesiz birbir-lerinden farklı özellikler gösterirler. Yalnız, Dionysos söylenceleri-nin ortak özelliği, hepsinin bir tepki ve direnç motifi üzerine kuru-lu olmasıdır. Dionysos'un doğuşu efsanesi bunun açık bir örneği-dir:

Zeus'un Semele ile birleşmesini kıskanan Hera, kocasının tüm tanrısal gücüyle Semele'ye görünmesini sağlayınca zavallı Tanrı-

ça, Zeus'un yıldırımları ile çarpılmış ve karnında taşıdığı çocuğu dışarı atmıştır. Gerçeği öğrenen Zeus, çocuğu yeniden doğurmak üzere alıp baldırına saklamış, sonra da Hermes aracılığı ile besleyip büyütmeleri için Nysa dağının ormanlarında yaşayan perilere göndermiştir. Periler onu asma yapraklarının gizlediği bir mağaraya saklamışlardır. Dionysos dışarıdan gelme bir tanrı olduğuna göre, onu Helen'lerin baş tanrısı Zeus'un buyruğuna sokmak, ondan doğmuş olarak göstermek gerekmiştir.

Dionysos, ilk başta sarp dağlardaki ormanların ve sarmaşıkların Tanrısıdır. Bu yüzden insanlar doğanın sesine kulak verdikleri zaman, rüzgârın ormanda çıkardığı sesleri, Dionysos'un çağırışları diye algırlarlar ve onu ormanlık dağlarda delice sıçrayıp koşan bir tanrı olarak tasarlarlar. Şarabın Tanrısı oluşu ise daha sonradır.²²

Dionysos, bir gün saklandığı mağaranın asmalarından ilk üzüm suyunu çıkarır ve altın bir kupa içinde perilere sunar. Bu lezzetli içecekten kendilerinden geçen periler, asma yaprakları ile başlarını süsleyip çılgın bir kutlama yaparlar. Daha sonra Dionysos, şarabı tüm insanlara öğretmek için dünyayı dolaşmaya başlar. Gittiği yerlerde sevdiği insanlara şarabın nasıl elde edileceğini ve nasıl bir ölçü ile içileceğini, sevmediklerine ise şarabın sakıncalı taraflarını gösterir. Yunan toprağına ayak bastığında, kendisini sevinçle karşılayanlar, şarabı ruhlarındaki gizleri ortaya çıkaran bir iksir olarak görürler. İnsanlar şarabın içindeki tanrıyla birleştiklerinde, türlü türlü ruh hallerine girerler. Kimisi coşarken, kimisi dertlenip içine kapanır ya da kendisini kaybedip çılgınca işlere kalkışır.

Dionysos kültünün dramatik bir biçim kazanması ise, Orpheusçuların etkisiyle olmuştur. Böylece Dionysos, şarabın yanı sıra, baharda asmalarla birlikte tüm bitkilere can veren özün Tanrısı haline gelip, Orpheus ve Demeter kültleri ile birleşmiştir. Dikkat edilirse bu üç kült de, köylü sınıfı arasında yayılan ve büyük ölçüde eşitlikçi özellikler taşıyan halk kültürünün birer yansımasıdır.

Dionysos şimdi Zeus ile Demeter'in oğlu olmuştur. Burada da tanrı, bir öncekine benzer şekilde, bir mağarada saklanıp büyütü-

lür. Ancak bir gün kendisine gizlice yaklaşmayı başaran titanlar, Dionysos'u parçalarlar ve etlerini bir kazana atıp yerler, fakat Zekâ Tanrıçası Athena (*Pallas*) onun kalbini çalmayı başarak Zeus'a verir. Titanları yıldırımları ile cezalandıran Zeus, Dionysos'u yeni baştan yaratır. Orpheuşçular için Tanrının (*Dionysos*) ve insanın ölümsüzlüğünün bir kanıtıdır bu.

Onlara göre insan, titanların küllerinden doğmuştur; bünyesindeki ikilik de (hem iyi, hem kötü olmak) buradan ileri gelir. Vahşi ve kötü olan titanlar, Dionysos'un etiyle beslendikleri için ondan tanrısal bir parça almışlardır. İnsan da içindeki tanrısal yanı ortaya çıkarmak için Dionysos'un çektiği acıları çekmeli ve hayata yeniden doğmalıdır.²³ Bundan böyle şarap, dünyaya her geliş ve gidişte yenilenip arınan insan hayatının vazgeçilmez bir parçasıdır. Şarabı içenler içlerinde, daha önce yaşadıkları hayatlara dair ruhların canlandığını hissederler ve iyi – kötü ruhları ayırt ederler.

Dionysos mitosundaki Orpheuşçu tema; yani nice acılar çektikten sonra yaşama yeniden dönmek, Dionizyak tapımların temel özelliği haline gelmiştir. Baharın gelişiyile birlikte, Dionysos'un ölümünü ve bedenleşmesini çeşitli sembollerle yansılayanlar, Tanrının şerefine bir kurban kesip, etini yerler. Bu kurban önceleri insanken zamanla tanrıyı sembolize eden bir hayvana dönüşür.²⁴ "Tekenin türküsü" demek olan tragedya (*tragoidia*) da adını, tanrının sembollerinden biri olan keçiden alır. *Oidie* "türkü", *tragoi* de "keçi" demektir.

Burada hemen belirtmek gerekir ki, Orpheuşçuluk ile iç içe bulunan Dionysos kültü, Yunanistan'a geldikten sonra ilkin, kadınlar arasında yayılmış, ancak yerleşik tarım toplumuna geçilmesinin ardından erkek çiftçiler arasında gelişip, Demeter kültü ile bir ilişkiye girmiştir. Bağcılık ve şarapçılığın tahıl üretiminden sonra başlaması buradaki belirleyici unsurlardan biridir.²⁵

Kadınların kültteki yeri, kökleri Mykene dönemine kadar götürülebilen *Dionizyak thiasos* adlı bir cemiyete dayanır. Bu cemiyet adını Tanrının sembollerinden biri olan *thisiasos*'tan ("asma kütüğü") alır. Mitolojide Dionysos-Bakkhos'u kutlayan çılgın Bakkha'lar ya da Mainad'lar, *thiasos* cemiyeti üyelerinin mitsel bir izdüşümüdürler. Başta bulunan rahip dışında, üyelerini kadınlara

rın oluşturduğu bu cemiyetler, Dionysos şerefine kurbanlar kesip, şarkılar söyleyerek çeşitli törenler yapmakta ve tanrının yeniden doğuşunu kutlamaktadırlar.

Dithriambos'un da bu kadınların söyledikleri şarkılardan doğmuş olabileceği savı akla yatkın gözüktür. Sözleri bilinmese de, bu törenlerde söylenen ilahiler büyük olasılıkla Dionysos söylencelelerinden parçalar taşır. Dionysos nasıl Bakkhalar'ın önderi ise, burada da rahip, kadınlar korosunun lideri olarak Dionysos'u temsil eder.

Dionizyak thiasos cemiyetinin erginlenmeyi andıran töreni üç öge içerir: Cümbüşlerle açık bir kırsal alana çıkış, bir kurbanın kesilmesi ve bir geri dönüş. Bu dinsel tören, Dionysos'un acısının mitosu olarak yansıtılır ve dramatik bir özellik taşır. Törene katılan kadınlar, âdeta kendilerinden geçercesine, Dionysos'u yansırlarlar. Plutarkhos'tan öğrendiğimize göre, bu törenlerin yer aldığı festivallerden biri olan Agrionia festivalinde kadınlar, sanki kaçmış gibi Dionysos'u ararlar, birbirlerine bilmeceler sorup söz oyunları yaparlar, ardından da sarmaşıkları yiyip tanrıyı canlandırdıklarına inanırlar. Yine aynı festivalde Dionysos rahibi, bu kadınları kılıçla kovalar; en arkada kalan yakalanacak olursa, onun öldürülmesine izin verilir. Sonra kadınlar bir dereye atlayarak yıkanır. Suda yıkanma hem bir arınma, hem de bir tür yenisinden doğma olarak kabul görülür.²⁷

Erginlenme töreninden gelen ve dramatik bir niteliği bulunan bir başka tapım da, Demeter kültünün önemli bir parçası olan ve *Boedromion* (Eylül) ayında Demeter'in insanlara sunduğu hizmeti, yani tarımın bulunuşunu kutlamak üzere yapılan *Eleusis Mysteria*'larıdır.²⁸ Burada Demeter'in gizleri rahiplerin huzurunda erginlenenlere anlatılır. Barbarlar ve arınmamış kimseler ise özellikle saf dışı tutulur. Olympia'da erginlenme sınavı bir yarışken, Eleusis'te de – Dionizyak *thiasos*'ta olduğu gibi – ruhun ölüm yoluyla kurtuluşunun korkunç bir drama olarak yansıtıldığı bir acı çekme oyunu haline gelmiştir.

Bütün bu törenlerde, tragedyanın oluşumu açısından belli dramatik özellikler bulmak mümkündür. Ancak, dramatik acı çekme oyununu tragedyaya, tören ilahisini de *dithriambos*'a yaklaştıran

şey, öncelikle kadınların toplumsal konumundaki düşüştür: Yerleşik tarım toplumunun ardından meta üretiminin başlamasıyla ekonomik ve hukuksal alanda ortaya çıkan eşitsizlikler, thiasos cemiyetinin sonunu getirmiştir.²⁹ Külte giderek erkeklerin egemen olmasıyla – şarap ticareti burada önemli bir rol oynar – bu gizli cemiyetin üyelerini erkekler oluşturmaya başlar. Daha sonraları *thiasos*’un, erkek koristlerin oluşturduğu bir “aktörler locasına” dönüşmesi, hem Bakkhalar’ın (*Mainadlar*’ın) yerine *Satyr*’leri getirir, hem de Dionysos şerefine söylenen *dithriambos*’un bir sanat biçimi olarak evrimindeki ilk aşama tamamlanır.

Aristoteles, tragedyanın *dithriambos*’tan doğduğunu (evrildiğini) söyler, ama ne bu aşamanın evreleri, ne de tragedyanın toplumsal kökenleri hakkında bir açıklamada bulunur. Dolayısıyla bugün, *dithriambos*’tan tragedyaya M.Ö. 6. yüzyılda geçildiğini kabul ediyorsak, işaret ettiğimiz *dithriambos*’un aldığı son biçimdir.

Pek çok tarihçi *dithriambos*’u yaratan ilk kişi olarak, M.Ö. 600 yıllarında (Periandros yönetimindeki) Korinthos’ta yaşamış olan Lesbos’lu **Arion**’u gösterir. Onun Orpheusçuluk ile olan ilişkisine gelince, **Herodotos**’tan öğrendiğimize göre, Arion’u Yunan mitolojisinin duygulu kahramanı Orpheus ile birleştiren bir öykü vardır: Uzun bir yolculuğa çıkan Arion, bir gün yurduna dönmek için bindiği gemide denizciler tarafından öldürülür. Ancak denizciler, bu ünlü şarkıcının ölmeden önce son bir kez liri ile şarkı söylemesine izin verirler, sonra da başını, tıpkı *Bakkhalar*’ın *Orpheus*’u parçaladıktan sonra yaptıkları gibi, denize atarlar. Öyküye göre Arion’un başı sonraları kutsal bir emanet olarak Lesbos’ta saklanmıştır. Orpheus’un başının da bugün aynı yerde bulunduğu inanılmaktadır.³⁰

Bu öyküyü anlatan Herodotos, Arion’un Korinthos’ta bir *dithriambos* yazan ve ona bu adı verip ilk kez okuyan insan olduğunu söyler. **Pickard-Cambridge**’e göre de Arion, Dionysos şerefine kendisinden önce yapılmış besteleri *dithriambos* adı altında toplayan ve bu ilahileri söyleyenleri, ilk kez bir sunağın çevresinde halka şeklinde sabitleştiren kişidir.³¹ Öyleyse *dithriambos* M.Ö. 6. yüzyılda – yani bilinen son şekliyle – dinsel bir törenle tanrıya

kurban kesilen bir sunağın çevresinde grupça ayakta söylenen bir ilahi (*stasimon*) olmuştur. Fakat bizim için asıl önemli olan, Dionizyak *dithriambos*'un M.Ö. 5. yüzyılda tragedyada alacağı biçimdir.

George Thomson, Aristoteles'in tragedyanın *dithriambos*'tan doğuşu tezinden yola çıkarak, ilkel *dithriambos* töreninin bölünerek tragedyada, birbirine zıt iki biçim ortaya çıkardığını ileri sürmektedir.³² Bunlardan ilkinde müzik seslere egemen olmuş ve *thiasos* önderinin alet çalan bir kimseye dönüşmesi ile yansılama ögesi bastırılmıştır: Yani ilkel törenden soyutlanan *dithriambos*, bir ilahiye dönüşmüş ve (Atina'ya gelmeden önce Peloponnesos'ta gelişip) daha ileri bir tarihte, tragedya korosunun söylediği şarkılarda en son biçimini almıştır. Diğerinde ise söz, müziğe baskın çıkacak denli egemen olmuş ve *thiasos* önderi bir oyuncuya dönüşürken, kurban töreni bir acı çekme oyunu haline gelip, halk hareketinin daha ileri gittiği Attika'da gelişmiştir.

Tragedya Atina'ya geldiğinde bu iki biçimi bünyesinde birleştirecek ve gelişimi boyunca ikisi arasındaki karışıklıktan beslenecektir. İleride göreceğimiz gibi, bu bizi aynı zamanda "koro" ile "aktör" arasındaki çatışmaya götürecektir. Ancak önce, bir dram türü olarak tragedyanın Atina polisinde ortaya çıkışını hazırlayan koşullar üzerinde duralım ve tragedya ile "trajik-olan" arasındaki ilişkiyi tartışalım.

2- TRAJİK-OLAN'IN ÖZELLİKLERİ

Eski Yunan tragedyası, evrimi boyunca yoğun bir mitos öyküsünden ("hanedan tragedyalarından") gerçekçiliğe ("bireysel tragedyalara") doğru bir gelişme sergilerken, içinde doğduğu Atina polisinin çelişkilerini, M.Ö. 5. yüzyılın sonuna dek geçirdiği toplumsal-siyasal aşamaları ve bunların felsefi düzeydeki yansımalarını evrensel bir boyutta tartışmaya açar. Öte yandan seyircilerin kafasında kolayca yanıtlanamayacak sorular uyandırarak onları, ileride detaylı olarak göreceğimiz gibi, yalnız bireysel (tekil) olarak değil, kolektif (çoğul) olarak da düşünmeye ve sorgulamaya yöneltir. Bu bağlamda önemli bir toplumsal işlevi vardır.

M.Ö. 6. yüzyılın sonunda doğan tragedyanın, var olan çelişkili düzeni iki ayrı perspektiften canlandırdığını görürüz: İnsan – tanrı çatışmasının hüküm sürdüğü dinsel perspektif ve birey – topluluk çatışmasının konu alındığı siyasal-toplumsal perspektif. Tartışmanın nirengi noktasını ise her iki açıdan yasa kavramı oluşturur.

Yasa kavramının tragedya yarattığı çelişkileri daha iyi kavrayabilmek için M.Ö. 7. yüzyıla kadar gitmek gerekir: Bu yüzyılın ikinci yarısı Atina’da, kökenleri bilinmeyen, ancak tanrıların koyduğu kurallar olarak kabul edilen yasalardan (*thesmoi*), insan yapısı yasalara (*nomoi*) geçilmesi bakımından büyük önem taşır. Tanrısal yasaların mutlak, değişmez ve sonsuz olma niteliklerine karşın, insan yapısı yasaların göreceli, aynı zamanda da değiştirilebilir bir niteliğe sahip olması, yasa kavramına ilişkin yeni bir tartışma yaratırken, giderek demokrasiye varacak olan siyasal düzenin temel kurumlarının ortaya konulmasını sağlamış, tanrısal adalet ile polis yasalarının adaleti arasında bir çatışma doğurmuştur.³³ Solon zamanından (M.Ö. 594) başlayarak yasanın değişmezliği ilkesi tamamen ortadan kaldırılmıştır; ancak *nomoi*’nin *thesmoi*’ye olan zaferi, *nomos*’un (yasanın) tümüyle kutsallıktan soyutlanması ile değil, kutsal yasaların belli ölçüde ‘laikleştirilmeleri’ sonucu sağlanmıştır. Yoksa yasa koyucu, Yunanlıların gözünde Zeus’un işlevini yerine getirmeye devam etmektedir. Bu bağlamda, biçimsel olarak demokratik olan, ancak toplumsal gerekliliklere göre belirlenmiş yasaların yanı sıra eski çağların inanç ve değer yargılarını yaşamaya devam eden ve geçirdiği hızlı toplumsal değişimler sonucu giderek bir sınıf ve değerler çatışmasına sürüklenen Atina polisinin iç çelişkisi, tragedyanın çıkış noktasını oluşturmuştur. İşte “trajik-olan” da, toplumdaki çatışan güçlerin dengeli bir karşıtlığından doğmuştur.

George Thomson, bu karşıtlığı sanat eserinde “biçim” ile “öz” arasında bulunan bir çelişkiden hareketle açıklar.³⁴ Sanat genel olarak ilkel tapınma törenlerinden doğmuş, bu tapınma törenlerinin biçimi, bilinçli bir yaratıcının elinde geliştirilerek, bir sanat biçimine dönüştürülmüştür. Bu biçim, başlangıçta halkın yabancı olmadığı ve kolayca benimseyebileceği geleneksel bir yapıya

dayanır. Sanatçı, bu geleneksel yapıya bir katkıda bulunup onu değiştirdiği zaman ise, öz ile biçim arasında yeni bir birlik yaratır. Bu, sanatsal gelişmenin diyalektikliğidir. Dionysos tapımları aracılığı ile ortaya konan ilkel tapınma töreni de başlangıçta Atina polisinde varlığını büyük ölçüde korumuş ve tiyatro gösterilerinin ilkel, dini ve esrik bir nitelik taşımasını sağlamıştır. Ancak zamanla tiyatro gösterileri daha çok yukarı sınıftan gelen şairlerin demokratik, akılcı ve bireysel düşünceleriyle şekillenmeye başladıkça, öz ile biçim (aynı zamanda da söz ile müzik) arasında bir çatışma ortaya çıkmıştır. Bu çatışmanın ardında da birbiriyle aynı ortamda bulunan farklı değerlerin çelişmesi vardır.

Çatışan ve birbiriyle çelişen değerler, daima “trajik-olan”ın özünde bulunur. Bu çatışma bir bakıma Eski Yunan insanının, yeni bir toplum düzenine geçiş ile beraber, var olma çabasını ve özgürlük mücadelesini anlatır. Bu mücadelenin ardında, önce kabile geleneklerinin polis değerleriyle olan uyumsuzluğunu (**Aiskhylos**), sonra da bir tür var oluş şavaşına giren “bireyin”, polis otoritesi karşısındaki ezilmişliğini (**Sophokles, Euripides**) görürüz.³⁵ Bu trajik mücadele, bize aynı zamanda, Antik Yunan insanının topluma ve evrene daha çok egemen olma arzusu ile pratikte bunu gerçekleştirememesi arasındaki çelişkiyi gösterir.³⁶ Topluma egemen olma, toplumsal yasaların bilgisine varmakla olanaklıdır; Antik Yunan insanı ise toplumun ve evrenin işleyişi karşısında kendi sınırlı varlığı ile yüz yüzedir. Yaşamın büyüklüğü (olağanüstülüğü) ile insanın sınırlılığı arasındaki çatışma daima trajik-olan’da mevcuttur.

Bu açıdan trajik-olan’ın önemli bir niteliği de, doğrudan acıma ve korkma duygularını harekete geçirmesidir. Bu duyguların ardında yine insanın evren karşısındaki bilgisizliğini ve bu sınırları aşmaya çalışarak var olma çabasını buluruz. Eski Yunan mitolojisi ve sanatı arasında doğrudan bir bağ kuran **Marx**, ikisi arasındaki ilişkiyi *Grundrisse*’de şöyle açıklar:

“Bildiğimiz gibi, Yunan mitologyası Yunan sanatının yalnızca bir gereç ambarı değil, aynı zamanda temelidir... Bütün mitologya, doğa güçlerini düşgücünün içinde ve düşgücü yoluyla bağımlı kılar, denetler ve biçimlendirir. İşte bu yüzden de, insanoğlu, doğa

güçlerini gerçekten egemenliği altına aldığında, mitologya ortadan kalkar... Yunan mitologyası Yunan sanatının önkoşuludur; başka bir deyişle, doğa ve toplum olayları halkın düşgücü tarafından bilinçsizce sanatsal bir biçimde özümrlenmiştir.”³⁷

Bu bağlamda, Eski Yunan’da tragedyanın doğuşu ile M.Ö. 7. yüzyılda İonya’da filizlenmeye başlayan doğa felsefesi arasında bir koşutluk kurmak mümkündür. Tragedyayı doğa felsefesine yaklaştıran şey, onunla aynı ortamın ürünü olmasıdır. Tragedya şairi ile doğa filozofunu sistematik bir düşünce içerisinde yan yana getiren en önemli düşünürlerden biri **Nietzsche** olmuştur.³⁸

Nietzsche, aralarında organik bir bağ bulunan sanat ve felsefeyi, sıradan kimseleri aşan yaratma olayları olarak görür ve ikisinin de kaynağına doğayı koyar. Doğa, bizi çevreleyen ve yol gösteren varlıktır. Bilmek, önce doğayı anlamak, onun evrendeki sınırlarını tanımaktır. “Üstinsan” a yaklaşan doğa filozofu gibi, tragedya şairi de doğa olaylarının akışı karşısında bitmeyen bir kavrayış ve yaratış eylemi içerisinde. Nietzsche’ye göre, her ikisi de evrenin bilinmezliği karşısında büyük bir korku ve şaşkınlık hissi duyarak dikkatlerini tüm doğaya yöneltmişler ve durmadan devinip değişen maddenin arkasında değişmez bir öz aramışlardır. Şair de filozof da, yaşamın bilinmez yönlerini aydınlatmak isterlerken, kendilerini bütün çıplaklıkları ile ortaya koyarlar.³⁹ Burada düşüncenin sınırları, tüm bir evrenle çevrilidir. Bu denli büyük düşünmek onlara hem özgür bir kişilik bilinci verir, hem de kişinin kendi varoluşundan kaynaklanan özgürlüğü ile alını yazısı arasındaki hassas ve trajik dengeyi gösterir.

Demek ki, her ikisi de geleneksel ve yüzeysel olanın içinde kalmayıp, yaşamın derinliğine gitmek, tüm gizleri çözen bir ana soruya yaklaşmak ve böylece varoluşun bilincine varmak isterler.⁴⁰ Ancak, bu çabalarında yalnızdırlar; çünkü sezgi ve yaratıcılıktan (fantaziden) başka güvenecek bir şeyleri yoktur. Bu anlamda Nietzsche, insanlık içgüdüünü hiçe sayan rasyonel bilgiye (düşünceye) karşıdır. İşte trajik çağın filozof ve şairleri, bütün içgüdü ve sezileriyle evreni ve kendi varlıklarının özünü kavramaya çalışırken korkularını aşımlar; insanlığı, bir parça olsun, te-

mel alinyazısı olan kötümserlikten kurtarmışlardır.⁴¹

August Wilhelm Schlegel de tragedyanın insanın yazgısı ile olan savaşımını yansıttığını ileri sürmüştür. İnsan, yaşamın olağanüstülüğü karşısında bilinmeyen güçlere yenik düşeceğini bilse de, bu dünyadaki ölümlü varlığının sınırlarını aşmaya, bir yerde yazgısına başkaldırmaya çalışır.

“Bu durum açıklanması olanaksız bir hüznü uyandırır. Fakat aynı zamanda insanın iç gücünü kanıtlar. Çünkü insan, ancak böyle bir acı çekme sürecinden sonra dünyadaki yaşamının sınırlarını aşacak ve ilahi olana ulaşacaktır.”⁴²

Değerler çatışması ile beraber insanın evrendeki korku dolu yalnızlığı, Eski Yunan tragedyalarında ya tanrılarla insanlar arasındaki uyumlu birlikteliğin bozulduğu, ya da toplumsal olanın kişisel (bireysel) olanla çeliştiği inancıyla karşımıza çıkar. İnsanın kendisiyle ve toplumla çatışma içine girerek yanlışa düşüp acı çekmesi bu uyumsuzluktan dolayıdır. Kişiyi yıkıma götüren trajik yanlış (*hamartia*)⁴³, bazen bilerek yapılan bir tercih, bazen bilmeden yapılan bir hata, bazen de önceki nesillerden kalma bir kara lekedir. Sonuç bakımından belirleyici olan ise, kahramanın karşısındaki başedilmez güçtür. Bir genelleme yapacak olursak bu güç; **Aiskhylos**’ta tanrısal olanı ve onun tarafından belirlenen alinyazısını, **Sophokles**’te tanrısal olanın yanısıra kimi toplumsal-siyasal belirlenmişlikleri, Euripides’te ise, daha çok kişiyi toplumsal-siyasal çevresinden dışlanmaya iten psikolojik faktörleri ve bir karşı-kimliği ifade eder.

Tragedya kahramanı her koşulda bir kurbandır: Ya ileride kavuşulacak bir mutluluk veya adalet inancıyla bir günahın bedelini bilmeden ödemek zorunda kalmış; ya da taşıdığı ahlaki veya toplumsal kimlik gereği, inandığı değer uğruna kendini belli bir eylemi seçmeye zorunlu sayarak ölümü bile göze almıştır. Burada trajik olan, insanın hem kendi vicdan özgürlüğüne, hem toplumdaki görevlerine karşı belli bir sorumluluk duyması, bu sorumlulukların birbiri ile çatıştığı durumlarda bir seçim yapmaya zorlanması ve bu seçim ile kendi yıkımına yol açmasıdır.⁴⁴ Böylece kahraman, ortaya koyduğu eylem ile hem özgür olduğunu⁴⁵ kanıtlayacak,

hem de toplumsal düzenin yeniden kurulmasını sağlayacaktır: O, bir değeri savunmak için bir başkasına karşı çıkması gerektiğini anlamıştır. Yaptığı seçim ve ortaya koyduğu eylem ile özgür olduğunu gösterir; ancak bu eylemin var olan normlar ile çatışması sonucu, bir cezaya çarptırılarak toplumsal düzenin yeniden kurulmasına hizmet etmiş olur.

Birbirine karşıt ama kendi içinde haklı değerlerin yan yana yaşadığı bir evrende, böylesi bir çatışma kaçınılmazdır. Seyirci açısından ise, bu ikilemin fark edilmesi çoğu kez evrensel bir gerçeğin sorgulanıp tanınması ve onunla uzlaşma yolunun aranması demektir. Bir şeyin elde edilmesi bir başka şeyin feda edilmesi ile mümkündür. Belli bir gerçeği aramaya yönelen tragedya kahramanı daima kendisini aşan bir başka gerçekle yüz yüzedir. Burada ayıplama ya da aşağı görme yoktur. Tragedya izleyicisi, yalnızca önlenemez olan bir gerçeğin bilincine varmıştır: Bir yaşantı izlemiş ve yaşamı kuşatan çatışmalı değerler hakkında bir izlenim elde etmiştir. Oyunun sonunda üzüntünün ardından gelen dinginlik bize bunu gösterir.

Ancak buradaki acı ve hüznün günlük yaşamdakine benzemez. Çünkü izlediği acının kaçınılmaz olduğunu gören seyirci, öfkeye kapılmaz. Olay dizisi ne olursa olsun, "tragedya"nın kahramanına daha baştan biçtiği kimlik, böyle bir öfkeye karşıdır. O ne izleyicisinde kızgınlık ya da haksızlık duygusu uyandıracak kadar "olağanüstü", ne de cezasından ötürü sevinç, ya da adalet duygusu uyandıracak kadar "kötü" veya "sıradan"dır.⁴⁶

İnsanların ortalamanın üstünde veya altında olması, Eski Yunan'da sanatın etik yanını belirlemektedir; yani sanat ahlaki bir niteliğe, bir ruha sahiptir. Yönelinen obje ise, ya iyi, ya kötü, ya da ortalamadır. Tragedyada bu *mimetik* (taklit edilen) obje daima insandır. Sorgulanan ise, onun insanca değerleri ve ahlaki yapısıdır. Ancak bu sorgulama, daima bir eylem üzerinden yapılır. Eski Yunan'da dram, kişiden çok onun eylemini imgelemektedir. Aşağıda göreceğimiz gibi, **Aristoteles** de tragedya hakkındaki görüşlerini "eylem" üzerinde temellendirirken tragedyayı, hem düşünsel yaşantıyı, hem de kişiliği içeren çok yönlü bir kavram olarak ele almıştır.

3- ARİSTOTELES'İN TRAGEDYA KURAMI

(M.Ö. 384 Stageiros – M.Ö. 322 Chalkis)

Bugün tragedya hakkında bildiklerimizin büyük bir kısmı **Aristoteles**'in *Poetika*'sına dayanır. Düşününün tragedyaya, Yunan toplumunun tarihiyle ilişki kurmaksızın bütünüyle bir iç süreç olarak bakışı, maddenin biçimle olan ilişkisi üzerine inşa ettiği felsefi öğretisiyle bir uyum gösterir. Bu nedenle *Poetika*'da, en son şekline kavuşmuş haliyle tragedyanın b i ç i m s e l özelliklerini buluruz.

Aristoteles'in gözünde sanat, gerçeklik anlayışı ile çelişmeyen,⁴⁷ tersine onun gelişimi doğrultusunda hareket eden, hatta onu aşmayı başaran üstün bir niteliğe sahiptir: Olasılık ve doğaya uygunluk yasalarından hareket eden yaratıcı düş gücü, bir sanat eserine dönüştürüldüğünde doğanın eksikliklerini giderir. Bu da Platon'da olduğunun aksine, gerçek olanın tamamlanması ve yüceltilmesi demektir. Aristoteles, doğayı düzensizlik ve karışıklıktan ibaret görürken sanatı, yöntem, kuram ve kurallar topluluğu olarak ele almaktadır.⁴⁸

Platon'da önemli bir yere sahip bulunan güzellik ve erotik aşk Aristoteles'te metafizik anlamını neredeyse bütünüyle yitirmiştir. Aristoteles güzelliğe, doğa nesnesinin bir özelliği olarak yaklaşırken, Platon'da sanatın kendine özgü tek ereği olarak görülen ve bir tür esinlenme ile ortaya çıktığı savunulan güzellik anlayışını eleştirir. Bununla beraber tragedyanın değerini, daha çok, onun ahlaki yanına yükler: Tragedyanın ayrıcalığı, ahlaki bir yarar sağlamasındadır.

Tragedya, Aristoteles'te "... tamamlanmış, bütünlüğü olan bir eylemin taklidi" olarak tanımlanır.⁴⁹ Bu eylemin belli bir uzunluğu, bir başı ve sonu vardır. Burada Yunan sanatının ayırıcı özelliği olan denge, orantı ve uyum ilkelerinin tragedyaya belli bir kalıp verdiğini görürüz. Aristoteles bu üç temel ilkeyi tragedyada, tamamlanmışlık, bütünlük ve birlik kavramları ile açıklığa kavuşturur.⁵⁰ Sanatın bir tür z a n a a t (*techné*) olarak ele alınması, bir bakıma, tragedyanın uygun ölçü ve araçlarını belirlemiştir. Tüm taklit araçlarını kullanabilme üstünlüğüne sahip bulunan tragedya, kavranabilir bir uzunlukta olmalıdır. Yani güzellik, Eski Yunan'da

ki estetik anlayışına uygun olarak tamamen bir büyüklük ve düzen sorunu olarak düşünülmüştür. **İsmail Tunalı**'nın belirttiği gibi "Grek ruhu ve zekâsı, estetik olanı kavranabilir olması lazım gelen bir şey olarak düşünür ve buna da 'güzel' adını verir."⁵¹ Bu estetik görüşü, aynı zamanda, siyasal yaşamda yerine göre demokratik, yerine göre aristokratik talepler için savunulan "ölçülülük" (*sophrosune*) ilkesinin sanat alanındaki yansıması olarak da görebiliriz.

Yukarıdaki tanımdan da anlaşıldığı gibi, taklit (*mimesis*) kavramı, Aristoteles'in sanata olan yaklaşımında önemli bir yer tutar. O, Platon'dan farklı olarak, taklidi kopya etmek anlamında değil, daha çok "temsil" ve "yeniden yaratma" anlamında kullanır.⁵³

Tragedyanın yaşamı taklit ettiğini söyleyen Aristoteles, bu görüşü ile sanat etkinliğinin gerçekliği nasıl aştığına da açıklık kazandırır: Tragedya, yaşamı taklit ederken onun evrensel ve tipik yanını, yani akla uygun ve olası olan yanını ele alır.⁵⁴ Ayrıca onu olduğu gibi değil, olması gerektiği gibi; yani idealize ederek ortaya koyar. Tragedya şairinin ödevi gerçekten olan şeyi değil, tersine olabilir olan şeyi; bir başka deyişle, olasılık ve olabilirlik yasalarına göre mümkün olan şeyi ortaya koymaktır. Öyleyse trajik durum, olan ile olması gerekenin çelişkili ilişkisinden doğmaktadır.

Olasılık ve olabilirlik yasaları, karakterlerin konuşma ve eylemlerinin zorunluluk veya olasılık eseri olarak ortaya çıkmalarını gerektirir. Yani, eserde anlatılanlar akla ve sağduyumuza uygun gelmelidir. Buna karşılık, hayatta olmayan, insanın gücünü aşan şeyler bize olası gibi geliyorsa ("imkânsız olası"), sanat bunları ele alabilir.⁵⁶ Burada "olanak kategorisi" ideal anlamda olması bekleneni (yani hayal gücü ile kavranabilir olanı), "zorunluluk kategorisi" ise, tekil olanı (ve duyusal olarak kavranabilir olanı) ifade etmektedir. Bu iki kategori Aristoteles'te *mimesis* aracılığı ile sanatta birleştirilmiştir. Öyleyse sanat, gerçeğin ve ideal olanın bir sentezidir; ancak ideal olan, daima gerçek olandan daha üstündür.⁵⁶

Doğa ve gerçeklik karşısında tragedyanı yetkinleştiren Aristoteles, aynı tutumu tarih karşısında da izler. Çünkü tarih olmuş olanı, tragedya ise olabilecek olanı anlatır.⁵⁷ Tragedyanın konusu, güncel gerçeklerin kökeninde yatan asıl ilkedir, yani evrensel olandır. Tragedya epik şiire de üstün tutulmuş gibidir, çünkü epik

şiiirin sahip olduğu özelliklerden çok daha fazlasına sahiptir. Buna rağmen Aristoteles, yaşadığı çağdaki bir iddiaya yer vererek epik şiirin, olayları göz önünde görmeye ihtiyacı olmayan daha aydın bir dinleyiciye yönelik olduğunu, tragedyadan ise daha aşağı düzeyde olanların hoşlandıklarını söyler. Ancak buradan bir genellemeye gidilmemelidir. *Poetika*'da Atina polisine yönelik hemen hemen hiçbir noktaya değinmeyen Aristoteles, bir tek burada yaşadığı zamandaki bir değer yargısını dile getirmiştir. **Salkever**'in vurguladığı gibi, "Aristoteles'in tragedyayı epik şiir ile karşılaştırdığı bölüm, gerçekte tragedyanın epik şiirden daha aşağı bir sanat türü olduğunu" anlatmaz; daha çok, Aristoteles dönemindeki "yozlaşmış bir seyirci ve oyuncu profilini" ortaya koyar. Nitekim Aristoteles, Atina'ya bu şekilde üstü kapalı bir göndermede bulunduğundan hemen sonra tragedyayı, içinde bulunduğu koşullardan soyutlayıp yeniden "epik şiirin üstüne" taşıyacaktır.

Aristoteles'in üzerinde durduğu bir başka konu da karakter – durum ilişkisidir. Olasılık ve zorunluluk ilkelerinin göz önünde bulundurulması, tragedyada yer alan özellik ve davranışların karakterlerin tiplerine uygun olmasını gerektirmiştir. Öte yandan, davranışlar ile karakterlerin oyun içerisindeki yasal ve siyasal durumları arasında bir koşutluk yaratılmıştır.⁵⁹ Yine de Aristoteles, tragedyadaki ağırlığı karaktere değil, eyleme verir: Tragedya, kişilerin değil, onların hareketlerinin, mutluluk ve felaket içinde geçen hayatlarının hikâyesidir. İnsanı mutlu ya da mutsuz eden davranışlarıdır; nitelikleri ya da karakter özellikleri değil.

Karakter daha çok bir eğilim, geçmişteki davranışların bir mirasçısıdır; etkin hale gelmesi, ancak bir davranış (eylem) içerisinde ortaya konulması ve bu davranışın içselleştirilmesi ile mümkündür. Aristoteles, karaktere dayanmayan tragedya olabildiği halde, bir öyküsü ve eylemi olmayan tragedyanın mümkün olmayacağını söyler. Özdemir Nutku'nun işaret ettiği gibi, buradan tragedyada dramatik bir kişilik olarak karakterin bulunmayabileceği çıkarsanabilir, ancak böyle olsun ya da olmasın, karakterin her zaman ahlaki bir boyutu vardır.⁶⁰ Tragedya kahramanına yüklenen özellik bunu açıkça ortaya koyar: Komediya ortalama-
dan daha kötü kişileri taklit ederken, tragedya ortalamadan daha

iyi insanları taklit eder.⁶¹

Kahramanının bu özelliği, (izleyicide yaratacağı etki bakımından) tragedyaya yüklenen işlev göz önünde tutulursa daha iyi anlaşılır. Tragedyanın en ilginç ve çarpıcı tarafı da budur. Aristoteles'e göre tragedyanın ödevi, "... uyandırdığı acıma ve korku duyguları ile ruhu tutkulardan temizlemektir (*katharsis*).” Demek ki Aristoteles de Platon gibi, şiirin insan ruhunda yarattığı değişimlerin farkındadır. Ancak o, Platon'un tersine bu duygusal etkinin, seyircinin kişiliğinde ve ruhsal davranışlarında olumlu bir etki yarattığı düşüncesindedir. Diğer bir yandan bu heyecanı, tıpkı vücuttan atılacak zararlı bir madde gibi yorumlar.

Katharsis kavramını tartışmaya geçmeden önce şunu belirtmek gerekir ki; Aristoteles, tragedyanın seyircide uyandırdığı etkiye değinirken dikkati daha çok "b i r e y"e (tekil kişiye) yöneltir. Hatta *Poetika*'nın bazı bölümlerine bakılırsa, tragedyanın seyreden kişide değil de, o k u y u c u d a bırakacağı etkiye daha çok önem veriyor gibidir.⁶³ Oysa bugün *katharsis*'den söz ederken, Dionysos tiyatrosunu dolduran seyircileri gözümüzün önüne getiririz. Aristoteles ise eserinde Atina polisinden pek söz etmediği gibi, genel olarak "polisten" de söz etmez.

Aristoteles'in dramatik şiir için saydığı altı temel öge (öykü, karakter, dil, düşünce, dekor, müzik) tragedyayı, neredeyse seyredilecek bir oyun olmaktan çok, okunacak bir metne indirger. Tragedya sanki Dionysos kültürünün ayrılmaz bir parçası olan kamusal gösterilerden; bir başka deyişle, toplumsal-siyasal köklerinden kopartılmıştır. **Claude Calame**'nin deyişiyle, "Aristoteles tragedyayı, tiyatro yarışmalarının, hatta oyuncuların dışında bir yerde var etmiş gibidir."⁶⁴

Edith Hall'e göre de, tanrılardan hiç söz edilmemesini bu açıdan yorumlamak gerekir: Aristoteles, sadece kimi sahne tekniklerinden söz ederken "tanrı" sözcüğünü kullanmış; yoksa kader, ölüm, kutsallık gibi metafizik kavramlara ve tragedyanın önemli bir parçası olan Atina'daki dini ritüellere hemen hemen hiçbir bölümde yer vermemiştir.⁶⁵ *Poetika*'dan ne Dionysos Festivali'nin siyasal ortamına, ne de tragedyanın yurttaşlara hitap eden özelliklerine dair açık bir fikir ediniriz. Üstelik *Eumenidler*, *Antigone*, *Persler*, *Aias* gibi "Atinalılığa" açık göndermeleri olan eserlerden

hiçbiri burada yer almaz. Kitapta yer alan tek Atinalı kahraman Aegeus'tur, onun da yalnızca adı geçer.⁶⁶ Aristoteles'in böyle bir tutum izlemek için geçerli bir nedeni olmalıdır. Çünkü diğer eserlerine bakılırsa; tragedya gösterilerinin, özellikle de Dionysos Festivali'nin, Atina yurttaşlarının eğitiminde ne denli önemli bir rol oynadığının bilincindedir.⁶⁷

Aristoteles'in tragedyayı "polis"ten ayrı olarak ele alması, düşünürün yaşadığı dönemde tragedyanın Atina'daki "altın çağ"nın sona ermiş olmasıyla açıklanabilir. Onun zamanında Atina, hâlâ Eski Yunan tiyatrosunun merkezi konumundadır; ancak komedya karşısında tragedya, eski itibarını yitirmiştir. Yeni tragedya eserlerinin yazılmadığı ve eski eserlerin yeniden sahnelendiği bu dönemde "tiyatro", yalnız Atina'ya özgü olmaktan çıkmıştır. Yunanistan'ın çeşitli polislerinde ve İtalya'da yeni tiyatrolar kurulmaktadır. Aristoteles'in yapmaya çalıştığı şey, Hall'ın deyişi ile tragedyaya, "ulusüstü" ya da "evrensel" bir sanat görünümü kazandırmaktır.⁶⁸ Bu nedenle tragedyayı, siyasal-toplumsal bağlamından koparan Aristoteles, *katharsis* kavramının toplumsal köklerine değinmemiştir.⁶⁹

Aristoteles'in *Poetika*'da, *katharsis*'i daha çok teknik bir terim olarak kullanması, sözcüğün tam olarak ne anlama geldiği konusunda birbirinden farklı görüşlere yol açmıştır: Lessing'in ortaya attığı görüşü savunanlara göre *katharsis*, heyecanların giderilmesini ve ruhun arı bir duruma getirilmesini ifade eden dinsel bir terimdir. Bernays'ın ortaya attığı görüşe göre ise, zararlı maddelerin vücuttan atılması anlamında, daha çok tıptan gelen bir eğretilerdir.⁷⁰ Oysa sözcüğün eskiye ilişkin uzantıları bize, yukarıdaki iki yorumun da birbirini tamamladığını göstermektedir. Her iki anlamda da *katharsis*, ruhsal bir tedaviyi dile getirmektedir.

Thiasos cemiyeti, (bu cemiyetin bir parçası olan) aktörler topluluğu ve tragedya arasındaki işlevsel bağ, *katharsis*'i ilkel kabilelere kadar götürüp, onun ruhsal (psikolojik) niteliğini toplumsal bir boyutta sorgulamamızı kolaylaştırır. Bu sorgulamada şiir, ruhsal bir tedavi; şair ise bir Tanrı sözcüsüdür.

Kabileden devlete geçiş aşamasında ilkel bilincin toplumsal baskılara uğraması, kendini şizofreni ve histeri gibi çeşitli ruhsal

hastalıklar ile gösterir.⁷¹ Bu hastalıklara tutulanlar, bilinçlerini yitirdiklerinde, onların bedenine bir cinin girdiğine inanılır ve hasta, bir büyücü-hekim tarafından iyileştirilir. Hastalıktan arta kalanlar ise (giysi, vb.) toprakta yakılır ya da denize atılır. Bu da, kişinin içine girdiği düşünülen cinin arındırma yoluyla dışarı atılması anlamına gelir. Yani bir çeşit erginlenme töreninden geçen kişi, sağlıklı olarak hayata yeniden doğar ve ruhlar dünyasıyla temas etme ayrıcalığını tatmış birisi olarak büyücüler sınıfına katılır.

Zamanla bu büyücüler, özel törenlerle girilebilen gizli derneklerde örgütlenirler. Büyüsel güçlerin peşindeki toplum üyeleri, yavaş yavaş kendilerinde belirti yaratma alışkanlığı edinirler ve cemiyetlerine üye olmak isteyenleri hastalığın özendirildiği kendi yaşam tarzlarına alıştıırırlar. Üye adayları, akıl hastalığına tutulmuş kişiler arasından seçilir. Törenlere katılanlar bir esrime nöbeti ile kendilerinden geçerler. Önderlerinin yönetiminde ve canlı bir müzik eşliğinde hayvanları parçalamak ya da aralarından birini boğazlamak gibi çılgınlıklara kalkışırlar.⁷² Öyleyse, histeri nöbetine tutulan Korybantlar gibi, Dionysos'un Bakkhalar'ı da bu törenlere katılanların (başlangıçta kadınların) mitsel bir izdüşümüdürler. Dionysos da, tapınanlarında böyle bir histeri yaratır, sonra da onlardan uzaklaşıp, akıllarını başlarına getirir.⁷³

İlkel büyüün uzantısı olan bu törenler, yansılama dansları eşliğinde yapıldığından dolayı oyunsal bir nitelik taşırlar. Zamanla hastalığı iyileştirmenin yolları gelişip değiştikçe, bu büyücülük dernekleri ilkel işlevlerini yitirip, gezginci oyuncu localarına dönüşürler; yani eski büyücü, o z a n - o y u n c u olur.

S. H. Butcher'in belirttiği gibi Aristoteles, dinsel coşkuya tutulmuş ve kendinden geçmiş insanları, özellikle de onların üzerinde dini ezgilerin bıraktığı etkiyi, gözlemledikten sonra belli bir yargıya varmış ve tragedyayı evrensel bir sanat formuna dönüştürdüğünde *katharsis*'i, daha genel anlamda, "arınma" olarak kullanmıştır. Bir başka deyişle, dinsel bir boyuttan hareket eden Aristoteles, arınmanın ruhsal rolüne tıptaki mecazları da katarak, yeni ve farklı bir senteze ulaşmıştır.⁷⁵

Aristoteles'in ortaya koyduğu şekliyle *katharsis*'in psikolojik işlevi, trajik bir olay sonucu acıma ve korkma duygularına kapılan

izleyicilerin yeniden duygusal bir dengeye kavuşmalarını sağlamaktır. Öyleyse tragedya, izleyiciye bir tür uyarılma ve boşalma fırsatı vermesi bakımından, insan ruhunda büyük bir haz (doyum) uyandıran üstün bir sanat eseri sayılmalıdır.⁷⁶

Aristoteles'e göre acıma, "... layık olmadığı halde, acıya düşmüş bir kimse karşısında duyulur; korku da acıyı çekenle kendi aramızda bir benzerlik bulmamızdan doğar."⁷⁷ *Retorik*'te ise şöyle bir yargıya varılmıştır: Genel olarak, "kendimiz için korktuğumuz şey başkalarının başına gelince bizde acıma hissi uyandırır." Acıma layık olmadığı halde, herhangi bir kimsenin bir yıkıma ve acınacak duruma düşmesi ile hissedilir; bu öyle bir kötülüktür ki, o anda böyle bir durumun kendi başımıza ya da tanıdıklarımızın, yakınlarımızın başına gelebileceğini düşünürüz. Gördüğümüz sahne, kendimize çok yakın, hatta kendimizinmiş gibiyse, o zaman acıma, korku duygusuna dönüşür.⁷⁹

İzleyicinin acı çekmekten kurtulması için, önce acıma ve korkuyu kapsayan duygu bütünlüğünden kurtulması gerekmektedir. Bunun gerçekleşmesi için de tragedyadaki trajik kahraman, acıma duygusu verecek kadar seyirciye uzak, ama kendisi ile kurulan bir özdeşlik sonucu korku verecek kadar seyirciye yakın olmalıdır. Bu, kişiyi duygusal arınmaya ve dolayısıyla da duygusal adalete götürecektir.

S. H. Butcher'a göre, kendimizle ilgili yaptığımız bir değerlendirme sonucu kapıldığımız korku ve acıma duyguları, bencil olan duygulardır. Aristoteles de, *katharsis*'in insandaki her türlü heyecanı bir tür değişime uğratarak bencil heyecanlar olmaktan kurtardığını söylemek istemiştir: Sanat yoluyla uyarılan acıma ve korku duyguları, estetik bir uzaklık ile arınıp, özgecil duygular haline gelmektedirler.⁸⁰

Acıma, korku ile karışınca salt duygusallığa dönüşmekten kurtulur. Korku da acıma duygusu ile birleşince sınırsız bir dehşet noktasından uzaklaşıp, ılımlılaşır. Trajik acıma ve korku, heyecanlarımızı bir dengeye sokup onların aşırı yanlarını törpüler, kendimizi başkasının yerine koydurarak, bizi yalnız kendimize acıyıp, kendimiz için korkmaktan kurtarır. Bir başka deyişle bizi, evrensel gerçekle karşı karşıya getirir.⁸¹ Böylece kişi, hem kendi sınırların-

dan kurtulmuş olur, hem de günlük olayların dışına çıkarak, evrensel bir gerçeklik kavrayışına yönelir. Öyleyse tragedya, seyirci üzerindeki etkiyi asıl olarak *katharsis* aracılığı ile sağlamaktadır.⁸² Çünkü oyun kişisi ile birlikte ruhunda büyük bir acı duyan izleyici, oyunun sonunda bu heyecanı tüketerek, sağlıklı bir düşünme, sonuç çıkarma ve karar verme aşamalarına ulaşmaktadır. Bu yönüyle tragedya, hem yoğun duygular uyandırması, hem de olayların serinkanlı olarak değerlendirilebileceği bir uzak açı sağlaması ile diğer türlerden ayrılmaktadır. İleride göreceğimiz gibi, onun politik gücü de büyük ölçüde bu özelliğinden kaynaklanmaktadır.

Katharsis, Dionizyak *thiasos*'ta yerine getirdiği toplumsal-psikolojik işlevi bir anlamda tragedyada sürdürmektedir. Burada da toplumsal baskılardan arınma, bastırılmış olan ögenin açığa çıkarılması (dışa vurulması) ile gerçekleşir. Yalnız tragedyanın, *thiasos*'tan ve Eleusis *Mysteria*'larından en temel farkı, küçük bir grup (oyuncular) dışında, gösteriye katılanların tamamen edilgen (seyirci) hale gelmiş olmalarıdır.

Bir izleyici konumundaki yurttaş, tragedyanın sonunda kendisini arınmış hissederken, toplumsal çatışmanın yarattığı tepkiler, insanla – Tanrı ya da insanla – Kader arasında bir çatışma olarak yüceltilip, coşkusal bir gösteri aracılığıyla farklı bir perspektife taşınır. Bu da öfkenin kaynağını başka bir tarafa yönlendirmeye yarar. İleride göreceğimiz gibi, Platon'un tragedyayı kurulu düzen karşısında bir tehdit unsuru olarak görmesine karşılık, Aristoteles onu düzenin koruyucusu olarak karşımıza çıkarmıştır.

Gerçekte sanat, her iki özelliği de bünyesinde taşır: Toplum üyeleri üzerindeki baskıları hafiflettiği için koruyucu, ama hafifletmek için uyardığı baskıların bilinç yüzeyine çıkmasına yardım ederek kişiyi yaşamın gerçekleri ile yüzleştirdiği için yıkıcıdır. Böyle bir niteliğe sahip olmasından dolayı, var olduğundan bu yana içinde bulunduğu toplumun gereklerine göre, kendisini denetleyenlerin elinde daima belli bir biçim kazanmıştır. Eski Yunan toplumu, belki de tarihsel anlamda bunun ilk olarak nasıl gerçekleştiğini görebileceğimiz en çarpıcı örnektir. İşte, Atina polisinde tiyatro sahnesi ile seyirci (yurttaş) arasında kurulan o özel iletişimi irdeleyebilmek ancak o günün koşullarına inmekle mümkün olacaktır.

I. Bölüm Dipnotları:

1. Eski Yunan'a özgü kavramların başka dillere çevrilmesi veya bu kavramların bugünkü anlamlarıyla adlandırılmaları çoğu zaman bir anlam karmaşasına yol açmaktadır. "Kent-devlet", polis kavramını tam olarak karşılamamaktadır. Bir ya da birkaç kenti kapsayan polis, kendine özgü yanlarıyla tarihte kurulmuş diğer kent-devletlerden ayrılmaktadır. Burada "polisi", devletten daha kapsamlı olan bir kuruluşu, toplumsal-siyasal, aynı zamanda da ekonomik-dinsel ve askeri bir örgütlenme biçimini ifade etmek üzere kullandım.
2. Kitapta alıntı yapılan ve yararlanılan tüm kaynaklar bölüm sonlarında verilmiştir. I. Bölümün yazılmasında yararlanılan eserlerin listesi için bkz. s. 41-42.
3. Kimi düşünürler, tiyatronun kaynağı konusunda dansa öncelik verirlerken Aristoteles, taklit (*mimesis*) üzerinde durur. Platon ise drama-dans-taklit arasında şöyle bir bağ kurar: "Genellikle şarkıda olsun, konuşurken olsun, sesini kullanan insan, bedenini hareket ettirmeden duramaz. Bu nedenle tüm dans sanatı, söylenen şeylerin hareketle taklidinden çıkmıştır." Platon, kişinin o anki ruh hali ve karakteriyle, beden dili arasında da bir koşutluk kurmuştur. (Platon, *Yasalar*, 816a-d).
4. Bu ayinlere öykünme ayinleri de denebilir. (İngilizce orijinali için bkz. Thomson, *The Prehistoric Aegean: Studies in Ancient Greek Society*, Bölüm V). Yukarıda, Thomson'un eserini Türkçeleştiren C. Üster'in tercih ettiği "yansılama" sözcüğünü kullandım.
5. Thomson'a göre, "Yansılama danslarının coşturuculuğuna kendini kaptıran aç, korkmuş vahşiler, doğa karşısındaki güçsüzlüklerini gerçek dünyanın, dış dünyanın bilincinden uzaklaşıp, özledikleri dünyaya... düşlerdeki iç dünyaya geçişlerini ruh ve bedenlerinin katıldığı yoğun bir esrime içinde dile getiriyorlardı... Böylece, kendileriyle çevreleri arasındaki fiziksel çatışma çözülüyor, denge sağlanmış oluyordu." (Thomson, *Marksizm ve Şiir*, s. 11).
6. Bkz. Thomson, *Aiskhylos ve Atina*, s. 31; Freud, *Totem and Taboo and Other Works*, s. 75-85.
7. Fuat, *Tiyatro Tarihi*, s. 22.
8. Aiskhylos'un tragedyalarında da maskenin temel işlevi bu olacaktır.
9. Kabileler arası eşitliğin bozulması dıştan evlenme kuralını da sona erdirmiştir. Yunanistan'da dıştan evlenmenin bozulması Dor yayılmasından önce, mirasın erkek çizgisinde kalması amacıyla, yönetici aileler arasında başlatılmıştır.
10. M.Ö. 8. yüzyıldan sonra bile Sparta ve Atina polislerindeki eğitim sistemi, eskiden beri uygulanmakta olan erginlenme geleneği ile koşutluk gösterir: Sparta'da ergenliğe ilk adım onsekiz yaşında atılır; yedi yaşından beri belli bir eğitime tabi olan çocuk, melleiren sıfatını alır. Yirmi bir yaşında ise ergin (*eiren*) olur ve *philiton*'a yani "Erkekler Evi"ne kabul edilir. Atina'da ise melleiren'in karşılığı *ephebos*'tur. İki yıl askeri hizmetle görevlendirilen *ephebos*, daha sonra bir sınavdan geçirilerek yetişkin statüsüne kabul edilir ve o da Erkekler Evi'ne girmeye hak kazanır. İlk zamanlarda Erkekler Evi'nin Atina polisindeki karşılığı *prytaneion*'dur. (Bkz. Thomson, *Aiskhylos ve Atina*, s.134-135).
11. Thomson, *İnsanın Özü*, s. 53.
12. Kabile geleneklerinin bir başka şekle bürünmesi sürecinde ortaya çıkan mitoslar, zamanla belli tapım biçimlerinden kopup uzaklaşırlar; daha bütünsel ve nesnel bir duruma gelirler. Gene de Yunan mitolojisindeki totem kalıntıları, tanrıların hayvansal çağrışımlarından izler taşır, ancak bununla da sınırlı değildir.
13. Epik şiir asıl olgunluğuna monarşinin çökme aşamasında ulaşır. Homeros şiirle-

ri daha çok bu aşamaya aittir. Akha monarşileri Dorlara yenilince, Teselya'nın ve Peloponnesos'un varlıklı aileleri ile birlikte topraklarını terkeden ozanlar, artık zafer şiirleri söyleyemez olmuşlar ve geçmişin idealize edilmiş geleneklerine geri dönerek, Mykene toplumu ile ilgili olarak Karanlık Çağı (M.Ö. 11. - M.Ö. 9. yy.) kısmen aşabilmiş Troya savaşının hikâyelerini ele almışlardır.

14. Robert Pignarre, epik şiirin dramaya olan katkısını, güçlerin, isteklerin konuşma yoluyla çarpışması bakımından, "bir tür mayaya" benzetir. Ancak sahne oyunlarının (dramanın), destanların doğrudan sahneye aktarılmış biçimleri olarak görülemeyeceğini söyler. Onun için önemli olan esin kaynaklarının aynı olmasıdır. (Pignarre, *Tiyatro Tarihi*, s.14).
15. Atina polisinde Pindaros (M.Ö. 522-448), koral od'un en başarılı temsilcilerinden biridir. Elimizde bulunan bütün Övgü Şiirleri spor şenliklerinde ödül kazanan aristokratlar için yazılmıştır.
16. Şarap ve zeytinyağı üretiminden büyük kazançlar sağlayan kabile ve klan şefleri, geniş toprakları ellerinde toplayarak polise hükmeden soylu sınıfını oluşturmaktadırlar. "İyi doğmuşlar" anlamına gelen eupatrid'ler, geomar'lar ("toprak beyleri") ya da hippeis ("atlılar") olarak adlandırılırlar. (Ağaoğulları, *Eski Yunan'da Siyaset Felsefesi*, s.10).
17. Maddi olanaksızlıklarından dolayı tahıl üretimini sürdüren küçük çiftçiler, ürünlerinin pazardaki değişim değerinin yüksek olmaması nedeniyle borçlanmaya başlarlar. Bağ ve zeytin ağacı tarımında çalışanlar ise büyük borçlar altına girerler. Bu değişim, pek çok köylüyü, soyluların topraklarında çalışan ve ürünlerinin altında beşini onlara vermekle yükümlü kılan ortakçılara dönüştürmüştü; topraklarını yitiren köylüler, borçlarını ödeyemez hale gelince alacaklılarının köleleri olmuşlardır.
18. Polislerin genelinde yurttaşların kabaca dört sınıfa bölündüğünü görürüz: Büyük toprak sahibi soylular (eupatridler); ticaret ve zanaatlarla uğraşanlar (demiurgoi); küçük toprakları olan yoksul köylüler (georgoi); mülkü ve belli bir işi olmayan emekçiler (thetes). (Ibid., s. 11; Bryant, *Moral Codes and Social Structure in Ancient Greece*, s. 21-27).
19. "İnsanlar için çalışanlar" anlamına gelen demiurgoi, tüccarlar ve zanaatkârlar gibi pek çok meslek grubunu kapsayan geniş bir kategoridir.
20. M.Ö. 640'da Megara'da yoksul köylüler (georgoi), Theagenes'in yönetiminde ayaklanarak zengin toprak sahiplerinin mal ve mülklerine el koyarlar. M.Ö. 632'de Atina'da yoksul kitleleri yürüyüşe geçiren Kylon'un darbe girişimi güçlülük önlenbilir. Gene de sınıf çatışmasına asıl yön veren siyasal ve ekonomik çıkarlar konusunda aristokratlarla anlaşmazlığa düşen tüccar sınıfı (demiurgoi) olmuştur.
21. Dionysos adının etimolojisi tam olarak açıklanamamıştır. Dios, Dia-, Dii- köklerinden gelen Dio-, Latince Deus'ta görüldüğü gibi "tanrı" anlamına gelmektedir. Bu köke eklenen Nysa eki ise onu, "Nysa Tanrısı" yapar. Nysa vahşi hayvanların barındığı yüksek bir dağdır. Bu dağ Homeros'un *İlyada*'sında Trakya'da gösterilir (*İlyada*, VI, 133) ama Teselya, Makedonya, Hindistan ve Arabistan'da da Nysa dağları vardır. Dolayısıyla Azra Erhat'ın belirttiği gibi, bu dağ özel bir dağ olarak değil, Olympus ve İda gibi yüksek dağlara verilen genel bir ad olarak anlaşılmalıdır. (Erhat, *Mitoloji Sözlüğü*, s. 117-118).
22. Girit'te şarabın bulucusu olarak anılan Dionysos'un bu niteliğinden Trakya'da hiç söz edilmez. Homeros'da da böyle bir vurgu yoktur.
23. Dionysos'un titanlar tarafından parçalanma efsanesinin bazı unsurları Girit'ten ve Phriky'a'dan gelmektedir, ancak Orpheus destanlarından sonra bu söylence bütünyle bir Yunan efsanesi olmuştur.

24. Bather'e göre, ilkel klanın totemci ayini basit bir büyü eyleminden, gizli bir cemiyetin kanlı kurban eylemine dönüşünce, insan kurban etme geleneği başlamıştır. Thomson ise, insanın kurban edilmesini zorunlu bir öge olarak görmez. Bu öge daha çok Mykene dönemine, yani Orkhomenos'un rahip krallarının Yunanistan'da çok güçlü oldukları bir döneme rastlamaktadır. M.Ö. 1400 dolaylarında ise Yarımadada Akhalar Knossos saraylarını yeniden yıktıklarında, insan kurban etme âdeti ortadan kalkmıştır. (Akt: Thomson, *Aiskhylos ve Atina*, s. 170).
25. Başlangıçta erkekler çobanlık ve avcılıkla uğraşırken, bağ ve bir ölçüde tarım işleriyle kadınlar uğraştığı için kulte kadın unsuru egemendir. Dionysos kültüründe tanrıya en yakın olanların (Bakkhalar, ya da Mainadların) kadın olması bunun bir göstergesidir. Dionysos'un erkek arkadaşları olan Satirlerin ün kazanması ise daha geç bir dönemde olmuştur.
26. Dilbilimciler tarafından tam olarak doğrulanmasa da, Dionysos'un iki kez hayata gelmiş olması üzerine *dithriambos*'un, "iki kez doğan" anlamında bir sıfat olduğunu, bu nedenle Dionysos için söylenen ezgilere *dithriambos* adının verildiğini öne sürenler vardır. (Bkz. Nutku, *Dünya Tiyatrosu Tarihi*, s. 25).
27. *Op.cit.*, s. 170.
28. Ana yanlı soydan baba yanlı soya geçişi yansıtan Demeter mitine göre, Demeter tarım sanatını kendisi ortaya çıkarmış, ama sabanın kullanılışını üvey oğlu Triptolemos aracılığıyla öğretmiştir. Buradan anlaşıldığı üzere, başlangıçta kadın üretkenliği ile doğanın üretkenliği arasında doğrudan bir bağ kurulmuştur; ancak erkeğin kesin üstünlük kazandığı dönemlerde kadın üretkenliğinin yerini, erkeklik organı phallus almıştır. (Bkz. Şenel, *Eski Yunan'da Eşitlik ve Eşitsizlik Üstüne*, s. 31-32).
29. Aristoteles, *Poetika*, 1449a 19-21.
30. Akt: Thomson, *Aiskhylos ve Atina*, s. 181-182.
31. Pickard-Cambridge, *The Dramatic Festivals of Athens*, s. 58.
32. *Op.cit.*, s. 204.
33. Önce thesmoi'nin yazılı hale getirilmesiyle eupatrid'lerin yasaları keyfince uygulama özgürlüğü ortadan kalkar. Ardından, M.Ö. 624'te ağır bir ceza yasası hazırlayan Drakon, tüm özgür kişilerin yasalar önünde eşit olmasını sağlayarak yurttaş (bireye) hukuki bir statü kazandırır. Yasanın değişmezliği ilkesini ortadan kaldıran ve "yurttaşlık" statüsünü sağlam temellere oturtan ise Solon olmuştur. Özgür bir babadan olan hiç kimsenin köle olamayacağı ilkesi ilk kez onunla getirilmiş, "halk meclisi" (ekklesia), "Areopagus", "Dört yüzler Meclisi" (bule), "halk mahkemele-ri", "Yüksek Yönetici Memurlar" gibi ileride demokratik devrimin yeniden düzenleyeceği kurumlar yine Solon zamanında Atina'ya kazandırılmıştır. (Bkz. Ağaoğulları, *Eski Yunan'da Siyaset Felsefesi*, s. 16-18).
34. Thomson, *İnsanın Özü*, s. 106-107.
35. Ortaçağda ve despotik Doğu toplumlarında "tragedya"dan söz edemeyiz. Bunun nedeni, bireyin toplumla ve kendisiyle çatışma içine girerek, bireysel özgürlüğünü gerçekleştirmek için böyle bir savaşımında bulunmamış olmasıdır. Tragedya daha sonra burjuvazinin yükselişi ile beraber Batı Avrupa'da yeniden ortaya çıkar. Elizabeth çağı tragedyası, hemen hemen hiçbir Yunan etkisinin izini taşımaz; ancak tragedya özgü sayılan temel nitelikleri içerir. (Eski Yunan tragedyalarının Rönesans, Neo-klasik ve Romantik dönem tragedyaları ile olan karşılaştırması için bkz. Bushnell, *A Companion to Tragedy*, 5. ve 6. Bölümler).
36. Çalışlar, *Tiyatro Ansiklopedisi*, s. 647.
37. Akt: Thomson, *İnsanın Özü*, s. 76 [Vurgu benim].

38. Nietzsche için M.Ö. 7. yüzyıldan M.Ö. 5. yüzyıla kadar uzanan ve genellikle Kahramanlık Çağı olarak bilinen bütün bir çağ trajik çağdır. Nietzsche, bu çağda tragedyayı birbirini dengeleyen iki karşıt öge üzerine kurar: İleride göreceğimiz gibi, Dionysos'ca olan, insanın coşkun yanını, dizginlenemez isteklerini dile getiren Apollon'ca olan, aklın doğruluğunu, denetim gücünü ve güzellik ölçülerini ortaya koyar. Nietzsche'ye göre Yunan tragedyaya çağı, Apollon'ca olanın, bir anlamda aklın, Dionysos'ca olana üstün gelmesiyle son bulmuştur. Nietzsche'ye göre trajik çağı kapatan ve aklın egemenliğinde yeni bir felsefe ve bilim anlayışı yaratan Sokrates'tir. Bu mücadeleyi, daha çok Euripides'te göreceğiz.
39. Nietzsche, Trajik Çağı başlatan Grekler üzerine şunları söyler: "Grekler, varoluşun korkularını da, korkunçluklarını da tanımış, sezmiş. Yaşayabilmek için onların önünde ışıldayan Olympos'a özgü düşkurmanın doğuşunu gerçekleştirmek gerekiyordu. İşte doğanın titanca güçleri karşısında duyulan korkunç güvensizlik..." (Nietzsche, *Tragedyanın Doğuşu*, s. 23).
40. Benzer bir düşünceye Heidegger'de de rastlarız. Düşünüre göre, doğa filozofları gibi (Parmenides, Heraklitus, Anaximander), tragedya şairleri de Varlığı ilk düşünenler ve ona en yakın olanlardır. Heidegger, bu bağlamda Sokrates öncesi Yunan düşüncesi ve diline özel bir önem atfetmiştir.
41. Schopenhauer'in görüşlerinden etkilenen Nietzsche için insan, kör bir iradenin esiridir. İradenin kendi üzerindeki baskısını, ancak sanat yoluyla aza indirebilir. Sanat kendi başına evreni doğrular ve onu estetik bir olgu olarak kavramamızı mümkün kılar; ilkel irade sanatsal yaratıcılık ile kendi acılarından kurtulur. Ne var ki evreni bir tasarım, bir düş ürün olarak gören Nietzsche, ileride göreceğimiz gibi sanatsal yaratıcılığı ve düş gücünü aklın ve bilimin karşısına âdeta bir rakip olarak çıkarırken sanatı, aklı aşan bir olgu olarak yorumlamıştır.
42. Şener, *Yaşamın Kırılma Noktasında Dram Sanatı*, s. 98. Ayrıca bkz. Schlegel, *Lectures on Dramatic Art and Literature*, Lecture V.
43. *Hamartia*, kahramanın yaptığı bir hata sonucu bahtında bir dönüş olmasıyla ortaya çıkan trajik durumdur. Olayların mutluluktan mutsuzluğa, ya da tersi noktaya dönüştüğü nokta ise baht dönüşü; yani peripetei'dir. Aristoteles bu kavramı, hareketlerin düşünülmenin tam tersine dönmesi olarak tanımlar. (Bkz. *Poetika*, XI,1).
44. Op.cit., s. 101.
45. Max Scheler'in dile getirdiği gibi "tragedyanın sonunda kazanan aynı zamanda yitirendir. Yitiren de kazanan olur." (Akt: Şener, *Yaşamın Kırılma Noktasında Dram Sanatı*, s. 100). Örneğin, Sophokles'in Antigone'sinde bu vurgu çok açıktır: Yaşamını yitiren (Antigone) ahlaki değerini yüceltirken, yaşamını kazanan (Kreon) davasını yitirmiştir.
46. *Poetika*, XIII, 2.
47. Aristoteles, gerçeğin kesin bir tanımını yapmaz. Ancak *Poetika*'nın bir yerinde (*Poetika*, XV,9) "gerçeğe benzerlik" in "hayattaki gerçeğe benzerlik" olarak yorumlanabileceğine işaret eder.
48. Aristoteles'e göre sanat, akıl tarafından belirlenen amaçların, ereklere gerçekleşmesini, varlığa geçmesini sağlayan bir yapma-yaratma yetisidir. Bu bakımdan doğadan ve eylemden ayrılır. (Bkz. *Metafizik*, 981a 5).
49. *Poetika*, VII, 1.
50. *Ibid.*, XXIII. bölüm.
51. Tunalı, *Grck Estetiği*, s. 65.
52. Aristoteles'e göre şiir sanatının doğmasına neden olan iki temel etken; insanın taklit yeteneği (insan bir zoon mimetikotaton'dur) ve bütün taklit ürünleri karşısın-

da duyulan hoşlanma duygusudur.

53. "Mimesis" aynı zamanda antik kültürü belirleyen bir ana kategoridir. İlk olarak dansla ilgili olarak kullanıldıktan sonra diğer alanları da kapsayan bir kültür kavramı haline gelmiştir. Halk arasında bu sözcüğün, endüstri ürünleri ile sanat ürünlerini ayırmak için kullanıldığı sanılmaktadır. J. B. Hofman, Hintçe maia ("yanıltıcı görünüş") sözü ile bir bağ kurar, ancak sözcüğün aldatma gibi bir anlam yüklenerek olumsuzlanması asıl olarak Platon ile olmuştur. Önceleri sözcük tarafsız bir anlama sahiptir ve daha çok bir şeyi anlatıp tasvir etmek anlamında kullanılmaktadır. (Ibid., s. 73-74).
54. *Poetika*, XXV, 15.
55. "... şiirde inanılabilir (olası) olan imkânsız, inanılır olmayan imkâna yeğ tutulmalıdır." Ancak Aristoteles, hemen şunu da vurgular: "... belli bir amaç için olanaksız olana yer vermek gerekiyorsa bu, ya kaba gerçeğin üstüne çıkmak ereğine dayanarak ya da baskın olan kamu görüşüne dayanarak yapılmalıdır. Çünkü şiirde inanılabilir (olası) olan olanaksız, inanılır olmayan bir olanağa üstün tutulmalıdır." (*Poetika*, XXV, 18).
56. Bkz. Bozkurt, *Sanat ve Estetik Kuramları*, s. 90.
57. *Op.cit.*, IX, 1451a.
58. *Poetika*, XXVI, 1462a. (Salkever, "Tragedy and The Education of Demos: Aristotle's Response to Plato", içinde *Greek Tragedy and Political Theory*, s. 301; ayrıca bkz. *ibid.*, XXVI, 1462b).
59. Ancak aynı durum içinde bulunan her karakter birbirinin benzeri ya da aynı olmayabilir. Örneğin köleler ve kadınlar, durumlarına uygun davranışlar içerisinde olmakla birlikte, değişik özellikler yansıtabilirler: "... bir kadın ahlak yönünden iyi olabileceği gibi... bir köle de iyi olabilir; her ne kadar kadın aşağı değerde, köle de tamamen değersiz bir yaratıksa da..." (*Poetika*, XV, I)
60. Nutku, *Dünya Tiyatrosu Tarihi*, s. 52.
61. Aristoteles'e göre tragedyada bütün karakterlerin ahlaki yönden iyi olma zorunlulukları yoktur. Ancak değinilen "kötü karakter" örneklerine bakılırsa, bu türden karakterlere, oyunun eylem bütünlüğü içerisinde "iyi"nin gösterilmesi ya da oyunun sonunda ahlaki bir iynin ortaya çıkması şartıyla izin verilebilir. (*Op.cit.*, XXV, 21).
62. *Ibid.*, VI, 2.
63. *Ibid.*, XIII, 1453a - XIV, 1453b.
64. Calame, "Vision, Blindness and Mask: Radicalization of the Emotions in Sophocles' Oedipus Rex", içinde *Tragedy and The Tragic*, s. 17.
65. Hall, "Is there a Polis in Aristotle's Poetics?", içinde *Tragedy and the Tragic*, s. 296.
66. Bkz. *Poetika*, 1453b 19-26; 1454b 1-6; 1461b 20-1.
67. Tragedyaya yapılan göndermeler ve devlet yönetimi ile festivaller arasındaki ilişki için bkz: *Politika* 3, 1276b 4-7 ve 1284b 11-13. Euripides'in *Orestes*'inden ve Sophokles'in *Philoktetes* adlı oyunundan yapılan alıntılar için bkz. Nikomakhos'a *Etik*, IX, 1168b, 1169b; VI, 1142a.
68. Hall'e göre bu durumun Aristoteles'in Atinalı olmayışı ile bir ilgisi olabilir. Aristoteles'in tragedya ile demokrasi arasında doğrudan bir bağ kurmaktan kaçınması ise düşünürün demokrasinin karşısında yer almasıyla ilişkilendirilebilir. (Bkz. Hall, "Is there a Polis in Aristotle's Poetics?", s. 304).
69. Segal, *katharsis*'in toplumsal olmaktan çok bireysel açıdan ele alınmasında, Aristoteles'in döneminde tragedyaların bireylerin eline geçebilen yazılı metinlere dönüştürülmesinin önemli bir payı olduğunu vurgular. (Segal, "Catharsis, Audience

and Closure in Greek Tragedy", içinde *Tragedy and the Tragic*, s. 157).

70. Copleston, *Felsefe Tarihi - Aristoteles*, s. 136.

71. Bkz: Thomson, *Marksizm ve Şiir*, s. 31; Freud, *Totem and Taboo*, s. 79, 86.

72. Platon'da da şiirselyaratıcılık (*poiesis*), bir tür kendinden geçmedir (*mania*): "... lirik şairler de herkesin bildiği o güzel türkülerini bestelerken kendilerinde değillerdir, müzik ve hareketin ritmine kapılır kapılmaz, başları dönmüş, kendilerinden geçmişlerdir; tıpkı, akılları başlarında değilken ancak kendilerinden geçtikleri zaman ırmaklardan süt ve bal çeken bakkhalar gibi..." (Ion, 532b - 534b).

73. Aynı çılgınlığı Nietzsche'nin Dionysos'ca olanı betimleyişinde buluruz: "Bu [Dionysos] bayramlar alabildiğine canlı, dışı-erkek ayrımı gözetilmeksizin, bir kendi başına bırakılmışlık içinde, belli bir yerde düzenlenir, kuşakların dalgalanmaları her ailenin bağlı bulunduğu gelenek kurallarını aşar, ağırbaşlılık bilmez, doğanın en yırtıcı yabansılıkları kendilerini koyuvermiş gibi bir ortam oluşur, en yadırganan bir biçimde, aşırı sevgiyle yırtıcılık birbirine karışır." (*Tragedyanın Doğuşu*, s. 19; parentez içindeki açıklama benim).

74. Butcher, özellikle müziğin sağaltıcı bir araç olduğunu vurgular: "Müzik, dinsel coşkunun boşaltılmasına yarayan fiziksel bir dürtü görevini görür; böylece iç uyumu bozulmuş olan kişiler, dış uyumsuzlukla karşılaşınca, kendi huzursuzluklarından sıyrılıp iyileşmektedirler." (Akt: Şener, *Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi*, s.38)

75. Thomson, Aristoteles'in Hippokrates'in öğretilerinden etkilendiğini ileri sürer. Bu öğretiyi göre; "hastalık, vucut sıvılarının, bunalıma götüren bir rahatsızlığıdır; iyileşme halinde hastalıklı madde boşaltılır ya da dışarı atılır. Hekimin amacı da... bunalımı, bu sonucu verebilecek koşullar içinde etkilemektir. Fakat Aristoteles'in sözleri bundan da öteye gidiyor, hastalıklı durumların bedenden dışarı atılmadan önce yapay olarak uyarılmaları gerektiğini söylüyor." (*Aiskhylos ve Atina*, s. 426).

76. Aristoteles, iki türlü haz duymadan söz eder: "Salt haz duyma", sahnedeki eylemlerden hemen sonra otomatik olarak duyulan hazdır; olayların akışına kapılarak duyulan bilinçsiz duygu düzeyidir. Mimetik haz bu türdendir. Katharsis'te duyulan "rastlantısal haz" ise, bir acıdan kurtulma ya da sahne üzerinde bir yanlışın düzeltilmesiyle duyulan hazdır. Ancak tragedya, daima kendi yapısına uygun bir haz uyandırmalı; yani, komedyada olduğu gibi iyiler için başka, kötüler için başka olan bir sona varmamalıdır. (*Poetika*, XIII, 6).

77. *Poetika*, XIII, 2.

78. Aristoteles, *Retorik*, II. kitap, VIII, 1386a.

79. Ibid., IX, 10.

80. Bkz. Şener, *Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi*, s. 38-39.

81. Korku ve acıma duygularının uyandırılabilmesi için, çoğu zaman olayların beklenmedik bir biçimde birbirini izlemesi ve ortaya umulmadık bir durumun çıkması gerekir. Kimi zaman da seyirci oyundaki gizli gerçeği başoyuncudan önce farfeder ve oyun kişinin bilmezlik içinde hatasını sürdürmesini izler.

