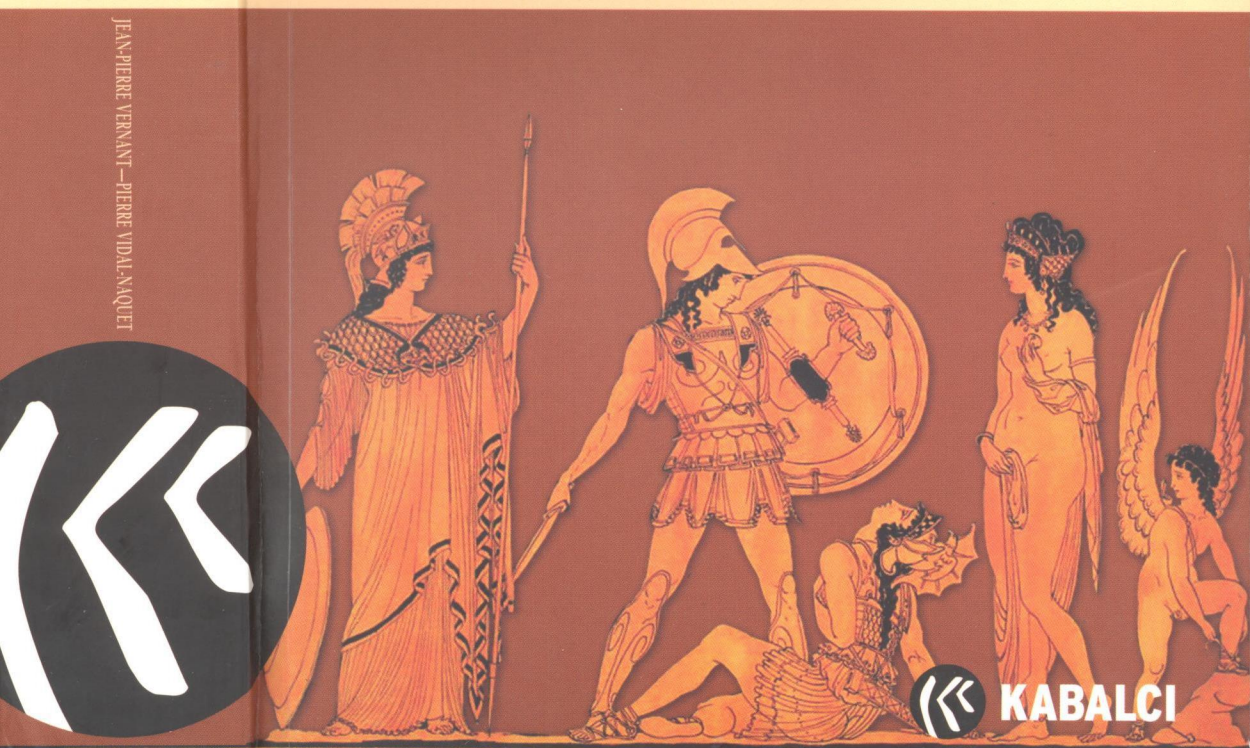
ESKİ YUNAN'DA MİT VE TRAGEDYA

JEAN-PIERRE VERNANT — PIERRE VIDAL-NAQUET

ESKİ YUNAN'DA MİT VE TRAGEDYA



KABALCI

JEAN-PIERRE VERNANT – PIERRE VIDAL-NAQUET

ESKİ YUNAN'DA MİT VE TRAGEDYA

Kabalcı Yayınevi: 372

Antropoloji, Arkeoloji, Mitoloji Dizisi: 29

JEAN-PIERRE VERNANT (1914-2007): Dünyanın en ünlü eski Yunan araştırmacılarından biri olan Jean-Pierre VERNANT, felsefe eğitimi aldıktan sonra bir süre felsefe öğretmenliği yaptı. İkinci Dünya Savaşı'nın başlamasıyla Fransız direniş hareketine katıldı. Savaşın sona ermesiyle akademik kariyerine devam eden VERNANT, "Platon'da emek kavramı" temelli tezini yazdı. Sosyal psikoloji yaklaşımını uygulayarak emek, değer, zaman, uzam, irade ve insan, düşlem, "biz" ve "ötekiler" gibi tüm insanlığın tecrübe ettiği kavramları mercek altına aldı ve felsefi kavramlar tarihi gibi bir alan yarattı. Vernant'nın, *Les Origines de la Pensée Grecque* (Eski Yunan Düşüncesinin Kökenleri), *Mythe et Pensée Chez les Grecs* (Eski Yunanda Mit ve Düşünce), *Mythe et Tragédie en Grèce Ancienne* (Eski Yunanda Mit ve Tragedya), *Mythe et Société en Grèce Ancienne* (Eski Yunanda Mit ve Toplum) gibi çalışmaları, Eski Yunan dünyasıyla ilgili araştırmaların seyrini değiştirmiş, yetiştirdiği ve etkilediği isimlerle alanında bir "Paris ekolü"nün oluşmasını sağlamıştır.

PIERRE EMMANUEL VIDAL-NAQUET (1930-2006): Vidal-Naquet, "École des hautes études en sciences sociales"e bağlı uzun yıllar öğretmenlik yaptı. Antik Yunan ve mitolojiyle ilgili kült kabul edilen kitapların yazarı Fransız tarihçi, akademisyenliği ve yazarlığı süresince ilkçağ hayranlığından asla vazgeçmedi. Aynı zamanda Ortadoğu'daki barışçı çabaların önemli destekçisi olan VERNANT'ın dilimize çevrilen eserlerinden biri de Atlantis üzerindeki esrar perdesini aralayan bir eser olarak kabul gören *Kayıp Kıta: Atlantis*'tir. NAQUET'in, VERNANT ile entelektüel düzlemdeki ortak üretimlerinden biri de elinizdeki kitaptır.

Fransa baskısında iki ayrı cilt olarak yayımlanan
Eski Yunan'da Mit ve Tragedya'yı, okuyucuya iki cildi tek kitapta
toplayarak sunuyoruz. (1. Cilt: s. 9-231; 2. Cilt: s. 235-550)

Jean-Pierre Vernant – Pierre Vidal-Naquet
Mythe et tragédie en Grèce ancienne
© Editions La Découverte & Syros
(Akçalı Ajans Aracılığıyla)

Jean-Pierre Vernant-Pierre Vidal-Naquet
Eski Yunan'da Mit ve Tragedya
© Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 2000

Birinci Baskı: Ocak 2012

Yayın Yönetmeni Murat Ceyişakar
Yayıma Hazırlayan: Oğuz Yarlıgaş

Kapak Tasarımı: Gökçen Yanlı

KABALCI YAYINEVİ
Gülbahar Mah. Cemal Sahir Sok. Çelik İş Merkezi No. 16 D Blok
Mecidiyeköy-İstanbul
Tel.: (0212) 347 5451 Faks: (0212) 347 5464
yayinevi@kabalci.com.tr www.kabalciyayinevi.com
internetten satış: www.kabalci.com.tr
Sertifika No. 11245

KÜTÜPHANE BİLGİ KARTI
Cataloging-in-Publication Data (CIP)
Vernant, Jean-Pierre – Vidal-Naquet, Pierre
Eski Yunan'da Mit ve Tragedya
1. Eski Yunan Uygarlığı 2. Mitoloji 3. Tragedya 4. Felsefe

ISBN 978 975 997 190 8

Baskı: Melisa Matbaacılık (0212) 674 97 23
Çiftehavuzlar Yolu Acar San. Sit. No. 4 Davutpaşa-İstanbul
Sertifika No. 12088

JEAN-PIERRE VERNANT
PIERRE VIDAL-NAQUET

ESKİ YUNAN'DA MİT VE TRAGEDYA

Çevirmenler
Sevgi Tamgüç-Reşat Fuat Çam

KABALCI YAYINEVİ

İÇİNDEKİLER

BİRİNCİ CİLT

BİRİNCİ CİLDİN ÖNSÖZÜ 9

I. ESKİ YUNAN'DA TRAGEDYANIN TARİHSEL MOMENTİ: BAZI TOPLUMSAL VE PSİKOLOJİK KOŞULLAR 15

II. ESKİ YUNAN TRAGEDYASINDA GERİLİMLER VE ÇOKANLAMLILIKLAR 23

III. ESKİ YUNAN TRAGEDYASINDA İRADENİN BOY GÖSTERMESİ 49

IV. KOMPLEKSSİZ OIDIPUS 89

V. ÇOKANLAMLILIK VE ALTÜST OLUŞ: *KRAL OIDIPUS*'UN ANLAŞILMASI GÜÇ YAPISI ÜZERİNE 119

VI. AISKHYLOS'UN *ORESTEIA*'SINDA AV VE KURBAN 165

VII. SOPHOKLES'İN *PHILOKTETES*'İ VE EPHEBOSÇULUK 199

EK BÖLÜM: SIRAKUZA MÜZESİNDEKİ BİR VAZOYA İLİŞKİN 226

İKİNCİ CİLT

İKİNCİ CİLDİN ÖNSÖZÜ 235

I. TRAJİK KURMACANIN TANRISI 249
Bir Tanrısal Çılgınlık Arayışı 250
Tragedya: Bir Buluş 254

II. ESKİ YUNAN'DA MASKE ŞEKİLLERİ 259
1. Gorgo 261
2. Artemis 267
3. Dionysos 273

III. AKSAK TİRAN: OIDIPUS'DAN PERIANDROS'A 281

Ek: 1. Romanyalı Bir Oidipus 310
2. Şarkı-i Huriyan 313

IV. TRAJİK KONU: TARİHSELLİK VE TARİH ÖTESİLİK 321
V. AISKHYLOS, GEÇMİŞ VE ŞIMDI 335
1. Topluluklar 335
2. Trajik Demokrasi 342
3. Tanrılar ve Erkekler 346
4. İnsanlar ve Kentdevlet 352
VI. KAHRAMANLARIN KALKANLARI 363
Thebai'ye Karşı Yediler'in Merkez Sahnesi Üzerine Bir Deneme 363
VII. OIDIPUS ATINA'DA 407
1. Şair ve Kentdevlet 407
2. Mit, Kahraman, Kentdevlet 411
3. Tragedya ve Tarih 415
4. Koro ve Kahraman 417
5. Oikos ve Kentdevlet 420
6. Tanrıların Zamanı ve İnsanların Zamanı 424
7. Çifte Konuşma 427
8. Bilgi, Sanat, Güç 429
9. Drama ve Okuyucu 432
VIII. İKİ KENTDEVLET ARASINDA OIDIPUS 437
Oidipus Kolonos'ta Üzerine Deneme 437
IX. OIDIPUS VICENZA'DA VE PARIS'TE: BİR TARİHTEN İKİ AN 485
X. EURIPIDES'İN *BAKKHALAR*ININ MASKELI DIONYSOS'U 513
KISALTMALARIN LİSTESİ 551
DİZİN 554

BİRİNCİ CİLT

BİRİNCİ CİLDİN ÖNSÖZÜ

Fransa'da ve yurtdışında yayımlanmış yedi incelemeyi -ikincisinin olabildiğince çabuk izleyeceği- bu birinci ciltte topladıysak, bunun nedeni sözkonusu incelemelerin yıllardır ortaklaşa yürütülen ve kökeni Louis Gernet'nin[1] *öğretisine dayanan araştırma planında yer almasıdır.*

Mit ve Tragedya: *Bundan tam olarak ne anlıyoruz? Elbette tragedyalar birer mit değildir. Aksine, tragedya türünün VI. yüzyılın sonunda, mite ait dilin kentin reel politikası üzerinde etkin olmayı bıraktığı dönemde ortaya çıktığı ileri sürülebilir. Tragedya evreni iki dünya arasında konumlanır ve onun özgünlüklerinden birini ve aksiyonunun doğrudan zembereğini oluşturan şey, onun geçmiş bir zamana aitmiş gibi algılanan ama bilinçlerde hâlâ mevcut olan mite ve Peisistratos'un, Kleisthenes'in, Themistokles'in, Perikles'in kentdevleti tarafından alabildiğine hızlı geliştirilmiş yeni değerlere bu ikili göndermedir. Trajik çatışmada kahraman, kral, tiran hâlâ kahramanlık ve mit geleneğine iyice bağlı görünür, ama dramın çözümü onlardan uzaktır: çözüm hiçbir zaman tek bir kahraman tarafından sunulmaz, her zaman yeni demokratik kentdevletin dayattığı ortakalaşa değerlerin zaferini dile getirir.*

Bu koşullar altında analizcinin görevi nedir? Bu ciltte derlenen incelemelerin çoğu, genel olarak yapısal analiz adıyla bilinen alanın ürünüdür. Ama bu tipte bir yorumu gerçek anlamda mitlerin gizinin çözülmesiyle karıştırmak büyük bir bakış açısı hatası olur. Yorumlama teknikleri birbirine yakın olabilir, ama araştırmanın amacı kesinlikle farklıdır. Kuşkusuz, bir

---

[1] *Krş.* J.-P. VERNANT, "La Tragédie grecque selon Louis Gernet," *Hommage à Louis Gernet*, Paris, 1966, s. 31-35.

mitin şifrelerinin çözülmesinde öncelikle -sözlü ya da yazılı- söylemin eklemlenmeleri izlenir, ama böyle bir araştırmanın başlıca amacı, aynı mitin ya da farklı efsaneler bütününün diğer versiyonlarının sunduklarıyla bizzat karşılaştırılması gereken ilksel unsurları ortaya koymak için mitsel öyküyü parçalamaktır. Bütünü içinde tek bir yapıt oluşturacak ölçüde içine kapanmaktan çok uzak olan başlangıç anlatısı, tam tersine parçalarının her birinde aynı kod sistemini kullanan diğer bütün metinlere açılır; önemli olan bu sistemin anahtarlarını bulmaktır. Bu anlamda mitoloji uzmanı açısından zengin ya da yoksul bütün mitler aynı planda yer alır ve bulgusal bakış açısından değerleri aynıdır. Hiçbirinin tek geçerli anlatı olma üstünlüğü olamaz; yorumcunun onlardan birine tanıyabileceği tek ayrıcalık, uygunluk nedeniyle araştırma sırasında başvuru örneği olarak sözkonusu yorumu yeğlemesi olabilir.

Bu sayfalarda incelemeye giriştiğimiz Yunan tragedyaları tümüyle farklı bir konu oluşturuyor. Bunlar belli bir zaman ve mekân içinde bireyselleşmiş yazınsal yapıtlardır ve hiçbirinin tam anlamıyla koşutu yoktur. Sophokles'in Kral Oidipus'u, *Oidipus mitinin versiyonlarından biri değildir. Araştırma, her şeyden önce Atina'da MÖ 420'de sahnelenen dramanın anlamını ve niyetini değerlendirmeye almazsa sonuca ulaşamaz. Anlamı ve niyeti demekle neyi kastediyoruz? Hiç kuşku yok ki, amacımız oyununu yazdığı sırada Sophokles'in kafasından geçenleri bilmek değildir. Oyun yazarı bize ne güncesini bırakmış ne de sırlarını vermiştir; bunu yapmış olsaydı da, yalnızca, diğerleriyle aynı şekilde eleştirel düşünceye tabi kılmamız gereken ek belgelere sahip olmuş olacaktık. Sözünü ettiğimiz* niyet, *kendini yapıtta, yapıtın yapılarında, iç düzenlemesinde ifade etmektedir ve bizim, yapıttan yazara ulaşma olanağımız hiçbir şekilde yoktur. Yine, Yunan tragedyalarının tarihi niteliğinin ne denli bilincinde olursak olalım, her oyunun, sözcüğün dar anlamıyla tarihsel arka planını keşfetmeye çalışmıyoruz. Euripides'in yapıt-*

larından yola çıkarak Atina tarihinin güzergâhını yeniden çizen harika bir kitap yazılmıştı;[2] *ama Aiskhylos ve Sophokles için benzer bir işe koyulmanın haklı gösterilebileceği son derece kuşkuludur ve bu yöndeki girişimler bize pek inandırıcı gelmemektedir. Kral Oidipus'un başında betimlenen salgın hastalığın 430'da Atina'da çıkan veba salgınına bir şeyler borçlu olduğu kesinlikle düşünülebilir, ama Sophokles'in bütün bir topluluğu tehdit eden bir salgın hastalığı anımsatan* Ilias'ı *okumuş olduğu da her zaman göz önünde bulundurulabilir. Özetle, bu yöntem yapıta yalnızca kısa erimli bir aydınlatma sağlayabilir.*

Analizlerimiz gerçekte çok farklı düzeylerde iş görmektedir. Aynı anda edebiyat sosyolojisinin ve tarihsel antropoloji diye adlandırılabilecek olan sahanın ilgi alanına girmektedirler. Tragedyayı birkaç toplumsal koşula indirgeyerek açıklamak iddiasında değiliz. Onu, birbirinden ayrılmaz toplumsal, estetik ve psikolojik olgu olarak tüm boyutları içinde kavramaya çalışıyoruz. Sorun bu yanlardan birini ötekine indirgemek değil, bunların insana değgin tek bir olay oluşturmak, yani tarihte üç çehresiyle: tragedya yarışmalarının kurumsallaşmasıyla toplumsal gerçeklik olarak, yeni bir yazın türünün ortaya çıkışıyla estetik yaratı olarak, tragedya insanının ve bilincinin belirmesiyle psikolojik değişim olarak gözüken -aynı nesneyi tanımlayan ve aynı anlatım düzenine bağlı olan üç çehresiyle- aynı buluşu oluşturmak için birbirleriyle nasıl bileştiklerini ve nasıl eklemlendiklerini anlamaktır.

Araştırmalarımız çağdaş kavrayışlarımızla, eskiçağ tragedyalarında uygulanan kategoriler arasında sürekli karşılaştırma uygulamasını gerektirmektedir. Kral Oidipus *psikanalizle açıklanabilir mi? Günümüzde iradenin psikolojik işlevleri olarak adlandırabileceğimiz failin eylemlerine bağlılığı ve sorumluluk duygusu tragedyada nasıl gelişir? Bu soruları sormak, yapıtın* niyetiyle *yorumcunun düşünme alışkanlıkları arasında çağdaş okurun ge-*

[2] R. GOOSSENS, *Euripide et Athènes*, Brüksel, 1960.

nellikle bilinçsiz olan ön kabullerini ortaya çıkarmaya yardım edecek, onu okumasının sözde masumiyeti konusunda kendi kendini sorgulamaya zorlayacak duru ve tam anlamıyla tarihsel bir diyaloğun yer almasını istemek anlamına gelir.

Ama bu yalnızca bir yola çıkış noktasıdır. Tüm yazın yapıtlarıyla aynı şekilde eski Yunan tragedyaları da gündelik yaşam çerçeveleri gibi ifade biçimlerinden biri oldukları uygarlığı oluşturan önyargılarla ve ön kabullerle doludur. Örneğin, Oresteia*'nın bir analizi için yararlanabileceğimize inandığımız avlanmayla kurban töreni arasındaki zıtlık tragedyaya özgü bir çizgi değildir; onun izi Yunan tarihinin yüzyılları boyunca birçok metinde bulunabilir; doğru bir şekilde yorumlanabilmesi için, Yunan dininin temel işlemi olan kurban töreninin doğası ve avlanmanın, hem kent yaşamında hem de mitsel düşüncede yerinin sorgulanmasını gerektirir. Kaldı ki burada soru avlanmayla kurban töreni arasındaki zıtlık değil, bu zıtlığın kendine özgü edebi bir yapıtı biçimlendiriş tarzıdır. Aynı biçimde, tragedya yapıtlarıyla dinsel uygulamaları ya da çağdaş toplumsal kurumları karşılaştırmaya giriştik. Örneğin,* Kral Oidipus*'un ikili bir karşılaştırmayla aydınlatılabileceğini düşündük: Önce ritüel bir usul olan pharmakos'la karşılaştırma; sonra da, Atina'da Kleisthenes'in reformundan önce (508) görünmediğine ve klasik tragedyanın ortaya çıkışından az önce yok olduğuna göre, zamanla alabildiğine sınırlanmış bir kurum olan ostrakismos'la*[3] *karşılaştırma. Yine aynı şekilde, Atinalı bir delikanlının tüm haklara sahip bir yurttaş olmasını sağlayan ephebos'luk işlemine başvurarak* Philoktetes*'in bilinmeyen bir yanını aydınlatmaya çalıştık. Yeniden belirtmeye gerek var mı? Bu analizlerle bir giz perdesini kaldırmaya çalışmıyoruz. Sophokles oyunlarını yazarken ostrakismos'u ya da ephebos'luğu düşündü mü, düşünmedi mi? Bunu bilmi-*

[3] Ostrakismos (sürgün cezası) ilk olarak MÖ 487'de, son olarak ise MÖ 417 veya 416 yılında uygulanmıştır.

yoruz. Hiçbir zaman da bilemeyiz; bu sorunun bir anlamı olup olmadığından bile emin değiliz. Göstermek istediğimiz şu ki, ozanla topluluğu arasında gerçekleşen iletişimde ostrakismos ya da ephebos'luk ortak bir gönderme çerçevesi, oyunun bizatihi yapılarını anlaşılabilir kılan arka planı oluşturuyordu.

Özetle, bu karşılaştırmaların ötesinde tragedya yapıtının özgeliği vardır. Oidipus ne kefaretini ödeyen bir kurbandır ne de ostrakismosa uğramış bir sürgündür; o, ozan tarafından bir karar dönemecine yerleştirilmiş, her zaman mevcut, her zaman yinelenen bir seçimle karşı karşıya bırakılan bir tragedya kişisidir. Kahramanın bu seçimi oyun boyunca nasıl dillendirilir, söylevler hangi değişikliklere göre söylevlere karşılık verir, tragedya kişisi tragedyanın aksiyonuyla nasıl bütünleşir? Ya da başka bir anlatımla, her kişiliğin kendi zamanı Tanrıların kurduğu mekanizmanın işleyişi içine nasıl katılır? Kendi kendimize sorduğumuz soruların bazıları bunlardı. Okur, başka birçok sorunun bulunduğunu ve yanıtların yalnızca varsayım olduğunu kolaylıkla anlayacaktır. Bu kitap yalnızca bir başlangıçtır. Bunun devamını getirmeyi umut ediyoruz, ama bu tür araştırmaların bir geleceği varsa, bizden başkalarının da bunu sahiplenip sürdüreceğine eminiz.[4]

J.-P. V ve P. V.-N.

---

[4] Bu çalışmada yeniden yayımlanan birçok makale ilk basımlarının ardından tekrar düzenlenmiş, düzeltilmiş, hatta yer yer genişletilmiştir. Metinleri gözden geçirmede ve düzeltmede değerli yardımlarını gördüğümüz Sayın J. Detienne'e teşekkürü borç biliriz. Ayrıca yorumlarıyla bize yardımı dokunan tüm arkadaşlarımıza, özellikle de M. Detienne, P. Gauthier ve V. Goldschmidt'e şükranlarımızı sunarız.

I

ESKİ YUNAN'DA TRAGEDYANIN TARİHSEL MOMENTİ[1]: BAZI TOPLUMSAL VE PSİKOLOJİK KOŞULLAR

Son yarım yüzyıl boyunca, Eski Yunan dili ve uygarlığı uzmanları kendilerine, özellikle tragedyanın kökenlerine ilişkin sorular sordular.[2] Bu konuya dair inandırıcı bir yanıt getirmiş olsalardı bile, tragedya sorunu pek de çözülmüş sayılmayacaktı. Geriye işin özünü anlamak kalacaktı: Attika tragedyasının getirdiği ve onu, sanat, toplumsal kurumlar, insan psikolojisi düzleminde bir buluş, bir icat haline getiren yenilikler. Kendi kuralları ve kendine özgü belirtici nitelikleri bulunan özgün bir edebiyat türü olan tragedya, kentdevletin kamusal şenlikler dizgesi içinde yeni bir sahne gösterisi tipidir; üstelik, kendine özgü bir ifade biçimi olarak insan deneyiminin o ana değin bilinmeyen yanlarını dile getirmektedir; içsel insanın, sorumluluk sahibi öznenin oluşumunda bir aşamayı göstermektedir. Tragedya türü, tragedya temsili, tragedya insanı: fenomen bu üç yanıyla indirgenemez niteliklerle ortaya çıkmaktadır.

Dolayısıyla, kökenler sorunu bir anlamda yapay bir sorundur. Öncellerden söz etmek daha iyi olur. Ve bunların açıklanacak olaydan çok başka bir düzeyde yer aldıklarını da kaydetmek gerekir. Bu ön-

---

[1] Burada "*moment*" ifadesi iki dönüm noktası arasındaki belli bir periyodu tanımlamak için kullanılmıştır -yn.

[2] Bu metin *Antiquitas graeco-romana ac tempora nostra*'da yayımlandı, Prag, 1968, s. 246-250.

celler onunla boy ölçüşecek düzeyde değiller; bildiğimiz şekliyle trajik olanın nedenlerini açıklayamazlar. Bir örnek verecek olursak, maske, tragedyanın ritüel yürüyüş alaylarıyla yakınlığını vurgular. Fakat tragedya maskesi, doğası ve işlevi gereği dinsel kılık değiştirmeden bütünüyle farklıdır. Girilen bir hayvan kılığı değil, bir insan maskesidir. İşlevi de ritüel amaçla değil estetiktir. Maske, tragedya sahnesini işgal eden, birbirine zıt ama aynı zamanda sıkı bir dayanışma içinde olan iki öğe arasındaki mesafeyi, farklılaşmayı vurgulamaya da yarayabilir. Bir yanda yurttaşlar topluluğunun canlandırdığı kolektif bir kişilik olarak koro genellikle maskeli değildir, yalnızca kılık değiştirmiştir; öte yandan, profesyonel bir aktörün oynadığı tragedya kişisi vardır ve maskeyi onu koronun anonim topluluğu karşısında bireyselleştirir. Bu bireyselleştirme, maske takanı hiçbir şekilde psikolojik bir özne, bireysel bir "kişi" haline getirmez. Tam tersine maske, tragedya kişisini çok belirli dinsel ve toplumsal bir kategori içine: kahramanlar kategorisi içine sokar. Onu, ozanların şarkılarında dile gelen kahramanlık geleneği içinde tespit edilmiş efsanesiyle V. yüzyıl Yunanları için geçmişlerinin bir boyutunu temsil eden o olağanüstü varlıkların tecessümü haline getirir -bu uzak ve geride kalmış geçmiş, kentdevletin düzeniyle tezat oluşturmakla birlikte, Homeros ve Hesiodos'un görmezden geldikleri kahramanlar kültünün önemli bir yer işgal ettiği kent dininde canlılığını hâlâ korumaktadır. Dolayısıyla, tragedya tekniğinde iki öğe arasında kutuplaşma vardır: kolektif ve anonim varlık olan, kaygılarında, umutlarında ve uslamlamalarında, yurttaşlar topluluğunu oluşturan seyircilerin duygularını dile getirme işlevini gören koro; aksiyonu, dramın merkezini oluşturan ve her zaman, sıradan yurttaşın olağan durumuna az çok yabancı, bir başka çağın kahramanı çehresini taşıyan bireyselleştirilmiş kişilik.

Koro ve trajik kahramanın böyle bir ikili halinde sunulmasına, tragedyanın dilindeki bir ikilik denk düşer: bir yanda koronun lirik üslubu; öte yanda, dramın baş kahramanlarında, düzyazıya daha yakın ölçüleriyle, diyaloglu üslup. Kullandıkları dille sıradan insana yakınlaştırılan kahraman kişilikleri, seyircilerin gözü önünde yalnızca sahnede var edilmekle kalmaz, kendilerini koro elemanlarıyla ya da birbirleriyle karşı karşıya getiren tartışmalarla da bir tartışma nesnesi olurlar; bir anlamda halkın huzurunda sorgulanırlar. Öte yandan koro da, Simonides ve Pindaros'un lirik geleneğinde olduğu gibi kahramanın örnek alınası erdemlerini yüceltmekten çok, kahraman hakkında kaygı duyar ve sorular sorar. Dolayısıyla, tragedyanın yeni çerçevesi içinde kahraman bir örnek olmaktan çıkmıştır; kahraman kendisi açısından da, başkaları açısından da sorun haline gelmiştir.

Bu ön açıklamaların tragedya sorununun ortaya konduğu çerçeveleri daha iyi sınırlandırma olanağı verdiği kanısındayız. Yunan tragedyası çok açık ve net bir şekilde sınırlandırılmış ve tarihlendirilmiş bir tarihsel *moment* olarak ortaya çıkmaktadır. Onun, Atina'da doğup serpildiğini ve yaklaşık bir yüzyıl içinde bozulduğunu görüyoruz. Neden? Trajik olanın parçalanmış bir bilinci, insanı kendi içinde bölen çelişkiler duygusunu dile getirdiğini kaydetmek yetmez; Yunanistan'da tragedyaya değin karşıtlıkların hangi planda yer aldığını, içeriklerinin ne olduğunu, hangi koşullarda ortaya çıktığını araştırmak gerekir.

Louis Gernet'nin her tragedya yapıtının yapısını ve sözcük dağarını analiz etme yoluyla yaptığı[3] buydu. Böylelikle, tragedyanın gerçek malzemesinin kentdevlete özgü toplumsal düşünce, özellikle de o sırada yoğun bir çabayla oluşturulmaya çalışılan hukuk düşüncesi olduğunu gösterebilmişti. Tragedya yazarlarında teknik bir hukuk söz dağarcığı-

[3] Ecole Pratique des Hautes Etudes'deki derslerde verildi ve yayımlanmadı.

nın varlığı, tragedyanın gözde temalarıyla mahkemelerin yetki alanına giren bazı örnekler arasındaki yakınlığın altını çizmektedir. Sözkonusu mahkemeler, temellerini belirlemiş ve işleyişlerine yön veren değerlerin yeniliğinin henüz tam hissedilemeyeceği kadar yakın bir geçmişte kurulmuşlardır. Tragedya ozanları, bu hukuk terimlerini belirsizlikleriyle, dalgalanmalarıyla, oturmamışlığıyla: terimlerin belirsizliği, anlam kaymaları, tutarsızlıklar ve karşıtlıklar bizatihi hukuk düşüncesi bünyesindeki uyumsuzlukları ortaya çıkarmakta; aynı zamanda, ahlak düşüncesiyle olan çatışmalarını da yansıtmaktadır. Gerçi hukuk bir müddettir dinsel gelenekten ve ahlak düşüncesinden ayrılmıştır, fakat henüz karşılıklı yetki alanlarının sınırları yeterince açık bir biçimde çizilmemiştir.

Bunun nedeni, hukukun mantıksal bir kurgu olmamasıdır; hukuk içinden çıktığı, karşı geldiği ama kısmen bağlı olduğu "hukuk öncesi" mevzuatlardan hareketle, tarihsel bir süreç içinde oluşmuştur. Eski Yunanların tutarlı bir sistem halinde örgütlenen, ilkelere dayalı saltık bir hukuk düşüncesi yoktu. Onlar için adetâ hukuk dereceleri vardı. Bir yanda hukuk gerçek otoriteye, zorlamaya dayanıyordu; öte yanda kutsal güçleri: dünyanın düzenini, Zeus'un adaletini devereye sokuyordu. İnsanın sorumluluğuna ilişkin ahlaki sorunları da gündeme getiriyordu. Bu bakış açısından Tanrısal *Dike*'nin kendisi de belirsiz ve anlaşılmaz görünebilir: insanlar açısından, akıldışı bir kaba güç öğesi içerir. *Hiketides*'te (Yakaran Kadınlar) *kratos* kavramının iki zıt anlam arasında yalpaladığını görürüz; sözcük kimi zaman meşru otoriteyi, hukuken temellendirilmiş bir el koyuşu, kimi zaman da hukuka ve adalete en şiddetli muhalif yanı içinde kaba gücü belirtir. Aynı şekilde *Antigone*'de de *nomos* sözcüğü, çeşitli baş kahramanlar tarafından kesinlikle birbirine zıt değerlerle kullanılmaktadır. Tragedyanın gösterdiği, bir başka

dike'ye karşı mücadele halinde olan bir *dike*, sabitlenmemiş, yer değiştiren ve kendi zıddına dönüşen bir hukuktur. Tabii ki tragedya hukuki tartışmadan çok farklı bir şeydir. Bu tartışmayı bizzat yaşayan insanı, belirleyici bir karar almaya, hiçbir şeyin hiçbir zaman istikrarlı da, tek anlamlı da olmadığı belirsiz değerler dünyasında eylemini yönlendirmek zorunda bırakılan insanı konu alır.

Tragedya alanında çatışmanın birinci yanı böyledir. Birincisiyle sıkı sıkıya birleşen bir ikinci yan daha vardır. Yaşadığı sürece, tragedyanın temalarını kahramanların efsanelerinden aldığını gördük. Büyük tragedya yazarlarında birçok yönden Homeros'takinden daha çok dinsel arkaizm bulunması, mitsel anlatı geleneği içine kök salınmasıyla açıklanabilir. Yine de tragedya esinlendiği ve çok özgürce başka bir bağlama oturttuğu kahraman mitleriyle mesafesini de korur. Onları sorgular. Kahramanlık değerlerini, eski dinsel temsilleri, kentdevlet çerçevesi içinde hukukun yükselişine damgasını vuran yeni düşünce biçimleriyle karşılaştırır. Gerçekten de kahramanlık efsaneleri krallık hanedanlarına, soylu *gens*'lere bağlanır. Ama bunlar kentdevlet açısından değerler, toplumsal pratikler, dinsellik biçimleri, insan davranışları planında kentdevletin mahkûm etmek ve reddetmek zorunda olduğu, kurulmak için mücadele etmesi gerektiği ama, aynı zamanda da ona dayanarak oluştuğu ve alabildiğine bağlı kaldığı olguyu temsil ederler.

Dolayısıyla trajik *moment*, toplumsal deneyimin içinde bir mesafenin: bir yanda siyasal ve hukuksal düşünce, öte yanda mitlere ve kahramanlara değin gelenekler arasında zıtlıkların açıkça ortaya çıkmasına yetecek kadar büyük, ama değerler çatışmasının hâlâ acı verecek kadar yoğun hissedilmesine ve durmadan bir karşı karşıya gelişin gerçekleşmesine yetecek kadar kısa bir mesafenin açıldığı andır. Hukukun el yordamıyla kaydettiği aşamalar içinde ortaya çıktığı şekliyle, insanın

sorumluluğuna ilişkin sorunlar konusunda da durum aynıdır. İnsansal ve Tanrısal düzeyler hem birbirinden ayrılmaz görünecek hem de birbiriyle zıtlaşacak kadar ayrıştıkları zaman, trajik bir bilinç sözkonusudur. İnsanın eylemi bir fikrin, bir tartışmanın konusu olduğu, ama kendisine tam anlamıyla yeterli olabileceği özerk bir statü edinmediği zaman trajik sorumluluğun anlamı birden ortaya çıkar. Tragedyaya özgü alan, insan hareketlerinin, eylemlerinin Tanrısal güçlere eklemlendiği, bu eylemlerin insanı aşan ve insanın gözünden kaçan bir düzene katılarak, onlara girişenlerin ve sorumluluğunu alanların bile bilmediği gerçek anlamlarını sergiledikleri sınır bölgesinde yer alır.

İşte o zaman tragedyanın bir *moment* oluşu ve gelişmesinin, trajik temsile karşı benimsenen iki tavrı tanımlayan iki tarih arasında saptanabilmesi daha iyi anlaşılır. İlk zamanlarda, tragedya yarışmalarının kurumsallaştırılmasından bile önce, ilk temsillerden birini öfkeyle terk eden Solon'un hoşnutsuzluğu; Ploutarkhos'a göre, Peisistratos'un giderek artan hırsından kaygılanan yaşlı nomothetes[4], ne de olsa bir oyun diyerek savunma yapan Thespis'e, yurttaşlar arasındaki ilişkilere yönelik bu tür kurguların sonuçlarının görülmekte gecikilmeyeceği karşılığını verir. Kentdevletin düzenini ılımlılık ve sözleşmeye dayandırmayı kendine görev bilen, soyluların kibrini kırmak zorunda kalan ve yurdunda tiranın *hybris*'ini engellemeye çalışan bilge, ahlakçı ve devlet adamına göre "kahramanlık" geçmişi sahnede tehlikesizce temsil edilemeyecek kadar yakın tarihli ve canlıdır. Gelişimin sonunda ise, Aristoteles'in Agathon'a ilişkin saptaması yer almaktadır. Euripides'in çağdaşı olan bu genç ozan, düğüm bölümü tümüyle kafadan uydurma tragedyalar yazmıştır. Artık, efsane geleneğiyle bağ o denli gevşemiştir ki, "kahramanlık" geçmişiyle tartışma gereği bile duyulmaktadır. Ti-

[4] Yasakoyucu -yn.

yatro adamı oyunlar yazmayı pekâlâ sürdürebilmekte, ulu öncellerinin yapıtlarına uyduğuna inandığı bir örneği izleyerek örgüyü kendi uydurabilmektedir. Yazarda, seyirci kitlesinde, tüm Yunan kültüründe trajik zemberek güç kırılmıştır.

II

ESKİ YUNAN TRAGEDYASINDA GERİLİMLER VE ÇOKANLAMLILIKLAR

Psikolojinin ve sosyolojinin Yunan tragedyasının yorumlanmasına katkısı ne olabilir?[1] Tabii ki, bunlar geleneksel filolojik ve tarihi analiz yöntemlerinin yerine geçemezler. Tam tersine uzmanlarca uzun zamandır sürdürülen çalışmalar sonunda oluşmuş engin bilgi birikimine dayanmak zorundadırlar. Ama Eski Yunan incelemelerine yeni bir boyut eklemişlerdir. Tragedya olayını Yunanistan'ın toplumsal yaşamında doğru bir yere oturtmaya çalışarak ve Batı insanının psikoloji tarihindeki yerini saptayarak, Eski Yunan bilimcilerin arada bir karşılaştıkları ve yalnızca dolaylı şekilde ele aldıkları sorunları açıkça ortaya koymaktadırlar.

Bunlardan bazılarını anımsatmak isteriz. Tragedya Yunanistan'da VI. yüzyılın sonunda ortaya çıktı. Henüz yüz yıl akıp gitmeden, tragedyanın atardamarı çoktan kurumuştu ve IV. yüzyılda Aristoteles *Poetika*'da onun teorisini oluşturma işine girişti̇ğinde, deyim yerindeyse kendisine yabancı hale gelmiş trajik insanın ne olduğunu artık anlayamıyordu. Destanın ve lirik şiirin ardından gelen, felsefenin[2] zafer kazandığı sı-

---

[1] Bu metnin ilk versiyonu İngilizce yayımlandı: "Tensions and Ambiguites in Greek Tragedy," *Interpretation: Theory and Practice,* Baltimore, 1969, s.105-121.

[2] *Platon felsefesinin köküne kadar anti-trajik* karakteri için krş. Victor *GOLDSCHMIDT* "Le Problème de la tragédie d'après Platon" *Questions platonici-*

rada ortadan silinen tragedya, yazın türü olarak, belirli toplumsal ve psikolojik koşullara bağlı insan deneyiminin özel bir örneğinin ifadesi olarak ortaya çıkar. Zaman ve mekân içinde yeri çok açık ve netlikle sınırlandırılmış olan bu tarihi *moment* yönü, tragedya yapıtlarının yorumlanmasında bazı yöntem kurallarını zorunlu kılar. Her oyun, her düzeyinde uygun yazınsal, stilistik, filolojik analizlerin konusu olacak bir söylemin yapıları içinde kayıtlı, bir metnin içinde saklı bir mesaj oluşturur. Ama bu metin ancak bir bağlamın göz önünde bulundurulmasıyla tam olarak anlaşılabilir. Yazarla V. yüzyıldaki okuru arasındaki iletişim bu bağlama göre kurulur ve yapıt, günümüz okuru için tam otantikliğini ve tüm anlam ağırlığını bu bağlama göre bulabilir.

Peki, bağlamdan ne anlıyoruz? Onu gerçekliğin hangi alanına yerleştirmeliyiz? Onun metinle ilintilerini nasıl tasarlamalıyız? Bize göre, zihinsel bir bağlam, bir insani anlamlar dünyası, dolayısıyla başvurulan metnin kendisiyle türdeş bir bağlam sözkonusudur: sözel ve entelektüel avadanlık, düşünce kategorileri, muhakeme tipleri, inanç, değerler ve

---

ennes, Paris, 1970, s. 103-140. Yazarın yazdığı üzere (s. 136): "Ozanların "ahlaksızlığı" Platon'un tragedyaya duyduğu büyük düşmanlığı açıklamaya yetmez. Çünkü tragedya "bir aksiyonu ve yaşamı" temsil ederken bile gerçeğe aykırıdır." Tabii ki *felsefi* gerçeğe aykırı. Belki, birbiriyle çelişen iki önermenin biri doğruysa ötekinin kaçınılmaz olarak yanlış olduğunu varsayan felsefi mantığa da aykırıdır. Bu açıdan, tragedya insanı, doğruyla yanlış arasında o denli keskin bir kopukluk yaratmayan bir başka mantığa bağlı görünür; tragedyanın geliştiği çağda bile, incelediği sorunlara ilişkin, bir tezin mutlak geçerliliğini göstermeye değil, *dissoi logoi*'lar, karşıtlıkları içinde birbirlerini çürütmeden çarpışan, iki karşı kanıtlamanın her birinin sofistin isteğine ve kelamının gücüne göre ötekine baskın çıkabildiği çifte söylemler oluşturmaya çalıştığına göre, belirsizliğe hâlâ yer veren sofistlerin, retorikçilerin mantığıdır bu. krş. Marcelle DETIENNE, *Les Maitres de vérités dans la Grèce archaique* (Arkaik Yunanistan'da gerçeklik ustaları) François Maspero, Paris, 1967, s. 119-124.

temsiller sistemi, duyarlılık biçimleri, fiilin ve failin halleri. Bu konuda, formül büyük bir yanlış rizikosu içermese, V. yüzyıl Yunanlarına özgü tinsel bir dünyadan söz edilebilirdi. Gerçekten de bu formül, bir yerlerde daha önce oluşturulmuş, tragedyanın kendi tarzında yansıtmaktan başka yapacak bir işi olmadığı bir tinsel alanın varlığını varsaymaya izin vermektedir. Oysa, insanın toplumsal yaşam ve kültürel yaratıcılık alanında sergilediği ve hiç durmadan yenilediği çeşitli pratikler dışında, kendinde var olan bir tinsel dünya yoktur. Her kurum tipi, her yapıt kategorisi, insan deneyiminin özel bir alanına uygun düşen uzmanlaşmış faaliyet ve özerk disiplin halinde oluşmak için geliştirmesi gerekmiş kendi tinsel dünyasına sahiptir.

Bu nedenle, dinin tinsel dünyası ritüellerde, mitlerde, Tanrısal alanın tasvirlerinde bütünüyle mevcuttur; hukuk, Yunan dünyasında kurulduğunda, hukuksal zihniyeti, başta dinsel olmak üzere diğer düşünce biçimlerine karşıtlık içinde tanımlayan toplumsal kurumlar, insan davranışları ve zihinsel kategoriler görünümünü alır. Bunun gibi, kentdevletle birlikte tam anlamıyla siyasi bir kurumlar, düşünceler, davranışlar sistemi gelişir. Bu noktada da toplumsal faaliyetin ve iktidarın mistik, eski biçimlerinin yerini, onlara bağlı uygulamalar ve düşünce tarzlarıyla birlikte alan *polis* (kentdevlet) rejimi arasındaki zıtlık çarpıcıdır. Durum tragedya için de farklı değildir. Ona bir anlamda yabancı gelecek bir gerçekliği yansıtamayacaktır. Tinsel dünyasını kendisi kuracaktır. Plastik objeler ve vizyon yalnızca resimde ve resimle var olur. Trajik bilinç de tragedyayla birlikte doğar ve gelişir. Tragedya düşüncesi, dünyası, insanın kendini özgün bir edebi tür biçiminde ifade etmesiyle oluşur.

Uzamsal bir karşılaştırma yapacak olursak, anladığımız anlamda bağlamın, yapıtların yanında, tragedyanın kenarında yer almadığını

söyleyebiliriz; bağlam, metne bitişik olmaktan çok onun altında gizlidir. Bir bağlamdan öte, bir alt metin oluşturur. İlmi bir okuma bu alt metni, yapıtın içinde derinlemesine gerçekleştirilecek iki yönlü bir hareketle, almaşık bir gidiş-geliş yöntemiyle çözebilir. Soruşturma alanını, tragedyaya değin bilinci ortaya çıkaran toplumsal ve tinsel koşulların bütününe genişleterek, yapıtı önce vaziyeti içine oturtmak gerekir. Ama ardından onu, biçimleri, konusu, özge sorunlarıyla kendi yönelimi haline getireni, yalnızca tragedya üzerine yoğunlaştırmak gerekir. Toplumsal yaşamın diğer alanlarına (din, hukuk, siyaset, etik) yapılan hiçbir gönderme, tragedyanın kendi perspektifine katmak için aldığı öğeyi özümseyerek onu gerçek bir başkalaşıma nasıl zorladığının gösterilmemesi koşulunda, gerçekten anlamlı olamayacaktır. Bir örnek gösterelim: Tragedya yazarlarının dillerindeki neredeyse takıntılı teknik hukuk dağarcığının varlığı, şu ya da bu mahkemenin uzmanlık alanına girebilecek cinayet temalarına düşkünlükleri, hatta bazı oyunlarda sergilenen yargılama biçimi bile, edebiyat tarihçisini terimlerin doğru değerlerini ve dramın bütün içermelerini yakalamak isterse, uzmanlık alanının dışına çıkmaya ve Yunan hukuk tarihçiliğine soyunmaya zorlar. Ama hukuksal düşüncede, tragedya metni sanki bu düşüncenin yalnızca bir kopyasıymış gibi, onu doğrudan doğruya aydınlatabilecek ışık bulamayacaktır. Yorumcu açısından, hukuk alanına gerçekleştirilen bu sapma olmaksızın, metnin derinliği içinde gizlenip kalacak bazı boyutları keşfetmek için çıkılan bir yolculuk sözkonusudur yalnızca ve bu girişin ardından sonunda yine tragedyaya ve onun dünyasına dönülecektir. Gerçekten de hiçbir tragedya bir hukuk tartışması olmadığı gibi, hukuk da kendi içinde trajik hiçbir öğe taşımaz. Sözcükler, kavramlar, düşünce şemaları ozanlar tarafından mahkemenin ya da hatiplerin kullandığından tümüyle başka türlü kullanılır. Teknik bağ-

lamlarının dışına çıkartıldıklarında, bir anlamda işlev de değiştirirler. Bunlar tragedya yazarlarının kaleminde, diğer unsurlara karışarak ve onlara karşıt olarak, artık hukukla hiçbir ilintisi kalmamış ve insanın kendisine yönelmiş bir sorgulama amacıyla bütün normların sorgulanmasının, değerlerin genel bir karşılaştırılmasının öğeleri haline gelir: tragedyanın *deinos* diye nitelendirdiği, hem ustaca düşünüşüyle tüm doğaya egemen olan, hem kendini yönetemeyen, hem ileri görüşlü hem kör, hem suçlu hem masum, hem fail hem meful olan, anlaşılmaz ve yoldan çıkaran canavar yaratık nedir? Bu insanın, sahnede kararlaştırdığını, inisiyatifini aldığını ve sorumluluğunu taşıdığını gördüğümüz; fakat hakiki manaları onun ötesinde ve idrakinin dışında kalan edimlerle ilişkisi nedir? Bu idraksizlik öyle bir derecededir ki, edimci edimi açıklamaz; onun yerine, edim gerçekleştikten sonra asıl anlamını ortaya koyar, edimciye geri döner, onun kim olduğunu ve bilmeden neyi gerçekleştirdiğini ortaya çıkarır. Özetle hiçbir kuralın kesinkes yerleşmiş görünmediği, bir Tanrı'nın başka bir Tanrı'yla, bir hukukun başka bir hukukla çatıştığı, eylemin sürdüğü sırada bile adaletin yer değiştirdiği, döndüğü ve tersine dönüştüğü, çelişkilerle parçalanmış, belirsiz, Tanrısal, doğal, toplumsal bir dünyada, bu adamın yeri nedir?

Tragedya salt bir sanat biçimi değildir; kentdevletin, tragedya yarışmalarıyla, siyasal ve hukuksal organlarının yanında yer verdiği toplumsal bir kurumdur. Yargıç-kralın yetkesi altında, halk mahkemeleriyle ya da meclisleriyle aynı kentsel mekânda gerçekleştirilen ve aynı kurumsal normlara uyan, tüm yurttaşlara açık olan, çeşitli kabilelerin vasıflı temsilcilerinin yönettiği, oynadığı, yargıladığı bir gösteri olan kentdevlet kendini tiyatro haline getirir;[3] kendini bir tür oyun konusu gibi görür

[3] Yalnızca erkekler kentdevletin vasıflı temsilcileri olabilirdi; kadınlar siya-

ve halk önünde kendini oynar. Ne var ki, tragedya, toplumsal gerçekliğe hiçbir edebi türün olmadığı kadar kök salmış görünse de, bu, onun yansıması olduğu anlamına gelmez. Tragedya bu gerçekliği yansıtmaz, onu tartışma konusu yapar. Onu parçalanmış, kendisine karşı bölünmüş olarak tanıtarak tümüyle sorunsal kılar. Dram sahneye eski bir kahramanın efsanesini taşır. Kentdevlet açısından bu efsanevi dünya onun geçmişini oluşturur -cisimleştirdiği mitsel geleneklerle hukuk ve siyaset düşüncesinin yeni biçimleri arasındaki tezatların açıkça ortaya çıkacağı kadar uzak ama, değer çatışmalarının hâlâ acı acı hissedildiği ve karşılaşmanın kendini sürekli duyurduğu kadar yakın bir geçmiş. Walter Nestle, haklı olarak, tragedyanın, mite yurttaşın gözüyle bakılmaya başlandığı zaman doğduğu gözleminde bulunur. Ama bu bakış altında dayanıklılığını yitiren, eriyip dağılan yalnızca mit dünyası değildir. Kentdevlet dünyası da aynı şekilde tartışma konusu edilir ve tartışma aracılığıyla, temel değerlerine karşı çıkılır. En iyimser tragedya yazarlarında, Aiskhylos'ta bile, yurttaşlık ülküsünün yüceltilmesi, geçmişin bütün güçleri karşısında kazandığı zaferin ilan edilmesi, bir saptamadan, dingin bir güvenden çok son *apotheosis*lerin sevincinde bile tedirginliğin hiçbir zaman ortadan kalkmadığı, bir çağrı ve umut niteliği taşır.[4]

---

sal yaşama yabancıydı. Bu nedenle koro elemanları (aktörlerden söz etmeyelim) her zaman ve yalnızca erkeklerden oluşturulurdu. Bir dizi oyunda olduğu gibi, koro genç kızları ya da kadınları temsil edeceği zaman bile, koro elemanları durum gereği kılık değiştirmiş ve mask takmış erkeklerden oluşurdu.

[4] Aiskhylos'un Oresteia'sının sonunda, insanların mahkemesinin kurulması, *Erinys*'lerin kentdevletin yeni düzeniyle bütünleşmesi, eski Tanrılarla yeni Tanrılar arasındaki çelişkileri, V. yüzyıldaki demokratik Atina'nın şimdiki haliyle, soylu *genos*'ların kahraman geçmişi arasındaki çelişkileri bütünüyle ortadan kaldırmaz. Denge kurulmuştur ama gerilimlere dayanır. Arka

planda karşıt güçler arasındaki çatışma varlığını sürdürür. Bu anlamda trajik belirsizlik tasfiye edilmemiştir; çok anlamlılık sürer. Bunu göstermek için, yalnızca Athena'nın oyu eşitliği sağladığına göre ölümlü yargıçların çoğunlukla Orestes'in aleyhinde oy verdiğini anımsamak yetecektir. (krş. 735. dize ve 746. dizede skol., 735'teki *psephos*'u: asıl anlamıyla, oy pulu, sandığa atılan oy pusulası olarak almak gerekir, 751. dizenin dile getirilişiyle ilintiyi doğrulayan: "Bir fazla oy bir ev kalkındırır"la 754. dizede oylama sonucu ilan edildikten sonra Orestes'in: "Ey Pallas, evimi kurtaran...". Aynı anlamda EURIPIDES, Iphigeneia Tauris'te, 1469. Lehte ve aleyhte oyların eşit sayıda olması, babanın öcünü alan ana katilinin mahkûm edilmesini engeller; bir mevzuat oyunuyla yasal olarak aklanır ama aklama onu ne masum kılar ne de haklı çıkarır (krş. 741 et 752; bu dava hükmünün anlamı için krş. ARISTOTELES, *Problemata* 29, 13). Bu hüküm, *Erinys*'lerin eski *dike*'siyle (krş. 476, 511, 514, 539, 550, 554, 564) ve Apollon (615-619) gibi yeni Tanrıların ters yöndeki *dike*'si arasında sağlanmış bir tür denge içerir. Dolayısıyla Athena, Gece'nin kızlarına "Yenilmediniz; sandıktan yalnızca çekimser bir karar çıktı (ἰσόψηφος δίκη, 794-5)" demekte haklıdır. Oyunun başında, Tanrılar dünyasında kendi paylarına düşeni hatırlatan *Erinys*'ler, güneşe kapalı bir yeraltı dünyasında oturuyorlar diye, *time*'lerinin, yani onur paylarının daha az olmadığını belirtiyorlardı. (οὐδ' ἀτιμίας κύρω, 393-4) Mahkemenin kararından sonra Athena'nın onlara tanıdığı aynı onurlarıdır: "οὐκ ἔστ' ἄτιμοι (824), hiç aşağılanmış değilsiniz". Athena, bu onurları tragedyanın sonuna kadar (796, 807, 833, 868, 884, 891, 894, 917, 1029) aşırı ısrarla yineleyecektir. Gerçekten, Athena, Areopagos, yani, kentdevlet tarafından yönetilen hukuku kurarken, *Erinys*'lerin temsil ettiği meşum güçlere insan topluluğu içinde yerlerini verme gerekliliğini belirtmektedir. *Philia* karşılıklı dostluk, *peitho*, akılcı ikna, yurttaşları uyumlu bir topluluk halinde birleştirmeye yetmez. Kentdevlet, yumuşaklıkla, akılla değil, zorlamayla, terörle hareket eden ve değişik türde güçlerin müdahalesini gerektirir. *Erinys*'ler: "(τὸ δεινόν) ürkünün yararlı olduğu koşullar vardır ve uyanık, gönül bekçilerinin sürekli orada kalması gerekir (516. böl)" diyorlardı. Athena, Areopagos'a değin yargıçlar kurulunu kurduğunda aynı temayı sözcüğü sözcüğüne yeniden ele alır: "Bundan böyle, bu dağda Saygı ve kız kardeşi Korku (Phobos) yurttaşları suçtan uzak tutacaktır... Özellikle

Sorular bir kez sorulduktan sonra, trajik bilinç açısından onu tümüyle doyuracak ve sorgulamasına son verdirecek yanıt yoktur.

Hâlâ yaşayan bir geçmişle yapılan bu tartışma, her tragedya yapıtının bağrında, yorumcunun hesaba katması gereken bir ilk mesafe

---

ürkü (τὸ δεινόν) kentimden kovulup, şehir duvarlarının dışına çıkarılmasın; korkulacak bir şey yoksa, hangi ölümlü yapması gerekeni yapar? (690-9)". Ne anarşi ne de despotluk diye şart koşuyordu *Erinys*'ler (525); Athena da, mahkemeyi kurma anında ne anarşi ne de despotizm diye yankılıyordu. Bu kuralın kentin uymak zorunda olduğu kesin şart olmasına karar veren Tanrıça, iyiliğin iki uç arasında yer aldığını vurgular, çünkü kent birbirini yıkmadan dengeyi tutturmak zorunda olan iki zıt güç arasındaki zor mutabakata dayanmaktadır. Söz Tanrısının, *Zeus agoraîos*'un (974), Athena'nın diline yol gösteren tatlı *Peithô*'nun karşısına, saygıyı, korkuyu, ürküyü yayan ulu *Erinys*'ler çıkar. *Erinys*'lerden yayılan ve Areopagos'un insani kurumlar planında temsil ettiği korku gücü, birbirine karşı suç işlemekten uzak duracak yurttaşlara yararlı olacaktır. Dolayısıyla, Athena, bu Attika toprağında oturmayı kabul eden Tanrıçaların canavarca görünüşlerinden söz ederken: "Bu korkunç suratlardan kent için büyük bir kazancın çıktığını görüyorum" diyecektir (989-91). Tragedyanın sonunda, bizzat Athena kadim Tanrıçaların hem ölümlüler hem de yeraltı Tanrıları üstündeki gücünü kutlar. (950-2) ve kent sakinlerine, bu söz anlamaz Tanrısal varlıkların "insanlarda her şeyi düzene koyma" (930-1), onların "kimilerine sevinç, kimilerine keder verme" (954-5) gücü olduğunu hatırlatır. Zaten *Erinys*'ler-*Eumenis*'leri, Areopagos kurumuyla sıkı sıkıya bağlayan, gizli ve geceye dair niteliği iki kez vurgulanan, bu kurulu (krş. 692, 705-6), ikna edici söz *Peitho* gibi agorada hüküm süren dinsel güçlerin değil, *Sebas* ve *Phobos*, yani Saygı ve Korku esinleyen güçlerin arasına yerleştiren Aiskhylos'un hiçbir yenilik getirmediğini hatırlatmakta fayda var. O, bütün Atinalıların bildiği mitsel ve kültürel bir geleneğe uyar; krş. PAUSANIAS, I, 28, 5-6 (Σεμναὶ Ἐρινύες ἀ Areopagos'da *Erinys*'lerin tapınağı) bununla Diogenes Laertios'un Athena'nın Epimenides tarafından arındırılmasına yönelik bilgileri arasında yakınlık kurulacaktır: arındırıcı, kurban edilmesi kentin pisliklerini temizleyecek ak ve kara koyunları Aeropagos'tan gönderir.

oluşturur. Bu mesafe de dramın kendi biçimi içinde, tragedya sahnesini işgal eden iki öğe arasındaki gerilimle ifadesini bulur: bir yanda yurttaşların oluşturduğu resmi bir toplulukla somutlaşan ve rolü, kaygılarında, umutlarında, sorgulamalarında ve yargılarında, yurttaş topluluğunu oluşturan seyircilerin duygularını ifade etmek olan anonim ve kolektif kişi (koro); öte yanda, profesyonel aktörün oynadığı, aksiyonu dramın merkezini oluşturan ve yurttaşın olağan durumuna her zaman az çok yabancı olan bir başka çağın kahramanı görünümündeki, bireyselleştirilmiş kişilik koro ve trajik kahramanın böyle bir ikili halinde sunulmasına, tragedyanın dilindeki bir ikilik denk düşer.[5] Fakat burada, bizce tragedya türünün özel niteliğine işaret eden belirsizlik yanı şimdiden kendini göstermektedir. Ezgi halinde söylenen bölümlerinde, eski çağlara ait kahramanın örnek alınacak erdemlerini kutlayan bir şiirin lirik geleneğini sürdüren koronun dilidir. Dramın baş kahramanlarında, diyaloglar halinde geçen bölümlerin ölçüsüyse, tam tersine nesre yakındır. Trajik kişilik, sahne oyunu ve maskeyle kentdevletin taptığı olağandışı varlıklardan birinin boyutuna yüceltildiği anda, dil bakımından sıradan insana yakınlaştırılır.[6] Ve bu yakınlaşma onu, efsanevi serüveninde seyircinin çağdaşı haline getirir. Öyle ki, her baş kahramanın içinde, daha önce belirttiğimiz, geçmişle şimdiki zaman, mit dünyası ve kentdevletin dünyası arasındaki gerilim bulunur. Aynı trajik kişilik kimi zaman mitsel bir uzak geçmişe taşınmış, ürkütücü bir

---

5 Krş. ARISTOTELES, *Problemata*, 19, 48: "Aktörler, sahnede kahramanları taklit ederler çünkü, eskilerde başkan ve kral olanlar yalnızca kahramanlardı; halk, koroyu oluşturan avam takımıydı."

6 ARISTOTELES, *Poetika* (Penguin Books), 1449a 24-28: "Bütün ölçüler arasında, iambos üç hecelisi sohbet tonundadır: bunun bir göstergesi de, diyaloglarımızda çok sayıda iambos üç hecelisi kullanırken, sekiz heceliyi ise çok az, yalnızca sohbet tonundan uzaklaştığımızda kullanmamızdır."

dinsel güçle yüklü, efsanenin eski krallarının tüm ölçüsüzlüğünü canlandıran, bir başka çağın kahramanı olarak görünür. Kimi zaman da, yurttaşlarının arasında Atina'nın bir "burjuvası" gibi, kentdevletle aynı çağda yaşayan, düşünen, konuşan kahraman gibi ortaya çıkar.

Bu nedenle, bazı çağdaş yorumcuların izinden giderek, trajik kişiliklerdeki şu veya bu ölçüde krakter birliğini araştırmak, problemi yanlış koymak anlamına gelir. Wilamowitz'e göre, *Thebai'ye karşı Yediler*'de Eteokles kişiliği kararlı çizgilerle belirtilmemiş gibidir: Eteokles'in, oyunun sonundaki davranışı, daha önce çizilen portreyle hiç uyuşmuyor gibidir. Mazon'a göreyse, tam tersine aynı Eteokles Yunan tiyatrosunun en iyi figürleri arasında yer alır; lanetlenmiş kahraman tipini kusursuz bir tutarlılıkla canlandırır.

Tartışmanın, yalnızca baş kahramanların psikolojik birliği üzerine kurulan çağdaş bir dram perspektifi içinde anlamı olur. Fakat Aiskhylos'un tragedyası, içsel yaşamının karmaşıklığı içindeki, tekil bir kişide yoğunlaşmamıştır. *Yediler*'in gerçek kişisi kentdevlettir; yani onun buyurduğu ve Thebai'nin başındaki Eteokles'in kardeşinin adı yüzüne telaffuz edilmediği sürece temsil ettiği değerler, düşünce tarzları ve davranışlardır. Çünkü *polis* dünyasından dışlanmış bir alana, başka bir dünyaya iade edilmesi için Polyneikes'ten söz edildiğini duyması ona yeter: atalardan kalma pisliklerin ve beddualaın üzerlerinde ağırlığını duyurduğu, geçmişin büyük krallık ailelerinin, soylu *genos*'ların adamı, efsanenin Labdakosoğlu olarak bulur kendini yeniden. Thebai kadınlarının duygusal dinselliği karşısında, Argoslu erkeklerin savaşçı dinsizliği karşısında, siyaset adamını oluşturan ılımlılık, düşüncelilik, nefsine hâkimiyet erdemlerinin somut simgesi olan o, "bütün benliğini" kaplayan kardeş kinine teslim olarak birden felakete atılır. Artık *ethos*'unu belirleyecek olan öldürücü delilik yalnızca insani bir duygu

değil, Eteokles'i her yandan aşan şeytani bir güçtür. Bu güç, *atē*'nin karanlık bulutu içine sarıp sarmalar, canice *hybris* eylemleri yaptıran bir sayıklama, bir *lussa, mania* şeklinde yitirmeye karar verdiği kişiyi, içinden istila eden bir Tanrı gibi ona nüfuz eder. Eteokles'in içinde mevcut olan deliliği yabancı ve dışsal bir gerçeklik olarak görünmekten de geri kalmaz: eski hatalardan doğup Labdakosoğulları soyunca kuşaktan kuşağa aktarılan bir kirlenmenin zarar verici gücüyle özdeşleşir.

Thebai'nin önderini pençesine alan yıkıcı delilik, hiçbir zaman arındırılmamış *miasma*'dan, şimdi *ara*'nın Oidipus'un oğullarına karşı ağız dolusu ettiği bedduanın etkisiyle onun içine yerleşmiş safkan *Erinys*'den başka bir nesne değildir. *Mania, lussa, atē, ara, miasma, Erinys* -sonuçta bütün bu adlar tek ve aynı mitsel gerçekliği, insanın ruhunda ve insanın dışında çeşitli anlarda, çeşitli biçimlerde tezahür eden uğursuz bir *numen*'i kapsar; caninin yanı sıra cinayetin kendisini, en uzak öncellerini, hatanın psikolojik güdülenmelerini, hatanın sonuçlarını, yol açtığı kirlenmeyi, suçlu ve suçlunun bütün soyu için hazırladığı cezayı kapsayan felaket gücüdür. Yunanca bir sözcük, pek bireyselleştirilmemiş, çok çeşitli biçimler içinde insan yaşamının bağrında çoğu kez zararlı bir şekilde hareket eden bu tip Tanrısal gücü belirtir: *daimōn*. Euripides, babalarının bedduasıyla kardeş katline mahkûm edilmiş Oidipus'un oğullarının psikolojik durumunu nitelendirmek için *daimōnan* fiilini kullanırken Aiskhylos'un tragedya düşünüşüne sadık kalmaktadır; Oidipus'un oğulları sözcüğün gerçek anlamında kötü bir cin, bir iblis olan *daimōn* tarafından ele geçirilmiştir.[7]

Eteokles'in karakterindeki değişiklikten ne ölçüde ve hangi açıdan bakarak söz etmeye hakkımız olduğu görülmektedir. Burada, günümüzde anladığımız anlamda kişiliğin birliği ya da süreksizliği sözko-

[7] EURIPIDES, *Phoinissai* (*Fenikeli Kadınlar*), 888.

nusu değildir. Aristoteles'in de kaydettiği gibi tragedya bir karakterin gereklerine uygun olarak seyretmez; tam tersine aksiyonun yani -tragedyanın tam bir öykünmesi olduğu- *mythos*'un, fablın gereklerine boyun eğmek zorunda olan karakterdir.[8] Oyunun başında, Eteokles'in *ethos*'u, psikolojik bir örneğe, Eski Yunanların V. yüzyılda düşündüğü şekliyle *Homo politicus* örneğine uygun düşer. Eteokles'in *karakterinde* değişiklik diye adlandırdığımız olguya, başka bir psikolojik modele geçiş, tragedyada siyasal bir psikolojiden Labdakosoğulları efsanesindeki iki erkek kardeşin birbirini öldürmesi epizodunun gerektirdiği mitsel bir psikolojiye kayma adını koymak daha doğru olur. Hatta bu iki örneğe peş peşe gönderme olduğu, *Thebai'ye karşı Yediler*'in trajik etkisinin özünü oluşturan, farklı edim ve edimci kategorilerini gerektiren iki psikoloji biçiminin, iki karşıt davranış biçiminin aynı kişinin içinde karşılaşmasının oluşturduğu eklenebilir. Tragedya ölmediği sürece bu ikilik ya da daha çok kişilerin psikolojisindeki bu gerilim zayıflamayacaktır. Tragedya kahramanının duyguları, sözleri, eylemleri, ozanların, örneğin Thukydides gibi bir tarihçi ya da hatiplerin yaptığı kadar incelikle tahlil ettikleri ve olumlu tarzda yorumladıkları *ethos*'undan, karakterinden kaynaklanır.[9] Fakat bu duygular, sözler, eylemler aynı zamanda onlar aracılığıyla etkili olan bir *daimōn*'un, dinsel bir gücün ifadesi olarak ortaya çıkar. Hatta büyük tragedya sanatı, Aiskhylos'un Eteokles'inde henüz peşpeşe olanı eşzamanlı kılmaktan ibarettir. Kahramanın yaşamı, her an, her biri ayrı ayrı ele alındığında dramın *peripeteia*'larını (baht dönüşümlerini) çözmeye yetecek, fakat tragedyanın

---

[8] Aristoteles, *Poetika*, 1449b 24, 31, 36; 1450a 15-23; 1450a 23-25, 38-39; 1450 b 2-3.

[9] Trajik yapıtın bu yönü ve Sophokles kişiliklerinin kahramanlara has karakteri hakkında, krş. B. Knox, *The Heroic Temper: Studies in Sophoclean Tragedy*, Berkeley ve Los Angeles, 1964.

kesinlikle birbirinden ayrılmaz olarak tanıtmayı hedeflediği iki planda cereyan eder gibi sürecektir: her aksiyon, bir öte dünya gücünün, bir *daimōn*'un tezahürü olarak ortaya çıktığı anda, bir *ethos*'un, bir karakterin mantığı ve çizgisine uyumlu olarak da gözükür.

Ethos-daimōn, tragedya insanı bu aralıkta oluşur. Bu iki terimden biri yok edildiğinde o da kaybolur. R. P. Winnington-Ingram'ın[10] anlamlı açıklamasını açacak olursak, tragedyanın, Herakleitos'un ünlü formülünün ἦθος ἀνθρώπῳ δαίμων ikili yorumuna dayandığını söyleyebiliriz. Formül (sözdizimsel simetrinin izin verdiği gibi) her iki yönde de okunabilir olmaktan çıkınca muamma özelliğini, belirsizliğini kaybeder ve artık, trajik bilinç kalmaz; çünkü tragedyanın olması için metnin aynı anda şu anlamlara gelebilmesi gerekir: insanda iblis (*daimōn*) diye adlandırılan onun karakteridir -ve tersi: insanda, karakter diye adlandırılan aslında bir iblistir.

Günümüzdeki düşünme tarzı açısından (ve zaten, büyük ölçüde Aristoteles'in düşünce tarzı açısından) bu iki yorum birbirini dışlar. Fakat tragedyanın mantığı "her iki tablo üzerinde oynamaktan", hiç kuşkusuz karşıtlıklarının bilincine vararak ama asla onların birinden vazgeçmeden bir anlamdan ötekine kaymaktan oluşur. Belirsiz mantık diyebiliriz. Ama artık, mitteki gibi, henüz kendi kendisini sorgulamayan naif bir belirsizlik sözkonusu değildir. Tam tersine tragedya, bir plandan ötekine geçerken, mesafeleri güçlü bir şekilde belirtir, çatışmaları vurgular. Ne var ki, Aiskhylos'ta bile gerek uzlaşmayla gerekse zıtlıkların aşılmasıyla çatışmaları ortadan kaldıracak bir çözüme hiçbir zaman ulaşmaz.

Ne hiçbir zaman tümüyle kabul edilen ne de bütünüyle ortadan

---

[10] "Tragedy and Greek Archaic Thought" *Classical Drama and its Influence, Essays presented to H. D. F. Kitto*, 1965, s. 31-50.

kaldırılan bu gerilim tragedyayı yanıt içermeyen bir soru haline getirir. Tragedya perspektifinde insan ve insana değin aksiyonun izi, tanımlanabilir ya da betimlenebilir gerçeklikler olarak değil, sorunlar olarak yansır. Bu sorunlar çifte anlamları asla belirlenemeyecek ve tüketilemeyecek bilmeceler olarak ortaya çıkar.

Yorumcunun, kişilik dışında, gerilim ve belirsizlik yanlarını ortaya çıkarması gereken bir başka alan daha vardır. Az önce, tragedya yazarlarının teknik hukuk terimlerine bilerek başvurduğunu kaydetmiştik. Fakat bu söz dağarcığını, hemen her zaman onun belirsizliklerinden, havada kalışından, bitmemişliğinden yararlanmak için kullanırlar: Roma'daki gibi gelişkin bir sistem şeklinde olmayan bir hukuk düşüncesinde, terimlerin bu belirsizliği, anlam kaymaları, tutarsızlıklar ve karşıtlıklardır; bizatihi hukuk düşüncesi bünyesindeki uyumsuzlukları ve iç gerilimleri ortaya çıkarmakta; aynı zamanda dinsel gelenekle, ahlak düşüncesiyle olan çatışmalarını da yansıtmaktadır. Gerçi hukuk bir müddettir dinsel gelenekten ve ahlak düşüncesinden ayrılmıştır, fakat henüz karşılıklı yetki alanlarının sınırları yeterince açık bir biçimde çizilmemiştir. Gerçekten de, Eski Yunanların tutarlı bir bütün halinde düzenlenmiş, ilkelere dayalı mutlak bir hukuk düşüncesi yoktur. Onlara göre kademeli veya üst üste binmiş hukuklar vardır; bunların bazıları kesişir veya iç içe geçer. Bir uçta hukuk gerçek otoriteyi onaylar, bir anlamda onun uzantısından başka bir nesne olmayan zorlamaya dayanır. Diğer uçta dinsel alana girer: kutsal güçleri, dünyanın düzenini, Zeus'un adaletini sözkonusu eder. İnsan faillerin az çok büyük sorumluluklarına ilişkin ahlak sorunlarını da tartışır. Babalarının ağır suçlarının bedelini çok kez oğullarına ödeten Tanrısal adalet, bu açıdan, bir zorbanın şiddeti kadar keyfi ve muğlak görülebilir.

Gerçekten de *Hiketides*'te (Yakarıcılar), *kratos* kavramının iki zıt kabul arasında, birinde karar kılmadan sürekli dalgalandığını görüyoruz. Kral Pelasgos'un ağzında *kyurias*'la birleşen *kratos* meşru bir otoriteyi, vasinin üzerinde hukuki açıdan erkine bağımlı olan ve haklı olarak uyguladığı hâkimiyeti belirtir; aynı sözcük Danaos kızlarının ağzında *bia*'nın anlambilimsel alanına çekilerek kaba kuvveti, adalete ve hukuka en karşıt yanıyla şiddet aracılığıyla zorlamayı gösterir.[11] Bu iki zıt anlam arasındaki gerilim, E. W. Whittle'ın tüm belirsizliğini gösterdiği[12] 314.

---

[11] 387 ve devamında kral, Danaos kızlarına, Aigyptos'un oğullarının en yakın akrabaları olarak, ülkelerindeki yasaya göre, kendileri üzerinde hak sahibi olup olmadıklarını sorar (Εἴ τοι κρατοῦσι) Bu *kratos*'un hukuki değeri, onu izleyen dizelerde doğrulanır. Kral, eğer öyle olsaydı, Aigyptosoğullarının, kuzenleri üzerinde hak iddia etmesine kimsenin engel olamayacağı saptamasında bulunur; dolayısıyla Danaos kızlarının bu durumun tersini söyleyerek, kuzenleri Aigyptosoğullarının, ülkelerindeki yasalara göre, gerçekte üzerlerinde vesayet gücü olmadığını savunması gerekir (κῦρος). Danaos kızlarının yanıtıysa sorunun tümüyle dışındadır. *Kratos*'ta yalnızca öteki yanı görürler ve bu sözcük onların ağızlarında, Pelasgos'un yüklediğine zıt bir anlam kazanır: artık, kuzenleri Aigyptosoğullarının onlar üzerinde talep etmesi olası meru vesayet yetkisini değil, katışıksız şiddeti, erkeğin kaba kuvvetini, kadının boyun eğmekten başka yapabileceği bir iş olmadığı erkek egemenliğini gösterir: [Ah, asla boyun eğmeyeyim erkeklerin iktidarına "ὑποχειριος κάρτεσιν ἀρσένων!" (392-3).] Şiddetin bu yanına ilişkin krş. 820, 831, 863. Danaos kızları, erkeğin *kratos*'unun karşısına kadınların *kratos*'unu çıkarmak ister (1069). Aigyptosoğulları onları ikna ederek değil, şiddet kullanarak evlenmeyi kabul ettirmek istemekte hatalıysa da (940-1, 943), Danaos kızları da daha az hatalı değildir: karşı cinse duydukları kinle cinayete kadar gideceklerdir. Dolayısıyla Kral Pelasgos, Aigyptosoğullarını babalarının onayını almadan, *peitho* dışında, kızların rızası olmadan onlarla birleşmek istemelerini kınayabilir. Ama, Danaos kızları da *peitho*'yu tanımazlıktan gelir: her yerde *peitho*'nun eşlik ettiği Aphrodite'yi geri çevirirler; *Peitho*'nun çekiciliği, onları ne büyüler ne de yumuşatır (1041 ve 1056).

[12] "An Ambiguity in Aeschylus", *Classica et Mediaevalia*, 25, fasikül 1-2 (1964), s.1-7.

dizedeki formülde özellikle çarpıcı biçimde ifade edilir. Hukuk diline de ait olan ve burada Zeus'un dokunuşunun Io üzerinde yarattığı etkiye uygulanan *rhusios* sözcüğü aynı anda ve çelişkili olarak şu anlamlara gelir: bir gaspın hoyrat şiddeti, bir kurtuluşun tatlı hoşluğu. Bu belirsizlik etkisi nedensiz değildir. Ozanın isteğiyle bizi, ana temalarından birini *kratos*'un gerçek tabiatına yönelik bir sorgulamanın oluşturduğu yapıtın can alıcı noktasına sürükler. Erkeğin kadın üstündeki, kocanın eş üstündeki, devlet başkanının yurttaşları üstündeki, kentdevletin yabancı ve metekler üstündeki, Tanrıların ölümlüler üstündeki otoritesi nedir? *Kratos* hukuka, yani karşılıklı anlaşmaya, kavgasız dövüşsüz iknaya, *peitho*'ya mı dayanır? Ya da tam tersine egemenliğe, katıksız güce, kaba şiddete, *bia*'ya mı dayanır? Kâğıt üstünde kesinmiş gibi görünen hukuk söz dağarcığının elverdiği kelime oyunları, başkası üstünde uygulanan erkin temellerinin sorunsal niteliğini bilmece tarzında ifade etmeyi sağlar.

Hukuk dilinde doğru olan, dinsel düşüncenin ifade şekillerinde de daha az doğru değildir. Tragedya yazarları bir Tanrı'yla başka bir Tanrı'yı, Zeus'la Prometheus'u, Artemis'le Aphrodite'yi, Apollon ve Athena ile *Erinys*'leri karşı karşıya getirmekle yetinmezler. Daha derinlemesine bir yaklaşımla, Tanrısal âlem bütünü içinde çatışmalı olarak tanıtılır. Onu oluşturan güçler, aralarında büyük karşıtlıklar bulunan kategoriler halinde kümelenmiştir; bu kategoriler arasında uyuşma ya çok zordur ya da olanaksızdır, çünkü aynı düzlemde yer almazlar: eski Tanrılar "yeni" Tanrılarınkinden başka bir dinsel dünyaya aittir, tıpkı Olymposluların yeraltı Tanrılarına yabancı olması gibi. Bu ikilik aynı Tanrısal figürde de yer alabilir. Başlangıçta, Danaos kızlarının, Pelasgos'u, *yakarıcılara* karşı görevlerini yerine getirmeye *ikna etmek* için anımsattıkları yukarıdaki Zeus'un karşı kutbunda, başka çözüm

yolu kalmayınca, kralı vazgeçmeye *zorlamak* için başvurdukları diğer Zeus, aşağıdaki Zeus yer alır.[13] Aynı şekilde, ne ölülerin *dike*'si karşısında ne de göksel *dike* vardır: Antigone, yalnızca ölülerin *dike*'sini tanımak istediği için göksel *dike*'nin tahtına sertçe çarpar.[14]

Ama, karşıtlıklar özellikle, insanın Tanrısal alana ilişkin deneyimi alanında belirir. Tragedyada tek bir dinsellik kategorisi değil, çatışmalı ve birbirini dışlayıcı çeşitli dinsel yaşam biçimleri bulunur. *Yediler*'de Thebailı kadınların korosu Tanrısal bir varlığa sıkıntılı seslenişiyle, delicesine koşuşturmalarıyla, gürültülü patırtılı haykırışlarıyla, Tanrılara adanmış tapınaklarda değil, kentin ortasında, halkın toplandığı alanda, onları eski putlara, *archaia brete*'lere iten ve bağlı kılan, Eteokles'in erkeksi ve medeni başka bir dinsellik adına, kesinlikle mahkûm ettiği dişi bir dini temsil eder. Devlet başkanına göre, kadınların bu duygusal huşu hali yalnızca karışıklık, alçaklık,[15] "vahşilik"[16] anlamına gelmemekte, bir dinsizlik öğesi de içermektedir. Gerçek dindarlık, bilgeliği ve disiplini, *sophrosyne*[17] ve *peitharkhia*[18] gerektirir; kadınların dini gibi, mesafeyi yok etmeye çalışmak yerine, uzakta olduklarını kabul ettiği Tanrılara başvurur. Eteokles'in Tanrısalla insaniyi birbirine karıştırma iddiasında bulunmadan, Tanrıların bu uzakta olma özelliğine saygı duyabilen, siyasal ve kamusal bir kültte, kadın unsurundan kabul ettiği tek katkı *ololugē*'dir; *hieros*[19] diye nitelendirilen "yu-yu" çığlığıdır, çünkü kentdevlet onu kendi diniyle bütünleştirmiş ve onu kanlı büyük

---

[13] AISKHYLOS, *Yakarıcılar*, 154-61 ve 231.

[14] SOPHOKLES, *Antigone*, 23 ve 5, 451, bir yanda 538-42, öte yanda 853 vd..

[15] *Yediler*, 191-2 ve 236-8.

[16] *A.g.y.*, 280.

[17] *A.g.y.*, 186.

[18] *A.g.y.*, 224.

[19] *A.g.y.*, 268.

kurban töreninde kurbanın ölümüne eşlik eden ritüel çığlık olarak kabul etmiştir.

Antigone'yle Kreon arasındaki çatışma da buna benzer bir çatışkıyı kapsar. Genç kızın temsil ettiği saf dinle, Kreon'un temsil ettiği tam dinsizliği ya da dinsel düşünüş biçimiyle siyasal düşünüş biçimini değil, iki farklı dinsellik tipini karşı karşıya getirir: bir yanda tam anlamıyla özel, yakın akrabaların, *philoi*'ların dar çevresiyle sınırlandırılmış, aile ocağına ve ölüler kültüne odaklanmış bir aile dini -öte yanda, kentdevletin koruyucu Tanrılarının sonuçta devletin yüce değerleriyle karışma eğiliminde olduğu kamusal bir din. Bu iki dinsel yaşam alanı arasında, bazı koşullarda (tragedya da bunları ele alır) onmaz bir çatışmaya götürebilecek belirgin bir gerilim vardır. Koro başının saptadığı gibi[20] ölülerini saygıyla anmak dindarlıktır ama kentdevletin başındaki yüce yargıç da ilan ettiği yasaya ve *kratos*'una saygı duyulmasını sağlamakla yükümlüdür. Sonuçta *Kriton*'un Sokrates'i, dindarlığın da adalet gibi yurdunun yasaları adil olmasalar da, bu adaletsizlik sizi vursa ve ölüme mahkûm etse de, uymayı buyurduğunu savunabilir. Çünkü kentdevlet, yani onun *nomoi*'ları anadan, babadan ve tüm atalardan daha *kutsaldır*, daha uludur.[21] *Antigone*'nin çatışmaya soktuğu iki dinsel tavırdan hiçbiri ötekine de bir yer vermeden, kendisini bizzat sınırlandıran ve zorlayanı da kabul etmeden kendi içinde iyi olamaz. Bu açıdan, koronun gönderme yaptığı kutsal varlıkların sadece Dionysos ve Eros olması çok anlamlıdır. Bunlar, gizemli, insan düşüncesinin kavrayamayacağı, kadınlara yakın, siyasete yabancı gece Tanrıları olarak, en başta, Kreon'un sözde dinini mahkûm ederler, çünkü Kreon Tanrısal olanı kendi zavallı sağduyusuyla tartmaya kalkmakta, kinlerini ve kişi-

[20] *Antigone*, 872-5.

[21] PLATON, *Kriton*, 51a-c.

sel hırslarını dinin sırtına yukmaya çalışmaktadır. Fakat bu iki Tanrı, aile *philia*'sına kapanmış, kendini isteyerek Hades'e adamış, Antigone'ye de sırt çevirirler, çünkü Dionysos ve Eros ölümle bağlarına varıcaya dek yaşam güçlerini ve yenilenmeyi dile getirirler. Antigone ötekine açılmak, Eros'a kucak açmak ve bir yabancıyla birleşerek kendisi de yaşam iletmek üzere "yakınlarından" ve aile *philia*'sından kopması için yapılan çağrıyı duyamamıştır.

Tragedya yazarlarının dilindeki bu birbirinden az çok mesafeli düzey çoğulluğunun varlığı -aynı sözcüğün din, siyaset, hukuk söz dağarcığına ait olmasına göre farklı anlambilimsel alanlara bağlanması- metne özel bir derinlik kazandırır ve okumayı aynı anda birçok planda harekete geçirir. Baş kahramanların yaşadığı ve karşılıklı söyledikleri, koronun yorumladığı ve açımladığı, seyirciler tarafından alınan ve anlaşılan şekilleriyle diyaloglar arasında, trajik etkinin temel öğesini oluşturan bir fark vardır. Sahnede, dramın kahramanlarının her ikisi de tartışmalarında aynı sözcükleri kullanır, ama bu sözcükler her birinin ağzında karşıt anlamlara bürünür.[22] *Nomos* terimi Antigone'de, Kreon'un tamamen inanarak *nomos* diye adlandırdığının zıddını belirtir ve metnin dokusunda önemli bir yer tutan: *philos* ve *philia, kerdos, time, sebas, tolma, orge, deinos*[23] gibi diğer terimlerde de Charles Paul-Segal'le birlikte, aynı belirsizliğin varlığını gösterebiliriz. Dolayısıyla, sahne mekânında karşılıklı söylenen sözcükler, çeşitli kişiler arasında

[22] Krş. EURIPIDES, *Phoinissai* (*Fenikeli Kadınlar*), 499-502. "Aynı olay herkes için eşit derecede güzel ve bilgece olsaydı, insanlar kavga ve ihtilaf nedir bilmeyeceklerdi. Ama ölümlüler için sözcüklerin dışında hiçbir şey ne benzerdir ne de eşittir; gerçek tümüyle farklıdır."

[23] "Sophocles' Praise of Man and the Conflicts of the *Antigone*," *Arion*, 3, 2, 1964, s. 46-60.

iletişim kurmaktan çok, blokajları, engelleri, düşüncelerin okunamazlığını belirtmeye, çatışma noktalarının çevresini çizmeye yararlar. Kendi dünyası içine kapanmış her baş kahraman açısından, kullanılan söz dağarcığının büyük bölümünü geçirimsizliğini korur; onun bir anlamı ve tek bir anlamı vardır. Bu tek yanlılığa başka bir tek yanlılık şiddetle çarpar. Tragedyaya değin ironi yalnızca, dram sırasında, kahramanın nasıl, "sözcüğün tuzağına düşmüş" bulunduğunu kabul etmemekte direttiği anlamın acı deneyimini ona yaşatan sözcüğün hücumuna nasıl uğradığını göstermekten oluşabilir. Art arda bir anlamdan ötekine savrulan ya da hâlâ gizli kalmış bir anlamı kimi zaman belli belirsiz sezen ya da bilmeden bir sözcük oyunuyla çift anlamlı bir deyimi[24] söyleyen koro kararsızdır ve yalpalar.

Çokanlamlılığı ve belirsizlikleri içinde, metnin dili yalnızca seyirci açısından tüm düzeylerde şeffaf olabilir. Dolayısıyla, dil, sahnede dram kişileri arasında yitirdiği tam iletişim işlevini yazardan seyirciye giderken telafi eder. Fakat trajik mesajın, anlaşıldığı zaman, ilettiği de, insanların karşılıklı söylediği sözcüklerde iletişimsizlik ve tek anlamlılık bölgelerinin var olduğudur. Baş kahramanların salt tek anlamı kabullendiğini ve böylelikle körleştiğini, kendini paraladığını ya da kaybettiğini gördüğü anda, seyirci gerçekte olası iki ya da daha çok anlam olduğunu anlamalıdır. Yalnızca, sözcüklerin, değerlerin, insanın anlam esnekliğini keşfettiği, dünyayı çatışmalı olarak kabul ettiği ve eski inançlarını terk edip, sorunsal bir dünya görüsüne açılarak, oyun arasında kendi kendine tragedya bilinci kazandığı ölçüde dil onun gözünde şeffaflaşacak, trajik mesaj iletilebilir olacaktır.

---

[24] Tragedya yazarlarındaki belirsizliğin yeri ve rolü üzerine krş. W. B. STANDFORD, *Ambiguity in Greek Litterature. Studies in Theory and Practice*, Oxford, 1939, böl. X-XII.

Kentdevlete özgü düşünce biçimleriyle mit arasındaki gerilim; insandaki, değerler dünyasındaki, Tanrılar âlemindeki çatışmalar; dilin belirsiz ve iki anlama gelebilirlik niteliği -bütün bu özellikler Yunan tragedyasına damgasını güçlü bir şekilde vurur. Ama belki de onu özünde belirleyecek olan, sahneye taşınan dramın hem günlük yaşam düzeyinde, art arda gelen ve sınırlı olaylardan oluşan, tek anlamlı, insana değin bir zamanda hem de dünyevi yaşamın ötesinde, her yerde hazır ve nazır olan, olayların tümünü kimi zaman gizlemek için kimi zaman da açığa çıkarmak için kucaklayan ama hiçbir şeyin gözünden kaçmadığı ve de unutulmuşluk içinde yitip gitmediği Tanrısal zamanda cereyan etmesidir. Tüm olay örgüsü boyunca, insanların zamanının ve Tanrıların zamanının bu aralıksız birliği ve çatışmasıyla dram, insan eylemlerinin bizatihi akışı içinde Tanrısalın parlak açıklayıcılığını getirir.

Tragedya, diye kaydeder Aristoteles, bir eylemin taklididir, *mimesis praxeos*'tur. Hareket etmek üzere olan kişileri, *prattontes*'i simgeler. Dram sözcüğüyse, Attika'da hareket etmek anlamındaki *prattein*'e denk düşen Dor dilindeki *dran*'dan gelir. Gerçekten, insanın hiçbir zaman fail olarak düşünülmeyerek aksiyonun kategorisinin belirtilmediği lirik şiirin ve destanın aksine, tragedya, bireyleri davranış içinde tanıtır; onları tümüyle taahhüt altına sokan bir tercih kavşağına yerleştirir; onları, karar aşamasında, hangi tarafı tutmanın daha iyi olacağını kendi kendine sorarken gösterir. Orestes, *Adak Taşıyıcılar'da*[25] "Πυλάδη, τί δράσω, Pylades, ne yapmalı?" diye haykırır, Pelasgos da *Hiketides'in*[26] başında (379-80): "Ne yapacağımı bilmiyorum; yüreğim sıkıntı dolu; hareket etmeli miyim, etmemeli miyim?" diyerek düşüncesini açığa vurur. Bununla birlikte kral, hemen ardından, bir öncekiy-

[25] *Adak Taşıyıcılar*, 899.

[26] *Yakarıcılar*, 379-80.

le bağında trajik aksiyonun kutupsallığını vurgulayan sözcükler ekler. "Hareket etmeli mi etmemeli mi, καὶ τύχην ἑλεῖν ve yazgıyı denemeli mi?" Yazgıyı denemek: tragedya yazarlarında insanın eylemi kendinde, Tanrıların gücünü önemsemeyecek kadar güce, kendini tam anlamıyla onların dışında hissedecek kadar özerkliğe sahip değildir. Tanrıların varlığı ve desteği olmayınca o bir hiçtir; umulanın tümüyle dışında meyveler yumurtlar ya da taşır. Dolayısıyla, bu eylem gelecek üzerine, yazgı ve kendi üzerine bahis, son olarak da ondan yana olduğu umulan Tanrılar üzerine bir tür bahistir. Ustası olmadığı bu oyunda, insan, her zaman kendi kararlarının tuzağına düşme tehlikesini taşır. Tanrılar ona karşı anlayışsızdır. Harekete geçmeden önce tedbir olsun diye Tanrılara sorular sorduğunda Tanrılar da konuşmayı kabul ettiğinde, yanıtları, düşüncelerini bildirmeleri istenen durum kadar belirsiz ve anlaşılmazdır.

Dolayısıyla trajik bir bakış açısında, davranışta bulunmak ikili bir karakter taşır; bu, bir yanda kendi içinde durum muhakemesi yapmak, eğrisini doğrusunu tartmak, olanaklar ve amaçlar düzenini en iyi şekilde öngörmek; öte yanda bilinmeyen ve anlaşılmayana pey sürmek, sizce nüfuz edilemeyen bir alanda ayak sürümek, sizinle elbirliği yaparak başarınızı mı mahvınızı mı hazırladıkları bilinmeyen doğaüstü güçlerin oyununa katılmaktır. En ileri görüşlü insanda, en düşünülmüş eylem bile, Tanrılara yöneltilen ve yalnızca onların yanıtıyla -çoğu kez de aleyhine- tam anlamıyla ne demek istediği ve ne değerde olduğu öğrenilecek bir çağrı niteliğini korur. Eylemler ancak dramın sonunda gerçek anlamına kavuşur ve failler, bilmeden gerçekleştirdikleri aracılığıyla, onların gerçek yüzlerini keşfederler. Her şey sonuçlanmadan önce, kendilerini yaptıkları ve oldukları konusunda daha güvenli zannettikleri için, failler, insana değgin işler, anlaşılmaz bilmeceler olarak kalır.

Bulmacayı çözen ve adalet dağıtan kral kişiliğine yerleşmiş, Tanrıların ona esin verdiğine inanmış, kendini İyi Talih *Tykhē*'nin oğlu olarak ilan eden Oidipus ancak olduğunu sandığı kişinin tam tersi olduğunu keşfedince manasını bulacağı bilmecenin ta kendisi olduğunu nereden anlasın?: *Tychē*'nin oğlu değil kurbanı, adalet dağıtan değil suçlu, kentinin kurtarıcı kralı değil, kentin olümüne neden olmasına ramak kalan iğrenç kirlenme olduğunun ayırdına varacağını nereden bilsin? Ve de felaketini kendi elleriyle hazırlamış olduğunu, bunun sorumlusunun kendisi olduğunu kabul ettiği anda, Tanrı'yı, her şeyi önceden tasarlamakla ve yapmakla, kendisini iyice yok etmek için, dramın başından sonuna dek onunla oynamaktan zevk almakla suçlayabilecektir.[27]

Tragedya kişisi *daimōn*'u *ethos*'tan ayıran uzaklıkta oluştuğu gibi, tragedyaya değgin suçluluk da, eski dinsel hata-kirlenme kavramı, Tanrıların gönderdiği, kesinlikle cinayete neden olan delilik, akıl hastalığı, *hamartia* ile, suçlunun, *hamartōn*'un, özellikle *adikōn*'un zorunlu bırakılmadan, kendi isteğiyle suç işlemeyi seçen kişi olarak tanımlandığı yeni görüş arasında yer alır.[28] Hukuk, davaları çeşitli mahkemelerde

---

[27] Krş. R. P. WINNINGTON-INGRAM. *a.g.y.*; ve Aiskhylos'ta aynı soruna yönelik A. LESKY, "Decision and Responsability in the Tragedy of Aeschylus" *The Journal of Hellenic Studies*, 86, 1966, s. 78-85. Lesky'nin kaydettiği gibi, "özgürlük ve dürtü, ustaca hazırlanmış bir trajik yolda birleştirilmiştir." Çünkü Aiskhylos'un tragedyasının en önemli çizgilerinden biri tamı tamına "Tanrıların dayattığı zorunluluk ile harekete geçme konusundaki kişisel kararın sıkı bir birlik içine girmesidir."

[28] Aiskhylos'un Korypheia'nın ağzından söylettiği (Aeschylus, *Agamemnon*, Oxford, 1950, 1337-8) sözde, iki zıt görüş, aynı sözcüklerde karışmış ya da bir anlamda çakışmış bulunmaktadır. Gerçekten de, belirsizliğiyle, cümle iki türlü yoruma açıktır: Νῦν δ'εἰ προτέρων αἷμ'ἀποτείσει: hem "Ve şimdi, bir zamanlar atalarının döktüğü kanı ödemesi gerekirse" hem de "Ve şimdi, bir zamanlar döktüğü kanı ödemesi gerekirse" anlamına gelebilmektedir:

φόνος δίκαιος, ἀκούσιος, ἑκούσιος görülen suç kategorilerini ayırt etmeye çalışırken -bunu acemice ve tereddütle yapsa da- niyet ve sorumluluk kavramlarını vurgular, failin eylemlerindeki yükümlülük dereceleri sorununu ortaya atar. Öte yandan, dindışı nitelikli kamu tartışmaları aracılığıyla devlet tüm yurttaşların işlerini yönettiği bir kentdevlet çerçevesinde, insan, evrene egemen olan dinsel güçlere oranla az ya da çok özerk olan, eylemlerine az ya da çok egemen olan, *gnomē*'siyle siyasal ve kişisel yazgısı, *phronēsis*'ine az ya da çok hâkim olmuş fail olarak kendini sınamaya başlar. Batılı insanın psikoloji tarihinde irade kategorisi olacak olgu hakkındaki bu henüz havada ve kararsız deneyim (Eski Yunan'da hakiki irade terimlerinin ve sözlerinin olmadığı bilinmektedir), tragedyada, failin eylemleriyle ilintilerine yönelik tedirgin edici bir sorgulama biçiminde dile gelir: İnsan, ne ölçüde eylemlerinin gerçek kaynağıdır? Kendi iç dünyasında düşünüp taşınmasına, inisiyatifi ele almasına, sorumluluğunu yüklenmesine rağmen, bu eylemlerin gerçek kaynakları ondan başka bir yerde değil midir? Eylemler, gerçekliklerini failin niyetlerinden değil, yalnızca Tanrıların yönettiği dünyanın genel düzeninden aldığından, anlamları onları işleyenler açısından anlaşılmaz olarak kalmaz mı?

Trajik bir eylemin var olabilmesi için, kendine özgü karakterleri olan insan tabiatı kavramının zaten ortaya çıkmış olması ve bunun sonucunda insani ve Tanrısal düzlemlerin karşı karşıya gelebilecek kadar birbirinden ayrılmış olması gerekir; fakat aynı zamanda birbirinden ayrılmaz görünmeyi de sürdürmeleri gerekir. Sorumluluğun trajik anlamı, insanın eylemi öznenin içsel tartışmasına, niyete, taammüde

---

Birinci koşulda Agamemnon atalara dek uzanan bir lanetin kurbanıdır: işlemediği suçların bedelini ödemektedir. İkincisinde, sorumlusu olduğu suçun bedelini öder.

yer verdiği, fakat tamamen kendine yeterli olmasını sağlayacak kadar tutarlılık ve özerkliği henüz kazanamadığı zaman ortaya çıkar. Tragedyanın asıl alanı, insani eylemlerin Tanrısal güçlerle eklemlendiği, insanı aşan ve onun gözünden kaçan bir düzenle bütünleşerek failin bilmediği gerçek anlamlarını aldığı bu sınır bölgesinde yer alır. Thukydides'te, insan tabiatı l'ἀνθρωπίνη φύσις dinsel güce Τύχη kesin karşıt olarak tanımlanır. Bunlar kökten ayrışık olan iki gerçeklik düzenidir. Tragedyadaysa, daha çok, aynı gerçekliğin iki kutbunu, zıt ama tamamlayıcı iki yanını oluştururlar.

Dolayısıyla, her tragedya kaçınılmaz olarak iki düzlemde seyreder. Sorumlu fail olarak insana ilişkin soruşturma yanı ana temaya oranla yalnızca kontrpuan değerindedir. Dolayısıyla, tüm ışığı psikolojik öğeye tutmak yanılgı olur. *Agamemnon*'un ünlü halı sahnesinde kralın kaçınılmaz kararı, hiç kuşkusuz onun zavallı erkeklik gururuna ve belki de Kassandra'yı üstüne kuma getirmesi için yalvaran karısına boyun eğme eğiliminde olan bir kocanın vicdan rahatsızlığına bağlıdır. Ama işin özü burada değildir. Sözcüğün tam anlamıyla trajik etki, aşırı insani güdülenmeleriyle lal renkli bir halı üstünde yürümek gibi sıradan bir hareket ile, onun tarafından acımasızca harekete geçirilen dinsel güçler arasındaki sıkı ilişkiden ve aynı zamanda olağanüstü uzaklıktan ileri gelir.