82. Segal'e göre, ölüm sahnelerinin *katharsis*'e ulaşmada önemli bir rolü vardır. Ölümün ve bir cesetin karşılaşmanın yarattığı "kirlilik duygusu", tragedyanın sonunda birtakım dini ritüeller (dua etme, ölüyü gömme, vb.) aracılığı ile ortadan kaldırılır; kişi böylece kendisini yeniden arınmış hissederek. (Segal, "Catharsis, Audience and Closure in Greek Tragedy", s. 150).

I. Bölümde Yararlanılan ve Alıntı Yapılan Kaynaklar:

- Ağaoğulları, Mehmet Ali. *Eski Yunan'da Siyaset Felsefesi*, Ankara: V Teori, 1989.
- Aristoteles. *Metafizik*, (Çev: Ahmet Arslan), İstanbul: Sosyal Yayınları, 1996.
- Aristoteles. *Retorik*, (Çev: Mehmet Doğan), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1993.
- Aristoteles. *Poetika*, (Çev: İsmail Tunalı), İstanbul: Remzi Kitabevi, 1995.
- Aristoteles. *Politika*, (Çev: Mete Tunçay), İstanbul: Remzi Kitabevi, 1975.
- Aristoteles. *Nikomakhos'a Etik*, (Çev: Saffet Babür), Ankara: Ayraç Yayınları, 1997.
- Aristoteles. *The Complete Works* (II Volumes), Ed. Jonathan Barnes, Princeton: Princeton University Press, Bollingen Series LXXI.2, 1984.
- Bozkurt, Nejat. *Sanat ve Estetik Kuramları*, İstanbul: Ara Yayıncılık, 1992.
- Bryant, M. Joseph. *Moral Codes and Social Structure in Ancient Greece*, Albany: State University of New York, 1996.
- Bushnell, Rebecca (ed.). *A Companion to Tragedy*, (Part V: Renaissance and Baroque Tragedy; Part VI: Neoclassical and Romantic Tragedy), West Sussex: Blackwell Publishing, 2009.
- Calame, Claude. "Vision, Blindness and Mask: Radicalization of the Emotions in Sophocles' Oedipus Rex", *Tragedy and The Tragic*, Ed. M. S. Silk, Oxford: Clarendon Press, 1996.
- Copleston, Frederick. *Felsefe Tarihi – I* (Yunan ve Roma Felsefesi), (Çev: A. Yardımlı) İstanbul: İdea Yayınları, 1986.
- Çalışlar, Aziz. *Tiyatro Ansiklopedisi*, Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, 1995.
- Demargne, Pierre. *The Birth of Greek Art*, New York: Golden Press, 1964.
- Erhat, Azra. *Mitoloji Sözlüğü*, İstanbul: Remzi Kitabevi, 1972.
- Freud, Sigmund. *Totem and Taboo and the Other Works – The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud* (Vol. XIII), (Tr: J. Strachey), London: The Hogarth Press, 1999.
- Fuat, Memet. *Tiyatro Tarihi*, İstanbul: Varlık Yayınları, 1984.
- Hall, Edith. "Is there a Polis in Aristotle's Poetics?", *Tragedy and the Tragic*, Ed. M.S. Silk, Oxford: Clarendon Press, 1996, 295-310.
- Heidegger, Martin. *An Introduction to Metaphysics*, (Tr: S. Fried – R. Polt), New Haven & London: Yale University Press, 2000.
- Homeros. *İlyada*, (Çev: A. Cevat Emre), İstanbul: Varlık, 1961.
- Lévi-Strauss, Claude. *Structural Anthropology*, (Tr: C. Jacobson & B. Schoepf), New York: Basic Books, 1963.
- Mulrory, David. *Early Greek Lyric Poetry*, Cornford: University of Michigan Press, 1992.
- Nietzsche, Frederick. *Yunanlıların Trajik Çağında Felsefe*, (Çev: Nusret Hızır), İstanbul: Bilim, Felsefe, Sanat Yayınları, 1985.
- Nietzsche, Frederick. *Tragedyanın Doğuşu*, (Çev: İ. Zeki Eyüboğlu), İstanbul: Say Yayınları, 1996.
- Nutku, Özdemir. *Dünya Tiyatrosu Tarihi*, Ankara: DTCF Yayınları, No: 207, 1971.
- Pickard-Cambridge, Arthur Wallace (Sir). Clarendon Press, 1968.
- Pignarre, Robert. *Tiyatro Tarihi*, (Çev: Pınar Kür), İstanbul: İletişim Cep Üniversitesi Yayınları, 1991.
- Platon. *Yasalar*, (Çev: C. Şentuna – S. Babü), İstanbul: Kabalcı Yayınları, 1994.
- Platon. *Ion*, (Çev: İhsan Bozkurt), İstanbul: MEB, 1989.
- Porter, I. James. "Nietzsche and Tragedy", *A Companion to Tragedy*, Ed. Rebecca Bushnell, West Sussex: Blackwell Publishing, 2009, 68-88.
- Salkever, G. Stefan. "Tragedy and the Education of Demos: Aristotle's Response

- To Plato", *Greek Tragedy and Political Theory*, Ed. Peter J. Euben, LA: California University Press, 1986, 274-303.
- Schlegel, August Wilhelm. *Lectures on Dramatic Art and Literature*, (Tr: J. Black), LLC Kessinger Publishing, [1846; 1861], 2004.
- Segal, Charles. "Catharsis, Audience and Closure in Greek Tragedy", *Tragedy and the Tragic*, Ed. M. Silk, Oxford: Clarendon Press, 1996, 149-173.
- Şenel, Alâeddin. *Eski Yunan'da Eşitlik ve Eşitsizlik Üstüne*, Ankara: A.Ü. SBF Yay., 1982.
- Şener, Sevda. *Yaşamın Kırılma Noktasında Dram Sanatı*, Ankara: Dost, 2001/2007.
- Şener, Sevda. *Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi*, Eskişehir: Anadolu Üniversitesi, Devlet Konservatuvarı Yayınları, 1991.
- Thomson, George. *The Prehistoric Aegean: Studies in Ancient Greek Society*, London: Lawrence and Wishart, 1978.
- Thomson, George. *Eski Yunan Toplumu Üstüne İncelemeler – Tarih Öncesi Ege*, (Çev: Celal Üster), İstanbul: Payel Yayınevi, 2 Cilt, 1983/1985.
- Thomson, George. *Marksizm ve Şiir*, (Çev: Cevat Çapan), Ankara: V Yayınları, 1987.
- Thomson, George. *İnsanın Özii*, (Çev: Celal Üster), İstanbul: Payel Yayınları, 1987.
- Thomson, George. *Aiskhylos ve Atina*, (Çev: Mehmet H. Doğan), İstanbul: Payel Yayınları, 1990.
- Tunalı, İsmail. *Grek Estetiği*, İstanbul: Remzi Kitabevi, 1983.

BÖLÜM II

ATİNA POLİSİNDE TRAGEDYA

Yukarıda bir dram türü olarak tragedyanın doğuşunu, bir başka deyişle, özünde yansılama törenlerine dayanan bir ilkel büyü-nün, hangi maddi koşullar çerçevesinde bir dinsel ayine ve sonra da bir drama etkinliğine dönüştüğünü gördük. Aristoteles ise bize tragedyanın sahip olduğu estetik kategorileri belirterek, onu daha çok bir sanat felsefesi kapsamında sundu. Demokrasinin yozlaştığı bir ortamda tragedyayı bir sanat dalı olarak yüceltmenin yolu, onu ait olduğu toplumsal-siyasal köklerden koparmaktan geçiyordu.

Bu bölümde ise, M.Ö. 5. yüzyıl boyunca Atina'da yüksek bir sanat ürünü olarak görülen tragedyanın, bu niteliğini kazanmasından önce ne tür engellerden geçtiğini ve bu süreç içerisinde, yalnız tragedyanın değil, tüm Eski Yunan tiyatro sanatının ayrılmaz bir parçası olan Dionizyak tapımların halkçı ve eşitlikçi niteliklerinin (Dionizyak) dramanın bölünmesine yol açacak şekilde, nasıl ortadan kalktığını göreceğiz.

Bu aşamadan sonra tragedya, gittikçe güçlenen Atina'nın diğer Yunan polisleri üzerinde kurduğu siyasal ve kültürel hegemonyanın başlıca aracı haline gelecektir. Kapılarını tüm Yunanistan'a açık tutan bir şenlik atmosferinde polis yöneticileri tiyatroyu, Atinalılara ve konuklarına yönelik siyasal bir mekân olarak kullanacaklardır. Şairler içinse tiyatro sahnesi, Atina toplumunun iç ilişkilerinin yurttaşlar topluluğu önünde sınava çekilip sorgulandığı, ancak çoğu sorunun yanıtsız bırakıldığı bir yer olacaktır. Polis, şimdi agora, *ekklesia* ve *bule* gibi önemli bir kamusal mekân daha kazanmıştır; tabi bir zamanlar dramının ayrılmaz bir parçası olan kadınları, diğer kamusal mekânlarda olduğu gibi, kendisinden büyük ölçüde soyutlayarak...

1- TİRANLIK ve DİONYSOS

İlginçtir ki tiyatro şenlikleriyle beraber tragedya, Atina polisi-ne ilkin demokrasi yerine tiranlık döneminde gelmiştir. Bunun ar-dında da tiranların aristokratlara karşı izlemekte oldukları denge siyaseti yatmaktadır:

Tiranlığın gelişiminde, zenginliğin ve düzene karşı tepkilerin artması önemli bir rol oynamıştır: Ekonomik açıdan güçlenen orta sınıfın (*demiurgoi*) alt sınıflarla birleşme eğilimi göstermesi üzeri-ne soylular (*eupatridler*), birtakım ayrıcalıklarından vazgeçerek sı-nıf çatışmasını yumuşatacak bazı reformlar⁸³ gerçekleştirseler de, soylular ile halk arasında tam bir uzlaşma yaşanmamış, polisin giderek sürüklendiği sınıf çatışmasında (resmi olmayan) üç parti⁸⁴ arasında yaşanan siyasal mücadele, zenginlere ve soylulara karşı özellikle halkın savunuculuğu rolünü üstlenen politikacıların ken-di kişisel iktidarlarını kurmalarını kolaylaştırmıştır. Bu durum di-ğer pek çok poliste olduğu gibi, Atina'da da tiranlık rejiminin olu-şumuna yol açmıştır.

Kısaca vurgulamak gerekirse, Doğu kökenli olan t i r a n (*tiran-nos*) sözcüğü, basileus sözcüğü gibi "kral", "efendi" anlamına gel-mektedir ve ilk zamanlarda olumsuz bir anlama sahip değildir. Ancak Yunanlıların bu sözcüğü giderek Doğulu zorbaları tanımla-mak için kullanmaları sonucu anlam değiştirmiş ve kötuleyici bir nitelik kazanmıştır. Ağaoğulları'nın vurguladığı gibi, "Yunanlıla-rın gözünde tiranın kraldan farkı mutlak bir iktidara sahip olması değil, bunu yasal olmayan yollardan (örneğin darbe ile) elde edip, keyfi bir biçimde sürdürmesidir."⁸⁵ Yunan polislerinde kişisel ik-tidarlarını kuran kimseler, kendilerini tiran olarak adlandırmama-ya özen gösterdiyseler de bu kişilerin resmi ve genel bir sıfatları-nın bulunmayışı, siyasal karşıtlarının onları karalamak amacıyla "tiran" sözcüğünü kullanmalarını kolaylaştırmıştır.

Atina'da M.Ö. 560 yılında bir darbe ile iktidara gelen ve tarihe bir tiran olarak geçen Peisistratos, pek çok siyaset bilimci tarafın-dan aristokrasiden demokrasiye geçişi kolaylaştıran, halkçı bir po-litikacı olarak yorumlanmıştır. Peisistratos, dışta barışı kollayan, içeride ise ekonomik gelişmeleri hızlandıran ve alt sınıfların ya-

şam düzeylerini yükselten bir siyaset izlemenin yanısıra, kapsamlı bir kamu işleri programı hazırlamıştır. Örneğin, onun zamanında kent duvarlarının yıkılarak kemerli bir suyunun yapılması, kent devrimi açısından önemlidir. İleride Atina'nın başlıca güç kaynağını oluşturacak olan deniz filosu da yine Peisistratos zamanında kurulmuştur.⁸⁶ Konumuz açısından ise Peisistratos'un en büyük başarısı, alt ve orta sınıfları etkileme siyaseti bakımından, kültürel alanda yaptığı yeniliklerdedir.

Önce Athena Polies tapınağını bitiren **Peisistratos**, ardından Panathenaia'yı büyük bir festival olarak düzenlemiş ve sonra da aristokratik tapımlara karşı, daha önce Olympos'a yabancı olan bir tanrıyı; Dionysos'u, resmen tanıdığını belirterek, o güne dek bilinen festivallerin neredeyse tümünü gölgede bırakacak olan Büyük Dionysia Festivali'ni devlet denetimi altında yeniden canlandırmıştır. Bununla beraber, **Homer**os şiirlerinin İonialı ozanlarca, halk önünde okunması geleneğini başlatan da odur. **Cicero**, Peisistratos için şöyle demektedir: "Kim kendi çağında Peisistratos'tan daha bilgili, söz sanatında daha usta ve daha kültürlüydü, Homeros'un o günlere kadar karmakarışık olan yapıtlarını bugünkü biçimleriyle düzene soktuğu söylenen Peisistratos'tan?"⁸⁷

Peisistratos zamanından başlamak üzere Atina, Yunanistan'da *dithrambos* gösterilerinin başlıca merkezi haline gelmiştir. Ne var ki festivalin ilk şairleri (Heimione'li Lasos, Khalkis'li Hypodikes, vb.) Atina polisinin yabancılarıdır: Kendine özgü bir yerel kültür yaratmak isteyen Atina, önce diğer Yunan polislerindeki kültürel zenginliği özümsemek durumundadır.⁸⁸ Peisistratos'un amacı, bir yerde yeni bir "ulusal" bilinç yaratmaktır. Bunun için ilgisini, orta ve alt sınıflara yöneltmiş, halkın sahip olduğu tapımları ve yine halkın yaratmış olduğu bir sanat biçimini, onların kültür düzeylerini yükseltmek, onları ortak bir kimlik çerçevesinde kaynaştırmak için kullanmıştır. Ne var ki bu koşullar altında Atina'ya getirilen **Dionysos** tapımı, devletçe düzenlenen bir festival kapsamına alındıktan sonra, eski karakterinden çok şey kaybetmiştir.⁸⁹

Dionysos kültünün alacağı yeni biçimde, Dionizyak tapımların ayrılmaz bir parçası olan **Orpheusçuluk** önemli bir rol oyna-

mıştır. Burada hemen belirtmek gerekirse, Trakya'da doğan Orpheusçuluk, M.Ö. 6. yüzyıl boyunca yalnız Yunanistan anakarasında ve adalarında değil, Adriyatik ötesindeki kıyılarda da yayılmaya başlamıştır.

Orpheusçular, Peisistratos zamanında Atina'ya yerleşmişler ve burada, Dionizyak *thiasos*'a dayanan küçük ve dağınık birimler halinde yeniden örgütlenmişlerdir. Bu birimler, başlangıçta birbirlerine kişisel bağlarla bağlı oldukları için gizemcilikleri daha bireyseldir ve devletçe kontrol edilmedikleri için mistik dinin temel işlevlerini daha rahat gerçekleştirebilmektedirler. Ancak kısa bir süre sonra Orpheusçu hareket, devletin resmi koruyuculuğundan yararlanan Eleusis tapımları ve diğer mistik cemiyetler ile bir ilişkiye girer ve zamanla bu tapımlar, birbirinden ayırt edilemeyecek denli bütünleşirler.

Eleusis Mysteria'ları ve Dionysos kültü ile yakın bir ilişkisi bulunan diğer (mistik) cemiyetler, polisin gereklerine uygun olarak, bireysel olmaktan çıkarılıp halka açık hale getirildiklerinde, gizlilik özelliklerini bir ölçüde yitirmeye başlarlar. Bu durumda, yalnızca cemiyet üyeleri tarafından bilinen semboller, içeriklerinden soyutlanarak, dinsel törenin sürdürülmesini sağlayan ve yalnızca şekilden ibaret olan bir gösteriye dönüşürler. Daha önce belli rahiplerin tekelinde bulunan bu tapımlar, resmi birer kült biçimine sokulunca, herkesin katılabileceği kamusal mekânlara taşınırlar. Bir yandan da kendi gizli tapımlarını kent çevresindeki yerleşim yerlerinde sürdürmeye devam ederler.⁹⁰

Bu durum Vernant'ın yorumuyla, siyasal kurumlara uygulanan politik rasyonalizmin, dinsel alanda geçerli olamadığının bir göstergesidir. Öte yandan söz konusu cemiyetlerin örgütlenme tarzında eşitlikçi bir unsur bulmak mümkündür: Polisteki tapımların, yalnızca poliste yaşayan yurttaşlar için geçerli olmasına karşın, bu cemiyetlerin kapıları sınıf, asalet, vb. gibi şartlar aranmaksızın, katılmak isteyen herkese açıktır. Amaç, kişiyi farklı bir dünyaya taşıyarak, ruhlar katına yükselmesini ve giderek tanrısal bir varlık olmasını sağlamaktır; dolayısıyla grup içindeki hiyerarşi bu aşamalar göre belirlenmektedir. **Vernant**, burada özgürleştirici bir yan bulur:

“Ruhlarını ölümsüz bir güçle donatacaklarına inanan kimseler, polisteki dini kurallardan bağıntısız bir biçimde, yani kendilerince bir yaşam tarzı sürmektedirler. Bu da, yalnızca manevi açıdan bile olsa, toplumsal düzenin kimi yükümlülüklerinden kurtulmak demektir.”⁹¹

Yukarıdaki gibi bir törensel kalıba ve eşitlikçi bir örgütlenme tarzına sahip olan Orpheusçu cemiyetler için bir başka özellikten daha söz etmek mümkündür. Orpheusçuluğun ayırıcı özelliği, zaman içinde bu özgürlük sınırının ötesine geçerek halkçı bir harekete dönüşmesidir: Orpheusçuluk, Atina’ya gelmeden çok önce Peloponnesos’ta, Korinthos’ta ve Sikyon’da özgürlükçü ve halkçı bir hareket niteliğini kazanmaya başlamıştır. Bunun ardında ise bu tapımın daha çok madenlerde çalışmakta olan köleler arasında yayılmış olması yatar: Kökenleri Trakya’da Pangaien Dağı çevresindeki kırsal alana götürülen Orpheus mitosunun, burada bulunan altın ve gümüş madenleri ile önemli bir ilişkisi vardır.

Orpheusçu hareketin, Attika’da bir destek bulması konusunda elimizde şöyle bir ipucu bulunur.⁹² Laurion’dan pek uzak olmayan Attika maden bölgesinin ortasında Semacherion adlı bir köy ve bu köyde de bir Dionysos tapınağı vardır. Yine burada Trakya’dan Atina’ya giden bir yol bulunmaktadır. Bu yolun, Orpheusçu hareketin Attika’ya girdiği yollardan en az biri olduğu söylenmektedir: Orpheusçuluk, Attika’ya M.Ö. 6. yüzyılda endüstri ve ticaret aracılığıyla, bir başka deyişle, Laurion gümüş madenlerinde çalıştırılan köylüler aracılığı ile gelmiştir. Bu bağlamda Orpheusçuluk, malından mülkünden edilmiş olan köylülerin (aynı zamanda da madenlerde çalıştırılan kölelerin) dünyaya bakışını yansıtmaktadır. Peisistratos, Megakles ve Lykurgos ile savaşımı süresince Laurion madencileri ile yakın bir temasa geçmiş ve kişisel iktidarını kurabilmek için onlardan önemli bir destek sağlamıştır; hatta “Erginlenmeler” kitabının yazarı olan önderleri Onomakritos, Peisistratos’un koruması altına girmiştir.⁹³

Daha önce değinildiği gibi, Orpheusçulara göre yaşam, titanların günahının kefaretinin ödendiği bir ceza, bir ölüme hazırlık sürecidir. Beden içine hapsedilen ruh, ölümden sonra yargılanıp artırılır ve cezasını yeniden çekmek üzere dünyaya gönderilir. Tüm

bu aşamalardan geçilmesi kültte, bir “çember” sembolü ile anlatılmaktadır. Günlük hayatta ise çember, kölelerin cezalandırılması için kullanılan bir işkence aracıdır.⁹⁴

Ancak Orpheusçularda yaşamın, öldükten sonraki mutlu ve özgür son için bir savaşım olarak yorumlanması, dünyayı değiştirmek yerine ondan kaçmayı gerektirmiş; bu nedenle Orpheusçuluk, düzen karşıtı (devrimci) bir harekete dönüşmemiştir.⁹⁵ Bu durum, özünde halkçı ve eşitlikçi bir yan bulunan Dionizyak tapımların, kısa zamanda yönetici sınıfların elinde bir araca dönüşmesini kolaylaştırmıştır.

Böylece Peisistratos’un aristokratik klan tapımlarına karşı, Dionysos ve Orpheus kültlerini getirmesinde ve alt sınıflara karşı izlediği demokratik politikalarda bulunan halkçı eğilim tersine dönmüş, gerek bağıcılığın ve şarap ticaretinin zenginlerin lüksü olmasıyla, gerekse Dionysos’un ayrılmaz bir parçası olan tiyatro sanatının bu yukarı sınıflar elinde biçimlenmesiyle bu tapımlar, eski özelliklerini kaybedip Atina polisi içinde kutsal bir yer edinmişlerdir.⁹⁶ Daha önce köylüler arasında serbestçe kutlanan Dionysos şenliklerinin, devlet eliyle resmi bir festivale dönüştürülmesi bunun göstergesidir. Tragedyanın yetkin bir sanat biçimine dönüşmesi ve Büyük Dionysia Festivali’nin Atina’nın üstünlüğünü diğer polislerle kanıtlayacak tragedya yarışmaları ile özdeşleşmesi ise M.Ö. 5. yüzyılda demokrasi ile gerçekleşmiştir.⁹⁷

2- BÜYÜK DİONYSİA FESTİVALİ (M.Ö. 5. yy)

Eski Yunan’da tanrılar şerefine çeşitli şenlikler yapıp, kurbanlar kesildiği o günün düşünür ve tarihçilerinden bugüne aktarılan önemli bir bilgidir. Fakat Dionysos için kutlanan şenliklere, “tiyatro oyunlarının” ilk ne zaman sokulduğu karanlık gözükmektedir. Festivallerin içeriğine ilişkin kesin bilgilerimiz, M.Ö. 5. yüzyıldan öteye gitmez. Ancak, şenliklerle gelişen Eski Yunan draması sürekli bir değişim içerisinde bulunduğundan, onun gelişim çizgisini doğrusal bir şekilde ele almak ya da M.Ö. 5. yüzyıla ilişkin bilgilerimizi doğrudan eski zamanlar için de geçerli saymak, bir bakıma riskli bir çaba gibi gözükmektedir.

M.Ö. 5. yüzyılda Atinalıların, küçük kırsal gösteriler dışında, (devlet tarafından düzenlenen) iki büyük tiyatro festivali kutladıklarını görürüz: Bunlardan birincisi, Ocak ayında düzenlenen *Lenaia*, diğeri ise Mart ayında düzenlenen Büyük *Dionysia*'dır. Bir de bağ bozumu zamanı, Attika köylerinde Kırsal *Dionysia* adı verilen, ancak her yerde düzenli olarak kutlanmayan bir başka şenlik yapılır.⁹⁸

Ocak-Şubat (*Gamelion*) ayının 12.,13., ve 14. günleri arasında Atina'da kutlanan *Lenaia* ("Çılgın Kadınlar") Şenliği, heykel yüklüğünde bir *phallus*'un, bolluğun simgesi olarak bir alaydan geçirilip *phallik* ezgiler okunmasıyla başlar. Elimizdeki bilgilere göre, komedya gösterilerinin yarışma kapsamına alınması M.Ö. 487'de; tragedya oyunlarınınki ise daha geç bir tarihte, M.Ö. 430'da gerçekleşmiştir. Bu şekliyle festivale birer oyunla beş komedya şairi ve ikişer oyunla iki tragedya şairi katılmaktadır.

Satir-oyunun¹⁰⁰ yer almadığı *Lenaia*'nın Büyük *Dionysia*'dan en önemli farkı, bu aylarda Atina'ya deniz yolculuğu yapılamamasından dolayı festivalin, dışarıdan gelen ziyaretçilere kapalı olmasıdır. Dolayısıyla bu kış şenliği hiçbir zaman diğlerinin işlevini üstlenememiştir. Büyük *Dionysia*'yı, Atina'nın hatta bütün Yunanistan'ın en önemli etkinliği haline getiren başlıca özellik, festivalin yabancılarla açık olmasıdır.

Lenaia gibi, Büyük *Dionysia*'ya ilişkin bilgilerimiz de büyük ölçüde M.Ö. 5. yüzyıla aittir: Eldeki kaynaklar festivalin, Peisistratos zamanında devlet tarafından resmen tanındığını onaylar, fakat daha önceleri baharın gelişiyle birlikte köylüler arasında kutlandığı düşünülen festivalin, ilk başlangıç tarihi hakkında kesin bir şey söylemek mümkün değildir.¹⁰¹ Yalnız, M.Ö. 6. yüzyılın sonunda, tiranlık rejiminin ardından demokratik reformları yürürlüğe koyan Kleisthenes'in (M.Ö. 507) düzenlediği şekliyle, Büyük *Dionysia*'nın Martin (*Elaphebolion*)¹⁰² dokuzundan onüçüne kadar olmak üzere, beş gün sürdüğü söylenmektedir. İlk iki günden sonra yapılanların sırası ise tam olarak bilinmemektedir.

O günden bugüne aktarılan bilgiler ışığında Büyük *Dionysia*, *Dionysos* tasvirinin Atina'da bütün yıl boyunca kaldığı tapınaktan alınıp, Eleutherai'ye giden yolda bir tapınağa götürülmesiyle baş-

lar. H. W. Parke'ın belirttiğine göre, bu yürüyüşte *metoikos*'lara (yerleşik yabancılara)¹⁰³ önemli bir görev verilir. Giydikleri mor giysilerle "yurttaşlardan" ayrılan *metoikos*'lar, ellerinde tanrıya adakların sunulduğu tepsiler (*skaphia*) taşırlar ve yaptıkları bu işten ötürü, "tepsi taşıyıcılar" (*skaphephoroi*) olarak çağırılırlar. Diledikleri giysiyi giymekte özgür olan yurttaşlar ise, omuzlarında deriyle kaplanmış şarap şişeleri taşırlar ve kendilerini "şişe taşıyıcılar" (*askophoroi*) olarak adlandırılırlar. Şenlik alayının en önünde ise altından bir sepette üzüm taşıyan bir bakire ilerler.¹⁰⁴

Eleutherai'ye varıldığında (Eleutherai, Atina ve Boetia arasındaki sınırda bulunur) kurbanlar eşliğinde bir kutlama yapılır. Çünkü bir öyküye göre burası, bir zamanlar Dionysos tasvirinin ait olduğu yerdir. Tasvirin ilk olarak Peisistratos zamanında Atina'ya getirilmesi Pausinias'a göre, Atina ile Eleutheraia'lılar arasındaki yakınlaşmanın sonucudur: Boetialıların baskısından kaçan Eleutherailer, Peisistratos yönetimindeki Atina'ya sığınmışlardır.¹⁰⁵

Festivalin bir sonraki aşaması, havanın kararmasının ardından Atina'ya dönüştür. Bu kez Dionysos tasviri, eski tapınağa konulacağı yerde genç erkeklerin (*ephebos*'ların) korumasında, Akropolis'in güney eteğinde bulunan tiyatroya götürülür ve koronun bulunduğu orkestra'nın ortasında yer alan bir sunağa (*altar'a*) yerleştirilir.

Festivalin ikinci gününde zengin yurttaşlar, tiyatroyu kötülüklerden arındırmak üzere kurbanlar keserler. Kurban etlerinin bütün herkese dağıtılmasının ardından da korolar eşliğinde *dithriambos* şarkıları söylenir. Festivalin bundan sonraki bölümü yarışmalara (*agons*)¹⁰⁶ ayrılmıştır. Konumuz açısından festivalin en ilgi çekici kısmı burasıdır. Ancak belli bir sırayı takip etmek bakımından yarışmalara geçmeden önce, kurban törenlerinin önemi hakkında birkaç noktaya değinelim.

Törenlerin başlıca önemi, kurban etlerinden yoksul kesimlerin yararlanabilmesidir. Öyleyse Dionysos şerefine kurban kesen zenginler, bir tür kamu hizmeti yerine getirmektedirler. Bu hizmet, bir yandan sınıf çatışmasını yumuşatmaya yararken, bir yandan da zenginlerin halkın gözünde belli bir itibar kazanmalarına yol açmaktadır. Öte yandan, kurban töreninin dinsel atmosferinde eşit-

likçi bir yan bulunur: Zengin ya da fakir, herkesin Dionysos ile yiyecek bölüşmeye davet edilmesi, insanları dini açıdan birbirine eşit kılar.

Walter Burkert, bu bağlamda düşünülebilecek bir noktaya; kurbanların siyasal gerginliğin giderilmesindeki rolüne dikkat çekmektedir: “Kutsal bir görev altında birleşen insanlar, tragedyada olduğu kadar, bu törenlerde de yaşamı ve ölümü, aynı zamanda hayatın acı-tatlı yanlarını düşünmeye itilmektedirler.”¹⁰⁷ **Platon**’un festivaller hakkında söylediklerinde de benzer bir vurgu vardır:

“... doğru biçimlendirilmiş haz ve acılar eğitime ilişkin olduğuna göre, insanlarda zamanla azalır ve yaşamları boyunca birçok bakımlardan bozulur, ama tanrılar yapıları gereği çalışmak zorunda olan insan soyuna acıyıp, bu çalışmaları arasında soluk alsınlar diye birbiri ardından tanrısal şenlikler koymuşlar, düzelmeleri için Musaları, onların önderi Apollon’u ve şenlik arkadaşı Dionysos’u, bir de tanrılarla birlikte kutlanan bu şenliklerde kazanılan eğitimi vermişlerdir.”¹⁰⁸

Festivalin kurban törenlerinden sonraki aşamasını, beş gün sürececek olan yarışmalar oluşturur.¹⁰⁹ Başlangıçta, tragedya eserlerinden ve dithriamboslardan oluşmak üzere iki tür yarışma yapılmaktadır. Dikkat edilirse Lenea’nın aksine, komedya oyunları ilk zamanlar yarışma kapsamına alınmamıştır. Yarışma kapsamına önce tragedyalar, M.Ö. 505’ten itibaren de dithriambos şarkıları sokulmuştur. Bu ikili ayırmadan anlaşılabacağı üzere, kökeni dithriambos’a dayanan tragedya, artık ondan ayrılan ve yeni estetik özellikler geliştiren bir dram türü haline gelmektedir. Bundan böyle, tragedyada dithriambos bir koro şarkısına (*khorikon*) dönüşecek, aktörün şarkı ve konuşmaları korodan bütünüyle ayrılacaktır.

Yarışmak üzere seçilen üç tragedya şairi, festivale üç tragedya ve bir satir-oyundan oluşan bir “dörtleme” (*tetralogia*) ile katılmaktadırlar. Festivale komedya oyunlarının sokulması ise M.Ö. 486’tan sonradır. Bu tarihten itibaren, tragedya yarışmalarından ayrı olarak düzenlenen komedya yarışmalarına, yalnızca beş komedya şairi katılabilmiş ve her şaire en fazla bir oyun (komedya)

yazma hakkı verilmiştir.

Demek ki komedya, tragedyanın en parlak çağı olan (M.Ö.) 5. yüzyılda âdeta küçük görülen ya da hafife alınan bir dram türüdür. Bu yüzden olsa gerek, genel olarak şiir sanatını *Poetika* adlı eserinde incelemeye alan **Aristoteles**, komedya hakkında (*phallik* ezgilerin önemine ve birkaç komedya şairinin adına değinmenin dışında) pek bir açıklama getirmemiştir.¹¹⁰ Peki tragedya, komedya olan üstünlüğünü neye borçludur?

Öncelikle komedya, açık saçık motiflere ve kaba güldürü öğelerine dayanır; yani kimi 'ahlak dışı' özelliklere sahiptir.¹¹¹ Bu nedenle bir tragedya eseri ile yan yana getirilmemelidir. Peki, eğer böyleyse, komedya gibi açık saçık özellikler gösteren satir-oyun dörtleme kapsamına nasıl alınmıştır?

Satir-oyun aslında, tragedya ile komedya arasında uzlaştıracı bir unsurdur; yani komedyadan olduğu kadar tragedyadan da kimi parçalar taşır. Dahası satir-oyun'un, trajik bir yaşam gerçeğinin ardından seyircileri rahatlatmak gibi bir işlevi vardır. İşte bu nedenden dolayı, art arda seyredilen üç "handedan tragedyasının"¹¹² sonuna eklenmiştir. Satir-oyun'u, tragedya ile ilintili kılan, her ikisinin de aşağı yukarı benzer konuları paylaşmasıdır. Yalnız burada konu, mizah açısından ele alınır, dolayısıyla da karşımıza şen, gülünç ve açık saçık bir oyun türü çıkar. Satir-oyun'un bir başka karakteristik özelliği de başkarakterlerin Dionysos ve keçi ayaklı satirler'den oluşmasıdır.¹¹³

Tragedya ile satir-oyun arasındaki konu benzerliği, bu dram türünün tragedyanın ilk biçimi olup olmadığı yönünde bir tartışma başlatmıştır. Bu tartışmanın esin kaynağını, Aristoteles'in tragedya için kullandığı "satir-benzeri" betimlemesi oluşturur. Zimmerman'a göre böyle bir noktadan hareketle, kabaca dithriambos ilahilerinden doğduğu kabul edilen tragedyanın, satir-oyunun gelişmiş biçimi olduğunu iddia etmek güçtür.¹¹⁴

Thomson da Aristoteles'in "tragedya, satir benzeri (*ek satyriko-u*) kökeni nedeniyle küçük olay dizileriyle ve alaycı bir anlatımla başlayarak sonunda ciddileşti" sözlerini satir sözcüğünün taşkın ve hafifmeşrep gibi anlamlarından yola çıkarak yorumlar.¹¹⁵ Yani Thomson'a göre, Aristoteles'in demek istediği başlangıçta traged-

yadaki olayların açık saçık ve hafif olduğudur.

Birinci bölümde değinilen dinsel törenlerin bazı temel özellikleri göz önünde tutulursa, bu yorum büyük ölçüde doğrulanır: Hatırlanacağı üzere, ilkel törenlerdeki başlıca amaç, bir çeşit yanlışlama büyüsiyle doğadaki nesneleri çoğaltıp büyütme ki bu, her türlü cinsel anlatıma özgürlük tanımak demektir. Ancak dinsel tören, yönetici sınıfın elinde bastırıcı bir nitelik kazanınca cinsel öge, bu törenlerden ve dolayısıyla, yine aynı sınıfın elinde şekillenen bir sanat türünden (tragedyadan) çıkarılmış; bundan böyle yaşamını, yalnız köylüler (erkekler) arasında sürdürmeye devam etmiştir. Komedyanın, çiftçilerin söylediği phallik ezgilerden doğuşu savı en iyi böyle açıklanabilir. Bu bağlamda her tür cinsel ögeyi gülünç ve kaba saba bir hale sokan komedyaya, toplumsal baslıklardan kurtulmanın bir aracı haline gelmiştir denilebilir.

Öyleyse başlangıçta, Dionizyak dramada ikili bir tür ayrımı yoktur. Erkeklerin ekonomik ve toplumsal hayata giderek egemen olmalarının, yani phallus'un bir egemenlik sembolü olarak yükselişinin ardından, satyr gibi yeni erkek tanrılar yaratılmış ve dithrambos'la birlikte Dionysos kültünün kimi parçaları (hatırlanacağı üzere kulte başlangıçta kadınlar egemendir) ya değer kaybına uğramışlar, ya da biçim değiştirmişlerdir. **Ozansoy**'un dile getirdiği gibi, "Eskiden Dionysos zaman zaman neşeli, zaman zaman kederli bir havaya bürünürken, sonraları neşe ve keder ögeleri birbirinden ayrılmışlardır."¹¹⁶

Böylece, yukarı sınıftan gelme şair ve yöneticilerin elinde, ince likli bir sanata, bir başka deyişle bir "yüksek kültür ürününe" dönüşen tragedyaya, "keder" ögesi üzerine kurulurken; Dionysos kültünün diğer yanını oluşturan neşeli, açık-saçık ve kaba ögeler, tragedyadan çıkartılıp, ondan aşağı görülen komedyaya ve satir-oyuna bırakılmışlardır. (Komedyanın Atina polisine kabulünü ve Aristophanes ile yükselişini görmek içinse yüzyılın sonunu beklemek gerekecektir).¹¹⁷

Satir-oyun, bu iki zıt kutbu ölçülü bir dozla birleştiren (uzlaştıran) bir dram türü olarak ayrıcalıklı bir yere sahiptir. Komedyaya kadar "açık seçik" olmasa da seyredenlerde cinsel dürtülere seslenen bir haz uyandırır. Bu bağlamda en temel işlevi izleyicileri, traged-

yanın o ağır, trajik etkisinden kurtarıp, biraz olsun rahatlatmaktır.¹¹⁸ Üstelik satir-oyun bunu, karşısındakini yormadan gerçekleştirebilir. Belki de seyirciler, yalnızca tragedyaya özgülü olan *katharsis*'e bu rahatlama evresinde varıyorlardır.¹¹⁹

Şimdi, tragedyanın diğer dram türlerine olan üstünlüğünü gördükten sonra, Büyük Dionysia Festivali'nde tragedya yarışmalarının nasıl düzenlendiğine bakalım:

Büyük Dionysia kapsamındaki tüm yarışmalardan sorumlu olan – bir tür hâkim olarak niteleyebileceğimiz – yüksek devlet görevlisi *arkhon*'dur (*arkhon-eponymos*). *Arkhon*'un tragedya yarışmalarındaki iki temel görevi, birbiriyle yarışmak üzere üç şair seçmek ve zengin bir yurttaşı (*khoregos*) tragedya korolarının her türlü masrafını gidermek üzere görevlendirmektir. Festivalde sahnelenecek tragedyalar için üç, komedyalar içinse beş *khoregos* atanmaktadır; yani her şair, *arkhon* tarafından görevlendirilmiş bir *khoregos* ile çalışmaktadır. Görevini Temmuz-Ağustos ayında devralan *khoregos*, hazırlanmak için yaklaşık yedi ay gibi bir süreye sahiptir. *Khoregos*'un başlıca işlevi, kurban harcamalarını yerine getiren diğer zenginler gibi, önemli bir kamu hizmetini yerine getirmesidir. Devlet, daha az sayıdaki aktörlerin ihtiyaçlarını finanse ederken o, kalabalık bir koronun masraflarını gidermekle görevlendirilmiştir. Dolayısıyla, şairlerin yarışmada gösterecekleri performansta önemli bir payı vardır.

Khoregos'luk kurumunun siyasal açıdan taşıdığı öneme gelince; polis yöneticilerinin siyasal tutumu daha en baştan *arkhon*'un seçimini etkileyecektir.¹²¹ Öte yandan, *khoregos* ile şair arasında politik bir bağ vardır.¹²² İleride bu konuya daha detaylı olarak değinilecek, ama kısa bir örnekle açıklamak gerekirse; M.Ö. 493'te **Phrynikhos**'un *Miletos'un Yağmalanması* adlı tragedyasına verilen para cezası, bütünüyle politik bir eğilimi yansıtmaktadır: *Phrynikhos*, yazdığı eserde Perslere karşı İonia'nın başkaldırısını konu alınca, o yıllarda Perslere yönelik bir yaklaşma politikası izleyen ve bu tutumlarıyla Themistokles ile anlaşmazlığa düşen Alkmainoğulları, şairin böyle bir konuyu ele almasına öfkelenmişler ve *Phrynikhos*'u para cezasına çarptırmakla beraber, oyununun sahnelenmesini yasaklamışlardır.

Şairlerin seçilmesine gelince; festival başlamadan önce kendisine gelen şairlerden dilediği üç tanesini seçmekte özgür olan arkhon, yarışmanın ardından yapılacak değerlendirmede tek başına söz sahibi değildir. “Birinci”, “ikinci” ve “üçüncü” olarak adlandırılacak şairlerin seçimi bir yargıcılar kuruluna bırakılmıştır. Bu kurulun oluşumu şöyledir: Şenliğin başlamasından önce Beşyüzler Meclisi (*bule*), Attika’da bulunan on *phyle*’nin (kabile-nin)¹²⁴ her birinden seçilmiş isimlerin bulunduğu bir liste hazırlamaktadır. Listenin hazırlanışında ne tür niteliklerin arandığı tam olarak bilinmemektedir, ancak bu seçimde hazır bulunan *khoregos*’lar, görüşlerini almak üzere bazı bilgili kimseleri jüriye teklif etme yetkisine sahiptirler.¹²⁵

Yargıcılar kurulunu oluşturmak üzere seçilen isimler, daha sonra arkhon tarafından çekilecek bir kura için, her biri bir *phyle*’ye ait isimleri içeren özel kaplara (on özel kap) konulmaktadır. Bu kaplar, hem Beşyüzler Meclisi üyeleri, hem de *khoregos* tarafından mühürlenerek Akropolis’teki devlet hazinesine götürülmektedir. Yarışmanın başlangıcında ise hazineden alınan kaplar, tiyatrodan uygun bir yere yerleştirilmekte ve arkhon bunların her birinden birer isim çekmektedir. Böylelikle seçilen on yargıcı, yansız oy vereceklerine dair yemin etmektedirler.

Yarışmanın sonunda ise yargıcılar kararlarını, (sonradan yok edilecek) bir tablet üzerine yazmakta ve bu tableti yine özel bir kabın içerisine bırakmaktadırlar. Arkhon, bu tabletlerden beşini rastgele olmak üzere seçip, kazanan şairi belirlemekte ve onu sarmaşık dallarından yapılmış bir taçla ödüllendirmektedir. Ayrıca *khoregos*’la birlikte, kazanan şaire ödül olarak bir keçi sunulmaktadır.¹²⁶ M.Ö. 5. yüzyıl ortalarına kadar aktörlere herhangi bir ödül verilmemiştir.¹²⁷

Kazanan şairin belirlenmesine ilişkin en önemli nokta, toplam on tableten beşinin rastgele olarak seçilmesidir. Bu yöntem büyük bir olasılıkla, hem politik bir hileyi, hem de rüşveti önlemek için kullanılmaktadır. Böylelikle jüri üyeleri, şantajdan ve çeşitli suçlamlardan kurtulmuş olmaktadır. İki farklı ismin iki tablette birden çıkması durumunda ise muhtemelen, siyasal yapıda olduğu gibi, kura yöntemine başvurulmaktadır. Gene de *arkhon* ile *khore-*

gos arasındaki ilişkinin büyük ölçüde gizli kalması ve Beşyüzler Meclisinin jüride bulunacak isimleri neye göre seçtiğinin bilinmemesi, jürinin bütünüyle tarafsız bir tutum izlediğinden şüphe etmemiz için yeterli gözükmemektedir.

Öte yandan tragedya şairi eserinde, örtük bir biçimde de olsa kimi siyasal kaygılarını ortaya koyabilmektedir. Ayrıca hemen oyun öncesinde, bunların neler olduğunun bilinmesine olanak yaratan bir uygulama söz konusudur: Yarışmanın başlamasından iki gün önce, şairin sahneleyeceği eserler ile bu eserlerde rol alacak oyuncuların halka tanıtılmalarını amaçlayan küçük bir gösteri (*pro-agon*)¹²⁸ yapılmaktadır. Bu gösterinin en önemli özelliği, yalnız buraya mahsus olmak üzere, korist ve oyuncuların halkın karşısına kendileri olarak, yani maskesiz çıkmalarıdır.

Bu türden gösterilerle, izleyecekleri oyunlar hakkında belli bir fikir edinen Atinalılar ve onların saygıdeğer konukları, kısa bir zaman sonra Dionysos Tiyatrosu'nun sıralarını doldurduklarında, dramatik bir yanılsamaya dayanan tragedyanın, kendisini izleyenleri inandırmakta pek usta olduğu bir yaşam gerçeği ile tanışacaklardır. Onları, yaşadıkları toplum ile yüzleştirecek olan ne varsa, diğer kamusal mekânlardan soyutlanmış ve kendini şimdilik, her şeyin üstünde tutan "tiyatroda" yeniden var edilmiştir. Bu özelliğinden dolayıdır ki; Eski Yunan tiyatrosu hiçbir zaman salt bir oyun yeri olarak görülmemiştir.

3- SİYASAL BİR MEKÂN OLARAK TİYATRO

Atina polisinde tiyatronun siyasal bir pencereden incelenmesi, eğer bir parça basitleştirmek anlatım kolaylığı sağlayacaksa, iki farklı perspektiften yapılabilir: Bir, tiyatro mekânının siyasal olarak ifade ettiği anlam bakımından; bir de ileride (oyunların içeriğini incelerken) daha detaylı olarak göreceğimiz gibi, oyun yeri ile seyirciler arasında kurulan siyasal iletişim bakımından. Ne var ki gerçekte bu iki boyutu birbirinden ayırmak pek mümkün değildir. Oyun esnasında ya da değil, tüm festival sürecinde "politik" olan ne varsa, bu özellikler tiyatronun mimarisine de işlenmiştir. Bu bağlamda, Eski Yunan tiyatrosunun siyasal bir yoruma tabi tutul-

ması için sadece yazılan eserleri gözden geçirmek eksik bir çaba gibi gözükmektedir.

Eski Yunan tiyatrosunun, kendine özgü mimarisiyle sonraki çağların tiyatrolarından ayrıldığını biliyoruz. Ancak, seyircilere ve oyunculara ayrılan bölümlerin kendine özgü yanları bir tarafa, vurgulanması gereken en çarpıcı özellik, “sahne” karşılığı olarak kullanılan skene’nin, bugün bildiğimiz anlamdaki sahneden bütünüyle farklı oluşudur. Eski Yunan’da seyircilerin bulundukları yerden daha yukarıda yer alan ve koristler dâhil tüm oyuncularını bir araya getiren ortak bir zemin yoktur. Seyirci, dramatik bir yanılsama ile oyunun içine çekilmekle birlikte, oyun yerinin yukarısında tutulmuştur. Burada korist ve aktörler, birbirinden ayrı mekânlara taşınırlar, fakat geniş bir çemberden (*theatron*’dan) oyunu izleyenler, sanki ortadaki küçük daireyi avuçlarının içine almış gibidirler. Bu onlara belli bir görüş açısı sağlar; tıpkı bir ağacın tepesine çıkıp aşağıda olup bitenleri gözlemlemek gibi. Seyircilerin oturduğu mekâna işaret eden *theatron* sözcüğü de “seyir yeri” anlamına gelir ve “görmek” anlamını veren *theasthai* kökünden türemiştir.¹²⁹ Eski Yunan tiyatrosunun modern tiyatrodan önemli bir farkı da oyunu izleyen seyircilerin birbirlerinin tepkilerini görebilmeleridir.

Skene sözcüğünün etimolojisi ise, sözcüğün günümüzdeki “sahne” anlamını kazanmasından önce, “çadır” ya da “tente” anlamına geldiğine işaret etmektedir. Yani *skene*, henüz *dithriambos* korolarının Attika köylerini dolaştıkları bir dönemde oyuncuların, hem bir kulis gibi giriş çıkışlarını sağlamak, hem de maske ve kostümlerini değiştirmek üzere kullandıkları bir çadır veya üstü örtülü bir arabadır.¹³⁰ Oysa Eski Yunan tiyatrosu klasik biçimini aldığı anda, sahne (*skene*) dediğimiz zaman aynı şeyi kastetmiş olmayız. *Skene*, bugünkü sahnenin aksine, oyuncuların üzerinde yer aldıkları bir zeminin adı da değildir.

Eski Yunan tiyatrosunda skene, koristlerin ve onların ardında kalan aktörlerin bulunduğu oyun yerinin hemen arkasındaki bir yapıyı anlatır. *Skene*’nin bu şekilde korodan ayrı bir yere taşınması, M.Ö. 6. yüzyıl sonlarında, ilk “aktör” kendisini korodan ayırdıktan ve koro, daire şeklinde bir oyun yerinde sabitleştirildikten

sonra olmuştur. Böylece önceleri “kulis” ve “soyunma odası” olarak kullanılan *skene*’nin (çadırın) yerini, yine aynı işlevi görmek üzere, önce tahtadan, sonra taştan yapılan bir kulübe almıştır.

Ancak kimi görüşlere göre, bu yapının inşasından önce *skene*’nin işlevini gören yer, oyuncuların hemen arkasında bulunduğu düşünülen Dionysos Tapınağı’dır.¹³¹ Tragedyanın kökeni, Dionysos şerefine *dithriambos*’lar söyleyip, dans eden bir rahipler korosuna dayandığına göre, koro üyeleri dini ayinlerini gerçekleştirmek için Dionysos tapınağının hemen önünde kendilerine bir yer seçmişlerdir. Ancak zamanla, oyunculuk sanatının gelişip belli bir aktörler sınıfının ortaya çıkması ile koronun dinsel rolü giderek azalmış, “aktör” ve “koro” oyun içinde belli bir eylemin ortaya konması bakımından tamamıyla farklı işlevler üstlenmişlerdir.

Tüm bu aşamaları, Atina’nın en eski tiyatrosu olan Dionysos Tiyatrosu’nda görmek mümkündür: Poliste tiyatro gösterileri, giderek hem kültürel hem dini açıdan önemli bir etkinlik haline gelince, tüm polis yurttaşlarına hitap edebilecek geniş bir oyun yerinin inşasına gerek duyulmuştur. Böylece Dionysos Tiyatrosu, M.Ö. 500 civarlarında halkın rahatça seyredebileceği bir dağın eteğinde (Akropolis’in güney bayırında) oyunun oynanacağı yerde geniş bir düzlük bırakılacak şekilde kurulmuştur. Oyun yeri bir daire biçiminde yapılmış ve koroyu taşıyacak olan bu kısma *orkhestra* adı verilmiştir. Aynı zamanda bir dans yeri olarak kullanılan *orkhestra* bundan böyle, Eski Yunan dramasının odağı olmuştur. (Bu bakımdan günümüz sahnesine benzetmek mümkündür).

M.Ö. 460 yılına gelindiğinde, ahşap bir kulübeden oluşan *skene*, *orkhestra*’nın hemen arkasına inşa edilmiş, böylece oyuncuların koronun gerisinde kalmaları sağlanmıştır. Aktörler daha önce olduğu gibi giriş çıkışlarını buradan yapmaya devam etmişler; koro için de *orkhestra*’nın iki yanında birer geçit yapılmıştır. Seyircilere ayrılan bölüm ise, tiyatronun kurulduğu yamacın eteğinde, daire biçimindeki *orkhestra*’nın yarıçapını saracak şekilde, yanlara doğru genişletilen ve *theatron* adı verilen oturma yeridir. *Theatron* önceleri tahta sıralardan yapılmış¹³²; ancak M.Ö. 499’da bir kaza sonucu sıraların çökmesi ile tahta malzemenin yerini taş almıştır.¹³³

Eski Yunan tiyatrosunun karakteristik özellikleri kabaca böyle-

dir, fakat M.Ö. 5. yüzyıl tiyatro yapıları hakkında, o günden kalma bir metne rastlamamış olmamız, kimi önemli detaylara (oturma düzeni, tiyatronun kaç kişi barındırdığı, vs.) sahip olmamızı zorlaştırmaktadır.¹³⁴ M.Ö. 350 yılında – bir önceki yüzyılın mimari geleneğine göre – inşa edilen ve olağanüstü bir akustiğe sahip olan Epidarius Tiyatrosu hariç, diğer tiyatrolar bugüne dek pek korunamamışlardır. Özellikle Dionysos Tiyatrosu, fazlasıyla harap olmuş durumdadır. Yine de Epidarius'un kalıntıları, Dionysos Tiyatrosu ve diğerleri hakkında bazı fikirler vermektedir.

Konumuz açısından önemli gözüken bir özellik, bu tiyatrolarda "onur sıralarının" (*proedria*) ayrılmış olmasıdır. Perikles zamanında, Dionysos Tiyatrosu'ndaki ön sıraların numaralandırıldıkları bilinmektedir. Diğer sıralar ise numaralı değildir. Yurttaş iyi bir yer kapabilmek için erkenden tiyatronun yolunu tutmak ve sıraların taş olması nedeniyle yanına minder veya benzeri bir şey almak durumundadır. Halkın oturduğu sıralarda sırt yaslayacak veya kol koyacak bir yer yoktur. Oturma yerlerinin önünde ise, bir kişinin bile zorlukla geçebileceği dar bir mesafe bırakılmıştır¹³⁵.

Bir başka dikkat çekici nokta, Dionysos Tiyatrosu'na kısa bir yürüyüş mesafesinde (Pnyx tepesinde) bulunan *ekklesia*'nın (halk meclisinin) toplanma yerinin, tiyatro binası ile çok benzer bir mimariyi paylaşmasıdır.¹³⁶ Bu benzerlik bizi *ekklesia* ile tiyatro arasında bir karşılaştırma yapmaya götürebilir mi? Ya da en azından *ekklesia*'daki bema, yani "konuşmacının bulunduğu platform" ile yurttaşlar topluluğu arasında nasıl bir ilişki varsa; tiyatrodaki sahne (*skene*) ile seyirci (halk) arasında öyle bir ilişkinin var olduğundan söz etmek mümkün müdür? Bu soru elbette, tiyatrodaki tür bir siyasal iletişimin kurulduğunu ve aktör ile şairin buradaki rollerinin ne olduğunu anlamamız bakımından önemlidir. Farklı açılardan yaklaşabileceğimiz bu sorunun yanıtını ararken, önce Atina seyircisine ilişkin ipuçlarından yola çıkmak yerinde olacaktır.

Seyirci kavramının neden bu denli önemli olduğuna gelince, tiyatroyu ne ölçüde siyasal bir mekân olarak değerlendireceksek değerlendirelim; bu mekânı, ancak ona hayat veren topluluğun özelliklerini dikkate alarak "siyasallaştırabiliriz". Siyasal bir

varlık (*zoon politikon*) olarak düşünölen Yunan insanı, kendisini özgür kılan bu niteliğini polisteki kamusal yaşantının gerekleri çerçevesinde belirlenen bir “yurttaş” (*polites*) kimliğine bağılı olarak kazanıyorsa, “seyirci” kavramını da bu kimlikten ayrı olarak düşünmek olası değildir.

Öte yandan, polislin siyasal ortamına tüm kamusal alanları dâhil ediyorsak, yurttaşların bir araya toplanıp ortak bir eylemde bulunmaları ve birbirleriyle söyleşmeleri bakımından tiyatrunun da *ekklesia* ve *agora* gibi önemli bir tartışma yeri olduğunu söyleyebiliriz. Dionysos Tiyatrosunun, bir oyun yeri olmanın dışında, yurttaşlar arasında bir tartışma zemini olarak kullanıldığına dair önemli göstergeler vardır.¹³⁷ M.Ö. 5. yüzyılda, festivalin sonunda tiyatroda toplanan halk meclisi, bütün bir festival sürecini tartışmaya açmaktadır. Bu konuya ilişkin ilk kanıtları ortaya koyanlardan biri olan **Pickard-Cambridge**’e göre, meclisin (*ekklesia*’nın) ilk görevi festival için seçilen yetkililerin, sorumluluklarını ne ölçüde yerine getirip getirmediğini denetlemektir. Ayrıca her yurttaş, festival düzenini bozanları şikâyet etme hakkına sahiptir. Eğer meclis, herhangi bir kimsenin, dile getirilen şikâyet doğrultusunda yasalara aykırı davrandığına ya da festivalin kutsallığını çiğnediğine karar verirse, bu konuyu gündeme getiren kişinin, mahkemeye başvurma hakkı vardır.¹³⁸

Tiyatroda böyle bir tartışma ortamı yaratılmasının siyasal önemi açıktır: Oyun esnasında edilgen bir konumda bulunan yurttaşların – özellikle de orta ve alt sınıfların – şimdi etkin bir rol üstlenerek yapılanları sorgulamaları ya da oyunların seçimine ilişkin eleştirel bir tavır ortaya koyabilmeleri, bu sınıfların belli bir gündem oluşturabilmeleri bakımından önemlidir. Perikles’in tiyatroya girişi ücretsiz hale getirmesi, alt sınıfların tiyatrodaki tartışma ortamına çekilmesinde kuşkusuz önemli bir rol oynamıştır.¹³⁹ Atina’nın üstünlüğünü kültürel ve mimari alandaki yeniliklerle de göstermek isteyen Perikles, kentin tüm masrafları ile birlikte Büyük Dionysia’nın tiyatro giderlerini Atina’da bulunan Attik-Delos Deniz Birliği’nin hazinesinden karşılamış, böylece fakir yurttaşların tiyatroya gidebilmelerine olanak yaratmıştır.

Ancak Perikles’in getirdiği diğer yeniliklere değinmeden önce

şunu belirtmek gerekir ki, tiyatrodaki tartışma özgürlüğü belli sınırlar içerisinde ele alınmalıdır: Nasıl ki bu dönemde bile, *isegoria* ("herkese konuşma hakkının tanınması") ve *isokratia* ("siyasal iktidara katılmada eşitlik") ilkelerine rağmen, mecliste sözlerini geçirenler, parti önderleri başta olmak üzere, belli ekonomik ve siyasal güce sahip olan kimselerse; tiyatroda da benzer kişilerin tartışmaya önderlik etmeleri, hatta oyunun sergilenmesinden önce bir tür 'kamuoyu' oluşturmaları mümkündür.¹⁴⁰

Yurttaşlar arasında bir tartışma zemini olmasının dışında, tiyatroyu siyasal bir mekân haline getiren bir başka önemli özellik de, onun belli amaçlar çerçevesinde siyasal iktidar tarafından kullanılabilmesidir. Tiyatro sahnesinin, polis yöneticileri tarafından "oyun dışı" kullanımı tiyatroyu, kimi koşullarda belli politik amaçlar için seçilen özel bir mekân durumuna getirmektedir.

Kapılarını Yunanistan'ın dört bir yanına açmış bir şenlik, dış politikasını emperyalist (yayılmacı) amaçlar doğrultusunda yönlendiren bir polis için kuşkusuz büyük önem taşımaktadır. Tragedya ve *dithriambos*'un gelişme aşamasında (Peisistratos döneminde), Yunanistan'ın başka bölgelerinden şairler getiren ve bir 'üst kültür' yaratmak için onların kültürel zenginliğini özümseyen Atina, sonunda tragedyayı yalnız kendine ait kılmayı başarmıştır. Bu nedenle M.Ö. 5. yüzyılda Atina dışında başka hiçbir poliste Büyük Dionysia denli kapsamlı ve görkemli bir şenlik yoktur. Bu festival, **Perikles** zamanında diğer Yunan polisleri üzerinde kurulan kültür hegemonyasının başlıca aracı haline geldiği gibi, sunduğu tragedyaların ideolojik içeriği ile de Atina'nın, Ege'deki üstünlüğünü meşrulaştırmasına hizmet etmiştir. Şimdi de Büyük Dionysia Festivali'ni yeni baştan düzenleyen Perikles'in, hem Atina yurttaşlarını, hem de onlarla aynı atmosferi paylaşan yabancıları etkilemek bakımından tiyatroyu nasıl kullandığını görelim:

Perikles, kimi devlet işlerini yerine getirmek üzere tiyatroyu seçmiştir: Bunlardan en önemlisi, Attik-Delos Deniz Birliği'nin hazinesi için getirilen paraların tiyatroda toplanmasıdır. Oyunun başlamasından kısa bir zaman önce, müttefik polislerin elçileri tarafından orkestra'da sergilenen paralar, herkesin gözü önünde talent'lere¹⁴¹ ayrılarak toprak kaplara konulmaktadır.¹⁴² Böylece

birliğin denetimini elinde bulunduran Atinalılar, komşularına Ege Denizi'ndeki egemenliklerini bir kez daha kanıtlamış olmaktadırlar.

Askerlik çağına gelen yetimler için de tiyatroda bir tören yapılmaktadır: Bir devlet görevlisi, babaları savaşta yiğitçe can vermiş olan bu çocukların erkeklığe adım atma zamanlarının geldiğini duyurur ve orkestra'ya dizilmiş olan yetimler, kendilerine devlet tarafından sunulan askeri araç-gereçle donatılırlar. Onlara oyunu seyretmek üzere theatron'da ayrılan yer ise en önde bulunan "onur sıralarıdır" (*proedria*). Poliste belli bir kahramanlık gösteren ya da önemli bir başarı elde eden kimseler varsa, onların isimleri de, yine bir görevli tarafından Atinalılara ve konuklarına duyurulur.

Tiyatro sahnesi, kimi zaman (oyunların başlamasından önce), Atina'nın müttefikleri ile yaptığı antlaşmaların imzalanıp yürürlüğe konulması için de uygun bir yer olarak görülmüştür: Örneğin, M.Ö. 421 yılında Spartalıların, Atinalılarla askeri bir antlaşma yapmak üzere, Büyük Dionysia Festivali'ne bir elçi gönderdikleri bilinmektedir.¹⁴³ Kimi resmi işlemlerin siyasi yöneticiler tarafından "gösteriye" dönüştürülmesini bir çeşit "propaganda" olarak yorumlayabiliriz. Gerçi tüm festival sürecini bu bağlamda düşünmek mümkündür. Festival gösterileri Atina'nın gücü ve üstünlüğü konusunda, diğer polislerde belli bir kanı oluştururken, Atinalılarda uyandırdığı dayanışma ve birlik duygusu ile bir tür "yurt" bilinci yaratmaktadır.

Buraya kadar genel anlamda bir yurttaş kavramından söz ettik. Peki, *theatron*'u dolduran bu kalabalığa yalnızca erkeklerin oluştuğu yurttaş nüfusunu mu dâhil edeceğiz? Ne yazık ki, Atina'daki tiyatro seyircisinin tam olarak kimlerden oluştuğu, bugün hâlâ açık değildir. Yurttaşlar ve diğer polislerden gelen ziyaretçilerle birlikte *metoikos*'ların (yerleşik yabancıların)¹⁴⁴ oyunları izlemekte özgür oldukları kabul edilmektedir; ancak tamamıyla aşağı bir statüde bulunan kadınların ve kölelerin tiyatroya gidip gitmedikleri konusunda elimizde kesin bir açıklama yoktur. Bu nedenle, çoğu yazar birbirinden farklı görüşler ileri sürmektedir. Özellikle kadınların oyunları izleyip izleyemedikleri tartışmaya açıktır:

Christian Meier'e göre; ilk sıralar protokol yerlerini oluşturunca, bu sıraların arkasında uzanan geniş bölümün, yurttaşlarla birlikte misafirlere ve metoikos'lara, en arka sıraların ise kadınlarla beraber kölelere ayrılmış olması mümkündür.¹⁴⁵

Peter Arnott da, seyircilerin arasında kadınların bulunduğu işaret eden ilginç bir söylenceye değinmektedir: "Aiskhylos'un *Eumenidler* adlı oyununda Erinyesler'den oluşan koro o denli ür-kütücüdür ki, oyunu izlemeye gelen kadınlar, koristlerin maskele-rini görünce yüzlerini kaçırlar."¹⁴⁶ Bu söylencenin daha çok ka-dınların korkaklığına parmak basması bir yana, tiyatroya kadınla-rın girebildiklerine dair bir kanı uyandırdığı gerçektir. Ancak yine de tiyatroya bütün kadınların mı, yoksa yalnızca belli sınıftan olanların mı girebildikleri karanlık gözükmektedir.¹⁴⁷

Eski Yunan'da kadının polisteki yaşantıdan uzaklaştırılacak bi-çimde "ev yaşamının" (*oikos'un*)¹⁴⁸ sınırları içine hapsedilmesi, onun tiyatroya erkekler gibi özgürce gitme olasılığını azaltmakta-dır. Ancak biliyoruz ki, yukarı sınıfta (daha çok da aristokrat sınıf-ta) yer alan kadın, ev işlerini yaptırtmak üzere emrinde köle veya hizmetçi çalıştırabilmekte ve kendine az da olsa zaman ayırabil-mektedir. Fakat yine de elimizde yalnızca belli sınıftan kadınların tiyatroya gidebildiklerine dair bir kanıt bulunmamaktadır.¹⁴⁹

İlginçtir ki, köleler konusunda, genel olarak M.Ö. 6. ve 5. yüz-yıllarda Dionysos Şenlikleri için belli bir yasağın bulunmadığı söylenmektedir.¹⁵⁰ Bu durum bir ölçüde, Dionizyak tapımların, özellikle de Orpheusçuluğun, öncelikle alt sınıflar arasında yayıl-mış olmasıyla açıklanabilir. Ancak, kadınlar gibi kölelerin de oyunları seyretmekte ne derece özgür oldukları konusunda kesin bir şey söylemek mümkün değildir.

Eski Yunan seyircisi hakkında tartışılan bir başka konu da, se-yircilerin oyunları ne dereceye kadar takip edebildikleridir. En azından söylenen her kelimenin anlaşılıp anlaşılmadığı merak ko-nusudur. Oyuncular, yaklaşık onbin kişilik bir kalabalıkla karşı karşıyadırlar. O günün maskelerinin, güçlü bir akustiğe sahip olan antik tiyatrodan birer megafon gibi kullanıldığını bilsek bile, mas-kenin sesi iletme mesafesinin ne kadar olduğu kestirilememekte-dir. Yine de aktörlerin, güçlü bir sese sahip olan kimseler arasın-

dan seçilmeleri ve uzun süren bir ses eğitiminden geçmeleri, konuşmaların büyük ölçüde anlaşıldığı fikrini uyandırmaktadır.¹⁵¹ Bununla beraber, Eski Yunan tiyatrosunda beden dilinin (abartılı mimik ve jestler, dans, vs.), anlatım kolaylığı sağlamak bakımından konuşmaya yardımcı bir öge olarak kullanıldığı bilinmektedir.¹⁵²

Oyunların izlenebilmesine ilişkin bir başka sorun, üç gün içerisinde peşpeşe dokuz oyun izlemek durumunda kalan seyircilerin, gerçekten tüm oyunlara katılıp katılmadıklarıdır. Katılsalar bile, büyük bir çoğunluk iştah açıcı yemeklerden yiyip, kutsal şaraptan bolca içtiğine göre oyunun sonuna dek dikkatin ne derece toplanabildiği kuşkuludur. Sıkılanlar belki de, oyun esnasında küçük bir gezinti yapmaktadırlar. Ne de olsa o dönemde tiyatro seyretmek, para aracılığıyla yerine getirilen ve seçkin bir tabaka için belli görgü kuralları gerektiren bir etkinlik değildir.

Tabi bu görüşe tragedyanın, içeriği ve uyandırdığı duygular gereği (yarattığı yoğun korku ve acıma duygularını düşünürsek), izleyicileri yeteri kadar yerlerine bağlayacak bir dram türü olduğu söylenerek karşı çıkılabilir. Seyredilen oyunların zihinde kalıcı olmasını sağlayan bir başka önemli unsur da, kuşkusuz, içinde bulunulan ortamın niteliğidir. Tiyatro yarışmaları (gösterileri), her sene aynı şenlik kapsamında yapılan rutin faaliyetlerdir. Büyük Dionysia'nın aynı zamanda dini bir organizasyon olduğu düşünülürse, yılın bu özel zamanında tanrı Dionysos'a karşı kutsal görevlerini yerine getirdiklerine inanan yurttaşlar, güçlü bir grup psikolojisi ile bir araya gelmektedirler. Bu yanıyla şenlik, katılanlardan "kamusal bir performans"¹⁵³ göstermelerini gerektirmektedir.

Altı çizilmesi gereken önemli bir nokta da, incelediğimiz klasik dönemde tragedya şairinin seyirci ile kurduğu iletişimde eğitici bir rol üstlenmesidir. Tragedyanın parlak döneminde "şair" in itibarı, "aktör"ünki ile kıyaslanamayacak denli üstündür. Seyirci, tiyatroya şairin daha önceden bilinen bir mitosunu yeniden nasıl yorumlayacağını görmek üzere gitmektedir. Böyle bir olgunun ardında da, kuşkusuz, şairin dünya görüşü ve siyasal eğilimi yatmaktadır.

3.1- Şairin Eğitici Rolü ve Aktörün Konumu

Ne yazık ki, bugüne dek tragedya şairlerin yaşam öyküleri gibi eserlerinden de pek az bir kısmı günümüze gelebilmiş, çoğu eser kaybolup gitmiştir. İlk büyük tragedya şairi olarak bilinen Aiskhylos, seksen tragedya yazmış, ancak bunlardan yalnız yedisi elimize geçmiştir. Sophokles'in yazdığı yüz yirmüç oyundan günümüze kalanların sayısı yine yedi tanedir. Euripides'in ise doksan oyunundan yalnızca onüç tanesi bulunabilmiştir. Bugüne sadece adları ve yazdıkları eserlerden kimi küçük parçalar kalan diğer şairlerden ise hemen hemen hiçbir çağda övgüyle söz edilmemiş, bu kimselerin gerek tiyatro, gerekse siyasi düşünce tarihi açısından nasıl bir değere sahip oldukları büyük ölçüde gizli kalmıştır.¹⁵⁴

Bildiğimiz üç büyük şair de (Aiskhylos, Sophokles ve Euripides) tragedyaya yeni bakış açıları getirmişler ve sahip oldukları dünya görüşü çerçevesinde seyircilerine karşı farklı sorumluluklar üstlenmişlerdir. Üçüncü bölümde bunların neler olduğunu göreceğiz; ancak şairleri tek tek ele almadan önce, incelediğimiz yüzyıl (M.Ö. 5. yy.) kapsamında Atina toplumu içerisinde şairin konumunun ne olduğuna ve aktör ile arasında nasıl bir ilişki bulunduğuna bakalım.

Eski Yunan'da şair ile aktör arasında daima karşılıklı bir ilişki bulunur. Şairin itibarının yüksek olduğu dönemde henüz bir aktörler sınıfı yoktur. Aktörlük başlı başına bir meslek dalı haline geldiğinde ise, şairin eğitsel, hatta siyasal rolü ortadan kalkmıştır. Bu, aynı zamanda Atina'da demokrasinin yozlaşmaya başladığı dönemdir.

Tragedya şairinin üstlendiği temel işlevi ortaya koymak bakımından değinilmesi gereken ilk nokta, dilimize "şair" olarak çevrilen didaskolos sözcüğünün Eski Yunancada taşıdığı anlamdır: Didaskolos'un sözlük anlamı, "öğretmen" ya da "eğitici"dir. Buradaki eğitici sıfatı, ilk zamanlarda rahip olan şairin, kendi oyununun hem oyuncusu, hem de 'yönetmen'i olmasından ileri gelmektedir. Öyleyse başlangıçta aktörü şairden ayırmak mümkün değildir. Şair, varlığı gereği üstün, hatta kutsal bir kimsedir; bu üstünlük onun bir bilici, ya da "tanrı sözcüsü" olmasından ileri gelir.¹⁵⁵

Thomson, şairin bir bilici (tanrı sözcüsü) olmasını şöyle açıklamaktadır: “Bilicilik, ruhların ya da cinlerin etkisiyle esrimerinin bir gelişmesidir. Bir hastayı ruhların etkisinden kurtarmanın en önemli özelliklerinden biri, o ruhun adını açıklamaya zorlanmasıdır; çoğu zaman da, ruh adını açıkladıktan sonra kurbanını salıvermesine karşılık kendisinin de yatırılmasını ister. Böylece bu süreç bir çeşit tanrıların isteğini açıklama ve geleceği haber verme yolu olur. İsteri nöbeti, bilicilik esrimesi biçimini alır ve bu esrime de hasta, tanrının ya da ruhun sesini duyuran, çağdaş ruh çağırma olaylarındaki aracının yaptığı işi yapar. Bu durumda, gelecekle ilgili ve bilinçliyen duymadığı korkuları, umutları, haberleri bildirir. Bugün bile, gelecekteki olaylar önce gölgeleriyle belirirler, deriz. Son olarak da bilici şair olur. İlkel düşüncede bilicilikle şiir arasında kesin bir çizgi yoktur.”¹⁵⁶

Başlangıçta Tanrı sözcüsü sayılan şair, giderek oyuncuya dönüşür: Eski Yunan’da “oyuncu” karşılığı olarak kullanılan sözcük, hem “yanıt (karşılık) veren” hem de “yorumlayan” anlamında kullanılan *hypokrites*’tir. *Hypokrites*’in türediği sözcük ise bir belirtiyi yorumlamak ya da bir belirti hakkında bir soruyu yanıtlamak anlamına gelen *hypokrinomai*’dir. Sözcüğün ilkel kökenleri, şair-oyuncunun neden aynı zamanda bir yorumcu olduğunu anlamamızı büyük ölçüde kolaylaştırır.

Hypokrites önceleri, bir gizli cemiyette (*thiasos*) rahip olan oyuncu-şairin temel işlevini tanımlayan bir dinsel tören terimidir. Hatırlanacağı üzere, bu türden cemiyetlerin, Eleusis Mysteria’larında olduğu gibi, yalnızca cemiyetin erginlenmiş olan üyeleri tarafından anlaşılabilen ve onlarca saklı tutulan birtakım sembolleridir. Ancak bu dinsel tören zamanla bir dramaya, yani erginlenmiş olanların erginlenmemişler karşısında oynadığı bir yansılama törenine dönüşünce, ne yapıldığını açıklayacak bir yorumcuya gereksinim duyulmuştur.

Thomson, bu duruma bir örnekle açıklık getirir: .

“Eleutherai loncasının bir seyirci kalabalığı önünde koral bir dans yaptığını varsayalım. Dans, Eleuther kızlarının Dionysos tarafından çılığına döndürüldükten sonra başıboş dolaşmalarını simgeleyecek biçimde tasarlanmıştır. Dansı yapanlar bunu anlar, fakat seyirciler anla-

maz. Bunun için de başlangıçta önder (rahip) öne çıkar ve açık bir dille ‘Ben Dionysos’um, bunlar da Eleuther’in kızları; çılgına çevirdim onları’ der. Bunu yaparken öncü zaten bir yorumcudur ve bir oyuncu olma yolundadır.”¹⁵⁷

Dithriambos’tan tragedya aşamasına geçildiği zaman ise, yani şair dinsel bağlarından kısmen uzaklaştıktan sonra, şairlik ile oyunculuk birbirinden ayrılmaya başlar. Yine de şair, tiyatro gösterilerinin devlet tarafından düzenlenen resmi bir etkinliğe dönüştürülmesi ile tüm polis halkında hayranlık uyandıracak bir eser yazan ve bu eseri sahnede yorumlayan kişi olarak saygınlığını sürdürür. İleride göreceğimiz gibi, şairin bu üstün konumu tragedyanın altın çağının kapanmakta olduğu (M.Ö.) 5. yüzyıl sonlarına kadar devam edecektir.

Öte yandan, şairin eğitsel rolünü ve seyirciler ile kurduğu iletişimi, sözlü kültür geleneğinin belirlediği kurallardan ayrı olarak düşünmek mümkün değildir. Eski Yunan’da söz sanatının asıl olarak sofistlerce geliştirildiği bilinir, ancak daha gerilere gittiğimizde de hem yazıya fazla güvenilmediğini,¹⁵⁸ hem de öğrenme sürecinin bütünüyle sözel olduğunu görürüz. Bu eğitim süreci en başta Homeros şiirlerinin ezberlenmesi ile başlar. Yunanlıların iyi bir hafızaya sahip olmasında bu geleneğin kuşkusuz önemli bir payı vardır.

Epik şiirde olduğu gibi tragedyada da, her mısranın belli bir ritim ile söylenmesi ezberi kolaylaştırmaktadır. Tiyatronun epik şiire olan üstünlüğü ise, toplu katılımı gerektirmesinin dışında, göze ve kulağa aynı anda hitap etmesidir.¹⁵⁹ **Aristophanes**’te görüldüğü gibi, şair ve eserinin adı verilmeden geçmişte sergilenen oyunlara yapılan göndermeler, Yunanlıların ne denli güçlü bir belleğe sahip olduklarının açık bir göstergesidir.¹⁶⁰

Bir eğitici olarak görülen şair, tiyatro sahnesinde kimi sorunları tartışmak ve sorgulamak üzere seyircilerine özgür bir ortam sunar, ancak çoğunlukla yukarı sınıftan gelmiş olması belli düşünceleri dayatmasını kolaylaştırır. **Meier**’in vurguladığı gibi, “tragedya şairi, sanatsal yaratıcılık çerçevesinde özgürlüğün ve otoritenin dengeli bir karışımını koyar ortaya.”¹⁶¹

Bir sonraki bölümde göreceğimiz gibi, şairin mitosları, çağdaş

gelişmeler karşısında yeniden yorumlaması, "eski" ile "yeni"nin (aynı zamanda iki karşıt kutbun) yan yana getirilmesi bakımından büyük önem taşır. Böylece, evrensel gerçeklerin sorgulanmasında geçmişe ait izler, bugünün ışığı altında yeniden gözden geçirilir. Mitolojik, yani bir bakıma tanrısal olanın polis düzeninde sorgulanması, adalet, özgürlük, yasa, ahlak gibi Atina demokrasisinde önemli yer tutan kavramların yeni bir düşünce sistemi içerisine oturtulup, yeni baştan anlamlandırılmalarını sağlar. Şairin mitosları polisin politik ortamı çerçevesinde yorumlaması, oyuna, aynı zamanda da mitosa, bir tür çağdaşlık katar ve seyredilenlerin gerçekmiş gibi algılanmasında önemli bir rol oynar.¹⁶² Tiyatro sahnesi, mitosların gerçeğe dönüştürüldüğü yerdir. Çünkü mitos, sahnede belli bir karakterin cisminde somutluk kazanır ve kökleri kabile yaşamına uzanan, tanrısal ve bu anlamda da evrensel olan gerçekliğini, "bu anın", yani polisteki yaşamın gerçekleriyle birleştirir. Sözelimi, elindeki ile yetinmeyip aşırılığa kaçan Agamemnon, tanrıların gazabına uğramış bir tragedya kurbanıdır. Ama bu yalnız Agamemnon'un değil, yasaların kendisine tanıdığı hakları kötüye kullanan bir siyasal önderin de kaderi olabilir.¹⁶³ Bu bağlamda seyirciler önünde belli bir yurttaş imgesinin tartışılmasında şairin önemli bir rolü vardır.