Agamemnon ayağını halıya değdirir değdirmez dram tüketilmiştir. Oyun bir süre daha devam ederse de artık olan olmuştur. Geçmiş, şimdiki ve gelecek zaman, bu Tanrıtanımaz *hybris* eyleminin simgeselliğinde açığa çıkarılan ve yoğunlaştırılan tek ve aynı anlamda bütünleşmiştir. Artık, Iphigeneia'nın kurban edilmesinin gerçekte ne olduğu bilinir: Artemis'in buyruklarına boyun eğmekten, müttefiklerine[29] karşı hata

[29] Krş. *Agamemnon*, 213

yapmamak isteyen bir kralın zorlu görevinden çok, tutkusu Tanrısal *Tyche*'yle[30] gizlice elbirliği eden bir ihtiras sahibinin öz kızını kurban etmeye vardırdığı suçlu zaafı sözkonusudur. Troia'nın alınmasının ne olduğu bilinir: adaletin zaferinden ve suçluların cezalandırılmasından çok tapınaklarıyla birlikte bütün bir kentin kutsallığa saygısızlık edilerek yıkılmasıdır ve bu çifte Tanrıtanımazlıkta Atreusoğullarının daha eski cinayetleri sürüp gitmekte ve bunu izleyecek olanlar: Agamemnon'a indirilen ve sonunda Orestes'le Klytaimnestra'ya ulaşacak darbe şimdiden yer almaktadır. Tragedyanın her şeyin düğümlendiği bu doruk noktasında sahnede birden görülen ve insanların zamanı içinde görünür hale gelen, Tanrıların zamanıdır.[31]

---

[30] *A.g.y.*, 187: ἐμπαίοις τύχαισι συμπνέων. Bu dizeye ilişkin, 127-8. s.lardaki 219. Dizeye gönderme yapan FRAENKEL Yay. Aeschylus, Agamemnon Oxford, 1950, II, s. 115'le krş..

[31] İki zamansallık düzeninin ilintilerine ilişkin P. VIDAL-NAQUET'nin "*Temps des dieux et temps des hommes,*", *Revue de l'histoire des religions*, 157, 1960, s. 55-80'e dayanacağız.

III

ESKİ YUNAN TRAGEDYASINDA İRADENİN BOY GÖSTERMESİ

Çağdaş Batı toplumlarının insanı açısından, irade kişinin temel boyutlarından birini oluşturur.[1] İrade için, onun, fail yanıyla görülen kişi olduğu, yalnızca başkalarının karşısında değil, içsel olarak da kendini yükümlü hissettiği eylemlerin kaynağı olarak düşünülen ben olduğu söylenebilir. Çağcıl insanın tekliğine, özgünlük beklentisine insanın kendini yaptıklarında tamamlama duygusu, sahici varlığımızı gösteren yapıtlarda kendimizi ifade etme duygusu denk düşer. Kendini geçmişinde arayan, anılarında kendini bulan öznenin devamlılığına, bugün, dün yaptığından sorumlu olan ve varlığının duygusunu, art arda davranışlarının zincirlendikçe, çizgilerinin devamı içinde tekil bir eğilim oluşturmak için aynı çerçeve içinde yer alan içsel bağlantısını bir o denli güçlü hisseden failin sürekliliği denk düşer.

Bugünün insanında irade kategorisi, sadece insanın eyleme doğru yönelimini, davranışın ve pratik gerçekleştrmenin değer kazanmasını değil, bundan da önemlisi faile, kendisinden kaynaklanan tüm eylemlerin kökeni, üretici nedeni olarak kabul edilen insan özneye üstünlük tanınmasını gerektirir. Fail başkasıyla ve doğayla ilişkilerinde kendini bir karar merkezi, ne duygusal yaşamından ne de saf akıldan kaynaklanan bir gücü elinde tutan kişi olarak tanımlar: Descartes'in işi, yaratıklarda mecburen sınırlı olan idrakin karşıt kutbuna koyarak, "gerek bizim,

---

1 Bu metin daha önce şurada yayımlanmıştı; *Psychologie comparative et art, Hommage à I. Meyerson*, Paris, 1972, s. 277-306.

gerekse Tanrı'nın içinde" sonsuz olduğunu söylemeye dek vardırdığı bu nevi şahsına münhasır güç, irade gücü daha fazlayı veya daha azı kapsamaz. Descartes'e göre psikolojik çehresni oluşturduğu hür iradeye, sahip olunduğu zaman tümüyle sahip olunur. Gerçekten de irade tıpkı bir evet ya da hayır deme, onaylama ya da reddetme -bölünemeyen- gücü olarak ortaya çıkar. Bu güç özellikle karar eyleminde kendini gösterir. Bir birey bir tercihle bir işe atıldığı, kararlılığını *ortaya koyduğu zaman*, kararının yer aldığı düzlem ne olursa olsun, kendini bir fail haline sokar, yani kendisine bağlı olan eylemlerle ve eylemlerin içinde kendini gösteren özerk ve sorumlu kişi olarak oluşur.

Böylelikle, eylemin merkezi ve kaynağı olan bireyselleşmiş fail olmaksızın hiçbir eylem olmaz; eyleme karar veren ve aynı anda onun tam sorumluluğunu yüklenen özneyi eyleme bağlayan bir güç olmaksızın hiç fail olmaz. Bu bilgiler bize, artık sorun görünmeyecek kadar doğal geliyor. İnsanın karar verdiğine ve kollarının, bacaklarının hareket ettiği gibi "irade"yle hareket ettiğine inanmaya alışığız; arkaik ve klasik Yunan'da, dilinde bizim irade sözcüğümüze uygun düşen hiçbir sözcüğün olmadığı bir uygarlıkta, o dönemin insanlarını, onlara rağmen, adlandırmadıkları bu iradi işlevle donatmakta tereddüt etmiyoruz.

Meyerson'un tüm yapıtı bizi bu sözde psikolojik "kanıtlar"a karşı uyarıyor. Derslerinde ve yazılarında kişinin tarihine ilişkin sürdürdüğü araştırma, iradenin evrensel ve sürekli psikolojik işlevi mitini çok güzel yıkmaktadır. İrade insan doğasının bir verisi değildir. O, tarihi büyük bir bölümüyle uyumlu olduğu ben'in tarihi kadar zor, çoğul ve tamamlanmamış olan karmaşık bir yapıdır. Dolayısıyla günümüzdeki iradi davranışlar örgütlenme sistemimizi, karar süreçleri yapılarımızı, ben'in eylemler içine girme modellerimizi Eski Yunan insanına yansıtmaktan sakınmalıyız. Eski Yunan uygarlığı içinde karşılıklı fail ve eyle-

min kategorilerinin ne biçimler aldığını, çeşitli toplumsal uygulamalar aracılığıyla insan özneyle eylemleri arasındaki (dinsel, siyasal, hukuki, estetik, teknik) ilişkilerin nasıl oluştuğunu, bir *ön kabul* yapmaksızın incelemeliyiz.

Eski Yunan uzmanları son yıllarda tragedya ve tragedya insanı konusunda bu sorunla karşılaştılar. A. Rivier'nin yakın tarihli bir makalesi tartışmayı çok doğru bir şekilde yerli yerine oturtmaktadır.[2] Daha 1928'de, B. Snell Aiskhylos'un oyun yazımı içinden, eylem ve fail temalarına yoğunlaşmış bir trajik antropolojinin öğelerini ortaya çıkarmıştı. Homeros'un ve lirik ozanların aksine, Aiskhylos kahramanlarını, hareket etme gerekliliği karşısında, eylemin eşiğine koyar. Sürekli gözlemlenen dramatik bir şema izleyerek, onları, sonu çözümsüzlüğe, açmaza varan bir durumda tanıtır. Yazgılarını işin içine sokan bir karar dönemecinde bu kahramanlar zor ama kaçınılmaz bir seçime zorlandıklarını görürler. Bununla birlikte, gereklilik iki çözümden birinde ya da ötekinde karar kılmaları için dayatsa da, karar kendi içinde olumsal kalacaktır. Gerçekten de bu karar, bir iç tartışmanın, uzun bir muhakemenin sonunda alınır ve bu nedenle, nihai tercih kişinin ruhuna kök salar. Snell'e göre bu "kişisel" ve "özgür" karar, Aiskhylosçu dramın ana temasını oluşturur.[3] Bu açıdan bakıldığında, bu dram sorumluluklarıyla yüz yüze gelen, taahhüdünün kaynağını ve gerekçelerini iç dünyasından alan bağımsız bir failin girişimi gibi düşünülen bir insani eylem "modelini" neredeyse soyut saflığı içinde ortaya çıkarmayı hedef-

[2] "Remarques sur le "nécessaire" et la "nécessité chez Eschyle", *Revue des études grecques*, 81, 1968, s. 5-39.

[3] Krş. Bruno SNELL; *Die Entdeckung des Geistes*³, Hamburg, 1955, ikinci baskının (1948) *The Discovery of The Mind* adıyla İng. çevirisi, Oxford, 1953, s. 102-112.

leyen bir yapı olarak gözükür. Bu yorumdan psikolojik sonuçlar çıkaran Z. Barbu, zaten tam anlamıyla oluşturulmuş işlev olarak iradenin yetkinleşmesinin Atina'da, MÖ V. yüzyılda tragedyanın gelişmesinde ve bu gelişme sayesinde kendini gösterdiği tezini desteklemektedir: "Aiskhylos'un oyun yazımına, Eski Yunan uygarlığının bağrında bireyin özgür bir fail olarak (*individual as a free agent)* ortaya çıkışının eksiksiz bir kanıtı gözüyle bakılabilir."[4]

Rivier'nin incelemesinin temel noktalarda yıkmak istediği analiz budur. B. Snell'in öznenin, kararına az ya da çok örtük özerklik, sorumluluk, özgürlük bağıntılarına ilişkin vurgulaması, dramda insanüstü güçlerin ona sözcüğün tam anlamıyla trajik boyutunu veren nihai rolünü silikleştirmeye götürür. Bu dinsel güçler yalnızca kişinin dışında mevcut değildir; bunlar, onu sözde "tercihinde" bile zorlamak için kararının tam merkezinde işe karışırlar. A. Rivier'ye göre metinlerin doğru analizi gerçekten de, istendiği kadar öznenin, failin açısından düşünülsün açmazın saptanmasından başka bir şey üretemeyeceğini, şu veya bu tercihi öne çıkarmakta güçsüz kaldığını gösterir. Kararı doğuran, önünde sonunda Tanrılar tarafından dayatılan bir *ananke*'dir; ilk baştaki denge durumunu doğurduğu gibi dramın bir anında yok etmek için ağırlık ibresini bir tarafa kaydıran "gerekliliktir". Trajik insanın artık iki olasılıktan birini "yeğlemek" durumunda değildir; o, önünde yalnızca bir tek yolun açıldığının "ayırdına varır". Dile getirilen taahhüt kişinin özgür seçimi değil, kendisinde yok edemeyeceği ve onu kendi "kararının" içinde, içsel olarak "zorlanan", *biastheis* yapan dinsel nitelikli bu gerekliliğin kabul edilmesidir. İrade varsa, bu Kantçı anlamda ya da sözcüğün yalnızca Thomascı anlamında özerk bir irade değil, insanı

[4] Z. BARBU, *Problems of Historical Psychology*, Londra, 1960, böl. IV, "The Emergence of Personality in the Greek Word," s. 86.

içeriden kuşatan kutsal güçlerle zorlanmasa da, Tanrısala duyulan saygının getirdiği korkuyla bağlı bir iradedir.

A. Rivier'nin eleştirel analizi, B. Snell'in tezinin ötesinde, tragedya kahramanının eyleminde doğaüstü güçlerin belirleyici rolünü kabul ederken yine de kararında iradi girişime bir yer açarak insan öznenin bağımsızlığını kurtarmaya çalışan yorumları hedeflemektedir. A. Lesky'nin önerdiği ve çağdaş Eski Yunan araştırmacılarının çoğunun çeşitli nüanslarla benimsediği ikili güdülenme kuramının durumu budur.[5] Homeros'ta destan kahramanlarının eyleminin bazen iki düzeyde açıklanabildiği bilinir: onların davranışları Tanrısal bir itkinin, esinin sonucu olarak yorumlanabildiği gibi, tümüyle insani bir devinimin sonucu olarak da yorumlanabilir; her iki plan da birbirinden ayrılamayacak kadar iç içe geçmiş bulunmaktadır. Lesky'ye göre bu ikili güdülenme şeması Aiskhylos'da trajik antropolojinin oluşturucu öğesi haline gelir. Dram kahramanı kendisine dayatılan, kendisini yöneten, ama karakterinin kendi seyri içinde bu gerekliliği kendine mal eder, bir başka anlamda yapmak zorunda kaldığı onu isteyecek, tutkuyla arzu edecek ölçüde sahiplenir. Üstün bir gereklilikle yüz yüze bırakılır; Bu noktada,-olmaması koşulunda eylemlerinin sorumluluğunun özneye yüklenemeyeceği -özgür seçim bölümü "zorunlu" karar içine yeniden sokulmuş olur. Gerçekten de dramın kişilerinin, sorumlu olamayacakları ve dolayısıyla kendilerine ait olamayacak eylemlerin kefaretini acımasızca ödemeleri nasıl kabul edilebilir? Bunları kendileri istemediklerine göre sözkonusu eylemler nasıl onlara ait olabilir ve özerk, özgür bir tercih sözkonusu değilse o eylemleri nasıl istemiş olabilirler? "Bununla birlikte," diye sorar Rivier, "bizimkinden başka bir bakış açı-

[5] A. LESKY, *Göttlische und menschlishe Motivation im homerischen Epos*, Heidelberg, 1961.

sıyla, bir insanın kendi seçmediğini isteyebilmesi düşünülemez mi? Niyetlerinden bağımsız olarak eylemlerinden sorumlu tutulamaz mı (ve bu Eski Yunanların durumunda kesinlikle böyle değil miydi)?"

Böylelikle sorun Aiskhylos'un oyun yazımı ve trajik aksiyonunun anlamına ilişkin tartışma çerçevesinin dışına taşmaktadır. Bizim iradi olana ilişkin tasarımımız içindeki tüm kavramsal sistem Eski Yunan bağlamına taşınarak sorgulanmaktadır. Bu bakış açısından, A. Rivier'nin ifadesi psikologlara göre dokunulmaz olmayabilir. Çağdaş yorumcuların az çok bilinçle eski belgeler üzerinde yansıtmaya çalıştığı, bağımsız karar modelini reddederken, bağlı bir iradenin, tercihi dışladığına göre yapısı bizimkinden farklı bir kararın sözkonusu olduğunu belirtsek bile, bizim de irade terimini kullanma hakkımız doğar mı? İrade sıradan bir kategori değildir; kapsamları da boyutları gibi çeşitlidir. A. Rivier'nin Eski Yunanlar koşulunda geçerliliğine haklı olarak itiraz ettiği bağımsızlık ve özgür seçim dışında bir dizi koşul içerir: olaylar kütlesi içinde, başlangıcıyla, akışıyla, sonuyla birleşik bir tutum oluşturacak şekilde zamanda ve mekânda sınırlandırılmış, birbirine yeterince bağlanmış, tümüyle insan kaynaklı hissedilebilecek düzenli sınırlarının çizimiş olması gerekir; ayrıca bireyin ve fail işlevi içinde algılanan bireyin ortaya çıkması; bireysel liyakat ve suçluluk kavramlarının bağıntılı bir biçimde geliştirilmesi; nesnel suç adı verilmiş olgunun yerini alacak öznel sorumluluğun belirmesi; bir yandan farklı niyet düzeylerine, diğer yandan fiili gerçekleşmeye yönelik bir tahlilin başlatılmış olması da gerekir. Bütün bu öğeler eylem kategorisinin iç düzenlemesini, failin statüsünü, eylemde bireyin rolünü ve yerini, çeşitli eylem biçimleriyle, öznenin farklı eylem türleriyle ilişkilerini, yaptıklarına bağlanma derecelerini kapsayan uzun bir tarih içinde yapılandırılmışlardır.

A. Rivier irade sözcüğünü kullanıyorsa, bunun nedeni -demektedir- Aiskhyhlos kahramalarının kararlarında seçimden yoksun olsa bile hiç de edilgin olmadıklarını göstermek içindir. Tanrısal olana bağımlılık, insanı bir neden-sonuç ilişkisi gibi mekanik şekilde kullaştırmaz. Rivier'ye göre, özgürleştirici bir bağımlılıktır bu ve insanın manevi enerjisini geliştirdiğine, eylem kaynaklarını derinleştirdiğine göre, insann iradesini susturduğu, kararlarını kısırlaştırdığı söylenemez. Ama edilginlik yokluğu, enerji, eylem kaynakları -bu, psikoloğun bakış açısından, iradeyi kişiye balı özel bir kategori haline getiren özellikleri ifade etmeye yetmeyecek kadar geneldir.

Tercihsiz karar, niyetlerden bağımsız sorumluluk, Eski Yunanlarda irade biçimleri bunlardır, denir. Bütün sorun, Eski Yunanların tercihten ve tercih yokluğundan, isteyerek ye da istemeyerek sorumluluktan kendilerinin ne anladığına bağlıdır. Tıpkı irade kavramımız gibi, tercih ve özgür tercih, sorumluluk ve niyet gibi kavramlarımız da eskilerin zihniyetine uygulanamaz, çünkü bu kavramlar orada çağdaş bir zihni bulandırabilecek değerlerle birlikte ve öyle bir görünüm altında kendilerini göstermektedirler. Bu bakımdan Aristoteles'in durumu özellikle anlamlıdır. Aristoteles'in ahlak felsefesinde, kötünün tümüyle kasıtlı hareket etmediğini, ama hatayı kendisine rağmen yaptığını savunan doktrinleri çürütmeyi amaçladığı bilinir. "Trajik" anlayış, özellikle de onun gözünde Euripides tarafından temsil edilen anlayış ona bazı bakımlardan böyle görünür. Euripides kişilikleri kendilerine rağmen, zorlama, *bia* ile hareket ettiklerine, Eros ya da Aphrodite gibi Tanrısal güçlerin onların içinde cisimleştikleri oranda tutkuların gücüyle zorlandıklarına, bu güçlerin egemenliği altına girdiklerine göre -onların iddiası bu yöndedir- yanlışlarının suçlusunun kendileri olamayacağını açıkça ilan ederler.[6]

---

[6] ARISTOTELES, *Nikomakhos'a Etik* [Ethika Nikomakheia] 3, 110 *a* 28 ve R.

Bir diğer düzlemde, bütün kötülüklerin cehalet olduğundan, kimsenin (alışılagelmiş çeviriye göre) "iradi olarak" kötülük yapmayacağına inanan Sokrates'in bakış açısı da aynıdır. Kötünün kişisel suçluluğu ilkesini doğrulamak ve insanın sorumluluğunun belirtilmesine kuramsal bir temel oluşturmak için, Aristoteles klasik Yunan felsefesinde, çeşitli eylem türlerini[7] içsel koşullara göre ayırt etmek için en ileri aşamadaki analiz çabasını simgeleyen ahlaki eylem doktrinini geliştirir. Bunlar, dıştan baskı sonucuyla ya da ne yaptığını bilmeme sonucu (ilaç olduğunu sanarak zehir vermek gibi) kendine rağmen yapılan eylemden yalnızca isteyerek değil, düşünüp taşınıp karar verdikten sonra tümüyle isteyerek yapılan eyleme dek uzanan bir yelpaze oluştururlar. Aristoteles eylemde öznenin taahhüt ve en üst düzeyde bilincini belirtmek için, yeni bir kavram oluşturmaktadır; bu nedenle çok az kullanılan ve o zamana dek belirsiz olan *proairesis* sözcüğüne sisteminin çerçevesi içinde net bir teknik değer yükleyerek kullanır. *Proairesis*, çocukların ve akıldan yoksun hayvanların aksine, akılla donatılmış varlığa, insana has bir ayrıcalık olan karar biçimi şeklindeki eylemdir. *Proairesis*, genellikle iradi diye çevrilen, ama bu anlamı içeremeyen *hekousion*dan daha fazlasıdır. Eski Yunancada ortak dilde ve hukuk literatüründe bir yanda *hekon, hekousios* öte yanda *akon, akousios* arasındaki yaygın karşıtlık hiçbir şekilde iradi ve irade dışı kategorilerimize tekabül etmez. Bu birbirine zıt deyimleri, Gauthier'le Jolif'in *Nikomakhos'a Etik* yorumlarında "kendine rağmen"e karşıt olan "bile isteye" ile karşılamak gerekir. *Hekon*'un iradi olan anlamına gelmeyeceğine inanmamız için, tutku edi-

---

A. GAUTHIER'in ve J. R. JOLIF'in yorumu, Louvain-Paris, 1959, s. 177-178

7 "... karakterimiz hakkında hüküm verilmesini sağlayan, dış eylemlerimizden çok içsel kararlarımız yani niyetlerimizdir," *E. N.*, IIII b 5-6; ayrıca krş., Eudemos'a Etik [Ethika Eudemeia], 1228a.

minin *akon* değil *hekon* gerçekleştirildiğini belirten, kanıt olarak, böyle varsayılmadığı zaman hayvanların da *hekontes*[8] davranmadığını söyleyen Aristoteles'i dikkate almak yeterlidir -*hekontes*'in "iradi"[9] anlamına gelemeyeceği son derece açıktır. Hayvan, dışsal bir güçle zorlanmadan kendi eğilimini izlediği zaman insanlar gibi *hekon* davranır. Demek ki her karar (*proairesis*) tümüyle bile isteye (*hekon*) gerçekleştirilen bir eylemse de buna karşılık "bile isteye yapılan her şey her zaman bir kararın konusu değildir." Gerçekten de, doyumsuzlukla (*epithymia*), yani zevkin çekimiyle ya da düşünecek zaman bulamadan öfkeyle (*thymos*) davranıldığı zaman bu bile isteye (*hekon*) yapılsa da, bir karar sonucu (*proaitesis*) gerçekleşmez. Kuşkusuz *proairesis* de bir arzuya dayanır, fakat bu makul bir arzudur, zevke değil düşüncenin ruha zaten bir iyi olarak sunduğu pratik bir nesneye yönelen ve içine zekânın nüfuz ettiği bir dileğe (*boulesis*) dayanır. *Proairesis* bir ön muhakeme (bouleusis) sürecini gerektirir; bu mantıklı hesaplamanın sonunda, adının da belirteceği gibi (*hairesis* = tercih) doğrudan doğruya eyleme açılan bir vargıda dile gelen bir tercih oluşturur. Eyleme karar verildiği anda, özneyi eyleme sürükleyen bu seçim, pratik seçim yönü *proairesis'i* ilkin, hareketi nihayete ermeyebilen ve saf "dilek" durumunda kalabilen (çünkü olanaksız olan da dilenebilir) *boulesis*'ten, ikinci olarak da gerçeği ortaya koyan ama eyleme alanını hiçbir şekilde kapsamayan kuramsal nitelikli yargıdan ayırt etmektedir.[10] Tam tersine muhakeme ve karar yalnızca,

---

8 GAUTHIER-JOLIF, II, s.169-170

9 *E. N., IIII a* 25-27 *ve III b* 7-8.

10 "Karar (*proairesis*) olanaksız şeylere yönelik değildir; olanaksız şeyleri gerçekleştirmeye "karar verdiğini" iddia edene sığ düşünceli gözüyle bakılacaktır. Bunun tersine olanaksız olan bir şey, örneğin ölmemek bile dilenebilir". *E. N.*, 1111 *b*,20-23."Kuramsal akıl ne pratik düzende düşünür ne de kaçınılması ya da araştırılması gereken üzerinde fikir beyan eder." *De*

"yetki alanımız içinde", "bize bağlı" olan (τὰ ἐφ' ἡμῖν) ve tek bir tarzda değil, birçok tarzda eylem konusu olabilen şeyler için geçerlidir. Aristoteles, bu konuda, *dunameis alogoi*'ya, yalnızca tek bir sonucu olabilen, akıldışı güçlerin (örneğin yalnızca ısıtmayla etkili olabilen ısı) karşısına, karşıtları üretebilen (*dunameis ton enantoon*), aklın eşlik ettiği (*meta logou*) güçleri koyar.[11]

Bu doktrin, ilk bakışta, öyle çağdaş görünümler sunar ki, bazı yorumcular, *proairesis*'te öznenin, kararında sahip olacağı özgür seçim gücünü bulguladıklarını zannetmişlerdir. Bazıları bu gücü, eylemin nihai amaçlarını hükümran bir biçimde belirleyecek akla mal etmişlerdir. Diğerleriyse, tam tersine Sokrates'e ve geniş ölçüde Eflatun'a da karşı, Aristotelesci eylem analizinin temsil ettiği anti-entelektüalist tepkinin altını haklı olarak çizerek, *proairesis*'i gerçek bir irade mertebesine yücelttiler. Onu, etkin bir kendi kendini belirleme yetisi, son ana dek, heveslerin *(epithymia* koşulunda hoşa gidene, *boulesis* koşulunda iyiye yönelten hevesler) üzerinde duran ve özneyi öz gücüyle, arzunun ona uyguladığı baskıdan bir anlamda bağımsızca eyleme sevk eden bir güç olarak düşündüler.

Bu yorumların hiçbiri sağlam değildir.[12] Eylemin Aristotelesçi psikolojisinin ayrıntısına girmeden, *proairesis*'in Aristoteles'e göre ahlaki eylemde etkin olan bir yanda ruhun arzu eden kısmından (*to orektikon*); öte yanda pratik işlevi içindeki *nous*'tan, akıldan bağımsız bir güç oluşturmadığını belirtebiliriz.[13] İçine aklın nüfuz ettiği dilek, *boulesis*, eylemin amacına yönlendirilmiştir; o, ruhu iyiye doğru devindirendir;

---

anima, 432 b, 27-28.

[11] *Metaphysica*, 1046 b 5-10; *E. N.*, 1103 *a* 19-*b* 22.

[12] Krş. GAUTHIER-JOLIF, II, s. 217-220.

[13] Krş. *E. N.*, 1139 *a* 17-20.

fakat aşırı istek ve coşkuyla aynı oranda, arzu sınıfına *orexis*'e aittir.[14] Oysa arzu eden işlev bütünüyle edilgendir. Dolayısıyla, dilek (*boulesis*) ruhu akılcı bir amaca, ama ona dayatılan ve kendisinin seçmediği bir amaca doğru yöneltendir. Muhakeme ise (*bouleusis*), tam tersine yöneten kısma, yani pratik akla aittir. Ama dileğin tersine amaçla ilintisi yoktur; araçlarla ilgilidir.[15] *Proairesis'in* seçimi, özgürce seçim yapma gücüne sahip olacağı iyiyle kötü arasında yapılmaz. Bir amaç, örneğin sağlık ortaya konduğunda, karar, muhakeme, aklın belli pratik araçların sağlığa kavuşturabileceği ya da kavuşturamayacağı sonucunu çıkardığı[16] yargılamalar zincirinden ibarettir; son yargı muhakemenin sonunda dizideki son araca dayanır; onu yalnızca diğerleriyle mümkün olarak değil, aynı zamanda hemen gerçekleştirilebilir olarak da tanıtır. O andan başlayarak, istek, sağlığı genel ve soyut bir şekilde hedeflemek yerine, amaç arzusunun içine, onun gerçekleştirilmesinin somut koşullarını da katar; öznenin içinde bulunduğu belirli durumda, sağlığı o anda ulaşabileceği bir menzile sokan son koşulda odaklanır. *Boulesis* arzusu, hemen gerçekleştirilebilir olana odaklanır odaklanmaz bunu eylem izler ve zorunlu olarak izler.

Aristoteles'in karar alma sürecinde zihnin işleyişini açımlamak için başvurduğu pratik kıyas modelini haklı çıkaran da isteğin, muhake-

---

[14] *E. N.* 1139 *b* 2-3: "Mutlak anlamda amaç, mutlu eylemdir ve arzu bu eyleme yönelir."

[15] *E. N.*, III 3 *b* 3-5: "Dolayısıyla amaç, isteğin; araçlarsa muhakeme ve kararın konusudur"; lllı *b* 26: "İstek, daha çok amaca, kararsa araçlara ilişkindir."

[16] *E. N.*, 1139 a 31: "Kararın temel ilkesi arzu ve hesaplamadır-bir amaca ulaşmak için gereken araçları hesaplama." Krş. GAUTHIER-JOLIF' ün yorumu 11, 2.bölüm, s.144. Karar tercihinde isteğin ve *nous praktikos*'un rolüne ilişkin, Aristotelesçi *phronesis* ahlakı çerçevesinde, amaçlar ve araçlar sıralamasına ilişkin krş. EM. M. MICHELAKIS, *Aristotle's Theory of Practical Principles*, Atina 1961, II. Böl., s. 22-62.

menin, kararın tüm evrelerinde içkin olan bu zorunluluktur. *Etik*'in yorumcularının yazdığı gibi: "Nasıl ki, kıyas büyük önermeyle küçük önerme arasındaki düğümden başka bir şey değilse, karar da yargı olan düşüncenin ve istek olan arzunun birleşme ya da kaynaşma noktasından başka bir şey değildir."[17]

Dolayısıyla: "İstek, *zorunlu olarak* neyse odur, yargı da *zorunlu olarak* neyse odur ve onların birleşme noktasını ki, bu karardır, eylem *zorunlu olarak* izler."[18] Öte yandan David J. Furley de Aristoteles'in, iradi hareketi mekanik fizyoloji terimleriyle açıkladığını saptar; filozofun *De motu animalium*'da kullandığı formülü tekrarlayacak olursak, her şey uyartıyla (stimulus) cevap arasında, öznenin serbest hareketi, yaptığının dışındakini yeğleyebilmesi asla sözkonusu olmadan, zorunlu olarak (*eks anankes*) oluşur.[19] D. J. Allan da hayrete düşer: bütün Aristotelesçi eylem kuramı, sorumluluğu hukuki ve ahlaki planda temellendirmeyi savunan tasarısı bağdaşmaz görünen psikolojik bir determinizm gerektirir gibidir. Bununla birlikte aynı yazar, Aristoteles'in psikolojisinin bizim bakış açımızdan "determinist" olduğunu, fakat bu sıfatın uygun olmadığını, çünkü bu sıfatın karşısında, karşı çıkacağı, "determinist olmayan" bir çözümün varlığını gerektirdiğini çok yerinde bir şekilde belirtir.[20] Oysa ki bu çatışkı, Aristoteles'in bakış açısından anlamlı değil-

---

[17] GAUTHIER-JOLIF, s. 202 ve 212. Krş. *E. N.*, 1147 a 29-31 "örneğin genel geçer bir önermeyi ele alalım: *Şekerli olan her şeyi tatmak gerekir;* Ve genel kategoriye giren özel koşul olarak şunu seçelim: *Şu şekerli besin' tadalım.* Bu iki önerme verildiğinde, yapabilirsek ve hiçbir engelimiz yoksa, bu tatma eylemini hemen anında kesinlikle yerine getirmek durumunda kalırız (*eks anankes*).

[18] GAUTHIER-JOLIF, s. 219.

[19] David J. FURLEY, *Two studies in the Greek Atomists,* II: *Aristotle and Epicurus on Voluntary Action,* Princeton, New Jersey, 1967, s. 161-237.

[20] D. J. ALLAN, "The Practical Syllogism" *Autour d' Aristote, Recueil d'etudes*

dir. Ahlaki eylem teorisinde Aristoteles, hiçbir zaman sözünü etmediği psikolojik bir özgürlüğün varlığını ne tanıtlamak ne de çürütmek ister. Hür irade[21] diye adlandırdığımız şeyi belirtecek sözcük onda olmadığı gibi, onun dönemindeki dilde de bulunmaz; özgürce karar verebilme kavramı onun düşüncesine yabancı kalır; ister muhakemeyle yapılmış seçim ister bile isteye yerine getirilmiş eylem sözkonusu olsun, onun sorumlu eylem sorunsalı içinde bunun yeri yoktur.

Bu tür bir boşluk çağdaş ve Eski Yunan fail kavramlarını birbirinden ayıran uzaklığı gösterir. Eski ahlaktaki diğer "eksik"lerle birleştiğinde (görev kavramımıza uygun düşen sözcük yoktur, yükümlülük düşüncesinin net olmayan ve belirsiz niteliği, sorumluluk kavramının değerler sistemi içinde küçük bir yer alması[22]) Eski Yunan etiğinin ve bugünkü ahlaki bilincin farklı yönelişlerinin altını çizer; ama, aynı zamanda çok daha derinlemesine, psikolojik alanda, gelişkin bir irade

---

de philosophie ancienne et médiévale offert a Mgr Mansion, Louvain, 1955, s. 325-340.

[21] Krş. GAUTHIER-JOLIF, s. 217. *Eleutheria* terimi (*E. N.*, V, 1131 *a* 28) "o dönemde psikolojik özgürlüğü değil, kölenin karşıtı olarak özgür insanın hukuki durumunu belirtir; "cüzi irade" sözcüğü Yunan dilinde, çok daha sonraları, ancak *eleutheria* psikolojik özgürlük anlamına geleceği sırada ortaya çıkacaktır; τὸ αὐτεξούσιον (ya da ἡ αὐτεξουσιότης) tam tercümesiyle, nefis hâkimiyeti denecektir: bunun en eski örneği Sicilyalı Diodoros'ta 19, 105, 4 (MÖ I. yy.) bulunur ama, onda teknik değeri henüz yoktur; bu, sözcüğü beş kez kullanan Epiktetos'ta (I. yy., Gnomologium, I, 2, 3; IV, 1, 56; 62; 68; 100) çok güzel yerleşmiştir; sözcük, bu tarihten itibaren Yunan felsefesinde belirtilme hakkını kazanmıştır." Latinler τὸ αὐτεξούσιον'u *liberum arbitrium* olarak çevireceklerdir.

[22] Krş. Arhur W. H. ADKINS, *Merit and Responsability. A. Study in Greek Values* Oxford, 1960; V. BROCHARD, *Études de* philosophie *ancienne et de philosophie moderne*, Paris, 1912, s. 489-538 ve GAUTHIER-JOLUF, *age* s. 572-578 de çok ayrıntılı sergilemesi.

kategorisinin yokluğunu yansıtır; dil düzeyinde iradi eyleme uygun bir terminolojinin olmayışı da bu yokluğu ele verir.[23] Dediğimiz gibi, Eski Yunanca, irade kavramımıza uygun düşen hiçbir sözcük içermemektedir. *Hekon* hem daha geniş bir mana alanını kapsamakta hem de daha belirsiz psikolojik bir anlam içermektedir. Daha geniş bir mana alanı sözkonusudur, çünkü dıştan zorlamayla dayatılmayan bütün eylemler Aristoteles'in yaptığı gibi *hekousion* kategorisi içine sokulabilir: bunlar, düşünülmüş ve muhakeme edilmiş eylemler oldukları gibi, arzu ile veya acele ile yapılan eylemler de olabilir. Psikolojik anlamı belirsizdir: çünkü günlük dilde, en basit eğilimden en kararlaştırılmış tasarıya kadar niyetin farklı halleri ve düzeyleri için aynı terim kullanılmaktadır. Niyetlenilen, önceden düşünülmüş olandan ayırt edilmez: *hekon* iki anlamı da kapsar.[24] *Akon*'a gelince, L. Gernet'in yazdıklarını izleyecek olursak, psikolojik bakış açısından başından beri ayırt edilmesi gereken her türlü kavramı birleştirir: *phonos akousios*, kendine rağmen işlenmiş cinayet ortak adı altında, kimi zaman tam bir kusursuzluğu, kimi zaman sıradan bir ihmali, kimi zaman gerçek bir tedbirsizliği, hatta bazen az ya da çok geçici olan öfkeyi ya da meşru savunma halinde iken işlenen diğer her türlü cinayet vakasını belirtir.[25] Bunun böyle oluşu *hekon-akon* karşıtlığının bireyi, eylemlerinin sorumlu nedeni yapan öznel koşullara ilişkin yansız bir düşüncenin meyvesi olmayışından kaynaklanmaktadır. Kentdevlet döneminde hukukun ortak düşünceye normlar olarak benimsettiği adli kategoriler sözkonusudur. Oysa hukuk, failin

---

[23] *Üstte* alıntı yapılan yapıtının bir diğer bölümünde, B. SNELL, iradenin "Eski Yunanlara yabancı bir kavram olduğunu; bunu karşılayacak bir sözcükleri bile olmadığını" bizzat belirtmiştir, *a.g.y.* s.182.

[24] Louis GERNET, *Recherches sur le développement de la pensée juridique et morale en Grèce*, Paris 1917, s. 352.

[25] Louis GERNET, *a.g.y.*, s. 353-354.

sorumluluk derecelerinin psikolojik bir analizine göre davranmamıştır. Kullandığı ölçütler, farklı yetki alanlarına giren çeşitli adam öldürme biçimlerini grupta yol açtığı az ya da çok yoğun duygusal tepkilere göre ayırt ederek kişisel öç alma uygulamasını devlet adına düzenlemeyi hedefliyordu. VII. yüzyılın başında Drakon'un Atina'yı donattığı ve bütünü kolektif mazeret duygusunun gücüne göre aşağı doğru inen bir kademelenme izlenen sistemli bir kan mahkemeleri düzenlemesi çerçevesinde, *phonos hekousios* Areopagos'un yetki alanına giren ve eksiksiz cezalandırılabilecek tüm cinayetleri aynı kategori içinde kapsar; *phonos akousios* Palladion'un yetki alanına giren, affedilebilir cinayetleri, *phonos dikaios* ise Delphinion'un yetki alanına giren haklı cinayetleri kapsar. Bu üçüncü kategori, ilk ikisinden daha çok, failin psikolojisi açısından en karışık eylemleri bir araya getirmektedir: gerçekten de törelerin, zina yapan eşin infazından, savaş ya da yarışmalar sırasında kazayla işlenen cinayete kadar çeşitli nedenlerle tümüyle suçsuz bulduğu ve hemen meşru saydığı bütün cinayet vakalarına uygulanır. Dolayısıyla, hukukun anlambilimsel *hekon-akon* zıtlığıyla belirttiği kopukluk, temel ilkesi içinde iradi ve irade dışı ayrımına dayanmaz. Toplumsal bilincin, belirli tarihsel koşullar içinde, meşru eylemin yanına bir aykırı değerler çifti gibi konan, tümüyle cezalandırılacak eylemle bağışlanabilir eylem arasında oluşturduğu farklılaşmaya dayanır.

Öte yandan, ister bile isteye yapılan, ister kendine rağmen yapılan eylem, ister ister öznenin sırtına yüklenebilecek ya da yüklenemeyecek, ister kınanacak ya da bağışlanacak eylem sözkonusu olsun; Eski Yunancada eyleme ilişkin bütün söz dağarcığının baştan aşağı entellektüelist niteliğini hatırlatmak gerekir. Eski dilde ve zihniyette bilgi ve eylem kavramları birbirine sıkı sıkıya bağlı görünür. Çağdaş biri, bir irade ifadesi bulmayı beklediği yerde bilgi terimleriyle karşılaşır. Bu

anlamda, Platon'un tekrarladığı Sokratesçi 'kötülük yapma bir cahilliktir, bilgisizliktir' önermesi bugün bize göründüğü kadar paradoksal görünmemektedir. Gerçekten de bu önerme, kabahat hakkındaki en eski anlayışların, kentdevlet rejiminden evvelki, hukuk öncesi toplum durumunda onaylanan anlayışların doğrudan uzantısıdır. Kabahat, *hamartema*, orada bütünüyle düşüncenin "hatası", dinsel leke, manevi zayıflık biçiminde ortaya çıkar.[26] *Hamartanein*, başarısızlığı beraberinde getiren bir körlük, akıl şaşırması anlamında yanılmaktır. *Harmartia* akıl hastalığıdır, suçlu bir hezeyanın pençesindedir, sağduyusunu yitirmiş adamdır, *demens*tir, *hamartinoos*'tur. Bu kabahat deliliği ya da Eski Yunanca adlarını verecek olursak bu *ate*, bu *Erinys* bireyi içten kuşatır; uğursuz dinsel bir güç gibi ona nüfuz eder. Fakat bir anlamda onunla özdeşleşirken, aynı zamanda onun dışında da kalır ve onu aşar. Cinayetin bulaşıcı lekesi, bireylerin ötesinde, onların soyundan gelenlere, akraba çevrelerine de yapışır; bütün bir şehri kuşatabilir, bütün bir toprağı kirletebilir. Aynı felaket gücü, canide ve onun dışında, cinayetin ve en uzak ilkelerinin, nihai sonuçlarının, art arda gelen kuşaklar boyunca yeniden ortaya çıkan cezasının somut örneği olur. L. Gernet'nin gözlemlediği gibi, bu durumda suçu işleyen, mevcut haliyle birey değildir. "Suç onun dışında vardır, suç nesneldir."[27] Cinayet eyleminin, evrende şeytani bir kirletme gücü ve insanın içinde aklın şaşırması gibi tanıtıldığı bu dinsel düşünce bağlamında, tüm eylem kategorisinin bizdekinden başka bir şekilde örgütlenmiş olduğu görülür. Dinsel düzene saldırı gibi hissedilen hata, insan edimciyi kat kat aşan zararlı bir gücü kapsar. Suçu işleyen (ya da daha doğrusu onun kurbanı olan) birey de, tetiklediği (ya da onun aracılığıyla icra edilen) uğursuz güce kapılmış olduğu-

[26] Louis GERNET, *a.g.y.* s. 305 vd..

[27] *A.g.y.*, s. 305.

nu görür. Eylem, kaynağından çıkarcasına failden südur edeceğine onu sarar, mekânda ve süreçte şahsının çok ötesinde yayıldıkça, onu aşan bir güç içinde toplayarak sürükler. Fail eyleme dahil edilir. O, onun yapımcısı değildir, eylem tarafından kapsanmış olarak kalır.

Bu çerçeve içinde bireysel bir iradenin sözkonusu olamayacağı çok açıktır. Öznenin faaliyetinde niyete bağlı olanla zorla yaptırılan arasındaki ayrımın burada henüz anlamı bile yoktur. İnsanın bile isteye kabahatle yolu nasıl şaşırtılmış olur? Kabahat/kirlenme işlenir işlenmez, öznenin niyetlerinden bağımsız olarak cezasını kendi içinde nasıl taşımaz?

Hukukun gelmesiyle ve kentdevlet mahkemelerinin kurulmasıyla eski, dinsel kabahat görüşü silindi.[28] Yeni bir suç kavramı ortaya çıktı. Bireyin temsil edilmesi orada daha net bir şekilde ortaya çıktı. Bundan böyle niyet, suç fiilini, özellikle de cinayeti oluşturan öğe olarak göründü. İnsan faaliyetinin içindeki iki büyük kategori olan *hekon* ve akon arasındaki bölünme böylelikle norm değeri aldı. Ama bu suçlu psikolojisinin kendisinin de, sözcüğün tam anlamıyla entelektüalist bir söz dağarcığı içinde oluşması çok dikkat çekicidir. Bile isteye ve yapılan eylemle, kendine rağmen yerine getirilen eylem karşılıklı zıtlıkları içinde bilgi ve cehalet terimleriyle tanımlanırlar. Bilerek ve isteyerek anlamına gelen *hekon* sözcüğünün içinde külliyen ve irdelemeden tasarlanan katışıksız niyet fikri yer almaktadır. Bu niyet *pronoia* sözcüğüyle dile getirilir. Drakon yasalarından elimizde kalanların içinde *ek pronoias* deyimi, *akon*'a karşıt olarak *hekon*'un yerini tutar. Gerçekten de *ek pronoias* ve *hekon ek pronoias* kesinlikle eşanlamlı sözcüklerdir. *Pronoia* bir bilgi, önceden idrak etme, önceden yapılmış bir düşünce faaliyetidir. Suçu

[28] Louis GERNET, *a.g.y.*, s. 373 vd..

oluşturan suçlu niyet kötü irade olarak değil, durumun tamamen bilincinde olma şeklinde ortaya çıkar. Hekatompedon'un günümüze kadar özgün biçimiyle gelen en eski hukuk metni olan kararnamesinde, öznel sorumluluğun yeni gereklerinin kabulü *eidos* terimiyle dile getirilir; suçlu olmak için, suçu işleyenin "bilerek"[29] hareket etmiş olması gerekir. Buna karşılık, kısa süre öncesine kadar suçun bizatihi özünü oluşturan cehalet, *agnoia,* bundan böyle *hekousion*'a karşıt olarak, suç işleme niyeti olmadan yapılan, kendine rağmen işlenen suçlar kategorisi olan *akon*'u tanımlayabilecektir. Ksenophon: "İnsanların *agnoia* sonucu yaptıkları hataların tümünü *akousia* sayıyorum"[30] diye yazmaktadır. Bizzat Platon da, suçun genel ilkesini oluşturan "cahilliğin" yanında daha dar anlamda anlaşılan ve suç niyetinden yoksun kabahatin temelini oluşturacak ikinci bir *agnoia* biçimi olduğunu kabullenmek zorunda kalacaktır.[31] Aynı anda kabahati oluşturan ilke ve onu yok eden mazeret anlamına gelen bir *agnoia*'nın bu paradoksu, *hamartia* sözcük ailesinin anlambilimsel gelişiminde de dile gelir. Bu gelişim iki yönlüdür.[32] Terimler bir yanda niyet düşüncesiyle doludur: yalnızca, cinayet suçunu taammüden işlemiş olan, *hamarton*, suçludur; kendine rağmen, *akon ouk hamarton* hareket etmiş olan, suçlu değildir. Dolayısıyla *hamartanein* fiili, *adikein*'le aynı şeyi: Taammüden işlenen ve kentdevlette kovuşturma konusu olan suçu belirtebilir. Fakat öte yanda, bir akıl körleşmesi sonucu işlenen kabahate ilişkin ilkel düşünce içine sokulan, istek dışı kavramı V. yüzyıldan itibaren meyvelerini vermeye başlar. Özne, yaptı-

---

[29] Krş. G. MADDOLI, "Responsabilità e sanzione nei"decreta de Hecatompedo" *I. G.,* I², 3-4, *Museum helveticum,* 1967, s. I-II; J. Ve L. ROBERIT, Bulletin épigraphique *Revue des études grecques*, 1954, [no] 63 ve 1967, [no] 176.

[30] *Kyropaideia,* III,1,38; krş. L. GERNET, *a.g.y.,* s. 387

[31] *Nomoi* (Yasalar) IX, 863 *c*.

[32] Krş. L. GERNET, *a.g.y.*, s. 305, 310 ve 339-348.

ğının tam bilincinde olmadığı zaman, *hamartanein* bağışlanabilir hataya uygulanır. IV. yüzyılın sonunda *hamartema, akousion*'un, istemeyerek işlenen suçun neredeyse teknik kavramını tanımlamaya yarayacaktır. Böylelikle Aristoteles onu, isteyerek işlenen suç *adikema*'nın ve failin tümüyle bilgisi ve isteği dışında kalan beklenmedik kaza *atukhema*'nın karşısına koyacaktır.[33] Niyetin bu entelektüalist psikolojisi, yüzyıllar boyunca, aynı sözcük ailesinde: bir kabahati isteyerek yapmak, istemeden yapmak gibi çelişkili iki anlamın yan yana bulunmasına izin veriyorsa, bu, bilmeme kavramının farklı iki düşünce düzeyinde aynı anda yer almasından dolayıdır. Bir yanda, insanın düşüncesini kuşatan, onu kötülüğün körlüğüne iten uğursuz dini güçlerin anısını sürdürmektedir. Öte yandan, eylemin somut koşullarına yönelik bilgi yokluğu şeklinde olumlu bir anlamı şimdiden almıştır. Eskiden beri var olan mitsel çekirdek, ortaklaşa imgelemde, "bilmeme"nin en çağdaş değerlerini üstlenebileceği bir bağışlanabilir suç temsiline gerekli şemayı sağlayacak kadar canlı kalır. Fakat kavramın, temel kabahat ilkesi cehalet/bilmemek ile kabahatin mazereti cehalet/bilmemek arasında gidip geldiği bu tahterevalli oyununun iki düzleminde de irade kategorisi işin içine sokulmamıştır.

Bir başka anlam belirsizliği tipi de, isteyerek yapılanın özel koşullarını ifade etmeye yarayan *boul* -ailesinin bileşenlerinde ortaya çıkar.[34] *Boulomai* fiili -kimi zaman istemek diye çevrilir- Homeros'ta *thelo*'dan ya da *ethelo*'dan daha az kullanılır; "arzu etmek, yeğlemek" anlamındadır. Attika düz yazısında *ethelo*'nun yerini alır ve öznenin kendi eğilimini, içten dileğini, kişisel tercihini gösterirken, *ethelo* "razı olmak" anla-

---

[33] *E. N.*, 1135 *b* vd..

[34] L. GERNET, *a.y.*, s. 351; GAUTHIER-JOLIF, *a.y.*, s. 192-194: P. CHANTRAINE, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*, I, s.189-190

mında özelleşir ve sık sık, öznenin eğilimine zıt bir nesneyle kullanılır. *Boulomai*'den üç eylem adı türetilmiştir: *boulesis,* arzu, dilek; *boulema*, niyet; *boule,* karar, tasarı, öğüt (Ilk Çağdakilerin öğüdü anlamında[35]). Bu bütünün arzu, kendiliğinden eğilim düzlemiyle, düşünce, akıllıca hesaplama düzlemi arasında yer aldığı görülür.[36] *Bouleuo, bouleuomai* fiilleri daha tek anlamlıdır: istişare, muhakeme etmek. Aristoteles'te *boulesis*'in bir tür arzu olduğunu gördük; eğilim, dilek olarak *boulesis* gerçek niyetten geridedir. *Bouleuo* ve türevleri: *boulema, epiboule, proboule* tam tersine ileridedir. Önceden düşünmeyi ya da Aristotelesçi *proairesis* sözcüğünü tam anlamıyla çevirecek olursak, filozofun altını çizdiği gibi, birleşmiş iki düşünceyi: bir yanda hesapla (*logos*) ve düşünmeyle (*dianoia)* muhakemeyi *(bouleuomai)*, öte yanda öncekini, kronolojik evveliyatı varsayan önceden kararlaştırmayı belirtir.[37] Böylelikle isteyerek yapılan, taammüden kavramı, arzunun kendiliğinden eğilimiyle zekânın önceden düşünülmüş hesabı arasında yalpalar. Söz dağarcığı, filozofların ayırt ettiği, kimi zaman da karşı karşıya getirdiği bu iki kutup arasında geçişe ve kaymalara izin verir. Gerçekten, Kratylos'da Platon, *boule*'yi atma, fırlatma anlamına gelen *bole*'ye bağlar. *Boulesthai*'ın (dilemek) *ephiesthai* (bir şeye yönelmek) anlamına gelmesini buna gerekçe gösterir; ve ekler: tıpkı *bouleuesthai* (muhakeme etmek) gibi; *aboulia* (düşünmeme) ise tam tersine hedefi tutturamamak, "dilenen nesneye ἐβούλετο, üzerinde düşünülen nesneye ἐβουλεύετο,

---

[35] *E. N.*, 1112 *a* 17.

[36] *E. N.*, Aristoteles'te pratik düşüncenin muhakeme sonucu vardığı karar olarak *proairesis* hem isteyen akıl, *orektikos nous* diye hem de düşünülmüş arzu, *orexis dianoteike* diye tanımlanabilir; *E. N.*, 1139 b 4-5, GAUTHIER-JOLIF'in yorumuyla.

[37] *E. N.*, 1112 *a* 15-17

eğilim duyulana ἐφίετο"[38] ulaşmamaktır. Demek ki yalnızca dilek değil, muhakeme de bir hareketi, gerilimi, ruhun nesneye doğru atılımını gerektirir. Çünkü düşünülerek verilmiş karar da (*bouleuo*) olduğu gibi eğilim (*boulomai*) durumunda da öznenin eylemi, en doğal ve gerçek nedenselliğini öznenin içinde bulmaz. Özneyi harekete geçiren, her zaman, ister arzusunun kendiliğinden eğilim duyduğu nesne, ister düşüncenin kafasına bir iyilik gibi sunduğu şey sözkonusu olsun, davranışını dışarıdan gelmiş gibi yönlendiren bir "amaçtır."[39] Durumların birinde failin niyeti arzuya bağlı ve tabi görünür, diğerindeyse en iyi entelektüel bilgisi itki gücünü oluşturur. Fakat arzunun kendiliğinden hareketiyle iyilik hakkındaki bilgiye dayalı görüş arasında, iradenin kendine özgü uygulanma sahasını bulacağı ve öznenin, iradenin içinde ve irade aracılığıyla kendini özerk bir karar merkezi, eylemlerinin hakiki kaynağı olarak oluşturabileceği bir alan gözükmez.

Hal böyleyse, Aristoteles'in, eylemlerimizin kendi elimizde olduğunu (ἐφ'ἡμῖν), bizlerin onların sorumlu nedenleri olduğumuzu (*aitioi*), erkeğin çocuklarının olduğu gibi eylemlerinin de kaynağı ve babası olduğunu (ἀρχὴ καὶ γεννητής) belirten sözlerine ne anlam vermeli?[40] Gerçi bu ifadeler, eylemlerin köklerini öznenin iç dünyasına bağlamak, kötünün ve tamahkârın hatalarından sorumlu tutulması ve kurbanı oldukları sözde bir dışardan zorlanma özrüne sığınmamaları için bireyi, suçunun etkili nedeni olarak tanıtmak kaygısını gütmektedir. Bununla birlikte Aristoteles'in sözlerinin doğru biçimde yorumlanması gerekir.

---

[38] *Kratylos*, 420 c-d.

[39] Aristoteles, insanın eylemlerinin ana kaynağı ve nedeni (etkili neden anlamında) olduğunu belirtmekle birlikte şunları da yazmaktadır: "Eylemlerimizin kaynağı, onlara gerçekleştirilmesi buyrulan erektir", *E. N.*,1140 *b* 16-17.

[40] Krş., örneğin *E. N.*, 1113 *b* 17-19.

Aristoteles, eylemin "insanın kendisine bağlı olduğunu" defalarca yazmıştır. Bu *autos*'un doğru anlamı, canlıları "kendi başına devinme" gücüyle donatılmış olarak tanımlayan deyimle karşılaştırılırsa açığa çıkar. Bu bağlamda, *autos* ne kişisel ben ne de öznenin kendi içinde etkili olan nedenler sistemini değiştirmek için sahip olacağı özel bir yeti anlamına gelir.[41] *Autos*, insani bireyin bütünüyle onun özel karakterini, *ethos*'unu oluşturan donanımların tümüyle bağıntılıdır. Kötülüğün cahillik olduğunu ileri süren Sokratesçi kuramı tartışan Aristoteles, insanların cahilliklerinden sorumlu olduğunu saptar; gerçekten de bu cahillik onlara bağlıdır; onların iktidarındadır ἐπ'αὐτοῖς, çünkü onunla ilgilenmek yetkisine egemendirler, *kurioi*. Dolayısıyla, Aristoteles ahlaksızın, o haliyle bu tür bir uğraşıyı kesinlikle yapamayacağı görüşünü bir yana itmektedir. Ahlaksızın kendisi laçka yaşamıyla, bu durumda bulunmasının sorumlu nedenidir (*aitios*), diye karşılık verir. "Çünkü her eylem alanında, belli bir türdeki eylemler, bunlara uygun adam türünü yaratır."[42] Her insan türüne özgü karakter (*ethos*), pratikle gelişen ve alışkanlıklarla sabitleşen nitelikler (*hekseis*) toplamına dayanır.[43] Karakter bir kez oluşunca, kişi tümüyle bu niteliklere uygun davranır ve başka türlü davranamaz. "Fakat," der Aristoteles, "daha önce değişik biçimde davranmak konusunda hükümrandı, *kurios*'du."[44] Bu anlamda her birimizin hareketinin sonunu tasarlama tarzı, kesinlikle karakterine bağlıysa, karakter de kendi hareketlerimizle oluştuğuna göre her birimize bağlıdır. Fakat Aristoteles, nitelikleri sabit hale gelmediği sü-

---

41 Krş. D. J. ALLAN, *autos*'un tutkuların zıddı olan ve bu açıdan özel bir güce sahip akılcı ben anlamına gelmediğini vurgular *a.g.y.*

42 *E. N.*, 1114 *a* 7-8.

43 Karakterin, *ēthos*'un ruhun arzulayan bölümüyle ve nitelikleriyle uyumu konusunda krş. *E. N.*, 1103 *a* 6-10 ve 1139 *a* 34-35.

44 *E. N.*, 114 *a* 3-8 ve 13-21.

rece kişinin sahip olduğu şu ya da bu şekilde karar verme ve böylelikle ileride yapacaklarının sorumluluğunu yüklenme kapasitesini psikolojik analize dayandırmaya hiçbir zaman çalışmamıştır. *Proairesis*'ten yoksun yeni yetme çocuğun, insanın yaptığından daha fazlasıyla, kendi karakterini şekillendirmek için kendini özgürce belirleme gücünü nereden alabileceğini göremiyoruz. Aristoteles doğanın, eğitimin ya da yasaların rolünü bilmezlikten gelmemesine karşın, bireyin mizacının oluşumunda etki yapan çeşitli güçleri sorgulamaz. "Gençlikte şu ya da bu alışkanlıkla yetiştirilmemiz demek ki önemsiz değildir: tam tersine alabildiğine önemlidir ya da her şey bunda yatar.[45] Her şey bunda yatıyorsa, kişinin özerkliği toplumsal baskıların ağırlığı karşısında silinir. Fakat Aristoteles bunu pek önemsemez: önerisi temelinde ahlaki olduğundan, bütünü içinde bireyle karakter arasında, failin öznel sorumluluğunu yaratan karşılıklı ve yakın bağı kurmak ona yeter. Eylemler kaynaklarını, arkhe'lerini, etkili nedenlerini, aitia'yı insanda buluyorlarsa, insan onların "babası" demektir; fakat bu iç nedensellik yalnızca salt olumsuz biçimde tanımlanır: ne zaman bir eyleme dışarıdan zorlayıcı bir kaynak gösterilemese, bunun gerekçesi nedenin "insanın içinde" bulunması, "isteyerek, gönüllü" davranması ve o zaman eyleminin haklı olarak on isnat edilebilmesi olur.

Son tahlilde, Aristoteles'te öznenin nedenselliği de sorumluluğu gibi, herhangi bir irade gücüne gönderme yapmaz. İçtekinin, kendiliğinden olanın ve sözcüğün tam anlamıyla bağımsız olanın bütünleşmesine dayanır. Eylemin çeşitli düzeylerindeki bu karışıklık bireyin, tekilliğini zaten üstlendiyse, bile isteye yaptığı bütün hareketlerin yükümlülüğünü alıyorsa, kendini kişisel karar merkezi olarak dolu dolu kanıtlayamayacak ve gerçek fail boyutunda *autos* olarak gösteremeye-

[45] *E. N*,.1103 *b* 24- 25; ayrıca krş. 1179 *b* 31 vd..

cek kadar karakterinin belirlenimlerine kapanıp kaldığını, erdemler ve günahlar uygulamasını yöneten iç niteliklere bağlanmış olduğunu gösterir.

Aristoteles'in yaptığı bu uzun dolambaç, tragedyaya özgü aksiyon modelini, daha geniş bir tarihi perspektife yerleştirerek aydınlatmayı sağlayacaksa yararsız olmayacaktır. Öznel sorumluluğun gelişi, bile isteye yapılan eylemle kendine rağmen yapılan eylemin ayırt edilmesi, failin kişisel niyetlerinin göz önüne alınması: tragedya yazarlarının görmezden gelmediği bu yenilikler, hukuktaki ilerlemeler aracılığıyla Eski Yunan fail/edimci kavramını derinlemesine etkilemiş, bireyin eylemleriyle olan ilişkilerini değiştirmiştir. Dolayısıyla, Homeros insanından başlayıp tragedya yazarlarından geçerek Aristoteles'e kadar gelen ve çapı yadsınamayacak değişiklikler sözkonusudur; fakat bireysel sorumluluğu eylemin tam anlamıyla içsel koşullarına dayandırma kaygısında olan filozofta bile, irade kategorisinin yer almadığı psikolojik bir çerçeve içinde kaldıklarına göre, bu değişiklikler yine de oldukça dar sınırlar içinde gerçekleşmişlerdir.

A. Rivier'nin trajik insan konusunda sorduğu: "Eski Yunanlarda tercihsiz bir irade, niyetlerden bağımsız bir sorumluluk olduğunu kabul etmek gerekmez mi?" genel sorularına evet ya da hayır diye cevap vermek mümkün değildir demek ki. Öncelikle kaydetmiş olduğumuz dönüşümler nedeniyle; fakat aynı zamanda ve daha derinlemesine bakılacak olursa, sorunun bu sözcüklerle ifade edilecek gibi görünmemesi nedeniyle. Aristoteles'te karar bir tercih (*hairesis*) gibi düşünülmüştür, niyet ise sorumluluğu oluşturan olarak ortaya çıkar. Bununla birlikte ne *proairesis* tercihi ne de (muhakeme edilmiş bile olsa) niyet faildeki içsel öz-karar gücüne gönderme yapar. Rivier'nin ifadesini tersine

çevirerek, Aristoteles gibi bir Eski Yunanda niyete dayalı sorumluluk ve tercih bulunduğu söylenebilir, fakat eksik olan, doğrudan doğruya iradedir. Aristoteles'in analizlerinde, zorlamayla gerçekleştirilenle öznenin kendi isteğiyle yaptığı, dolayısıyla o zaman -ve yalnızca o zaman- sorumlu olduğu (ister kendiliğinden harekete geçmiş, ister düşünüp hesapladıktan sonra karar vermiş olsun) arasında bir tezat gözükür. Ama, Rivier'nin savunduğu gibi, Aiskhylos'un yapıtının bize örneklerini sunduğu "kararlar"ın her zaman, Tanrılar tarafından dayatılan bir zorlamaya kahramanın boyun eğmesi gibi göründüğü doğruysa, tragedyanın görmezden geldiği söylenebilecek bu çatışkının anlamı nedir? Aristoteles'te iki eylem kategorisinin ayrılması, bir *zorlamayı, özgürce istemenin* karşısına değil, dışarıdan maruz kalınan bir zorlamayı içeriden tesir eden bir belirlenimin karşısına koyar. Ve bu iç belirlenim, dışarıdan uygulanan zordan farklı olsa bile, o da, en az diğeri kadar, zorunluluğa bağımlıdır. Özne, karakterinin, *ethos*'unun niteliklerini izlediği zaman zorunlu olarak, *eks anankes,* tepki verir, fakat edimi yine de kendinden gelmektedir; bir zorlamanın ağırlığı altında karar almanın uzağındadır, yaptığının nedeni ve babası olarak kendini ortaya koymaktadır; böylelikle de bunun tam sorumluluğunu taşır. Dolayısıyla sorun, A. Rivier'nin, Aiskhylos'ta trajik kararın kaynağını oluşturduğunu gösterdiği *ananke*'nin, Rivier'nin düşündüğü gibi, Tanrısalın insana uyguladığı bir dış baskı biçimi olup olmadığını, kahramanın kendi karakterinde içkin olarak da görülüp görülemeyeceğini ya da trajik perspektifte eylemi doğuran güç iki karşıt, fakat birbirinden ayrılmaz çehre taşıdığına göre, aynı anda bu her iki yanıyla birlikte görünüp görünmeyeceğini bilmektedir.

Ve bu düzlemde, Aiskhylos'tan Euripides'e kadar uzanan bir süreçte tragedyayı "psikolojileştirme," baş kahramanların kişisel duygularını

daha çok vurgulama eğilimindeki bir evrimi kesinlikle hesaba katmak gerekir. J. de Romilly şunu yazıyordu: Aiskhylos'ta trajik aksiyon "insandan üstün güçleri harekete geçirmektedir; ve bireysel karakterler bu güçler karşısında silikleşmekte, ikincil görünmektedir. Euripides'te ise, tüm dikkat tam tersine bu bireysel karakterlere yönelir."[46]

Bu vurgu farklarının not edilmesi gerekir. Yine de, tüm V. yüzyıl boyunca Attika tragedyasının, insan eylemi hakkında karakteristik bir model sunduğu, bu modelin ona ait olduğu ve onu özgül bir edebiyat türü olarak tanımladığı kanısındayız. Trajik damat canlılığını korudukça, bu model özünde aynı çizgileri korur. Bu anlamda tragedya, eylem ve fail kategorilerinin gelişiminde özel bir hale tekabül eder. Bir evreyi belirler ve Eski Yunan insanındaki irade yaklaşımlarının tarihinde bir dönemeçtir. Şimdi failin bu trajik konumunu daha iyi belirlemekle, bunun psikolojik sonuçlarını ortaya koymakla uğraşacağız.

A. Lesky ile R. P. Winnington Ingram'ın kaleminden yakın tarihte yayımlanan, sonuçları birçok yönden birbirini tutan iki inceleme bu girişimi kolaylaştırmıştır. Lesky, Aiskhylosçu karar ve sorumluluğa[47] ilişkin önemini daha açık ve net belirtmek amacıyla 1966'da çifte güdülenme görüşünü yeniden ele aldı. Özgür istekten, iradeden, seçim özgürlüğünden bahsederken kullandığı söz dağarcığı Rivier'nin eleştiri darbeleriyle yere serilse bile, analizleri, karar alışta oyun yazarının bizzat tragedya kahramanına verdiği yeri gayet açık bir biçimde göstermektedir. Örnek olarak Agamemnon olayını değerlendirelim. Agamemnon, kızı Iphigeneia'yı kurban etmeye karar verdiğinde, Rivier'ye göre bu,

---

[46] *L'Évolution du pathétique d'Eschyle à Euripide,* Paris, 1961, s.27.

[47] A. LESKY, "Decision and Responsibility in the Tragedy of Aeschylus," *Journal of Hellenic Studies,* 1966, s. 78-85.

ona kendini nesnel bir gereklilik gibi kabul ettiren çifte zorlamanın ağırlığı altında yapılmıştır: kâhin Khalkas'ın ilettiği, Artemis'in emrinden kaçmak olanaksızdır; amacı -Troia'yı yıkmak- Zeus Ksenios'un beklentilerine uygun düşen bir savaş ittifakından kaçmak olanaksızdır. 218.dizedeki: "Boynuna geçirilen zorunluluk yularını taktığında" sözleri, krala en küçük bir inisiyatif alanı bırakmayacak ve onun davranışını açıklamak için kişisel gerekçeler arayan günümüz yorumcularının iddialarını da çürüten bu eksiksiz kulluk durumunu özetler ve yansıtır.

Bu üstün güçlere boyun eğme durumu yapıtta kesinkes mevcuttur. Fakat, Lesky'ye göre bu, dramatik aksiyonun yalnızca bir düzlemini oluşturmaktadır.

Fakat bir başka düzlem daha vardır -günümüzdeki düşünce tarzımıza göre birincisiyle bağdaştırılamaz gibi görünebilir- ama metin, trajik kararın temel boyutlarından biri olarak kabul ettirir. Iphigeneia'nın kurban edilmesi, kralın üzerinde bir alın yazısı gibi ağırlığını duyuran bir durum nedeniyle kesinlikle gereklidir, ama aynı zamanda Agamemnon bu cinayeti yalnızca kabul etmekle kalmamış, onu tutkuyla da istemiştir; cinayetten sorumludur. Agamemnon'un, *ananke*'nin boyunduruğu altında yapmaya mecbur kaldığı şey, aynı zamanda canı gönülden istediğidir, yeter ki bu bedeli ödeyerek savaştan galip çıkabilsin... Tanrıların şart koştuğu kurban verme, bunun yapılmasını emreden insanın kararında, bedelini ödemek zorunda kalacağı canavarca bir cinayet biçimini alır. Atreusoğlu coşkuyla, büyük bir coşkuyla "bu kurban, bu bakire kanı rüzgârlara zincir vuracaksa, onu istemek, canı yürekten istemek caizdir" der.[48] Agamemnon'un dinsel açıdan caiz olduğunu bildirdiği, kendisine rağmen yapmaya zorlandığı bir eylem değil, içini kaplayan, ordusuna yolu açabilecek her şeyi gerçekleştirme

[48] Aiskhylos, *Agamemnon*, 214-217.

isteğidir. Ve bu duygunun şiddeti üstünde ısrarla durularak, aynı sözcüklerin (ὀργᾶ περιοργῶς ἐπιθυμεῖν) tekrarlanması, Tanrıların başka nedenlerle yeğlediği yola, tragedya kişiliğinin kendine özgü ve kınanası nedenlerden ötürü kendisinin atıldığını vurgulamaktadır. Koro, kralın düşüncesinde "Tersine dönüş oldu, alçakça, kutsal şeylere saygısızca; o, her şeye cüret etmeye hazır, kararını vermiş. Denizleri gemilere açmak, bir ordunun bir kadını geri almasına yardım etmek için kızını kurban etmeye cesaret etti o"[49] der. Belki de yorumcuların yeterince dikkat etmediği bir başka pasaj, metnin bu yorumunu doğrular gibidir. Koro, o sırada Akha donanmasının komutanı "kâhini eleştireceğine, kaprisli yazgının suç ortaklığını yapıyordu"[50] diye anlatır. Artemis'in Khalkas tarafından iletilen kehaneti krala kesin bir şart gibi dayatılmaz. Khalkas: "kızını kurban et" demez- yalnızca: "Rüzgârları istiyorsan bedelini çocuğunun kanıyla ödemen gerek" der. Bu kehanetin canavarca niteliğini hiç tartışmadan (*psegein*= kınamak) boyun eğen kral, kızının yaşamının ve sevgisinin, komutasını ele aldığı sefere engel olduğu andan itibaren öneminin kalmadığını açıklar. Bu savaşı Zeus'un istediği, Paris'in konukseverliğe karşı işlediği suçun bedelini Troialılara ödetmek gerektiği yanıtı verilecektir. Fakat tragedyanın hem birleştirdiği hem de karşı karşıya getirdiği Tanrısal ve insani düzlemlerin birinden ötekine geçişe göre değer ve mana değiştiren trajik olguların anlam esnekliği bu noktada da kendini göstermektedir. Bu savaş, Tanrıların bakış açısıyla gerçekten tümüyle haklı görülür. Fakat kendilerini Zeus'un *Dike*'sinin aracı haline getiren Eski Yunanlar kabahat ve dine saygısızlık dünyasına girmiş olur. Onlara yön veren Tanrılara saygıdan çok, kendi *hybris*'leridir. Dramın akışı içinde Troia'nın yıkılması, Iphigeneia'nın

[49] *A.g.y.*, 224-227.

[50] *A.g.y.*, 184-187.

öldürülmesi gibi, her ikisini de önceden haber veren hamile dişi tavşanın öldürülmesi çifte ve çelişkili bir görünüşle anlatılır: bir yanda öç alma duygularını gidermek için Tanrılara dindarca armağan edilen kurban vardır; fakat bunun ters yüzünde, savunmasız, sevecen bir dişiyi ve karnında taşıdığı yavruları birlikte parçalayıp yiyen iki kartalı andıran gerçek yırtıcı hayvanlardan farksız kıyıma ve kana susamış savaşçılar tarafından işlenen korkunç küfür bulunmaktadır.[51] Zeus'un adaleti Agamemnon'a sırt çevirdiği zaman bu kez Klytaimnestra'dan geçecektir. Ve kralın cezasının kaynağı, iki baş kahramanın ötesinde, Thyestes'in canice beri başlayarak bütün Atreusoğulları sülalesinin üzerine çökmüş lanete dayanır. Fakat Eski Yunanların kralının Zeus tarafından istenen, safkan *Erinys*'ler tarafından şart koşulan öldürülmesi, kendisine özgü ve karakterinin dümdüz uzanan çizgisinde yer alan nedenlerle eşi tarafından hazırlanmış, kararlaştırılmış ve gerçekleştirilmiştir. Kralın karısı istediği kadar Zeus'u ya da *Erinys*'leri ansın; ona harekete geçme kararı verdiren kocasına duyduğu kin, Aigisthos'a duyduğu suçlu tutku, erkeksi güç isteğidir. Agamemnon'un cesedinin önünde, koronun yaşlıları karşısında kendini haklı çıkarmaya çalışır: "Bunun benim eserim olduğunu iddia ediyorsun. Hiçbirine inanma. Agamemnon'un eşi olduğuma bile inanma. Bu ölünün eşi biçiminde, Atreus'un kadim, öç alıcı doymaz cini (*alastor*) ödedi bu kurbanın bedelini."[52] Burada eski ve dinsel suç ve ceza kavramı bütün gücüyle ifade edilmektedir. İşlediği cinayetten sorumlu bireysel kişilik olarak Klytaimnestra, kendisini aşan şeytani bir gücün ardında silikleşme, yok olma iddiasındadır. Onun şahsında asıl suçlanması gereken so-

---

[51] Krş. P. VIDAL-NAQUET, "Aiskhylos'un *Oresteia*'sında Av ve Kurban," s. 165 vd.

[52] Aiskhylos, *Agamemnon*, 1497-1504.

yun *Erinys*'idir, uğursuz gücünü, bir kez daha gösteren Atreusoğulları sülalesine özgü canice akıl yitimi, *ate*'dir; bu yeni kirlenmeye kendiliğinden yol açan eski kirlenmedir. Fakat koronun bu yorumu kabul etmemesi ve bunu hukuk terimleri aracılığıyla yapması çok anlamlıdır: "Bu cinayette senin suçsuzluğuna kim tanıklık edecek?"[53] Klytaimnestra *anaitios*, suçsuz, sorumlu olmayan değildir. Yine de koro kendine sorular sormaktadır. Klytaimnestra ya da (cinayetin azmettiricisi olarak bile isteye davranmakla övünen) Aigisthos gibi canilerin tümüyle insani sorumluluğunun açıkça görülmesine, olaylarda doğaüstü güçlerin de pay sahibi olabileceği duygusu karışmaktadır. Agamemnon kâhini eleştirmediği için yazgının suç ortağı olmuştu; koro bu kez, *alastor*'un, öç alıcı cinin belki Klytaimnestra'nın "yardımcısı" (*sulleptor*) olduğunu kabul eder. Böylelikle, tragedyadaki kararın içinde, Tanrıların niyetleri ve insanların tasarıları ya da tutkuları işbirliği yapmaktadır. Bu "suç ortaklığı" hukuki terimlere başvurularak ifade edilmektedir: *metaitios*, ortak sorumlu, k*synaitia*, genel sorumluluk, *paraitia*, kısmi sorumluluk.[54] Dareios, *Persler*de "Bir ölümlü kendini (*autos*) mahvetmeye çalıştığı zaman, Tanrı da yardımına gelir (*synaptetai*)"[55] diye açıklıyordu. Bizce, iki zıt kutup arasındaki sürekli gerilimle, trajik aksiyonun niteliğini tanımlayan, kararın içinde "kendi" ile Tanrısal öte dünyanın bu eş zamanlı mevcudiyetidir.

Kuşkusuz, kararında, öznenin kendisine düşen pay irade türünde değildir. A. Rivier bu noktada, Eski Yunanların iradi olanı duygular ve tutkular düzeyine yerleştirdiğini varsaymadığımız sürece, Aiskhylos'un

---

[53] *A.g.y.*, 1505-1506.

[54] Krş. N. G. L. Hammond'ın sözleri, "Personal Freedom and its Limitations in the Oresteia," *Journal of Hellenic Studies*, 1965, s. 53.

[55] Aiskhylos, *Persler*, 742.

söz dağarcığının, *orge*, kapılma, *epithumein*, arzulamak, Agamemnon'da kişi iradesinden söz etmeyi engellediğini belirterek boş yere alaycı bir tavır almaktadır. Yine de metin, salt zorlama yorumunu da en az bu kadar dışlıyormuş gibi görünmektedir. İkilem, sadece biz modern insanlar için şu sözcüklerle dile getirilir: ya özgür irade ya da çeşitli baskı biçimleri; fakat Eski Yunan kategorileri içinde düşünürsek, Agamemnon'un arzunun şiddetine kapıldığında, iradi olarak değilse de, en azından "gönüllü" olarak, bile isteye, *hekon* hareket ettiğini ve bu anlamda kesinlikle eylemlerinin sorumlu nedeni, *aitios* gibi göründüğünü söyleriz. Üstelik, Klytaimnestra ve Aigisthos olaylarında oyun yazarı, yalnızca onların cinayet eylemine neden olan tutkular -kin, hınç, hırs- üzerinde durmaz; uzun zamandır tasarlanan cinayetin, kurbanın kaçamaması için inceden inceye hazırlandığını, en küçük ayrıntılarına kadar tezgâhlandığını vurgular.[56] Dolayısıyla, duygulara yönelik söz dağarcığının üstüne önceden düşünmeye değin, zihinsel söz dağarcığı binmiştir. Klytaimnestra düşüncesizce hareket etmemekle (οὐκ ἀφρόντιστος) ve eşini daha kesin bir biçimde tuzağa düşürmek için yalana ve kurnazlığa başvurmakla övünür.[57] Aigisthos da, *dusboulias*'ının, cinayet kararının gerçekleşmesi için, kraliçenin arkasında, gölgede cinayeti tezgâhlayan, komplonun bütün ağını ören olmakla gururlanır.[58] Dolayısıyla koro, onu, kralı bilerek, *hekon* ve cinayeti önceden tasarlayarak, (*bouleusai*, 1614. dize; *ebouleusas*, 1627 ve 1634 dizeler) öldürmekle suçladığı zaman onun sözcüklerini yinelemekten başka bir iş yapmamaktadır. Fakat Agamemnon'daki gibi arzu ve dürtü ya da Klytaimnestra'daki ve Aigisthos'daki gibi düşünme ve önceden tasarla-

[56] Aiskhylos, *Agamemnon*, 1372 vd..

[57] *A.g.y.*, 1377; krş. 1401.

[58] *A.g.y.*, 1609.

ma sözkonusu olsa da trajik kararın anlam belirsizliği aynı kalır. Her iki durumda da kahramanın aldığı karar kendisinden kaynaklanır, onun kişisel karakterine uyar; her iki durumda da, insan yaşamına doğaüstü güçlerin müdahalesini gösterir. Koro, Eski Yunanların kralına kızını öldürme cüretini veren dine saygıdan yoksun tersine dönüşü anımsattıktan hemen sonra, insanların mutsuzluk kaynağı olarak "ölümlülere gözü karalık esinleyen uğursuz çılgınlığı" anımsatır.[59] Rivier'nin kaydettiği gibi, kralın aklını karartan bu çılgınlık, *parakopa,* Tanrıların ölümlüleri mahvetmek için gönderdiği yolunu şaşırtan dinsel güç *ate* ile birlikte karar içindeki aynı Tanrısal kanatta yer alır. Zaten Tanrılar Klytaimnestra'nın soğukkanlı kararında, Aigisthos'un ne yaptığını bilerek önceden cinayet tasarlamasında, Agamennon'un coşkulu dürtüsünde olduğundan daha az mevcut değildir. Kraliçe "kendi elleriyle gerçekleştirdiği" iyi eserle övündüğü anda bunun babalığını, kendisinin yalnızca bir aracı olduğu *Ate*'ye, *Dike*'ye, *Erinys*'lere mal eder.[60] Koro da, cinayetin doğrudan sorumluluğunu onun üstüne yıkarken, aşağılaması ve kiniyle[61] onu bunaltırken, kralın ölümünde *Ate*'nin bir tezahürünü, *Dike*'nin eseri, lanetli Tantalos soyunu yok etmek için, ruhu (*psykhe*) aynı şekilde kötülüklerle dolu[62] iki kadından (Helene ve Klytaimnestra) yararlanan bir *daimōn*'un faaliyeti olduğunu da kabul eder. Aigisthos'a gelince, Agamemnon'un tuzağa düşürüldüğü[63] ağı örmekten dolayı *Erinys*'lere gönül borcu duyar ve iplerini kendi çattığı bir komplonun övüncünü aynı sözlerle kendine mal eder. Suç ortağının sahneye girişinden önce, Klytaimnestra'nın yanında, kralının cesedi üstüne kapan-

[59] *A.g.y.*, 222-223.

[60] *A.g.y.*, 1431.

[61] *A.g.y.*, 1424-1430.

[62] *A.g.y.*, 1468 vd..

[63] *A.g.y.*, 1580 ve 1609.

mış ağlarken koro, Atreusoğlu'nun üstüne çöken felakette, Zeus'un büyük adalet yasasının, suçlu cezasını çeker anlayışının payını kabul eder. Vakti geldiğinde, Agamemnon dökülen çocuk kanının bedelini ödemek zorunda kalacaktı. Koro, insanların başına gelen her şeyin Zeus'un eseri olduğu sonucuna varır.[64] Fakat Aigisthos ortaya çıkıp konuşur konuşmaz, koronun anımsattığı tek *dike*, iğrenç cinayet vesilesiyle çapkın, utanmaz haris, kibirli ahlaksız karakteri ortaya çıkan caniyi linç ederek suçunun bedelini ödetmeyi düşünen halkın *dike*sidir.[65]

Ethos, karakter, *daimōn*, Tanrısal güç, Aiskhylos'ta trajik kararın içine kök saldığı iki gerçeklik sınıfı bunlardır. Eylemin kökeni aynı anda insanda ve onun dışında yer aldığından, aynı kişi, kimi zaman fiillerinin kaynağı, nedeni ve faili, kimi zaman da onu aşan ve sürükleyen bir güce batmış meful olarak ortaya çıkar. İnsani nedensellik ve Tanrısal nedensellik tragedya yapıtında bu şekilde iç içe geçse de, yine de birbirine karıştırılmaz. Her iki alan birbirinden ayrı, bazen de karşıttır. Ozanın zıtlığı bilinçli olarak vurgular gibi olduğu yerde bile, kişinin inisiyatif derecesine göre aralarında eylemlerinin paylaştırılabileceği, birbirini dışlayan iki kategori değil, bakış açısına göre aynı eylemlerin büründüğü zıt ve bölünmez iki görünüm sözkonusudur. R. P. Winnington-Ingram'ın Sophokles'in *Oidipus*'una yönelik açıklamaları bu noktada tanıtlama niteliğindedir.[66] Oidipus bilmeden, istemeden babasını öldürüp, annesiyle evlendiğinde, henüz dünyaya gelmeden Tanrıların ona dayattığı bir yazgının elinde oyuncaktır. Thebai kralı kendine sorar: "Hangi insandan benden daha çok nefret etmiştir Tan-

---

[64] *A.g.y.*, 1487-1488.

[65] *A.g.y.*, 1615-1616.

[66] R. P. WINNINGTON-INGRAM, "Tragedy and Greek Archaic Thought," *Classical Drama and its Influence*, H. D. F. Kitto'ya sunulan, Londra, 1965, s. 31-50.

rılar (ekhthrodaimōn)?.. Başımdaki felaketlerin acımasız bir *daimōn*'dan kaynaklandığı sonucuna varıldığında doğru bir dil kullanılmış olmayacak mı?"[67] Koro biraz sonra onu yansılar: "Kişisel yazgın (*daimōn*), evet, senin yazgın örnek alındığında talihsiz Oidipus, hiçbir insan yaşamını talihli görmüyorum."[68] Oidipus'un *daimōn* sözcüğüyle ifade edilen yazgısı, şahsına bağlanan ve tüm yaşamını yöneten doğaüstü bir güç biçimine bürünmektedir. Koro bu nedenle: "Sana rağmen (*akonta*) buldu seni her şeyi gören zaman"[69] diye haykırabilecektir. Maruz kalınan bu *akon,* felaket, Oidipus'un bilerek gözlerini oyarak kendine yaşattığı yeni felakete her noktada karşıt gibidir. Olayı halka bildiren köle bu kez onu, kendine rağmen uğranılan (κακὰ ἑκόντα κοὐκ ἄκοντα [*kaka ekonta kouk akonta*]) değil bile isteye yapılan bir kötülük olarak tanıtır ve en üzücü acıların, insanın kendisinin seçtikleri (*authairetoi*) olduklarını ekler.[70] Metinde iki kez vurgulanan ve bir *daimōn*'un neden olduğuyla kişisel olarak seçilenin arasındaki koşut tezatla güçlendirilen *akon-hekon* karşıtlığı, olabildiğince kesin ve katı görünmektedir. Bu karşıtlığın dramın dokusu içinde, kehanetin kaçınılmazlığının Oidipus'a dayattığıyla onun kişisel kararından kaynaklanan arasında net bir sınır çizgisi çektiğine inanacağımız geliyor. Bir yanda Apollon'un önceden bildirdiği eski çileler vardır: Tanrısal nedensellik; öte yanda, kahramanın kendisine çektirdiği sakatlanma vardır: insani nedensellik. Fakat sarayın kapıları açılıp kör kral kanlar içinde ilerlediği sırada koronun ilk sözleri açıkça görülen bu iki başlılığı bir anda silmeye yeter: "Ey bakmaya korkulan acı (*deinon pathos*)...hangi akıl yitimi (*mania*) çöktü

---

[67] Sophokles, *Kral Oidipus*, 816 ve 828-829.

[68] *A.g.y.*, 1193-1196.

[69] *A.g.y.*, 1213.

[70] *A.g.y.*, 1230-1231.

üstüne...kötü bir *daimōn*'un eseri olan yazgının üstüne hangi *daimōn (dysdaimōni moirai)* bindirdi?"[71] Oidipus artık kendi talihsizliğinden sorumlu fail gibi değil, dayatılan çileye maruz kalan kurban gibi görünür. Kahramanın kendisi hakkındaki yargısı da bundan farklı değildir: "Ey daimōn, nereye kadar sıçradın!"[72] Kendini kör ederek gerçekleştirdiği eylemin iki zıt yanı, koronun ve kendisinin söylediği, aynı cümlelerde birleşmiş ve karşıt halde yer alır. Ona: "Ne korkunç şey yaptın (*drasas*), ...hangi *daimōn* seni buna itti"[73] diye soran koroya: "Tüyler ürpertici acılarımın (*kaka pathea*) kaynağı *(telōn)* Apollon'dur ama şu bahtsızdan, benden (*egō tlamōn*) başkası vurmadı kendi eliyle (*autokheir*)"[74] yanıtını verir. Az önce son derece net görünüşlü karşıtlar olan Tanrısal nedensellik ve insan inisiyatifi birleşmiş oluyor ve ince bir kelime oyunuyla, Oidipus'un "seçtiği" kararın içinde, çile yanından (*pathea*) eylem yanına (*drasas, autokheir*) kayılıyor.

Tragedya yazarlarının edilenle uğranılan, iradi olanla zorlama, kahramanın iç doğallığıyla Tanrıların önceden saptadığı yazgı arasında sürekli koruduğu bu gerilimin ve iradenin psikolojik tarihi açısından anlamı nedir? Bu anlam belirsizliği yanları, neden Batı'da ilk kez insanı fail koşulunda dile getirmeye çalışan edebi türün kesinlikle bir parçası oluyor? Dramın bütün serimini yöneten bir seçenek karşısında, nihai bir tercihin dönemecine yerleştirilen tragedya kahramanı, faaliyete angaje olmuş, kendi eylemlerinin sonuçlarının karşısına çıkmış profilini çizmektedir. Başka incelemelerde, tragedya türünün doğuşu, gelişmesi ve gerilemesinin -bir yüzyıldan daha az bir zamanda oluşmuştur- za-

[71] *A.g.y.*, 1297-1302.
[72] *A.g.y.*, 1311.
[73] *A.g.y.*, 1327-1328.
[74] *A.g.y.*, 1329-1332.

manda çok dar bir şekilde sınırlandırılan tarihi bir anı, efsane geleneklerinde hep yaşayan eski dinsel düşünce biçimleriyle, hukukun gelişmesine ve siyasal uygulamalara bağlı yeni görüşler arasında kimi zaman acı veren bir karşılaştırmanın yerleşeceği, değişmelerin, kopmaların ama aynı zamanda da sürerliliklerin birbirine iyice karıştığı bir bunalım dönemini gösterdiğini daha önce vurgulamıştık.[75] Mitin geçmişiyle kentdevletin şimdiki zamanı arasındaki bu tartışma, özellikle tragedyada, fail olan insanın yeniden tartışma konusu yapılmasıyla, kendi eylemleriyle sürdürdüğü ilişkiler üzerine kaygı verici bir sorgulamayla ifade edilir. Dramın baş kahramanı savaş başarılarıyla olduğu kadar giriştiği bütün işlerde onu bütünüyle angaje eden "kahraman" bir yapıyla donanmış bir halde deneyimleriyle de ne ölçüde örnek alınabilir, ne ölçüde faaliyetlerinin gerçek kaynağı olabilir? Onu sahnede, kendisine sunulan seçenekleri düşünüp bir karar verirken, iyi ve kötü yanını tartarken, yaptığının inisiyatifini ele alırken, seçtiği yolda sürekli daha çok ilerlemek için karakterinin doğrusunda giderken, kararlarının sorumluluğunu yüklenip, sonuçlarına katlanırken, eylemlerinin kaynağı ve kökeni kendisinin dışında değil midir? Gerçek erimleri, onun niyetlerinden ve tasarılarından çok, Tanrıların yönlendirdiği ve insanların girişimlerinde gerçek anlamını yalnızca kendisinin verdiği dünyanın genel düzenine bağlı olduğuna göre, onun gözünde sonuna dek bilinmez kalmamakta mıdır? Failin gözünde her şey ancak dramın sonunda açıklığa kavuşur. Kendisinin karar verdiğini zannettiği şey başından geçince, kendisi istemeden, bilmeden olmuş bitmiş olanın gerçek anlamını anlar. İnsani boyutu içinde fail, eylemlerinin yeterince nedeni ve gerekçesi değildir; tam tersine Tanrıların egemence düzenleyişine göre ona geri dönen faaliyeti kendini kendi gözünde tanıtır; olduğunun, yaptığının gerçek niteliğini ona gösterir. Gerçekten de

[75] Bu kitabın 238. sayfasına bkz.

Oidipus, hukuk açısından kendisine kişi olarak dayandırılacak, isteyerek yapılmış hiçbir suç işlemeden, adalet düşkünlüğüyle kentdevletin selameti için sürdürdüğü soruşturmanın sonunda, kendisini Tanrıların en korkunç lekeyle görevlendirdiği yasadışı biri, bir cani olarak görür. Ama gerçekten, istemeden sorumluluğunu alması gereken bu hatanın kendi ağırlığı, haketmeden aynı durumda bir ruh haliyle dayandığı cezanın sertliği onu insanlar topluluğundan ayırırken, insanlık durumundan yükseğe çıkarır. Dinsel açıdan felaketinin bedelden yoksunluğuyla, aşırılıkla nitelendirilen ölümü Tannlaşma değerini alacak ve mezarı, ona mezar vermeyi kabul edenlerin kurtuluşunu sağlayacaktır. Tersine Aiskhylos üçlemesinin sonunda canavarca bir cinayetten, annesini kasten öldürmekten suçlu Orestes, Atina'da insanların kurduğu ilk mahkemede aklandığını görür: Savunucuları, Apollon'un kaçınılmaz buyruğundan kaçamadan hareket ettiğine göre, suç niyeti olmadığından, eylemi, onu haklı çıkaran cinayet *dikaios phonos* kategorisine sokulmalıdır sözleriyle savunmada bulunur. Ne var ki anlam belirsizliği burada da sürer; tereddüt ortaya çıkar. İnsanıl yargı gerçekte kararsız kalır. Aklama ancak Athena'nın oyuyla, Orestes'ten yana ve Orestes'e karşı oyların eşitlenmesinden sonra yapay bir şekilde sağlanır. Dolayısıyla delikanlı, insanıl ahlak açısından tam anlamıyla suçsuz bulunmadan, yasada Athena sayesinde, yani Atina mahkemesi sayesinde aklanır.

Böylelikle, tragedyaya değin suçluluk, *ate*, Tanrıların gönderdiği bir delilik biçiminde kuşaktan kuşağa acımasızca geçen, bütün bir ırka bağlanan leke olan hataya değin dinsel eski görüşle, suçlunun zorlanmadan, suç işlemeyi isteyerek seçtiği özel birey olarak tanımlandığı hukukta kullanılan yeni görüş arasındaki tutarlı karşılaştırmada oluşur. Çağdaş düşünceye göre bu iki görüş kesin dışlanmış görünmektedir. Oysa tragedya her ikisini karşı karşıya getirirken onları, bu çatışkının hiçbir sözcüğünün tümüyle kaybolmayarak gerilimin hiçbir zaman

bütünüyle yok olmadığı, çeşitli dengelerde bir araya getirir. Karar ve sorumluluk ikili düzeyde oynayarak tragedyada belirsiz, bilmeceyi andıran bir *özelliğe* bürünür; sabit ve tek anlamlı bir yanıt içermediği için sürekli açıkta kalan sorular gibi ortaya çıkarlar.

Trajik fail de iki zıt yön: kimi zaman, insan özelliğini dile getirdikleri ölçüde eylemlerinin sorumlu nedeni, *aitios*; kimi zaman da Tanrıların elinde basit bir oyuncak, bir *daimōn* gibi ona bağlanabilecek bir yazgının arasında ikiye bölünmüş olarak ortaya çıkar. Gerçekten de tragedya aksiyonu, kendi çizgileri olan bir insan mizacı kavramının ortaya çıktığını ve böylelikle Tanrısal ve insanıl alanların bir birine zıt düşecek kadar belirgin olduğunu varsayar; ama tragedyaya değin olması için de bu alanların birbirinden ayrılmaz görünmeyi sürdürmesi gerekir. Tragedya eyleme angaje olmuş insanı tanıtarak, failin psikolojik hazırlanmasında gerçekleşen aşamalara, ama aynı zamanda da Yunanca bağlamda bu kategorinin sınırlı, belirsiz ve muğlak yönlere tanıklık eder. Artık, fail eyleme dışarıdan sokulmuş, ona dahil edilmiş değildir. Fakat henüz onun gerçek merkezi ve üretici nedeni de değildir. Çünkü eylemi, üzerinde etkili olmadığı ve edilgin bir şekilde maruz kaldığı zamansal bir düzende yer alır, edimlerine hâkim değildir, onu aşarlar. Bilindiği gibi, Eski Yunanların gözünde, sanatçı ya da zanaatkâr kendi *poiesis*'leriyle bir yapıt ürettikleri zaman onun gerçek yapımcısı olmazlar. Hiçbir şey yaratmazlar. İşlevleri yalnızca, daha önceden var olan, bağımsız ve *tekhne*'lerinden daha üstün olan bir *biçimi* maddede cisimleştirmektir. Yapıtın yetkinliği işçininkinden fazladır; insan, işinden daha küçüktür.[76] Aynı şekilde pratik faaliyetinde, *praxis*'inde de, yaptığının çapında değildir.

V. yüzyıl Atina'sında, birey, tekilliği içinde, hukuk öznesi olarak

[76] Krş. J.-P. VERNANT, *Mythe et pensée chez les Grecs*, Maspero, 1971, II, s. 63.

kendini kanıtlar; failin niyeti, sorumluluğun temel bir öğesi olarak tanınır; kararların dindışı ve pozitif nitelikli açık tartışma sonunda alındığı siyasal yaşama katılması sayesinde olayların belirsiz akışını akıl yürütmesiyle, yani *gnōmē*'siyle, zekâsıyla, yani *phronēsis*'iyle yönlendirmede az ya da çok söz sahibi olan, işlerin seyrinden sorumlu bir fail olarak kendi bilincine varmaya başlar. Fakat ne birey ne de içsel yaşamı, özneyi eylemlerinin kaynaklanacağı karar merkezi haline getirecek düzeyde bağımsızlık ve istikrar kazanır. Birey, aile, yurttaşlık bağlamından, dini köklerinden koparıldığı taktirde bir hiçtir; sözkonusu olan yalnız kalmak değil, varoluşun sona ermesidir. Gördüğümüz gibi, niyet düşüncesi hukuk alanında bile muğlak ve ikircikli kalmaktadır.[77] Karar almak, öznede, tam anlamıyla kendisine ait bir "kendi kaderini tayin" gücünü devreye sokmaz. Bireylerin ve grupların gelecek üzerindeki etkisi o denli kısıtlı, ileriye dönük gelecek düzenlemesi Eski Yunan eylem kategorisine o denli yabancıdır ki, pratik faaliyet kendini zaman içinde ne denli az bağlamışsa önceden tasarladığı ve hazırladığı bir hedefe ne denli az yönelmişse o denli kusursuz görünmektedir; eylemin ideali, faille fiili arasındaki tüm zaman aralığını ortadan kaldırmak, onları katışıksız bir şimdiki zamanda bütünüyle çakıştırmaktır.[78] Klasik çağın Eski Yunanlarına göre davranmak, zamanı düzenlemek ve ona

---

[77] Ve hukukta bile, lekelemeye ilişkin dinsel fikrin hâlâ yeri vardır; *Prutaneion*'un işlevlerinden birinin cansız nesneler ya da hayvanlar tarafından işlenen cinayetler konusunda hüküm vermek olduğunu anımsamamız yeterlidir.

[78] Bu noktayla ilgili olarak krş. V. GOLDSCHMIDT, *Le Système stoïcien et l'idée du temps*, Paris, 1969, özellikle s. 154 vd.. -Tragedyada zaman konusunda krş. J. de ROMILLY, *Time in Greek Tragedy*, New York 1968. Euripides zamanının duygulanımsal ve coşkusal yanı konusunda krş. özellikle s. 130 ve 141.

egemen olmaktan çok, onun dışında çıkmak, onu aşmaktır. İnsan yaşamının akışı içinde sürüklenen eylem, Tanrıların yardımından yoksun kaldığında, hayali, boş ve güçsüz görünmektedir. Yalnızca Tanrıların ayrıcalığı olan gerçekleştirme gücüne, o sonuç alıcılığa sahip değildir. Tragedya, eylemin bu zayıflığını, failin bu iç yoksunluğunu, insanların arkasında her işi sonuçlandırmak için dramın işe koyulan Tanrıları göstererek ifade eder. Kahraman, bir tercih sonucu karar verirken de, hemen her zaman gerçekleştirdiğini zannettiğinin tersini yapar.

Tragedyanın kendi evrimi bile, Eski Yunan fail/edimci kategorisinin iç düzenleme yoksunluğunu, görece dayanıksızlığını kanıtlar. Euripides'in oyunlarında Tanrısal arka plan silikleşir ya da her koşulda, insanların baht dönüşümlerinden uzaklaşır. Büyük tragedya yazarlarının sonuncusunda, baş kahramanların bireysel karakterleri ve karşılıklı ilişkileri mercek altına alınır. Ama bu şekilde kendisine teslim edilen, doğaüstünden büyük ölçüde kurtulan, insan boyutuna yeniden taşınan fail yine de daha güçlü bir şekilde resmedilmiş gibi durmaz. Tam tersine, tragedya Aiskhylos'ta ya da Sophokles'te yaptığı gibi eylemi nakletmek yerine, Euripides'le birlikte dokunaklı olanın, *pathos*'un dile getirilmesine doğru kayar. J. de Romilly şöyle diyor: "Tanrısal manadan kopunca, eylemden de kopuldu; ıstıraplarına, aldanışlarına doğru yönelindi."[79] Tanrıların yönettiği dünyanın genel düzeninden koparılan insan yaşamı, Euripides'in yapıtında o denli kaypak ve karışık görünür ki, "sorumlu bir eyleme yer bırakmaz."[80]

---

[79] *A.g.y.*, s. 131.

[80] L. A. POST, *From Homer to Menander: Forces in Greek Poetic Fiction*, Sather Classical Lectures, 1951, s. 154; alıntılayan, de ROMILLY, a.g.y., s. 130.

IV

KOMPLEKSSİZ OIDIPUS

Freud 1900'de *Die Traumdeutung*'u yayımladı. Eski Yunan Oidipus[1] efsanesine ilk kez bu yapıtta değindi. Hekimlik deneyimi onu, çocuğun annesiyle babasından birine sevgi, ötekine nefret duymasında ileride nevrozların ortaya çıkışını belirleyecek psişik itkilerin düğümünü görmeye yöneltti. Çocuğun annesine ve babasına karşı duyduğu sevgi ve nefret zaten nevropatlarda olduğu gibi normallerde de, ama daha güçsüz bir şekilde görülür. Freud'a genel kapsamlı görünen bu keşif, Klasik Çağ'ın derinliklerinden günümüze kadar gelen bir mitle -Freud'a göre- teyit ediliyordu: Sophokles'in Oidipus Tyrannos başlıklı (günümüzde *Kral Oidipus* diye bildiğimiz) tragedyasının temasını oluşturan Oidipus miti.

Ama MÖ V. yüzyıl Atina'sının kültürüne ait olan ve kendisi de kent-devlet düzeninden daha önceden, çok daha eski bir dönemden kalma bir Thebai efsanesini çok serbest biçimde aktaran bir edebi yapıt, XX. yüzyılın başındaki bir doktorun, muayenehanesini dolduran hastalar üzerinde yaptığı gözlemleri hangi noktada teyit edebilir? Freud'un bakış açısına göre bu soru bir cevap gerektirmez, çünkü sorulması bile abestir. Gerçekten de, Eski Yunan mitinin ve tragedyasının yorumu, onun gözünde hiçbir şekilde sorun yaratmıyor gibidir. Uygun analiz yöntemleriyle çözümlenmelerine gerek yoktur. Psikiyatrın zihninde tümüyle şeffaf, hemen okunabilir olan Eski Yunan miti ve dramının daha

[1] Bu makale ilk kez *Raison presenté*, 4 (1967), s. 3-20'de yayımlanmıştır.

işin başında sundukları anlam, Freud'un psikoloji kuramlarına evrensel geçerlilik güvencesi kazandırmaktadır. Fakat Freud'a, ardından da tüm psikanalistlere, sanki yeni Teiresias'larmış gibi, mitsel ya da edebi ifade biçimlerinin ardına geçip, kendileri dışında kalanların göremedikleri bir hakikate erişmelerini sağlayan iki kat görüş yetisi onlara bağışlanmış gibi, sırrını böyle dolaysızca açan "anlam" nerede yer almaktadır peki? Bu, Eski Yunanbilimciyle tarihçinin araştırdığı anlam değildir; yapıtta mevcut olan, yapıları içine kaydedilmiş ve trajik bir kurgunun ya da bir efsane anlatısının oluşturduğu iletinin bütün düzeylerinde emek harcanarak yeniden oluşturulması gereken bir anlam değildir.

Bu anlam seyircinin ani tepkilerinde, temsilin onda harekete geçirdiği coşkuda verilmektedir. Freud bu açıdan olabildiğince nettir: Oidipus tragedyasının sürekli ve evrensel başarısı çocuğun *psykhe*'sinde de kahramanı yıkıma götüren eğilimlerin benzeri eğilimler demetinin aynı şekilde evrensel varlığını kanıtlamaktadır. *Kral Oidipus*, bizi de Atinalı yurttaşları altüst ettiği kadar heyecanlandırıyorsa, bu, bugüne kadar inanıldığı gibi, Tanrıların kadir-i mutlak niteliğini, insanların zavallı iradesinin karşısına koyan bir alınyazısı tragedyası olmasından değil, Oidipus'un yazgısı bir anlamda bizim de yazgımız olduğu, kâhinin ona söylediği bedduayı biz de içimizde taşıdığımız içindir. Oidipus babasını öldürüp annesiyle evlenerek, unutmaya çalıştığımız arzumuzu gerçekleştirmektedir. Dolayısıyla tragedya her bakımdan bir psikanalizle karşılaştırılabilir: Oidipus'a baba katili, ensest düşkünü yüzünü gizleyen peçeyi kaldırarak kendisini gösterirken, bize de kendimizi göstermektedir. Tragedyanın konusu her birimizin gördüğü rüyalardır; dramın acımasız seyri içinde, eskiden duyduğumuz babayı öldürme ve anneyle birleşme isteklerimiz, bunları hiçbir zaman hissetmemiş gibi davranan

bilincimizde yeniden açığa çıktığında, içimizi kaplayan suçluluk duygusunda ve dehşette tragedyanın anlamı gün ışığına çıkar.

Kısır döngüye dayalı bir akıl yürütmenin açıkça görülen kesinliğine sahip bu ispat nasıl işlemektedir? Çağcıl rüyalardan ve klinik vakalardan yola çıkarak oluşturulan bir teori "teyidini" başka bir çağın dram metninde buluyor. Fakat bu metin, ancak, günümüzdeki seyircilerin düş dünyasına -en azından sözkonusu olan teorinin onu tasarladığı şekliyle- gönderme yapma yoluyla, yorumlandığı ölçüde bu doğrulamayı getirebilir. Kısır döngünün olmaması için, Freudçu hipotezin başlangıçta açıkça görülen ve kendiliğinden belli olan bir yorum gibi sunulmak yerine, titiz bir analiz çalışması sonunda, yapıtın kendisinin dayattığı bir şart, yapıtın dramatik düzeninin anlaşılabilme koşulu, metnin şifresinin tam olarak çözülebilmesinin aracı olarak ortaya çıkması gerekirdi.

Burada bir yanda Freudçu bakış açısıyla, öte yanda tarihsel psikoloji arasındaki yöntem ve yönelim farklılığı anında yakalanıyor. Freud, özel yaşanmışlıktan, tarihi açıdan yerine oturtulmamış seyircinin yaşanmışlığından yola çıkar: o zaman, bu yaşanmışlığa mal edilen anlam sosyokültürel bağlamından bağımsız olarak yapıta yansıtılır. Tarihsel psikoloji ters biçimde hareket eder. Kendisine özgü biçimi içinde bize verilen yapıttan hareket eder; onu bu özel yaratı tipine uygun bir analizin kapsadığı bütün boyutları izleyerek inceler. *Kral Oidipus* gibi bir tragedya metni sözkonusuysa, dilbilimsel, tematik, dramatik analizin sonu, incelemenin her düzeyinde daha geniş bir soruna: metne tüm anlam ağırlığını veren -tarihsel, toplumsal, zihinsel- bağlam sorununa açılır. Gerçekten de, Eski Yunanların trajik sorunsalı bu genel bağlama gönderme yaparak çizilebilir; ve yazarla V. yüzyıl halkı arasındaki

iletişim yalnızca bu sorunsal çerçevesinde (belli bir toplum durumuna bağlı belirli bir ideolojik alanı, düşünce tarzlarını, ortak duyarlılık biçimlerini, insan deneyiminin özel bir tipini gerektiren bir sorunsal) kurulur; günümüzdeki yorumcu açısından ancak bu bağlam ve bu çerçeve göz önünde bulundurulduğunda, metnin bütün anlamlı çizgileri açığa çıkar. Bu anlam çözümleme çalışması bitince, o zaman psikolojik içeriklere, Atina seyircisinin dram karşısında tepkisine bakma, onlar üzerindeki "trajik etkiyi" belirleme durumuna gelinir. Dolayısıyla, sözde anlam şeffaflığıyla Freud'da hareket noktasını ve aynı zamanda şifreyi çözücü anahtarı oluşturan bu özel yaşanmışlık, ancak incelemenin sonunda yeniden oluşturulabilir.

O zaman tragedyanın malzemesi, tarihe yabancı bir insan gerçekliği olarak konulan düş olmaktan çıkar; Hukukun ve siyasal yaşam kurumlarının yükselişi dinsel ve ahlaki düzlemde eski geleneksel değerleri tartışma konusu yaptığı zaman, bu düşünce içinde ortaya çıkan gerilimler, çelişkilerdir: kahramanlık efsanesinin yücelttiği -tragedyanın temalarını ve kişilerini aldığı- bu eski geleneksel değerler, lirik şiirin hâlâ yaptığı gibi övgüler düzmek için değil, bir Eski Yunan tiyatrosunun oluşturduğu bir tür halk mahkemesinin ya da meclisin önünde, yeni yurttaşlık ideali adına halka açık bir tartışma konusu haline getirmek için ele alınırlar. Tragedya toplumsal düşüncenin bu iç çatışmalarını kendine özgü kurallara ve sorunsala sahip yeni bir edebi türün gereklerine göre değiştirerek, onları bu edebiyat alanına taşıyarak ifade eder. VI. yüzyılın sonunda, hukukun "iradi" cinayetle, "bağışlanabilir" cinayeti henüz beceriksiz ve ikircikli biçimde birbirinden ayırarak sorumluluk kavramını yerleştirmeye başladığı dönemde tragedya türünün birden ortaya çıkması, içsel insanın tarihinde önemli bir evreye işaret

eder: kentdevletin çerçevesi içinde, insan kendini evrene egemen olan dini güçlere oranla az ya da çok bağımsız, eylemlerinin az ya da çok sahibi, kişisel ve siyasi yazgısının üstünde az ya da çok etkisi olan bir fail olarak sınamaya başlar. Batının psikoloji tarihinde irade kategorisi haline gelecek olan şey hakkındaki bu henüz belirsiz olan ve dalgalanan deneyim, tragedyada, insanın edimleriyle ilintisine yönelik sıkıntılı bir sorgulama biçiminde dile gelir: insan, gerçekte ne ölçüde eylemlerinin kaynağıdır? Bunun inisiyatifini ele alır ve sorumluluğunu taşır gibi olduğu sırada bile, onların gerçek kökeni insanın dışında değil midir? Anlamları, onları gerçekleştiren açısından bile büyük ölçüde nüfuz edilemez bir halde kalmakta, öyle ki fail eylemi fiili değil, iş bittikten sonra gerçek anlamını göstererek faile geri dönen fiil onun mizacını anlaşılır kılmakta, onun ne olduğunu ve bilmeden gerçekte ne yaptığını göstermektedir. Değer çatışmalarının çözülemez gözüktüğü toplumsal bağlamla, dünyanın dinsel düzeni içinde tam anlamıyla yer alamadığı için bütünüyle "problematik hale gelmiş" insan pratiği arasındaki bu içten bağ, tragedyanın zamanda ve mekânda yeri kesinkes belirlenmiş tarihsel bir moment oluşunu açıklar. Onun Atina'da bir yüzyıl içinde doğduğu, geliştiği, sonra da ortadan kaybolduğu görülür. Aristoteles *Poetika*'yı yazdığında seyircide ve tiyatro yazarlarında tragedya zemberegi zaten kırılmıştır. Artık, "kahramanlık" geçmişiyle tartışma, eskiyle yeni arasında karşılaştırma yapma gereği duyulmamaktadır. Failin, fiillerine bağlanma derecelerini daha açık bir şekilde ayırt etmeye çalışarak rasyonel bir eylem kuramı geliştiren Aristoteles, artık ne trajik insanı ne de trajik bilinci bilmektedir: ona göre bunlar artık geride kalmış bir döneme aittir.

Freud'un bakış açısında tragedyanın bu tarihsel özelliği tamamen anlaşılmaz olarak kalır. Tragedya, malzemesini evrensel değeri olan bir düş tipinden alıyorsa, trajik etki her birimizin içinde taşıdığı bir duygusal kompleksin harekete geçirilmesine bağlıysa, niçin tragedya VI. ve V. yüzyılların sınırında Eski Yunan dünyasında doğmuştur? Diğer uygarlıklar neden onu hiç bilmemiştir? Tragedya esini, niçin Eski Yunanda bile, tragedyanın dram dünyasını üzerinde kurduğu bu çelişkileri, onların nedenini açıklayarak yok eden bir felsefi düşüncenin karşısında silinip gidecek kadar çabuk tükenmiştir?

Eleştirel analizi daha ilerilere götürelim. Freud'a göre tragedya etkisi, Sophokles'in *Kral Oidipus*'ta kullandığı malzemenin özel niteliğine, yani, sonunda tragedyanın anahtarını veren, anneyle birleşme, babayı öldürme düşlerine bağlıdır: "Oidipus efsanesi bu iki tipik düşe hayal gücümüzün tepkisidir ve bu düşler yetişkin insanda tiksinti duygularıyla birlikte bulunduğu için, efsanenin, kendi içeriğinde dehşeti ve kendini cezalandırmayı getirmesi gerekir." Bu "*gerekir*" üzerinde uzun uzun durulabilir; örneğin mitin ilk versiyonlarında, Oidipus Thebai tahtında sakin sakin otururken gözlerini hiç de oymadan öldüğüne göre, efsane içeriğinde kendini cezalandırmaya yönelik en küçük bir iz bulunmadığı kaydedilebilir. Türün gereksinimleri açısından mite tam anlamıyla trajik versiyonunu kazandıran doğrudan doğruya Sophokles'tir; bu, mitoloji bilgini olmayan Freud'un bildiği, dolayısıyla da burada tartışacağımız tek versiyondur. Freud, tezini kanıtlamak için, *Kral Oidipus'a* benzer bir yazgı dramında trajik bir etki yaratılmak istenip ama Oidipal düşlerden başka bir malzeme kullanıldığında tam bir başarısızlığa uğranıldığını yazar. Ve kötü çağdaş dramları örnek verir. İnsan bu noktada şaşırıp kalıyor. Freud, *Kral Oidipus*'tan başka Eski Yunan tragedyalarının da olduğunu ve Aiskhylos'tan, Sophokles'ten, Euripides'ten günümüze kadar gelenlerin

neredeyse hiçbirinin Oidipal düşlerle hiçbir ilintisinin olmadığını nasıl unutur? Bunların kötü oyunlar olduklarını ve trajik etki içermediklerini mi söylemek gerekir? Eskiler onlara hayran olmuşsa, günümüz insanı, bunların bazıları karşısında *Kral Oidipus*'ta olduğu gibi altüst oluyorsa, bunun nedeni, tragedyanın özel bir düş tipine bağlı olmaması, tragedya etkisinin düşsel bile olsa bir malzemede değil, Tanrısal dünyayı, toplumsal ve siyasal dünyayı, değerler alanını parçalayan çelişkiler duygusunu vermek ve böylelikle insanın kendisini bir *thauma,* bir *deinon*, anlaşılmaz ve yolunu şaşırttıran bir tür canavar gibi, aynı anda fail ve meful, suçlu ve masum, ustaca düşünüşüyle bütün doğaya egemen ve kendini yönetmekten aciz, duru fikirli ve Tanrıların gönderdiği bir hezeyanla kör olarak görmesi için bu malzemeyi işleme biçiminde yatmasıdır. İnsanın hiçbir zaman fail olarak sunulmadığı lirik şiirin ve destanın aksine, tragedya, bireyi eylemin kavşak noktasına, onu tümüyle yükümlülük altına sokan bir kararın karşısına birden oturtur; ama bu kaçınılmaz seçim, karanlık ve anlamı belirsiz güçler dünyasında, "bir adaletin başka bir adaletle", bir Tanrı'nın başka bir Tanrı'yla mücadele ettiği, hukukun hiçbir zaman sabit olmadığı ama, eylemin akışı sırasında yer değiştirdiği, "yüz seksen derece döndüğü" ve tersine dönüştüğü bölünmüş bir dünyada oluşur. İnsan iyiden yana seçim yaptığına inanır; buna bütün ruhuyla bağlanır; ve seçtiği kötülüktür; işlediği hatanın lekesiyle bir caniolarak ortaya çıkar.

Bu çatışmaların, altüst olmaların, anlam belirsizliklerinin oluşturduğu bu karmaşık oyunun tümünü bir dizi trajik mesafe ya da gerilim arasından yakalamak gerekir. Aynı sözcüklerin onları dini, hukuki, siyasi, günlük dilin içerdiği çeşitli kabullere göre kullanan başrol kişiliklerinin ağzında zıt anlamlar almasından ötürü söz dağarcığı içinde

ortaya çıkan gerilimler; kimi zaman mitsel uzak bir geçmişte gösterilen, efsanedeki bütün eski kralların ölçüsüzlüğünü somutlaştıran, başka bir çağdaki kahraman olarak ortaya çıkan, kimi zaman, hemşerilerinin arasında Atinalı bir kentli gibi kentdevletle aynı çağda yaşayan tragedya kişisindeki gerilim; her temanın, ikiye ayrılmışçasına, iki düzlemde cereyan eden her edimin içindeki gerilim: bir yanda insanların günlük yaşam düzeyi, öte yanda varlığını belli etmeden yeryüzünde iş başında olan dinsel güçlerin düzeyi. Trajik bilincin olması için, gerçekten de insani ve Tanrısal alanlar birbiriyle zıtlaşacak kadar ayrılmış olmakla birlikte (yani bir insan tabiatı kavramının ortaya çıkmış olması gerekir) birbirinden ayrılmaz görülmeye de devam etmelidir. İnsanın eylemi bir düşünmenin, bir iç tartışmanın konusu olmaya başladığı halde henüz kendine tam anlamıyla yetecek kadar bağımsız bir statü edinmediğinde sorumluluğun trajik anlamı ortaya çıkar. Tragedyaya özgü alan, insanların eylemlerinin Tanrısal güçlerle eklemlendiği, onları gereçkleştirme inisiyatifini alan ve sorumluluklarını taşıyanlar tarafından bilinmeyen hakiki manalarının -çünkü insanı aşan ve onun erişemediği bir düzenin parçasıdır bu mana- açığa çıktığı sınır bölgesinde yer alır. Dolayısıyla her tragedya, kaçınılmaz olarak iki düzlemde rol oynar. Sorumlu fail olan insana ilişkin soruşturucu yanı asıl temaya oranla yalnızca kontrpuan değerindedir. Dolayısıyla da, aydınlatmayı psikolojik öğenin üstünde yoğunlaştırırsak yanılırız. *Agamemnon*'un ünlü halı sahnesinde, kralın kendi sonunu getirecek kararı, hiç kuşkusuz, Kassandra'yı eve kuma olarak getirmesini isteyen karısının ricalarına boyun eğme eğilimi gösteren zavallı erkek kibrinden kaynaklanmaktadır. Fakat işin özü orada değildir. Tam anlamıyla trajik etki lâl renkli bir halıda yürümek gibi fazlasıyla insani dürtülerden kaynaklanan sıradan bir edimle bu edim tarafından acımasızca tetiklenmiş olan dinsel güçler arasındaki olağanüstü mesafeden kaynaklanır.

Her tragedya yapıtının analizini, bağları ve karşıtlıkları içinde tragedyanın bütün bu düzlemlerini dikkate alarak ele almak gerekir. Buna karşılık, Freud gibi art arda sadeleştirme ve indirgemelerle -bütün Eski Yunan mitolojisini özel bir efsane şemasına, bütün tragedya ürünlerini tek bir oyuna, bu oyunu kurmacanın tek bir öğesine, bu öğeyi rüyaya indirgemek gibi- davranılırsa, örneğin Sophokles'in *Kral Oidipus*'unun yerine Aiskhylos'un *Agamemnon*'unu geçirip, tragedya etkisinin, her kadın eşini öldürmeyi düşlediği için, Klytaimnestra'nın işlediği cinayetin dehşetiyle uyanan ve içini kaplayan kendi suçluluğunun sıkıntısından kaynaklandığını söyleyerek eğlenebiliriz.

Genelde tragedyanın, özelde *Kral Oidipus*'un Freudçu yorumu, Eski Yunanbilimcilerin çalışmalarını etkilemedi. Araştırmalarını sanki Freud hiçbir şey söylememiş gibi sürdürdüler. Yapıtlarla boğuşurken, metnin tam ve doğru olarak anlaşılması amaçlandığındaFreud'un hariçten konuştuğu, bizzat metnin dayattığı gerçek sorunların dışında kaldığı duygusuna kapıldıklarına şüphe yoktur. Bir psikanalistin bu Freudçu görüşlerin başka bir açıklama önerebileceği doğrudur. Burada pekâlâ psikolojik bir engelin, insanlığın oluşumunda olduğu gibi insanın kişisel yaşamında da Oidipus kompleksinin rolünü kendine itiraf etmeyi reddetmesinin kanıtını görebilir. Bu noktadaki tartışma, Didier Anzieu'nün, 1966 verilerinden yola çıkarak, Freud'un yüzyılın başında üstlendiği çalışmayı yeniden yapmaya giriştiği son makalesiyle[2] yeniden açılmış bulunmaktadır. D. Anzieu yalnızca psikanalizin ışığıyla silahlanmış olarak klasik antikçağ alanında eğleşebiliyor ve orada uzmanların görmemeyi sürdürdüğünü bulabiliyorsa, bu, onların kör olduklarının ya da, Oidipus simgesinde kendilerini görmeyi kabul etmedikleri

[2] *Les Temps Modernes*, Ekim 1966, no: 245, s.675-715.

için kendilerini körleştirdiklerinin ya da körleşmek istediklerinin kanıtı değil midir?

Dolayısıyla gizini psikanalistin elinde tuttuğu ve bütün insani yapıtları başka bir hazırlık yapmadan çözmeyi sağlayacak bu evrensel Oidipusçu anahtarın değerini incelemek gerekir. Bu anahtar Eski Yunanların manevi evreninin kapılarını gerçekten açar mı? Yoksa kilitleri mi bozar?

Burada Anzieu'nün uzun incelemesinden, yalnızca, onun görüşleri açısından temel, bu tartışma konusu için de yeterli olan iki yanı alacağız. Birinci aşamada, Anzieu Eski Yunan mitolojisini bir çırpıda okuyarak Oidipus düşlemselliğini neredeyse her sayfada bulabileceğini sanıyor. Haklıysa o zaman biz, Freud'u diğerlerini bilmezden gelerek özel bir efsane şemasına -Oidipus'unkine- ayrıcalık tanımasından dolayı kınamakla yanlış yaptık demektir. Anzieu'ye göre, hemen hemen bütün Eski Yunan mitleri anneyle ensest birleşme, babanın öldürülmesi temasını sonsuz sayıda değişik biçimiyle üretmektedir. Dolayısıyla Oidipus, mitolojinin ezelden beri az ya da çok kısmi, örtülü, başka bir bağlama oturtulmuş biçimde söylediğini, açık dille ifade ederek onu tamamına erdirmekten başka bir iş yapmamaktadır.

Ne var ki Anzieu'nün sunduğu şekliyle, rötuşlanmış, Oidipus kalıbına zorla sokulmuş bu mitolojide Eski Yunanbilimci aşina olduğu efsaneleri artık tanıyamaz olur. Efsaneler çehrelerini, belirgin çizgilerini, ayırt edici niteliklerini, kendilerine özgü uygulama alanlarını yitirmiştir. Onlarla daha sık içli dışlı olan bilginlerden biri, anlamı tümüyle aynı olan iki mitin hiçbir zaman bulunamayacağını yöntem kuralı olarak koyabilirdi. Tam tersine hepsi birbirini yineleseydi, eşanlamlılık bu türün yasası olsaydı, mitoloji, çeşitliliği içinde bir anlam sistemi oluş-

turamazdı. Oidipus'tan başka bir şey söyleyemediği; hep Oidipus'tan, hep Oidipus'tan söz ettiği için, hiçbir anlam ifade etmezdi.

Psikanalistin, incelemeye başlamadan önce bile müneccim misali bildiği efsane malzemesini kalıbına uydurmak için hangi işlemlerle zorladığına bakalım. Anzieu'yle birlikte en baştan başlayalım: Hesiodos'un *Theogonia*'da anlattığı başlangıç mitinden başlayalım. Eski Yunanbilimciler Boiotialı ozanın metnini uzun bir doğu teogoni geleneğine bağlamışlardır. Hesiodos'un ne yenilik getirdiğini, bütüne ilişkin tasarımında, anlatısının ayrıntılarında, hatta söz dağarcığında sonraki felsefi sorunsalı: yalnızca, başlangıçta ne olduğunu, düzenin kaosun içinden nasıl adım adım çıktığını değil, bir ve çok, belirlenmiş ve belirlenmemiş ilintilerini, karşıtların birliğini ve çatışmasını, onların olası karışımlarını ve dengelerini, Tanrısal düzenin sürekliliğiyle dünyevi yaşamın geçiciliği arasındaki zıtlığın henüz kavramlaştırılmamış biçimde nasıl hazırladığını da göstermişlerdir. Mitin kök saldığı ve onu anlamak için oturtmamız gereken alan böyleydi. Cornford, Vlastos, Fraenkel gibi çok farklı yönelimleri olan yazarlar yorumlarında bu anlam düzlemlerini keşfetmek konusunda buluşmuşlardır. Fakat Ouranos'un hadım edilme efsanesi bağlamından soyutlanırsa, saf bir şemaya indirgenirse -yani Hesiodos'tan okumak yerine her düzeydeki okura yönelik bir mitoloji özetinden okunursa- Anzieu'yle birlikte, annenin (Gaia, toprak) oğullarıyla (önce Ouranos'la, sonra da dolaylı olarak Kronos'la) iki kez ensest ilişkide bulunduğundan, öte yandan Kronos'un da babasını onu anne yatağından atmak için iğdiş ettiğinden ötürü, anlatının "apaçık bir proto-Oidipusçu niteliği" olduğunu söylemek isteriz. Olaylara bir de yakından bakalım. Dünyanın başlangıcında, düşen bir cismin orada burada dolaşmasını hiçbir nesnenin durdurmadığı, dipsiz, yönsüz bir

uçurum, farklılaşmamış boşluk olan *Khaos* vardı. *Khaos*'a, Gaia: istikrar karşı çıkıyordu. Gaia ortaya çıkar çıkmaz bir şeyler şekillendi; uzam bir yönelim başlangıcı buldu. Gaia yalnızca yerinde duran değildi; o, aynı zamanda, var olan, şekli olan her nesneyi doğuran evrensel Ana'ydı. Gaia, eril zıddı: eril gökyüzü Ouranos'u kendisinden, *Eros*'un yardımı olmadan, yani hiçbir cinsel birleşmede bulunmadan doğurdu. Gaia, iki karşıt kökenin karışımı olan, şimdiden bireyselliği, belirgin bir yüzü olmakla birlikte hâlâ ilksel varlıklar, kozmik güçler olarak kalmış bir çocuk soyu üretmek için kendisinden doğan Ouranos'la bu kez sözcüğün gerçek anlamıyla birleşti. Gerçekten de birbirinden çıkmış bu iki karşıtın, gökyüzüyle yeryüzünün birleşmesi, düzensiz, kuralsız bir biçimde, bu zıt iki kökenin neredeyse birbirine karışmasıyla oldu. Gök hâlâ yerin üzerinde yatıyor, onu tümüyle örtüyordu; çocuklarıysa -kozmik anne babaları arasında mesafe olmadığı için- dışarı çıkamaz. Dolayısıyla çocuklar kendi şekillerini göstereceklerine "gizlenmiş" olarak kalırlar. Bunun üzerine Gaia, Ouranos'a öfkelenir; oğullarından Kronos'u, babasını gözetlemesi ve geceleyin üstüne çıktığı sırada hadım etmesi için çağırır. Kronos annesinin sözünü dinler. Bir orakla iğdiş edilen büyük Ouranos, oğullarına lanetler okuyarak Gaia'nın üstünden kalkar. Böylelikle yer ile gök birbirinden ayrılarak, her biri kendisine düşen yerde hareketsiz durur. Onların arasında boş, büyük bir uzam açılır; orada birbirini izleyen *gece* ve *gündüz*, bütün şekilleri dönüşümlü olarak gizler ve gösterir. Yeryüzü ve gökyüzü artık. Gaia'nın ortaya çıkmasından önce, dünyada Khaos'tan başkası yokken hüküm sürene benzer sürekli bir karışıklık hali içinde birleşmeyecektir. Bundan böyle, gökyüzü yılda bir kez, güz başında yağmur haline yağan tohumlarıyla toprağı dölleyecek; toprak bitki örtüsünün yaşamını dünyaya getirecek, insanlar da iki kozmik gücün kutsal birleşmesini (hierogami), zıtların

birbirinden ayrı kalarak birleştiği, açık ve düzenli bir dünyada *uzaktan* birleşmelerini kutlayacaktır. Ne var ki, canlı varlığın arasından geçip boy gösterebildiği bu gedik, bu kopuş bedeli ödenmesi gereken alçakça bir suç pahasına elde edilmiştir. Bundan böyle mücadelesiz uzlaşma olmaz; varoluşun dokusunda çatışma güçleri ve birleşme güçleri artık birbirinden ayrılamayacaktır. Gerçekten de, Ouranos'un kanlı hayalarının bir kısmı toprağa bir kısmı da suya düşer; yeryüzünde Erinys'lere, Meloslu Nympsözkora ve Devlere yani mücadele ve çatışmayı yöneten tüm "kan öcü" ve savaş güçlerine; denizde de, cinsel birleşmeyi ve evliliği, uzlaşma ve ahenk güçlerini yöneten Aphrodite'ye hayat verirler. Yerin ve göğün ayrılması, canlıların zıtların birliğiyle dünyaya geldiği bir âlemi, hem çatışan hem uzlaşan karşıtlar arasında tamamlayıcılık yasasıyla düzenlenen bir dünyayı başlatır.

Mitin önemli öğelerinin biraz fazla açık ve belirgin bu yalın hatırlatması, Oidipus'la benzeştirmeyi şimdiden daha belirsiz bir hale sokmaktadır. Gaia'nın oğlu Ouranos'la doğrudan ensest ilişkiye geçtiği söylenir. Ne var ki, Gaia Ouranos'u cinsel birleşmede bulunmadan, babasız dünyaya getirdiğine, ikizi ve aynı zamanda zıddı gibi kendi içinden çıkardığına göre, o çok ayrıksı bir biçimde oğludur. Dolayısıyla üçlü -anne, baba, oğul- Oidipal durum değil, birden yola çıkarak ikiye çoğalma şeması vardır. Kronos örneğinde, sözcüğün tam anlamıyla Gaia'nın oğlunun sözkonusu olduğu doğrudur. Fakat Gaia da Kronos'la asla birleşmez. Kronos, ana yatağında babasının yerini almaz, *Rhea*'yla evlenir. Gaia, Kronos'u babasını öldürmesi için değil, iğdiş etmesi için, yani kozmik gökyüzü yerinde onu hareketsiz bırakmak, bu şekilde açılan boşlukta dünyanın çoğalmasına ve varlıkların çeşitliliğinin cinsel karmaşanın ardından gelen düzenli bir doğum nizamına uyarak üremesini sağlamak için kışkırtmıştır.

Başlangıç miti üzerindeki bu ilk "hileli vuruş"un ardından psikanalist, düşlemlerini serbest bırakabilir. Ouranos'un, "miti *Totem ve Tabu*'da Freud tarafından şekillendirilen, çocukları tarafından *gerçekten* öldürülüp yenen ilkel sürünün ihtiyarı" gibi iğdiş edildiği söylenir bize. Aslında, Eski Yunan mitlerinde oğulları tarafından iğdiş edilen başka hiçbir Tanrı, hiçbir kahraman görülmez, hatta iğdiş edilen hiç görülmez. Ne önemi var! "İğdiş etmenin simgesel ikameleri saptanabilir: yüksek bir yerden aşağıya atmak, kesmek, gebertmek, [herhangi biri]nin yerini ve/veya iktidarı almak." Daha çok, çocukların baba tarafından ya da babanın, onları önlerine attığı yırtıcı hayvanlar tarafından parçalanıp yenmesi "iğdiş edilmenin ilk ve kökten biçimini" oluşturacaktır. Böylelikle veraset, hükümdarlık için mücadele mitleri -G. Dumézil Hint-Avrupa dünyasında bunların anlamlarını belirtmiştir- kahramanca tehlikeye atılma efsaneleri, çeşitli düşme ya da bir yerden atılma, yutulma, sarılma temaları -tümü evrensel bir iğdiş edilmede (babanın oğul tarafından ya da tersi) iç içe geçmiş ve birbirine karışmış hale gelir.

Anzieu'nün "Oidipus kompleksi var" dediği kişiliği, Hephaistos örneğini ele alalım. Neden Oidipus kompleksi var? "Hephaistos annesinin phallusu olma ve babayı dışta bırakma isteklerine yanıt verir; annesinin yanında yer alır; babası tarafından cezalandırılır; ceza, iğdiş edilmenin simgesel bir ikamesidir." Anzieu bu dosyaya bir özellik daha ekler: Hephaistos'un arzusu önce bir annelik ikamesine, yani Aphrodite'ye yönelir. Gerçekte nedir bu? Bazı versiyonlarda Hephaistos, kendisi dışında döllenmiş ve dünyaya getirilmiş Athena'nın doğumunun bedelini Zeus'a ödetmek isteyen ya da onun çapkınlıklarının öcünü almak isteyen Hera tarafından tek başına, babanın katkısı olmadan dünyaya getirilmiştir. Ama Tanrıçada phallus arzusunu ya da oğlunu Zeus'un yerine geçirme isteğini kabul etmemizi gerektiren hiçbir şey yoktur.

Hephaistos'un topallığı iğdiş edilme anlamına mı gelir? Topallıktan çok ayakların doğrultusunda bir ayrım, onun sihirbazlık gücüne bağlanmış, öne ve arkaya çift yönlü bir yürüyüş sözkonusudur. Gerçekten de Zeus, Hephaistos'u gökyüzünden aşağı fırlatmıştır: bu, annesine âşık oğlun tehdit ettiği babanın aldığı öç müdür? Ne var ki diğer versiyonlarda çocuğunu, öfkeyle yeryüzüne fırlatan Hera'dır. Sonuçta Hephaistos, Aphrodite'ye Kharis'e duyduğu kadar büyük arzu duymaz; ve *Kharis*'in cisimleştirdiği bu "büyü/çekicilik" gücüyle Hephaistos'un sanatının ürünlerini canlandırmak ve ölü maddeye hayat vermek konusunda sahip olduğu büyülü keramet gücü arasındaki bağlar gösterilmiştir. Aphrodite'nin demirci Tanrı'nın karısı olduğu versiyonları kabul edelim. Özellikle bir anne ikamesi rolünü nerede oynayacaktır? Oğlancılığa düşkün değilse, Hephaistos'un dişi bir Tanrıçayla birleşmesi gerekmektedir; bu Tanrıça hangisi olursa olsun, annelik ikamesi teması ne az ne de çok doğrulanacaktır, yani aynı şekilde yanlış olacaktır. Öte yandan Hephaistos, Athena'nın peşine düşer. Ensest diye haykırılır yeniden. Fakat Tanrılar Olympos'ta tek ve aynı aileyi oluşturduklarından, dengi dengine olmayan evlenmeyle endogami dışında seçim yapma şansları hiç yoktur. Zaten, mevcut durumda Athena, Hephaistos'un kızkardeşi değildir. O, Zeus'la Metis'in kızı, Hephaistos ise Hera'nın çocuğudur. Üstelik Hephaistos baştan çıkarma girişimlerinde başarısızlığa uğrar. Bilindiği gibi Athena bakire kalır. Böylelikle (denmektedir bize) "Zeus'un onun hakkındaki bilinçdışı arzusunu" gerçekleştirecektir. Baba, "arzusunun hayali nesnesi olarak" kızını yalnızca kendisine saklamak istemektedir. Bu açıklama tümüyle dayanaksız olmakla kalmaz. Hiçbir şeyi de açıklamamaktadır. Bütün dişi Tanrılar arasında yalnızca üçü bakireliğini sürdürmektedir: Athena, Artemis, Hestia. Neden diğerleri değil de onlar? Bu bakireliği, babalarının kızları olma-

larına karşılık, yine de normal bir şekilde evlenen Tanrıçalara oranla bir farklılık çizgisi gibi açıklamak gerekir. Daha önceki bir incelemede, Hestia'yla ilgili bu analizi yapmaya çalıştık[3]. Athena örneğinde, onun bekâreti Zeus'un sözde bilinçdışı arzusuna değil, savaşçı Tanrıça konumuna bağlıdır: erginlenme ritüellerinde, evlilik ve savaş tamamlayıcı iki kurum olarak ortaya çıkarlar; savaş erkek çocuğu için neyse, evlilik de kız çocuğu için aynı şeydir; kız çocuk açısından çocukluktan çıkışı, cinsiyetinin olağan şekilde gerçekleşmesini, tam kadınlığa girişi belirtir. Bu nedenle kendini savaşa adamış bir kız çocuk -ister bir Amazon, isterse de Tanrıça Athena olsun- *Parthenos* konumunda kalmak, yani buluğ eşiğini aşan her ergen için evliliğin temsil ettiği tam kadınlığa doğru bu yön değiştirmeyi reddetmek zorundadır.

En çeşitli efsane temalarını "Oidipuslaştırmayı" sağlayan bir diğer işlem, Eski Yunanların tümüyle meşru gördükleri, dolayısıyla da hiçbir ensest niteliği olmayan birleşmeleri ensest diye tanımlamaktan geçer. Bir kızın amcayla ya da amca oğullarıyla evlenmesi bu şekilde düzenli olarak babayla ensestin "ikamesi" gibi yorumlanmıştır. Ama antik uygarlık bağlamında bu ikame kesinlikle olanaksızdır. Çünkü Eski Yunanların gözünde, babayla birleşme çok ağır bir suç ve iğrenç bir leke ise, amcayla ya da amca oğullarıyla evlilik, bazı durumlarda, örneğin hiçbir erkek vâris olmadığı zaman kız çocuğunun vâris olması durumunda, zorunlu değilse de, en azından tercih edilir. Biri kesinlikle yasaklanmış, diğeri salık verilen ve tam da ensest düzleminde taban tabana zıt olan bu iki birleşme tipi arasına eşit işareti ne hakla konulmaktadır?

Aile içi duygusal bağlılıkların ensest arzularla özdeşleştirilmesi de en az bu kadar keyfidir. Eski Yunanlar açısından aile bağları, kişisel

---

[3] *Mythe et pensée chez les Grecs*, 4.bas., Paris, 1971, c. I, s. 124-170.

duyguların ve dinsel tavırların birbirinden ayrılmayacağı insani ilişkiler alanını belirtir. Ebeveynlerle çocuklar arasındaki karşılıklı sevgi bir yanda, erkek kardeşlerle kız kardeşler arasındaki sevgi öte yanda, Eski Yunanların *philia* olarak adlandırdıkları modeli temsil etmektedir. Sahiplenme değeri olan ve Latincede *suus*'a denk düşen *philos* sözcüğü önce kendi yakınını, yani ana-baba açısından kendi ana-babasını belirtir. Aristoteles defalarca ve özellikle tragedyaya ilişkin olarak, bu *philia*'nın bütün dar aile üyeleri arasında bir tür özdeşliğe dayandığını belirtir. Her ebeveyn kendi ebeveyni için çoğalmış ya da çifti oluşturulmuş bir öz benlik, *alter ego*'dur. Bu anlamda *philia*, kendisinden "başka" birine, cinsiyetle, aile aidiyetiyle farklı birine yönelen aşk arzusu *eros*'un zıddıdır. Bu konuda Hesiodos geleneğine sadık olan Eski Yunanlar açısından cinsel ilişki, benzerleri değil zıtları birleştirir. Aile içi duygusal bağlılıkları ve ensest arzusunu -metinde özel bir bilgi olmaksızın- *a priori* özdeşleştirmek, Eski Yunanların birbirinden büyük bir özenle ayırdığı, hatta karşı karşıya getirdiği iki duygu tipini karıştırmak demektir. Bekleneceği üzere bu ters anlam eski yapıtların anlaşılmasını hiç de kolaylaştırmaz. Oidipus'un bağlı olduğu Labdakosoğulları soyunu örnek alalım. Anzieu'ye göre, Oidipus'un kızları da babaları gibi ensest düşkünüdür: "Kızlar onun hayat arkadaşları olmayı düşlüyordu." "Hayat arkadaşları" sözcüğüyle, evlatlık görevlerine uygun olarak, başına gelen felakette babalarını destekledikleri ve onun yanında kaldıkları kastediliyorsa, bu bir düş değil gerçeğin ta kendisidir. "Hayat arkadaşları" sözcüğüyle onların Oidipus'la birleşmeyi istedikleri arzuladıkları kastediliyorsa, düşü gören Anzieu'dür. Bütün tragedya yazarları yeniden okunsun, *Oidipus Kolonos'ta* didik didik edilsin, bu yorumu haklı çıkaracak hiçbir veri bulunmayacaktır. Anzieu şöyle ekler: "Bakire Antigone, yurduna saldıran, lanetlenmiş kardeşi Polyneikes'in ce-

naze törenini Kreon'un kesin buyruğuna karşın, gerçekleştirir. Erkek kardeşe duyulan ensest bağlılık, babaya duyulan ensest bağlılığın yer değiştirmiş halidir." Burada metinlerin sessizliğiyle karşı karşıya değiliz artık; metinler konuşmakta ve çok açık konuşmaktadır. Oidipus'un ve iki oğlunun ölümünden sonra, Labdakosoğulları soyunu sürdürebilecek hiçbir erkek çocuk kalmamıştır. Antigone, Polyneikes'in cesedinin üstüne toprak serperken, kardeşleri içinde gömülmesi yasaklanmış olana karşı duyduğu ensest tütü aşka boyun eğerek davranmış olmaz: nasıl bir yşaam sürmüş olurlarsa olsunlar, ölmüş bütün erkek kardeşleri için yapılması gereken dinsel görevin eşitliğini haykırır. Bütün *philoi*'ların Hades'e inmiş olan Antigone'ye göre, aile *philia*'sına bağlılık, *genos*'un dinsel varlığını sürdürebilecek tek şey olan ölüler kültüne bağlılıktan geçer. Bu tavrın genç kızı ölüme mahkûm etmesi onun kararlılığını yalnızca pekiştirir. Onun durumunda, aile *philia* alanıyla ölümün alanının örtüştüğünün ve Kreon'unkinden, insanlarınkinden, kentdevletlerininkinden farklı, belki gökyüzünde Zeus'un yanında oturan öteki kendi yasaları olan, *Dike*'den bile farklı, kendine ait bir yeraltı *Dike*'si olan, içine kapanık ayrı bir dünya oluşturduğunu açıklar. Dolayısıyla, Antigone açısından *philia*'yı yadsımamak, Kreon'un sözleriyle, Hades dışında hiçbir Tanrı'yı onurlandırmayı istememek anlamına gelmektedir. Bu nedenle, genç kız da tragedyanın sonunda mahkûm edilmiş olarak görünür. Yalnızca, karakterinde sarsılmaz, uzlaşmaz, "çiğ" bir yan olduğu için değil, daha çok; *philia*'ya ve ölüme kapanmış olmasından ötürü evrende bu alanın dışına taşan her şeyi, özellikle yaşama ve aşka dair hiçbir şeyi tanımadığı için de mahkûm edilir. Koronun yakararak yardıma çağırdığı iki Tanrı: Dionysos ve Eros yalnızca Kreon'u mahkûm etmez. Gece iş gören, gizemli, kadınlara yakın, siyasete yabancı Tanrılar olarak Antigone'nin safında yer alırlarken genç kıza sırt çevirirler, çün-

kü ölümle ilişkilerinde bile yaşam güçlerini ve yenilenmeyi ifade eden Tanrılardır bunlar. Antigone, ötekine açılmak, Eros'u tanımak ve kendi sırası geldiğinde bir "yabancıyla" birleşip yaşamı aktarmak için gelen *philia*'dan ve "ailesinden" kopma çağrısını duymak istememiştir. Dolayısıyla *philia-eros* aile bağlılığı-cinsel arzu karşıtlığı, dramın mimarisinde önemli bir yer tutar. "İkame" bahanesiyle onları birbirine karıştırınca, metin daha açık anlaşılır hale getirilmiş olmaz; oyun tahrip edilir.

Neyse, Anzieu'nün makalesinden akılda tutmak istediğimiz ikinci yana dönelim; bu, bizzat Oidipus'a ilişkindir. Tartışmanın anlaşılırlığı açısından, sorunun sınırlarını net bir şekilde çizelim. Burada bütünü içinde Oidipus mitolojisini, yani incelemesi dinler tarihinin alanına giren bütün efsane versiyonlarını göz önünde bulundurmayacağız. Sadece Sophokles'in trajik kişilik olarak çizdiği şekliyle, *Kral Oidipus*'taki Oidipus'u ele alacağız. Bu koşulda psikanalitik yorum yerinde midir? Az önce, Oidipus kompleksiyle donatılmış bir Hephaistos için en büyük kuşkuculuğu gösterdik. Peki bizzat Oidipus'un karakteri, *ethos*'u, adını taşıyan kompleks olmadan anlaşılabilir mi ve Laios'un oğluna yazgısında baba katli ve ensest ilişkisi olduğunu açıklayan kehanetin "Oidipus'un bilincinde olmadığı ve onun tüm davranışlarını belirleyen düşlemin ifadesinden" başka bir şey olmadığını Anzieu ile birlikte kabul etmezsek, trajik aksiyonun, *drama*'nın bir anlamı olur mu?

Bu ipucunun peşine takılan Anzieu'nün, Oidipus'un güzergâhını nasıl keşfe çıktığını görelim. "Birinci perde Delphoi-Thebai yolunda oynanır. Oidipus kendisine baba katli ve ensest ilişkisinden oluşan yazgısını açıklayan kâhine danışmaktan gelmektedir; bu yazgıdan kaçmak için artık Korinthos'a geri dönmemeye karar vermiştir (eşi görülmemiş yanılgı, onların kendisini evlat edinmiş manevi annesi ve babası oldu-

günu bilse; tam tersine onların yanına dönünce korkacak hiçbir şeyi kalmayacaktı; yine, Oidipus bir genç kızla evlenmeye karar verseydi annesiyle ensest ilişkiden korunmuş olacaktı). Oysa Oidipus maceraya koşarken (kendini özgür birleşmelere bırakarak) yazgısını (yani düşlemini) gerçekleştirecektir." Gerçekten, her şey Oidipus'a, kehanetin gerçekleşmemesini istiyorsa hiçbir tehlikeyle karşılaşmayacağı Korinthos'a geri dönmesini buyurur gibidir. "Eşi görülmemiş yanılgısı," ensest ilişki ve baba katli arzusuna bilinçdışı boyun eğdiğini gösteren bir fiildir. Fakat bu yorumun bir mesnete dayanması için Anzieu'yle birlikte, Oidipus'un, Korinthos'un yöneticileri olan, onu kendi çocukları gibi büyüten Merope'yle Polybos'un annesi de babası da değil, yalnızca analığı ve babalığı olduğunu kesinlikle bildiğini varsaymak gerekir. Oysa oyun boyunca, hakikat meydana çıkıncaya dek Oidipus'un bunun tersine inandığı görülür. Oidipus, Merope'yle Polybos'un oğlu olduğunu en küçük bir kuşku duymadan bir kez değil, defalarca söyler.[4] Bırakın Korinthos'un ona sağladığı güvene karşın orayı terk etmeyi, Oidipus annesiyle babasının oturduğunu zannettiği kentten yazgısından kurtulmaya çalışmak için kaçar: "Bir gün, Loksias öz annemle birleşmem ve babamın kanını kendi ellerimle dökmem gerekeceğini söyledi. İşte bu nedenle uzun zamandır Korinthos'tan uzakta oturuyorum. Haklıydım. Yine de, bizi dünyaya getirenlerin yüzünü görmek ne hoştur."[5]

Anzieu, metnin bu denli açıkça belirttiğinin tersini söylemek için neye dayanmaktadır? İncelemesinde okuduklarımıza bakacak olursak bu soruya yanıt bulamayız. Ama şeytanın avukatlığını yaparak, derinlik psikolojisi terimleriyle yorumlandığında, onun tezini destekleyen ve Oidipus'un kökenine yönelik söylediklerinin içtenliğini sorgulayan bir

[4] 774-5'te; 824-7'de; 966-7'de, 984-5'te; 990, 995, 1001, 1015, 1017, 1021'de.

[5] 994-999 ve önceden 769 vd..

pasajdan bu sonuç çıkarılabilir. Bu pasaj 774-793 arasındaki dizelerdir. Oidipus Iokaste'ye babasının Korinthoslu Polybos, annesininse bir Dor olan Merope olduğunu anlatır. Kentinde ona yurttaşların en önde geleni, babasının oturduğu tahtın vârisi gözüyle bakılır. Ne var ki günün birinde, sarhoşun biri "sözde oğul" diyerek onu aşağılar. Öfkelenen Oidipus gidip annesiyle babasını bulacak, onlar da bu hakareti eden karşısında öfkelerini dizginleyemeyeceklerdir. Bu öfke Oidipus'un hoşuna gider, fakat sözcük zihnini kemirmeyi sürdürür. Polybos'la Merope'ye duyurmadan, kâhine kökenini sormak için Delphoi'a gider. Kâhin onun sorusunu yanıtlayacağı yerde, annesiyle yatacağını ve babasını öldüreceğini söyler. Bunun üzerine Oidipus Korinthos'tan ayrılmaya karar verir.

Sophokles bu epizodu neden araya kattı denilecektir. Oidipus'un kendi içinde annesiyle babasının göründükleri gibi gerçek annesi ve babası olmadıklarını zaten bildiğini, fakat ensest ilişki ve babayı öldürme düşlemine daha iyi kapılabilmek için bunu kendine itiraf etmeyi reddettiğini düşündürmek için olamaz mı? Fakat bizce, tam tersine Sophokles'in nedenleri derinlikler psikolojisine epey yabancıdır. Onlar başka gereklilik türlerine cevap veriyor. Önce estetik. Oidipus'un gerçek kökeninin açığa çıkması anı ve beklenmedik bir sır açıklanışı, durumun öngörülmez altüst oluşu gibi ortaya çıkamazdı. Psikolojik ve dramatik açıdan hazırlanması gerekirdi. Oidipus'un, gençliğindeki bu olaya, sözde soyağacının bünyesinde açılan ilk çatlağa değinmesi bu hazırlığın vazgeçilmez bir öğesidir.

Ardından dinsel gereklilik gelir. Tragedyada kehanet her zaman bilmece gibidir, hiçbir zaman yalan söylemez. Aldatmaz, insana etrafında dönüp dolaşma fırsatı verir. Oidipus'un kökenini sorgulamak

için en küçük bir nedeni olmadan Delphoi Tanrısı, ona geleceği önceden bildirseydi, onu bilerek istismar etme suçunu işlemiş olurdu; onu kendisi Korinthos'tan kovmuş, Thebai yolunda enseste ve cinayete doğru itmiş olurdu. Ama Oidipus'un: "Polybos'la Merope benim annemle babam mıdır?" sorusuna Apollon hiç yanıt vermez. Yalnızca kehanette bulunur: annenle yatacaksın, babanı öldüreceksin -ve bu kehanet, tüm dehşeti içinde, sorulan soruyu havada bırakır. Dolayısıyla, Tanrı'nın sessizliğinden kaygılanmayıp, onun sözlerini kökeniyle ilgili soruna yanıt gibi yorumlayarak hataya düşen Oidipus'tur. Oidipus'un bu hatası karakterinin iki özelliğine dayanmaktadır: kendinden çok emin olduğundan, *gnome*'sine, akıl yürütmesine çok güvendiğinden[6], olayları yorumlayışından kuşku duyma[7] eğiliminde değildir; gururlu bir tabiatı olduğu için her zaman ve her yerde birinci, yönetici olmak ister.[8] Burada Sophokles'in uyduğu, daha çok psikolojik türde nedenler görünmektedir. Oidipus kibirli bir güvenle kendini, bilmeceleri çözen biri olarak tanımlar. Ve bütün drama bir anlamda, Oidipus'un çözümlemeyi kendisine görev bildiği polisiye bir bilmece gibidir. Laios'u kim öldürdü? Soruşturmayı yürüten, katilin kendisi olduğunu bulacaktır. Fakat kuşkuları başından beri kayınbiraderinde, hasım olarak gördüğü, gücünü ve halk tarafından sevilmesini kıskanan Kreon'da yoğunlaştığı için, soruşturmayı inatla sürdürür.

Kendi güç isteğini Kreon'a yansıtarak, büyüklere duyulan hasetle, *phathonos*'la harekete geçen, kayınbiraderinin Thebai tahtında onun yerini almayı istediğine ve geçmişte de eski kralın katillerini azmettirmiş olabileceğine kendini inandırır. Oidipus'un mahvına neden olan

---

6 Krş. 398.

7 Krş. 642.

8 Krş. 1522.

ve tragedyanın motor güçlerinden birini sağlayan, -onu koronun yaptığı gibi adlandıracak olursak[9]- tirana özgü bu *hybris*'tir. Çünkü soruşturma Laios'un öldürülmesinin ötesinde başka bir hedef gütmektedir: Oidipus'u tartışma konusu yapmaktadır: duru görü sahibi, bilmece çözücü Oidipus ve krallık körlüğü içinde bir türlü çözemediği, kendi için bir muamma olan Oidipus. Oidipus, kâhinin sözleri gibi "iki yanlıdır": oyunun başında, bütün halkın kentin yazgısını elinde tutan bir Tanrı'ya seslenircesine yakardığı "kurtarıcı kral"dır; aynı zamanda da iğrenç bir kirlenme, tüm kötülükleri, dünyanın tüm günahlarını üstünde toplayan ve kentin yeniden temizlenmesi, kurtulması için bir günah keçisi, *pharmakos* gibi kovulması gereken bir pislik canavarıdır.

Tanrısal kral kişiliğine yerleşmiş, Tanrıların onu esinlediğine ve Tykhe'nin, onun yanında onu gözettiğine inanmışken, aynı Oidipus, herkesin sırt çevireceği bu alçak insan olacağından nasıl kuşkulanabilirdi? Duru görüşlülüğün bedelini gözleriyle ödemesi gerekecekti; Tanrıların gözünde en üst düzeye çıkanın aynı zamanda da en aşağıda olduğunu çekeceği ıstıraplar anlayacaktı.[10] Deneyle uslanarak *Oidipus Kolonos'ta* bu yolu tersine tırmanacaktı; yoksulluğun ve felaketin doruğunda kirliliğinin aşırılığı onu Atina'nın koruyucu kahramanı haline getirecekti. Fakat *Kral Oidipus*'ta bu yolun henüz başındadır. Oidipus, şanının uğursuz yansıması gibi içinde taşıdığı bu karanlık payını bilmez. Kâhinin anlaşılmaz sessizliğini bu nedenle "anlayamaz". Çünkü Delphoi Tanrısına sorduğu soru, gizini çözmekten aciz olduğu "kimim ben?" bilmecesinden başka bir şey değildir. Oidipus'un kafasında "Polybos'la Merope'nin oğlu"nun anlamı, kralın büyük bir yazgı için doğan oğlu anlamına gelir. "Sözde oğul" sözcüğü onu aklın alamayacağı

---

9 Krş. 872.

10 Krş. 873-78; 1195 vd.; 1524 vd..

kadar yaralıyor, bir hakaret gibi acı çektiriyorsa bunun nedeni hepsinin ötesinde daha düşük bir doğuştan, yüzünü kızartacak bir soydan kaygı duymasıdır. Korkunç bir tehdidi aktaran kâhin onu en azından bu noktada rahatlatır. Dolayısıyla Oidipus, Tanrı'nın ona adımını bile atmayı yasakladığı bu "anayurdun", annesi ve babası olduklarını söyleyenlerin hüküm sürdüğü kent olup olmadığını kendine artık sormadan Korinthos'tan ayrılır. Dramanın akışı içinde, Korinthoslu bir haberciden, bulunmuş bir çocuk olduğunu öğrendiğinde tepkisi aynı olacaktır. Artık her şeyi anlamış olan Iokaste orada durması ve soruşturmayı ileri götürmemesi için ona yalvarır. Oidipus bunu reddeder. Yıkılan kraliçe geri çekilir ve ona son olarak şu sözleri söyler: "Bahtsız, *kim olduğunu* öğreneme hiçbir zaman!" Kimdir Oidipus? Bu, kâhine sorduğu soru ve oyun boyunca sürekli karşısına çıkan bilmecedir. Fakat Oidipus dile getirilenin gerçek anlamı üzerine Delphoi'da olduğu gibi bu kez de yanılır. Ve "yanılgısının" derinlik psikolojisiyle hiçbir ilintisi yoktur. Oidipus, Iokaste'nin onu bu soruşturmadan alt kesimden gelen soyunu ortaya çıkarma ve kraliçe ile evliliğini, soysuz biriyle, bir kölenin oğluyla yapılmış yanlış bir birleşme gibi gösterme tehlikesini taşıdığı için vazgeçirmek istediğini zanneder. "Bırakın onu, zenginlik içinde yüzen ailesiyle gururlansın (...) Bir kadın gibi gururlu, hiç kuşkusuz kızarıyor yüzü benim soysuz doğumumdan." Fakat lokaste'nin açığa çıkardığı ve korkudan kanını donduran Oidipus'un bu "oluşu", kocasının köleliği ya da soylu olmayışı değil, onları bundan böyle ayırma tehlikesini taşıyan aralarındaki büyük mesafe de değil, tam tersine soylu sülalesi, her ikisinin de damarlarında özdeş biçimde akarak onları aşırı yakınlaştıran, evliliklerini dengi dengine olmayan bir birliktelik değil, bir ensest haline getiren ve Oidipus'u yaşayan bir kirlenmeye dönüştüren bu krallık kanıdır.

Metinde açıkça görülmesine karşın, Anzieu neden Oidipus'un annesiyle babasının göründükleri gibi olmadığını bildiğini varsayarak başından beri dramanın yönünü saptırmaya yönelmiştir? Bu "yanılgı" rastlantı sonucu değildir. Psikanalitik yorum için mutlak gerekliliktir. Gerçekten, drama, Oidipus'un gerçek kökenini bilmemesine dayanıyorsa, defalarca belirttiği gibi kendini gerçekten Korinthos kralının ve kraliçesinin seven, sevilen oğlu olduğunu sanıyorsa *Kral Oidipus*'un kahramanında en küçük bir Oidipus kompleksi olmadığı açıktır. Oidipus doğduğu zaman, Kithairon üzerinde onu yok etme göreviyle bir çobana verilir. Çocukları olmayan Merope ile Polybos'un ellerine emanet edilen Oidipus onlar tarafından kendi oğulları gibi yetiştirilir, ona öyle davranılır, Oidipus'un üstüne titrenir. Dolayısıyla Oidipus'un duygusal yaşamında anne olan kişi ancak Merope olabilir, Thebai'ye gelmeden önce hiçbir zaman görmediği, hiçbir şekilde anne saymayacağı ve kişisel eğilim duymasından dolayı değil, tıpkı Sfenks'in bilmecesini bilerek kazandığı, ama ancak mevcut kraliçenin yatağını paylaşmak yoluyla elde edebileceği krallık iktidarı gibi kendisi istemeden verilen Iokaste değil.[11] Anzieu: "Bir nokta kesindir, diye yazar, bu da Oidipus'un anne yatağında mutluluğu tattığıdır: annenin yeniden elde edilmesiyle, ondan erkenden ayrıldığı ve Kithairon'a bırakıldığı sırada yitirdiği ilk mutluluğu bulmuştur." Oidipus, Iokaste'nin yanında mutluluğu bulduysa bu, psikolojik açıdan bu yatağın kendisi için anne yatağı, Merope'nin yatağını belirtmek için 976. dizede sözünü ettiği (λέκτρον μητρός [*lektron mētros*]) olmasından ötürü; orası anne yatağı haline geldiği zaman, bu hem Iokaste hem de kendisi için felaket işareti olacaktır. Thebailıların ona sundukları kraliçeleriyle evlilik birliği Oidipus için annenin yeniden elde edilmesi anlamına gelemez, çünkü kendini Thebai'da, Teiresias'ın

[11] Krş. 383-4.

ifadesiyle yerleşmiş bir yabancı, bir *xenos metoikos* zannettiğine göre Iokaste onun gözünde yabancı bir kadın, *xene*'dir.[12] Oidipus'a göre "anneyle" ayrılığı Kithairon'da dünyaya gelmesiyle değil, Korinthos'la birlikte "annesiyle babasının güzel yüzlerini"[13] terk etmek zorunda kaldığı gün meydana gelmiştir. Iokaste'nin, Merope'nin "ikamesi olduğu" ve Oidipus'un Thebai kraliçesiyle evlilik ilişkilerini annesiyle birleşme *tarzında* yaşadığı söylenebilir mi? Bu yorum karşısında her şey yanlış olurdu. Sophokles isteseydi, bunu çağrıştırması kolaydı. Tam tersine son açıklamadan önce, karı-koca arasındaki kişisel ilişkilerde bir oğulla annenin bağlarını çağrıştıracak her şeyi silmiştir. Iokaste uzun zaman çocuksuz kalmıştır; Oidipus'a ileriki bir dönemde sahip olmuştur. Dolayısıyla oğlundan epey yaşlıdır. Ama tragedyada karı-koca olanların arasındaki bu yaş farkını hissettirecek hiçbir şey yoktur. Sophokles bu çizgiyi sildiyse, bunu yalnızca Eski Yunanlara garip gelebileceğinden dolayı değil (kadın her zaman kocasından daha genç olduğu için) çiftin ilişkilerinde Oidipus'un daha aşağıda kalacağı denemese bile, en azından Iokaste'den yana kahramanın zorba, otoriter, egemen karakteriyle örtüşmeyecek "anaç" bir tavrı akla getireceği için yapmıştır.[14] Terimin günümüzdeki anlamıyla Oidipus'la Iokaste arasındaki Oidipal tipteki ilişkiler, Oidipus'un mutlak iktidar ve kaçınılmaz olarak ondan kay-

---

12 452.

13 999.

14 *Psychopathologie de la vie quotidienne*'de (Petite Bibliothèque Payot, s. 191) Freud şöyle yazmaktadır: "Eski Yunan efsanesinde Iokaste'nin yaşının hiç hesaba alınmamasının garipliği bana, annenin oğluna esinlediği aşkta, annenin o günkü kişiliğinin değil ama oğlunun onun hakkında koruduğu ve kendi çocukluk yıllarına tarihlenen imgenin sözkonusu olduğu çıkarsamamla uyuşmaktadır." Fakat Oidipus Iokaste'nin çocukluk yıllarına ait *hiçbir* görüntüsünü korumuş olamazdı.

naklanan *hybris* teması üzerine odaklanan oyunun kesinlikle tragedyaya değin niyetine karşıdır.

Anzieu, tragedya analizinin sonunda, yorumunun eksik yanlarını gidermek için bu kez de Kreon'a kız kardeşi Iokaste'ye yönelik ensest nitelikli bir bağlılık mal etmeyi önerir. Tahtın ötesinde kayınbiraderle enişte aynı kadın için kavga etmektedir. "Kreon'la Iokaste arasındaki ensest nitelikli bağlılık, Oidipus'un, karısının ve annesinin erkek kardeşine duyduğu kıskançlık, Oidipus dramasını anlaşılır kılmayı tamamlamak için gerekli bir varsayımdır."

Varsayımın dramayı anlamak için değil, onu önceden hazırlanmış bir yorum çerçevesine sokmak için gerekli olduğuna hiç şüphe yoktur. Kız ve erkek kardeş arasında ensest nitelikli bir bağlanmanın en küçük izi yoktur. Oidipus onların karşılıklı sevgisini kıskanmaz; öyle olsaydı Iokaste'nin, Kreon lehine araya girmesi etkisiz kalırdı: kıskancın öfkesini artırmaktan başka bir işe yaramazdı. Oidipus yalnızca, Kreon'un kendisini kıskandığına -sözcüğün cinsel anlamında değil- daha zengin, daha güçlü, daha aklı başında olana haset anlamına gelen, burada kullanılan Eski Yunanca *phthonas* sözcüğünün gösterdiği toplumsal anlamda kıskandığına inanmıştır.[15] İki erkek arasındaki rekabet -ya da tiranın kuşkucu düşünme tarzının ürettiği bu rekabet hayaleti, çünkü gerçekte Kreon onun rakibi değildir: ailesinin konumu nedeniyle zaten sahip olduğu güçten başkasını istememektedir-, bu rekabet tümüyle bir iktidar yarışı alanında konuşlanmaktadır.[16] Oidipus'un gözünde Kreon onun Sfenks'e karşı zafer kazanmasını, popülerliğini,[17] üstünlüğünü kaldıra-

[15] Krş. 380-1.

[16] Krş. 382; 399; 535; 541; 618; 642; 658-9; 701.

[17] Krş. 495 ve 541.

maz. İlk günden itibaren kendisine komplo kurmasından kuşkulanır;[18] şimdi de yaşamına kastettiği ve iktidarı kendisinden açıkça çalmak istediği serzenişinde bulunur. Krallığı elinde tuttuğu için Kreon'un onu öldürmeye çalıştığına inandığı için, oyunun açılışından itibaren, giderek netleşen sözlerle Laios'un öldürülmesinde[19] gerçek kışkırtıcının o olmasından kuşkulanır. Burada da kişilere ve ilişkilere "Oidipusçu" bakış metni açıklayamamakta; çarpıtmaktadır.

Bununla birlikte *Kral Oidipus*'ta Freud'un zaten kaydettiği ve çoğu kez psikanalitik yorumun desteklenmesinde başvurulan bir replik vardır. Kehanetten duyduğu kaygıyı onunla paylaşan Oidipus'a, Iokaste "zaten birçok insanın, düşünde anne yatağını paylaştığı" ve bunda korkulacak bir yan olmadığı karşılığını verir. Kralla kraliçe arasındaki tartışma kehanetlere ne ölçüde itibar edilmesi gerektiğiyle ilgilidir. Delphoi'daki, Oidipus'a annesinin yatağını paylaşacağını söylemiştir. Bundan gerçekten altüst olmaya neden var mıdır? Eski Yunanlar için düşler de aynı şekilde kehanet değerindedir. Dolayısıyla Tanrıların bu "işaretini" alan salt Oidipus değildir. Oysa Iokaste'ye göre ya bu işaret insanların önceden yorum yapabilecekleri bir anlama gelmez,[20] öyleyse ona fazla önem vermemek gerekir ya da bir şeyler bildiriyorsa, bu daha çok, lehte bir olaydır. Seslendiği Atina halkı gibi Herodotos'u tanıyan Sophokles, burada, tarihçinin aktardığı şekliyle[21] Hippias'ın epizot'unu düşünür. Çırak-tiran, Pers ordusunun desteğiyle iktidarı yeniden elde etmek amacıyla Atina'ya yürürken annesiyle birleştiği düşünü görür. Hemen ardından büyük bir sevinç içinde "Atina'ya girmesi, iktidarını

---

18 Krş. 385.

19 Krş. 73 vd.; 124-5: 288-9; 401-2.

20 Krş. 709.

21 VI, 107.

yeniden kurması, orada yaşlanıp ölmesi gerektiği" sonucunu çıkarır, gerçekten de Marie Delcourt'un ardından Anzieu'nün de kesinlikle kaydettiği gibi, Eski Yunanlara göre anneyle birleşme -yani her şeyi doğuran, her nesnenin geri döndüğü toprakla- kimi zaman ölüm, kimi zaman toprağa sahip olma, iktidarı ele geçirme anlamına gelir. Bu simgeselcilikte ne kesin Oidipusçu suçluluğun ne de sıkıntının izi görülür. Dolayısıyla kültür eserlerinin anlamını içerebilecek ve verebilecek olan, tarihdışı bir gerçeklik gibi ortaya konan rüya değildir. Bir düşün anlamı, bizatihi simgesel bir hadise olarak tarihsel psikoloji incelemesinin alanına giren kültürel bir olgu olarak görünür. Bu bakımdan psikanalistlere daha çok tarihçi gibi davranmaları ve Batı'da birbirini izleyen çeşitli *Düş Anahtarları* üzerinden düşlerin simgeselliğinin değişen ve değişmeyen yanlarını araştırmaları önerilebilir.

V

ÇOKANLAMLILIK VE ALTÜST OLUŞ: *KRAL OIDIPUS*'UN ANLAŞILMASI GÜÇ YAPISI ÜZERİNE

W. B. Stanford 1939'da, Eski Yunan edebiyatında çokanlamlılık konusuna hasrettiği incelemesinde,[1] *Kral Oidipus*'un çift anlamlılık açısından özel bir konum işgal ettiğini kaydeder: Yapıt bu bakımdan model niteliğindedir.[2] Gerçekten de antikçağdaki hiçbir edebiyat türü, çift anlamlı deyimleri tragedya kadar bol kullanmaz; *Kral Oidipus*'ta iki anlama çekilebilen sözcükler Sophokles'in diğer oyunlarına göre iki kat fazladır (1872'de dökümünü yapan Hug'a göre elli).[3] Bununla birlikte sorun niceliksel olmaktan çok, nitelik ve işlevle ilgilidir. Tüm Eski Yunan tragedya yazarları anlatım aracı ve düşünce tarzı olarak çokanlamlılığı kullanmıştır. Ama çift anlamlılık, dramanın yapısındaki ve tragedya ozanlarının onu yerleştirdikleri dil düzeyindeki yerine göre çok farklı roller yüklenir.

Söz dağarcığında, Aristoteles'in *homōnymia* (sözlüksel çokanlamlılık) diye adlandırdığına uygun düşen bir çokanlamlılık sözkonusu olabilir; bu tip anlam belirsizliği dilin çelişkileriyle ya da dalgalanmalarıyla

---

1 *Ambiguity in Greek Literature*, Oxford, 1939, s. 163-173.

2 Bu metin *Echanges et Communications Mélange offerts à Claude Lévi-Strauss* içinde yayımlanan incelemenin biraz değiştirilmiş halidir, Paris, 1970, c.II, s. 1253-1279.

3 A. HUG, "Der Doppelsinn in Sophokles Oedipus Kōnig," *Philologus*, 31, 1872, s. 66-84.

olanaklı kılınır.[4] Oyun yazarı, çelişkilerle parçalanmış, kendisine karşı bölünmüş bir dünyaya ilişkin trajik görüşünü dile getirmek için dildeki bu dalgalanmalardan ya da çelişkilerden yararlanır. Aynı sözcükler çeşitli kişilerin ağzında değişik ya da zıt anlamlar alır, çünkü dini, hukuki, siyasi, günlük dilde bunların anlambilimsel değerleri aynı değildir.[5] Örneğin Antigone için *nomos*, Kreon'un da bulunduğu koşullar içinde *nomos* diye adlandırdığının tersini belirtir.[6] Genç kıza göre sözcüğün anlamı: dinsel kuraldır; Kreon içinse, devlet başkanının buyurduğu fermandır. Bu nedenle *nomos*'un anlam alanı diğerlerinin yanı sıra bu iki anlamı da kapsayacak kadar geniştir.[7] Bu durumda çokanlamlılık, aynı sözcüklerle ifade edilmelerine karşın bağdaşmazlığı hissedilen bazı

---

[4] "Adlar sonlu sayıdayken nesneler sonsuzdur. Dolayısıyla tek bir adın birçok anlamının olması kaçınılmazdır". ARISTOTELES, De *Sophisticis Elenchis*, I, 165 a II.

[5] Krş. EURIPIDES, *Phoinissai* (*Fenikeli Kadınlar*), 499 vd. "Aynı şey herkes için eşit ölçüde bilgece ve güzel olsaydı, insanlar kavga ve ihtilaf nedir bilmezdi. Ama fanilere göre, sözcüklerde olanların dışında birbirine benzeyen veya eşit hiçbir şey yoktur; gerçeklik tümüyle farklıdır."

[6] Aynı anlam belirsizliği yapıtın dokusunda büyük bir yer tutan diğer sözcüklerde de görülmektedir: δίκη, φίλος φιλία, κέρδος, τιμή, ὀργή, δεινός. Krş. R. F. GOHEEN, *The Imagery of Sophocles' Antigone*, Princeton, 1951 ve Ch. P. SEGAL, "Sophocles' Praise of Man and the Conflicts of the Antigone", *Arion* 3, 2, 1964, s. 46-66.

[7] BENVENISTE (*Noms d'agent et noms d'action en indo-européen*, Paris, 1948, s. 79-80) *nemein*'in örfi hukuk yetkesinin düzenlediği bir paylaşımı, düzenli bir tahsisat düşüncesini koruduğunu göstermiştir. Bu anlam **nem* kökünün anlambilim tarihindeki iki büyük dizisini açıklar. *Nomos*, düzenli verme, alışılagelmiş kural, âdet, dinsel ritüel, Tanrısal ya da medeni yasa, sözleşme; *nomos* gelenekle saptanmış toprak tahsisi, otlak, eyalettir. *Ta nomizomena* deyimi Tanrılara borçlu olunanın tümünü gösterir; *ta nomina* dinsel ya da siyasal değerli kurallar; *ta nomismata* töreler ya da bir kentte dolaşımda sikkelerdir.

değerler arasındaki gerilimi yansıtır. Sahnede karşılıklı söylenen sözler, kişiler arasında iletişimi ve anlaşmayı sağlayacağı yerde, tam tersine zihniyetlerin geçirimsizliğini, karakterlerin tıkanmışlığını vurgular; baş kahramanları ayıran bariyerleri gösterir; çatışma hatlarını çizer. Kendine ait dünyaya kapanmış her kahraman sözcüğe bir anlam ve tek bir anlam verir. Bu tek yanlılığa başka bir tek yanlılık şiddetle çarpar. Tragedyaya değin ironi yalnızca, dram sırasında, kahramanın nasıl, "sözcüğün tuzağına düşmüş" bulunduğunu kabul etmemekte direttiği anlamın acı deneyimini ona yaşatan sözcüğün hücumuna nasıl uğradığını göstermekten oluşabilir.[8] Ancak yazarla seyirci arasında kişiliklerin üzerinden geçen bir başka diyalog kurulur ve orada dil hem şeffaflığına hem de iletişim özelliğine yeniden kavuşur. Fakat anlaşıldığı zaman, tragedya mesajının ilettiği, tam da insanlar arasında söylenen sözlerde donukluk ve iletişimsiz bölgeleri bulunduğudur. Seyirci, sahnede baş kahramanların yalnızca bir anlamı benimsediğini ve böylelikle körleşerek kendini kaybettiğini ya da birbirlerini parçaladıklarını gördüğü anda, aslında olası iki ya da daha çok anlam olduğunu anlamaya yönelir. Trajik mesaj seyirci açısından, eskiden kesin emin olduklarından ve sınırlamalarından kopup, kelimelerin, değerlerin, insanlık durumunun çokanlamlılığını kavradığı ölçüde anlaşılır hale gelir. Evreni çatışmalı bir yer olarak kabul edip sorunsal bir dünya görüşüne açılan seyirci de, temsil aracılığıyla trajik bir bilinç geliştirir. kendi kendine tragedya bilincini elde eder.

---

[8] *Antigone*'de, dize 481'de, Kreon "oturmuş *nomoi*'ları" ihlal eden genç kızı mahkum eder. Oyunun sonuna doğru, 1113'te, Teiresias'ın tehditlerinden korkarak, "oturmuş *nomoi*'lara" artık uyacağına ant içer. Ama *nomos* bir konuşmadan ötekine anlam değiştirmiştir. 481'de Kreon onu, kentin önderinin ilan ettiği fermanın, *kerugma*'nın eşanlamlısı olarak kullanır; 1113'te sözcük Kreon'un dilinde, yeniden Antigone'nin başlangıçta yüklediği dinsel yasa, cenaze ayini anlamına gelir.

Aiskhylos'un *Agamemnon*'u başka türde bir trajik çokanlamlılığa belirsizliğine iyi örnekler sağlayacaktır. Dramanın bazı kişilerinin muhataplarına yönelttikleri konuşmada, birincisinin zıddı olan ve anlamı sahnede ve seyirciler arasında yalnızca gerekli bilgi öğelerine sahip olanlarca algılanabilen ikinci bir konuşmayı gizlemek amacıyla tümüyle bilinçli olarak yararlandıkları imalar sözkonusudur.[9] Agamemnon'u sarayının eşiğinde karşılayan Klytaimnestra iki türlü anlaşılabilecek bu dilden yararlanır: Bu dil, bir aşk ve sadakat armağanı gibi kocanın kulaklarında şakır; fakat onda gizli bir tehdidi sezinleyen koro için şimdiden ikinci bir anlama gelirken, bu sözlerde Klytaimnestra'nın kocası için tezgâhladığı ölüm tasarısının gizli olduğunu çözen seyirciye tümüyle uğursuz görünür.[10] Çokanlamlılık, artık, değerler çatışmasını

---

[9] Nöbetçinin dediği gibi: "Bilenler için konuşurum; bilmeyenler için, kasten kendimi gizlerim (ya da: unuturum, λήθομαι [lēthomai])." (38-39). 136. dizede çift anlamlılığın güzel bir belagat örneği görülür: hemen hemen her sözcük iki türlü yorumlanabilir. "Tir tir titreyen hamile bir tavşanı, karnındakileri doğurmadan öldüren" diye anlaşılabileceği gibi "Ordunun karşısında, öz kızını, tir tir titreyen zavallıyı kurban ederek" diye de yorumlanabilir.

[10] Krş. W. B. STANFORD, *a.g.y.*, 137-162. Birkaç örnek: Klytaimnestra ilk sözcüklerden itibaren, kocasının yokluğunda çektiği sıkıntıları anımsatırken, eğer Agamemnon etrafta dolaşan söylentilerdeki kadar yara almış olsaydı "bedeninin bir ağdan daha çok delik deşik olacağını" söyler (868). Sözcükler uğursuz bir ironi yüklüdür: kral tam olarak da böyle, Klytaimnestra'nın ona attığı (1110) balık ağında (1382), çıkışı olmayan ağda (1382), ölüm ağına takılarak (1115) ölecektir. -Klytaimnestra'nın defalarca ima ettiği kapılar, *pylai* (604), konutlar, *domata* (911), onu dinleyenlerin zannettiği gibi sarayın kapıları ve daireleri değil, kutsal deyime bakacak olursak Hades'in kapılarıdır (1291). Klytaimnestra, kralın onda γυναῖκα πιστήν, δωμάτων κύνα [gynaika pistēn dōmatōn] bulduğunu söylerken, aslında anlaşılanın tersini: γυναῖκ' ἄπιστον, [gynaik' apiston] dişi köpek gibi davranan sadakatsiz kadını dile getirir (606-7). Yorumcunun belirttiği gibi κύων [kyōn]

değil, bir kişinin iki yüzlülüğünü gösterir. Neredeyse şeytani bir ikiyüzlülüktür bu: tehlikeyi kendi içinde maskeleyerek Agamemnon'u tuzağa sürükleyen aynı sözcükler, aynı konuşma, işlenecek cinayeti de dünyaya ilan eder. Çünkü dramanın akışında kraliçe, eşine duyduğu kinle Tanrısal adaletin aracı olur, hoşgeldin sözlerinde gizlediği üstü örtülü konuşma kehanet değerindedir. Kralın ölümünü belirtirken, bir kâhin gibi onu kaçınılmaz kılar. Demek ki Klytaimnestra'nın sözlerinde Agamemnon'un duyamadığı, söylenenin asıl hakikatidir. Yüksek sesle dile getirilen bu söz bir lanetin tüm infaz gücünü kazanır; bildirdiği şeyi, önceden ve sonsuza kadar kişinin içine nakşeder. Kraliçenin isteğiyle kralın önüne serilen ve üstünde yürümesi için kralı ikna ettiği lâl renkli halıya bağlanan simgesel değerlerin çokanlamlılığı, kraliçenin sözlerinin çokanlamlılığına tam denk düşer. Klytaimnestra'nın aynı zamanda bambaşka bir mekânı çağrıştıran sözlerle davet ettiği Agamemnon saraya girdiğinde, farkına varmadan Hades'in kapılarının eşiğini aşmış olur. Yere serilen "görkemli kumaşlara" çıplak ayakla bastığında, ayağının altında oluşturulan "lâl renkli yol" onun düşündüğü gibi hiç de ününün neredeyse abartılı kabulü değil, onu cehennem güçlerine teslim etmenin, hiçbir affı olmayan ölüme teslim etmenin bir biçimidir. Bu "kızıl" ölüm, Klytaimnestra'nın onu bir ağla kapana kıstırır gibi tuzağa düşürmek için hazırladığı aynı "görkemli kumaş" içinde gelecektir ona.[11]

(dişi köpek) birçok erkeği olan kadın anlamına gelir. Zeus *Teleios*'u, dileklerini τέλει [telei] gerçekleştirmesi için, her şeyin kendisinde biteceği Zeus'u çağırdığında (973-974), tasavvur edileceği gibi, düşündüğü iyilikle karşılık veren Zeus değil, öldürücü, "her şeyi bitiren" ölümün efendisi olan, cenazelerin Zeus'udur.

[11] Bir yanda 910, 921, 936, 946, 949 diğer yandaysa 960, 961, 1383, 1390'ı karşılaştıracağız: kan rengini αἱμάτων βαφὰς (*bkz. Adak Taşıyıcılar*, 1010, 1013) çağrıştıran kumaş rengi εἱμάτων βαφὰς (960)) hakkında uğursuz sözcük

Kral Oidipus'ta bulunan çokanlamlılık epey farklıdır. Ne değerler karşıtlığıyla ne de aksiyonu yöneten ve kurbanıyla oynamaktan zevk alan kişinin ikiyüzlülüğüyle ilgilidir. Kurbanı olduğu dramada oyunu yöneten Oidipus'tur, yalnız ve yalnız Oidipus'tur. Suçlunun maskesini düşürmek için duyduğu inatçı istek dışında, yükümlülüğü, yetenekleri, muhakeme yetisi (*gnome*) hakkında sahip olduğu bunları yücelten düşünce dışında, ne pahasına olursa olsun gerçeği bilmek için duyduğu tutku dışında hiçbir şey onu soruşturmayı sonuçlandırmaya zorlamaz. Teiresias, Iokaste, çoban art arda onu durdurmaya çalışır. Boşuna. O, yarım yamalak işlerle yetinecek, uzlaşmaya razı olacak adam değildir. Oidipus sonuna kadar gider. Herkese karşı ve herkese rağmen yürüdüğü yolun sonunda, Oidipus başından sonuna kadar oyunu yönetirken, asıl kendisiyle oynandığını keşfeder. Ve de felaketini kendi elleriyle hazırlamaktan kendini sorumlu tuttuğu anda, Tanrıları her şeyi yapmakla ve hazırlamakla suçlayabilecektir.[12] Oidipus'un sözlerindeki ikirciklik dramada kendisine verilen ve bütün tragedyanın üzerine kurulduğu çoğul anlamlı belirsizliği konuma uygun düşer. Oidipus konuşurken dile getirmek istediğinden başka bir şeyi ya da tam tersini söylediği olur. Sözlerindeki çokanlamlılığı, onun yekpare karakterinin iki yüzlülüğünü değil, daha derinlemesine bakıldığında çift kişiliğini ifade eder. Oidipus çifttir. Kendisi başlı başına anlamını yalnızca olduğuna inandığının ve gözüktüğünün her açıdan zıttı olduğunu keşfettiğinde

---

oyunları saptanacaktır. Homeros'ta kanın ve ölümün πορφύρεοι olarak adlandırıldığını biliyoruz. ARTEMIDOROS'a göre Onirocriticus [Düşlerin anahtarı], I, 77 (s.84, 2;4, Pack): "Lâl renginin ölümle yakınlığı olduğu" bilinir; *bkz.* L. GERNET, *Problèmes de la couleur*, Paris 1957, s. 321-324.

[12] Krş. R. P. WINNINGTON-INGRAM, "Tragedy and Greek Archaic Thought," *Classical Drama and its Influence, Essays Presented to It. H. D. F. Kitto,* 1965, s. 31-50.

çözecektir. Oidipus, kendi sözlerinde, ayırdına varmadan oluşan gizli söylemi duymaz. Ve sahnedeki dramın Teiresias dışında, hiçbir tanığı da bunu algılayacak güçte değildir. Bazı sözlerinin yankısı halinde, saptırılmış ya da başka anlama çekilmiş kendi konuşmasını Oidipus'a geri gönderenler Tanrılardır.[13] Ve uğursuz bir kahkaha gibi çınlayan,

---

[13] Burada da okuru W. B. STANFORD'un yapıtına, R. JEBB'in *Oedipus Tyrannus*, 1887'deki ve J. C. KAMERBEEK'in *The Plays of Sophocles*, IV, *The Oedipus Tyrannus*'taki (1967) yorumlarına göndereceğiz. Burada yalnızca birkaç örnek vereceğiz. Kreon, Laios'u öldüren haydutlardan çoğul olarak söz eder. Oidipus: "Katil ὁ λῃστής [ho lēstēs], suç ortağı olmadan bu eylemi nasıl gerçekleştirebilir?" (124) yanıtını verir. Yorumcu: "Oidipus kayınbiraderini düşünüyor" diye kaydeder. Fakat bu tekil kullanımıyla, Oidipus farkına varmadan kendi kendini mahkûm eder. Sonraki dizelerde (842-847) teslim edeceği gibi *birden çok* katil varsa o suçlu değildir; ama bir, yalnız ve tek bir kişi varsa, cinayet kesinlikle ona yüklenebilir. -137-141'de üç anlam çoğulluğu vardır: 1. Lekeyi yok ederken bunu uzaktaki dostları için değil, bizzat kendisi için yapar. -Çok iyi söylediğine inanmaz. 2. Kralın katili ona da el sürmeyi içinden geçirebilirdi. -Gerçekten de Oidipus gözlerini çıkaracaktır. 3. Laios'un yardımına koşarken kendi davasına hizmet edecekti. -Hayır, kendi kendini yıkacaktı. "Bu nedenlerle, *Laios babammışçasına* onun için çarpışacağım" sonucuyla bütün 258-265 paragrafının anlamı net değildir. "Soyundan gelenler başarısızlığa uğramasaydı" cümlesi "Soyundan gelenler bahtsız bir yazgıya adanmasaydı" anlamına da gelmektedir. 551-552'de Oidipus'un Kreon'a: "Ebeveynine saldırıp da bedelini ödemeyeceğini sanıyorsan yanılıyorsun" tehdidi kendi başına gelir; babasının cinayetinin bedelini ödeyecektir. -572-573'te çift anlam vardır: "Laios'u öldürdüğümü iddia etmemeliydi" anlamına geldiği gibi: "Laios'u öldürdüğümü ortaya çıkarmamalıydı" anlamına da gelmektedir. -928'de ἥδε [ēde] ile μήτηρ [mētēr] arasındaki τῶν τέκνων [tōn teknōn]'un yeri γυνή [gynē]ile μήτηρ [mētēr]'i: aynı zamanda annesi olan karısını yaklaştırmaktadır. 955-956'da: "Baban Polybos'un öldüğünü bildiriyor" anlamına geldiği kadar: "Babanın Polybos değil, bir ölü olduğunu bildiriyor" anlamına da gelmektedir. 1183'te Oidipus ölmek ister ve "Ey ışık seni son kez görebildim!" diye haykırır. Ama

bu geri dönen yankı gerçekte bir ıslahtır. Oidipus'un istemeden, anlamadan söyledikleri, sözlerindeki tek sahici hakikati oluşturmaktadır. Demek ki Oidipus dilinin çifte boyutu, tersine çevrilmiş bir biçimde, kâhinin bilmeceyi andıran sözlerinde ifade bulan şekliyle, Tanrıların dilinin çifte boyutunu yeniden üretmektedir. Tanrılar hakikati bilmekte ve söylemektedir, fakat bunu insanlara tümüyle başka bir şey söylüyormuş gibi görünen sözcüklerle göstermektedirler. Oidipus hakikati ne bilmekte ne de söylemektedir, fakat başka bir şey söylemek için kullandığı sözcükler, iki görüşü olan kâhin gibi, iki türlü duyma yeteneği olanlara hakikati -onun isteği dışında- apaçık göstermektedir. Böylelikle Oidipus'un dili aynı sözcükte farklı iki söylemin birbirine karışıp çatıştığı bir yer olarak gözükmektedir: insan söylemi ve Tanrı söylemi. Başlangıçta iki söylem birbirinden ayrıdır ve birbirinden kopuk gibidir; dramanın sonunda her şey aydınlandığında insan söylemi tersine döner ve karşıtına dönüşür; iki söylem birleşir: bilmece çözülür. Tiyatro sıralarındaki seyirciler, Tanrılar gibi, birbirine zıt iki söylemi aynı anda duymalarını ve drama boyunca baştan sona çatışmalarını izlemelerini sağlayan ayrıcalıklı bir konumdadırlar.

Çift anlamlılık açısından *Kral Oidipus*'un örnek sayılacak bir düzeyde olmasının nedeni anlaşılmaktadır. Aristoteles trajik kurmacayı oluşturan iki öğenin, "dokunaklı olanın" dışında, tanınma (ἀναγνώρισις [anagnōrisis]) ve baht dönüşü (περιπέτεια [peripeteia]), yani aksiyonun tersine çevrilmesi (εἰς τὸ ἐναντίον τῶν πραττομένων μεταβολή [eis to enantion tōn prattomenōn metabolē]) olduğunu hatırlatırken, *Kral Oidipus*'taki tanınma en güzeli, çünkü baht dönüşüyle çakış-

---

φῶς [phōs]'un Eski Yunancada hayat ışığı ve gün ışığı olmak üzere iki anlamı vardır. Bu, Oidipus'un gerçek olacağını söylemek istemediği anlamdır.

maktadır[14] diye kaydeder. Oidipus'un uyguladığı tanınma gerçekte Oidipus'tan başka hiç kimseye yönelik değildir. Ve kahramanın kendisiyle bu nihai özdeşleşmesi, Aristoteles'in sözlerine (ki o da iki anlama çekilebilirlikten bağışık değildir) yüklenebilir her iki anlamda, eylemin tam bir tersine dönüşünü oluşturmaktadır: Oidipus'un durumu tanınma nedeniyle daha önce olanın tersini göstermektedir; Oidipus'un eylemi, hedeflediğinin tersi sonuca ulaşır. Dramanın açılışında, bilmeceleri çözen, Thebai'yi kurtaran, kentdevletin başına getirilen ve bilgisiyle, halkın davasına bağlılığıyla, halkın bir Tanrı'ya gösterircesine büyük saygı ve sevgi gösterdiği Korinthoslu yabancı yeni bir bilmeceyle, eski kralın ölümü bilmecesiyle karşı karşıya gelmek zorunda kalır. Laios'u kim öldürdü? Adaleti koruyan, soruşturmanın sonunda caniyle aynı kişi olduğunu keşfeder. Trajik aksiyonun örgüsünü oluşturan polisiye muammanın giderek aydınlatılmasının arkasında gerçekte gösterilen, Oidipus tarafından kendi kimliğinin keşfedilmesidir. Oyunun başında, kendisine yakaranlara, cinayeti işleyeni ne pahasına olursa olsun bulma kararını ve buna ulaşmaktaki kararlılığını belirtmek için ilk kez ortaya çıktığında, düşüncelerini dile getirdiği sözcüklerin çokanlamlılığı, cevap vermekle öğündüğü sorunun (Laios'u kim öldürdü?) ardında bir başka sorunun (Oidipus kimdir?) yattığını vurgular. Kral gururla: "Ben de, diye açıklar, (meçhul kalmış olayların) kökenine inerek onları aydınlığa kavuşturacağım ἐγὼ φανῶ [egō phanō]."[15] Yorumcu bu *egō phanō*'da, "her şey Oidipus'un kendisinde keşfedileceğine göre, ἐπεὶ τὸ πᾶν ἐν αὐτῷ φανήσεται [epei to pan en autō phanēsetai]" Oidipus'un dile getirmek istemediği ama seyircinin anladığı gizli bir şeylerin bulunduğunu gözlemlemekten de geri durmaz. *Egō phanō*, caniyi ben

[14] *Poetika*, 1452 a 32-33.

[15] *Kral Oidipus*, 132.

açığa çıkaracağım anlamına geldiği gibi, cani olduğumu keşfedeceğim anlamına da gelir.

Öyleyse kimdir Oidipus? Kendi sözleri gibi, kâhinin sözleri gibi Oidipus çifttir, bir muammadır. Dramanın başından sonuna kadar psikolojik ve ahlaki açıdan aynı kalır: hiçbir şeyin yok edemeyeceği bir cesarete, fethedici bir zekâya sahip ve hiçbir ahlaki yanlışın, hiçbir bilinçli adli hatanın yüklenemeyeceği bir eylem ve karar adamı. Ama bu Oidipusçu kişinin, bilmeden, istemeden, hatta hak etmeden bütün toplumsal, dinsel, insani boyutlarında, kentdevletin başında göründüğünün tersi olduğu ortaya çıkar. Korinthoslu yabancı gerçekte Thebai doğumludur; bilmece çözücüsü, kendi kendine çözemediği bir bilmecedir; adaleti koruyan bir suçludur; geleceği gören bir kördür; kenti kurtaran, onu mahveden olur. Ünü herkese yayılmış Oidipus,[16] en birinci[17] insan, ölümlülerin en hası,[18] iktidar, zekâ, onurlar, zenginlik adamı, en sonuncu olduğunu, en mutsuz,[19] en kötü insan,[20] bir cani,[21] bir pislik,[22] hemcinslerinin gözünde iğrenç bir nesne,[23] Tanrıların nefret ettiği,[24] sürgüne ve dilenciliğe kadar düşmüş[25] biri olduğunu görür.

İki özellik Oidipus durumunun bu "tersine dönme" kapsamını vurgular. Zeus'un rahibi Oidipus'a yönelik ilk sözcüklerde, onu bir

---

16 *A.g.y.*, 8.

17 *A.g.y.*, 33.

18 *A.g.y.*,46.

19 *A.g.y.*, 1204-06, 1297 vd., 1397.

20 *A.g.y.*, 1433.

21 *A.g.y.*, 1397.

22 *A.g.y.*

23 *A.g.y.*,1306.

24 *A.g.y.*, 1345.

25 *A.g.y.*, 455-56, 1518.

anlamda Tanrılarla eşit kılar: ἰσούμενος θεοῖσι [isoumenos theoisi].[26] Bilmece çözüldüğünde koro Oidipus'ta, bu paradigma içinde hiçliğe eşit görünen bir insan yaşamının örneğini ἴσα καὶ τὸ μηδέν [isa kai to mēden] görür.[27] Başlangıçta Oidipus kimsenin yardımı olmadan, ne bir Tanrı'ya ne de bir kehanete başvurarak, kendi *gnome*'sinin kaynaklarıyla Sfenks'in bilmecesini çözen açık fikirli, duru zihinli biridir. Gözleri gün ışığına kapalı ve kendi deyimiyle "karanlıklardan başkasını görmeyen"[28] kâhinin kör gözlerinden yalnızca tiksinti duyar. Ama karanlıklar dağılıp, her şey aydınlandığında,[29] Oidipus'un üzerine ışık vurduğunda, Oidipus gün ışığını kesinlikle son kez görür. Oidipus "aydınlatıldığında", açığa çıkarıldığında,[30] herkesin gözüne korkunçluk manzarası[31] olarak sunulduğunda, görmesi de görülmesi de olanaksızdır artık. Thebailılar bakışlarını ondan başka bir yana çevirirler;[32] "görünüşü korkunç"[33] bu felaketi, anlatılmasına da görülmesine de dayanılamayan bu kederi seyredecek güçte değildirler.[34] Oidipus gözlerini kör ettiyse, bunun nedeni, açıkladığı gibi,[35] ne canlı, ne ölü artık hiçbir insanın gözüne dikemeyecek olmasıdır. Yapabilseydi, kendisini insanlar toplumundan ayıracak bir yalnızlığa gömülmek için kulaklarını da tıkardı. Tanrıların Oidipus'un üzerine tuttukları ışık, bir ölümlünün bakamayacağı kadar parlaktır. Bu ışık Oidipus'u güneşin parlaklığı, in-

[26] A.g.y., 31.
[27] A.g.y., 1187-88.
[28] A.g.y., 374.
[29] A.g.y., 1182.
[30] A.g.y., 1213.
[31] A.g.y., 1397.
[32] A.g.y., 1303-05.
[33] A.g.y., 1297.
[34] A.g.y., 1312.
[35] A.g.y., 1370 vd.

san bakışı, toplumsal ilişki için yapılmış bu dünyanın dışına atar. Onu, iki tür görüş yeteneğiyle bir başka ışığa, Tanrısalın korkunç ve kör edici ışığına girişinin bedelini gözleriyle ödeyen Teiresias'ın yaşadığı gecenin ıssız dünyasına geri gönderir.

İnsanların bakış açısıyla düşünüldüğünde Oidipus Tanrılara eşit, duru görüşlü şeftir; Tanrıların bakış açısıyla değerlendirildiğinde hiçe eşit bir kör olarak görünür. Eylemin tersine dönüşü, tıpkı dilin çokanlamlılığı gibi, bilmece tarzı içinde iki zıt yoruma yol açan insanlık durumunun ikiliğini gösterir. Tanrılar onun aracılığıyla konuştukları zaman insan dili tersine çevrilir. İnsanlık durumu -ne denli büyük, doğru, mutlu olunursa olunsun- Tanrıların ölçüsüyle şöyle bir bakıldığında tersine çevrilir. Oidipus "okunu bir başkasınınkinden daha uzağa fırlatmıştı, en büyük bahta kavuşmuştu."[36] Fakat Ölümsüzlerin bakışıyla, en yükseğe çıkan aynı zamanda en alçaktadır. Çok mutlu Oidipus kendini mutsuzluğun çukurunda en dibinde. Koro: "Hangi ölümlü hayallerinin ötesinde bir mutluluk yaşayıp da ardından bahtsızlığa gömülmüştür?" diye sorar. "Senin yazgın geliyor gözümün önüne, bedbaht Oidipus, senin yazgını düşününce, dilim varmaz hiçbir ölümlünün yaşamına mutlu demeye."[37]

Eski Yunanbilimcilerin fikir birliğine vardığı gibi,[38] tragedyanın anlamı kesinlikle böyleyse, *Kral Oidipus*'un yalnızca bilmece teması üzerinde yoğunlaşmadığı, sunumu, serimi, çözülmesi içinde oyunun ken-

---

[36] *A.g.y.*, 1196-1197.

[37] *A.g.y.*, 1189 vd. Bu anlamda tragedya daha Platon'a gelmeden Protagoras'ın ve sofistlerin V. yüzyılda geliştirdiği "aydınlanma felsefesi" bakış açısının tersini savunur. Bırakın insanın her şeyin ölçüsü olmasını, zaten insanın ölçüsü Tanrı'dır; krş. KNOX, *a.g.y.*, s.150 ve s.184.