Tragedyanın yükselme çağında polislerinin üstünlüğüne inanan yurttaşlar, bu gücün sürdürülmesinin arkasında kendilerini dışarıya karşı güçlü ve yenilmez kılan bir "önderi" görmektedirler. Demokrasinin ilk evresinde yurttaş statüsünün getirdiği yeni sorumluluklar, **Veyne** ve **Green** gibi yazarların vurguladığı gibi, Atinalıları kendi yeterliliklerini ve polislerinin güvenliğini sorgulamaya yöneltmiş, bu da güçlü bir siyasal önder gereksinimini beraberinde getirmiştir.¹⁶⁴ Yunanlıların siyasal liderlerine verdikleri önem, bu çağda tiyatro eserlerinin içeriğine de yansımıştır. Bu açıdan bakıldığında, tragedyada erkek kahramanların çoğu zaman, **Aristoteles**'in yorumuyla ahlak yönünden "olağanüstü"ye yakın kimseler olması (*Orestes*, *Aias* veya *Odysseus*'ta olduğu gibi), M.Ö. 5. yüzyılda Atina polisinin yeni siyasal önderlere ihtiyaç duymasıyla da açıklanabilir.¹⁶⁵ Bu gereksinimin tragedyadaki ilk yansımalarını, ilginç bir örnekle göstermek mümkündür: **Aiskhylos**,

Marathon zaferinin ardından yazılan *Persler* (M.Ö. 472) adlı oyununda Perslerin uğradığı yenilgi sonucu Kral Darius'u, halkına önemli tavsiyelerde bulunması için mezarından diriltmektedir.¹⁶⁶

Graham Ley ise, "tragedya kahramanları" ile "siyasal önder" (*kyrios*) arasındaki ilişkiyi farklı bir açıdan ele almaktadır: Atina'da demokrasinin, yalnız öteden beri belli bir üstünlüğü bulunan yukarı sınıfların değil, aynı zamanda polisin siyasal kararlarına dâhil edilen tüm yurttaşların devlet işlerinde taşıdığı siyasi ve ahlaki sorumluluğu arttırdığı gerçeğinden hareket eden **Ley**, **Habermas** ve **Arendt** gibi düşünürlerin tartışageldikleri gibi, özgür erkeklerin polis içindeki üstünlüklerinin belirlenmesinde, *oikos*'un önemli bir egemenlik alanı olduğunu vurgular. Başarılı bir yurttaş olmanın getirdiği sorumlulukları da "ev yaşamı" (*oikos*) ve "kamusal yaşam" arasındaki ilişki üzerinden ele alır.¹⁶⁷ Aile içerisinde kendisine bağlı bulunanları (kadın, çocuk, köle) denetimi altında tutan erkek, ev yaşantısı üzerinde kurduğu hâkimiyeti kamusal alanda devam ettirir. Ya da bir başka deyişle, erkeğin özgür bir yurttaş olarak kamusal yaşamda başarılı olabilmesi, öncelikle *oikos*'un ona verdiği sorumlulukları yerine getirmesine ve bu alandaki üstünlüğünü ispat etmesine bağlıdır. Bu bağlamda *oikos*, erkeğin birinci egemenlik alanı olarak görülür.¹⁶⁸

Tragedyanın ideolojik rolünü tartışırken tekrar ele alacağımız bu düşüncenin Eski Yunan'daki pek çok şair ve devlet adamı tarafından işlendiğini görürüz. **Sophokles**'in *Antigone*'sinde Kreon şöyle bir yargıda bulunur: "Aile ilişkilerinde titiz olan devlet yönetiminde de dürüştür."¹⁶⁹ Dinarchus ise liderlik ve babalık arasındaki ilişkiye dikkat çekmiştir: "Bir hatip, ya da komutan insanların güvenini kazanmak için, önce bir çocuk dünyaya getirmelidir."¹⁷⁰

Kamusal olan ile ev yaşamına dair olan arasında bulunan bu örtük ilişki, tragedyada bir tiyatro dekoru ile görünürlük kazanır. Eski Yunan'da bugün anladığımız anlamda dekordan söz etmek mümkün değildir; ancak oyun sahnelerinin çoğunlukla, bir evin ya da sarayın önünde (bir avluda, ya da bahçede) geçmesi, oyuncuların hemen arkasında bulunan yapının (*skene*'nin) aynı zamanda dekor olarak kullanıldığını gösterir.

Skene'nin oyun yerine açılan kapıları (genellikle ortada ve yan-

larda olmak üzere üç tanedir), bir “evin” (*oika*’nın) dışarıya açılan kapıları gibidirler. Bu kapıların, sahne düzeni açısından sağladığı işlevselliğin ötesinde, ev içindeki hiyerarşiyi yansıtan belli bir düzeni vardır: Orta kapı, soylu bir kişiliği olan (kral, tiran, kahraman, vb.) baş erkek oyuncuya, diğerleri ise onun altında bulunan kim-selere (kadın, köle, hizmetçi, haberci gibi) ayrılmıştır; tıpkı Atina’daki zenginlerin oturduğu evlerde olduğu gibi. Bu kapılar, aynı zamanda, “Barbar” olanları “Helenler”den ayırır. Eğer oyunda başka bir memleketten geldiği belirtilmek istenen bir kahraman varsa o, diğerlerinin kullanmadığı bir kapıyı kullanır.

Nasıl ki polis gerçeğinde oikos, kamusal olan’ın açıklığı ve görünürlüğü karşısında gizli ve kapalı tutulan, bu nedenle de daima merak uyandıran, kendine özgü bir alan olmuşsa, tiyatrodan da “ev”, yalnız dış cephesiyle görülen, içinde neler olup bittiği “dışardakiler” tarafından yalnızca sezilebilen, gizli ve kapalı bir mekân oluşturur. **Charles Segal**’ın belirttiği gibi, “insan kişiliğinin gizli, karanlık ve korkulacak yönleri bu sınırlar içerisinde belirir.”¹⁷² İleride göreceğimiz gibi kamusal dışına itilen kapalı mekânlara atfedilen bu özellikler, oikos sınırlarında hapis olan kadın için de geçerli sayılmıştır. Hiçbir tragedya, yarattığı kadın karaktere, bu sınırların bütünüyle dışına çıkma iznini vermemiştir. Oysa erkek kahramanın oyun içerisindeki konumu, bize onun kamusal ve özel yaşamı arasında kurduğu trajik dengeyi gösterir. Eğer tragedya şairi, tiyatro sahnesinde bu iki yaşam alanı arasında bir bütünlük yaratmışsa erkeklerin içine düştüğü ikilemi görelim diyebiliriz bu.

Kral, tiran, savaşçı gibi baş tragedya kahramanlarının oyun yerinde yaptıkları çoğu konuşma, onların özel yaşamlarından bir parça taşır. Tragedya şairi bu yönüyle, polis yaşantısının (bir başka deyişle kamusal sınırların) dışında kalan, ya da bu sınırlar içerisinde örtük olan olguların sahnede tartışmalı bir biçimde ortaya konulabilmesi için uygun bir ortam sağlar. İleride göreceğimiz gibi, bir olgunun yasallığı (meşruluğu), zıttı ortaya konularak tartışılır; böylece çatışmalı bir durumu sorgulamaya yönelen seyirci, toplumsal yaşamda neye yer olup olmadığını bir kez daha öğrenir. Tragedya – bir tek burada olmak üzere – erkek kahramanları, özel yaşamları ile birlikte sahneye taşıdığında, bu yaşamın perde arka-

sında kalan, ya da kamusal yaşamda bastırılıp, utançla saklanan yanlarını da su yüzüne çıkartmış olur.¹⁷³ Yüzleştiğimiz çoğu zaman kral, tiran, vb. kimseler olduğuna göre, yurttaş açısından burası (tiyatro sahnesi), aynı zamanda siyasal önderin gözlenip kontrol altında tutulabileceği özel bir alan olarak belirir: Kahramanın trajik yazgısını, uzak bir bakış açısıyla izleyen seyirci (yurttaş), yalnızca burada, onun elde ettiği zaferler ya da düştüğü hatalar üzerinde söz sahibidir.

Tiyatroda yaratılan (erkek) yurttaş imgesini elbette belli dilsel özelliklerden ayrı olarak düşünmek olası değildir. Kamusal söylemle, tiyatro (oyunculuk) söyleminin benzerliği, her ikisinde de günlük konuşmadan farklı, bir ölçüde yapay olarak niteleyebileceğimiz bir dil kullanılmasıdır.¹⁷⁴ Burada dil, belli bir forma (*stichomythia*) bağlanmıştır. Sözcükler, yaratılmak istenen etkiye uygun bir biçimde tonlanır ve belli bir tempoda söylenir. (Bu söyleyiş biçimi çoğu zaman tragedyada, **Aristophanes**'in komedyalarında alay konusu olacak ağdalı bir üslup yaratmıştır).

Antik Yunan'da söz ve ifadeye verilen önemin sofistler aracılığıyla geliştirilen retorik'in toplum içinde yaygınlaşması ile daha da arttığını görürüz.¹⁷⁵ Bu dönemde tiyatro ve oyunculuk sanatı da, giderek bütün siyasal mekânlarda kullanılan retorik kalıplardan etkilenir. Oyuncunun konuşmaları, retorik'in gereklerine (söylenecek olanın; giriş, gelişme, kanıt ve iknayı kapsayacak şekilde belli bir kompozisyon içerisinde verilmesi) uygun hale getirilir. Bir bakıma oyunculuk ve retorik, aynı sanatın iki farklı seyirci önünde gerçekleştirilmiş biçimleridir. Böylece, tiyatro ve diğer kamusal mekânlar arasında yeni bir ilişki kurulmuştur.

Bu oluşumun ardında, demokratik devrimin polis'in siyasal kurumlarına getirdiği yenilikler yatmaktadır. **Perikles**'in getirdiği *isegoria* ve *isekrotia* ilkeleri, eğitimsiz yurttaşların politikada özgürce kendilerini ifade edebilmelerine olanak yaratmış, sofistlerin de etkisiyle söz sanatının incelikleri halk tarafından öğrenilmiş; hatta konuşma eğitiminin verildiği pek çok okul açılmıştır. Bu bağlamda, öteden beri dürüstlüğü ve açıklığın ifadesi sayılan söz,¹⁷⁶ Doğu ile özdeşleştirilen baskı rejimlerine karşı kendini akıl, ikna ve tartışma pratiği ile yücelten Atina demokrasisinin en temel

yapı taşlarından biri olmuştur. M.Ö. 5. yüzyılda, devlet işlerinin de büyük ölçüde yazı kullanılmadan yürütüldüğünü görürüz.¹⁷⁷

Retoriğin öğelerine, daha çok Sophokles'te ve **Euripides**'te rastlamak mümkündür. İleride göreceğimiz gibi, her karakteri kendi açısından haklı gösteren **Euripides**, sofistlerden büyük ölçüde etkilenirken, **Sophokles** de kendisini demokratik-sofistik düşüncelerden bütünüyle arındıramamıştır. **Aiskhylos** döneminde daha çok kutsal bir tapınak işlevi gören tiyatronun (bu dönemde "aktörlük" henüz tam olarak gelişmemiştir), M.Ö. 5. yüzyıl ortalarında âdeta bir tür meclis ya da mahkeme işlevi gördüğünü söylemek mümkündür. Tiyatro seyircileri ise birer yargıca benzetilebilirler. Çünkü bu dönemde sofistlerin gündeme getirdiği adalet, eşitlik, özgürlük gibi kavramlar tiyatro sahnesinde mahkemede sorgulanıyormuşçasına tartışılmaya açılır.¹⁷⁸

Konuşmanın ve iknanın bir sanata dönüşmesi, oyuncunun konumunda da önemli bir değişime yol açmış, onu giderek gerçek anlamda bir "aktör"e dönüştürmüştür.¹⁷⁹ Antik Yunan tiyatrosuna baktığımız zaman aktörlüğün gelişiminin dört evrede tamamlandığını görürüz:

Şairin, kendi oyununun oyuncusu olduğu ilk dönemin ardından gelen ikinci evrede şair, eserlerinde oynatmak üzere başka oyuncular seçer.¹⁸⁰ Bu oyuncuların kimler olduğu hakkında detaylı bilgi yoktur.¹⁸¹ Bunda, yüzyılın ortalarına kadar eserlerin başarısının hemen hemen yalnızca şairlere mal edilmesinin kuşkusuz önemli bir payı vardır. Ayrıca sayıları fazla olmayan aktörler, bu dönemde ünlü şairlerin ailelerinden çıkmakta ve belli bir şairin yakını olmak dolayısıyla anılmaktadırlar: Örneğin "yakışıklı" (*kalos*) lakabıyla ünlenen Euaion, **Aiskhylos**'un oğludur. Diğer aktörler arasında da, yine Aiskhylos'un yeğeni, Philokles'in ise oğlu olan Melanthios'u ve **Euripides**'in oğlu Mnesilokhos'u saymak mümkündür.

M.Ö. 5. yüzyıl sonlarına yaklaştığında ise, aktörlüğün saygın bir meslek haline gelmeye başladığını görürüz. Oyunlar, giderek aktörleri ile başarı kazanmaya başlarlar ve oyunculuk, yeteneğe dayanmanın ötesinde, uzmanlık gerektiren bir mesleğe dönüşür. Bu dönemde tragedyalar için devlet tarafından seçilen aktörler,

kura ile şairlere verilir. Artık bundan sonra, şairin popülerliğini oyuncu üstlenecektir.

Aktörlük mesleğinin profesyonelleşmesi sonucu, oyunculuk eğitimi eskiden olduğundan daha katı kurallar gerektirmiştir.¹⁸² Bu konuda ilginç açıklamalar yapan **Plutarkhos**'tan öğrendiğimize göre aktörlerin eğitimi, atletlerin, hatta askerlerin eğitiminden bile daha lüktür. Donanmadaki gemicilerle oyuncuların bir karşılaştırmasını yapan Plutarkhos, kaptanların mürettebatı peynir ve soğanla beslemelerine karşın, *khoregos*'ların oyuncularını biftek ve yılan balığı ile beslemeleri karşısında duyduğu hayreti dile getirir. Yine de bu cümlelerden aktörlerin sınırsızca yiyip içtikleri ve ölçüsüz bir yaşam sürdükleri anlaşılmamalıdır. Tersine aktörler yeterli bir performans göstermelerini engelleyecek her şeyden men edilmişlerdir. Örneğin oyundan önce, alkol almak ve seks yapmak yasaklanmıştır.¹⁸³

Tragedyanın son dönemine gelindiğinde ise (M.Ö. 4. yy.) oyuncuların, yine devlet tarafından seçildiğini, ancak her aktörün, belli bir şaire bağlandığını görürüz. Yeni tragedya eserlerinin yazılmadığı bu dönemde, "klasikleşmeye" başlayan eski tragedyalar yeniden sahnelenmektedir. Dolayısıyla oyunun başarısı, artık aktörün yorumuna bağlıdır. Eski işlevini bu kez farklı bir açıdan üstlenen aktör, bu kez bir Aiskhylos veya Euripides yorumcusu olmuştur. Şair ise eski konumunu yitirmiştir.

İlginci olan nokta, tragedyanın sonunun yaklaştığı bu dönemde, oyunlarda kullanılan abartılı jest ve mimiklerin, demagoglara çekici gelmiş olmasıdır. Bu nedenle pek çok politikacı alay konusu olmuştur. Özellikle Kleon, Demosthenes ve Timarkhos'un konuşmaları, bir tür "jimnastik gösterisine" benzetilmiş ve bu kimselelerin, Perikles, Themistokles, Aristiades gibi hatiplerle karşılaştırılmalarına yol açmıştır.¹⁸⁴

Atina'da ünlü aktörlerden konuşma dersleri alan pek çok politikacı vardır: Örneğin Demosthenes, halk önünde konuşmayı, Andronikos adında bir aktörden öğrenmiştir. Yine Demosthenes'in, konuşurken diyaframını nasıl çalıştıracakını öğrenmek için, bir başka aktöre avuç dolusu para ödediği söylenir. Kimi aktörler de tiyatroyu bırakıp, politikaya atılmışlardır: Konuşma sanatını iyi

bilen ünlü aktör Aeschines, M.Ö. 343'te politikaya atılmak üzere sahneyi bırakmış ve ilk zamanlar bule'de memurluk yapmıştır. Daha sonraları, Demosthenes'e karşı tavrıyla sivrilen Aeschines, politikadaki etkinliğini arttırmış ve Aristodemos'un Makedonya ile yaptığı barış görüşmelerinde önemli bir rol üstlenmiştir.¹⁸⁵

Gerçekte, M.Ö. 5. yüzyıl sonlarından itibaren, "aktör" ile "politikacı" arasında kurulan koşutluk, siyasal yaşamdaki yozlaşmanın bir sonucudur. Bu dönemde sahnede izlenen "gülünç" karakterler, günün tanınmış devlet adamlarını ve düşünürlerini canlandırmaktadırlar. Oysa yukarıda gördüğümüz gibi, tragedyanın yükselme çağında Atinalılar, Dionysos Festivali'nde sergilenen eserleri bir tür minnet duygusuyla izlemektedirler.

Ele aldığımız dönemler çerçevesinde şair ve aktörün Atina'da nasıl bir statüye sahip oldukları konusunda Eski Yunan vazolarındaki çizimlerden de bir fikir edinmek mümkündür: M.Ö. 5. yüzyıl sonlarına kadar, oyuncular simgelemek üzere maskesiz olarak resmedilen insan figürleri, tanrı Dionysos figürünün altında bir yere çizilirken şair, genellikle Dionysos'un yanında resmedilmiştir. Böylece şair ile tanrı birbirine özdeş tutulmuş, oyuncu ise mitolojik bir kahramanla bütünleştirilmiştir. Yüzyıl sonlarında ise, tanrı-şair-aktör arasındaki hiyerarşik ilişkinin değişmeye başladığını görürüz. Öncelikle aktör sayısının çoğalmasına bağlı olarak, vazolardaki insan figürlerinin sayısı artmış ve yüzlerine maske takan bu figürler (aktörler), bu kez belli bir eylem (oyun) içerisinde gösterilmişlerdir. Kimi vazolarda ise aktör figürleri, ellerinde taşıdıkları maskelerle oyuna hazırlık aşamasını betimlemişlerdir.¹⁸⁶

Buraya kadar anlatılanlar "şair" ve "aktör"ün Atina polisindeki toplumsal statülerinin ne olduğuna ilişkin genel bir çerçeve sunmaktadır. Ancak, bu statüyü elbette belli bir cinsiyet bağlamından soyutlamak mümkün değildir. Nasıl ki theatron'u dolduran kalabalık asıl olarak erkek yurttaşlardan oluşuyorsa, aktör ve şairler de bu kimseler arasından çıkmaktadır. Tiyatroda kadın ve çocuk rolleri dâhil olmak üzere tüm roller, erkek oyuncular tarafından oynanmaktadır. Eğer tragedyada yaratılan bir kadın karakter varsa, gördüğümüz onun "kendisi" olmaktan çok, bir erkeğin zihninde yaratılmış şeklidir. Bir genelleme yapmak gerekirse, belli bir

üstünlük atfedilen bütün kadın karakterler “erkeksi” özelliklerle tanımlanmışlardır:

Klytemnestra, Antigone, Medeia gibi baş kadın karakterler, Eski Yunan kadınına yakıştırılamayacak denli cesur, akıllı ve kararlarını kendi başlarına verebilen güçlü kimselerdir. Buna karşılık İsmene, Tekmessa ve Polyksena gibi ikinci kadın karakterler “kadınca” kimliklerine uygun bir şekilde; silik, korkak, kararsız, kısacası tamamen edilgen bir konumda karşımıza çıkartılmaktadırlar.¹⁸⁷

3.2- “Koro”nun Siyasal İşlevi

“Tragedyada koro” tiyatro adamlarının yanı sıra, Eski Yunan üzerine incelemeler yapan pek çok düşünür arasında önemli bir tartışma konusu olmuştur. Bu tartışmayı burada bütün hatları ile ele almak elbette mümkün değildir; öte yandan, koronun tragedyaya şairleri tarafından farklı biçimlerde kullanılması, genel geçer bir yargıya varmamızı güçleştirmektedir. Bu bağlamda, bugüne dek söylenmiş sözlerin yalnızca her şair için değil, bir şairin her eseri için doğru olduğunu iddia etmek bile güçtür.

August Wilhelm von Schlegel’in söylediği gibi koro, çoğu zaman idealize edilmiş “örnek bir seyirci topluluğu” olarak karşımıza çıkar; yani seyirciden vermesi beklenen tepkileri, Atina yurttaşlarınınca¹⁸⁸ oluşturulmuş olan bu küçük topluluğun söz ve davranışlarında buluruz. Örneğin *Zincire Vurulmuş Prometheus*, bu açıdan ideal bir tragedyadır: Bu oyunda koronun sözlerinde seziilen hüznün ve acı, seyircinin duygusuna eştir; çünkü tıpkı Okeanos Kızları gibi o da Prometheus’a yardım edememenin acısı içindedir. Ancak Schlegel’in iddia ettiğinin aksine, koro-seyirci uyumunun bozulduğu anlar da vardır: Örneğin Orestes, babasının intikamını almak üzere bir cinayet işlediğinde koro, sarayda her şeyin yoluna girdiği inancıyla şen şarkılar söyler. Fakat seyirci Orestes’in cezasını çekeceğini daha şimdiden biliyordur.

Demek ki seyirci ve koro arasında bu türden kopuş anları yaratmak, ya da (sinematografik bir benzetme yapmak gerekirse) koroyu “özel kamera” gibi kullanmak, daha çok şaire kalmış bir tercihtir. Bununla birlikte şair, istediği zaman oyunun gerçeğine

aykırı bilgiler verebilir,¹⁹⁰ ya da koroyu sonradan olacakların habercisi olarak kullanabilir. Aynı şekilde, (daha çok **Sophokles**'te ve **Euripides**'te olduğu gibi) koroyu eylem anının dışına da çekebilir: Bu, hem koroyu olayların üstüne çıkarmaya yarar, hem de eserde anlatılan insanlık gerçeklerinin evrensel bir zaman-boyuta taşınmasını sağlar. Böylece dramatik bir yanılsama içine itilen seyirci, seyrettiklerini basit bir oyun olarak algılamaktan kurtulur.

Yine de tüm bu değişken unsurların ötesinde, koronun hemen hemen hiç değişmeyen bir işlevi vardır. Bu da onun, seyirciden çok aktör ile kurduğu karşılıklı ilişki aracılığı ile kavranabilir. Bu ilişki biçimi bizi doğrudan doğruya siyasal bir boyuta, birey – topluluk çatışmasına götürecektir.

Bu karşıtlığa ilk değinenlerden biri Nietzsche olmuştur. Onun trajik-olan'ın doğasında yarattığı ikilik ("Apollon"ca ve "Dionysos"ca olan) daha en baştan böyle bir karşıtlık taşır.¹⁹¹ Sanata ve felsefeye bir tür usdışıcılıkla yaklaşan **Nietzsche**'ye göre tragedya, insan doğasının kaynağında bulunan düş ve şarkının (müziğin) dengeli bir karışımından doğmuştur. Burada Apollon, aklın aracılığıyla insan düşlerini belli bir kalıba dökerek onları yontup şekillendiren, görünür ve ayırt edilebilir hale getiren Yontu Tanrısıdır. Onun tam karşı kutbunda yer alan Dionysos ise, düşlerin ötesini, elle tutulup gözle görülmeyen, bir başka deyişle, hiçbir kalıba sığdırılamayan soyut ve sonsuz bir evrenin gizlerini sezdiren Müziğin Tanrısıdır.

İnsanı kendi sınırlarından kurtarıp doğayla bütünleştiren Dionysos¹⁹², bize müzikle seslenir. Çünkü düzen, ölçü ve usun karşısında coşkulu tutkuları ve kendinden geçmişi ifade eden Dionysos'ca olan, kaynağını, insanın içgüdülerine ve sezgilerine yönelen müziğin doğasında bulur.¹⁹³ Nietzsche burada müziği, bütünüyle metafiziksel bir öge olarak kullanmıştır. Sanatın doğasına ilişkin yapılan usdışı ayırım, müziğin ölçü ve ritim gibi matematiksel özelliklerinin göz ardı edilmesine yol açmış, böylece Dionysos'ca olan ile Müzik arasında bir bütünlük kurulmuştur. Yine de bu tür bir ayırım, Dionysos – Apollon karşıtlığı ile birlikte bize, koro ve aktör arasındaki çatışmayı, hatta politik bir ilişkiyi sezdirme bakımından önemlidir.

Nietzsche'nin sözünü ettiği Dionysos'ca öge, doğrudan doğruya dithriambos korusu ile ilintilidir. Bu koronun coşkulu ezgilerinde, Nietzsche'nin bahsettiği türden bir kendinden geçmişlik buluruz. Fakat kökeni dithriambos'a dayanan tragedya, ondan farklılaştıktan ve kendine yeni estetik ölçütler geliştiren bir dram türü haline geldikten sonra, Apollon'ca bir dürtüyle bir birey olarak kendisini topluluktan ayıran ilk aktör, kendi konuşma ve yaratma dilini de koronun şarkılarından ayırır. Böylece, Dionysos'ca ile Apollon'ca olan arasında yeni bir çekişme doğar. Taşkınlıkla denge, us ile duygu arasında yaşanan mücadele, karşılıklı bir savaşım şeklinde sürecektir.

Oyuncu, kendisini "Dionysos'ca olan"dan ayırdıktan bu yana koro, olayların gelişimi üzerindeki kontrolünü giderek yitirir ve sonunda tragedya kahramanının konumuna göre belirlenen, edilgen bir topluluğa dönüşür: Örneğin kahraman bir tanrı ise koro, ona tapınan bir topluluğu canlandırır. Ya da kahraman bir kral ise koro, esirlerden veya hizmetkârlardan oluşur.

Burada aktör, daima "bireysel" olanın sınırları içerisinde; koro ile olan ilişkisini kendi bireysel otoritesine dayanarak yürütür. Koroda ise "ben" in değil, "biz" in temsil edildiğini görürüz. Bu "biz", belli bir bütünlüğü ve özdeşliği ifade eder. Bir başka deyişle, "biz" in içinde farklılaşma ve ayrılma yoktur. Tüm koro, tek bir kişinin ağzından konuşur. Belli bir grubun ya da azınlığın sesini tek bir ağızdan duyurmasıdır bu, fakat buradaki asıl sorun, bu topluluğun hangi özne adına konuştuğudur. Başkahraman bir yabancı olduğunda o, Atinalı bir topluluğu (yurttaşlar topluluğunu) simgeleyebilir. Ya da tam tersi bir durumda, kimliği ve ortaya koyduğu tepkisi ile bir anda "öteki" oluverir. Böyle bir anda, John Gould'un belirttiği gibi, polisin kamusal yaşamından dışlanan herkes bu ötekiliğe dâhildir.¹⁹⁴ Yaşlılar, kadınlar, esirler, yabancı konuklar, vs... Bu kimselerin dışlanmak için mi, yoksa karşı tarafın (kahramanın ait olduğu bir başka topluluğun) normlarını meşrulaştırmak için mi konuşturulacağı şaire kalmış bir tercihtir.

Aiskhylos'ta ve büyük ölçüde **Sophokles**'te, **Schlegel**'in vurguladığı gibi, koronun genellikle bir yurttaş topluluğu gibi davrandığını görürüz. Örneğin Aiskhylos'un *Agamemnon* adlı tra-

gedyasında koro, Argoslu erkeklerden oluşur, ama savunduğu değerlerle çoğu zaman Atina polisi adına konuşuyor gibidir: Aiskhylos, eserin sonunda koroyu kendi içinde bölerek onu, birbiriyle fikir alışverişinde bulunan bir yurttaşlar topluluğuna dönüştürür. Ancak bu bölünmede bile koro, ortak bir kaygıyı dile getirmektedir: Genç erkeklerin oluşturduğu Argoslu gemiciler, Aigisthos'un şehre getirdiği tiranlık tehlikesine karşı birbirlerini uyarmaktadırlar. Bu bağlamda onlar, Aigisthos'un karşısında başka bir topluluğu (tarafı) simgelemektedirler.

Sophokles'in *Aias*'ında ise gemiciler ile Aias arasında tam bir denge sağlanmıştır. İleride göreceğimiz gibi, onların Aias'a yönelttikleri sözlerde, Atinalı bir komutan (*strategos*) ile halk (*demos*) arasındaki dayanışmayı buluruz. Gemiciler, oyun boyunca kendisini Spartalı bir komutana (Menelaos'a) karşı korumak zorunda kalan Aias'ın daima yanındadırlar.

Kimi tragedyalarda ise Atinalı olmayan bir azınlığa ya da toplumun dışlanmış bir kesimine ayrıcalıklı bir yer verildiğini görürüz.¹⁹⁵ Özellikle **Euripides**'in oyunlarında yalnız koro değil, çoğu zaman kahramanlar da kendi ülkelerinden alınıp uzaklara götürülmüş savaş esirlerinden, sürgünlerden veya herhangi bir nedenden ötürü başka bir ülkeye gitmek zorunda kalan kimselerden oluşur. Bu kimselerin, genellikle kadınlar arasından seçilmesi ise onların durumunu trajikleştiren bir başka önemli faktördür. Bu tür oyunlarda şair, koro ile karakter arasındaki yakınlaşmayı dışlanmış olmanın yarattığı bir grup bilinci ve dayanışma duygusu ile sağlar.¹⁹⁶ *Medeia* tragedyası bunun tipik bir örneğidir: Bulunduğu toprakların yabancıları olan Medeia, koroyu oluşturan kadınlara çoğunlukla "arkadaşlarım" diye seslenir. Buradaki dayanışma en başta kadın olmanın zorluklarından hareketle sağlanmıştır: "Erkeklerin dünyası", Medeia'ya olduğu kadar, bu kadınlara da yabancıdır.

Birey ve içinde bulunduğu topluluk arasında yeniden trajik bir çatışma yaratılması ise bireyin kendi özgür iradesi ile hareket etmek istemesi sonucu topluluktan ayrılması ile sağlanmıştır. Oyun boyunca Medeia'nın yalnızlığını ve uğradığı ihanetin acısını paylaşılan kadınlar o, çocuklarını öldürmeye karar verdiğinde, Medeia-

a'ya yönelik anlayışlı tutumlarını aniden değiştirirler ve tipik Yunan kadınlarına dönüşürler. Bu noktada koro, oyundaki eylemden tamamen soyutlanmış, birey ise vereceği kararda tek başına bırakılmıştır. Öyleyse bu gibi durumlarda koro, birey – topluluk çatışmasında bireyin içine düştüğü ikilemleri yansıtacak bir araç konumundadır.

Görüldüğü üzere koronun, tragedyada ne şekilde kullanıldığı hakkında tek bir yargıya varmak mümkün değildir; ancak hemen hemen bütün eserlerde bir tür birey – topluluk ilişkisini yakalamak mümkündür. Bu ilişkinin alacağı biçim ise koro ve aktörün hangi öznelere adına konuştuğuna göre değişmektedir. Bu öznenin ne derece Atinalı olduğu ise, şairin Atina polisine yüklediği değerlerle ilintilidir. Bu nedenledir ki, Atina'daki siyasal-toplumsal yapının yozlaştığı bir dönemde söz hakkı, "topluluğa" ya da topluluğun ortak iyisi adına konuşan bir "kahramana" değil, kişisel aykırılığını ve özgürlük mücadelesini kendi ölümü pahasına ortaya koyan "bireye" verilmiştir. O, ya kendi toplumunun (polisin) değerlerine başkaldıran bir yurttaş, ya da kendi iradesi dışında verilmiş kararların bedelini ödeyen bir esir, bir yabancısıdır.

Üçüncü bölümde göreceğimiz gibi, birey – topluluk karşıtlığı **Sophokles** ile başlamış, **Euripides**'te açık bir çatışmaya dönmüştür. **Aiskhylos** ise, daha çok "Atinalılık" değerlerinin yüceltildiği bir tragedya anlayışı yaratmış; bu nedenle koro – aktör ilişkisinde birey – topluluk çatışmasından çok, iki karşıt topluluğun (Atinalılar ve Persler, ya da Atinalılar ve Argoslular gibi) değerlerini savuşturmuştur. Toplumsal değerlerin yüceltildiği koro, Aiskhylos'ta oyunun ayrılmaz bir parçasıdır. Oysa Sophokles koroyu, aktörlerin kendisini her zaman duyamayacağı bir "gözlemci" veya "anlatıcı" konumuna getirmiş,¹⁹⁸ Euripides ise onu, oyundaki eylemden neredeyse tamamıyla soyutlamıştır.

İşte, koro konusunda ortak bir yargıya varmamızı olanak dışı kılan; öte yandan, şairin birey ve topluma yönelik temel yaklaşımını belirleyip, koro – aktör ilişkisinin değişken biçimlerde sahneye taşınmasını sağlayan unsurlar, belli estetik kaygıların ötesinde, birbirinden farklı dünya görüşleri ile açıklanabilir.

II. Bölüm Dipnotları:

83. Örneğin, önemli bir yüksek memurluk olan arkhon'luk (bir tür yüksek hâkimlik) görevinin, eupatridlerin tekeline kurtarılıp çiftçi ve zanaatkar sınıfa açılması yeterli bir önlem olmamıştır. Çünkü belirleyici özellik hâlâ toprak mülkiyetidir.
84. Resmi olmamakla birlikte, iktidari ele geçirmek amacıyla örgütlenmiş üç siyasal güç odağı olduğunu görürüz. Liderliğini Philais ailesinin yaptığı Pediai'lar ("ovada çiftlikleri olanlar"), oligarşiye geri dönmek isteyen soyluların partisidir. Alkmeonogullarından Megakles'in önderlik ettiği Parali'ler ("deniz kıyısında oturanlar"), tüccar sınıfının çıkarlarını temsil etmektedir. Peisistratos'un önderlik ettiği Diakri'ler ("dağlık bölgelerde yaşayanlar") partisi ise yeterli toprağı olmayan köylülere ve diğer yoksul yurttaşlara dayanmaktadır. (Ağaoğulları, *Eski Yunan'da Siyaset Felsefesi*, s. 19)
85. *Ibid.*, s. 20.
86. Solon anayasasına dokunmayan Peisistratos, yönetimini kısa zamanda hukuksal bir çerçeve içine oturtmuştur. Köylülerin küçük mülk sahipleri olarak topraklara yerleştirilmeleri, işsiz ve topraksız yurttaşlara sürekli iş ve gelir olanaklarının sağlanması getirdiği önemli yenilikler arasındadır. Aristoteles de Peisistratos'tan, bütün işleri yasalara uyarak düzenleyen "çok ateşli bir halkçı ve herkesin iyiliğine çalışan bir adam" diye söz eder. (Aristoteles, *Atinalıların Devleti*, 16, s. 33).
87. Cicero'dan akt: Thomson, *Eski Yunan Toplumu Üstüne İncelemeler*, s. 325.
88. Bu nedenle Peisistratos döneminde, Peleponesos'tan getirilen *dithriambos*'un Atina'da geliştirilmesine büyük önem verilmiştir. Zamanla *dithriambos*'un tragedya korosuna katılmasıyla farklı ve yeni bir senteze ulaşılacaktır.
89. Giderek kendine özgü tapımlar oluşturan Atina polisinde, dinin belirleyiciliği hiçbir zaman ortadan kalkmamış; ancak bu tapımlar, yukarı sınıfların siyasal ve toplumsal çıkarları doğrultusunda biçim ve nitelik değiştirebilmişlerdir. Örneğin, Athena'nın akıl tanrıçası olarak seçilişi, aristokrasinin egemen olduğu ve kadının itibarının nispeten yüksek olduğu Kahramanlık Çağı'nı (M.Ö. 7. yy - 5. yy) yansıtır. Poseidon ise deniz ticaretinin başlangıcını, tüccar sınıfının bir rakip olarak yükselişini sembolize eder. (Bkz. Şenel, *Eski Yunan'da Eşitlik ve Eşitsizlik Üstüne*, s. 282).
90. Engels bu oluşumun büyük ölçüde Kleisthenes döneminde yaşandığına dikkat çeker: "Yeni anayasayla... kan bağı üzerine kurulu örgütlenmelerin organları, kamu işlerinden uzaklaştırılınca özel dernekler ve dinsel tarikatlar durumuna düşürülmüşlerdir." (Engels, *Ailenin, Özel Mülkiyetin ve Devletin Kökeni*, s. 122). Hannah Arendt de, "konuşulamayanı", "saklı ve gizli olanı" ele almaları nedeniyle Eleusis *Mysteria*'larını "kamusalımsı" ("quasi-public") olarak tanımlar. Bu niteliklerinden dolayı Arendt için "politik-olan"ın dışındadırlar. (Arendt, *The Human Condition*, s. 63, n. 61).
91. Vernant, *The Origins of Greek Thought*, s. 56.
92. Thomson, *Aiskhylos ve Atina*, s. 183-184.
93. *Ibid.*, s. 182-183.
94. Şenel'in belirttiği gibi Orpheusçular, Heseidos'tan büyük ölçüde etkilenmişlerdir. Heseidos'ta önemli bir yer tutan adalet kavramından ötürü Adalet Tanrıçası Dike, Zeus'un sağ yanında oturan ve çarpık kararlar veren soyluların kötülüklerinden

onu haberdar eden bir tanrıça biçiminde kişileştirilmiştir. Orpheuşçu yazılarda ise Dike, benzeri bir işlevle yeniden karşımıza çıkmaktadır. (Şenel, *Eski Yunan'da Eşitlik ve Eşitsizlik Üstüne*, s. 81).

95. Gene de aşk, umut, sevgi gibi kavramların yüceltilmesi, aristokratik düşünceye küçük bir meydan okuma sayılabilir. Örneğin "ölçülülük" ilkesi ile çelişmesi bakımından aristokratik ahlak yasasında tehlikeli ve bölücü bulunan aşk, Orpheuşçulukta yeniden birleşmeyi ve yaşam gücünü simgeleyen büyük bir güçtür.
96. Eşitlikçi Dionysos kültü aristokratların bağlarında çalışan köylüler arasında sürdürülürken, kültün aristokratik şekli de yüksek bir kültür düzeyinde işlenip Pythagorasçılıkla bir felsefe haline getirilmiştir. Şenel'in belirttiği gibi, Pythagorasçılığın aristokratik yapısına pek uygun düşmeyen "ortak-mülkiyet" ve "kadın-erkek eşitliği" fikirleri, daha çok seçkin bir tabakanın tapımı olan Pythagorasçılığın Dionysos kültü ile belli bir ilişkiye girmesinden doğmuşlardır. (*Ibid.*, s. 32-33).
97. Peisistratos'un öldürülmesinin ardından tiranlık yönetimi, oğulları Hippias ile Hipparkhos'a geçer. M.Ö. 510'da Alkmeonoğulları başta olmak üzere soylu ailelerinden oluşan muhalefet, Sparta'nın da yardımıyla, tiranlığa son verir. İktidar çatışmasının yeniden alevlenmesinin ardından, tiranlığın devrilmesinde başrolü oynamış olan Kleisthenes, M.Ö. 507'de halkın desteğini alarak iktidarı ele geçirir ve tüm yurttaşların yönetime katılmalarını hedefleyen demokratik reformlarını yürürlüğe koyar. M.Ö. 462'de demokrat partinin önderi konumuna geçen Ephialtes'ten sonra, Atina demokrasisinin "altın çağı" olarak nitelenen döneme damgasını vuracak olan ise, Kleisthenes'in yeğeni (dolayısıyla soylu Alkmeonoğulları ailesinin bir üyesi) Perikles'tir.
98. Kırsal (Küçük) Dionysia, büyük ölçüde tarıma dayalı kutlamalardan doğmuştur. Burada yer alan phallik ögeler, festivalin verimi artırma törenleri ile bir ilişkisinin olduğunu gösterir.
99. Bu isimden şenliğin başlangıçta, yalnız kadınlara ait olduğu anlaşılmaktadır: "Lenaia" da, Mainad'lar gibi "çılgin kadınlar" anlamına gelir ve bir zamanlar Dionizyak thiasos'un karakteristik adlarından biridir. Ancak Lenaia'ya üretkenlik sembolü phallus'un katılması, hem kadınların toplumsal konumundaki düşüşe, hem de phallik ezgilerden doğduğu bilinen bir başka türün – komedyanın – erkek çiftçiler arasında (özellikle Megara ve yöresinde) yayıldığına işaret etmektedir. H. W. Parke, komedya oyunlarının phallik bir geçit töreni ile başlamasını, erkeklik sembolü phallus'un Dionysos kültüründe yarattığı yeni bir inançla açıklamaktadır: "Bu yeni inanca göre tanrı Dionysos, kızdıracak olursa, erkeklerin cinsel organlarına tehlikeli bir salgın hastalık vererek onları cezalandırabilirdi. İşte erkekler tanrının öfkesinden korunmak için *phallus*'un yüceltildiği bir geçit töreni yapıyorlardı." (Parke, *Festivals of Athenians*, s. 126).
100. İleride açıklanacak.
101. M.Ö. 534 yılında Peisistratos'un Büyük Dionysia'da düzenlediği ilk tragedya yarışmasında İkarya'lı Thespis'in birinci olduğu bilinmektedir. Thespis'in getirdiği en önemli yenilik, kendisini korodan ayıran bir solisti, yani ilk oyuncuyu ortaya çıkarmasıdır. Koroya ilk insan maskelerini getiren de odur. Christian Meier, oyununun kendisini ayrı bir birey olarak korodan ayırmasını, bu dönemde filizlenmeye başlayan "bireyselleşme" eğilimi ile açıklamaktadır. (Meier, *The Political Art of Greek Tragedy*, s. 52). Sonraki yıllarda toplum – birey çatışması, "koro" ve "aktör"

arasında kendini göstermeye devam edecektir.

102. *Elaphebolion*, adını Artemis'in bir sıfatından alır: Sözcük, geyik avcısı anlamına gelen elaphebolios sözcüğünden türemiştir. Bu ayın altıncı gününde, Artemis adına bir kutlama yapılmaktadır. Ancak bu kutlama önemini giderek yitirince Elaphebolion, Martın dokuzunu izleyen günlerde kutlanılmaya başlayan Büyük Dionysia Şenliği ile anılmaya başlanmıştır. (Op.cit., s. 125).
103. Atina polisinde yerleşmiş olan yabancılar, özgür olmakla birlikte hiçbir yurttaşlık hakkına sahip değillerdir. Toplam nüfusun onda birini oluşturan metoikos'lar genellikle zanaat ve ticaretle uğraşan varlıklı kimselerdir. Özgürlükleri verilen köleler de bu kesimin içinde yer almaktadır.
104. *Ibid.*, s. 127.
105. *Ibid.*, s. 126-127.
106. Erginlenme töreninde sınama anlamında kullanılan agón, Antik Yunan drama-sında yarışma ve çatışma gibi anlamlara gelmektedir.
107. Akt: Meier, *The Political Art of Greek Tragedy*, s. 52.
108. Platon, *Yasalar*, 653d.
109. Peloponnesos Savaşları esnasında ekonomik bir tedbir olmak üzere yarışmalar üç güne indirilmiştir.
110. "Tragedyanın uğradığı değişikliklerle bu değişiklikleri yapanlar, bizce bilinmek-tedir. Oysa komedyada bunlar karanlıkta kalmıştır. Bunun nedeni, başlangıçta hiç kimsenin komedyaya önem vererek onunla uğraşmamış olmasıdır... maskeleri ya da prolog'u [önoyun] komedyaya sokan, oyuncuların sayısını arttıran ve daha bu çeşit yenilikleri yapan kimlerdir bilmiyoruz." (*Poetika*, V, 1449b).
111. Aristoteles komedyanın bu yanını, gülünç olan'ın özünün soylu olmayışa ve ku-sura dayandığını söyleyerek ortaya koyar. (*Poetika*, V, I).
112. Dörtlemenin ilk temsilcisi Aiskhylos'ta, ardarda sergilenen üç tragedya, tematik açıdan birbirine bağlıdır ve mitolojik kahramanların kuşaklar boyu süren serüven-lerini anlatmasından dolayı, "hanedan tragedyaları" olarak adlandırılır. Aiskhy-los'un Persler adlı tragedyası, oyunları birbiri ile bağlı olmayan bir dörtlemenin bilinen ilk örneğini oluşturur. Sophokles'ten itibaren ise tragedya şairleri belli kuşaklara değil, daha çok bireysel yaşam öykülerine yönelince dörtleme kuralı, dola-yısıyla da tragedyalar arasındaki konu birliği ortadan kalkar ve her eser, kahrama-nın çevresinde dönen bağımsız bir oyun haline gelir.
113. Atina'da satir-oyunu ilk kez sahneye koyan Phelios'lu Pratinas'tır. Aiskhylos ile yarışan Pratinas'ın (M.Ö. 499-496) otuz ikisi satirik olan elli oyun yazmış olduğu söylenmektedir; dolayısıyla onun dörtleme kuralından önce yarışmalara girdiği kabul edilmektedir. (Bkz. Thomson, *Aiskhylos ve Atina*, s. 272-273). Bugün ne yazık ki Euripides'in *Kyklops*'undan başka elimizde bulunan bir satir-oyun örneği yok-tur. Sophokles'in *İz Sürücüler*'inden ise bazı parçalar mevcuttur.
114. Zimmerman, *Greek Tragedy*, s. 8.
115. *Op.cit.*, s. 274.
116. Ozansoy, *Tragedya ve Yunan Tiyatrosu*, s. 23.
117. 20. yüzyılda, komik ve trajik ayrımına karşı çıkan en önemli yazarlardan biri Bertolt Brecht'tir: Brecht'in epik-diyalektik tiyatrosunun temeli mutlak bir komiğin ya da mutlak bir trajiğin olmadığı ilkesidir. Elizabeth Wright'ın vurguladığı gibi, "toplumsal ve tarihsel gerçekliklerle olan bağlantıları açığa çıktığında komik ile

- ciddi birleşir. İkisinin edebi olarak iki türe ayrılması ideolojik bir edimdir.” (Wright, *Post-modern Brecht*, s. 65).
118. Zimmerman da satirik oyunların uzlaştırıcı-barıştıracı özelliğine dikkat çekmektedir. Bu oyunlarda, satirlerin lideri konumunda olan Satirus’un başlıca işlevi, uygunsuz davranışlarda bulunan (atkuyruklu, iri phallus’lu) satirleri dizginlemek ve onları kendi aralarında uzlaşmaya çağırmaktır. (Zimmerman, *Greek Tragedy*, s. 12).
119. Komedya da bir ölçüde satir-oyun’da, izlenilenin bir oyun olduğu açıktır. Öyleyse şairin ne *katharsis*’e ihtiyacı vardır, ne de bir “oyun”un arkasına gizlenmeye. Tragedya ise dramatik bir yanılsama (dramatic illusion) üzerine kuruludur. Amaç, seyredilenin âdeta gerçekmiş gibi algılanmasıdır.
120. Lenaia’da da şairleri *arkhon-eponymos* seçmektedir.
121. Daha önce soyluların (*eupatrid*’lerin) tekelinde olan *arkhon*’luk, M.Ö. 487’den sonra kurayla seçilen önemsiz bir görev haline getirilmiştir. Fakat bunun, *arkhon*’un şairler üzerindeki politik etkisini ne ölçüde değiştirdiğini tam olarak bilemiyoruz.
122. Khoregos’luk kurumu Demetrius döneminde (M.Ö. 317-307) kaldırılmıştır. Bu tarihten sonra Dionysos Şenlikleri, her yıl yeniden seçilen ve görevlerini yerine getirebilmeleri için kendilerine devlet ödeneği sağlanan yöneticiler (agonothenes) tarafından sağlanmaya başlanmıştır. (Konur, Devlet-Tiyatro İlişkisinde Belli Başlı Sistemler, s. 10).
123. Bule demokrasinin parlak döneminde anayasanın en önemli organı olarak kabul edilir. Halk meclisinin işlerini hafifletmek amacıyla kurulan bu siyasal organ, *ekklesia*’nın gündemini saptamak ve görüşeceği yasa ve karar tasarılarını hazırlamak yetkisiyle donatılmıştır.
124. *Phyle* sözcüğü, ilkel kabileyi değil, Kleisthenes zamanında eski kabile örgütlenmesinin yerine konan yeni bir örgütlenme biçimini ifade etmektedir: Daha önce yurttaşlar, kanbağı üzerine kurulu dört kabileye bağlı iken Klesithenes, yurttaşları soya göre değil, coğrafi bölgelere göre dağılan on kabileye (*phyle*) ayırmıştır.
125. Meier, *The Political Art of Tragedy*, s. 55.
126. Dithriambos yarışmalarında ödül boğadır. *Khoregos* ise her kabilenin (*phyle*) kendi içinden seçtiği zengin bir yurttaşdır. Bu durumda yarışmaya, her kabileyi (*phyle*) temsil edecek şekilde, elli yetişkin erkekten, elli de genç erkekten (*ephobos*) oluşan onar koro katılmaktadır. Her kabileden bir temsilci bulunması, dinleyicilerde kendilerinin temsil edildiğine dair bir inanç uyandırmaktadır. Bu da, soya dayalı kabilesel örgütlenme ortadan kalkmış olsa da, kabilesel bağların tümüyle terkedilmediğini göstermektedir. (Green, *Theatre in Ancient Greek Society*, s. 9)
127. M.Ö. 449’dan itibaren aktörler kendi aralarında yarışmaya başlamışlar ve en iyi aktöre, birinci gelen oyunda oynayıp oynamadığına bakılmaksızın ödül verilmeye başlanmıştır. Devletin oyunculara ödenek ayırması da, aktörlerin giderek profesyonelleştiği bu dönemde gerçekleşmiştir. M.Ö. 4. yy.’ın sonlarına kadar (yani komedyanın popülerlik kazandığı döneme kadar) Dionysia Festivali’nde komedya aktörlerine ödül verilmemiştir. (*Op.cit.*, s. 56).
128. *Pro-agon*’lar için M.Ö. 440’dan beri kullanılan yer, Perikles’in Dionysos tiyatrosunun doğusunda inşa ettirdiği *odeon*’dur. Odeon, birkaç sıra sütun üstünde yükselen yüksek bir binadır; Doğu, Batı ve Güney tarafında birer veranda yer almaktadır. Burası yalnız bu türden gösteriler ve provalar için değil, müzik yarışmaları

için de planlanmıştır. (Richter, *A Handbook of Greek Art*, s. 44-45).

129. *Hoi theatai* ise "bakanlar", "izleyenler topluluğu" anlamına gelmektedir.

130. Thomson, *Aiskhylos ve Atina*, s. 25.

131. Bkz. Ley, *Short Introduction to the Ancient Greek Theatre*, s. 12.

132. Oturma yerleri tahta iken oyunu beğenmeyen seyirci, tepkisini, topuklarını tah-talara vurarak göstermektedir. Sonraları oyunculara meyve, vb. atılmaya başlanmıştır. Bir keresinde Euripides'in de böyle bir tehlike atlattığı söylenir. *Ixion* adlı tragedyasının sahnelenmesi esnasında yuhalanan Euripides, seyircilerden kahramanın cezasını çekmesi için oyunun sonunu beklemelerini rica etmek zorun-da kalmıştır. (Akt: Arnott, *Public and Performanc in the Greek Theatre*, s. 6).

133. M.Ö. 425'te *skene*, alt kısmı taştan bir yapı halini almış; bu yapının ön tarafına, iki yanına uzanan ve ardında koridorları ortaya çıkaran *paraskenia* adlı bir bölüm eklenmiştir. Yine *skene*'nin önüne sütunlu bir bölüm konularak, buraya da *proske-nion* ("önsahne") denilmiştir. (Burası kimilerine göre, *skene*'nin ön duvarı, kimiler-ine göre ise *skene* ile *orkhestra* arasındaki oyun yeridir). Oyun yeri ile seyircileri bir-birinden ayıran, koronun ve seyircilerin giriş çıkışını sağlayan kısımlara ise *parados* adı verilmiştir. M.Ö. 5. yüzyıl sonlarında *parados*'lar heykel ve sütunlarla süslenirken; *skene* de iki katlı olmuş, sahne araçlarını ve vinçlerini kullanmak için yapılan üst kata da *episkenion* adı verilmiştir. Dekor işlevini gören boyalı panolar *parados*'taki sütunların arkasına konmuştur. (Nutku, *Dünya Tiyatrosu Tarihi*, s. 65-6)

134. Bugünkü bulgularımıza göre Dionysos tiyatrosunun M.Ö. 5. yüzyılda 14.000 - 17.000 arasında insan barındırdığı tahmin edilmektedir. Korinth tiyatrosu ise yak-laşık 16.000 kişiliktir. Ayrıca Attika civarında yaklaşık birkaç yüz kişiyi barındıran deme tiyatrolarına rastlanmaktadır. (Ibid., s. 60-61).

135. Richter, *A Handbook of Greek Art*, s. 44.

136. Demokrasinin erken döneminde halk meclisinin toplanma yeri *agora*'dır. Daha sonra *agora*'nın yerini *Pnyx* tepesinde inşa edilen yapı almıştır. Tiyatro benzeri bu yapının mimari özellikleri ve M.Ö. 500'den itibaren kazandığı politik önem için bkz. Sennett, *Flesh and Stone: The Body and the City in Western Civilisation*, s. 59-60.

137. Atina tiyatrosunun, farklı toplumsal sınıfların ve karşıt değerlerin yan yana bulunduğu ve birer tartışma mekânı olarak "sokak" ve "fuayenin" "sahneyle" âde-ta iç içe geçtiği *ancien régime* (18. yy) dönemindeki Paris ve Londra tiyatroları ile olan benzerlikleri için bkz. Sennett, *Kamusal İnsanın Çöküşü*, özellikle 2. Bölüm.

138. Beş Yüzler Meclisi (*bule*) ise, her yıl festivalin başlamasından kısa bir zaman önce olağan bir toplantı yapmaktadır.

139. Panathenaia Şenliği kapsamına şiir ve şarkı yarışmalarının sokulması, *Odeon*'un yapılması, *Akropolis*'in yeni baştan imar edilmesi ve *Parthenon*'un inşası (M.Ö. 447-432), yine Perikles zamanında gerçekleşmiştir. M.Ö. 446'da iktidarını güçlendiren Perikles, ölümüne dek 15 yıl art arda *strategos autokrator* (başkumandan) seçilmiştir.

140. Doğrudan demokrasi ile yönetilen Atina'da halk egemendi ve ekklesia'da toplanan halkın, devlet yönetimini seçimden seçime değil, sürekli bir biçimde denetleme yetkisi vardı. Fakat Ağaoğulları'nın vurguladığı gibi, "ekklesia'nın Atina'nın siyasal yaşamındaki en önemli işlevi ideolojiktir": Ekklesia, halkın yönetime doğrudan katıldığına ilişkin bir inancın yaratılıp sürdürülmesini sağlasa da, uygu-lamada, kendilerini yüksek memurluklara seçtiren etkin kimseler (Perikles gibi),

- halk meclisini kendi düşünceleri doğrultusunda yönetebilmekteydiler. (Ağaoğulları, Eski Yunan'da Siyaset Felsefesi, s. 26).
141. *Talent*: 6000 drahmadan oluşan, yaklaşık 26 kg. ağırlığındaki gümüş paradır.
142. İsokrates'ten öğrendiğimize göre bu paranın bir kısmı, Akropolis'teki hazineye götürülüyor, diğer bir kısmı ise Tanrıça Athena'nın onuruna sunuluyordu. (Akt: Meier, *The Political Art of Greek Tragedy*, s. 57).
143. *Ibid.*, s. 58.
144. Yurttaş olmayan metoikos'ların, ticaret ve zanaat işlerinde Atina'da belli bir özgürlüklerinin olduğu düşünülürse, tiyatroya gelebilmeleri konusunda da bir engel yok gibi gözükmektedir.
145. *Ibid.*, s. 59.
146. Arnott, *Public and Performance in the Greek Theatre*, s. 26.
147. Parke, Aristophanes'in eserlerinden hareketle, M.Ö. 5. yüzyılda kadınların komedyaları değil ancak tragedyaları seyredebildikleri görüşündedir. (*Festivals of Athenians*, s. 130; ayrıca bkz. Aristophanes, *Barış*, 962-7 ve *Kurbağalar*, 1050-1051).
148. *Oika*, "ev"; *oikos*'da "ev yaşamı" anlamına gelmektedir. Atina polisinde kamusal olanın açıklığı ve görünürlüğü karşısında, kapalı, saklı ve kişiye özel olması anlamında bir tür 'özel yaşamdan' söz etmek mümkün olsa bile, günümüzdeki anlamıyla, bireysellik ile donatılmış bir özel yaşamdan söz edemeyiz. Fiziksel ve ekonomik ihtiyaçlarla yönetilen ve yalnızca yaşamın sürdürülmesinden ibaret bir zorunluluk alanı olarak görülen *oikos*, ancak kişinin (erkeğin), bu gündelik hayatın dışına çıkmak koşuluyla özgürlüğünü kazandığı politik hayat (*bios politikos*) karşısında aşağı görülen bir yaşam kesitini oluşturmaktadır. Sadece özel, ya da mahrem bir hayat süren tam anlamıyla "insan" sayılmamaktadır.
149. Aristokratlar sınıfında kadını erkeğe eşit kabul eden Levinsohn, aristokrat kadınların bazı dini bayramlar ile beraber tragedyalara gitmelerinin serbest olduğunu savunur, ama kadınların tiyatrodaki konumunun ne olduğuna dair bir açıklama getirmez. (Akt: Şenel, Eski Yunan'da... , s. 287).
150. *Ibid.*, s. 33.
151. Gelişmiş bir ses (*euphonia*), aktör için en belirleyici özelliktir. Demosthenes şöyle der: "Oyuncular seslerine, politikacılar elde ettikleri zaferlere göre değerlendirilmelidirler." Platon da aktörden "iyi bir sese sahip olan" kimse diye söz eder. (Bkz. Arnott, *Public and Performance...*, s. 79; Platon, *Yasalar* 817c).
152. Belli bir eylemin ortaya konması bakımından içinde bulunulan durum, duygu ve düşünce, belirli mimik ve jestlerle anlatılır. Örneğin üzüntüyü, yakarışı, ölümü, yemin etmeyi, vb. anlatmak için belli hareketler vardır. Mimik ve jestlerin abartılı olması kimi yorumculara göre, aktörlerin uzaktan görülebilme ihtiyacından doğmuştur. Yine de tiyatronun mimari yapısı gereği, zeminden üst sıralara doğru yükselip yankılanmakta olan ses ile sahnedeki küçük görüntü arasında çarpıcı bir zıtlık bulunur. (Bkz. *ibid.*, s. 54; Sennett, *Flesh and Stone...*, s. 59).
153. Arnott, *Public and Performance in Greek Theatre*, s. 6.
154. Bu şairlerin kimler olduğuna kısaca değinmek gerekirse; satirik dramı bulan Pratinas'ın, M.Ö. 477'de *Miletos'un Zaptı* adlı oyunuyla tragedyaya önemli tarihsel gerçekleri sokan Phrynikhos'un, onun rakibi olan ve yüzyirmiyeye yakın eseri olduğu söylenen Koerilos'un (M.Ö. 532 - 484) ve bir de Sophokles ile Euripides'in rakiplerinden, Agathon'un ve Chios'lu İon'un adlarını saymak mümkündür.

155. *Odysseia*'da adı geçen ozan Phomios şöyle der: "Kendi kendimi yetiştirdim ben. Çünkü bütün bu türkülerini tanı ezberletti bana." (*Odysseia*, 22, 347-48).
156. Thomson, *Markisizm ve Şiir*, s. 31-32.
157. *Ibid.*, s. 216.
158. Sözlü öğrenme geleneği, Yunanlıların uzun süre yazı hakkında olumsuz bir izlenime sahip olmalarına yol açmıştır. Bu geleneğin köklerini Homeros'ta buluruz (bkz. *İlyada*, özellikle 9. Bölüm). Eserlerini diyaloglar şeklinde yazan Platon da Phaedrus'ta bu görüşü destekleyecek bir hikâye anlatır: Mısır tanrılarının biri olan Theuth alfabeyi icad eder, ama tanrı Thamus tarafından bu icad, insan hafızasına zarar verebilir diye kınanır. Platon bu eleştiriye yazılı sözcüklerin bir olguyu açıklayıp tartışmadıkları ve sözün yazıya dönüştürüldüğü vakit donup kaldığı gerekçesiyle katılır. (Platon, *Phaedrus*, 274c 5).
159. M.Ö. 6. yüzyıl sonlarında dram sanatının gelişmesi şiiri, yazılı olmanın ötesinde, görsel bir sanata dönüşmüştür. Bu dönemin şairi olan Simonides, şöyle der: "Resim, sessiz bir şiirdir, şiir ise konuşan bir resimdir." (Akt: Segal, *"Spectator and Listener"*, içinde *The Greeks*, s. 200).
160. Yazıya olumsuz bir özellik yüklenmesinde, okuma yazma oranının düşük olmasının ve kitabın henüz herkesin yararlanabileceği bir iletişim aracı olmamasının da rol oynadığını söyleyebiliriz. Bu dönemde kitap sahibi olmak bir statü meselesidir; esere sahip olan, o eserdeki fikirlerin de tek sahibi haline gelmektedir. Aristophanes, *Kurbağalar* adlı oyununda bu durumu alaya alır: Önce koroya, oyunu izleyen tüm seyircilerin kütüphane sahibi olduklarını, bu yüzden onlara eğitimsiz denilemeyeceğini söyler. Ardından, en iyi şairin kim olduğunun tespit edilmesi için yapılan yarışmada, Aiskhylos'un eli boş olarak çıktığı teraziye Euripides'i kucaklar dolusu kitap ile çıkartır. Fakat Euripides, kitaplarının ağırlığına rağmen kendisi hafif geldiği için yarışmayı kaybeder. (Aristophanes, *Kurbağalar*, 1114).
161. (Meier, *The Political Art of Greek Tragedy*, s. 5). Öte yandan, çoğunlukla yukarı sınıftan gelen şairlerin de birer yurttaş olduklarını göz ardı etmememiz gerekir. Seyirci ve şair politik olarak eşit konumdadırlar. Yine de trajik-olan'ın doğası gereği, sahnede şair ile seyirci arasında daima mesafeli bir ilişki bulunur. Eski Komedi'de ise şairin seyircilere doğrudan doğruya seslenmesine olanak yaratan bir bölüm vardır: Oyundaki eylemle dramatik ya da tematik hiçbir bağı olmayan ve koronun sahne giysilerini ve maskelerini çıkartarak doğrudan seyirciye seslendiği parabasis bölümü, özellikle Aristophanes'te önemli siyasal göndermeler içerir. Şair önce Korobaşı aracılığıyla kendisi ve sanatı üzerine konuşur; sonra da eleştirel ve alaycı bir tonla ahlaksal ve siyasi öğütler verir.
162. Bkz. Vernant & Vidal-Naquet, *Myth and Tragedy in Ancient Greece*, özellikle 3. Bölüm.
163. Green, tragedyadaki "zaman" boyutuna dikkati çekerken şunları söyler: "Diktatlerini tek bir noktaya çeviren bu yurttaşlar topluluğu 'şu anı', bugün ile geçmiş arasında yer alan basit ve düz bir süreç olarak yaşamazlar. Zaman; şu anda var olan düşünce ve eylemin ortaya konma süreci ve insanların kendilerini homojen bir bütün, birbirine bağlı bir topluluk olarak hissedebileceği, günlük yaşam çizgisinin çok ötesinde, farklı bir boyuttur." (*Theatre in Ancient Greek Society*, s. 49).
164. Paul Veyne'nin işaret ettiği gibi, "modern devlette korku, anarşizm ve komünizm gibi sistemi tehdit eden faktörlere yönelmişken Yunanlılar, kendi yetersizlik-

lerine dair bir korku taşımaktadırlar.” (Akt: Rosenbloom, “*Myth, History and Hegemony in Aeschylus*”, içinde *History, Tragedy, Theory*, s. 116).

165. Bunda Pers Savaşlarının büyük rolü olmuştur. Polis güvenliğinin tehlikeye düştüğü bir ortamda, ordu komutanlarının ön plana çıkması kaçınılmaz hale gelmiştir. Ayrıca ordunun tek elden yönetilmesi, her kabileden kura ile saptanan komutanlardan birinin (*strategos*) başkomutan olarak görev yapması sonucunu doğurmuştur. Zamanla başkomutan (*strategos autokrator*), ekklesia tarafından kabile sistemine bağlı kalınsızın yurttaşlar arasından seçilmeye başlanmıştır. Diğer devlet görevlilerinden farklı olarak her yıl peş peşe seçilme hakkına sahip olan başkomutan, böylece, siyasal yaşamda önemli bir yer kazanmıştır. Perikles ve Alkibiades, *strategos*’luk yapmış önemli önderlerdir.

166. Aristophanes zamanında ise farklı bir biçimde ölümlerle temasa geçilecektir: Demokrasi rejiminin demagoglarca yönetilmesi sonucunda Atina halkının yine güçlü liderlere ihtiyacı vardır; ancak bu kez kahramanları bu dünyaya getirmektense, bizler ölümlerin dünyasına gideriz: Örneğin *Kırbağalar*’da Dionysos’un ölümler diyarına yaptığı geziden Aristophanes’in, Solon, Miltiades ve Perikles gibi önderlere bir özlem duyduğu anlaşılmaktadır.

167. Ley, *Short Introduction to the Ancient Greek Theatre*, s. 37. Aynı zamanda bkz. Hall, “*The Sociology of Athenian Tragedy*”, içinde *Greek Tragedy*, s. 93-127.

168. *Oikos* ile *polis* arasındaki karşıtlığı Jürgen Habermas şöyle dile getirir: “... kamusal hayata katılabilmenin koşulu, bir aile reisi olarak, özel hayat alanında özerk olmaktır... Yani, *polis*’te bir şahsın konumu, *oikos*’taki despotluğuna bağlıdır. Hayatın yeniden üretimi, kölelerin çalışması, kadınların hizmeti, doğum ve ölüm *oikos* despotluğunun şemsiyesi altında cereyan eder; zorunluluk ve geçicilik âlemi, özel alanın gölgesinde gizlenir. Yunanlıların bilincinde kamu, özel alanın karşısında bir özgürlük ve istikrar âlemi olarak yükselir. Her şey ancak kamunun ışığında açığa çıkar, herkesin gözüne orada görünür... Hayat kavgası ve hayati ihtiyaçların karşılanması zorunluluğu, *oikos*’un sınırları içinde utançla saklanırken, *polis* onur kazanılabilen serbest bir alan sunar...” (Habermas, *Kamusal Yaşamın Yapısal Dönüşümü*, s. 60-61).

169. Sophokles, *Antigone*, 660.

170. Dinarchus’un *Demosthenes’e Karşı* adlı eserinden akt: Foley, “*Tragedy and Democratic Ideology*”, içinde *History, Tragedy, Theory*, s. 139. Bir erkeğin diğer yurttaşların güvenini kazanmak ve yüksek mevkilere gelebilmek için yasal çocuklarının olması şartı üzerine bkz. Aristoteles, *Politics*, V, 1303b 19-20; 31-2.

171. Ozansoy, *Tragedya ve Yunan Tiyatrosu*, s. 14.

172. (Segal, “*Spectator and Listener*”, s. 206). Böyle bir değer yargısını ortaya çıkarmak bakımından Euripides’in *Medeia*’sı iyi bir örnek oluşturur: Oyunun başında Yunan tragedyasının en ürkütücü kadın karakteri olan *Medeia*’nın kendisini görmeden önce, evden gelen sesini duyarız. Kapalı bir mekândan yükselen ve kime ait olduğu henüz bilinmeyen bu ses, Yunan seyircisinin gözünde tehlike ve entrikanın işaretidir.

173. İlk bakışta erkek, ev halkı üzerinde koşulsuz bir hâkimiyet kurmuştur. Örneğin *Alkestis*’te Thesselia Kralı Admetos, kendi ömrünü uzatmak uğruna karısını bile bile ölüme yollar. *Antigone*’de Kral Kreon, Polyneikes’in gömülmemesi konusunda koyduğu yasağı insanlık adına çiğneyen *Antigone*’yi, “yaşadığım sürece hiçbir ka-

dın çekip çeviremez beni" diyerek, ölümle cezalandırır. Ancak çoğu zaman, çevresinde (kamusal yaşamda) belli bir ünü olan şerefli kimselerin, özel yaşamlarında utanılacak bir duruma düşüklerini görürüz: Halkı tarafından sayılıp sevilen Oidipus, bir gaflete düşerek annesi ile evlenip, kendini ve halkını büyük bir felakete sürükler. Yunanlıların en büyük savaşçılarından biri olan Aias, hallisünasyonlar görerek düşmanları diye koyun sürülerine saldırdığını anlayınca, karısı ve çocuğu ile beraber anne ve babasına karşı derin bir utanca kapılır.

174. Gene de tragedyalarda, oyuncuların konuşmaları ile koronun ezgili sözlerinin vurgu ve ritm yönünden farklılık gösterdiğini belirtmek gerekir. Konuşmalarda kullanılan iambik ritmin, günlük konuşma ritmine daha yakın olduğu kabul edilmektedir.
175. Burada sözü edilen, daha çok Protagoras, Prodikos ve Gorgias gibi birinci kuşak sofistlerdir. İlk aşamada aristokratik kültüre ve değer yargılarına saldırarak toplumun düşünce kalıplarının sorgulanmasında önemli bir rol oynayan sofistler, Atina'da demokrasinin gelişimine önemli bir katkıda bulunmuşlardır. Aşırı bireyci ve aşırı görece bilgi anlayışına sahip olan ikinci kuşak sofistler (Antiphon, Kallikles, Thrasymakhos, vb.) ise, tam tersine, demokrasinin ve retorik sanatının yozlaşmasına hizmet etmişlerdir.
176. Çoğu tragedyada yazıya tehlikeli, kuşkulu, güvenilmez bir anlam yüklediğini görürüz. Bu özellik Euripides'te çok açıktır: *Iphigeneia Tauris*'te adlı oyunda İphigeneia, mektubu kendisi yazmaz, çünkü yazı yazmak onun gibi iyi niyetli birinden beklenen bir davranış değildir. Bir başka oyunda (*Hippolytos*), üvey oğlu Hippolytos'a aşık olan kraliçe Phaedra'nın intihar mektubu, yalanlarla doludur. *Iphigeneia Aulis*'te adlı tragedyada ise Agamemnon, Akhilleus'un İphigeneia ile evlenmek istediği yolunda bir yalan uydurur ve İphigeneia'yı, ona gönderdiği bir mektup ile bu yalana inandırır.
177. En azından, günlük işlemlerin, meclis ve mahkemelerde yapılan tartışmaların, yazıya geçirildiğine dair tam bir kanıt yoktur. Ancak; yasaların (*nomoi*) yazılı hale getirilmesi, devletçe yerine getirilen önemli işlemler, anlaşmalar, duyurular, vb. bu kuralın dışında kalmaktadır. Jean-Pierre Vernant, sözün önemi üzerine şunları söyler: "Devlet yönetiminin bütün gereklilikleri (egemen olma ve yönetme), söz aracılığıyla gerçekleştirilir. Yunanlılar ona kutsal bir değer de atfetmişlerdir. Yasalar yazılı hale getirilinceye kadar, tanrısal yasayı kişisel otoritesi altında bulunduran basileus yasayı 'söyleyen' tek kişidir." (Vernant, *The Origins of Greek Thought*, s. 49-50).
178. Sofistlerin biçimlendirdiği tartışma geleneği, hem tragedyada hem de komedyada önemli bir yer tutar. Ancak komedyada, retorik konuşma kalıplarını, sofistlerin tartışma ve ikna yoluyla kendilerini meşru kılma çabalarını yermek için kullanır. Örneğin *Bulutlar* komedyasında (Aristophanes) "Haklı Muhakeme" ile "Haksız Mukakeme"nin karşılıklı mücadelesi, bize bunu bir alegori yoluyla gösterir.
179. Eski Yunan tiyatrosuna ikinci oyuncuyu M.Ö. 6. yy.ın sonlarına doğru Aiskhylos, üçüncü oyuncuyu ise M.Ö. 5. yy.da Sophokles getirmiştir. Oysa Eski Mısır'da, "*Abidos*" adlı acı çekme oyununun üçten fazla oyuncu ile oynandığı bilinmektedir. Fakat Yunanlılar, Mısırlılar ile daha önce ilişki kurmadıklarından ikinci ve üçüncü oyuncuyu, yeni bir buluş olarak sahneye çıkarmışlardır. (Nutku, *Dünya Tiyatrosu Tarihi*, s. 34).

180. Aiskhylos ve daha önceki şairlerin kendi oyunlarında oynadıkları bilinmektedir. "Oyuncu" ile "yazarı" birbirinden ayıran ilk kişi, yetersiz bir sese sahip olduğu için aktörlükten vaz geçmek durumunda kalan Sophokles olmuştur. Ancak, Sophokles'in bugüne dek gelemeyen birkaç oyununda kadın rollerini kendisinin seslendirdiğine dair bir söylence de vardır.
181. Aristoteles'in *Poetika*'sında da oyunculara çok az bir yer vermiştir. (Bkz. *Poetika*, XXVI, 1462a).
182. Aktör ve koronun çalışmalarını tam olarak nerede yerine getirdiklerini bilmiyoruz; ancak "*Koronun Eğitimi Üzerine*" adlı eserinde, Thargelia şenliği için bir koro çalıştırdığı bilinen Antiphon, şunları söyler: "Bu kez de Dionysia'daki koro için yaptığım gibi, evimin en uygun köşesini çalışma yeri olarak kullandım." (Akt: Arnott, *Public and Performance in Greek Theatre*, s. 24).
183. Plutarkhos bize bununla ilgili bir anekdot anlatır. Yaklaşmakta olan festival yüzünden kocasıyla (ünlü aktör Theodoros) birlikte olamayan kadın bu durumdan şikâyetçidir. Theodoros eve zaferle döndüğünde karısı ona şöyle der: "Ey, Agamemnon'un oğlu, artık yapabilirsin!" (*Ibid.*, s. 82-3).
184. Aristoteles *Retorik*'te, bir konuşmacıda bulunması gereken nitelikleri, sesin yoğunluğu, yüksekliğin değiştirilmesi ve ritim olarak sıralarken şöyle der: "Drama yarışmalarında genellikle ödül kazananlar bunları akılda tutan kişilerdir; tıpkı bugün dramalarda oyuncuların şairlerden daha değerli oluşu gibi, politik kurumlarımızdaki kusurlar nedeniyle kamusal yaşamdaki yarışmalarda da bu böyledir." (*Retorik*, III. Kitap 1404a, 30-35).
185. Neopteleemos adında bir başka aktör, Atina ile Makedonya arasındaki barış görüşmelerinde Kral Philip'e casusluk yapmakla siyasal yaşamda ünlenmiştir. Başka isimlere gelince; M.Ö. 5. yy.da Peloponnesos Savaşı'nda esir alınan Theokritos'un yurduna geri dönmesi için önemli girişimlerde bulunan, Kleandros adında tanınmış bir aktördür. M.Ö. 322 yılında da Demosthenes'e karşı yapılan darbeye Demosthenes'i esir alan Thuri'i Arkhias, aktörlükten sonra politikaya atılmış olan önemli bir devlet adamıdır.
186. M.Ö. 4. yüzyıla gelindiğinde, yani tragedyanın çöküş, komedyanın yükseliş döneminde "aktör" ile "Dionysos"un, vazo resimlerinde yanyana getirildiğini, "şair" in ise aktörün altında bir yere resmedildiğini görürüz. Aktör, artık Dionysos'un hizmetkârı değil, arkadaşı olmuştur. Tiyatro da gittikçe Dionysos şerefine yerine getirilen bir eğlence gösterisine dönüşmektedir. (Bkz. Richter, *A Handbook of Greek Art*, s. 292-369).
187. Seidensticker'in söylediği gibi; "Kadının 'güvenilmez', 'duygusal', 'iradesiz', 'zevk düşkünü' ve 'tehlikeli' yapısı, onun 'evcilleştirilmesini' gerektirir. Kadın, ancak bir erkeğin kontrolünde kocasına ve onun *oikos*'una faydalı olmayı öğrenir; onu tehlikeli yapan özellikler, ancak burada sevgi ve şevkate dönüştürülebilir." ("*Women on the Tragic Stage*", içinde *History, Tragedy, Theory*, s. 152).
188. M.Ö. 4. yüzyılda Büyük Dionysia Festivali'nde, yurttaşlıktan men edilen Atinalılara ve metoikos'lara koro üyesi olmak yasaklanmıştır. Buna karşılık, metoikos'ların Lenaia Festivali'nde koro üyesi olmalarına bir engel getirilmemiştir. Kesin olmamakla beraber aynı koşulların M.Ö. 5. yy.da da geçerli olduğu varsayılmaktadır.
189. Nietzsche bu görüşü, "bilimdışı, kaba saba bir düşünce" olarak değerlendirir. Çünkü Schlegel'in bu yorumu tragedyanın, kaynak bakımından korodan ileri gel-

diğini öne süren "derli toplu" tarih anlayışına uygun düşmekte ve sonunda, koro-sahne-seyirci arasındaki derinlemesine ilişkiyi gözardı ederek tragedyaı, seyirci kavramından doğan bir sanat türüne indirgemeye kadar gitmektedir. (*Tragedyanın Doğuşu*, s. 40-42; ayrıca bkz. Schlegel, *Lectures on Dramatic Art and Literature*, Lecture V).