[38] Yine, son tahlilde krş. E. R. DODDS, "On Misunderstanding the *Oedipus Rex*", *Greece and Rome*, 2nd dizi, 13, 1966, s. 37-49.

disinin muamma gibi kurgulandığı kabul edilecektir. Çokanlamlılık, tanınma, baht dönüşü yapıtın bilmeceyi andıran yapısıyla da bütünleşmektedir. Tragedya mimarisinin kilit taşı, dramatik düzenlemesine ve diline matris görevi gören model, tersine dönüş yani, insani ve Tanrısal iki alanın birinden ötekine geçildiği zaman, tragedyanın , Aristoteles'in tanımına göre, birbiriyle bağdaşmayan sözcükleri birleştiren bilmece gibi birleştirdiği ve karşı karşıya getirdiği, olumlu değerlerin, tersine olumsuz değerlere dönüştüğü biçimsel şemadır.[39]

Tragedyaya özgü çokanlamlı düşünce tarzına uygun düşen bu mantıklı tersine dönüş şemasında seyircilere özel tipte bir ders sunulmaktadır: insan betimlenebilir ya da tanımlanabilir bir yaratık değildir; o, çifte anlamlarının çözülmesi hiçbir zaman bitmeyen bir bilmece, bir problemdir. Yapıtın anlamı ne psikoloji ne de ahlak alanına girer; tam anlamıyla trajik türdedir.[40] Baba katli, ensest Oidipus'un ne karakterine, *ethos*'una ne de işlemiş olabileceği ahlaki bir hataya, *adikia*'ya uygun düşer. Oidipus babasını öldürdüyse, annesiyle yattıysa, içinin derinliklerinde babasından nefret ettiği, annesine âşık olduğu için değildir. Oidipus, gerçek, yegâne ebeveynleri olduğuna inandığı Merope'yle Polybos'a eşit bir evlat sevgisi duyar. Laios'u öldürdüğünde, bunu, ilk darbeyi indiren bir yabancıya karşı meşru müdafaa halinde yapar; Iokaste'yle evlendiğinde, bu, Thebai kentinin, başarısını ödüllendirmek amacıyla onu tahta taşımak için, ona dayattığı, yabancı bir kadınla, aşka dayalı olmayan bir evliliktir: "Kent, kaçınılmaz ve öldürücü bir evlilikle, lanetli bir birleşmeyle beni bağladı ve benim hiçbir şeyden habe-

---

[39] *Poetika* 1458a 26. Bu tersine dönüş şeması, Herakleitos'ta, özellikle 88. parçada μεταπίπτειν [metapiptein] fiiliyle ifade edilen düşünce kapsamına benzetilebilir. Krş. Clémence RAMNOUX, *Héraclite ou l'homme entre les choses et les mots*, 1959, s. 33 vd. ve 392.

[40] Tragedya mesajının bu özgüllüğüyle ilgili, bu kitabın 17. sayfasına bkz.

rim yoktu (...) Thebai'ye bu denli yararlı olduktan sonra, ondan hiçbir zaman almamam gereken bu armağanı kabul ettim."[41] Oidipus'un belirttiği gibi: baba cinayetini ve ensesti işlerken ne şahsı (*sōma*) ne de edimleri (*erga*) tartışma konusudur; gerçekte kendisi de bir şey yapmamıştır (οὐκ ἔρεξα [ouk ereksa]).[42] Ya da bir edimi yerine getirirken edimin anlamı, o istemeden ya da onun hiçbir katkısı olmadan tersine dönüyordu. Meşru müdafaa baba katli; şanını kutsayan evlilik ise ensest oluyordu. İnsan hukuku açısından suçsuz ve temizken, dinsel bakış açısıyla suçlu ve lekeliydi. Bilmeden, kötü bir niyeti olmadan, suç sayılacak bir istek duymadan yaptıkları yine de, insan yaşamını yöneten kutsal düzene en korkunç saldırıydı. Aiskhylos'un sözleriyle[43] ifade edecek olursak, kuş eti yiyen kuşlar gibi, önce baba kanı dökerek, ardından da ana kanıyla birleşerek kendi etini iki kez yemiştir. Böylelikle Oidipus, efsanenin diğer kahramanlarının yararlandığı seçilme kadar nedensiz bir lanetle toplumsal bağlarının kesildiğini, insanlardan dışlandığını görür. Artık *apolis*'tir; dışlanmış kişi simgesini ete kemiğe büründürür. Yalnızlığı içinde hem insani olanın aşağısında, yırtıcı hayvan, yabanıl canavar gib; hem de insani olanın üstünde, ürkütücü bir dini vasıf taşıyan bir daimön gibi ortaya çıkar. Lekesi, *agos*'u, onu yok etmek için içinde yoğunlaşan doğaüstü gücün ters yüzünden başkası değildir: lekeli olduğu kadar kutsal ve aziz, *hieros* ve *eusebēs*'tir.[44] Ona kucak açacak kente, cesedini tutacak toprağa en büyük hayır dualarının teminatını getirecektir.

Bu tersine dönüş oyunu, çokanlamlı ifadelere koşut olarak üslu-

[41] *Oidipus Kolonos'ta*, 525 ve 539-541.

[42] *A.g.y.*, 265 vd., 521 vd., 539.

[43] *Yakarıcılar*, 226.

[44] *Oidipus Kolonos'ta*, 287.

ba ilişkin ve dramatik başka yöntemlerle de dile getirilir. Özellikle de B. Knox'un[45] trajik aksiyon sırasında aynı sözcüklerin kullanılmasında tersine dönüş olarak adlandırdığı yöntemle. Burada yalnızca birkaç örnek vereceğimiz güzel incelemesine ancak gönderme yapabiliyoruz. Bu tersine dönüşün birinci biçimi, Oidipus'un konumunun belirleyici özelliklerini belirtmek için, etkenden edilgene geçmek suretiyle değerlerin sistemli bir biçimde tersine çevrildiği bir söz dağarcığını kullanmaktan oluşur. Oidipus, dağda gezen yabanıl hayvanın ayak izlerini takip eden, onu kovalayan, ormandan dışarı çıkaran bir avcı gibi tanıtılır.[46] Avı onun koşusunu hissedince kaçar,[47] onu insanlardan uzağa iter.[48] Fakat bu avda sonunda avcı da av olduğunu görür: annesiyle babasının korkunç bedduasıyla avlanan[49] Oidipus yabanıl yırtıcı bir hayvan gibi orada burada dolaşıp böğürür,[50] ardından kendi gözlerini oyar ve Kithairon'un vahşi dağlarına kaçar.[51] Oidipus, *zetein*[52] fiilinin yinelenerek kullanılmasının vurguladığı gibi, hem adli hem de bilimsel bir soruşturma yürütür. Fakat soruşturmacı da soruşturmanın konusudur, *zeton* da *zetoumenon*'dur,[53] tıpkı sınavı yapıp, sorular soranın[54]

---

45 *Oedipus at Thebes. Sophocles' Tragic Hero and his Time*, 1957, 2. Bas., 1966, s. 138.

46 *Kral Oidipus*, 109-110, 221, 475 vd.

47 *A.g.y.*, 468.

48 *A.g.y.*, 479.

49 *A.g.y.*, 418.

50 *A.g.y.*, 1255, 1265.

51 *A.g.y.*, 1451.

52 *A.g.y.*, 278, 362, 450, 658-659, 1112.

53 Krş. PLUTARKHOS, *De curiositate*, 522 c ve *Kral Oidipus*, 362, 450,658-659, 1112.

54 *Kral Oidipus*, *skopein:* 68, 291, 407, 964; *historein:* 1150.

soruya yanıt da olduğu gibi.[55] Oidipus bulan[56] ve bulunanın konusu,[57] bulunanın kendisidir.[58] Kentin acı çektiği hastalıktan söz ederken tıp terimlerini kullanan doktor, fakat aynı zamanda hasta[59] ve hastalıktır.[60]

Bir tersine dönüş biçimi de şudur: zaferinin doruğundaki Oidipus'u niteleyen sözcükler, sırayla ondan kopup Tanrısal kişiliklerle birleştirilirler; Tanrıların büyüklüğü, kendisininkiyle zıt biçimde net bir şekilde ortaya çıktığı ölçüde Oidipus'un büyüklüğü silinir. 14. dizede Zeus'un kâhini, ilk sözcüklerinde Oidipus'a, hükümdarmış gibi, *kratynon* sözcüğüyle hitap eder; 903'te koro Zeus'a, hükümdar olarak, *ho kratynon* diye yakarır. 48'de Thebaililer Oidipus'a kurtarıcı, *sōtēr* diye seslenirler; 150'de, bir zamanlar Oidipus'un sfenksi "yok ettiği" gibi, Apollon da hastalığı yok etmek (*paustērios)* için kurtarıcı olarak çağrılır.[61] 237'de Oidipus iktidarın ve tahtın efendisi olarak emirler verir (ἐγὼ κράτη τε καὶ θρόνους νέμω [egō kratē te kai thronous nemō]); 201'de koro "yıldırım gücünün efendisi" Zeus'a yakarır (ἀστραπᾶν κράτη νέμω [astrapan kratē nemō]). 441'de Oidipus onu yüceleştiren *(megan)* kahramanlığı anımsatır; 871'de koro, göksel yasalarda yaşlanmayan, büyük (*megas)* bir Tanrı'nın bulunduğunu anımsatır. Oidipus'un uygulamakla övündüğü egemenliği (*arkhas*),[62] koro Zeus'un elleri arasında sonsuza dek ölümsüz olarak kabul eder.[63] 42'de rahibin Oidipus'tan istediği

---

55 *A.g.y.*, 1180-1181.

56 *A.g.y.*, *heurein, heuretēs*: 68, 108, 120, 440, 1050.

57 *A.g.y.*, 1026, 1108, 1213.

58 *A.g.y.*, 1397: *heuriskomai.*

59 *A.g.y.*, 674.

60 *A.g.y.*, 1293, 1387-1388, 1396.

61 *A.g.y.*, 397.

62 *A.g.y.*, 259, 383.

63 *A.g.y.*, 905.



Resim 1. Triskelion ile süslenmiş kalkanın arkasına kısmen gizlenen *hoplites* köpeğiyle birlikte ava çıkıyor. İki yanında iki İskit okçu yer alıyor. Siyah figürlü amfora (VI. yüzyıl sonu), Louvre Müzesi, F (260); C. V. A., Louvre, fas. 5, Fransa, fas. 8, 111 He. 54, 4; M. F. Vos, İskit okçular, n. 166. Foto. Chuzeville (Louvre).



Resim 2. Kalydon'un yabandomuzu avı; avcıların adları vardır, ama gençlerin tamamen çıplak olmaları gerçeği ve konumlarının simetrisi avın kolektif niteliğini vurgulamaktadır. (Bu ephebos'lar toplumla bütünleşme sürecinde midirler?) Diğer tarafta tipik bir ephebos serüveni görülür: Theseus'un Minotor'u öldürmesi. Böyle yan yana getirişin tek örneği bu değildir. Şaşırtıcı olan şey, Resim 1'de *hoplites*'in tamamen tek başına olması ve burada genç erkekler grubunun çıplak olmasıdır. Glaukitès ve Archiclès imzasını taşıyan (yaklaşık 540) Münih Kupası, *Museum Antiken Kleinkunst*, n. 2443; Beazley A.B. V., Glaukitès n.2, s. 163; krş. G. Daltrop, *Die Kalydonische Jagd in der Antike*, Hamburg-Berlin 1968, s. 18 ve pl. 7. Fotoğraf M. Hirmer, alındığı kaynak P.E. Arias ve M. Hirmer'in kitabı, *Le vase grec*, Paris, 1960, s. 50. Hirmer Fotoarchiv'den (Münih) alınan izinle buraya aynen basılmıştır.



Resim 3. Sirakuza Müzesi'nde bulunan kırmızı figürlü çan biçiminde vazo (36319); *C. V. A.* Italia (*Museo Archeologicodi Siracusa*) XVII, fas. 1, IV, E, 8; A.D. Trenctall, *The Red-figured Vases of Lucania, Campania and Sicily*, Oxford, 1967, Campanian, I, n. 32, s. 204 (Müze Fotoğraf Atelyesi).

yardımı (*alkēn*) yapması için, 189. dizede koro Athena'ya yakarır. Tragedyanın birinci dizesinde Oidipus kendisine yakaranlarla, bir babanın çocuklarıyla konuştuğu gibi konuşur; fakat 202'de, kentin başına gelen veba felaketini yok etmesi için koro baba unvanını Zeus'a verir: *ho Zeu patēr* (Ey Zeus Baba -çn.)

Oidipus'un adına kadar her şey bu tersine dönmenin sonuçlarından etkilenir. Her iki anlama çekilebilir durumda, bütün tragedyanın gösterdiği anlaşılması güç olma niteliğinin aynını kendi içinde taşır. Oidipus, ayağı şişmiş adamdır *(oidos);* bu sakatlık, ebeveynlerinin başından attığı, vahşi doğada ölüp gitmesi için terk edilmiş, lanetlenmiş çocuğu çağrıştırır. Fakat Oidipus, aynı zamanda, ayak bilmecesini bilen (oida), uğursuz kadın yalvacın, anlaşılmaz bir ezgi söyleyen Sfenks'in[64] kehanetini[65] tersinden okumadan çözmeyi başarabilmiş adamdır[66] Ve bu bilgi yabancı kahramanı Thebai'de tahta oturtur, meşru kralların yerine taç giydirtir. *Oidipus*'un çift anlamı adın kendi içinde ilk iki heceyle üçüncüsü arasındaki karşıtlıkta bulunur. *Oida*: biliyorum, Kral Oidipus'un, zafer kazanan Oidipus'un ağzındaki başlıca sözcüklerden biridir.[67] *Pous*: ayak -başladığı gibi bitmeye, *ayağı* sayesinde kaçan[68] yaban hayvanı misali, dışlanmış biri olmaya yazgılı adama daha doğumunda vurulmuş damgadır; *ayağı* onu insanlardan tecrit eder kehanetlerden kaçabileceği yönünde boş bir umutla;[69] yüksek basamaklardaki [*ayaklardaki*] kutsal yasaları çiğnediği için[70] korkunç ayaklı bir lanet

---

64 *Kral Oidipus,* 130; *Fenikeli Kadınlar,* 1505-1506.

65 *Kral Oidipus,* 1200.

66 *Fenikeli Kadınlar, Skholia [Yorum],* 45.

67 *Kral Oidipus,* 58-59, 84, 105, 397; ayrıca krş. 43.

68 *A.g.y.,* 468.

69 *A.g.y.,* 479 vd.

70 *A.g.y.,* 866.

peşini bırakmaz[71] ve iktidarın doruğuna yükselerek içine gömüldüğü belalardan ayağını çekip çıkaramaz.[72] Dolayısıyla Oidipus tragedyasının bütünü, adındaki bilmecenin yol açtığı oyunun içeriğinde bulunur gibidir. Yurdundan atılan *Şişmiş Ayak*, lanetli çocuk, Büyük Şans'ın koruduğu Thebai'nin çok bilgili efendisine her yönden karşı çıkar gibidir. Fakat Oidipus'un gerçekten kim olduğunu bilmesi için, önce sırtlandığı iki kişilikten birincisinin, ikincisiyle çakışacak kadar tersine dönmesi gerekir.

Sfenks'in bulmacasını bildiği zaman, Oidipus'un bilgisi bir anlamda kendisine dayanmaktadır. Ezgiyi okuyan meşum kadın, hem *dipus* hem *tripus* hem de *tetrapus* olan kişi kimdir diye sorar. *Oidipous*'a göre ancak dış görünüşte bir gizem sözkonusudur: tabii ki kendisi sözkonusudur, insan sözkonusudur. Fakat bu cevap ancak görünürde bir bilgidir; gerçek sorunu maskelemektedir: bu durumda insan nedir, Oidipus nedir? Oidipus'un yalan cevabı ona Thebai kapılarını ardına kadar açar. Fakat bu cevap onu devletin başına oturtarak, ensestçi ve baba katili olan gerçek kimliğini de ondan gizleyerek gerçekleştirmiş olur. Kendi gizinin derinliklerine sızmak, Oidipus açısından, o kentin bir zamanlar dışarı atılmış çocuğunu Thebai'de hüküm süren yabancıda tanımak anlamına gelir. Bu tanımlama, Oidipus'u kendi yurduyla kesin olarak birleştire-

---

[71] *A.g.y.*, 418.

[72] *A.g.y.*, 878. Krş. Knox, *a.g.y.* s.182-184. Korinthos'un habercisi geldiğinde sorar: "Oidipus'un nerede olduğunu biliyor musunuz?" Knox'un saptadığı gibi 924-926 arasındaki üç dize Oidipus'un adıyla ve soru zarfı *hopou* ile biter: μάθοιμ' ὅπου -, Οἰδίπου -, ὅπου[mathoim' hopou -Oidipou hopou]. Knox şöyle yazar: "Bu cinaslar Oidipus'un isminden yola çıkılarak oluşturulmuştur. Teiresias'ın Oidipus'a söylediği gibi, [katil] nerede kimse bilmez (413-14) -Bu, Oidipus'un hakikati arayışı sırasında hesaba katmadığı Tanrıların ironik kahkahasıdır.

ceğine, bundan böyle yabancı bir tiran gibi değil, kralın meşru çocuğu olarak işgal edeceği tahta iyice yerleştireceğine, onu kentten sonsuza kadar kovulması, insanlar dünyasından koparılıp atılması gereken bir canavar haline getirir.

Tanrılara eşit kılınarak ululanan, adaletin tartışılmaz efendisi olan, tüm kentin selametini elinde tutan, insanların üzerinde tutulan Bilge Oidipus'un kişiliği böyledir; bu kişilik dramın sonunda, zıt kişilikte yansımak üzere tersine çevrilir: Çöküşün son aşamasında yeryüzünün bütün pisliklerini üstünde toplamış, iğrenç kirlilik, Şiş-Ayak Oidipus görünür. Halkını arındıran ve kurtaran Tanrısal kral, pislikten yeniden arınmış kentin kurtulması için günah keçisi, *pharmakos* gibi kovulması gereken, pisliğe batmış caniyle bütünleştirilir.

Oidipus'un kişiliğini etkileyen ve kahramanı trajik insanın, çok yönlü insanın "paradigması" yapan altüst oluşlar dizisi, gerçekten de tepesinde Tanrısal kralın, en aşağısında da *pharmakos*'un bulunduğu ekseni izleyerek gerçekleşir.

Tragedyanın başında, sarayının girişinde ilerleyen görkemli kişinin yarı Tanrısal görünüşü yorumcuların gözünden kaçmamıştır. Antik yorumcu 16. dizeye getirdiği yorumda, yakaranların krallık evinin sunağına adetâ bir Tanrı'nın sunağına gelir gibi geldiklerini yazıyordu. Zeus'un rahibinin kullandığı: "Bizi *senin* sunaklarının yanında toplanmış görüyorsun" ifadesinin anlamı, Oidipus'un kendisinin sorduğu: "Neden, karşımda şeritlerle taçlandırılmış dallarınızla, Tanrı'ya yakaran bir tavırla bana yakarırcasına çömelmiş duruyorsunuz?" sorusunun anlamı kadar ağır görünmektedir. "Bir Tanrı'nın yardımıyla"[73] kenti

[73] *Kral Oidipus*, 38.

kurtardığı için, doğaüstü bir lütufla *Tykhē,* Kentin İyi Şansı[74] olduğu ortaya çıktığı için insandan daha üstün bir yere konan bir insanın bu ululanması, oyunun başından sonuna kadar sürer. Oidipus'un çifte lekesi ortaya çıkarıldıktan sonra bile, koro "kralım" diye adlandırdığı ve "ölüme karşı bir kale gibi dikilen"[75] kişiyi yine de kurtarıcısı olarak kutlar. Koro, bahtsız adamın kefareti ödenemez suçlarını anımsattığı anda bile, sözlerinin sonunu: "Yine de doğrusunu söylemek gerekirse, senin sayende soluk alabildim ve dinlenebildim"[76] diyerek getirir.

Ne var ki dramanın can alıcı anında, Oidipus'un kaderi bıçak sırtındayken yarı Tanrı konumuyla günah keçisi konumu arasındaki kutuplaşma daha açık bir şekilde ortaya çıkar. O zaman durum nedir? Oidipus'un belki de Laios'un katili olduğu zaten bilinmektedir; bir yandan Oidipus'a, öte yandan Laios'a ve Iokaste'ye bildirilen kehanetlerin simetrisi Thebailı ileri gelenlerin ve kahramanların yüreğini sıkıştıran sıkıntıyı daha da ağırlaştırır. Korinthoslu haberci bu olayların üstüne gelir; Oidipus'un annesiyle babası zannettiği kişilerin oğlu olmadığını bildirir; o bulunmuş bir çocuktur; onu, Kithairon'daki bir çobanın elinden kendisi almıştır. Bundan böyle her şeyi gün gibi açıkça gören Iokaste, Oidipus'a soruşturmayı daha fazla derinleştirmemesi için yalvarır. Oidipus bunu reddeder. Bunun üzerine kraliçe ona şu son uyarıda bulunur: "Ey bedbaht, kim olduğunu öğreneme hiçbir zaman!" Fakat Thebai tiranı bu kez de Oidipus'un ne olduğunun anlamında yanılır. Kraliçenin "bulunmuş çocuğun" alt düzeydeki kökeninin ortaya çıkacağından çekindiğini ve evliliğinin hiçten de aşağı bir adamlar, bir köleyle, üçüncü kuşak bir köle oğluyla yapılmış yanlış bir birleşme

[74] *A.g.y.*, 52.

[75] *A.g.y.*, 1200-1201.

[76] *A.g.y.*, 1219 vd.

olduğunun anlaşılacağından korktuğunu zanneder.[77] İşte Oidipus tam o sırada yeniden dikilir. Yıkılan iç dünyasında habercinin sözleri, koronun da paylaştığı ve ezgisinde sevinçle dile getirdiği delice bir umut doğurur. Oidipus *Tykhē*'nin, yılların akışı içinde durumunu tersine çevirerek, onu "küçük" iken "büyük"[78] yapan, yani bulunan sakat çocuğu Thebai'nin bilge efendisine dönüştüren Büyük Şans'ın oğlu olduğunu ilan eder. Sözcüklerdeki ironi: Oidipus *Tykhē*'nin oğlu değildir; Teiresias'ın önceden bildirdiği gibi[79] onun kurbanıdır; ve "tersine dönme" yüce Oidipus'u en küçüğe, Tanrı'ya eşit olanı sıfıra eşit duruma indirgeyerek zıt yönde oluşur.

Yine de Oidipus'un ve koronun yanılsaması anlaşılır. Terk edilmiş çocuk kurtulmak istenen bir döküntü, hilkat garibesi ya da aşağılık bir köle olabilir. Fakat sıra dışı yazgılı bir kahraman da olabilir. Ölümden kurtulan, doğumundan itibaren kendisine dayatılan sınavı geçen dışlanmış çocuğun doğaüstü güçlerle donatılmış, seçilmiş bir kişi olduğu ortaya çıkmıştır.[80] Onu kovan yurda, zafer kazanmış olarak dönen Oidipus, orada artık sıradan bir yurttaş gibi değil, uyruğundakiler üzerinde, insanlar arasında bir Tanrı gibi hüküm sürerek mutlak efendi olarak yaşayacaktır. Bu nedenle, tüm Eski Yunan kahraman efsanelerinde terk edilme temasına rastlanır. Dolayısıyla Oidipus doğar doğmaz terk edildiyse, insanlar arasındaki soyundan koparılıp atıldıysa hiç kuşkusuz bu, onun bir Tanrı'nın, Kithairon nympsözkorının, Pan'ın ya da

---

77 *A.g.y.*,1062-1063

78 μικρὸν καὶ μέγαν [mikron kai megan], *a.g.y.*, 1083.

79 *A.g.y.*,442

80 Krş. Marie DELCOURT, *Œdipe ou la légende du conquérant*, Paris-Liège, 1944, orada bu metin oldukça geniş biçimde ele alınmış ve Oidipus mitindeki yeri iyice gösterilmiştir.

Apollon'un, Hermes'in ya da Dionysos'un oğlu olması nedeniyledir.[81]

Terk edilmiş ve kurtarılmış, atılmış ve galip olarak geri dönen bu mitsel kahraman imgesi V. yüzyılda *tyrannos*'un belli bir temsilinde başka bir bağlama oturtularak sürer. Kahramanımız gibi, tiran da tahta dolaylı yoldan, meşru veraset dışında çıkar; o da Oidipus gibi eylemleriyle, başarılarıyla iktidara gelme hakkını elde eder. Kanının niteliğiyle değil, kendi erdemleri sayesinde hüküm sürer; Büyük Şans'ın yanı sıra eserlerinin de oğludur. Olağan kuralların dışında ele geçirmeyi bildiği yüksek iktidar onu iyisiyle ve kötüsüyle diğer insanların üzerine, yasaların üzerinde bir yere yerleştirir.[82] B. Knox'un yerinde saptamasına göre, tiranlığın Tanrıların iktidarıyla karşılaştırılması (Eski Yunanların gözünde "en güçlü", "en kuvvetli" olarak tanımlanan Tanrılar) V. ve IV. yüzyıl edebiyatlarının beylik kalıplarından biridir. Euripides[83] ve Platon[84] her istediğini yapabilen, kendinde her şeyi hak gören mutlak iktidar olarak Tanrı'ya eşit tiranlıktan τυραννὶς ἰσόθεος [tyrannis isotheos] söz etmek konusunda buluşurlar.[85]

Yorumcular Oidipus'un tamamlayıcı ve zıt (günah keçisi yanı) diğer yüzünü çok net biçimde açığa çıkaramamışlardır. "Pisliği uzaklaştırmak" amacıyla, τὸ ἄγος ἐλαύνειν [to agos elaunein] *homo piacularis*'in

---

81 *Kral Oidipus*, 1086-1109.

82 Kent tarafından kural olarak kabul edilen evlilik yasaları da bunun içindedir. L. GERNET, "Mariages de tyrans", *Hommage à Lucien Febvre* içinde, 1954, s. 41-53 (*Anthropologie de la Grèce antique*, Paris,1968, s.344-359), tiranın prestijinin birçok açıdan geçmişten kaynaklandığını ve ölçüsüzlüğünün söylencede örnekleri olduğunu anımsatarak "Periandros için mitsel, anneyle ensest teması yeniden kullanılmıştı" gözleminde bulunur. Bu annenin adı, hükümdarlık anlamına gelen *Krateia*'dır.

83 *Troialı Kadınlar*, 1169.

84 *Devlet*, 568b.

85 Krş. PLATON, Devlet, 360vd.

(günah ödeyen adam -çn.) kovulduğu gibi, tragedyanın sonunda Oidipus'un da Thebai'den kovulduğunu görürüz.[86] Ne var ki Atina'nın *pharmakos* ritüeliyle tragedya temasının ilintisini doğru ve açık biçimde kurabilen Louis Gernet olmuştur.[87]

Thebai, geleneksel şemayı izleyerek doğurganlık kaynaklarının kurumasıyla kendini gösteren bir *loimos*'un pençesindedir: vebanın canlıları kırıp geçirdiği sırada toprak, sürüler, kadınlar doğuramamaktadır. Kısırlık, hastalık, ölüm aynı kirletici güç, yaşamın her zamanki akışının düzenini bozan bir *miasma* gibi algılanır. Dolayısıyla, kentdevletin lekesi, *agos*'u *olan* suçluyu -kötülüğü onunla birlikte kovmak için- bulmak sözkonusudur. VII. yüzyılda Atina'da böyle bir olay yaşandığı, Kylon'un dine aykırı bir şekilde öldürülmesinin kefaretini ödemek üzere, *enageis kai alitērioi*, kirli ve kutsala hakaret etmiş olarak nitelenen Alkimenosoğullarının kentten kovulduğu bilinmektedir.[88]

Fakat Atina'da, diğer Eski Yunan kentdevletlerinde de olduğu gibi, yıl boyunca biriken pislikleri düzenli aralıklarla atmayı hedefleyen, yıllık bir ritüel vardır. Bizanslı Helladios: "Atina'da biri erkeklerin, diğeri de kadınların arınması amacıyla iki *pharmakoi* ayini yapmak âdettendir..."[89] diye aktarıyordu. Efsaneye göre, ritüelin kökeni, Atinalıların Giritli Androgenos'u dine aykırı bir şekilde öldürmelerine da-

---

[86] Oidipous *agos*'a ilişkin krş. 1426; ve 1121, 656, 921; KAMERBEEK'in yorumlarıyla, *zikredilen eser*, bu pasajlarda.

[87] *Ecole des Hautes Etudes*'de verilen ve yayımlanmayan bir derste; şimdi *bkz.* J. P. Guépin, *The Tragic Paradox,* Amsterdam, 1968, s. 89 ayrım.- Marie DELCOURT, *a.g.y.* s.30-37, terk etme ritüeliyle günah keçisi ritüeli arasındaki ilintilerin altını çizmiştir.

[88] HERODOTOS. 5, 70-71; THUKYDIDES, I, 126-127.

[89] PHOTIUS, *Bibliotheca,* s.534 (Bekker); krş. HESYKHIOS, ilgili madde, φαρμακοί [pharmakoi].

yanmaktaydı: cinayetin başlattığı *loimos*'u kovmak için *pharmakoi*'larla sürekli arınma âdeti yerleştirildi. Ayin, *Thargēliōn* ayının 6'sında,[90] Thargēlia bayramının birinci günü yapılmaktaydı. Kuru incirden (temsil ettikleri cinsiyete göre kara ya da beyaz) kolyeler takmış iki *pharmakoi* bütün kentte gezdiriliyordu; adasoğanıyla, incir dallarıyla ve diğer yabanıl bitkilerle cinsel organlarına vuruluyor,[91] sonra da kovuluyorlardı; hatta başlangıçta belki linç edilerek öldürülüyor, cesetleri yakılıyor, külleri savruluyordu.[92] *Pharmakoi*'lar nasıl seçiliyordu? Her şey, onların yaptıkları kötü işler, fiziksel çirkinlikleri, aşağı konumları, yani *phauloi* olmaları, bayağı ve tiksinti verici işleri yüzünden, ipten kazıktan kurtulmuş *kakourgoi*'lar arasından devşirildiğini düşündürtmektedir. Aristophanes *Kurbağalar*'da, kentdevletin değerli paraları gibi iyi ailelerde doğmuş iyi ve dürüst, adil, bilge, yurttaşların karşısına değersiz bakır meteliklere benzettiği "kentin öylesine, kolayca *pharmakoi* olarak bile almayacağı yabancıları, dilenci dölü dilencileri, kızıl saçlıları, son gelenleri"[93] yerleştiriyordu. Ozan Hipponaks'tan parçalar alıntılayan Tzetzes kentin üzerine bir *loimos* çöktüğü zaman, en çirkinin (*amorphoteron*) hasta kentin *pharmakos*'u ve *katharmos*'u olarak seçildiğini kaydeder.[94] Leukas'ta, arındırmayı gerçekleştirmek için bir idam

---

[90] DIOGENES LAERTIOS (2, 44): "Sokrates'in doğum günü olan 6 Thargēliōn, Atinalıların 'kenti arındırdıkları' gündür" der.

[91] PHOTIUS, *a.g.y.*; HESYKHIOS, ilgili madde κραδίης νόμος [kradiēs nomos]; TZETZES, *Khiliades*, V, 729; HIPPPONAKS, fr. 4 ve 5, Bergk.

[92] ARISTOPHANES, *Kurbağalar* [Batrakhoi] *Skholia*, 730; *Atlılar* [Hippes], 1133; Souda, ilgili madde φαρμακούς [pharmakous]; HARPOKRATION, ISTROS'tan alıntı yaparak, ilgili madde, φαρμακός [pharmakos]; TZETSES, *Khiliades*, V. 736.

[93] ARISTOPHANES, *Kurbağalar*, 730- 734.

[94] TZETSES, *A.g.y.*; Aristophanes'in yorumcusu, *Atlılar* 1133'te, Atinalıların, kendilerine *pharmakoi* görevini görmeleri için en aşağı düzeydeki ve kötü

mahkûmu alınıyordu. Marsilya'da yoksul bir kişi herkesin iyileşmesi için kendini sunuyordu. Ona, masrafları halk tarafından karşılanan, bir yıllık süre tanınıyordu. Süre dolduğunda, topluluğun bütün hatalarının üstüne yıkılması için, bu yoksul kişi görkemli beddualarla kentin çevresinde dolaştırılıyordu.[95] Dolayısıyla, Andokides gibi dine saygısız, kutsal şeylere saygısız, muhbir ve hain, kentten kente kovulmuş ve başına gelen felaketlerde adetâ Tanrı parmağıyla damgalanmış birinin iğrenç alçaklığını yargıçlara ifşa etmek istediğinde Lysias'ın aklına doğal olarak *pharmakos* imgesi gelir. Andokides'in mahkûm edilmesi "kenti arındırmak, onu pislikten kurtarmak, *pharmakos*'u kovmak anlamına gelir.[96]

Atina'daki Thargēlia ikinci bir bölüm içeriyordu. *Pharmakos*'un kovulmasıyla, Apollon'a ithaf edilen gün olan ayın 7'sinde cereyan eden

---

işler yapan ἀγεννεῖς καὶ ἀχρήστους [agenneis kai akhrēstous] insanları besledikleri; *Kurbağalar*'da 703'e yorum. Kıtlığı kovmak için τοὺς φαύλους καὶ παρὰ τῆς φύσεως ἐπιβουλευομένους [tous phaulous kai para tēs physeōs] yozlaşmış ve nasibini almamış (tam anlamıyla: doğanın kendilerine acımasız davrandığı) kişileri kurban ettiklerini yazar; krş. M. DELCOURT, *a.g.y.* s. 31, n. 2.

95 Leukas: STRABON, 10, 9, s.452; PHOTIUS, ilgili madde Λευκάτης [leukatēs]- Massilia [Marsilya]: Petronius in SERVIUS, *ad En.*, 3,57; LACTANTIUS PLACIDUS, *Comment, Stat. Theb.*, 10, 793.

96 Andokides'e karşı [Adversus Andocidem), 108, 4: "τὴν πόλιν καθαίρειν καὶ ἀποδιοπομπεῖσθαι καὶ φαρμακὸν ἀποπέμπειν [tēn polin kathairein kai apodiopompeisthai kai pharmakon apopempein]..." Lysias dini terimler kullanır. διοπομπεῖν [diopompein], ἀποδιοπομπεῖσθαι [apodiopompeisthai], ἀποπέμπειν [apopompein] ve kovulma ayinlerine πομπαῖα [pompaia]- ilişkin krş. EUSTATHIOS, *ad Odys.*, 22, 481. 696'da koro başı, Kreon'la Oidipus'u karşı karşıya getiren kavgadan sonra Oidipus'un kentin "bahtiyar rehberi" εὔπομπος olarak kalmasını diler. Bu noktada da yüz seksen derece bir tersine dönüş olacaktır: sürücü sürülecektir, *eupompos, pompaia*'ların, *apopempsis*'in nesnesi olacaktır.

bir başka ayini birleştiriyorlardı. Toprağın meyvelerinin ilk mahsulü Tanrı'ya *thargēlos* biçiminde, bir galetayla her türlü tohumun doldurulduğu çömlek biçiminde adanıyordu.[97] Fakat bayramın temel öğesi *eiresiōnē*'nin meyvelerle, pastalarla, küçük yağ ve şarap kaplarıyla donatılmış, üzerine yün sarılmış defne ya da zeytin dalının taşınmasıydı.[98] Çok küçük erkek çocuklar bu "mayıs ağaçlarını" kentte dolaştırırlardı. Kıtlığı uzaklaştırmak için onları Apollon tapınağının eşiğine koyarlar, πρὸς ἀποτροπὴν λιμοῦ [pros apotropēn limou][99] özel konutların ka-

---

97 PLUTARKHOS, *Quaest. Conv.*, 717 d; HESYKHIOS, ilgili madde Θαργήλια [Thargēlia]; *Skhol. Aristophanes, Ploutos*, 1055 ve *Atlılar* 729: ATHENAIOS, 114 a; EUSTATHIOS, *ad Il.*, 9,530

98 *Eiresiōnē*'ye ilişkin krş. EUSTATHIOS, *ad Il.* 1283,7; *Skhol Aristophanes, Ploutos*, 1055; *Et. Magnum, ilgili madde* Εἰρεσιώνη [*Eiresiōnē*]; HESYKHIOS, ilgili madde, Κορυθαλία [Korythalia]; *Souda*, ilgili madde Διακόνιον [Diakonion]; PLUTARKHOS, *Theseus*, 22.

99 *Skhol. Aristophanes, Ploutos*, 1055; *skhol. Aristophanes, Atlılar*, 728: οἱ μὲν γάρ φασιν ὅτι λιμοῦ, οἱ δὲ ὅτι καὶ λοιμοῦ [hoi men gar phasin hoti limou, hoi de hoti kai loimou]; EUSTATHIOS, *ad Il.*, 1283, 7: ἀποτροπῇ λιμοῦ [apotropē limou].
Dini takvimde, *eiresiōnē*, *Puanepsiōn* ayında Oskhoporia Bayramı sırasında etkili olur. *Thargēliōn* ayının (ya da hemen bir önceki ay, *Mounichiōn*'un) yaz mevsiminin başlamasını gösterdiği gibi, *Puanepsiōn* ayı da yaz mevsiminin sonunu gösterir. Güz ayının yedisinde gerçekleştirilen (Athenaios, 648b) ayindeki *puanion* ritüel sunusu, ilkbahar ayının yedisindeki *thargēlos* sunusunun karşılığıdır: her iki vakada da tüm toprak meyvelerinin tohumlarının kaynatılması, *panspermia* sözkonusudur. Aynı şekilde, mitte, Theseus'un yola çıkmasında ilkbahara ilişkin *eiresiōnē* ayin alayı (PLUTARKHOS, *Theseus*, 18, 1 ve 2), aynı kahramanın dönüşündeki güz ayin alayının karşılığıdır (a.g.y., 22, 5-7). Krş. L. DEUBNER, *Attische Feste*, Berlin, 1932, s.198-201 ve 224-6; H. JEAN-MAIRE, *Couroi et Courètes*, Paris, 1939, s.312-3 ve 347 ve dev.; J. & L. ROBERT, *Revue des études grecques*,) 62, 1949, Bulletin épigraphique, n° 45, s. 106.

pılarına asarlardı. Attika'da, Samos'ta, Delos'ta ve Rodos'ta *eiresiōnē*, Thebai'da ise *kōpō* ilkbaharda gelen yenilenme değerine sahipti. Ezgilerin ve armağan istemenin eşlik ettiği ayin alayı eski mevsimin sonunu kutsar ve bağış, bolluk, sağlık dileğiyle[100] yeni genç yılı başlatırdı. Toplumsal grup açısından, yıl boyunca solmuş gibi olanı uzaklaştırarak yaşamının bağlı olduğu doğurganlık güçlerini yeniden canlandırma gerekliliği Atina ritüelinde açıkça görülür. *Eiresiōnē* evlerin kapılarında asılı kalarak orada solar ve Thargēlia gününe kadar kurur; o gün onun yerini yeni yılın yeşerttiği alırdı.[101]

Ne var ki *eiresiōnē*'nin simgelediği yenilenme yalnızca bütün grubun pisliğinin atılması, insanların ve toprağın arı kılınması koşulun-

---

[100] Doğurganlık tılsımı olan *eiresiōnē*, *thargēlos* gibi kimi zaman esenlik ve sağlık εὐετηρία, ὑγίεια [euetēria, hygieia]olarak adlandırılırdı. Aristophanes'in *Atlılar*'ındaki 729a yorumu mevsimlerin αἱ ὧραι [ai hōrai] "filizlere bağlandığını" kaydeder. PLATON, *Şölen* [Symposion] 188ab'de mevsimlerin düzenleri içinde (kuruluk, nem, sıcaklık, soğukluk oranları) doğru ölçüler içerdiklerinde insanlara, hayvanlara, bitkilere *euetēria* ve *hygieia* getirdiği; karşılıklı ilişkilerinde, tam tersine *hybris* olduğunda hayvanları ve bitkileri kıran birçok hastalığın: *loimoi*'ların ortaya çıktığını yazar. *-Loimos*, insan davranışlarının düzensizliğine çok yakın olan mevsimlerin düzensizliğini, insan davranışlarındaki düzensizliğin onu da beraberinde getirdiğini gösterir; *pharmakos* ritüeli insana değin düzensizliğin kovulmasını gerçekleştirir; *eiresiōnē* mevsimlerin iyi düzenine dönüşü simgeler. Her iki koşulda da uzaklaştırılan *anomia*'dır.

[101] ARISTOPHANES, *Atlılar*, 728-9 ve skholia; *Ploutos*, 1053-4: "en küçük kıvılcım onu eski bir *eiresiōnē* gibi alevlendirecektir". *Eşekarıları* [Sphēkes], 399. *Limos* koşulunda (*limos*, açlık, çoğu kez *aukhmos*'la, kuraklıkla birleştirilir) ilkbahar filizinin kurumasıyla insanların ve toprağın kuruması arasında koşutluk kurulur. Hipponaks, düşmanı Boupalos'a, kentten kovulmasını istediği bu *agos*'a lanetler okurken, onu ξηρὸς λιμῷ [Ksēros limō], açlıktan kurumuş, bir *pharmakos* gibi ayin alayları eşliğinde götürülen ve onun gibi belli kısımları yedi kez kırbaçlanmış halde görmek istediğini söyler.

da gerçekleşir. Ploutarkhos'un[102] anımsattığı gibi, *eiresiōnē*'yi süsleyen her türlü ilk ürün, Androgaios cinayetinin, *pharmakos*'un dışarı atılmasıyla kefareti tam olarak ödenecek bu cinayetin cezası olan, Attika toprağının karşılaştığı kuraklığın, *aphoria*'nın sona ermesini kutlar. Thargēlia'lardaki *eiresiōnē*'nin en büyük işlevi Hesykhios'un Θάργηλος: ἡ ἱκετηρία [Thargēlos: Hē iketēria]'yı yorumunu açıklar, çünkü, *eiresiōnē* biçimi ve işleviyle bir yakarıcı dalından başka bir şey değildir.[103]

Sophokles'in dramasının başında, Thebai gençliğinin yaş sınıflarına göre, çocuklar ve çok gençler olmak üzere gruplara ayrılmış temsilcilerinin krallık sarayının kapısına kadar ayin alayıyla getirip, kentin üzerine çöken *loimos*'u kovmak amacıyla Apollon sunağına bıraktıkları da bu *hiketeriai*'lar, yakaranların uçlarına yün sardıkları bu taze dallardır. Bir başka bilgi de, tragedyanın birinci sahnesinin çağrıştırdığı ritüel senaryosunu daha açık ve net bir şekilde tanımlamayı sağlar. İki kez,[104] kentin "ağlamalara ve sızlamalara karışan paianlar"la çınladığı anımsatılır. Paian genelde zafer ve bağışlama eylemine eşlik eden neşeli bir şarkıdır. Ağıtın, threnosun zıddıdır. Fakat *Ilias*'ın antik yorumcularından biri sayesinde, "kötülükleri durdurmak ya da kötülüğün gelmesini engellemek"[105] için söylenen bir başka tür paian olduğunu da biliyoruz.

---

[102] PLUTARKHOS, *Theseus*, 22,6-7. Krş. 15,1, Androgaios cinayetinden sonra "Tanrı ırmakları kurutarak, kuraklık ve hastalıklarla cezalandırarak ülkeyi mahvediyordu".

[103] HESYKHIOS, ilgili madde Θαργήλια [*thargēlia*]: "... καὶ τὴν ἱκετηρίαν ἐκάλουν Θάργηλον [kai tēn hiketērian ekaloun thargēlon]" ayrıca krş. PLUTARKHOS, *Theseus*, 22, 6 ve 18,1; EUSTATHIOS, *ad Il*, 1283, 6.

[104] *Kral Oidipus*, 5 ve 186.

[105] *Skhol. Victor. ad Iliad.*, 10, 391; "Paian: kötülüklerin sona ermesi ya da gelmesini önlemek için söylenen ilahi. İlkel müzik yalnızca şölenlere ya da dansa değil, threnoslara da yönelikti. Onu arındırma (κάθαρσις [kathar-

Pythagorasçıların anısını özellikle koruduğu, arınmaya yönelik (katharsis amaçlı) bu paian, yorumcunun kanısına göre, *threnos* olarak da ortaya çıkar. Tragedyada hıçkıra hıçkıra ağlamalara karışan paian'dan söz edilmektedir. Bu arındırıcı ilahi dini takvimin çok belirli bir anında, ilkbaharın temsil ettiği yılın dönüm noktasında, yazın eşiğinde insani faaliyetlerin, hasadın, denizciliğin, savaşın mevsimi açıldığında söylenmektedir.[106] Hasadın başlamasından önce Mayıs'ta yer alan Thargēlia, bu ilkbahar bayramlarındandır.

Oidipus açık bir şekilde *agos*, kentten kovulması gereken kirlenme olarak sunulduğu için, bu ayrıntılar tragedyayı seyredenlerin Atina ritüeliyle yakınlık kurmasını kolayca sağlıyor olmayacak.[107] İlk sözcüklerinden itibaren kendini, hiç istemeden günah keçisi kişisini çağrıştıran sözcüklerle tanımlar. Yakaranlara: "Hepinizin acı çektiğini çok iyi biliyorum, der; ve böylesine acı çekerken, benim kadar acı çeken bir başka

---

sis]) olarak adlandıran Pythagorasçılar döneminde de revaçtaydı". Ayr. krş. AISKHYLOS, *Agamemnon*, 645; *Adak Taşıyıcılar*, 150-151; Hepta epi Thēbas [Thebai'ye Karşı Yediler], 868 ve 915 vd., krş. L. DELATTE, "Note sur un fragment de Stésichore", *L'Antiquité classique*, 7, fasik.1, 1938, s.23-29. A. SEVERYNS, *Recherches sur la chrestomathie de Proclus*, 1, c.2, 1938, s.125 vd.

106 L. DELATTE, *a.g.y.*; STESIKHOROS, Fr. 37, Bergk= 14 Diehl; IAMBLIKHOS, *V.P.*, 110, Deubner; ARISTOKSENOS, fr.117, Wehrli: "Karılarının deliliğini nasıl iyileştireceklerini öğrenmek için kâhine danışan Lokres ve Rhegium sakinlerine, Tanrı, ilkbaharda altmış gün boyunca paianlar söylemeleri gerektiği cevabını verdi." Diğerleri gibi bir mevsim olmaktan çok zamanda bir kopuş olan, hem toprak ürünlerinin yenilenmesini hem de bir tarım yılından ötekine eldekiler "idare edilerek" bu hassas dönemde rezervlerin tükendiğini gösteren ilkbaharın değerine ilişkin, krş. ALKMAN, fr. 56D= 137 Ed.: "Mevsimleri (Zeus) üç tane yaptı, yaz, kış, üçüncüsü güz ve her şey çiçek açtığında ve sürgün verdiğinde ama tıka basa yenemeyeceği zamanda bir dördüncüsü olan ilkbahar."

107 *Kral Oidipus*, 1426; krş. n. 85.

biri daha yoktur. Çünkü sizin acınız, her birinizi, tek başına incitiyor ve başkasını incitmiyor, fakat benim şahsım (*psykhe)* hem kent, hem senin hem de kendim için inliyor."[108] Ve az daha ileride: "Fazladan, bütün bu insanların bahtsızlığını, adetâ kendi bahtsızlığım gibi taşıyorum."[109] Oidipus yanılmaktadır: Kreon'un *miasma*[110] diye adlandırarak gerçek adını koyduğu bu kötülük, doğrudan doğruya onun kötülüğüdür. Ama yanılırken, farkında olmadan doğruyu söyler: çünkü *miasma* olarak kendisi kentdevletin *agos*udur, Oidipus, yurttaşlarını bunaltan bütün felaketin ağırlığını gerçekten taşımaktadır.

Tanrısal-pharmakos kral: Oidipus'un, çift anlamlı bir formülde olduğu gibi, birbirine zıt iki çehreyi onda birleştirerek, ona bir muamma niteliğini veren iki yüzü işte bunlardır. Sophokles Oidipus'un mizacındaki bu tersine dönüşe genel bir erim verir: kahraman, insanlık durumunun örneğidir. Ne var ki kralla günah keçisi arasındaki kutuplaşmayı (tragedyanın Oidipus kişiliği bizzat içinde oluşturduğu kutuplaşma) Sophokles yaratmak zorunda kalmamıştır. Bu, Eski Yunanların dinsel uygulamasında ve toplumsal düşüncesinde bulunmaktaydı. İnsanın ve temelindeki çift anlamlılığının simgesi haline getirerek, yalnızca yeni bir anlam vermiştir. Sophokles, bizim tersine çevriliş teması olarak adlandırdığımız şeyi renklendirmek için *tyrannos- pharmakos* çiftini seçtiyse, bunun nedeni zıtlıkları içinde bu iki kişiliğin simetrik ve bazı bakımlardan birbirinin yerine geçebilecek durumda görünmesidir. Her ikisi de kendilerini ayrı ayrı grubun *kolektif* kurtuluşundan *sorumlu bireyler* olarak tanıtır. Homeros'ta ve Hesiodos'ta, toprağın, sürülerin ve kadınların doğurganlığı Zeus'un dölü olan kralın şahsına bağlıdır.

---

[108] *A.g.y.*, 59-64.

[109] *A.g.y.*, 93-94.

[110] *A.g.y.*, 97.

Hükümdar adaletinde *amymōn*, kusursuz görünürse kentinde her şey çoğalır, büyür;[111] yolunu şaşıracak olursa, *tek kişinin* hatasını *bütün şehir* öder. Kronosoğlu felaketin: *limos* ve *loimos*'un, (kıtlık ve vebanın birlikte) herkesin üzerine çökmesine yol açar: erkekler ölür, kadınlar doğuramaz olur, toprak kısır kalır, sürüler yavrulamaz.[112] Böylelikle, Tanrısal afet halkın üstüne çöktüğünde, olağan çözüm kralı kurban etmektir. O, verimliliğin efendisiyse ve verimlilik tükeniyorsa, bunun nedeni hükümdarlık gücünün bir anlamda tersine dönmesidir; adaleti cinayet, erdemi leke haline gelmiş, en iyi (*aristos*) en kötü (*kakistos*) olmuştur. Lykourgos, Athamas, Oinoklos efsanelerinde *loimos*'u kovmak için kralın taşlandığı, ritüel tarzında öldürüldüğü veya oğlunun kurban edildiği görülür. Fakat bu yerine layık olmayan kral, aykırı hükümdar rolünün üstlenilmesi görevinin topluluğun bir üyesine verildiği de olur. Kral, kişiliğinin içerebileceği tüm olumsuz yanları, tersten sureti gibi olan bir bireyin üstüne yıkar. *Pharmakos* budur: kralın tersten ikizidir, bayram döneminde düzen altüst olduğunda, toplumsal hiyerarşiler tersine döndüğünde taç giydirilen karnaval hükümdarlarına benzer: cinsel yasaklar kaldırılmıştır, hırsızlık meşru sayılır, köleler efendilerin yerini alır, kadınlar giysilerini erkeklerle değiştirir; -o zaman tahtı en soysuz, en çirkin, en gülünç, en cani kişinin işgal etmesi gerekir. Ne var ki bayram sona erdiğinde, karşı-kral kovulur ya da öldürülür, böylelikle somut simgesi olduğu kargaşayı da beraberinde götürür ve böylece topluluğu ondan arındırır.

Klasik Atina'da Thargēlia ayini, *pharmakos* kişiliğinde verimliliğin efendisi olan hükümdar çehresini çağrıştıran bazı çizgilerin görünmesi-

[111] HOMEROS, *Od.*, 19, 109 vd.; HESIODOS, *İşler*, 225 vd.;
[112] HESIODOS, *İşler*, 238 vd.

ne izin verir.[113] Pisliğin somut simgesi olacak korkunç kişiliğin geçimini devlet karşılar, özellikle katışıksız yemeklerle: meyve, peynir, adanmış *maza* galetasıyla beslenir;[114] *eiresiōnē* gibi incirlerden ya da dallardan yapılma kolyelerle süslü ayin alayı sırasındaysa, cinsel organına adasoğanı soğanıyla vurulmasının nedeni, hayırlı bir hareket erdemine sahip olmasıdır. Pisliği yararlı yönde kullanılabilecek dini bir vasıftır. Oidipus'unki gibi, onun da *agos*'u onu bir *katharmos*, *katharsios*, arındırıcı haline getirir. Zaten kişiliğin çokanlamlılığı, ayinin temelini açıklama iddiasındaki nedenbilimsel anlatılara varıncaya değin kendini gösterir. Alıntı yaptığımız Bizanslı Helladios'un versiyonuyla Diogenes Laiertios'unki ve Athenaios'unki birbirinden farklıdır:[115] Epimenides'in, Atina'yı Kylon cinayetinin neden olduğu *loimos*'tan arındırdığı dönemde, birinin adı Kratinos olan iki delikanlı, ekmeğini yedikleri toprağı arındırmak için kendilerini isteyerek kurban olarak sunacaklardı. Bu iki delikanlı toplumun tortuları olarak değil, Atina gençliğinin en parlak simaları olarak tanıtılacaktır. Daha önce gördüğümüz gibi Tzetzes'e göre, *pharmakos* için özellikle çirkin biri, ἀμορφότερος [amorphoteros] seçiliyordu: Athenaios'a göreyse, Kratinos tam tersine son derece yakışıklı bir delikanlıydı, μειράκιον εὔμορφον [meirakion eumorphon] idi.

Pharmakos ve efsanevi kral simetrisi -birincisinin aşağıdan yukarıya doğru oynadığı rol, ikincisinin yukarıdan aşağıya oynadığı

---

[113] *Pharmakos*'un bu çift yanı üzerine *bkz.* R. L. FARNELL, *Cults of the Greek States*, Oxford, 1907, 4, s. 280-281.

[114] *Souda*, ilgili madde φαρμακούς [pharmakous]; HIPPONAKS, Fr. 7 (bergk); SERVIUS, *ad Aen.*, 3, 57; LACTANTIUS PLACIDUS, *Comment. Stat. Theb.* 10, 793: "(...) *publicis sumptibus alebatur purioribus cibis* [katışıksız yemeklerle kamu tarafından beslenirdi]..."

[115] DIOGENES LAERTIOS,1, 110; ATHENAIOS 602vd.

rolü andırmaktadır belki, J. Carcopino'nun birçok bakımdan garip niteliğini vurguladığı on yıllığına sürülme (*ostrakismos*) gibi bir kurumu açıklar.[116] Bildiğimiz gibi, doğurganlığın, zenginliğin efendisi olan kralın yüksek şahsiyetine Eski Yunan kentdevleti çerçevesinde artık yer yoktur. VI. yüzyılın sonunda, Atina'da kentdevletten sürülme kurumu ortaya çıkarıldığında, tiran simgesi, eski hükümdara özgü dinsel değerlerin bazılarını başka bir bağlama oturtarak miras almıştır. Kentten sürülme, genellikle, yurttaşların içinde çok yükselerek zorbalığa ulaşma tehlikesini taşıyan kişiyi uzaklaştırmayı hedefler. Ne var ki tümüyle olumlu bu biçim altındaki açıklama, kurumun bazı arkaik çizgilerini yansıtmamaktadır. *Ostrakismos* her yıl, hiç kuşkusuz altıncı ve sekizinci prytania arasında ve hukuksal, siyasal yaşamın sıradan usullerine zıt kuralları izleyerek işlevini sürdürür. *Ostrakismos*, bir yurttaşı geçici olarak, on yıllığına "kentten uzaklaştırmayı" hedefleyen bir mahkûmiyettir.[117] Mahkemelerin dışında, meclis tarafından ilan edilir ve ne kamusal bir kınama ne de herhangi bir kişiye karşı yöneltilmiş bir suçlama sözkonusudur. Hazırlık niteliğindeki ilk oturumda, ostrakismos usulünden o yıl yararlanılıp yararlanılmayacağına eller havaya kaldırılarak karar verilir. Hiçbir ad söylenmez, araya hiçbir tartışma girmez. Oy verenler lehte oy kullanırsa, meclis bir süre sonra olağanüstü toplantı için yeniden bir araya gelir. Her zaman olduğu gibi Pnyks'te değil Agora'da toplanır. Oylama sırasında katılan her kişi bir çömlek parçasının üstüne seçimini yazar. Bu kez de hiçbir tartışma yoktur; hiçbir ad önerilmez; ne suçlama ne de savunma vardır. Oylama gerek

---

[116] J. CARCOPINO, *L'Ostracisme athénien*, Paris, 1935.

[117] μεθίστασθαι τῆς πόλεως [methistasthai tēs poleōs]; krş. *Et. Magnum*, ilgili madde ἐξοστρακισμός [eksostrakismos]; Photius, ilgili madde ὀστρακισμός [ostrakismos].

siyasi, gerek hukuki hiçbir nedene dayanmaz. Her şey, Eski Yunanların *phtonos*[118] adını verdiği halkın duygularına (çok yükselen, çok başarılı olan kimselere karşı duyulan dini güvensizlik ve haset) her türlü hukuk kuralının ve akılcı gerekçenin dışında, en kendiliğinden biçimiyle ve ittifakla (en az 6000 oy gerekir) kendini gösterme fırsatını verecek şekilde düzenlenir. Sürgüne gönderilen, kendisini topluluğun üstüne çıkartan üstünlüklerinin ve Tanrıların gazabını şehrin üstüne çekme tehlikesine yol açan aşırı büyük şansı dışında hiçbir şeyle suçlanmaz. Tiranlık korkusu, bütün grubu tehlikeye atana karşı daha derin, dinsel türde bir korkuya karışır. Solon'un yazdığı gibi: "Bir kent güçlü adamlarından dolayı mahvolur, ἀνδρῶν δ'ἐκ μεγάλων πόλις ὄλλυται [andrōn d'ek megalōn polis ollytai]."[119]

Aristoteles'in *ostrakismos*'a ilişkin benimsediği açıklama bu bakımdan karakteristiktir.[120] Bir kişi, der, erdemde ve siyasal yetenekte genel düzeyi aşarsa, bu kişinin diğer yurttaşlarla eşit koşullarda olduğu varsayılamaz: "Bu tür biri ister istemez insanlar arasında bir Tanrı gibi olacaktır gerçekten." Bu nedenle, diye ekler Aristoteles, demokratik devletler *ostrakismos* âdetini yerleştirdiler. Bunu yaparken mitteki örneği izlediler: Argo gemicileri, Herakles'i benzer bir gerekçeyle terk etmişlerdi. Argo gemisi, aşırı ağırlığı nedeniyle onu diğer yolcular gibi taşımayı kabul etmedi. Ve Aristoteles, bunun, sanatta ve bilimlerde de böyle olduğu sonucuna varır: "Bir koro başı sesinin gücü ve güzelliğiyle korodaki diğer herkesi aşan bir şarkıcıyı kabul etmez."

Kent Oidipus gibi "okunu bir başkasınınkinden daha uzağa fırlatan"

---

[118] *Kral Oidipus*'ta, kentin başında bulunana karşı *phthonos* temasının varlığı fark edilmektedir, *bkz.* 380 vd.

[119] "Kar ve dolu buluttan boşalır. Yıldırım göz kamaştırıcı şimşekten çıkar. Kentdevletin mahvı da güçlü adamlardan gelir," Solon, Fr. 9-10 (Edmonds).

[120] *Politika*, 3, 1284a 3-b 13.

ve *isotheos* olan birini bağrına nasıl kabul edebilir? *Ostrakismos*'u kurumlaştıran Kentdevlet, işlevi Thargēlia ayininin simetriği ve tersi olan bir kurum yaratmış olur. Kentdevlet, sürgün edilen kişinin şahsında, çok yükselmiş olan ve kendisine yukarıdan gelebilecek kötülüğü şahsında canlandıranı dışarı atmaktadır. *Pharmakos*'ta ise, kentdevlet bağrındaki en aşağılık ve kendisini aşağıdan tehdit eden kötülüğü şahsında canlandıran nesneyi dışarı atmaktadır.[121] Bu çifte ve birbirini tamamlayan retle yukarıya ve aşağıya göre kendi sınırlarını çizer. Bir yanda Tanrısal ve kahramanca olana, öte yanda da hayvanca ve canavarca olana karşı insana özgü ölçüleri saptar.

Kentdevletin kurumlar sisteminde kendiliğinden oluşturduğunu, Aristoteles politika kuramında tümüyle düşünülmüş ve bilinçli şekilde dile getirir. İnsan, diye yazar, doğası gereği politik bir canlıdır; dolayısıyla doğası gereği *apolis* olan ya *phaulos*'tur, yozdur, insansıdır ya da κρείττων ἢ ἄνθρωπος [kreittōn e anthrōpos] insanlık üstüdür, insandan güçlüdür. Bu tür bir insan, diye devam eder Aristoteles, "dama oyununda tek kalmış piyon gibidir (ἅτε περ ἄζυξ ὢν ὥσπερ ἐν πεττοῖς

[121] Louis Gernet 1958 Şubatında Centre d'Études Sociologiques' te verdiği ve yayımlanmamış bir konferansta, *pharmakos* ve kentten sürülenin dışında iki zıt kutup arasında, kurumlar oyununda kimi zaman kısa devre gibi bir durumun meydana geldiğini kaydediyordu. Atina'da yaşanan son *ostrakismos* vakasında buna tanık olunmuştu. 417'de oylama sonucunda adlarının çıkması beklenebilecek en önde gelen iki şahsiyet, Nikias ve Alkibiades'ti. İkisi aralarında anlaşmış ve *ostrakismos*'un üçüncü bir ismi, ahlaksız Hyperbolos'u işaret etmesini sağlamışlardı. Ayak takımından bir demagog olan Hyperbolos sürüldü, ama Louis Gernet'nin saptadığı gibi, *ostrakismos* usulü bir daha iflah olmadı. *Pharmakos* ile *ostrakismos*'a uğrayan arasındaki hem kutuplaşma hem de simetriyi vurgulayan bu "ibre hatası" karşısında şaşkına dönen Atinalıların bu kurumdan mideleri bulandı ve bu duygu bir daha da geçmedi.

[Hate per azyks ön hösper en pettois])." Ve filozof, topluluk içinde yaşayamayanın "hiçbir şekilde kentdevletin bir parçası olmadığını ve dolayısıyla ya kaba bir hayvan, ya da bir Tanrı (ἢ θηρίον ἢ θεός [ē Thērion ē Theos]) gibi olduğunu" kaydederken aynı düşünceye geri gelmektedir.[122]

Böylelikle çifte ve çelişkili yanıyla Oidipus'un konumu tanımlanmış olur: insanın hem üstünde hem altında, insandan daha güçlü, Tanrı'ya eşit kahraman, ve aynı zamanda dağların vahşi yalnızlığına atılmış yaban hayvanı.

Fakat Aristoteles'in açıklaması daha da ileriye gider. Oidipus'un şahsında Tanrı'ya eşit olan ve bir hiç olanı çakıştıran altüst oluşta baba katlinin ve ensestin rolünü anlamamızı sağlar. Gerçekten de bu iki ağır suç, dama tahtasını andıran kentdevlet alanında, her taşın diğerlerine göre belirli bir yerde durduğu dama oyununun temel kurallarının ihlalini oluşturur.[123] Oidipus, kendini suçlu kılarak kartları bozmuş,

---

[122] *Politika*, I, 1253a 2-29. Aristoteles'in yoz insanı, insansıyı tanımlamak için kullandığı φαῦλος [phaulos] sözcüğünü onun antik yorumcusu *pharmakos*'un belirleyici niteliklerini göstermek için kullanmaktadır. Kaba hayvan-kahraman ya da Tanrı karşıtlığına ilişkin, krş. *Nikhomakhos'a Etik* [Ethika Nikomakheia], 7, 1145a 15 vd.: "Hayvanlığa karşıt duruma gelince, yalnızca, insanüstü, kısacası kahramanca ve Tanrısal erdemlerden söz etmekten daha iyi bir iş yapılamaz. (...) Tanrısal bir insan çok ender bulunmakla birlikte, (...) insanlar arasında hayvanlık o kadar nadir değildir."

[123] Yapılan çeviriye uygun olarak alıntı yaptığımız Aristoteles'in "dama oyununda tek kalmış piyon gibidir" sözlerinde, oyuncuların kullandığı sıradan piyonlar, *pettoi* ya da *pessoi* ile, dama olmuş piyon, *azyks* arasındaki karşıtlık sözkonusu değildir sadece. (Krş. J. Tréheux, "Sur le sens des adjectifs περίζυξ et περίζυγος", *Revue de Philologie*, 1958, s. 89). Gerçekten de, Eski Yunanların *pesseuein* fiiliyle belirttikleri oyun kategorilerinde *polis* adını verdikleri bir oyun vardı. Suetonius'a göre (περὶ παιδιῶν [peri paidiōn] 1,16) "*polis* de, rakiplerin, kesişen çizgilerle sınırları belirtilen kareler üs-

piyonları ve konumları birbirine karıştırmıştır: artık oyun dışında kalmıştır. Ensest ilişkinin izlediği baba katliyle, babasının işgal ettiği yere yerleşir; Iokaste'de anneyle eşi birbirine karıştırır; aynı anda Laios'la (Iokaste'nin kocası olarak) ve kendi çocuklarıyla (hem babaları hem de kardeşleri olarak) özdeşleşerek soyun üç kuşağını birbirine karıştırır. Sophokles, kimi zaman günümüz araştırmalarını şaşırtan, ama çevirmenin kesinlikle hesaba katması gereken bir dirençle, ayrı ve fark edilir kalması gerekenin bu özdeşleşmesinin, bu eşitlenmesinin altını çizer. Bunu, benzer ve eşit anlamına gelen *homos* ve *isos* sözcüklerine ve onlardan türetilmiş bileşik isimlere odaklanan bir söz oyunuyla yapar. Oidipus, kendi hakiki kökeni hakkında hiçbir bilgi sahibi olmadan önce bile, Laios'la ilişkisinde kendini, aynı yatağı paylaşan ve *homosporon* bir eşe sahip olan diye tanımlar.[124] Dudaklarındaki sözcük kendisinden önce Laios'un döllediği aynı kadını döllediğini söylemek ister; ne var ki 460. dizede Teiresias sözcüğe gerçek değerini vermek için onu yeniden kullanır: Oidipus'a, hem babasının hem de *homosporos*'unun, dölleme ortağının katili olduğunu anlayacağını bildirir.[125] *Homosporos*'un genelde başka bir anlamı da vardır: aynı dölden doğan, aynı kökten

---

tüne dama oyunundaki (*petteutikos*) gibi yerleştirilen piyonları karşılıklı aldıkları bir tür dama oyunuydu. Bu şekilde sınırları belirtilen karelerin kentdevletleri (*poleis*), karşı karşıya gelen piyonların köpekler (*kynes*) diye adlandırılması zekiceydi." Polluks'a göre (9,98) "birçok piyonun sürüldüğü oyun, çizgilerle sınırlandırılmış, karelerle donatılmış bir tahta üzerinde oynanırdı. Yüzeye *Polis*, piyonlara *kynes* deniyordu." Krş. J. TAILLARDAT, *Suétone: Des termes injurieux. Des jeux grecs*, Paris, 1957, s. 154- 5. Aristoteles bireyi *apolis* olarak tanımlamak için damaya gönderme yapıyorsa bunun nedeni, Eski Yunan oyununda piyonların karşılıklı hareketlerinin ve konumlarının sınırını çizen dama tahtasının, adının da gösterdiği gibi, *polis* düzenini gösterebilmesidir.

[124] *Kral Oidipus*, 260.

[125] Krş., *A.g.y.*, 1209 -1212.

gelen anlamına gelir. Gerçekten de Oidipus hiç bilmeden Laios kadar Iokaste'yle de aynı soydandır. Oidipus'un ve oğullarının eşit kılınması bir dizi kaba imgeyle dile getirilir: baba, kendisinin dünyaya gelmesini sağlayan tohumun ekildiği yere oğullarının dünyaya gelmesini sağlayan tohumunu eker; Iokaste eş ve eş-olmayan olur, ama ekin tarlasıdır, çifte ürünle hem babayı hem de çocukları üreten annedir; Oidipus kendisini dünyaya getirene tohumlarını ekmiş, oradan kendisi de tohumlanmış ve aynı tarlalardan, bu "eşit" tarlalardan çocuklarını elde etmiştir.[126] Ne var ki, Oidipus'a: "seni çocuklarınla eşit kılarak kendinle eşitleyecek"[127] felaketler gelecek, sözleriyle seslenerek bu eşitlik sözcüklerine tüm trajik ağırlığını kazandıran Teiresias olur. Oidipus'un babasıyla ve kendi çocuklarıyla özdeşleştirilmesi, Iokaste'de annenin ve eşin birleştirilmesi, Oidipus'u kendine eşit kılmakta; yani onu genel ölçülere uymayan, diğer insanlarla eşitliği olmayan ve kendini Tanrı'yla eşit tutarken, sonunda hiçe eşit olduğunu gören bir *agos*, *apolis* haline getirir.[128] Çünkü, tiran *isotheos* da, tıpkı bir yaban hayvanı gibi, insan kentinin kurulmasını sağlayan oyunun kurallarını bilmez.[129] Tek bir aile oluşturan Tanrılarda ensest yasaklanmamıştır; Kronos'la Zeus babalarına

---

[126] Krş. 1256-7; 1485; 1498-9: "κἀκ τῶν ἴσων ἐκτήσαθ ὑμᾶς, ὠνπερ αὐτὸς ἐξέφυ [kak tōn isōn ektēsath hymas, ōnper autos eksephy]."

[127] Krş. 425.

[128] Oidipus'un Tebailılara göre -ki Teiresias ve Kreon gibi bazıları, onun karşısında eşit konum hakkı talep etmişlerdir- "eşit olmama" durumuna ilişkin, krş. 61, 408-409; 544; 579 ve 581; 630. Oidipus, kamçısıyla vuran Laios'a da ona yine "eşit olmayan bir şekilde" karşılık verir (810). Ve günahkâr Oidipus'un çocuklarıyla ilgili dile getirdiği son temenni, Kreon'un "onların bahtsızlıklarını kendisininkilere eşitlememesidir" (1507).

[129] "Bir hayvan hakkında günahtan ne kadar söz edilebilirse, Tanrı hakkında da erdemden o kadar söz edilebilir: Tanrı'nın kusursuzluğu erdemden daha çok yücedir ve hayvanın kötülüğü günahtan başka bir türdedir." ARISTOTELES, *E. N.*, 7, 1145 a 25.

saldırmış ve onu tahttan indirmiştir. Onlar gibi, tiran da kendisinin her şeye hakkı olduğunu zannedebilir; Platon bunu "baba katli"[130] diye adlandırır; bunu, sihirli bir yüzük sayesinde, en kutsal kuralları ceza görmeden delme özgürlüğüne sahip, istediğini öldüren, istediğiyle birleşen, "insanlar arasındaki bir Tanrı gibi, her şeyi yapmakta özgür"[131] insanla karşılaştırır. Yabanıl hayvanların da insanlar toplumunun dayandığı yasaklara uyma zorunluluğu yoktur. Onlar, Tanrılar gibi, güç fazlası nedeniyle yasaların üstünde değildir; *logos*'ları[132] olmayışı nedeniyle yasaların altındadır. Dionos Khrysostomos, Oidipus konusunda Diogenes'in ironik açıklamasını aktarır: "Oidipus çocuklarının hem babası, hem kardeşi, eşinin kocası ve oğlu olmaktan yakınır; ama horozlar

---

[130] *Devlet,* 569b.

[131] *A.g.y.,* 360c. Hakkında çeşitli yorumlar önerilen ikinci *stasimon*u (863-911) sanırız bu bağlamda anlamamız gerekir. Bu, koronun tiran Oidipus'a karşı olumsuz bir tavır takındığı tek andır; ama tiranın *hybris*'iyle birleştirdiği eleştiriler, örneğin "haksız kazançlar elde etmek" (889), böyle bir şey için mevkisinden yararlanmayı aklından geçirecek en son kişi olan Oidipus konusunda kesinlikle yersiz görünmektedir. Gerçekte koronun sözleri Oidipus'un şahsına değil, kentdevletteki "ayrıcalıklı" konuma yöneliktir. Bir insandan daha fazla bir şey olan karşısındaki neredeyse dinsel nitelikteki hürmet duyguları, Oidipus'un bir zamanlar cinayet işleyebilen ve bugünse Tanrısal kehanetlere inanmıyor gibi gözüken biri olduğunu ortaya çıkar çıkmaz tiksintiye dönüşür. Bu koşulda *isotheos*, insanın kendisini ellerine teslim edebileceği bir rehber gibi değil, yasasız, dizginsiz bir yaratık, her şeye cüret edebilecek, kendinde her hakkı bulan bir efendi gibi görünür.

[132] *Logos,* söz ve akıl, insanı yegâne "politik" canlı yapandır. Hayvanlar yalnızca sese sahipken, "söylem yararlı ve zararlı olanı ve bunun ardından doğru olanı ve doğru olmayanı dile getirmeye yarar: çünkü diğer canlılara oranla doğru olan, doğru olmayan ve diğer ahlaki kavramlara sahip, insana özgü karakterdir ve bu duygular topluluğu aileyi, kentdevleti doğurur." ARISTOTELES, *Politika,* 1, 1253a 10-18.

buna kızmaz, köpekler de öyle, hiçbir kuş da."[133] Çünkü onlarda ne kardeş, ne baba, ne oğul, ne eş vardır. Dama oyunlarında tek kalmış parçalar gibi, farkı da eşitliği de bilmeden,[134] *anomia*'nın[135] karmaşasında kuralsız yaşarlar.

Ensest ve baba katliyle insanların dışına atılan, oyun dışı bırakılan, kentdevletinden kovulan Oidipus, tragedyanın sonunda, "bilgin" kibriyle çözümünü bulduğunu zannettiği bilmecenin anımsattığı canavar yaratığa özdeş olarak belirir. Sfenks iki, üç, dört ayaklı olup da tek sesli yaratık hangisidir diye sormuştu. Soru insanın art arda katettiği ettiği ve ancak birbiri ardından tanıdığı üç ayrı yaşı birbirine karışmış bir halde gösteriyordu: dört ayak üstünde emekleyen çocuk, iki ayağının üstünde sağlam duran yetişkin, baston yardımıyla yürüyen ihtiyar. Oi-

---

[133] D. KHRYSOST., 10, 29; krş. B. KNOX, *alıntı yap. yapıt*, s. 206; ayrıca krş. OVIDIUS, *Metamorphoses*, 7, 386-7: "Menephron yabanıl hayvanların yaptığı gibi annesiyle çiftleşecekti!" Ayrıca krş. 10, 324-331.

[134] Tragedyanın başında Oidipus, bir yabancı olarak kendini fazlasıyla uzak hissettiği Labdakosoğulları sülalesiyle bütünleşmeye çalışır (krş. 137-141; 258-268); B. KNOX'un yazdığı gibi: "Laious'un soylu sülalesinin yarı çekemezlik tonunda yankılanışı, Oidipus'un doğum konusuyla ilgili derin kifayetsizlik hissini göstermektedir (...) ve konuşmasıyla kendini Thebai kralların o şerefli soyuna dahil etmeye çalışmaktadır" (*a.g.y.*, s. 56). Ne var ki onun şanssızlığı kendisini meşru soydan ayıran aşırı büyük farktan değil, bu soya aidiyetinden kaynaklanmaktadır. Oidipus kendisini Iokaste'ye yakışmayacak konuma sokacak alt bir kökenden gelmekten de kaygılanır. Fakat orada da felaket çok büyük bir mesafeden değil, hiç mesafe olmayışından, eşlerin soyları arasında hiç farklılık bulunmamasından kaynaklanır. Onun evliliği, dengi dengine olmayan bir birleşmeden daha kötüdür, ensesttir.

[135] Hayvanlık yalnızca *nomos* ve *logos* yoksunluğunu içermez; her şeyin karmakarışık olduğu ve rastlantıya kaldığı bir "karmaşa" hali olarak ortaya çıkar; krş. AISKHYLOS, *Zincire Vurulmuş Prometheus* [Promētheus Desmōtēs], 450; EURIPIDES, *Yakarıcılar*, 201.

dipus, iki ayaklı adam, kendini aynı anda genç çocuklarıyla ve yaşlı babasıyla özdeşleştirerek, babanın, her kuşağın zaman akışı ve kentdevlet düzeni içinde kendisine düşecek yeri alması için babayı atadan ve oğullardan ayrı tutması gereken sınırları kaldırmıştır. Son trajik altüst oluş budur: Sfenkse karşı kazandığı zafer Oidipus'u bilmeyi becerdiği cevap değil, kendisine yöneltilen soru haline getirir; başkaları gibi biri değil, bir kaos ve karmaşa varlığıdır o; karada, havada ve suda dolaşan canlılar içinde tabiatını ayırt edip koruyacağına, "tabiatını değiştiren" tek canlıdır.[136] Demek ki sfenksin sorduğu insan bilmecesi bir çözüm içermektedir, ama bu çözüm canavarı yenen kişiye, bulmaca çözücüsüne karşı dönerek, onu canavar gibi, bilmece biçiminde, ama bu kez cevabı olmayan bilmece biçiminde bir adam gibi gösterir.

Kral Oidipus analizimizden bazı sonuçlar çıkarabiliriz. En başta, tragedyanın geliştiği tüm düzlemlerde kullandığı bir model vardır: dilinde çok sayıda biçemsel işlemlerle; tanınma ve baht dönüşünün çakıştığı dramatik anlatının yapısında; Oidipus'un yazgısı temasında; kahramanın kendi şahsında bu modeli uygular. Bu model bir yerlerde bir imge, kavram, duygular bileşkesi biçiminde verilmemiştir. Altüst oluşun tam bir işlem şeması, çokanlamlı bir mantık kuralı sözkonusudur. Fakat bu biçimin tragedyada bir içeriği vardır. Çifte insanın, tersine dönmüş insanın paradigması olan Oidipus'un çehresine bürünmek için, kural, Tanrısal kralı günah keçisine dönüştüren tersine dönüşte cisimleşmektedir.

İkinci nokta: Sophokles'in üzerinde oynadığı, *tyrannos* ile *pharmakos* arasındaki tamamlayıcı karşıtlık, düşündüğümüz gibi, Eskilerin siyasal

[136] Krş. EURIPIDES'in *Fenikeli Kadınlar*'ındaki kanıtı: ἀλλάσσει δὲ φυὴν μόνον [allassei de phyēn monon].

kuramında ve kurumlarında pekâlâ mevcutsa, tragedyanın toplumda ve ortak düşüncede zaten verili olan yapıyı yansıtmaktan başka bir iş yaptığı söylenebilir mi? Biz, tam tersine onun bir yansıma olmaktan çok bu yapıya tartıştığına, onu sorguladığına inanıyoruz. Çünkü toplumsal teori ve pratikte insan-üstü kutuplaşma yapısı, insan yaşamını ayırt eden *nomoi*'ların bütünü tarafından tanımlanan insan yaşamı sahasını tüm özgül çizgileriyle daha iyi kapsamayı hedeflemektedir. Yukarısı ve aşağısı, yalnızca, insanın içine kapatılmış bulunduğu sınırları netçe çizen iki çizgi olarak birbirinin karşılığıdır. Sophokles'te ise tam tersine insan-üstü ve insansı aynı kişilikte birbirine kavuşur ve karışır. Ve bu kişilik insanın örneği olduğu için, insan yaşamını kapsamaya, onun konumunu anlam belirsizliği olmadan saptamaya izin verecek bütün sınırlar silinir. Bu kişilik, Oidipus gibi, kim olduğu üzerine soruşturmayı sonuna kadar sürdürmek istediğinde, insan kendinin bilmece gibi, dayanıklılıktan ve kendine özgü alandan yoksun, bağlanacağı sabit bir noktadan yoksun, belirlenmiş özden yoksun, Tanrı'ya eşitle hiçbir şeye eşit arasında yalpalayan bir varlık olduğunu anlar. Onun gerçek büyüklüğü, bilmeceyi andıran mizacını ifade eden şeyden, sorgulamanın kendisinden ibarettir.

Son bir nokta daha: Belki de en zor olanı, tragedyaya, bizim yapmaya çalıştığımız gibi, sahici anlamını, beşinci yüzyıldaki Eski Yunanların anlamı yeniden yüklemek değil, tragedyanın verdiği karşıt anlamları anlamak, daha doğrusu, bu kadar çok karşıt anlama nasıl izin verdiğini anlamaya çalışmaktır. Sanat yapıtının gençliğini ve kalıcılığını da sağlayan bu görece esnekliği nereden gelmektedir? Son tahlilde tragedyanın gerçek kaynağı mantıklı bir şema gibi çalışan bu tersine dönüş biçimiyse, dramatik anlatının çeşitli yorumlara açık kalması ve Batı düşün-

cesinin tarihi içinde insandaki çokanlamlılık sorunu yer değiştirdikçe, alan değiştirdikçe ve insanın varoluş muamması Eski Yunan tragedya yazarlarınınkinden başka şekillerde ifade edildikçe, *Kral Oidipus*'un da yeni anlamlar yüklenebilmesi anlaşılabilmektedir.

VI

AISKHYLOS'UN *ORESTEIA*'SINDA AV VE KURBAN[1]

Oresteia, yıkılan Troia'dan Mykene'ye "gecenin ortasında günü", "kış ortasında yaza dönüşü"[2] getiren, ama gerçekte görünüşlerinin tersi olayları haber veren meşalenin ortaya çıkmasıyla açılır; geceleyin "ortalığı ışıl ışıl aydınlatan meşalelerin ışığında"[3] (φέγγει λαμπάδων σελασφόρων [phengei lampadōn selasphorōn]) bir ayin alayıyla kapanır, meşalelerin ışığı bu kez yanıltıcı değildir, yeniden uzlaşmış bir dünyayı aydınlatır -doğal olarak bu, gerilimlerin yok olduğu bir dünya anlamına gelmemektedir. İnsanlar arasında olduğu kadar, kavgaları *Agamemnon*'un başından itibaren Ouranosoğullarının çatışması biçiminde yansıtılan ve Atina mahkemesi önünde çatışan yaşlı ve genç Tanrılar arasında da, trajik aksiyon pahasına düzensizliğin yerini düzen alır.[4] Bununla birlikte üçlemenin başından sonuna kadar iki tema, av ve kurban temaları yürürlükte kalır. *Eumenides* [Erinysler], kortejin,

---

[1] İlk yayın: *Parola del Passato,* 129, 1969, s. 401-425. Bu inceleme J. P. Vernant'ın École Pratique des Hautes études'deki seminerde ve 1969 Haziranında Bay Gilbert Kahn'ın Bièvres'de düzenlediği "Aiskhylos Anı" kolokyumunda karşılıklı konuşmaları yeniden ele aldı ve geliştirdi. Gözlemleriyle katılanlara teşekkür ediyorum.

[2] *Agamemnon,* 22, 522, 969.

[3] *Eumenides,* 1022 (Mazon'un çev.); ayrıca krş. πυριδάπτῳ λαμπάδι [puridaptōi lampadi], *a.g.y.,* 1041-42.

[4] *Agamemnon,* 169-175.

kurban edilecek hayvan öldürüldüğü zaman -ὀλολυγή [ololygē]-[5] kadınların attığı ritüel çığlığa çağrıyla son bulur: "Ve şimdi atın çığlığınızı ilahimize karşılık veren (ὀλολύξατε νῦν ἐπὶ μολπαῖς [ololyksate nyn epi polpais])." Ne var ki ilk kurban imgesi *Agamemnon*'un 65. dizesinden itibaren ortaya çıkar, orada savaşa giriş evliliği başlatan kurbanla, προτέλεια [proteleia] karşılaştırılır ve hemen ardından Tanrıların istemediği kurban ya da söylenildiği üzere, "yozlaşmış kurban" teması birden ortaya çıkar: "Ateşini alttan odunla, üstten yağla besle, ateşin istemediği adakların bükülmeyen öfkesini hiçbir şey dindiremez."[6]

Av imgesi de aynı ölçüde mevcuttur: *Agamemnon*'un ve oyunun ötesinde Atreusoğullarının geçmişi, bugünü ve geleceğinin dayandığı emare, iki kartalın karnı yüklü bir dişi tavşanı parçaladığı bir av sahnesidir. *Eumenides* ise Orestes'in av, Erinys'lerin köpek olduğu bir insan avını canlandırır. Bu av "imgeleri" gerekli, fakat analizi çok basit bir edebi düzeyi geçmeyen bir monografide toplanmıştır.[7] Sadece "uğursuz bir etkiye yol açmaya yönelik ritüel dil taklidi"den[8] söz eden E. Fraenkel gibi bir araştırmacının gözünden önemi tümüyle kaçan kurban töreni temasına gelince, son yıllarda bu, Froma I. Zeitlin'in üçleme[9] içinde anlamlarını açığa çıkarması gibi daha derinleştirilmiş çalışmalara ya da daha iddialı ve kimi zaman da tartışmalı bir tarzda W. Burkert'in ve J.-

---

5 *Eumenides*, 1043, 1047.

6 *Agamemnon*, 68-71.

7 J. DUMORTIER, *Les Images dans la poésie d'Eschyle*, Paris, 1935; krş. S. 71-87; 88-100; 101-111; 134-155 vs. Kurban temasıysa, tam tersine alabildiğine ihmal edilmiştir; krş. S. 217- 220.

8 *Aeschylus, Agamemnon, edited with a commentary by* E. FRAENKEL, Oxford, 1950, III, s. 653.

9 F. I. ZEITLIN, "The Motif of the Corrupted Sacrifice in Aeschylus'Oresteia," *TAPA*, 96, 1965, s. 463-508; "Postscript to Sacrificial Imagery in the Oresteia (Ag., 1235-37)," *a.g.y.*, 97,1966, s. 645-653

P. Guépin'in yaptıkları gibi, kurban incelemesini bütün Yunan tragedyası incelemesiyle örtüştürmek isteyen çalışmalara konu oldu.[10]

Bunlar bir yana, avla kurban arasında bir bağın olduğu, iki temanın *Oresteia*'da, yalnızca basit bir şekilde birbirine bağlı değil, doğrudan doğruya üst üste bindirilmiş olduğu, bu koşullarda onları birlikte incelemeye değeceği şimdiye değin fark edilmemiş gibidir.[11] Oysa bunlar aynı kişiliklerdir: sırayla avcı ve avlanan, kurban eden ve kurban edilen (ya da kurban olma tehlikesini taşıyan) Agamemnon, Orestes'tir. Kartalların parçaladığı, hamile dişi tavşan emaresinde av, canavarca bir kurbanın, Iphigeneia'nın kurban verilmesinin imgesidir.

Henüz görece az keşfedilmiş alan bir olan Eski Yunan avı yine de tam teşekküllü bir temsiller dünyasını gündeme getirir. Av, öncelikle yaşamın aşamalarına göre farklılaşan toplumsal bir etkinliktir; *ephebos* türü avla *hoplites* türü avı, kurnazca avla kahramanca avı böylelikle bir-

---

[10] W. BURKERT, "Greek Tragedy and Sacrificial Ritual," *Greek Roman and Byzantine Studies*, 7 (1966), s. 87-122; J.- P. GUEPIN, *The Tragic Paradox: Myth and Ritual in Greek Tragedy*, Amsterdam, 1968. Bu son kitap çok zengindir, ama J.-P. Guépin tragedyanın ritüel *kökenleri* (özellikle de Dionysos'a değin olanlara) gibi olanaksız bir incelemeye daha az yer verseydi daha yararlı bir yapıt ortaya çıkarmış olurdu. Sonuçta, tragedyayı "ekim ve bağ bozumu bayramı" (s. 195-200) diye tanımlayarak, tragedyanın nereden geldiğini açıklamaya çalışırken onun ne *olduğunu* betimlemeyi unutur ve J. E. Harrison'un ve F. M. Cornford'un zaten çok eski olan varsayımlarının üstüne çıkamaz.

[11] J.-P. Guépin bu tür bir incelemenin ilginçliğini sezinlemiştir; krş. a.g.y., özellikle 24 -32; hatta şunları söylemektedir (s. 26): "Eski Yunan'da av eğretilemeleri elbette son derece yaygındır, özellikle de savaş ve aşk alanlarında. Bu av eğretilemelerinin sayıp dökülmesinin bize bir yararı olmaz. Fakat insan bazen bundan daha fazlasının, rituel bir kinayenin kast edilmiş olabileceğini de akla getirmiyor değil." Ritüel bir ava gönderme yapılabilecek metinlerin sayısını belirtmektedir.

birinden ayırabildim ve onları karşı karşıya getirebildim.[12] Fakat bunlar aynı zamanda daha fazla bir şeydir; tragedya, felsefe ya da mitografi metinlerinin çoğunda av, doğadan kültüre geçişin ifadelerinden biridir. Hiç kuşkusuz bu sıfatla, savaşla yolları kesişir. Tek bir örnek verecek olursak, Platon'un *Protagoras*[13] mitinde, Sofist, siyaset icat edilmeden önceki insan dünyasını betimlerken şöyle der: "İnsanlar önceleri dağınık yaşadılar ve hiçbir kentdevlet yoktu. Bu nedenle de her zaman ve her yerde kendilerinden daha güçlü hayvanlar tarafından yok edildiler; kendilerini doyurmaya yeten üretimleriyse yabanıl hayvanlarla savaşta güçsüz kalıyordu (πρὸς δὲ τὸν τῶν θηρίων πόλεμον ἐνδεῆς [pros de ton tōn thēriōn polemon endeēs]). Çünkü bir bölümünü savaş sanatının oluşturduğu siyaset sanatına henüz sahip değillerdi."[14]

Avla kurban arasında, yani Eski Yunanların et besinini sağlamak için ellerinde bulunan iki tarz arasında sıkı ilişkiler vardır. Kurban törenleri hâlâ özellikle Sibirya'da yapılan şekliyle tarihöncesi avcı törenlerinin uzak türevleriyse, K. Meuli'nin ileri sürdüğü gibi bir soyzinciri bağı sözkonusu olabilir mi?[15] K. Meuli tezini tarihi açıdan kanıtlamak

---

[12] Krş. P. VIDAL-NAQUET, "Le Chasseur noir et l'origine de l'éphébie athénienne", *Annales E.S.C,* 19168, s. 947- 964, ayrıca İngilizce olarak *Proceedings of the Cambridge Philologica Society*'de yayımlandı, 194, 1968, s. 49-64.

[13] Krş. 322 b.

[14] Aynı şekilde, ARISTOTELES, *Politika*, I, 1256b 23; uygarlığın "kökenleri"ne ilişkin Eski Yunan literatüründe bu tema hakkında krş. TH. COLE, *Democritus and the Sources of Greek Anthropology*, Ann Arbor, 1967, s. 34-36, 64-65, 83-84, 92-93, 115, 123-36.

[15] K. MEULI, "Griechische Opferbräuche," *Phyllobolia für Peter von der Mühll*, Basel, 1946, s. 185-288. Bu inceleme ne kadar tartışılır olursa olsun, olaylar ve düşünceler bakımından inanılmaz bir dağarcık sağlar ve bu, Eski Yunanlarda kurban töreni hakkında yapılmış en büyük çalışmadır. Bu konudaki yakın tarihli çalışmalar arasında: J. RUDHART, *Notions fondamentales de la*

için, avcıların ritüellerinin, kurban kesenlerin ritüeli olmadan önce, çift katlı bir tarihsel dilimi aşmak zorunda kaldıklarını kabul etmeye mecbur olmuştur, çünkü Eski Yunanlarda tarım uygarlığı hayvancılığa dayalı uygarlığı izlemiş, o da av uygarlığından ortaya çıkmıştır.[16] Bu olguların kanıtlandığını varsayalım, yine de bunların bize klasik çağ Yunanlarında, yani özünde avcı olmayan ama her zaman da avlanan[17] ve avın bol miktarda mit ve toplumsal simge temin etmeye devam ettiği bir halkın içindeki av-kurban ilişkileri hakkında nasıl bir bilgi sağlayabileceklerini anlamak pek kolay olmaz. Bu koşullarda, tarihçi -özellikle de antika heveslisi olmayan tarihçi- açısından bile, eşzamanlı inceleme zorunlu bir şart olarak öne çıkmaktadır.

Hesiodos'un aktardığı mite göre, "Tanrılarla ölümlü insanlar arasındaki kavganın Mekone'de halledildiği dönemlerde"[18] gökyüzü sakinleriyle yeryüzünün ev sahipleri, "Olymposlular için" yapılan kurban işleminin gerçekleştirildiği sunağın her iki yanına ayrı ayrı yerleşirler. Bir kısmının payına kemikler ve duman, diğerlerine de pişmiş et düşer. Prometheus miti Pandora mitiyle sıkı sıkıya bağlıdır: kurban yemeğine, yani, mitte kısaca yemeğe gerekli ateşe sahip olunmasının karşılığı, Zeus'tan kaynaklanan "lanetli kadınlar soyu, ırkı"[19] ve insanların içini kemiren cinselliktir. Demir çağı erkeğinin, yalnızca tarla çalışmalarının

---

pensée religieuse et actes constitutifs du culte dans la Grèce classique, Cenevre, 1958 ve J. CASABONA, *Recherches sur le vocabulaire des sacrifices en grec*, Aix-Gap, 1966'dan da alabildiğine yararlandım. P. STENGEL'in eski ve her zaman çok yararlı olan *Opferbräuche der Griechen*, Leipzig-Berlin, 1910 yapıtındansa hiç söz etmeyeceğim.

16 Krş. kendisinin söyledikleri, a.g.y., s. 223-224.

17 Öyle ki K. MEULI sorunu ancak çok kısa işlemiştir; krş. s. 263.

18 *Theogonia*, 535-36.

19 *A.g.y.*, 591.

kurtarabileceği bu çiftçinin yazgısı bu şekilde çizilmiştir.

Av işlevi kurban işlevini hem tamamlayıcıdır hem de ona zıttır. Tek kelimeyle, insanın yabanıl doğayla ilişkilerini tanımladığını söyleyelim. Avcı aynı zamanda yırtıcı hayvan, aslan ya da kartal, kurnaz hayvan, yılan ya da kurttur -Homeros'ta av imgelerinin çoğu hayvan imgeleridir-[20] ve ne aslanın ne de kurdun sahip olduğu bir sanatın (*tekhne*) sahibidir. Platon'un *Protagoras*'ında yorumlandığı şekliyle Prometheus mitinin -diğer yüz metin arasında- ifade ettiği budur.

Kurban etme eylemi mutfağa değin bir eylem, en çok kurban edilen hayvan da çift öküzüdür. Son noktada, cinayet sayılan ve bazı metinlerin yasak olarak ilan ettiği bu kurban,[21] Atina'da Zeus Polieus onuruna düzenlenen *Bouphonia* töreninde seyirlik oyun haline getirilir; kurban edildikten sonra, içi saman doldurulan hayvan bir sabana koşulur, bu sırada rahipten kurban bıçağına varıncaya kadar "katillerinin" her biri "yargılanır,"[22] fakat kurbanla ekili tarlalar dünyası arasındaki bağ, marjinal olarak değerlendirilebilecek bir şölenin düşündüremeyeceği kadar temellidir. İşte güzel bir arkaik örnek: Odysseus'un yiyecekleri tükenen arkadaşları, Güneş'in sığırlarını kurban etmeye karar verdikleri sırada, tarla ürünlerinin eksikliğini çekerler; taneleri kavrulan arpa yerine meşe yapraklarını, saçılar için şarap yerine su kullanırlar. Sonuç tam

---

[20] *Bkz.* s. 184'de bazı örnekler, bir repertuvar ve çağdaş sanatla bir karşılaştırma için; R. HAMPE, *Die Gleichnisse Homers und die Bildkunst seiner Zeit*, Tübingen, 1952, özellikle s. 30 vd.

[21] Krş. *Skhol.* ARAT. *Phaen.*, 132; AELIANUS, *N. A.*, 12, 34; *Skhol. Odysseia*, 12, 353; NIKOLAOS DAMASKENOS, Fr. 103, I. Jacoby; AELIANUS, *Var. Hist.*, 5, 14; VARRO, *De re rustica*, 2,5,4; *COLUMELLA*, 6, Praef.; PLINIUS, *N. H.*, 8, 180. Bu metinler Eski Yunan dünyasının epey dışına taşarlar.

[22] PAUSANIAS, 1, 28,10; AELIANUS, *Var. Hist.*, 8, 3; PORPHYRIOS, *De Abstinentia*, 2, 28; söylencenin tümü için, krş. L. DEUBNNER, *Attische Feste*, Berlin, 1932, s. 158.

bir felakettir: "Çiğ ve pişmiş etler şişlerin çevresinde böğürüyordu."[23] Oysa, dine aykırı bu kurbanın alternatifi vardı ve bizzat Odysseus bunu belirtir: av ve balık tutma.[24]

Kabaca bakıldığında av, gerçekten de klasik Olympos kurban töreninin karşıtıdır. Avlanan hayvanların kurban edilmesinin az görülen bir olay olduğu (çünkü kurban edilecek hayvanın canlı olması gerekiyordu), genellikle kentdevlete isyan etmiş asi Tanrılara, Artemis ve Dionysos gibi vahşi mizaçlı Tanrılara bağlandığı bilinir.[25] Iphigeneia mitinde olduğu gibi, avlanan hayvanın kurban edilmesi, insan kurbanının ikamesi gibi görünmekte, bir anlamda eylemin vahşiliği yerini kurbanın vahşiliğine bırakmaktadır.

Bununla birlikte, birbirine zıt bu alanlar arasında tragedyanın yararlandığı iç içe geçiş bölgeleri vardır. Euripides'in *Bakkhalar*ında, avın ve kurbanın birbirine karıştığı bir edim olan, Dionysoscu omofajinin (çiğ et parçalayıp yemenin) etkileyici bir betimi yapılır. Pentheus bu tür bir kurban avının kurbanı olacaktır.

Niyetim burada *Oresteia'nın* kurban, av ve kimi zaman da balık avının sözkonusu olduğu paragraflarını saymak değil; yalnızca, bir anlamda taban tabana zıt oldukları görülecek üç oyunun ana hatlarını vurgulamak istiyorum.

---

[23] Odysseia, 12, 356-396.

[24] *A.g.y.*, 12, 329-333; bu konuda *bkz.* "Valeurs religieuses et mythiques de la terre et du sacrifice dans l'Odyssée" başlıklı makalem, *Annales E. S. C.*, 1970, s. 1288-89.

[25] Özellikle, kesin bir arkeolojik araştırmayla tamamlanacak bir döküm P. STENGEL tarafından gerçekleştirildi, "Über die Wild und Fischopfer der Griechen," *Hermes*, 1887, s. 94-100, *Opferbräuche...*, s. 197-202'de yeniden yayımlandı.

Töreni, *Agamemnon'un parodos*'unun[26] ve Aulis'te Aksözkora görünen emarenin hatırlatılmasının hemen arkasından gelen koroyla açalım. Ozan burada, Kassandra'nın büyük sahnesinden de daha çok, "en uzak geçmişi ve geleceği[27] (...) bir bütün halinde kümelendirdiği" söylenebilir, fakat oyunun henüz başında olduğumuz için, her şey daha üstü kapalıdır.[28]

"Kuşların iki kralı, gemilerin krallarına göründüler, biri kapkaraydı (κελαινός [kelainos]), ötekinin sırtı beyazdı. Sarayın yakınlarında, mızrak sallayan kol tarafında, tam göz menzili içinde, son bir koşunun şansından yoksun kalmış, hamile bir tavşanı karnındakilerle birlikte parçalayıp yutarken görüldüler." Kalkhas, anında, kartalların Atreusoğulları olduğu, Troia'yı alacakları, tavşanın öldürülmesinden dolayı aşağılanmış olan Artemis'in çok daha ağır bir kurtulmalık (Iphigenia) isteyebileceği, bunun da başka felaketleri beraberinde getireceği sonucunu çıkarır: "Çünkü korkunç bir günde diklenmeye hazır sinsi bir kâhya kadın eve bekçilik eder, unutmayan ve bir çocuğun öcünü almak isteyen Öfke (μίμνει / γὰρ φοβερὰ παλίνορτος / οἰκονόμος δολία μνάμων Μῆνις τεκνόποινος [mimnei / gar phobera palinortos / oikonomos dolia mnamön Mēnis teknopoinos])."[29] Böylelikle Klytaimnestra'nın alacağı kurnazca öç pek soyutlanmış bir biçimde haber verilir.

Av terimleriyle kurban terimleri burada alabildiğine karışmıştır. Dişi tavşan "son bir koşunun şansından yoksun kalmıştır" (λοισθίων

---

[26] Krş. *Agamemnon* 105-159.