190. Kral Oidipus'ta çoban Laios'un haydutlar tarafından öldürüldüğünü söyleyin-ce, bir an biz de Oidipus gibi, bu cinayeti başkasının işlediğine inanırız.
191. Nietzsche'nin deyişiyile: "Kaynakla erekler bakımından, Apollon'ca olan yontu sanatıyla Dionysos'ca, dış biçime dayanmayan, müzik arasında oldukça büyük bir karışıklık çıkar ortaya, Grek ülkesinde. Yollarının ayrı olmasına karşın bu iki eğilim yan yana gider." (*Ibid.*, s. 13).
192. Bu bütünleşme şöyle ifade edilir: "... doğadan yükselerek kişinin en derin teme-linden gelen, principi individuationis'in [birey olma ilkesinin] eşdurumdaki parça-lanışı içinde görülen, sevgi dolu sarsıntıyı duyarsak esrikliğe yakın bir benzerlikle bize verilen Dionysos'ca varlığı kavrarız... Dionysos'ca olmanın büyüü altında, yalnız kişi kişiyle yeniden bağlantı kurmaz, doğanın coşkunluğu içinde sevince ka-pılarak, birbirine dişbileyenler, yabancılaşanlar, yitirdiği oğlu ile buluşunca sarmaş dolan olan bir insan gibi, birbiriyle kaynaşır." (*Ibid.*, s. 16-17).
193. Nietzsche müziğin insan ruhunda oluşturduğu etkiyi şöyle açıklar: "Bir düşü-nülsün Beethoven'in 'Sevinç (Freude)'inin resme dönüştürülmesi, onun düşgücüy-le milyonca insanın kendinden geçip toz duman içinde kalışı. İşte Dionysos'ca ola-na da ancak böyle yaklaşılabilir." (*Ibid.*, s. 17) Nejat Bozkurt'un vurguladığı gibi, "Nietzsche'ye göre müzik, öbür sanatlardan farklı olarak 'uzay içinde bir yer kap-lamayan', dolayısıyla nesnel olmayan bir sanat dalıdır. Müzik, sanatsal sürecin iç dinamizmine daha yakındır; dolaysız anlatım konusunda daha az sayıda teknik engel içerir." (Bozkurt, *Sanat ve Estetik Kuramları*, s. 154).
194. J. Gould, "Tragedy and Collective Experience", içinde *Tragedy and The Tragic*, s. 220.
195. Korodaki şarkıların Attika lehçesinden farklı bir dille (çoğunlukla da Dor lehçe-si ile) söylenmesi, yazarlar arasında tartışma konusudur. T. Gould bunu, koroyu Atinalılıktan dışlayan bir unsur olarak görür. S. Goldhill'e göre ise koronun kullandığı dili mutlaka yabancılaştırıcı bir unsur olarak görmek mümkün değildir. Çün-kü Dor lehçesi başka pek çok dini törende ve kutlamada kullanılır; bir bakıma, kor-al geleneğin bir parçasıdır. E. Hall ise oyun sahnesinde yaratılan dilsel çeşitliliğe Yunan dünyasındaki farklı gruplar arasındaki etkileşim ve diyalog olarak bakar. (Bkz. Goldhill, "Collectivity and Otherness", içinde *Tragedy and the Tragic*, s. 249-252; Hall, "The Sociology of Athenian Tragedy", s. 93-127).
196. Euripides'te koronun, şarkılarda çoğu zaman kendisinin ait olduğu bir ülkenin geçmişini özetlemesinin, ya da kendisi ile arasında yakınlık bulunan bir mitoloji kahramanının anılarını canlandırmasının bir grup bilinci ve aidiyeti oluşturduğunu görürüz.
197. Euripides, *Medeia*, 377, 765, 797, 1043, 1116, 1236.
198. Sophokles, koronun tragedyaadaki rolünü azaltmakla birlikte, koristlerin sayısını onikiden onbeşe çıkarmıştır.

II. Bölümde Alıntı Yapılan ve Yararlanılan Kaynaklar:

- Ağaoğulları, Mehmet Ali. *Eski Yunan'da Siyaset Felsefesi*, Ankara: V Teori, 1989.
- Arendt, Hannah. *The Human Condition*, Chicago: University of Chicago Press, 1958, [1998].
- Aristoteles. *Politika*, (Çev: Mete Tunçay), İstanbul: Remzi Kitabevi, 1975.
- Aristoteles. *Poetika*, (Çev: İsmail Tunalı), İstanbul: Remzi Kitabevi, 1983.
- Aristoteles. *Retorik*, (Çev: Mehmet Doğan), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1993.
- Aristoteles. *Atinalıların Devleti*, (Çev. Yakup Baydur), Ankara: Maarif Matb., 1943.
- Aristophanes. *Bulutlar*, (Çev: A. Süha Delilbaşı), İstanbul: Maarif Basımevi, 1957.
- Aristophanes. *Kurbağalar*, (Çev: Nevzat Hatko), Ankara: Milli Eğitim Bas., 1946.
- Aristophanes. *Barış*, (Çev: Azra Erhat), Ankara: Milli Eğitim Basımevi, 1966.
- Arnott, Peter. *Public and Performance in the Greek Theatre*, London: Routledge, 1989.
- Bozkurt, Nejat. *Sanat ve Estetik Kuramları*, İstanbul, Ara Yayıncılık, 1992.
- Calame, Claude. "The Tragic Choral Group: Dramatic Roles and Social Functions", *A Companion to Tragedy*, Ed. Rebecca Bushnell, West Sussex: Blackwell Publishing, 2009, 215-234.
- Calame, Claude. "The Tragic Choral Group: Dramatic Roles and Social Functions", *A Companion to Tragedy*, Ed. Rebecca Bushnell, West Sussex: Blackwell Publishing, 2009, 215-234.
- Canfora, Luciana. "The Citizen", *The Greeks*, Ed. Jean-Pierre Vernant; (Tr: C. Lambert- T. Lavender), London: The University of Chicago Press, 1995, 120-151.
- Cartledge, Paul. *The Greeks*, New York: Oxford University Press, 1993.
- Cole, Thomas. *The Origins of Rhetoric in Ancient Greece*, Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1991.
- Engels, Frederick. *Ailenin, Özel Mülkiyetin ve Devletin Kökeni*, (Çev: Kenan Somer), Ankara: Sol Yayınları, 1992, s.122.
- Euben, J. Peter. *The Tragedy of Political Theory*, Princeton: Princeton Univ. Press, 1990.
- Euripides. *Medeia*, (Çev: A. Hamdi Tanpınar), Ankara: Maarif Matbaası, 1943.
- Foley, Helene. "Tragedy and Democratic Ideology – The Case of Sophocles' *Antigone*" *History, Tragedy, Theory*, Ed. Barbara Goff, Austin: University of Texas Press, 1995, 131-151.
- Goldhill, Simon. "The Great Dionysia and Civic Ideology", *Nothing to Do With Dionysos - Athenian Drama in Its Social Context*, Ed. J. Winkler, F. I. Zeitlin, Princeton: Princeton University Press, 1989, 97-130.
- Gould, John. "Collectivity and Otherness", *Tragedy and the Tragic*, Ed. M.S. Silk, Oxford: Clarendon Press, 1996, 244-257.
- Green, J. Richard. *Theatre in Ancient Greek Society*, NY: Routledge, 1994.
- Gür, Selçuk. *Antik Dünya'da Günlük Yaşam*, Antalya: Magister, 1991.
- Habermas, Jürgen. *Kamusal Yaşamın Yapısal Dönüşümü*, (Çev: T.Bora-M.Sancar), İst: İletişim, 1997.
- Hall, Edith. "The Sociology of Athenian Tragedy", *Greek Tragedy*, Ed. P. E. Easterling, Cambridge: Cambridge University Press, 1997, 93-127.
- Halleran, Michael. "Tragedy in Performance", *A Companion to Tragedy*, Ed. Rebecca Bushnell, West Sussex: Blackwell Publishing, 2009, 198-215.
- Homer. *İlyada*, (Çev: A. Cevat Emre), İstanbul: Varlık, 1961.
- Homer. *Odysseia*, (Çev: A. Cevat Emre), İstanbul: Varlık, 1971.
- Kagan, Donald. *Pericles of Athens and the Birth of Democracy*, Toronto: Collier-Macmillan, 1991.
- Kennedy, George. *The Art of Persuasion in Greece*, New Jersey: Princeton Univ. Press, 1963.
- Konur, Tahsin. *Devlet-Tiyatro İlişkisinde Belli Başlı Sistemler*, Devlet Tiyatroları İç Eğitim Dizisi, No: A-9.

- Ley, Graham. *Short Introduction to the Ancient Greek Theatre*, Chicago: University of California Press, 1991.
- Meier, Christian. *The Political Art of Greek Tragedy*, (Tr: A. Weber), London: Polity Press, 1993
- Nietzsche, Frederick. *Tragedyanın Doğuşu*, (Çev: İ. Zeki Eyüboğlu), İstanbul: Say, 1996.
- Nutku, Özdemir. *Dünya Tiyatrosu Tarihi*, Ankara: DTCF Yayınları, No: 207, 1971.
- Ozansoy, Halit Fahri. *Tragedya ve Yunan Tiyatrosu*, İstanbul: Ahmet Saitoğlu Kitb., 1946.
- Parke, Herbert William. *Festivals of Athenians*, London: Thames & Hudson, 1986.
- Pickard-Cambridge, Arthur Wallace (Sir). *The Dramatic Festivals of Athens*, Oxford: Clarendon Press, 1968.
- Plato. *Phaedrus*, (Tr. R. Hackforth), Cambridge: Cambridge Univ. Press, [1952], 1997.
- Platon. *Yasalar*, (Çev: C. Şentuna – S. Babür), İstanbul: Kabcacı, 1994.
- Richter, M. A. Gisela. *A Handbook of Greek Art*, Oxford: Phaidon Press, 1959.
- Rosenbloom, David. "Myth, History and Hegemony in Aeschylus", *History, Tragedy, Theory*, Ed. B. Goff, Austin, University of Texas Press, 1995.
- Schlegel, August Wilhelm. *Lectures on Dramatic Art and Literature*, (Tr: J. Black), LLC Kessinger Publishing, [1846; 1861], 2004.
- Segal, Charles. "Spectator and Listener", *The Greeks*, Ed. Jean-Pierre Vernant, (Tr: C. Lambert – T. Lavender), London: University of Chicago Press, 1995, 184-215.
- Segal, Charles. "Catharsis, Audience and Closure in Greek Tragedy", *Tragedy and the Tragic*, Ed. M. Silk, Oxford: Clarendon Press, 1996, 149-173.
- Seidensticker, Bernd. "Women on the Tragic Stage", *History, Tragedy, Theory*, Ed. Barbara Goff, Austin: University of Texas Press, 1995, 151-174.
- Sennett, Richard. *The Fall of Public Man*, New York: W.W. Norton, [1976], 1992.
- Sennett, Richard. *Kamusal İnsanın Çöküşü*, (Çev: S. Durak – A. Yılmaz), İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1996.
- Sennett, Richard. *Flesh and Stone: The Body and the City in Western Civilisation*, New York: W.W. Norton, 1994.
- Simon, Erika. *Festivals of Attica*, London: The University of Wisconsin Press, 1983.
- Sophokles. *Antigone*, (Çev: Güngör Dilmen), İstanbul: Mitos-Boyut, 1997.
- Şenel, Alâeddin. *Eski Yunan'da Eşitlik ve Eşitsizlik Üstüne*, Ankara: A.Ü. SBF Yay., 1982.
- Şenel, Alâeddin. *Eski Yunan'da Siyasal Düşünüş*, Ankara: A.Ü. SBF Yayınları, 1968.
- Şenel, Alâeddin. *Siyasal Düşünceler Tarihi*, Ankara: A.Ü. SBF Yayınları, 1982.
- Taplin, Oliver. "The Pictorial Record", *Greek Tragedy Greek Tragedy*, Ed. P. E. Easterling, Cambridge: Cambridge University Press, 1997, 69-90.
- Thomson, George. *Eski Yunan Toplumu Üstüne İncelemeler – Tarih Öncesi Ege*, (Çev: Celal Üster), İstanbul: Payel Yayınevi, 2 Cilt, 1983/1985.
- Thomson, George. *Marksizm ve Şiir*, (Çev: Cevat Çapan), Ankara: V Yayınları, 1987.
- Thomson, George. *Aiskhylos ve Atina*, (Çev: M. H. Doğan), İstanbul: Payel Yay., 1990.
- Vernant, Jean-Pierre. *The Origins of Greek Thought*, New York: Cornell Uni. Press, 1982.
- Vernant, Jean-Pierre & Pierre Vidal-Naquet. *Mythe et Tragédie en Grèce Ancienne 2 Vol.*, La Découverte, Poche, 1986, 1995.
- Vernant, Jean-Pierre & Pierre Vidal-Naquet. *Myth and Tragedy in Ancient Greece*, (Tr: Janet Llyod), New York: Zone Books, 1988.
- Winkler, J. John. "The Ephebe's Song: Tragoidia and Polis", *Nothing to Do With Dionysos – Athenian Drama in Its Social Context*, Ed. J. Winkler, F. I. Zeitlin, Princeton: Princeton University Press, 1989, 20-63.
- Wright, Elizabeth. *Post-modern Brecht*, (Çev: Ayşegül Bahçivan), Ankara: Dost, 1998.
- Zimmerman, Bernhard. *Greek Tragedy*, (Tr: T. Marier), London: Johns Hopkins University Press, 1984.

BÖLÜM III

TRAGEDYA ve SİYASAL DÜŞÜNÜŞ

Tragedyayı bir çatışmalar evreni olarak görecekseniz, tragedya sahnesine de birbiriyle çatışan değer yargılarının sınava çekildiği yer olarak bakabiliriz. Burada polisin siyasal ve toplumsal gerçekleri çoğu zaman çelişkili yanları ile birlikte ele alınır. Şair bir bakıma, kendi toplumunun sorunlarını koyar ortaya, ama ondan bütün bu sorunlara bir yanıt getirmesi beklenmez.¹⁹⁹ Yine de belli bir taraftan yana tercihini kullanırken, polis gerçeğinde neye yer olup olmadığı, neyin korkulup bastırılacağı, ya da dışlanıp “öteki” olarak adlandırılacağı belli olur.

Tragedya metinlerini değerlendirmenin en zor yanı, şairin kullandığı dilden kaynaklanan belirsizlik ve iki anlamlılıktır.²⁰⁰ Tek bir sözcüğün bile eril (*masculine*) ya da dişil (*feminine*) yorumlarına göre değişen iki farklı anlamı olabilir. Bununla birlikte, bir durumun ya da duygunun anlatılması çelişik ya da karşıt duyguların (aşk ve nefret gibi) bir arada bulunduğunu gösterebilir: Aias’ın veda konuşmasında olduğu gibi; ya da kendi inançları uğruna ölmekten gurur duyan Antigone’nin bu tür bir sevinçle beraber, evlenmeden öte dünyaya gidiyor olmanın acısını aynı anda dile getirmesi gibi.

Bütün bunları ortaya koyarken şair, tragedyanın temel malzemesini oluşturan mitosları yorumlamakta (değiştirmekte) sınırlı bir özgürlüğe sahiptir. Genel bir ifade ile belirtmek gerekirse, bir ölçüde tutucu olarak nitelendirilebilecek iki şair; Aiskhylos ve Sophokles, mitosları fazla değiştirmeden eserlerine aktarırlarken, yenilikçi bir şair olan Euripides, yazdığı tragedyalarda yalnız mitolojik kahramanları değil, tanrıları bile sıradan insanlara dönüştürürken, hem geleneksel tragedya kalıplarından büyük ölçüde uzaklaşmış, hem de mitolojik öyküleri günlük hayata taşımıştır.

Yine de bir tragedya metnini, yalnız metnin kendisini göz önünde bulundurarak yorumlama yanılgısından kurtulmak için, yazılanları (ya da söylenenleri) toplumsal-siyasal ve tarihsel bir bağlama taşımak gerekir. Bu nokta bize aynı zamanda ideolojik bir çerçeve sunar. Trajik olan, birbiriyle çatışan değerleri ve inançları şimdi iç içe geçirmiştir.

1- TRAGEDYA ŞAİRLERİNİN SİYASAL DÜŞÜNÜŞE KATKISI

1.1- “Atinalılık” ve Aiskhylos (MÖ. 525 Eleusis–MÖ. 456 Gela)

Aiskhylos, eupadridler üyesi büyük bir çiftçi ailesinden gelmekteydi. Bir şair olarak Atinalıların karşısına ilk kez M.Ö. 499’da çıkmış ve M.Ö. 457’ye kadar oyun yazmayı sürdürmüştü. Tam on üç kez birincilik kazanan Aiskhylos’un, ölümünden uzun yıllar sonra bile Atina’da tartışmasız bir üstünlüğü vardı.²⁰¹ O, Atinalılara kendi polislerinin üstünlüklerini ve Atinalı olmanın ayrıcalıklarını Perikles’ten önce anlatmış, onlara egemenliği korumanın yollarını göstermişti. Bir başka deyişle, yurttaşlarına bir tür “ulusal bilinç” aşılama da tragedyaları ideolojik bir rol oynamıştı.

Ne var ki, sonraki çağlar onu katı bir aristokrat olarak nitelemekle yetindi. Bunun nedeni, kendi köklerine sadık olarak, oyunlarında bazı aristokratik değerleri savunması; özellikle de Areopagus Meclisi’ne ayrıcalıklı bir yer vermesiydi. Aiskhylos’ta demokratik eğilimler bulanlar da oldu. Eserlerinin sonunda karşıt güçler arasında yarattığı denge, sorunların çözümündeki uzlaşmacı tavrı ve özgürlükten yana görüşleri kimilerince onu, ılımlı bir demokrat yapmaktaydı.

Aiskhylos, öncelikle bir geçiş dönemi şairiydi. Tragedyaları, Dionysos dinsel kutlamalarından drama sanatına geçişin bir yanmasını oluşturduğu kadar, tiranlık rejiminden demokrasiye geçişin izlerini taşıyordu. Yaşadığı dönemin toplumsal ve siyasal gelişmelerine eserlerinde yer veren Aiskhylos’u, Sophokles’ten ve Euripides’ten ayıran en önemli nokta, onun bu geçiş sürecinin sancılarını yaşamış olmasıydı.

Aiskhylos, tragedyalarında eski soylular düzenine büyük ölçüde bağlı kalsa da, demokrasiyi ve onun dayandığı temel ilkeleri

kavramaya çalışarak, bu iki toplumsal düzeni bir tür uzlaştırma çabası içine girmişti. Onun seyircilerine sunduğu şey, “eski” ile “yeni”nin bir birleşimi (sentezi) idi. Tanrılarla insanların karşılıklı bir etkileşim içerisinde olduğu, durmadan değişen ve hep daha iyiye doğru ilerleyen bir evrendi onunki. Tıpkı bir ütopya yaratıcısı gibi, yaşanan tüm acılara rağmen, varılacak bir mutlu sona inanıyordu. “İnsan acı çekerek öğrenir” diyordu tragedyalarında. Bu noktadan hareketle, insanlığın geçirmiş olduğu aşamaları, düşünsel bir ilerleme sürecini de kapsayacak şekilde ortaya koydu. İlkel kabile döneminden, feodal aristokrasiye ve en son da Atina demokrasisine doğru uzayan bir serüvendi bu.

Tarihe bu açıdan yaklaşmasının, tragedya sanatına olan yansıması, *üçleme* (*trilogy*) biçiminin yaratılması oldu. Şair ele aldığı hanedanların yaşam öykülerinde, insanın düşünsel ve toplumsal gelişmesini ortaya koymaya çalıştı. Bu gelişme, kalıtsal bir suçun veya günahın kuşaktan kuşağa geçirilip, sonunda bir insanlık dersine bağlanması aracılığıyla ifade edildi ve belli mitoslar, vermek istenen derse göre, Dionysos sahnesinde yeniden kurgulandı.

Ne var ki ulaşılan son adım, “statükocu” olmayı beraberinde getirdi. Aiskhylos’un diyalektik yaklaşımı belli bir noktadan sonra geleceğe kapalıydı. O, tiranlığa karşı özgürlüğe, barbarlığa karşı Atinalı olmaya ve yeri geldiği zaman eski çağların geleneklerini (*thesmoi*) ortadan kaldırabilen yeni yasalara (*nomoi*) inanmıştı. İnsanlığın gelişmesinin kaçınılmaz bir sonucuydu bu. Ancak tarih, bir mutlu sonla noktalanınca, her türlü değişimin ve ilerlemenin de durdurulması gerekti. Toplumdaki mutluluğun sürekliliği buna bağlıydı. Bu nedenle Eumenidler’de Atinalılara, demokrasiyi kurduktan sonra yasaları bir daha hiç değiştirmemelerini öğütleyecekti.

Aiskhylos, toplumsal dengenin korunması amacıyla, insan yaşamında bulunabilecek bütün aşırılıklara karşıydı. Ölçülülük, yüceltilen bir kavram olurken her türlü karışıklık, tüm çelişkilerin ortadan kalkmasına hizmet edecek biçimde bir “orta nokta”da uzlaştırılmıştı. Öyle ki, bu türden bir uzlaşma, tragedyanın “trajik” niteliği ile zaman zaman bir çelişki ortaya çıkardı.²⁰²

İlk uzlaşma (üçlemelerinin sonunda) tanrılar ile insanlar ara-

sında yaratıldı. Aiskhylos'un nefret, gurur, kızgınlık ve aşırılık gibi duyguların kişiselleştirilmesi sonucu yaratılan karakterleri, **Sophokles** ve **Euripides**'inkiler kadar tanrılara öfke duymadılar, tersine tanrısal olanın yüceliğine ve kutsallığına, hatta onların bir gün her şeyi yoluna koyacağına inandılar. Aiskhylos, tragedyada tanrı – insan arasındaki hiyerarşik ilişkinin sergilenebileceği dinsel bir atmosfer yarattı. Son noktada bir uzlaşma sağlanacaksa, tanrılara belli bir üstünlük verme pahasına yapıldı bu. Daha önce değinildiği gibi, onun döneminde tiyatro, tanrılara kurbanların adanıp yeminlerin edildiği kutsal bir tapınaktan pek farklı değildi.²⁰³

Gene de tüm bu uzlaşma arayışlarına rağmen Aiskhylos'un tragedyalarında hemen hemen hiç değişmeyen trajik bir nokta bulunuyordu: Bu da tanrıların, bir kimsenin kendini bilmezlik sonucu işlediği bir günahın bedelini, onun soyundan bir başkasına ödetmesiydi.²⁰⁴ "Kutsal olan"ın başlıca görevi, insan yüreğine tüm aşırılıkları dizginleyecek bir korku salmaktır ve böylesi bir korkunun M.Ö. 400'lerin başında, ahlaki değerlere hizmet etmenin yanı sıra, siyasal bir anlamı da vardı. Kısaca belirtmek gerekirse, Pers'lere karşı elde edilen zaferlerin (M.Ö. 490: Marathon; M.Ö. 480: Salamis) ardından, Atina'nın toplumsal-siyasal, hatta stratejik konumunun ne olacağının ve polislin bundan sonraki tehlikelere karşı nasıl korunacağının belirlenmesi gerekiyordu.

Pers Savaşları, kuşkusuz Eski Yunan tarihinde önemli bir dönüm noktasıydı. En başta, bir tür Atinalılık kimliğinin oluşmasında bu savaşların büyük rolü olmuştu. **Gomperz**'in belirttiği gibi, "herkesin polislin korunmasına katkıda bulunması, kısa sürede yurttaşların siyasal haklara tümüyle sahip olma sonucunu" doğurmuştu.²⁰⁵ Salamis Zaferi ise askeri açıdan büyük bir değişimi ifade ediyordu: Atina'nın üstünlüğü bundan böyle kara değil, deniz gücüne dayanacaktı.

Aiskhylos, şairliğin yanı sıra Pers Savaşları'na katılmış²⁰⁶ bir asker olmanın deneyimlerinden de yararlanarak, Atina'nın geleceğine ilişkin kaygılarını ortaya koyabileceği bir tragedya yazdı.²⁰⁷ M.Ö. 472 yılında, yani Salamis'ten sekiz sene sonra sahnelenen ve *khoregos*'luğunu henüz yirmisini geçmemiş bir delikanlı olan **Pe-**

rikles'in yaptığı *Persler*, Atinalıların denizde kazandıkları bu büyük zaferi konu aldığı için seyircide derin bir coşku uyandırdı. Aiskhylos, Yunanlıların savaşta gösterdikleri üstünlüğü ve dayanışmayı şu çarpıcı cümlelerle ortaya koyuyordu:

Bir sesleniştir yükseldi Yunanlıdan
ve yankılandı bu ses kayalıklı adadan.
Umutlarında aldanan barbarlar korkuya düştü...
Borazan sesleriyle ordu alevlendi...
Sağ kanatları önde, düzenle, arkadan
bütün donanma ilerledi ve o an
yaman bir nara işitildi: 'İleri Yunan evlatları,
savunun yurdu, kurtarın çocuklarınızı, karılarınızı
tanrıların kutlu andaçlarını, ata emanetlerini
koruyun gömütlerini babalarınızın.
Analarınız sizi bugün için doğurdu.'²⁰⁸

Ne var ki Salamis'ten bu yana geçen süre, iç ve dış politikada kimi değişikliklere sahne olmuştu: Sekiz yıl önce Salamis'teki başarılarından dolayı kahraman ilan edilen Themistokles, şimdi Kimon gibi aristokratların muhalefeti ile karşı karşıyaydı. Aristokratları kızdıran, radikal demokratların bu genç önderinin²⁰⁹ hem Atina donanmasının güçlendirilmesini istiyor olması, hem de bundan sonraki tehlikenin Perslerden değil de demokratik düzenin karşısında bir tehdit oluşturan Sparta'tan geleceğine inanmasıydı.²¹⁰ Bu tutum, Sparta'nın da üyesi bulunduğu Attik-Delos Deniz Birliği'nin (M.Ö. 478) çıkarlarına ters düşüyordu. Bu arada halk meclisinde (*ekklesia*) Themistokles'in Persler ile gizli ilişkiler yürüterek, Sparta aleyhine bazı komplolara girdiği yolunda bir haber yayılmıştı.²¹¹ Bütün bu gelişmeler, Themistokles'in vatan hainliği ile suçlanıp *Persler*'in sahnelenmesinden bir yıl sonra sürgüne (*ostrakismos*) gönderilmesi ile sonuçlanacaktı.

Persler'in böyle bir dönemde yazılmış olması, Aiskhylos'un Themistokles'e karşı bir tavrının olup olmadığı yönünde o günden bugüne dek süren bir tartışma yarattı. Kimi yorumcular, oyunda Salamis'e yapılan övgüyü, aynı zamanda Themistokles'e bir gönderme olarak ele aldılar; kimileri de ileride göreceğimiz gi-

bi, *Oresteia*'da Areopagus'a ayrıcalıklı bir yer verilmesi nedeniyle, Themistokles'e karşı, Kimon ile Aiskhylos arasında bir yakınlık kurdular. Oysa *Persler*, kişisel çatışmaların veya parti çıkarlarının ötesinde, barbarlığa ve esarete karşı tanımlanan bir "Atinalılık"tan hareketle yazılmıştı.²¹² Şairin karşı çıktığı değil, ama endişe duyduğu bir şey varsa bu, yalnız *Persler*'de değil *Agamemnon*'da da açıkça ortaya konulduğu gibi, Atina'nın üstünlüğünün bundan böyle daha önce bilinen savaş taktiklerini geçersiz kılacak yeni bir savaş biçimine (deniz savaşına) dayanacak olmasıydı. Bu endişe de belki en çok, o güne dek deniz kavramının Yunanlılar'da bıraktığı olumsuz izlenimle açıklanabilirdi.

Denizde savaşmak, Pers Savaşları'na kadar Atinalılara bütünüyle yabancıydı. Thukhydides'e göre, Atinalıların deniz savaşında deneyimsiz olmalarının nedeni onların bu türden bir savaşı atalarından değil, Perslerden (barbarlardan) öğrenmiş olmalarıydı. Thukydides, Yunan polislerinin kendi aralarında bir birlik oluşturmalarını ve bu polislerin bir egemen polisin denetimi altında bulunan birlik hazinesine her yıl belli miktarda para ödemelelerini, gene Persler'den alınan bir uygulama olarak kabul ediyordu.²¹³

Atinalılar tüm bu öğrendiklerini, öncelikle Perslere karşı kullanacaklar, ardından da Yunan polislerine karşı güdülecek olan yayılmacı politikaların önünü açacaklardı. Oysa aristokratik kuşaktan gelen bir şair için deniz, daima korkulan bir yer olmuştu: Homeros ve Hesiodos gibi şairler, şiirlerinde sık sık denizin tehlikelerine işaret etmişlerdi.²¹⁴ Yıllar sonra da **Herodotos**, Atina donanmasındaki gemilerden bir "bela" olarak söz edecekti.²¹⁵

Aristokratik bir gelenekten gelen Aiskhylos da, Atina'da bir donanma oluşturulmasının (M.Ö. 483/2) gelecekte önemli değişimlere yol açacağıнын farkındaydı. Nitekim M.Ö. 478'de Attik-Delos Deniz Birliği'nin kurulması ile Atina, diğer Yunan polisleri üzerinde egemen (*hegemon*) durumuna gelmeye başlamıştı. Az zamanda çok kişinin ölümüne yol açan deniz savaşları, Atinalıların dış dünya ile olan ilişkilerini daha şimdiden değiştirmişti: Salamis savaşında Attika'yı boşaltmak zorunda kalan Atinalılar, kendilerini dışarıya (*allotria*) karşı korumanın yollarını aramışlar

ve savaştan kısa bir zaman sonra, kentin etrafını taş duvarlarla örmek ve gümüş rezervlerini arttırmak gibi güvenlik tedbirlerine başvurmuşlardı. "

Aiskhylos'un *Persler* tragedyası²¹⁶ Atinalıların, kara değil de bir deniz savaşı ile Persleri nasıl geri dönüşü olmayan bir felakete sürüklediklerini çarpıcı dizelerle ortaya koyuyordu.²¹⁷ Bu felaketin anlamı, bir zamanlar Asya'daki küçük devletleri boyunduruğu altına alarak, bu topraklarda tartışmasız bir üstünlük kuran ve Asya'nın yanı sıra Avrupa'ya da birçok seferler yapmış olan Pers imparatorluğunun sonunun gelmesiydi. Aiskhylos'ta her aşırılık bir gün kendi karşıtına dönmeye mahkûm olduğundan böylesi bir yıkım, sınırlarını aşan her egemenliğin bir gün karşılaştacağı vazgeçilmez bir son olarak gösteriliyordu.

Aiskhylos böylece, Atina tarihinde önemli bir dönüm noktası olan Salamis Savaşı'na farklı bir açıdan yaklaşmış oluyordu: Deniz gücünün Perslerin elinden alınması ile egemen olma sırası şimdi Atinalılara geçmişti. Ancak önemli olan, bu egemenliğin bundan böyle nasıl kalıcı olacağını ortaya koymak ve Atinalıları Yunanistan'ın en güçlü polisine sahip olduklarına inandırmaktı. Bunun için ise öncelikle Atinalıların kendi üstünlüklerinin nereden kaynaklandığını bilmeleri gerekiyordu.

Persleri Yunanlılar karşısında kesin bir yenilgiye uğratan Aiskhylos, "ırkçı" denebilecek bir tutumdan kaçınmış, Persler ve Helenleri aynı soya dayandırırken her iki tarafın da tanrılarının aynı olduğunu vurgulamıştı. Persler (barbarlar) ile Atinalılar (Helenler) arasındaki asıl fark, Atinalıların öteden beri özgür yaradılışlı olmalarıydı. Onlar, "hiçbir ölümlüye kul köle" değillerdi.²¹⁸ Atinalıların bu ayrıcalığı, eserde bir tür Doğu – Batı karşıtlığı ile ortaya konmuş; yalnız bu karşıtlık, "Asya" ve "Avrupa" olarak tanımlanmamıştı: Darius'un Avrupa'ya çeşitli seferler yapması ve Atinalıların Asya topraklarındaki İyonyalılara yardım etmesi iki kıta arasında coğrafi bir ayrım yapılmasını güçleştirmekteydi. Bu nedenle iki kıtayı birbirinden ayıran doğal sınırlar, tanrılarla simgelenmişti. Kserkes'in Poseidon'u kızdırması, Perslerin Yunan denizine girmeleri olarak anlaşılmalıydı.²¹⁹

Başta Poseidon olmak üzere tüm tanrılara baş kaldırmak, bir

başka deyişle Hellespont'u geçebilmek için denize köprü kurmak,²²⁰ Kserkes'i bir tiran haline getirirken onu, yalnız halkına karşı değil, kendisine ülkeyi emanet eden atalarına karşı da küçük duruma düşürüyordu. Kserkes ile öncekiler arasında ne tür bir ayırım yapıldığına dikkat edilirse, burada eleştirilen belli bir yönetim biçimi (monarşi) olmaktan çok kibir, hırs, gurur gibi kimi insanlık zaafıydı. Aiskhylos, bu özellikleriyle Kserkes'i diğer hükümdarlardan ayırıyordu. Çünkü onlar (Darius, Medos, Kyros ve Kambyzes), sağduyularıyla hareket ederek tutkularını dizginlemeyi bilmişler ve krallıklarını başarıyla yönetmişlerdi.²²¹

Öte yandan bu tür bir ayırım yapılması, önemli bir tarihsel gerçekliğin gizlenmesine yol açmıştı. Oyunda M.Ö. 500'lerde Atinalıların İonya'daki ayaklanmaları destekledikleri hakkında bir bilgi yoktu. Bunun nedeni büyük olasılıkla, bu ilk İonya başkaldırısının (M.Ö. 499) başarısızlıkla sonuçlanmış olmasıydı. Böylece Aiskhylos'un bütün tragedyalarında bulunan "suç - ceza - karşı ceza" zinciri, bir tek burada kırılmış oluyordu.²²² Şair, *Persler'*de bir intikam zincirini kullansaydı, bir başka tarihsel gerçekliğe; Atinalıların, Marathon'dan önce Perslere karşı yapmış olduğu saldırılara değinmek zorunda kalacak ve bu durumda Marathon savaşı, Persler'in intikamı üzerine gerçekleşmiş gibi görünecekti. Öte yandan, Marathon savaşının bu oyunda fazla bir yeri olamazdı, çünkü Marathon bir kara savaşıydı.

Atinalılar, özgürlüklerini büyük bir deniz savaşı aracılığıyla barbarlara (Perslere) baş kaldırarak elde etmişlerdi. Aiskhylos Pers monarşisini, ya da daha genel anlamda Doğu'nun despotik krallıklarını, şimdi yalnız kara gücü ile özdeşleştiriyor, buna karşılık Yunanlıların özgürlüğü ile denizin doğası arasında daha önce rastlanmadık bir koşutluk kuruyordu. Atinalılar Persler'den öğrendikleri deniz savaşını, şimdi onları yok etmek için kullanmaktaydılar.²²³ Tıpkı bir zamanlar, Perslerin diğerlerine yaptıkları gibi. Atinalıların eline geçen deniz gücü, onları özgürleştirdikten sonra, bir başkası üzerinde egemen olmalarını gerekli kılıyordu. Ancak bu egemenlik de, bir gün bir başkası tarafından ortadan kaldırılma tehlikesi ile karşı karşıyaydı. Oyunun başında, Perslerin bugüne dek olan yenilmezliğinden duyulan korku bunu anla-

tıyordu.

Aiskhylos'a göre özgürleşmek, bir başkası üzerinde egemenlik kurmanın ön koşuluydu. Ya da bir başka deyişle, ancak bir başkası üzerinde egemen olan özgürleşebiliyordu. Bir tarafın özgürleşmesi diğer tarafın "köleleşmesi" pahasına gerçekleşiyordu ve özgürleşen taraf, egemenlik sınırlarını genişlettikçe kendi özgürlük alanını daraltıyordu. Bu bağlamda önemli olan, özgür olmaktan çok nasıl özgür kalınacağı idi. Büyük başarılar ve zenginlikler kaçınılmaz olarak bir gün tersine dönecekse Atina, ilk tohumlarını attığı emperyalist politikalarla kendi sonunu hazırlama tehlikesi ile karşı karşıyaydı. Çünkü deniz hep daha fazlasını istemeyi gerektiriyordu.

Böyle bir kaygıdan hareketle olsa gerek, Persler'de Salamis'in başarısı doğrudan doğruya Yunanlılara değil, tanrılara dayandırıldı. Savaşta Themistokles'in Pers donanmasını yanıltmak için uyguladığı taktik,²²⁴ Perslere kasteden kötü bir *daimon*²²⁵ olarak vurgulanıyordu. Aiskhylos, pek çok Pers kahramanının adını vermiş, buna karşılık bir tek Yunan kahramanından bile söz etmemişti. Şair bir bakıma Atinalılardan, tanrıları kızdıracak bir gurura ya da kibire (*hybris*)²²⁶ kapılmamalarını ve özgürlüğün mutlak olmadığını düşünmelerini istiyordu.

Boş gurur ve kendini bilmezlik, Kserkes gibi Argos Kralı Agamemnon'un da en büyük trajik hatasıydı (*hamartia*). Onun bu özellikleri, *Oresteia Üçlemesi*'nin ilk bölümünde Agamemnon'un donanmayla savaşa gitmek uğruna kızını (İphigenia'yı) feda etmesi ile vurgulanmıştı. Oysa Aiskhylos'tan önce hiç kimse, Agamemnon'dan "gemilerin komutanı" olarak söz etmemişti. Fakat daha sonra Platon *Yasalar*'da, Argos krallarının yasaların kendilerine verdiğinden fazlasını istedikleri için yok olduklarını söyleyecekti.²²⁸

Özgürlüğün sınırlarının ne olacağı, Aiskhylos'un diğer tragediyalarında da tartışıldı. Ancak şair, son eseri olan *Prometheus* üçlemesinde²²⁹ bir adım daha ileri giderek, özgürlüğü doğrudan doğruya bir yönetim biçimi ile ilişkilendirerek sorguladı. Bu sorgulama, siyasal iktidarın meşruluğu tartışmasını da beraberinde getiriyordu.

Zeus, egemenliğini tıpkı kendisinden önce gelen “yöneticiler” gibi zor (kaba kuvvet) aracılığıyla, babası Kronos’u tahttan indirerek elde etmiş ve konumunu güçlendirmek için düşmanlarını (Kronos’un kendi yönetimine ortak ettiği titanları) yer altına kapatmıştı. Ancak egemenliğini sürdürebilmesi, tutumunu daha da sertleştirmesine bağlıydı ve belki de bu yüzden kendisine karşı gelmeye kalkan bir titanı (Prometheus’u), otuz bin yıl sürecek olan korkunç bir cezaya çarptırması gerekiyordu.

Kserkes ve Agamemnon gibi Zeus da bir tirandı, ancak Zeus’un bu niteliği, bu kez hırs, açgözlülük ve kendini bilmezlik gibi kusurlardan çok, belli bir egemenlik kurma biçimine dayandırılıyordu. Oyunda Zeus’un kendisini görmememize karşın, onun sadık hizmetkârları olan Kratos (Güç) ve Bia (Zor) bize, Zeus’un egemenlik araçlarını gösteriyorlardı. Zeus ilk bakışta, karşı konulması olanaksız bir tiran, Prometheus ise, tüm özgürleşme çabalarına rağmen onun karşısında yenik düşmüş bir köleydi. Fakat Olympos’ta yeni yasalar adına keyfince hüküm süren Zeus’un saltanatı da, bir gün diğerlerinininki gibi sona ermeye mahkûmdu. Zeus’un sonunu, Thetis’ten doğacak olan oğlu yerine getirecekti ve bunun nasıl gerçekleşeceğini bilen tek kişi, çoktan bir kayaya çivilenmiş olan Prometheus’tu.

Hesiodos’un aristokratik yorumuna göre tanrılara karşı gelmekten ötürü bir günahkâr sayılan Prometheus, şimdi, inandığı değerler uğruna en üstün otoriteye bile karşı koymaktan çekinmeyen onurlu ve cesur bir kahraman olmuştu.²³⁰ Titanların soyundan gelen Prometheus, Hesiodos’ta İapetos ile Okeanos kızı Klymene’nin oğlu iken Aiskhylos, ona bir üstünlük vermek için, annesini Themis olarak göstermiş, daha doğrusu Gaia ile Themis’i aynı kişide birleştirmişti.²³¹ Ancak Prometheus’u güçlü bir karakter yapan asıl özellik, onun başından beri ne yapmak istediğini bilmesi ve yaptıklarından dolayı pişmanlık duymamasıydı. O, diğer tragedya karakterlerinde olduğu gibi hatasını sonradan anlayan birisi değildi.

Prometheus’a, Zeus’a karşı çıkma özgürlüğünü veren en başta bilinci idi. O, tanrılardan çaldığı ateş ile insanoğluna, doğa yasalarını kontrolü altına almayı öğretmiş, bir anlamda insanoğluna uy-

garlığı götürmüştü.²³² Ancak Prometheus, Zeus'la olan mücadelesinde nasıl acı çekecekse, insanoğlu da kendi ilerlemesi boyunca o denli acı çekecekti. Bütün bunlar bir gün özgür ve mutlu olabilmek için gerekliydi.

İşkence çekmekte olan Prometheus, daha şimdiden Zeus'un geleceğini avuçları içerisine almıştı: Zeus'un gelecekteki kurtuluşu, Prometheus'un zincirlerinin çözülmesine bağlıydı. Öyleyse şimdilik evrenin tek hâkimi gibi görünen Zeus, gerçekte Prometheus'un elinde bir köleydi, fakat henüz ne Zeus, ne de hizmetkârları bu gerçeğin farkındaydılar.

Aiskhylos, Zeus'un çevresindekileri, onun zorbaca yönetimi karşısında sinen ve verilen her emre itaat etmek zorunda bırakılan uşaklara dönüştürmüştü. Prometheus'u kayalara çivileme görevi, Hephaistos, Kratos (Güç) ve Bia'ya (Zor) verilmişti. Burada Güç, Zeus'un gücünü; Zor ise bu gücü kullanma yönetimini simgelemekteydi. Kratos ve Bia, Zeus yönetiminde kendilerine küçük bir yer edinebilmek için dalkavukça davranmak ve onun emirlerini yerine getirmek durumundaydılar. Prometheus ile aralarında bir akrabalık ilişkisi bulunan Hephaistos ve Okeanos Kızları ise tamamen çaresiz bir duruma itilmişlerdi. Zeus'un yönetimini kabullenmiyorlardı, ama bu yönetime karşı koyabilecek güçte de değillerdi; onun öfkesinden ölesiye korkuyorlardı. Koroyu oluşturan Okeanos Kızları, Prometheus'un acısını paylaşmak istedikleri zaman ona, şunları söyleyeceklerdi:

Görüyorum Prometheus,
yaş dolu gözlerimi
korkular bulandırıyor
baktıkça bu kayada sana,
işkence demirleri içinde
can çekişen bedenine.
Olympos'ta şimdi
yeni ellere geçti dümen,
Zeus, yeni yasalar adına
Keyfince hüküm sürüyor:
Dev güçleri yok oluyor eski çağların.²³³

Zincire Vurulmuş Prometheus' ta diğerlerinin pasifliği, Zeus ve Prometheus'un düşmanca tutumları ile dengeleniyordu. Başlangıçta ne Prometheus sırrını söylemekten yanaydı, ne de Zeus'un yumuşamak gibi niyeti vardı. Tanrıların yönetimine sağduyu ve akıl yerine, hâlâ kuşku, güvensizlik ve düşmanlık gibi duygular egemendi.

Diğer tragedyelerinde olduğu gibi, Aiskhylos, burada da karşıtları uzlaştırma işini en sona bırakmıştı. İlk oyunda Hades'e atılmaya razı olan Prometheus, üçlemenin sonunda, Zeus'un tiranca tutumundan giderek vazgeçmesi sonucu, diğer titanlar ile birlikte yeryüzüne çıkartılacak ve Olympos'a yeniden kabul edilecekti.

Prometheus Üçlemesi, Atinalı seyircilerde hayranlıkla karışık bir şaşkınlık yaratmış olmalı. Çünkü ilk kez burada, iradesi ve üstünlüğü daima tartışma dışı bırakılan bir tanrı, insanı temsil eden, ya da bütünüyle insandan yana olan bir başka tanrı (titan) tarafından tiranlıkla suçlanmaktaydı. Oysa Aiskhylos'un diğer tragedyelerinde Zeus, tüm evrene hükmeden en adil ve en güçlü tanrı olarak gösterilmişti. Örneğin *Oresteia*'da, ilkel kabile dönemini simgeleyen intikam cadıları Erinysler'e karşı yüceltilen, Zeus'un temsil ettiği adalet sistemiydi.

Mitolojide tanrıların öncesi ve sonrası olmadığından Aiskhylos, bir bakıma mitolojik kalıpların dışına çıkmıştı. Tanrılar ölümsüz olduklarına göre, kendilerine bağışlanan bir özelliğin tüm zamanlar için geçerli olması gerekiyordu. *Prometheus Üçlemesi*'nde ise Zeus, belli bir tarihsellik içerisinde ele alınmış, bir başka deyişle Olympos'un bu başına buyruk tanrısı, duruma ve olaylara göre tutum ve davranışlarını değiştirip, hatalarını düzeltebilen bir "insan" gibi yorumlanmıştı. Polis yöneticilerinin de bundan kendilerine bir pay çıkarmaları gerekiyordu.

Üçlemede gözler önüne serilen belli bir hanedanın yaşam öyküsü değil, tüm bir Olympos tarihiydi. Tanrılar arası taht kavgası, devrimci bir biçimde ortaya konulurken, yeni gelenin bir öncekini nasıl ortadan kaldırdığı ve nasıl eskisinden tümüyle farklı bir düzen kurduğu gösterilmiş; böylece şiddet ve zora dayalı her iktidar bir sonraki tarafından yıkılmaya mahkûm kılınmıştı.

Baskının egemen olduğu bir tiranlık rejiminden sonra demok-

rasiye geçiş, polis gerçeğinin ayrılmaz bir parçası olan Olympos'ta da bir şeylerin değiştirilmesini gerektirmişti. Tragedyada tüm bu kavgaları sonlandırıp tanrılar arası uzlaşmayı mümkün kılan, Olympos'un en son hâkimi Zeus olmuştu. Bir gün varılacağı beklenen mutlu son için yaşanan tüm hatalar, şimdi insanlığı, aklın, iknaya dayalı uzlaşmanın ve sağduyunun egemenliğinde yetkin ve sarsılmaz bir düzene taşımıştı. Böylece oyunu seyredenler (Atina yurttaşları), evrenin hâkimleri olarak gördükleri tanrıların kendi aralarındaki ilişkilerinde ve Prometheus'un otuz bin yıl sürecek olan cezasında, tüm bir dünya tarihini izlemişler ve bundan bir ders çıkararak, yeniden kendi polislerinin ve onu simgeleyen değerlerin üstünlüğüne inanmışlardı.

Bu oyunda *Persler*'de ya da *Oresteia*'da olduğu gibi doğrudan Atinalılardan söz edilmemişti; ancak Aiskhylos üçlemelerinin sonunda varılan her uzlaşma, bize biraz olsun Atina'nın üstünlüğünü anlatıyordu. Bu, gerçekleştirdiği demokratik devrimle yalnız siyasi ve ekonomik açıdan değil, kültür ve sanat alanlarında da hızla diğer polislere karşı egemen (*hegemon*) duruma gelen Atina'nın biricikliğinin, bu biricikliğe fazlasıyla inanmış bir şair tarafından Dionysos sahnesinde görünür kılınmasıydı.

Aiskhylos'a göre Atina'nın Yunanistan'daki hegemonyasını tragedyada meşru kılmanın yolu, Atina'yı geçmişinden soyutlamaktı. Atina şimdi nasılsa, tarih boyunca da hep böyle (aynı mükemmellikte) var olmuştu ve var olacaktı. Dolayısıyla, insanlığın geçirmiş olduğu aşamalara (ilkel monarşi, tiranlık) değinilirken, tarihinden söz edilen doğrudan Atina değil de, ya insanların kendi aralarındaki ilişkilerinin yansımalarını görebilecekleri bir tanrılar dünyası (Olympos); ya da Argos, Thebai ve Sparta gibi diğer Yunan polisleri olmalıydı ki, bugüne gelebilmek için yaşanan tüm zorluklar ve yapılan tüm hatalar, Atinalıları kusursuzlaştırıcasına başkalarına yüklenebilsin.

Bundan böyle tragedyada, mitoloji kahramanları ile Atinalılar arasında daima belli bir mesafe bırakılacaktı. Atinalılar onlara "diğerleri" olarak bakacaklar ve onların düştükleri hatalarda kendilerinin yapmamaları gerekenleri göreceklerdi. Daha önce de söylendiği gibi "trajik olan", acı ve korkunun dengeli bir karışımıydı.

Başkalarının acılarından biraz olsun korkuya kapılmak gerekiyordu, ancak Aiskhylos'ta, kahramanların başlarına gelenlerden duyulan acıma duygusu doğrudan doğruya kişinin (yurttaşın) kendisine yönelik olmamalıydı.

Atina, tarihteki en güçlü ve en eski uygarlık olarak gösterilirken, Atinalılar ile daha önce aynı topraklarda yaşamış olan ataları arasındaki bağ kopartılmıştı; yani "Atinalı olmak" öncesi ve sonrası olmayan bir belirlenmişliğe dönüştürülmüştü. Atina, tarihin her döneminde, yardıma ihtiyacı olan yabancıların rahatça sığınıp korunabilecekleri, yurttaşların hiçbir haksızlıkla karşılaşmayacakları, hem yasaları hem de yönetim biçimi bakımından diğerlerine örnek oluşturacak ideal bir polisti. Aiskhylos, *Oresteia Üçlemesi*'ni bütünüyle böyle bir gerçek üzerine kurmuştu.

Apollon'dan aldığı bir emirle, babasının intikamını almak üzere vatanı Argos'a dönüp annesini öldüren Orestes, ancak tanrıça Athena'nın kentine sığınarak intikam cadıları Erinysler'in²³⁴ öfkesinden kurtulabilecekti ve bu kurtuluşun gerçekleşmesi için Atina'nın uygun bir yerinde (Areopagus Tepesi'nde) sonsuza dek varlığını sürdürecektir kutsal bir mahkemenin kurulması şarttı. Üçlemenin ilk iki bölümünde (*Agamemnon* ve *Sunu Taşıyanlar*'da) karşılaşılan her türlü haksızlık seyirciler tarafından, bir gün kendi polislerinin yasal kurumları aracılığıyla kazanılacak gerçek bir adalet inancıyla kabullenilebilirdi. Bunun için de önce adalet kavramının sorgulanması gerekiyordu.

Öte yandan, Argoslu bir kahramanın sığınmak için Atina'yı seçmesi, M.Ö. 400'lerin ortalarında Argos'un Atina ile geliştirdiği dostluğun bir göstergesiydi. Themistokles'in korkularının gerçekleşmeye başladığı bu dönemde, Atina ile Sparta'nın arasının gidererek açılması sonucu Yunan polisleri arasında bir bölünme yaşanmaya başlanmış; bunun ilk işaretlerinden biri, Argos'un Sparta'ya karşı Atina ile yakınlaşması olmuştu.²³⁵ Bu yeni "dostluk anlaşmasını" Aiskhylos, *Eumenidler*'deki şu satırlarla onaylayacaktı:

Ey Pallas, Ey evimin kurtarıcısı
ülkemden atılmış biriydim, sen
geri getirdin beni yurduma; insanlar

bir kez daha Argoslu o, diyecek oturuyor
 babasından kalan evde lütfuyla...
 Şimdi Argos'a dönmeden önce size,
 kentinize ve insanlarınıza,
 sonsuza dek verilecek bir sözüm var:
 Bundan böyle hiçbir Argos kralı,
 gelmeyecek Atinalılara karşı...
 Eğer bir gün birisi bu yeminimi çiğneyecek olursa,
 mezarımdan kalkıp, öcünü alacağım onun
 verilebilecek en kötü cezayla...
 Ama eğer verdiğim söz tutulursa o zaman Argos,
 sadık bir müttefiki olacak Atina polisinin.²³⁶

Bunlar, mahkemenin sonunda Orestes'in Athena'ya söyleyeceği minnet sözleriydi. Aiskhylos, Orestes'in yargılanacağı mahkemeyi, bir ikilem üzerine kurmuştu. Bu ikilem, kabile ve polis (devlet) düzeni arasındaki çelişkileri ortaya sererken, seyredenleri bir iç hesaplaşmaya sürükleyecekti. Seyircilerden şair ile birlikte yanıtlamaları beklenen soru şuydu: Orestes, ana katili olduğu için suçlu mu sayılacaktı, yoksa babasının öcünü aldığı için aklanacak mıydı? İnsanlığın yeni bir toplumsal düzene doğru savaşımında başarıya ulaşıp ulaşamayacağı büyük ölçüde bu sorunun yanıtına bağlıydı ve Orestes Tanrıça Athena'dan kendisine yardım etmesi için bir şeyler yapmasını bekliyordu. Ne var ki bu, Athena'nın tek başına çözemeyeceği kadar karmaşık bir sorundu ve ilk kez bir Olympos'lu, karar verebilmek için insanların (Atinalıların) yardımına muhtaçtı.

Athena, Areopagus tepesinde bir mahkeme kurulmasına ve bu mahkemede oy kullanmak üzere Atina'nın en iyi ve en adil kişilerinin seçilmesine karar vermişti. Kendisi mahkemenin başkanlığını yapacak²³⁷ ama bir yandan da verilen oyların sonucuna bağlı kalacaktı.²³⁸ Aiskhylos'un uzlaşmacı tavrını ortaya koyması için Athena, şüphesiz, Eski Yunan'ın en uygun tanrıçasıydı. Thomson'un belirttiği gibi o, Atinalıların "Persleri yenmelerini mümkün kılan cesaretlerinin... ve her şeyden çok tiranlığın devrilmesinden sonra yapılan anayasada dile getirildiği üzere, orta sınıfın emelle-

rine tıpatıp uyan o ılımlılık ve kendine hâkim olma (*sophrosyne*) duygusunun kutsal bir yansımasıydı.”²³⁹ Dahası, oy hakkının genişletilmesiyle iknaya dayalı konuşma sanatının giderek toplumsal yaşamın vazgeçilmez bir ögesi haline geldiği Atina polisinde Athena; zekâ, akıl ve uzlaşma gibi yeteneklerle donatılan, dolayısıyla da polisi düşmanca duygulardan koruyan bir barış mimarıydı. Bu nedenle Orestes’in yargılanması esnasında kendisine karşı şiddetli bir öfkeye kapılan Erinyesler’e daima serinkanlılıkla yanıt verecek, onları akıl ve ikna yoluyla yumuşatmayı başaracaktı.²⁴⁰

Aiskhylos’taki tarihsel ilerleme ile düşüncenin gelişimi arasındaki koşutluk göz önünde tutulursa; Athena’nın Erinyesler’e olan üstünlüğü, intikam, öfke ve nefret gibi akıldışı duygulardan, aklın ve sağduyunun üstünlüğüne geçişi ortaya koymaktaydı. Bu bağlamda Erinyesler, ilkel olanı; Athena ise, uygar ve demokratik olanı temsil ediyordu. Onun *Eumenidler*’deki en önemli işlevi, demokrasiyle birlikte düşünülmesi gereken yeni bir karar alma biçimini meşrulaştırmaktı.

Tanrıçanın vereceği oyun tek başına bir anlam ifade etmediğini vurgulamak isteyen Aiskhylos, Athena’nın son oyu kullanmasından önce olumlu ve olumsuz oyların birbirine eşit olduğunu belirtmişti.²⁴¹ Ancak bu, Orestes’in belirsiz bir durumda kaldığını göstermiyordu, çünkü Atina’daki adam öldürme davalarında oyların eşitliği sanığın suçsuz bulunması için yeterli sayılıyordu. Öyleyse Athena’nın tercihini Orestes’in aklanması yönünde kullanması, jürinin kararında bir değişikliğe yol açmamış, yalnızca bu aklanmanın tanrılarca da kabul edilebilir bir şey olduğunu göstermişti.

Orestes’in tanrılar tarafından suçsuz bulunması neden bu kadar önemliydi? Aiskhylos polis düzeninde ana hukukunun yerini baba hukukunun almış olmasını (yani, ana yanlı soydan baba yanlı soya geçişi), demokrasiyi bir dayanak noktası göstererek meşrulaştırmak istiyor ve bunun için Erinyesler ile Athena arasında olduğu kadar Erinyesler ve Apollon arasında da bir karşıtlık yaratıyordu.

Bu karşıtlık, Helen – Barbar ayrımını da beraberinde getiriyordu. İlkelliği simgeleyen ve Yunan kökenli olmayan Erinyesler’den yalnız insanlar değil, tüm Olympos tanrıları nefret ediyordular.

Oysa Apollon medeniyetin (Atina'nın) aydınlık yüzlü tanrısı olarak biliniyor ve Erinyesler, Yunanlıların sevmediği karanlığı çağrıştırırken o, güneşle özdeşleştiriliyordu.

Ana hukukunun hüküm sürdüğü kabile geleneklerini yansıtan Erinyesler, Apollon'a ana yoluyla geçen akrabalığın evlilik bağından daha yakın ve kutsal olduğunu söylediklerinde²⁴² Apollon, onlara asıl suçun Agamemnon'un öldürülmesi olduğunu belirterek karşılık veriyordu. Çünkü bir çocuk babasına, annesine olduğundan daha sıkı bağlarla bağlıydı.²⁴³

Tanrının sözlerinde evliliğin kutsallığı ve erkeğin önceliği vurgulanıyordu. Bu, soyun miras lehine ana tarafından baba tarafına doğru değiştiği dönemin karakteristik bir özelliği idi. Öyleyse Atinalıların aynı zamanda patroios, yani "baba" olarak taptıkları Apollon'un *Oresteia*'da üstlendiği görev, erkeğin kadına olan üstünlüğünü göstermektir.²⁴⁴ Athena'nın Orestes'i suçsuz bulması ile bu üstünlük bir kez daha kanıtlanmış oluyordu.

Aiskhylos, Orestes'in suçsuzluğunun ispatlanması için Apollon'un yaptıklarını yeterli görmemiş, onun poliste kurulacak bir mahkemede yargılanmasını istemişti. Çünkü Apollon ve Athena farklı adalet sistemlerini temsil ediyorlardı. Erinyesler, nasıl adaletin kan davası ile sağlandığı ilkel kabile geleneklerini simgeliyorlarsa²⁴⁵ Apollon, feodal aristokrasi dönemindeki rahiplerin ceza yöntemlerini (yasaları) simgeliyordu. *Oresteia*'nın bir önceki bölümünde, Apollon'un karşımıza sık sık bir arındırıcı olarak çıkması böyle yorumlanmalıydı. Hatırlanacağı üzere mistik cemiyetlerin yaygın olduğu bu dönemde aristokrat rahipler, günah işleyen kabile üyelerine karşı (cemiyetten cemiyete bazı farklılıklar gösteren) birtakım arındırma yasaları uyguluyorlardı. Burada da Orestes, Apollon'un temsil ettiği adalet sistemine göre, babasının öcünü aldığı anda, kendisi ile birlikte tüm Argosluları günahlarından arındırmıştı.

Aiskhylos buraya kadar, Erinyesler ile Apollon arasındaki kan davasını, adam öldürme yasasının kabile geleneği ile aristokrasi arasında doğurduğu çatışmanın bir simgesi olarak ele almıştı. Ancak bu çatışmanın çözümü, bir tarafın ötekine koşulsuzca boyun eğişi ile değil, her iki tarafın da karşılıklı olarak bir üçüncü nokta-

da uzlaşması ile sağlanacaktı. *Eumenidler*'de bu görev, Atina ve demokratik kurumlarının sözcülüğünü üstlenen Athena'ya düşüyordu.

Aiskhylos, polis düzeninde erkeğin egemenliğinin devam etmesinden yanaydı, ancak bunu öncelikle ana hukukunu simgeleyen Erinyesler'in kabul etmeleri gerekiyordu. Onlar bundan böyle, düşmanlık yerine uzlaşmadan ve barıştan yana olmalıydılar. Bir başka deyişle, eski kabile geleneklerini unutup, polis adaletini ve bu adaletin sağlanabilmesi için gerekli olan demokratik kuralları kabul etmeliydiler. Öte yandan, her türlü aşırılıktan arınması beklenen bir toplum için, Erinyesler'in en temel özelliğine; onların öteden beri insan yüreğine saldıkları korkuya halen ihtiyaç vardı. Daha önce de söylendiği gibi, Aiskhylos'ta karşıtların uzlaştırılması iki tarafın bir orta noktada buluşması ile sağlanıyordu. Athena tarafından bu topraklarda kalmaya ve kurulacak mahkemenin bundan sonraki kutsal başkanları olmaya ikna edilen Erinyesler, baskının ve özgürlüğün aşırılığa vardırılmadığı bir devlette, korkunun gerekliliğini şu cümlelerle ortaya koyuyorlardı:

Yüreklerinde sağlıklı bir korkuya hiç yer vermemişlerden
insan olsun, kent olsun, kim, hangisi
saygı gösterecek hakka, doğruya?

Bir tiranın boyunduruk altına alamayacağı özgür bir yaşam seç,
ama özgürlüğün yasalarla dizginlendiği bir yaşam. Böyle böyle
Tanrı yönetir, ama ortayı da o gösterir, her şeyin ustası o.²⁴⁶

Athena ise bu sözlere şöyle karşılık verecekti:

Atina yurttaşları! Bu ilk kan dökme davasında
yüce mahkemenin buyruklarını dinleyin.

Dilerim ki bu büyük mahkeme yargılamak üzere cinayet davalarını
sonsuza kadar ayakta kalsın Aigeus'un oğulları arasında...

Bu tepenin adı Areopagus

burada saygı,

ve içten gelen korku, ki taht kurmuş halkımın gönlünde,
gece gündüz uzak tutacak onları
yanlış yola düşmekten ve yasaları değiştirmekten...

Bundan sonra kendinizi koruyun ve
 anarşi ile tiranlık arasındaki
 ortalamayı yüce tutan bu devlete daima saygı duyun.
 Ben derim ki, benim halkım
 bütünüyle kovmaz yüreğinden korkuyu
 yoksa, korkusuz nasıl dürüst olur insan?
 Bu yüce buyruğa saygı gösterirseniz eğer
 o zaman sağlam bir kaleniz olur
 toprağı ve kamu yararını korumanız için
 Sicilya'dan Peloponnesos'a kadar uzanan topraklardaki
 en güçlü kent sizinki olur.
 Bu yüce mahkemeyi
 kuruyorum korumak için halkımı.
 Vakur, bozulmaz,
 ve hep uyanık o, uyuyanların üzerinde.²⁴⁷

Korkunun gerekliliğini göstermek konusunda Erinyesler'in sembolik bir işlevi vardı, fakat bu sözlerden anlaşıldığı üzere Aiskhylos, Atinalıları her türlü aşırılığa karşı dizginleme görevini asıl olarak Areopagus Mahkemesine vermişti. Peki bu, şairin Areopagus'u desteklediğini iddia etmek için yeterli bir neden midir?

Aiskhylos'un bir seferinde, demokrat Ephialtes'e karşı oy kullandığı bilinen bir gerçektir, ancak şair *Eumenidler*'de mahkemeyi Ephialtes'in reformundan önceki biçimiyle değil, Ephialtes'in düzenlediği yeni şekliyle tanımlıyordu. Eğer böyleyse, Areopagus'taki aristokratların ellerinden eski siyasal yetkilerinin alınmasını ve Areopagus'un, yalnızca adam öldürme gibi belli suçlara bakmakla yükümlü bir mahkemeye dönüştürülmesini onaylamış oluyordu. Bu açıdan bakılırsa Aiskhylos, demokratlardan yana bir tutum izliyordu.

Öte yandan, Areopagus yargıçlarının en iyi, en adil yurttaşlar arasından seçilmesi ve Zeus, Apollon, Athena gibi tanrılarla beraber bu kimselere sonsuza dek polisi ve polis yasalarını koruma görevinin verilmesi tam tersi bir eğilimi yansıtıyordu. Öyleyse Aiskhylos bir çelişkiye mi düşmüştü? Kanımca o, daha önce yaptığı gibi burada da karşıt güçleri uzlaştıracak bir denge arayışına

girmişti. “Anarşi ile tiranlık arasındaki ortalamayı yüce tutan” bir devlete ancak bu yolla ulaşılabilirdi.

Aiskhylos, Atina’yı radikal demokratların eline bırakmaktan yana değildi. Tiranlığa dönüşme tehlikesi taşıyan tek kişinin yönetimine (monarşiye) de karşıydı. Fakat polisteki özgürlüklerin aşırılığa vardırılmasını engellemek konusunda aristokratları bir denge unsuru olarak kullanmasına bakılırsa, aristokratik çıkarlarla tamamen ters düşmeyen ılımlı demokratlara daha yakındı. Ne var ki bu ılımlılık, ileri götürülmüş bir ölçülülük kaygısıyla şairi, bir noktadan sonra her türlü değişime direnen bir muhafazakâr yapmıştı.

O, geçmişte kalan çalkantılı günlere geri dönmek istemiyor; demokratik devrimi, uç noktaya vardırılmadığı takdirde Atinalıları, her türlü yozlaşmadan koruyacak bir kurtarıcı gibi görüyordu. Bu nedenle yeni düzenin getirdiği yasaları kabul ediyor ve toplumdaki mutluluğun sürdürülmesi adına onların bir daha değiştirilmemelerini öngörüyordu.

Geçmişte yaşananlardan ders alınabilmesi için toplumsal kaygılarını tarihsel bir perspektif içerisinde izleyicilerine aktaran Aiskhylos, onları “en iyiye” sahip olduklarına inandırmak için tragedyalarında “Atinalı” olmaya dair bir kimlik bilinci aşılmuş ve onlara bu kimliği taşımanın ayrıcalıklarını ve zorluklarını göstermişti.

Ancak ne zaman ki demokrasi, Aiskhylos’un öngördüğü şekliyle “ideal” bir rejim olmaktan çıktı ve ne zaman ki, Atina polisinin çıkarları birey üzerinde bir baskı yaratmaya başladı o zaman tragedyanın uyumlu evreni bozuldu. Aiskhylos’un hanedan tragedyaları, yerini birey tragedyalarına bıraktığında Atina polisi “kusursuzluğunu” yitirmişti. Artık izleyicilere öğütlenen, her şeyi olduğu gibi korumaları değildi...

1.2- Sophokles’te Demokratik ve Aristokratik Eğilimler

(M.Ö. 497 Kolonos – M.Ö. 406 Atina)

Atina’nın bir mil kuzeyindeki Kolonos köyünde, silah yapımcısı varlıklı bir babanın oğlu olarak doğan Sophokles, söylendiğine göre tragedyayı Aiskhylos’un yanında öğrenmiş, ilk zaferini de yirmi sekiz yaşında, Aiskhylos ile karşı karşıya getirildiği bir yarışmada kazanmıştı (M.Ö. 468). Bu denli genç birinin bir tragedyaya

ustasını yenmesi Atinalılar için şüphesiz büyük bir olaydı. Yaşamı boyunca yirmi dört birincilik kazanan şair, katıldığı hiçbir yarışmada sonuncu olmamıştı. Sophokles, şairliğinin yanı sıra, Atina'da müzik ve edebiyatı geliştirmek amacıyla Musalar Thiasos'unu kurmuş ve M.Ö. 420'lerde Asklepios (doktorlar tanrısı) kültünü Epidauros'tan Atina'ya getirmişti; ancak o, Aiskhylos gibi mistik cemiyetlerle olan ilişkisini tragedyaya yansıtmamış, daha doğrusu tragedyalarını dini bir perspektiften ele almamıştı.²⁴⁸

Sophokles'i farklı kılan bir başka nokta, polis yönetiminde önemli görevler almış olmasıydı. Attik-Delos Deniz Birliği'ne hazine yöneticisi olarak atanmış (M.Ö. 443), çeşitli ülkelere elçi olarak gönderilmiş ve M.Ö. 441-428 yılları arasında Samian ve Arkhedamian Savaşlarında Perikles ile birlikte generallik yapmıştı. Bizanslı Aristophanes'ten öğrendiğimize göre, general seçilmesinde Antigone'nin getirdiği başarının büyük payı olmuştu.²⁴⁹

Gençlik döneminde Protagoras gibi sofistlerle yakın ilişkiler kuran şairin, *Antigone* (M.Ö. 442) ve *Kral Oidipus* (M.Ö. 430) gibi ilk dönem eserlerinde sofistlik-demokratik görüşler önemli yer tutuyordu. Ancak Sophokles, bir sofist olmadığı gibi tam bir demokrat da sayılmazdı. Tragedyalarının özüne bakılırsa, karşı çıktığı demokrasinin kendisi değil, onun kimi siyasal yöneticilerin elinde aldığı biçimdi; bu da Meier'in vurguladığı gibi, "demokrasinin tanrısal değil insan yapısı; dolayısıyla bozulmaya açık bir siyasal kurum olduğunun farkına varmak demekti."²⁵⁰

Şairin elimize geçen ilk eseri *Aias*, Atina'nın yayılmacı politikalarına yönelik kimi mesajlar içerirken, *Antigone* M.Ö. 450'lerden itibaren polis yönetimini neredeyse tamamen eline geçiren Perikles'e üstü kapalı göndermelerde bulunuyordu. Bir tür savaş korkusundan olsa gerek, iki eserde de bir dostluk ve barış arayışı egemendi.

Perikles'in ölümünden sonra Atina'nın diğer polislerle olan ilişkilerinde düştüğü hatalar ve Kleon, Hyperbolos gibi, zenginleşip büyüyen orta sınıftan²⁵¹ gelen politikacıların fırsatçı, aynı zamanda da bireyci politikaları, Sophokles'in demokratlara karşı olan tavrının sertleşmesine yol açmıştı. Peloponnesos Savaşları'nın sonuna yaklaşıldığında, demokratlara karşı bir araya gelen

(M.Ö. 413) on *probulos*'tan biri Sophokles olacaktı.

Sophokles, demokrasinin "altın çağının" sona ermekte olduğu-
nun farkındaydı. Bir yanda Sparta ile yürütülen olumsuz ilişkiler,
öte yanda soylular ve demos arasında yaşanan ekonomik ve ide-
olojik çatışmalar, siyasal yaşamda belli bir umutsuzluk yaratırken,
tragedyanın söylence evreninin daralmasına yol açmıştı. Bundan
böyle anlatılan, büyük hanedanların ya da büyük savaş kahra-
manların destansı yaşamları olmayacaktı; artık yurttaşların gurur-
la övünecekleri "kusursuz" bir Atina polisi yoktu.

Aiskhylos'un tragedyalarında karşımıza çıkan tanrısal ve top-
lumsal alinyazısı yerini, giderek polis değerlerinin baskısı altında
ezilen bireyin alinyazısına bırakıyordu. Bu bağlamda Sophokles,
"hanedan tragedyaları"ndan sonra kişilerin kendi kişisel eğilimle-
ri ve toplumsal çevreleri tarafından belirlenen yaşamlarının (aynı
zamanda da kaderlerinin) konu alındığı "birey tragedyalarına"
yönelen ilk şair olmuştu. Bu geçiş, bir üçlemede yer alan oyunla-
rın birbirlerinden kopmalarına yol açmıştı. Bir başka deyişle tra-
gedyalar, eskiden olduğu gibi birbirlerinin devamını oluşturma-
yacaklardı.

Öte yandan, Atina'da toplumsal ve siyasal alanda yaşanan hız-
lı değişimlerin yarattığı güvensizlik (belirsizlik) tragedyada, uz-
laşmanın olamayacağı, her şeyin her an tersine dönebileceği şek-
linde yeni bir tema ortaya çıkarmıştı.²⁵² Başlangıçta iyi gözüken
talih bir gün tersine dönebilirdi: Örneğin Oidipus, trajik felaketine
uğramadan önce, iki ülkeye birden kral seçilmişti. Büyük bir yurt
kahramanı, Polyneikes'te olduğu gibi bir savaş sonucu vatan haini
ilan edilebilirdi. Ya da eski bir düşman dost olurken, yıllarca gü-
venilen bir dost düşman haline gelebilirdi; tıpkı Aias tragedyasın-
da Agamemnon ile Aias'ın düşman, Aias ile Odysseus'un ise dost
olmaları gibi.

Sophokles'te her şey bir gün kendi karşısına dönme tehlikesini
taşıyordu. Oysa Aiskhylos, daha çok kendi içinde iyi olan şeylerin
(sağlık, mutluluk, zenginlik, özgürlük) aşırılığa vardırıldığında
tersine dönebileceğine dikkat çekmiş, bunu da ılımlı ya da ölçülü
olma kaygısıyla yapmıştı. Ondaki değişim genellikle olumlu'dan
olumsuz'a doğru gerçekleşiyordu. Bu nedenle, tutucu bir tavırla

her türlü yeniliği engellemek istercesine, hep aynı kalacak bir polis düzeni var etmiş, çoğu zaman iki uç nokta arasında bir denge arayışına yönelmişti. Sophokles'te ise ne iyi ne de kötü bir durumun sürekliliği vardı; her şey, her an değişmeye mahkûmdu ve bunu belirleyecek olan tanrısal olandan çok toplumsal faktörlerdi. Sophokles'in değişime karşı direnme gibi bir çabası yoktu, önemli olan insanların her şartta ahlakça yetkin ve erdemli olabilmelelerini sağlamaktı.

Sophokles'in kendi toplumunda karşı çıktığı değerlerin başında, güçlenen tüccar sınıfının (demiurgoi) temsil ettiği değerlerle birlikte para geliyordu. İnsanların geleceğine yön veren başlıca güç kaynağı olarak beliren para, her şeyi alınıp satılan bir meta haline getirirken, toplumsal ölçüt ve değerleri altüst ediyor, "iyi"yi "kötü"ye veya "kötü"yü "iyi"ye²⁵³ dönüştürebiliyordu. Antigone'de Kreon, para ile satın alındığı inancında olduğu nöbetçisine şunları söyleyecekti:

Şu yeryüzünde para kadar kötü bir alışkanlık
düşünemiyorum insanlar için.
Para içerden fetheder kaleleri
yurttaşları evden barktan eder
sürgüne yaban ellere düşürür
namuslu insanları baştan çıkarır
her türlü kötülüğe yöneltir.²⁵⁴

Toplumsal değişimlerin maddi bir temele oturtulması şairi, tanrısal alinyazısı, ya da ata ruhlarının laneti gibi üst belirlenmişliklerden kurtarmıştı. Euripides'te olduğu denli tanrıların reddi demek değildi bu, ancak önemli olan, yaşadığı toplum içerisinde "insanın" anlaşılmasıydı. Birinci kuşak Sofistlerin, özellikle de Protagoras'ın hümanist yaklaşımından etkilenen Sophokles, "insanı" tragedyanın odak noktası haline getirmişti. Böylece ilk kez tragedyada, oyun kahramanlarının kişilik özellikleri ile konuşmaları arasında bir uyum yaratılıyordu. Sophokles'in dili Euripides'ininki kadar gerçekçi ve bireysel değildi, ancak büyük ölçüde sofistlerce geliştirilen konuşma kalıplarının etkisi altındaydı.

Oyun kişilerinde yaratılan yenilik, Perikles dönemi sanat anla-

yışıyla bir bütünlük oluşturunuyordu. Bu dönemde, tiyatrodaki olduğu gibi heykel sanatında da (özellikle ünlü heykeltıraş Phidias'ın heykellerinde) gerçeğe uygun insan tipleri yaratılmış, yüz hatları ve ifade ilk kez belli bir duyguyu anlatırcasına ortaya çıkarılmıştı. Protagoras, ruh ve karakterin insan bedeni gibi biçimlendirilebileceğine, hatta ritim (*eurhythmia*) ve uyum (*euharmonia*) yasalarına göre eğitilebileceğine inanıyordu.²⁵⁵ Orantı ve denge Sophokles'te de karakteri belirleyen iki önemli unsurdur ve şair, karakterin insan yaşamı üzerinde önemli bir rolü olduğu görüşündeydi. Sofistlerin hümanist anlayışına öncülük eden İonyalı filozof Herakleitos'un (M.Ö. 5. yy) söylediği gibi, "insanın karakterini şekillendiren bir *daimon* yoktu; karakter kişinin kendi *daimon*'uydu."²⁵⁶

Öte yandan, sofistlerin etkisiyle, kosmos sorunu ile ilgilenen felsefelerden insan ve toplumla ilgili tartışmalara geçilmesi, bireysel değerler ile polis değerleri arasındaki çatışmayı su yüzüne çıkarmıştı. Bu çatışma, Sophokles'in tragediyalarında bireyin kendi özgür iradesi ile hareket etmek istemesi sonucunda, kimi zaman tanrısal yasalardan, kimi zaman da polis yasalarından ve geleneksel aile bağlarından kopuşunu içeriyordu. Bu yüzdendir ki, onun kahramanları kendilerinin çizdiği yolda karşı konulmaz bir yalnızlığa, hatta yok oluşa itilmişlerdi. Bireysel özgürlükler açısından düşünecek olursak, Atina yurttaşlarının kutsal bir otorite gibi kabul edilen polis (devlet) karşısındaki ezilmişliklerinin tiyatro sahnesindeki ilk dışa vurumuydu bu. **Fustel de Coulanges**'in dikkati çektiği gibi, yaşamın her alanını "denetlemeye varacak denli kapsayıcı bir niteliği olan polisin çıkarları söz konusu olduğunda, bireyin en temel hakkı olan yaşam hakkı bile ortadan kalkabiliyordu."²⁵⁷ Kendi sesini duyurmak adına mücadele eden Antigone bu yüzden, yani polis çıkarlarına karşı geldiği gerekçesiyle Kreon tarafından ölüm cezasına çarptırılmıştı.

Gene de Sophokles, kahramanlarını ölüme yollarken bile onları, son ana kadar cesaretlerini koruyabilen, erdem sahibi, onurlu ve güçlü kimseler olarak karşımıza çıkarıyordu. Bu kahramanlar, (Aiskhylos'ta olduğu gibi) yaşananlardan çıkarılacak bir insanlık dersi namına, doğrudan kendilerinin ya da başkalarının işlediği bir hata (veya günah) sonucu suçlu duruma düşmüş olmayı hak

etmiyorlardı. Sophokles'in eserlerini Aiskhylos'un kilerden daha trajik kılan belki buydu; insan hak etmediği halde büyük acılara maruz kalıyordu.

Öte yandan Sophokles, paradoksal bir biçimde insanı üstün bir varlık konumuna yükseltmişti. Kişinin gerçek anlamda zavallı bir duruma düşmesi bir felakete uğraması ile değil, korkaklık ve ay-mazlık sonucu kişisel zaafılara ya da cehalete yenik düşmesiyle öl-çülüyordu. İşte, "ideal olan"a ulaşmak, yani ahlaklı ve erdem sa-hibi bir kişi haline gelebilmek, var olan yanlışların, yapılan haksız-lıkların, saklanan gerçeklerin üstüne gitmekle mümkündü. Aias, Antigone, Oidipus gibi kahramanlar, kendi doğruları adına tüm benlikleriyle verdikleri savaşta hem kendilerine inanmayanlara karşı çetin bir mücadele vermişler, hem de kendi alinyazılarına karşı durmayı başarmışlardı.

Sophokles'in ikincil karakterleri (Agamemnon, Menelaos, İs-mene, vb.) ise tam karşı kutupta yer alıyordu. Onlar birtakım kor-ku ve zaafların kişiselleştirilmesi sonucu yaratılmışlardı ve bu ki-şilerin birinci karakterler ile oluşturdukları zıtlık (Antigone ve İs-mene'de olduğu gibi), ideal ile gerçek olan arasındaki uyumsuzlu-ğu ortaya koyuyordu. Sophokles'in tragedyaya üçüncü bir aktör eklemesinin nedeni, büyük olasılıkla, diğer iki karakter arasında-ki bu uyumsuzluğu sahnede somutlaştırmaktı.²⁵⁸

İnsan zaaflarının türlü karşıtlıklar aracılığı ile ortaya konması sonucu Sophokles'in tragedyalarındaki trajik güç, insanın kendi iradesi olmuştu; ya da başka türlü ifade etmek gerekirse, "insan her şeyin ölçüsü" haline gelmişti. İnsan doğasının her şeyin ölçü-sü olduğu anlayışı (*homo-mensura*), yazılı olmayan yasaları ya da tanrıları her şeyin ölçüsü olarak gösteren aristokratik eğilime kar-şı demokratik bir tepki gibi yorumlanabilirdi.

Protagoras, gerçeğin yalnız insan tarafından; insanın duyuları ve akli tarafından kavranabileceğini söylerken aristokratik düşün-ce kalıplarından büyük ölçüde uzaklaşmıştı. Sophokles de Prota-goras gibi gerçeğin insan tarafından öğrenilebileceğine inanıyor-du. Protagoras ve diğer sofistlerden ayrıldığı nokta ise, insana ve onun gerçeğin bilgisine sahip olma mücadelesine, onların faydacı-lığından çok Sokrates'in ahlakçılığı ile yaklaşıyor olmasıydı. Ama-

cı, pratik yaşamın sorunlarına yanıt aramak değil; tıpkı Sokrates'te olduğu gibi, insanların bilerek ahlaklı ve erdemli olmalarını sağlamaktı. Polisin ve ona özgü değerlerin yeniden yüceltilmesi, ancak böyle mümkün olabilirdi.

Sophokles'in bilgiye verdiği önem en açık biçimde *Kral Oidipus* tragedyasında vurgulanmıştı. Burada da yukarıda söz edildiği türden paradoksal bir yaklaşım söz konusuydu. Oidipus, gerçeğin bilgisinin elde edilmesine karşı duyduğu derin istek yüzünden yıkıma uğramıştı; yoksa gerçekler öğrenildiği takdirde Oidipus'un büyük bir acıya sürükleneceğini bilen (bilici) Teiresias ve bir zamanlar Oidipus'un hayatını bağışlamış olan yaşlı Çoban, kendisini gerçekleri araştırmaktan vazgeçmesi konusunda uyarmışlardı. Elinde kesin bir bilgi bulunmamakla birlikte zamanla Oidipus'un annesi olduğundan kuşkuya düşen İokaste de, iki kez Oidipus'a engel olmak istemişti. Ancak Oidipus, bu çabasından vazgeçmeyecek ve kendi sonunu kendisinin hazırladığını anladığı anda gözlerini kör edip, Kreon'dan ve Kolonos halkından bu topraklardan sürülmesini isteyecekti. Onun günahı, babası Laios'u öldürüp öz annesi İokaste ile evlenmekti, ama bunun sonucunda cezalandırılması tanrıların zorlamasıyla değil, kendi isteği; bir yerde kendi özgür seçimi ile olmuştu.

Gerçekte bu yıkım, onun sahip olduğu erdemin; halkına duyduğu sevgi ve sorumluluğun sonucuydu: Oidipus, bir zamanlar Kolonosluları Sphinx denenen canavarın elinden kurtarmıştı. Şimdi ise, Kolonos'un bir başka felaketten, kenti yıkıp geçiren veba salgınından kurtarılması gerekiyordu. Oidipus, bu duruma bir çare bulmak için Delphoi tapınağına Kreon'u göndermiş ve Apollon'dan Kolonos halkının kurtulması için Laios'un katilinin bulunması gerektiği yolunda bir kehanet (emir) almıştı. Oidipus'un nasıl bir suç işleyeceği Apollon tarafından çok önceden belirlenmiş bir kaderdi, ancak Sophokles'te, gerçeğin tanrılar tarafından biliniyor olması fazla bir önem taşımıyordu. Joel Schwartz'ın vurguladığı gibi önemli olan, insanların aklın aracılığıyla kendi çabaları sonucunda gerçeğin bilgisine yönelmeleri idi ki, "insanın yemediği bir güç olan kader bile Sophokles'te, öğrenilmesi gereken bir bilgi gibi görülüyordu."²⁵⁹

Bu bağlamda *Kral Oidipus*'ta Apollon'un çok da belirleyici bir rolü yoktu.²⁶⁰ Tanrının buradaki görevi, çeşitli vesilelerle Oidipus'un merakını kamçulamaya çalışmaktı. Sophokles, tercihi Oidipus'a bırakmıştı.²⁶¹ O, her seferinde, gerçeğin küçük bir parçasını öğreniyor ve öğrendiklerini bir akıl süzgecinden geçirerek daha fazlasını istemeye karar veriyordu. Gerçeği öğrenmek bir cesaret işiydi ve bu cesareti gösteren kişinin her türlü sonuca hazır olması gerekiyordu. Thebai mitine göre başından beri bir günahkâr olarak kabul ettiğimiz Oidipus, tragedyanın sonunda bu niteliğinden (günahkârlığından) arınıyordu sanki. Sophokles'in seyircide uyandırdığı şey, trajik bir acıma duygusuydu: Oidipus bu günahı (kötülüğü) bile bile işlememişti. Onu böyle bir yanlışla iten bir zamanlarki bilgisizliği idi.

Aias da sonradan, içinde bulunduğu durumun farkına vararak büyük bir utanca boğulacak ve onurunu kurtarmak için çareyi kendi hayatına son vermekte bulacaktı. Sophokles burada da, uğradığı trajik sona rağmen oyun kahramanını bir yiğit, hatta bir vatansever olarak göstermekten çekinmemişti. Aias'ı üstün kılan başlıca özellik, uğradığı haksızlık karşısında çetin bir mücadeleyi göze almasıydı. Ancak Sophokles'in bu eseri, *Kral Oidipus* tragedyasından farklı bir anlam taşıyordu: Atinalılar Aias'ın içine düştüğü durumdan siyasal bir mesaj çıkarmalıydılar.

Homeros'tan bildiğimiz üzere Akhilleus, ölmeden önce silahlarını devredebilmek için bir yarışma yapılmasını istemiş ve silahlar Aias'ın hakkı iken, onları Odysseus almıştı. Sophokles'e göre, Odysseus'u destekleyen Atreusoğulları'nın Aias'a bir oyunuydu bu. Bu yüzden Aias, aleyhinde çevrilen hilelerin öcünü almak için Odysseus ve Atreusoğullarını öldürme planları yapmaktaydı. Aias, bu yönüyle hakkını aramaktan çekinmeyen cesur bir kahramandı. Ancak başka bir yönüyle acınacak, hatta alay edilecek bir duruma düşürülmüştü. Aias'ın öfkesi karşısında Odysseus ve arkadaşlarının yardımına koşan tanrıça Athena, Aias'ın birtakım sanrılar görmesini sağlayınca Yunanlıların, Hektor gibi bir düşmanı yenme başarısını gösterebilmiş olan bu büyük savaşçısı, gerçek düşmanları diye öküz ve koyun sürülerine saldırmaya başlamıştı. Oysa Aias, Athena'nın düşmanlarını yenmesi için kendisine yar-

dım ettiğini sanarak ona teşekkürlerini sunmaktaydı.

Athena'nın böyle davranmak için elbette haklı bir nedeni olmaydı: Aias bir seferinde kendisine yardım elini uzatan Tanrıçaya küstahça davranmış ve kendisinin, kimsenin yardımına ihtiyaç duymayacak denli güçlü olduğunu ima etmişti. Aias'ın bu başına buyrukluğu gerçekte Atina polisine yapılan bir göndermeydi. Çok uzun bir süre başka hiçbir polisi kendilerine denk olarak görmeyen Atinalılar, tamamen bağımsız ve güçlü olduklarına inanmışlardı.

Sophokles bu gerçeği vurgulamak istercesine, bir aymazlık içinde olan Aias'a, Athena ile konuşurken *symmakhos* sözcüğünü kullandırtıyordu: Atinalılar, diğer dillere ancak "müttefik" olarak çevrilebilecek bu sözcüğü (dilimizde tam bir karşılığı yok)²⁶², savaşlarda diğer polislerin kendilerine destek vermek üzere gönderdikleri küçük birlikleri adlandırmak için kullanıyorlardı. Sözcüğün bu anlamına bakılırsa Aias (Perikles), kendi gücüne tanrılara bile kafa tutacak denli fazla güveniyordu.

Atina'ya yapılan gönderme, (Aias'ın karısı) Tekmessa'nın koro'ya seslenişinde de vurgulanıyordu. Tekmessa, gemicilere "Ey Aias'ın gemicileri, ey Erechtheus'un torunları" diye haykırıyordu. Erechtheus'un eski bir Atina kralı olduğu düşünülürse, gemiciler aracılığıyla Aias ve Atina arasında bir bağ kurulmuş ve Aias Atinalı bir *strategos* ("komutan") gibi karşımıza çıkartılmıştı.

Sophokles bu tragedyasında, Aias gibi bir savaşçının yanında uzlaşma ve barışı temsil edecek bir başka başkarakter yaratma gereğini duymuştu. Bu karakter Odysseus'tu. Dostluğun ve barışın sözcülüğünü üstlenen Odysseus, âdeta bir iç savaşa sürüklenmekte olan Yunan polislerini birleşmeye çağırıyordu. Aias'ın gemicilerinin oyun boyunca savaşa dair korkularını dile getirmeleri bunun bir göstergesiydi.

Atina'nın yayılcı politikalara bağlı olarak siyasal ve ekonomik anlamdaki gelişmesi kısa zamanda ters bir etki yaratarak polisi bir çöküş sürecinin eşiğine getirecekti. Bu, bir anlamda Aiskhylos'un korkularının gerçekleşmekte olduğunun kanıtıydı: Kendisini Ege Denizi'nin ve diğer polislerin hâkimi gibi gören Atina, bundan böyle karşısında, güçlü bir kara ordusuna sahip bulunan

Sparta'yı bulacaktı. Deniz gücüne dayanılarak sahip olunan özgürlük, şimdi bir başka egemen güç tarafından tehdit ediliyordu. Bu koşullar altında Helenlerin üstünlüğü görüşünü sürdürmek nereye kadar tutarlı olabilirdi?

Şimdi, Pers Savaşlarının körüklediği Helen – Barbar ayrımı sofistler tarafından yavaş yavaş bir kenara atılıyor, onun yerini (panhelenizm öğretisinin ilk tohumlarını bulabileceğimiz) Yunanlıların kardeş oldukları ve birleşmeleri gerektiği düşüncesi alıyordu. Bir anlamda Yunan ulusçuluğunun ilk savunucularından biri olan **Gorgias**, *Olympia Söylevi* adlı yapıtında Yunanlılardan, kendi aralarındaki çatışmalara son verip uyuşmalarını ve “birbirlerinin polislerini değil, fakat barbarların ülkelerini fethetmeyi amaçlamalarını” istiyordu.²⁶³ Öyle anlaşıyor ki, polisler arası çatışmaların Yunan dünyasını giderek zayıflattığı görüşü konusunda Sophokles de, çoğunlukla *metoikos* statüsünde olmaları nedeniyle belli bir polisin sözcülüğünü yapmayıp, genel anlamda bir “Yunan” çıkarı gözeten sofistlerin görüşlerinden etkilenmişti.

Barişa ve dostluğa çağrı, Sophokles'in Aias ve Antigone tragediyalarında önemli bir yer tutmaktaydı; ancak bu iki oyundaki dostluk teması, farklı açılardan ele alınmıştı: *Aias*'taki Odysseus, (dış ilişkilerde) Yunan polisleri arasında sağlanacak olan uzlaşmanın sözcüsüydü; Antigone ise polis içinde yaratılacak olan barış ve sevgi ortamının (kadın olması nedeniyle sıradışı) mimarıydı. Sophokles, her iki durumda da Yunanlıların öteden beri bilinmekte olan bir değer yargısından hareket etmişti: Düşmanına zarar vermek, dostuna ise her şartta yardım etmek.

Bir kimse, bir diğerrinin ya dostu, ya da düşmanı olmalıydı. Ya da bir başka deyişle, birinin düşmanı varsa mutlak dostu da olmalıydı. Birinin dostları yoksa düşmanları da olamaz; birisi bir tarafa yardım etmeden, diğer tarafa zarar veremezdi.²⁶⁴ Ancak şair, dostluk ve düşmanlık arasındaki karşılıklı ilişkiye değinirken, düşmanlığa karşı dostluğa (*philia*) üstünlük vermişti. Atinalıların eski huzurlu yaşamlarına dönebilmeleri için bu kavrama ihtiyaç vardı.

Türkçeye “dostluk” , “sevgililik” olarak çevrilen *philia*, Eski Yunanca'da anlamı çok daha geniş olan bir sözcüktü. “Akraba”,

“sevgili”, “arkadaş” gibi anlamlar taşıyan philos sözcüğünden türeyen philia, her türlü sevgi bağı için kullanılıyor; anne - baba - çocuk; misafir - ev sahibi; kardeş - kardeş; sevgili - sevgili arasındaki ilişkiler bu kavram ile tanımlanıyordu. Böyle bir sevgi bağı, hayat boyu birbirine yardım etmeyi ve destek olmayı gerektiriyordu. Philia’nın siyasal açıdan taşıdığı önem ise, insanları ahlaki yozlaşmadan uzak tutup barışçıl ve huzurlu bir polis yaşamı öngörmesiydi. İsokrates’in şu cümlesinde de aynı gerçek vurgulanmıştı: “Arkadaşlara duyulan saygı, tanrılarla beraber, anne babaya ve yasalara olan saygıyı da beraberinde getirir.”²⁶⁶

Aias’ın da bütün Yunan erkekleri gibi dostları ve düşmanları vardı. Kimi yazarlara göre, Sophokles’in Aias’ı delirtmekle yaptığı şey, için dışa vurumuydu: **Micheal Davis**’e göre, “hayvanların düşmana döndürülmesi ile Aias’ın düşmanına karşı beslediği öfke dışa vurulmuştu. Odysseus ise akli başında görünüyordu, çünkü o, öfkelerini içinde saklamaktaydı. Gene de bu, Odysseus’u Aias’tan daha akıllı yapmıyordu.”²⁶⁷ Tersine, Athena Odysseus’a Aias’ın çılgınlıklarını gösterdiğinde Odysseus, bir an onda kendisini görmüş, bu nedenle de yüreğinde bir acıma hissi uyanmıştı.²⁶⁸ Fakat burada Sophokles’in yapmaya çalıştığı asıl şey, dostluk – düşmanlık karşıtlığını vurgulamaktan çok, bu ilişkinin değişkenliğini ortaya koymaktı. Atina’nın diğer polislerle olan ilişkilerine bakılırsa, ne bir dostun ne de bir düşmanın kalıcılığı vardı. Dostluk ve düşmanlık, her an değişmesi ya da tersine dönmesi mümkün olan bir güç dengesine bağlanmıştı.

Tragedya, Odysseus ile Aias arasındaki üstünlük (liderlik) mücadelesi ile başlıyordu. Akhilleus hayatta iken Aias ondan sonra gelen en büyük savaşçıydı: Buradan anlaşılması gereken, iki kişinin aynı anda en iyi olamayacağıydı. Aias’ın, silahların sahibi olduğunu iddia edebilmesi için Akhilleus’un ölmesi gerekmişti. Ancak silahların Odysseus’un eline geçmesi, Aias’ın karşısına Odysseus gibi bir rakip çıkarmıştı. Bu rekabetin (düşmanlığın) sona ermesi içinse, Aias’ın ölümü gerekiyordu. Aias intihar ettikten sonra Odysseus, Aias’a karşı bir dostluk bağı hissedecek ve Teukros (Aias’ın üvey kardeşi) ile birlikte, Menelaos ve Agamemnon’a karşı Aias’ın haklarını savunacaktı. Troya Savaşı boyunca Odysseus

ve Aias'ın yanında yer alan Atreusoğulları, şimdi karşı kutupta yer alıyorlardı ve Aias, kendi eliyle hazırladığı ölümü ile onlara (düşmanlarına) bir üstünlük verecek gibi gözükiyordu. Ölmeden önce şunları söyleyecekti:

İşte bundan sonra tanrıların karşısında eğilmeyi bileceğiz, Atreus'un oğullarına da tazimi ödeyeceğiz. Emir onlarda, baş eğmek lazım! Nasıl eğmeyeyim? En şiddetli, en üstün güçler bile birbirlerine hoşgörü gösterirler: Böylece karlı kış güzel meyvalı yaz geldiği zaman çekilip gider... azgın rüzgârlar ise eser eser de inleyen denizi sakinleştirir, her şeye hâkim olan uyku bile insanı sarar, ama sonra bırakır, daima hükmü altında tutmaz. Biz nasıl olur da akıllı, uslu olmayı öğrenmeyiz? Ben ... ben yeni öğrendim ki insan düşmanından, bir gün gelip de onu sevecekmiş gibi nefret etmelidir; dosta gelince ben dostuma, onun daima öyle kalmayacağını bilerek, yardım etmek, faydalı olmak niyetindeyim.²⁶⁹

Sophokles, bu sözlerle hiçbir şeyin aynı kalmayacağını ve hiçbir egemen gücün sonsuza dek hüküm süremeyeceğini vurguluyordu. Bir zamanlar savaşlarda gösterdiği başarılar ile herkesin hayranlığını kazanan Aias, eski dostları ile şimdi düşman olmuştu. Acaba burada vurgulanmak istenen, bir zamanlar Perslere karşı Atina'ya yardım elini uzatmaktan çekinmeyen Sparta'nın şimdi bir düşman haline gelmesi miydi?

Troya savaşına Sparta komutanı olarak katılan Menelaos, Aias'ın kardeşine (Teukros'a) şunları söylüyordu:

Bu adamı yurdumuzdan müttefikimiz diye getirdiğimizi umarken, gerçekte kendisini Frigyalılardan daha düşman bulduk... Herhalde halktan birinin baştakilere itaati kabul etmemesi kötü bir vatandaşa yaraşan bir harekettir. Korkuya yer vermeyen bir devlette, yasalar hiçbir zaman gerekli saygıyı görmezler; korkunun, hürmetin desteği olmadıkça da, bir ordunun iyi idare edilmesine imkân yoktur... Bir kimsenin küstahça hareket etme, her istediğini yapma imkânını bulduğu bir devlet ise, uygun bir rüzgârla ilerlese de emin ol, bir gün gelir, dibe gider... Dün çalım ve küstah olan oydu; bugün kibirli olma sırası bende.²⁷⁰

Peloponnesos Savaşları öncesinde Sparta, Atina'nın bunca zaman Yunan dünyasında süren saltanatını engelleyebilecek tek polis konumuna gelmişti ve kısa bir zaman içinde demokrasi tehlikesini ortadan kaldırmak için (Attik-Delos Deniz Birliği'ni dağıtmayı reddeden) Atina'ya karşı savaş açarak (M.Ö. 431) Eski Yunan tarihinde 27 yıl sürecek olan yeni bir süreç başlatacaktı. Menelaos'un yukarıdaki sözleri, hem Atinalılara yönelik bir tehdit, hem de Sparta askeri düzeninin bir savunması olarak yorumlanabilir.

Yukarıdaki sözleri dinlemek zorunda kalan Teukros, Atreusoğulları karşısında küçük duruma düşürülmüştü. Onu, üvey kardeşi Aias'tan ayıran en önemli özellik asil olmamasıydı: Babası soylu biri olmasına rağmen, annesi bir savaş esiri olduğu için şimdi köle durumuna düşmüştü. Teukros, bunun kötü bir kader olduğunu düşünüyor, ama gene de onurundan bir şey kaybetmeyerek kendisine yönelen tüm aşağılamalara korkusuzca meydan okuyordu. Oyunda bu tür bir ayırım yapılması, Sophokles'in kölelik kurumuna karşı bir eleştiri getirmesinden çok, M.Ö. 451 yılında Perikles'in karşı çıkmasına rağmen yürürlüğe konan yurttaşlık yasasına bir anıştırma olabilirdi.²⁷¹ Bu yasaya göre, yurttaş sayılmak için Atinalı bir anne babaya sahip olma koşulu getirilmiş ve karışık evliliklerden doğan çocukların elinden yurttaş olma hakları alınırken, önemli sayıda kadın, metres (*hetairae*) durumuna düşürülmüştü.²⁷²

Aias'ın gömülmesi konusunda süre giden tartışmayı Odysseus sona erdirecekti. Sophokles burada Odysseus'a (tanrı yerine bir insana), Aiskhylos'un Athena'ya verdiği benzer bir görev vermişti: O da ikna ve akıl yoluyla karşıt taraflar (düşman polisler) arasında bir uzlaşma yaratacaktı.

Aias gömülmeliydi; ölüye saygının bir gereği idi bu. Odysseus, bu inancını (ölünün gömülmesini gerektiren tanrısal yasayı) insan çıkarlarına dayandırarak savunuyordu, çünkü o da herkes gibi bir gün öleceğini biliyordu. İnsan, kendisine nasıl davranılmasını istiyorsa, başkalarına da öyle davranmalıydı. Üstelik Aias, Odysseus'un gözünde hâlâ büyük bir kahramandı:

Ona hakaret edeyim diye, Troya'ya gelen biz Argoslular arasında onu Akhilleus'tan sonra en büyük kahraman olarak tanıdığımı söylememelik edemem... ben ena kin beslemek güzelken, kin besledim.²⁷³

Oysa Agamemnon, nefret edilen bir kişiye ölü olsa bile merhamet göstermeyi bir kral için büyük bir zayıflık sayıyordu. O, Odysseus'un ikna edici cümleleri karşısında düşmanlığından vazgeçmeyi değil, sadece Aias'ın gömülmesine engel olmamayı kabul edecekti.²⁷⁴

Sophokles, Atreusoğullarının Aias'a yaptıkları hileden bir daha söz etmemişti, ama Aias'ın gerçekten suçlu olduğunu düşünseydi, herhalde gömülmesine izin vermezdi. Aias, yaptıklarından pişman bir duruma düşürülmemişti; o, demokratik sayılabilecek bir tutumla, karşıt güçler arasında değişken bir denge olduğunu kabul etmiş ve başka bir şey yapamayacağını anladığında da onurlu bir biçimde ölmeyi seçmişti. Charles Segal'e göre Aias, intihar ederek tanrılara, ailesine ve topluluğa olan bağlılığını hiçe saymış, bir yerde geleneksel değerlere karşı gelmişti; ancak düşmanlarının muhalefetine rağmen, sonunda hak ettiği yeri bulması davranışlarının olumlanması anlamına geliyordu.²⁷⁵ Demek ki Aias, bir vatan haini değildi. Peki, bir ölünün toprağa gömülüp gömülmemesi neden Sophokles'in tragedyalarında bu denli önemli bir yer tutuyordu?

Yunanlılara göre öldükten sonra toprağa gömülmek, her yurttaş için bir onur vesilesiydi. Attika geleneklerine göre ölünün yıkanması ve başında yas tutulması oikos sınırları içinde kadınlara düşüyor ve dini yaşamda önemli bir yer tutuyordu. Savaşta ya da değil, ölen kişinin toprağa verilmesi ise erkeklerin işiydi. Bu bağlamda Aias için bir sorun yoktu. O, tragedyanın sonunda yeniden bir kahraman konumuna yükseltilmiş ve düşmanlarının karşı çıkmasına rağmen gömülmeyi hak etmişti, ama eğer bir hain olduğuna karar verilseydi, karısı ve kardeşi onu başka bir toprağa gömmek zorunda kalacaklardı. Atinalılar, vatan haini saydıkları bir kimseyi kendi topraklarına gömmüyorlar, yalnız ölen kişinin akrabalarının yabancı bir toprakta bir cenaze töreni yapmalarına izin

verebiliyorlardı.

İşte Sophökles'in *Antigone*'sindeki Polyneikes, bu haktan bile mahrum bırakılmıştı. Onun Odysseus ya da Teukros gibi savunucuları yoktu. Hainlikle suçlanan Polyneikes için mücadele eden yalnızca Antigone'ydi. O, inandığı değerler ile tüm Thebaililer içinde Kreon'un buyruğuna karşı koyabilen tek kişiydi ve kendi kararında direnirken, Kreon'un despotluğu karşısında sinmiş olan Thebai yurttaşlarının sözcülüğünü yaptığına inanmaktaydı:

Bu yurttaşlar da bana
yürekten katılıyor, ama korkudan
açamıyorlar ağızlarını. Ne mutlu krala,
dilediğini söyleyebilmek bir onun ayrıcalığı.²⁷⁷

Fakat Kreon, Antigone'yi "yurttaşların hiçbiri senin gibi düşünmüyorlar" diye uyaracaktı. Bir bakıma doğrudu bu: Sophökles'in erkeklerin sözcülüğünü yapma görevini bir kadına vermesi, daha çok bir ironi olarak yorumlanmalıydı. Antigone bireysel mücadelesinde yalnızdı, çünkü o, devlet yasalarına karşı çıkıp bunu eyleme dökmekle, *oikos* sınırlarının dışına çıkmıştı. Bir başka deyişle, erkeklerin egemen olduğu bir alanda söz sahibi olmaya çalışmıştı, ama bir kadının "yurttaşça" davranma hakkı yoktu. Bu nedenle talebi, yalnızca kardeşinin gömülmesinden ibaret olan "kadınca" bir istek gibi görünecek, davranışlarında ortaya çıkan siyasal tavır gözardı edilecekti. Oysa Antigone'nin, tanrısal adaleti savunmanın yanı sıra, sınırlarını aşan (yozlaşan) siyasal otoritelere karşı yurttaşların direnme hakları olduğunu vurgulamak gibi demokratik bir misyonu vardı.²⁷⁸

Antigone, daha en baştan Kreon tarafından engellenmişti. İki erkek kardeşin (Polyneikes ve Eteokles) yol açtığı iç savaştan sonra Thebai'nin başına geçen bu yeni kral, ne polis sınırları içinde, ne de polis sınırları dışında, şimdi vatan hainliği ile suçlanmakta olan Polyneikes'in gömülmesine izin vermiyor; hatta daha da ileri giderek bu konudaki tutumunu, çığnemesi mümkün olmayan bir yasağa dönüştürüyordu.²⁷⁹

Kreon, Oidipus gibi halkın isteği sonucunda tahta geçmemişti. O, halkın iyiliği için mücadele eden, ya da cephede dövüşen bir

kahraman da değildi. Eski kralın (Eteokles) ölmesi sonucu, ege-menlik otomatik olarak kendisine geçmişti, ancak Thebaililer uğ-radıkları saldırı sonucu krallarını kaybetmenin üzüntüsü içindey-diler. Bu koşullardan yararlanan Kreon, kendi zayıflıklarını ört-mek için Eteokles'i kahraman, Polyneikes'i ise vatan haini ilan et-miş; böylece, Eteokles'in sahip olduğu saygınlığı (o, kenti Polynei-kes ve adamlarının saldırısından kurtararak şehit olmuştu) kendi iktidarı için bir araç haline getirmişti. Yine de bir yönetici olarak kendisini güvensiz bir konumda hissettiğinden, çevresindeki her şeye kuşkuyla yaklaşıyor, herkesi gizli bir düşman olarak görü-yordu. Warren Lane'in vurguladığı gibi "koyduğu yasak, insanla-rın kendisine olan bağlılığını sınamak içindi."²⁸⁰

Kreon daha sonra, kendisine karşı çıkıldığını anladığı an, bir ti-rana dönüşecekti. Ancak şimdilik, Thebai'nin ileri gelenlerinin (koroyu oluşturan yaşlı "danışmanların") güvenini kazanabilmek için halkın mutluluğunu her şeyin üzerinde tutan bir devlet ada-mı gibi davranması gerekiyordu. Buraya kadarki tutum ve davra-nışlarıyla Kreon, Platon'un *Devlet*'te anlattığı "tiranın" (zorbanın) ilk günlerini anımsatıyordu: "İlk günler zorba, dört bir yana se-lamlar, gülümselemeler dağıtır, zorbanın tam tersi gibi gösterir kendini; yakınlarına ve halka bol bol umutlar verir... ilkin dış düş-manları ile uğraşır, kimiyle anlaşır, kimini yener, ama onlardan korkusu kalmayınca çareyi yeni savaşlar çıkarmakta bulur."²⁸¹

Bu kuşku ve güvensizlik ortamında Sophokles, *philia*'nın söz-cülüğünü bir kadına vermişti. Antigone, Platon'un erkeklere özgü saydığı bir erdemi taşıyor²⁸² ve bu erdemi en geniş anlamıyla su-nuyordu. Sevgisi yalnız dostları ve arkadaşları değil, tüm yurttaş-ları birbirine bağlayacak denli güçlüydü. O, erkeklerden farklı ola-rak, düşmanlarının bile kötülüğünü istemiyordu.²⁸³ Antigone'nin bu barışçıl ve kardeşçe tutumu, Polyneikes'in bir kardeş katili ol-duğunu yok saymasını gerektirmişti. Çünkü bir kimsenin kendi kardeşini öldürmesi ve kendi yurduna (polisine) saldırmaması, phili-a'nın temsil ettiği değerlere ters düşüyordu. Sophokles bu çelişki-yi, Antigone'ye ölümün bütün düşmanlıkları ortadan kaldırdığını söyleterek gidermişti. Polyneikes, onun gözünde, bir kardeş olma-nın ötesinde, bir dost, bir sevgili (*philia*) gibiydi.²⁸⁴

Oysa Kreon, sevgi ve dostluğun bu denli geniş bir anlamı olduğunu anlamaktan yoksundu. Burada Platon'a bir gönderme yapmak gerekirse, Kreon kendisine yardımcı olmaları konusunda devleti, "dışarıdan düşmanlara karşı, içeriden dostlara karşı" koruma görevini ülkenin yaşlılarına verirken Platon, aynı görevi koruyuculara vermişti.²⁸⁵ Her ikisinde de amaç, dost gözüklenlerin içeriden devlete bir zarar vermeleri engellemektir. Ancak Kreon ile Platon arasındaki önemli bir fark, Platon'un philia bağına tıpkı Antigone gibi, o devleti paylaşan tüm insanlar arasında genişletmiş olmasıydı.²⁸⁶ Kreon ise philia'yı polis çıkarları uğruna feda etmişti. Sophokles'in bir siyasal lideri bu şekilde eleştirmesi, Atina demokrasisinin polis-yurttaş ilişkisine yeni sınırlar çiziyordu belki de.

Kreon'a göre devlet içinde dostluk, ancak polisin gerekleri yerine getirildiği zaman sürdürülebilirdi. Çünkü Kreon, bir kimse-nin dost yerine konulup konulmayacağına, yalnız onun polis işle-rinde yaptıklarına göre karar veriyordu. Öyleyse devlet yöneti-minde akrabalık bağlarının (Antigone onun yeğeniydi) bir yeri ol-madığı gibi,²⁸⁷ polisin çıkarları söz konusu olduğunda, tanrısal adaletin bir gereği olan gömülme hakkının; hatta bunun ötesinde, yaşam hakkının bile bir önemi olamazdı. Kreon'un Thebaili yaşlı-lara söylediği sözler, her seferinde aşırılığa vardırılmış bir polis bağıllığını ortaya koyuyordu.²⁸⁸ Bu, Atinalılar için yadırganacak bir durum değildi elbet; tersine, Kreon'un halkına yaptığı ilk ko-nuşmalarda bu yüceltilmiş bağıllık ve sorumluluk duygusu, onu Perikles gibi övülecek bir devlet adamı yapmaktaydı.²⁸⁹

Her kim yakınlarını
üstün tutarsa yurt sevgisinden
onu adam yerine koymam, çünkü ben...
devlet tehlikedeyken susamam,
yurt düşmanlarını da kendime dost sayamam.
Şunu usumuzdan çıkarmayalım:
Varlığımız bu devletin gölgesinde.²⁹⁰

Ancak Sophokles, Kreon'un yüzüne taktığı maskenin ardında gizlenenleri ortaya çıkarıp onu şiddet ve baskı yanlısı bir zorbaya dönüştürdüğünde Atinalılar, kendisini bir tiran olarak nitelendire-

ceklerdi. Foley'in belirttiği gibi, Atinalıların bir tirana özgü saydıkları bütün nitelikler; öfke, boş gurur, kuşku, kapris, şiddet eğilimi, vb. Kreon'da toplanmıştı.²⁹¹ O, kendi düşünce ve kararlarının en doğru olduğuna inanmaktaydı. Bu nedenle, bir sofist gibi konuşan Haimon, babasını, bir başkasının kendisinden farklı düşünebileceği, üstelik bu düşüncenin de doğru olabileceği konusunda uyaracaktı:

Yalnız kendi düşüncenin doğru olduğu
saplantısından kurtul.
Kim yalnız kendisinin haklı olduğunu sanırsa,
düşüncede eşsiz olduğuna inanırsa
ruhunun sayrılığına kanıttır bu.
En büyük bir bilge bile yanılabilir.
Bunu anlaması, yanlışını onarmaya çalışması
bir zaaf değil erdemdir..
bak, benim gibi bir gencin de
değişik görüşleri olabiliyor.
Keşke insanlar, doğuştan bilebilselerdi doğruları
bu da olmuyor işte, pek doğal. Öyleyse
yapabileceğimiz ne kalıyor geriye?
Sağduyu ile iyi öğüt verenlerden öğrenmek gerçeği.²⁹²

Oysa Kreon gibi biri için kendi çocuğundan akıl dersleri almak kabul edilebilir bir şey değildi. Kreon, hatasını sonradan anladığında ise Antigone yaşamını yitirmiş olacaktı. Onun ölümü, belki de ilk kez bir tragedyada Atinalılara, her yurttaşın gözetmesi gereken polis çıkarlarının aşırılığa vardırıldığında insanı nasıl yok edebildiğini gösteriyordu. Öte yandan Sophokles, Atina demokrasisinde polise karşı beslenen bu yüceltilmiş bağlılığı, siyasal otoritenin, kendi yetersizliklerinden dolayı duyduğu korku ve güvensizliği gizlemesinin bir aracı haline dönüştürmüştü.

Kreon'un tiranca davranışları, yasalar arası bir çatışmayı da açığa çıkartıyordu. Eleştirilen yalnızca Kreon'un tutumu değil, aynı zamanda onun keyfince koyduğu yasaların, öteden beri uygulanmakta olan gelenekler ile yarattığı uyuşmazlıktı.²⁹³ Oysa bir devlette (poliste), yazılı olmayan (tanrısal) yasalar da vardı ve çı-

karılacak olan yeni bir yasanın, (öteden beri uygulanmakta olan) tanrısal yasalar ile ne denli uyuşup uyuşmadığı dikkate alınmalıydı. Antigone de Kreon'u, Zeus'a ve Adalet'e karşı gelmekle suçlarken, hiçbir ölümlünün tanrısal yasalara karşı çıkamayacağını söylemişti:

Kâğıda geçmemiştir onlar
dünden bugüne değişen emirler değil,
ne zamandan kaldıklarını kim söyleyebilir?
Ne var ki yaşıyorlar, asıl bu yasaları çiğneyemem,
bir ölümlüye boyun eğeyim derken
Tanrıların kargısına uğramak istemem.²⁹⁴

Konuya *nomoi*–*thesmoi* çatışması açısından eğilirsek Sophokles, yazılı olmayan yasalara yazılı yasaların üzerinde bir yer vermişti denilemez. Savunulan daha çok, tanrısal yasalar (*thesmoi*) ile polis yasaları (*nomoi*) arasında bir denge kurulmasıydı. Koro, Kreon'un yanlışlarını ortaya koymak için söylediği şarkıda insanı, “yeryüzünün en eşsiz” varlığı olarak tanımlarken, onun konuşma ve düşünebilme yeteneği sayesinde doğaya nasıl egemen olup, uygarlıklar kurduğunu ve kendisini yönetecek yasalar (*nomoi*) yaptığını anlatmıştı.²⁹⁵ Bütün bunlardan insanın, aklını iyiye kullanması sayesinde gerçekleştirdiği olumlu işler olarak söz ediliyordu, ancak insan Kreon gibi aklını ve zekâsını kötüye kullanarak, kendine ve devlete zarar verebilirdi:

(insan) usunu kimi zaman iyiye
kimi zaman kötüye kullanır.
Yasaları (*nomoi*) ve toprağın tanrılarını
gözettiği sürece
üstün saygınlığa ulaşır
kendi yarattığı
güçlü devletin yurttaşdır.
Ama yersiz yurtsuz kalır
yoz tutkulara kapılan kişi.²⁹⁶

Bu türden bir yaklaşım, Sophokles'in toplumsal bir varlık olarak insana bakışını ve insan yapısı (yapay) bir kurumun; devletin

kuruluşunu ortaya koymaktaydı. Devletin bir “toplum sözleşmesi” düşüncesini çağrıştırmırcasına insana dayandırılması, aynı zamanda nomoi’nin olumlanması anlamına geliyordu.²⁹⁷

Öte yandan Sophokles, yazılı yasa – tanrısal yasa ayırımını vurgulamakla birlikte, “yasa” ile “buyruğu” (*kerygma*) birbirinden ayırmıştı.²⁹⁸ Thebaililerin Kreon’un koyduğu yasaktan, “yasa” olarak söz etmeleri daha çok bir ironiydi. Vurgulanmak istenen, büyük olasılıkla, Perikles’in *ekklesia*’yı kendi kararları doğrultusunda yönlendirmesi idi. **Thukydides**’in söylediği gibi, bu dönemde “kuramsal olarak halk egemendi, fakat gerçekte devlet, polis birinci yurttışı tarafından yönetiliyordu.”²⁹⁹

Oyunda Kreon ile Perikles arasında kurulan koşutluğa bakılırsa, uygulamada demokrasi, yoz tutkulara yenik düşen bir liderin keyfi yönetimine dönüşmüştü ve böyle bir yönetim, doğrudan tiranlık rejimi ile özdeşleştiriliyordu. Şair, *Antigone*’de Perikles demokrasinin çelişkilerini, daha doğrusu kuramsal olarak savunulanlar ile pratik anlamda yaşananlar arasındaki çelişkiyi ortaya çıkarmıştı.

Protagoras gibi sofistlerin görüşlerinden etkilenen Sophokles’e göre, gerçek anlamda demokrasi, her kişinin kendi yargılarına bağlanıp kaldığı bir otorite boşluğu değil, fakat bazı kimselerin yol göstericiliği, önderliği sayesinde halkın siyasete katıldığı bir düzenin adıydı. Haimon’un yukarıdaki sözlerine bakılırsa, halka doğru olanın gösterilebilmesi için erdemli ve bilge kişilere (yöneticilere) ihtiyaç vardı. Sophokles, çoğu eserinde, güçler dengesi, devletin yapay bir kurum olarak ele alınması, yozlaşmış siyasal otoritelere karşı çıkma hakkı gibi demokratik sayılabilecek görüşler ortaya koymakla birlikte; bilgiyi, ahlakı, sağduyuyu ve erdemi kişiyi ve polisi yücelten başlıca değerler olarak karşımıza çıkararak bir ölçüde entellektüel elitizmin (seçkinciliğin) savunuculuğunu yapmış; Perikles’in keyfi yönetimini değilse de, Perikles dönemindeki demokrasi anlayışını büyük ölçüde benimsediğini göstermişti.

Peloponnesos Savaşları’nın sonuna gelindiğinde ise demokrasi, toplumun çeşitli sınıflarının birlikte yönetime katıldıkları bir rejim olmaktan çıkıp, “demos” sınıfının kendi dışındaki soylular sı-

nıfı üzerinde kurduğu bir egemenlik olarak görülmeye başlanmıştı. Bu dönemde iktidarı ele geçirenler, Kleon gibi tüccar (*demiurgoi*) sınıfından gelen demokratlardı. Böyle bir gelişme, kendilerini bilgili, erdemli olarak gören soyluların (*eupatrid*'lerin) demokrasi-den korkmalarına, hatta onu yadsımalarına neden olmuştu.

Sophokles, gördüğümüz gibi, daha gençlik döneminde demiurgoi'nin temsil ettiği değerleri, en başta da parayı eserlerinde yermişti. Yaşlılık döneminde ise, politikaya atılarak demokratlara karşı açıkça cephe aldı: M.Ö. 413 yılına gelindiğinde "demagog" olmakla suçlanan politikacıların, halkı yönlendirmek ya da bilgilendirmek kaygısından çok halka hoş görünmek amacıyla hareket etmeleri sonucu, *ekklesia*'da keyfi ve tutarsız kararlar alınmasını engellemek amacıyla Sophokles'in de aralarında yer aldığı on kişilik bir danışmanlar (*probulo*s) kurulu oluşturuldu ve *ekklesia*'nın yetki alanı sınırlandırıldı. Atina, bundan böyle oligarşik ve demokratik darbelerin birbirini izleyeceği çalkantılı bir döneme giriyordu. Nitekim M.Ö. 411 yılında gerçekleştirilen bir darbe ile oligarşik bir yönetime geçildi.³⁰⁰

Sophokles ile aynı dönemde yaşamış olan bir başka şair ise, polis işlerinden bütünüyle uzak kalmayı başarmış ve demokrasinin kendini yıkmaya doğru itildiğini görmesine karşın ateşli bir demokrat olmayı sürdürmüştü. Euripides'i Sophokles'ten daha karamsar yapan ve tragedyalarını çoğu kez daha anlaşılmaz, hatta çelişkili kılan belki de buydu. Sophokles'te ahlak, erdem, dostluk ve sevgi gibi kavramlar Atina polisinin eski güzel günlerine dönülebileceğine dair bir inancı ortaya koyuyordu. Euripides ise gerçekçi bir tutumla, bu kavramları tersine çevirmişti.

1.3- Euripides ve Atina Demokrasisi

(M.Ö. 485 Salamis – M.Ö. 406 Salamis)

Euripides, sanata yönelik yaklaşımıyla eski tragedyaya geleneğinden uzaklaşmış, "trajik-olan"ı yeni bir karşıtlık üzerine kurmuştu. Tragedya onda yeni bir anlam ve biçim kazanıyor, felsefe ile daha önce görülmedik türden bir ilişkiye giriyordu. Koronun ezgilerinde yakaladığımız kendinden geçmişlik, Nietzsche'nin tabiriyle o Dionysos'ca coşku, şimdi bir yana itilmişti: Sophokles'te

kısmen olay örgüsünün dışına çekilen koro, Euripides'te neredeyse tamamen eylemden soyutlanmış; dramatik etkiyi arttırmaya yarayan bir "enstrümana" dönüşmüştü.

Oysa daha önce gördüğümüz gibi, Aiskhylos'ta ve Sophokles'te Dionysos'ca ve Apollon'ca olan içiçeydi. Öz ile biçim, doğa ile uygarlık, akılla sezgi arasındaki çatışma tam anlamıyla ortaya çıkmamıştı. Gerçi Sophokles'te, aklın kısmen duyguya egemen kılınmasıyla koronun özü dağılmış ve tragedyayı oluşturan karşıtlığın dengesi bozulmaya başlamıştı, ancak Nietzsche'nin söylediği gibi Eski Yunan tragedyasının "ölüm savaşını başlatan" kuşkusuz Euripides'ti. Nietzsche'ye göre o, tragedyayı Dionysos'ca olmanın bir sanat, töre ve evren anlayışı üzerinde kurmaya çalışmıştı.³⁰¹ Bu kez Dionysos'ca olanın karşısına çıkartılan yeni bir karşıtlıktı. Nietzsche, bunu şöyle açıklıyor:

"Dionysos önce tragedya sahnesinden uzaklaştırıldı; bu da Euripides'in konuşturduğu şeytanca bir güçle başarıldı. Burada Euripides bile, gerçek anlamda bir maskedir: Onun ağzından konuşan tanrı Dionysos olmadığı gibi Apollon da değildi. Adına Sokrates denilen yeni doğurulmuş bir cindi. Bu yeni bir karşıtlıktır: Dionysos'ca olan ve Sokrates'ce olan."³⁰²

Sokrates'in Euripides üzerinde Nietzsche'nin söz ettiği denli belirleyici bir etkisi yoktu belki; şair dönemin sofistlik-demokratik görüşlerinden çok daha fazla etkilenmişti, ancak Protagoras ve Prodikos kadar Sokrates de onun dostları arasındaydı. Euripides, kendisi gibi garip bulunan bu bilge kişiyle yazdıklarını tartışıyor, onun yorumlarına kulak veriyordu.³⁰³ O, en çok Sokrates'in akıl-cılığından etkilenmiş olsa gerek: Sokrates'e göre nasıl anlaşılabilir olan, usa aykırı olan ise Euripides için de aynı şeyi söylemek mümkündür.

Euripides, sahneye doğaüstü ve akıl dışı olanı değil, bütünüyle gerçek olanı koymuştu. Öyle ki bu gerçeklik, insan yaşamının gizli kalan, hatta tabu sayılan parçalarını tragedyaya taşıdı ve toplumsal düzeyde var olanı olduğu gibi, yani idealleştirmeden ortaya koydu. Euripides insanlara karşı, Sophokles'in duyduğu dindarca saygıyı duymamıştı; onları sıradan (olağan) kimseler olarak gördüğünden hatalı ve eksik yönlerini açığa çıkarmaktan çekin-

memiştı. Amacı, Sophokles'te olduğu gibi kişisel zaaflardan sıyrılmayı başaran bir üstün insan yaratmak değil, olanı ortaya koymaktı ve böyle bir kaygı, içeriğe ilişkin yeniliklerin ötesinde kimi biçimsel değişiklikleri zorunlu kılmıştı.

Seyircinin var olan gerçekleri akıl süzgecinden geçirebilmesi, öncelikle onun ne ile karşılaşacağını baştan bilmesine bağlıydı. Euripides, Aiskhylos ve Sophokles gibi seyirci üzerinde şaşırtıcı oyunlar oynamaya ya da beklenmedik sürprizler yaratmaya çabalamamıştı. Nietzsche'ye göre bu, tragedyanın kendine özgü gizemli çekiciliğini ortadan kaldırmak, bir bakıma sanatı kuru bir bilgi nesnesi haline getirmek demektir.

Euripides estetiğinin temeli, "güzel olmak için her şeyin bilinmesi gerekir" ilkesiydi. Bu ilkeden hareketle tragedyaya getirdiği yeni bölümler, seyircinin ne olacağını önceden öğrenerek olayların bütününe hâkim olmasını kolaylaştırmıştı: Oyunun en başına yerleştirilen *prolog* bölümünde, geçmiş olayların ve içinde bulunulan durumun bir özeti sunuluyor; en sona getirilen *epilog* bölümünde ise gelecekte nelerin yaşanacağı haber veriliyordu. Bu görevi de çoğu zaman "makineyle indirilen tanrı" (*deus ex machina*) üstleniyordu.³⁰⁴

Bütün bu yeniliklerle Euripides, Atinalıların gözünde sıra dışı bir şairdi.³⁰⁵ Eserleri Sophokles ile aynı dönemde sahnelenen bu "tuhaf" şaire Atinalılar, yalnızca dört kez birincilik vermişlerdi. Yaşamı boyunca en büyük ilgiyi sofist dostlarından gören Euripides, ömrünün son yıllarında Atina'yı terk edinceye değin, kendisine sadık kalan yardımcısı (asistanı) Kephisophon ile birlikte kitaplarının arasında, polis işlerinden bütünüyle uzak bir yaşam sürmüştü.³⁰⁶

İlkin kadın düşmanı olmakla suçlanan şair,³⁰⁷ aynı zamanda toplumsal çıkarların karşısında bireyci eğilimleri yüceltmekle yeriliyor, kimi tragedyalari bütünüyle günlük yaşama yöneldiğinden, yazdıkları boş ve anlamsız şeyler olarak görülüyordu. Komedyalarında Euripides'i başlıca alay konusu haline getiren **Aristophanes**, tragedyaya kazandırılan özellikleri onun ağzından şöyle özetliyordu:

"Onlara sanatta ince yöntemlerin nasıl kullanıldığını, şiirlerin nasıl

köşelendiğini, eleştiri ve incelemeyi, laf değiştirmeyi, aşk işlerini, el çabukluklarını, daima tetikte bulunmayı, her şeyi dikkatle incelemeyi öğrettim... Onlara basit, alelade, günlük ve her an birlikte yaşadığımız şeylerden bahsettim ki, sanatın kontrol edilebilmesi kolaylaşsın... İşte ben halka her şeyi kavrayıp anlayabilsinler diye, ev barklarını eskisinden daha iyi çevirebilsinler, ayrıntıyı iyice inceleyebilsinler diye sanata mantık ve muhakeme soktum: ‘Hani benim şu filanca şeyim? Nerede şu falanca eşyam?’ ‘Bunu kim aldı?’ gibi şeyler.”³⁰⁸

Yukarıdaki alaycı sözler, gerçekte soylular sınıfının savunuculuğunu yapan bir şairin kişisel düşüncelerini yansıtıyordu. Aristophanes için Euripides’in yazdıklarının elbette fazla bir değeri olamazdı. Bunun başlıca nedeni, Euripides’in oyunlarında, aristokratik düşüncenin karşısında yer alan sofistlik-demokratik görüşlere yer vermesiydi.

Sophokles daha çok sofistlerin hümanist yaklaşımından etkilenirken Euripides, sofistlerin tartışmaya açtığı birbirinden farklı görüşlere oyunlarında geniş bir yer vermiş ve onların kullandığı tartışma kalıplarını ustalıkla sahneye taşıyarak tragedya sahnesini, çoğu zaman karşıt görüşlerin çarpıştığı bir savaş meydanı gibi kulllanmıştı. Sofistlerin görüşlerini şiire aktarması nedeniyle kendisinden, sonraki çağlarda “Aydınlanma şairi” olarak söz edilecekti.

Euripides’in eğildiği toplumsal-siyasal tartışmaların başında, soyluluğun (kalıtımın) erdem ve zenginlikle olan ilişkisi geliyordu. Bu konuda sofistler gibi demokratik bir tutum izleyen şair, erdemini yalnızca soylulara ait olduğunu savunan aristokratik görüşü *Elektra* adlı tragedyasında şu cümlelerle yeriordu:

(Soyluluk) hep iyi bir belirti değildir. Birçok soyluda adi insan ruhu vardır... Ben soylu bir babanın oğlunun hiç işe yaramaz bir adam olduğunu ve sıradan bir ana-babadan erdemli çocuklar doğduğunu gördüm. Doğru yargıda bulunmak için bundan böyle hangi belirtiyi seçmeli, zenginliği mi? Bu yönde verilecek yargı, kötü bir yargı olacaktır.³¹⁰

İphigenia Aulis’te adlı tragedyada ise Menelaos, Yunan ordusunun başına geçen Agamemnon’a şu sözlerle karşı çıkıyordu:

Ben bir şefi ya da komutanı, soyu nedeniyle bir ülkenin başına geçirmek fikrinin bütünüyle karşısındayım. Bir devletin ordusu-na kumanda edebilmek için akıl gerekir. Buna sahip olan her adam baş olmaya layıktır.³¹¹

Soyluluk, kişiyi ahlaklı kılmadığı gibi ona zenginlik de getirmiyordu: *Fenikeli Kadınlar*'da ülkesinden ayrıldıktan sonra sürgün hayatı yaşayan Polyneikes'in sefil bir yaşam sürmesine üzülen İokaste, "Asalet sana belli bir üstünlük vermedi mi?" diye sorduğunda Polyneikes, kendisine şöyle yanıt verecekti: "Bu yanlış bir düşünce. Asalet insana zenginlik getirmiyor; asil kanım benim karnımı doyurmadı."³¹²

Euripides, dostu Sokrates gibi, erdem ve ahlak sahibi olmak için soyluluğun ya da zenginliğin değil, eğitimin belirleyici olduğu düşüncesini savunuyordu: "İyi bir eğitim görevin ne olduğunu öğretiyor, bu muhakkak; bu iyice öğrenildikten sonra, iyilik esas olmak üzere, kötülük ayırt ediliyor."³¹³

Ortaya koyduğu bir başka görüş ise, sofistler tarafından eşitlik olarak algılanan doğal hukuk anlayışı idi. Bu anlayış en güzel anlatımını, (*Fenikeli Kadınlar*'da) Polyneikes ve Eteokles arasındaki iktidar kavgasında buluyordu: Babaları Oidipus'un lanetinden korkan kardeşler, aralarında çıkacak bir kavga sonucu Thebai'nin yıkılmasını engellemek için bir anlaşmaya varmışlardı: Ülkeyi dönüştürmek olarak yönetecekler ve birbirlerinin haklarına saygı göstereceklerdi. Ne var ki iktidar sırası Polyneikes'e geldiğinde, Eteokles antlaşmayı bozmuştu. Taht kavgasının Thebai'ye büyük bir felaket getireceğinden endişe duyan İokaste, bunun üzerine oğullarına, insanları ve kentleri birbirine bağlayan bir eşitlik yasası bulunduğundan söz etmiş ve bu yasaya dayanarak onlardan, baba evini adil bir şekilde paylaşmalarını istemişti.

Eşitlik insanlar için belli ölçüler koymuştu; bundan fazlasını istemek insanların mutluluğunun sonu demekti. Doğanın herkese adil davranması bir metafor ile anlatılıyordu: Gece ve gündüz eşit haklara sahiptiler. Zamanı gelince biri yerini diğerine bırakması gerektiğini biliyordu. Bu nedenle "aralarında hiçbir kıskançlık" yoktu.³¹⁴ *Helene* adlı oyunda ise aynı anlayış, yeryüzü ve gökyüzünün ölümlüler arasında eşit bir şekilde paylaşıldığı inancıyla or-

taya konuyordu.³¹⁵

Doğal eşitlik düşüncesini savunan Euripides, kölelik gibi yapay ayrımlara da karşı çıkıyordu: *Hekabe*'de Troyalı esirler adına konuşan Korobaşı şöyle bir serzenişte bulunuyordu: "Yazık! Köle, her zaman, nasıl da çaresizdir! Kuvvetle yenilerek, ne kadar ağır muamelelere boyun eğiyor."³¹⁶ Yine aynı oyunda Euripides, doğruyu söyleyen birinin kadın ve köle olsa bile, sözlerinin dinlenmesi gerektiğini vurguluyordu. Aristokratik değerlerin savunucu Polymestor ise esir bir kadına hesap verme düşüncesine şiddetle karşı çıkıyordu: "Eyvah! Demek ki, bir kadın tarafından; bir esir kadın tarafından yenilip, benim ayarımda olmayan bir kimseye hesap vereceğim öyle mi?"³¹⁷

Euripides, bir başka eserinde de ruh köleliği ayrımını ortaya koymuştu: İyi ve doğru bir ruha sahip olan köle gerçekte özgür sayılmalıydı: "Köleleri utandıracak tek şey vardır; yalnızca adları. Bunun dışında hiçbir köle, özgürden kötü değildir, çünkü doğru bir ruh taşır."³¹⁸ Benzer sözleri Helene'deki Haberci'nin ağzından duyarız:

Tanrının başkalarına köle olarak yarattığı ben, hür bir adamın adını olmasa bile, duygularını taşıyarak, yüksek kalpli köleler arasında sayılmaya layık olabilsem bari! Bu elbette hem başkasına köle olarak boyun eğmek, hem de aynı derecede bayağı olan ruh köleliğini kişiliğinde toplamak gibi bir mutsuzluğa uğramaktan daha iyidir.³¹⁹

Euripides, insanları mutsuz kılan yapay bölünmüşlükler gibi, onları gerçek adaletten uzaklaştıran boş inançların ve dinsel korkuların da karşısındaydı. Bu nedenle tanrı sözcüsü geçinerek insanları kandıranları, oyunlarında sert bir dille yeriordu: "Zaten Tanrı sözcüsü denilen adam kimdir? Biraz doğru üstüne vurursa, birçok da yalan söyleyen biri demek değil mi?"³²⁰ Euripides'in bu konudaki eleştirilerini tanrılara kadar götürmesi, tıpkı Protagoras ve Prodikos'ta olduğu gibi onun da din karşıtı biri olarak görülmesine yol açmıştı.

Oysa Euripides, dinin kendisinden çok, yozlaştırılmasına ve kişisel çıkarlara alet edilmesine karşıydı. Prodikos, dinsel inançların kökeninde bir tür fetişizm bulunduğunu saptamış, insanların ön-

ce kendilerine yararlı olan doğa güçlerini, sonra da değişik sanatların yaratıcılarını tanrılaştırdıklarını söylemişti. Euripides de benzer bir şekilde insanların, kendi aralarındaki ilişkilerini yansıtan bir tanrılar dünyası yarattıklarına inanmıştı. Bu inanç çok tanrılı düzenin yadsınması anlamına geliyordu. Onun tragedyalarının söz ettiği tanrılar kutsal, hatta "tanrısal" olmaktan bütünüyle uzaktılar; bir başka deyişle, insanlar gibi sıradan, bencil, kavgacı ve ihtiraslıydılar.³²¹ Oysa tek bir Tanrı anlayışına yönelen Sokrates'te olduğu gibi, Euripides'te de gerçek Tanrı, kişisel ihtirasların ötesinde, daima doğruluktan ve adaletten yana olan üstün bir güçtü. İnsanların onu kavrayamamaları kendi hırslarına yenik düşmelerinden kaynaklanıyordu.³²²

Savaş yıllarının yol açtığı güvensizlik, kuşku ve hoşgörüsüzlük ortamı, birbirinin çağdaşı olan iki şairi farklı biçimlerde etkilemişti: Sophokles, barışa, dostluğa ve sevgiye olan inancıyla eserlerinde bir umut ışığı yakalamaya çalışırken Euripides, kendisini toplumdan uzaklaştıran karamsar bir tutum içerisine girmişti. O, eserlerinde Atina toplumunun din, adalet ve ahlak anlayışını sorguya çekmiş; törelere, söylencelere ve tanrılara karşı eleştirel bir bakış açısı geliştirmişti.

Kadınlar üzerine yazdığı tragedyalara gelince, onlara yönelttiği saldırıların arkasında daima gizli bir ironi vardı. Söylenenler Atina demokrasisinde kadına verilen değerın çıplak bir anlatımıydı.³²³ Kadınlara başrolü vermekle onları baş tacı etmemişti belki, ama gördüklerini anlatmıştı. Euripides'in tragedyalarını belirleyen iki ana tema; aşk ve savaş, hem kadın ile erkek, hem de polis ile yurttaş arasındaki çatışmayı görünür kılmıştı.

Savaşın acımasızlığı karşısında Euripides, bütün yaşananlardan insanları sorumlu tutuyordu. Dış politikada yaşanan gerginlik bir yana, parti liderlerinin kendi aralarındaki kavgalarına bakılırsa eski güzel günlere geri dönmek olanaksız görünüyordu. M.Ö. 431 baharında Atina, saldırıya uğrayan Plataea'nın yardımına koşarken, Euripides, Dionysos Festivali'nde seyircilerine şunları söylüyordu:

Erechtheus'un çocukları her zaman refah içinde yaşadılar. Mutlu tanrıların ve istila tanımayan kutsal bir toprağın çocukları

olan onlar, en büyük nimetlerle beslenirler; daima en parlak havada vaktiyle kutsal Pierialıların, dokuz sanat perisinin sarışın Harmonia'dan doğmuş oldukları söylenen o yerde yaşarlar.

Hippolytos'un (M.Ö. 428) kapanış sözleri ise, kısa bir zaman önce yitirilen Perikles'i anımsatıyordu:

Ünlü Atina; Athena'nın şehri,
senin uğruna bir lider yitirildi.
Ağlayıp yas tutalım onun için
Aphrodite sensin bunun sorumlusu ve
ben bunu daima hatırlayacağım.³²⁵

Metnin sınırları içerisinde düşünecek olursak, Theseus bu sözlerle oğlunu cezalandıran Aphrodite'e olan öfkesini dile getiriyordu.³²⁶ Hippolytos, aşk denen duyguyu inkâr edince Aphrodite, Hippolytos'un üvey annesi Phaidra'nın kalbine karşı konulmaz bir tutku yerleştirmiş ve utancından derdini kimseye söyleyemeyen kraliçe, kendi intiharı ile birlikte Hippolytos'u da ölüme sürüklemişti. Peki, Aphrodite'in ya da bu tanrıçada sembolleştirilen güçlü arzuların, Sparta ile savaşa girmeyi kabul eden Perikles ile de bir ilişkisi olabilir miydi?

Böyle bir soruya elbette tam bir yanıt verilemez; verilse bile bu, zorlama bir yorum gibi gözükebilir. Ancak kanımca, ikisi arasında dolaylı bir ilişki kurmak mümkündür: Eserlerinin bütününe bakılırsa, Euripides'in karakterleri baş edilmez tutku ve ihtirasların esiri olmuşlardı. Bernard Knox'un belirttiği gibi, "bu türden bir ihtiras, yalnızca cinsel anlamda aşkı değil, herhangi bir şeyi ele geçirmeye ya da yerine getirmeye karşı duyulan karşı konulmaz bir isteği" ifade ediyordu.³²⁷ Phaidra'yı üvey oğluna âşık eden, ya da Medeia'yı İason'dan intikam almak için çocuklarını öldürmeye iten nasıl bir tutku ise, Yunanlıları savaşa sürükleyen de aynı baş edilmez arzuordu.³²⁸

Atina'yı "en üstün" kılmak adına girişilen yayılmacı ve dayatmacı politikalar (örneğin, demokrasinin diğer polislere gerekirse zorla "ihraç" edilmesi) en sonunda savaşı kaçınılmaz kılmıştı. Euripides, savaşma arzusunu *İphigenia Aulis*'te adlı tragedyasında şu cümlelerle vurguluyordu:

Hepimiz Euripos'un rüzgârlarını aynı sabırsızlıkla beklemiyor muyuz? İçimizden evlilik bağıyla bağlı olmayıp boş evlerini bırakarak bu sahillere gelenler de var. Yunan ordusunun kapıldığı ve herhalde tanrıların da katıldığı bu arzu işte böyle büyüktür.³²⁹

Bu türden ihtirasların ölümden başka bir şey getirmeyeceğine inanan Euripides, pek çok tragedyasında "Savaşmaya son verin!" çağrısında bulunuyordu:

Ey, savaşlar yaparak yiğit adını kazanmak isteyen, güçlü mızraklarının ucuyla yürekleri bile titremeyen, bütün insan çabalarını hiçe indiriveren çılgın insanoğulları! Eğer aranızdaki kavgaları hep birbirinizle yarışırçasına kan dökerek halledecekseniz, ölümlüler ülkesinde geçimsizlik hiçbir zaman sona ermeyecek demektir³³⁰.

Euripides, savaşa karşı olan tutumu nedeniyle tragedyalarını çoğunlukla Troya savaşı söylenceleri üzerine kuruyor ve bu eserlerde söz hakkını, Atinalılara değil de köle durumuna düşürülmüş savaş esirlerine, ya da savaşın koşulları gereği ülkesinden kovulmuş kimselere veriyordu.³³¹ Savaş, eskinin yiğit ve soylu kahramanlarını şimdi zavallı bir duruma sokmuştu. Argos kralı Adrastos, soylu Hekabe, Herakles'i dünyaya getiren Alkmene, hatta Yunanlıların nefret ettikleri Helene bile savaş düşkünü tanrıların ve onların elinde birer oyuncak olan insanların yaptığı yanlışların bedelini ödüyorlardı.³³²

Bu bağlamda özellikle Helene adlı tragedyanın altını çizmek gerek. Euripides Homeros'tan bu yana kötü bir üne sahip olan Helene'yi iyi ve namuslu kılabilmek için Homeros'un bildiği, ancak dile getirmediği bir söylenceyi kullanmıştı: Helene Troya'ya hiç gitmemişti. Yunanlıların Paris ile birlikte Troya'ya gittiğini sandıkları kadın, gerçekte kıskanç Hera tarafından yaratılan bir hayaldi. Yunanlılar, günahsız bir şehri hırpalayıp yağmalarken masum Helene, Mısır kıyılarında bulunan bir adada Menelaos'un yolunu gözlüyordu. Demek ki pek çok insanın ölümüne neden olan Troya savaşı, aslında üç tanrıça arasındaki çekişmenin ürünüydü: Aphrodite, Hera ve Artemis ile birlikte katıldığı güzellik yarışmasında Helene'nin güzelliğini kullanarak birinci olunca, Hera intikam

almak istemişti.³³³

M.Ö. 412 yılında (Peloponnesos Savaşları devam ederken) sahnelenen Helene, sadece unutulmuş bir söylenceyi bir parça değiştirerek gündeme getirdiği için değil, Spartalı bir kadına hak verdiği için Atinalılarca kınanmış olmalıydı. **H. Bergurin**’in bu konudaki yorumu dikkat çekici gözüküyor:

“Helene, (M.Ö.) 412’de oynandı... Şair, Spartalı bir kadını hak-sız itiraflardan kurtaran, ona yeniden şerefini kazandıran bir eseri sahneye koyarak Atina halkının yurtseverlik duygularını incitmekten çekinmedi. Kaldı ki ne onun, ne de seyircilerinin kendisinin bulduğu bir hikâyeyi ciddiye aldıkları yoktu.”³³⁴

Şairin diğer oyunlarına gelince, bu oyunlarda savaş ve ölüm çok daha önemli bir yer tutuyordu. Euripides’in (bildiğimiz kadarıyla) altı oyunu da bir savaş nedeniyle kendini polise feda etmekten çekinmeyen genç kızların (*hyakinthides*) trajik öykülerini konu alıyordu ve bunlardan hiçbirisi onun en beğenilen eserleri arasında değildi.³³⁵

Euripides’in tragedyalarında ölüm, bir kadın için kaçınılmaz bir sondu. Konularını doğrudan doğruya kadın – erkek ilişkilerinden alan oyunlarda (*Medeia*, *Alkestis*, *Hippolytos*) kadın, *oikos*’un çıkmazlarından hareketle ölüme itiliyordu. Atina’da kadının *oikos*’taki egemenliği en başta bir kocaya ve çocuğa sahip olması ile ölçüldüğüne göre, bu alanda egemenliği zedelenen kadın belli bir tepki ile karşılık veriyordu. Bunun nasıl gerçekleştiğine ve kadının *oikos*’taki yerinin belirlenmesi bakımından Euripides’in diğer şairlerden ne derece ileri gidip gitmediğine daha sonra değineceğim, ancak burada dikkat çekmek istediğim konu, doğrudan doğruya siyasal bir tavrı ortaya koyması bakımından, kadınların kamusal yaşamdaki ölümü.

Oikos sınırları içerisinde ölüme itilen kadın, kamusal yaşamda polis çıkarları uğruna feda (kurban) ediliyordu. Burada ilginç olan, gerçek hayatta “vatan” uğruna ölümü göze alan erkeklerin yerini, tragedyada genç kızların (bakirelerin) almış olmasıydı. İphigenia, Yunanlıların savaşa çıkmalarını sağlamak için; Argoslu Makaria, kendisine ve kardeşlerine kucak açan Atina’ya bir min-

net borcu ödemek için; aynı şekilde, Troyalı Polksene, Yunan ordusunu daha güçlü kılmak için kurban edilmişlerdi. İlk bakışta bu kurban edilişte kutsal bir hava bulunuyordu. Kurban adayı ilahilerle ve çeşitli sunularla kutsanıyor, diğerlerinin gözünde büyük bir kahraman, bir "yurtsever" ilan ediliyordu;³³⁶ tıpkı Perikles'in, ünlü Cenaze Söylevi'nde sözünü ettiği kahramanlar gibi.³³⁷ Bu kararı isteyen, ya bir tanrıydı ya da *Hekabe*'de olduğu gibi ölmüş bir savaş kahramanının (Akhilleus'un) hayaletiydi.

Euripides, diğer şairlerden farklı olarak, kahramanın trajik ölümü ile günlük hayat arasında bir bağ kurmuştu. Öte yandan, bildiğimiz kadarıyla insan kurban etme âdeti Yunanlılar için çok gerilerde kalan eski bir ritüeldi. Bunun aksini iddia etmek için elimizde yeterli bilgi yok, ancak ilginçtir ki **Plutarkhos**, *Pelopidas'ın Hayatı* adlı eserinde, M.Ö. 5. ve 4. yüzyıllarda Atinalıların "kriz anlarında" gizli kalmak üzere bu eski geleneği canlandırdıklarına inanır ve Themistokles'in Salamis Savaşından önce kimi savaş esirlerini kurban ettiği yolunda bir söylenceden bahseder. Sonra da Menoekeus,³³⁸ Makaria ve Polyksene gibi tragedya kurbanlarını cephede ölen askerlerle (*hoplite*) karşılaştırır.³³⁹

Atinalıların gerçekten insan kurban edip etmedikleri tartışması bir yana, savaşarak polis için ölümü göze alan erkeklerin bir tür "kurbana" benzetilmesi düşüncesi hiç de akla aykırı gözüküyor. Hatta diyebiliriz ki, kişiliğini ve özgürlüğünü polis ideolojisinin belirlediği bir yurttaş kimliği çerçevesinde kazanan bir erkeğin, hayatını polise bağışlaması için ille de ilahiler eşliğinde kutsal bir törene katılması gerekmiyordu.³⁴⁰

Euripides'e gelince o, tragedyalarında kullandığı "kurban" motifi ile hem günlük yaşamdaki savaşın acımasızlığını, hem de polis gerçeklerinin bireyi nasıl yok ettiğini gösteriyordu. Başkaları adına "bireyin" ölümü ölenin, hem olanlardan habersiz masum bir bakire, hem de kurban verildiği yere gerçekte ilgisiz biri olmasıyla, daha da trajik hale getirilmişti.

İnsanların başkaları uğruna feda edilme düşüncesine karşı olan Euripides, bu trajik yazgıya rağmen, kimi eserlerinin sonunda bir kurtuluş yolu açmıştır: İphigenia Aulis'te'nin ardından yazılan *İphigenia Tauris*'te adlı oyunda Artemis, kurban edilmek üzere olan

İphigenia'yı, öldürüleceği sunaktan alıp yerine bir geyik bırakmış ve genç kızı uzak bir ülkeye götürmüştü.³⁴¹ Tauris'te İphigenia için ölüm tehlikesi yoktu, fakat o, Tauruların denizden gelen yabancıları kurban etme âdetlerini yerine getirmek üzere görevlendirilmişti. Yunan tanrılarının asla izin vermedikleri bu barbarca zorunluluktan kurtulması, bir gün Orestes'in kendisini alıp götürmesi ile mümkün olacaktı.³⁴²

Euripides'in kahramanlarının çoğu, kendi seçimleri dışında beliren zorunlulukların esiri olmuşlardı: Troya savaşının kahramanı Agamemnon gerçekte, savaş yüzünden iki çocuğunu birden yitiren Hekabe'ye yardım etmek istiyordu. Hekabe'nin kızı Polyksene, Akhilleus'un ruhu adına kurban edilmiş, oğlu Polydorus ise Trakyalı dostu Polymestor'un ihaneti sonucu ölmüştü. Kızı için yapacak hiçbir şeyi kalmayan Hekabe, oğlunun katilinin bulunması konusunda Agamemnon'dan yardım istediğinde Yunanlıların bu büyük lideri, çaresiz durumda olduğunu söyleyecekti:

Görüyorsun ki sana yardım etmek, hemen imdadına yetişmek istiyorum, ama Akhalar beni itham ederler diye ağlıyorum.³⁴³

Bu sözler Agamemnon'un, "yurttaşlar kalabalığının" kölesi olmakla suçlanmasına yol açmıştı (Hekabe):

Ah hiçbir insanoğlu yok ki özgürlüğüne sahip olsun! Hepsi ya servetin, yahut kaderin kölesi oluyorlar; yahut mizaçlarına göre bildikleri gibi hareket etmelerine yurttaşlar kalabalığı veya yasalar engel oluyor.³⁴⁴

Burada "yurttaşlar kalabalığı", savaşa çıkan ordu ile özdeşleştirilmişti. Benzer bir özdeşlik Euripides'in *İphigenia Aulis'te* tragedyasında da vardı (Agamemnon):

Gemilerle dolu bu büyük orduyu, tunç zırhlı erlerin şefleri olan Yunanlıların ne çokluk olduğunu görüyorsunuz. Onlar İlion surlarına varmak için yol bulamıyorlar. Tanrı sözcüsü Kalkhas'ın söylediği gibi seni kurban etmezsem, Troya'nın ünlü temellerini yıkmak mümkün olmayacak. Halbuki Yunan ordusu çılgın bir arzuya kapıldı... Eğer tanrıçanın emirlerini dinlemeyecek olursam, onlar Argos'ta kalan kızlarımızı, sizi ve beni öldürecekler.³⁴⁵

Agamemnon, önce İphigenia'ya annesi ile birlikte Aulis'e gelmesi için bir mektup yazmış, ardından da pişmanlık duyarak kararını değiştirmek istemişti. Fakat Menelaos kendisine engel olmuştu. Üstelik Artemis'in savaşa devam etmek için kutsal bir bakire kanı istediğini, artık tüm Yunan ordusu biliyordu. Agamemnon ve ailesi halkın esiri olmuşlardı. Akhilleus İphigenia'nın kurban edilmesine engel olmaya çalıştığında halk tarafından linç edilme tehlikesi ile karşılaşacaktı. Euripides burada halk yığınının "korkunç bir bela" olarak söz ederken gerçekte neyi vurguluyordu?³⁴⁶ Genel anlamda halkın sağduyudan yoksun ve despot olduğunu savunan anti-demokratik, ya da seçkin bir eğilimi mi yansıtıyordu; yoksa belli kimseler tarafından yoz tutkulara ve yanlış kararlara yönlendirilen halk sınıfının (demos) tehlikeli bir topluluğa dönüşebileceğine mi işaret ediyordu?

Euripides, *Orestes* tragedyasını demokratik yozlaşma sorunu üzerine yazmıştı. Bu tragedyada Orestes söylencesinin mitolojik temellerinden büyük ölçüde uzaklaşmış, oyun Aiskhylos'ta olduğu gibi tanrıların aracılık ettiği mutlu bir sonla değil, insanlığın büyük bir çıkmaza sürüklendiği trajik bir sonla bitirilmişti. Daha önce değindiğimiz *Oresteia Üçlemesi*'nin kutsal kahramanı burada, kendi iradesi olmaksızın bir tanrının (Apollon'un) emirlerini uygulayan aciz bir insana dönüştürülmüştü.³⁴⁷ Tiran Aigisthos'un adamları tarafından ele geçirilen Argos kenti ise halkın ve yönetimin yozlaştığı bir polis olarak karşımıza çıkartılıyordu. Mecliste toplanan halk, demokratik çözümlerle değil; yasadışı, hatta ilkel yöntemlerle, Orestes'ten ve ona yardım edenlerden (Elektra ve Pylades'ten) öğ alma çabasındaydı (hatta çoğunluk, Orestes'in taşlanmasıyla yanaydı).

Oresteia Üçlemesi'nde Aiskhylos, Atina'yı Argos'a örnek oluşturacak ideal bir polis olarak yüceltmmişti. Euripides ise göstermelik demokratik kurumlar aracılığı ile Argos'u Atina'nın bozuk düzenini, özellikle de retorik sanatının giderek yozlaşmakta olduğu *ekklesia*'yı simgeleyecek yeni bir polis olarak var etmişti. Mecliste yasaların adaleti değil, tam bir karmaşa hüküm sürüyordu.

Orestes'i öldürmek yerine şehirden uzaklaştırmayı öneren yaşlı Diomedes, daha sözünü bitirmeden halkın isyanıyla karşılaş-

mıştı. Halktan biri; “bağırarak konuşan, kaba saba, sıradan bir yurttaş”, “Onları taşılayın!” diye bağırıyordu.³⁴⁸ Öte yandan, “so-kak köşelerinde bağırarlara benzemeyen, temiz yüzlü bir adam (çalışarak namuslu bir yaşam süren bir çiftçi)” Orestes’in, babası-nın öcünü almış olmakla iyi ve onurlu bir iş yapmış olduğunu söylüyordu.³⁴⁸ Orestes kendini savunmaya kalkıştığı sırada ise Argos halkı, “hep bir ağızdan, ‘Ölüm!’” diye bağırıyordu.

Orestes’e gelince o, bir yandan Argoslularla başa çıkmayı dü-şünüyor, bir yandan da kendisine yardım etmeyi reddeden Mene-laos için intikam planları yapıyordu: Savaşmayı uzun zaman önce bırakmış olan Menelaos, Argoslularla tek anlaşma yolunun “ikna ve diplomasi” olduğunu söylediğinde, Orestes ona karşı kinle dol-muştu.³⁵⁰

Aiskhylos’ta olduğu gibi burada da Orestes’e yardım edebile-cek olan yalnızca kız kardeşi Elektra ve yakın dostu Pylades idi. Ancak Pylades bu kez karşımıza iyiliksever bir dost olarak değil, kendi menfaati için her türlü kötülüğe bulaşabilecek tehlikeli bir kimse olarak çıkarılıyordu: Önerdiği çözümlere bakılırsa, olaylar karşısında akılcı ve sağduyulu davranma yetisini bütünüyle yitir-mişti. O, Menelaos’tan intikam almak için Orestes’e, gerçekte hiç-bir günahı olmayan Helene’yi öldürmeyi öneriyordu. Çünkü Tro-ya Savaşı’nda yaşananlardan dolayı Helene’nin Argosluların gö-zünde kötü bir itibarı vardı. Pylades onu öldürerek Yunanlılar için yeniden bir kahraman olmayı hayal ediyordu. Elektra ise bu dü-şünceye katılıyor, Menelaos’un karşı koyma ihtimaline karşı, Hele-ne’nin küçük kızı Hermione’yi rehin almayı teklif ediyordu. Mene-laos durumu zorlaştıracak olursa, Hermione’yi öldüreceklerdi.