[27] J. De ROMILLY, *Revue des études grecques*, 1967, s. 95; ayrıca krş. *Le Temps dans la tragédie grecque*, Paris, 1971, s. 73-74.

[28] J.J. PERADOTTO'nun mükemmel incelemesi "The *Omen* of the Eagles and the ἦθος of Agamemnon"dan ancak bu sayfaları yazdıktan sonra haberdar oldum. (*Phoenix* 23, 1969, s. 237-263).

[29] *Agamemnon*, 151-55

δρόμων [loistiōn dromōn]),[30] bu da başka bir yerde yeniden karşılaşılan teknik bir terimdir.[31] Av hayvanının tipik örneği olan, doğanın bu kurbanlara çok ihtiyacı olduğu için, Herodotos'un dediğine göre, bütün hayvanlar içinde gebeyken, doğurmadan önce gene gebe kalan tek hayvan olan, aslanın ve kartalın antitezi tavşan üstünde ayrıca durmaya bilmem gerek var mı?[32] Homeros Akhilleus'u şöyle anlatır: "Kara kartalın hızı vardı onda avcı kartalın, kuşların en güçlüsü, en hızlısı kartalın." (αἰετοῦ οἷματ' ἔχων μέλανος τοῦ θηρητῆρος / ὅς θ' ἅμα κάρτιστός τε καὶ ὠκιστος πετεηνῶν [aietou oimat'ekhōn melanos tou thērētēros / hos th' hama kartistos te kai ōkistos peteēnōn]), "yükseklerde uçan bir kartal nasıl kapmak için körpe bir kuzuyu, ya da saklanan bir tavşanı, inerse karanlık bulutlardan aşağı, ovaya" (πτῶκα λαγώόν [ptōka lagōon]), "kartalı, uçan kuşların en hızlısını, kara kartal denen kapkara avcıyı"[33] gibi (μόρφνον θηρητῆρ', ὃν καὶ περκνὸν καλέουσιν [morphnon thērētēr', hon kai perknon kaleousin]). Fakat burada sıradan bir av sözkonusu değildir. Daha önce kaydetmiştik,[34] Ksenophon'un belirttiği av yönetmeliği, "sporculara" yavruları Tanrıça'ya bırakmalarını salık verir: τὰ μὲν οὖν λίαν νεογνὰ οἱ φιλοκυνηγέται

---

[30] *A.g.y.*, 120.

[31] *KSENOPHON, Kynegetikos*, 5,14; 9, 10; ARRIANOS, *Kynegetikos*,17 kovalanan hayvanın "ilk koşusunu" anımsatır. Benzeştirme özellikle Bude baskısı, s. 14'te P. MAZON tarafından yapılmıştır.

[32] HERODOTOS, 3, 108. özellikle Attika'da Brauron'da Artemis kültünde tavşana ilişkin, *bkz.* J.J. PERADOTTO'nun yukarıda zikredilen makalesi s. 244.

[33] *Ilias*, 21, 252-53; 22, 310; 24, 315-316, çev. P. Mazon; ayrıca krş. 17, karşılaştırma konusu Menelaos (674-77) ya da ARISTOTELES'in μελανάετος καὶ λαγωφόνος [melanaetos kai lagōphonos], H.4., 9, 32, 2. bu kartalların (ak ve kara) hayvanbilimsel kimlik tanımı ve diğer başvuru kaynakları için, krş. E. FRAENKEL'in yorumu, II, s. 67-70.

[34] MAZON, Budé yayınında, s. 15.

ἀφιᾶσι τῇ θεᾷ [ta men oun lian neonga hoi philokynēgetai aphiasi tēi theai].[35] Kartalların avı hem bir kraliyet avıdır hem de Artemis'in alanına tecavüz eden, dürüst olmayan bir avdır.

Fakat bu av aynı zamanda da bir kurban törenidir, Kalkhas, Artemis'in "kurban edilenin bütünüyle kendisine kalacağı, korkunç bir başka kurban" istemesinden korkarak, bunu sözcüğün tam anlamıyla söyler (θυσίαν ἑτέραν ἄνομον τιν' ἄδαιτον [Thysian heteran anomon tin' adaiton]),[36] özellikle de bu özdeşlik, Aiskhylos'taki çokanlamlılığın başyapıtı olan olağanüstü 136. dizede belirtilir; bu dize "babasının kanatlı köpeklerine karşı" Artemis'in öfkesini dile getirir (αὐτότοκον πρὸ λόχου μογερὰν πτάκα θυομένοισιν [autotokon pro lokhou mogeran praka thyomenoisin]) bu da hem "zavallı tavşanı doğurmadan önce karnındakilerle birlikte kurban edilmesi" hem de "askerlerin önünde büzülüp kalmış zavallı canlının, kendi çocuklarının kurban edilmesi"[37] anlamına gelir.

Emarenin anlamı, Kalkhas'ın açıkladığından daha iyi açıklanabilir mi? Kâhin onun çift anlamlılığının altını bizzat çizer. Lehte öğeler kesinlikle açıktır. Kartallar "mızrak sallayan kol tarafında"[38] yani sağ tarafta görünür, birinin sırtı, dinsel açıdan hayırlı bir renk olan aktır.[39] Kartalların avı başarılıdır. Bir anlamda karnı dolu dişi tavşan: ne bir

---

35 *Kynegetikos* 5,14.

36 *Agamemnon*, 150, "o da bir kurban isteyecek" yerine "bir başka kurban" daha doğru gözükûyor (MAZON) Kurban ἄδαιτος [adaitos], yani kurban yemeği verilmeden yapılandır: bu bir yok etme kurbanıdır.

37 Ayrıntılı ispat için W. B. STANFORD, *Ambiguity in Greek Trajedy*, Oxford, 1939, s. 143'e gönderme yapıyorum. Bu konuda Fraenkel'in yorumu sessiz kalır.

38 *Agamemnon*, 116.

39 Krş. G. RADKE, *Die Bedeutung der Weissen und der Schwarzen Farbe in Kult und Brauch den Griechen und Römern* Berlin, 1936, özellikle s. 27 vd.

çocuk ne de bir adamın kaçabileceği[40] bir pusuya düşürülerek alınacak Troia,[41] ele geçirilmesi bir av sayılacak Troia'dır.[42] Ne var ki, dişi tavşan aynı zamanda babası tarafından kurban edilen Iphigeneia'dır. Çok güzel, hayırsever Artemis (140. dizenin εὔφρω ἁ Καλά [euphrō ha Kala]) tehlikeli korumasını "yırtıcı aslanların zayıf döllerinin olduğu kadar bütün kır hayvanlarının körpe bebelerinin üzerinden"de eksik etmez, [43] Agamemnon aynı zamanda bir aslandır;[44] karnı dolu dişi tavşan biçiminde kartalların kurbanı, aslanın kızı olarak Artemis'in kurbanı olan Iphigeneia sonuçta her zaman babasının kurbanıdır. Kalkhas'ın Iphigeneia'nın kurban edilmesini önerdiği zaman adını öne çıkardığı vahşi doğa Tanrıçası[45] Artemis'in müdahalesinin tek nedeni, Agamemnon'un, vahşi olanın dünyasına kartal biçiminde zaten girmiş olması ve[46] Aulis'teki sahneden çok önce, Kassandra'nın muhteşem sah-

---

40 *Agamemnon*, 357-60.

41 Simge çok farklı olsa da, Aiskhylos'un dinleyicisi, Kalkhas'ın, sekiz yavru serçeyle annesini yutan ve taş kesilen yılanın sağladığı emareyi -ki bu dokuz yıllık savaşın ardından Troia'nın alınmasını bildirir- yorumladığı ünlü sahneyi herhalde anımsamaktadır (*Ilias* 2, 301-329). Ama Homeros'ta bir kez yorumlanan emare tümüyle şeffaftır; Aiskhylos'ta ise böyle değildir.

42 Bu kitabın 189. sayfasına bkz.

43 *Agamemnon*, 140-43.

44 Krş. en azından *Agamemnon*, 1259 ve büyük ihtimalle 827-28. *Bkz.* B.M.W. KNOX'un parlak ispatı: "The Lion in the House", *Classical Philology*, 47, 1957, s.17-25, bu yapıt, ünlü büyüyen aslan yavrusu (*Agamemnon* 717-736) imgesinde yalnızca Paris'i değil bizzat Atreus'un oğlunu da görmek gerektiğini kanıtlar.

45 προφέρων Ἄρτεμιν [propherōn Artemin], 201-202.

46 W. Whallon'un "Why is Artemis angry?" makalesinden (*American Journal of Philology*, 82, 1961, s.78-88) üç aşağı beş yukarı çıkarılabilecek olan budur. E. Fraenkel (*a.g.y.*, II, s. 97-98) Aiskhylos'un, Atreusoğullarının Artemis'e ait bir araziye nasıl izinsiz girdiklerine veya ona adanmış bir hayvanı nasıl

nesinde hatırlatılan dine aykırı ziyafet sırasında, dişi tavşanın yavrularından başka yavruların da kurban edilmiş ve parçalanmış olmasıdır; daha ileride Klytaimnestra, "çocukların öcünü almak için bu yetişkin kurbanı öldürenin" "Atreus'un öc alıcı çetin ruhu" τόνδ' ἀπέτεισεν / τέλεον νεαροῖς ἐπιθύσας [tond' apeteisen / teleon vearois epithysas] olduğunu söyleyecektir.[47] Dişi tavşan da katledilen çocuklarla özdeşleştirilebilir.

Kartallar Atreusoğullarıdır, ama içlerinde adı ilk sayılan kara kartal, başından felaket eksik olmayacak kapkara avcı[48] dramanın kahramanı Agamemnon'dan başkası olamaz. O, oyunun daha ileri kısımlarında "kara boynuzlu bir boğaya"[49] da benzetilmemiş midir?

öldürdüklerine ilişkin rivayetleri hatırlatmaktan geri durduğunu göstermiştir. Gerçekten de tragedyaya böyle bir fiili katmaya hiç gerek yoktur, çünkü trajik bakış açısından Agamemnon bir Atreusoğlu olarak zaten suçludur, ama böyle olmamak da her an onun elindedir. Dize 141'de önce Tanrıça tarafından Tauris'e taşınan Iphigenia'nın kurtuluşu efsanesine bir ima varmış gibi geliyor: Artemis "merhamet duyarak heyecanlanıyor" (134). Fakat Aiskhylos'un hiçbir metni bu konuda kesin bir şey söylemeye izin vermiyor.

47 *Agamemnon*, 1502-03.

48 Yukarıda alıntı yapılan incelememin konusu olan kara avcı ephebos, sadece ritüel biçimli geri çekilmesi sırasında geçici olarak "kara"dır; buradaysa tümüyle başka bir şey sözkonusudur; Agamemnon lanetli bir avcıdır.

49 τὸν ταῦρον ἐν πέπλοισιν/μελάγκερων λαβοῦσα μηχανήματι/τύπτει [ton tauron en peploisin/melankerōn labousa mēkhanēmati/typtei]: "Örtüden bir tuzakla kara boynuzlu boğayı yakaladı, vurdu" (1126-28) *Agamemnon*, Oxford, 1957 s. 171-73 yayınlarında özellikle THOMSON, J. D. DENNISTON ve D. PAGE tarafından izlenen FRAENKEL'e rağmen böyle çevirdim. Bu yazarlar da Fraenkel gibi μελαγκέρῳ [melankerō] ile μηχανήματι [mēkhanēmati] bağdaştırmaktadır. J. P. GUÉPIN ise, *A.g.y.*, s. 24-25'de örtünün kendisinin "kara boynuzlu bir tuzak" olduğunu düşünmektedir. Ne var ki boynuz kurnazlıktan ya da örtüden çok boğaya yaraşır. Dolayısıy-

Üstü örtülü olarak Menelaos'a mal edilen beyaz renk hiç kuşkusuz, işin onun açısından iyi sonuçlanacağını akla getirir. Menelas oyunu sona erdiren satir dramanın, *Proteus*'un sağ kalan kahramanıdır.[50] Fakat çevirmenin görevini daha da karmaşıklaştırmak için, bu *kartallar* aynı zamanda oyunun başında koro başının, ıssız yuvalarının tepesinde daireler çize çize uçarken, çalınan yavruları, yani kaçırılan Helene için adalet isteyen -ve elde eden- akbabalardır.[51] Bu çelişki kesinlikle önemsiz midir? Aiskhylos aynı kuşu belirtmek için iki ayrı sözcük mü kullanmıştır? Genellikle ileri sürülen görüş budur[52] ve bu iki kuşun kimi

---

la Mazon'la birlikte Tr, F, V ve M (düzeltmeden önce) el yazmalarındaki μελάγκερων [melankerōn] koruyorum ve M'deki μελαγκέρωι [melankerōi] düzeltisini benimsemiyorum. Fraenkel: "boynuzlunun kara tertibiyle" diye çevirmiş ki, bu oldukça garip ve μηχανήματι [mēkhanēmati]'nın bir niteleme sıfatı gerektirdiğini açıklıyor; bu açıklama en azından tartışmalıdır; krş. *Adak Taşıyıcılar*, 980-981: Ἴδεσθε δ' αὖτε. τῶνδ' ἐπήκοοι κακῶν/τὸ μηχάνημα, δεσμὸν ἀθλίῳ πατρί [idesthe d' aute. tōnd' epēkooi kakōn/to mēkhanēma, desmon athliōi patri], "Seyredin ey bizim kötülüklerimizdan başka bir şey işitmemiş olanlar, seyredin şu tuzağı, talihsiz babamı saran şu bağı seyredin" (Mazon'un değiştirilmiş çevirisi). Δεσμόν [Desmon]'un burada sıfat değil ad tamlaması olma ihtimali yüksektir.

50 E. FRAENKEL, yorumunda "sırtı beyaz" kartalın özelliklerini δειλία [deilia] alçaklıkla tanımlayan birçok metin belirtir (II, s. 67). Bu yorum, burada savunduğumuzla çelişmemektedir; geri dönerken fırtınada kaybolan Menelaos'un mutlu sonunun 674-679. dizelerde haberci tarafından örtülü biçimde belirtildiğini bu yorumun lehine anımsayalım.

51 *Agamemnon*, 49-54.

52 Gerçekten W. G. HEADLAM ve G. THOMSON, *The Oresteia of Aeschylus*, Cambridge, 1938, s. 16; "Oresteia'daki tekrarlanan hayvan simgeleri, Sophokles'in dramatik alayının Aiskhylosçu karşılığıdır" (a.g.y., s. 81) yapıtının yorumu için Aiskhylos'un hayvan benzetmelerinin önemini açıkça gören W. WHALLON aynı doğrultuda sonuç çıkardı: "Akbabayla kartal arasındaki cinsi farklılık burada önemsizdir; gayet tabii kartal da intikam

zaman karıştırıldığı doğrudur.[53] Yine de yükseklerde uçan, kral, soylu hayvan kartalın korkunç bir eylem yapması, leş yiyen, iğrenç hayvan akbabanın da adalet isteyen olarak gösterilmesi tuhaftır[54] Kartalın aksine, akbabayı, çürümüş et, ceset kokuları çekmez mi ve hoş kokularla temas edince akbaba gebermez mi?[55] Bu "çelişki," tam tersine oyunun iç dinamiklerinden biri değil midir? Her şeye karşın, çürümüş olan, oyunun kesinlikle mevcuttur. Kassandra'nın büyük sahnesinde, kadın kâhin: "Bu saray cinayet ve dökülmüş kan kokuyor. Ocakta yakılmış kurbanların koktuğunu söyle. -Adetâ, mezardan çıkan bir soluk. Ona tütsüyle hiç ilgisi olmayan bir koku verdin."[56]

Bir anlamda, bütün oyun, tıpkı kartalların ziyafetinin, bu canavarca avın başkalarının ardından gelmesi ve peşisıra başkalarını da sütüklemesi gibi, yozlaşmış kurban, yani Iphigeneia'nın öldürülmesinin de, nasıl başka cinayetleri izlediğini ve diğerlerini de beraberinde getirdiğini bize gösterecektir.

Troia savaşının kendisi de bir avdır; ve koro "[Helene'nin] gemisinin

---

kuşu olabilir, akbaba da yırtıcı kuş olabilir." (*a.g.y.*, s. 80) sorun F.I. ZEITLIN tarafından *The Motif*... s. 482-83'te daha iyi ortaya konmuştur.

[53] Krş. G, D'ARCY W. THOMPSON, *A Glossary of Greek Birds,* Oxford, 1936, s. 5-6 ve 26.

[54] Akbabayla kartal arasındaki karşıtlık -kimi zaman da karıştırma- konusunda krş. J. HEURGON'un derlediği metinler, "Vultur", *Revue des études latines,* 14, 1936,s. 109-118. D'ARCY W. THOMPSON'un *a.g.y.*'de istenen bütün kaynaklar bulunabilir.

[55] Bu zıtlık için krş. örn. AISOPOS, fabl.6; AELIANUS, *N.A.*, 3, 7; 18, 4; ANTONINUS LIBERALIS, 12, 5-6; DIONYSIOS, *De Aucupio*, 1,5 (Garzya). *Bkz.* D' ARCY W. THOMPSON, *a.g.y.*, s. 84. *Les Jardins d'Adonis,* Paris, 1972 (*bkz.* s. 48-56) kitabı hazırlık aşamasındayken beni bu noktada aydınlattığı için Marcel Detienne'e teşekkür ederim; Manolis Papathomopulos alıntı yapılan son metni bana bildirdi.

[56] *Agamemnon*, 1309- 12.

kaybolan izinin peşine düşen çok sayıda kalkanlı avcıdan (πολύανδροί τε φεράσπιδες κυναγοί [polyandroi te pheraspides kynagoi])"[57] söz eder. Bu avcılar "garip"[58] değildir; yalnızca, Attika vazolarında resmedilen ve çıplak *ephebos* avcılarının zıddı olan, *hoplites* halinde donanmış ya da en azından kalkan taşıyan çok sayıdaki avcıdan farkları yoktur (Resim 1 ve 2).[59] Fakat hemen ardından aslan yavrusu meselinin akla getirdiği gibi, *hoplites*'i andıran bu avcılar, *hoplites* gibi davranmaz. Çarpışma dünyasından (*makhe*) vahşi ve dine saygısız hayvan avına geçilecektir. Haberci geliş söylevini sona erdirirken bunu söyler: "Priamosoğulları hatalarının bedelini iki kez ödediler.[60]

Klytaimnestra bunu alaycı bir şekilde çağrıştırmıştı: yenilenlerin Tanrılarına saygı duymayan bir savaş, yenenler açısından tehlikeli bir savaş olacaktır.[61] Agamemnon, Troia'nın alınmasını betimlerken onu daha açık söyleyecektir: alınan öç, Helene'nin kaçırılmasıyla orantılı değildi ὑπερκότως [hyperkotōs].[62] Savaşı kazananlar kesinlikle *hoplites*, ἀσπιδηστρόφος λεώς [aspidēstrophos leōs], "çevik kalkan-

---

[57] *A.g.y.*, 694-95.

[58] Metne bir sözcük ekleyerek bu şekilde çeviren P. Mazon'un istediği gibi.

[59] Alain Schnapp VI. ve V. yüzyıl Attika vazolarındaki av sahnelerine ilişkin doktora tezinde (1968) bu konuda önemli bir dosya derlemiştir; onu bir gün yayımlayacağını umarım; bu arada *bkz.* I. Ve II. levsözkor.

[60] *Agamemnon*, 537.

[61] *A.g.y.*, 338- 344.

[62] Yine de ὑπερκότως [hyperkotōs] (822), el yazmalarındaki olanaksız ὑπερκότους [hyperkotous] yerine, Mazon'un benimsediği Kayser'in düzeltmesidir. Fraenkel, Thomson ve Denniston-Page'le birlikte, Heath'ın düzeltmesi olan ὑπερκόπους [hyperkopous] benimsenirse 822-23. dizeler: "*Kendini beğenmiş* (présomptueux) ἐπραξάμεσθα [eprakamestha] insan kaçırmaların χάρπαγάς [kharpagas] bedelini aldık; zaten χάρπαγάς [kharpagas] da düzeltidir.

lı askerlerdir"[63] fakat bu *hoplites* gece savaşır[64] ki bu, Eski Yunan savaş ahlakına aykırıdır. At soyundan gelen birlik "Argos'u kemiren canavar"dır;[65] sıçrar ve "gaddar bir aslan gibi krallık kanını doya doya yalar."[66] Dolayısıyla, bir başka krallık hayvanı olan aslan, kartalların

---

[63] *Agamemnon* 825.

[64] Ülker'in batımına doğru ἀμφὶ Πλειάδων δύσιν [amphi Pleiadōn dysin]; 826. dizenin bu üç sözcüğü, rönesanstan bu yana derin bilginin *tummelplatz*'ıdır; tartışmanın temeli FRAENKEL'in *a.g.y.*, s. 380-82'de ve THOMSON'un, *The Oresteia of Aeschylus*, Prag 1966, s. 68'de bulunacaktır. Kimileri için δύσις [dysis] T metninin yorumcusunun istediği üzere, Ülker'in geleneksel olarak kötü mevsimin başlangıcını belirten gündüz vakti batımını (14 Kasım) belirtir. Bu bilgi habercinin 650. dizede anlattığı fırtınayla ve aslında Troia'nın alınmasını ve Agamemnon'un geri dönüşünü temsil eden tehlikeli *baht dönüşüyle* oldukça uyuşacaktır. THOMSON ve DENNISTON-PAGE üç aşağı beş yukarı bu şekilde akıl yürütmektedir (s. 141), hatta bu yazarlar bilginin tam anlamıyla temelsiz olduğunu düşünür. Diğerleriyse δύσις [dysis] bu takım yıldızın *gece* batımını gösterdiğini düşünür ve FRAENKEL Büyük Dionysia sırasında (Mart sonu) Ülker'in akşam 10'a doğru battığını anımsatır. Fraenkel'in yaptığı gibi, Homeros'un bildiği âdetler olan (Ilias, 17, 657-60) aslanın beslenme alışkanlıklarına gönderme yapma gereği olmadan, anlatının akışı izlendiğinde, kış mevsiminin başlangıcında sıçrayan bir aslandan çok, *gecenin içinde* sıçrayan bir aslanı -metaforik bile olsa- hayal etmenin daha kolay olduğunu itiraf etmek gerekir. Bütün gelenek Troia'nın alınmasını gece sürecine yerleştiriyordu. Mazon'un ve Fraenkel'in izlediği Wilamowitz, [SAPPHO], fr. 52 (Bergk): δέδυκε μὲν ἀ Σελάνα καὶ Πληιάδες, μέσαι δὲ νύκτες [dedyke men ha Selana kai Plēiades, mesai de nyktes] "Ay ve Ülker yattı, gece yarısı oldu" ile koşutluk kurarak bu teze ağırlıklı bir kanıt getirdi.

[65] Ἀργεῖον δάκος, ἵππου νεοσσός [Argeion dakos, hippou neossos] (825-25) Zaten Δάκος [Dakos] (krş. δάκνω [daknō] ısırmak) Aiskhylos tarafından Parthenopeus'un kalkanında görülen Sfenks'i (*Yediler*, 558) ya da deniz canavarlarını (*Prometheus* 583) belirtmek için kullanılmıştır.

[66] *Agamemnon*, 827-28.

yerini alırken savaş dişi tavşanın öldürülmesini yineler. Kassandra'nın büyük sahnesi ve Agamemnon'un öldürülmesi de Iphigeneia'nın kurban edilmesini, hem savaşı hem de Thyestes'in çocuklarının öldürülmesini yineleyeceklerdir. Burada da, sürekli kurban[67] ve av terimleri kullanıldığını hatırlatmaya bile gerek yok. Kassandra av köpeğidir,[68] Agamemnon, aile Erinys'inin ritüel çığlığı ve yeminleri[69] eşliğinde gerçekleştiği için iyice canavarca bir görünüm alan bir kurban töreninde öldürülmüş bir adam ve ağla yakalanmış, öldürülmeden önce izi sürülmüş,[70] gerek dişi aslan Klytaimnestra'nın gerekse hem kurt -Eski

---

[67] Metinlerin ayrıntıları için F.I. Zeitlin'in daha önce alıntı yapılan makalelerine gönderme yapıyorum.

[68] *Agamemnon*, 1093-94-1184-85.

[69] Krş. 1056, 1117-18 (ritüel çığlığı), 1431 (yeminler). Bu yeminlerin geçmişe gönderme yaptığına F.I. ZEITLIN gibi (*The motif...*, s. 477) inanmıyorum. Klytaimnestra, bir cesedin üstüne saçı dökmek ἐπισπένδειν νεκρῷ [epispendein nekrō](1395) gibi dine ek bir saygısızlığı tasarladığına göre, yaptığı saygısızlığın korkunç niteliğinin tümüyle bilincindedir; yaptığı, söylediği üzere, âdetlere uygun (πρέποντα [preponta]) değildir. Bu deyim kurban öldürülmeden *önce* üzerine dökülen saçılar ve hiç kuşkusuz zafere eşlik eden saçılar göz önüne alınarak anlaşılmalıdır; krş. D. W. LUCAS, "Επισπένδειν νεκρῷ *Agamemnon*, 1393-8 ". *Proc of the Cambr. Phil. Soc.* 195,1969, s. 60-68'in tanıtlamasını temel olarak kabul ediyorum.

[70] Ağ ve av tuzağı imgeleri: Kassandra için 1048, Agamemnon için, 115, 1375, 1382 (balıkçı ağı), 1611.Ağ, "ihanet giysisi" teması Aiskhylos'tan önce de var mıdır yok mudur? Hiçbir edebi metin bu soruya cevap vermeyi sağlamaz. İkonografyaya ilişkin belgelere gelince, onlar çetin bir tartışma konusudur. Yakın tarihte, üstünde, eşini Aigisthos öldürürken bir örtüyle saran Klytaimnestra'nın tasvirinin bulunduğu, Boston müzesinden şahane bir kraterin (iki kulplu ağzı yayvan kap. -çev) fotoğrafını yayımlayan ("The Boston Oresteia Krater", *American Journal of Archoelogy*, 70, 1966, s. 1-22; krş. H. METZGER, "Bulletin archéologique, Céramique" *Revue des études grecques*, 81, 1968, s. 165-166) E. Vermeule, doğrudan doğruya edebi kaynakların

Yunanların gözünde acımasız ve kurnaz bir hayvandır- kalleş aslan olan Aigisthos'un[71] kurbanıdır. O hem kurban edilen hem de kurban edendir[72] ve bu kurban-av da ilk cinayeti tekrarlar; bu cinayet, bir yeminin eşlik ettiği korkunç insan kurbanı biçimini ve hatta ondan da kötü bir

---

bu suskunluğuna dayanarak bu belgeyi *Oresteia*'nın temsilinden (458) *sonra* tarihlendirmektedir. Diğer yazarlar, özellikle dosyayı ("Thoughts on the Oresteia before Aischylos," *Bulletin de correspondance hellénique*, 93, 1969 s. 214-260) yeniden gözden geçiren M. I. Davies, Agamemnon'un öldürülmesini temsil eden, VII. yüzyılın ikinci yarısından bir Gortyne pinaksının üstünde (Davies'in incelemesinde s. 228-229, fig. 9 ve 10) en azından daha önceye ait üstlenmesinde bir kanıt buldukları kanısındalar. Bu yorumu izleyecek olursak, Aigisthos kralın başına ağı atarken Klytaimnestra vuracaktır, ama bu ağın varlığı bile kuşkuludur. Boston kraterine gelince, M.I. Davies, Aiskhylos'un oyununda olanların aksine, başrolü Aigisthos'un üstlenmesine dayanarak onu 470'li yıllara tarihlendirir (*a.g.y.*, s. 258).

71 Kalleş-aslan Aigisthos: 1224; dişi aslanın yoldaşı kurt Aigisthos, 1258-59. Eski Yunanların kurdu hem yırtıcı hem de kalleşti; hiç kuşkusuz kurnazlık, bizim kültürümüzde bu hayvanın en belirgin özelliği değildir. O. KELLER'in tam da yazdığı gibi, "Veberhaupt gilt er als ein schlaues Tier," *Thiere des classischen Alterhums...*, Innsbrück, 1887, s. 162; krş. e. g ARISTOTELES, H.A., 1, 1, 488b: orada kurtlar γενναῖα καὶ ἄγρια καὶ ἐπίβουλα [gennaia kai agria kai epiboula] hem cesur, hem vahşi hem de kurnazdır) ve ARISTOPHANES BYZANTINUS., *Epitome*, 1, 11 (Lambros): [τὰ δὲ ἐπίβουλα καὶ ἐπιθετικὰ ὡς λύκος [ta de epiboula kai epithetika hös lykos]. "Kurtlar gibi kurnaz ve atılgan". Bazı ritüellerde kurdun bu kurnazlığının kullanılmasına ilişkin, krş. L. GERNET, "Kurt Dolon," *Mélanges F. Cumont*, Brüksel, 1936, s. 189-208, *Anthropologie de la Gréce antique*, Paris, 1968, s. 154-172.

72 Adak Taşıyıcılar'ın (313) δράσαντι παθεῖν [drasanti pathein] biçiminde yeniden ele aldığı ünlü παθεῖν τὸν ἔρξαντα [pathein to erksanta] "suçluya ceza" deyimi belki Aiskhylos'ta ἔρδω [erdō]'nun çifte anlamı, yerine getirme ve kurban etme üzerinde oynamaktadır.

biçimi almıştır; çünkü bu bir οἰκεία βορά [oikeia bora],[73] bir aile yemi, evcil bir yamyamlığın sonucudur.[74] Çiğ ve pişmiş,[75] av ve kurban, tamı

---

[73] Baba çocuklarının iç organlarını ağzında taşıyor (1221); yeminde kesilen etlerin ve σπλάγχνα [splankhna] işlevi üzerine krş. J. RUDHAROT, *A.g.y.*, s. 203.

[74] Parçalayıp yutma, Βορά [Bora]'nın *nomen actionis*'i βιβρώσκω [bibrōskō] (krş. P. CHANTRAINE, Dictionnaire étymologique, ilgili madde) sözcüğün tam anlamıyla hayvan yemini belirtir. Bu sözcük insan beslenmesinde, genellikle, yalnızca insanlar vahşilik düzeyine indirgendiğinde ya da hayvanlarla karşılaştırıldığında kullanılır; krş. CH.P. SEGAL'in "Euripides, Higpolytus 108-112: Tragic ırony and Tragic Justice", *Hermes* 97, 1969, s. 297-305 incelemesinin s. 297-99'da derlediği örnekler. Segal'in (s. 297): "Βορά ismi sıradan insan gıdası için kullanılabilir" şeklinde yazarak tanıtlamasını neden zayıflattığını bilmiyorum. Not halinde zikredilen örnekler kesinlikle bu anlama uymuyor; AISKHYLOS, Persler 490; açlıktan kırılan, dolayısıyla hayvanlaşmış askerlerin yemeği sözkonusudur; SOPHOKLES, *Philoktetes* 274, 308, vahşileşmiş bir insanın beslenmesine ilişkin hayran olunacak iki örnek; HERODOTOS, I, 119, 15, Astyagos'un Harpagos'a sunduğu insan eti ziyafeti sözkonusudur, bu *Oresteia*'dakine koşut bir örnektir; ID, 2, 65, 15 Mısırlıların *hayvanlara* verdiği yemeklere yöneliktir; ID., 3, 16, 15 ateş, yemeğini parçalayan bir hayvanla karşılaştırılmıştır; EURIPIDES, *Orestes*, 189, deliren, yani vahşileşen kahramanın πόθον βορᾶς [pothon boras] -hayvanı memnun etme isteği diye çevireceğim- bile yoktur. Bir örnek ikircikliğe yol açabilir: SOPHOKLES, *Kral Oidipus*, 1463-4, zaten çok zor olan, bazılarının düzeltme önerdiği ve çok çeşitli yorumların ortaya çıkmasına neden olan metin (krş. J. C. KAMERBEEK, *The Plays of Sophocles, IV, Commentary*, Leyde, 1967, s. 262). Oidipus, Kreon'a *oğulları* erkek oldukları için yaşamda (τοῦ βίου [tou biou]) gerekli olandan yoksun kalma tehlikesinin olmadığını söyledikten sonra kızlarını anarak αἵν οὔποθ' ἡμὴ χωρὶς ἑστάθη βορᾶς/ τράπεζ' ἄνευ τοῦδ' ἀνδρός [ain oupoth' hēmē khōris estathē boras/trapez' aneu toud' andros] "sofram onlar için hiç yemeksiz ve bensiz kurulmadı" der. Oidipus, burada, üstü örtülü biçimde, kızlarını kendisiyle aynı yemeği paylaşan ev hayvanlarıyla karşılaştırmıyor mu? Hippolytos, 952'de Theseus oğlunun ἀψύχου βορᾶς [apsykhou boras]'ından söz ettiğinde, oğlunun ve-

tamına, insanın artık hayvandan başka bir şey olmadığı noktada birleşirler. οἰκεία βορά [oikeia bora] sonuç itibariyle enseste eşdeğerdir.

Agamemnon'da kurban edilecek insanın ele geçirilmesi av eğretilemeleriyle tasvir edilirken, öldürme eyleminin kendisi çoğu kez, yetiştirilen hayvanların eğretilemesiyle anımsatılır; bu, dikkat çeken ve kanımca bir önceki analizi teyit eden bir olaydır. Iphigeneia art arda keçi ve koyundur;[76] Kendisi dişi köpek olan Klytaimnestra'nın dişi köpek,[77] çoban köpeği[78] olarak betimlediği Agememnon ağla yakalanır, ama boğa gibi öldürülür.[79] Bu, dine hkareti ifade etmenin bir başka biçimidir, çünkü kurban edilmenin olağan kurbanları olan yetiştirilen hayvanlar, bir işaretle razı olduklarını göstermek[80] zorundadırlar -ki bu, tuzağa düşürülerek öldürmenin tam anlamıyla tersidir. Agave, oğlu Pentheus'un[81] kellesini taşıyarak avdan döndüğünde, önce

---

jeteryan görüntüsü altında yamyam olduğunu ve ensest ilişkide bulunduğunu açıkça belirtir.

75 Thyestes'in çocuklarının kızartıldığını hatırlatalım; krş. *Agamemnon*, 1097.

76 Krş. *Agamemnon* 232, 1415.

77 *A.g.y.*, 607. Gece bekçisi de köpekle karşılaştırılmıştır (3).

78 *A.g.y.*, 896.

79 *Agamemnon*, 1126.

80 ARISTOPHANES, *Barış* 960 ve Skholia; PORPHYRIOS, *De Abstinentia*, 2, 9 (Theophrastos); *Quaest. Conv.*, 8, 8, 279a vd., *De Defect. Orac.*, 435b; *Syllogia*[3], 1025, 20; krş. K. MEULI, *a.g.y.*, s. 267. Agamemnon doğal olarak razı olmamış, üç kez vurulmuştur (1384-86) oysa hayvan tek bir vuruşla ve acı çektirmeden öldürülmeye çalışılır (K. MEULI, *a.g.y.*, s. 268). J.-P. GUEPIN, *A.g.y.*, s. 39, Agamemnon'un öldürülmesini *Bouphonia*'daki kurban töreniyle karşılaştırır. Bu benzetme bana savunulamaz gibi görünüyor. Evcil bir hayvanın öldürülmesinde, önceki bir avın izi yoktur.

81 Habercinin anlatısı av ve kurban imgelerini almaştırır: krş. 1108, 1114, 1142, 1146. Dizeler. İleride *Hyppolitos* ve *Bakkhalar*da bu çifte temanın bir incelenmesi üzerine bir çalışma yazmayı düşünüyorum.

dağdan Dionysos'un sarmaşığını getiriyormuş gibi düşünür, bu "mutlu avdır" μακάριον θήραν [makarion thēran], ardından ağ atmadan yavru aslan tuttuğunu varsayar, bu gerçek bir av başarısıdır, en son olarak da gerçeği anlamadan önce, genç bir dana, νέος μόσχος, ama, yabanıl bir hayvan gibi tüylü ὥστε θὴρ ἄγραυλος [hōste thēr agraulos][82] bir dana yakaladığını düşünür; ve usta avcı, av takımının büyük görevlisi ἄναξ ἀγρεύς [anaks agreus][83] Bakkhios'a şükretmek Agave'ye düşer. Dionysos'un ustalığı Agave'nin, oğlunu *avlamasını* sağlayacak düzeni kurması olur; sonra da avına ne kadar yakını olduğunu anlamadan, vurduğu bir evcil hayvan muamelesi yapar. Agave'nin bilinçsiz olarak yaptığını, *Agememnon*'daki kurban eden avcılar bilinçli yapar. Evcil hayvan gibi öldürdükleri yabani hayvan, en yakınları olan kızları, kocalarıdır.

Böylelikle *Agamemnon*'un sonu tam bir altüstlüğe, değerlerin tersine çevrilmesine varır: dişi, erkeğini öldürmüş,[84] ve kentdevlete kargaşa yerleşmiştir; kurban, karşı-kurban, sapkın bir av olmuştur. Hiç kuşkusuz, kraliçenin dile getirdiği son dize, düzenin yeniden kurulmasını akla getiriyor, ama bu yalancı, tersine dönmüş düzen *Adak Taşıyıcılar*'da yıkılacaktır.

Adak Taşıyıcılar'ın birinci *stasimon*unun yakın tarihli bir incelemesinde A. Lebeck üçlemenin ikinci oyununun *Agamemnon*'la aynı temel yapıya sahip olmakla kalmadığını,[85] aynı zamanda onun tam karşılığını oluşturduğunu[86] göstermiştir. Kurbanın, can alıcısı tarafından

---

[82] *Bakkhalar*, 1188.

[83] *A.g.y.*,1192.

[84] *Agamemnon*, 1231.

[85] Krş. A. Lesky, "Die Orestie des Aischylos," *Hermes*, 66, 1931, s. 190-214, özellikle s. 207-08.

[86] A.LEBECK, "The first stasimon of Aeschylus' choephor;: Myth and Mirror

karşılandığı yerde, can alıcı kurbanı tarafından karşılanmakta, birinci vakada karşılayan kadın geri gelen adamı kandırırken, ikinci vakada geri dönen adam kendisini karşılayan kadını kandırmaktadır. Bütün bunlar ayrıntılarına varıncaya dek doğrudur, *Agamemnon*'a göre *Adak Taşıyıcılar* gerçek bir ayna yansımasıdır. Bununla birlikte çok iyi saptandığı gibi,[87] iki oyun arasındaki temel bir fark, "yozlaşmış kurban" teması kaybolmanın eşiğindedir. Orestes annesini canavarca kurban etmez, kâhinin buyruğunu yerine getirir. Yine de gerekçe tümüyle ortadan kalkmaz ve tutsaklar korosu haykırır: Ἐφυμνῆσαι γένοιτό μοι πυκά/εντ' ὀλολυγμὸν ἀνδρὸς/θεινομένου γυναικός τ'/ὀλλυμένας [Ephymnēsai genoito moi pyka/ent' ololygmon andros/theinomenou gynaikos t'/ollymenas] "Öldürülen adam için, kurban edilen kadın için kutsal çığlığı sonunda avazım çıktığı kadar haykırabildim."[88] Orestes'in ağzında, cehennem Tanrısı Erinys'e Klytaimnestra'nın değil, Aigisthos'un kanı saçı nesnesi olur ki bu, dine saygısızlık değildir. Olaylar geriye dönük olarak da değişir. Agamemnon artık tuzağa düşürülmüş ve hem Troia savaşının suçlarının hem de Iphigeneia'nın kurban edilmesinin bedelini ödeyen kılıçla öldürülmüş savaşçı değildir. Troia savaşı tümüyle haklı gösterilmiştir: "Geldi Adalet; sonunda vurdu Priamosoğullarını ağır bir cezayla;"[89] ikinci olaydan ise, hiçbir yerde söz edilmez, hatta kraliçenin ağzında bile bahsi geçmez.[90] Agamemnon

---

image," *Classical Philology*, 57, 1967, s. 182-85.

87 F.I. ZEITLIN, *The motif...*, s. 484-85.

88 *Adak Taşıyıcılar* 385-88.

89 *A.g.y.*, 935-36.

90 Koro oyunun sonunda Atreusoğullarının dramını özetlerken (1065-76), kendini üç "fırtınayla" sınırlandırır: Thyestes'in çocuklarının öldürülmesi Agamemnon'un öldürülmesi ve Klytaimnestra'nın her iki anlama çekilebilen öldürülmesi.

tam bir kurban rahibi olur, mezarı Ouranos Tanrıları için dikilenler andıran bir sunaktır (*bomos*);[91] o, Zeus için çalışan bir *thyter*,[92] kurban rahibi olmuştur.[93] Agamemnon'un öcü alınmazsa, Zeus'un hekatombları olmayacaktır artık.[94] Orestes'in hükümdarlığı hemen şölenlerle ve kurbanlarla birleştirilmiştir. Agamemnon'un öldürülmesi artık iğrenç bir tuzaktan başka bir şey değildir. Orestes babasının bir savaşçı gibi çarpışırken öldürülmediğine eseflenir.[95] Elektra ile erkek kardeşi ölü babalarına seslenirken şunları söylerler:

ELEKTRA. -"Yeni hilelerinin ağını anımsa."

ORESTES. -"Seni tutsak eden (ἐθηρεύθης [ethēreuthēs]) tunçsuz zincirler babacığım."[96]

Orestes, babasının kurban olduğu mekanizmayı (*mekhanēma*[97]) anımsatırken, ağın kendisini bir vahşi hayvan tuzağı gibi ἄγρευμα θηρός [agreuma thēros] tanımlarken, ozan "tunçsuz zincirler"[98] sözcüğüne sık sık geri döner. Bir an kralı tuzağa düşüren ağı Agamemenon'un kanıyla boyayan Aigisthos'un kılıcından söz edilse de, katil ilan edilen πατροκτόνον θ' ὕφασμα [patroktonon th' Hyphasma][99] ağın kendisidir.

---

91 *Adak Taşıyıcılar* 106.

92 *A.g.y.*, 255.

93 Θυτήρ [Thytēr]'in hemen hemen eşdeğerlisi olan θύων [Thyōn]'un anlamına ilişkin krş. J. CASABONA, *A.g.y.*, s. 145-46.

94 Adak Taşıyıcılar 261.

95 *A.g.y.*, 345-54.

96 492-493; MAZON "onun içinde tutsak oldun" diye çevirmiş, ki bu av imgesini karşılamamaktadır; krş. *Eumenides*, 460 ve Klytaimnestra'nın "savaşçı Amazon'un uzun menzilli okunu" bile kullanmadığını açıklayan Apollon, 627-28.

97 *Adak Taşıyıcılar*, 981.

98 *A.g.y.*, 998.

99 *A.g.y.*, 1015.

Bu saptamalar beni *Adak Taşıyıcılar*'ın ana kahramanı, kurban rahibi denemese de, bir avcı ve savaşçı olan Orestes'i incelemeye itti. Orestes'te hemen dikkati çeken onun ikili karakteridir: burada yalnızca onun aynı anda suçlu ve suçsuz olmasından söz etmiyorum; bu özelliği onun -ki bu *Eumenides*'te birkaç anlama çekilebilen aklanmasını önceden haber vermektedir. *Adak Taşıyıcılar*'ın sonunda koro onun kurtarıcıyı mı yoksa yıkıcıyı mı: σωτῆρ'/ἦ μόρον εἶπω [sōtēr'/e moron eipō][100] temsil ettiğini bilmez. Fakat daha da önemlisi, Orestes, oyunun başından itibaren, savaş ahlakını edinmeden önce kurnazlığa başvuran *hoplites* öncesinin, *ephebos*'un, çırak insan ve çırak savaşçının ayırt edici niteliği olan bu çift anlamlılığıyla -bunu başka yerde göstermeye çalıştım[101]- ortaya çıkar.

Orestes'in birinci hareketi babasının mezarına yas işareti olarak bir bukle saç bırakmak olur; bu yas sungusu[102] (*penthētērion*) -kahraman bunu kendisi söyler[103]-ergen Orestes'in eskiden Inakhos ırmağına verdiği,[104] eğitim için teşekkür (*threptērion*) sungusunun tekrarıdır. Elektra'yla arkadaşlarının bulduğu saç buklesi koro başını tereddütte bırakır: Bir erkeğe mi, yoksa kadına mı aittir? Gerçekten Orestes ikizi Elektra'yla karıştırılabilir.[105] İki kardeş arasındaki tanınma işare-

---

[100] *A.g.y.*, 1073-74.

[101] Krş. daha önce alıntı yapılan makalem "Le Chasseur Noir", *Annales E.S.C.* 196.

[102] *Adak Taşıyıcılar*, 78

[103] *A.g.y.*, 6.

[104] Genel anlamda saç sunusu için krş. K. MEULI'nin derlediği bibliyografya ve bilgiler, a.g.y., s. 205, n. 1; *ephebos*'un saçlarının kazıtılmasına ilişkin krş. J. LABARBE, "κούρειον [koureion] kurban edilmesine uygun düşen çağ ve Iseus'un altıncı söylevinin tarihi verileri," *Bull. Acad. Roy. Belg.*, Cl. Lettres, 1953. 358-94.

[105] 169 vd.; *ephebos*'luğun kadınsı yanlarına ilişkin, krş. P. VIDAL-NAQUET,

ti bir zamanlar Elektra'nın dokuduğu ve yabanıl hayvanları, θήρειον γραφήν [Thēreion graphēn] temsil eden bir duvar halısıdır.[106] Resmedilen, kurnazlığın bu kez meşru yerini aldığı tam anlamıyla bir tür *ephebos* avıdır.

Orestes'in savaşçı tavrının iki görünüm altında ortaya çıkması oyunda birçok ilgi çekici ifadeyi içermektedir. Örneğin, Aigisthos'un öldürülmesi önceden betimlenirken, Orestes (hasmını) "çevik bir tunçla sararken (ποδώκει περιβαλὼν χαλκεύματι [podōkei peribalōn khalkeumati])"[107] görünür. Ağla sarılır ama tunçla savaşılır. Bu çarpışma bir anlamda kesin bir *makhe*dir: Dike'ye karşı Dike gibi Ares'e karşı Ares çarpışmaktadır.[108] Fakat bu çarpışmanın hileli yanları göze çarpar. Orestes: "Büyük saygı duyulan bir kahramanı kurnazlıkla öldürdükten sonra, onların da [Klytaimnestra ve Aigisthos] aynı ağla yakalanmaları ve ölmeleri gerekir[109] der ve Klytaimnestra onu yanılar: δόλοις ὀλούμεθ' ὥσπερ οὖν ἐκτείναμεν [dolois oloumeth' hōsper oun ekteinamen] "Öldürdüğümüz gibi, hileyle öleceğiz"[110] Orestes hileli bir kandırmacaya (πειθὼ δολία [peithō dolia][111]) başvurur ve cinayet gerçekleştirildiğinde koro büyük sevinç duyar: ἔμολε δ' ᾧ μέλει κρυπταδίου μάχας / δολιόφρων ποινά [emole d' hōi melei kryptadiou makhas /doliophrōn poina]: "Karanlıkta savaşarak, cezayı kurnazlıkla gerçekleştirebilen geldi."[112] Fakat *makhe* sözcüğünün kullanılması bile bizi, bunu sıradan

---

a.g.y., s. 959-60.

106 *Adak Taşıyıcılar*, 232.

107 *A.g.y.*, 576.

108 *A.g.y.*, 461.

109 *A.g.y.*, 556-557.

110 *A.g.y.*, 888.

111 *A.g.y.*, 726.

112 *A.g.y.*, 946-47.

bir kurnazlık olmadığı konusunda uyarmaktadır. Koro devam eder: "Biz ölümlülerin ona uygun düşen adla, Adalet diye adlandırdığımız Zeus'un kızı savaşta onun koluna dokundu (ἔθιγε δ' ἐν μάχᾳ χερὸς ἐτητύμως [ethige d' en makhai Kheros etētymōs])."[113] Koro oyunun başında ideal öç alıcının nasıl olması gerektiğini anımsatırken, hem arkaya doğru bükmek gereken palintone İskit yayıyla,[114] hem de "daha yakından çarpışmak için kabzası ve ağzı bir bütün olan"[115] kılıçla silahlanmış bir savaşçıyı betimler.[116] Koro ise, tümünü özetleyerek, Orestes'in ya da daha doğrusu kâhinin zaferinin "olmadık kurnazlıklarla"[117] kazanıldığını (ἀδόλοις δόλοις [adolois dolois]) söyleyecektir.

Fakat tanıtlamaya son noktayı *Adak Taşıyıcılar*'ın hayvan benzetmelerinin incelenmesi koyar.

Elektra hakkında tek söylenen bir kurt yüreğine sahip olduğudur[118] ki, bu onun kurnazlık ve gizlenme safına yerleştirilmesini sağlar. Orestes ise, yalnızca, onu yılan şeklinde göğsüne asılmış gören annesinin ünlü

---

[113] *A.g.y.*, 948-51.

[114] İskitlerin ters kıvrımlı Palintone yayı üzerine, krş., A. PLASSART, *Revue des études grecques*, 1913, s. 157-58 et A. SNODGRASS, *Arms and Armours of the Greek*, Londra, 1967 s. 82 ve M. F. VOS'un derlediği ikonografi belgeler, *Scythian archers in Archaic Attic Vase-Painting*, Groningen, 1963.

[115] *Adak Taşıyıcılar*, 158-61.

[116] Hoplites'le okçu arasındaki karşıtlık üzerine temel metin EURIPIDES, *Herakles*, 153-64. M.F. Vos'un derlediği belgeler konuyu yenilemeyi sağlayacaktır. Bu yazar bazı vazoları İskit okçularının *epheboslar*'a yaptırdığı bir av eğitimi gibi yorumlar (krş. s. 30). Bu yorum bana mükemmelen uygun geliyor; ayrıca *bkz.* Figür 1.

[117] *Adak Taşıyıcılar*, 955. Bu ifade ve diğer benzerleri için krş. D. FEHLING, "Νυκτὸς παῖδες ἄπαιδες Eumenides 1034 und das sogennante Oxymoron in der Tragödie," *Hermes* 90, 1968-69, s. 142-155, özellikle s. 154.

[118] *Adak Taşıyıcılar*, 421.

rüyasında değil,[119] kendisi için yaptığı ἐκδρακοντωθεὶς δ' ἐγώ/κτείνω νιν [ekdrakontötheis d' egō/kteinō nin]: "Yılan oldum ve öldüreceğim onu"[120] tanımlamaya göre de yılandır. Fakat annesiyle olan ilişkisi tersine çevrilebilir, Klytaimnestra'nın kendisi de yılandır.[121] O, kartalın yavrularını alan zehirli yılandır,[122] o "yılan balığı ya da zehirli yılandır;"[123] gerçek yılan odur ve yılan Orestes aynı zamanda açlığını haykıran, terk edilmiş kartal yavrularından biridir, "çünkü yavrular baba avını yuvaya taşıyacak yaşta değildir."[124] Orestes, Elektra ile bu durumdadır. Dolayısıyla *Agamemnon*'un açılışındaki imge yeniden ama tersine çevrilmiş olarak görünür; yavrularının kaçırılması karşısında öç alma çığlıkları atan *akbabalar* değil, anneleriyle babalarından yoksun kalan *kartal yavruları* vardır.[125] Ne var ki Orestes aynı zamanda yetişkin kral-

---

[119] *A.g.y.*, 527-534.

[120] *A.g.y.*, 549-550.

[121] *Agamemnon*'da o aslan, inek ve bir kez de (1233), ἀμφίσβαινα [amphisbaina] her iki yönde gidebilen ve Skylla ile karşılaştırılan yılandı. W. F. WHALLON "The Serpent at the Breast", *TAPA* 89, 1958, s. 271-75 incelemesinde bu tersine dönebilirliği çok iyi görmüştür: "Klytamnestra ve Orestes birbirlerine karşı yılan rolünü üstlenirler." (s. 273), fakat gözleminin bütün olası sonuçlarını çıkarmamıştır.

[122] *Adak Taşıyıcılar*, 246-49.

[123] *A.g.y.*, 994.

[124] *A.g.y.*, 249-51.

[125] Krş. F. I. ZEITLIN, *The Motif...*, s. 483. ἀνελεύθερα καί ἐπίβουλα'ların [aneleuthera kai epiboula] "özgür olmayan ve kurnaz yaratıklar" kategorisinde yer alan bir yaratıkla soylu bir hayvanı karşı karşıya getirdiğini anımsatmaya gerek bile olmayan, kartalla yılanın savaşı (ARISTOTELES, *Historia Animalium*, 1, 1, 488b) Eski Yunan edebiyatının ve sanatının bir *topos*'udur (krş. *Ilias*, 12, 200-209, ARISTOTELES, a.g.y., 9, 1, 609a ve O. KELLER'in derlediği olaylar, *a.y.*, s. 247-481); ayrıca birçok kültürde de görülür, krş. R. WITT KOVER'in incelemesi (fazla iddialı yayılma görüşüyle), "Eagle and Serpent. A Study in the Migration of Symbos," *Journal of the*

lık hayvanıdır; koro, oğluna yılan muamelesi yapan Klytaimnestra'ya[126] cevap olarak: "Agamemnon'un evine geldi ikiz aslan, ikiz Ares,"[127] "iki yılanın" Klytaimnestra'nın ve Aigisthos'un "kafasını talihli bir vuruşla koparan" der.[128] Gerçi yılanlar Erinys'lerin başlarının üstünde yeniden görünür.[129] Dolayısıyla Orestes'in yazgısı belirlenmiş değildir; avcı ve savaşçı, yılan ve aslan, çift kişilikli Orestes, *Eumenides*'te kendini kurban edilme tehdidi altındaki av hayvanı olarak bulacaktır.

Eumenides'te, üçlemenin ilk iki oyununda az veya çok maskelenmiş biçimde sürekli mevcut olduğunu göstermeye çalıştığım yabanıl doğayla uygarlık arasındaki karşıtlık tam anlamıyla gün ışığına çıkacak ve sonu politika dünyasına varacaktır. Tanrıların birbirine kafa tuttuğunu görmek için insanlar dünyasından yalnızca görünüşte ayrılıyoruz. Son tahlilde sözkonusu olan, yine insan ve kentdevlettir.

Önoyundaki Pythia anlatısı, Delphoi'un kökenleri hakkında Aiskhylos'a özgü bir anlatıya yer verir: "şiddetsiz (οὐδὲ πρὸς βίαν [oude pros bian][130])" gerçekleşen ve Python'un öldürülmesinin yer almadığı, bir iktidar değişimi. Oranın hâkimi olan Tanrıçalar iki gruba ayrılarak birbirine girer: bir yanda Toprak ve kızı Phoibe, diğer yanda Themis (Düzen) ve Phoibos yer alırken iktidar değişimi sırasında yabanıl doğayla uygarlık birbirini izler. Sonuncu yasal sahip Phoibos, Zeus'tan destek görür, fakat Delos'tan Parnassos'a kadar ona Atinalı-

---

Warburg Institute, 2, 1939, s. 293-325 (Eski Yunan-Roma dünyası için, *bkz.* s. 307-312); bir başka düşünüş tarzında, C.J. Jung'un "arketipleri" için, M. LURKER "Adler und Schlange," *Antaios*, 5, 1963-1964, s. 344-52.

126 *Adak Taşıyıcılar*, 928.

127 *A.g.y.*, 1047.

128 *A.g.y.*, 1050.

129 *Eumenides*, 5.

130 *A.g.y.*, 13-14.

lar eşlik eder: "Hephaistos'un çocukları yabanıl toprağı Phoibos için vahşi toprağı evcilleştirerek (χθόνα/ἀνήμερον τιθέντες ἡμερωμένην [khthona/anēmeron tithentes hēmerōmenēn]) ona yol açarlar."[131] Ardından Pythia'nın Tanrılara seslenen ve olması gerektiği gibi, yeni bir düzeni güvence altına alan Zeus'a başvurarak sona eren çağrısı, Tanrıları bu konuda da açıkça iki sınıfa ayırmaktadır. Bir yanda Zeus'un sonunu getirdiği diziyi başlatan Pallas Pronai'da, öte yanda "kuşların yurdu Korykia Nymphaları"[132] aynı zamanda "Bromios", gürültücü Dionysos'un inzivaya çekildiği yer -"Unutmaktan kaçınırım (οὐδ' ἀμνημονῶ)"[133]- Pleistos ırmağı ve yer sarsan Poseidon.

Burada ileri sürülen Dionysos hiç kuşkusuz bizce farksız değildir; o, avcı Dionysos,[134] Bakkhontları savaşa süren (ἐστρατήγησεν) Ve Pentheia'da bir tavşanın ölümünü hazırlayayandır;[135] bu, Erinyelerin Orestes'a hazırladığı ölümün aynısıdır. Dolayısıyla biz oyunun başından itibaren uyarılmış oluruz: vahşinin dünyası Zeus tarafından birleştirilmiş, onun egemenliğinde olabilir, geçiş şiddetsiz olabilir -Atina davasının gerçekleştirdiği budur- varlığını daha az sürdürmemektedir. Onun varlığını yadsımak gerçeğin bir bölümünü yadsımak olur.

Dolayısıyla, *Adak Taşıyıcılar*'ın avcı Orestes'i av olmuştur. O, ağdan kurtulan geyik yavrusu,[136] bir köşeye büzülmüş geyik yavrusu (καταπτακών [kataptakōn]),[137] kurban edilmesiyle Klytaimnestra'nın

---

[131] *A.g.y.*, 22-23.

[132] *A.g.y.*, 24.

[133] J.-P. GUEPIN'in saptadığı., *a.g.y.*, s. 24.

[134] *Eumenides*, 25-26.

[135] *A.g.y.*, III-12.

[136] *A.g.y.*, 252.

[137] *A.g.y.*, 327-28.

ölümünün bedelini ödeyecek tavşandır.[138] Aiskhylos bir kez daha av tekniği terimlerini kullanır.[139] Erinys'ler dişi avcılardır,[140] fakat tam anlamıyla hayvan avcılardır. Agamemnon, Klytaimnestra, Orestes kişiliklerinin bir bölümünü oluşturan vahşilik onlarda katışıksızdır. Onlar yılandır,[141] onlar aynı zamanda dişi köpektir.[142] Katışıksız hayvan nitelikleri 193. ve devamı olan dizelerde Apollon tarafından da olsa güçlü bir şekilde vurgulanmıştır: "Kirlenmenizi başkalarına da sıçratacağımız bu yazgı tapınağına geleceğinize, kan içici bir aslanın iç organlarında (λέοντος αἱματορ-ρόφου [leontos aimator-rophou]) yaşasanız daha uygun olur." Kan içici aslan, bu aynı zamanda Troia'nın alınışı sırasında Agamemnon'un ordusunun halidir.[143] Erinys'ler vahşiliğin ve hayvanlığın da ötesindedir, onlar "Rezil edilmiş bakireler, ne Tanrı'nın, ne insanın ne de hayvanın, οὐδὲ θήρ [oude thēr] yanlarına yaklaştığı geçmiş bir antik dönemin ihtiyar çocuklarıdır."[144]

Çok doğal olarak renklerin simgeselliği bu gerçekliği ifade etmeye katkıda bulunmaktadır. Kara örtülerden başkasını bilmeyen,[145] kinleri de aynı şekilde kara olan,[146] bu "gecenin çocukları,"[147] kanatlı yılan tarafından, Apollon'un beyaz okları tarafından tehdit edilirler.[148]

---

138 Tam anlamıyla köpekleri saldırtan çığlığı atmak anlamına gelen 424. dizedeki ἐπιρροιζεῖν [epirroizein] böyledir.

139 *Euménides*, 231.

140 *Euménides*, 128.

141 *A.g.y.*, 132.

142 Krş. F. I. ZEITLIN, *The Motif...*, s. 486.

143 *Eumenides*, 68-70.

144 *Eumenides*, 416.

145 *A.g.y.*, 351, 370.

146 *A.g.y.*, 832.

147 *A.g.y.*, 416.

148 *A.g.y.*, 181-83.

Bu Tanrılar, kendilerini açıkça tanımlayan adaklar kabul etmektedir. Klytaimnestra'nın hayaleti onlara sunularını hatırlatır: "sunularımı, şarapsız saçılarımı, sakinleştirici koyu içeceklerimi (νηφάλια μειλίγματα [nēphalia meiligmata]) çoğu kez yalamadınız mı?[149] Diğer Tanrıların bilmediği bir saatte ocak-sunakta (ἐπ' ἐσχάρᾳ πυρός [ep' eskharai pyros]) kutsal yemeklerinize, gece vakti birden çok kurban sunmadım mı?"[150] Karakteristik bir bileşim: yalnızca, tarımdan kaynaklanmayan "doğal" ürünler sözkonusudur ve sunular bir yok ediş kurban töreninde tüketilir,[151] Erinys'ler iki aşırı uca, "sofu, doğal", bu aynı zamanda çiğdir. Onlar şarap içmez, ama insan yerler. Euripides'in topraktan fışkıran süt ve balla beslenen, Pentheus'u parçalamadan önce keçinin çiğ etini yiyen Bakkhaları da -şarap konusu hariç- böyledirler.[152] Gecenin Tanrıçaları Orestes'e de seslenir: "Sen, bana yapılacak sunular için yağ semirtilen kurban, capcanlı, sunak masasında boğazlanmadan diri diri ziyafet olacaksın bana."[153] Bu kez karşı-kurban olduğu gibi, Agamemnon'un öldürülmesinin çağrıştırdığı parodi olmaksızın gösterilir. Fakat en çarpıcı anlatım 264-65. dizelerde bulunur: "Buna karşılık, uzuvlarından çekilecek kırmızı sunuyla susuzluğumu diri diri giderecek olan sensin." Kırmızı bir sungu, ἐρυθρὸν πελανόν [erythron pelanon]. *Pelanos*, sıvı ya da pasta halinde, tümüyle bitkisel bir sunudur.

---

[149] ἐλείξατε [eleiksate] (106): "koklamaktan" çok yalamak (Mazzon), tıpkı *Agamemnon*, 828'deki gibi.

[150] *Eumenides*, 106-09.

[151] Bu kavram konusunda krş. K. MEULI, *Ay. dey.*, s. 201-10.

[152] Fakat Euripides'in şarabı (*Bakkhalar*, 142) yerden akar ve habercinin büyük anlatısı Kithairon'da karşılaşılan üç *thiasos*'un kanaatkârlığı üzerinde ısrarla durur: οὐχ ὡς σὺ φῂς/ᾠνωμένας [oukh hōs sy phēs/ōinōmenas](686-87), "ve söylediğin gibi şaraptan sarhoş değillerdi."

[153] *Eumenides*, 304-05.

Agamemnon'un mezarı üstünde Elektra bir *pelanos* sunar.[154] Kırmızı bir *pelanos* etkili bir canavarlık imgesidir.

Erinys'lerin Eumenides'lere dönüşmesi onların tabiatını değiştirmeyecektir. Gece Tanrıçaları olarak, üçlemeyi sona erdiren gece şöleninin konusunu oluştururlar. Boğazlanmış kurbanlarını, adak sunularını: σφάγια [sphagia][155] ve θυσίαι [thysiai],[156] alışılageldiği gibi alırlar. Fakat bundan böyle büyümenin koruyucusu olarak "doğum sunuları ve bekâret sunuları"[157] olan ilk ürünlere hakları vardır.

Kan ve vahşet Tanrıları olarak, bitki örtüsünün, ekilen ürünlerin ve hem insanların hem hayvanların yetiştirilmesinin koruyucusu olarak devinirler: "Toprağın ve sürülerin zengin bereketi kentimi gönençli kılmaktan hiçbir zaman usanmasın! İnsan tohumları da korunsun."[158] Çarpıcı biçimde avcılık terimlerinden tarım ve hayvancılık terimlerine geçilmektedir. Kadın avcıların da bir yeri ἕδρα [hedra][159] vardır, Athena Eumenides'lerden bitkilerin çobanı, kötü çürümüş otları ayıklamak için toprağı alt üst eden bahçıvan, φιτυποιμήν [phitypoimēn][160] gibi davranmalarını ister: τῶν δυσσεβούντων δ' ἐκφορωτέρα πέλοις [tōn dyssebountōn d' ekphorōtera pelois].[161] Vahşinin payı kentdevletin içinde kalır, çünkü Athena Erinys'lerin "programını" sahiplenmiştir: "ne anarşi ne despotizm,"[162] korku φόβος [phobos] kentdevletin dışın-

[154] *Adak Taşıyıcılar*, 92.
[155] *Eumenides*, 1006.
[156] *A.g.y.*, 1037.
[157] *A.g.y.*, 835.
[158] *A.g.y.*, 907-09. Ayrıca krş. 937-948. dizeler.
[159] *A.g.y.*, 855.
[160] *A.g.y.*, 911.
[161] *A.g.y.*, 910.
[162] Krş. 525-526. ve 696. dizeler.

da sınır oluşturduğu ölçüde, saygıyla σέβας [sebas][163] birlikte yerinde kalsın: "Genç tomurcukları tüketen ateş sınırlarınızı aşmayacaktır."[164] Öfke, "Genç bağırları kemiren o kanlı iğneler" αἱματηρὰς θηγάνας, σπλάγχνων βλάβας/νέων [haimatēras thēganas, splankhnōn blabas/neōn],[165] o hayvanlık dünyası dış savaşa ayrılmalıdır: "Aynı kafesteki kuşları karşı karşıya getiren kavgalara (ἐνοικίου δ' ὄρνιθος οὐ λέγω μάχην [enoikiou d' ornithos ou legō makhēn]) çarpışma demem ben."[166] Çeşitli kurban tiplerinde her birinin payı düzenlenmiştir.

---

[163] *Eumenides*, 691.

[164] *A.g.y.*, 940-41.

[165] *A.g.y.*, 859-60.

[166] *A.g.y.*, 866; P. MAZON'un "kafes kuşlarının arasındaki çarpışmaya yazıklar olsun!" çevirisi bana doğru gözükmüyor. Bu imge, *Yakarıcılar*'da Danaos'un ensestinin yasaklanmış olduğunu dile getirdiği (226): Ὄρνιθος ὄρνις πῶς ἂν ἀγνεύοι φαγών [Ornithos ornis pōs an agneuoi phagōn]"kuş eti yiyen kuş temiz kalır mı?" imgesiyle benzeşmektedir.

VII

SOPHOKLES'İN *PHILOKTETES*'İ VE EPHEBOSÇULUK

Okuyacağınız çalışma[1] daha eski bir araştırmaya ek ve açıklama getirmek isteğindedir. O zaman Atina *ephebos*'luğu paradoksu,[2] olarak adlandırılabilecek şeyi gözler önüne sermeye çalışmıştım. *Ephebos* ünlü andını içerken hoplites'in kolektif ahlakına, falanks falanksa çarpışma, dürüst ve dayanışma içinde çarpışma ahlakına uyacağına yemin eder: "saftaki arkadaşımı terk etmeyeceğim," oysa fratri bünyesinde, *ephebos*'ların saçlarını adadıkları Apatouria bayramının nedenbilimsel anlatısı bizi tümüyle farklı bir dünyaya: hile, *apatē* dünyasına atıyordu. "Kara" ile (Melanthos) "sarı"yı (Ksanthos) karşı karşıya getiren teke tek ve göğüs göğüse çarpışma, "Kara" tarafından kazanılmıyor, ama o, Tanrısal veya insani bir aldatmaca ile Atina tahtına ulaşıyordu. Bu, gerçekte bütün *ephebos*'luğun ve bu Atina kurumunun ötesinde, genç Eski Yunanın çocukluk durumundan ergenlik durumuna, yani savaşçı durumuna geçişini simgeleyen işlemlerin ve ritüellerin bütnünün paradoksuydu.[3]

---

1 Birinci versiyon: *Annales E.S.C.*, 1971, s. 623-638.

2 "Le Chasseur noir et l'origine de l'éphébie athénienne," *Annales E. S. C.*, 1968, s. 947-964, aynı zamanda İngilizce olarak *Proceedings of the Cambridge Philological Society* 'de de yayımlandı, 194, 1968, s.49-64. Burada başlıca vargıları özetlemekle yetinerek, tanıtlamanın bütün ayrıntıları için bu makaleye gönderme yapıyorum.

3 Konuyla ilgili literatüre H. JEANMAIRE'in *Couroi et Courètes* kitabı (Lille ve Paris, 1939) uzun zaman egemen oldu; kısa bir süredir elimizde A.

Ephebos gerek savaşçılık faaliyetlerinin uzam içinde sınırlandırılması gerekse katıldığı çarpışmaların doğasıyla hoplites'in karşıtıdır. *Ephebos* (ya da Laikademonyalı kryptēs) sınır bölgesine bağlıdır. O, Platon'un *Yasalar*'ının *ephebos*'unun, yani *agronomos*'un, kelimenin gerçek anlamıyla yaptığı gibi, kentdevletin içine girmeden kentdevletiin çevresinde dönen *peripolos*'tur. Kurumsal olarak sınır tabyaları sınıfında (Girit *oureia*'ları) kalır. Olağan çarpışma tarzı Homeros çarpışmasının kendine özgü mirasçısı olan hoplites çatışması değil, gece ya da gündüz pusuya düşürme, hiledir. Bütün bunlar, birçok "ilkel" topluluğun, özellikle de Afrikalıların bildiği "çalılık imtihanı"na benzeyen, klasik bir erginlenme şemasına indirgenebilir. Eski Yunan mitolojisinin incelemesi ayrıca bu imtihanın çok kez tek başına ya da küçük gruplar halinde gerçekleştirilen bir av şeklinde dramalaştırıldığını gösteriyordu; gençlerin bu dramatik avda bir hile, *apatē* kullanma hakları vardı.[4] Fakat tabii ki, bu hile hakkı zaman ve mekân içinde inceden inceye sınırlandırılıyordu. Lysistrata ezgisinde Melanion'un önceki incelememize adını vermiş "kara avcı"nın yaptığı gibi,[5] delikanlının geri dönmesi gerekirdi. *Ephebos*luk sürecinin hangi dönemine,[6] IV. yüzyıldaki *ephebos*'luğun indir-

---

BRELICH'in *Paides e Parthenoi* adlı sentez çalışması da bulunuyor (Roma, 1969); bu son kitap için *bkz.*: C. CALAME, "Philologie et anthropologie structurale: à propos d'un livre récent d'Angelo Brelich" *Quaderni Urbinati di Cultura classica* 11, 1971, s. 7-47 ve CH. SOURVINOU, *The Journal of Hellenic Studies*, 91, 1971, s. 172-177.

4 Eski Yunan erginlemelerinde ava ilişkin, şimdi *bkz.* A. BRELICH, *a.g.y.*, s. 175, 198-199.

5 *Lysistrata*, 783-92.

6 İlk Çağ geleneği kesinlikle çelişkilidir: tanıklığı açıkça daha dolaysız ama ancak kendi dönemi için geçerli olan LYKOURGOS "Bütün yurttaşların demosun siciline kaydedildikleri ve ephebos oldukları zaman" içtikleri anttan söz eder (*Leokrates'e karşı*, 76); aynı bilgi ULPIANUS'un açıklamasında

gendiği iki yıllık "askerlik hizmetinin" başına mı sonuna mı denk düştüğünü bilmediğimiz Atinalı *ephebos*'ların andı ne hileden ne de sınır bölgesinden söz etmekte, kesinlikle tam tersini dile getirmektedir. O, aslında hoplites andıdır. "Yurdun sınırları, buğdaylar, arpalar, bağlar, zeytin ağaçları, incir ağaçları" diye biten meşhur hitap en anlamlısıdır. Geleceğin hoplites'inin faaliyet alanı sınırların belirsiz uzamı değil, tarlaların ekili alanıdır. "Yurdun sınırları" sözcükleri bizi yanılgıya sürüklememeli. Burada, Melanthos'la Ksanthos'un ve destanın ya da Eski Yunan tarihinin diğer kahramanlarının ya da kahraman gruplarının çarpıştığı ihtilaflı bölgeler olan *eskhatia* değil, tam anlamıyla *khōra*'yı, ekili toprakların sınırlarını somut bir şekilde belirleyen *sınırlar* sözkonusudur.[7] Tabii ki bu ideal şema tarih tarafından alabildiğine altüst edilmiştir. Uzun zaman gençlerin, hoplites adaylarının, gece savaşçılarının tekelinde kalan çarpışma biçimleri Peleponnessos savaşı sırasında ve özellikle de paralı asker IV. yüzyılda giderek yurttaş askerin yerini aldıkça yavaş yavaş herkese kendini kabul ettirir.[8]

(*Scholia ad Demosth. Ambass.*, 438, 17, *Oratores Attici*'de, Didot II, s.637) da bulunmaktadır. Tam tersine Polluks hem demos sicillerindeki kaydı (bu açıkça yanlıştır) hem de andı ephebosluk hizmetinin *sonuna* yerleştirmektedir (8, 105, ilgili madde περίπολοι [peripoloi]). C. PÉLÉKIDIS (*Histoire de l'éphébie attique*, Paris 1962, s. III) Lykourgos'u izleme eğilimindedir. Yine de hem ephebosları hem de devriyeler birliğinden olan askerleri belirten περίπολοι sözcüğü (PÉLÉKIDIS, *a.g.y., s.* 35-47) ἔφηβοι [ephēboi] sözcüğünden daha eski bir tarihte bulgulanmıştır ve Polluks'un Lykourgos'tan daha eski bir kaynağa dayanmış olabilir.

7 Bu ayırdın temel önemini kavrayabilmemi L. Robert'in l' École des hautes études'deki derslerine borçluyum (1963-54).

8 Bu gelişimin bir taslağı için, krş. "La tradition de l'hoplite athénien" adlı incelemem, J.-P. VERNANT (ed.), *Problèmes de la guerre en Grèce ancienne*, Paris ve La Haye, 1968, s. 161-181, özellikle s. 174-179. Bu gelişimin tanığı olarak Ksenophon'un yapıtına ilişkin, krş. A. SCHNAPP, M. I. Finley (ed.),

Özetlediğim şekliyle bu şemanın, Sophokles'in elde kalmış yedi tragedyası içinde sondan bir önceki olan Philoktetes'in bazı yanlarını aydınlatabileceğini düşünüyorum. Bu tragedya M.Ö. 409'da, Peleponnesos savaşının Atina açısından trajik bir görünüm aldığı bir tarihte temsil edilmiştir. Burada sözkonusu olan -ayrıca belirtmeye bilmem gerek var mı?- *Philoktetes*'in yorumcularının gözünden kaçan bilmem hangi "gizini" açıklamak değildir. Bu tür "gizlerin" var olması kuşkuludan da ötedir. Fakat medeni litürjiye bir Eski Yunan tragedyası ve kurumsal bir şema olarak bu kadar derinlemesine kaydolmuş bir edebiyat yapıtının karşılaştırılması kendini zaten kanıtlamış ve yapıtın hem tarihi hem de yapısal yeni bir okumasını kolaylaştıracak bir yöntemdir.

Ilias'da kısaca anımsatılan (2, 718-725) Küçük Ilias'da ve *Kypria ezgileri*'nde (Kıbrıs Ezgileri -çn.) işlenen,[9] Sophokles'ten önce Aiskhylos'un ve Euripides'in kayıp tragedyalarında konu alınan[10] Philoktetes efsanesi,[11] Sophokles'e yalnızca olağanüstü basit bir şemayı

Problèmes de la terre en Grèce ancienne, 1972 içindeki makalesi.

9 Küçük Ilias'ın özeti için A. SEVERYNS, *Recherches sur la Chrestomathie de Proclos*, IV, Paris, 1963, s. 83, 1. 217-218; Kypria ezgileri için *bkz. a.g.y.*, s. 89, 1. 144-146.

10 Üç tragedyanın özeti ve karşılaştırılması, DION KHRYSOSTOMOS, 52 ve 59. Sophocles'in öncülerine ve mit geleneğine göre özgünlüğü E. SCHLESINGER tarafından "Die Intrige im Aufbau von Sophokles ' Philokted," *Rheinisches Museum*, N. F III, 1968, s.97-156 (özellikle s.97-109) tarafından doğru bir şekilde tanımlanmıştır. Aiskhylos'un *Philoktetes*'inin de bir bölümünü oluşturduğu üçleme üzerine, krş. F. Jouan, "Le 'Tennès ' (?) d' Eschyle et la légende de Philoktetes", *Les Études classiques*, 32, 1964, s. 3-9; Euripides'in *Philoktetes*'i üzerine F. JOUAN, *Euripide et les légendes des chants cypriens* Paris, 1966. s.308-317 ve T. B. L. WEBSTER'ın *The tragedies of Euripides*, Londra, 1967, s.57-61 de görülen anıtlarla karşılaştırılmaya kimi zaman tedbirsiz şekilde dayanılan sergileme.

11 Rivayetin en eksiksiz bütünlemesine anlatımı L. A. MILANI'nin *Il mito di*

kabul ettiriyordu: bir yılan tarafından yaralandıktan sonra Limnos'a sürülen, topal olan ve korkunç bir koku yayan, ama Herakles'in yenilmez yayına sahip Philoktetes on yıl boyunca, bir Yunan seferinin onu, iyileşeceği Troia'ya götürdüğü güne kadar sürgünde yaşar. Odysseus'un yakaladığı kâhin Helenos, Troia'nın alınmasını yalnızca onun ve yayının varlığının sağlayacağını açıklamıştır.[12] Aiskhylos'un oyununda -431'de *Medeia* ile aynı zamanda temsil edilen Euripides'in oyununda da olduğu gibi- Philoktetes'in Yunan ordusuna geri dönmesinde temel rolü oynayan Odysseus'tu; fakat Aiskhylos'un Odysseus'u Philoktetes'in yayını ele geçirmek için önce hileden yararlanırken, Euripides'in kahramanı, onu Troialıların elçileriyle karşı karşıya getiren büyük bir tartışma sırasında ikna (*peitho*) ile kazanıyordu: düşlenebildiği kadar dolaysız bir siyasi tema.[13]

Dramatik olay örgüsünün basit planı konusunda, Sophokles'in öncellerine göre özgünlüğü iki kattır: Aiskhylos da Euripides gibi Philoktetes'i koroyu oluşturan Limnos sakinleriyle konuşturmuştu.

Flottete nella lettaruta classica e nell' arte figurata, Floransa, 1879 yapıtı olarak varlığını sürdürmektedir, yazar bu yapıtı şu makaleyle tamamlamıştır: "Nuovi monimenti di Flottete e considerazioni generali in proposito," *Ann. Inst. Corr. Arch.*,53, 1881, s.249-289; aynca *bkz.* TURK, ROSCHER'de, *Lexikon*, ilgili madde "Philokted," s.2311-2343, 1898, FIEHN, *R.E.*, ilgili madde "Philoktetes," kol. 2500-2509, 1938. O zamandan bu yana ikonografi belgeleri arttı, ama hiçbir sentez bilgisi adanmadı; yakın tarihli bir bibliyografya için, krş. M. TADDEI, "Il mito di Flottete ed un episodio della vita del Buddha," *Archeologia Classica*, 15, 1963, s.198-218, *bkz.*s.202, no 17. Siracusa müzesindeki bir vazonun çıkardığı sorunlar üzerine, karşılaş. *III. Figür ve eki.*

[12] *Küçük Ilias*'da söylenen budur (a.y.)

[13] Πολιτικωτάτη καὶ ῥητορικωτάτη οὖσα [Politikōtatē kai rtorikōtatē], "en siyasi ve hitabet yeteneği en fazla olan" (üçü arasında); DION'un yargısı böyleydi 52, II.

Euripides'in kişilerinden biri olan, Philoktetes'in sırdaşı Aktor da Limnosluydu. Sophokles'de kahraman tam bir yalnızlık içindedir: "Demir atma yeri ve sakini olmayan (οὔτ' εὔορμον οὔτ' οἰκουμένην [out' euormon out' oikoumenēn]) bir toprakta"[14] yaşar. Limnosluların hiçbir işlevi yoktur, varlıklarından söz bile edilmez.[15] Koroyu Yunan gemisinin mürettebatı oluşturur. Zaten Pindaros, I. *Pythia Odu*'nda Philoktetes'i adları bilinmeyen ve "Tanrılara benzeyen kahramanlara"[16] aratırken, Euripides'te, Aiskhylos'tan alınmış Odysseus kişiliğine Diomedes eşlik eder;[17] bu kişilik yalnızca *Küçük Ilias* özetinde vardır. Sophokles de,

---

[14] *Philoktetes*, 221. Ayrıca krş. bütün adanın tiksinti verici bir yer olarak tanıtıldığı 300-304. dizeler ve: "Hiçbir yerli onun sefaletine yaklaşamıyordu" yazılı 692. dize. P. MAZON'un çevirisini (Guillaume Budè edisyonu) kimi zaman biraz değiştirerek alıntılıyorum. Metin A.DAIN'e aittir (*a.g.y.*); yine de el yazması gelenek üzerine son eleştirel basımı, P. E. EASTERLING "Sophocles' *Philoctetes*: Collations of the manuscripts G.R. and Q" *Classical Quarterly*, n. s. 19, 1969, s.57-85'i de dikkate aldım.

[15] Sophokles, Philoktetes kişiliği dışında Limnos adasına bağlı çok zengin mitolojiden -deyim yerindeyse- yararlanmamıştır. G. Dumézil bu mitolojide erginlenme ritüellerinin izdüşümlerini bulmuştur (*Le Crime des Lemniennes*, Paris, 1924). Kahramanın "Limnos ateşine", yani adaya düşen topal Tanrı Hephaistos'un ateşine yaptığı göndermelerden başka bir imaya rastlanmaz. (800, 986-987). Marcel Detienne Sophokles'in oyunuyla "Limnos" mitlerinin arasındaki karşılaştırmanın verimli olabileceğini belirtti; *bkz.* M. Detienne, *Les Jardins d'Adonis*, Paris, 1972, s.173-184 ve W. BURKERT, "Jason, Hypsipyle and New Fire at Limnos. A. Study in Myt and Ritual," *Classical Quarterly*, n.s. 20, 1970, s.1-16.

[16] *Pyth.* 1, 53.

[17] Sophokles 591-592. dizelerde, "satıcının" ağzından, yani Yunan seferine katılan ve Odysseus'un kılığını değiştirdiği gözcünün (σκοπός [skopos], 125) ağzından nakledilen rivayete değiniyor. Aiskhylos'un oyununda Odysseus'a eşlik edilip edilmediği bilinmemektedir. İkinci varsayım daha akla yatkındır.

Akhilleus'un oğlu genç Neoptolemos'a başlı başına bir rol vererek yenilik yapar: Kahramanın kendisini ve yayını hileyle ele geçirmek üzere Odysseus onu görevlendirir. Oyunun büyük bölümü on yıldır sürgünde ve yaralı olan, yaşlanmış kahraman Philoktetes'le gençliği her an vurgulanan yeni yetme arasındaki diyaloglarla geçer.

Bu şekliyle, Sophokles'in bu oyunu gerçek ya da varsayımsal "anormallikleri"ni vurgulayan yorumcuların aklını karıştırmış, -çoğu kez "Sophokles türü baroktan" söz edilmiştir- bu oyunun Sophokles'in diğer yapıtlarına oranla "ortodoksluğu" yorumcular tarafından ya sorgulanmış ya da olumlanmıştır.[18] Bu heyecan ve merakın pekçok gerekçesi vardır: *Philoktetes,* Yunan bir yazarın günümüze kadar gelmiş, hiçbir kadın rolü içermeyen tek tragedyasıdır, aynı zamanda ortaya çıkan sorunun bir Tanrıça tarafından *ex machina* çözümlendiği tek oyundur;[19]

---

[18] Yakın tarihli bibliyografyanın özü H. F. JOHANSEN'de bulunacaktır, *Lustrum* 7 (1962), s.247-255; ayrıca *bkz.* H. MUSURILLO, *The Light and the Darkness, Studies in the Dramatic Poetry of Sophocles,* Leyde, 1967, s.109-129; A.E. HINDS "The prophecy of Helenus in Sophocles' Philoktetes," *Classical Quarterly*, b.s. 17, 1967, s.169-180; E. SCHLESINGER, *a.g.y.,* no 9. Oyun üzerindeki en eksiksiz inceleme, bir mikro filmini inceleyebildiğim C. J. FUQUA'nın *The Thematic Structure of Sophocles' Philoctetes*'tir (Cornell, 1964). Bu dev gibi bibliyografyadaki komik not I. ERRANDOMEA tarafından yazılmış, *Sofocles. Investigaciones sobre la estrutura dramatica de sus siete tragedias y sobre la personalidad de sus coros*, adlı eserdir (Madrid, 1958, s. 233-302), örneğin "satıcının" ve Herakles'in kılık değiştirmiş Odysseus'tan başkası olmadığı varsayılmaktadır. Son zamanlarda çıkmış iki yayın ancak bu çalışmanın yazılması bittikten sonra elime ulaştı, burada incelenen sorunların hiçbirini ele almayan T. B. L. WEBSTER'in kısa yorumlu metni, (Cambridge, 1970) ve R. Von SCHELIHA'nın öldükten sonra yayımlanan yapıtı *Der Philoktet des Sophokles. Ein Beitrag zur Interpratation des Griechiscen ethos*, Amsterdam, 1970.

[19] A. SPIRA bununla birlikte, düğümdeki bu çözümün oyunun yapısına ke-

Tanrılarla insanlar arasındaki ilişkiler burada öylesine ayrıksı görünür ki, Sophokles'in diğer oyunlarında olduğu gibi vurgunun, insanların cehaleti ve körlüğü karşısında Tanrılar dünyasının tutarlılığına mı yapıldığına, yoksa tam tersine Sophokles'in -Euripides gibi- insan davranışının anlaşılmazlığını Tanrılar dünyasına da mı yansıttığını insan kendine sorar.[20]

Burada, bu kavganın, yalnızca tek bir noktasını, doğrusunu söylemek gerekirse en önemlisini tutacağım: *Philoktetes* Sophokles'in yapıtında başka benzerine rastlanmayan bir şeyin, trajik kahramanın geçirdiği değişimin örneğini sunmaktadır. Genç Neoptolemos önce, bir kral oğlu olarak, ve ilksel karakterine (*Physis*) sadık kalarak, Odysseus'un dikte ettiği yalan bir konuşmayla Philoktetes'i kandırıp yayını önce kabul eder, sonra fikir değiştirerek,[21] önce doğruyu söylemeye,[22] yayı geri vermeye,[23] ve en son olarak da hem Limnos'u hem de Troia savaş alanını terk edip Philoktetes'in eşliğinde yuvalarına geri dönmeye karar verir.[24] Burada Sophokles kahramanlarının, kentdevlet dünyasına olduğu kadar Tanrıların dünyasına da kafa tutan ve sonunda Tanrısal mekanizmanın yok ettiği bu kişilerin alışılagelmiş davranışlarıyla kes-

---

sinlikle uygun olduğunu göstermiştir (*Untersuchungen zum Deus ex machina bei Sophokles und Euripides*, Frankfurt, 1960, s.12-32).

[20] *Bkz.* iki çatışkılı çalışma: C. M. BOWRA'nın ana hatlarıyla haklı olarak birinci tezi savunduğu *Sophoclean Tragedy*, Oxford, 1944, s. 261-306 ve H. D. F. KITTO, *Form and Meaning in Drama*, Londra, 1956, s. 87-138.

[21] Bu değişiklik 1270. dizede μεταγνῶναι [metagnōmai] fiiliyle ifade edilmiştir. Bu fiil daha sonradan Hıristiyan nedamet getirme kavramı için kullanılacak, bu da neredeyse kaçınılmaz bir karışıklık kaynağı olacaktır.

[22] *Philoktetes*, 895 vd.

[23] *A.g.y.*, 1286.

[24] *A.g.y.*, 1402.

kin bir karşıtlık ortaya çıkar.[25] Bu değişimi "psikoloji" yaparak ya da en azından tragedya yorumcularının bu adı taktıkları yaklaşımla açıklamaya çalışmak açıkçası çok cazipti ve bu eğilime kapılınmaktan geri kalınmamıştır.[26] Fakat bu "psikolojizm", tepkilere de neden olmuştur; bunların içinde en çok ses getiren, Tycho Von Willamowitz'inkidir.[27] *Philoktetes*'in zorluklarını ve kahramanlarının değişimlerini yalnızca "dramatik teknik" ve tiyatro perspektifi yasalarıyla açıklaması, bazı ayrıntıları ortaya çıkarmaya yarasa da,[28] yine de bütünsel bir açıklama

---

[25] En iyi toplu inceleme B. W. KNOX'a aittir: *The Heroic Temper, Studies in Sophoclean Tragedy,* Cambridge, Mass., 1964 (*Philoktetes* konusunda, krş. s. 117-142); ayrıca *bkz.* aynı yazar, "Second Thoughts in Greek Tragedy," *Greek, Roman and Byzantine Studies* 7, 1966, s. 213-232.

[26] Örneğin yargıç Holmes 2 Ekim 1921'de F. Pollock'a şu belirtici satırları yazıyordu: "*Eski insanların tıpkı bize benzediği* nadir vakalara münasip düşen bir durum: Sophokles'in oyunundaki delikanlının düzenbazlığından *tövbe edişi* ve yayın iade edilişinin bu duruma her zaman harikulade bir örnek olduğunu düşünmüşümdür," alıntıyı yapan E. WILSON, *The Wound and the Bow,* Londra, 1961, s.246 n. 1. Bazı sözcük ve deyimlerin altını ben çizdim. Zaten, daha gelişkin bir dil kullanmış olsalar da, alıntı adlarını saymanın gerekmediği birçok çağdaş yazar da aynı şekilde düşünmektedir.

[27] TYCHO VON WILAMOWITZ-MOELLENDORF, "Die dramatische Technik des Sophokles". *Philol. Undersuch.,* 22, 1917; *Philoktetes* konusunda *bkz.* s.269-312. "Psikolojik" yorumlara karşı, krş. örneğin C. GARTON, "Characterization in Greek Tragedy." *Journal of Hellenic Studies,* 1957. s. 247-254; K. ALT. "Schicksal und φύσις im Philoktet des Sophokles," *Hermes,* 89, 1961 s. 141-174.

[28] "Tiyatro perspektifinin" neleri açıklayabileceğine kolay anlaşılır bir örnek: 114.dizede Neoptolemos, kâhine göre yayın ve Philoktetes'in Troia'nın alınması için gerekli olduğunu "bilmezden gelir" gibidir, bu da Odysseus'un bunu seyirciye hatırlatmasını sağlar; ama 197-200.dizeler Akhilleus'un oğlunun aslında bunu pekâlâ bildiğini gösterir. Benzer bir vakada "tiyatro kişiliği" ile "kahraman" birbirinden ayırt edilebilir, fakat bu tür bir araştırma ancak çok sınırlı sonuçlar verebilir; her halükârda, Yunan ozanlar mitler

getiremiyordu ve bu arada, yalnızca tiyatro kahramanları değil, tragedya *kahramanları* da olan Sophokles'in kişiliklerini kaybetme tehlikesini beraberinde taşıyordu.[29]

Okurun tahmin edebileceği gibi, bu incelemenin amacı, genç Neoptolemos'un "değişimiyle" bu sayfaların başında anımsatılan *ephebos* erginlenmesi kurumu arasındaki bir karşılaştırma üzerinden tartışmayı ilerletmektir.

Sophokles'in son oyunları *Philoktetes* ile *Oidipus Kolonos'ta*nın en karakteristik çizgilerden biri, J. Jones'un "insanla yer arasındaki bir tür karşılıklı bağımlılık"[30] diye adlandırdığı yer belirleme sorunlarının giderek büyüyerek kazandığı önemdir. Faaliyet yeri bir *eskhatia*, dünyanın bir ucu olarak betimlenmiştir.[31] Eski Yunan edebiyatının bütünü içinde vahşi doğaya ve terk edilmiş, vahşileştirilmiş bir insana ilişkin bu denli çarpıcı anımsatmalar çok azdır. Philoktetes'in yalnızlığı en az altı kez yinelenen *eremos* sözcüğüyle dile getirilir.[32] Daha iyisi, Philoktetes sözcüğün teknik anlamında *uzaklara bırakılmıştır*: Ποίαντος υἱὸν ἐξέθηκ' ἐγώ ποτε [Poiantos hyion eksethēk' egō pote]: "Bir zamanlar Paias'ın

---

karşısında ne kadar özgür davranırlarsa davransınlar, bu, örneğin onları Troia savaşının olmadığını düşündürtmeye kadar gitmiyordu ve D. B. ROBINSON Atinalı seyircinin oyunun sonunda Philoktetes'in gerçekten terk edildiğine inanabileceğini düşündürtmeye çalıştığında onu izlemek bana imkânsız gözüktü ("Topics in Sophocles' *Philoctetes*", *Classical Quarterly*, n.s. 19, 1969, s. 34-56, *bkz.* s. 45-51). Bu Tycho von Wilamowitz'in açtığı yönde aşırı uzaklara gitmek demektir. Aynı makale, oldukça yanlış olarak Philoktetes'in iki ayrı sonucu olduğunu ileri sürmektedir.

[29] Krş. B. KNOX, *The Heroic Temper*, s. 36-38.

[30] J. JONES, *Aristotle and Grek Tragedy*, Oxford, 1962, s. 219.

[31] *Philoktetes*, 144.

[32] *A.g.y.*, 228, 265, 269, 471, 487, 1018.

oğlunu ben uzaklara bıraktım" diye anımsatır Odysseus;[33] *uzaklara bırakılmak,* "evin arazisi ve onun yakınındaki ekili topraklarla uzak ve vahşi bir arazi olarak zıtlık yaratan" bir yere götürülmek demektir. Bu yer, bazı koşullarda, öteki dünyanın simgeleri olan deniz ya da ırmaklar olabilir. Ama özellikle evlerden, bahçelerden ve tarlalardan uzakta, sürülerin yaşadığı, işlenmemiş toprak, *agros*'a yabancı ve düşman mekân sözkonusudur."[34] Yine J. Jones'un söylediği gibi bu yalnızlık Robinson Crusoe'nun yalnızlığı değildir.[35] Koronun çok açık biçimde söylediği gibi, çobanlık gibi, çobanlık dünyası da değildir: οὐ μολπὰν σύριγγος ἔχων/ὡς ποιμὴν ἀγροβάτας [ou molpan syringos ekhōn/hōs poimēn agrobatas]: "O, kırlardaki çoban gibi kavalını üflemiyor."[36] Bu vahşi dünya, mizansenin kendisi tarafından da güçlü bir şekilde vurgulanmaktadır: Sahnede genellikle saray kapısının bulunduğu yere, bir mağara girişi resmedilmiştir.[37]

---

[33] *Philoktetes* 5. Ph. Rousseau'nun hatırlattığı gibi yalnızca babanın, yeni doğan bir çocuğu *uzaklara bırakma* hakkı vardı.

[34] J.-P. VERNANT, *Mythe et pensée*[4], I, s. 161-162. Uzaklara bırakma imgesi Philoktetes'in "Dadısının terk ettiği bir çocuk gibi" diye betimlendiği 702-703. dizelerde yeniden ele alınmıştır.

[35] *A.g.y.* s. 217, W. SCHADEWALDT ise 1941'de tersini yazıyordu: "Philoktetes ıssız Limnos adasında antik dünyanın bir Robinson'u gibi yaşıyordu." (*Hellas und Hesperien*, s. 238).

[36] *Philoktetes*, 213-214.

[37] Metinde mizansen ve dekor vurgulanmaktadır: ὁπόταν δὲ μόλῃ/δεινὸς ὁδίτης τῶνδ' ἐκ μελάθρων [hopotan de molēi/deinos hoditēs tōnd' ek melathrōn]: "Korkunç işçi bu dairelerden çıktığı zaman" (146-147). Birçok editörün ὁδίτης [hoditēs]'dan sonra koyduğu virgülü kaldırmak gerekir; krş. A. M. DALE, "Seen and Unseen in scenic Conventions," *Wiener Studien*, 59, 1956, *Mèlanges A. Lesky*, s. 96-106 *bkz.* s.105; dikkat çeken bu incelemenin sonuçları, D. B. ROBINSON'un itirazlarıyla tartışmalı hale gelmiş gibi görünmüyor, D. B. ROBINSON, a.g.y., s. 167 n. 27, s. 45-51.

Bu vahşi dünyanın karşısında, çok net biçimde iki ayrı dünya durmakta ve birlikte Philoktetes'in uzamsal "üçgeni" adı verilen şeyi oluşturmaktadırlar:[38] birincisi Troia savaşı alanıdır, yani silahlı yurttaşların, hoplites'in temsil ettiği kentdevlet dünyasıdır; ikincisi *oikos* dünyasıdır; Philoktetes'le Neoptolemos'un aile dünyasıdır. Kahramanlar bu ikisi arasında seçim yapmaya çağrılır.

Philoktetes ekili tarlalar dünyasına tümüyle yabancı gibi görünür: "Besini için ne bize kutsal topraktan gelen buğdayı ekip biçiyor ne de biz somun yiyici ölümlülerin yetiştirdiği diğer meyvelerden birini yetiştiriyordu... Ah! on yıldır kadehine şarap konduğunu görme sevincini yaşamamış bir adamın acınası varlığı!"[39] Sürgün edilen kahraman ailesiz, arkadaşsızdır (μηδὲ ξύντροφον ὄμμ'ἔχων [mēde Syntrophon omm'ekhōn]), "hiçbir kardeşçe bakışla karşılaşmaz,"[40] hatta babasının bile öldüğünü sanır.[41] Odysseus onu toplumsal bir ölü haline getirmiştir: ἄφιλον, ἔρημον, ἄπολιν, ἐν ζῶσιν νεκρόν [aphilon, ermon, apolin, en Zōsin nekron]: Dostsuz, kentsiz bir adam, yaşayanlar arasında bir ceset."[42] Odysseus, onun çığlıkları yüzünden ordunun "huzur içinde ne bir saçı ne de bir kurban töreni yapabildiğini,"[43] başka bir

---

[38] Krş. A. COOK, "The Patterning of effect in Sophocles' Philoktetes," *Arethusa*, 1968, s. 82-93, ne var ki burada onun psikanalitik değerlendirmelerinden yana değilim.

[39] *Philoktetes* 708-715. 709. dizede Sophokles Homeros'ta somun yiyicileri, yani kısaca adamları belirten ἀλφησταί [alphēstai] sözcüğünü kullanır. Bu sözcüğün değerine ilişkin, krş. "Valeurs religieuses de la terre et du sacrifice dans l'Odyssée" adlı incelemem, *Annales E. S. C.*, 1970, s. 1280, not 3.

[40] *Philoktetes* 171.

[41] *Philoktetes* 497. Herakles babasının aslında yaşadığını haber verecektir (1430).

[42] *A.g.y.*, 1018.

[43] *A.g.y.*, 8-9.

anlatımla onun varlığının medeni ibadeti uygulamayı olanaksız kıldığını anımsatarak, kendisine uygulanan sürgün cezasını doğrular. Philoktetes gemiye binmeyi düşündüğü sırada bu açıklamayı kendi hesabına yineleyecektir: "Benimle birlikte gemiye binildiği gün, Tanrılar için saçılar savurmak, onlara kurbanlar sunmak hâlâ nasıl mümkün olabilir?"[44] Onun koşulunu en iyi tanımlayan *agrios*, vahşi sözcüğüdür, Philoktetes sözcüğün tam anlamıyla "vahşileştirilmiştir" ἀπηγριωμένος [apēgriōmenos].[45] Onun ayırt edici özellikleini belirten söz dağarcığı, hayvanların vahşiliğini tanımlamak için de kullanılmaktadır.[46] Çok güzel söylendiği gibi "deyim yerindeyse, hayvanlar âlemiyle bir akrabalık oluşturmuştu."[47] Ona azap veren ve yine *agrios* diye tanımlanan acı, aslında, onun içindeki vahşilik payıdır.[48]

Dolayısıyla Philoktetes tam olarak insanlıkla hayvan vahşiliği arasındaki sınırda bulunur. Kaldığı mağaradaki bazı işaretler hâlâ insanlığa ait olduğunu göstermektedir: "Masif ağaçtan bir kupa-epey hüner-

---

[44] *A.g.y.*, 1032-1033.

[45] *Philoktetes* 226. Ayr. krş. 1321. dizede ἠγρίωσαι [ēgrisaōi], "Sen bir vahşi oldun".

[46] Evi bir hayvan inidir, αὔλιον [aulion] (954, 1087, 1149); yiyeceği hayvan yemidir βορά [bora](274); bu son sözcüğe ilişkin, bu kitabın 193 sayfasına bkz., not 173; yemiyor, yemleniyordu (βόσκων [boskōn], 313).

[47] H. C. AVERY, "Heracles, Philoktetes, Neoptolemus," *Hermes*, 93, 1965, s. 279- 297; alıntı yapılan beyin 284. sayfadadır. Bu "akrabalık" kahramanın kendisi tarafından belirtilmiştir: ὦ ξυνουσίαι/θηρῶν ὀρείων [hō Synousiai/ Thērōn oreiōn]: "Ey dağların hayvanları, arkadaşlarım" (936-937); ayr.*bkz.* 183-185. dizeler.

[48] Krş. 173., 265-266. dizeler (ἀγρία νόσῳ [agria nosōi]) ve antik yorumcunun çok iyi görd üğü gibi kötülüğün bir yaklaşıp bir uzaklaşan yabani bir hayvanla karşılaştırıldığı 758. dize; Philoktetes'in ayağı ἔνθηρος [enthēros], vahşileştirilmiştir (697); krş. P. BIGGS, "The Disease theme in Sophocles, *Classical Philology*, 1966, s. 223-235.

siz bir işçinin eseri. Ve yine orada, yakacak maddeler."[49] Kahramanın kurtuluşunu sürekli sağlayan ocaktaki ateştir, ὃ καὶ σῴζει μ'άεί [ho kai sōizei].[50] Uç noktadaki bu konum, çok doğal olarak Philoktetes'in *khōra*, kentdevlet ve ekili alanların dışında yaşamasını sağlayan tek faaliyet olan avla simgelenmiştir: "Hayatı kaçınılmaz olarak kanatlı oklarıyla kuşları avlayarak, zavallı, zavallıca bir şekilde geçmek zorunda,"[51] fakat Philoktetes'in arkadaşları ve kurbanları olan hayvanlarla sürdürdüğü ilişkiler tersine çevrilebilir; Odysseus'un hazırladığı hile nedeniyle yayından yoksun kaldığı zaman, avcı avlanma tehlikesiyle karşı karşıyadır: "Artık yayım ne kanatlı bir kuşu ne de dağlardaki yırtıcı bir hayvanı vuracak ve zavallı ben, bir zamanlar beni besleyen bir ava yem olarak ölüp gideceğim.[52] Avladığım hayvanlar şimdi beni avlayacak."[53] Bu av aracı kesinlikle Herakles'in Philoktetes'e miras bıraktığı yaydır; oyunun başında Odysseus Neoptolemos'a, bu yaydan çıkan "okların hedeflerini asla şaşırmadıklarını ve ölüm taşıdıklarını"[54] hatırlatır. Bu yayın, alınan yaranın karşılığı olduğu çok kez belirtilmiştir: hedefi asla

---

[49] *Philoktetes* 35-36.

[50] *A.g.y.*, 297.

[51] *A.g.y.*, 164-166. Ayr. krş. 286-289., 710-711., 1092-1094. dizeler. Av temaları ve imgelerinin önemi yukarıda alıntılanan C. J. FUQUA'nın metin yorumlamasında belirtilmiştir.

[52] θανὼν παρέξωδαῖθ' ὑφ' ὧν ἐφερβόμην [Thanōn pareksōdaith' hyph' hōn epherbomēn] (957). Terim ayırt edici niteliktedir: δαίς [dais] sözcüğü βορά [bora]'nın tersine genelde insan yemeğini belirtir; hayvan yemi anlamında kullanılması çok sıra dışıdır (*Ilias* 24, 43); φέρβω [pherbō] fiili ise tam tersine genellikle hayvanlar için kullanılır. Dolayısıyla Sophokles bu iki sözcüğün değerlerini tersine çevirmiştir.

[53] *Philoktetes* 955-958. Ayr. krş. 1146-1157. dizelerde yırtıcı hayvanları yardıma çağırma.

[54] *Philoktetes* 105.

şaşırmamak ve asla iyileşmemek at başı gider.[55] Fakat daha fazlasını ve iyisini söylemek gerekir: yay, Philoktetes'in *yaşamını* sağlayandır. Herakleitos misali, Sophokles βιός [biós] (yay) ve βίος [bios] (yaşam) sözcükleri üzerinde oynar:[56] Ἀπεστέρηκας τὸν βίον τὰ τόξ'ἐλών [Apesterēkas ton bion ta toks'elōn]: "Yayımı alarak yaşamımı aldın."[57] Fakat yay aynı zamanda Philoktetes'i insanlar dünyasından soyutlayan şeydir. Mitin değişik biçimlerinden birinde Philoktetes doğrudan doğruya Herakles'in yayından çıkan bir okla yaralanır.[58] Sophokles bu versiyonu seçmemiştir; onun *Philoktetes*'i Khryses kutsal mekânına tecavüz ettiğine göre daha doğrudan suçludur.[59] Fakat bir okçu hoplites olamaz ve iyileşen Philoktetes'in artık tam anlamıyla bir okçu olamayacağı görülecektir. Euripides'in *Herakles*'inde okçuların ve hoplites'in karşılıklı erdemlerine ilişkin ünlü diyalogda,[60] hoplites'lerin sözcüsü: Ἀνδρὸς δ'ἔλεγχος οὐχὶ τόξ'εὐψυχίας [Andros d'elevkhos oukhi

---

[55] Mit geleneğindeki bu tamamlayıcı olaylara ilişkin *bkz.* örneğin A.BRELICH, *Gli Eroi Greci*, Roma, 1958, s. 244; "Les Monosandeles", *Nouvelle Clio*, 7-8-9, 1955-56-57, s. 469-489; *Philoktetes* üzerine krş. E. WILSON, *The Wound and the Bow*, s. 244-264; W. Harsh, "The role of the Bow in the Philoktetes of Sophocles", *American Journal of Philology*, 81, 1960, s. 408-414; P. BIGGS, *a.g.y.*, s. 231-235; H. MUSURILLO, *a.g.y.*, s.121.

[56] βίος: τῶι οὖν τόξωι ὄνομα βίος ἔργον δὲ θάνατος [Bios: tōi oun toksōi onoma bios ergon de thanatos]: "Yayın adı yaşam, eseri ölümdür," (Fr. 48, Diels). *Philoktetes*'le Herakleitos'taki parçalar arasındaki diğer bağdaştırmalar için, krş. K. REINHARDT, *Sophokles*[3], Frankfurt, 1947, s. 212.

[57] *Philoktetes*, 931.

[58] *Servius* tarafından versiyon, *Ad Aeneid.*, 3, 402.

[59] *Philoktetes*, 1327- 1328. Örneğin H. D. F. KITTO'nun, *Form and Meaning*, s. 135'te yaptığı gibi onu kesin suçsuz haline getirmek tümüyle yanlıştır; zaten Philoktetes'in "Suçluluğu," Hera'ya tecavüz etme girişiminde bulunan Iksion'la yazgısını karşılaştıran koro tarafından vurgulanmıştır (676-685).

[60] *Herakles*, 153-164.

toks'eupsykhias], "Yay bir adamın yiğitlik kanıtı değildir"[61] açıklamasını yaptığında kendi çağının ahlaki kuralını aktarmaktan başka bir şey yapmamaktadır. Bu εὐψυχία [eupsykhia], "mevkiinde kalmaktan ve bakışlarını öne eğmeden, sağa sola da çevirmeden, safında her zaman kararlı bir şekilde durarak, dikilen mızraklar alanını gözleriyle boydan boya taramaktır."[62] Yay Philoktetes'in sağ kalmasını sağlamaktadır, ama onu insanlıkla vahşilik arasındaki sınırda olduğu gibi, her zaman yaşamla ölümün arasındaki sınırda bırakan lanetli bir avcı haline getirir; "insan katili zehirli bir yılan tarafından"[63] ısırılmıştı, ama hayvan onu öldürmemişti. "Ölüler Tanrısına adanmış bir kurbana benziyordu;"[64] Philoktetes ölümden söz eder, ölümünü ilan eder ve bunu başaramaz;[65] tekrar edelim, o, "yaşayanlar arasında bir cesettir,"[66] "bir ceset, bir dumanın gölgesi, beyhude bir hayalettir;"[67] sözcük hiçbir zaman telaffuz edilmiş olmasa da o siyasi açıdan tam tamına bir ἄτιμος [atimos], yurttaşlık açısından bir ölüdür.[68]

Olgun yaştaki bir adam olan Odysseus ve yeni yetme, neredeyse çocuk Neoptolemos, gemiden inip bu ıssız dünyaya ve bu vahşileşmiş

---

61 *A.g.y.*, 162.

62 *A.g.y.*, 162-164.

63 *Philoktetes*, 266-267. H. MUSURILLO'nun a.g.y., s. 119 not 1'de hâlâ yaptığı gibi Philoktetes'i ısıran hayvanın türünü tam olarak belirlemeye çalışmak bana kesinlikle gülünç geliyor!

64 *Philoktetes* 860.

65 *A.g.y.*, 797-98, 1030, 1204-1217.

66 *A.g.y.*, 1018.

67 *A.g.y.*, 946-947.

68 *Hellas und Hesperien*'de (Zürih ve Stutgard, 1960, s. 231-247'de yeniden ele alınan ünlü bir inceleme olan "Sophokles und das Leid"de W. SCHDEWALDT'nin gösterdiği gibi Sophokles'in bütün kahramanları kesinlikle sınır-kişilerdir ve açıklama "acının" çok daha ötesine uzanabilir.

adamın yanına gelirler. Neoptolemos çocuk, hatta Philoktetes için bir oğuldur. H. C. Avery'nin yaptığı hesaba göre, Neoptolemos altmış sekiz kez παῖ [pai](Çocuk) diye çağırılmıştır; bunlardan elliikisini Philoktetes söylemiştir. Oysa bu çocuk veya ου τέκνον [ou teknon] (oğlum) önce 910. dizede, Philoktetes'i nasıl bir hileyle tuzağa düşürdüğünü itiraf etmeye başladığında, ikinci ve son kez de oyunun en sonunda Herakles Philoktetes'i ἀνήρ [anēr], "bu adamla"[69] savaşmaya davet ettiğinde olmak üzere, iki kez adam τῷδ'ἀνδρί [tōid'andri] olarak nitelendirilmiştir. Bana öyle geliyor ki, bu basit bağdaştırma Neoptolemos'un kesinlikle konum değiştirdiğini, oyun süresince *ephebos* erginlenmesinden geçtiğini göstermektedir.[70]

Henri Jeanmaire *Couroi et Courètes*'te kral çocuklarının mitsel öykülerinin *ephebos* erginlikleri için paradigma görevi gördüğünü kanıtlamıştır. *Philoktetes*'te bize anlatılan bir kral oğlunun geleceğidir. Daha oyunun açılışında Odysseus bunu hatırlatır: ὦ κρατίστου πατρὸς Ἑλλήνων τραφεὶς/Ἀχιλλέως παῖ: [Ō kratistou patros Hellēnōn trapheis/Akhilleōs pai] "Eski Yunanların en yiğidinin çocuğu, Akhilleus'un

---

69 *Philoktetes*., 1423.

70 Bu saptamanın yapıldığını sanmıyorum, ama bazı yorumcular Neoptolemos'un değişimine işaret etmekle birlikte ephebosluktan söz etmemişlerdir, örneğin M. POHLENZ, *Die griechische Tragödie*², Göttingen, 1954, s. 334: "Delikanlı Neoptolemos erkekliğe adımını atar;" H. WEINSTOCK, *Sophokles*, Leipzig ve Berlin, 1931, s. 79 vd.; B. W. KNOX, *The Heroic Temper*, s. 141: "Giydiği ateşten gömlek içinde birden erkekliğe adımını atmış ve daha Odysseus'un astı bile olmamışken şimdi Philoktetes'le eş konumdaydı." Öyle görünüyor ki, K. I. VOURVERIS ephebos sözcüğünü kullanmıştır ama bu bir rastlantıdır: Σοφοκλέους Φιλοκτήτης, Atina, 1963, s. 34; *Philoktetes*'i eğitim tragedyası olarak tanımlayan Weinstock'un söylediğini yinelemekten başka hiçbir şey yapmamıştır.

oğlu"[71] ve koronun ilk müdahalesi, Neoptolemos'a iktidarın vârisi olduğunu hatırlatmak içindir:[72] "Oğlum, yüksek iktidar çağların derinliklerinden senin ellerine geldi." Şimdi Odysseus'la Neoptolemos arasındaki birinci diyaloğu yeniden okuyalım. Sahnede bir subay ve acemi bir asker vardır. Odysseus, Philoktetes'in Limnos'taki "uzakta bırakılışını" açıklamak ve haklı çıkarmak için bir zamanlar aldığı emri ileri sürer.[73] Neoptolemos'a, görevde olduğunu ve kendisine itaat etmesi gerektiğini hatırlatır.[74] B. W. KNOX'un çok iyi gördüğü gibi, burada Neoptolemos'un "birinci büyük başarısı" sözkonusudur.[75] Neoptolemos'un daha önce silah taşıdığını belirten bir işaret yoktur. Hiç kuşkusuz Odysseus delikanlıyı Akhilleus'un silahlarının kahramanın oğluna verilmesinin reddedildiğini ve kendisine, Odysseus'a verildiğini, Philoktetes'e anlatması için çağırdığı zaman,[76] onu ağız dolusu yalan söylemeye itmektedir, ama bu yalan oldukça gariptir; oyunun sonunda Neoptolemos bütün hileyi gözler önüne sermişken, Philoktetes bu yalanı sahiplenir.[77] Bunun üzerine muhatabı onu hiçbir şekilde yalanlamaz, üstelik, *Aias*'ın yazarı, Akhilleus'un silahlarının bir süreliğine gerçekten Odysseus'a miras kaldığını biliyordu. Bütün bunlar ancak, Neoptolemos'un askerlik mesleğinin daha en başında olduğunu varsayarsak tutarlılık kazanır.

Hatta bir ayrıntı, Sophokles'in belki de *ephebos*'u hoplites yapan

---

[71] *Philoktetes*, 3-4.

[72] *A.g.y.*, 141-142.

[73] *A.g.y.*, 6.

[74] Krş. 15. dizede ὑπηρετεῖν [hypēretein]((hizmetli olmak) fiilinin ve ὑπηρέτης [hypēretēs](53) adının kullanılışı.

[75] *The Heroic Temper*, s. 122.

[76] *Philoktetes*, 62-64.

[77] *A.g.y.*, 1364.

yemine değindiğini düşündürmektedir: "Sen ant içmedin" (σὺ μὲν... οὔτ'ἔνορκος [su men... out'enorkos]),[78] der Neoptolemos'a. Teknik yönden, Odysseus, Helene'nin taliplerinin içtiği andı ima etmektedir, ama bunda *ephebos* andına bir ima görülebilir pekâlâ ve Neoptolemos yerinde kalmaya yemin edeceği zaman: ἐμβάλλω μενεῖν [emballö menein][79] ima daha da açık hale gelir. Görüldüğü gibi Neoptolemos'un yurttaşlık uzamının dışında, *ephebos* ya da kriptos erginlemelerinin her zamanki yerinde cereyan eden bu ilk başarısı, *Apatouria*'daki nedenbilimsel mitosun sağladığı örnek gibi, bir hile, bir *apate*'dir.[80] Odysseus oyunun başından beri muhaberat, askeri casusluk dilini kullanmaktadır.[81] Bu pusu aynı zamanda bir avdır. Odysseus Neoptolemos'u Philoktetes'in yayını hileyle ele geçirmesi için kandırmayı başardığında, delikanlı ona şöyle cevap verir: θηρατέ οὖν γίγνοιτ'ἄν, εἴπερ ὧδ'ἔχει, [thērate oun gignoit'an, eiper höd'ekhei] "Durum böyleyse onu avlayarak yakalamak gerek."[82] Philoktetes bayıldığında, Neoptolemos kehanet tarzında sekiz ölçülük dizeleri okur: "Benim gördüğüm, adamı almadan gidersek bu yayı boşuna ele geçirmiş olacağız (θήραν/τὴνδ'... ἔχομεν τόξων [thēran/tēnd'...ekhomen toksön])"[83] ve Philoktetes onu yakalayan adamın avı olan (συνθηρώμεναι [sunthērōmenai]) ellerinden söz eder.[84]

---

[78] *A.g.y.*, 72.

[79] *A.g.y.*, 813.

[80] Söz dağarcığı -burada da- karakteristiktir; krş. ἀπάτη [apatē](1136, 1228), δόλος, δόλιος [dolos, dolios](91, 107, 608, 1118, 1228, 1282), τέχνη, τεχνᾶσθαι [tekhnē, theknasthai](80,88), κλέπτειν [kleptein](55,968) sözcüklerinin kullanımı.

[81] Odysseus bir adamı εἰς κατασκοπήν [eis kataskopēn]"Pusu kurmaya" gönderir (45).

[82] *Philoktetes*, 116.

[83] *A.g.y.*, 839-840.

[84] *A.g.y.*, 1005-1007.

Tabii ki bu av ve savaş söz dağarcığı eğretilemeli bir dağarcıktır: *Philoktetes*, *The Red Badge of Courage* değildir; Neoptolemos'un avı dil düzeyinde sürecektir: τὴν Φιλοκτήτου σε δεῖ/ψυχὴν ὅπως λόγοισι ἐκκλέψεις λέγων [tēn Philoktētou se dei/psykhēn hopös logoisi enklepseis legön] "Philoktetes'in ruhunu dilinle çalmalısın;"[85] yalan dili: Odysseus hem kaba kuvvete başvurulmasını hem de ikna çabasını,[86] sözde tüccarın kullanacağı iki anlama çekilebilen dili yetersiz bulmaktadır.[87]

Şimdi askeri eğretilemeye gelirsek, şunu anlamak çok önemlidir: *ephebos*'un konumu tanım gereği geçici olduğundan, Neoptolemos kurulu iktidara itaat gerekçesini ileri sürmezse eylemini haklı gösteremez.[88] *Ephebos*'lar bir ἀπάτη [apatē] uygulamasına, bir *apate* mitolojisine sahip olabilirler, ama bir etikleri olmadığı kesindi. "Acemilerin öğretmeni,"[89] olan Odysseus, Neoptolemos'a durumu şu sözlerle özetler: δίκαιοι δ'αὖθις ἐκφανούμεθα·/νῦν δ'εἰς ἀναιδὲς ἡμέρας μέρος βραχὺ/δός μοι σεαυτόν, κᾆτα τὸν λοιπὸν χρόνον/κέκλησο πάντων εὐσεβέστατος βροτῶν [dikaioi d'authis ekphanoumetha. / nyn d'eis anaides hmeras meros brakhu/dos moi seauton, kata ton loipon khronon/keklēso pantön eusebestatos brotōn]: "Dürüstlüğü daha sonra göstereceğiz. Bu kez, şöyle ufak bir yüzsüzlük için -en fazla bir gün- kendini bana ver. Ondan sonra geri kalan tüm yaşamında ken-

---

[85] *A.g.y.*, 54-55.

[86] *A.g.y.*, 54-95.

[87] A.g.y., 130 Philoctetes'teki dilin rolüne dair bu konu geliştirilmeyi hak ediyor; Bkz. A. Podelecki'nin çalışması "the Power of the Word in Sophocles' Philoctetes," *GRBS* 7, syf. 233-50.

[88] *A.g.y.*, 925.

[89] Bu deyimi F. Jouan'a borçluyum.

dini bütün ölümlülerin en hakşinası olarak adlandırabilirsin."[90] *Ephebos* başarısının erdemi, gerçekleştirilmesiyle birlikte tükenir; bu süre hiçbir şekilde uzayamaz. Öyle ki, Neoptolemos Philoktetes'i aldatırken hoplites ideali için ortak hayranlıklarını aristokratik değişkesi içinde dile getirir, buna kuşku yoktur. Neoptolemos-Pyrrhos -eğer böyle bir şey varsa- hoplites'lerin savaşçı dansı olan "pyrrhos dansı"nın babası değil miydi?[91] Odysseus'un kendisi de, Philoktetes'i Zeus adına peşinden Troia'ya gelmesi için ona ὅμοιος τοῖς ἀριστεῦσιν [homoios tois aristeusin],[92] Troia'yı ele geçirecek seçkin savaşçı grubunun bir üyesi olmayı önerir. Ne var ki Odysseus bunu zorlukla önermektedir, çünkü rolü boyunca ἀρετή [aretē]'yi değil, τέχνη [tekhnē]'yi yeğlediği çok açıktır. Helenos'un kehanetinde, Troia'nın alınması için Philoktetes'in yalnızca yayının değil, bizzat kendisinin de *gönüllü* olarak orada bulunmasının da gerekli olduğu belirtilmesine rağmen,[93] Odysseus yalnızca yayla ilgilenir ya da Philoktetes'i Troia'ya zorla götürmeyi düşünür.[94] Yay adamdan ayrılabilir gibi konuşmakta ve davranmaktadır. Philoktetes ve onun yayı Teukros'a da verilebilir, der.[95] Bulunduğu üç sah-

---

90 *Philoktetes*, 82-85.

91 J. Pouilloux, LUKIANOS, *De Saltatione*, 11'de açıkça doğrulanan bu rivayetin daha önce EURIPIDES tarafından *Andromakhos*, 1135'te de üstü kapalı olarak kullanıldığını gösterdi- J. PUILLOUX ve G. ROUX, *Enigmes à Delphes*, Paris, 1963, s. 117.

92 *Philoktetes*, 997.

93 Bu, hem sözde tüccarın anlatısında (603-621) hem de Neoptolemos'un Philoktetes'i kendisini izlemesi için son kandırma girişiminde (1332) görülür.

94 B. W. Knox bunu gayet iyi görmüştür: "Aslında Odysseus gözünü bir şeye, yalnızca bir şeye dikmiştir -yay." (*The Heroic Temper*, s. 126); krş. 68., 113-115., 975-983., 1055-1062. dizeler.

95 *Philoktetes* 1055-1062.

ne incelenecek olursa, askeri söylemlerin, sofistlerin ayırt edici özelliklerini belirtmeye yarayan söylemin birleştiği saptanır.[96] Odysseus katışıksız bir siyasetçi midir? Hiç kuşkusuz, Thukydides'teki Kleon'un ya da Meloslularla diyalogdaki Atinalıların olduğu anlamda, o da katışıksız siyasetçidir. Sophokles onu, bilerek ve isteyerek Atinalı bir siyasetçi yapmıştır.[97] Aynı anda Hermes'e, Nike'ye ve Athena Polias'a başvurarak Neoptolemos'u azarlamayı bitirir.[98] Sözde tüccar [Neoptolemos] onun buyruğu üzerine Atina kralı Theseus'un oğullarının da Neoptolemos'un peşine düştüklerini belirtir.[99] Son konuşmasında "ordunun bütününe"[100] τῷ δὲ σύμπαντι στρατῷ [tōi de sympanti stratōi] hesap vereceğini söyler, başka bir anlatımla, halk meclisini toplantıya çağıracağını siyasi terimlerle ifade eder. Fakat bunlar bir yana, biz bir tarih ya da siyasi felsefe dünyasında değil tragedya âlemindeyiz. Katışıksız siyasetçi, Odysseus siyasi aşırılık yüzünden *polis*'ten çıkar. O Philoktetes'in tam antitezi, vahşileşmiş bir adamın karşısında aşırı uygarlaşmış biridir. Kreon kişiliğinin bir başka versiyonudur ve *Antigone*'de-

---

[96] Gerçekten de σόφισμα [sophisma](14), σοφισθῆναι [sophistēnai](77), τεχνᾶσθαι [tekhnasthai](80).

[97] Bununla birlikte, Sophokles'in kişiliklerinin "anahtarlarını" aramak XVIII. yüzyıldan beri çok eğleşilen küçük oyun, bana gereksiz görünüyor. Örneğin sürgün edilmiş ve geri çağrılmış Alkibiades'in Philoktetes'le özdeşleştirilmesi; krş. en son olarak, M. H. JAMESON, "Politics and the Philoctetes," *Classical Philology,* 51, 1956, s. 217-227.

[98] *Philoktetes*, 133-134.

[99] *A.g.y.*, 562. Burada Sophokles'in kendi yazdığı *Skyrioi* tragedyasını ima ediyor olabilir; bu tragedyada Theseus'un oğulları, ileri sürüldüğüne göre, Neoptolemos'u aramaya gitmişlerdi (krş. T. ZIELINSKI, *Tragodumenon libri tres*, Krakov, 1925, s.108-112 ve aynı sahnenin bir vazo üstündeki tasviri için, Ch. DUGAS, "L'Ambassade à Skyros", *Bulletin de correspondance hellénique,* 1934, s.281-290).

[100] *A.g.y.*, 1257.

ki ünlü bir koro bölümünün yalnızca *tekhne* ile silahlanmış, *hypsipolis* olmaktan çok uzak bir insan için kullandığı terminolojiyle söyleyecek olursak, o da Philoktetes gibi, fakat tersine nedenlerle bir *apolis*'tir.[101] Öyle ki bir anlamda görevini tamamlarken, *Philoktetes*'in betimlediği serüvende her şeyi kaybeder. Oyunun başında Neoptolemos'un onun oğlu olduğu söylenir,[102] fakat delikanlı, Philoktetes'in önce oğlu, sonra da yoldaşı olur.[103] Odysseus'la Philoktetes arasında, zaten adı bile gençliği çağrıştıran Neoptolemos zorunlu aracı gibi görünür. Odysseus ve yaralı kahraman, karşıt uç noktalara yerleştirilmiştir, iletişim kuramazlar. Akhilleus'un oğlu olan *ephebos* vahşi tabiata bağlıdır, bu da onun Philoktetes'le ilişkiye girmesini sağlar; asker ve geleceğin yurttaşı olarak, Magistratos'a -ki o Odysseus'tur- itaat etmek zorundadır. Fakat diğer iki adam "olağan" yaşama yeniden girdiklerinde Odysseus'un varlığı gerekli olmaktan çıkar. Bu nedenle, Herakles ortaya çıkan sorunu çözmek için geldiğinde Odysseus ortada yoktur, Herakles'in bir çözüm getirdiği ve Philoktetes'le Neoptolemos'un kente dönmesini sağladığı son sahne boyunca görülmez.

Gerçekten çözümlenecek bir sorun, tam anlamıyla trajik bir sorun vardır. Neoptolemos'un, *ephebos*'u hoplites'ten ayıran aşamayı geçmesi için, Philoktetes'in önerdiği gibi,[104] ilk *physis*'ine geri dönmesi,[105] tekrar kendisi olması yetmez. Her ikisinin de sahiplendiği hoplites ahlakı savaşa katılmayı gerektirmektedir. Philoktetes her Eski Yunan tra-

---

[101] *Antigone* 370; krş. H. FUNKE "Κρέων ἄπολις" *Antike und abentland*, 12, 1966, s.29-50.

[102] *Philoktetes*, 99-130.

[103] K. REINHART (*a.g.y.*, s. 176) Odysseus-Neoptolemos ilişkilerini haklı olarak *Antigone*'deki Kreon'la oğlu Haimon'un ilişkilerle karşılaştırır.

[104] *Philoktetes* 950.

[105] *A.g.y.*, 902.

gedyasında bulunan τί δράσω [ti drasō] "Ne yapacağım?"[106] sorusunu, Neoptolemos'un ona savaş alanına katılması için son kez yalvarmasından sonra sorduğunda, Antigone gibi aile değerlerini tercih eder:, "bizi eve götür πέμψον πρὸς οἴκους [pempson pros oikous], sonra Skyros'ta kal."[107]

Neoptolemos'a babasının şükran duyacağına söz verir. Dolayısıyla Philoktetes acıyı ve ona bağlanan yayı seçer. Akhalar gelip toprağını yakıp yıkarsa ne yapacağını bilmek isteyen Neoptolemos'a, Herakles'in oklarıyla ona yardım edeceği cevabını verir. Özünde Limnos'u değiştirmekten başka bir iş yapmayacaktır. Neoptolemos aynı tercihte bulunur. Askeri terminolojide bunun adı firar etmektir ve I. Dünya Savaşı sırasında yazan Tycho von Wilamowitz bu konuda yanılmamıştır![108]

Yurttaşlık değerlerine karşı bu aile değerlerinin yeğlenmesi, bir başka kişinin, sonunda ortaya çıkacak kişinin gerçekte bütün tragedya boyunca var olmayı sürdürmesi nedeniyle iyice dikkat çekici bir hal alır. Sophokles'in çok iyi bildiği gibi,[109] Malia kralı olan Philoktetes defalarca Oitalı adam diye anılır; bu dağ hiç kuşkusuz onun krallığının yakınındadır, ama asıl önemlisi Herakles'in üzerinde yakıldığı odun yığını Oita Dağı'nda kurulmuştur.[110] Tanrı olan kahramanın yayını Philoktetes orada bulup almıştır. Fakat burada anımsatılan Herakles, Philoktetes'in babası olan Herakles[111] tam olarak okçu Herakles, yırtıcı hayvanları öldüren avcı Herakles değildir; ὁ ὁ χάλκασπις ἀνήρ [hō khalkaspis anēr]

---

[106] *A.g.y.*, 1063-1350.

[107] *A.g.y.*, 1368; sözcükler 1399. dizede tekrarlanmıştır.

[108] *A.g.y.*, s. 280.

[109] *Philoktetes*, 725.

[110] *A.g.y.*, 453, 479, 490, 664, 728,1430.

[111] Bütün bunlar H. J. AVERY tarafından çok iyi görülmüştür, a.y.

"tunç kalkanlı savaşçı,"[112] hoplites Herakles'tir. Sophokles'in bütün oyunlarında olduğu gibi, Tanrıların planı, oyuncular bunun bilincinde olmadan gerçekleşir.[113] Neoptolemos'un *ephebos*'luk başarısının konusu olan, Philoktetes'in insanlar dünyasına yeniden sokulması gerçekte, Philoktetes'in on yıldan beri ilk kez Yunanca konuşulduğunu duymasıyla, yani dille yeniden ilişkiye geçmesiyle başlar.[114] Ona yapılan[115] Troia'da kendisine baktırması ve iyileşmesi önerisi uygulamaya konulacak olan öneridir. Fakat en dikkat çekici olan, Herakles'in, oyunda sürekli mevcut bulunan hoplites ülküsünün nasıl habercisi olacağının saptanmasıdır. Dikkati çeken diyorum, çünkü burada mit buyurucudur. Bütün Eski Yunanlar Philoktetes'in, Paris'i *teke tek vuruşmada*[116] Herakles'in oklarıyla öldürdüğünü biliyordu ve bu başarıyı hoplites söylemine aktarmak zordur. Ama Herakles oyunun sonunda ne der? "Bu adamla (Neoptolemos) Troia'ya gidersen (...) başınıza gelen belaların sebebi Paris'i benim oklarımla öldüreceksin"[117] ve Tanrı hemen ardından, yayın kazancıyla, Philoktetes'in kişisel savaşçı değeriyle, Eski Yunanların safında çarpışarak kazanacağı değer arasında bir ayrım yapar: "Troia'yı alacaksın ve bütün savaşçılarımızın arasında yiğitliğinin ödülü olarak[118] savaş ganimeti payını elde edeceksin, onu baban Paias'a, ülken Oita yaylasına göndereceksin. Buna karşılık oklarımın anısına ordudan

---

[112] *Philoktetes*, 726.

[113] Bu noktada hiç kuşkusuz BOWRA, KITTO'ya karşı haklıdır; krş. not 19.

[114] *Philoktetes*, 220-231.

[115] *A.g.y.*, 919-920, 1376-1379.

[116] *Küçük Ilias*'ın özetinde Μονομαχήσας Ἀλεξάνδρῳ κτείνει [Monomakhēsas Aleksandrōi kteinei] denmektedir (*bkz.* not 8).

[117] *Philoktetes*, 1423-1426.

[118] *A.g.y.*, 1429 (ἀριστεῖ' ἐκλαβὼν στρατεύματος [aristei' eklabōn strateumatos]).

alacağını,[119] odun yığınımın yanına getir."[120] Dolayısıyla yaydan gelen, Herakles'in odun yığınına geri dönecektir. Kısacası okçu Philoktetes'le, hoplites Philoktetes birbirinden ayrılmaktadır. Neoptolemos'a gelince, onun da konumu değişecektir. Faal bir savaşçıya dönüşme süreci bitmiştir. Kaderinde o şehri almak olduğunu sanan bir adam olarak Troia'nın düşüşünde yayın işlevini dert ederken, Odysseus ona şöyle cevap vermişti: "Bunu sen yaysız, yay sensiz yapamazsınız (οὔτ' ἄν σὺ κείνων χωρὶς οὔτ' ἐκεῖνα σοῦ [out'an su keinōn khōris out'ekeina sou])."[121] Herakles bu kez Akhilleus'un oğluna yönelerek benzer bir konuşmaya girişir, ama bu kez silah değil, Philoktetes sözkonusudur: "Troia ovasını onsuz fethedemezsin, o da sensiz bunu yapamaz."[122] Bir adamın ve yayın birliğinden iki adamın, iki savaşçının birliğine geçilmiştir. Herakles ekler: Ἀλλ' ὡς λέοντε συννόμω φυλάσσετον/οὗτος σὲ καὶ σὺ τόνδε [All'hōs leonte synnomō phylasseton/houtos se kai sy tonde]: "Aynı yazgıyı paylaşan iki aslan gibi,[123] birbirinizi kollayın, sen onu, o seni."[124] Burada *ephebos*'un saftaki arkadaşını terk etmemek için ettiği yemin vardır.

Dolayısıyla vahşi adam kentiyle yeniden bütünleşir; *ephebos*, hoplites olur. Bununla birlikte gerçekleştirilecek son bir değişim, doğanın kendi değişimi kalmıştır. Oyunun en sonuna kadar, Limnos insansız bir toprak, yırtıcı ve vahşi doğa ülkesi, yırtıcı ve öldürücü hayvanlar

---

[119] *A.g.y.*, 1432 (τόξων ἐμῶν μνημεῖα [toksōn emōn mnēmeia]).

[120] *A.g.y.*, 1428-1433.

[121] *A.g.y.*, 115.

[122] *A.g.y.*, 1434-1435.

[123] σύννομος [synnomos] sözcüğü askeri yoldaşlığa gönderme yapabilir, krş. AISKHYLOS, *Yediler*, 354. Dayanışma temasını güçlendiren ikilemenin kullanılışını da kaydedelim.

[124] *Philoktetes* 1436-1437.

ülkesidir. Philoktetes'in mağarası ἄοικος εἰσοίκησις [aoikos eisoikēsis], konut olmayan olmayan bir konut"[125] gibi tanımlanmıştı, oysa orada acı çektiğini anımsatsa bile Philoktetes kırsal bir toprağa veda eder; "toprak uygarlaşmış" değildir, deyim yerindeyse vahşilik tanım değiştirmiştir, tıpkı Shaekespeare'in *Fırtına*'sındaki adanın kâh Caliban'ın kâh Ariel'in adası olduğu gibi. Nymphalar vahşi hayvanların yerini alır. Tam bir su, nem dünyası ortaya çıkar:[126] "Haydi! Ondan uzaklaştığım bu saatte bu toprağı en azından selamlıyorum. Elveda, beni uzun zaman koruyan konut;[127] ve siz, ıslak çayırların Nymphaları ve sen dalgaların erkek sesi (...) işte sizden ayrılma zamanı geldi, Lykialı Apollon suyu ve pınarı."[128] Denize gelince, o artık yalnızlaştırıcı değil, birleştiricidir: "Elveda dalgaların örttüğü Limnos toprağı, talihli bir deniz yolculuğunun beni kazasız belasız götürmesini sağla."[129] Oyun, Zeus'un ve deniz Nymphalarının yol göstericiliğinde iyi bir deniz yolculuğu, *euploia* dileğiyle sona erer.[130] İnsanların vahşi doğaya yeniden egemen olmasını sağlayan, Tanrısal buyruktur. *Philoktetes*'teki son tersine dönüş budur.

---

[125] *A.g.y.*, 534.

[126] Bu nüans, Ch. Segal tarafından başka yönleriyle mükemmel bir makalede ("Nature and the Word of Man in Greek Literature," *Arion*, 2, 1, 1963, s. 19-57) yakalanamamıştır: "Son sözleri insanlar dünyasına yönelik bir hoş geldin değil, içinde ıstırap çektiği vahşi dünyaya son bir veda niteliğindedir, ama bu dünyayla kişilik arasında bir bağ vardır."

[127] Daha doğrusu μέλαθρον [melathron], saray, ama sözcüğün değeri 147. dizedekiyle aynı değildir (hem alaycı hem de dekoru anlatan), krş. no 36.

[128] *Philoktetes*, 1452-1461.

[129] *A.g.y.*, 1463-1465.

[130] Bu εὔπλοια [euploia] dileği, Neoptolemos'un kurnazlığının kazandığı başarıdan sonra söylediği (çift anlamlı) dileğin (779-781) tekrarıdır.

EK BÖLÜM

SIRAKUZA MÜZESİNDEKİ BİR VAZOYA İLİŞKİN

1915'te Sirakuza yakınlarında Fusco nekropolisinde bulunduğundan beri, burada ön yüzünü gösterdiğimiz vazo (diğer yüzü iki *satir* arasında oturan bir *mainas*'ı resmektedir) sık sık tartışıldı ve yorumlandı. Bu yorumlar boşuna olmadı. A. D. Trendall bu vazoyu kimin yaptığını ve tarihini (MÖ 380-360) kesin bir şekilde belirleyebildi; eser sahibi "Paestum ressamları"nın en eskilerinden biri, "Dirke'nin ressamı"dır; bütün yapıtı trajik sahneleri yorumlamış gibidir (bununla birlikte genç satirlerin çok sık oluşunun gösterdiği gibi, tragedyadan çok satir dramasından kaynaklanan bir düşünce tarzıyla).[1]

Ortadaki kişinin kimliği hemen belirlenmişti:[2] sakallı, saçları birbirine karışmış, Philoktetes siyah çizgilerle düzensiz olarak vurgulanmış kırmızı bir kemerle sınırları belirtilen bir mağaranın ortasında, leopar postunun üstüne oturmuştur, kocaman beyaz lekeler ise kayalığın sertliğini göstermektedir.[3] Yaralı sol ayağı bir kayaya dayanmıştır. Sağ

---

[1] Krş. A. D. TRENDALL, *Paestan Pottery. A. Study of the Red-figured Vases of Paestum,* Roma, 1936, s. 7-18, not 7.

[2] Krş. B. Pace, "Filottete a Lemno. Pittura vascolare con riflessi dell'arte di Parrasio," *Ausonia,* 10, 1921, s. 150-159 ve aynı şekilde "Vasi figurati con riflessi della Pittura di Parrasio," *Mon. Ant. Accad. Lino* 28, 1922, s. 522-598 (özellikle. s. 542-550). Vazomuz F. BROMMER tarafından *Vasanlisten zur greechischen Heldensage*[2] (Marburg, 1960, s.329) de gerektiği gibi listelenmiştir.

[3] Burada P. E. ARIAS'ın *Corpus Vasorum Antiquorum* (C. V. A.), Roma, 1941

eliyle, hiç kuşkusuz acısını rahatlatmaya yarayan bir tüy, sol eliyle de yayını tutmaktadır. Üzerinde son avının ürünü olan kuşlar görülür; son avı diyorum çünkü solunda asılı olan sadağı *boştur*. Sol kolunun altında bir amfora toprağa batırılmıştır. Mağaranın üzerinde görülen iki kişinin kimliği de sorunsuzca belirlenebilir. Solda, miğferli ve yuvarlak hoplites kalkanı taşıyan Athena bir kayayla yukarı kaldırılmıştır. Sağda *pilos* (denizci külahı) ve sakalıyla tanınabilen Odysseus, *kapalı* (Philoktetes'in oklarını mı içermektedir?) bir sadak tutar. Yine sol tarafta bir ağaca dayanmış, çıplak *ephebos*, işlemeli bir *khlamydos*'u arkaya doğru atarken çözülmüş kılıç kemerinin kayışı ağaçla tek beden olmuş gibi gözükür; ya Euripides'in oyununda Odysseus'a eşlik eden Diomedes, ya da Sophokles'in Neoptolemos'u olabilir.[4] Burada görece ikincil

tarihli fasikülündeki yorumundan esinleniyorum.

[4] İlk varsayım B. PACE'ınkidir; L. SECHAN (*Études sur la tragédie grecque dans ses rapports avec la céramique* [Seramikle İlişkilerinde Yunan Tragedyası Üzerine İncelemeler] Paris, 1926, s. 491) "resmin genç görüntüsünden dolayı daha çok Sophokles'in Neoptolemos'unu düşündürdüğünü" ileri sürdü. Kanıt nihai değildir çünkü aynı nekropolden ve aynı ressamın yaptığı (TRENDALL, *Red-figure Vases*... Campanian I, no 31, s. 204, levha 80-82) çan biçiminde bir başka kraterde (krş. Ch. PICARD, *Comptes rendus de l'Académie des Inscriptions et belles lettres*, 1942, s. 244-246) Dolon'un Odysseus ve Diomedes tarafından tutsak edilmesi kuşkuya yer bırakmayacak şekilde resmedilmiş ve Diomedes tüysüz ve çıplak bir ephebos olarak gösterilmiştir. Bu konunun biraz dışında olsam da, bazı uzmanların, tiyatrodan figürlü sanata geçiş gibi sorunların ortaya çıkardığı son derece hassas sorular üzerine kesin konuşmaktaki gözüpekliğine bir kez daha hayranlık duymaktan başka bir şey yapamıyorum. Örneğin Marg. BIEBER'in *The History of the Greek and Roman theater*², Princeton, 1961, s.34 ve fig. 119 da yazdıkları hayrete düşmeden okunamıyor: "Sophokles'in Philoktetes'iyle ilgili vazo resimlerinde dekor olarak sadece büyük bir kaya ve tek bir ağaç vardır, Euripides'in Philoktetes'iyle ilgili olanlarda ise kahramanın yakınında büyük bir mağara bulunmaktadır. Vazolar Euripides'in oyunun-

bir sorun sözkonusudur, çünkü savaşçı Athena'dan talimat alıyor gibi görünen bir *ephebos*'umuz olduğu çok açıktır.[5] Gizem sağda duran, sağ eli kayaya değen ve Odysseus'la sohbet ediyor gibi görünen zengin giyimli ve süslü genç kadının kimliğini belirlemek sözkonusu olduğunda başlıyor. P. Wuilleumier'in çok iyi söylediği gibi, kadın "sahneye ilişkin bütün sanatsal ve edebi üretime (...) yabancıdır."[6] Esinlenilen yorumların hiçbiri inandırıcı değildir[7] ve şimdilik bu konudaki ede-

---

da bir kadınlar korosu olduğunu ve *deus ex machina* (gökten makineyle inmiş Tanrı, oyunun seyrini beklenmedik ya da trajik bir şekilde değiştiren Tanrı. -Çev.) olarak da, Sophokles'in kullandığı Herakles yerine Athena'yı kullandığını göstermektedir." Burada unutulan: 1. Euripides'in olduğu kadar Sophokles'in de oyununda kahraman bir mağarada oturuyordu, 2. Ressamlar klasik tiyatrodan başka kaynaklara sahipti, 3. Siracusa vazosundaki genç kız hiçbir şekilde koroyu simgelemiyor, 4. Vazomuz bunu yansıtmadıkça ki, bu basit bir olasılıktır, Athena'yı Euripides'in oyununun *deus ex machina*'sı yapmak için hiçbir neden yoktur. T. B. L. WEBSTER bu olasılığı yeğlememiştir, ve ben ona hak verme eğilimindeyim; ne yazık ki yararlandığı (*Tragedies of Euripides*, s.58): "O zaman genç adamın Athena'nın gençleştirdiği Odysseus olduğu gibi gözüpek bir varsayımda bulunmak gerekir" kanıtının, Diomedes Odysseus'a eşlik ettiğine göre hiçbir değeri yoktur. Aynı yazar çok ilginç bir şekilde, aynı yıl yayımlanan bir kitapta bu cesur varsayımı yayımlamış ve başka hiçbir şey düşünmeden vazoyu Euripides'in illüstratörlerine mal etmiştir: *Monuments illustrating Tragedy and Satyr Play*, Londra 1967, s. 162.

5 *C.V.A.*nın yorumu çok yerinde olarak Athena'nın hareketinin hitabete değin özelliğini vurgulamıştır.

6 "Questions de céramique italiote", *Revue archéologique*, 33, 1931, s. 248.

7 B. PACE orada bir nymphayı, adanın bir kişileştirilmesini ya da Tanrıça Bendis'i görmeyi önermişti, ama bu Thrakia Tanrıçasının burada ne işi olduğu pek anlaşılmıyor. L. SECHAN (*a.g.y.* s. 491.) bu varsayımları ve dişi kişiyi Tanrıça Peitho (Aphrodite'ye eşlik eden) yapan varsayımı bertaraf ettikten sonra, daha çok, bizim bilmediğimiz bir oyundan alınmış, baştan çıkarıcı bir kişilik olduğunu düşünmektedir. En son olarak da S. SETTI,

vazomuzla ilgili yakın tarihli bir yorumda ("Contributo esegetico a un vaso "pestano", *Dioniso* 38, 1964, s. 214-220) genç kızı nympha yaparak Pace'ın birinci varsayımını yinelemekte ve mite, genç kıza ve vazoya cenaze törenine değin bir anlam kazandırmaktadır. Yararlanılan kanıtlar oldukça zayıftır. Özellikle, Setti'nin ister gibi göründüğü, mezarlarda bulunan vazoların üstünde resmedilen bütün sahnelereyeraltı dünyasına ve cenaze törenine değin anlam kazandırılacak olsa, Eski Yunan mitolojisi üzerine bilgilerimizi ciddi bir şekilde gözden geçirmemiz gerekirdi. Burada da genel yorumuyla çelişki görmeyen S. SETTI de cenaze töreni özelliği kuşkuludan da öte olan Siracusa vazosuyla Euripides'in oyunu arasında bağıntı kurmaktadır; her halükârda edebi anlatıyla ikonografik anlatı arasında kusursuz bir çakışma ummak boşunadır. Gerçekten de Castro (Etrurya) kazıları sırasında bulunan bir belge Limnos adasında Philoktetes'i, Palamedes'i ve Hermes'i birleştirmektedir ki, bunu öngörmeyi sağlayan hiçbir veri yoktur (krş. R. LAMBRECHTS, "Un miroir étrusque inédit et le mythe de Philoktetes" (Yayımlanmamış Bir Etrüsk Aynası ve Philoktetes Miti), *Bulletin de l'Institut historique de Rome,* 39, 1968, s. 1-25). Bu son nesnede, sanatçı, kimliğini kesinlikle belirleyemeyeceğimiz Palamedes'in adını yazarak bizi bilgilendirmek istemiştir. Kendi hesabıma, kadın için bir ad önermeye cesaret edemedim, ama Roma Fransız Okulu üyesi, bu Siracusa vazosu üzerinde bizzat çalışmış ve elinizdeki bu çalışmayı basılmadan önce okumuş olan F.H. Pairault'un bana, benimle aynı kanıda olduğunu ve tanınmayan kişi için Apate adını önermekte tereddüt etmeyeceğini yazdığını burada kaydediyorum. Gerçekten de şöyle belirtmektedir: "Magna Graeca vazolarında birçok kadın kahraman, *daimônlar* ve çoğu kez bilinmeyen *zaferler* sergilenmektedir ve çoğu zaman da kişileştirilmiş soyutlamalar sözkonusudur." Apate'nin adı, belgemizle hemen hemen çağdaş, ünlü bir vazo olan, Canusium'da (Apulia) bulunan kıvrımlı krater ve "Darius vazosu" diye bilinen (Napoli Müzesi, 3252; krş. M. BORDA, *Ceramiche Apule,* Bergama, 1966, s.49 ve lev. 14) vazo üstünde görülmektedir. Tuhaf giysisi (panter postu, her iki elinde de birer meşale) bizim genç kızımızdan oldukça farklıdır; ayrıca *bkz.* Darius vazosunda C. ANTI, "Il vaso di Dario ed i Persiani di Frinico," *Archeologica Classica,* 4, 1, 1952, s23 ve 45 (Apate üzerine s. 27) *Enciclopedia dell'arte classica* I, s. 456 ve fig.625'te G. BERMOND MONTANARI tarafından hazırlanmış

biyatta hiçbir koşut belge gösterilememiştir. Her halükârda bu kişinin bir Tanrıça olması hiç kesin değildir. Tanrıçalığını gösterir hiçbir işaret taşımamaktadır ve Athena gibi yukarıya kaldırılmamıştır. Her ne olursa olsun, bildiğimiz bütün yorumları içinde Philoktetes mitinin araya hiçbir kadın sokmadığını anımsamaya ihtiyacımız var. Dolayısıyla şu an için kişinin kimliği üzerine söz söylemek olanaksızdır.

Aşağıdaki geçici, eğreti sıfatla sunulan açıklamalar (her zaman yeni bir belge ortaya çıkabilir) bu belgeyi başka bir yolla açıklamaya çalışmaktadır. Gerçekten mağaranın şurasında burasında yer alan ve vahşi adamla kurulan simetri ve tersine dönüş ilişkilerini fark etmemek zordur. Bu simetrileri ve zıtlıkları dizi haline getirmeye çalışalım.

İki erkekle iki kadın arasındaki zıtlık açıkça görülmektedir. İki kadın bilezik ve kolye takmıştır, her ikisi de giyimlidir; oysa erkekler zaten bilinen bir uzlaşıma göre çıplaktır ya da soyulmuştur. Ama aynı cinsteki kişiler kendi aralarında gençlikle olgun yaşın zıtlığı gibi zıtlaşırlar. *Ephebos* doğal olarak tüysüzdür, narin bedenlidir, saçları başlığıyla gizlenmiştir; Odysseus'un *pilos*'u ise tam tersine arkaya doğru itilerek saçlarının gürlüğünü ortaya çıkarmıştır. Sakalları, Philoktetes'inkinin tersine saçları gibi özenle kesilmiştir. Öte yandan yukarısı, ağaçların varlığıyla ya da yokluğuyla aşağıyla zıtlık oluşturur (*ephebos*'un çözülen kılıç kemerinin değeri burada tam anlamıyla ortaya çıkmaktadır). Ama soldaki kadın kişilik, Athena, tamamına erilmiş erkekliği, hoplites'in erkekliğini belirten silahlarla donanmıştır. Kol güçlüdür, göğüs belirginleştirilmemiştir. Odysseus ise tam tersine kurnazlığın simgesi olan bir sadak tutmaktadır. Bu sadakta Philoktetes'in oklarının bulunduğu varsayılırsa hile iki kattır: silahın ve edimin hilesi. İki genç yalnızca cin-

---

Apate maddesinde Attika resmi üzerine çok daha eski tarihli, yalnızca bir örnek verilmiştir.

siyetleriyle zıtlık yaratmaz (sağdaki kişinin dişiliği göğüslerinin kabartısıyla olduğu kadar, giysisinin zenginliğiyle, *khiton* ve *himation*'la güçlü bir şekilde belirginleştirilmiştir). *Ephebos* mağaradan ve vahşi dünyadan uzakta durmakta, genç kadınsa tam tersine sağ eliyle mağaranın dış duvarına dokunmaktadır. Bu zıtlık giysilerdeki ayrıntılarla da vurgulanmıştır: *ephebos*'un *khlamys*'i Philoktetes'in tüniğininkiyle aynı motiflerle süslenmiştir, belki bu Sophokles'in betimlediğiyle aynı manevi yakınlığı esinlemektedir, oysa genç kadının kemerinde Odysseus'un tuttuğu sadaktakilere çok benzer süslemeler bulunmaktadır. Dolayısıyla en görülebilen simetriler: erkeklerin çıplaklığı, kadınların takılarına[8] ölçülü bir kontrpuan kazandırılmıştır. Dolayısıyla soldaki sahne adetâ hoplites'in erdemleri, geleneksel savaşçı değerleri üzerine yoğunlaştırılmışken sağ taraf hile tekniklerine ve kadına özgü baştan çıkarıcılığına aittir ve Philoktetes bu tartışmanın (ἀγών [agōn]) merkezindedir. Ne var ki kadın-erkek kutupluluğu bu zıtlığı kısmen tersine çevirmektedir, hoplites gibi silahlanan kadın solda ve kurnazlığı, hileyi temsil eden yeni yetme ise sağdadır. Vahşi dünya üzerinden dolaşarak hoplites olan *ephebos*'un dramı ve "kadınsı" hile belki burada resim yoluyla anlatımını bulmaktadır.

[8] Bu varsayımı Maud Sissung'a borçluyum.

İKİNCİ CİLT

İKİNCİ CİLDİN ÖNSÖZÜ

1972 yılında, François Maspero yedi çalışmamızı Mit ve Tragedya *başlığı altında yayımladı. O zaman, biraz ihtiyatsız bir şekilde, "bu cildi olabildiğince yakın bir zamanda ikincisinin izleyeceğini" yazmıştık. Hatta o zaman açıkça dile getirmesek bile, üçüncü bir cildin düşünülemez olmadığına bile inanıyorduk.*

Sözümüzü tutup Mit ve Tragedya II'*yi yayımlatmamız on dört yılımızı aldı. Üçüncü cildi ortaya çıkarmak için bir on dört yıla daha sahip olup olmadığımızı kim bilebilir? Ama zamanın aslında bu işle bir ilgisi yok. İşte, kamuoyuna sunduğumuz bu kitap, olması gerektiği ya da olabileceği gibi değil, tam da olduğu haliyle, gerek Fransa'da, gerekse yurtdışında beklenmedik bir ilgiyle karşılandı.*

Aradan geçen on dört yıl boyunca her ikimiz de kendi başımıza veya arkadaşlarımızla beraber çalışmalar yaptık ve kitaplar yayımladık. Yakın ilişkimize ve arkadaşlığımıza rağmen, ikimizin de birbiriyle tam örtüşmeyen kendi çalışma alanlarımız vardı. Bu alanların temel ilkelerine ilişkin aynı görüşü paylaştığımızdan emin olarak, ikimiz de bu konuya kendimize özgü bir yolla yaklaşıyor olsak bile, Yunan tragedyası ortak ilgi alanımız olmaya devam etti ve bu kitabın bir gün yayımlanacağı umudu bizi hiçbir zaman terk etmedi. Mit ve Tragedya I gibi bu yapıt da ilk bakışta birbirine benzemeyen incelemelerin bir derlemesi gibi görünebilir: Bu kitap, şu veya bu biçimde Fransa'da ya da yurtdışında, kimisi "akademik" dergilerde, kimisi de "bilim çevrelerine" hitap eden çeşitli yayınlarda çıkmış on inceleme[1] *(yedi*

[1] Bu incelemeler değişen derecelerde ayrıntılı olarak gözden geçirildi ve bazen yeniden düzenlenip genişletildi, ama yapılan eklemeleri ve düzeltmeleri belirtmeye pek gerek olmadığı kanısındayız.

yerine) içermektedir. Mit ve Tragedya I'*de işaret ettiğimiz gibi, bu incelemelerin tümünün ortak bir esin kaynağı vardır: Louis Gernet'nin öğretisi ve onun tragedya dönemini -yani, doğmak üzere olan yasası ile zaten yerleşmiş olan yasa arasında geçen dönemi- anlama çabaları.*

Bu cilt, Mit ve Tragedya I'*den birkaç noktada ayrılır. İlk cilt tamamen 5. yüzyıl tragedyasının geneline ve birkaç oyunun sistematik analizine adanmıştı: Bu oyunlar, Aiskhylos'un* Oresteia'*sı, Sophokles'in* Kral Oidipus'*u ve* Philoktetes'*iydi. Her iki durumda da güdülen amaç hem yapıtların itici mekanizmalarını hem de çağlarının politik ve toplumsal kurumlarıyla olan diyaloglarını ya da ilişkilerini anlamaktı. Anlama arayışımızı sürdürürken, oyunların içleri ve dışları arasında geliş-gidişler içeren bir çizgi izledik, ama çalışma alanı titizlikle 5. yüzyıl tragedyasıyla sınırlı tutuldu. Belki biraz daha incelikli teknikler kullanılmasına karşın, bu ikinci cilt de kısmen neredeyse aynı alanı irdelemektedir: Aiskhylos'un* Thebai'ye Karşı Yediler *adlı yapıtı, Sophokles'in* Oidipus Kolonos'ta *adlı yapıtı ve Euripides'in son yapıtı olan* Bakkhalar, *en geleneksel türden dilbilim kaynakları ihmal edilmeksizin, öteden beri yapısal analiz olarak bilinen tekniklerin kullanılmasını gerektiren ayrıntılı incelemelerin konularıdır. Ama geriye kalan makaleler daha genel niteliktedir: Bizatihi tragedya konusu üstüne ya da trajik kurgunun maskeli Tanrısı üstüne düşünceleri ve Aiskhylos'un ve Sophokles'in genel görüşlerini içermektedir.*

Dionysos ve maskesi -belki de maskeleri demeliyiz- üstüne odaklanan incelemeler yeni bir açılım oluşturmaktadır. Dionysos'u tragedyanın kökenlerinde araştırmadık, ama görünüş Tanrısı olan Dionysos'un tragedya çoğulculuğunda ve çoğulculuğuyla nasıl açığa vurulmuş olabileceğini göstermeye çalıştık. Dionysos tragedyada var olmasına karşın, her yönden onun ötesine uzanır ve sonuç olarak biz de onun izini sürerken tiyatronun dışına adım atmakta tereddüt etmedik.

Birinci kitabımızda, Mit ve Tragedya *başlığındaki "ve" sözcüğü vurgu içeriyordu. Tragedyayı basitçe mitsel anlatının sıradan bir biçimi saymamaya açıkça kararlıydık ve mitin hem tragedya* içinde *yer aldığı hem de onun tarafından reddedildiği yolundaki görüşümüzü vurguladık: Sophokles, Oidipus'u en uzak zamanlara, demokratik kentdevletten (siteden) çok öncesine uzanan bir çağa ait bir figür olarak sunar ve onu, tıpkı Aiskhylos'un Atrides'i mahvetmesi gibi, mahveder. Bu modeli reddetmeyerek aynı zamanda başka bir fikri denedik: Belki de zulüm, baba katili olmak ve bu trajik form dışında bulunan ensest ilişki arasında bir bağ var mıdır? Bu soru, daha sonra* Kral Oidipus *üzerine ışık tutabileceği umuduyla bu yapıttaki üçüncü incelemenin ele aldığı sorudur. Son olarak, her zaman sürekli olmayan, gerçekte süreksizliklerle dolu bir tarih oluşturan kültürümüzün sonraki tarihinde klasik trajedinin neye dönüştüğü sorusunu irdelemek için klasik trajedinin ötesine de baktık. Birinci kitabımızda, 5. yüzyıl trajedisi ile hem eskiçağdaki hem de az çok modern çevirmenleri arasındaki ilişkiyi zaten sorgulamıştık. Sadece Aristoteles'in* Poetika'sına *ilişkin yorumun meşruluğunu incelemekle kalmadık, aynı zamanda Freud'un* Rüyaların Yorumu'*nu da inceledik. Ama burada, özellikle* Kral Oidipus *ile bağlantılı olarak, yapmak istediğimiz şey oldukça farklıdır: Eskiçağdan beri ilk kez 16. yüzyıl sonlarında Vicenza'da, ilhamını eskiçağ binalarından aldığı iddia edilen bir tiyatroda sahneye konulmasına karar verildiği zaman, bu tragedya nasıl anlaşıldı? Aynı tragedya daha sonra Paris'te XIV. Louis dönemi ile Fransız devrimi arasında nasıl bir değişim yaşadı ve neden birçok kez yeniden temsil edildi? Tüm bunlar, hiç kuşkusuz, 16. ve 18. yüzyılların entellektüel tarihini anlamamıza yardımcı olacaktır, ama aynı zamanda da eskiçağ tragedyasına ilişkin kendi yorumlayışımızın nasıl biçimlendiğini bu referans noktaları aracılığıyla daha iyi anlayabileceğiz.*

Ama belki daha söylenecek şeyler vardır. Bugün, 1986'da, ne bu kitabın

yazarları ne de Yunan tragedyasına ilişkin akademik düşünüş, ilk cildimizin yayımlandığı 1972 yılındaki durum ve düşünüşle pek aynı değildir. Daha 1972 yılında, "Bu kitap yalnızca bir başlangıçtır. Bunun devamını getirmeyi umut ediyoruz, ama bu tür araştırmaların bir geleceği varsa, bizden başkalarının da bunu sahiplenip sürdüreceğine eminiz," diye yazdığımızda ve bugüne kadar ciddi bir gelişme gösteren yeni bir yoruma dayalı yaklaşımı tanıttığımızda, ne yalnızdık ne de yalnız olduğumuzu iddia ettik. Bunu doğrulamak için birkaç isim vermemiz yeterlidir: Amerika'dan, Charles Segal ve Froma Zeitlin; İngiltere'den, Richard Buxton ve Simon Goldhill; İtalya'dan, Maria Grazia Ciani ve Diego Lanza; Fransa'dan, Florence Dupont, Suzanne Saïd ve en başta da Nicole Loraux. Yakından incelendiğinde oldukça çeşitlilik içerdiği görülecek olan bu liste ne basitçe bir şeref listesi sunmak niyetiyle hazırlanmıştır ne de biz kendimizi ortodoksluğun karşısında ya da başka bir dar grubun karşısında bir dar grup gibi tanımlama arayışındayız. Yunan tragedyasını anlama çabalarımız çerçevesinde, sürekli yetkinleştirmeye çalıştığımız belirli bir modeli kullanabiliriz, ama aynı zamanda klasik filolojiden antropolojiye kadar erişebileceğimiz her yerden ilhamımızı almayı sürdürürüz.

Bu açıklamadan sonra, birkaç noktaya dikkat çekilmesi gerekiyor, çünkü ilk cildimiz yanlış anlaşıldığı için ya da tam aksine, çok iyi anlaşıldığı için çeşitli saldırılara hedef olmuştur.

Geçtiğimiz birkaç yıllık dönemde, Yunan kentdevletine, başka bir deyişle, olayları ve kurumları yazan tarihçilerden çok antropologların konusu olan kentdevlete[2] *adanmış pek çok araştırmanın merkezinde tek bir tema yer almıştır. Bu tema da kan (kurban) sunumudur, çünkü bu eylem kentsel bir toplumu hem Tanrılarla hem de çevresini saran vahşi yaşamla olan*

[2] Bu ayrım için bkz. N. LAROUX, "La cité comme cuisine et comme partage" *Annales E.S.C.*, 1981, s. 614-622.

ilişkisi içinde tanımlar.[3] *Kurban sunumu elbette tragedyaya yabancı bir şey değildir, ama Yunan kentdevletinin toplumsal uygulamalarıyla karşılaştırılınca, burada iki kat çarpıklaşmış olduğu görülür: Öncelikle, bu sadece bir temsildir; ikincisi, burada hayvan yerine insan kurban edilir ve dolayısıyla bu, yozlaşmış bir kurbandır.*[4]

René Girard, bize göre kaynağını bir tür gnostisizmden alan geniş kapsamlı çalışmalarında, kurban sunumunu ve özellikle de günah keçisinin kovulmasını, daha iyi bir ifade olmadığı için günahlardan arınma ve kurtuluş olarak tanımlayacağımız bir teorinin temeli olarak sunmuştur.[5] *İster Oidipus, isterse Antigone adıyla olsun, günah keçisinin kurban edilmesiyle ilgili olarak, İsa'nın kurban edilmesi hem karanlıktan aydınlığa giden bir ilerlemeyi hem de bunun tersini temsil eder: "Aynı anda dört metinde, her şey siyah ve beyazdır. Şiddetin etkili olması için, gizli kalması gereklidir, ama burada her şey apaçık ortaya serilmiştir."*[6] *Tarihin bu mitik düzenlemesine bir sonsöz yazmak ve kökenlerini Musevilere yollanan mektupta, patristik edebiyatta*[7] *veya daha eve yakın yerlerde, mesela Joseph de Maistre'de ara-*

---

[3] Dolaylı ve dolaysız dahil olduğumuz araştırmalar arasından şunlara bakabilirsiniz: J.-P. VERNANT ve M. DETIENE (ed.) *La cuisine du sacrifice en pays grec*, Paris, 1979; *La Sacrifice dans l'Antiquité*, Entretiens sur l'Antiquité classique XXVII, Fondation, Hardt, Vandoeuvre-Genéve, 1981. P. VIDAL-NAQUET *La Chasseur Noir*, Paris, 1983; J.-L. DURAND, *Sacrifice et labour en Gréce ancienne*, Roma ve Paris, 1986.

[4] Bkz. *Mit ve Tragedya I*, Bu kitabın 135-158 sayfasına bkz., ayrıca F. I. ZEITLIN'in bu bölümde alıntılanan çalışmaları.

[5] Özellikle bkz. *La violence et le sacrificé*, Paris 1972 ve daha yakın tarihli *Le bouc émisaire*, Paris 1982; bunlar çok açık bir şekilde ifade edildiği için, Réne Girard'ın *Esprit*'de (Kasım 1973) kendisine ayrılmış "yuvarlak masa"da benimsediği tutumların analizlerine bakılmasını da öneririz.

[6] Bkz. R. Girard, *Esprit*, s. 551.

[7] Bkz. Frances M. Young, *The Use of Sacrificial Ideas in Greek Christian Writers*

mak mümkün olabilirdi, ama şimdilik bu konuyu geçeceğiz. René Girard'ın oldukça açık olarak belirttiği gibi, "kurban krizi" diye adlandırdığı modeli ona sağlayan aslında Yunan tragedyasıdır. Ne var ki, 5. yüzyıl Yunan kent-devletinde trajik kurban sunumu asla kuramsal olarak kabul edilebilir bir toplumsal uygulama değildi. Tam aksine, bu tür temsiller kınanırdı. Eğer durum öyleyse, René Girard'ın birçok öğrencisinin yaptıkları gibi, tragedyalar nasıl olur da kurban krizleri olarak görülür ya da daha doğrusu, kurban krizi kavramının Yunan tragedyalarından alındığı yolundaki büyük çarpıtma düşünülünce, tragedyalar nasıl olur da kurban krizleri olarak görülemez? *Oidipus'a günah keçisi demek yerine pharmakos dediğimiz için biz neden sert eleştirilere uğrarız?*[8] *Gerçekte bu, "kurbanın mitten yayılan kokusuna karşı duyarsız olan meslektaşları[mızı]n suçlamalarına maruz kalmamak" için miydi? Yoksa,* Christus patiens'*ın Hıristiyan yazarının gözünde Euripides'in* Bakkhalarındaki *kahramanların yaptıklarıyla aynı biçimde Oidipius'un İsa'yı beli belirsiz olarak önceden tasvir ettiği görüşüne katılmadığımız için miydi?*[9] *Sonuçta, Oidipus bir* pharmakos *değildir, Thargelia bayramı sırasında Atina sitesinden törenle kovulan o figür değildir.* Pharmakos, *treagedya kahramanını anlamayı kolaylaştıran o aşırı terimlerden birisidir, ama bu ikisi kesinlikle bir ve aynı şey değildir.*[10] *Oidipus, bir mağdur kılığında, kurtuluşun tarihöncesine ait değildir. Eğer tragedya "kurban krizi"nin dolaysız bir anlatımı ise, nasıl olur da tarihsel olarak genelde Yunan sitesiyle değil de, spesifik olarak 5. yüzyıl Atina'sıyla sınırlı kalır?*

---

from the New Teament to John Chrysostom, Cambridge, 1979.

8 René Girard, *Le bouc émisaire*, s. 177-179.

9 Yapısı ve mısra sayısı evanjelik anlatıyı tasvir etmek için Euripides'ten ödünç alınmış 5. yüzyıl Yunan oyununun Latince başlığı.

10 Bkz. *Mit ve Tragedya*, I, Bu kitabın 151 sayfasına bkz.,

Bu iki ciltte geliştirilen analizlerden bazıları çokanlamlılık (muğlaklık, belirsizlik) kavramı çevresinde dönüyor. Bir İtalyan eleştirmene göre, Yunan tragedyasına ilişkin incelemelerde o kelimenin kullanılması ve o fikrin vurgulanması, bilgince yapılmış bir araştırmaya işaret etmez; "sürekli bir kriz halinde olan, daha doğrusu, sürekli yeni modeller ve yeni çağdaş biçimler arayışında olan bugünkü bazı entelektüelleri"[11] tanımlayan sıkıntıya işaret eder. Bu keskin sosyolojik gözlemiyle, V. Di Benedetto bir analitik çalışmayı sonuca bağlıyor ve bizim yöntemlerimizle ortodoks Marksizmin kökten uyuşmazlığını göstermeye çabaladığı birkaç araştırmasını daha tanıtıyor. Gerçek şu ki, artık o ortodoksluk bizi diğerlerinden daha fazla endişelendirmiyor ve kendi payımıza, o eleştirel yorumların kendilerinin kökten belirsizliği pahasına, alaycı bir tutum takınmamız yeterince kolay bir şey olurdu. Bütün bunlar, sadece polemik yazılarında "Marksist" olarak göründüğü için kendisi de son derecede muğlak olan bir yazardan geliyor; onun Yunan tragedyası üzerine yaptığı çalışmalar 19. yüzyıl filolojik geleneklerinin en renksizinden kaynaklanıyor.[12] V. Di Benedetto hiçbir şekilde ikiciliğin, hatta Maniheizmin karşısında değildir. O, iki Vernant arasında ayrım yapmaktadır: "İyi" olan, Louis Genet'nin öğrencisi olan, Yunan tragedyasının birisi polis *öncesine ait ve diğeri muzaffer şehrin çağdaşı olan iki düşünce modelinin karşılaşmasını yansıttığını uysalca kabul eden Vernant; ve "kötü" olan, psikolog Ignace Meyerson'un öğrencisi olan, ustasının ve birçok başka etkinin yoldan çıkardığı Vernant.[13] Yine de nasıl bir mucize-*

---

[11] V. Di Benedetto, *Filologia e marxismo-Contra le mistificazioni*, Napoli, 1980, s. 114. *Mit ve Tragedya*'nın yazarlarının yanı sıra, L. Brisson, M. Detienne ve M.I. Finley de bu iddialara maruz kalmışlardır.

[12] Son kısmına bakınız, *Sophokles*, Floransa, 1983; ayrıca metnin son bölümü olan *Oidipus Kolonos'taya* adanmış "La buona morte" Hıristiyan ilhamı hakkında çok şey söylemektedir.

[13] V. Di Benedetto ve A. Lami, *a.g.y.*, s. 107-114.

dir ki, iki farklı yüzyıl, iki farklı hukuki model, iki farklı dinsel model, bir elde "gericilik", diğer elde "ilerleme", tek bir edebi tür içinde ve üç harika şairin çalışmaları arasında, aynen Eteokles ve Polyneikes gibi aynı anda, bir arada var oluyor? Kaçınılmaz olarak, Nicole Loraux'nun "trajik çakışım" diye tanımladığına başvurmamalı mıyız?[14] *Gördüğümüz gibi, trajik çokanlamlılık, zarif bir bilimsel tartışma konusu olmaktan daha fazlasıdır; bizatihi tragedya dilinin en derinlerinde bulunur, uzun bir süredir Aias'ın "çokanlamlı söylemi" diye bilinen şeydedir, bizzat şairlerce irdelenen kahramanlar ile koro, aktörler ile seyirci, Tanrılar ile insanlar arasındaki karşılıklı etkileşimin çeşitli yorumlarına tabi olan kelimelerdedir. Dramada geçen insana özgü gidişat ile Tanrıların karar verdiği planlar arasında, tragedya karakterlerinin dedikleri ile izleyicilerin anladıkları arasında çokanlamlılıklar vardır; kahramanların kendi içlerinde de -örneğin, Eteokles karakterinde* polis'in *değerleri ile* oikos'un *değerleri arasında- çokanlamlılıklar vardır. Bunu görme yeteneği olmayanlar için yapalabileceğimiz tek şey, Jean-Jacques Rousseau'ya Venedikli küçük bir odalığın verdiği tavsiyeyi uyarlayarak anımsatmaktır:* "Lascia le tragedie greche e studia la matematica." *(Yunan tragedyasını bırakıp, matematik çalışın.-yn)*

Bu, farklı yankılanmaları olan oldukça farklı bir tartışmadır ve bizi, Jean Bollack'la ve onun geçmişteki ve günümüzdeki takipçileriyle ara sıra çatışmaya düşürür. Diğerleri Marx'a veya Freud'a geri dönerlerken, Jean Bollack hem Metin'e geri dönmeyi benimsemiş hem de bunu, filolojiyi tümüyle bir Metin bilimine dönüştürmeyi amaçlayan bir kuramın temeli yapmıştır.[15] *Ama onun koyduğu kurallar her bir metin için her zaman geçerli midir?*

---

[14] *Critique*, 317, 1973, s. 908-926.

[15] Bu çaba ve bu tutku, H. Wismann tarafından dikkate değer bir şekilde tasvir edilmiştir: "Le Metier de la philologie," *Critique*, 1970, s. 462-479 ve 774-781.

Birbirini tamamlayan iki yöntem, anlamı yeniden kurmaya hizmet eder. İlk yöntem, bireyin, terimleri güncel ve günlük kullanımıyla anlamasını başlangıç noktası olarak alır ve bu, olasılık hesabı denilebilecek bir duruma yol açar. Söylevin dile baskın çıkmadığı yapıtlara, örneğin Lysias'ın konuşmalarına, Menandros'un komedilerine uygulanabilir. Söz dağarının ve gramerin istatistiksel analizine dayanılarak dışsal bir tutarlılığın var olduğu farzedilir. Diğer yöntem ise alışılmış olmayan ve bireysel ifadelerin deşifre edilmesine götürür. Özerk yapıların açık seçikliğine dayanır ve Pindaros'un od'larında ve Sophokles'in tragedyalarında olduğu gibi, söylevin, dilde önceden var olan ögelerle ve diğer kelimelerle bütünleştiği yapıtlara uygulanabilir [...] Ortak dilden doğmuş bir metinde, hâkim olan ortak etkeni, çoğunluğun görüşüyle belirlenmiş sağduyuya denk düşen neyse onu aramak mantıklıdır. Ama Pindaros'un bir od'unu çeviren kişi hemen kendisini bütünüyle farklı bir durumun içinde bulur, tıpkı Pindaros'un kendisinin de kendi çağının "sağduyusu" ile yüz yüze gelmesi gibi.[16]

Öte yandan, hatiplerin düz konuşmalarının aksine, şiirsel metinlerin her zaman birkaç anlam düzeyinde yürüdüğü doğruysa, o halde diğer metinlere kıyasla bu metinler, onların bize ulaşmasına aracılık eden nüsha yazarlarının "sağduyu"sunun merhametine daha da fazla tabidir. Bu arada, sistematik olarak elyazmasına geri dönüş, yeni bir başlangıç değeri taşıyabilmesine rağmen, kaçınılmaz olarak bir yanılsama öğesi içeririr, çünkü "anlam saydamlığı"na[17] *kendi başına erişim sağlayamaz, çünkü böyle bir saydamlık şiirsel dilin tamamen karşıt kutbunda yer alır. Bollack'ın en iyi çevirilerindeki değerlerden birisi, bunlarda bizatihi "anlam saydamlığı"na fikrine karşı çıkılmış olmasıdır. Ama bu problem burada bitmez: Eğer, "en güçlü yapıtların gerektirdiği toplam empatinin, dışarıdan ve birçok durumda*

[16] H. Wismann, *a.g.y.*, s. 780.

[17] *A.g.y.*

sınırlı bir anlayış çerçevesinde verilen hükümlerin yansız olması ihtimalini ortadan kaldırdığı"[18] *da doğruysa, çevirmen kendini iki yalnızlığın, yani metnin ve kendisinin yalnızlığı arasında sıkışmış olarak bulabilir, dolayısıyla tam da böyle bir empati aracılığıyla bunlar arasındaki boşluğun kapananabileceği ve böylece anlamın tanımlanabileceği ve aydınlananabileceği umuduna (bir ölçüde yanıltıcı olabilen bu umuda) sarılabilir. Buradaki tehlike, çağdaş çevirmen ile eski metinler arasında duran, tam da Bollack'ın ortadan kaldırmaya çalıştığı peşin hükümlerin ve önyargıların böylelikle yeniden ortaya çıkabilecek olmasıdır.*

Jean Bollack, Mit ve Tragedya'nın *ilk cildi üzerine yazdığı değerlendirmede,*[19] *bizim tragedya yazarının özgünlüğünü azımsamadığımızı kabul etmeye hazırdı, ama buna rağmen şunu dile getirdi: "Bu özgünlük, eninde sonunda, önceden belirlenmiş şifrelerin şu ya da bu ölçüde egemenliğine tabidir" ve "bu çalışmanın temeli, yani içerdiği çatışmaların ve bunların nedenlerinin temelleri yine de dışarıdan dayatılmıştır. Paradoksal görünebilir, ama tragedya yazarı bir çevirmenden veya virtüözden fazlası değildir." Son çözümlemede, "yapıtı anlamaya yarayacak ilkeyi sağlamak için kendi toplumumuzun durumuna bakmalıyız."*[20] *Doğrusu, bizim yazdığımız şuydu: "Bununla birlikte tragedya, diğer herhangi bir edebi türden daha fazla, sosyal gerçeklikten kaynaklanıyor görünmesine rağmen, bu, onun bir yansıması olduğu anlamına gelmez. Tragedya, o gerçekliği yansıtmaz, ama onu sorgular. Onun kendisine karşı bozulmuşluğunu ve bölünmüşlüğünü betimleyerek, onu bir probleme dönüştürür."*[21]

---

[18] *A.g.y.*

[19] N. Loraux'nun yukarıda değindiğimiz makalesinde de.

[20] J. Bollack *Agamemnon I*, Lille, 1981, s. LXXV-LXXVIII; ilginç bir şekilde J. Bollack bizim "tarihsel pespektifimizle" V. Di Benedetto'nunkini karşılaştırıyor -ki, bu oldukça şaşırtıcı bir karşılaştırma.

[21] *Mit ve Tragedya*, I, Bu kitabın 24-25. sayfasına bkz.

Ama şimdi bu tartışmayı bir yana koyarak, yapıtı "anlama ilkesi"ne geçelim -çünkü bu başlı başına "tavuk mu, yumurta mı" tartışması kadar sonuçsuz bir tartışmadır. Jean Bollack'ın ortaya attığı gerçek problem, her bir tragedyanın dolaysız bağlamını sağlamak için değil de, onsuz anlamın ortaya çıkmayacağı ufku sağlamak için tarihsel ve sosyolojik açıklamalara başvurmanın geçerli olup olmadığıdır. Oidipus Kolonos'ta *tragedyasında Sophokles'in kahramanının Atina'da başına gelenleri açıklamaya çalışırken, hukuksal kategorilerin Oidipus'un Atina'da ne hale geldiğini tam olarak açıklayamadığına işaret etmeye*[22] *özen gösteriyoruz. Buna rağmen, bu hukuksal kategorilere ilişkin kesin bilgilere sahip olmadan, soruyu bile soramayız, eskiçağ şairiyle -empati olsun veya olmasın- diyaloğa girmeyi bile deneyemeyiz. Tek bir örnek, en sinsi anakronizmlerin nasıl kolayca içeri sızdığını açıklamaua yetecektir. Sophokles'in* Kral Oidipus'*unda, Laios'un uşaklarından biri, karşısındaki adamın, yani Thebeai'nin yeni hükümdarının, Korinthos kralının çobanına birine teslim ettiği ayağı delik çocukla aynı kişi olduğunu anlıyor. Jean ve Mayotte Bollack tarafından yapılan Fransızca çeviride bununla ilgili olarak Oidipus'a şöyle diyor:* "Si tu es cet homme que lui [le berger de Corinth], il dit que tu es, sache que tu es né damné *[Eğer sen, onun (Korinthoslu çobanın) olduğunu söylediği adamsan, lanetlenmiş olarak doğduğunu bilmelisin]."*[23] *Yunanca metinde ise şöyle geçer:* "ἴσθι δύσποτμος γεγώς: *Ölümcül bir kaderle doğduğunu bilmelisin." Bütün o Hıristiyanlık kokan çağrışımıyla "lanetlenmiş"*[24] *kelimesinin kullanılması ne*

---

[22] Bkz. II, Bölüm 7.

[23] *Oedipe_roi*, 1180-1181, Çev. J. Bollack ve M. Bollack, Paris, 1985, s. 72.

[24] Aynı çeviride, s. 52, dize 822'de yeniden görülür: "ἀϱ' ἔφυν κάκος" [O halde ben kötü olarak mı mi doğdum?] ifadesi, "O halde ben doğuştan lanetlenmiş miyim?" haline dönüşmüştür. Oysa şair burada 248. satıra, Laios'un suikastçisine karşı Oidipus'un yağdırdığı lanetlere gönderme yapı-

katkı yapıyor? "Rahatsız edici" bir dolaysızlık dışında hiçbir şey; çünkü trajik bir kaygıyı iletmekle kalmıyor, onun yerine Augustinusçu veya Calvinci bir alınyazısı fikrini koyuyor. Eskiçağ şairi ile kurulan diyalog kopuyor. Diyaloğu yeniden kurmak için çağımozdan bir şarinin tavsiyesine uymalıyız:

Le bonheur jaillit de mon cri,
Pour la recherche la plus haute,
un cri dont le mien soid l'écho.

[Çığlığımdan mutluluk fışkırır,
en yüksek arayışta:
çünkü benim çığlığım bir yankıdır.]

-Paul Eluard

Bu kitabı gerçekleşmesini olanaklı kılan herkese teşekkür etmekten büyük mutluluk duyuyoruz: Hem Fransa'da hem de yurtdışında bizi izleyen ve bizimle yazışan okurlarımız, François Maspero'nun vaatlerini ve projesini devralarak bu kitabın da içinde bulunduğu çalışamaların yaşamasını olanaklı kılan Editions de la Découverte çalışanlarına, kitabın Fransızca basımı için için kapak illüstrasyonunu hazırlayan ve yeteneği bizim için çok şey ifade eden François Lissarrague'ya, bu çalışmanın bölümlerinden birinin eş-yazarı olan ve her zamanki cömertliğiyle bunu kitaba dahil etmemizi sağlayan Françoise Frontisi-Decroux'ya çok teşekkür ederiz. Ayrıca, bizimle birlikteliği, dikkatli ve sadık çevirisi için arkaşımız Janet Lloud'a teşekkür ediyoruz. Agathe Sauvageot'un da yardımıyla, Hélene Monsacré,

yor. Son olarak, 828. Dizede, ὠμὸς δαίμων "yabanıl bir Tanrı" ifadesinin karşılığı olarak "*lanetleme*" sözcüğünün kullanıldığına işaret etmeliyiz.

birleştirilmiş tüm metinleri yeniden okuma gibi zorlu bir görevi üstlenerek pek çok kusuru eledi ve metinlerin sunumlarını standarlaştırdı. Hepsini -ve adını saymadığımız daha pek çok kişiyi- temin ederiz ki, bu kitap sadece bize değil onlara da aittir.

J.-P. V. ve P. V.-N.

I

TRAJİK KURMACANIN TANRISI[1]

Eski Yunanlar arasında tragedya için yaygınca kullanılan bir deyiş bulunmaktadır: "*Bunun Dionysos ile ilgisi nedir?*" veya daha açık biçimiyle "*Bunda Dionysos'u ilgilendiren hiçbir şey yok.*" Ploutarkhos'a[2] göre halkın şaşkınlığının bir göstergesi olan ve daha sonra atasözü haline dönüşen bu deyiş ilk kez V. yüzyılın başlarında, tragedya gösterisinin özgün karakterini sağlayan, Ploutarkhos'un deyimiyle *mythos*- Herakles'in, Atreusoğullarının ya da Oidupus'unki gibi efsanevi hikâyeleri anlatan düzenli olay örgüsü *pathos*'un gereken tüm ciddiyet ve görkem içinde Phryniskos ve Aiskhylos tarafından sahnede sergilendikleri görüldüğünde telaffuz edilmiştir.

Eski Yunanlardaki bu kafa karışıklığı anlaşılabilir. Onların gözünde Dionysos ve tragedya arasındaki bağ herhalde apaçık bir olguydu. İlkinin Peisistratos'un döneminde, yaklaşık 534 yılında sahnelendiğini bildiğimiz tragedyalar, bu Tanrı'nın en önemli şenliği olan ve bahar başlangıcında, Mart ayının sonunda şehrin tam ortasında akropolisin yamaçlarında kutlanan Büyük Dionysia'lar çerçevesinde gerçekleşmekteydi. Ve Eski Yunanlar bunları, Aralık ayında kara kışın ortasında, neşeli tören alayları, korolar, şarkı ve dans yarışmaları eşliğinde gerçekleşen, Attika köy ve kasabalarına hayat veren ve kırsal Dionysia denilen şenliklerden ayırmak için Kent Dionysia'ları olarak adlandırırlardı.

---

[1] Bu metnin ilk versiyonu *Comédie Française*'de yayımlanmıştır, 98, Nisan 1981, s. 23-28.

[2] PLUTARKHOS, *Sofra Sohbetleri*, I, 1, 5 (615a).

Üç gün süren ve en çarpıcı Dionysos şenliklerinin bir parçası olan dramatik gösteri, dithyrambos yarışmaları, yeni gençliğe adım atanların ayin alayı, kanlı kurban ayinleri, Tanrı putunun taşınması ve teşhiri gibi diğer törenlerle beraber gerçekleşirdi. Yani kült törenselliğinin bir anını, bu karmaşık ritüel yapısının bir bileşenini oluşturmaktaydı. Ayrıca, Dionysos'a adanmış tiyatro binasının sınırları içinde Dionysosun tasvirinin bulunduğu bir tapınağa da yer verilmişti; koronun şarkı söylediği yer olan *orkhestra*'nın ortasında bir taş sunak, *thymele* yükseliyordu ve son olarak da seyirci basamaklarının üzerindeki şeref yerinde ise Dionysos rahibine ayrılmış mermerden yontulmuş güzel bir koltuk bulunuyordu.

Bir Tanrısal Çılgınlık Arayışı

O halde, tiyatronun böylesine açık bir biçimde bağlı olduğu Dionysosçu dinsel evreni sahnede sergilendiği haliyle tragedya oyunlarıyla içeriden birleştirmesi gereken bağ hakkında soruların ortaya çıkmaması mümkün mü? Tragedyanın , tam da kendisi olduğu dönem olan V. yüzyıl Atinası'nda şekillenen biçiminin, ne eserin dokusu ne sahnelenişi ne de konuları bakımından Eski Yunan panteonu içerisinde bulunan bu çizgi dışı Tanrı'yla hiçbir özel ilişkisi olmaması elbette şaşırtıcı gelecektir: Dionysos, kendine hâkim olmayı, ılımlılığı, kendi sınırlarının bilincinde olmayı değil ilahi bir çılgınlık, esrik bir ruh istilası arayışını, başka bir yerde tamamlanma hasretini, düzeni ve istikrarı değil bir tür büyünün kerametlerini, farklı ufuklara kaçışı temsil eder. Müritlerini ötekiliğin yollarına sürükleyen ve paganizmde hemen hemen benzeri bulunmayan dinsel bir deneyime, kökten bir benlk göçüne kapı açan bir Tanrı'dır o. Bununla birlikte tragedya ozanlarının ilham kaynak-

larını bu ayrıksı Tanrı'ya ilişkin mitsel gelenekte, onun tutkusunda, başıboş dolaşmalarında, gizemlerinde, zaferinde aramamışlardır. Euripides'in *Bakkhaları* gibi birkaç istisna dışında, bütün tragedyalar, destanın [Homeros] her Eski Yunanı aşina kıldığı ve Dionysos'la hiçbir ilgisi olmayan kahramanlık efsanesini konu edinmiştir.

Bu noktada modern çağın düşünürlerinin araştırmaları Eski Yunanların bu şaşkınlığını sürdürmüştür. Eski Yunan tragedyası dini kökenlerine bağlanarak anlaşılmaya çalışılmış; içinden çıktığı ve trajik zihniyetin gizemini açığa çıkaracağı düşünülen eski Dionysosçu temel gün yüzüne çıkarılarak gerçek erimi saptanmaya uğraşılmıştır. Olgular sahasında kaderini rastlantılara bağlamış, ilkeler alanında ise boş ve hayali bir çabadır bu. Öncelikle olguları ele alalım. Eski zamanın kutsal ritüellerinin tragedyanın kökeni olduğunu göstermek için söz edilen belgeler kesin olmayan, şüpheli ve genelde birbirleri ile çelişen belgelerdir. Aktörlerin taktığı maskeleri ele alalım; bunlar hemen, gülünç danslarıyla Dionysos'a neşe içinde eşlik eden Satyr'ler ve Silenler topluluğunun büründükleri -resimlerde de görülen- hayvan kılıklarına benzetilmiştir.[3] Fakat tragedya maskesi -üstelik tragedyanın yaratıcısı Thespis önce yüzüne beyaz üstübeç sürmüş, sonra maske takmıştır- kılığına girilmiş bir hayvan maskesi değil, insan maskesidir. Estetik bir işlevi vardır: Kılık değiştirerek ve maske takarak ruh istilası/cinlenme hallerini veya çeşitli hilkat garibeliklerini yansıtmayı amaçlayan dinsel zorunluluklara değil, temsilin gereklerine yanıt vermektedir.

Aristoteles'in tragedyanın öncellerine dair verdiği iki bilgiden, onun belirtmekle yetindiğinin dışında çok şey çıkarmak pek de müm-

[3] Satyr'ler [Satyros] ve Silen'ler [Silenos] doğayı simgeleyen cinlerdir. Gövdelerinin belden üstü insan, belden aşağısı ise at ya da teke biçimindedir -çn.

kün değildir. Aristoteles tragedyanın "dithyrambos'u yönetenlerden geldiğini"[4], yani genelde -her zaman olmamak üzere- Dionysos için şarkı söyleyen ve dans eden bir koroya öncülük edenlerden geldiğini yazar. Pekâlâ. Fakat Aristoteles, bu soyağacını ortaya koyarken, tragedyayı başka bir şey haline getirip "onun asıl doğasına"[5] kavuştururken, tüm düzeylerde "dithyrambos" oyunu köklerine sırt çevirmeye değilse bile, en azından onlardan kopmaya sürükleyen bir değişim serisine işaret etmeyi amaçlamaktadır. Aristoteles'in işaret ettiği ikinci nokta ise "satyr konuşması"na ilişkindir. Tragedya, "satirlere eşlik eden ve dansa daha bağlı" olan bir dörtlü hece ölçüsü uygulamayı bırakıp iambos ölçüsünü benimseyince bu konuşma tarzından uzaklaşmıştır.[6] Filozofun gözünde bu ölçü, oyun yazarının edebiyatta ilk kez seyircinin karşısına çıkardığı ve adetâ sahnede ete kemiğe bürünmüş olarak konuşan kişilikleri arasındaki dolaysız söz alışverişi olan diyalog için tek geçerli biçimdir. Bu noktadan hareketle, başlangıçta dithyrambos rondunun tekeleri oynayarak veya keçi postlarına bürünerek satyr kılığına girmiş adamlar tarafından Dionysos onuruna dans, şarkı ve mimle gerçekleştirildiği; tragedya korosunun *thymele* etrafındaki dönüşlerinin de bunların anısını yaşattığı sonucuna varılabilir mi? Bu, hiç belli değildir. Büyük Dionysia çerçevesinde gerçekleştirilen tragedya yarışmalarına eşlik eden dithyrambos imtihanlarına katılanlar maske takmazlardı. Gülünçlüğün, kılık değiştirmenin ve müstehcenliğin karışımı olan phallus şarkıları geleneğini V. yy.'a kadar sürdüren tragedya değil, satyr oyunu olmuştur. Tragedya kesinlikle seyirlik sanatların diğer kutbunda yer almaktadır.

---

[4] ARISTOTELES, *Poetika*, 1449a 11.

[5] *A.g.y.*, 1449a 15.

[6] *A.g.y.*, 1449a 20-25.

Bilginler bu sebeple trajik temsili dinsel ana rahmine bağlayacak göbek bağını başka yerlerde aradılar. Tragedyanın (*tragos-oidia*, keçi şarkısı) ismi üzerinde durarak tragedyacıları da (tragoidas) kimi zaman ödül olarak bir keçi kazanmak için şarkı söyleyen kişi kimi zaman da keçilerin kurban edildiği ritüellerde şarkı söyleyen kişi olarak gördüler. Bundan yola çıkarak *orkestra*nın ortasında bulunan ve koronun etrafında döndüğü sunağın başlangıçta tekenin kurban edildiği yer olduğunu iddia etmek ve tekenin de, dinsel işlevi her yıl kenti kirlerinden arındırmak, kabahatlerinden kurtarmak olan bir kefaret kurbanı olduğunu varsaymak için sadece bir adım atmak yeterliydi. Bu adımı atanlar, tragedya gösterilerini bir günah keçisinin kurban edilişinin ritüel biçiminde oynanmasıyla özdeşleştiren René Girard'ın önerdiğine yakın bir drama yorumu için yol açtılar. René Girard'a[7] göre, tragedyanın seyircinin zihninde yarattığı, tutkulardan "arınma" etkisi, taşıdığı tüm saldırganlığı tek ve aynı kurban üzerinde odaklayıp, kötülüğün tecessüm etmiş hali olarak görülen bu kurbanın topluca öldürülmesi yoluyla iç gerilimlerinden kurtulmak için topluluğun yürürlüğe koyduğu mekanizmalarla aynı şekilde gerçekleşiyordu.

Maalesef, bu keçi (tragos), hâlâ bulunamamıştır. Ne tiyatroda ne de Büyük Dionysia'da ne keçi ne de teke kurban ediliyordu. Ve diğer bağlamlarda Dionysos keçiyi çağrıştıran bir kült sıfatı taşıdığında, asla *tragos* değil, dişi-keçi anlamına gelen *aiks* terimi kullanılır.

---

[7] Réne Girard, *La Violence et le Sacré*, Paris, 1972.

Tragedya: Bir Buluş

Fakat gerçeği söylemek gerekirse, tüm bu zorluklar, gerçek olmalarına karşın, talidir. Kesin olan şey VI. ve V. yüzyılların sınır çizgisinde tragedyanın gelişim etaplarını takip etmemizi sağlayan Aiskhylos, Sophokles, Euripides'in elimize ulaşmış büyük yapıtlarının analizi gibi veriler, bize tragedyanın kelimenin tam anlamıyla bir yenilik, bir buluş olduğunu gösterir. Eğer tragedyayı daha iyi anlamak istiyorsak, sadece onun dinsel pratiklere göre olduğu kadar eski şiir biçimine göre de ne tür bir yenilik getirdiğini, hangi kesintileri ve kopuşları temsil ettiğini daha iyi ölçüp biçmek için -gereken tüm ihtiyat ile- kökenlerinde söz etmek gerekmektedir. Tragedyanın "hakikati" kendisini gizli gizli tiyatro sahnesinde göstermeye devam eden az veya çok "ilkel" ve "mistik" karanlık bir geçmişin içinde bulunmaz: bu hakikat tragedyanın Eski Yunan kültürünün ufkunu değiştirdiği üç düzlemde getirdiği yenilikler ve özgünlükler içerisinde anlaşılabilir. İlk olarak sosyal kurumlar düzlemini ele alalım. Şüphesiz ki halkın eğilimlerinin ilk temsilcileri olan tiranların etkisiyle, yurttaşlar topluluğu tarafından Eski Yunan'da bulunan en yüksek devlet görevlisinin, *arkhōn*'un otoritesine tabi kılınmış ve organizasyonun ayrıntılarına varıncaya kadar, meclisin ve demokratik mahkemelerin tabi olduğu kurallara uyan tragedya müsabakaları düzenlenmiştir. Bu bakış açısından, tragedyanın, kendisini tiyatrolaştıran ve bütün yurttaşlar önünde sahneye koyan kentdevletin ta kendisi olduğunu söyleyebiliriz. İkinci yenilik, edebi biçimler düzlemindedir; sahnede oynanmak ve imlenmek için, hem dinlenmek hem de seyredilmek için yazılmış, bir temsil olarak programlanmış ve bu anlamda ondan öncekilerden temelden farklı bir şiirsel tür geliştirilmiştir. Son olarak, insani deneyim düzleminde, trajik bilinç diye adlandırabileceğimiz şeyin gelişimi ile birlikte, insan ve onun eylemleri, tragedyaya

özgün bir perspektif içerisinde sınırlayabileceğimiz, tanımlayabileceğimiz ve yargılayabileceğimiz değişmez gerçeklikler gibi değil fakat cevapsız sorular ve çözülmeyi bekleyen çift anlamlı bilmeceler gibi yansıtılmaktadır. Dramaya konularını, karakterlerini ve olay örgüsü çerçevelerini sağlayan destan geçmiş zaman kahramanlarını bir model olarak sunmaktaydı, kahramanlara ait değerleri ve erdemleri yüceltiyordu. Diyalog oyunları, başrollerin koro ile karşı karşıya getirilmesi ve drama boyunca yaşanan baht dönüşümleri (*peripeteia*) üzerinden, destanda övgüler düzülen efsanevi kahramanlar, tiyatro sahnesinde, bir tartışma konusuna dönüşürler. Kahraman seyircinin önünde tartışma konusu olduğunda, V. yüzyılda Atina'da yaşayan Yunan izleyici tragedya gösterisi içinde ve onun aracılığıyla asıl sorunsalın kendisi olduğunu keşfeder.

Tüm bu noktalar üzerinde, diğer Eski Yunanbilimcilerin peşinden ve onlarla birlikte bir daha geri dönmeye ihtiyaç duymayacak şekilde yeterince açıklamalarda bulunduğumuz aşikârdır.

Fakat okuyucu bu analizimizin sonucunda, bu çalışmanın başında Eski Yunanların izinden giderek sorduğumuz soruyu bize yöneltmekten çekinmeyecektir. Bize şunu soracaktır: son tahlilde bunun Dionysos'la nasıl bir ilgisi var? Bu sorunun cevabı iki aşamalıdır. İlk olarak Eski Yunan tiyatrosunda dinsel bir boyut olduğu çok açıktır. Fakat Eski Yunan'da din, bizimkisiyle aynı anlama ve yere sahip değildir. Sosyal ve politik alanlardan gerçekten de ayrılmış değildir. Kentdevlet ve aile yapısı içerisindeki, kamusal ve özel alanlardaki her önemli kolektif gösteri dini bir şenlik havası taşır. Bu durum bir *arkhōn*'un görevini devralışında, meclis toplantılarında, bir barış anlaşmasında olduğu kadar bir doğumda, ahbaplara verilen bir yemekte, seyahate çıkışlarda da geçerlidir. Tiyatro için ise çok daha güçlü bir biçimde doğrudur.