Menelaos’un bütün suçu, akla ve iknaya dayalı bir çözüm yolu ortaya koymuş olmasıydı. Peter Euben’nin vurguladığı gibi, poli-tikaların halkın tutku ve duyguları doğrultusunda yönlendirildiği bir poliste, bu değerlerin artık geçerli olmadığını göstermek iste-yen Euripides, Orestes ve Menelaos arasında bir “kuşak çatışma-sı” yaratmıştı.³⁵¹ Sağduyudan ve iyi niyetten yoksun olan Orestes, Agamemnon’un oğlu olmaktan öte, Atina’nın genç politikacılarını simgeliyordu. Menelaos ise Spartalı bir komutan olarak değil, es-ki nesli temsil eden bir Atinalı olarak karşımıza çıkarılmıştı.

Orestes tragedyasında tüm karakterler, birer “kahraman” değil, “kurban” durumundaydılar. Her biri bir diğerini yok etmek için uğraşıyordu ve bu karmaşa ortamına ancak sahte bir ilah, ya da “makineyle indirilmiş bir tanrı” (deus ex machina) son verecekti: Apollon bu kez, tanrısal adaletin kutsallığını ortaya koymak için değil insanların, tanrıların elinde nasıl birer oyuncağa dönüş-türüldüklerini göstermek için sahneydi.

O, verdiği kararla bir anda her şeyi tersine çevirmişti. Helene’yi ölmekten kurtarmış ve onun bundan böyle tanrıların arasında yaşamasına karar vermişti. Bu durumda Menelaos, Sparta’ya geri dönecek ve başka bir kadınla evlenecekti. Orestes ise bir yıllık sürgünden sonra Atina’ya gidip Erinyesler’e karşı aklanacak ve sonra da Argos’un başına geçip öldürmeye çalıştığı Hermione ile evlenecekti.³⁵²

Bütün bunlar bir tanrı tarafından belirlenen keyfi bir sondu. Apollon’un Helene için söylediklerine bakılırsa, insanlar içine düştükleri aymazlıktan uyanmadıkları sürece tanrılar, onlarla eğlenmeye devam edeceklerdi:

Helene’nin güzelliği,
biz tanrıların
Yunanlılarla Troyalıları
birbirine düşürmek ve
yeryüzünü ölümle doldurup
insan ırkını bölmek
için kullandığımız bir silahtı.³⁵³

Apollon’nun bu şekilde geri dönüşü bir zaferi değil, Atreusogullarının çöküşü ile birlikte Helenlerin üstünlüğünün ve tüm insanca ideallerinin sona erdiğini haber veriyordu.

Ne var ki Euripides bir başka oyunda, yaşadığı dönemde ütöpik sayılacak bir yaklaşımla, üstünlüğü Atina demokrasisine vermek istemiş ve bunun için belli kahramanları, bir istisna olarak, idealleştirerek sahneye çıkarmıştı. Bu kişilerin diğer Euripides karakterleri arasında ayrıcalıklı bir yeri vardı. Yakarıcılar tragedyası, Atina’ya yönelik bir umut taşıması bakımından diğer oyunlardan farklıydı. Bu kez demokratik bir uzlaşma ile düşmanları barıştıran

Euripides, eserini trajik bir sonla noktalamamıştı. Üstelik Yakarıcılar'da Atina ve Argos arasında yeni bir barış antlaşması imzalanıyordu.

Thebaililer, Argosluların cesetlerini gömmeyi reddedince Kral Adrastos, savaşta oğullarını yitiren kadınlar ile birlikte Atina'ya sığınmıştı. Adrastos, şu sözlerle dayanarak Theseus'tan yardım istiyordu:

Atina'nın saygıdeğer lideri...

Neden Peloponnesos'a doğru daha güneye;

Sparta'ya değil de Atina'ya geldiğimi soracak olursanız, yanıtlaması kolay. Spartalılar oldukça serttir.

Kendi tercihleri böyle; ikna edilemez onlar.

Diğer polislere gelince onlar küçük ve güçsüz.³⁵⁴

Argoslu kadınlar ise kendilerini boş yere savaşa sürüklemiş olduğu için Adrastos'a serzenişte bulunuyorlardı:

Tanrıdan yardım istemedin.

Onun yerine ihtiras sahibi kimseleri dinledin ve halkını yok ettin.

Onlar başkalarını değil, yalnız kendilerini düşünürler.

Ne doğruluğa, ne de yurttaşlara aldındıkları vardır.

Kimisi kendi itibarının peşindedir,

kimisi dövüşmek için deli olur, kimisi para için.

Kimine de gelince ille bir kamu görevi diye tutturur.³⁵⁵

Euripides bu sözlerle, kendi çıkarları uğruna Atina'yı savaşa sürükleyen yöneticileri yeriordu, fakat şairin diğer polislerle sürdürülen ilişkilerin ötesinde dikkat çektiği asıl nokta, partiler arası ideolojik çatışmanın Atina polisini bir iç savaşa sürüklemesiydi. Onun bu konuda söyleyecekleri, ileride Aristoteles'te göreceğimiz bir düşüncenin ilk tohumlarını taşıyordu: Halkın bir bölümünün çok yoksul, bir bölümünün çok varlıklı olduğu bir devlette orta sınıfın, zenginler sınıfı ile yoksullar sınıfı arasındaki çatışmayı yumuşatacak bir denge unsuru olması:

Ortalama bir devlette üç çeşit insan bulunur:

Zengin parasını paylaşmaya asla razı olmaz ve hep daha

fazlasına koşar,

fakir, kıskanç duygulara kapıldığı için tehlikelidir;
kendisinden daha iyi konumda bulunanlara
kıskançlık oklarını atar durur...

Ve bir de orta yolda bulunanlar vardır.

Bir devletin ayakta durabilmesini sağlayan bu dürüst vatandaşlar
devletin koruyucuları ve garantörleridirler.³⁵⁶

Orta sınıfın koruyucu rolünü üstlendiği demokratik devleti,
herkesi birbirine eşit kılan yasalarla güvenceye alan Euripides,
monarşiye karşı demokrasinin üstünlüğünü şu sözlerle ortaya ko-
yuyordu:

Devlet bir kişiye mutlak bir güç verirse,
kendini tek bir kişinin ellerine bırakmakla
yıkılmaya mahkûm demektir.

Yasaların yönetimi sona erer her şeyden önce,
çünkü o yalnız kendi çıkarı adına yasalar yapar.

Ancak herkesin eşit ve özgür olduğu devlette
herkes için aynı olan yasalar yazılır.

Hem zenginin hem fakirin hakkı güvenceye alınır,
zayıf sırtını güçlüye dayar ve sesini eşit derecede duyurur.
Üstünlük güçte değil, adalettir.

Hep birlikte Mecliste toplandığımızda, görevliler

‘Her kim polise iyi bir öğüt vermek istiyorsa ilerlesin ve
konuşsun’ diye seslenir.

Söyleyecek sözün varsa konuşur, yoksa susarsın

İşte biz buna demokrasi diyoruz.³⁵⁷

Theseus bu sözleri, Thebai tiranının sözcüsüne söylemişti. Ad-
rastos’un yardım dileğini geri çevirmeyen Theseus, Thebaililere
barışçıl ve demokratik bir çözüm yolu önermekten yanaydı. Yap-
tıklarından dolayı kendisine minnettar olan annesi Aithra’ya şöy-
le sesleniyordu:

Tüm Yunanistan’da belli bir saygınlığım var:

Bir haksızlık yapıldığında onu ben cezalandırırım...

Thebai’ye gidip bu cesetleri kurtaracağım;

önce ikna ile, ve eğer sözcükler işe yaramazsa
askerlerimle...

Ama önce bu kararımı halkıma sunacağım.

Özgür yurttaşlar! Eşit oylar. Yani halkın yönetimi.³⁵⁸

Ancak, bir tiranın sözcüsünü uzlaşmaya davet etmek kolay değildi. Theseus'un bütün barışçıl tavrına karşın o, savaş istiyor ve Theseus'un güvendiği halkı, alay dolu sözlerle küçümsüyordu:

Halk! Bir halk nasıl yönetebilir ki?

Halkın tek bir sesi, ya da tek bir beyni mi vardır?

Halk yeterince deneyim sahibi midir? Çiftçiler,

gördükleri işte kuşkusuz iyidirler

ama kim onlardan sapanlarını bırakıp

devlet işlerine yönelmelerini bekler ki?³⁵⁹

Theseus, oyunun sonunda, istediğini almak için Thebaililerin karşısına çıkmaya karar vermişti, fakat yine de zalimce davranmaktan yana değildi. Atinalıların saldırısına uğrayan Thebai askerleri korkudan titrerken, bu yürekli komutan onlara, Thebai'yi değil, yalnızca cesetleri almak istediğini söyleyecekti.

Theseus, Thebaililerden çok daha üstün bir askeri güce sahip olmasına rağmen savaşmayı reddetmişti. Onlara yalnızca bir gözdağı vermek istemiş ve Thebai savaşında şehit düşenlerin şerefli bir törenle gömülmelerini sağlamıştı. Kendisine daha önce karşı çıkan Thebaililer, bu kez ondan "gerçek bir lider" diye söz ediyorlardı.

Devletler, küçük bir zafer uğruna kendi aralarında savaşıp

birbirlerini yok ederken

ve mutluluğu yukarılarda arayıp

ellerindeki bütün iyi şeyleri yitirirken

kendinize yönetici olarak seçebileceğiniz

gerçek bir lider o.³⁶⁰

Atina'nın yardımıyla haklarına kavuşan Argoslular ise, bundan böyle daima Atinalıların dostu olacaklardı. Argoslular bu dostluk antlaşmasını Athena'nın huzurunda, bu topraklarda asla savaşmayacaklarına ve eğer başkaları Atina'ya saldıracak olursa, yardımı esirgemeyeceklerine dair yemin ederek onaylamış oluyorlardı.³⁶¹

Ancak bundan böyle Atinalılar, ne Theseus gibi gerçek bir lider ne de barışa sahip olacaklardı. Bunun bilincinde olan Euripides,

tiyatro sahnesine taşıdığı çelişkilerle seyircilerine, kendi yaşantılarından bir kesit sunmuş, onlara tanrıların değil, birebir insanların diliyle seslenmişti.³⁶² Artık tragedyanın mistik evreni çoktan dağılmış, onun yerini polis – yurttaş çatışmasının doruğa ulaştığı bir toplum düzeni almıştı.

Euripides bu çatışmada söz hakkını, ezilmiş gördüğü bireye tanımış, özellikle *Orestes* ve *Yakarıcılar* gibi sınıflar arası çatışmanın önemli yer tuttuğu tragedyalarda orta sınıfın çıkarlarını korumuştur. Konusunu günlük yaşam öykülerinden alan tragedyalarda ise oikos'un ayrıcalıklı bir alan olarak belirmesi, aşk ve cinsellik gibi temaların dramatik birer öge haline getirilmesine yol açmıştı. Özel dünyanın keşfi ve toplumsal olaylara karşı rasyonel bir bakış açısı geliştirilmesi, mitoslarla birlikte şiir dilini değiştirmiş, daha çok sofistik düşüncenin izlerini taşıyan bir felsefenin retorik kalıplar ile içselleştirilmesi sonucu, gerçekçi olarak nitelendirilebilecek bir sanat anlayışı doğurmuştu.

Rasyonel bir tutumla bugüne uyarladığı mitoslarda, savunduğu değer yargılarını doğrudan toplumsal gözlemler üzerine dayandırması, Euripides'i önceki şairlerden farklı kılan başlıca noktaydı. Bu nedenle çoğu yazar, Euripides'in, yaşadığı çağın bir adım ötesinde olduğunu söylemişler ve onun eserlerinde, içinde yaşadığı topluma yabancılaşmış bir entellektüelin yalnızlığını ve karamsarlığını görmüşlerdir.

Euripides ise sesini yurttaşlarına yeterince duyuramadığının farkındadır ve bu yabancılaşmayı kimi zaman karakterlerinin sesinden dile getirir:

Cahillere yeni bir bilgi mi getiriyorsun? Onların üzerinde bir bilgin değil; boş, kimseye faydası dokunmaz bir insan tesiri yaparsın. Başka bir tarafta, işlek, tanınmış zekâlardan (daha) yüksek olduğuna saygı duysalar bile, şehirde bir fazlalık gibi görülürsün.³⁶³

Yaşadığı dönemde, Sophokles ile asla bir tutulmayan şair, ölümdünden kısa bir zaman önce Atina'yı terk etmiş ve Arkheleaus'un sarayına yerleşmişti. Oysa yaklaşık bir yüzyıl sonra Aristoteles, Euripides'i "ozanların en trajiği" (*ho tragikotatos*)³⁶⁴ ilan ederken Batı Avrupa dramasına onun pek çok eseri öncülük edecekti.

Tragedya Şairlerinin Görüşlerinin Değerlendirilmesinde Alıntı Yapılan ve Yararlanılan Oyunlar: ³⁶⁵

- Aiskhylos. *Persler*, (Çev: G. Dilmen Kalyoncu), İstanbul: MEB. Yayınları, 1968.
- Aiskhylos. *Zincire Vurulmuş Prometheus*, (Çev: A. Erhat – S. Eyüboğlu), Ankara: Bilgi Yayınevi, 1968.
- Aiskhylos. *Agamemnon*, (Çev: A. Cevat Emre), İstanbul: MEB. Yayınları, 1945.
- Aiskhylos. *The Oresteian Trilogy (Agamemnon-The Choephoroi-The Eumenides)*, (Tr: Philip Vellacott), London: Penguin, 1983.
- Aiskhylos. *Prometheus Bound and Other Plays (The Suppliant – Seven Against Thebes – The Persians)*, (Tr: P. Vellacott), London: Penguin, 1984.
- Aristophanes. *Kurbağalar*, (Çev: Nevzat Hatko), Ankara: Milli Eğitim Basımevi, 1946.
- Aristophanes. *Bulutlar*, (Çev: A. Süha Delilbaşı), İstanbul: Maarif Basımevi, 1957.
- Aristophanes. *Barış*, (Çev: Azra Erhat), Ankara: Milli Eğitim Basımevi, 1966.
- Aristophanes. *Kuşlar*, (Çev: A. Erhat – S. Eyüboğlu), İstanbul: Remzi Ktb., 1966.
- Aristophanes. *Lysistrata*, (A. Erhat – S. Eyüboğlu), İstanbul: Remzi Ktb., 1966.
- Euripides. *Elektra*, (Çev: A. Hamdi Tanpınar), Ankara: MEB, 1943.
- Euripides. *Hekabe*, (Çev: Hamdi Varoğlu), Ankara: Maarif Matbaası, 1943.
- Euripides. *Medeia*, (Çev: A. Hamdi Tanpınar), Ankara: Maarif Matbaası, 1943.
- Euripides. *Herakles*, (Çev: Lütfü Ay), Ankara: Maarif Matbaası, 1943.
- Euripides. *Iphigenia Aulis'te*, (Çev: Lâmia Kerman), İstanbul: Milli Eğitim Basımevi, 1945.
- Euripides. *Iphigenia Tauris'te*, (Çev: Suat Sinanoğlu), Ankara: A.Ü. Basımevi, 1963.
- Euripides. *Alkestis*, (Çev: A. Hamdi Tanpınar), İstanbul: Milli Eğitim Basımevi, 1964.
- Euripides. *Helene*, (Çev: Vahdi Hatay), Ankara: Milli Eğitim Basımevi, 1945.
- Euripides. *Hippolytos*, (Çev: Lâmia Kerman), İstanbul: Milli Eğitim Basımevi, 1949.
- Euripides. *Bakkhalar*, (Çev: Sabahattin Eyüboğlu), Ankara: Maarif Matbaası, 1944.
- Euripides. *The Bacchae and the Other Plays (Ion – The Women of Troy – Helen)*, (Tr: P. Vellacott), Middlesex: Penguin Books, 1984.
- Euripides. *Orestes and the Other Plays (The Children of Herakles – Andromache – The Suppliant Women – The Phoenician Women – Iphigenia in Aulis)*, (Tr: P. Vellacott), Middlesex: Penguin Books, 1983.
- Sophokles. *Elektra*, (Çev: Azra Erhat), Ankara: Maarif Matbaası, 1941.
- Sophokles. *Aias*, (Çev: Suat Sinanoğlu), Ankara: Milli Eğitim Basımevi, 1963.
- Sophokles. *Antigone*, (Çev: Güngör Dilmen), İstanbul: Mitos-Boyut Tiyatro Oyun Dizisi 71, 1997.
- Sophokles. *Kral Oidipus*, (Çev: Bedrettin Tuncer), İstanbul: Milli Eğitim Bası., 1966.
- Sophokles. *Philoktetes*, (Çev: Nurullah Ataç), Ankara: Maarif Matbaası, 1941.
- Sophokles. *Trakhis Kadınları*, (Çev: Ş. Berin Kurt), Ankara: Maarif Matbaası, 1941.

2- TRAGEDYANIN İDEOLOJİK ve SİYASAL BOYUTLARI ÜZERİNE

Ele aldığımız üç şairin de tragedyaya farklı açılardan yaklaşıtlarını gördük. Bu durum bizlere tragedyanın, içinde bulunduğu toplumsal koşullara göre sürekli bir değışim içerisinde olduğunu göstermektedir. M.Ö. 6. yüzyıl sonlarından M.Ö. 5. yüzyıla dek geçen sürede gelişimini tamamlayan tragedya, toplumsal dinamiğin değışkenlerini ve polis gerçeğinin parçalarını kendisinde çok katmanlı bir biçimde birleştiren bir bütün ortaya çıkarmıştır.

Daha önceki bölümlerde gördüklerimizin kısa bir özetini yapmak gerekirse, böyle bir oluşumun ardında ilkel kabile dönemine kadar giden uzun bir geçmiş uzanmaktadır. Özünde yansılama törenlerine dayanan bir ilkel büyü, yöneten – yönetilen ayrımıyla birlikte dönüşüme uğrayan mülkiyet ilişkilerine koşut olarak, bir dinsel ayine ve sonra da bir drama etkinliğine dönüşmüştür. Henüz yetkin biçimini almadan tragedyayı ve onun ayrılmaz bir parçası olan Dionysos kültünü Atina'ya getiren ise bir tiran olmuştur. Âdeta yeni bir “ulusal kültür” yaratmak isteyen Peisistratos, ilgisini orta ve alt sınıflara yöneltmiş, halkın sahip olduğu tapımları ve yine halkın yaratmış olduğu bir sanat biçimini, onları bir Atinalılık kimliğinde kaynaştırmak için kullanmıştır.

Bu koşullar altında kamusalılık kazanan Dionizyak drama, devletçe düzenlenen bir festival kapsamına alındıktan sonra, eski niteliğini giderek kaybetmiş, yukarı sınıfların elinde yeni bir biçim almıştır. Bu aynı zamanda, başlangıçta aralarında kesin bir ayrım bulunmayan komedyanın, şimdi yüksek bir sanat ürünü olarak biçimlenen tragedyadan kopartılması demektir.

M.Ö. 5. yüzyıla gelindiğinde, yani demokrasinin ilk, parlak çağını yaşayan Atina'nın dış politikasına yayılmacı ideallerin yön verdiği bir dönemde, tiyatro şenlikleri, aynı zamanda Atina'nın Ege'deki hegemonyasını pekiştiren etkili bir propaganda aracı olmuştur. Yurt sevgisi, kahramanlık, yasal kurumların gerekliliği gibi temaların işlendiği “hanedan tragedyalarında” mitolojik bir kahraman, polisin kolektif ruhunu kendisinde bütünleştirmekte-

dir. Polise olan bağıllık, yurttaş üzerinde bir baskı yaratmamıştır henüz. Tersine, kahramanlık rolünü oynayan, hatta bir zoon politikon olarak varlığını kazanan Yunan insanına özgürlüğünü veren, onu bu dünyada yersiz yurtsuz kalmaktan (apolis olmaktan) kurtaran, “polisin” kendisidir. Atina’nın sahip olduğu üstünlüğü diğer polislere kanıtlayacak olan siyasal önderin bile, polis kimliğinin ve onun belirlediği kamusal çıkarların ötesinde bağımsız bir varlığı yoktur.

Dionysos’ca ve Apollon’ca olan’ın çatışmasının su yüzüne çıkmadığı bu dönemde, içinde barındırdığı toplulukla ve kullandığı kamusal söylemle tiyatro ekklesia’nın bir uzantısıdır ve ideal (erkek) yurttaşın sürekli olarak yeniden tanımlanmasında önemli bir rol oynamaktadır.³⁶⁶ Atina demokrasisinin tragedyada yüceltilmesi, aynı zamanda tiyatro sahnesinde Atinalı olmayanlar kadar (barbarlar, diğer Yunanlılar, vs.) yurttaş olmayanların da edilgen ve ikincil konumlarının meşrulaştırılmasıyla mümkündür. Bu durum bir zamanlar dramının ayrılmaz bir parçası olan kadınların da şimdi bir yana itilmelerini kaçınılmaz kılmıştır.

Atina polisinde kadınların seslerini kısmen yeniden duyurabilmeleri içinse “hanedan tragedyalarından”, toplumsal baskılar altında ezilen, toplumun dayattığı ortak iyi karşısında kendi insani farklılığını ortaya koymaya çalışan bireyi konu edinen bir başka tragedyaya türüne (“birey tragedyalarına”) geçilmesi gerekecektir. Fakat demokrasinin ikilem ve çelişkilerinin ele alındığı tragedyalarda bile kişi, özgürlüğü adına mücadele ettiği her alanda polisine karşı konulmaz otoritesini üzerinde hissetmeye mahkûmdur. Tragedya kahramanına biçilen son – bu kahraman, ister Sophokles’te olduğu gibi inandığı doğrular uğruna savaşmaktan son ana dek yılmadığı için üstün (ideal) bir insan kabul edilsin, ister Euripides’te olduğu gibi kendisine başkaları adına haksız yere öldüğü söylensin – toplumsal düzenin bir ölçüde yeniden kurulmasına ya da karşı konulmazlığının olumlanmasına hizmet etmektedir.

Özellikle birey (yurttaş) – devlet (*polis*) çatışmasının konu alındığı tragedyalarda yurttaş, kendisinden uyması beklenen yasalara, ya da polisteki yaşamın gerektirdiği sorumluluklara karşı çıkarsa nasıl cezalandırılacağını görmekte ve kendi varlığı dışında

belirlenen, bu yüzden de kendisini acı ve korku duymaya yönelen bir kadere boyun eğmesi gerektiğini öğrenmektedir. Bu bağlamda diyebiliriz ki, tragedyanın üstlendiği en önemli ideolojik işlev, *polis* (toplum) normlarının ya da polis kimliğinin yurttaş üzerinde kurduğu hâkimiyeti meşrulaştırmasıdır. Kişi, kendi özgür iradesi ile hareket etmeye çalıştığı an, toplumsal bir baskı ile karşılaşır. Bu gerilimin çözülmesi, oyun kahramanının ortadan kaldırılması (öldürülmesi) ile sağlanır. Böylece, trajik çatışma çözülür ve toplumsal düzen yeniden kurulur.

İdeolojik açıdan bu kısır döngünün bir başka önemli boyutu da, erkek yurttaşların egemenliğine bırakılmış olan tragedyanın, karşı cinsler arası ayrımı keskinleştirmesi ve belli hiyerarşik kalıplara dayanan eşitsiz ilişkileri meşrulaştırmasıdır. Bu bağlamda sorabileceğimiz önemli sorulardan biri, yanıtlardan çok soruları, çözümlerden çok ikilemleri ortaya koymayı amaçlayan bir dram türünün, *polis* ile *oikos* arasındaki çatışmayı değerlendirmekte, ya da eleştirmekte nereye kadar özgür olabildiğidir. *Polis* – *oikos* ilişkisine yönelik diğer bir önemli nokta da “*demokratia*” rejimine özgü polis (Atinalılık) değerlerinin erkek yurttaşlara benimsetilmesinde önemli bir rol oynayan tragedyanın siyasal boyutunun, yalnızca dar bir ideolojik çerçeveden değerlendirilip değerlendirilemeyeceğidir. Ancak bu konuya daha detaylı olarak eğilmeden önce, *oikos* – polis ayrımına ve Atina’daki demokrasinin sınırlarına ışık tutması bakımından “kadının” tragedyadaki konumuna ilişkin birkaç genel noktaya değinmek aydınlatıcı olacaktır.

Tragedyada “kadın”

Eğer bir kadının tragedyadaki varlığı ile toplumsal konumu arasında bir karşıtlık kurulmuşsa, yaşam ile şiir, ya da düş ile gerçek arasındaki ince ayırmadan öteye gitmez bu. Atina’da, yaşamın sürdürülmesine dair zorunlu ihtiyaç ve isteklerle yönetilen ve bir özgürlük alanı olan politik hayattan daima aşağı görülen ev yaşamını, kamusal alandan ayıran sınırlar öylesine belirgindir ki, bir düş ürünü olan tragedyada bile şair, bu sınırları tümüyle yıkamaz. Polis yaşantısından tamamen soyutlanan kadının tragedya eserlerinde ne denli var olabildiğine gelince, sahnede izlediğimiz, Yu-

nan kadınının kendisi olmaktan çok, onun bir erkeğin dünyasında var edilmiş biçimidir. Yine de Euripides'in ayrıcalıklı bir yerinin olduğunu belirtmek gerekir. Çünkü o, konularını özellikle kadın – erkek ilişkilerinden alan tragedyalarında kadına özgü, öznel bir dünya yaratmış ve bu dünyanın sınırları içerisine girmeye çalışarak, kadınları olabildiğince kendi bakış açılarından ortaya koymayı amaçlamıştır. **Bernd Seidensticker**'in deyişiyle, diğer tragedya şairleri içinde kadınları, “erkeklerin kurbanı” olarak gösteren en önemli kişi odur.³⁶⁷ Euripides'in kadınları aşk, intikam, tutku gibi uç duyguların kişiselleştirilmesi sonucu yaratılmışlardır. Şair, belki de en çok bu yüzden haksız yere “kadın düşmanı” olarak nitelendirilmiştir. (Özellikle ünlü komedy şairi Aristophanes'ten sonra)

Euripides'in, kadınları gerçekten böyle görüp görmediği hâlâ tartışma konusudur. Ancak kanımca onun yapmaya çalıştığı şey, Atina'da kadının içinde bulunduğu koşulları anlatmak ve belki de bastırılmış bir öfkeyi dışa vurmaktır. Tiyatro dışında hiçbir kamusal mekânda sesini duyuramayacak olan kadın, tragedya sahnesinde –bir erkek şairin ve bir erkek oyuncunun anlatımıyla da olsa– duygu ve düşüncelerini yurttaşlara duyurabilmektedir. Hatta diyebiliriz ki, Euripides, retorik sanatının ikna yöntemlerini sahneye taşıyarak kadın karakterlerini öylesine güçlü bir biçimde savunur ki, kendi çocuklarını öldüren Medea'ya bile eserin sonunda kızmak neredeyse olanaksızdır.³⁶⁸

Öte yandan, erkeklerin polis ve oikos içerisindeki üstünlüklerinin nereden kaynaklandığı sorgulamaktansa, var olan hiyerarşik kalıpları, doğrudan bu kalıpları kullanarak eleştirme yoluna giden Euripides de diğer şairler gibi, kadın karakterlerini haklı oldukları koşullarda bile ölüme mahkûm etmiştir.³⁶⁹ Ölüm, yalnız Euripides'te değil, aşağı yukarı tüm Eski Yunan tragedyalarındaki kadınlar için vazgeçilmez bir trajik sondur. Üstelik tragedya oyunlarındaki ölüm biçimi ve ölme nedeni bile cinsler arası bir farklılığı ortaya koymaktadır. Hiçbir tragedyada (en azından bildiklerimizde) Haimon ve Aias'tan başka intihar eden erkek yoktur. Oysa intihar, bir kadın için (İokaste, Deianira, Antigone, Eurydike, Phaedra, vs.) değişmez bir ölüm şeklidir. Cassandra, İphigenia, Polyxena ve Makaria gibi “kurbanlara” gelince, kurban edilme bir kadı-

nın değil, seçilmiş bir bakirenin kutsal ölümüdür. Buradaki masumiyet, eseri trajikleştiren önemli bir öğedir. Bakire kızlar, toplumun huzuru, bir savaşın yürütülebilmesi, barışın sağlanması gibi polisi ilgilendiren nedenlerden ötürü bir tanrıya (genellikle Artemis'e ve Persephone'ye, bazen de Hades'e) kurban edilmektedirler ve ancak bu nedenden dolayı bu kimselerin kamusal bir mekânda ölme şansları vardır.

Ancak kadınların sıradan ölümü için seçilen yer, mutlaka *oika* yani "ev" sınırları içinde olmalıdır. **Nicole Loraux**'un belirttiği gibi, "kadınlar kendilerini öldürmekte yeterince özgürdüler, ama ait oldukları yerden kaçıp kurtulacak kadar özgür değillerdir."³⁷⁰ Buna çok da şaşmamak gerekir, çünkü kadınla erkek, günlük yaşamda da, birlikte yaşadıkları mekânı farklı biçimlerde doldurmaktadırlar. (Evin kadını ve hizmetçilerinin yaşadığı yer genellikle evin üst katı, ya da eğer tek katlı bir evde oturuluyorsa, evin arka bölümüdür). Polis gerçeğinin ayrılmaz bir parçası olan tragedyada da kadın, sessiz, hatta kimsesiz bir biçimde (tıpkı İokaste gibi), genellikle oikos'un tragedyadaki başlıca simgesi olan yatak odasında ölür, çoğunlukla da intihar eder.³⁷¹ Erkeğin ölümüne gelince, onun için seçilen yer (ya bir savaşta ölmüştür, ya da bir cinayete kurban gitmiştir), herhangi bir kamusal mekândır. Hele hele yiğitçe ölmüş bir yurttaş için, Perikles'in söylediği gibi, bütün topraklar bir mezardır.³⁷²

Ölüm yerinin ötesinde, kadın ve erkeği öldürmek için kullanılan aletlerin, hatta vücuttaki bölgelerin bile farklılaştırıldığını görürüz. Bir kadının en can alıcı noktası boynudur.³⁷³ Dişilik sembolü olan boyun, kadına cazibe ile birlikte ölümü getirmektedir; hatta bir başka deyişle, ölüm ve şiddet kadın güzelliğinde gizlidir. Kadınlar, başlarına bir felaket geldiğinde önce boyunlarını tırmaylayıp kanatırlar, sonra da boyunlarına bir ip bağlayarak kendilerini asarlar.³⁷⁴ Oysa erkekler için ne epik şiirde ne de tragedyada, özel olarak belirtilen bir bölge ya da organ yoktur. Erkeğin ölüm aracı, savaş ve kahramanlığı simgeleyen kılıç olduğundan, bir erkek vücudundaki her bölgeyi, özellikle de karın ve sırt bölgesini korumalıdır.³⁷⁵

Bütün bu göstergeler, cinsler arası farklılığın tiyatro sahnesinde

somutlaştırılmasına yaramaktadır. Ancak kadın ve erkek arasında çok daha çarpıcı bir ayrım vardır ki, bu ayrım kadınların “kadınca” tepkilerini görebildiğimiz bütün tragedyalarda karşımıza çıkar: Kadınlar, ancak kendi egemenlik alanlarına dokunulduğunda, yani *Medeia*’da olduğu gibi karı-koca ilişkileri veya *Antigone*’de ve *Elektra*’da olduğu gibi akrabalık bağları zarar gördüğünde tepki verirler ve bu tepkilerini gene kendi sınırlı dünyaları içerisinde ortaya koyarlar.³⁷⁶

Persler’de Darius ve ona eşlik eden koro, Kserkes’in devlet yönetiminde yaptığı yanlışlardan söz ederlerken, “tipik” bir anne olan Atossa, Kserkes’in hatalarını anlamaktan uzak kalır. Atossa’nın bu konumu, bir yerde, bir kadının devlet işlerine olan uzaklığını vurgulamaktadır. Kendisini asarak öldüren İokaste de bir annedir. İntiharının nedeni, öz çocuğu ile evlenmesi sonucu anne ile çocuk arasındaki kutsal ilişkiyi zedelemiş olmasıdır.

Agememnon’da Klytaimestre, Agememnon’u öldürmüştür. Çünkü Agememnon, hem İphigenia’yı öldürerek Klytaimestre’nin annelik hakkını elinden almış, hem de sarayına bir cariye getirerek ona ihanet etmiştir. Deianira da, kocasının eve genç ve güzel bir kadınla dönmesi sonucu delice bir kıskançlığa kapılmıştır.³⁷⁷ Antigone, erkek kardeşine yapılan haksızlıktan dolayı polis yasalarına başkaldırmıştır. *Medeia*’nın çocuklarını öldürmesinin nedeni, çılgınca âşık olduğu ve uğruna kendi ailesini bile feda ettiği İason’a bir ceza vermektir. O, kocasına duyduğu aşk uğruna, bir zamanlar babasını aldatmış, kardeşini öldürmüştü ve öz yurdunu terk etmiştir. İason ise bütün bunlara bir başka kadınla evlenmeye kalışarak karşılık vermiştir.

İhanete uğrayan kadın, “kadınca” silahlar kullanarak intikam alma özgürlüğüne sahiptir.³⁷⁸ Kurnazlık, bunun için en geçerli kadınlık silahıdır. *Medeia*, İason’u tuzağa düşürebilmek için başlangıçta kocasının sözünden çıkmayan zayıf bir kadın olarak görünür.³⁷⁹ Klytaimestre de benzer bir biçimde, savaştan dönen Agememnon’a, sahibinin yolunu gözleyen “sadık bir bekçi köpeği” gibi davranmıştır.³⁸⁰ Ancak Euripides ve Aiskhylos, bu kadınlar (*Medeia* ve Klytaimestre) için farklı kaderler çizmişlerdir:

Euripides’in *Medeia*’sı, eserin sonunda buruk ama yine de İa-

son'a karşı kazanmış olmanın sevinciyle, Güneş'ten aldığı ejderhalar koşulu bir araba üstünde Korinthos'tan Atina'ya gider. Aiskhylos'un Klytaimestre'sine gelince o, isteğini gerçekleştirmiş olmasına rağmen, aşığı Aigisthos ile birlikte tüm Argos halkı tarafından aşağılanıp, küçük duruma düşürülmüştür. Argoslular Aigisthos'u tiran olmakla suçladıklarında, bu cesur ve başına buyruk gözüken kadın, önce aşığının arkasına gizlenen pasif ve korkak bir "metrese" dönüştürülmüş, sonra da Orestes tarafından ölüme mahkûm edilmiştir. Aiskhylos'un bir sonraki adımı ise genel olarak kadını "ait olduğu yere" koymaktır. Atina'da kurulan mahkemede, bir anne katilinin suçsuz bulunmasını bu açıdan yorumlamak mümkündür.³⁸¹

"İyi" eşler (kadınlar) ise, tragedya için uygun bir malzeme oluşturmazlar. Yine de "kötülerin", ya da "talihsizlerin" kendilerini öldürmek gibi bir "özgürlükleri" vardır. Kurban edilecek bakireler ise diledikleri zaman ölümü seçemezler.³⁸² Bununla beraber ölüm, her koşulda ortak bir kaderdir. Üstelik ölen kadın, kadın olmanın iki temel şartından men edilmiştir: Eş ve anne olmak. Evlenip çocuk doğurmadan ölmek, bir bakire (Antigone, İphigenia, Polyksene) için ağır bir cezadır.³⁸³ Öte yandan, kocasını veya çocuğunu kaybeden bir annenin hayatta kalmasının hiçbir anlamı yoktur. Deianira kocasını kaybetmiş olmanın acısıyla intihar etmiştir. Eurydike, oğlu Haimon'un ölüm acısına dayanamayarak kendisini öldürmüştür. Medeia kocasından intikam almak isterken, kendi çocuklarından olmuştur.

Sahnede yaratılan çokseslilik:

İçerik ve biçim arasında süregiden bir çelişki

Bütün bu hiyerarşik kalıplar ve sınırları belirlenmiş toplumsal roller, bir noktadan sonra sahnelenen çoğu tragedyayı içeriksel açıdan birbirine benzer kılan unsurlardır. Katı kurallar gerektiren bir dram türü olması; öte yandan, konularını herkesçe bilinen mitoslar arasından seçen şairin, bu seçiminde bir yere kadar özgür olması, M.Ö. 5. yüzyılın sonuna gelindiğinde tragedyayı kendini tekrarlayan bir dram türüne dönüştürmüştür. Gördüğümüz gibi, mitolojik kalıpları ve toplumsal sınırları olabildiğince zorlayan

Euripides ise, sonunda tragedya geleneğine karşı gelmekle suçlanmıştır.

Bir açıdan bakılacak olursa, haklı bir eleştiridir bu. Euripides'in gerçekçi yaklaşımı, mitolojik kahramanların ait olduğu Kahramanlık Çağı'ndan tamamen uzaklaştığının bir göstergesidir. Bunun ardında ise, var olan geleneksel düşünce tarzının ve ideallerin, ekonomik ve siyasal açıdan belli bir dönüşüm geçiren Atina'daki yeni toplumsal yapıyı giderek karşılayamaz hale gelmesi yatmaktadır. Ne var ki, var olan toplumsal gerilimlerin Atina demokrasisini dönüştürdüğünden söz ettiğimiz kadar, demokrasiyle evrilen tragedyanın da sahneye taşıdığı çatışma alanları ile Atina yurttaşlarını belli bir biçimde bilinçlendirip dönüştürdüğünden, onların belli yetilere sahip olmalarında önemli bir katkısının bulunduğu söz etmek gerekir.

Tragedyanın siyasal boyutlarını yalnızca ideolojik bir çerçeveye indirgemek ve onu, kimi zaman yapılageldiği gibi, sadece toplumsal ilişkilerin gerçekçi bir yansıması olarak görmek eksik bir yaklaşım olacaktır. Yukarıda da değinildiği gibi, Eski Yunan tragedyaları, erkek yurttaş öznenin tanımlanmasına dair olan "Atinalılık" değerlerini yeniden üretir. Ancak bu "oyunların sosyolojisine"³⁸⁴ dair anlamamız gereken önemli bir unsur, çoksesliliğe dayanan tragedyanın bütün bu değerleri çok yönlü bir şekilde sorgulamaya açarak ve onların çelişkili yanlarını gözler önüne sererek yapmasıdır. Bu açıdan bakıldığında tragedyanın, var olan toplumsal değerlerin meşrulaştırılmasına dair olan hiyerarşik (aynı zamanda ideolojik) içeriği ile bu değerleri sahnede sorgulayarak âdeta sekteye uğratan çoksesli ve eşitlikçi biçimi arasında ilginç bir çelişkinin ortaya çıktığı söylenebilir.

Sözü edilen çokseslilik ve 'eşitlik', polislin kamusal yaşamından dışlananların ve yurttaş karşısında ikincil konumda bulunanların sahnede yaratılan diyaloga katılmaları ve söz hakkına sahip olmaları ile sağlanır. Atina'da özgür bir yurttaş olmanın ve kamusal yaşama katılmaya hak kazanmanın sınırları bellidir. Ancak, tiyatro sahnesinde, politik yaşamdan tümüyle dışlanan ve halk mahkemelerinde yalnızca bir yurttaş aracılığı ile temsil edilebilen genç kızlar, kadınlar, köleler ve yabancılar, gerçekte hiçbir kamusal me-

kânda yapamadıkları gibi görünürlük kazanmakta, bir erkeğin aracılığıyla ve anlatımıyla da olsa (hatırlanacağı üzere şairler gibi aktörler de erkektir) duygu ve düşüncelerini dile getirebilmektedirler.³⁸⁵ Bir başka deyişle, gerçek yaşamda eşit ve eşit olmayanlar, sahnede birlikte yer almaktadırlar. Farklı ve dışlanmış (ötelenmiş) olanların bir araya gelmesiyle sağlanan bu çokseslilik, gündelik polis yaşamında sadece erkek yurttaşların oluşturduğu, homojen bir nitelik taşıyan kamusal yaşama uzaktır. Bu açıdan bakıldığında Atinalıların, tragedya sahnesinde, gerçek toplumsal pratiklerinden bir bakıma daha demokratik ve eşitlikçi olan bir kamusal diyalog ortaya çıkardıklarını söylemek mümkündür.³⁸⁶

Tragedya sahnesinde yaratılan çoksesliliğin, bir başka önemli işlevi de bir durumun ve ona özgü niteliklerin, ancak karşıtları ve benzerleri ortaya konularak açığa çıkarılmasıdır. Oyunu izleyen Atinalı bir yurttaş da, kendisinin “kim” olduğunu ve içine düştüğü bir ikilemde “nasıl” davranması gerektiğini ancak, oyundaki erkek kahramanın, Tanrılar (ölümsüz varlıklar), (başka bir siyasal düzeni temsil eden) hükümdarlar, kadınlar, esirler, barbarlar (Persler, Mısırlılar, vs.) ve Atinalı olmayan diğer Helenler gibi kendisinden farklı olanlar ile karşılaşmasında bulmaktadır.

Gözden kaçırılmaması gereken önemli bir nokta da tragedyanın, Yunanca konuşulan dünyada kullanılan pek çok diyalekti içinde barındıran bir tür olmasıdır. Pek çok oyun farklı yerlerden gelen kişiler arasındaki konuşmaları içermektedir. Herkesin Pers olduğu Persler ve herkesin Thebai’li olduğu *Antigone* tragedyaları hariç her oyun, tiyatroda Atinalı olmayan etnik (yabancı) bir grubun söylemini ve ötekiliğini içerir. “Atinalı olmayan”ın sınırları içerisinde barbarların dünyası hukuksuzluğu, korkaklığı, despotizmi, ikna etmeye çalışmaksızın emretmeyi, kendine kapalılığı ifade ederken,³⁸⁷ örtük bir biçimde sahneye getirilen ve yüceltilen Atina polisi, konuşma özgürlüğünü, yasalar önünde eşitliği, cesareti ve açıklığı simgeler. Sahnede kimlik daima iki kutuplu olarak ele alınırken (erkek/kadın; yaşlı/genç; Yunan/barbar, vb.), bir kavramın ya da değerın meşruluğunu ancak karşıtı ortaya konulup tartışılmaya açıldığında anlarız.

Burada rol oynayan önemli bir etken de tragedyanın kurgusal

anlatımında, gerçek olanla – düş ürünü olan arasında doğan gerilimin sorgulama ve düşünme için uygun bir alan yaratmasıdır. Mitlerin bugünün ışığında yeniden kurgulanıp idealize edildiği sanatsal dünyada, toplumsal kurum ve ilişkiler gibi, “tarihsel olan” ve “çağdaş olan” arasındaki sınır da çarpıtılmıştır. Hatta tragedya şairi, çoğu zaman bize mümkün olmayanı göstermektedir. Bu da tarihsel gerçeklerle beraber, toplumsal yaşamda meşru ve adil olanın tartışmaya açılıp yeniden sorgulanmasına zemin oluşturmaktadır.

Ne var ki tragedya şairi “içeridenlik” ve “dışarıdanlık”, “biz” ve “onlar”, ya da “dün” ve “bugün” sınırlarını sorgularken öteki ni “öteki” olarak bırakır. Bir başka deyişle, “bizden olan”ın üstün ya da meşru kılınması, basit anlamda karşıt tarafın tümüyle aşağılanıp değersizleştirilmesi değildir; farklı olanın farklılığının ve kendi içindeki haklılığının açıkça ortaya konulmasıdır. Örneğin, Aiskhylos’un eski bir Argos mitini kullanarak Atina’nın yeni politik kurumlarına gönderme yaptığı Orestes tragedyasında gördüğümüz gibi, bir ana katilinin (Orestes’in) mahkemede aklanmasıyla demokratik adeletin yerini bulması, ‘modern’ bir söylem kullanmak gerekirse, farklı bir hukuk sistemine (ana yanlı hukuka) dayanan önceki dünya düzeninin ilkelliğini tümüyle karalayan basit bir ‘ilerleme’ adımı değildir. Polis değerlerinin yüceltilmesinin yanı sıra, Atinalılara, böyle yaşamasalar, bir başka toplumsal düzende nasıl yaşayabileceklerinin ve yeni yasalarla yönetilen ‘şimdiki’ demokratik düzenlerinde artık nelerin mümkün olmadığına kurgusal bir anlatımıdır. Yine de burada, kendisi ile kendisinden farklı olanlar arasındaki sınırları sorgulayan kahraman (Orestes), ‘eşiğin iki tarafı’ arasında gidip gelir; belli bir eylemi meşrulaştırmak isterken, kendi içinde haklı olan iki karşıt tarafla da (Athena ve Erinysler) sürekli diyalog halindedir.

Benzer şekilde Antigone, seyirciye kendi ahlaki davasının doğruluğunu sorgulatırken, kendi iç yasaları farklı olan, oyunda Kron ve İsmene aracılığı ile temsil edilen iki ayrı düzenle diyalog halindedir. *Skene* ve *theatron* arasındaki iletişim açısından bakacak olursak, böylesi bir diyaloga, hatta bir tür iç hesaplaşmaya dâhil edilen izleyiciden beklenen, polisteki kurumları doğrudan ve ko-

şulsuz bir şekilde kabul etmeleri değildir kuşkusuz. Daha önce ele aldığımız diğer oyunlarda da görebileceğimiz gibi, tragedya eseri, sahnede yalnızca belli fikirlere (aristokratik – demokratik; yasal – yasa dışı, kadına – erkeğe ait, vb.) oluşum sağlamamakta, ahlaki ve siyasi olanı tartışırken, “zamanın ilerisine ve gerisine giderek, farklı pratik ve teorik olasılıkları birbiriyle karşılaştırmaktadır.”³⁸⁸

Tiyatro sahnesinde yaratılan bu çoksesli diyalog ve sorgulama biçimini, elbette, izlenen oyunların Atina yurttaşlarına olan etik ve siyasal, aynı zamanda da sözel ve düşünsel katkılarından ayrı olarak ele almak olası değildir.

Daha önce değindiğimiz gibi, M.Ö. 5. yüzyılın ikinci yarısına gelindiğinde – önce Sophokles’te, sonra Euripides’te gördüğümüz gibi – tiyatro dili, Atina demokrasisine ve onun kurumlarına damgasını vuran retorik sanatı ile birebir ilişki içindedir.³⁸⁹ Tragedya seyircisi, tez ve karşı tezlerin sahnedeki tartışmasını izleyip, değerlendirebilecek konumdadır. Bir başka şekilde söylemek gerekirse, düşünme biçimi diyalojiktir ve karşıt durum ve argümanların zihinde canlandırılıp tartışılabilmesine dayanır. Tragedyada anlatımın çoğunlukla analogik (benzetmeye dayalı) ve dolaylı oluşu burada kuşkusuz önemli rol oynar. Çok boyutlu düşünebilme ve eyleme geçmeden önce bir durumu her açıdan tartabilme yetisi, belli bir sorumluluk bilincini de beraberinde getirmektedir. Ne var ki tragedya eseri bu bilinci, kişiyi yalnızca karşıtları ile değil, aynı zamanda kendi içindeki aykırı sesler ile yüzleştirerek kazandırmaktadır.

Şairlerin siyasal görüşlerine yer verdiğimiz bölümde gördüğümüz gibi, pek çok tragedyanın politik ve etik arka planı yurttaşlara, birbirinden farklı çatışmalı durumların, olasılıkların ve bilinmezliklerin olduğu bir evrende karar vermenin, sorumluluk almanın³⁹⁰ ve eylemde bulunmanın zorluklarını gösterir. Düşünsel ve dilsel pratiklerin birebir bir ilişki içinde olduğu, hatta dilin kendisinin giderek tartışma konusu haline geldiği tiyatro sahnesinde de kelimelerin kullanımı, karakterler arası iletişimi sağlamaktan çok, onlar arasındaki “tıkanma”, “sürtüşme” ve “anlaşmazlık noktaları”nı göstermeye yarar.³⁹¹ Bu yönüyle tragedyanın en önemli işlevlerinden biri, izleyicilerine kavramların çokanlamlılığını gös-

termek kadar, farklı anlamlandırılan aynı sözcüğün, duruş noktaları ayrı olan karakterler arasında yıkıcı anlaşmazlıklara yol açabileceğini sergilemektir.³⁹²

Bu bağlamda, Eski Yunan tragedyalarında karakterler arası çatışmanın aynı zamanda epistemolojik bir boyutunun olduğunu söyleyebiliriz. Bir sorunun ya da ikilemin tek bir yanıtı olamayacağı gibi, bir kavramın da her zaman için geçerli, belirlenmiş tek bir anlamı yoktur. Bir 'gerçeğe' daima farklı perspektiflerden bakabilmeyi, onun çelişkili yanlarını göz önünde tutabilmeyi gerektiren tragedya eseri, doğası gereği, basit çözümlere, tümleyici açıklamalara, içinde yeni çelişkiler barındırmayacak uzlaşılarla karşıdır. Bir başka deyişle, tragedyanın, tartıştığı sorunların derinliğine eğilirkenki yaklaşımı, salt sorun çözmeye, sadeleştirip, genellemeye odaklı bir akıl anlayışından farklıdır.³⁹³

Bu çok boyutlu düşünme biçiminin, yurttaşla aşıldığı sorumluluk bilinci açısından taşıdığı önem açıktır: Atina'da kişinin politik yaşama katılarak yurttaş (polites) olma sorumluluğunu üzerine alması; yani, siyasal eşitleri ile bir araya gelerek toplumun ortak iyisi üzerine bir arayışa girmesi, Martha Nussbaum'un deyişiyle, "çetin bir durumun farklı yanlarını ele alabilmesini ve onun birbiriyle çatışan bütün unsurlarını göz önünde tutabilme çabasını ve becerisini" gerektirmektedir.³⁹⁴ Ancak, pek çok tragedya kahramanının bize öğrettiği gibi, böyle davranabilmek aynı zamanda, insanın iki yanlılığını göz ardı etmemek ve insanın kendi içindeki aykırı seslere kulak vermek demektir. Çünkü insan, (daha önce Dionysos kültüne dramatik bir biçim kazandıran Orfeusçuluğun temel felsefesinde gördüğümüz gibi), bünyesindeki ikiliklerden dolayı hem iyi, hem kötüdür; hem yapıcı, hem yıkıcıdır; hem güçlü, hem zayıftır; hem aklını kullandığı ölçüde özgürdür, hem de kendi kontrolü dışında olan pek çok güce tabidir. Tragedyanın evreni, zıtlıkların birlikte var olduğu bir evrendir; insanın davranışlarında da korku ve sezgi, akıl ve tutku, erdem ve bilgisizlik, doğru ve yanlış daima iç içedir.

Bu nedenle, Eski Yunan tragedyası, insanoğlunun ikili ve karmaşık dünyasını sorgularken aynı zamanda, her şeyi uyumlu hale getirmenin ve kişinin kendi davranışlarının sorumluluğundan

kaçmasının çoğu zaman engellenemez çekiciliğini koyar ortaya. Birbiriyle çatışan değer ve kimliklerin bulunduğu ve bir eylemin daima, öngörülemeyen bir karşı-eylem doğurduğu bir dünyada böylesi bir hataya düşmek çoğu kez “kaçınılmaz bir olasılık”³⁹⁵; yadsınamaz bir insanlık durumudur. Bu anlamda, ahlaki açıdan tragedyanın en önemli rollerinden birisi de, bize kendi söz ve eylemlerimizin hesaplanamayan yıkıcı ve karanlık sonuçlarını göstermek kadar, bizi kendi sınırlarımızla yüzleştirmek olmuştur: İnsan evrende her şeyin hâkimi olmaya kalkmamalıdır.

Burada altı çizilmesi gereken önemli bir nokta da bu yüzleşmenin daima başkalarının tanıklığı önünde gerçekleşmesidir. Nasıl ki polis demokrasisinde kişinin kendi karar ve eylemini ortaya koyması, ancak başka yurttaşların tanıklığı önünde mümkünse, tiyatrodan da bir insanlık durumunun ortaya konması, olup bitene ‘dışarıdan’ bakabilen bir “izleyenler topluluğu” önünde mümkündür. Tragedya şairlerinin bize incelikle sezdirdikleri gibi, rollerini ustalıkla oynamakta olan aktörlerin seçim ve eylemlerinin sonuçları kendilerine görünür değildir.³⁹⁶ Koro, aktör ve seyirci ilişkisine geri dönersek, koro ve seyirci, farklı derecelerde aktörlerin görmediğini görür. Öyleyse “içeridenlik” ve “dışarıdanlık” sınırı, ‘durduğumuz’ noktaya göre değişmektedir. Oyunu tiyatrodan ‘uzak bir bakış açısı’ ile izleyen seyirci de yaşadığı toplumun içinde kendi rolünü oynamakta olan, kendi karakteri, bilgisi ve koşulları ile sınırlı bir “aktörden” farksızdır.³⁹⁷

Kolektif bir bütün olarak “yurttaşlara” hitap eden ve “yurttaşlar” için olan Eski Yunan tiyatrosu, işte uyandırdığı bu bilinç ile *theatron*’u dolduran seyircilerin, bir parça olsun kendilerine ve içinde yaşadıkları Atina demokrasisine dışarıdan bakmalarını sağlayarak, onları kendi politik topluluklarını ve bu topluluk içerisindeki konumlarını birebir sorgulamaya yöneltmiştir.³⁹⁸ (Anımsayacağımız gibi, *theatron* “görmek için bir yer”; *hoi theatai* de “bakıncılar, izleyenler topluluğu” anlamına gelmektedir).

Burada kısaca yinelemek gerekirse, kişinin hem kendi sınırlarından kurtularak, hem de günlük olayların dışına çıkarak evrensel bir gerçeklik kavrayışına yönelmesinde *katharsis* (arınma) sürecinin önemli bir rolü vardır. Aristoteles’in tragedya kuramını

incelerken gördüğümüz gibi, oyun kahramanının yaşadığı büyük acı karşısında korku ve heyecana kapılan izleyicinin *katharsis* aracılığı ile bu yoğun heyecanı tüketerek, sağlıklı bir düşünme, sonuç çıkarma ve karar verme aşamalarına ulaşması, tragedyanın en temel özelliğidir. Mutlu başlayıp yıkıma doğru gelişen diğer ciddi oyun türlerinden farklı olarak, tragedyada acıma ve korku gibi duyguların seyircide “bir tortu olarak”³⁹⁹ kalmaması, seyircinin oyunun sonunda varılan kararı uzak bir bakış açısı ile algılamasını ve olanların anlamı konusunda doğru bir yargıya varmasını mümkün kılmaktadır.

Öyleyse, izleyicilere bir tür uyarılma ve boşalma fırsatı vererek onların yeniden duygusal bir dengeye kavuşmalarında psikolojik bir rolü olan tragedya, aynı zamanda kuşbakışı ve objektif denebilecek bir kavrayışa olanak vermesi bakımından, bilgilendirici bir işleve sahiptir. Ne var ki, yurttaşların siyasal eğitiminin ayrılmaz bir parçası olan ve daha sonra siyaset felsefesinde yeniden karşımıza çıkacak olan pek çok konuya⁴⁰⁰ zemin oluşturan Eski Yunan tragedyası, yukarıda değinildiği gibi, insan aklının sınırlayıcı ve mutlak anlamda kural koyucu düzenine karşı duran yapısı nedeniyle, siyasal, toplumsal ve ahlaki meseleleri tartışmayı sorun çözmeye odaklı bir akıl anlayışının ötesinde gerçekleştirmiştir.

Bu bağlamda vurgulamak gerekirse, ilginçtir ki Eski Yunan’da, doğrudan demokratik pratiğe dayanıldığı dönemde demokrasinin felsefesi henüz yapılmamıştır. Demokratik bir kurum olarak beslenip gelişen tragedya, kendisini barındıran politik topluluğun özelliklerine sıkı sıkıya bağlıdır. Onu sorgulayıp eleştirirken bile doğrudan kendi içerisinden eleştirmiş, düşündürmeye, hatta belli kavram ve olguları sahnede ayrıştırıp tanımlamaya çalışırken bile yaklaşımı, kuramsal ve tümleyici olmaya varmamıştır. Siyaset felsefesi ise – sistematik ve kuramsal anlamda – demokrasinin yozlaşmasından sonra, bir yerde, var olan demokrasi rejimine karşı olarak gelişmiştir diyebiliriz. Bu karşı duruşu başlatan en büyük düşünür kuşkusuz Platon olmuştur.⁴⁰¹ Onun çökmekte olan Atina polisine politik bir çare aradığı dönemde artık ne demokratik ideallerden ne de tragedyanın bir zamanlar yurttaşları eğitmekte üstlendiği siyasal rolden söz etmek mümkündür.

3- DEMOKRASİNİN SONU ve TRAGEDYANIN ÇÖKÜŞÜ

M.Ö. 5. yüzyıl boyunca Atina demokrasinin vazgeçilmez bir parçası olan tragedya, demokrasi kendisini yadsıyan bir rejime dönüştüğünde sesini duyuramaz olmuştur artık. Bundan böyle Atina demokrasine ve onun temsil ettiği kurumlara karşı olmak, demokrasi rejiminin ürünü olan ve onunla birlikte yozlaşan sanatların reddi demektir aynı zamanda. Bu karşı çıkışı başlatan en önemli kişilerden biri Platon olmuştur.

Platon, ironik olarak, “en iyi tragedya” olarak adlandırdığı *Yasalar* adlı eserinde *theatrokratia* (“seyirci egemenliği”) diye bir sözcük uydurur.⁴⁰² Düşünme yetisinden ve sağduyudan yoksun, gürültücü ve dar görüşlü bir tiyatro seyircisinin egemenliğini ifade eder bu terim. ‘Demokratik’ Atina polisinde de yöneten çoğunluğu artık bu yurttaşlar oluşturmaktadırlar. Demokrasinin yozlaştığı dönemde yurttaşların desteğini alarak iktidara geçenler artık Kleisthenes ya da Perikles gibi liderler değil, daha çok tüccar (demiurgoi) sınıfından gelen politikacılarıdır.⁴⁰³ Aristoteles’in söylediği gibi, “Kleophon’dan sonra hiçbir şeyden ürkmeyen, günlük yararlardan başka bir şey düşünmeyip ilerisini görmeksizin çoğunluğa kendilerini beğendirmek için ellerinden geleni yapmakta en önde giden kimseler, halk öncülüğünde aralıksız olarak birbirlerini” izlemişlerdir.⁴⁰⁴

Bu dönemde, aslen “halk önderi” anlamına gelen demagog (*demagogos*) sözcüğünün de değişikliğe uğrayarak günümüzdeki anlamını, yani halkın duygularını kamçılararak, gerçekdışı sözler söyleyerek, onu kazanmaya çalışan politikacı anlamını kazandığını görürüz. Genellikle varlıklı ve iyi eğitim görmüş olan demagoglar, halka önderlik etmek bir yana, göze hoş görünmeye çalışıp çoğunluğun görüşlerini izlemeyi yeğleyen kişilerdir. Ekklesia ise giderek, daha çok halkın duyguları ve tutkuları doğrultusunda karar alınan, eski siyasal erdemini yitirmeye yüz tutmuş, yoz bir ortama dönüşmüştür.⁴⁰⁵

M.Ö. 4. yüzyılın başından itibaren, ekklesia gibi mahkemeler de Atinalıların giderek devletleri için “yıkıcı bir silah” gibi görme-

ye başladıkları retorik ile yönetilmektedirler.⁴⁰⁶ Siyasal yozlaşma, ikinci kuşak sofistlerin de etkisiyle, tartışma (diyalektik) ve güzel söz söyleme (retorik) sanatını, bir tür çekişme ve kavga tekniği (*eristik*) ‘sanatına’ dönüştürmüştür. Öyle ki “retorik” ile “demagoji” (*demagogia*) neredeyse birbirine özdeş sözcükler haline gelmişlerdir. Artık söze hâkim olan, dinleyenlerin korku ve tutkularını, onları yönetmek için kullanmaktadır. Laf cambazlığı becerisine sahip tek bir konuşmacının egemenliği elinde tutmasıdır bu. Hatta giderek hitabet sanatında “uzmanlaşan”⁴⁰⁷ konuşmacının, karşı tarafın görüşlerini değerlendirip dile getirmeyi bıraktığını ve ele aldığı bir durumu yalnız kendi perspektifinden aktardığını görürüz. Bir zamanlar Atina demokrasisine damgasını vuran karşılıklı söz ve eylemin birlikteliği kaybolmuştur artık.

Yalnızca tek bir kişinin bir durumu ele alması, o kişinin karşıt görüşleri yok saymasının yanı sıra, ele aldığı durumu kendi isteğince kurgulaması ve başkalarına bu şekilde aktarmasıdır aynı zamanda. Bir durumun yalnızca tek bir anlatıcının zihninde ve yalnız onun kelimeleriyle canlandığı anlarda diyaloga dayalı bir teatrallikten söz edemeyeceğimiz gibi, çok yönlü ve eş-zamanlı bir olay ve anlam akışından da (tıpkı bir tragedya sahnesinde olduğu gibi) söz edemeyiz.

3.1- Platon Neye Karşı? (M.Ö. 427 Atina – M.Ö. 347 Atina)⁴⁰⁸

İlk bölümde gördüğümüz gibi, Aristoteles genel anlamda sanatı, doğayı yetkinleştiren, onun eksikliklerini gideren yaratıcı bir güç olarak görmüş ve şiiri belli bir estetik form içerisinde evrensel bir konuma yükseltebilmek için toplumsal ve siyasal bağlamından olabildiğince soyutlamıştı. Bu belki de yozlaşmış bir siyasal düzenin ve bu düzen içinde anlamını, hatta var olma koşullarını gittikçe yitiren tragedyanın eksikliklerini kapatmak için gerekliydi. Tragedyaya kazandırdığı yeni anlayışla hocası Platon’a karşı gelmeyi başaran Aristoteles, bu açıdan belli bir üstünlük sağlamış olacak ki, bugün tiyatro okullarında tragedyanın ne olduğu konusunda başvuru olan ilk kitap *Poetika* oluyor, *Devlet* değil.

Poetika’nın asıl içeriğini oluşturan tragedya, *Devlet*’de ağırlıklı olarak birkaç bölümde kendisinden söz edilen, estetik varlığı tar-

tıslı maktansa, doğrudan içinde bulunulan sosyo-politik koşullara göre ahlaki değeri belirlenen ve sonunda sanıya (*doxa*) dayanmakla yargılanan, taklitçi (aldatıcı) bir sanat ürününe dönüşmüştü.

Platon'un tragedyayı devletten dışlayabilmesi için öncelikle sanatçı ile filozofu birbirinden mutlak olarak ayırması gerekiyordu. Gerçeğin bilgisine (episteme) ve onunla birlikte gerçek Güzel'e varabilme yetisine sahip olan filozof, Güzel ideasının kopyaları olan tek tek güzel şeylerle yetinemezdi. Oysa "tiyatro, koro meraklıları, güzel şeylere, güzel renklere, güzel biçimlere, kısaca güzelliğin belirlediği her şeye" hayrandılar, ama Güzelin kendini görmeye ve sevmeye varamazdı düşünceleri. Onlara "bilgi dostları değil, sanı (*doxa*) dostları" denmeliydi.⁴⁰⁹

Sanatçı ve sanat yapıtlarını beğenenler, yöneldikleri aldatıcı güzelliklerin ötesinde bir öz güzelliğin var olduğunu bilselerdi, birer benzetmeci olmaktan vazgeçerlerdi. Öyleyse yalnız şiir değil, müzik ve resim gibi, bu dünyadaki varlıkların taklidine dayanarak onlardan yeni bir biçim üreten bütün sanatlar bilgiden uzak görüyorlardı. Yeryüzündeki varlıklar, öncesiz ve sonrasız bir evrende bulunan ideaların yansımaları olduğuna göre, bu varlıkları taklit eden sanatçı tam üç kez gerçeklerden uzaklaşmış sayılıyor ve kopyaların kopyaları ile uğraşmakla yeriliyordu.⁴¹⁰

Sanatın *Devlet'* de bir *mimesis* etkinliği, *mimesis*'in de sanı (*doxa*) olarak ele alınması, Platon'da sanatı doğrudan doğruya bir bilgi meselesi haline getirmişti. Bir kimse sanatla yakınlığı ölçüde, gerçek bilgiden ve ancak bu düzeyde kavranabilecek olan Güzel ideasından uzaklaşmış oluyordu. Oysa bilgi dostu olan filozof, Güzel'i de sevecekti.⁴¹¹ Sanatçı ve filozof arasında yaratılan ayırım, *doxa* – *episteme* karşıtlığı ile beraber bir tür akıl-duygu ikiliğine dönüşüyordu. Bilgiye, dolayısıyla da akla dayanmayan sanat, duygu ve heyecanlarımıza, yani aklın denetiminden uzak, hareketli ve taşkın yanımıza sesleniyordu. Bu bağlamda özellikle tragedyanın, ruh ve akıl sağlığı üzerinde olumsuz bir etkisi vardı. Onun çelişik duyguları bir arada bulunduran bir sanat dalı olması, yani hem zevk vermesi, hem de acı uyandırması psikolojik bir gerilim yaratırken, kişinin durmadan yeni zevkler peşinde koşan doyumsuz biri olmasına yol açıyordu.⁴¹²

Oysa *Ion* diyalogunda, “sanat” ile “bilgi”yi birbirinden ayırmakla yetinen Platon, genel olarak şiirden kutsal bir ürün olarak söz etmiş, sanatın taklide dayalı özelliğine ise değinmemiştir:

“... şair hafif, kanatlı, kutsal bir şeydir ve esinlenmeden, kendinden geçmeden, akli başından gitmeden yaratamaz... Tanrı, peygamberleri ve esinlenmiş kâhinleri yaptığı gibi şairleri de akıllarını başlarından alarak, sözcüleri haline getiriyorsa, onları dinleyen bizler, bu kadar güzel şeyleri söyleyenlerin akılları başlarında olmadığına göre, onlar değil, tanrı olduğunu, onların ağzından tanrının konuştuğunu anlayalım diyedir bu.”⁴¹³

Şairin tanrı vergisi yeteneği, bir yandan şiiri yüceltiyor, bir yandan da şairi, söylediğini bilmeyen bilinçsiz bir kişi haline getiriyordu. Bu düşünceden hareketle şiir ile yaratıcısını birbirinden ayıran Platon, Sokrates’in Savunması’nda da şairin filozof ile bir tutulamayacağını söyleyecekti:

“Yargıçlar inanır mısınız? Doğru söylemeye utanıyorum, ama söylemeliyim. O şairlerin yapıtları hakkında söyledikleri, orada bulunan hemen hemen herkesin diyebileceğinden daha iyi değildir. O zaman anladım ki, şairler yapıtlarını bilgiyle değil, bir çeşit içgüdüyle, tanrıdan gelme bir ilhamla yazıyorlar, tıpkı bir sürü güzel şeyler söyleyip dediklerinden bir şey anlamayan tanrı-sözcüleri biliciler gibi. Şairler için de öyle olduğunu gördüm. Üstelik onlar, kendilerinde şairlik var diye bilmedikleri şeylerde de insanların en bilgini olduklarını sanıyorlar. Yanlarından ayrılırken devlet adamlarına nasıl bir üstünlüğüm varsa, onlardan da böylece üstün olduğumu anlamıştım.”⁴¹⁴

Bilgi burada da belirleyici bir faktördü, ancak şiir hâlâ *mimesis* kavramı ile tanımlanmıyordu. Platon, *Devlet*’ten önce yazdığı diyaloglarda sanatı, mimetik (taklide dayalı) bir etkinlik olmaksızın, bir tür yaratma (*poiesis*) dürtüsüyle açıklamış ve esinlenme ile sanatsal yaratıcılık arasında olumlu bir bağ kurmuştu.

Phaidros ve *Symposion* diyaloglarında esinlenme, hem şiir yaratmak, hem de aşk (*Eros*) yoluyla gerçek bilgi düzeyinde bulunan Güzel’e erişmek için gerekli görülmüştü. Platon, Eros yoluyla episteme’ye ulaşmayı, gerçek Güzel’e varana dek bu dünyanın

güzelliklerinden başlayan ve sürekli aklın kullanımıyla aşama aşama gerçekleşen bir süreç olarak ele alıyordu.⁴¹⁵ Bu bağlamda sanatın ereği, güzelliğin kendisine varmaktır. Böyle bir ereğin ardında da, ruhun bir zamanlar ait olduğu evrene dönme isteğini yansıtan bir ölümsüzlük özlemi yatmaktaydı.

Bu bağlamda sanatçıya bir yaratıcı olarak bakan Platon, *Symposion*'da *poiesis*'i şöyle tanımlıyordu:

“Poiesis (yaratma) dediğimiz şey çok geniştir biliyorsun, var olmayan her şeyi var etmenin her türüsüne poiesis deriz; böylece her sanatın yaptığı bir poiesis'tir, her yaratan da poietes'tir.”⁴¹⁶

Bu açıdan bakıldığında sanat, üstün nitelikler taşıyan ve toplum için yararlı görülen bir etkinliğe dönüşmüştü:

“İşte bütün yaratıcı şairler ve sanatlarına yenilik getiren işçiler, bu canı bereketli insanlardır... Bu insanlardan biri ta genç yaşındaki beri içinde bu değerlerin tohumunu bir Tanrı gibi taşıyorsa, olgunluk çağında canı doğurmak, yaratmak arzusuyla yanar. İşte asıl o zaman bence sağa sola başvurup hangi güzellik içinde başvuracağını araştırır. Çirkinlik içinde doğuramaz hiçbir zaman. Bu arzu ile yüklü oldukça çirkin bedenlerden çok güzel bedenlere yönelir. Onlar arasında güzel, cömert, soylu bir cana rastladı mı bu iki güzelliğe birden vurulur, böyle bir varlık karşısında dili çözülüp, ona erdemi, iyi insanın nasıl olacağını, neler yapacağını anlatır, kısacası onu geliştirmeye çalışır... Kim olsa böyle varlıklar yaratmayı, çocuk yetiştirmekten üstün görür, bir baksa yeter Homeros'a, bütün büyük şairlere. Onların bıraktığı ölmez çocukları, babalarına şan kazandıran bu türlü çocukları kim kıskanmaz?”⁴¹⁷

Symposion'da Homeros övülen bir şairdi, ancak *Devlet*'te tüm şairleri taklitçilikle suçlayan Platon, en ağır eleştirileri Homeros'a yönlendiriyordu. Şiirsel esinlenmenin kutsal ve gizemli çekiciliği şimdi bir yana bırakılmıştı. *Phaidon* ve *Devlet* diyaloglarında düşünür, idealenin artık yalnız akıl yoluyla kavranılabileceğini savunuyordu. Öyleyse ne olmuştu da önceleri başlı başına poiesis olarak görülen sanat, aldatıcı anlamda taklide (*mimesis*), daha doğrusu taklidin taklidine dönüşmüştü?

Başlangıçta *mimesis* kavramını *poiesis*'ten ayrı olarak kullanan Platon, taklidin yalnızca teknik anlamına işaret etmektedir:

“Benzerlik elde etmek için ressam, bazan yalnız lal rengi, bazan başka bir renk kullanır; bazı defa da, mesela et rengi yahut bu cins başka bir renk hazırladıkları zaman birçok renkleri karıştırırlar... Bunun gibi biz de harfleri nesnelere uyduracak, gereğine göre, bazen bir nesne için bir tek, bazen de bu arada birkaç ses, yani heceler kullanacağız; sonra da heceleri bir araya getirerek adları (onomata) kuracağız.”⁴¹⁸

Bir şeyin resmi, o şeyin bir taklidi ise, aynı şekilde bir şeyin ismi de o şeyin özünün taklididir: “Demek oluyor ki ad, nesnenin sesle yapılan taklidinden başka bir şey değildir. Bir kimse, sesle taklit edişinde nesneyi taklit ediyor ve adını söylüyor.”⁴¹⁹ Paragraftan anlaşıldığı üzere resim, müzik gibi, adlar da birer taklit olarak görülmektedirler; ancak burada teknik bir deyim olarak kullanılan taklidin olumsuz bir anlamı yoktur. Daha doğrusu *mimesis*'e sanı olma (aldatma) özelliği, temel bir özellik olarak verilmemiştir.

Devletin üçüncü kitabında da Platon, şiirin iki türlü anlatma yolu olduğunu söylerken *mimesis*'i bir anlatma yolu (ya da bir tür edebiyat formu) olarak ele almaktadır:

“Demek, şiirin iki türlü anlatma yolu varmış: Biri dediğim gibi tragedya ve komedyadaki taklit yolu; öteki, şairin olan biteni anlatması. Bu çeşitli dithriambos'larda görülür sanırım. Her iki çeşidin de bir araya geldiği olur, destanlarda ve başka şiirlerde olduğu gibi.”⁴²⁰

Platon şiirde anlatma ile taklidin farkı şöyle açıklamaktadır:

“Şair bize başkalarının söylediği sözlerin nerede, nasıl söylendiğini anlattığı zaman, yaptığı iş bir anlatmadır sadece... Peki, bir insan sesini, davranışını bir başkasına uydurmaya çalıştı mı ne yapmış olur? Benzetmek istediği kimseyi taklit etmiş olmaz mı? Demek ki Homeros da, bütün şairler de anlatmalarında taklide başvururlar... Ama şair kendini hiç gizlemezse, anlattıklarına taklit karışmaz. Gene nasıl olur kavrayamadım dememen için anlatayım: Homeros, Khryses'in, kızı için kurtulmalık getirdiğini söyledikten sonra, kendisi Khryses olmuş gibi değil de, Homeros

olarak konuşsaydı, işe taklit karışmaz, bu anlatma olurdu.”⁴²¹

Mimesis’i önce teknik bir terim olarak kullanan Platon, giderek kavramın özünde taşıdığı aldatmacılık anlamını geliştirecek ve *mimesis*’e ahlaki bir boyut kazandıracaktır.⁴²² Bunu belirleyen ilk unsur, taklidin, kötü ya da zararlı bir varlığa yöneldiğinde insan tabiatını bozmasıdır. Bu nedenle Platon, devletin bekçilerinden başka bütün işlerden sıyrılarak, kendilerini sadece devlet işlerine vermelerini isteyecektir. Onlar başka hiçbir işin, taklidini bile yapmayacaklardır; yaparlarsa bu taklit, “kendi işlerinin gerektirdiği ve çocukluktan beri özenecekleri yiğitlik, bilgelik, dini bütünlük gibi erdemlerin taklidi” olmalıdır. Çünkü insan taklit ede ede sonunda taklit ettiği şeye alışır ve bu alışkanlık kişinin sahip olduğu özellikleri (fiziksel görünüm, konuşma, düşünceler, vb.) bütünüyle değiştirebilir.⁴²³

Devlet’te *mimesis*’in bir anlatım tekniği olmanın dışında, ahlaki bir kategori olarak belirlenmesi, sanatın salt estetik ve felsefi bir kavram olmanın ötesinde, sosyo-politik bir bağlama taşınmasında önemli bir rol oynamıştır. Bu açıdan bakılırsa, *mimesis* tragedyanın belli bir toplumsal düzen içerisindeki konumunun ne olduğunu belirleyecek anahtar bir kavramdır.

İdeal devleti Atina’daki yozlaşmış sistemin yerine koyan Platon, yarattığı ütopyada, her şeye olduğu gibi, sanata da tamamen farklı bir renk kazandırmak istemiştir. Sanatın hak ettiği yeri bulması için gereklidir bu; ancak öncelikle içinde bulunduğu koşullarda ereğini ve anlamını saptırmış olan “kötü sanatın” tanımlanması ve dışlanması gerekmektedir.

Sanatın kendi başına bir değer taşıması, Platon için bir anlam ifade etmemektedir. O bir tür iyi – kötü ayrımıyla sanata, teorik ve estetik olmaktan öte pratik ve politik bir ölçüt getirmiştir. Bu ölçüt toplumsal düzenin kendisidir. Düzeni tehdit edecek, toplumu yozlaştıracak her şey onun devletinden uzaklaştırılmalıdır. Yoksa Platon, ne ideal yasalara karşıdır, ne de şiir, müzik, dans gibi Güzel ideası ile bütünlük oluşturan sanat türlerine. Mutlak Güzel’e yönelen “gerçek” sanata karşı olmadığını şu sözlerle vurgulamaktadır:

“Gençlerimiz, sağlam bir iklimin insanları gibi, çevrelerindeki her şeyden faydalansınlar, güzel ülkelerde bir meltemin kana-

dından gelen sağlık gibi, sanat eserleri de onların gözlerine, onların kulaklarına mutlu etkiler sağlayan birer kaynak olsun. Gençlerimiz, ta çocukluktan güzelliği sevmeye, güzele benze-meye, onunla bir olmaya, kaynaşmaya özensinler.”⁴²⁴

Platon’a göre gerçek sanat toplumsal sanattır.⁴²⁵ O, toplumsal bağlılığı ve dayanışmayı güçlendirecek sanatçılara ihtiyaç duymaktadır. Devlet yöneticileri toplumun huzurunu korumak adına nasıl “masum” yalanlar söyleyebileceklerse, onlar da insanlar için iyi ve yararlı “masallar” anlatabileceklerdir. Burada koruyuculara düşen görev, bu masalların ne yoldan olacağını bilmek ve şairlerin bu yoldan ayrılmasına göz yummamaktır.

Demek ki, yalnız iyi şiir ve mitoslara izin vardır. Hiçbir şair, Hesiodos ve Homeros’un yaptıkları gibi, tanrıları birbirlerine düşüren savaşlardan veya Aiskhylos’un yaptığı gibi insanların başlarına tanrıların yol açtığı felaketlerden söz etmemelidir.⁴²⁶ Tanrılar, içlerinde kötülük taşıyan insanlar gibi tutkulu ve şehvet düşkünü varlıklar olarak da gösterilmemelidirler. Kahramanlar ve tanrılar, toplumun mutluluğu ve sürekliliği adına daima doğru (üstün) varlıklar olarak anlatılmalıdırlar ki, onları dinleyenler de onlara benzeyebilsin.

Eğer bir şair, aklını kullanmaktan vazgeçip salt duygulara ve bireysel çıkarlara yönelirse yaptığı şey, “benzetmesi daha kolay olan coşkun, taşkın, değişken yanımızı” ortaya koymak olur. İşte böyle bir şair, “en akıllıları yok edip kötülerini başa getiren bir devlet ne hale geliyorsa”, o hale sokar insanı.⁴²⁷ Bu sözlerden anlaşıldığı üzere Platon, sanatın gelişmesi ile toplumun, dolayısıyla siyasetin yozlaşması arasında doğrudan bir bağ kurmaktadır. Kötü sanat ile ortaya koymaya çalıştığı şey, yansımanın yansıması olan ve yalnızca estetik bir amaç güden bireyci sanattır.

Platon’un, *Devlet*’ten sonra yazdığı *Yasalar*’da da aynı yaklaşımı sürdürdüğünü görürüz. Yarattığı ikinci en iyi devlette, idealist tutumunu bir parça yumuşatmış; tarihsel, hatta coğrafi koşulların, saptanacak olan yasalara belli bir etkide bulunacağını kabul ederken, bu yasaların sürekliliğinin güvenceye alınabilmesi bakımından eğitime, daha doğrusu eğitimin ideolojik işlevine ayrıcalıklı bir yer vermiştir. *Yasalar*’da, özellikle küçük yaşlarda başlayan be-

den ve müzik eğitiminin insan ruhunda ve kişiliğinde yaratacağı etkiler üzerinde durulmaktadır:

“Bundan sonra bize düşen, iz süren köpekler gibi, güzel figürü, güzel ezgiyi, güzel şarkıyı ve güzel dansı bulmaktır; eğer bunu gözden kaçırırsak, Yunanlılardaki ya da yabancılardaki doğru eğitim konusunda bundan sonra söyleyeceklerimiz boşuna olacak.”⁴²⁸

Buradaki ölçüt, bütün bu güzelliklerin kişiyi erdemli kılmasıdır. Çünkü ancak ruh ve beden erdemine ilişkin figür ve ezgiler, güzel ve doğru olarak kabul edilebilir.⁴²⁹ Platon’un *Devlet*’te, şaire (sanatçıya) koyduğu sansür burada da geçerlidir:

“Ozan adil, güzel ve iyi konusunda devlet yasalarının belirlediğinden başka hiçbir eser vermeyecektir, eserlerini bu iş için atanmış yargıçlara ve yasa bekçilerine gösterip onların onayını almadan önce, hiçbir özel kişiye göstermesine izin verilmeyecektir.”⁴³⁰

Platon bu noktadan hareketle, şairlerin değerlendirilmesi konusunda da seçkin bir yaklaşımı benimseyecek ve yaşadığı döneme ilişkin ağır eleştirilerde bulunacaktır. Düşünüre göre sıradan kimseler, sanatın gerçek değerini anlamaktan yoksundular. Ancak iyiler ve gereğince eğitim görmüş olanlar, bir sanat eserini değerlendirebilmektedirler. Bu nedenle, müzik ve tiyatro yarışmalarındaki hakemler yalnızca erdem sahibi kimseler arasından seçilmelidirler. Gerçek bir hakem (arkhon), bugün olduğu gibi çoğunluğun alkışı ile heyecanlanıp seyircinin tepkisine göre bir karar vermemelidir. Bu, hakemlerin “çarpık zevkine göre” eserler verilmesine, öte yandan tiyatro zevkinin körelmesine yol açmaktadır. Hakem, “seyircilerin öğrencisi değil, daha çok öğreticisi” olmalıdır, çünkü o, seyircilere uygun ve doğru olmayan hazlar veren kimse- lere karşı çıkmak için orada bulunmaktadır.⁴³¹

Platon’un sanata yönelik seçkin ve eleştirel tutumunu daha iyi anlamak için elbette o dönemin koşullarına eğilmek gerekir: Düşünürün olgunluk döneminde, *Devlet* ve *Yasalar* gibi ütöpik sayılabilecek eserlere yönelmesinde, Aydınlik Çağı’ndan sonra gelen karmaşa döneminin düşünürü olmasının kuşkusuz önemli bir pa-

yı vardır. Sınıf çatışmaları ve parti mücadeleleri ile birlikte, bir yanda *Otuzlar Tiranlığı*'nın deneyimini,⁴³² bir yanda da demokrasinin çöküşünü yaşaması onu, ne bir azınlığın ne de kitlelerin despotluğuna yol açmayacak düzenli bir rejim arayışına sürüklemiştir.⁴³³ Böyle bir arayış en başta, insanlara sınırsız bir özgürlük vermesinden dolayı başıbozuk bir düzen haline gelen ve değil pek çok yurttaşı, Sokrates gibi bir bilgeyi bile ölüme götürebilen demokrasinin ve kurumlarının reddini gerektirmektedir. Sırasıyla tragedya ve komedyada Atina'daki demokrasi rejiminin ürünüdürler ve Atina'daki siyasal ahlakın şekillenmesinde önemli bir rol oynamaktadırlar.

Platon, olgunluk çağı diyaloglarını, tragedyanın altın çağının kapandığı ve toplumsal-siyasal mesajlar içeren Eski Komedyanın yerini, giderek konularını gündelik hayattan alan Yeni Komedyaya bıraktığı bir dönemde yazmıştır. Bu evrede sanat, onun söylediği denli bireyci bir biçim kazanmıştır. Şairin eğitsel işlevi ise neredeyse tamamen sona ermiş; yurttaşlar üzerinde belli bir etkisi olan tiyatro eserleri, hoşça vakit geçirtip kimi çatışmalı durumları sahnede taklit etmekten (*mimeisthai*) öte, polise bir fayda getirmemişlerdir. Bu bağlamda, Homeros'tan⁴³⁴ başlamak üzere âdeta bütün şairler bugün varılan sanat anlayışından sorumlu tutuluyor gibidirler. Demokratik Atina polisinin yerilmesi için de artık onunla bütünleşmiş şairlerin (en çok da tragedya şairlerinin) geçilecek yeni düzenden dışlanmaları gerekmektedir.

Yine de burada şunu belirtelim ki, bütün şairler içinde *Devlet*'te adından açıkça söz edilmeyen Aristophanes (M.Ö. 450-385), ortaya koyduğu sanat anlayışı gereği Atina toplumunda ayrıcalıklı bir yere sahiptir. Eski Komedyanın yaratıcısı sayılan ve Atina'da komedyaya yeniden belli bir itibar kazandıran bu büyük şair, komedyalarını bütünüyle siyasal-toplumsal yergiye dayandırmış ve seyircileri güldürürken düşünmeye yöneltmiştir. Aristophanes, *Devlet*'ten yirmi beş yıl önce yazılan Kurbağalar adlı komedyasında seyircilerin karşısına, toplumsal çıkarları gözetken bir şair olarak Aiskhylos'u çıkarmış⁴³⁵ ve ona, Platon'un "gerçek" şaire verdiği görevi vermiştir:

İyi bir şair, kötü işleri meydana vurmamalı, insanları kötüye

sürüklememeli, onlara kötü şeyler öğretmemelidir. Çocuklar için eğitici öğretmenler vardır, halbuki büyükleri şairler eğitir. Bunun için bizler her zaman iyi şeylerden bahsetmeliyiz.⁴³⁶

Aristophanes'in komedyaları, eskinin parlak günlerine duyulan özlemi dile getirirken, oportünist politikalara yönelen demagoglara, halkı kandırmakla suçlanan sofistlere, kısacası dönemin yozlaşmış demokrasi anlayışına ağır eleştirilerde bulunur.⁴³⁷ Şairin doğrudan doğruya izleyicilere kendi sesini duyurabilmesine olanak veren *parabasis* bölümü⁴³⁸ bunun için bir olanak sağlamaktadır. Ancak komedyanın bu evresi çok kısa sürmüştür. Tragedyadaki gibi katı kurallara ve değişmez bir yapıya sahip olmayan komedyaya⁴³⁹, M.Ö. 5. yüzyıl sonlarında hızlı bir değişim içerisindedir ve taşıdığı kaba güldürü öğeleriyle giderek, "siyasal ve ekonomik gerçeklerden kaçışın" bir yansımasına dönüşmektedir⁴⁴⁰. Platon'un olgunluk çağı eserlerini yazdığı döneme gelindiğinde, yani Eski Komedyaya yerini siyasal yergi ve taşlamaların bir kenara atıldığı *Yeni Komedyaya* bıraktığında, koro önemini yitirmiş, parabasis bölümü ise kaldırılmıştır. Oyunların odak noktası artık Kleon gibi siyasetçiler, ya da Sokrates gibi filozoflar değil, tamamen günlük hayattan seçilmiş kimselerdir. Komedyaya şairleri, siyasal ve toplumsal gerçeklerden bütünüyle uzaklaşıp halkı düşündürmekten çok eğlendirmeyi amaç edinmişlerdir. Platon, aşağılayıcı bulduğu bu durum üzerine şunları söyler:

"Bir tiyatroda yahut 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 yanını meydana koymuş, onu desteklemiş ve farkına varmadan bir soytarı haline gelmiş oluyorsun."⁴⁴¹

Bu dönemde komedyaya, yalnız Atina'da değil, Yunanistan'ın diğer polislerinde de ününü arttırırken tragedyaya, gerçek anlamda taklide dayalı bir sanata dönüşmüştür. Artık başarılı tragedyaya yazarları çıkmamakta, Dionysos Festivali'nde eski şairlerin eserleri yeniden sahnelenmektedir,⁴⁴² ancak üretilen yeni bir şey yoktur. Bir anlamda tragedyaya kendini tekrarlayan bir sanata dönüşmüş-

tür. Belki Karnikus ve Astydamas gibi adlarını duyurabilmiş birkaç tragedya şairi vardır, ancak bunların da eserleri Aiskhylos ve Euripides gibi şairlerden yapılan alıntılarla doludur.⁴⁴³

Bu nedenle *Devlet*'te ve daha sonra *Yasalar*'da ilk adım, bu dönemin sanatçılarını ve sanat anlayışını eleştirip kötülemek olmuştur. Platon'a göre, bireysel çıkarların ötesinde toplumsal sorumluluğunun bilincinde olan gerçek sanatçı, ürünlerini toplumun iyiliği ve sürekliliği için vermelidir. Oysa Homeros dâhil hiçbir Yunan şairi, var olan siyasal ve toplumsal yozlaşmanın önüne geçememiştir. Bu açıdan bakılacak olursa Platon, sanatçıya beklenenden çok daha fazlasını yüklemektedir:

“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 söyle bize: Hangi devlet, düzeninde yaptığı değişikliği sana borçludur, Lakedemonia'nın, küçük büyük daha nice devletlerin, Lykurgos'a borçlu olduğu gibi? Hangi devlet seni iyi bir kanun adamı sayar ve bir fayda görmüştür senden? İtalya'da ve Sicilya'da Kharmondas vardı, bizde Solon; sen hangi devlette kanunu koydun? Böyle bir devlet gösterebilir misin Homeros?” Glaukon, “Sanmam” diye yanıt verir: “Homeros'un ardından gidenler de gösteremez.”⁴⁴⁴

Platon'un karşı çıkışı, aynı zamanda, Homeros'un eğitim alanındaki egemenliğine duyulan bir tepkiyi ifade etmektedir. Homeros ve onun izinden giden şairler, Atina'daki öğretimin temel kaynağı sayılmanın ötesinde belli bir dokunulmazlık kazanmışlardır. Platon ise tasarladığı politik düzen ile birlikte yeni bir kültürel-eğitsel yapıya geçilmesini savunmaktadır. Ona göre felsefe ile tragedyanın, filozof ile şairin yeniden buluşması ancak böyle mümkün olacaktır.⁴⁴⁵ *Devlet*'te filozofun görevi, felsefe ile uğraşmanın ötesinde, kendisi gibi İyi'ye tutkun yurttaşlar yetiştirmek ve sırası geldiğinde politikaya girip devlet yönetimini ele almaktır.⁴⁴⁶ Platon'un sanatçıya yüklediği ahlaki ve eğitsel sorumluluk

düşünülürse, İyi ve Güzel idealarına eriştiği kabul edilen gerçek sanatçı da âdeta bir filozof kadar üstündür.

Yasalar’da da Platon, taklitçi tragedya şairlerini şu sözlerle devletinden uzaklaştırmaktadır:

“Değerli yabancılar, biz kendimiz elimizden geldiğince en güzel ve en üstün tragedyalar yazan ozanlarız: Nitekim bizim tüm devlet düzenimiz en güzel ve üstün yaşamın taklididir, bunun da aslında en doğru tragedya olduğunu ileri sürüyoruz. Siz de biz de aynı türde eserler veren ozanlarız, bu en güzel oyunda rakibiniz ve hasmınız oluyoruz: İçimizdeki inanca göre, bu oyunu ancak doğru yasa ortaya koyabilir. Böylece, çarşı alanına çadırlarınızı kurup, bizden daha gür sesli oyuncularınızı ortaya çıkararak çocuklara, kadınlara ve bütün bir kitleye seslenmenize, bizimkilerle aynı olmayan tersine çoğunlukla bize ters töreler sergilemenize böyle kolayca izin vereceğimizi sakın düşünmeyin. Yetkililer herkesin önünde sahnelenmeye uygun ve yayınlanabilir eserler yazıp yazmadığınıza karar vermeden bu söylenenleri yapmanıza izin veren her kent ve bu arada biz de, tümünden çıldırmış olmalıyız.”⁴⁴⁷

Tasarladığı toplumla idealindeki şiiri buluşturan Platon’un kendisi de bir şair değil midir? Hans Reichenbach’ın söylediği gibi, “Platon’un felsefesi, şaire dönüşen bir filozofun” felsefesidir⁴⁴⁸. Bir yerde Platon, *Devlet* ve *Yasalar* ile amacını, yönünü ve gerçek izleyicisini yitirmiş bir sanatın yerine geçecek felsefi bir şiir yaratmıştır. Bu, bir zamanlar olduğunun aksine, tiyatronun (tragedya ve komedyanın) yurttaşları eğitmekteki yetersizliğini gidermek için gereklidir.⁴⁴⁹

Burada belki kısaca değinebileceğimiz ilginç bir nokta da Platon’un – yazdığı eserlerin içeriğinden bağımsız olarak – felsefesindeki şiirsellik ile bütünleşen teatrallik ve onun aracılığı ile yaratılan öğretme sanatıdır. Şiirsel dili, renkli anlatımı ve imgelerle düştürme özelliğinin yanı sıra, Platon’un daima farklı kişi ve görüşler arasında süregiden bir diyalogla beslenen felsefesi, teksesliliği ve bir durumu her yönüyle ele almadan varılacak acele ya da kestirme yanıtlara karşıdır. Hatta eğer metnin ‘dışından’ bakarsak, Platon’u, kendi yazdığı ‘oyunda’ pek çok ayrı “rolü oynayan” bir

tiyatro (tragedya) şairine benzetmek mümkündür.⁴⁵¹ O, bize adil olanla–haksız olanın; yetkin akılla–yoz tutkunun; siyasal liderle–zorbanın karşıtlığını âdeta ete kemiğe büründürdüğü ‘aktörler’ (Sokrates, Glaukon, Kephalos, Thrasyмахos, Kleinias, vb.) aracılığı ile gösterirken, tıpkı bir tragedya seyircisinden beklendiği gibi, bizden eleştirel bir tavır takınmamızı, kendi değer ve inançlarımızı içinde bulunduğumuz anın ve gündelik zamanın dışına çıkarak sorgulamamızı bekler. Sokratik diyalogla temellendirdiği diyalektik öğrenme süreci bize ahlaki gelişimimizin ve bilgilenmemizin adım adım giderek tamamlanmakta olduğunu hissettirir.

Yine de Platon’da mutlak bir İyi ve Güzel arayışına yönelik olan öğrenme, artık doğrudan zihinsel bir süreçtir ve bireysel olduğu kadar, duygulardan olabildiğince arınmayı gerektirmektedir.⁴⁵² Bir başka deyişle, eylem aracılığı ile ve eylem içerisinde değil, doğrudan zihinde gerçekleşir. Düşünsel olarak aktif olmamız beklenirken, bir tiyatro oyununu izlerkenki gibi yoğun heyecan ve duygulara, kısacası belli bir duygusallığa kapılmamız istenmez. İnsana ve topluma dair olanı sorgulama yolunda, belirsiz, çelişkili ve tekil olandan, değişmez, evrensel ve tümel olana gitme arzusu tragedyanın çoğulcu, iki anlamlı ve çelişkileri çoğu zaman olduğu gibi bırakan evrenini dağıtacaktır. Felsefi düşünme biçimi bu anlamda teatral (trajik) olana üstün kılınacaktır. ⁴⁵³

Öte yandan, kamusallığın giderek anlam yitirdiği ve yetkin bir diyalog kurmanın ancak bir metin aracılığı ile gerçekleştiği bir boyutta, öğrenme süreci de artık başkaları önünde ve onlarla birlikte değildir. Eğer böyle bir terim kullanılabilirse, Platon’un bıraktığı eserler aracılığı ile kurduğu, belli bir yer ve zamanla bağlı olmayan seçkin “okurlar topluluğu”, hem anonimdir, hem de özel ve ayrıcalıklı bireylerden oluşmaktadır. Güzel ve İyi’yi kendisinde birleştirecek olan felsefi şiiri anlamak artık tüm (sıradan) “yurttaşların” işi olmadığı gibi, belli bir tarihselliği ve coğrafyayı paylaşanlarla da sınırlı değildir.

III. Bölüm'de Alıntı Yapılan ve Yararlanılan Kaynaklar:

- Adratus, R. Francisco. *Festival, Comedy, Tragedy*, Leiden: E.T. Brill, 1975.
- Ağaoğulları, Mehmet Ali. *Eski Yunan'da Siyaset Felsefesi*, Ankara: V Teori, 1989.
- Arendt, Hannah. *The Human Condition*, Chicago: University of Chicago Press, 1958, [1998]
- Aristoteles. *Retorik*, (Çev: Mehmet Doğan), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1993.
- Aristoteles. *Poetika*, (Çev: İsmail Tunalı), İstanbul: Remzi Kitabevi, 1995.
- Aristoteles. *Politika*, (Çev: Mete Tunçay), İstanbul: Remzi Kitabevi, 1975.
- Aristoteles. *Atinalıların Devleti*, (Çev: Yakup Baydur), Ankara: Maarif Matbaası, 1943.
- Blundell, Marry Whitlock. *Helping Friends and Harming Enemies: A Study in Sophocles and Greek Ethics*, Cambridge: Cambridge University Press, 1989.
- Cartledge, Paul. "Deep Plays: Theatre as Process in Greek Civic Life", *Greek Tragedy*, Ed. P.E. Easterling, Cambridge: University Press, 1997, 3-36.
- Cemal, Ahmet. "Tiyatrodaki Siyasal Kimlik", *Toban Sanat*, Sayı 5, 1997.
- Cole, Thomas. *The Origins of Rhetoric in Ancient Greece*, Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1991.
- Çalışlar, Aziz. *Tiyatro Ansiklopedisi*, Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, 1995.
- Çalışlar, Aziz. *Tiyatro Kavramları Sözlüğü*, İstanbul: Mitos-Boyut, Tiyatro/Kültür Dizisi: 2, 1993.
- Çalışlar, Aziz. *Tiyatro Adamları Sözlüğü*, İstanbul: Mitos-Boyut, 1993.
- Davis, Michael. "Politics and Madness", *Greek Tragedy and Political Theory*, Ed. Peter Euben, LA: University of California Press, 1986, 142-160.
- Eden, Kathy. *Poetic and Legal Fiction in the Aristotelian Tradition*, Princeton: Princeton University Press, 1986.
- Euben, J. Peter (ed.). *Greek Tragedy and Political Theory*, LA: University of California Press, 1986.
- Euben, J. Peter. "Political Corruption in Euripides' Orestes", *Greek Tragedy and Political Theory*, LA: University of California Press, 240-241.
- Euben, J. Peter. *The Tragedy of Political Theory*, Princeton: Princeton University Press, 1990.
- Foley, Helene. "Tragedy and Democratic Ideology – The Case of Sophocles' Antigone", *History, Tragedy, Theory*, Ed. Barbara Goff, Austin: University of Texas Press, 1995, 131-151.
- Foley, Helene. "Antigone as Moral Agent", *Tragedy and the Tragic*, Ed. M.S. Silk, Oxford: Clarendon Press, 1996, 49-74.
- Gaarder, Jostein. *Sofî'nin Dünyası*, (Çev: Gülay Kutal), İstanbul: Pan, 1994.
- Garvie, A. F. "The Tragedy of the Oresteia", *Tragedy and the Tragic*, Ed. M.S. Silk, Oxford: Clarendon Press, 1996, 139-148.
- Godolphin, F.R.B. *Great Classical Myths*, New York: The Modern Library, 1964.
- Goldhill, Simon. "The Language of Tragedy: Rhetoric and Communication", *Greek Tragedy*, Ed. P.E. Easterling, Cambridge: Cambridge University Press, 1997, 127-151.
- Green, Richard & Eric Handley. *Images of the Greek Theatre*, Austin: University of Texas Press, 1995.
- Green, J. Richard. *Theatre in Ancient Greek Society*, New York: Routledge, 1994.
- Hall, Edith. "The Sociology of Athenian Tragedy", *Greek Tragedy*, Ed. P.E. Easterling: Cambridge University Press, 1997, s. 93-127.
- Hall, Edith. *Aeschylus' Persians*, Warminster: Aris and Philips, 1996.
- Harrington, John. *Aeschylus*, London: Yale University Press, 1986.
- Herodotos. *Herodotos Tarihi*, (Çev: Müntekim Ökmen), İstanbul: Remzi Kitabevi, 1993.
- Hesiodos. *İşler ve Günler*, (Çev: Suat Baydur), İstanbul: MEB, 1948.
- Hesiodos. *Theogony and Works and Days*, (Tr: M. L. West), Oxford: Oxford University

- Press,1988.
- Homer. *İlyada*, (Çev: A. Cevat Emre), İstanbul: Varlık, 1961.
- Homer. *Odyseia*, (Çev: A. Cevat Emre), İstanbul: Varlık, 1971.
- Honig, Bonnie. "Antigone's Laments, Creon's Grief: Mourning, Membership and the Politics of Exception", *Political Theory*, vol. 37, n: 1, 2009, 5-43.
- Jaeger, Werner. *The Ideals of Greek Culture, Archaic Greece: the Mind of Athens, Volume I*, (Tr: G. Highet), Oxford: Oxford University Press,1965.
- Knox, Bernard. "Euripides: The Poet as Prophet", *Directions in Euripidean Criticism*, Ed. Peter Burian, Durham: Duke University Press, 1985,1-13.
- Lane, J. Warren & M. Ann Lane. "The Politics of Antigone", *Greek Tragedy and Political Theory*, Ed. Peter Euben, LA: California University Press, 1986, 162-182.
- Lefkowitz, R. Mary. *The Lives of Greek Poets*, Baltimore: John Hopkins University Press, 1981.
- Loraux, Nicole. *Tragic Ways of Killing Women*, (Tr: A. Forster), Cambridge: Harvard University Press, 1987.
- Lloyd, Michael. *The Agon in Euripides*, Oxford: Clarendon Press, 1992.
- March, Jennifer. "Euripides the Misogynist?", *Euripides, Women and Sexuality*, Ed. Anton Powell, London: Routledge, 1990, 32-76.
- Meier, Christian. *The Political Art of Greek Tragedy*, (Tr: A. Weber), London: Polity Press, 1993.
- Monoson, Sarah. *Plato's Democratic Entanglements*, Princeton: Princeton University Press, 2000
- Nietzsche, Frederick. *Tragedyanın Doğuşu*, (Çev: İ. Zeki Eyüboğlu), İstanbul: Say, 1996.
- Nussbaum, Martha. *The Fragility of Goodness: Luck and Ethics in Greek Tragedy and Philosophy*, Cambridge: Cambridge University Press, 1986.
- Nutku, Özdemir. *Dünya Tiyatrosu Tarihi (I)*, Ankara: DTCF Yayınları, No: 207, 1971.
- Ober, Josiah. *Mass and Elite in Democratic Athens: Rhetoric, Ideology and The Power of the People*, Princeton: Princeton University Press,1989.
- Ober, Josiah & Strauss Barry. "Drama, Political Rhetoric and Discourse of Athenian Democracy", Nothing to Do With Dionysos – Athenian Drama in Its Social Context, Ed. J. Winkler – I. Zeitlin, Princeton: Princeton University Press, 1989, 237-255.
- Ozansoy, Halit Fahri. *Tragedya ve Yunan Tiyatrosu*, İstanbul: Ahmet Saitoğlu Kitab., 1946
- Platon. (*Symposium*) *Şölen - Lysis*, (Çev: A. Erhat-S. Eyüboğlu), İstanbul: Remzi Kitabevi, 1972.
- Platon. *Devlet*, (Çev: S. Eyüboğlu-M. Ali Cimgöz), İstanbul: Remzi Kitabevi,1980.
- Platon. *Yasalar*, (Çev: C. Şentuna – S. Babür), İstanbul: Kalcı Yayınları, 1994.
- Platon. *İon*, (Çev: İhsan Bozkurt), İstanbul: Milli Eğitim Yayınları, 1989.
- Platon. *Kratylos*, (Çev: Suat Baydur), İstanbul: Maarif Vekâleti, 1944.
- Platon. *Menon*, (Çev: Ahmet Cevizci), Ankara: Gündoğan Yayınları, 1989.
- Platon. *Sokrates'in Savunması*, (Çev: Teoman Aktürel), İstanbul: Remzi Ktb.,1966.
- Platon. *Letters, Complete Works of Plato*, Ed. J. M. Cooper, Indianapolis/Cambridge: Hackett Publishing,1997,1646-1667.
- Reichenbach, Hans. *Bilimsel Felsefenin Doğuşu*, (Çev: Cemal Yıldırım), İstanbul:Remzi Kitabevi,1981.
- Richter, M. A. Gisela. *A Handbook of Greek Art*, Oxford: Phaidon Press, 1987.
- Rosenbloom, David. "Myth, History and Hegemony in Aeschylus", *History, Tragedy, Theory*, Ed. B. Goff, Austin: University of Texas Press,1995, 91-131.
- Schwartz, D. Joel. "Human Action and Political Action in Oedipus Tyrannos", *Greek Tragedy and Political Theory*, Ed.Peter Euben, LA: California University Press,1986,183

- Seaford, Richard. *"The Structural Problems of Marriage in Euripides"*, *Euripides, Women, Sexuality*, Ed. Anton Powell, London: Routledge, 1990, 151-177.
- Seaford, Richard. *"Historicizing Tragic Ambivalence"*, *History, Tragedy, Theory*, Ed. Barbara Goff, Austin: University of Texas, 1995, 202-223.
- Seidensticker, Bernd. *"Women on the Tragic Stage"*, *History, Tragedy, Theory*, Ed. Barbara Goff, Austin: University of Texas Press, 1995, 151-174.
- Segal, Charles. *"Spectator and Listener"*, *The Greeks*, Ed. Jean-Pierre Vernant, (Tr: C. Lambert – T. Lavender), London: University of Chicago Press, 1995, 184-215.
- Segal, Charles. *Interpreting Greek Tragedy, Myth, Poetry, Text*, Ithaca-London: Cornell University Press, 1986.
- Segal, Charles. *"The Bacchae as Metatragedy"*, *Directions in Euripidean Criticism*, Ed. Peter Burian, Durham: Duke University Press, 1985, 156-173.
- Sennett, Richard. *Kamusal İnsanın Çöküşü*, (Çev: S. Durak-A. Yılmaz), İstanbul: Ayrintı Yayınları, 1996.
- Sennett, Richard. *The Fall of Public Man*, New York: W.W. Norton, [1976], 1992.
- Sennett, Richard. *Flesh and Stone: The Body and the City in Western Civilisation*, New York: W.W. Norton, 1994.
- Steiner, George. *Antigones*, Oxford: Oxford University Press, 1984.
- Şener, Sevdâ. *Yaşamın Kırılma Noktasında Dram Sanatı*, Ankara: Dost, 2001/2007.
- Şener, Sevdâ. *Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi*, Eskişehir: Anadolu Üniversitesi, Devlet Konservatuvarı Yayınları, 1991.
- Şener, Sevdâ. *Oyundan Düşünceye*, Ankara: Gündoğan, 1993.
- Taplin, Oliver. *"The Pictorial Record"*, *Greek Tragedy*, Ed. P. E. Easterling, Cambridge: Cambridge University Press, 1997, 69-90.
- Thomson, George. *Eski Yunan Toplumu Üstüne İncelemeler – Tarih Öncesi Ege*, (Çev: Celal Üster), İstanbul: Payel Yayınevi, 2 Cilt, 1983/1985.
- Thomson, George. *Marksız ve Şiir*, (Çev: Cevat Çapan), Ankara: V Yayınları, 1987.
- Thomson, George. *Aiskhylos ve Atina*, (Çev: M. H. Doğan), İstanbul: Payel Yay., 1990.
- Thucydides. *History of the Peloponnesian War*, (Tr: R. Warner), Middlesex: Penguin, 1988.
- Thucydide. *La Guerre du Péloponnèse*, Paris: Editions Gallimard, 1964.
- Thukydides. *"Perikles'in Cenaze Töreni Söylevi"*, *Batı'da Siyasi Düşünceler Tarihi I*, Der. Mete Tunçay, Ankara: A.Ü. SBF Yayınları, 1969, 20-30.
- Tunalı, İsmail. *Grek Estetiği*, İstanbul: Remzi Kitabevi, 1983.
- Van Kip, Maria & Erp Taalman. *"The Unity of Oresteia"*, *Tragedy and the Tragic*, Ed. M.S. Silk, Oxford: Clarendon Press, 1996, 119-139.
- Vernant, Jean-Pierre. *"Tensions and Ambiguities in Greek Tragedy"*, *Interpretations*, Ed. C. Singleton, Baltimore: John Hopkins University Press, 1969.
- Vernant, Jean-Pierre & Pierre Vidal-Naquet. *Mythe et Tragédie en Grèce Ancienne 2 Vol.*, La Découverte, Poche, 1986, 1995.
- Vernant, Jean-Pierre & Pierre Vidal-Naquet. *Myth and Tragedy in Ancient Greece*, (Tr: Janet Lloyd), New York: Zone Books, 1988.
- Waldrock, Alfred John. *Sophocles the Dramatist*, Cambridge: Cambridge University Press, 1951.
- Williamson, Margaret. *"A Woman's Place in Euripides' Medea"*, *Euripides, Women and Sexuality*, Ed. Anton Powell, London: Routledge, 1990, 16-32.
- Wilkins, John. *"The State and the Individual: Euripides' Plays of Voluntary Self-Sacrifice"*, *Euripides, Women and Sexuality*, Ed. Anton Powell, London: Routledge, 1990, 177-195.
- Zimmerman, Bernhard. *Greek Tragedy*, (Tr: T. Marier), London: Johns Hopkins University Press, 1984.

SONUÇ:

Tragedyanın Sonu, Komedyanın Yükselişi

Eski Yunan'da tragedyanın (tragoidia'nın) polis değerlerinin Atina yurttaşlarına benimsetilmesinde önemli bir siyasal rol oynadığı inancı beni böyle bir çalışma yapmaya yöneltti. Sanat, siyaset ve felsefeyi yan yana getirerek, hem bunlar arasındaki örtük ilişkileri ortaya çıkarmayı, hem de tragedyanın gelişimini belli bir tarihsellik çerçevesinde ele alarak Atina'daki *demokratia* rejimine eleştirel bir perspektiften bakmayı hedefledim. Ele aldığım üç bölümde sırasıyla, tragedyanın doğuşunu, belli bir sanat türü haline gelişini, nasıl bir ortam içerisinde sergilendiğini ve ne açıdan Atina yurttaşlarının siyasal eğitimlerinin ayrılmaz bir parçası olduğunu aktarmaya çalıştım.

Yazdıklarımдан hareketle diyebilirim ki, Atina polisinde tragedya ve bir anlamda "siyasal tiyatro", demokrasi ve ona özgü kamusalılık ile birlikte doğmuş; demokrasinin yozlaşması ile de geçerliliğini ve politik önemini yitirmiştir. Önsöz'de de değindiğim gibi, tiyatronun ilk nasıl bir ortamda doğup geliştiğine, tiyatro ile siyaset arasındaki organik bağın zamanla nasıl gizlendiğine ve hangi koşullar çerçevesinde tiyatro izleyicisinin, eleştirellikten uzak, edilgen bir seyredenler topluluğuna dönüştüğüne ayna tutması bakımından Eski Yunan tiyatrosu önemli bir basamak, çarpıcı bir tarihsel örnektir.

Yaklaşık bir yüzyıllık süre boyunca (M.Ö. 5. yy) Eski Yunan tiyatrosunun, ya da daha özel biçimiyle tragedyanın, Atina polisinde sahip olduğu özellikler ve geçirdiği dönüşümler üzerine şunları söyleyebiliriz:

Öğrenme sürecinin, sözlü kültürün gereklerine göre yerine getirildiği Eski Yunan'da tiyatro, yurttaşlara aynı anda ve ortak bir zeminde kolektif olarak seslenebilecek en etkili iletişim aracıdır. "Kamusal" ve "politik-olanın" ayrılmaz bir unsuru olmasının yanı sıra, yurttaşlara kazandırdığı yetiler ölçüsünde onların eğitiminin önemli bir parçasıdır. Eski Yunan insanı tiyatroyu, toplumdaki temel değerlerin topluca sınava çekildiği bir yer olarak görür.

Polisin gerçekleri, tiyatro sahnesinde mitolojik-tarihsel öğelerle birleşir. Bir başka deyişle, mitolojik olan ile tarihsel ve siyasal olanın kaynaşması sonucu tiyatro (tragedya), polisteki yaşantının analogik ve dolaylı bir yoldan, belli simgelerle ifade edilen bir dramtizasyonuna dönüşür. Burada sanat ve siyaset arasında öyle yakın bir kan bağı bulunur ki tragedya şairi, 'eski'nin söylencelerini 'bugünün' ışığı altında kendi süzgecinden geçirip seyircilerine aktarırken, onlara kamusal yaşamda neye yer olup olmadığını sorgulatır ve polisin iç çelişkilerinin ortaya çıkarılmasına yarayan yeni bir çatışma alanı oluşturur. Gördüğümüz gibi, bunu da bir üst-dille değil; agorada, halk meclisinde ya da mahkemelerde herkesçe paylaşılan kamusal bir dil aracılığı ile gerçekleştirir. Öyle ki, bu kamusalığa Atina'nın siyasal-toplumsal yaşamından dışlananların dâhil edilmesiyle (yabancılar, barbarlar, esirler, kadınlar, vs.), Atinalılar tragedyada, uygulamadaki toplumsal pratiklerini âdeta aşan demokratik ve çoksesli bir diyalog ortaya çıkarmışlardır. Eski Yunan tragedyasının hiyerarşik yapısı ile demokratik biçimi arasındaki süregiden bu çelişki, şüphesiz onun en ilginç özelliklerinden biridir ve bir bakıma tarihötesi öneminin de temelini oluşturmaktadır.

İlk dramatik biçimini kazanmasından çok sonra, M.Ö. 5 yüzyılda belli siyasal ve ekonomik gelişmeler sonucu Atina polisinde üstün bir sanat biçimine dönüşen ve demokrasi ile birlikte evrilen tragedyanın gelişim ve ölüm çizgisi, ele aldığımız şairler çerçevesinde şöyle özetlenebilir:

Tragedyanın yükselme dönemi, demokratik devrimin başarılarını kutlayan Atina'nın siyasal anlamda kazandığı zaferi, aynı zamanda ekonomik bir üstünlüğe dönüştürebilmek için emperyalist (yayılmacı) politikalara yön verdiği dönemdir. Bu aşamada Atinalılara, ortak bir kültür bilinci veren ve onları âdeta bir 'ulus' kimliği içerisinde kaynaştıran "tiyatro" aynı zamanda – oyun içi ve oyun dışı kullanımıyla– Atina'nın Ege'deki hegemonyasını pekiştirmeye yarayan bir propaganda aracıdır. İlkbahar aylarında, Yunanistan'ın dört bir yanından gelen konuklarını karşılayan Atinalılar, kendi üstünlüklerini başkalarına sergilemenin keyfini sürmektedirler. Demokrasinin geçirdiği evrelere göre biçim kazanan

tragedya, başlangıçta Atina'nın siyasal, kültürel ve ekonomik üstünlüğünü ifade etmek için ideal bir araçtır. Üstelik bunu kuru bir anlatımla değil, şiirsel bir duyarlılıkla sorgulayarak gerçekleştirir. İnsanların düşüncelerine yönelmenin yanı sıra, onların duygu ve heyecanlarını harekete geçirmesi bakımından psikolojik bir etkiye sahiptir.

Demokrasinin yükselme aşamasında tragedya, demokrasinin çelişkilerinin ve topluluğun ortak iyisi ile birey arasındaki çatışmanın henüz tam olarak ortaya çıkmadığı, nispeten uyumlu bir bütündür. Bu bağlamda ilk büyük tragedya şairi olarak kabul edebileceğimiz Aiskhylos'un, yurttaşlarına toplumsal iyiyi, doğru ve adil olanı göstermek gibi bir misyonu vardır. Daha çok bir geçiş dönemi şairi olan Aiskhylos, tragedyalarında eski soylular düzene büyük ölçüde bağlı kalsa da, demokrasinin dayandığı temel ilkeleri kavramaya çalışarak, bu iki toplumsal düzeni bir tür uzlaştırma çabası içine girmiş, "eski" ile "yeni"nin bir sentezini sunmuştur. Aiskhylos'un üçlemeleri (hanedan tragedyaları), birtakım aşamalardan geçen insanlığın ulaştığı mutlu sonu anlatır. Bu, demokratik devrimin başarılarının olumlanması demektir, fakat Aiskhylos yurttaşlarına, yasaları değiştirmemeleri gerektiğini öğütlerken, dünyaya bakışı ilerici olmaktan çıkmıştır artık. O, zıtların uzlaşması düşüncesinin, içinde yeni zıtların ortaya çıkacağı geçici bir denge yarattığını görmemiştir. Yine de ortaya koyduğu Atinalılık anlayışı ile yurttaşlarına ideolojik bir bilinç aşılamış, şu an sahip olunan mutlu günlerin korunabilmesi için özgürlük ile egemenlik arasında hassas bir denge olduğunu göstermiştir.

Sophokles'te ise ilginin merkezinin, uzlaşmadan çelişkiye döndüğünü görürüz. Tragedya kahramanı (birey), gerçek anlamda bu çelişkiden ortaya çıkmıştır. Aiskhylos'ta olduğunun tersine, olay dizisi iyi kaderden kötüye doğru bir değişim üzerine kurulmuştur. Bu noktada trajik üçlemenin gelişimi durmuş; yeni birim, kendi içinde bir bütün olan tek tragedya olmuştur. Şimdi tragedyayı trajik kılan, insanın hak etmediği halde bir cezaya maruz kalmasıdır. Tragedyanın o uyumlu, hatta kutsal evreni giderek kaybolmaktadır. Oysa Aiskhylos'ta hangi nedenin nasıl bir sonuç doğuracağı gayet açıktır. Sophokles'te ise önceden kestirilemeyen bir

değişim, bir altüst oluş söz konusudur.

Bu değişimin toplumsal nedenleri, Atina demokrasisinin gide-
rek yüzeye çıkan iç çelişkilerinde saklıdır: Demokratik partinin
yürüttüğü yayılmacı politikalar zamanla Atina polisinin temelleri-
ni sarsmaya başlamıştır. Atina'yı sınıf çatışmalarının yoğunlaştığı
bir iç savaşa sürükleyen, ilk başta polise akıtılan zenginliklerin
karşılıksız olarak halkın cebine girmesidir. Ordu ve donanmanın
harcamaları büyük ölçüde soylular ve zenginler tarafından karşı-
lanırken, köle çoğunluğunun sömürüsü ile birlikte yayılmacı poli-
tikanın getirdiği kazançlar, onların değil, halkın cebine girmektedir.
Öte yandan, içerde sürdürülen özgürlük, dışarıda demokrasi-
nin diğer polislerle zorla benimsetilmesine bağlı hale gelmiştir. Bu
durum savaşa sürüklenmekte olan Yunan polislerini tedirgin
ederken, Atina ve yabancı polislerdeki soyluları demokratlara kar-
şı bir araya getirmektedir. Ancak ticaret ve sanayinin hızla geliş-
mesi, toplumsal ve siyasal kurumların temelinde yatan sınıf kar-
şıtlığını giderek, soylularla halktan insanlar arasındaki karşıtlıktan
çok, kölelerle özgür insanlar, *metoikos*'larla yurttaşlar arasındaki
karşıtlığa dönüştürecektir. Ekonomik açıdan bakacak olursak kö-
leci üretim tarzının bir çıkmazıdır bu. M.Ö. 5. yüzyıl sonlarında
köle emeği, sermaye yatırımı yönünden en verimli alanlardan biri
durumuna gelmiştir, fakat ticaretin hızla gelişmesi servetin az sa-
yıda elde birikip yoğunlaşmasına ve çok sayıda özgür yurttaşın
yoksullaşmasına yol açmıştır. Köle emeği sağlama olanağı artıkça
özgür emeğe olan istem azalmakta, sonuç olarak özgür emekçiler
ya iş bulamamakta, ya da kendilerini bir kölenin ekonomik düze-
yine indiren koşullarda çalışmak zorunda kalmaktadırlar. *Metoi-*
kos'ların ise oy kullanma hakları olmadığından dolayı, bu yıkıcı
rekabete karşı hiçbir korunma yolları yoktur. Onlar, "sınırlı köle-
lik" olarak tanımlayabileceğimiz bir duruma düşmektedirler.

Aristokratik gelenekten gelen bir şair için bu karmaşaya karşı
koymanın yolu, anlamını, ya da değerini hiçbir zaman yitirmeye-
cek olan kavramlara tutunmaktır. Paranın her türlü haksızlığı giz-
lediği, her şeyi satın alıp zengini fakir, fakiri zengin ettiği, yalnız
kanunların (*nomoi*) değil, tanrısal adaletin (*thesmoi*) bile çiğnendi-
ği bir devlette, doğru olana ancak ahlak, erdem, iyilik, dostluk

(*philia*) gibi üstün değerler aracılığı ile ulaşılabilir. Bu değerler, her şeyin giderek yozlaştığı bir toplumda birer kurtarıcı gibidirler. İşte Sophokles sahnede bunları ete kemiğe büründürürken, ideal olana yönelmiştir. Onun karakterlerini yaşamlarını yitirirken bile ahlaki açıdan zafer kazanan birer kahraman kılan, bu idealizmdir.

Euripides ise tragedyayı mitolojik bir düş olmaktan çıkarıp, yeni bir dram anlayışı yaratmıştır. O, ne Aiskhylos gibi var olanı mükemmelleştirerek ortaya koyar, ne de Sophokles gibi, var olanı yadsımak ya da düzeltmek adına ideal olana yönelir. Euripides, yurt sevgisi, kahramanlık, tanrısal adalet gibi 'mitoslarla' insanların nasıl ölüme yollandığını görmüş; savunulan idealler ile gerçekte yaşananlar arasındaki uçurumun arttığı bir dönemde, Atina'nın yozlaşan toplum düzenini sahneye taşımıştır. Devlet dininin tapınanlar arasında gittikçe artan çıkar bölünmeleri sonucu çöküşünü, demokrasi adına girilen yayılcı saldırıların Yunan polislerini nasıl birbirine düşürdüğünü izlemiştir. Euripides'in, dürüst, sözünü sakınmaz bireyciliği, eleştirel ve sert bir biçim ortaya çıkarmıştır. Ancak Euripides, insan psikolojisinin karanlık yönlerini bütün derinliği ile ortaya koyarken, daima güçsüz ve zayıf olandan yanadır. Yaşadığı döneme göre oldukça demokratik sayılacak bir tutumla, özgür insanla köle arasındaki ayrımın geçerliliğine meydan okuma yürekliliğini göstermiş; eşitlik fikrini sorgularken, tragedyanın erkek egemenliğine dayalı eşitsiz kalıplarını, kadınların ve kölelerin içinde bulunduğu koşulları açığa çıkarmak için kullanmıştır.

Gerçekçi tutumu şairi, Sophokles'te olduğu gibi ideal olana ulaşmak adına demokrasinin yadsınmasına götürmemiştir. Klasik tragedyanın son şairi Euripides, demokrasinin kendini yıkmaya doğru itildiğini görmüş olan bir demokrattır. O, toplumunun yapısındaki kötülükleri cesaretle sergilemekten çekinmez, fakat kendince gerçek demokrasiyi betimlediği tragedyaalarında, demokrasinin herkese eşit haklar sağlayan yetkin bir rejim olduğunu belirtmekten de geri kalmaz.

Ne var ki demokrasi, kendisini yadsıyan bir rejime dönüştüğünde tragedyanın sesini duyurabilmesi, hatta varlığını sürdürebilmesi olanaksızdır. Şimdi, yurtseverlik, kahramanlık, özgürlük

gibi ögelerle süslenen polis ideolojisinin yerini, sahip olduğu değerleri çoktandır yitirmiş olan trajik insanın uçsuz bucaksız yalnızlığı almıştır. Bu yalnızlık karşı konulmaz bir umutsuzluğu ve boyun eğişi beraberinde getirir. Bu boşluk, tragedyanın yüzyıl boyunca süren tartışmasız üstünlüğünü ortadan kaldıracak yeni bir dram türü ile doldurulacaktır.

M.Ö. 5. yüzyılın sonlarında gelişen yeni bir komedya türü (Eski Komediya olarak adlandırılır), Eski Yunan insanının kendi toplumuna duyduğu yabancılaşmadan doğmuştur. Başlangıçta eşitlik adına kurulan demokrasi, toplumun çeşitli sınıflarının birlikte yönetime katıldığı bir rejim olmaktan çıkınca, demokrasinin dayandığı ilke ve kurumlar geçerliliklerini yitirmeye başlamışlardır. Bireyin içine düştüğü yabancılaşma, bundan böyle oyunun dramatik bir yanılsama içerisinde sunulmasına; bir başka deyişle, izlenilenin bütünüyle geçmiş gibi algılanmasına izin vermeyecektir.

Doğrudan doğruya siyasal-toplumsal yergi üzerine kurulu olan Eski Komediya'da seyirci, seyrettiğinin yalnızca bir "oyun" olduğunun farkındadır. Eskinin yüceltilen değerleri, şimdi gülünecek hale gelmiştir. Bu nedenle seyirci, siyasal olanın sahnedeki eleştirisini alaysamalı bir gülümseme ile izler. Komediya, var olanın yozlaşmışlığını ortaya koyarken, âdeta bir parodiye dönüştürdüğü tragedyayı da seyirciyi düşündürüp, güldürecek bir araç olarak kullanır. Daha önce kısaca gördüğümüz gibi, Aristophanes'in eserleri klasik tragedyalardan yapılan alıntılarla doludur. Geçmişin hayranlıkla izlenen eserleri, şimdi sahte ve yapmacık göründükleri için seyirciyi eğlendirmektedirler. Özellikle tragedyanın süslü ve görkemli dili, Eski Komediya'da başlı başına bir alay konusu olmuştur.

Eski Komediya toplumsal düzenin aksayan yönlerini komik-olan'a dönüştürmüştür. Komik-olan kaynağını, toplumsal yaşamın nesnel çelişmelerinden alırken, insana aykırı olanı, özüne yabancılaşmış olanı ortaya çıkarmış; bu nedenle kişiyi gülünç duruma sokmuştur. Toplumuna yabancılaşmış olan seyirci, artık seyrettiğine de dışarıdan bir gözle bakmaktadır. Demokrasinin dayandığı değerler sisteminin çöktüğü ve eski değerlerin yerine, ye-

nilerinin konulamadığı bu dönemi bir “geçiş” dönemi olarak görmek mümkündür. Bu zaman aralığını kesin çizgilerle belirlemek olası değildir, ancak çok da uzun bir tarihsel dönemi içermediği söylenebilir.

‘Yunan İmparatorluğunun’ Peloponnesos Savaşları sonunda çökmeye başlaması ile Makedonya’nın egemenliği altına girmesi arasında Eski Yunan toplumunda yer alan değişimler, yeni bir komedya anlayışının ortaya çıkmasında belirleyici olmuştur. M.Ö. 4. yüzyılın ikinci yarısına gelindiğinde, komedyanın (Yeni Komedya) özünü paranın egemen güç olduğu yeni toplum düzeninin değer yargıları oluştururken, ilgi odağı siyasal yaşamdan tamamen uzaklaşarak, romantik aşkların, evliliğin ve aile ilişkilerinin konu alındığı ev içi yaşama kaymıştır. Siyasal taşlama ve yerginin yerini ise, ince bir gülmece almış, kamusal dil sahnedeki önemini yitirirken oyun dilinde günlük konuşmalara dönülmüştür. Giderek bir kitle sanatı olma yolunda ilerleyen tiyatro, insanların hoş vakit geçirmek için gittikleri bir yer olmuştur. Eski Yunan tiyatrosu şimdi Atina polisi ile de sınırlı değildir: Şairlerin eserleri Sicilya’da, İtalya’da ve Yunanistan’ın çeşitli yerlerinde sahnelenebilmektedir. Öte yandan Atina’da, büyük kalabalıkları barındıracak tiyatrolar yapılmaya başlanmıştır.

Tiyatronun kitlesel bir sanata dönüştüğünün bir başka göstergesi de, maske, kostüm ve aksesuarlarda standardizasyona gidilmesidir. Bütün oyunlarda kullanılmak üzere yaratılan “yaşlı kadın”, “genç adam”, vs. tipleri vardır. Bu aynılaşıma, daha çok Sophokles’i incelerken gördüğümüz, Perikles dönemi sanat anlayışından bütünüyle uzaklaşıldığının bir kanıtıdır. Tiyatronun sınırlarını genişletmesi, seyirci hacmini büyütürken, aktör sayısının da artmasına yol açmıştır. Bütün bunlar “aktör”e belli bir üstünlük kazandırmış; oyunlar giderek, şairlerinden çok seyircileri güldüren oyuncular ile anılmaya başlanmıştır.⁴⁵⁴

Tiyatronun aldığı bu yeni biçim, el sanatlarına da yansımıştır. Daha önce gördüğümüz gibi, el yapması eserini pazarda bir meta olarak satan sanatçı, beğenilen tiyatro oyunlarını kendi yaptığı vazolarda resmetmektedir.⁴⁵⁵ Hatırlanacağı üzere, M.Ö. 5. yüzyıl başlarında yapılan vazolarda, tanrı-şair, koro ve aktör üçlüsü, hi-

yerarşik bir biçimde resmedilmiştir; yani tanrı sözcüsü sayılan şair, genellikle tanrının (çoğunlukla Dionysos'un) yanında yer almış, aktör ve koro ise mitolojik görüntülerine uygun bir biçimde onların altında resmedilmişlerdir. Yansıtılan görüntülerin, bir tiyatro oyunundan mı, yoksa bilinen bir mitostan mı alındığını kestirmek güçtür. Oysa şimdiki vazolarda, aktöre başat bir yer tanınmaktadır. Hatta aktör ve koro, ellerinde taşıdıkları maskelerle "oyun dışı" olarak resmedilebilmektedirler.

Yine bu dönemde belli aktörlerle özdeşleşen tiplerin küçük heykelleri (terra cotta figürleri) yapılmaya başlanmıştır. Toprak bir kalıba dökülüp çoğaltılan bu heykelcikler, büyümekte olan bir 'hayran kitlesi'ne hizmet etmektedirler. Çoğu evin başköşesinde birer süs eşyası olarak yerini alan bu objeler, giderek ölü ile birlikte mezara konan mutluluk ve zenginlik sembollerine dönüşeceklerdir.

Eski Yunan sanatından etkilenen Roma İmparatorluğu, Menander (M.Ö. 342 - M.Ö. 291) gibi şairlerin temsilciliğini üstlendiği bir komedya anlayışına sahip çıktığında tiyatro, toplum yapısına uygun olarak, düzeni korumak ve değer yargılarını desteklemekle görevlendirilmiştir. Tiyatro yazarı artık toplumsal değerleri ve sorunlulukları tartışmaz ve eleştirmez; tersine, yaşamın günlük ilişkilerini ele alırken halkı eğlendirmeyi ve ona ahlaka uygun öğütler vermeyi amaçlar. Hristiyanlığın kabulünden sonra ise suçlanıp yasaklanan tiyatro, XI. yüzyılın sonunda yeniden kilisenin kendi içinden doğuncaya kadar karanlıkta kalır.

Tiyatro bundan böyle şiir, resim, dans ve müzik gibi diğer sanat dallarını bünyesinde birleştirmeye, insanlığın geçirdiği, ya da geçirmekte olduğu evrelerin bir yansımasını sunmaya ve insanın sahip olduğu değerlerin sorgulanmasında etkili bir anlatım aracı olmaya devam edecektir. Onun belli dönemlerde sahip olduğu birleştirici aynı zamanda da eleştirel ve politik gücü yitirmesi, tiyatronun perde arkasında yer alan siyasal ve toplumsal yozlaşmanın sonucudur. Tarih, bunun örnekleri ile doludur. Eski Yunan toplumu ise, bu örneklerin en çarpıcı olanıdır.

KAYNAKÇA

- Adratus, R. Francisco. *Festival, Comedy, Tragedy*, Leiden: E.T. Brill, 1975.
- Ağaogulları, Mehmet Ali. *Eski Yunan'da Siyaset Felsefesi*, Ankara: V Teori, 1989.
- Aiskhylos. *Persler*, (Çev: G. Dilmen Kalyoncu), İstanbul: M. E. B. Yayınları, 1968.
- Aiskhylos. *Zincire Vurulmuş Prometheus*, (Çev: Azra Erhat – Sabahattin Eyüboğlu), Ankara: Bilgi Yayınevi, 1968.
- Aiskhylos. *Agamemnon*, (Çev: A. Cevat Emre), İstanbul: MEB Yayınları, 1945.
- Aiskhylos. *The Oresteian Trilogy (Agamemnon-The Choephoroi-The Eumenides)*, (Tr: Philip Vellacott), London: Penguin, 1983.
- Aiskhylos. *Prometheus Bound and Other Plays (The Suppliant – Seven Against Thebes – The Persians)*, (Tr: P. Vellacott), London: Penguin, 1984.
- Arendt, Hannah. *The Human Condition*, Chicago: The University of Chicago Press, [1958], 1998.
- Aristophanes. *Bulutlar*, (Çev: A. Süha Delilbaşı), İstanbul: Maarif Basımevi, 1957.
- Aristophanes. *Kurbağalar*, (Çev: Nevzat Hatko), Ankara: Milli Eğitim Bas., 1946.
- Aristophanes. *Barış*, (Çev: Azra Erhat), Ankara: Milli Eğitim Basımevi, 1966.
- Aristophanes. *Kuşlar*, (Çev: A. Erhat – S. Eyüboğlu), İstanbul: Remzi Kitabevi, 1966.
- Aristophanes. *Lysistrata*, (A. Erhat – S. Eyüboğlu), İstanbul: Remzi Kitabevi, 1966.
- Aristoteles. *Politika*, (Çev: Mete Tunçay), İstanbul: Remzi Kitabevi, 1975.
- Aristoteles. *Poetika*, (Çev: İsmail Tunalı), İstanbul: Remzi Kitabevi, 1983.
- Aristoteles. *Retorik*, (Çev: Mehmet Doğan), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1993.
- Aristoteles. *Atinalıların Devleti*, (Çev: S. Yakup Baydur), Ankara: Maarif Matbaası, 1943.
- Aristoteles. *Metafizik*, (Çev: Ahmet Aslan), İstanbul: Sosyal Yayınları, 1996.
- Aristoteles. *Nikomakhos'a Etik*, (Çev: Saffet Babür), Ankara: Ayraç Yayınları, 1997.
- Aristoteles. *The Complete Works (The Revised Oxford Translation)*, II Volumes, Ed. Jonathan Barnes, Princeton: Princeton University Press, Bollingen Series, LXXI.2, 1984.
- Arnott, D. Peter. *Public and Performance in Greek Theatre*, London: Routledge, 1989.
- Baldry, John. *The Greek Tragic Theatre (Ancient Culture and Society Series)*, New York: W.W. Norton and Company, 1972.
- Beye, Charles Rowan. *Ancient Greek Literature and Society*, Ithaca: Cornell University Press, 1987.
- Bozkurt, Nejat. *Sanat ve Estetik Kuramları*, İstanbul: Ara Yayıncılık, 1992.
- Bryant, M. Joseph. *Moral Codes and Social Structure in Ancient Greece*, Albany: State University of New York, 1996.
- Burian, Peter (ed.). *Directions in Euripidean Criticism*, Durham: Duke University Press, 1985.
- Bushnell, Rebecca (ed.). *A Companion to Tragedy (Part V: Renaissance and Baroque Tragedy; Part VI: Neoclassical and Romantic Tragedy)*, West Sussex: Blackwell Publishing, 2009.
- Calame, Claude. "Vision, Blindness and Mask: Radicalization of the Emotions in Oedipus Rex", *Tragedy and the Tragic*, Ed. M. Silk, Oxford: Clarendon Press, 1996, 17-37
- Calame, Claude. "The Tragic Choral Group: Dramatic Roles and Social Functions", *A Companion to Tragedy*, Ed. Rebecca Bushnell, West Sussex: Blackwell Publishing, 2009, 215-234.
- Cambridge-Pickard, Wallace Arthur (Sir). *The Dramatic Festivals of Athens*, Oxford: Clarendon Press, 1968.

- Canfora, Luciana. *"The Citizen", The Greeks*, Ed. Jean-Pierre Vernant, (Tr: C. Lambert – T. Lavender), London: The University of Chicago Press, 1995,120-151.
- Cartledge, Paul. *The Greeks*, New York: Oxford University Press, 1993.
- Cartledge, Paul . " 'Deep Plays': Theatre as Process in Greek Civic Life", *Greek Tragedy*, Ed. P. E. Easterling, Cambridge: University Press, 1997, 3-36
- Cemal, Ahmet. *"Tiyatroda Siyasal Kimlik", Toban Sanat*, Sayı 5, 1997.
- Cole, Thomas. *The Origins of Rhetoric in Ancient Greece*, Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1991.
- Copleston, Frederick. *Felsefe Tarihi – I* (Yunan ve Roma Felsefesi), (Çev: Aziz Yarıdım), İstanbul: İdea Yayınları, 1986.
- Çalışlar, Aziz. *Tiyatro Kavramları Sözlüğü*, İstanbul: Mitos-Boyut, Tiyatro/KültürDizisi: 2, 1993.
- Çalışlar, Aziz. *Tiyatro Adamları Sözlüğü*, İstanbul: Mitos-Boyut, Tiyatro/Kültür Dizisi: 3, 1993.
- Çalışlar, Aziz. *Tiyatro Ansiklopedisi*, Ankara: TC Kültür Bakanlığı Yayınları,1995.
- Davis, Michael. *"Politics and Madness", Greek Tragedy and Political Theory*, Ed. Peter Euben, LA: University of California Press, 1986, 142-160.
- Demargne, Pierre. *The Birth of Greek Art*, New York: Golden Press, 1964.
- Eden, Kathy. *Poetic and Legal Fiction in the Aristotelian Tradition*, Princeton: Princeton University Press, 1986.
- Engels, Frederick. *Ailenin, Özel Mülkiyetin ve Devletin Kökeni*, (Çev: Kenan Somer), Ankara: Sol Yayınları, 1992.
- Erhat, Azra. *Mitoloji Sözlüğü*, İstanbul: Remzi Kitabevi, 1972.
- Euben, J. Peter (ed.). *Greek Tragedy and Political Theory*, LA: University of California Press,1986.
- Euben, J. Peter (ed.). *"Political Corruption in Euripides' Orestes", Greek Tragedy and Political Theory*, LA: University of California Press, 240-241.
- Euben, J. Peter (ed.). *The Tragedy of Political Theory*, Princeton, NJ: Princeton University Press,1990.
- Euripides. *Elektra*, (Çev: A. Hamdi Tanpınar), Ankara: MEB,1943.
- Euripides. *Hekabe*, (Çev: Hamdi Varoğlu), Ankara: Maarif Matbaası,1943.
- Euripides. *Medeia*, (Çev: A. Hamdi Tanpınar), Ankara: Maarif Matbaası,1943.
- Euripides. *Herakles*, (Çev: Lütfü Ay), Ankara: Maarif Matbaası, 1943.
- Euripides. *Iphigenia Aulis'te*, (Çev: Lamia Kerman), İstanbul: MEB,1945.
- Euripides. *Iphigenia Tauris'te*, (Çev: Suat Sinanoğlu), Ankara: A.Ü. Basımevi,1963.
- Euripides. *Alkestis*, (Çev: A.Hamdi Tanpınar), İstanbul: Milli Eğitim Basımevi, 1964
- Euripides. *Helene*, (Çev: Vahdi Hatay), Ankara: Milli Eğitim Basımevi, 1945.
- Euripides. *Hippolytos*, (Çev: Lamia Kerman), İstanbul: Milli Eğitim Basımevi,1949.
- Euripides. *Bakkhalar*, (Çev: Sabahattin Eyüboğlu), Ankara: Maarif Matbaası, 1944.
- Euripides. *The Bacchae and the Other Plays (Ion –The Women of Troy –Helen)*, (Tr: P. I-lacott), Middlesex: Penguin Books,1984.
- Euripides. *Orestes and the Other Plays (The Children of Herakles – Andromache – The Suppliant Women – The Phoenician Women – Iphigenia in Aulis)*, (Tr: P. Vellacott), Middlesex: Penguin Books,1983.
- Foley, Helene. *"Tragedy and Democratic Ideology – The Case of Sophocles' Antigone", History, Tragedy, Theory*, Ed. Barbara Goff, Austin: University of Texas Press,1995,131-151.
- Foley, Helene.. *"Antigone as Moral Agent", Tragedy and the Tragic*, Ed. M.S. Silk,

Oxford: Clarendon Press, 1996, 49-74.

- Freud, Sigmund. *Totem and Taboo and the Other Works – The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud (Vol. XIII)*, (Tr: J. Strachey), London: The Hogarth Press, 1999.
- Fuat, Memet. *Tiyatro Tarihi*, İstanbul: Varlık Yayınları, 1984.
- Gaarder, Jostein. *Sofi'nin Dünyası*, (Çev: Gülay Kutsal), İstanbul: Pan, 1994.
- Garvie, A. F. "The Tragedy of the Oresteia", *Tragedy and the Tragic*, Ed. M.S. Silk. Oxford: Clarendon Press, 1996, 139-148.
- Godolphin F.R.B. *Great Classical Myths*, New York: The Modern Library, 1964.
- Goldhill, Simon. "The Great Dionysia and Civic Ideology", *Nothing to Do With Dionysos – Athenian Drama in Its Social Context*, Ed. J. Winkler, F. I. Zeitlin, Princeton: Princeton University Press, 1989, 97-130.
- Goldhill, Simon. "Collectivity and Otherness", *Tragedy and the Tragic*, Ed. M.S. Silk, Oxford: Clarendon Press, 1996, 244-257.
- Goldhill, Simon. "The Language of Tragedy: Rhetoric and Communication", *Greek Tragedy*, Ed. P.E. Easterling, Cambridge: University Press, 1997, 127-151.
- Gould John. "Tragedy and the Collective Experience", *Tragedy and the Tragic*, Ed. M.S. Silk, Oxford: Clarendon Press, 1996, 217-244.
- Green, J. Richard. *Theatre in Ancient Greek Society*, New York: Routledge, 1994.
- Green, Richard & Eric Handley. *Images of the Greek Theatre*, Austin: University of Texas Press, 1995.
- Gür, Selçuk. *Antik Dünya'da Günlük Yaşam*, Antalya: Magister, 1991.
- Hall, Edith. *Aeschylus' Persians*, Warminster: Aris and Philips, 1996.
- Hall, Edith. "Is There a Polis in Aristotle's Poetics?", *Tragedy and the Tragic*, Ed. M.S. Silk, Oxford: Clarendon Press, 1996, 295-310.
- Hall, Edith. "The Sociology of Athenian Tragedy", *Greek Tragedy*, Ed. P.E. Easterling, Cambridge: Cambridge University Press, 1997, s. 93-127.
- Halleran, Michael. "Tragedy in Performance", *A Companion to Tragedy*, Ed. Rebecca Bushnell, West Sussex: Blackwell Publishing, 2009, 198-215.
- Harrington, John. *Aeschylus*, London: Yale University Press, 1986.
- Heidegger, Martin. *An Introduction to Metaphysics*, (Tr: S. Fried & R. Polt), New Haven & London: Yale University Press, 2000.
- Heredotos. *Heredotos Tarihi*, (Çev: Müntekim Ökmen), İstanbul: Remzi Kitab., 1973.
- Hesiodos. *İşler ve Günler*, (Çev: Suat Baydur), İstanbul: MEB, 1948.
- Hesiodos. *Theogony and Works and Days*, (Tr: M. L. West), Oxford: Oxford University Press, 1988.
- Homeros. *İlyada*, (Çev: A. Cevat Emre), İstanbul: Varlık, 1961.
- Hesiodos. *Odyseia*, (Çev: A. Cevat Emre), İstanbul: Varlık, 1971.
- Honig, Bonnie. "Antigone's Laments, Creon's Grief: Mourning, Membership and the Politics of Exception", *Political Theory*, vol. 37, n: 1, 2009, 5-43.
- Jaeger, Werner. *The Ideals of Greek Culture, Archaic Greece: the Mind of Athens Volume I*, (Tr: Gilbert Highet), Oxford: Oxford University Press, 1965.
- Jürgen, Habermas. *Kamusal Yaşamın Yapısal Dönüşümü*, (Çev: Tanıl Bora- Mithat Sabcar), İstanbul: İletişim, 1997.
- Kagan, Donald. *Pericles of Athens and the Birth of Democracy*, Toronto: Collier-Macmillan, 1991.
- Kennedy, George. *The Art of Persuasion in Greece*, Princeton, NJ: Princeton University Press, 1963.

- Knox, Bernard. *"Euripides: The Poet as Prophet", Directions in Euripidean Criticism*, Ed. P. Burian, Durham: Duke University Press, 1985, 1-13.
- Konur, Tahsin. *Devlet – Tiyatro İlişkisinde Belli Başlı Sistemler*, Ankara: DT İç Eğitim Dizisi, Cilt I, No: A-9.
- Lane, J. Warren & M. Ann Lane. *"The Politics of Antigone", Greek Tragedy and Political Theory*, Ed. Peter J. Euben, LA: California University Press, 1986, 162-182.
- Lefkowitz, R. Mary. *The Lives of Greek Poets*, Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1981.
- Ley, Graham. *A Short Introduction to the Ancient Greek Theatre*, Chicago: Chicago University Press, 1991.
- Lévi-Strauss, Claude. *Structural Anthropology*, (Tr: C. Jacobson & B. Schoepf), New York: Basic Books, 1963.
- Lloyd, Michael. *The Agon in Euripides*, Oxford: Clarendon Press, 1992.
- Loraux, Nicole. *Tragic Ways of Killing a Woman*, (Tr: A. Forster), London: Harvard University Press, 1987.
- March, Jennifer. *"Euripides the Misogynist?"*, *Euripides, Women and Sexuality*, Ed. Anton Powell, London: Routledge, 1990, 32-76.
- Meier, Christian. *The Political Art of Greek Tragedy*, (Tr: Andrew Weber), London: Polity, 1993.
- Monoson, Sara. *Plato's Democratic Entanglements*, Princeton, NJ: Princeton University Press, 2000.
- Mulrory, David. *Early Greek Lyric Poetry*, Cornford: University of Michigan Press, 1992.
- Nietzsche, Frederick. *Yunanlıların Trajik Çağında Felsefe*, (Çev: Nusret Hızır), İstanbul: Bilim, Felsefe, Sanat yayınları, 1985.
- Nietzsche, Frederick. *Tragedyanın Doğuşu*, (Çev: İ. Zeki Eyüboğlu), İstanbul: Say, 1996.
- Nussbaum, Martha. *The Fragility of Goodness: Luck and Ethics in Greek Tragedy and Philosophy*, Cambridge: Cambridge University Press, 1986.
- Nutku, Özdemir. *Dünya Tiyatrosu Tarihi (2)*, Ankara: DTCF Yayınları, No: 207, 1971.
- Ober, Josiah. *Mass and Elite in Democratic Athens: Rhetoric, Ideology and The Power of the People*, Princeton: Princeton University Press, 1989.
- Ober, Josiah & Barry Strauss. *"Drama, Political Rhetoric and Discourse of Athenian Democracy", Nothing to Do With Dionysos – Athenian Drama in Its Social Context*, Ed. J. Winkler, F. I. Zeitlin, Princeton: University Press, 1989, 237-255.
- Özansoy, Halit Fahri. *Yunan Tiyatrosu ve Tragedya*, İst.: A. Saitoğlu Kitabevi, 1946.
- Parke, Herbert William. *Festivals of Athenians (Aspects of Greek and Roman Life)*, London: Thames & Hudson, 1986.
- Pignarre, Robert. *Tiyatro Tarihi*, (Çev: Pınar Kür), İstanbul: İletişim–Cep Fakültesi Yayınları, 1991.
- Platon. *Phaidon*, (Çev: H. Atademir – S. Yetkin), İstanbul: Maarif Vekâleti, 1943.
- Platon. *Phaidros*, (Çev: Hamdi Akverdi), İstanbul: Maarif Vekâleti, 1943.
- Platon. *Phaedrus*, (Tr: R. Hackforth), Cambridge: University Press, [1952], 1997.
- Platon. *Kratylos*, (Çev: Suat Baydur), İstanbul: Maarif Vekâleti, 1944.
- Platon. *Devlet Adamı*, (Çev: B. Boran – M. Karasan), İstanbul: Maarif Vekâleti, 1944.
- Platon. *Sokrates'in Savunması*, (Çev: Teoman Aktürel), İstanbul: Remzi Ktb., 1966.
- Platon. *(Symposion) Şölen - Lysis*, (Çev: A. Erhat – S. Eyüboğlu), İstanbul: Remzi Ktb., 1972.
- Platon. *Devlet*, (Çev: S. Eyüboğlu – M. Ali Cimgöz), İstanbul: Remzi Kitabevi, 1980.

- Platon. *Yasalar*. (Çev: C. Şentuna – S. Babür), İstanbul: Kabcacı, 1994.
- Platon. *İon*. (Çev: İ. Bozkurt), İstanbul: Milli Eğitim Yayınları, 1989.
- Platon. *Menon*, (Ahmet Cevizci), Ankara: Gündoğan Yayınları, 1989.
- Platon. *Letters, Complete Works of Plato*, Ed. J. M. Cooper, Indianapolis/Cambridge Hackett Publishing, 1997,1646-1667.
- Porter, I. James. “*Nietzsche and Tragedy*”, *A Companion to Tragedy*, Ed. Rebecca Bushnell, West Sussex: Blackwell Publishing, 2009, 68-88.
- Reichenbach, Hans. *Bilimsel Felsefenin Doğuşu*, (Çev: Cemal Yıldırım), İstanbul: Remzi Kitabevi,1981.
- Richter, M. A. Gisela. *A Handbook of Greek Art*, Oxford: Phaidon Press, 1987.
- Rosenbloom, David. “*Myth, History and Hegemony in Aeschylus*”, *History, Tragedy, Theory*, Ed. Barbra Goff, Austin: University of Texas, 1995, 91-131.
- Salkever, G. Stefan. “*Tragedy and the Education of Demos: Aristotle’s Response To Plato*”, *Greek Tragedy and Political Theory*, Ed. Peter J. Euben, LA: California University Press, 1986, 274-303.
- Schlegel, August Wilhelm. *Lectures on Dramatic Art and Literature*, (Tr: J. Black), LLC Kessinger Publishing, [1846; 1861], 2004.
- Schwartz, D. Joel. “*Human Action and Political Action in Oedipus Tyrannos*”, *Greek Tragedy and Political Theory*, Ed. Peter J. Euben, LA: California University Press, 1986, 183-210.
- Seaford, Richard. “*The Structural Problems of Marriage in Euripides*”, *Euripides, Women, Sexuality*, Ed. Anton Powell, London: Routledge, 1990, 151-177.
- Segal, Charles. “*Historicizing Tragic Ambivalence*”, *History, Tragedy, Theory*, Ed. Barbra Goff, Austin: University of Texas, 1995, 202-223.
- Segal, Charles. *Interpreting Greek Tragedy, Myth, Poetry, Text*, Ithaca-London: Cornell University Press, 1986.
- Segal, Charles. “*Catharsis, Audience and Closure in Greek Tragedy*”, *Tragedy and the Tragic*, Ed. M. Silk, Oxford: Clarendon Press, 1996, 149-173.
- Segal, Charles. “*Spectator and Listener*”, *The Greeks*, Ed. Jean-Pierre Vernant, (Tr: C. Lambert – T. Lavender), London: University of Chicago Press, 1995, 184-215.
- Segal, Charles. “*The Bacchae as Metatragedy*”, *Directions in Euripidean Criticism*, Ed. Peter Burian, Durham: Duke University Press, 1985, 156-173.
- Seidensticker, Bernd. “*Women on the Tragic Stage*”, *History, Tragedy, Theory*, Ed. Barbra Goff, Austin: University of Texas Press, 1995, 151-174.
- Sennett, Richard. *The Fall of Public Man*, New York: W.W. Norton, 1976, 1992.
- Sennett, Richard. *Kamusal İnsanın Çöküşü*, (Çev: S. Durak – A. Yılmaz), İstanbul: Ayrintı Yayınları, 1996.
- Sennett, Richard. *Flesh and Stone: The Body and the City in Western Civilisation*, New York: W.W. Norton, 1994.
- Simon, Erika. *Festivals of Attika*, London: University of Wisconsin Press, 1983.
- Sophokles. *Elektra*, (Çev: Azra Erhat), Ankara: Maarif Matbaası, 1941.
- Sophokles. *Aias*, (Çev: Suat Sinanoğlu), Ankara: Milli Eğitim Basımevi, 1963.
- Sophokles. *Antigone*, (Çev: Güngör Dilmen), İstanbul: Mitos-Boyut Tiyatro Oyun Dizisi 71, 1997.
- Sophokles. *Kral Oidipus*, (Çev: Bedrettin Tuncer), İstanbul: Milli Eğitim Bas., 1966.
- Sophokles. *Philoktetes*, (Çev: Nurullah Ataç), Ankara: Maarif Matbaası, 1941.
- Sophokles. *Trakhis Kadınları*, (Çev: Ş. Berin Kurt), Ankara: Maarif Matbaası, 1941.

- Steiner, George. *Antigones*, Oxford: Oxford University Press, 1984.
- Şenel, Alâeddin. *Eski Yunan'da Siyasaî Düşünüş*, Ankara: A.Ü. SBF Yayınları, 1968.
- Şenel, Alâeddin. *Eski Yunan'da Eşitlik ve Eşitsizlik Üstüne*, Ankara: A.Ü. SBF Yayınları, 1970.
- Şenel, Alâeddin. *Siyasal Düşünceler Tarihi*, Ankara: A.Ü. SBF Yayınları, 1982.
- Şener, Sevda. *Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi*, Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Yayınları, 1991.
- Şener, Sevda. *Oyundan Düşünceye*, Ankara: Gündoğan, 1993.
- Şener, Sevda. *Yaşamın Kırılma Noktasında Dram Sanatı*, Ankara: Dost, 2001/2007.
- Taplin, Oliver. *"The Pictorial Record"*, *Greek Tragedy* Greek Tragedy, Ed. P. E. Easterling, Cambridge: Cambridge University Press, 1997, 69-90.
- Thomson, George. *The Prehistoric Aegean: Studies in Ancient Greek Society*, London: Lawrence and Wishart, 1978.
- Thomson, George. *Eski Yunan Toplumu Üstüne İncelemeler – Tarih Öncesi Ege*, (Çev: Celal Üster), İstanbul: Payel Yayınevi, 2 Cilt, 1983/1985.
- Thomson, George. *Marksizm ve Şiir*, (Çev: Cevat Çapan), Ankara: V Yayınları, 1987.
- Thomson, George. *İnsanın Özü*, (Çev: Celal Üster), İstanbul: Payel Yayınları, 1987.
- Thomson, George. *Aiskhylos ve Atina*, (Çev: M. H. Doğan), İstanbul: Payel Yay., 1990
- Thucydide. *La Guerre du Péloponnèse*, Paris: Editions Gallimard, 1964.
- Thukydides. *"Perikles'in Cenaze Töreni Söylevi"*, Batı'da Siyasi Düşünceler Tarihi I, Der. Mete Tunçay, Ankara: A.Ü. SBF Yayınları, 1969, 20-30.
- Thukydides. *History of the Peloponnesian War*, (Tr: Rex Warner), Middlesex: Penguin, 1988.
- Tunalı, İsmail. *Grek Estetiği*, İstanbul: Remzi Kitabevi, 1983.
- Van Kip, Maria & Erp Taalman. *"The Unity of Oresteia"*, *Tragedy and the Tragic*, Ed. M. S. Silk, Oxford: Clarendon Press, 1996, 119-139.
- Vernant, Jean-Pierre. *The Origins of Greek Thought*, Ithaca, New York: Cornell University Press, 1982.
- Vernant, Jean-Pierre. *"Tensions and Ambiguities in Greek Tragedy"*, *Interpretations*, Ed. C. H. Singleton, Baltimore: John Hopkins University Press, 1969.
- Vernant, Jean-Pierre & Pierre Vidal-Naquet. *Mythe et Tragédie en Grèce Ancienne 2 Vol.*, La Découverte, Poche, 1986, 1995.
- Vernant, Jean-Pierre & Pierre Vidal-Naquet. *Myth and Tragedy in Ancient Greece*, (Tr: Janet Llyod), New York: Zone Books, 1988.
- Waldrock, Alfred John. *Sophocles the Dramatist*, Cambridge: University Press, 1951.
- Blundell, Marry Whitlock. *Helping Friends and Harming Enemies: A Study in Sophocles and Greek Ethics*, Cambridge: Cambridge University Press, 1991.
- Wilkins, John. *"The State and the Individual: Euripides' Plays of Voluntary Self-Sacrifice"*, *Euripides, Women and Sexuality*, Ed. Anton Powell, London: Routledge, 1990, 177-195.
- Williamson, Margaret. *"A Woman's Place in Euripides' Medea"*, *Euripides, Women and Sexuality*, Ed. Anton Powell, London: Routledge, 1990, 16-32.
- Winkler, J. John. *"The Ephebe's Song: Tragoidia and Polis"*, *Nothing to Do With Dionysos – Athenian Drama in Its Social Context*, Ed. J. Winkler, F.I. Zeitlin, Princeton: Princeton University Press, 1989, 20-63.
- Wright, Elizabeth. *Post-Modern Brecht*, (Çev: Ayşegül Bahçıvan), Ankara: Dost, 1997
- Zimmerman, Bernhard. *Greek Tragedy – An Introduction*, (Tr: Thomas Marier), London: Johns Hopkins University Press, 1984.