Fakat bir soruda ısrarcı olunabilir: bu dini boyutta neden Dionysos? Tamamen tarihsel diye nitelenebilecek, birbirinden ayrılması ve çözülmesi güç nedenler dizisine, tragedyanın kökenine değil günümüz okuyucusunun ona yükleme eğiliminde olduğu anlama ilişkin farklı türden nedenler eklemek veya berikilerin yerine ikame etmek gerekseydi, ben hemen şunu söylerdim: tragedyanın Dionysos'la olan ilişkisi onun genelde bilemediğimiz kökenlerinde değil, V. yüzyılda -ve hâlâ bizim için de- tragedyayı bir yenilik haline getiren şeyde, gündeme getirdiği tragedyanın tamamen yeni olgularında yatmaktadır. Tragedya, gerçek varoluşun tüm görünüşlerine bürünmüş olaylar ve karakterleri sahneye taşır. Seyirciler bu olayları ve karakterleri kendi gözleri ile izlerken, tragedya kahramanlarının orada olmadıklarını ve olamayacaklarını, çünkü kahramanların tamamen geride kalmış bir döneme bağlı, tanım olarak artık var olmayan, girmenin mümkün olmadığı başka bir dünyaya ait olduklarını bilirler. Bu sebeple sahnedeki oyuncuların temsil ettiği "mevcudiyet" halkın günlük yaşam gerçekliğindeki bir "yokluğun" işareti ve maskesidir. Hikâyenin sürüklediği, gördükleri yüzünden altüst olmuş izleyici sözkonusu olanın bir taklitten, bir öykünmeden ibaret olduğunu, tek kelimeyle "mimetik" olduğunu bilir. Böylece Eski Yunan kültüründe tragedya yeni bir alan açar; olduğu gibi, yani tamamen kurmaca bir insan eseri olarak hissedilen ve anlaşılan imgelem alanını açar. Daha önce yazdığım gibi, *"kurmaca bilinci, dramatik gösterinin kurucu öğesidir; onun hem sonucu hem de varoluş koşulu olarak açığa çıkar."*[8] Kurmaca, -mış gibi, imgelem; fakat Aristoteles'e göre, ozanın yanılsama üreten sanatının sahnede canlandırdığı bu gölge oyunlarında, filozof için, bize olayların gerçekte nasıl geliştiklerini nakleden özgün tarih anlatılarından daha fazla ciddiyet ve hakikat barınmaktadır.

[8] *Bkz.* İleride, *"Trajik Konu: Tarihsellik ve Tarihötesilik,"* sayfa 222.

Dionysos'un en önemli özelliklerinden biri, düş ile gerçek arasındaki sınırları durmaksızın bulandırmak, öte tarafın ansızın burada belirmesini, kendimizden geçmemizi ve benlik göçüne uğramamızı sağlamaksa -ki biz böyle düşünüyoruz- ilk kez tragedyanın Eski Yunan sahnesine yerleştirdiği bu teatral yanılsama oyunu içinden, sözkonusu Tanrı'nın muğlak ve bilmece gibi çehresi bize gülümsüyor demektir.

II

ESKİ YUNAN'DA MASKE ŞEKİLLERİ[1]

Eski Yunan'da, sahnede oyuncular tarafından kullanılan komik veya trajik maskelerin dışında, mermerden yontulmuş, pişmiş toprakla kalıplanmış, tahtadan oyulmuş, bir Tanrı'yı tasvir etmek veya ritüel süresince katılanların yüzünü örtmek üzere kullanılan maskeleri de tanımıştı.

Demek ki kült maskeleri tiyatroda kullanılanlardan farklıydılar. İlk bakışta bu farklılık, diğer antik kentdevletlerinde olduğu gibi Atina'da da drama müsabakalarının Dionysos onuruna yapılan dini törenlerden ayrılabilir olmaması dolayısıyla şaşırtıcı gelebilir. Bu Tanrı'ya ait şenlikler olan Büyük Kent Dionysia'ları vesilesiyle gerçekleştirilen bu müsabakalar antikçağın sonuna kadar kutsal karakterlerini korumuştur. Üstelik, tiyatro binasının sınırları içinde Dionysos tapınağı için özel bir yer tahsis edilmiştir: ayrıca *orkhestra*'nın ortasında bu Tanrı için bir taş sunak, *thymele* yükselmekte, seyirci basamaklarının üzerindeki şeref yerinde de, en güzel koltuk Dionysos rahibine ayrılmaktadır.

Bununla birlikte tragedyanın anlatım problemlerine çözüm bulmak için kullanılan kostüm gibi diğer öğelerin işlevine sahip olan sahne maskeleri ile bir yandan bu Tanrı'nın müritlerinin tamamen dinsel

---

[1] F. Frontisi-Ducroux yardımıyla hazırlanan bu çalışma ilk kez *Journal de psychologie*1/2 (1983), s. 53-69'da yayımlanmıştır. F. Frontisi- Ducroux maske üzerine araştırmasına 5 Aralık 1987'de Paris'te sunduğu doktora tezinde devam etti. F. Lissarrugue'ye bu çalışmayı gösteren çizimlerinden dolayı teşekkürleri bir borç biliriz.

amaçlarla kılık değiştirdikleri törensel geçit alaylarının maskeleri ve diğer yandan, tuhaf gözlere sahip çehresiyle mevcudiyeti kaçınılmaz olarak yokluğun damgasını taşıyan Dionysos'a has bazı özellikleri yansıtan Tanrı maskesi arasında bir farklılık vardır.

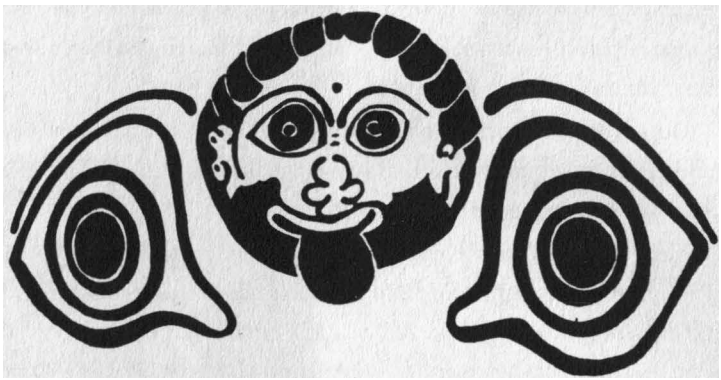
Eski Yunan'daki bazı Tanrılar için kült maskelerinin varlığı, daha genel bir perspektif içinde ele alınması gereken bir soruyu beraberinde getiriyor: Tanrısal olanın simgelenmesinin çeşitli biçimleri. Eski Yunanlar, işlenmemiş taş, kirişler, direkler, hayvan figürleri insani temsil, maske gibi Tanrısallığın sembolik betimlemelerinin aşağı yukarı tümünü tanımaktaydı. Ve bizim de bildiğimiz gibi klasik dönemde kült heykelleri için geçerli olan kanonik biçim insan biçimli imgedir. Fakat bu düzlemde istisnai bir duruma sahip olan ve bir grup oluşturan kimi Tanrısal güçler için, ayrıksı maske tüm değerini ve sembolik simgelenmesi için maskenin de daha uygun görüldüğü bu Tanrılar hangileridir? Maskelerin diğer biçimlere göre daha çok anımsattığı doğaüstünün bu özel alanına onları bağlayan ortak noktalar nelerdir?

Onları gruplandırmak için üç önemli Tanrısal gücü ele alacağız.

İlk olarak, tümüyle bir maske olan ve maske üzerinden, maskeyle etkinlik gösteren bir güç olan Gorgo, yılan saçlı ejder. Ardından, hiçbir zaman maskeyle temsil edilmemiş, fakat kültünde maskelerin ve kılık değiştirmenin ayrıcalıklı bir yere sahip olduğu bir Tanrıça olan Artemis. Ve son olarak, Eski Yunan panteonunda maskeli Tanrı olarak adlandırılmasına sebep olacak kadar maskeyle yakın ilişki içinde olan Dionysos. Öte dünyaya ait bu üç varlığın arasında bir yandan karşıtlıklar ve farklılıklar bulunurken, aynı zamanda muvazaalar ve iç içe geçişlerde olması Eski Yunanların dini evreninde maske.

1. Gorgo

Gorgo'nun plastik alandaki modeli ikili bir biçimde ortaya çıkar: üç gorgonun tek ölümcülü olan canavar yüzlü dişi kişilik Medusa. Perseus, Medusa'nın taşlaştıran bakışlarından kaçınarak onun kafasını keser ve sonra bu kafayı Athena'ya sunar. Fakat Gorgo her şeyden önce çok çeşitli biçimlerde kullanılan bir maskedir: tapınakların alınlıklarında, alçak kabartmalarda, akroterlerde veya antefikslerde, dekoratif oldu-



Resim 4. Yanlarında iki koruyucu göz bulunan Gorgo maskesi (Napoli Müzesi).



Resim 5. Yanlarında iki koruyucu göz bulunan Dionysos maskesi (Madrid Müzesi).

ğu kadar kötü talihi kovma rolüne de sahipmiş gibi görünmektedir. Zanaatkârların atölyelerine asıldığında, çömlekçinin fırınına göz kulak olur ve demirciyi kötü niyetli cinlerden [demon] korur. Özel meskenlerdeki aile tablosunun bir parçası olan Gorgo amforaların ve kâselerin üzerinde sürekli kullanılır. Ayrıca savaşçıların kalkanlarında karşımıza bir arma biçiminde çıkar.

VII. yüzyılda ortaya çıkışından itibaren ister ayakta duran, ister vücutsuz bir maske olarak sunulsun, Korinthos, Attika ve Lakonia biçimlerinde hep görülen temel bir değişmez özellik, Gorgo tasvirlerinde öne çıkar: yüzün cepheden görünüşü.

Gorgo bacaklarının ve gövdesinin kurallara göre profilden tasvir edildiği yerlerde bile seyirciye fal taşı gibi açılmış gözleri ile o yuvarlak, şişkin yüzünü cepheden sergiler.

Yüzü cepheden tasvir edilen tek Olymposlu Tanrı olan Dionysos gibi Gorgo da insanın, bakışlarına yakalanmadan yaklaşamayacağı bir güçtür. Gorgo maskesini iki büyük gözle çevreleyen bazı seramik imgelerde bakışın bu egemenliği vurgulanmıştır.[2] Aynı ifadeyle Dionysos veya satir maskelerinde de karşılaşılır. Bu motifin bir çeşidinde Gorgo'nun yüzü, Eski Yunanların *Korē*, "genç kız" olarak adlandırdığı her bir gözün içindeki gözbebeği konumunda temsil edilir.[3]

Metinlerde, özellikle Homeros destanında öfkeli bir savaşçının gözlerinde parıldayan Gorgo'nun bakışları korkuya sebep olur: sebepsiz, makul olmayan bir panik çıplak bir korku ve doğaüstü boyutun dehşetidir bu. Karşı gelinmez savaşçının Gorgo gibi bakan gözleri ve Athena'nın kalkanında bulunan çirkin yüzü anımsatan tehditkar yüz

---

2 *Bkz.* E.E Bell "Two Krokotos Mask cups at San Sımeon" *CSCA* 10, 1977, s. 1-15.

3 Cup FN, Cambridge GB, Fitzwilliam müzesi, 61; J.Beazley ABV 202, 2.

ifadesi, beklentisi kurbanın kalbini donduran ve felç eden kaçınılmaz bir ölümü çağrıştırmaktadır.[4] Bu nedenle, Gorgonenion, vazo figürlerindeki kahramanlara ait kalkanlarda en fazla kullanılan armadır.[5] Bunun yanında görsel etkisi ses boyutuyla iki katına çıkar. Açılmış ağzı, Troia kamplarında ansızın çınlayan Athena'nın çığlığını, Akhilleus'un savaşa dönerken attığı ürkütücü narayı hatırlattığı kadar Athena'nın Gorgo'ların muazzam tiz sesini taklit etmek için bulduğu flütü de hatırlatmaktaydı.[6] Tanrıça bir su kaynağında bir Gorgo maskesine benzeyen çirkinleşmiş, yanakları şişmiş suretini fark ettiğinde flüt çalmaktaydı. Bu duruma kızan Tanrıça, bu yeni oyuncağını atar, bunun üzerine bir satir olan Marsyas çalgıyı ele geçirir.[7] Erginlenme törenlerindeki ruh istilalarında (*possession*) kullanılan bu savaşçı flüt ölümcül olabilecek bir hezeyanın da enstrümanıdır.[8]

Gorgo'nun bakışlarına maruz kalmış insan öte dünyanın ölüm, gece ve hiçlik gibi en radikal ötekilikleri ile karşı karşıya gelir. Dayanıklılık kahramanı olan Odysseus Yeraltı Dünyası'nın kapısından geri döner: "Soylu Persophone'nin Hades'in derinliklerinden dehşet verici canavarın korkunç Gorgo kafasını üzerine göndereceği korkusu tüm benliğimi ele geçirdi" der.[9] Gorgo ölülerin dünyasının sınırlarını belirler. Gorgo'nun bakışları altında oraya girmek insanın kendisini Gorgo'nun

---

4 *Ilias* V.738; VII.349.

5 *Ilias* V.738 vd.; *bkz.* G.H. Chase "The Shield Devices of The Greeks", Cambridge, Mass. 1902.

6 PINDAROS, *Pythia*, XII.12-42.

7 ARISTOTELES, *Politika*, 1342b vd.; APOLLODOROS I.4.2 ATHENAEUS XIV.616e-f; PLUTARKHOS, "Moralia" 456b vd.

8 PLATON, *Yasalar*, VII.790c-791b; IAMBLIKHOS, *De Mysteris*, 3, 9 *Bkz.*J.-P. Vernant'ın analiziyle *La mort dans les yeux*, 1985 Paris, s. 55-63.

9 *Odysseia*, XI, 633-5.

suretine, ölüler ne ise ona, yani içi boş ve güçsüz ve geceyle örtülmüş kafalara dönüştürmesidir.[10]

Bu radikal ötekilik, Eski Yunan sanatçılar tarafından insanların gözünde daha açık bir hale gelmesi için canavarlık üzerinden açıkça ifade edilmekteydi. Bu canavarlık, düzenli dünyada birbirinden ayrılan tüm kategorilerin birbirine karışıp iç içe geçmesi, bu yüzle karışması üzerine kurulu bir canavarlıktır. Gorgo'nun yüzünde hayvansallık ve insan yüzü üst üste biner: saçları, hayvan yeleleri veya daha sıklıkla diken diken olmuş yılanlar gibi işlenir. Kocaman kulakları bir sığırınkileri anımsatır. Kurukafa benzeri gülüşü, yırtıcı bir hayvanı veya bir yaban domuzunu anımsatan dişlerini açığa çıkarır. Öne doğru çıkmış devasa dili çenesinin üzerinde durur. Öteki dünyadan gelen öngörülemez ve dehşet verici bir at gibi salyaları akar. Bu at çoğunlukla onun kolları arasında çizilir veya Gorgo bir kentauros gibi onun gövdesini alabilir.[11]

Yarı insan yarı hayvan olduğu gibi, aynı zamanda bir cinsiyetler karışımıdır da: Çenesi kıllı ve sakallıdır. Ayakta betimlenmiş halinde kimi zaman erkek cinsel organıyla donatılır; başka bir yerde ise Poseidon ile birleşen bu dişi yaratık doğum yaparken gösterilir. Buna karşın iki oğlunu, at Pegasus'u ve dev Khrysaor'u genellikle yırtılan boynundan dünyaya getirir.[12]

Beyaz saçlı ve sütün kaymağındaki gibi kırışıklıklara sahip bir ciltle dünyaya gelen yaşlı-genç kızlara benzeyen kız kardeşleri Graia'lar gibi, Gorgo yanaklarında ve anlında derin kırışıklıklara sahipti. O da kardeşleri gibi hem yaşlı hem de gençti.

---

[10] *Odysseia*, X.521, 536; XI.29, 49.

[11] Syrakusailı Athenaios'un (MÖ c. 620-610) pişmiş toprak metopesi; rölyefli Boiotia amforası (VII. yüzyıl başı; Louvre); krş. K. Schefold, *Frügriechische Sagenbilder*, Munich 1964, levha 2 ve 156.

[12] HESIODOS, *Theogonia*, 280-281.

İğrenç bir çirkinlikte olmasına karşın o yine de çekicidir ve Poseidon'un tutkusu bunu ispatlamak için yeterli olacaktır. Bir başka rivayette ise, Tanrılarla güzellik yarışına giren ve bu küstahlığından dolayı cezalandırılan çekici bir genç kız olarak gösterilir.[13] Daha geç dönemlerde, Medusa gözlerinde taşıdığı ölüm gibi çekici ve aşırı güzel olan bir kadın biçiminde sunulur.

Gorgo, genç-yaşlı, güzel-çirkin, eril-dişil, insani-hayvani gibi karşıtlıkları olduğu kadar, ölümlü ve ölümsüzü de bir araya getirir. İki kız kardeşi de ölümsüzdür. Ölü olan bir tek odur, ama onun kesilen kafası da yaşamaya ve etrafına ölüm saçmaya devam eder. Ölüler dünyasına yakın yeraltı bölgelerinde, gecenin krallığında doğmuş bu üç Gorgo kanatlıdır ve sihirli uçuşları sayesinde yerin altında ve üstünde olduğu gibi, öte dünyada, havalarda da dolaşabilirler. Medusa'nın yarılan boynundan dışarı fışkıran oğlu, ilksel at [ve at ırkının kaynağı -yn.] Pegasus yıldırımı taşıyarak gök ile yeri birbirine bağlayacaktır.

Bütün karşıtlıkları birleştiren, normal koşullarda ayrı olan katogorileri birbirine karıştıran bu düzensiz yüz, bir yandan insanları dehşete sürükleyip ölümü hatırlatırken diğer bir yandan da ruh istilası biçimini alabilir. Bu ruh istilasına uğrayan kişinin yüzünde Eski Yunanların *lussa*, yani kuduz olarak adlandırdıkları çılgınca kendinden geçiş Gorgo maskesinin hayata geçişidir. Gözü dönmüş, hatları biçimsizleşmiş ve dili ağzından dışarı çıkmış, dişleri gıcırdayan bu çılgın, tragedya metinlerinde betimlendiği gibi kendi çocuklarını katleden, deliye dönmüş Herakles'tir, yani tam da Gorgo'nun tecessümüdür.[14]

Edebi metinlerde vurgulanan şey bu altüst olmuş yüzün yarattığı kaygı verici yabancılıktır, fakat görsel tasvirlerinde ise canavarlığın di-

[13] APOLLODOROS II.3.4; OVIDIUS, *Başkalaşımlar*, IV.795 vd.

[14] EURIPIDES, *Herakles*, 931 vd.

ğer kutbundaki grotesk özelliği vurgulanır. Gorgo temsillerinin çoğu, içindeki gizli korkuyu tamamen yitirmese de, gülünç ve nüktelidir. Bir tür umacı [öcü] olan ve küçük çocukları korkutmak için kullanılan *mormolukeia*'lara benzerler. Korku, bu tersine çevirme süreci ile uzaklaştırılır, tehdit bir tür korunmaya dönüştürülür ve sadece düşmana karşı yönlendirilen tehlike bir savunma aracı olur.

Kimi durumlarda grotesk bir görünüş cinsel organlarla yüz arasındaki karşıtlık üzerinden açığa çıkar. Dikilmiş *phallus*'u güldürmeye yönelik çift yanlı varlıklar olan satirlerde de görüldüğü gibi, Gorgo'da da cinsel organın, özellikle de dişi cinsel organın temsiliyle belirgin yakınlıklar bulunur. Bunların en belirgin olanı, dadı hikâyelerindeki dev analarıyla veya gece çıkan hortlaklarla özdeşleştirdiği ve Eleusis ayinlerindeki etiolojik anlatılarda belirleyici bir rol oynayan Baubo kişiliğinde görülür: Neşeli şaklabanlıkları ile güldürdüğü Demeter'e yasını unutturmayı başaran da odur. Kilise Babaları'nın anlatılarına göre, aklına yeni bir şaklabanlık gelmeyen Baubo eteğini kaldırarak belden aşağısını sergiler.[15] Oysaki sergilediği cinsel organ bir çoçuğun yüzüne benzemektedir. Baubo ona gülünç bir görünüş verince Demeter kahkahadan kırılır. Başta erginlenme olmak üzere diğer bağlamlarda, kutsal bir dehşet etkisi yaratan cinsel organın teşhiri burada gülüşmelere sebep olur ve yastan kaynaklı sıkıntıyı sonlandırır. Bu cinsel organ-yüz, maske haline getirilmiş ve görünüşü kurtarıcı bir etki yapan bu cinsel organ, karınla suratın üst üste bindirilip birbirine karıştığı acayip Priene heykelcikleri üzerinde de bulunur.[16]

---

[15] CLEMENS ALEXANDRINUS, *Protrepticus*, II.21; ARNOBIUS, *Adversus Nationes* V.25, s. 196 Rieff (Kern FR. S. 52-53).

[16] *Bkz.* J. Reader "Priene. Funde aus einer griechischen stadt," 1983, Berlin, 23a-b-c.

2. *Artemis*

Artemis, bir maske biçiminde betimlenmez. Heykellerde ve seramiklerde bulunan plastik tipi gayet iyi bilinmektedir: O, kısa tünikli, elinde yayı, çoğunlukla etrafında köpekleri veya başka hayvanlar olan, güzel ve sportif, bakire avcıdır. Eski Yunan dünyasında bu Tanrıça, *Potnia therōn*, "vahşi hayvanların efendisi" diye bilinen Hellen öncesi dönemin bir Tanrıçasının bazı yönlerini tekrarladığı için, ona ait temsillerle Gorgo'ya ait en eski biçimler arasında kolaylıkla benzerlikler tespit edilebilir.[17] Fakat biz bu yol üzerinden hareket etmeyeceğiz. Artemis'in bir maske Tanrıçası olmasının nedeni, onun kültünde ve daha net bir ifadeyle onun hükmü altında yapılan gençlerin erginlenme ritüellerinde maskelerin ve maskeli geçit alaylarının önemli bir role sahip olmasıdır. Bunların anlamlarını ortaya çıkarmak ve Apollon'un ikiz kız kardeşini, özel olarak maskenin ifade işlevi üstlendiği bu doğaüstü bölgeye neyin bağladığını anlamak için Artemis'in profilini çıkarmak, panteondaki ve doğaüstü güçler içindeki yerini belirlemek gerekir.[18]

Artemis'e ait alan sınır bölgelerinde uzanır: devletleri sınırlayan ve ayıran dağlar, komşu halkların ve düşmanların çoğunlukla göz koyduğu Tanrıçanın büyük tapınaklarının bulunduğu şehirlerden uzak yerler ve son olarak hem kendisine ait olan, hem koruması altındaki köpek sürüsünü beraberindeki vahşi hayvanları avlamak için götürdüğü çorak doruklar, karanlık, sık ormanlar gibi bilinen dünyanın kenarlarındaki

---

[17] *Bkz.* Th. G. Karogiorga Gorgie Kephale, 1970, Atina.

[18] Artemis'in burada bahsedilen çeşitli görünümleri hakkında bkz: J-P. Vernant, *Annuaire du Collége de France* (1980-1), s. 391-405; (1981-2) s.408-19;(1982-3)s.443-57; *La mort dans les yeux* s.15-24; F. Frontisi-Ducroux "Artemis Bucolique," *RHR*, CXCVIII,1 (1981), s.29-56; ve *Recherches sur les cultes grecs et l'Occident* 2, *Cahiers du centre jean Berard*, Napoli, 1984.

alanlar. O aynı zamanda denizle kara arasındaki sınır bölgeleri olan kumsallarda ve kıyılarda hüküm sürer. Kimi efsanelerde Artemis'in, barbarların ülkesinden gelen kaygı verici ve yabancı bir heykel olarak karaya ayak bastığı belirtilir. Onun ikamet ettiği yerler, içteki düzlüklerde, bataklık bölgelerinde, göllerin ve ırmakların kıyısındadır. Buralarda durgun sular, her zaman mümkün olan su baskınları yarı su, yarı kara bir uzam yaratırlar; bu uzamda kuruluk nerede biter nem nerede başlar, sıvı nerede biter katı nerede başlar pek belli değildir. Sürekli gerçekleşen su taşkınları nedeniyle yarı-karsal yarı-deniz olan bu bölgelerde kurakla sulak, sıvıyla katı arasındaki sınırlar belirsizdir.

Bu kadar çeşitli olan bu uzamların ortak özellikleri nelerdir? Kentin uygar bölgelerine göre kökten farklılıklar sergileyen Artemis'in dünyası tamamıyla vahşi bir yer değildir. Artemis'in dünyası bir sınırlar dünyasıdır, "öteki" ile iletişim kurulan, vahşi ile medeninin yan yana yaşadığı, karşıtlıklar oluşturduğu, fakat müştereken birbirlerine nüfuz ettikleri bir sınır bölgeleridir.

Tanrıça Artemis bir *kourotrophē* Tanrı'dır, doğurma, doğum ve çocukların yetiştirilmesiyle ilgilenir. Evcillikle vahşiliğin kesiştiği yerde bulunan Artemis'in rolü, hem evcil veya vahşi hayvanların yavrularının hem de çocukların bakımıdır. Artemis bu yeni doğmuş, bir kalıba girmemiş çocukları yetişkinliğe eriştirir, onları evcilleştirir, uysallaştırır, onları nihai eşiği aşabilmeleri için şekillendirir, yani kızları evliliğe, erkekleri de vatandaşlığa hazırlar. Kentdevlet sınırındaki bu vahşi ortamda gerçekleştirilen bir dizi imtihan esnasında, gençler çocukluklarından beri kendilerini bu farklı dünyaya bağlayan bağları koparmayı sağlayacak gücü elde etmek durumundadırlar. İlk olarak cinsiyetlerin henüz netlik kazanmadığı bu muğlak durum giderilmeli ve yerine kızlarla erkekler arasında geri dönüşü olmayan ve kesin bir sınır kurulmak zorundadır.

Artemis kızları olgunlaştırır, onları cinsel birleşmenin en uygar şekilde gerçekleştiği evliliğe hazırlar. Artemis evliliğin getirdiği ve tüm genç kızların korkmasına sebep olan cinsel eylemin şiddeti ifritini bizzat reddeder. Kadınları kültüre entegre etmek yerine her iki cinsi de vahşileşmeye iten kaçırılma ve tecavüz korkusu gibi olaylar Artemis'e adanmış mitolojik *parthenoi* [bekâret] anlatılarında görülür. Elbette burada sözkonusu olan eril şiddettir, fakat Tanrıçalarını aşırı derecede taklit eden genç kızların evliliği reddederek tam bir hayvana dönüşmeleri ve evlenmeleri gereken erkeklerin peşine düşerek onları katleden acımasız birer avcı olmaları durumunda dişil taraftan da bir tehlike riski doğar.

Attika'daki Brauronia ritüeli Artemis'in cinselliği kültürle doğru şekilde bütünleştirmesine iyi bir örnektir. Atina'nın küçük kızları, 5 ve 10 yaşları arasında dişi bir ayıyı taklit etmedikleri sürece evlenemezlerdi -yani bir erkekle birlikte yaşayamazlardı. Burada ayı taklidi yapmak, Tanrıçanın bakire dünyasına sadık kalmadığı ve şiddet kullanarak cinsel birleşmeyi ve çocuk sahibi olmayı denediği için cezalandırılarak bir ayıya dönüşen Kallisto'nun durumunda olduğu gibi bir vahşi duruma dönüşü simgelemez. Atinalı genç kızların durumunda sözkonusu olan, geçmişte uysallaşarak insanların arasında, Artemis tapınağında yaşayıp büyüyen dişi ayının izlediği yoldan gitmektir. İçlerinde küçük bir kız hayvanla gereğinden fazla oynayacak kadar ihtiyatsız ve küstahtır ve bu sebeple yüzünden bir pençe yarası alır. Buna öfkelenen erkek kardeşi de ayıyı öldürür. O günden sonra bu olayın telafisi amacıyla Atinalı vatandaşların kız çocukları, kendilerini ve kocalarını tehlikeye atmadan bir birliktelik yaşayabilmek için gün geçtikçe evcilleşen, içindeki vahşiliği yok eden dişi ayıyı taklit ettiler.

Belki bu seremoni sırasında maskeler da kullanılıyordu. Ayı mas-

keyi takan yetişkin bir kadının -muhtemelen bir rahibenin- göründüğü bir vazo parçasına rağmen bundan emin olamayız.[19] Fakat hayvan modellerinin taklit edilişi daha çok sembolik maske alaylarının bir parçasıydı.

Erkek çocukları ise, yurttaşlığa geçebilmek için savaşçı yurttaş için gereken ahlaki ve fiziki nitelikleri elde etmek zorundadırlar. Bu süreç özellikle çocukluktan yaşlılığa tüm eril nüfusun yaşa göre düzenlenmiş sınıflara ayrıldığı Sparta'da kurumlaşmıştır. Bir gün "Eşitler" kategorisine dahil olmak için hazırlanan erkek çocukları yedi yaşından itibaren topluluk eğitimi çerçevesinde, çok katı bir terbiyeden geçerler. Birçok sınav ve ödev içeren bu süreçte çocukluktan ergenliğe geçişin sınırları net bir şekilde belirlenir.

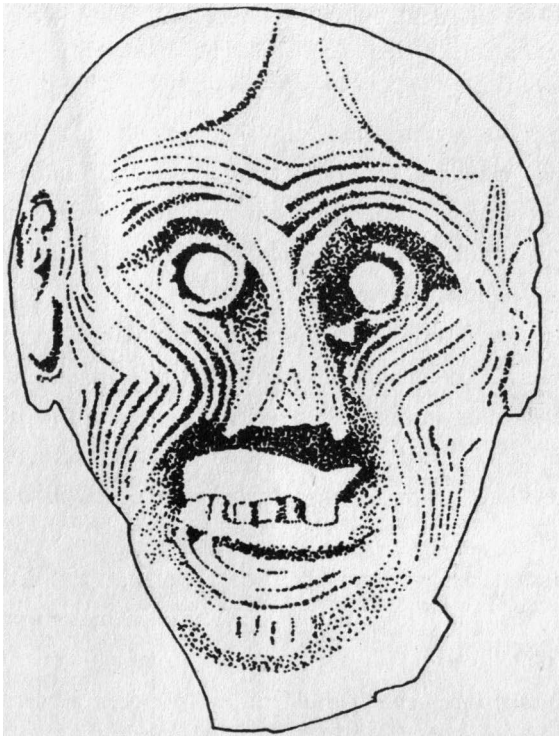
Bu *paideia* boyunca, günlük zorunlu davranışlar biçiminde olduğu kadar, ara sıra gerçekleşen maske alaylarında da, mimesis önemli rol oynar.

Örneğin genç erkekler sokaklarda, elleri pelerinlerinin altında, sağa sola bakmadan, başları önlerinde sessizce yürümek, hiçbir soruya cevap vermemek ve hiçbir zaman seslerini çıkarmamak gibi kimi davranışları kapsayan *sophrosynē* adı altında bir tür erdemlilik sergilemek zorundaydılar. Ayrıca bu gençlerin tevazu konusunda bile, erkekliğin dişilikten daha üstün olduğunu göstermeleri gerekiyordu. Ksenophon'un da naklettiği gibi, onların gerçek birer genç kız olduğu sanılırdı.[20] Fakat onlar, aşırı kadınsı diyebileceğimiz, bu ihtiyatlı ve namuslu duruşa paralel olarak, beslenebilmek için yakalanmadan yetişkinlerin masasından bir şeyler çalmak, hile yapıp paçayı kurtarmak gibi normalde yasak

---

[19] *Bkz.* "L'Artemis de Brauron: rites et mysteres" *Antike Kunts*, 20, (1977) s.86-98.

[20] KSENOPHON, Lakedaimonialıların Devleti, III.5.



Resim 6. Artemis Orthia Tapınağı'nda bulunan yaşlı kadın maskesi (Sparta Müzesi).

olan şeyleri de yapmak zorundaydılar. Isırma, tırmalama, tekme atma gibi her türlü hamlenin serbest olduğu kanlı toplu dövüşlerde mutlak bir vahşilik ve düşmanını korkutan, onun kalbini ve beynini parçalamaya hazır halde bekleyen ve yüzünde Gorgo'nun korkutucu maskesi bulunan bir savaşçının taşkınlığını sergilemeleri ve *andreia* olarak adlandırılan bu eril erdemin en uç sınırlarına ulaşmaları gerekliydi. Aşırı erkeksilik bu kez hayvanlığa ve hayvani bir vahşiliğe dönüşmektedir.

İhtiyatlı ve edepli bir tutumları olan bu gençlerin başka koşullar altında sözlü münasebetsizlikler ve müstehcen küfürler içeren ağız dalaşlarına girerek soytarıca davranışlar sergiledikleri de olur.

Arthemis Orthia tapınağında yapılan arkeolojik kazılar sonucu bulunmuş olan maskeleri yerleştireceğimiz bağlam da budur.[21] Burada sözkonusu olan çoğu çocuk yüzünden bile küçük ve bu Tanrıçaya ait tapınma ayinlerinde takılan tahta maskelerin kopyaları olarak yorumlanan pişmiş topraktan *ex-voto*'lardır [adak].

Kimileri Gorgo'ların uzaktan kızkardeşi olan Graia'ları anımsatan, yüzü kırış kırış, dişleri dökülmüş yaşlı kadınları temsil etmektedir. Yüzünü buruşturmuş satirler, çok sayıda Gorgo, şöyle ya da böyle hayvansı, kimi zaman biçimsiz grotesk çirkin yüzler de mevcuttu. Ayrıca miğferli genç savaşçıların soğukkanlı yüzleri ile de karşılaşmak mümkündü.

Ayrıca şunu da biliyoruz ki, Sparta'daki kimi diğer erginlenme ayinleri aslan dansı gibi taklide dayalı veya tamamen müstehcen danslar içermektedir.

Tüm bunlar bize genç Spartalıların maskeli geçit alayları süresince jestlerle, kılık değiştirerek ve maskelerle en çeşitli ve zıt tutumları taklit etmiş olduklarını farz etme olanağı sağlar: kadınsı çekingenlik ve hayvansı vahşilik, edep ve müstehcenlik, yaşlılığın bozulmuşluğu ve genç savaşçının gücü... Böylece marjinalliğin ve yabancılığın tüm yönleri keşfedilir, ötekiliğin tüm olasılıklarına bürünülür, bundan böyle uyulması gereken kuralları daha iyi sahiplenmek için kural ihlalleri öğrenilir.

Aynı biçimde, birçok toplumda, düzenin pekiştirilmesi için, periyo-

[21] R.M. Dawkins, "The sonctuary of Artemis Orthia at Sparta," Londra, 1929. Özellikle V. ve XLVI-LXII. bölümler.

dik olarak ona karşı çıkılmasına ve altüstlüğün hâkim olduğu Karnaval günleri boyunca sistemin allak bullak olmasına ihtiyaç vardır: erkek kılığında kadınlar, hayvan veya kadın gibi giyinmiş erkekler, efendilerinin yerini alan köleler, kentdevletin kralını sembolik olarak kovan Karnaval kralı gibi etkinlikler Karnaval boyunca sergilenir. Bu günler süresince, müstehcenlik, hayvansılık, gülünçlük, korkunçluk, her türlü yerleşik değerin yadsınması, kültür dünyasının üzerine sel gibi akar.

Aynı şekilde, sınır bölgelerinin ve geçişlerin Tanrıçası olan Artemis'in özenli koruması altında, kız çocukları cinsel yabaniliklerinden kendilerini iyi bir eş olmanın uygarlığına taşıyacak olan yavaş süreci imleyerek, erkekler de yurttaşlık kurallarını daha iyi tanımak ve bu kuruma dönüşü olmayacak bir şekilde katılmak için yavaş yavaş tüm aşırılıkları saptamayı öğrenerek; Eski Yunan çocukları toplumsal kimliklerini öğrenirler.

3. Dionysos

Dionysos'la beraber süreç tersine dönmüş gibi görünüyor. Aslında onun Artemis'in tamamlayıcısı olduğunu söyleyebiliriz. Gündelik yaşamın merkezine başka bir yerin öngörülemez boyutunu sokan Tanrı'nın, üzerinde güçlerini kullandığı kişiler tamamen toplumsallaşmış yetişkinler, toplumla bütünleşmiş yurttaşlar, aile ocağında güvende olan annelerdir.

Bugün elimizde maske-Tanrı'ya seslenen kült hakkında çok az belge var. Dionysos şenliklerinin tasvirlerinde, ayinlerin, basit bir maske biçiminde tasvir edilen Tanrı'ya mı, yoksa parçası olduğu diğer büyük Olymposlulara benzeyen insan biçimli tapınma heykellerinden birine mi yöneltildiğine dair kesin bir bilgi yoktur. Bu onun çiftanlamlılığı-

nın ilk görünüşüdür. Diğerleri kadar antik ve meşru bir kökene dayanan gerçek bir Eski Yunan Tanrısı olmasına rağmen -Mykene'de o da mevcuttur- hâlâ bir "yabancı", bir "öteki"dir. Kimi zaman denizlerin ötesinden, Artemis gibi, dalgaların taşıdığı alışılmamış görünümde bir put biçiminde gelen, kimi zaman bizzat ortaya çıkıp, barbar Asya'dan getirdiği Bakkhalar sürüsünü korku içindeki Yunan dünyasının üzerine salan bir görünümde ortaya çıkar.

Bununla beraber biz, bu maske-Tanrı'nın kişiliğini belirlemek için iki tip belgeye sahibiz.

-İlk olarak arkeolojik olanlar: bir kısmı çeşitli boyutlarda, göz, burun ve ağız yerleri delinmemiş, üzerlerindeki asılmak için açılmış deliklerin gösterdiği gibi yüze takılmayıp duvara asılan mermer maskeler,[22] diğer bir kısmı da direk üzerine takılmış put-maskeyi temsil eden seramik heykellerdir.

-Sonrasında metinsel olanlar: Euripides'in özellikle muğlak bir biçimde tiyatro sahnesine taşıdığı, Dionysosçu *mania*'nın tüm kudretini ortaya koyan *Bakkhalar* oyunu. Bir tragedya maskesi takan aktör başroldeki Tanrı'yı temsil eder: fakat kendisi de maskeli olan Tanrı da insan görünümü altında gizlenmiş olmakta, bu da çift anlamlı bir durum yaratmaktadır. Etrafı uzun saç örgüleri ile sarılı, boyalı yüzü, tuhaf bakışları, bir Asya kıyafeti giyinmiş erkek-kadın bir varlık olarak Dionysos, başlıca tezahürleri başkalaşımlar, kılık değiştirmeler, maskeler olan Tanrı'nın epifasini herkesin gözleri önüne sermek için gelmiş bir Dionysos kâhini kılığına girmiştir.[23]

Tragedya metni ve tasvirli temsiller bu Tanrısal gücün temel özellik-

---

[22] W. Wrede, "Der Maskengott" *Athenische Mitteilingen*, Berlin 1928, s. 67-98 XXI-XXVII.

[23] *Bkz.* 17. bölüm.

lerinden birini açığa çıkarır: yüzünün cepheden görünüşü. Gorgo gibi, Dionysos da insanoğlunun ancak yüz yüze münasebette bulunabildiği bir Tanrı'dır: sizi kendinizden geçiren bakışlarının etkisi altına girmeden onunla göz göze gelmek mümkün değildir.

*Bakkhalar*ın Dionysos'unun, kendisine inanmayan Pentheus'a açıkladığı da budur; kendi müritlerinden biriymiş gibi yaparak, Tanrı ile belirleyici bir karşılaşma içinde erginlendiğini söyler: "Onu beni görürken gördüm"[24]

Bu aynı zamanda seramik betimlemelerin de dile getirdiği şeydir. François vazosunun[25] üzerinde, Tanrılar uzun bir tören alayında ilerlerken profilden görünürler. Ve Dionysos'un yüzü cepheden belirerek kortejin düzeninde şaşırtıcı bir aksaklığa sebep olur. Seyirciyi faltaşı gibi açılmış gözleriyle olduğu yere sabitler veonu misterionlarda erginlenen mürit konumuna sokar. Bir kupanın üzerinde, ayakta veya uzanmış halde, profilden görünen, bir eliyle bir kantharos veya boynuz kadeh tutan veya sarhoşluktan sendeleyen haliyle tasvir edilen Tanrı, kendisine bakanın yine gözünün içine bakar.

Fakat, gözlerinin kaçılması olanaksız büyüleyiciliğini en iyi şekilde ifade edenler, maskeli putunun temsilleridir. Bir direğin üzerinde, saçlı, sakallı, başında sarmaşık taç bulunan bir maske asılı halde bulunur. Aşağıda, dalgalanan bir kumaşın kıvrımları görülür. Dini ayin tüm bunların etrafında gelişir. Kadınlar esrik bir kendinden geçişin sonunda, vakur bir halde ellerinde şarap kâseleri taşırlar. Kendi bakışlarının yöneldiği ve onlarınki aracılığıyla seyircinin bakışlarını da kendisine çeken Tanrı'nın bakışları altında bulunan kadınlar, ritüel önlemleri içinde tüketilmez ise tehlikeli ve uğursuz olabilecek içkiler dağıtırlar. Çünkü Dionysos erkeklere şarabın doğru kullanımını, herkesi kendin-

[24] EURIPIDES, *Bakkhalar*, s. 470.

[25] Floransa Müzesi Arşivi, 4209: *Bkz.* K.Schefold, a.g.y., 46.

den dışarı uğratarak delirten vahşi içkinin ıslah edilmesi için yoğunluğunun nasıl ayarlanması gerektiğini öğretmiştir. Şarap tüketmeyen kadınlar maskenin önünde, erkeklere ve krallara ait içkiyi dindar bir vakar içinde içer ve paylaşırlar.[26]

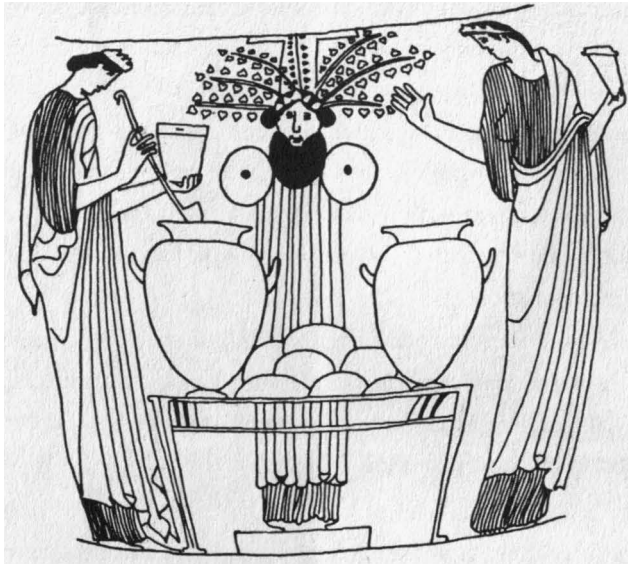
Başka bir yerde muazzam bir maskenin etrafı, el kol hareketleri yapan satirler ve heyecanlı menaides'lerle çevrilmiş bir biçimde tasvir edilir. Satirlerin kendileri de maskedir; yarı hayvan yarı insan, kulağına ve kuyruğuna sahip oldukları at gibi kaygı verici ve şehvete düşkünlüğünü taklit ettikleri keçi veya eşek gibi grotesktirler. Hoplayıp zıplamaları Dionysosçuluğun başka bir görünüşünü ifade eder. Neşeli ve rahatlatıcı bir kendinden geçiş Tanrı'yı reddetmeyeni, Tanrı'yla beraber kategorileri sorgulamayı, hayvanla insanı, insanla Tanrıları ayıran sınırları silmeyi, toplumsal ve cinsel rolleri ve yaşları unutmayı, komik olmaktan korkmadan *Bakkhalar*daki Tanrısal deliliği kabul eden ve tanıyan aksaçlı iki ihtiyar bilge Teiresias ve Kadmos gibi dans etmeyi kabul edenleri ele geçirirler.

Maske tek veya ikili halde bir resmin merkezinde profilden temsil edilirken direğin çevresinde yapılan menaides'lerin dansı ayinin bir başka boyutunu işaret eder: gözleri boş olan çukur bir maskeyle her yerdeliğinin ve iflah olmaz ötekiliğinin altı çizilen Tanrısal mevcudiyeti hatırlatmak, bir tapınağın kutsal topraklarında değil yerin herhangi bir noktasında sınırlayarak -tapınanlar tarafından kuşatılarak-, tam olarak doğada sabitlemek ve çember içine almak için insanların gösterdiği çabayı işaret eder.[27]

---

[26] *Bkz.* J. L. Durand ve F. Frontisi-Ducroux, "Idoles, Figures, Images: autour de Dionysos" *RA*, 1/1982, s.81-108.

[27] *Bkz.* "Au miroir du masque," *La cité des images*, kol. eser, Paris-Lausanne, 1984, s. 147 vd.



Resim 7. Dionysus Dionysos kültüne özgü maske (Villa Giulia Müzesi, Roma).

Sakallı maske, sarmaşıktan taç, dalgalanan elbise gibi bu boş aksesuarlar Tanrı'yı betimlerler. Bu akseseuarlar ile yüzyüze kalıp büyülenen müritler Tanrı'nın içinde erir ve insanlar bunları giyinerek Tanrı'nın işaretini üzerine almış, onları kuşanarak Tanrı'nın kendilerini daha iyi istila etmesini sağlamış olurlar. Tanrı'nın bakışlarının içine düşerek veya mimetik sirayet yoluyla Tanrı'yla özdeşleşerek öteki olmak, insanı Tanrısalın ötekiliği ile dolaysız biçimde temasa geçiren Dionysosçuluğun temel amacı budur.

V. yüzyılda, Eski Yunanların, izleyiciyi gerçekliğin içine çekmek yerine kurmacanın farklı dünyasına atan olayların ve karakterlerin sergilendiği sahne-mekânını kurdukları dönemlerde tiyatroda gerçek-

leştirilen benzer bir fenomendi. Maskelerle betimlenmiş Agamemnon, Herakles veya Oidipus karşılarındayken, onları izleyen seyirci bu kahramanların sonsuza kadar gaip olduklarını, görülebilecek bir yerde olmadıklarını ve geride kalmış efsane ve mit zamanına ait olduklarını bilirler. Dionysos'un gerçekleştirdiği ve aktör tarafından takıldığında maskenin yol açtığı şey, gündelik evrene tamamen yabancı bir varoluş boyutunun sahnede mevcut kılınan aracılığıyla kamusal yaşamın tam merkezine dalmasıdır.

Tiyatronun, kurmaca olanı gerçekmiş gibi sahneye koyan edebi türün keşfi, ancak yanılsamanın, karmaşanın Tanrısı, gerçeklikle görünüş ve hakikat ile kurmaca arasında sürekli iç içe geçişin Tanrısı olan Dionysos'un kültü çerçevesinde ortaya çıkar.

Eski Yunan dünyasındaki maskenin dinsel kullanımları üzerine hazırladığımız bu hızlı eskiz doğaüstünün maske tarafından tanımlanan bu bölgesinde hâkim olan üç Tanrısal gücün kimi ortak özelliklerini açığa çıkarmamıza ve bu üç varlığın ayrı ayrı ilişkilerini belirleyen karşıtlıkları aydınlatmamıza olanak verir.

Maske oyunları üzerinden Eski Yunanlar ötekiliğin çeşitli biçimleri ile karşı karşıya gelirler. Boyunduruğu altına aldıklarını dehşet ve kaos içine sokan taş kestirici bakışıyla Gorgo, ölümün radikal ötekiliğini temsil eder. Ruhu Dionysos tarafından istila edilende de radikal, fakat tam zıt yönde bir ötekilik bulunur. Ayrıca, farklı yönden de olsa, Dionysos tarafından cinlenmiş olanlar için kökten ötekilik de eklenebilir: Dionysos'a özgü bu ruh istilası, en azından onu kabul edenler için, insanlık durumunun dar sınırlarının ortadan kalktığı bir hazlar evrenine açılır.

İnsanoğlunu kimi zaman aşağılara indiren kimi zaman da yukarılara çıkaran, kimi zaman kaos'un karmaşasına kimi zaman da Tanrı'yla birleşmeye iten bu iki tip -dikey diyebileceğimiz- ötekiliğe karşı, Artemis'in himayesindeki genç Eski Yunanların keşfettiği bir başka ötekilik, zaman ve mekân açısından yatay bir düzlem üzerine kuruludur: çeşitli aşama ve geçişlerle noktalanmış insan varoluşunun kronolojisi ve kentten dağların ve denizlerin uzak bölgelerine, kültürün kalbinden vahşiliğin sınırlarına kadar uzanan medeni toplumun eşmerkezli mekânı.

Kendisini Gorgo'ya yakınlaştırıyor gibi görünen bu vahşiliği, Artemis, sadece daha iyi reddetmek ve ufkun dolaylarına sürerek mesafeyi korumak için işaret eder ve imler. Farklılıkların yavaş yavaş öğrenildiği bu eğitimde Tanrıça gençleri yurttaşlık yaşamına doğru şekilde katılmaları için yönlendirir. Yurttaşlık yaşamının ölçüyle eklemlediği her şey ihlal ayinleri sırasında parçalanır; Dionysos'un işlevi de budur. Yasakları, kategorileri ortadan kaldırarak, toplumsal çerçeveyi parçalayarak Dionysos, Gorgo'nun da yaptığı gibi, düşmanlarını korku, kaos, ölüme sürükleyecek kadar ve müritlerini esrik bir duruma, Tanrısallıkla şen [neşeli] bir ruh ortaklığı içine taşıyacak kadar güçlü olan bir ötekiliği insan yaşamının içine sokar.

Dionysos Gorgo'yla bakışların büyüleyici gücünü paylaşır. Fakat Artemis'inki gibi onun kültü de müstehcen maske geçit alaylarına yer verirdi. Her üç durumda da maske terör ve grotesk, vahşet ve kültür, gerçeklik ve yanılsama gibi karşıt terimler arasındaki gerilimi ifade eder. Üç durumda da, aynı gerilimlere çözüm sağlayan gülme ona eşlik eder: gülme insanı ölümden ve dehşetten, yasın sıkıntısından, görgü kurallarının ve yasakların prangalarından ve ağır toplumsal kısıtlamalardan kurtarır.

Lakedaimonialıların bir sunak adadıkları bu gülmenin- Eski Yunanca *gelōs*- bir heykelini, yasa koyucu Lykourgos korku (*Phobos*) ve ölüm (*Thanatos*) gibi iki karanlık yareninin hemen yanında çetin Sparta'nın tam ortasında dikmişti.[28]

[28] PLUTARKHOS, Lykourgos, 24, 4.

III

AKSAK TİRAN: OIDIPUS'TAN PERIANDROS'A[1]

Lévi-Strauss *Yapısal Antropoloji* (Anthropologie structurale) adlı eserinde, yönteminin örneği olarak Oidipus miti hakkında klasikleşen bir analiz önermişti.[2] Mitin bu yorumunun iki temel karakteri vardır. Bu analiz, başta, Eski Yunan dili ve uygarlığı uzmanlarına en azından tartışma götürür gibi göründü. Daha sonra, bu analiz mitolojik çalışmaların alanını öyle radikal bir biçimde dönüştürdü ki, Lévi-Strauss ve diğer bilginlerde, Oidipus efsanesi üzerine geliştirilen düşünceler yeni ve zannediyorum ki verimli yollara girdi.

Ben bu yeni düşünce çizgisinin sadece bir yüzünü ifade edeceğim. Bildiğim kadarıyla Lévi-Strauss, Labdakosoğulları soyunun üç neslinde ortak özelliklerin- yürüyüşteki bir dengesizlik, bedenin iki tarafı arasındaki bir simetri eksikliği, iki ayaktan birinde bir kusur- önemine dikkat çekmiş ilk kişidir. Labdakos, topal olan, bacakları aynı uzunlukta ve güçte olmayan bir karakter, Laios asimetrik olan, sakar ve solak olan, Oidipus ise şişmiş bir ayağı olan birer karakter olarak karşımıza çıkar. Lévi-Strauss, önceleri, bu Eski Yunan karakterlerinin yürüyüşte bir kusuru ya da ayağın bir biçimsizliğini işaret eden isimlerini, Amerikan yerlilerinin mitleri ışığında yorumlayabileceğine inanmıştı. Bu mitlerde, topraktan doğmuş insanlar, yerliler hareket tarzlarında, toprak

---

[1] Bu çalışma daha önce şurada yayımlanmıştı: *Le temps de la réflexion*, II (1981), s. 235-55.

[2] *Yapısal Antropoloji*, I, Paris, s. 227-255.

üzerinde yürüyüş biçimlerinde bulunan bir anormallik yüzünden yere bağlı kalırlar. Amerika'ya ait modellerin sebepsiz ve keyfi olduğu ispatlanmış Eski Yunan olgularına uygulanışı gerekçesiz ve keyfi olduğu için, bu yorumun desteklenmesi zordur.[3]

Fakat, doğrudan ya da dolaylı gündeme getirmekten vazgeçmediği bu mite saplantılıymış gibi bir izlenim veren Lévi-Strauss'un kendisi, ana noktalar üzerine yaptığı okumasını genişleterek ve geliştirerek bu ilk hipotezi bir kenara bırakmıştır. Ben bunlardan ikisine işaret edeceğim. Lévi-Strauss; ilk analizinde tuhafça unuttuğu, hakkında tek sözcük söylemediği bilmece temasını *College de France Açılış Dersi*'nde[4] yürüyüş temasına bağlar: bilmece, cevabından ayrılmış bir soru olarak anlaşılmalıdır; yani öyle formüle edilmiştir ki cevap ona erişmeyi, onunla bir araya gelmeyi başaramaz. Bilmece, iki konuşmacı arasındaki sözel alışverişteki iletişimin kusurunu ya da imkânsızlığını temsil eder: ilki, ancak ikincinin sessizliğiyle cevaplanabilecek bir soru sorar. Bunu takiben, son zamanlardaki bir çalışmada,[5] kendisini, soyutlamanın en yüksek seviyesine yerleştirerek ve mitsel donatının salt biçimsel çerçevesini ortaya çıkarmaya çalışarak şu hipotezi ileri sürdü: bir insanın doğru yürüyememesi durumunda açığa çıkan topallık, bir insanın ayak yerine dilde topallayarak, konuşmasının adımlarını yerde sürüklediği

---

[3] Eski Yunan yerlilik mitlerinde, "topraktan doğmuş" insanlar hiçbir ayak ya da yürüyüş anomalisi sergilemezler. Thebai olgusunda, *Spartoi*'lar -yani doğrudan topraktan çıkan ve şehrin kraliyet efsanesinde ardılları Labdakosoğulları soyuyla iç içe geçen Semesler- bedenlerinde köklerinin işaretlerini taşırlar, ama bunun ayakla hiçbir ilgisi yoktur. Yerliliğin imzası; Toprağın oğullarının omzunda olan, ırklarını doğrulayan ve savaşçı eğilimlerini hatırlatan mızrak figürüdür.

[4] *Anthropologie structurale*, II, Paris, 1973, s. 31-35.

[5] "Mythe et oubli", *Langue, Discours, Société. Pour Emile Benveniste*, Paris, 1975, s. 294-300.

ve konuşmasını dinleyiciye iletemediği anda açığa çıkan kekemelik ve son olarak bir insanın hatıralarının gelişimini kendi aklında bir araya getirememesi olan unutkanlık gibi öğelerin tümü, mitin -ölçüsüzlük ve yanlış anlama temalarıyla bağlantısı da göz önünde bulundurularak- sosyal hayatın farklı seviyelerindeki iletişim kusurlarını, uyumsuzluklarını ya da tıkanmalarını ifade etmek için kullandığı imgelerdir: cinsel iletişim, hayatın aktarımı (kısırlığın ya da doğaya aykırı doğumun karşıtı olarak normal doğum), birbirini takip eden nesiller arası iletişim (statülerini ve işlevlerini oğullarına aktaran babalar), sözel alışverişler, insanın kendiyle iletişimi (Oidipus'ta olduğu gibi zihin kıvraklığı, unutkanlığa karşıt kendiliğin şeffaflığı, bölünme, kendinin ikiye ayrılması[6]).

Bu yeni yönelimi -Terence Turner'ın mit için önerdiği ve benim Sophokles tragedyasının bir analizinde önerdiğim okumaya çok yakın olarak, bir deneysel çalışma olarak, topallık teması çerçevesinde irdelemek niyetindeyim. (En azından şu an için kekemeliği, yani Eski Yunan dili ve uygarlığı uzmanlarının bakış açısından, kuruluşu Argo gemicilerinin "unutkanlığıyla" gecikmiş ve yolundan sapmış ve birçok dolambacın ve gezginliğin sonunda Battos, (Kekeme) tarafından -Delphoi Tanrısı ile iletişimdeki kopuşa rağmen- kurulmuş Kyrene'nin kökleriyle ilgili anlatıları bir kenara bırakacağım. Bu Battos, ve Herodotos'un yazdığı gibi "topal ve bacakları üzerinde iyi duramayan"[7] (χωλός τε ἐὼν καὶ οὐκ ἀρτίπους [khōlos te eōn kai ouk artipous]) bir son Battos'tur.

Böyle bir yorum çerçevesinin, çok farklı türde iki anlatı arasındaki ortak noktaları ortaya çıkarmakta ne ölçüde etkili olabileceğini incele-

---

6 Krş., l'*Annuaire de l'Ecole, Pratique des Hautes Etudes*, V. Bölüm, "Sciences religieuses", 1973-1974, J.-P. Vernant seminerin özetinde kendini bu sorulara adadı, s. 161-162 ve *Religions, histoires, raisons*, Paris, 1979, s. 30-31.

7 HERODOTOS, IV.161. 2; beşinci kitaptaki bütün pasajı okumak gerekir, 147'den 162'ye ve PINDAROS, *Pythia*, IV. 57-123; 452-466.

yeceğim; bir yanda bir mit, Labdakosoğulları efsanesi; diğer yanda da Herodotos'tan alınma "tarihsel" bir anlatı, Topal Kadın Labda'nın soyundan gelen Korinthos tiranlarının, Kypselosoğullarının öyküsü var.

Bu girişim, bir önkoşul gerektirir. Eski Yunanlarda "topal" kategorisi, ayağın, bacağın ve yürüyüşün bir kusuru olarak keskin bir biçimde sınırlandırılmış olmamak, mekândaki basit yer değiştirmelerin dışında sembolik bir boyutu olmalı ve dengesiz, sapmış, yavaşlamış veya engellenmiş gibi görünen bütün davranış biçimlerini metafor (istiare) tarzında ifade edebilmelidir. Mitteki topallığın değeri üzerine Marcel Detienne ve ben, *Les Ruses de l'intelligence* (Aklın hileleri) adlı eserde, bunları burada tekrar ele almayı gerektirmeyecek kadar yeterli uzunlukta açıklamalar yaptık.[8] Belki sadece topallığın ikircikli karakterini ve onun aynı anda iki zıt görünümde ortaya çıktığını hatırlatmam yerinde olur.[9] Normal yürümeyle karşılaştırıldığında, topallama sıradan bir kusurdan meydana gelir, topalda bir şey eksiktir; bacaklarından biri gerekenden daha azına sahiptir (boy, güç ve doğruluk olarak). Fakat genel kuraldan bu ayrılık topala, sıradışı bir statünün ve olağanüstü bir niteliğin ayrıcalığını da sunabilir, artık kusur değil ama ayrıksı bir yazgının işaret veya vaadi sözkonusudur, öyleyse iki bacağın asimetrisi olumsuz değil de olumlu olan başka bir görünüme bürünür: yürüyüşçüyü tek bir yönün sınırları içinde her zaman ve tamamen doğru ilerleme zorunluluğundan kurtararak, sıradan yürüyüşe yeni bir boyut ekler. Bu noktayı daha detaylı açıklayalım. Topalın iki ayağı aynı düzlemde değildir

---

8 Özellikle "Hephaistos'un ayakları" başlıklı bölümde, s. 257-260, 2. baskı, Paris, 1978.

9 Krş. Elena CASSIN, "Le droit et le tordu", *Ancient Near Eastern Studies in Memory of J. J. Finkelstein*, Connectitut Academy of Arts and Sciences, 19, 1977. s. 29-37 ve A. BRELICH. "Les monosandales", *La Nouvelle Clio*, 7-9, 1955-1957, s. 469-489.

ve topallama, yılankavi bir iz bırakan zikzaklı, salınımlı ve dengesiz bir yürüyüş meydana getirir. Aynı yolda sabit dengede ilerlemek için her adımın diğerinden sonra geldiği normal yer değiştirmeye göre elbette bir kusur sözkonusudur. Ama eğer onu nihai manasına, uç noktasına kadar geliştirirsek; belini kıra kıra yürüme tipi ki bir topal ilerlemek için bunu yapar, bu kaldıraç hareketi -bu kez üstün ve bir insandan daha fazla olan- başka bir devinme biçimiyle birleşir; bu biçim tamamen sallantılı ve dairesel bu yürüyüş Eski Yunanların gözünde çeşitli istisnai varlıkların kategorilerini karakterize eder: Bu varlıklar, bir adımdan sonra diğerini atarak, adımın geldiği, bacaklarını aralayarak uzun adımlarla ilerlemek yerine, tekerlek gibi dairesel bir tarzda ilerlerler; normal insanın yürümesine bir anlam katarak ona aynı katı sınırları dayatan ön-arka zıtlığının ortadan kalktığı çevrinmenin içinde mekânın bütün yönleri bozulur. Atölyesinde körüklerinin etrafında "dönen" topal Tanrı, Hephaistos'un yürüyüşü de böyle dairesel görünür;[10] diğer ilk insanlarınki de daireseldir, bugünün (ön-arka bölünmeyi tayin eden ekseni takip ederek) ikiye bölünmüş insanlarıyla karşılaştırılan bu "tam" varlıklar, Aristophanes tarafından Şölen'de[11] tarif edildikleri hallerinde olduğu gibi: diğer üçüne göre her bir bacağın farkı sayesinde (alt uzuvlarla birleşen dört kolu da hiç hesaba katmadan), uç noktadaki bu topallar -çok yönlü topallar da diyebiliriz- taklalar atarak kayıtsızca ilerler ve gerilerler.[12] Onların dairesel devinim tarzı, Tanrı

---

[10] Ilias, XVIII.372: ἑλισσόμενον περὶ φύσας [helissomenon peri physas].

[11] PLATON, *Şölen*, 189e, Dört ayak üzerinde düzgün yürüyebilsinler diye Zeus bu insanları ikiye böldü.(190d).

[12] "O sırada dayanak noktası olarak kullanabildikleri sekiz uzuvları olduğu için takla ata ata, çemberler çizerek hızla ilerliyorlardı (κυβιστῶσι κυκλῳ. [...] ταχύ ἐφέροντο κυκλῳ [kybistōsi kyklōi. [...] takhy epheronto kyklōi])" (190a).

Hephaistos'un sihirli bir biçimde (ve kendine benzeyen şekilde ileri-geri eşit kolaylıkta hareket edebilen canlı otomatlar şeklinde inşa ettiği tekerlekli üçayaklara benzer[13] -ayrıca Iamboulos'un da varlıklarını doğruladığı, çevrinimli yürüyüşleri adalıların ölümlülerden üstünlüklerinin bir delili olan Güneş adasının hayvanlarına da benzer.[14]

Ama Eski Yunanlara göre yalnızca ayak aksamaz; iki ayağı üzerinde çevik, hızlı, dayanıklı olan *bebaioi*'ların ve düz giden *euthus, orthōs*'ların zıttı olarak, zihin aksaklığı olanlar da vardır- bunu özellikle Platon'un, felsefe için yaratılmış ve iyi doğmuş ruhlar ile "sakat ve topal" olanlar arasında bir ayrım yaptığı Devlet'in[15] yedinci kitabında görüyoruz. Platon, bunu yaparak, entelektüel topallık ile ruhun piçliğini açıkça bir tutar, çünkü *kholos*'u doğru ve yasal soy zincirinden[16] bir *gnēsios* değil, bir *nothos* -bir piç- olarak görür; *gnēsios* ise soy zincirinin, topal olmayan ve düz bir çizgide kendini sürdürmesinden dolayı, biçimsizlik ve sapma sözkonusu olmadan, çocuk doğal olarak doğumunun sebebi olan babasına benzer. Ksenophon, *Hellenika*, III.3, 1-3 ve Ploutarkhos, *Agesilaos*, III, 1-9, topallık ve soy zinciri arasındaki ilişkiler konusunda belirleyici bir değere sahip iki metindir. Sparta kralı Agis öldüğünde, halefini belirlemek gerekir. Agis'in Leotykhidas adında bir oğlu ve Agesilaos adında bir kardeşi vardır. Normal olarak tahtın ölen kralın kardeşine değil oğluna geçmesi gerekir. Üstelik Agesilaos topaldır, fiziksel olarak topal. Bununla birlikte Leotykhidas'ın, aslında Alkibiades'in oğlu olduğundan şüphelenilir; çünkü Alkibiades Sparta'da kaldığı sırada, Agis'in eşi Timaia'nın sevgilisi olduğu herkesçe bilinirdi. Olan biten üzerine,

---

[13] Ilias, XVIII.375-8.

[14] DIODOROS SIKELIOTES, II, 18.

[15] *Devlet*, VII.535d vd.

[16] A.g.y., 536a: χωλοῖς τε καὶ νόθοις [khōlois te kai nothois].

kâhin Diopeithes, Leotykhidas'ı desteklemek için çekmecesinden çıkardığı ve Spartalıları şu sözlerle uyaran antik bir kehaneti okur: "Dikkat sana Sparta, iki bacağın üzerinde sıkı dur ki bir gün krallığın topal, *khōlē basileia* olmasın. Yoksa kötülüklerden bitkin düşeceksin."[17] Tartışma, Agis'in veraseti konusunda, topal kardeşini ve piç olduğu varsayılan oğlunu karşı karşıya getirmektedir. *Khōlos* ve *nothos*'tan hangisi daha topaldır? Lysandros'un -ve Lakedaimonialıların- cevabı şüpheye yer bırakmaz. Ksenophon'a göre: "Tanrı, bir adamdan düşüp de topal kaldığı için sakınmayı değil, gerçek soydan olmayan bir adamın hükmetmesinden kaçınmayı buyuruyordu. (μὴ οὐκ ὢν τοῦ γένους [mē ouk ōn tou genous]). Asıl o zaman krallık topal kalırdı." Ve Ploutarkhos: "Topal olmuş bir adam hükümdarlık yapabilir ama eğer bir kral meşru değilse ya da Heraklesoğullarından gelmiyorsa, (μὴ γνήσιος ὢν μηδ' Ἡρακλείδης [mē gnēsios ōn mēd' Herakleidēs]), bu durum krallığı topal kılar."[18]

Labdakos, Laios, Oidipus serisini ve onun iki oğlu Eteokles ve Polyneikes'i bu perspektiften inceleyelim.

Topal olan Labdakos, oğlu daha bir yaşında bir bebekken ölür. Babayla oğulun normal bağı koptuğu gibi meşru soy zinciri de kesintiye uğrar. Taht, bir yabancı olan Lykos tarafından işgal edilir. Genç Laios, sadece tahttan uzaklaştırılmamış, aynı zamanda Pelops'un yanına sığınmak üzere Thebai'den de uzaklaştırılmış ve saptırılmıştır.

Solak Laios ise büyüdüğünde, cinsel ilişkilerinde ve evsahibiy-

---

[17] "Bacakları üzerinde sağlam duran" ya da "topal" krallık: Bu formül Sparta örneğine tam olarak uygundur, çünkü kentdevlet her biri ayrı ayrı kusursuz olması gereken iki kraliyet soyuna dayanmaktadır.

[18] Krş. PLUTARKHOS, *Lysandros*, 22.12: "Eğer Heraklesoğullarının yerine piçler ve soylu olmayan insanlar hüküm sürseydi, krallık topal kalırdı"; ve PAUSANIAS, III.8-10.

le ilişkilerinde dengesiz ve tek yanlı olduğunu gösterir. Konuklar-ev sahipleri arasında olduğu gibi âşıklar arasında da gereken karşılıklılık ve simetri yasalarını bozarak, Pelops'un oğlu genç Khrysippos'a yaşattığı şiddetle ve aşırı bir homoseksüellikle erotik davranışını çarpıtır. Khrysippos kendini öldürür. Pelops, Laios'a karşı, onun soyunu tükenmeye mahkûm eden bir lanet savurur: Labdakosoğullarının soyu (*genos*) artık sürüp gitmeyecektir.

Thebai'ye döndüğünde tahta yeniden kurulur ve Iokaste'yle (ya da Epikaste) evlenir fakat kâhin tarafından uyarılır. Çocuk sahibi olmamalıdır. Soyu kısırlığa [akamet], ırkı yok olmaya mahkûm edilmiştir. Eğer itaat etmez ve bir oğlan çocuğu yaparsa, bu "meşru" çocuk babasıyla benzerliği içinde, babasının soyunu hakkıyla sürdürmek yerine onu yok edecek ve annesiyle cinsel ilişkiye girecektir. *Gnēsios*, meşru doğumlu çocuk, bir *nothos*'tan da kötü olarak ortaya çıkacak, piçliğin de ötesinde bir canavar olacaktır.

Laios, çocuk sahibi olmamak için eşiyle homoseksüel tipte çarpık ilişkilere girer. Fakat bir sarhoşluk gecesi korunamaz: karısının tarlasına bir tohum bırakır. Bu meşru ve lanetli çocuk, doğar doğmaz Thebai'den dışarı atılır ve Kithairon dağının yamaçlarında ölüme terk edilir. Gerçekte, aynı anda hem daha az uzağa hem daha çok uzağa gider. Ölümden kurtulur, ölümlü dünyada kalır; fakat kendine ait topraklardan uzaklaşmıştır, ayağının üstüne hem kökeninin hem reddedilişinin izini bırakan bir ilerleyişle yolundan sapmıştır;[19] oğlu olduğuna

[19] *Kurbağalar*'da (1189-1195), Aristophanes, komik bir tarzla Oidipus'un kötülüklerini genel çizgilerle şöyle belirtir: "Kış ortasında doğar doğmaz, toprak bir vazonun içinde uzaklara terk edildi, çünkü büyüdüğünde babasını öldüreceğinden korkuluyordu; sonra şişmiş ayaklarıyla güçlükle yürüyerek, Polybos'un evine kadar süründü; bunu takiben gencecikken, üstelik öz annesi olan yaşlı bir kadınla evlendi; sonra gözlerini çıkardı."

inandığı yabancılarla beraber, ait olduğu ve doğumundan itibaren dışlandığı soyunu saklayan ve aynı zamanda hatırlatan bir ismin taşıyıcısı olarak kendini Korinthos'ta bulur.

Oidipus'un hikâyesi, köklerinin olduğu yere dönüşünün, hem meşru hem de yasak çocuğu olduğu soyuna yeniden katılışının hikâyesidir. Bu dönüş, bir bumerang gibi, nesillerin doğal düzenlerine uygun verasetin doğru şartlarında ve istenilen zamanında değil ama aşırı bir özdeşleşmenin şiddeti içinde gerçekleşir: Oidipus, babasının ona bıraktığı yeri işgal etmek için gelmez ama baba katli ve annesiyle girdiği ensest ilişkiyle babasının yerini alır; dönmemesi gerektiği kadar uzak bir geçmişe döner ve içinden çıkmaya hakkı olmadığı halde onu çocuğu olarak doğuran ve aslında hiç çıkmamış olması gerektiği rahmin içine bir koca olarak girer.

Hikâyenin iki bölümü mitin bu yönlerini güçlü bir biçimde aydınlatır. Ergenlikten çıkmış yetişkin Oidipus, ailesi olduğuna inandığı kişilerden kaçmak için Korinthos'tan ayrılıp Delphoi üzerinden vatanı Thebai'ye doğru ilerlerken, Laios da şehrinin üstüne çökmüş olan felaket, yani Sfenks hakkında kâhine danışmak için karşı yönden hareket etmektedir. İki adam üç yolun kesiştiği bir kavşakta karşılaşırlar, fakat yolu ikisinin birden geçemeyeceği kadar daraldığı bir yerde karşı karşı-

---

Polybos'a kadar ayakları şişmiş olarak güçlükle yürümesinden bahsetmek için, Aristophanes *errō* fiilini kullanır, aynı fiil, Ilias'ın XVIII. kitabında, demirci ocağından çıkıp kendisini ziyarete gelmiş Thetis'in, yani Akkilleus'un annesinin yanına topallayarak giden (khōleuōn) Hephaistos'un yürüyüşünü tarif etmek için de kullanılmıştır. Bu yaklaşımdan hareketle, Oidipus'un Eski Yunanların gözünde gerçekten topal olduğu görüşünde olduğumuzu sanmamak gerekir; hem doğumundaki lanetten hem e ailesinin soy zinciri dışına atılmasından kaynaklanan ayak şişliği soyu, evliliği, iktidarı ve kaderi konusunda metaforik topallık değerine sahipti.

ya gelirler. Baba ve oğul, birinin diğerini takip ederek yürümelerini sağlayacak olan -herhangi bir karışıklık ya da kavga [çatışma] olmaksızın- aynı yol boyunca ilerlemek yerine, zorla ayrıldıktan sonra çatışmaktan başka bir çare bırakmayan bir geçitte buluşurlar. Topallığın iki nesli, birbirinin yerini alacağına birbiriyle çarpışır. Oidipus, savaş arabasının tepesinden inerek onunla aynı seviyeye gelen babasını öldürür.

İkinci bölüm ise Sfenks'in bilmecesidir. Öncelikle Pausanias'ın Thebai'den naklettiği ve bizim perspektifimize göre önemli olan versiyonlardan birini okumak gerekir. Çünkü Sfenks, Laios'un piç kızıdır ve onun rolü, *nothoi*'leri *gnēsioi*'lardan ayırmak için hükümdarın oğullarını teste tabi tutmaktır.[20]

"Bazılarının söylediğine göre Sfenks, Laios'un piç kızıydı (*nothē thugater*); Laios, Sfenks'e gösterdiği iyi niyet yüzünden, Delphoi'da Kadmos hakkında yapılan kehaneti ona açıklamıştı. Kralların dışında hiç kimse bu kehaneti bilmiyordu. Kardeşlerinden biri onunla tahttaki hakkıyla ilgili konuşmaya geldiğinde -Laios evlilik dışı çocuklara sahipti, fakat Delphoi'un kehaneti yalnızca Epikaste ve Laios'un Epikaste'den olan çocuklarıyla ilgiliydi-, kardeşlerine, eğer Laios'un çocukları olsalardı Kadmos'a açıklanan kehaneti bilmeleri gerektiğini söyleyerek hile yapardı. Fakat Oidipus, rüyasında kehanetin mahiyetini öğrenmiş olarak geldi."

Şimdi hepsinden önemlisi, bilmecenin kendisine gelelim. Bilmece ve yürüyüş arasında kesinlikle bir ilişki sözkonusudur, ama Oidipus konusunda, Lévi-Strauss'un düşündüğünden fazlası vardır. Sfenks'in bilmecesi; insanı, devinim ve yürüyüş tarzı üzerinden tanımlar. Ve insanı, bütün diğer yaşayan yaratıklarla, toprakta, gökte ve suda ilerle-

[20] PAUSANIAS, IX.26, 3-5.

yen, yer değiştiren, yani yürüyen, uçan, yüzen (dört ayaklı, iki ayaklı ya da ayaksız) bütün hayvanlarla karşıt olarak tanımlar.[21] Gerçi tüm bu yaratıklar, her zaman aynı devinme tarzıyla doğarlar, büyürler, yaşarlar ve ölürler. Yalnızca insan, üç değişik yürüyüş tipini gerçekleştirirek hareketinin doğasını değiştirir: dört ayak, iki ayak, üç ayak. İnsan hem her zaman aynı kalan varlıktır (sadece bir sese (*phōnē*), sadece bir öze sahiptir) hem de başkalaşır: diğer bütün hayvan türlerine zıt olarak üç farklı varoluş statüsü, üç "çağ" tanır: çocuk, yetişkin, ihtiyar. Hepsi kendi zamanında olmak üzere sırayla tümünden geçilmelidir; çünkü hepsi özel bir sosyal statü, gruptaki rolün ve pozisyonun bir dönüşümünü ihtiva eder. İnsanlık durumu bir zaman sırasına bağlıdır; çünkü her bireyin hayatında çağların peşpeşe gelişi nesillerin birbirini izleyişine eklemlenmelidir, onunla ahenk içinde olmak için ona uymalıdır, yoksa kaosa geri dönülür.

---

[21] Bilmece metnini, Euripides'ten, *Fenikeli Kadınlar*'ın tartışma bölümündeki şekliyle hatırlayalım: "O, toprağın üzerinde iki, dört, üç ayaklı ve sesi değişmeyen bir varlıktır. Sadece toprakta, havada ve denizde hareket edenler arasında doğasını değiştirir. Fakat daha çok ayak üzerinde yürüdüğünde, uzuvları daha az güce sahiptir." Metin, ATHENAIOS'a gönderir, X.456b; *Anthologia Palatina*, XIV.64; *Scholia ad Lycophronem, Alexandra*, 7.1, 22 Scheer, II. İşaret edilmesi gereken bazı değişkeler var; ilk dizede, "onun sesi (*phōnē*) tektir" yerine "onun formu (*morphē*) tektir" ifadesi; ikinci dizede, "doğasını değiştirir" yerine kimi kez *phyēn*, kimi kez *physin* ve bir kez *boēn*, çığlığı ifadesi kullanılır (varsayılan şudur ki ilk dizenin sonuna doğru kötü yazım nedeniyle, *hou*, "sesi tektir" yerine "sesi tek değildir" diye okunur). Diodoros Sikelikos, ifadeyi şu tarzda özetler: "Hep aynı kalarak iki, üç, dört ayaklı olan kimdir?" (IV.64). Not edilecek ki bütün versiyonlarda bilmece yetişkin insandan (iki ayak) başlayarak, sonra kimi kez ihtiyar insana (üç ayak) ve kimi kez çocuğa (dört ayak) geçerek normal kronolojik sırayı değiştirir. ATHENAIOS, XIII.558d'de bilmecenin erotik bir aktarımı bulunur ve Sfenks'in yerini alır.

Oidipus, bilmeceyi çözer; kendisi de *dipous*, iki ayaklı insandır. Fakat hatası ya da daha çok topal soyun üstüne çökmüş lanetin etkisiyle; bilmeceyi çözerek, cevapla soruyu birleştirerek, o aynı zamanda kendi çıktığı yere, yani babasının tahtına ve annesinin yatağına döner. Başarısı, onu bir soyun devamı içinde doğru bir biçimde ilerleyen ve hayatta düz yürüyen bir adamla aynı düzeye taşımayıp, Sfenks'in sözleriyle anımsanan bir canavarla özdeşleştirir: her seferinde ve aynı zamanda iki, üç, dört ayaklı bir varlık, hayattaki gelişimi içinde nesillerin sosyal ve kozmik düzenine saygı göstermeyen ve üstelik onları bozan ve karıştıran bir adam olarak tanımlar. İki ayaklı yetişkin Oidipus, bir baston yardımıyla yürüyen ihtiyar "üç ayaklı" babasıyla özdeştir; Iokaste'nin yatağına kadar Thebai'nin başına geçer. Aynı zamanda dört ayak üstünde emekleyen ve hem oğulları hem kardeşleri olan çocuklarıyla da özdeştir.[22]

İki oğlu, Eteokles ve Polyneikes ne onunla ne de kendi aralarında normal bir iletişim kuracaklardır. Oidipus, onları Pelops'un Laios'u lanetlediği gibi lanetleyecektir, Oidipus ve Laios gibi çatışacaklardır ve her birinin diğerinin elinden tadacağı ölümde bir araya geleceklerdir ancak. Böylece topallık başlığı altına yerleştirilmiş bu uzun, dolambaçlı hikâyenin sonunda, Labdakosoğulları soyu hareket noktasına geri dönerek kendini yok eder. Topal babanın oğlu, solak Laios düz giden bir soya sahip olamaz.

"Tarih" ve efsaneyi karşılaştırmak için Herodotos'a geçmeden önce, mitin, aksak yürüyüşün yol açtığı felaketlerin anlatısı üzerinden sınamadan geçirdiği soruları, anlatının keşfe çıktığı sahanın alt-metninde yer alan problemleri formüle etmeme müsaade edilirse, şunları söyleyebilirim:

---

[22] LEONIDAS ALEXANDREIOS'un söylediği gibi (*Antologia Palatina*, VI.323), Oidipus, "çocuklarının kardeşi, annesinin kocasıydı".

İnsan, varoluşu boyunca üç defa farklılaşarak hâlâ nasıl kendisi olabilir ve aynılık içinde kalabilir? Yaşamlarının her çağında statülerinde baştan sona bir değişime maruz kalan yaratıklarda bir düzenin kalıcılığı nasıl olur da korunabilir? Normalde peşpeşe gelen farklı kişiler tarafından üstlenilen kral, baba, koca, ata, oğul unvanları ve işlevleri, sırasıyla hem oğul, hem baba, hem eş, hem dede, hem genç prens hem de yaşlı kral olması gereken aynı kişi tarafından üstlenildiklerinde nasıl değişmeden kalabilir, zarar görmeyebilirler?

Veya hangi şartlarda oğul babasının izinde, onun yerini almak için yol almalıdır? Hangi şartlarda, bu makamın şu veya bu ölçüde aynı kalması için, doğumuna sebep olana yeterince benzemelidir ve hangi şartlarda birinin diğerinin yerine geçmesi durumunun sonunun kaotik bir karışıklığa varmaması için, ondan yeterince ayrık olmalıdır?

Şimdi bu şema Herodotos'un anlatısının V.92 ve III.50-54'teki eklemlenişini aydınlatıyor mu ve V. yüzyılda Eski Yunanların tiran şahsiyeti hakkında sahip oldukları imgeye ışık tutuyor mu bakalım.

Eğer Herodotos'a bakılacak olursa, Lakedaimonialıları ve müttefiklerini "dünyadaki en adaletsiz ve kanlı şey olan" tiranlığa karşı uyarmak için, Korinthoslu Sokles, kendi kentini tiranlarının, Kypselosoğullarının macerasını anlatmayı seçmişti. Herodotos'un kalemi altında bu hikâye, hem masala, hem doğaüstü bir hikâyeye hem de tragedyaya dönüşür. Olağanüstü olayların anlatıldığı bölümlerin öngörülemez sıçramaların akışı içinde, vazgeçilmez bir zorunluluk ortaya çıkar. "Herodotos'un yazdığına göre, Eetion soyu, Korinthos için bahtsızlığın kökeni olmalıydı"[23] -Tanrıların şehrin kalbine yerleştirmeye karar vermiş oldukları kötülük, hem lanetli hem de seçilmiş marjinal bir ailede

[23] V, 92, δ1-2.

ve köklerindeki sapmanın daha doğmadan önce tiran rolüne soyunmayı zorunlu kıldığı karakterlerin soyunda vücut bulmuştur.

O döneme kadar Korinthos'un başında bir oligarşi bulunuyordu. Bakkhiades -iktidarı tekellerinde bulunduran küçük insan grubunun adı-, sorumluluğununu ortaklaşa üstlendikleri bir krallığın ayrıcalıklarını tek başlarına muhafaza etmek için, sadece kendi aralarında evleniyor, kızlarını grubun içinde tutarak, birbirlerine eş olarak veriyorlardı. Krallık gücünü yalnızca çoğul olarak kullanmakla kalmayıp, krallık soyunun kolektif babası gibi şehrin tepesine kurulmuşlardı. Fakat aralarından birinin Labda adında topal bir kızı oldu. Hiçbir Bakkhiades onunla evlenmek istemedi. Labda'nın sakatlığı, onu ait olduğu ırkın dışına itti. Topal kız, soyun düz çizgisinin dışına itildi, normal durumlarda sürdürmesi gereken soy zincirinden saptırıldı. Belki de Louis Gernet'nin varsaydığı gibi, evlilik ve topallık arasındaki ilişki ters çevrilebilir: "Sıra dışı bir evlilik yaptığı için, kıza Topal denmişti."[24] Her halükârda, topallığı, kurallara uygun bir biçimde evlenmesini engellese de ya da kurallara karşı olan evliliği onun topal diye çağırılmasına neden olsa da, Labda aslına uygun bir Bakkhiades, dünyaya gelmesine sebep olan ve aslına uygun kopyası olması gereken, babasına benzeyen meşru bir oğul doğurmaktan men edilmiştir. Kral-Babalar grubuna göre, Labda'nın çocuğu annesinden miras kalan bir topallıkla doğacaktır.

Normal talipleri tarafından reddedilen Labda, evlenmek için Kaineus soyundan, kökeni Lapithe olan, Korinthoslu bir koca bulur. Bu Kaineus'un, Teiresias gibi, bir erdişi,[25] hem erkek hem dişi olduğuna

---

[24] Louis GERNET, "Mariages de tyrans", *Anthropologie de la Gréce antique*, Paris, 1968, s. 350.

[25] *Androgyne*: hem erkeklik hem dişilik organı olan -çn.

inanılır. Sapkınlığıyla, yabancılığıyla, iki yanlı karakteriyle, erdişilik cinsel statüdeki bir tür topallığı çağrıştırır (erdişi iki yanıyla eril değildir, biri erkek, diğeri kadın olmak üzere iki farklı yarıya sahiptir). Bu Hesiodos'un bir fragmanıyla desteklenir, başka bir karaktere yönelik olarak, biseksüellik ve topallık arasında tam bir denklik kurulmaktadır: Bu metne göre, Hesiodos'un, Agamemnon ve Menelaos'un babası olarak sunduğu Pleisthenes "erdişi *ve ya* topaldı."[26]

Kendi tarzında cinsel açıdan topal olan Laios gibi, Labda'nın kocası da, Delphoi'a soyuyla, *peri gonou*, ilgili olarak kâhine danışmaya gelir. Çünkü ne Labda'dan ne de başka bir kadından çocuk sahibi olabilmiştir. Yine Laios gibi Tanrı'nın ağzından hiç çocuğu olup olmayacağını öğrenmek ister. Apollon Laios'u, bir yasak ve bir tehditle cevaplamıştı: çocuk sahibi olmamalısın, eğer bir oğlun olursa seni öldürecek ve annesiyle birlikte yatacak. Labda'nın kocası Eetion'a, Tanrı derhal şunları açıklar: "Labda hamile; yuvarlanan bir kaya doğuracak ki bu kaya hüküm süren insanların üzerine düşecek ve Korinthos'u cezalandıracak."[27]

---

[26] Krş. *Nouveaux fragments d'auteurs anciens*, ed. ve yorum: Manolis Papathomopoulos, Jannina, 1980, *Skhol. ad Exeg. in Iliadem*'de yer alan şekli, A 122 ve çok akla uygun yorum, s. 11-26.

[27] HERODOTOS, V.92 7-13, Laios için, EURIPIDES, *Fenikeli Kadınlar*, 13-20 ile krş. Ph. -E. Legrand'ın baskısında kâhinin metninin verildiği çeviriyi kabul ediyoruz. Buna karşıt olarak, krş. Edouard WILL, *Korinthiaka*, Paris, 1955, s. 450-451; Ed. Will şöyle anlar "Kralların üzerine düşecek ve Korinthos'a adaleti getirecek". Bu yaklaşıma göre, Kypselosoğullarından yana bir halk anlatıları geleneğini kullanmıştır ve Herodotos'un yinelediği versiyonda, kehanet de doğrudan Kypselos'un hükmü sırasında kaleme alınmıştır. Bu nedenle iktidarı tekelinde tutan ve haklı olarak cezalandırılan Bakkhiades'ler ile masum Korinthos şehri arasında net bir ayrım konmuştur. Bununla birlikte Herodotos'un bahsettiği kehanetlerden biri doğrudan Korinthoslulara seslenmekte, yakında Kypselos'un şahsında "birçok kişinin dizlerini kıracak güçlü ve yırtıcı (*ourestēs*: çiğ et yiyen) bir aslan"ın geleceği

Doğru soyun dışına itilen topal kadın, bir dağdan kopup aşağı yuvarlanan bir kaya gibi, annesi yüzünden uzaklaştırılmış olduğu topraklara geri dönen bir çocuk doğurur.[28] Ve bowling benzeri bir oyunda fırlatılmış bir top gibi, dışlanmış olanın bu geri dönüşü, Korinthos'un bahtsızlığına yol açarak, *andres mounarkhoi*'ları -aynı zamanda iktidarın yasal efendileri (Krallar) olan iki ayaklı yetişkin adamları (kolektif Babalar)- yere devirecektir.

Oidipus'un hikâyesinde çözebildiğimize inandığımız şemayla benzerlikler, kahramanlar arasındaki durum farklılıkları tarafından da güçlendirildikleri için iyice çarpıcı bir hal alırlar. Bir tarafta, doğumundan *sonra* gerçek ailesi tarafından reddedilen ve ait olduğu kral (ve topal) Labdakosoğulları soyundan dışlanmış yasal bir oğulla karşı karşıyayız. Onu oğulları gibi kabul etmiş Oidipus'un meşru oğulları olduğunu düşündüğü -ki aslında onlar açısından bir piçtir- sahte ailesini kurtarma umuduyla Korinthos'tan kaçıp Thebai'ye geri dönmüştür. Geri dönüşüyle babasının yerine ve makamına geçerek yok ettiği, tanıdığı için yabancılarmış gibi davrandığı gerçek ailesidir. Diğer tarafta ise, her şey

---

konusunda onları uyarmaktadır. İstikbale yönelik bu haber Korinthosluların içini rahatlatacak türden değildir ve "Eetion'un soyunun felaketlerin tohumu (*kaka anablastein*)" olması gereği kentdevlet için, doğrudan Korinthos için geçerlidir. Eğer kâhinin formülüne bir karşılaştırma noktası bulmak gerekseydi, bu Theognis'de 39. ve devamındaki dizelerde ifade edilen bir tiranın Megara'ya gelip yeniden düzeni kuracağı korkusu olurdu -bu karşılaştırmayı Nicole Loraux'ya borçluyuz. "Labda hamile; yuvarlanan bir kaya doğuracak"ın Theognis'teki karşılığı şöyledir: "Şehrimiz hamile ve onun, bizim acınası aşırılıklarımızı terbiye edecek birini doğurmasından korkarım."

[28] Bir bayırdan inerek yuvarlanan taşın, *olooitrokhos*, çağrıştırdığı üzerine, krş. *Ilias*, XIII.136 vd. HERODOTOS, VIII.52,10; KSENOPHON, *Anabasis*, IV.2, 3.

çocuğun doğumundan *önce* olur biter; oğul annesinin şahsında kendini uzaklaştırılmış, içinde yer alması gereken soya göre topal, aşağı, piç bir soy zincirine indirgenmiş durumda bulur. Bu nedenle, meşru oğlu olduğu gerçek topal ebeveynleriyle tam bir mutabakat içinde, Korinthos'taki doğru soy zincirini temsil eden ve onu önceden topal bir doğuma mahkûm ederek kendi sahici oğulları değil, bu soya yabancı biri haline getiren o Babalar'ın üzerine bir kaya gibi inecek ve Bakkhiades soyunu geri dönüşüyle yok edecektir.

Çıkış noktasında aktörlerin ailevi statüleri arasındaki bu ayrılıklar, mitte olduğu gibi tarihsel anlatıda da merkezi bir yer işgal eden terk edilme temasının farklı farklı şekillendirilmesine yol açar. Oidipus, onu ölmesi için çobanlarına teslim eden meşru babası ve annesi tarafından terk edilir. Çoban, yeni doğmuş çocuğu öldürmeye razı gelemeyerek, onu bir başka çobana verir. O da Korinthos'un hâkimi olan efendilerine verir. Beklenmedik şekilde kurtulduğu bu ölüme terk edilme durumu, Oidipus'un isminin kaynağıdır. Bu isim hem reddedilişin vücudunda bıraktığı bir iz hem de topal Labdakosoğulları ailesine kusursuz aidiyetinin işareti olarak sakatlığını hatırlattığından aynı zamanda kaderinin de işaretidir.[29]

---

[29] Oidipus'un ismi, yaralı ayakları, şahsi kaderi, hem meşru oğlu hem de katili olduğu babası tarafından temsil edilen topal Labdakosoğulları soyu arasındaki çeşitli ve çokanlamlı ilişkileri, Euripides çarpıcı bir canlılıkta duyumsamayı sürdürmüştür. *Fenikeli Kadınlar*'da, terk edilmiş yeni doğmuş çocuğun topuklarını delen demir takozları hatırlamakla yetinmez. Laios ve Oidipus'un kavşaktaki meşum karşılaşması bölümü olduğu gibi ayak meselesine göre belirlenir. 1) Karşılıklı yürüyüşleri aynı yerde birleşen baba ve oğlun yeniden buluşmaları şu formülle ifade edilir: ξυνάπτετον πόδα ἐς ταὐτον [...] σχιστῆς ὁδοῦ [Ksynapteton poda es tauton [...] skhistēs hodou], ikisi, ikiye ayrılan bir yolun aynı *ayağında* birleşirler (dize 37). K*synaptein poda*, karşılaşmak, ayakların birleşmesi anlamındadır; nasıl ki *ksunaprein*

Labda'nın dünyaya getirdiği çocuk da, doğumundan itibaren, küçük Oidipus'un terk edilişini hatırlatan bir sınava tabi tutulmuştur; fakat bu hatırlatmayı onun simetrik aksi gibi, değerlerini tersyüz ederek yapar. Topal anne, çocuğunu bal kovanı[30] olarak kullanılan toprak bir kabın içinde saklayarak gerekli zaman kadar ortadan kaybolmasını sağlar. Bu sözde reddin, birdenbire ev mekânının hiçbir yerinde bulunamaz hale gelen bebeğin bu kurgusal yok oluşunun amacı vahşi, bir dağın ıssızlığında yırtıcı hayvanların dişleri arasında can vermesi için onu uzaklara göndermek değil, fakat tersine onu korumak, onu saklayarak hayatını kurtarmak, evin çevresinde görünmez kılmaktır. Çocuğun ölmesini isteyenler, *andres monarkhoi*'lar, yani iktidarın ve yasal soyun efendileri olan Bakkhiades'tir. Eetion'a gönderilen kehanetin anlamını anlar anlamaz, tek kelime dahi etmeden, yeni doğmuş çocuğun ölümüne karar verirler. Labda doğum yapar yapmaz, kolektif Baba, on üyesinden oluşan bir delegasyona çocuğu yok etmeleri için yetki verir. Hiçbir şeyden şüphelenmeyen topal kadının evine doğru yola koyulan grup, yeni doğmuş çocuğu annenin ellerinden ilk alan kişinin onu evin eşiğinde yere çalıp ezmesine karar verir. Fakat aslında topal soy gözyaşlarının bedelini Korinthos'a "getirmeliydi". Sanki ila-

---

kheira birbirine el uzatmak, el sıkışmak (dostluk işareti olarak) ve *sunaptein stoma*, ağız birleştirmek, öpüşmek anlamına geliyorsa... Anlamın etkisi, *poda*'nın dizenin sonundaki yeriyle pekiştirilir. 2) Arabacı, Oidipus'a efendisinin arabasının geçebilmesi için uzaklaşmasını emrederken şöyle haykırır: "Uzaklaş, kralların dibinde dolaşma (*tyrannois ekpodon*)" (40). 3) Sonunda Oidipus hiç sesini çıkarmadan yoluna devam ederken arabanın atları, toynaklarıyla (*khelais*) ayaklarının tendonlarını (*tenontas podon*) kana bularlar" (42).

[30] Bütün bu bölüm üzerine, krş. Georges ROUX, "Kypselê. Où avait-on caché le petit Kypselos?", *REA*, LXV, 1963, s. 279-289.

hi bir tesadüfle, Herodotos'un söylediği biçimiyle "ilahi bir şansla,"[31] bebek, Bakkhiades mensuplarından birinin ellerindeyken, güler ve adam merhamet eder, hemen yanındaki arkadaşına verir ve yanındaki de kendi yanındakine. Çocuk böylece cinayet amacıyla orada bulunan on kişinin arasında elden ele dolaşır ve sonunda kendini ilk hareket noktasında bulur: topal annesinin kollarında. Bacchiades mensupları çıkarlar, kapı eşiğinde kavgaya tutuşup, karşılıklı sitemlerle birbirlerini bunaltırlar. Labda'nın evine geri dönüp kıyımı gerçekleştirmeye karar verirler. Fakat kapının diğer tarafından kadın onları duymuştur. Çocuğu kimsenin aklına gelmeyeceği bir yere saklamak için vakti vardır, arıları tarafından terk edilmiş bir kovanın, bir *kypselē*'nin içine saklar.[32]

---

[31] V. 92, 14-5.

[32] Herodotos, bize *kypselē*'nin nerede olduğunu söylemez. Bu kırsal obje, vahşi uzamın değilse bile, köylük mekânın bu parçası, evin sınırları içine yerleştirilmişti. İyi bir akıl yürütmeyle, Georges ROUX, kovanın Eetion evinin, gelenlerin önce Labda'yla karşılaştıkları avlusunda bulunduğunu varsayar. Georges ROUX'nun çalışması yayımlanmadan önce, *kypselē* terimi PAUSANIAS'ın V.17,5'te verdiği bir bilgiye göre yorumlanıyordu. Olympia'da, Hera'nın tapınağında, Pausanias ağaçtan bir çekmece (*larnaks*) görmüş, ona bu çekmecede Kypselos'un saklandığı söylenmişti. Fakat bir *larnaks*, bir *kypselē* değildir; bunu gayet iyi bilen Pausanias, sadece Kypselos'un ve Korinthosluların döneminde eski yunanca adı *larnaks* olan ağaçtan çekmeceye *kypselē* dendiğini iddia etmiştir. Pişmiş topraktan yapılan kaplar kovan gibi kullanılırdı, *kypselē* aynı zamanda içinde buğday ambarlanan küp işini de görürdü (krş. ARISTOPHANES, *Barış*, 631). Homeros destanında, ağaçtan çekmece (*larnaks*) ve toprak çömleğin (*khutra, ostrakon*) ailelerin, çocuklarını, onları terk etmek için içlerine koydukları iki kap olduklarını belirtelim. Labda da evinde, çocuğunu saklamak için pişmiş topraktan yapılmış kovanı içine koyarak onu bir anlamda "terk etmiştir": kesinlikle göstermelik, tersten bir terk etmedir ama Plutarkhos'un Herodotos'tan özetleyerek naklettiği anlatı bunu göstermektedir: Plutarkhos'un yazdığı gibi (164a), Bakkhiades mensupları, annesi tarafın-

Bakkhiades'ler evi iyice araştırırlar ama nasıl olduysa evden kaybolmuş olan çocuk bulunamaz.

Topal annenin oğlu da Oidipus gibi yazgılı olduğu ölümden kurtulur. Oidipus gibi, o da ismini hem doğumunun aşırı tehlikesini hem de beklenmedik kurtuluşunu çağrıştıracak şekilde bu hadiseden alır ve Kypselos, *kypselē*'nin çocuğu diye adlandırılır.[33] Bu bölüm, Oidipus'tan Kypselos'a, bütün bir benzerlik serisini gözler önüne serer. Yeni doğmuş çocuk; elden ele, bir çobandan diğerine ve sonra Korinthos kralına veya bir Bakkhiades'ten diğerine geçerek ölümden kurtulur. İki durumda da kıyım için görevlendirilmiş olanlar neler olup bittiğini anlatmazlar. Laios'un çobanı gibi, on Bakkhiades, hiçbir şey söylememeye karar verirler ve görevi tamamladıklarını söyleyerek lanetli çocuğun ortadan kaldırılmış olduğuna inanılmasını sağlarlar.