III. BÖLÜM Dipnotları:

199. "Tragedya sahnesinde mitos, idealize edilmiş bir altın çağın geleneksel değerlerini yansıtmaz, polislin çelişkilerinin ortaya çıkartılmasına yarayan yeni bir çatışma alanı oluşturur." (Segal, *"Spectator and Listener"*, s. 211).
200. Vernant'ın vurguladığı gibi, "trajik belirsizlik" (tragic ambiguity), öncelikle tragedyanın kendine özgü dilinde aranmalıdır. (Vernant, *"Tensions and Ambiguities in Greek Tragedy"*, içinde *Interpretations*, s. 107-108; ayrıca bkz. Vernant & Naquet, *Myth and Tragedy in Ancient Greece*, s. 39-43).
201. Yaşlılık döneminde Sicilya'ya ziyaretler yapan şair, Syrakusa tiranı Hieron'un isteği ile Sicilya'da sahnelenmek üzere M.Ö. 472-468 yılları arasında bir oyun yazmıştır. Aiskhylos öldükten sonra tragedyalari, oğlu Euphorion tarafından sahneye konur. Ancak M.Ö. 400'lerden sonra oyunlari ne Yunanlılarca ne de Romalılarca sergilenmiştir. Aiskhylos'un mezar taşında, şairliğine dair bir bilgi ya da işaret bulunmaz; yalnızca kendisinin askeri başarılarından söz edilir. (Harrington, *Aeschylus*, s. 13)
202. Şairin oyunlarının (üçlemelerinin) mutlu bir sonla bitmesi, bazı yazarlari bu tragedyalari "trajik" olma niteliğini sorgulamaya yöneltmiştir. Özellikle de, şairin elimizdeki tek üçlemesi olan *Oresteia*'nın son oyunu Eumenides, kimi yazarlarca tam bir tragedya eseri olarak kabul edilmemiştir. (Bu konudaki tartışmalar için bkz. van Kip & Erp, *"The Unity of Oresteia"* ve Garvie, *"The Tragedy of the Oresteia"*, içinde *Tragedy and the Tragic*, s. 119-139; 139-148).
203. Aiskhylos'un Eleusis Mysteria'larına bağlı olduğu söylenir. Gerçekten de eserlerinde mistiklere, özellikle de Orpheusçulara ait pek çok motif bulmak mümkündür. Hatta şair, bir tragedyasında bu gizleri açığa vurmaktan dolayı suçlanmış ve kendisini güçlükle aklayabilmiştir. Aiskhylos'tan altı yüzyıl sonra yaşamış olan Pausanias, şairin Dionysos ile olan ilişkisi üzerine ilginç bir söylenceden bahseder: Henüz bir delikanlı olan Aiskhylos, bir gün üzüm bağlarında gezinirken üzümlerin arasında uyuya kalır. Şaire uykusunda Dionysos görünür ve ona gün ağırır ağırmaz bir tragedya yazmaya koyulmasını söyler. Tanrıya karşı gelmeye çekinen Aiskhylos, böylelikle ilk denemesini yapar. (Akt: Harrington, *Aeschylus*, s. 17).
204. Agamemnon'da Klytemnestra, kocasını öldürdükten sonra şöyle bağırır: "Bu işi benim yaptığımı mı sanıyorsun; sakın buna inanmayasın. Agamemnon'un karısı olduğuma bile inanma. Şurada yatan ölünün karısı kılığina girmiş, o eski, o Atreus soyuna musallat ecinnidir ki bir pehlivanı tepeleyerek körpe çocuklari öcünü aldı." (Aiskhylos, *Agamemnon*, 1500).
205. Akt: Ağaoğullari, Eski Yunan'da Siyaset Felsefesi, s. 25.
206. Marathon Savaşı'na katıldığına otuz beş yaşında olan Aiskhylos, erkek kardeşini bu savaşta kaybetmiştir. Aiskhylos'un, Salamis Deniz Savaşına katıldığına dair kesin bir bilgi yoktur, ancak bazı yazarlara göre *Persler* tragedyasındaki savaş betimlemeleri, şairin bu savaşta bulunduğunun bir kanıtı sayılmaktadır.
207. Daha önce Phrynikhos, Pers savaşlariyla ilgili iki oyun yazmıştır. Bu oyunlardan ilki (Miletus'un Zaptı), İonyalıların yenilgisini konu aldı diye yasaklanınca (M.Ö. 494) şair, bu kez Yunanlıların Salamis'teki zaferini konu alan – khoregos'luğunu Themistokles'in yaptığı – bir başka oyun (Phoinissai: "Fenikeli Kadınlari") yazmıştır (M.Ö. 476). Bu oyundan elimize kalan parçaların *Persler*'in giriş bölümü ile olan benzerliğine bakılırsa, Aiskhylos eserini yazarken büyük ölçüde Phrynikhos'tan esinlenmiştir. Öte yandan, bu üç tragedya da, doğrudan tarihsel bir olayı konu al-

- maları bakımından bildiğimiz diğer tragedyalardan ayrılır. Phrynikhos'un eserlerinin tamamı elimizde bulunmadığına göre Persler'i Eski Yunan'dan günümüze kalan ilk tarih kitabı gibi yorumlamak mümkündür. Tarihçi Herodotos'un eseri M.Ö. 446'da halka okunmuştur.
208. Aiskhylos, *Persler*, 390-404.
209. Themistokles, M.Ö. 493'te arkhon'luğa seçilmişti ve eupadrid'lerden gelmeyen ilk politik önderdi.
210. Atina'da güçlü bir donanma oluşturmak, "donanmaya personel gücü verecek kent ve limanlardaki en yoksul sınıfa iktidar yolunu açmak demektir." (Thomson, *Aiskhylos ve Atina*, s. 260).
211. Perslere karşı düşmanca tutumunu sürdüren Kimon, Attik-Delos Deniz Birliği'nin genişletilmesinden ve Sparta ile yakınlaşılmasından yanaydı. Themistokles ise Sparta'nın, Birlik'e üye olan bazı polisleri Atina'ya karşı kendi yanına çekmesinden endişe duyuyordu. Bu nedenle, Sparta ile düşmanca ilişkiler yürüten Argos ile yakınlaşmak, Themistokles için özel bir önem taşıyordu. Sparta'da ise, helot'ları ayaklandırarak rejimi yıkmak amacıyla olan Pausinias, Themistokles ile gizli anlaşmalar yürütüyordu.
212. Oyunda bir tek yerde Themistokles'e gönderme yapılır (*Persler*, 355-359). Ancak burada amaç, bir tarihsel gerçekliğe işaret etmek ve Perslerin nasıl bozguna uğratıldıklarını göstermektir. Ayrıca oyunun khoregos'unun Perikles olmasına bakılırsa, Aiskhylos'un doğrudan doğruya Kimon'un politikalarına sahip çıktığını iddia etmek güçtür.
213. Thucydides, *History of the Peloponnesian War*, VII, 21, 3.
214. Bkz. Homeros, *Odysseia*, 12, 377; Hesiodos, *Works and Days*, 665-69.
215. "Yunanlıların ve Barbarların başlarına ne bela geldiyse, hepsinin kaynağı işte bu gemilerdir." (Herodotos, *Herodotos Tarihi*, V, 97, 3).
216. *Persler*, bir üçlemenin ikinci oyunudur. İlk oyunun adı *Phineus*, üçüncü oyunun adı ise *Potnia'lı Glaukos*'dur. Şair, bu üçlemenin ardından sergilenmek üzere bir de *Prometheus Pyrkaeus* adında bir satir-oyun yazmıştır, ancak konu bakımından bu satir-oyunun diğerleri ile bir bağlantısı yoktur.
217. *Persler*, (278-82): "Yaylarımız yaramadı bir işe
kara ordusu da mahvoldu gitti
gemilerin saldırısından yılıp.
Acı yas çılgınlıkları atın Persler için
Tanrılar onları tam bir felakete uğrattı."
218. *Ibid.*, 238-40.
219. *Ibid.*, 744.
220. Aiskhylos burada, tarihi bir gerçekten hareket etmektedir: Pers hükümdarı Kserkes, Hellespont (Çanakkale Boğazı) üzerine dubalardan bir köprü yaptırmış ve bu köprü aracılığıyla Trakya sahiline ulaşıp, oradan Teselya içlerine kadar gelebilmişti. Hellespont'un deniz gücüne dayanılarak tutsak edilmesi oyununda daha çok bir leitmotif gibidir. ("Boyunduruk" sözcüğü ile "deniz gücü" arasında kurulan ilişki için bkz. *ibid.*, 70, 722, 736, 745).
221. Özellikle zamanında Darius'un, Asya ve Avrupa'ya yaptığı seferlerden övgüyle söz edilir. Koro, Darius'a övgüler yağdırırken, onun sınır bölgesi olan Halys (Kızılırmak) nehrini geçmediğini söyler. Meier'e göre Aiskhylos burada, M.Ö. 550 yılın-

da Apollon'un Delphoi tapınağında bildirdiğine inanılan bir kehanete gönderme yapmaktadır. Bu kehanete göre, Halys nehrini geçmeye kalkan kimse, bir krallığın da sonunu getirecektir. Lidya kralı Kroesus, bunu duyduktan sonra Perslere karşı savaş açmış, ancak çöken hükümdarlık kendisinininki olmuştur. Burada Darius'un nehri geçmediğinin söylenmesi, mecazi bir anlamda; Darius'un aç gözlülüğe ya da boş gurura kapılmaması şeklinde yorumlanabilir. (Meier, *The Political Art of Greek Tragedy*, s. 68).

222. Bir kuşağın işlediği bir günahın cezası bir sonraki kuşak tarafından verilir ve bu ceza yeni bir suç ya da günah olgusu ortaya çıkarır. Bunun intikamı ise bir sonraki kuşak tarafından alınır.

223. Koro, Atinalılar için şunları söyler (Persler, 107-112):

"Ama işte bakmayı öğrendiler
engin deniz yollarında
bembeyaz kesilişine suların
deli rüzgârlarla,
güvenip ince halatlara, düzenlere
bunca insanı taşıyan."

(Güngör Dilmen'in işaret ettiği gibi, burada "düzen" sözcüğüyle kastedilen donanmadır. Bkz. *Persler*, s. 8, n. 2).

224. Sparta'nın Boiotia'daki birlikleri Persler tarafından yenilince, Boiotia ve Attika savunmasız kalmıştır. Bunun üzerine güvenlik amacıyla Attika'nın boşaltılmasına karar verilir. Atinalılar gemilere bindirilerek Salamis, Aigina ve Troizen'e gönderilirler. Persler, Attika'ya girdikleri zaman Akropolis'i ve tapınaklarını yerle bir ederler. Spartalıların Salamis'te de Atinalıları yalnız bırakacaklarından endişe eden Themistokles, Yunanlıların düşmandan kaçtığı yolunda uydurma bir haberle, Pers donanmasını Salamis ile anakara arasında sıkıştırmayı başarır. Herodotos'tan öğrendiğimize göre, Themistokles'in Persleri yanıltmak üzere gönderdiği casus, Themistokles'in çocuklarını yetiştiren Sikinnos'tur. (Bkz. *Herodotos Tarihi*, VIII, 75).

225. *Persler*, 345. (Burada *daimon*, "şeytan" anlamında anlaşılmamalıdır. Eski Yunan'da *daimon*'lar insanın alınyazısı ile ilgilenen, onu hayatı boyunca takip eden yarı-tanrılar veya cinlerdir. Sözcük, "şeytan" anlamını daha sonra kazanmıştır).

226. *Hybris* sözcüğü, Türkçeye "kibir" olarak çevriliyor; ancak kibirin yanı sıra, "boş gurur", "günahkârlık", "tanrılara eş koşmak" gibi anlamlar da bu kavramın içindedir.

227. *Agamemnon*, 214-25.

228. Doğu monarkları ve Yunanistan'daki krallar (monarşi ve tiranlık dönemlerinin yöneticileri) kendi çıkarları ve tutkuları doğrultusunda davranarak tanrısal olanı alt etmişlerdi. (Bkz. Plato, *Yasalar*, 691a).

229. *Zincire Vurulmuş Prometheus*, Prometheus Üçlemesinin (M.Ö. 456) ilk oyunudur. *Kurtulmuş Prometheus*, üçlemedeki ikinci; *Ateş Taşıyan Prometheus* ise, üçüncü oyundur.

230. "Hesiodos'un köylüleri baskı altındaydılar ve insanın tanrılara karşı günah işlediği düşüncesinden hareketle, bu dünyadaki acılara göğüs germek gerektiğine inanmaktaydılar." (Thomson, *Aiskhylos ve Atina*, s. 366).

231. Aiskhylos, Prometheus üçlemesinde, daima adalet ve doğruluktan yana olan Themis'i Gaia ile birleştirerek ona, Zeus ile Prometheus'u uzlaştırma görevini ver-

miştir. Gaia, bu yanıyla Prometheus'u kindarlıktan vazgeçirip sırrını Zeus'a açıklamaya ikna edecektir. Homeros'ta hiç adı geçmeyen Gaia, Heseidos'un Theogoni-a'sında dünyayı, yeri ve toprağı simgeler; parthenogenesis ("kendi kendine doğurma") prensibine göre Gök'ü, Dağ'ları ve Deniz'i yaratan tanrıçadır. (Bkz. *Theogonia*, 126). O, aynı zamanda Olympos'taki birinci ve ikinci kuşak devrimlerinin yaratıcısıdır. Uranos'un devrilmesine yardım ettiği gibi, Zeus'un tahtı ele geçirebilmesi için Kronos'un da devrilmesini sağlamıştır.

232. Aiskhylos, *Zincire Vurulmuş Prometheus*, 444-469.

233. *Ibid.*, 145-150.

234. Homeros şiirlerinde ve mistik Eleusis söylencelerinde Erinyesler yalan yere yeminin cezalandırmacıları olarak görülürler. Ancak Yunan mitolojisinde Erinyesler'in görevi, genel olarak, akrabasını öldüreni, yalan yere ant içeni, ana-babasına kötü davrananı, konuklarını hoş tutmayı cezalandırmaktır. Çoğunlukla yılan şeklinde tasvir edilen Erinyesler, başlangıçta dişisoyluydular ve yalnız kadınlar tarafından tapınırlardı. Thomson'a göre bunun nedeni, Ege'ye göç eden Hint-Avrupalı göçmenlerin, ana yanlı soyu kabul ettiklerinde Erinyesler tapımını da almış olmalarıdır. ("Erinyes" sözcüğü de Ege kökenlidir) (Thomson, *Tarihöncesi Ege*, II, s. 67). (Homeros'ta da Erinyeslerin dişil soylu olduklarına dair kanıtlar buluruz. Bkz. *Odyseia*, 11, 279-80 ve *İlyada*, 9, 565-72).

235. Themistokles'in sürgün edilişinden sekiz yıl sonra Sparta'da bir deprem olmuş ve bu fırsattan yararlanan hellot'lar ayaklanmışlardır (M.Ö. 464). Sparta Atina'ya bir çağrıda bulunmuş, bu çağrıya radikal partinin yeni önderi Ephialtes karşı çıkar-ken (Ephialtes, Argos ile yakın ilişkiler kurma düşüncesindeydi); Kimon, Messeni-a'ya bir birlik gönderilmesini sağlamıştır. Ancak Kimon'un adamlarından bazıları-nın ayaklanmaya katılmaları üzerine sefer başarısızlıkla sonuçlanır. Ertesi yıl ise, Kimon sürgüne gönderilir. Sparta'nın yerini artık Argos almıştır.

236. Aeschylus, *The Oresteian Trilogy - Eumenides*, 754-60.

237. Kimi yorumcular, bu yönüyle Athena'yı Atina'daki cinayet davalarına başkanlık etmekle yükümlü olan arkhon basileus'a benzetmektedirler. (Seaford, "*Historicizing Tragic Ambivalence*", içinde *History, Tragedy, Theory*, s. 210).

238. Akli ve ikna gücünü simgeleyen Tanrıça, Atinalılara şöyle seslenmişti (*op. cit.*, 482-499):

"Ama öyle olsun, iş buna kaldığına göre,
yargıçlar atayacağım adam öldürme için,
kalıcı bir mahkeme kuracağım.

Bu arada siz de gidin, kanıtlar getirin, tanıklar çağırın
adaletin yeminli desteklerini; ondan sonra
halkımın içinden en iyilerini seçip, bu davada
gerçek kararı vermeye geleceğim."

239. Thomson, *Aiskhylos ve Atina*, s. 325.

240. *Op.cit.*, 970-973.

241. Oyların eşit olduğunu Aiskhylos, parantez içi bir açıklama ile bildirir. (*Ibid.*, 752).

242. Apollon, Zeus'a başvurduğunu söyleyince Erinyesler, Zeus'tan daha yaşlı olan Moira'lara baş- vurduklarını söylerler (333-40, 171-2). Moira'ların Zeus'tan daha yaşlı oldukları doğrudur. Erkeğin kadına karşı egemenliği ele geçiremediği dönem-lerde, yani Zeus Olympos'un baş tanrısı olmadan önce, Kader Tanrıçaları Moira'la-

rın (üç tanedirler) insan hayatı üzerinde önemli bir otoriteleri vardır ve Zeus, bu tanrıçaların kararlarına karşı çıkma yetkisine sahip değildir. Eumenidler'de Moira'ların bu haklarının ellerinden nasıl alındığı Erinyesler tarafından dile getirilmektedir (bkz. 723-8).

243. *Ibid.*, 658-62.

244. Thomson, *Aiskhylos ve Atina*, s. 321.

245. Kabile toplumunun geleneklerine göre, bir insan öldürüldüğünde onun klan arakadaşları, kurbanın öcünü almak zorundaydılar. Bu zorunluluk, anında ve mutlak olarak yerine getirilirdi. Eğer katilin ait olduğu klan, zararın ödenmesi için uygun bir ödeme yaparsa sorun çözülebilirdi. Aksi takdirde kurbanın klan arkadaşları suçluyu bulup öldürürler ya da bulamazlarsa, onun klanından bir başka üyeyi öldürürlerdi. Bu sonuncu durumda, öteki klan aynı zorunluluğu yüklenmiş olur ve kuşaklar boyu sürecek olan bir kan davası başlardı.

246. *Op.cit.*, 517-25.

247. *Ibid.*, 681-706.

248. Sophokles'in yedi eserinden yalnız ikisinde tanrılar görülür. Aias'ta, Odysseus ile Athena arasında kısa bir konuşma vardır. Ancak tanrıçanın kendisini görmeyiz, yalnızca sesini duyarız. Philoktetes'te ise, içinden çıkılması olanaksız hale gelen bir durumu çözmek için Herakles gelir. Eski Yunan tragedya- ları içinde, Aiskhylos'un Prometheus ve *Oreasteia* üçlemeleri gibi, Sophokles'in Philoktetes'i de yıkımla değil uzlaşmayla biten istisna oyunlardan biridir. Ancak kahramanın kimliği ve eylemin gelişimi bakımından bu oyun da diğer ikisi gibi tragedya özelliği taşımaktadır.

249. Bkz. Zimmerman, *Greek Tragedy*, s. 59.

250. Meier, *The Political Art of Greek Tragedy*, s. 186.

251. Daha önce değinildiği gibi, Atina polisinde orta sınıfı (yani bir anlamda burjuvaziyi) kentte oturan çeşitli meslek sahipleri (*de:niurgoi*) oluşturuyordu. Bu kimse- ler daha çok ticaret ve zanaatlarla uğraşıyorlardı.

252. *Antigone*'de Haberci, Kreon'un trajik sonunu dile getirirken şunları söylüyordu: "Talih ters dönüp yere çalıyor güçlüyü/ ya da yürü ya kulum diyor bir garibe/ ne bir şeye fazla güven/ ne de bir şeye fazla yerin." (*Antigone*, 1160).

253. Thomson, paranın Yunan edebiyatına olan etkisi üzerine şunları söyler: "Para her şeyi karşısına dönüştürüyordu. İnsanlar bunun ne olduğunu ne anlayabildiler, ne de onu denetleri altına alabildikleri için, parayı evrensel bir yasa olarak ülküleştirenerek açıklayabildiler. Bu nedenden dolayı Yunan edebiyatında sık sık karşılaşılan bir tema bulunur: Zenginlik, sağlık, mutluluk gibi kendi başına iyi olan her şeyin aşırısını istemenin bunun karşısını getireceği düşüncesi." (*Marksizm ve Şiir*, s. 56).

254. *Op.cit.*, 294-301.

255. Bkz. Jaeger, *The Ideals of Greek Culture, Vol I: Archaic Greece*, s. 272-279.

256. Akt: Schwartz, "Human Action and Political Action in *Oedipus Tyrannos*", içinde *Greek Tragedy and Political Theory*, s. 187.

257. Akt: Ağaoğulları, *Eski Yunan'da Siyaset Felsefesi*, s. 27.

258. Özansoy, *Tragedya ve Yunan Tiyatrosu*, s. 80.

259. Schwartz, "Human Action and Political Action in *Oedipus Tyrannos*", s. 186.

260. Oysa Atina polisinde (M.Ö. 5. yüzyılda bile) kehanet tanrısı Apollon'un tartışmasız bir üstünlüğü vardı. Yunanlılar, kaderlerini Delphoi'de bulunan bu tanrı

aracılığı ile öğreniyorlardı. Gaarder, bu durumu şöyle açıklıyor: "Apollon, insanlarla kadın rahibe Pythia aracılığı ile konuşurdu... İnsanlar Delphoi'ye gelince sorularını önce oradaki rahiplere iletiyorlardı. Bunlar da Pythia'ya. Pythia sorulara öyle anlaşılması güç ve her anlama gelebilecek yanıtlar veriyordu ki, rahiplerin bu yanıtları soruyu soran kişilere açıklaması gerekiyordu. Bu şekilde Yunanlılar Apollon'un bilgeliğinden yararlanıyorlardı... Pek çok devlet yöneticisi Delphoi'deki kâhine danışmadan savaşa gitmeye veya başka önemli kararlar almaya cesaret edemezdi. Böylelikle Apollon rahipleri, halkını ve ülkesini çok iyi tanıyan bir tür diplomat ya da danışman rolü görüyorlardı." (Gaarder, *Sofi'nin Dünyası*, s. 64).

261. Aiskhylos'un, Thebai hanedanını konu aldığı üçlemede (*Thebai'ye Karşı Yediler* bu üçlemeden kalan tek tragedyadır) Oidipus mitosunu nasıl ele aldığını bilmiyoruz. Ancak diğer tragedyalarında olduğu gibi burada da bir ceza – karşı ceza zinciri kurulmuşsa, Oidipus'un felaketi büyük olasılıkla Laios'un, Apollon'un emirlerine uymamış olmasına bağlanmıştır. Oysa Sophokles, Apollon'un Laios'a koyduğu yasağı (çocuk sahibi olmaması) bir çıkış noktası olarak göstermez. Önemli olan Laios'un katilinin yakalanmasıdır ki, bu da Oidipus'un becerisiyle gerçekleşecektir.

262. "... benimle daima böyle iyi bir müttefik olmanı beklerim." (*Aias*, s. 8; ayrıca bkz. Davis, "Politics and Madness", içinde *Greek Tragedy and Political Theory*, s. 148).

263. Akt: Ağaoğulları, *Eski Yunan'da Siyaset Felsefesi*, s. 64.

264. Blundell, *Dostlara Yardım Etmek, Düşmanlara Zarar Vermek* adlı kitabında bu geleneği Homeros'tan alıp Roma dönemine kadar götürüyor. Hatta bugün Yunanistan'ın uluslararası ilişkilerinde benzeri bir anlayışın sürdüğünü tartışıyor. (*Helping Friends and Harming Enemies: A Study in Sophocles and Greek Ethics*, Cambridge, 1989).

265. *Philia*'nın Eski Yunan'da taşıdığı önem için ayrıca bkz. *İşler ve Günler*, 182-8; 327-34, *Retorik*, I. Kitap, 1362b 14-26; 1370b 30 ve *İlyada*, 18, 109; 13, 413-16; 17, 38-40.

266. Akt: Blundell, *ibid.*, s.179.

267. Davis, "Politics and Madness", s. 145.

268. "... benim düşmanım olmasına rağmen, o pek bedbaht adama acıyorum: Ne de yaman bir kadere vurulmuş! Çünkü ben kendi kaderimi de onunki gibi gözümün önüne getiriyorum. Görüyorum ki biz insanlar hayaletten, birer boş gölgeden başka bir şey değiliz!" (*Aias*, s. 8).

269. *Ibid.*, s. 24-5.

270. *Ibid.*, s. 37.

271. Daha sonra göreceğimiz gibi, kölelik gibi yapay bölünmüşlüklere asıl karşı çıkan Euripides olmuştur.

272. Agamemnon, Teukros'a şöyle der: "... ana tarafından ne aşağılık olduğunu öğren de, benimle senin yerine, senin için konuşacak hür bir adam getir buraya. Senin söylediklerini anlayamıyorum; barbarların dilini bilmem de ondan." Teukros bu sözlerle, Agamemnon'un büyükbabası Pelops'un Frigyalı, annesinin ise Giritli bir barbar olduğunu söyleyerek karşılık verir. Oysa kendi annesi (Laomedon'un kızı), soydan bir kraliçedir. (*Aias*, s. 44-45).

273. *Ibid.*, s. 47.

274. Homeros'ta Aias ile Odysseus arasındaki düşmanlık, öbür dünyada da devam eder. (*Odysseia*, 2, 543-64).

275. Segal, "Spectator and Listener", s. 196.
276. Antigone'de olduğu gibi, ölen bir kimsenin erkek akrabasının olmaması durumunda ne yapıldığı bugün tam olarak bilinmemektedir. Dolayısıyla Antigone'nin, erkek kardeşini gömme isteğinin Atinalılara ne derece ters geldiği kuşkulu gözük-mektedir.
277. *Antigone*, 503-506.
278. Ancak kimi yazarlar, Antigone'nin bir kahraman gibi görülebileceğine karşı çık-maktadırlar. Örneğin Inwood'a göre, Teiresias'ın gelişine kadar Atinalılar Kreon'u suçlu olarak görmemişlerdir. Çünkü bir vatan haininin gömülmesine karşı çıkmak-ta hatalı bir yan yoktur. Kreon'un hatası, verdiği cezanın biçimindedir; hem bir in-sanı diri diri ölüme yollanmış, hem de kent dışına atılması gereken bir cesedi herke-sin içinde çürümeye bırakmıştır. Inwood, Antigone'nin bir eş ve anne olamadan ölüşünü de Atina'da bir kadına layık görülebilecek en uygun ceza olarak yorum-lar. (Inwood ve Foley'nin yorumları için bkz. "Tragedy and Democratic Ideology", içinde *History Tragedy, Theory*, s. 133-134). Kanımca Sophokles, burada, kendi top-lumundaki değer yargılarını yermek amacıyla bir ironi yaratmıştır. Atina toplu-mundaki değer yargılarını temsil etmesi bakımından Kreon'un kimi seyircilere yakın geldiği düşünülebilir; ancak eserin sonuna bakılırsa, tutum ve davranışlarıyla kınanan Antigone değil, Kreon'dur.
279. Sophokles'in *Antigone*'si bir Thebai efsanesi üzerine kuruludur: Thebai kralı Laios'un soyu, tanrılar tarafından lanetlenmiş ve Laios'un iki torunu Eteokles ile Polyneikes, iktidar mücadelesi yüzünden birbirlerini öldürmüşlerdir. Polyneikes, kaçtığı yabancı topraklardan (Argos'tan) geri dönüp kendi öz yurdunu (Thebai'yi) istila etmeye kalktığı için vatan haini ilan edilmiştir. Thebaililer, kahramanca ölen Eteokles için görkemli bir cenaze töreni yapmayı kararlaştırırlarken, Polyneikes'in cesedinin köpeklerle yem olması istenmiş ve bu karara karşı çıkan tek kişi Antigone olmuştur. Aiskhylos'un *Thebai'ye Karşı Yedi Kişi* adlı tragedyası da aynı tema üzeri-ne kuruludur.
280. W. J. Lane & A. M. Lane, "The Politics of Antigone", içinde *Greek Tragedy and Polit-ical Theory*, s. 172.
281. (Platon, *Devlet*, 566e). Öte yandan, Kreon ile *Devlet*'teki Thrasymakhos karakteri arasında bir koşutluk kurmak mümkündür. Diyaloğa sürekli hükmetmeye çalışan Thrasymakhos, tıpkı Kreon gibi, farklı görüşlere olduğu kadar kendi mutlak gücünü sınırlayan her türlü öneriye de karşıdır. Antigone'de işlenmekte olan siyasal iktidarın güç ve güven arzusundan kaynaklanan zorbalık eğilimi ve bun-dan doğan tehlikeler, Platon'un siyaset felsefesinde yeniden karşımıza çıkmaktadır.
282. Platon'da da dile getirildiği gibi, erkeğin erdemi, devlet işlerini ustalıkla gözetmenin yanı sıra, dostlarına yardım etmek, düşmanlarına ise zarar vermektir. Kadının erdemi ise iyi bir ev hanımın olmasıyla ölçülmektedir. (Bkz. *Menon*, 71e).
283. *Antigone*, 925.
284. (*Ibid.*, 72-4). Antigone ve Polyneikes arasındaki sevgi bağı, tarih içerisinde farklı şekillerde yorumlanmıştır. Kimileri (Freud, Steiner, Butler, vb.), bu derin bağda demokratik polis düzeninde artık yeri olmayan, ancak Arkaik döneme ait kabilesel aile ilişkilerinde belli bir rolü olan ve çoğunlukla Thebai mitlerinde yansıtılan ens-est bir aşkın izlerini bulmuşlardır. Antigone'nin cinsel (erotik) boyutundan soyut-lanıp, yalnızca saflığı ve kardeşlik bağına simgeleyen "kutsal bir bakireye"

dönüşmesi ise (1789) Fransız Devrimi'nden sonradır. 19. yüzyıl Alman idealizmine damgasını vuran pek çok düşünür ve şair de (Hölderlin, Goethe, Schlegel, Schelling, Hegel gibi) *Antigone*'yi daha çok bu açıdan yorumlamışlardır. Eski Yunan'ın romantize edilip idealleştirildiği bu dönemde Sophokles'in *Antigone*'si var olan en yetkin tragedya eseri olarak görülmüştür. (Tarihten günümüze Antigone üzerine yapılmış farklı yorumları kapsayan ilginç bir çalışma olması bakımından bkz. Steiner, *Antigones*, Oxford, 1984).

285. *Devlet*, 414b.

286. *Ibid.*, 463c.

287. *Antigone*, 657-662.

288. *Ibid.*, 174-188.

289. Meier, Kreon ile Perikles arasında bir yakınlık kurarak şunları söylüyor: "Kreon gibi Perikles de iktidarının ilk günlerinde hayranlıkla karşılanan bir devlet adamıydı. O da Kreon gibi polis çıkarlarını her şeyin üstünde tutuyor... Kreon gibi, polise hizmet eden yurttaşlara yönetimde ayrıcalıklı bir yer veriyordu. Ancak bütün bunlardan ayrı olarak biliyoruz ki Perikles, iktidarını iyice güçlendirdikten sonra, kendisinin sonraki yıllarda bir despot ya da bir tiran olarak görülmesine neden olacak kimi uygulamalara girdi, hatta verdiği kimi kararlarla öteden beri uygulanmakta olan tanrısal yasalara aykırı düştü." (*Pol. Art of Gr. Tr.*, s. 197). Oysa aynı kişi, Atina demokrasisinin övgüsünü yaptığı söylevde dostuk sevgisini (*phil-in*) yalnız yurttaşlar arasındaki ilişkiler için değil, Atina'nın, *metoikoslar* ve diğer polislerin yurttaşları ile yürüttüğü ilişkiler için de kullanıyor; yine bu söylevde yöneticilerin, "haksızlığa uğrayanları korumak için konulmuş yazılı yasalar" dışında "herkesin pek doğru ve yerinde bulduğu" yazısız yasaları çiğnemekten ne denli çekindiklerini dile getiriyordu. (Thukydides, *Perikles'in Cenaze Söylevi*, s. 25).

290. *Antigone*, 182-185.

291. Foley, "*Tragedya ve Demokratik İdeoloji*" adlı makalesinde Antigone ve Kreon'un konuşmaları üzerine eleştirel bir söylem analizi yapıyor. Foley'e göre, bir "tiran" olan Kreon'un, daima kesin yargılarla ve genellemelerle konuşması, kendi söylediklerinin ve düşündüklerinin en doğru olduğuna inanmasının bir kanıtıdır. (350 mısırda Kreon yirmi beş genelleme cümlesi kullanırken Antigone, 212 mısırda yalnızca iki genelleme kullanır). Kreon'un sivri ve sabit söylemi karşısında Antigone, "ikna edici" bir üslupla konuşmaktadır. Antigone'nin konuşma tarzını sofistlerin retorik konuşma kalıplarına göre değerlendiren Foley, Antigone'nin, karşısındaki kişilere ve içinde bulunulan duruma göre değişebilen ılımlı bir biçiminin olduğuna işaret etmektedir: Örneğin İsmene ile yaptığı görüşmede, yalnızca *oikos* sınırları içinde kalır, yani kamusal bir söylem kullanmaz (1-99). Kreon'la yapılan konuşmalarda ise (443-525) devletle ilgili kimi terimlere yer verdiğini görürüz. Kullandığı cümleler bize, Antigone'nin kendi davranışlarından siyasal bir sonuç çıkartabildiğini ve yurttaşlarla kendisi arasında siyasal bir ilişki kurabildiğini gösterir. (Bkz. Foley, "*Tragedy and Democratic Ideology*", s. 131-148).

292. *Antigone*, 710-725.

293. Bonnie Honig ise Kreon'u ille de "antidemokratik" bir yönetici gibi görmemiz gerekmediğini söyler. Oyunda "özel yaşam" ve "kamusal olan" arasındaki karşıtlık, gerçekte, uzlaşması mümkün olmayan iki adalet sistemi arasındaki karşıtlığın yansımasıdır: Bir yanda daha çok "Homeros dönemini simgeleyen, onu-

ra, kutsallığa ve bireyselliğe dayalı” aristokratik adalet; diğer yanda ise, “bireyin üzerinde ortak bir kimliği ve onun gereklerini kişinin biricikliğini yok etme pahasına savunan” demokratik adalet. Bu açıdan bakıldığında Sophokles, Atina demokrasisine eleştirel bir bakış getirerek onun kendi içindeki tiranca eğilimi açığa çıkarmıştır. Bu anlamda, oyunun sonunda kendi yaptıkları ile yüzleşip derin bir acıya boğulan Kreon da bir kurbandır. (Honig, “*Antigone’s Laments, Creon’s Grief*”, içinde *Political Theory*, s. 5-43).

294. *Op.cit.*, 455-460.

295. *Ibid.*, 332-359.

296. *Ibid.*, 370-5.

297. Sophokles’in devlet anlayışı ile Protagoras’ın (M.Ö. 490 - M.Ö. 420) devletin kuruluşunu anlatan mitosu arasında yakın bir bağ vardır. Protagoras, bu mitosta, insanın ateşin ve zanaatların bilgisini edindikten sonra nasıl daha iyi yaşam koşullarına kavuştuğunu ve doğaya karşı nasıl mücadele edebildiğini anlatır. Fakat insanların tam bir güvenceye kavuşabilmeleri, siyaset sanatına sahip olmaları ile mümkün olmuştur (Zeus, Hermes aracılığı ile siyaset erdemi tüm insanlara armağan etmiştir). İnsanlar, bundan böyle, herhangi bir sanatı bilmedikleri için değil, haksız ve adaletsiz davranışlarından ötürü cezalandırılacaklardır. Çünkü doğal bir yetenek isteyen sanat bilgisi herkeste bulunmazken, siyaset erdem tüm insanlara verilmiş bir armağandır. Ağaoğulları, bu mitosta bir toplum sözleşmesi düşüncesinin bulunabileceğini şöyle açıklıyor: “... belli bir dönemde bütün insanların siyaset sanatına sahip olmaları, herkesin eşit olarak devletin kuruluşuna katıldığı anlamına gelir. Çünkü polis, ancak herkese doğruluk ile utanmadan pay verilince ortaya çıkar; bir başka deyişle, onun varlığının zorunlu koşulu, siyaset erdemin insanlar arasında paylaştırılmış olmasıdır. Demek ki, devlet... bütün insanların kendi arzularıyla yaptıkları ‘sözleşmenin’ bir ürünüdür.” (*Eski Yunan’da Siyaset Felsefesi*, s. 63).

298. *Op.cit.*, 8, 219, 447.

299. Akt: Meier, *The Political Art of Greek Tragedy*, s. 27.

300. Bu darbeyle siyasal haklar yalnızca en varlıklı olan 500 yurttaşın elinde toplanır. Yeniden demokratların sözcülüğünü üstlenen Alkibiades’in çabalarıyla ılımlı bir oligarşiye dönüşen yönetim, daha sonra bir kez daha radikal demokratların eline geçer. Ancak, art arda darbelerin getirdiği karşılıklı yıldırma ve terör politikası, partiler arası bir uzlaşma ortamını artık tümüyle olanaksız kılmıştır.

301. Nietzsche, *Tragedyanın Doğuşu*, s. 70-71.

302. *Ibid.*, s. 71 [Vurgu benim].

303. Nietzsche’ye göre: “Sokrates’te Euripides’e karşı çok sıkı bir eğilim vardı. Bu, onların yaşadıkları ilkçağ boyunca söylenegelmiştir. Atina’da kıyıda bucakta dolaşan ve şiir düzenlemede Sokrates’in Euripides’e yardımcı olduğu anlamına gelen söylenti, bu mutlu duygunun en açık anlatımıdır.” (*Ibid.*, s. 76).

304. Eski Yunan tragedyasında deus ex machina (makineyle indirilen tanrı), çıkmazda kalan dramatik bir durumu, çatışmayı, çoğu zaman söylencedeki gerekli sona ulaştırmak için çözmek üzere, bir çeşit vinçle, Olympos’tan simgesel olarak bir tanrının yere indirilmesini anlatmaktadır. İlk kez Euripides tarafından kullanılmıştır. Günümüzde ise daha çok oyunda çatışmanın beklenmedik biçimde

- çözümüne vardırılmasını anlatmak için kullanılmaktadır. (Çalışlar, *Tiyatro Kavramları Sözlüğü*, s. 44)
305. Atina ve Eleusis'teki ödül kayıtlarına göre Euripides, gençliğinde başarılı bir atletti. Şairin yine gençlik döneminde resim yaptığı da sanılmaktadır. (Bkz. Çalışlar, *Tiyatro Ansiklopedisi*, s. 206).
306. Euripides, yaşadığı döneme göre yadırganacak büyüklükte bir kütüphaneye sahipti ve vaktinin çoğunu burada geçiriyordu. Ayrıca kimi kaynaklara bakılırsa, şairin, eserlerini yazarken zaman zaman Atina'dan uzaklaşıp Salamis'te bir mağaraya çekildiği de söylenmektedir. (Nutku, *Dünya Tiyatrosu Tarihi*, s. 38).
307. Bunun haksız bir yargı olduğuna, hatta Euripides'in yaşadığı döneme göre oldukça 'feminist' bir şair olarak görülebileceğine daha sonra değineceğim.
308. Aristophanes, *Kurbağalar*, s. 50-51.
309. Örneğin *Hekabe*'de Polymestor ve Hekabe birbirlerinin savlarını çürütmek için retorik konuşma kalıplarını kullanırlar. Her iki taraf da kendi savını ikna edici bir dille savunur. Ancak Polymestor'un yalan söylediğini anlayan Hekabe, sağlam kanıtlarla Polymestor'un iddiasını çürütür. (*Hekabe*, 1137-1145, 1190). İleride göreceğimiz gibi, *Yakarıcılar* adlı oyunda da demokrasi ve demokrasi karşıtı görüşlerin çatışması önemli bir yer tutar.
310. Euripides, *Elektra*, 550-555.
311. Euripides, *İphigenia Aulis'te*, 370-375.
312. Euripides, *Orestes and the Other Plays -The Phoenician Women*, 405-407.
313. (*Hekabe*, 600-605). *İphigenia Aulis'te* adlı oyunda da benzer bir düşünceyi buluruz: "İyi bir eğitim, insanı erdeme ulaştırmaya çok yardım eder." (*İphigenia Aulis'te*, 561).
314. *Op.cit.*, 536-542.
315. Euripides, *Helene*, s. 75.
316. *Hekabe*, 334.
317. *Ibid.*, 1251-1252.
318. Euripides, *The Bacchae and the Other Plays - Ion*, 854-856.
319. *Helene*, s. 50.
320. (*İphigenia Aulis'te*, 955). *Hekabe*'de de aynı düşünce, ironik bir dille ortaya konur: "Bütün bilgiler için gereği gibi didinip onları araştırmanın ne faydası var, ölümlüler? İnsanların hükümdarı yalnız kandırma kuvvetidir. Ücret karşılığı bu bilgiyi mükemmel biçimde elde etmeye niçin uğraşmıyoruz? İşte o zaman, istediğimiz gibi kandırır ve başarılı olabiliriz." (*Hekabe*, 815-820).
321. İnsanların yaşadığı dünya ile Olympos arasındaki koşutluk, *İphigenia Tauris'te* adlı oyunda şöyle vurgulanır (Orestes): "En ağır başlı bilinen tanrılar bile o uçup giden rüyalardan daha az aldatıcı değildir: Beşeri işlerde olduğu kadar, ilahi işlerde de bir kargaşalıktır gidiyor." (*İphigenia Tauris'te*, s. 20). *Hekabe*'de ise Polymestor şunları söyler: "Tanrılar her şeyi altüst ediyorlar, cehaletimizden yararlanarak kendilerine tapmamız için her tarafa kargaşalıklar sokuyorlar." (*Hekabe*, 960).
322. Phaidra, içine düştüğü karşı konulmaz durumu şöyle anlatır: "... hepimiz doğruyu biliriz, onu fark ederiz, fakat kimimiz tembellik yüzünden, kimimiz ise iyiliğe başka bir zevki üstün tuttuğumuz için, onu yerine getirmeyiz." (*Hippolytos*, 380-383).
323. Medeia bir Atinalı değildi, ama Atina kadınlarının içinde bulunduğu durumu

özetliyordu (*Medeia*, 232-233). Orestes tragedyasında da koroyu oluşturan Argoslu kadınlar, erkekler tarafından her durumda suçlanmaktan duydukları öfkeyi dile getiriyorlardı: “Kadınların hatası! Hep böyle olmuştur. Bir erkeğin başı dertte olduğunda suçlanan kadın olur.” (*Orestes and the Other Plays*, 607-608). Kadınların evlilik hayatlarından duyduğu mutsuzluğu kabullenmenin kötü bir şey olduğu ise Hippolytos’ta ironik bir dille vurguluyordu (*Hippolytos*, 461).

324. *Medeia*, 824-832.

325. *Hippolytos*, 1460-1466.

326. Artemis bu öfkeyi şöyle dile getirir (*Hippolytos*, 1329-1332): “Kypris (Aphrodite), bunun böyle olmasını istedi: Öfkesini tatmin ediyordu. Tanrıların yasası şudur; (onlardan) hiçbiri diğerlerinin arzusuna engel olmak istemez.”

327. Knox, “Euripides: *The Poet as Prophet*”, içinde *Directions in Euripidean Criticism*, s. 8.

328. Thukhydides, Atinalıların Sicilya seferine çıkmaları konusunda onları yönlendiren güçlü bir arzusunun varlığından söz eder. Bu arzu Atina’nın başarısızlığına yol açmıştır, üstelik kâhinlerin Alkibiades’e başarı vaat etmelerine rağmen. (Akt: Knox, *ibid.*, s. 9).

329. *Iphigenia Aulis’te*, 804-808. Savaşma arzusu, Agamemnon’un sözlerinde bir kez daha yinelenir (1256): “Yunan ordusu çılgın bir arzuya kapıldı.”

330. (*Helene*, s. 74). Savaş karşıtı düşünceler *Fenikeli Kadınlar*’da şu cümlelerle ifade edilir:

“Ares, bizlerin yıkımına neden olan tanrı,

niye hep kan ve ölüm istiyorsun?

Niye savaş borularının sesi

Dionysos şenliğinin şarkılarını bastırıyor?

Gençliğin tazeliği çiçeklerle bezenirken

ve güzelim kızlar dans ederken

sen onlarla değilsin,

saçlarını rüzgâra çevirmişsin.” (*Orestes and the Other Plays - Phoenician Women*, 780-786).

331. *Orestes*’te Argos’a getirilen Troyalı esirler, savaşın acısını şöyle dile getirirler:

“Onlar bizim Troya’mızı yok edince dövüşmek zorunda kaldık. Başka ne yapabiliirdik ki? Biz Troyalıydık, onlarsa Helen. Kaçtık, saklandık, hayatlarımız için yalvardık ve öldük. Karanlıklar içinde öldük.” (*Orestes*, 1480-1487). *Troyalı Kadınlar* ise, esirlerin umarsız sefaletini ve yurda dönüş yolunda fırtınaya yakalanıp yok olacak olan komutanların alaycı küstahlıklarını anlatır. Birkaç yıl sonra da Atinalılar, Sicilya seferinden dönerlerken benzer bir son ile karşılaşacaklardır.

332. Dionysos, bundan böyle, insanı kendinden geçirip doğaya yaklaştıran tanrı değildir. Euripides, Dionysos’ca olanı tragedyadan kovarken, Dionysos’u insanları cezalandıracağı günü bekleyen bir savaş tanrısına dönüştürmüştür: Bakkhalar’da Dionysos ve Mainadlar arasındaki uyumlu birlikteliği değil; yozlaşmış dinsel otoriteyi simgelen bir tanrının insanları nasıl baskı altında tuttuğunu görürüz. Euripides çoğu yerde Dionysos’tan bir komutan olarak söz eder ve onun savaş Tanrısı Ares’in gücüne ortak olduğunu söyler. Agaue, Dionysos’un Semele’nin oğlu olduğundan şüphe edince Dionysos, bu kadını çılgına çevirip, öz oğlunu (Pentheus’u) bilinçsiz bir şekilde öldürterek intikam alır. (Bkz. *Bakkhalar*, 228, 231-

- 232, 302-304, 1159).
333. Bkz. *Helene*, s. 4 ve s. 49.
334. *Ibid.*, Önsöz, s. IV.
335. 1- *Erechtheus* (çoğu parçası kayıp) 2- *Hekabe* 3- *Phyriseus* (tamamı kayıp) 4- *Fenikelili Kadınlar* 5- *İphigenia Aulis'te* 6- *Herakles'in Çocukları* (bazı parçalarının sonradan eklendiği sanılıyor).
336. *Hekabe*, 206, 520-570; *İphigenia Aulis'te*, 1083.
337. "Bütünlüğün kurtuluşu için canlarını feda etmekle bunların her biri kendisi için hiç ölmeyen bir ün, eşsiz bir mezar kazandı." (Thukydides, "*Perikles'in Cenaze Töreni Söylevi*", s. 29).
338. *Fenikelili Kadınlar'daki* Monoekus, Euripides'in karakterleri içinde vatan uğruna feda edilmiş tek erkek (bakir) kahramandır. Bu bakımdan bir istisna sayılmalıdır.
339. M.Ö. 4. yüzyılda, askerliğe ilk adımlarını atan ephebos'lar, askeri eğitimlerine başlamadan önce Aglauros ve Hyakintides kültlerinin bulunduğu sunakta polislerini koruyacaklarına dair yemin ediyorlardı. Yine Atina'da Theseus ve Herakles, ephebos'ların koruyucusu olarak görülüyordu. Herakles'in Çocukları'nda da Gençliğin (Hebe'nin) kocası ve genç askerlerin koruyucusu olan Herakles'ten bir tanrı gibi söz edilir. (Bkz. Wilkins, "*The State and the Individual: Euripides' Plays of Voluntary Self-Sacrifice*", içinde *Euripides, Women and Sexuality*, s. 179; ayrıca bkz. *The Children of Heracles*, 910).
340. Lycurgus, *Leocrates'e Karşı* adlı eserinde Euripides'in *Erechtheus*'undan bir alıntı yapar: *Erechtheus*'un kızı kendisini yurt için feda etmiştir. Annesi Praxithea şunları söyler: "Biz bunun için dünyaya çocuklar getirdik; çocuklarımız tanrı sunaklarını ve vatanlarını korusunlar diye... Eğer oğullarım olsaydı onları savaşmaya gönderirdim, şimdi onların yerine kızım, ölümü göğüsleyecek." (Akt: Wilkins, *ibid.*, s.180).
341. Aiskhylos, *Artemis'e kurban edilecek İphigenia'yı* bir oğlağa benzetir (Agamemnon, 235): "... onu bürümcükler içinde, boynu bükük, boğazlanacak bir dişi oğlak gibi yakaladılar, havaya kaldırıp kurban taşının üstüne getirdiler." Euripides ise *İphigenia Tauris'te* ve *İphigenia Aulis'te* adlı tragedyelerinde *İphigenia'yı*, Eski Yunan geleneklerine göre kurban edilmesi uygun görülmeyen bir hayvana; henüz doğurmamış bir ineğe (düveye) benzetir. Nicole Loraux, Euripides'in belli bir tepkiyi ortaya koymak için böyle "uygunsuz" bir benzetme yaptığı görüşündedir. (*Tragic Ways of Killing Women*, s. 36-37).
342. Bkz. *İphigenia Tauris'te*, s. 12.
343. *Hekabe*, 860-863.
344. *Hekabe*, 865-870.
345. *İphigenia Aulis'te*, 1255-1269.
346. *İphigenia Aulis'te*, 450, 1355-1360.
347. Orestes, gerçekleri anlayıp pişman olduğunda başına gelenler için Apollon'u suçlar. (*Orestes and the Other Plays - Orestes*, 287-293).
348. *Ibid.*, 903-905.
349. *Ibid.*, 911-930.
350. *Ibid.*, 690.
351. Euben, "*Political Corruption in Euripides' Orestes*", içinde *Greek Tragedy and Political Theory*, s. 240-241.

352. *Op.cit.*, 1645-1656.
353. *Ibid.*, 1637-1643.
354. Euripides, *Orestes and the Other Plays - Suppliants*, 183-189.
355. *Ibid.*, 230-239.
356. *Ibid.*, 249-246.
357. *Ibid.*, 428-440.
358. *Ibid.*, 340-351.
359. *Ibid.*, 417-423.
360. *Ibid.*, 724-730.
361. *Ibid.*, 1190-1210.
362. Daha önce de vurgulandığı gibi, Euripides'in yeryüzüne indirdiği kötü yürekli tanrılar, gerçekte insanların yansımalarıydılar. Nietzsche bu noktaya şöyle değinir: "Gerçekte seyirci, Euripides'in sahnelerinde, kendi benzerini gördü, dinledi ve konuşmayı böyle iyi anladığına sevindi." (*Tragedyanın Doğuşu*, s. 65).
363. *Medeia*, 297-301.
364. Aristoteles, *Poetika*, 1453a 29.
365. Üçüncü Bölüm'ün yazılmasında yararlanılan diğer tüm kaynaklar bölümün sonunda belirtilmiştir.
366. Tiyatroda kullanılan dilin Atina'daki halk meclisi ve mahkemelere olan etkisi üzerine bkz. Eden, *Poetic and Legal Fiction in the Aristotelian Tradition*, Princeton, NJ: Princeton University Press, 1986.
367. Seidensticker, "Women on the Tragic Stage", içinde *History, Tragedy, Theory*, s. 152.
368. Euripides, *Medeia* söylencesini bütünüyle değiştirmiştir. Efsaneye göre o, barbar bir büyücüdür. Euripides'te ise *Medeia*'ya asıl üstünlüğünü, sihir yapma yeteneğinden çok, akli ve zekâsı verir. Oyun boyunca sıradan bir insan gibi davranan *Medeia*, oyunun sonunda bir tanrıça gibi göklere çıkartılır. Euripides, *Medeia* gibi âson karakterini de değiştirmiştir. Önceki söylencelerde âson, "altın postu" kazanan büyük bir kahramandır. Burada ise, saygınlığını ve gücünü arttırmak için kralın kızı ile evlenmek isteyen sıradan bir yurttaşır. (*Medeia* söylenceleri için bkz. March, "Is Euripides a Misogynist?", içinde *Euripides, Women and Sexuality*, s. 37-38).
369. Birer istisna olarak *Medeia* (*Medeia*) ve İphigenia (*İphigenia Tauris'te*), oyunun sonunda yaşamını yitirmeyen iki kadın başkarakterdir.
370. Loraux, kadınların tragedya'daki ölüm yerini "marriage chamber" (*thalamos*) olarak adlandırır. Sözcüğün Türkçe karşılığı "evlilik odası"dır. Loraux, "chamber"'in ironik anlamını vurgulayarak bir kelime oyunu yapar: Burada yatak odasına işaret eden "chamber", aynı zamanda "kapalı çukur", "mezar" gibi anlamlara gelmektedir. Dolayısıyla "marriage chamber" aynı zamanda "evlilik mezarı" olarak okunabilir. (*Tragic Ways of Killing Women*, s. 23).
371. Klytaimestre intihar etmemiştir. Ancak o da, öz oğlu tarafından *oikos*'un bir başka mahrem köşesinde; evinin banyosunda öldürülecektir.
372. Perikles, ünlü *Cenaze Söylevi*'nde savaş şehitleri için şunları söyler: "Yavuz insanların gömüldüğü yer bütün topraklardır. Onların adını yalnız yurtlarındaki mezar taşı yazıları bildirmez, yabancı illerde de yazısız anıları taş, tunç üzerinde değil, her insanın gönlünde yaşar durur." (*Thukydides, Perikles'in Cenaze Söylevi*, s. 29).

373. Euripides, çoğunlukla, "boyun" yerine dilimize "gerdan" olarak çevirebileceği-miz dere sözcüğünü kullanır; böylece, kadının çekiciliğini daha çarpıcı bir biçimde vurgular. Homeros'ta da aynı bölge, dişilik sembolü olarak kullanılmıştır. Şair, Aşk Tanrıçası Aphrodite için şunları söyler: "Dillere destan gerdanından tanıdı Helene, tanrıçayı / İnsanın içini bir hoş eden göğsünden." (*İlyada*, 3, 395-396).
374. İokaste, Phaedra, Leda ve Antigone bu şekilde ölmüşlerdir. Danaos Kızları da Pegasus'u, istekleri yerine getirilmezse kendilerini asmakla tehdit ederler. (Bkz. Aeschylus, *The Prometheus Bound and the Other Plays - The Suppliants*, 455-466).
375. *Thebai'ye Karşı Yediler*, 624, 888-890; *Fenikeli Kadımlar*, 1412-13; *Eumenidler*, 843; *İon*, 765-767. (Eski Yunan'da erkek vücuduna atfedilen özellikler için ayrıca bkz. Sennett, *Flesh and Stone*, s. 35-52).
376. Siyasal bir talebi ortaya koyan Antigone'nin bile çıkış noktası aile bağlarından kaynaklanan bir sorundur.
377. Sophokles, *Trakhis Kadımları*, 536-542.
378. Eski Yunan'da bir erkeğe verilebilecek en büyük ceza onun aile soyunun yok edilmesidir. Medeia'nın İason'un kendisini öldürmekten, İason'un yeni eşi Glau-ce'yi - İason ondan yeni varisler edinebilirdi - ve kendi öz çocuklarını öldürmesi-nin ardında böyle bir altanlam gizlidir.
379. Euripides, *Medeia*, 271, 866.
380. Aiskhylos, *Agamemnon*, 605.
381. Aiskhylos, Danaos Kızları mitosunu konu aldığı üçlemesinde, kabilesel bir te-meli bulunan dıştan evlenme âdetine karşı çıkmış ve kızların kuzenleri ile evlen-melerini onaylamıştı. Bu, mirasın erkek çizgisinde yürümesini gerektiren babayan-lı soya geçişin bir gereği idi. Üçlemenin sonunda, kocasına âşık olduğu gerekçesi ile bu evliliğe baştan beri karşı olan Danaos'a karşı Hypermnestira'nın korunması, aşkın değil, kadının evlendiği kocaya daima bağlı kalmasının onaylanması anlamı-na geliyordu.
382. Antigone bir bakiredir, ama bir kurban değildir. Bu nedenle kapatıldığı mağara-da aç ve susuz bir şekilde başkalarının kendisi için tayin ettiği ölümü beklemek-tense, kendisini kadınca bir yolla; bir iple asarak öldürür.
383. Euripides evlilik ile ölüm arasında doğrudan bir bağ kurmuştur: Babanın ege-menliğinden kocanın egemenliğine geçiş, *Hekabe* ve *İphigenia Aulis'te* gibi tragedyalarda ölüm teması ile anlatılır. İphigeneia ve Polyksene, "Hades'in gelin-leri" olarak yer altına gönderilirler (*Hekabe* 360-365, 432; *İphigenia Aulis'te*, 461). Aynı yaklaşımı, Sophokles'in *Antigone*'sinde de görürüz (*Antigone*, 810-817).
384. Hall, "*The Sociology of Athenian Tragedy*", içinde *Greek Tragedy*, s. 118.
385. Aristophanes, *Kurbağalar*'da Euripides'e, tragedyalarının "demokratik" (demokratikon) olduğunu söylettirir. Çünkü yarattığı karakterler, kadınlara ve hizmetçilere ses vermektedir (*Kurbağalar*, 949-952). Sophokles'in *Antigone*'si de bu açıdan kuşkusuz önemli bir ayrıcalığa sahiptir. Kadın olması nedeniyle "yurttaşça" davranma hakkı elinden alınan Antigone, Kreon ile kurduğu diyalog ölçüsünde erkeklerin egemen olduğu bir alanda söz sahibidir.
386. Edith Hall, Atina tragedyasının demokratik bir sanat biçimi olma yolundaki iddiasının, "paradoksal olarak, Atina polisinin kendi demokratiklik iddiasından daha büyük" olduğu görüşünü ileri sürer. (*Op.cit.*, s. 126). Benzer bir yaklaşımı Peter Euben'de de buluruz.

387. Örneğin, Persler despotizmle, Trakyalılar hukuksuzlukla, Thebaililer ise ensesle özdeşleştirilmiştir.
388. Cartledge, *“‘Deep Plays’: Theatre as Process in Greek Civic Life”*, içinde *Greek Tragedy*, s. 21.
389. Daha önce gördüğümüz gibi, yurttaşların yönetime doğrudan katılımına dayanan Atina demokrasisinin en önemli özelliklerinden biri, polisi ilgilendiren bir konunun, farklı yanlarıyla ele alınarak kamusal alanda tartışmaya açılmasına olanak yaratmasıdır.
390. Simon Goldhill’in vurguladığı gibi, Eski Yunancada “suçlu olmak”la “sorumlu olmak” arasında yakın bir bağ vardır. “Bir durumdan sorumlu olmak” veya “o duruma neden olmak” anlamında kullanılan aitos sözcüğü, aynı zamanda, “suçlu” anlamına gelmektedir. Sözcüğün fiil hali olan aitiasthai ise yerine göre hem “sorumlu bulmak”, hem de “itham etmek” anlamını taşımaktadır. (Goldhill, *The Language of Tragedy: Rhetoric and Communication*, içinde *Greek Tragedy*, s. 132-133).
391. Vernant & Vidal-Naquet, *Myth and Tragedy in Ancient Greece*, s. 42.
392. Vernant’ın üzerinde durduğu, “güç”, “kudret”, “kaba kuvvet” gibi anlamlara gelen kratos sözcüğü çarpıcı bir örnektir. Aiskylos’un *Yakarıcılar*’ında sözcüğün birbirinden tamamen farklı kullanımlarını buluruz. Kral Peleagus’un konuşmasında kratos, kurios (“otorite sahibi”) ile ilişkilendirilerek kişinin, kendisine tabi olanlar üzerinde meşru yoldan kullandığı siyasal otoriteyi ifade eder. Farklı bir toplumsal düzeni simgeleyen Danaid kızlarının ağzında ise kratos sözcüğü, bia (“şiddet”) ile ilişkilendirilerek “kaba kuvvet”, “sınırsız güç” anlamını kazanır. Oyunda sözcüğün farklı, hatta birbirine karşıt anlamlarının kullanılması, seyirci için, siyasal güç ve otorite kavramlarının sorgulanmaya açılması demektir. (*Ibid.*, s. 39-42).
393. Peter Euben’in söylediği gibi, “tragedya şairleri bizi bir yerde aklın tiranlığına karşı uyarmaktadırlar.” Çünkü böylesi bir akıl anlayışı, insanın ikiliğini göz ardı etmek kadar, bir yerde, çözülemez durumları, çözümünü olan ‘problemlere’ indirgemek ve çözümliliğin içinde tek bir sesi egemen kılmaya çalışmak demektir. (Euben, *The Tragedy of Political Theory*, s.32).
394. Eski Yunan’da kendini bilme (*auto gnosis*) erdemi ile yurttaşın siyasal davranış ve tartışma prensiplerinin ilişkilendirilmesi üzerine bkz. Nussbaum, *The Fragility of Goodness: Luck and Ethics in Greek Tragedy and Philosophy*, s. 44-45.
395. *Ibid.*, s. 45.
396. Burada önemli olan, işlenen konudan çok hangi karakterlerin, kendilerini nasıl bir eylem ve olay örgüsü içerisinde ortaya koyduklarıdır. “Dran” sözcüğü, “eylemde bulunmak” anlamına gelir. Aristoteles de, *Poetika*’da “drama” sözcüğünün “drontes”den, yani “eylemde bulunan insanlar”dan geldiğini söylemektedir (*Poetika*, 1448a 28). Ancak, Arendtçi bir dille söylersek, eylem ve karşı-eylem asla iki kişiye bağlı değildir; onları aşar ve başkaları arasında sonuçları önceden bilinemeyecek yeni bir oluşum başlatır. (Bkz. Arendt, *The Human Condition*, s.187; s. 190-191, s. 232-233, s. 243-247).
397. Sevda Şener’in vurguladığı gibi, tragedya kahramanının üstün özellikler taşımasının yanı sıra kusurlarının olması ve hata yapabilmesi, (yani ne haksızlık duygusu uyandıracak kadar olağanüstü, ne de cezasından ötürü sevinç, ya da adalet duygusu uyandıracak kadar kötü veya sıradan olmayışı), onu “özel” ve “tipik” kılarken, aynı zamanda “insanlığın ortak özelliklerini taşıyan” evrensel bir

kişi haline getirmektedir. (Şener, *Yaşamın Kırılma Noktasında Dram Sanatı*, s. 88).

398. 'O' anda, 'orada' olan herkese ortak bir sorumluluk bilinci aşılayan bu sorgulamanın eşzamanlı olarak farklı düzlemlerde gerçekleşen bir diyaloga dayandığını söyleyebiliriz: Sahnede yer alan diyalog (aktörler arasında ve aktörlerle koro arasında); koronun olay anının dışına çıkarak seyirciyle kurduğu diyalog; seyredenlerin iç diyalogu ve yurttaşların kendi aralarında süregiden diyalog. Vurgulamak gerekirse, Eski Yunan tiyatrosunun modern tiyatrodan önemli bir farkı da, oyun esnasında izleyiciler arasında kurulan ortak duygu ve düşünce bağının oyun bittikten sonra da devam etmesidir.

399. *Ibid.*, s. 86.

400. "*Şairlerin Siyasal Düşünüşe Katkısı*" başlıklı kısımda gördüğümüz gibi (III. Bölüm, I), örneğin siyasal iktidarın meşruluğu, toplum sözleşmesi, demokratik devlette orta sınıfın denge unsuru olması, ulusal egemenlik – savaş ilişkisi, vb. konuları sayabiliriz.

401. Elbette felsefi bir temeli olan politik fikirler mevcuttur, ancak diğer siyasal rejimlerle birlikte demokrasi kavramını kuramsal bir çerçeveye oturtan ilk büyük düşünür Platon'dur.

402. Platon, *Yasalar*, 701a-b.

403. Örneğin, Kleon varlıklı bir deri sanayicisi, Hiperbolos kandil, Klephon ise müzik aletleri yapımcısıdır. Yetenekli bir komutan olan ve soylu bir aileden gelen Alkibiades ise Peleponnesos Savaşı sürerken demokratik partinin önderliğine yükselecek Atina politikasına belli bir yön vermeyi başarmıştır. Ancak gerekli gördüğünde Spartalılar ve Persler ile işbirliğine girmekten kaçınmamış, sadece koşulların el verdiği ölçüde demokrasinin kahramanlığına soyunmuştur. Perikles ise veba salgınına yakalanarak M.Ö. 429'da yaşamını yitirmiştir. (Bkz. Ağaoğulları, *Eski Yunan'da Siyaset Felsefesi*, s. 28-29).

404. Aristoteles, *Atinalıların Devleti*, 28, s. 51.

405. Bu dönemde bir olay karşısında coşkuya kapılıp aldığı karardan hemen pişman olan halkın, olanak varsa bunu değiştirmeye yöneldiğini görürüz. Thukydides'in yapıtlarında böyle pek çok örnek vardır: M.Ö. 427'de Lesbos adasındaki Mytilena polisi halkının kılıçtan geçirilmesine karar verilip vazgeçilmesi; M.Ö. 415'de *ekklesia*'nın Atina için büyük bir yenilgiyle sonuçlanacak Sicilya seferinin başına getirdiği Alkibiades'i birkaç ay sonra mahkûm etmesi, vb. (Bkz. Thucydide, *La Guerre du Péloponnèse*, III, 35-50; VI, 53, 61).

406. Xenophon'dan akt: Sennett, *Flesh and Stone*, s. 62; ayrıca bkz. s. 63-64.

407. Josiah Ober, "konuşmacının" bu dönemde, önceden bir başkası tarafından para karşılığında yazılmış bir metni okuyan kişi haline geldiğini vurgular. (Ober, *Mass and Elite in Democratic Athens*, s. 175 -176).

408. Perikles'in yaşamını yitirmesinden (M.Ö. 429) kısa bir zaman sonra dünyaya gelen Platon, Sokrates ölümüne mahkûm edildiğinde (M.Ö. 339) otuz yaşındaydı.

409. *Devlet*, 476b ve 480a.

410. *Ibid.*, 599a-b

411. *Ibid.*, 602b.

412. *Ibid.*, 606a, 605d, 606d.

413. *Ion*, 534d.

414. *Sokrates'in Savunması*, 22b.

415. *Symposion* (Şölen), 211b.
416. *Ibid.*, 209e.
417. *Ibid.*, 209a-d.
418. *Kratylos*, 424d.
419. *Ibid.*, 423b.
420. *Devlet*, 394b-c.
421. *Ibid.*, 393b-d.
422. Ancak daha üçüncü bölümde *mimesis*'in temsil etme özelliğinin vurgulanması, kavramın özünde bir aldatma özelliğinin bulunduğunu düşündürür. İsmail Tunalı'nın belirttiği gibi, "sahnede gördüğümüz Oidipus, gerçek değildir; gerçek Oidipus'un bir temsilcisidir. Ama sahnede gördüğümüz Oidipus'u biz, gerçek olmadığını bildiğimiz halde, gerçek Oidipus sanırız (*doxa*). Demek ki, *mimesis*'in varlığında, özünde bu aldatmacılık, sandırnacılık vardır." (Tunalı, *Grek Estetiği*, s. 79).
423. (*Devlet*, 395b-c, 393c). Platon'a göre, taklitçi şiirde olduğu gibi, bir başkasının yerine geçip, "sözünü bir başkasının kişiliğine" uyduran kişi bir bakıma kendi gerçek benliğine yabancılaşmaktadır. Salt anlatıya dayanan şiirde ise, anlatıcı hikâye ettiği kişilerden ayrı olarak varlığını korumaktadır.
424. *Ibid.*, 401c-d.
425. *Ibid.*, 607c-d.
426. *Ibid.*, 378a-d; 380a.
427. *Ibid.*, 605a-b.
428. *Yasalar*, 654e.
429. *Ibid.*, 655b.
430. *Ibid.*, 801d.
431. *Ibid.*, 659b-c. (Hatırlanacağı üzere, Büyük Dionysia'da tragedya şairlerini ve tragedya korolarının masraflarından sorumlu olan *khoregos*'u atama görevi *arkhonteponymos*'undu. Platon'un bu sözleri bu kuruma yönelik bir eleştiri olarak yorumlanabilir.)
432. M.Ö. 404'de Peloponnesos Savaşları'nın son bulmasının ardından, Atina'yı Sparta ordusuna teslim eden aristokratlar oligarşiyi geri getirirler. Aralarında Platon'un dayısı Kritias'ın da bulunduğu otuz oligark, iktidarı ele geçirip "Otuzlar Tiranlığı" olarak tarihe geçen rejimi kurarlar. Aristoteles'ten öğrendiğimize göre, kısa zamanda en az beşyüz kişiyi öldüren Otuzlar, yalnızca demokrat muhaliflerini değil, ılımlı aristokratlar ile büyük mal varlığına sahip zenginleri de ortadan kaldırırlar. M.Ö. 403'te sürgündeki demokratlar bir ordu oluştururlar ve bu rejime son verip demokrasiyi yeniden kurarlar. Bundan sonra Atina, Yunan dünyasındaki kültürel egemenliğini sürdürse de, önemli bir siyasi ve askeri güç değildir artık. (Bkz. Aristoteles, *Atinalıların Devleti*, 35, s. 59-60).
433. "Nihayet şu sonuca vardım ki var olan bütün devletler kötü yönetiliyorlar; mucizevi bir çare bulunmadıkça ve talih yardım etmedikçe yasalarının durumu uygulamada iyileşmez gözüküyor." (Plato, *Complete Works – Letters*, 326a-b).
434. Platon, *Devlet*'te, Homeros'u "şairlerin en büyüğü" ve "tragedya şairlerinin de başı" olarak tanımlamaktadır (*Devlet*, 607a).
435. Peloponnesos Savaşları'nın ardından bir "geriye dönüş" dönemi yaşandığını ve "arkaizm" in Eski Yunan sanatında ilk kez belirdiğini görürüz. Bu geçmişe bakış,

gerçekte, yaşanan sıkıntı ve çözümsüzlüklere karşı bir tepkiyi ortaya koymaktadır. İnsanlar böylece eski günlere bakarak nelerin değişmiş olduğunu daha iyi anlamaktadırlar.

436. *Kurbağalar*, s. 50-51.

437. "Yurttaşlardan asil, zeki, haksever, dürüst, güreş meydanlarında yetişmiş, dans ve müzikle beslenmiş olanlara bile küfrediyoruz; nerede kalpazan, köle, yabancı, kötü ana baba dölü kötü kimseler varsa iş başına onları getiriyoruz! O sonradan gelme ne idüğü belirsiz kimseleri ki, bir zamanlar yurdumuz böylelerini, öyle gelişigüzel, soruşturup araştırmadan, kötülük numunesi olarak bile kabul etmezdi. Ey avanaklar! Artık bu hallerinize bir son verin eskisi gibi namuslu yurttaşları iş başına getirin. Çünkü ancak böylelikle başarılı olduğunuz zaman, başarınızı herkes doğal bulur." (*Ibid.*, s. 58)

438. Daha önce kısaca değindiğimiz gibi, oyundaki eylemle dramatik ya da tematik hiçbir bağı olmayan bu bölümde koro, sahne giysilerini ve maskelerini çıkararak doğrudan seyirciye seslenmektedir.

439. *Kurbağalar*'da Aiskhylos ve Euripides'in eserlerinin tartışılması gerektiğinde, Ksanthias ile Aiakos arasında şöyle bir konuşma geçer:

KSANTHÍAS- Ne? Demek tragedyayı bir kuzu gibi tartacalar ha?

AÍAKOS- ...Ve dört köşeli sağlam mısra kalıpları, cetveller, arşınlar getirtilecek... (*Ibid.*, s. 42).

440. Green, *Theatre in Ancient Greek Society*, s. 38.

441. *Devlet*, 606c.

442. Yaşadığı dönemde fazla sevilmeyen Euripides'in eserleri, M.Ö. 386'dan itibaren düzenli olarak sergilenmeye başlanmıştır.

443. Yalnız sanatçılar değil, artık siyasetçiler de birbirleriyle olan rekabetlerinde şiiri bir araç olarak kullanmaktadırlar. Bu çekişme Demosthenes ve Aeschines arasında çok belirgindir. Aeschines, rakibini yermek için tragedyalardan alıntılar kullanır, Demosthenes de Aeschines'in sözlerine gene şiirle karşılık verir. Üstelik bunu çoğu zaman dinleyicilere kendi şiir bilgisinin daha iyi olduğunu göstermek için yapar. (Ober & Strauss, "Drama, Political Rhetoric and Discourse of Athenian Democracy", içinde *Nothing to do with Dionysos – Athenian Drama in its Social Context*, s. 252).

444. *Devlet*, 599d-e.

445. Platon'un şiir sevgisi üzerine söyledikleri için ayrıca bkz. *ibid.*, 607d - 608a.

446. *Ibid.*, 540a-c.

447. *Yasalar*, 817b-e.

448. Reichenbach, *Bilimsel Felsefenin Doğuşu*, s. 26.

449. Euben'e göre, "*Devlet*'in kendisi, Aiskylos'un, Sophokles'in ve Euripides'in tragedyalarına rakip olarak yazılan bir tragedya, Platon da tragedya şairinin yurttaşlık ile ilgili eğitici rolünü üstlenen bir mirasçı olarak görülebilir. Ancak Euripides ve Thukydides'in anlattığı yozlaşmaya bakılırsa böyle bir miras ve iş, tragedyanın ne olacağı, onun nerede 'oyunacağı' ve tasarlanan izleyicisinin kim olacağı hakkında yeni bir kavramsal arayış gerektirmektedir." (Euben, *The Tragedy of Political Theory*, s. 276; ayrıca bkz. Euben, *Greek Tragedy and Political Theory*, s. 7).

450. Kimi düşünürler Platon'un felsefe yapma biçiminin, felsefesinin içeriğinden daha demokratik olduğunu ileri sürmüşlerdir. Platon'un siyaset felsefesinin seçkin içeriği ile biçimi arasındaki ilginç çelişkileri ve özellikle aklın ve duyguların

- kullanımına ilişkin yoruma açık kalan pek çok yanı ele alması bakımından Nussbaum ve Euben arasındaki tartışmaya bakılabilir. (Nussbaum, *ibid.*, s. 69, s. 128-134; Euben, *ibid.*, s. 235-250). Platon'un siyaset felsefesinin bütünüyle "anti-demokratik" olduğu yolundaki ortodoks görüşü eleştiren ve Platon'un fikirlerini doğrudan toplumsal bir temele oturtan orijinal bir çalışma olması nedeniyle ayrıca bkz. Monoson, *Plato's Democratic Entanglements*, özellikle IV., V. ve VI. Bölümler.
451. Böyle bir benzetme yapan başka yazarlar için bkz. Euben, *The Tragedy of Political Theory*, ("Plato's Republic: The Justice of Tragedy"), s. 235-281; Monoson, *Plato's Democratic Entanglements*, ("Theory and Theatricality"), s. 206-232. .
452. Nussbaum da *Devlet'i*, duygulardan olabildiğince "arınıp temizlenmiş, kristal bir akıl tiyatrosu" (a pure crystalline theater of intellect) olarak tanımlar. ("*The Republic*", *The Fragility of Goodness...*, s. 133-134).
453. İlgiçtir ki Eski Yunan'da Platon'dan önce, insan ve topluma dair sorunların "felsefi" ve "edebi" tartışması arasında keskin çizgili bir ayrımı rastlamadığımız gibi, "Gerçek" ve "Doğru"nun aranmasına yönelik yazılan metinlerle, salt hoşça vakit geçirtip eğlendirmeyi amaçlayan metinler arasında da belirgin bir karşıtlığa rastlamayız.
454. Bu dönem, Sennett'in *Kamusal İnsanın Çöküşü* kitabında tartışılan, bireysel kişiliğe olan inancın giderek büyüdüğü ve seyirci karşısında özel ve ayrıcalıklı bir kişilik olarak yükselen "aktör"ün kendisinin, icra ettiği sanatın içeriğinden daha önemli görülmeye başlandığı 19. yy ile yakın bir benzerlik taşımaktadır.
455. Bkz. Bölüm II: 3. 1. "Şair"in Eğitici Rolü ve "Aktör"ün Konumu

SON

E. BANU KILAN PAKSOY

1974’de Bursa’da doğdu.

1992 İlk ve ortaöğrenimini Ankara Özel Yükseliş Koleji ve Kocaeli Özel Seymen Koleji’nde tamamladı.

1996 yılında Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesi, Halkla İlişkiler ve Tanıtım Bölümü’nden mezun oldu.

1996-98 yılları arasında Ankara Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi’nde “Siyaset Bilimi” dalında yüksek lisans yaptı.

1998’de Belçika’ya yerleştikten sonra kariyerine ‘Felsefe’ öğrenimi ile devam etti.

2002 yılında Leuven Üniversitesi (K.U. Leuven) Felsefe Bölümü’nde lisans ve yüksek lisans çalışmalarını tamamladı.

2009 yılında Leuven Üniversite’sinden doktora derecesini aldı.

Halen, siyaset felsefesini tiyatro ve edebiyat alanları ile buluşturan çalışmalarına Belçika’da devam etmektedir.

Eski Yunan tragedyası, Atina'da demokrasi ile doğmuş,
kendine özgü anlatım ve eleştirii biçimiyle
siyasal ve toplumsal değerlerin yurttaşlarca sorgulanmasında
önemli bir rol oynamış,
Atina demokrasisi çökmek üzereyken de
sahip olduğu kamusal gücü yitirmiştir (M.Ö. 4. yy).
Edebi olanla, siyasal ve felsefi olanı yan yana getiren bu çalışma,
başlangıcından tükenişine kadar,
Yunan tragedyasının geçirdiği aşamaları
ve trajik-olan'ın özelliklerini sorgularken,
tiyatronun doğuşuna ve salt eğlendirici olmaktan çok,
eğitici ve sorgulatici niteliğine ayna tutmakta,
Aiskhylos'un, Sophokles'in ve Euripides'in
eserlerinin özgün bir yorumunu sunmaktadır.
Eski Yunan'a ve tiyatro sanatına ilgi duyan okurlar,
bu eserde tragedyanın evrimi, 'yazar ve aktör'ün ilk konumu,
'sahne-seyirci' iletişimi, 'tiyatro-demokrasi' ilişkisi ve
Aristoteles, Platon ile Nietzsche
gibi düşünürlerin
tragedya üzerindeki görüşlerine ilişkin bilgi edinecekler,
günümüzün tiyatro sorunlarına felsefi ve tarihsel bir perspektiften
bakma olanağı elde edeceklerdir.