Ergenlikten çıkıp iki ayağı üzerinde duran bir yetişkin olur olmaz, Oidipus Delphoi'a gider, doğumuyla ilgili kâhini sorgular ve cevap karşısında dehşete düşerek Korinthos'a geri dönmek yerine yönünü tiran olacağı Thebai'ye çevirir.

Hayatının aynı döneminde, yetişkin bir adam olur olmaz, Labda'nın oğlu da Delphoi kâhinine danışmaya gider. Onu "Korinthos Kralı" olarak selamlayan Tanrı tarafından tereddütsüz bir şekilde fethetmesi için şehre yürümeye davet edilir. Ve böylece Kypselos, Korinthos'ta tiranlığını kurar ve çok sayıda *andres monarkhoi*'u öldürür.

Fakat tiran kişiliğine gerçek boyutlarını kazandırmak oğlu

---

dan bir kovanın (*kypselē*) içine koyulmuş (*apotethenta*) olan yeni doğmuş çocuğu ararlar ama bulamazlar. *Apotithemi* fiili, *apothesis* ismi, *ektithemi* ve *ekthesis*'le beraber, terk etmeyi tasvir eden teknik terimlerdir. (krş. J.-P. VERNANT, *Mythe et pensée chez les Grecs*, yeni baskı, Paris, 1985, n. 153).

[33] V.92, 2-3.

Periandros'a düştü. Kypselos'un yerini alan Periandros'un, onu tamamladığını söyleyebiliriz; babasının tiranlık vasfını bütünlüğü içinde gerçekleştiren o olur. "Herodotos'un yazdığı gibi, Kypselos'un gerçekleştiremediği bütün ölüm ve sürgünleri Periandros gerçekleştirdi."[34] Öncelikle erkekleri. Oidipus'un, Laios'u arabasından yere indirip ayakları önüne serdiği gibi, Periandros da başları diğerlerinden yüksekte duran herkesi biçer ve devirir. Ve sonra kadınları. Eski Yunan geleneği Periandros'u, yeni bir Oidipus gibi, model tiran olarak sunar: onun da, annesi Krateia ile gizlice cinsel ilişki yaşadığı söylenir.[35] Kral Babalar öldürüldükten sonra, Topal Kadın'ın torununa, adı bile neyi temsil ettiğini açıkça ilan eden -tiranın tamamen kendi şeyi haline getirdiği kentdevlet üzerindeki hükümranlık- bir annenin yatağına girmekten başka yapacak ne kalmıştır?

Anneyle ensest ilişkinin yer almadığı Herodotos'un anlatısında, babanın öldürülmesiyle ilgili tuhaf bir bölüm benzer bir pozisyon işgal eder. Şehrin erkeklerinin ve grup olarak Babalarının yaşadıkları kaderi hatırlattıktan hemen sonra Herodotos, şunu kaydeder: "Kypselos'un gerçekleştiremediği bütün ölüm ve sürgünleri Periandros gerçekleştirdi" ve sonra kadınlara geçer: "Bir gün Periandros, karısı Melissa'nın onuruna Korinthos'un bütün kadınlarını soyundurur."[36] Şehrin tüm dişi nüfusunu, özgür kadınlar ve hizmetçiler bir arada, üzerlerindeki bütün kıyafetlerini ve şenlik takılarını çıkarttırmak üzere Hera'nın tapınağında topladığında; Korinthosluların bütün dişilerini, Korinthos'un kadın nüfusunu, ölen karısınnı boş bıraktığı yeri doldurmaya yazgılıymışlar gibi, ölmüş karısının onuruna soyundurur.

---

[34] V.92, 4-5.

[35] DIOGENES LAERTIOS, I.96.

[36] HERODOTOS, V.92, 6-7.

Fakat topal bir krallık olan tiranlık, uzun süre başarıyla ilerleyemez. İktidar yolunu açmak için Kypselos'a yeşil ışık yakan kâhin, daha işin en başında Labda'nın soyunun -tıpkı Laios'unki gibi- vadesini belirlemiştir. Tanrı, "Kypselos, Eetion'un oğlu, şanlı Korinthos'un kralı," demiş, fakat şunu da eklemişti: "Kendisi ve çocukları kral olacak ama çocuklarının çocukları değil."[37] Üçüncü nesille beraber, Labda'nın karnından çıkan, "yuvarlanan kaya"nın şok etkisi artık hiç hissedilmez. Korinthos tahtına kurulmuş olan topallar soyun kaderinin, talihsizlik ve ölüme doğru aksamasının, eğilmesinin ve batmasının vakti gelmiştir.

Herodotos'un, *III. Kitap*'ta Korinthos ve onun kolonisi olan Korkyra arasındaki düşmanlığa tahsis ettiği uzun ekte detaylı olarak naklettiği baht dönüşü budur.[38] Labdakosoğulları soyunun, ilk başta Laios'a bir kehanetle bildirildiği gibi yok olduğuna ve bunun Oidipus'un geçici yükselişinin ardından, iki oğlunun trajik ölümüyle gerçekleştiğine, bu iki oğulun babalarına olduğu gibi birbirlerine de düşman olduğunu ve ancak karşılıklı birbirlerini öldürürken bir araya gelebildiklerine kısaca değinmiştim. Şimdi Herodotos'la beraber, Labda'nın soyundan gelen Kypselosoğullarının sonuna daha yakından bakalım. Periandros da karısı Melissa'dan aşağı yukarı aynı yaşta iki çocuk sahibi oldu. Fakat iki gencin ortak hiçbir şeyi yoktu.[39] Periandros'un talihsizliği şöyle özetlenebilir: Büyük oğlu ona yakındı ve kendini ona adamıştı ama onun tersine kavrayışsız, düşüncesiz, kafası ağır çalışan, düşüncesinde kendisiyle bile iletişim kuramayan bir çocuktu; hiçbir şeyi hatırlamıyordu. Onun genç kardeşi, Periandros gibi akıllı, inatçı karakterliydi;

---

37 V.92, 8-9.

38 III.50-54.

39 İki çocuk arasındaki kontrast üzerine, krş. DIOGENES LAERTIOS, I.94: "İki çocuğu vardı, Kypselos ve Lykophron, küçük olan akıllı (*synētos*), büyük olan kıt zekâlı (*aphrōn*)."

keskin ve güvenilir bir hafızaya sahipti ama babasıyla iletişim kurmayı reddediyordu; ona tek bir sözcük bile söylemedi, tek bir cevap bile vermedi. Bir tarafta boş bir hafıza, diğer tarafta sessizlik. İki durumda da Labda'nın soyundan gelenler için iletişim alanları bloke edilmişti.

Drama, Melissa'nın Periandros tarafından bir öfke nöbeti sırasında, bir darbeyle öldürülmesiyle başlar. Çocukların anne tarafından olan dedesi, Epidauros tiranı Prokles onları yanına alır ve onlara en mükemmel duygularla davranır. Onları Korinthos'a göndermeden önce şöyle der: "Çocuklarım, annenizi kimin öldürdüğünü biliyor musunuz?" Büyük olan anlamayarak bu sözlere dikkat etmez ve onları hafızasından çıkarıp unutur.[40] Küçük olan Lykophron öğrendiği bu sırdan öyle sarsılmıştır ki, babasını annesinin katili olarak görür ve Korinthos'a döndüğünde ona tek kelime etmez: "babası konuşunca hiç karşılık vermez, babasının sorularına hiç cevap vermez."[41]

Periandros, "anlamaya" ve hatırlamaya muktedir olmayan oğlunu sorgulayarak sonunda kendi kendine, genç oğlunu neyin rahatsız ettiğini "anlar."[42] Derhal herhangi birinin onu evinde barındırmasını yasaklar. Bu emir herkesin dışlaması için verilmişti. Lykophron'un babasıyla iletişim kurmayı reddedişi, onun için kendi şehrinde, nereye dönse dışlanacağı, yersiz ve yurtsuz biri olacağı ve kendi ailesi tarafından dışlanmış olacağı bir sürgüne dönüşür. Fakat Lykophron'un statüsü muğlaktır. Periandros'un emirleri onu; *apolis*, yalnızlığa itilmiş, bütün sosyal bağları koparılmış biri konumuna getirmesine rağmen; meşru doğumu nedeniyle, babasının yerine tiran olarak geçecek kişi de

[40] III.51,4.

[41] III.50, 13-14.

[42] Karşıtlık, üç satır arayla aynı formülün yinelenmesiyle belirtilir; büyük çocuk anlamaz (*ou nooi labon*) ve Périandre anlar (*nooi labon*); III, 51, 4 ve III, 51, 7.

odur. Bu konum onu kentdevletin zirvesine yerleştirmektedir; dışlanmış konumuyla toplumun ne denli altındaysa geleceği tiran konumuyla da o denli üstündedir. "Onu Perandros'un oğlu olarak gören insanlar, korkularına rağmen, onu evlerine kabul ediyorlardı."[43]

Periandros, Lykophron'u sığındığı son barınaklarda da sıkıştırmak için, çığırtkan dolaştırarak her kim onu kabul eder, korursa çok ağır bir para cezası ödeyeceğini ilan eder. Artık hiç kimse genç adamla konuşamaz. İnatçı olan Lykophron, bu tam tecrit ve iletişimsizlik statüsünü kabullenir. Onu gerçek yerine götürecek olan verasetin doğru yolundan babasını izlemeyi reddederek; sağda solda dolanıp durmakta, "portiklerin altında kıvrılıp yatmaktadır"[44] Kral Babalara çarpmak üzere yuvarlanan kaya, Kypselos'un torunu, şimdi kendisi bir yuvarlanan kaya olmuştur; fakat bir türlü bir yerde kalamayan birinin talihsizliği hakkındaki atasözünü bahsettiği türden bir taş sözkonusudur: "Yuvarlanan taş yosun tutmaz".

Lykophron'un artık yiyeceği de kalmamıştır. Ölmektedir. Periandros bir gün, ona pis ve çökmüş bir halde rastlar. Öfkesi diner ve oğluna ikisinden hangisinin tercih edilebilir olduğunu sorar: tiranlık mı, bu serseri hayat mı (*alētēn bion*)? "Sen benim oğlumsun (...), der zengin

---

[43] III.51, 14-52.

[44] III.52, 6: ἐν τῆσι στοιῇσι ἐκαλινδέετο [*en tēsi stoiēisi eklaindeeto*] *Kalindeomai* fiili, yuvarlanmak, büyük ihtimalle (CHANTRAINE, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*, II, s. 485) *alindeomai* ve *kulindeomai* sözcüklerinin bir karışımı sonucudur. *Kylindō*'nun aktif anlamda kullanımı şu manadadır: yuvarlanan bir kayayı döndürerek indirmek, krş. KSENOPHON, *Anabasis*, IV.2-3: ἐκυλίνδουν ὁλοιτρόχους [ekylindoun holoitrokhous] ve THEOKRITOS, XXII.49-50: πέτροι ὁλοίτροχοι, οὔστε κυλίνδων [...] ποταμὸς [...] περιέξεσε [petroi holoitrokhoi, ouste kylindōn [...] potamos [...] perieksese].

Korinthos'un kralı."[45] Fakat genç çocuğun tek cevabı, babasının şimdi onunla konuşmuş olduğu için para cezası ödemesi gerektiği olur.

O zaman Periandros, bir *pharmakos*'u kovar gibi, oğlunu gözünden uzakta olsun diye Korkyra'ya gönderir (ἐξ ὀφθαλμῶν μιν ἀποπέμπεται [eks ophthalmōn min apopempetai]).[46] Tiran, Oidipus'un yaptığı gibi görmemek için gözlerini çıkarmaz, oğlunu bir daha görmemek için reddeder.

Fakat zaman da insanlar gibi yürür. Yıllar geçer ve Periandros yaşlanır (ἐπεί δὲ τοῦ χρόνου προβαίνοντος [epei de tou khronou probainontos]).[47] Şimdi, iki ayaklı adam üç ayaklıdır: Artık kendini iktidarın sorumluluklarını taşıyacak kadar güçlü hissetmez. Yerini oğluna bırakma zamanı gelir. Büyük oğlu babasının izinden gidemeyecek kadar yavaştır,[48] ağır işleyen zekâsı yeterince hızlı hareket edemez ve o bu işi yapabilecek düzeyde değildir. Periandros, küçük oğlunu Korinthos'a dönüp gerçek yerine geçmesi doğrultusunda ikna etmek için önce bir haberci ve daha sonra kız kardeşini gönderir. Kız kardeşi ona şöyle söyler: "Tiranlık, istikrarsız, titrek, bir şeydir (*khrēma sphaleron*); pek heveslisi vardır, Baban artık yaşlandı, güçlü çağı geride kaldı; sana ait olanları başkalarına bağışlama."[49] Fakat Lykophron taviz vermez: babası hayattayken Korinthos'a dönmeyecektir. Kararı, Oidipus'un Delphoi'da aldığı karara benzer, o da babası hayatta olduğu

---

[45] III.52, 9-20.

[46] III.52, 24-25.

[47] III.53.

[48] III.53, 6.

[49] III.53, 16-18. Titreklik ve topallık arasındaki benzerlik üzerine, krş. ava çıkarken Pan ve Artemis'e gereğince yakarmayanlar için kullanılan eski lanetleme formülü: onların, "atları topallar (*khōleuontai*) ve insanları tökezler (*sphallontai*)". ARRIANOS, *Cyn.*, 35.3.

sürece Korinthos'a adım atmayacağına yemin etmiştir. Benzer kararlar sözkonusudur, şu farkla ki Oidipus'un -öfke değil sevgi yüzünden- varlığından kaçtığı babası gerçekte bir yabancıdır; ve sahte babasından kaçan Oidipus'un yolu şiddetle çarpıştığı başka bir yabancıyla kesişir ve bu yabancı onun gerçek babasıdır.

Aralarında en yakın akrabalık bağı bulunan, fakat hisleri ve kaldıkları yer bakımından en uzak olan iki birey arasındaki bu zor veraset problemini çözmek ve oğlunun direncini kırmak için, Periandros Labdakosoğulları soyu tarafından karşılaşılan talihsizliklerden de kaçınmayı sağlayacak bir çözüm önerisinde bulunur. Hiçbir karşılaşma tehlikesi olmaksızın oğluyla kendisinin yer değiştirmesi önerisini bir üçüncü haberciyle gönderir. Birbirleriyle aynı noktada hiç karşılaşmadan; babası, sonsuza dek kalmak için Korkyra'ya doğru giderken, Lykophron, Korinthos'a dönüp krallığı almalıdır. Genç adam bu teklifi kabul eder. Bu yer değişimi her şeyi görünürde çözmüştür: meşru oğul gereken zamanda doğru yere, babasının tahtına yerleşecektir; genç ve yaşlı, Oidipus'un kendi ülkesine giderken aynı yolun ters yönünden gelen babasıyla çatıştığı gibi çatışmayacak, çünkü hiç karşılaşmayacak ve her zaman birbirlerinden ayrı duracaklardır.[50]

---

[50] Oidipus'un oğulları Polyneikes ve Eteokles, onları karşı karşıya getiren temel yanlış anlaşmayı düzeltmek için, Periandros'unkine benzer bir çözüm düşünmüşlerdi. Oidipus, başına gelen felaketi "unutturmak" için çocukları tarafından kilit altında tutulunca, onları lanetlemiş, sarayı kılıçla paylaşmalarını dilemişti; iki çocuk, "eğer beraber yaşarlarsa, Tanrıların bu dileği yerine getireceği korkusuyla, şu karara vardılar: Önce küçük kardeş Polyneikes gönüllü olarak şehirden ayrılacak ve Eteokles bir sene boyunca krallık asasını elinde bulunduracaktır", EURIPIDES, *Fenikeli Kadınlar*, 69-74. Fakat orada da öngörülen sürekli yer ve durum değiştirme bir sonuç vermez. Bir kere asayı eline aldıktan sonra, Eteokles tahtı bırakmayı reddeder ve

Her şey çözüme -"mantıklı" bir çözüme- bağlanmış gibi görünür. Fakat kehanet her zaman kehanettir: "Sen, senin oğlun Korinthos Kralı olacak, fakat oğullarının oğulları değil", Pythia böyle karar vermişti. Son anda planı haber alan Korkyra halkı, onun yerine babasının mirasını devralamasın diye oğulu öldürürler. Labda'nın soyu, Labdakos soyu gibi, peşpeşe nesillerin doğru çizgisini takip etmek yerine hiçlikte kaybolur.

Efsanevi Thebai'nin Labdakosoğullarının kaderi ve tarihi Korinthos'un Kypselosoğulları arasındaki bu ilginç paralellikten nasıl bir sonuç çıkarabiliriz? *Mariages de tyrans*'da Louis Gernet, ne kadar yenilikçi bir kişilik olursa olsun, onları bir tiranın da geçmişin doğal bir ürünü olduğunu saptar: "Onun aşırılıkları efsanelerde örneklere sahiptir."[51] Bu modeller başından sonuna dek Herodotos'un anlatısını yönlendirmişlerdir. Tarihin babası, Korinthos'un başına bir tiran soyunun geçmesine neden olan olayları fiili veriler gibi aktarırken; doğal olarak "mitolojikleştirir" ve Oidipus efsanesi için kullanılabilecek analizler onun anlatısına da uygulanabilir. Gernet yine Korinthos bahsinde şöyle devam eder; "Efsanenin perspektifinden, tiranlık ancak yıkıcı bir evliliğin sonucu olabilir."[52] Herodotos'un metninin, Labdakosoğullarının destanında saptayabildiğimizi düşündüğümüz temaları -topallık, tiranlık, ele geçirilen ve kaybedilen iktidar, nesillerin sürekli akışı veya önlerinin tıkanması, doğru veya yolundan sapmış veraset, cinsel ilişkilerde doğruluk veya sapkınlıklar, babalar ile oğullar ve oğulların kendi arasındaki iletişimde mutabakat veya anlaşmazlık, zekâ veya unutkan-

---

Polyneikes'i sürgünde tutar. İki kardeş ancak ellerinde silahları, birbirlerini öldürmek için karşılaşacaklardır.

51 *Anthropologie de la Grece antique*, Paris, 1968, s.344.

52 A.g.y., s. 350.

lık- kullanıp açıkça birbirine bağlamasının nedeni, Eski Yunan imgeleminde V. ve IV. yüzyıllarda şekillenen haliyle tiran figürünün hem seçilmiş hem de lanetlenmiş olan efsanevi kahramanın özellikleriyle örtüşmesidir. Eski Yunanların toplumsal hayatın temelleri olarak gördüğü bütün kuralları reddederek, tiran kendisini sosyal alanın ötesine yerleştirir. Tiran, bir yurttaşı diğeriyle, bir kocayı karısıyla, bir babayı çocuğuyla kesin kurallara göre bir araya getiren ilişki ağının dışındadır. Tiran, bireylerin birbirleriyle iletişim kurdukları ve kendilerini düzenli bir kent topluluğu haline getiren kanallardan uzak durur. İşlek ve işaretli yolları reddederek ilerlediği tenha ve dolambaçlı yol tiranı düzenlenmiş değiştokuş formları ve karşılıklı temaslarıyla, insanların kentdevletinden uzaklara sürer. Bir Tanrı'nınkiyle karşılaştırılabilecek kadar derin bir tecridin içinde, insanlarla aynı seviyeye ve hatta vahşi bir hayvanın seviyesine inemeyecek kadar yukarılarda olan tiran, hiçbir yasağa saygı göstermeme isteğinin egemenliğindedir.[53] Toplumsal dokunun düzenlenmişlerine yön veren ve ipliklerin düzenli bir biçimde kesişmesi aracılığıyla her bireyin ötekilere göre konumunu belirleyen kuralları küçümseyen -veya Platon'un daha nobranca dediği gibi, babasını öldürmeye, annesiyle yatmaya ve kendi çocuklarının etini parça-

[53] Krş. J.-P. VERNANT, "Ambiguité et renversement. Su la structure énigmatique d'Oedipe-Roi", Bu kitabın 159. sayfasına bkz. Pauline SCHMITT-PANTEL "Histoire de tyran su comment la cité grecque construit ses marges"da şöyle yazar: "Her seferinde veya bazen sırayla efemine veya üstün-erkek varlık olarak tiran onu olası bir yurttaş haline getirecek cinsellikle arasında mesafeyi korumakta başarılı olamamıştır." (*Les Marginaux et les exclus dans l'Histoire*, Cahiers Jussieu 15, s. 299) "Efemine ve üstün-erkek": cinsel topallığın erdişi Kaineus'un statüsüdür; onun bir devamcısı, Labda'yla, topal kadınla yaptığı evlilikle, tiran Kypselosoğulları hanedanını kurar.

lamaya hazır bulunan-[54] tiran, hem bir Tanrı,[55] hem vahşi bir hayvana denktir ve bu çift yönlülüğüyle iki zıt çehreyi bünyesinde barındıran mitsel topal figürünü canlandırır: bir yandan, insan yürüyüşünün ilerisindedir, çünkü tekerlenerek, aynı anda her yöne doğru daha hızlı ve çevik biçimde ilerler, böylece doğru yürüyen insanın tabi olduğu sınırlamaları ihlal edebilir; fakat diğer yandan, normal yer değiştirme tarzının gerisindedir, çünkü sakat, dengesiz, titrek olduğu için ancak topallaya topallaya ilerler ve en sonunda mutlaka düşer.

[54] PLATON, *Devlet*, 571c-d ve 619b-c.

[55] Tanrı'ya eşit, *isotheos* tiranlık üzerine, krş. EURIPIDES, *Troialı Kadınlar*, 1168; PLATON, *Devlet*, 360c ve 568b.

Ek

1. Romanyalı Bir Oidipus

Eski Yunan'da topallık, ebeveyn katli ve ensest ilişki arasında mitin kurduğu ilişkiyi aydınlatmak için Attike tragedyasının tiranı Oidipus ile Korinthos tarihinden bir tiran olan Periandros'u karşılaştırdık. Şimdi bu "klasik" dosyaya Romanya folkloründen alınmış, halk öyküsü niteliğinde yeni ve oldukça farklı bir kanıt eklemek istiyoruz. Bunun ortaya çıkarılmasını, podoloji [ayak bilimi] dalında büyük bir uzman olan, ama ilgisi ve uzmanlığı asla tıp alanıyla sınırlı kalmayan Dr. Paul Galmiche'in dostluğuna borçluyuz. Kendisi, Cristea Sandra Timoc tarafından derlenen ve yayına hazırlanan *Chants d'autrefois* [eski zaman şarkılar] adlı derleme çerçevesinde 1967 yılında Budapeşte'de basılan lirik bir metne dikkatimizi çekme inceliğinde bulundu inceleme fırsatı bulduk. Bu metnin Bayan Cl. Lemaire'nin Fransızcadan yaptığı bir çevirisi bu incelemenin devamında sunulmaktadır.

Bu Romen masalı ilk bakışta Yunan efsanesiyle oldukça ilgisiz görünmektedir: Genel hava, mekân, kahramanlar, koşullar, değişen talihler farklıdır, masalın mutlu sonla bitmesi de öyle. Ama bunun Oidipus mitinden türetilmiş bir çeşitleme olduğunu anlamak için çok okumuş-yazmış olmaya gerek yoktur. Serüvenin temel öğeleri -söylencenin katı çekirdeği, yani olay örgüsünün ana kaynağı denilebilecek şey- kusursuz bir biçimde korunarak el değmemiş halde durmaktadır. Kendimizi Thebae'de ya da Korinthos'ta değil, adsız, yeşillikler içinde görünmeyecek kadar küçük bir köydeyizdir artık. Ne soyluluk ne de kraliyet

sarayı sözkonusudur: yalnızca bir üzüm bağının olduğu köylü kulübesi vardır. Ne Apollon ne Delphoi kâhini sözkonusudur; onların yerine, ebelerin görevi devralarak çocuğun doğumunu yaptıran üç peri vardır. Doğumdan sonraki üçüncü gün annenin rüyasına girerek, yenidoğmuş bebeği bekleyen kader konusunda onu uyaranlar yine onlardır. Bu oğul, bilmeden ya da istemeden babasını öldürecek, annesiyle yatacak ve ocağına "ateş düşürüp" efendi olarak orada hüküm sürecektir.

Kendilerini bekleyen bu kötü talihsizliklerden böylece haberdar edilen ebeveynler, çocuğu öldürmek yerine, bir fıçıya kapatırlar ve babasının vurduğu bir tekmeyle Tuna Irmağı'na kadar "yuvarlanıp gitmesini" sağlarlar. Doğduktan sonra bir bir *larnaks* (lahit görevi gören tahta sandık) içine konularak dalgaların merhametine terk edilen pek çok Yunan kahraman gibi, bu şekilde bu yuvarlak, yüzebilen tahta zindana konulan çocuk ırmağın akıntısıyla sürüklenir. Sandalcılar onu görür, alır ve büyütürler. Erkeklik çağına geldiğinde yollara düşer. Doğmuş olduğu köyden geçerken, ona böyle acele acele nereye gittiğini soran bir yabancıyla- babasıyla- karşılaşır. O da yurt tutmak için bir yer aradığını söyler. Adam onu bağ bekçisi olarak topraklarında işe alır. Oğlanın görevi her gece elinde tüfekle bağı beklemek ve horoz ötmeden ışıksız bir şekilde yaklaşan herkese ateş etmektir. Bir ay boyunca her şey çok iyi gider. Ama güzel bir gecede, patron, anlaştıkları gibi ışıkla işaret vermeden dikkatsizce bağa yaklaşır. Genç çocuk anlaşmaya harfi harfine uyarak nişan alıp ateş eder ve onu tek atışta öldürür. Kurban defnedilir. Dul kadın, geçen iki hafta boyunca yatağı ve evi erkeksiz kalan dul kadın, genç adamı ölen kocasının yerini alması için evine davet eder. Genç, tüm bu seyahatlerinden sonra yerleşebileceği ve köklerini salabileceği bir yer bulduğu için teklifi büyük bir memnuniyetle kabul eder. Evlilik gecesi, anne ve çocuk birbirlerini karı-koca olarak

yatakta bulurlar. Şans eseri, cinsel birliktelikten hemen önce konuşmaya başlarlar ve aralarındaki gerçek ilişkinin ana-oğul ilişkisi olduğunu keşfederler. Ebeveyn katli gerçekleşmiş olsa da ensest ilişki kıl payı önlenmiştir. Çift, evli olmalarına rağmen, yasak birlikteliği gerçekleştirmez. Yeniden bir araya gelen, bir birini takip eden iki kuşak günahla lekelenmeden beraber yaşamaya devam eder. Bu oğul-koca onurlu bir şekilde annesinin geride kalan yaşamı boyunca onunla ilgilenir ve sorgusuz-sualsiz aile servetine "hükmeder".

Dolayısıyla bu öykü, Yunan mitinde önemsenmediği halde, kişinin annesiyle cinsel ilişkisine getirilmiş yasağa saygı duyan "iyimser" bir çeşitlemedir. Ama öykünün üstü kapalı anlatımı, efsanenin temel yapısında bir fark yaratmıyor. Çocuğun doğunca terk edilmesinden ailesinin yanına erkeklik çağında geri dönmesine kadar bütün olay örgüsü, yakından örtüşen temelar olarak baba katli, anneyle ensest ilişki ve iktidarın -bu köylülük bağlamında, politik ve kraliyetle ilgili olmayıp, ailedeki iktidar olsa bile- ele geçirilmesi etrafında kurulmuştur.

Romen masalı bir başka özelliği daha korumaktadır. Oidipus ile Periandros'un birleştirilen öyküleri mitin düzenlenişindeki bu özelliğin kapladığı yeri zaten vurgulamış olduğu için, yeni çeşitlemede, bunu özgünlükten uzak bir ekleme ya da gereksiz bir ayrıntı sayıp görmezlikten gelme yanlışına düşülmesi beklenmeyeceğine göre, bu özellike çok daha büyük bir önem kazanır. Fıçı daha ilk sahnede ortaya çıkar. Elbette, bir bağcının evinde fıçı bulunması kesinlikle doğaldır. Ama ani ve tehlikeli bir geri dönüşü haber veren ve buna hazırlık yapan fıçının yamaçlardan aşağı Tuna'nın sularına yuvarlanması, yuvarlandıkça çocuğu doğduğu evden uzaklaştırması, olağan koşullarda adım adım babasının izinden giderek büyümesi gereken yuvasından ötelere götürmesi, kesinlikle, aksak Labda'nın doğurduğu "yuvarlanan taşı", bir

bumerang gibi ansızın geri dönüp Korinthos'un kraliyet ululanını yere seren yuvarlanan taşı hatırlatmaktadır. Bu benzerlik, anlatının sonunda açık seçik doğrulanır. Aynı yatakta yatarak söyleşirlerken anne oğlunu yay biçimindeki, çarpık bacaklarından tanır. Bu genç adamın yürüyüş biçimini belirleyen bacaklarındaki bozukluk, öykümüzde bacakların düz olmayıp yay biçiminde olması nereden kaynaklanmıştır? Yanıt metinde oldukça açık biçimde verilmiştir. Çünkü çocuk, kundaklanmak yerine -kendisini dünyaya getiren ve belirli bir zamanda yerlerini alacağı kişilere mutlak bir bağımlılıkla aile ortamı içinde sık sıkıya sarmalanmış halde bulunmak yerine- en başından yuvarlak bir fıçının içine konulmuştur. Onun ilk hareket etme şekli fıçı içinde "yuvarlanmak" olmuştur ve böylelikle, orada kök salmak için beşiğinde kundaklanmış halde kalmış olması gereken evden uzaklaşırken yaşamının başlangıcında yaptığı dönme hareketini benimsemiştir. Kendisini doğumunda yuvasından ve anne-babasından koparan bu fıçı içinde yuvarlandıktan sonra, onlara geri dönmek için, aksak bir yürüyüşle dolambaçlı bir güzergahtan gitmesi ve kavşaklarda, ebeveyn katline ve enseste götüren yollara sapması gerekecektir.

2. *Şarkı-i Huriyan* (Perilerin Şarkısı)[56]

Taligrad'ın kıyısında
Küçük bir köy varmış;
Yemyeşil yosun gibi
Öyle küçük, sanki yokmuş.

[56] Cristea Sandra Timoc, *Eski Şarkılar ve Türküler* (Romence), Bükreş EPL, 1967.

Yine de bu köyde
Genç bir gelin yaşarmış
Kıştan beri evliymiş
Bir gün bahtiyar olmuş
Çünkü bir çocuk doğurmuş.
Âdetlere göre gelip ilgilensinler diye çocukla
Lohusalığı geçesiye
Ebeleri uyandırmış.
Üç gün sonra doğumdan
Perileri görmüş[57]
Ne olmuş gece
Bakın kadın ne düş görmüş.
Düş değil gerçek sanki
Üç kadın ona yakîn olmuş.
En yaşlısı demiş:
Bu çocuk büyürse eğer
Tüfekle öldürülüp
Asılsın belinden.
Ama en gençleri ona şöyle demiş:
Bu çocuk büyüyünce nikâh kıyacak annesine,
Nehirden aşağı inmiş de inmiş fıçı
Derken talih!
Küçücük bir köyün yanıbaşında
Birkaç mavna bağlı duruyormuş

[57] Doğumların hayırlı ya da hayırsız oluşumu belirleyen üç peri sözkonusudur.

Üç beş dubanın uyuduğu bir kıyıya.
Denizciler görünce fıçıyı
Atlamışlar bir kayığa
Çekmişler fıçıyı
Güverteye çıkarıp dibini açmışlar ki
Bir de ne görsünler!
Çocuk yaşıyormuş hâlâ.
Denizciler kurtarmış sübyanı
Sütle besleyip büyütmüşler.
Bugün derken yarın derken
Çocuk onyedi yaşına gelmiş.
Artık demiş denizciler:
Evladım dinle bak
Biz seni Tuna'ya bırakılmış bir fıçıda bulduk
Artık bilmen gerek
Bu yaşa getirdik
Elimizden geldiğince ama
Yeni ufuklar için
Şimdi gitmen gerek.
Gidip bir yere kapılan.
Bu dünyada yaşamak için
Tek başına kapılanmalısın bir yere.
Ahir ergen başlamış ağlamaya
Dünyada kimsem yok diye
Köyden köye yürümüş
Ve kendi köyüne varmış.
Babası ile karşılaşmış

Ne babası onu tanımış,
Ne o babasını.
Tek kurşunda indirmiş yabancıyı.
Gün ışıyınca
Görmüş ki vurduğu efendisi.
Dağ bayır koşup varmış köye
Hanım ağam demiş annesine.
Yabancı sanıp bağda
Göremedim vurdum beyi karanlıkta
Ahir karısı çaresiz
Gömmüş usulünce kocasını
Daha iki hafta olmadan tamam
Delikanlı demiş kadın:
Şimdiye dek çiftliğimde uşağımdın
Artık kocam olacaksın.
Kimsesi yok biçare
Olmuş pür neşe.
Kalacak bir yerim var diye.
Ahir gece olunca
Girmişler bir yatağa
Allah gözetmiş onları
Derken kadın
Dur çocuk demiş
Dur!
Konuşalım
Biz ikimiz ne kadar birbirimize benziyoruz
Tanışalım

Kadın, kadınım
Demiş delikanlı
Sahi kimim ben?
Denizciler bir fıçının içinde atılmış
Tuna'dan aşağı inerken
Bulup kurtardılar beni
Besleyip büyüttüler. *Ve ocağını yakacak.*
Genç anne uyanır uyanmaz uykusundan
Daha gün doğarken
Satmış düşünü kocasına.
Dinler dinlemez kocası
Almış tüfeği doğrultmuş çocuğa.
Eyvah! Vuracak
Allahım! Hazır öldürecekken tam
Kadın çaresiz
Dökülmüş şu sözler dudağından:
Bak erkeğim, böyle olmaz
Biliyor musun ne yapmamız lazım
Bir fıçıya koyup onu
Tuna ırmağına salacağız
Bundan böyle onun için
Endişe duymayacağız.
Dinleyip karısını
Hazırlamış adam fıçıyı. Sadece dibini
çıkarmış
Beklemeden üryân
Bırakmış içine sübyanı, sonra fıçının dibini

Tekrar takmış yerine. Ve atıvermiş Tuna'ya.
Dalgalar almış çocuğu
Üç gün üç gece
Sormuş adam:
Evladım, dostum
Niye böyle yoldasın revan?
Delikanlı söylemiş:
Amcacığım bir yer arıyorum kendime
Kapılanayım da
Hizmetimin karşılığında
Esvabımı kendim kazanayım,
Yaşayayım dünyada.
Ahir babası demiş:
Buysa kaygın eğer
Gel o zaman evime
Bir pazarlık kuralım birbirimize
Anlaşalım güzelce.
Ne istersen hazırım ödemeye
Tek, üzüm bağımı koruyacaksın sen de.
Şayet birisi daha horoz ötmeden
Girerse bağıma
Olursa bağımda âyân
Çekinmeden vuracaksın
Karışmayacağım başka da bir şeye.
Verip delikanlıya tüfeği
Koymuş bağın başına

Bugün derken yarın derken
Bir ay olmuş tam
Beklemiş bağı
Bu sırada efendisi
Elinde bir fenerle getirirmiş yemeğini.
Ama bir gün gecikmiş.
İş güç yüzünden
Vaktinden sonra getirmiş yemeğini.
Yerine getirmek için efendisinin emrini
Basmış tetiğe delikanlı.
Ahir kadının dudaklarından döküldü bir eyvah.
Ben yaptım, ne günah!
Annenle evlendin
Tanıdım seni bacaklarındaki eğrilikten
Zira anneciğin kundaklamadan
Bir fıçıda suya salmıştı seni.
Öyleyse anne işte buluştuk
Ve yüce Tanrı bizi korudu da
Bir günah işlemedik.
Ve böylece yaşamışlar
Ve çocuk annesinin üzerine titremiş
Ve tüm servete hükmetmiş
Öte dünyada da lekelenmemişler
Tanrım, söz edilsin onlardan
Güneş parladıkça.

IV

TRAJİK KONU: TARİHSELLİK VE TARİH ÖTESİLİK[1]

Şüphesiz ki Marx'ın, *Ekonomi Politiğin Eleştirisine Giriş*'te[2] genel olarak Eski Yunan sanatına ve özelde destanlara ilişkin olarak ifade ettiği paradoksu Eski Yunanlardan miras kalan tüm edebi biçimler içinde en iyi yansıtan hiç kuşkusuz tragedyadır. Sanat ürünleri diğer tüm toplumsal ürünler gibi belirli bir tarihsel bağlama bağlı ise, doğuşları, yapıları ve anlamları sadece bu bağlam içinde ve bu bağlam üzerinden anlaşılabiliyorsa, üretimleri için gerekli olan koşullar ortadan kalkmışken, toplumsal yaşam biçimleri her düzeyde değişime uğramışken, bu sanat eserlerinin hâlâ canlı kalabilmesini, hâlâ bize bir şeyler anlatabilmesini nasıl açıklarız? Diğer bir ifadeyle, yüzyıllar boyunca devam eden sürekliliklerini ve tarih ötesiliklerini saptarken, trajik yapıtların ve türün tarihsel bir niteliği olduğunu nasıl ileri sürebiliriz?

Marx'ın çok kez alıntılanan formülünü hatırlayalım: "Fakat zorluk Eski Yunan sanatının ve destanın kimi toplumsal gelişim biçimlerine bağlı olduğunu anlamak değildir. Zorluk bunların hâlâ bize sanatsal bir haz sağlıyor olmasında ve kimi açılardan bize hâlâ ölçüler sunmalarında ve erişilemez bir model teşkil etmelerindedir."[3]

Marx bu soruna sadece şöyle bir değinmiştir. Sanat onun işi değil-

---

1 Bu yazının önceki bir şekli *Belfagor* 6 (1979), s. 636-42'de yayımlanmıştı.

2 Karl MARX, Introduction générale á la *Critique de l'économie politique*, *Ouvres* içinde, Cilt 1, Paris, 1963, s. 235-266; yay. Haz. M. Rubel.

3 *A.g.y.*, s. 266.

dir. Onun düşünsemesinin merkezinde bulunmaz. Marx, Marksist bir estetik kuramı kurmaya çalışmaz. Bu pasajda onun istediği sadece toplumun genel gelişimi, meta üretiminin artışı ile sanat arasında "eşitsiz bir ilişki"[4] olduğunun altını çizmektir. En yüksek biçimler ve sanat örnekleri az gelişmiş veya en az gelişmiş toplumlarda da ortaya çıkabilir.

Marx'ın bu probleme önerdiği cevap, çağının ideolojisine göre ne özgün ne de Marksizme özgüdür. Almanya'da kendi kuşağının diğer kültürlü insanları gibi Marx'a göre de Eski Yunan, insanlığın çocukluğudur. Marx Eski Yunan dışında ve hatta Eski Yunan'dan önce başka medeniyetler dolayısıyla başka çocukluklar bulunduğunu biliyordu. Fakat onun gözünde tüm bu diğer başlangıçlar, bu ilk adımlar, kendi olağan işleyişi içinde birbirini izleyen çağlardan geçen insanlığın Eski Yunan kadar tipik biçimde çocukluğu değildir. Marx kötü yetiştirilmiş ve erken doğmuş çocuklar olduğundan bahseder. Birçok halkın bu kategorilere ait olduğunu ekler. Fakat ona göre Eski Yunanlar "normal"[5] çocuklardandır. Sanatlarının üzerimizde uyandırdığı etki bir naiflikten, çocuksu ve sağlıklı bir doğaya özgü canlılıktan gelmektedir; yetişkinin dengeli bir çocuk gördüğünde, doğal ve kendiliğinden bir biçim altında kendi olgunluğunun öncüllerini bularak hoşlandığı ve cazibesine kapıldığı o çekicilikten, yetişkin açısından bir daha geri gelmeyeceği ölçüde değeri artmış o safhanın büyüsünden kaynaklanır.

Bugün hiç kimse Marx'ın bu soruya ilişkin cevabını kabul edemez. Neden Eski Yunanlar insanlığın çocukluğu olsunlar ki? Neden bu çocukluk Çinlilerin, Mısırlıların Babillilerin veya Afrikalıların çocukluğundan daha sağlıklı ve daha "normal" olsun ki? Bir Eski Yunan tragedyasında, örneğin Euripides'in *Bakkhalar*ında bizi çeken şey gerçekten

[4] *A.g.y.*, s. 264.

[5] *A.g.y.*, s. 266.

de bu çocuksuluk, yani bu doğallık ve naiflik midir? *Şölen*'de, *Timaos*'ta, *Parmenides*'te veya *Devlet*'te bizi çekenin bu normal çocukluk olduğunu mu düşünmeliyiz? Bunun epey ileri ve becerikli bir çocukluk olacağını itiraf etmek gerek.

Yine de Marx'ta, sanattaki tarihsellik ve tarih ötesilik problemiyle daha iyi techiz edilmiş bir halde yüzleşmemizi sağlayacak saptamalar da bulunmaktadır. Diğer bir yapıtında,[6] Marx, duyuların (duyma, görme, koklama gibi) sadece türün biyolojik evriminin sonuçları değil, toplumsal ve kültürel bir tarihin, özellikle her biri kendi özgünlükleri içinde gerçekleşen sanatların tarihinin ürünleri olarak ortaya çıktığı tek hayvanın insan olduğunu belirtir. Tüm bu sanatlar kendilerine özgün alanlarda faaliyet gösterirler: resim biçimin, boyutun, renklerin, değerlerin evreninden, ışık ve hareketin ifadesinden oluşan görsel alanın bir tür keşfi olan plastik nesneler üretirken, müzik ise seslerden, harmoniden, uyumsuzluklardan ve ritimden oluşan bir dünya yaratır; dile ilişkin sanatların da her biri kendi alanında, insan gerçekliğinin kimi düzlemlerini edebi bir biçim içinde ifadelendirmek üzere kullanırlar.

Marx şöyle yazar: "Beş duyunun eğitilmesi tüm evrensel tarihin bir eseridir."[7] "Nesnesi, insandan başlayıp insanda biten toplumsal, insani bir nesneye dönüşen göz de insanileşir."[8] Diğer bir deyişle, bir toplumu oluşturan bireylerin görmesi için, görsel nesneler olacak ürünler oluşturulduğunda, göz insanlaşır. Bu, pratik faydalarının kullanım değerlerinin yanında, bu ürünlerin estetik bir boyut taşıdıkları veya Marx'ın da dediği gibi görülmesi güzel nesneler oldukları anlamına gelir. Marx

---

6 *Ébauche d'une critique de l'économie politique*, Karl MARX, *Oeuvres*, Paris, 1968, s. 44-141.

7 *A.g.y.*, s. 85.

8 *A.g.y.*, s. 83.

ekler: "Böylece duyular kendi dolaysız eylemleri içinde 'kuramcı' oldular."[9] Bu, modernliği açısından oldukça şaşırtıcı bir formüldür. Eğer bunu resim sanatına uygularsak, ellerinin yardımıyla ressamın gözünün, biçimlerin mimarisini inşa ettiğini, matematik bilimine ait dilden tamamen farklı olsa da, yine de görsel alanın kendisinin, olanaklarının, uyum ve uyumsuzluk kurallarının kendi tarzında bir keşfi olan şekilli ve renklendirilmiş bir geometri dili, kısacası bir bilgi, optik türde bir deneyim oluşturduğunu söyleyebiliriz. Marx'ın formülünü yineleyecek olursak, insanın müzik duyusunun sadece müzik tarafından harekete geçirilmesi gibi, plastik sanatlara ilişkin duyu da resimsel pratik içinde ve resimsel pratik üzerinden gelişir ve değişir. Görsel zenginlik ve bu zenginliğin bir medeniyet çerçevesinde kuşandığı özel biçimler, o medeniyette figürlü sanatların yaşadığı gelişimle atbaşı giderler ve bu sanatların izlediği yola bağlıdırlar.

Yine de Marx şunları yazıyor: "İnsanın öznel duyarlılığının zenginliği, insanoğlunun zenginliğinin açımlanması (ancak bir müzisyen kulağı, biçimlerin güzelliğine açık bir göz, kısacası insani hazları algılayabilen duyular) sayesinde biçimlenir ve gelişir."[10] Ve Marx şu temel satırları ekler: "Çünkü sadece beş duyu değil, ama ruhsal ve pratik duyular (irade, aşk, vb.) yani tek kelimeyle duyular hakkındaki insani duyu, duyuların insanlığı, ancak nesnelerinin varlığı [Marx burada insan tarafından insan için üretilmiş bir nesneyi kasteder] ve insan doğası sayesinde şekillenirler."[11] İnsanileşen doğa, çeşitli insan faaliyeti tiplerinin içinde geliştikleri çerçeveyi oluşturan bu eserler dünyası, özellikle de sanat eserleri dünyasıdır.

---

9 *A.g.y.*

10 *A.g.y.*, s. 85.

11 *A.g.y.*

Marx'ın el ve iş arasındaki ilişkiye dair -elin işi yarattığı ama aynı zamanda işin de eli yarattığı ve elin işin hem organı hem de ürünü olduğu- söylediği her şeyi sanat ve sanat eserleri için de aynı tarzda telaffuz eder: "Sanat nesnesi -tüm diğer ürünler gibi- sanata duyarlı, güzellikten haz almasını bilen bir izleyici kitlesi yaratır."[12] Sanattaki üretim sadece "özne için bir nesne"[13] üretmez; aynı zamanda "nesne için de bir özne" üretir -henüz yaratılmış yeni nesne için.

V. yüzyıl Atina'sında Eski Yunan tragedyasının icadı, yalnızca yurttaşlara yönelik ve onlar için uyarlanmış ruhsal tüketim nesneleri olan edebi eserlerin üretilmesi değil, aynı zamanda temsil aracılığıyla edebi bir geleneğin yorumlanması, taklidi ve yerleştirilmesi, bir "öznenin", trajik bilincin yaratılışı, trajik bir insanın ortaya çıkarılışıdır. Aynı şekilde Atinalı oyun yazarlarının eserleri, insanın kendini anlaması, dünyayla, Tanrılarla, ötekilerle, kendi kendisiyle ve kendi eylemleriyle olan ilişkisi içinde kendini bir yere oturtması için yeni bir tarzı, trajik bir görüşü ifade ederler ve hazırlarlar. Müzik ve müziğin tarihsel gelişimi dışında müzikal bir kulak olmadığı gibi, tragedya ve onun geleneğini temellendirdiği edebi türün dışında da bir trajik görüş yoktur.

Bu bakımdan, Eski Yunan tragedyasının durumu, Eukleides geometrisi gibi bir biliminkiyle veya Platon ve Aristoteles'in kendi okullarını kurarak kurumsallaştırdıkları felsefe gibi entelektüel bir disiplininkiyle kıyaslanabilir görünür. Eukleides'in eseri, tarihleri belirli ve işaretli metinlerden oluşur: ayrıca hem açılan hem de sunulanan bir inceleme sahası, yeni oluşan bir konudur: soyut idealliği içinde uzam -bağlantılı bir ispat ve akıl yürütme tarzı, salt matematiğe özgü bir dille birlikte: özetle gerçeğin o güne kadar bilinmeyen bir alanı, yeni bir

---

12 *Introduction générale* ...., s. 245.

13 *A.g.y.*

zihinsel işlem biçimi, yeni entelektüel araçlardan meydana gelir. Platon ve Aristoteles, Akademeia ve Lykeion, "varlık nedir" "bilgi nedir" ve "bunlar arasındaki ilişki nedir" gibi yeni soruların ufkunda geliştirilen felsefi bir pratiğin ilk açılımlarıdır. Bu ayrıca bir lügatin, bir söylem tipinin, bir kanıtlama modelinin, felsefi düşüncenin inşasıdır. Bugün bile, felsefe yapmak bu geleneğe dahil olmayı, felsefe hareketinin ortaya çıkardığı entelektüel ufuk içinde yer almayı gerektirir; hiç kuşkusuz amaç, bu ufku genişletmek, değiştirmek veya sorgulamaktır, fakat onun çizgisi içinde kalarak, problemleri sizden önceki tüm filozofların bıraktıkları noktadan itibaren ele alarak bunu yapmak sözkonusudur. Ressamların "doğayı" değil de ustaların eserlerini ve çağdaşlarının tablolarını göz önünde bulundurmaları gibi, filozoflar da seleflerine yönelik cevaplar bulurlar, onlara göre, onlara karşı düşünürler veya önceki düşünsemenin felsefi araştırma alanında açığa çıkardığı zorlukları çözmeye çalışırlar.

Aynı biçimde, Shakespeare'in, Racine'in eserleri için veya kimi çağdaş eserler için de tragedya deme hakkına sahipsek, bunun sebebi, bu eserlerin köklerinin antik tiyatro geleneğinde olması, trajik bilinci yerleştiren ve en eksiksiz anlatım biçimini veren oyun yazım türüne özgü insani çerçeve ve estetiği orada zaten çizilmiş bir biçimde bulmalarıdır.

V. yüzyılda Atina'da tiyatro sahnesinde doğmuş olan bu "trajik insan" için ne denebilir? Onu kendi tarihselliği ve tarih ötesiliği kapsamında, Attikalı büyük oyun yazarlarında ortaya çıkıp ifade edildiği o kısacık, fakat Batı kültürü içinde artık herkesin trajik olanı deneyimleyebileceği, anlayabileceği ve kendi içinde yaşayabileceği düzlemi açığa çıkarmaya yeten an içinde onu hangi özellikleri ile ayırt etmek gerekir?

Bu yeterince uzun girişten sonra iki nokta üzerine eğileceğim. As-

lında birincisini sadece hatırlatacağım, çünkü onu başka bir yerde ele almıştım.[14] Tragedya malzeme olarak kahramanlık efsanesini [Homeros destanı] kullanır. Oyunlardaki ne karakterler ne de olay örgüleri birer yeni buluştur. Tragedya bunları, Eski Yunanların kendi geçmişleri olduğuna inandıkları zamana, eski insanların uzakta kalmış ufkuna dair genel bilgisi içinden alır. Fakat sahne mekânı üzerinde ve trajik temsil çerçevesinde, kahraman artık destanda ve lirik şiirlerde olduğu gibi bir model olarak sunulmaz: O, bir problem haline gelmiştir. Faziletin mihenk taşı ve bir ideal değer olarak hakkında övgüler düzülen kişi, aksiyon boyunca ve diyalog oyunları aracılığıyla, seyircinin önünde sorgulanır; kahramanın konu olduğu tartışma ve sorgulama, onun kişiliği üzerinden V. yüzyıl izleyicisine, demokratik Atina'nın yurttaşına ulaşır. Trajik perspektif içinde insan ve insani eylem, sınırlayabileceğimiz ve tanımlayabileceğimiz gerçekler veya bir sonraki yüzyılın düşünürlerinin anladıkları tarzda özler gibi değil, cevaplarını ihtiva etmeyen sorular, çözülmeyi bekleyen ve çift anlamlılığını koruyan bilmeceler gibi görünürler.

İkinci nokta: Tragedya kelimenin tam anlamıyla, "kurmaca olan"ın bilincine varışta belirleyici bir rol oynadı, V. ve IV. yüzyılların sınırında, Eski Yunan insanının, ozanlık etkinliği içinde kendini katıksız bir taklitçi, bir yansımalar, taklitler, benzerler ve masallar dünyasının yaratıcısı olarak, gerçek dünyanın yanıbaşında kurmacanın dünyasını oluşturan biri olarak görmesini sağlayan tragedya oldu. Platon ve Aristoteles, tragedya temsilinin sunduğu yeni deneyimlere sıkı sıkıya bağlı olan *mimesis*[15] -taklit etmek- teorisini geliştirerek bugün sanat veya imgelem olarak adlandırdığımız şeyin konumunu, yerini ve işlevini belirlemeye

[14] "Bu kitap içinde, Eski Yunan'da Tragedyanın Tarihsel Momenti", s. 15

[15] Krş. J.-P. Vernant, *Religions, Histoires, Raisons*, Paris, 1979, s. 106 vd.

girişeceklerdi. Oysa destan geleneği içinde, elçiliğini üstlendiği *mousa*'lardan esinlenen şair gerçekliği taklit etmez, onun üzerindeki örtüyü kaldırır. Bir bilici üslubuyla "geçmişte ne olduğunu, şu anda ne olmakta olduğunu ve gelecekte ne olacağını" söyler. Sözleri, varlığı temsil etmez, onu mevcut kılar. Peki tragedyayla ilgili ne söylenebilir? Kahramanlık çağının destansı figürlerini seyircinin önüne çıkarır, onları seyircinin önünde konuşturur ve hareket ettirir. Önceden de söylediğimiz gibi, Eski Yunanlar için, ne bu karakterler ne de bu karakterlerin kaderleri kurmacadır. Onlar başka bir zamanda ve tamamen geride kalmış bir çağda gerçekten de var olmuşlardır. Onlar, bizimkinden farklı bir varoluş alanına; geçmişe ait insanlardır. Onların sahneye çıkarılması, hem bir buradalığı, gerçek bir mevcudiyeti gerektirir, fakat aynı anda bu kişiliklerin başka bir zamana, görünmez bir öte dünyaya ait oldukları kabul edildiği için orada olamayacakları da bilinir. Tiyatroda, seyircinin karşısında, ortadan kaybolmuş ve anlatımın zaten yokluklarını gerektirdiği insanların eski zamanlarda maruz kaldığı tecrübeleri nakleden bir ozan yoktur. Bu tecrübeler, oyunun akışı içinde gerçek varoluş biçimlerine bürünerek, seyircinin önünde, bakışları altında cereyan eder. Tragedya şairi, sahnede sanki canlılarmışçasına her biri kendi adına konuşan ve hareket eden karakterlerin arkasında tamamen kaybolur. Platon'un analizinde, *mimesis*'in özelliğini oluşturan şey, eylemin ve konuşmanın bu dolaysız görünümüdür: yazar, dolaylı bir üslupla olayları aktarmak ve kendi adına konuşmak yerine, başrol oyuncularının içinde saklanır, onların görünümlerini, varoluş biçimlerini, duygularını ve sözlerini kuşanarak onları taklit eder. *Mimeisthai*'ın -taklit etmenin- asıl anlamı, burada olmayanın fiili mevcudiyetini taklit etmektir. Böylesi bir temsile karşı mümkün olan sadece iki tavır vardır. Birincisi, yedinci sanatın ilk dönemlerinde sinema salonundaki seyircininkini anımsatır.

Alışık olmamalarından ve kurmaca bilinci ya da imgelem yönlendirmesi olarak adlandırabileceğimiz şeyin henüz kurulmamış olmasından kaynaklı, ekrandaki görüntüleri ete kemiğe bürünmüş varlıklarmış gibi algılayarak, perdedeki kötüleri lanetler, iyileri cesaretlendirir ve kutlarlardı: gösteriyi gerçekliğin kendisi olarak kabul ederlerdi. İkinci tavır oyuna dahil olmak, sahnede bize sunulanın gerçeklikten farklı bir düzlemde, teatral yanılsama düzleminde yer aldığını anlamaktan ibarettir. Kurmaca bilinci dramatik temsil için kurucu niteliktedir: hem onun koşulu hem de onun ürünü olarak karşımıza çıkar.

Bu bakış açısından, Yunan tragedyasına özgü hadiselerden birinin erimini ve sonuçlarını daha iyi anlayabiliriz. V. yüzyıl boyunca bir anlamda yurt olarak seçtiği -Homeros destanının- toprakları üzerinde varlığını sürdürmüştür. Başka türlü de olabilirdi. Kanıtı: 494'te, bütün tragedya repertuvarının ilk oyunlarından biri olan, şair Phryniskos'un *Miletos'un Düşüşü*, oyundan sadece iki yıl önce Perslerin, Ion kenti Miletos'a yaşattıkları felaketi sahneye taşımıştı. Dolayısıyla efsanevi değil tarihsel bir tragedya sözkonusuydu: güncelliğin tragedyası de diyebiliriz. Olayı bildiren Herodotos'u okuduğumuzda şu satırlarla karşılaşırız: "...Phyriniskos, "Miletos'un düşüşü" adlı bir dram yazıp sahneleyince, bütün tiyatro gözyaşlarına boğulmuş, halkı böyle derinden etkileyen bir acıyı (oikeia kaka) hatırlattığı için oyun yazarı bin drahme para cezasına çarptırılmış ve dramın oynatılması da yasaklanmıştır."[16] V. yüzyıl başında, tragedya ilk adımlarını atmaya başladığında, dönemin büyük olayları, ortak yaşamın dramları, her vatandaşı etkileyen felaketler, tiyatro sahnesine taşınamayacak kadar hassas konular gibi görünmektedir. Bu konular fazla yakındadır; korku ve acıma duygularını başka bir düzleme taşımaya elveren o mesafelenmeye, izdüşüme izin

[16] Herodotos, VI.21.

vermemektedirler; halbuki mesafe ve izdüşüm, sözkonusu duyguların gerçek hayattaki gibi yaşanmak yerine, kurmaca boyutunda duyumsanmalarına ve anlaşılmalarına olanak vermektedir.

Peki, *Persler*i nereye yerleştireceksin, denebilir. Gerçekten de 472 yılında Aiskhylos, Barbarların Salamis'te sekiz yıl önce uğradığı yenilgiyi sahneye taşıyan bir tragedya sergilemiştir. Bizzat Aiskhylos, izleyicilerinin bir kısmı gibi, savaşta yer almıştı, temsilin masraflarını üstlenen *khoregos* da, Perikles'ten başkası değildi. Fakat *Persler*de asıl vurucu olan şey, öncelikle dramın çekirdeğini oluşturan felaketlerin, Yunan seyirci açısından kendi felaketleri değil, ötekilerin felaketleri, tuhaf ve yabancı felaketler olmasıdır. Tragedya yazarı kendini Perslerin yurduna ve bakış açısına yerleştirerek, efsanevi olayların artık geri gelmeyecek bir devir içinde yer almasının sağladığı alışılmış uzaklığı, bu kez başka türde, uzamsal bir mesafeyle ve kültürel bir uzaklıkla ikame etmekte, bu kültürel uzaklık Pers krallarını ve sarayını eski devirlerdeki kahramanların dünyasıyla özdeşleştirme olanağı vermektedir. Koro tarafından dile getirilen, ulak tarafından anlatılan ve Dareios'un hayaletinin çözdüğü "tarihsel" olaylar sahnede sadece bir efsane havası içinde sergilenirler, tragedya onların üzerine politik gerçekliklerle örtüşen bir ışık tutmaz. Bu ışık çok uzak bir başka yerden Atina tiyatrosuna kadar yansıyan bir ışıktır, gaibin ordaymış gibi görünmesini sağlayan sahne üstündeki bir yansımasıdır.

Eski Yunanların tarih dediği şey, kentdevletleri arası, kentdevletlerinin kendi içinde ve Barbarlar ile Eski Yunanlar arasındaki çatışmalar Herodotos'un ve Thukydides'in işidir. Tragedya malzemesini başka yerden alır: eski destanlar. Tragedya, çağdaş olaylar ve fiili politik yaşamın dünyasına yerleşmeyi reddederek Aristoteles'in gözünde daha fazla

değer, tarihten daha fazla gerçeklik elde eder.[17] Olayların gerçek akışını sahnelemek, sadece olanları anlatmaktan daha fazlası olmayacaktır. Bir tragedya sergilemek ise tamamıyla başka bir şeydir. Bu, ne hayali karakter üretmek ne de kendi zevkine göre bir olay örgüsü uydurmaktır. Verili olan bir karakterin sonucu şu veya bu olacak şu veya bu eylemi yapmasının niye son derece inandırıcı hatta zorunlu olduğunu görmemizi sağlayan sahnelerden oluşan bir senaryo üretmek için herkes tarafından bilinen ve örnek teşkil eden figürlerin isimlerini ve hikâyelerini kullanmaktır. Tragedya, tarihin aksine, gerçekleşme olasılığı bulunan olaylar içinden sadece gerçekten yaşanmış olanları seçip anlatmaz, efsane malzemesini kendi ölçütlerine göre yeniden düzenleyerek, olası veya zorunlu olanın mantığına göre olay örgüsünün ilerleyişini sıralayarak, insani olayların nasıl gelişebileceklerini veya gelişmeleri gerektiğini ortaya koyar. Onu tarihle kıyaslayan filozofun aklında daha ciddi ve daha felsefi bir yaratım oluşturur. *Mythos*'un kurgusallığının sağladığı özgürlük sayesinde, tragedya genel olana ulaşır: tarih ise, nesnesi gereğince, özel içinde kapalı kalır. Genel olan, şair tarafından oyunun başlangıcında tekil kaderini trajik akışın imtihanlarına tabi kılmak için seçilen belli türde bir insanın olay kurgusunun eylemin mantığı içinde, "büyük olasılıkla veya zorunlu olarak" şu veya bu işi yapmak zorunda gibi görünmesidir.

Tragedya sahneye bir kurmaca koyduğu için, sahnede gösterdiği üzücü ve dehşet verici olaylar gerçek olsalardı yaratacaklarından çok daha farklı bir etki yaratırlar. Onlar bize dokunur, bizi ilgilendirirler ama uzaklardan ve başka bir yerden. Yaşama ait olandan başka bir yerde konumlanırlar. Varoluş şekilleri hayali olduğu için, temsil edi-

[17] *Poetika*, 1451a 36-b 32.

lirken bir yandan da araya mesafe konarak gösterilirler. Onlara karşı yansız olan seyircinin nazarında, gündelik yaşamda ürettikleri korku ve acıma duygularını "arındırıcı"[18] bir nitelik taşırlar. Bu arındırıcılığın sebebi, bu olayların sadece duyumsanmak yerine, yaşanmışlıkların sağlayamayacağı bir anlaşılabilirliği dramatik bir organizasyon ile -başı ve sonu olması, sahnelerin düzenli olarak art arda getirilmesi, bir bütün içinde birleştirilmiş bölümlerin uyumu ve oyunun biçimsel bütünlüğü ile- sahneye taşımalarıdır. Onları basitleştirerek, yoğunlaştırarak, sistemli hale getirerek sadeleştiren bir senaryonun mantığıyla, rastlantısal olanın ve özel olanın anlaşılmazlığından kurtarılan insan acıları trajik kurmacanın aynasında bir anlama nesnesi haline gelir. Kendilerine ait tarihsel ve toplumsal bir çerçeveye bağlı tüm özel olayları ve karakterleri değerlendirerek, çok daha geniş bir anlam ve erime ulaşırlar.

Antik drama, baskıların ve ahlak bozukluklarının etkisiyle, ya da yaptığı kötülükler nedeniyle değil ama herkesin başına gelebilecek türden bir hata ve yanlışlık nedeniyle bir birey, ne kadar mükemmel olursa olsun, mahvına sürükleyen mekanizmaları aydınlatır. Böylece insanoğlunun boyun eğdiği karşıt güçlerin oyununu, Eski Yunan toplumu gibi, gerilim ve çatışmaları beraberinde getiren her kültür ve toplumu gözler önüne serer. Bu yolla, tragedya seyirciye, insanlık durumunu, sınırlarını ve zorunlu faniliği üzerine bir sorgulamayı önerir. İnsanoğlunun eylemlerinin düzenini yönlendiren mantıkdışı bu mantığı ilgilendiren bir kuramı, bir tür bilgiyi, kendi içinde, amacında taşır. Bir

---

[18] ARISTOTELES, *Poetika*, 6, 1449b 28. Aristotelesçi *katharsis* ve trajik temsil sırasında acıma ve korku gibi duyguları "dışarı atarak" arınmanın anlamıyla ilgili olarak krş. Roselyne Dupont-Roc & Jean Lallot, *Aristote, La Poétique, text, translation and notes*, Paris, 1980, s. 188-93.

senaryonun dramatikleştirilmiş ilerleyişiyle oluşturduğu imgesel kurgu aracılığıyla, Aristoteles'in sözleriyle *mimēsis prakseōs* aracılığıyla,[19] sonu felakete varan peşpeşe eylemlerden oluşan tutarlı bir sistemin imlenmesi yoluyla insanın varoluşu hem paha biçilmez değerinin hem de aşırı boşluğunun -hem yüceltilmiş hem de duru- bilincine vardığı zaman, tragedya ortaya çıkar.

[19] *Poetika*, 1449b 24.

V

AISKHYLOS, GEÇMİŞ VE ŞİMDİ[1]

1. Topluluklar

Euripides ve Sophokles'in ölümünden kısa bir süre sonra, MÖ 405'te, Aristophanes, kurbağalardan oluşan bir koronun eşliğinde ilk tragedya yazarınıyeraltı dünyasına götüren Dionysos'u sahneye taşıdı. Tartışma, *agōn*, Aiskhylos ile Euripides arasında cereyan ediyor, arka planda kalan Sophokles ikinciliği alıyordu. Tartışma, göründüğünden daha karmaşıktır: Aristophanes, zaferi Aiskhylos'a verir ve Euripides'i çokça taciz eder, fakat onun neredeyse her dizesinde mevcut olan yine Euripides'tir ve Aristophanes'in bu edebi zevki, IV. yüzyıl boyunca ve Hellenistik-Roma dönemi zarfında da varlığını sürdürecektir.

Aiskhylos, Sophokles, Euripides. Bu yaşa göre yapılmış, kanonik sıralamadır: Eski Yunanlar tarihleri biraz zorlayarak şöyle söylemeyi severler: Salamis Savaşı (480) sırasında Aiskhylos da (525'e doğru doğdu) savaş meydanındaydı, Sophokles (496'da ya da 495'te doğdu) ilahiler söylüyordu ve Euripides (485'e doğru doğdu) yeni doğmaktaydı. Bu kanonik sıralama modern bir iddia değildir ve Aristophanes'in yargısına kulak verilmiştir. Takip eden yüzyılda Lykourgos "şairlerin, yani Aiskhylos, Sophokles ve Euripides'in bronzdan büstlerinin yapılmasını ve tragedyalarının yazıya geçirilerek, bir nüshalarının arşivde saklan-

[1] Bu yazı daha önce, *Eschyle, Tragédies*, tr. Paul Mazon, Gallimard, coll. Folio, Paris, 1982, s. 7-39'da önsöz olarak yayımlanmıştır.

masını ve kentdevlet sekreteryasının aktörlerin bu metinleri okumalarını sağlayarak temsil sırasında bunları değiştirmelerini yasaklamayı öngören bir kanun çıkardı. Burada, doğal olarak Klasik ve Hellenistik çağda kentdevletin hayırseverlerine (*euergetai*) atfettiği bir tip şeref sözkonusudur. Fakat bu, tragedya yazarlarının her zaman bu üçlüyle temsil edildiği anlamına gelmez. Örneğin şaşırtıcı bir şekilde bu üçlü, Aristoteles'in çağlar boyu etkisini hissettiren *Poetika*'sında yer almazlar. Bu üç trajik şairden bir arada yalnızca, Platon'un *Şölen* adlı eserindeki rolüyle tanınan Agathon'dan da (V. yüzyılın sonu) bahsedildiği bölümde söz edilir. Aiskhylos'a, Agathon'dan daha az dikkat çekilirken, Euripides en çok sözü geçen yazar olmanın çok uzağındadır ve ayrıca Aristoteles, çalışmaları tamamen kaybolmuş olan başka pek çok tragedya yazarından da bahseder.

MÖ 264'te, Kyklas adalarından Paros'ta, Eski Yunan tarihinin, özellikle de Atina tarihinin Kekrops'un MÖ 1581'deki tahta çıkışından Diognetes'in Atina (264) *arkhōn*'luğuna kadar uzanan bir kaydı mermer üzerine kazılır. Bunların arasında "kültürel" diyebileceğimiz çok sayıda olay bulunmaktadır. Tragedyanın kurucusu Thespis bir yana, tragedya yazarı olarak sadece bu üç temel şairden bahsedilmiştir. Euripides'in tragedya yarışmalarındaki ilk zaferinden (442), Aiskhylos'un ölümünün (456) hemen ardından söz edilir ve Sophokles'in ölümü (405) ise daha az şaşırtıcı biçimde Euripides'in ölümünden (406) hemen sonra gelir. Kültürel yayılım alanında edebi papirüslerin istatistiği şunu gösterir ki, Euripides uzak ara başta olmak üzere, üç büyük tragedya yazarı, eserleri az ya da çok gerçek anlamda yaygınca tanınan yegane şairlerdi.

Öyleyse bu topluluk bize dayatılmıştır. Bu, hangi ölçüde doğaldır? Sophokles, Aiskhylos'la ve Euripides de Sophokles'le yarıştı, fakat yarı-

şanlar sadece onlar değildi. Şairin şairi taklit etmesi, *mimesis*, Eski Yunan edebiyatının yasalarından biridir. Örneğin Euripides'in ve Sophokles'in *Elektra*'larını birbirlerine gönderme yapmaksızın ve Aiskhylos'un *Adak Taşıyıcılar*'ıyla karşılaştırmaksızın okumak imkânsızdır. Euripides'in *Fenikeli Kadınlar*'ı, söylendiği gibi, *Thebai'ye Karşı Yediler*'in ilk "yorumunu" oluşturur. Fakat Aiskhylos da kendi başına mutlak bir başlangıç değildir ve burada az çok efsanevi Thespis karakterini kastetmiyorum sadece. *Persler*in (472) ilk dizesi bizi Phryniskos'un *Fenikeli Kadınlar*'ının (476) ilk dizesine gönderir -ki bu eser hakkında bu başlangıçtan daha fazlasını pek bilmeyiz- fakat bu eserin baldan tatlı "Sidon havaları"[2] bütün V. yüzyıl boyunca ününü korumuştur -bizi bu konuda bilgilendiren yine Aristophanes'tir. Demek ki pekâlâ üç değil dört isimli bir yazar topluluğu da düşünülebilirdi.

Eğer klasikleşme, tekrar edilmeyi olasılık, hatta bir zorunluluk olarak öngörüyorsa, bu üç trajik şair her ne olursa olsun çeşitli yollarla klasikleştiler. Üç şair için bu dönüşüm kendi yüzyıllarının sonunda tamamlanır. Bu süreç Aiskhylos için çok daha erken başlayabildi. Geleneksel olarak elle yazılmış ve sadece bir bölümü bize ulaşmış *Aiskhylos'un Hayatı* (11) adlı vasat kitabın anonim yazarı, bize, Atinalıların "Aiskhylos'u çokça sevdiklerini ve ölümünden sonra onun eserlerini temsil etmek isteyen herkesin kentdevletten bir koro temin edebileceğine karar verdiklerini," bildirir. Bu, ölü bir şairin yarışmaya devam etmesinin ve ona tartışmasız bir avantaj sağlanmanın yoluydu. Şunu da biliyoruz ki *Persler*, Atina'daki (472) temsilinden bir yıl sonra Sicilya'da hâlâ oynanıyordu.

---

[2] ARISTOPHANES, *Eşekarıları*, 219-220.

Her çağın kendi tercihleri olmasına rağmen bu üçlü topluluk kendisinden sonraki kuşaklar tarafından da her zaman saygı gördü[3] ve itiraf etmeli ki, bu topluluk her çeşit yapılandırmaya uygundur; örneğin sanatların, "özün biçimi bastırdığı" "sembolik"ten, "biçimin özü bastırdığı" "romantik"e doğru, ikisi arasında klasik dengeye ulaşarak evrildiğini öngören Hegelci diyalektiğe kolayca adapte olur. Bu şemayı Aiskhylos, Sophokles ve Euripides'ten daha iyi bir şekilde yansıtacak yazarlar bulmak mümkün müydü? Üstelik Hegel de bunun ayrımına varmayı unutmuştur.

Fakat biz tragedya yazarlarını kendi içlerinde kapalı tutmak zorunda mıyız? Öyleyse şimdi tiyatro alanında kalarak komedyayı da işin içine katalım. Aristophanes, üç şairin sadece okuyucusu ve ironik yorumlayıcısı değildir, aynı zamanda onların üçlemelerinin -aralarından sadece Aiskhylos'un *Oresteia*'sı kalmıştır- "satirik bir drama"yla bittiğini hatırlamaya da zorlar. Bu, komedyaya yakın bir ara türdür ve Aiskhylos, fallik şakalar konusunda Aristophanes kadar ustadır -ki bunu nadir fragmanlar sayesinde biliyoruz.

Fakat bu topluluk reddedilebilir ve antikçağın içinde kalarak veya dışına çıkarak başka topluluklar da oluşturulabilir. Aiskhylos, muhtemelen onun da istediği gibi, Homeros ve Hesiodos'la olan ilişkisi içinde de okunabilir. Lirik çağdaşları Pindaros ve Bakkhylides'le ve V. yüzyıl filozofları Herakleitos, Empedokles, Parmenides'le karşılaştırılarak da okunabilir. Ayrıca tragedya şairlerini, tarihçilerle bağdaştırarak da oku-

---

[3] Bkz. Thomas G. ROSENMEYER'in son zamanlardaki çalışması, Moses I. FINLEY tarafından yayıma hazırlanan kitapta, *The Legacy of Greece*'de, Oxford, 1981, s. 120-154. *Bibliographie historique et critique d'Eschyle et de la tragédie grecque*'in sayfalarını karıştırırken Aiskhylosçu geleneğin ne kadar karmaşık ve sınırsız olduğunu anlarız, 1518-1974, André WARTELLE tarafından hazırlandı, Paris 1978

yabiliriz: Aiskhylos-Herodotos paralelliği *Persler*in bütün okuyucularına kendini kabul ettirir ve bazen Aiskhylos'un yardımıyla Thukydides'i açıklama girişiminde bulunulur.

Bu çapraz okumaların bir örneğini mi istiyoruz? *Kurbağalar*'da Dionysos ünlü ve kimi zaman popüler maceracı Alkibiades'i Atina'ya geri çağırma olasılığı hakkında Aiskhylos ve Euripides'e danışır. Euripides bu fikrin aleyhinde karar verir. Tanrı Aiskhylos'e sorar; "Ve sen, senin fikrin nedir?" ve şu cevabı alır: "Bir şehirde her şeyden önce bir aslanı beslemeye gitmemeli, yoksa bir kere yetişti mi onun hallerine katlanmak gerekir!" (1430-1432). Bu, *Agamemnon*'un meşhur korosuna açık bir göndermedir: "Bir adam evinde daha gençken annesinin sütünden kesilmiş bir aslan yavrusu besledi ve yavru ilk günlerinde çok tatlıydı, çocukları seviyor, yaşlıları eğlendiriyordu, hatta onu yeni doğmuş bir bebek gibi birçok kez kucağına aldı. Neşeliydi ve açlığı nedeniyle itaat ettiği eli yalıyordu. Fakat zamanla soyundan gelen ruhunu gösterdi..." (717-728). Bu yüzyılın başlarında, ünlü bir kitapta,[4] F. M. Cornford, Thukydides'e göre tarihin trajik bir şemanın mahkûmu olarak kaldığını göstermek istediğinde, Alkibiades'in kişiliği üzerinde durdu ve ona adadığı bölüme "aslan yavrusu" başlığını verdi. Doğru olduğu varsayılsa bile, bu analizin Aiskhylos'u hiç aydınlatmadığı söylenebilir. Peki bundan mutlak olarak emin olunabilir mi? Aristophanes, günümüzün pek çok eleştirmenine göre daha iyi bir Aiskhylos okuyucusuydu. Aslan yavrusu benzetmesinin anlamı nedir? "Evde beslenen, gökten gönderilen bu Atē'nin [intikam Tanrısı] rahibi kimdir?" (735-736) Bu dörtlük, Sparta'da misafir edildiğinde Menelaos'un konukseverliğine saygısızlık eden "kara sevdaya tutulmuş Paris"in anıldığı bölüm ile "gönülleri sarhoş eden arzu çiçeği" Hélene'nin anıldığı bölüm arasına yerleştiril-

[4] *Thucydides Mythistoricus*, Londra, 1907, yeni baskısı, New York, 1969.

miştir. Her ikisi de Troia'ya kötülük getirirler. Fakat aslan, ezici bir biçimde gösterildiği gibi,[5] şehrin ortasında yükselen bir kişilikti ve bir kral değil, bir tiran, yani Agamemnon'un kendisiydi. Ve bu yolla onu tasarlayan ve reddeden şehir karşısında trajik kahramanın statüsünün bütün problemi ortaya konulur. Bunu anlamamız için Aristophanes'in ve Thukydides'in bize yardımcı olmamış olduğundan emin miyiz?

Sözlü ve yazılı sanatların dışına mı çıksak acaba? İşte burada, zorlu bir alana atılıyoruz. Örneğin *Oresteia*'nın temsilinden etkilenmiş olabilecek vazo ressamları vardır; ama bu, bize tragedya dilini resim sanatının bağlamına yerleştirme iznini vermez. Gelişim ritimleri aynı değildir. Bir içgüdüyle, ilk trajik şairi siyah figürlü vazoların en büyük ressamı Eksekias'a benzetebiliriz, fakat ressam, şairden yarım yüzyıl kadar daha önce yaşamıştır. Yine de bir anlamı olabilecek bazı çağdaşlıkları hatırlayabiliriz. *Thebai'ye Karşı Yediler*'in merkezi sahnesini, yontulmuş bir alınlıkla ilişkilendirmek kesinlikle saçma mıdır?[6] Bizzat Aiskhylos bu sahnede ve başka yerlerde, zanaatkârların, heykeltıraşların ve tunççuların repertuvarına başvurmuştur.

Fakat Eski Yunan dünyasında mı kalmalıyız?

1864'te Victor Hugo, oğlu François-Victor'un eseri olan yeni bir Shakespeare tragedyasını bir ciltlik bir kitapta tanıtır. Burada, Shakespeare'i önceleyen ve onun ilk belirtilerini veren dâhilerin kısa bir listesini yapar; satır arasında, Shakespeare'in ardından da Hugo'nun geldiği ima edilmektedir. Sayılan dâhiler şunlardır: Homeros, Eyüp, Aiskhylos, İşaya, Hezekiel, Lucretius, Juvenalis, Tacitus, Aziz Yuhanna, Aziz Paulus, Dante, Rabelais ve Cervantes: tüm bu dahiler Yahudi dünyası (Eyüp

[5] Bernard M. W. KNOX, "The Lion in the House", *CPh*, 47, 1957, s. 17-25, *Word and Action*'da yeniden ele alındı. *Essays on the Ancient Theater*, Baltimore-Londra, 1979, s. 27-38.

[6] *Bkz.* s. 115-147.

Arap olarak kabul edilse bile), Eski Yunan dünyası ve daha iyi temsil edilen Latinler, erken Hıristiyanlık, Ortaçağ ve Rönesans'tan karşımıza çıkan figürlerdir. Dünya çapında düşünüldüğünde, temsil edilen kesim sınırlıdır. Victor Hugo bunu açıklar. Örneğin Uzakdoğu'da ya da Germen ülkelerinde bireysel dehaların mirası olmayan "sınırsız sayıda kolektif eser" vardır: "Özellikle Hindistan şiirleri, cinnetle hayal edilmiş ya da düşlerde anlatılmış mümkünlüklerin meşum çapına sahiptir." Aiskhylos, Eyüp'ün hem paralelinde hem karşıtında ele alınır: "Dehanın bilinçdışı ilhamıyla aydınlanmış olan Aiskhylos arkasında, doğuda, Eyüp'ün tevekkülü olduğundan habersiz, onu bilmeden Prometheus'un isyanıyla tamamlar; böylece ders tamamlanmış olacak ve Eyüp'ün sadece vazifeyi öğrettiği insan türü de Prometheus'la birlikte uç veren hakkı hissedecektir."[7] Eyüp'ün Sürgün sonrasında yazılmış kitabının kabaca Aiskhylos'un eserleriyle çağdaş olduğunu oryantalistlerin bile bilmedikleri bir dönemde yazılmış, katıksız bir saçmalıktır bu. Bununla birlikte, büyük bir çağdaş tarihçi son zamanlarda şöyle yazmıştır: "Konfüçyüs, Buddha, Zerdüşt, İşaya, Herakleitos -ya da Aiskhylos. Bu liste, muhtemelen dedemin ve onun neslinden olan insanların kafasını karıştıracaktır. Bugün bir anlamı vardır ve bu olgu bizim tarihi perspektifimizin değişimini sembolize eder... Bu insanlar birbirlerini tanımıyorlardı... Bununla birlikte biz, şimdi hepsine uygulanan ve hepimizi ilgilendiren bir ortak payda keşfettiğimizi hissediyoruz..."[8] Bu bizi ilgilendiren şey aynı anda insanların adaleti ile Tanrılarınkinin arasındaki ilişkiler üzerine bir düşünseme işidir. Aiskhylos'u bu topluluğun içine katmak bu sunumun niyetini aşar, yine de onun var olduğunu hatırlamak gerekir.

---

7 Victor HUGO, *William Shakespeare, Oeuvres*, ed. Jean Massin, XII, Paris, 1969, s. 189 ve 174.

8 Arnaldo MOMIGLIANO, *Essays in Ancient and Modern Historiography*, Oxford, 1977, s. 9.

2. *Trajik Demokrasi*

Yaklaşık 525'te doğmuş olan Aiskhylos, Kleisthenes'in, sonu demokrasiye varacak büyük reformu sırasında on sekiz yaşındadır. Marathon'da (490), Salamis'te (480) bulunur; Pers savaşlarından sonra 461'de öldürülen Ephialtes'in ardından Perikles tarafından yönlendirilen demokratlarla en önemli temsilcileri Miltiades'in oğlu Kimon olan bu demokratların hasımlarını karşı karşıya getiren çatışmaların çağdaşıdır. Aiskhylos 456'da Sicilya'daki Gela'da öldüğünde, 461'de sürülmüş Kimon'un Lakedaimonia'ya karşı savaşta olan Atina'yı geri gelmesine izin verilebilir, fakat öncelikle temel çatışma çözülmelidir. Ephialtes'in, Areopagos'u danışmanlık, "yasaların koruyucusu" rolünden mahrum edip, sadece adli sıfatlarıyla kısıtlayan reformu (462) önemli bir etaptı. Bundan böyle, halk meclisinin yanında politik fonksiyonu olan tek yasama organı *Boule*, yani kura ile belirlenen konseydi.

Aiskhylos bu dönüşümü nasıl deneyimledi, mecliste nasıl oy verdi ve hangi tarafta yer aldı? Bunlar hakkında hiçbir bilgimiz yok. Daha kesin olarak söylersek, tiyatrosunun dışında sadece iki ipucu var elimizde. 472'de onun "*khoregos*"u, mali destekçisi, -günümüze kadar korunabilen tek parçası, ikinci bölümü *Persleri* de içinde barındıran- dörtlemesini finanse eden zengin Atinalı, o zamanlar yirmili yaşlarındaki Perikles'tir. 476'da Themistokles, Phryniskos'un *khoregos*'uydu. Öyleyse bu seçim şairin demokrat tarafta olduğuna dair bir işaret olabilir. Fakat tersine Pausanias'a göre (I.14, 5), "Şiiriyle pek çok zafer kazanmış olan ve denizde Artemision'da ve Salamis'te savaşmış olan Aiskhylos, sona yaklaştığını hissettiği zaman bunların hepsini unuttu ve sadece ismini, soyadını, kentinin ismini yazdı; Marathon körfezini ve buraya çıkmış olan Persleri değerine tanık gösterdi." Bugün Sicilya'da gerçekten Aiskhylos tarafından dikte edilmiş olabilecek bir mezar taşı

bulunmaktadır ve Gelalılar onun mezar taşına şunları kazımışlardır: "Bu anıtta, buğdayı bol Gela'da ölen, Euphorion'un Atinalı oğlu Aiskhylos yatmaktadır. Uzun saçlı Persler ve ünlü Marathon körfezi onun değerini bilir.[9] Marathon'un adını anmak ve Salamis'i atlamak ideolojik bir seçimdir, çok daha kalabalık olan denizcilerin devletine karşı hoplites'lerin devletinin tercih edilmesi olarak değerlendirilebilir. Fakat Aiskhylos'in hayatının sonundaki kişisel seçiminin böyle olduğunu kabul etmek, bize gündelik tercihlerden de zaten uzak olan eserlerinde söyledikleri hakkında çok az bilgi verir. Areopagos'un hukuki rolünü yücelten *Oresteia*'nın final bölümü, hem Ephialtes'e yönelik bir övgü hem de eleştiri olarak yorumlanabilir.

Euripides'in politik seçimlerinin nasıl geliştiği yıldan yıla izlenebilir. Sophokles, Perikles'in çevresindeki generallerden biriydi ve hayatının sonlarına doğru, 411'deki devlet darbesinin hazırlığında rol oynamış olan komisyonda yer aldı, fakat hakkında konuştuğu kentdevlet ne demokratların ne de oligarşi yandaşlarınınkiydi. Muhafaza edilebilen eserleri, onlarca yıla dağılmış durumdadır. Aiskhylos için durum aynı değildir: *Yakarıcılar*'ın demokrasinin gelişiyle yaklaşık aynı zamanlarda yazıldığı düşünülürdü, bugün bir papirüsün keşfedilmesiyle biliyoruz ki bu oyun 464 tarihli olmalıydı.[10] Doksan tragedya, yirmi civarında satirik dramadan oluşan devasa bir külliyattan kalan yedi tragedyası, çok kısa bir zaman diliminde yer almaktadır: 472 *Persler*, 467 *Yediler*, 458 *Oresteia* üçlemesi. Sadece *Prometheus* tarihsizdir ama *Yediler*'den sonra olduğuna inanılır, bazıları *Oresteia*'dan da sonra olduğunu söyler ve bazıları da hatalı bir biçimde onun otantikliğini yadsırlar.

Bu nedenle, arka planda, geniş çapta gizlenmiş bir karakterin ey-

---

9 *Aiskhylos'un Hayatı*, 10.

10 *Pap. Ox.*, XX.2256, fr.3.

leminin var olduğunu unutmak imkânsızdır: bu karakter, tam anlamıyla Atina'ya has demokrasinin yaratıcılarından biri olan reformcu Ephialtes'dir. Fakat hiçbir şey Aiskhylos'un onun yanında yer aldığını söylememize izin vermez. Doğrusunu söylemek gerekirse problem başka türlü ortaya konulmalıdır.

Tragedya, yeni, demokratik kentdevletin kimlik biçimlerinden biridir; oyuncuyu bir koroyla karşı karşıya getiren tragedya -araya ikinci bir aktör sokan Aiskhylos'dir- uzaklardaki mitin içinde tirana dönüşen kralı arayacaktır, onu tasarlayacak ve sorgulayacaktır, onu felakete sürükleyecek hatalarını ve yanlış seçimlerin temsilini sahneleyecektir. *Persler*de kahraman, uzun zaman önce ölmüş bir Eski Yunan kralı değil, bu dünyadan bir Pers kralıdır. Fakat üçlemenin diğer oyunları, krallara değin körlüğü sahnelerler. Barbar uzamı, Eski Yunan zamanıyla aynı işlevi yerine getirir. Racine, *Bajazet*'in [Bayezid] önsözünü yazarken, bunu hatırlayacaktır.

Biçimlerden *biri* dedim, çok farklı olan başkaları da vardır: tam aksine, örnek gösterilecek şekilde birleşmiş bir kentdevlet gösteren cenaze duası gibi.[11]

Fakat eğer prens, tiran değil de, onun babasıysa;[12] koro, halk değildir ve hele silahlı halk hiç değildir. Tanrıçalardan (*Prometheus*), öfke Tanrıçalarından [*Erinys*'lerden] (*Eumenides*), kadınlardan, hatta esir kadınlardan (*Yediler*, *Yakarıcılar*, *Adak Taşıyıcılar*), yaşlılardan (*Persler*, *Agamemnon*) oluşan koro, savaşçı ya da barışçı şehri temsil etme hakkına sahip değildir. Tek ve egemen önder Eteokles ile Thebai'nin kadınları arasında politik diyalog kurulması imkânsızdır. "Bunu yapmak her ne kadar sana zor gelse de, kadınları dinle", yedinci kapıyı seçen

[11] Bkz Nicole LORAUX, *L'Invention d'Athenes*, La Haye, Berlin, Paris, 1981.

[12] Bkz Diego LANZA, *Il Tiranno e il suo pubblico*, Turin, 1977.

ve iki kardeşten birinin öleceği çatışma seçeneğiyle karşı karşıya kalan kahramana kadınlar böyle derler (712). Demokratik bir şehirde; konsey önerilerde bulunur, meclis oylamayla karar verir, yargıçlar kararları yerine getirir. Yargıçlar, konsey üyeleri meclisin birer parçasıdır. Trajik *karar*, kahraman tarafından alınır ve bu, uzun süre zarfında yazılan eski bir kararın tekrarıdır: Atreusoğullarında ve Labdakosoğullarında olduğu gibi. Agamemnon'un hatası; ondan önce Klytaimnestra'nın serdiği, Tanrılara ayrılmış halıya basma kararından mı, Iphigenia'nın kurban edilmesinden mi, Atreus'un öldürülmesinden mi, yoksa kanlı Troia kıyımından mı kaynaklanır? Eteokles'in hatası, Oidipus'un ve Laios'unkilerin tekrarıdır.[13] Öyleyse onların seçimleri, şehre ait olmayan bir zaman içinde yer alır. Fakat koro karar vermez. Sadece *Yakarıcılar*'daki koro bir şekilde aksiyonun parçasıdır. Oyun açılmadan önce, topluca evliliği reddetmeye karar vermiştir. Bu koronun kadınları, tragedyanın *içindedir*. *Agamemnon*'da yaşlılar korosu, meclisin işlevini yerine getirir, ama cinayet anında, güçsüzlüğünü nerdeyse karikatüral bir biçimde gösterir. Her bir koro üyesi sırayla fikrini söyler, sonra da koro başı sözü şöyle bağlar: "Benim oyum, şu görüşe en azından nicelik (daha doğrusu çoğunluk) kazandırır: Atreusoğlunun başına ne geldiğini tam olarak öğrenmek." (1370-1371). belki de tümüyle Aiskhylos'a ait olmayan *Yediler*'in sonunda şehir birbirine karşıt iki kampa bölünür. Antigone ve Ismene, bu birbirine karşıt iki kampın başındaki kadınlardır.

---

[13] Bu bir sürü cinayet, Richard MARIENTRAS'ın Shakespeare'in dünyası hakkında söyledikleriyle karşılaştırıldı: "Sosyal şiddet, mekanik bir şekilde yıkıcı seyrini takip eder: bir ilk cinayet (bir ilk yasaya karşı gelme) ilkinden öç alması gereken ikinci bir cinayeti hazırlar ve sonra ikinciden öç alması gereken bir üçüncüsü. Spiral genişleyerek...", *Le Proche et le Lointain*, Paris, 1981, s. 15.

Halk sahnede mevcut değildir. Onun yeri tiyatronun seyircilere ayrılmış basamaklarıdır. Halk temsil edilir mi? O sadece *Yediler*'in başındaki dilsiz figüranlar tarafından temsil edilir ve Eteokles ilk sözlerini bu figüranlara söyler (1-2): "Kadmos halkı [daha doğrusu Kadmos şehrinin yurttaşları]; zamanın ne istediğini söylemek, işinin başında olup, devletin yönetimini, şehrin dümenini elinde tutanın görevidir," *Yakarıcılar*'ın korosunu oluşturan Danaos kızları, Argos kralından kendilerini karşılama kararını tek başına almasını isterler. Bir demokrat olan Pelasgos, bunu reddeder ve olayı halk meclisine götürür (165-375). Burada; genç kızlara, siyasi hakları olmayan yerleşik yabancı (*metoikos*) statüsü veren karar oylanır. Aynı zamanda, bu kararla, elimizdeki metinlerde ilk defa *dēmos* (halk) kelimesinin *kratein* (yönetmek) fiiline yaklaştırıldığını görürüz. Ancak sahnede ya da *orkhestra*'da meclis temsil edilmez, sadece anlatılır.

Eumenides'te Orestes'in kaderini tayin edecek olan ve fiilen oy kullanan yargıçlar da dilsiz figüranlardır. Sadece Athena hem konuşup hem oy kullanır. Onun oyu, Orestes'in aklanmasını sağlar (734-753). Burada, şehir, ona adını veren Tanrıçası tarafından temsil edilmiş olur. İşte bunlar, trajik demokrasiyi belirleyen yer değişiklikleridir.

3. Tanrılar ve Erkekler

Euripides'in *Bakkhaları* gibi bir tragedyada, Dionysos gibi tanınmamak için kılık değiştirmiş bir Tanrı'nın insanlar dünyasına sokulması, onun tedirgin edici yakınlığı, trajik olgunun motorudur. Sophokles'in oyunlarında Tanrıların zamanıyla insanların zamanı birbirinden ayrıdır ama son tahlilde, ikinciye anlam veren birincisidir. Kehanetlerin anlamı yavaş yavaş değişerek, nihai şeffaflığa ulaşır. Tanrıların görünmesi

nadirdir: *Aias*'ın başında görünen Athena ve *Philoktetes*'in sonunda Tanrılaşan Herakles gibi.

Aiskhylos'un eserlerinde, Tanrıların dünyası ile insanların dünyası arasında sürekli bir iç içe girme vardır. Bu iki âlem birbirlerini yansıtırlar. Tanrısal güçler arasındaki bir çatışmayı yansıtmayan insani bir çatışma yoktur. Aynı zamanda Tanrısal bir tragedya olmayan insani bir tragedya da yoktur.

Burada, "henüz değil" demek sözkonusu değildir. Aiskhylos'in, insanın Tanrılarla ve insanın doğa ile ilişkilerini kavramlaştıramayan herhangi bir ilkel dünyada yaşadığını zannetmek sözkonusu değildir. Zeus'un hâkimiyeti, aşkınlığı ve nihai zaferi, Sophokles'in eserinde olduğu gibi Aiskhylos'un eserinin tamamında da görülmektedir. Fakat Sophokles'in Zeus'u tarihin dışındayken; Aiskhylos'un Zeus'unun bir tarihi, Hesiodos'unki gibi bir tarihi vardır ve bu tarihe o son verir.

"Eskiden, her türlü kavgaya hazır bir cesaretle kabına sığmayan bir Tanrı büyüktü: Gün gelecek, onun sadece var olduğu bile söylenmeyecek. Sonra, galibini ve sonunu bulan bir başkası geldi. Ama tüm kalbiyle Zeus'un zafer kazanmış adını kutlayacak olan insan üstün bilgeliğe sahip olacak." Ouranosoğullarının şeceresi Agamemnon'da şöyle tanımlanır: Ouranos, Kronos, Zeus (167-175). Ancak başka bir tarih de mümkün olabilirdi. *Prometheus* Tanrıların dünyasında geçen bir tragedyadır. Zeus tiran, Prometheus ise köledir. Ancak bu köle zamanın efendisidir, Atreusoğullarının ve Labdakosoğullarının ayırt edici özelliği olan, suçun tekrarını Zeus'a dayatır: Dün Kronos Ouranos'a karşıydı, sonra Zeus Kronos'a; yarın Zeus'un oğlu babasına karşı olacak. Bu şaşırtıcı tragedyada Egemenliği, iktidarı temsil eden *Kratos*, Şiddeti ve Kuvveti temsil eden *Bia*'nın yanında sahnede belirir.

Oresteia'da, Klytaimnestra ve Agamemnon soyunun karşı karşıya

gelmesi gibi, genç politik Tanrılar ile soyun yaşlı Tanrıları arasındaki çatışma üçlemenin ritmini oluşturur. Pek çok modern düşünür, bu bakımdan, Aiskhylos'un önlerine sürdüğü tarihsel yanılsamanın kurbanı olmuşlardır. Bu karşıtlığın gerçekten bir dönüşümü ifade ettiğine, Aiskhylos'un yer/yeraltı Tanrılarına ve doğacılığa dayanan bir dinden bir yurttaşlık dinine, anaerkillikten babaerkilliğe, klandan kentdevlete geçişi oyunlaştırdığına inanmışlardır.[14] Oysa burada sözkonusu olan tarih değil, şimdiki zamanın dramatikleştirilmesidir.

İnsanlar, işaretlerin peşindedirler. İçinde yaşadıkları göreceli evren İkna evrenidir, *Peithō*.[15] Fakat *Eumenides*'in finalinde Athena'nın söz ettiği, "sesine büyülü bir tatlılık veren" (886) ve Erinys'leri Eumenides'lere dönüştüren Athena'yı "kutsal bir ikna" mı, yoksa *Adak Taşıyıcılar*'da koro başının andığı ve Agamemnon'un ölümüne yardım ettiği gibi Klytaimnestra'yı da ölüme sürükleyen "kalleşçe bir ikna" mı sözkonusudur? Eteokles de habercinin, *Thebai'ye Karşı Yediler*'in kalkanlarını sırasıyla tasvir edişini dinleyerek işaretleri deşifre etmeye ve ters çevirmeye çalışır; *bizim için* yavaş yavaş bir bütün oluşturan bu işaretleri, Eteokles'in yaptığından daha eksiksiz olarak *biz* deşifre edebiliriz; bu işaretler, sonuçta Zeus'un zaferini, şehrin selametini, iki kardeş kralın ölümünü ifade ederler.

Hiçbir zaman tamamıyla şeffaf olmayan rüyalar da işaretlerdir. Alametler de bazen işarettir. Örneğin *Agamemnon*'un başında, Troas'a doğru yola çıkışı işaret eden kehanet hatırlatılır:

"Kuşların iki kralı, gemilerin krallarına gözüktü; birisi tamamen siyah, diğerinin sırtı beyaz. Sarayın yakınında, mızrağı atan kolun tarafın-

[14] *Bkz.* George THOMSON, *Aeschylus and Athens*, Londra, 1941.

[15] *Bkz.* R. G. A. BUXTON, *Persuasion in Greek Tragedy: A Study of Peitho*, Cambridge, 1982.

da, iyice görünür bir biçimde tüneyip son bir yarış şansından mahrum bırakılmış gebe bir tavşanı, bütün karnını parçalayarak yemekteyken göründüler" (114-120). Kâhin Kalkhas, bir açıklama girişiminde bulunur: iki kartal Atreusoğullarıdır ve Troia'yı fethedeceklerdir, fakat avın kurallarını bozarak, vahşi doğanın hâkimi Artemis tarafından konmuş kuralların aksine masum hayvanları öldürerek, tufanı zincirlerinden boşandıracaklardır. Gebe *tavşan* kimdir? Babası tarafından kurban edilmiş ve de Atreus tarafından Thyestes'e armağan edilmiş şölenin masum çocukları olan Troia ve Iphigenia'dır. Kehanetlerin bu çok anlamlılığı, bu üstün belirleyicilik Aiskhylos'un karakteristik özelliklerindendir. Fakat imgeler ve metaforlar ağı, kehanetler ağına eklenirler. Atreusoğulları yükseklerde yaşayan kartallarla "temsil edilirler"; leş yiyen, alçakların yırtıcı kuşları akbabalarla karşılaştırılırlar: "Korkunçtular, öfkeli kalplerinin derinlerinden savaşı haykırıyorlardı, kuluçkadaki yavrularının ölümünden çılgına dönmüş akbabalara benziyorlardı, büyük kanat çırpışlarıyla etrafı dolaşarak, yuvadaki küçüklerini o kadar zaman boşuna korumuş olmanın acısıyla ovanın üstünde dönüyorlardı" (47-54). Aiskhylos'un eserinde şiiri trajik manasından ayırmaya çalışmayalım. Bunlar, metnin tek ve aynı boyutudur. Karşılaştırmaların ve tezahürlerin aslanları ya da kartalları birdenbire sahneye sıçrıyormuş gibi, metafor ile kehanet, Tanrı'dan gelen işaret ile imge arasında bir devamlılık vardır. Bu devamlılık, belki de Aiskhylos'un sanatının en şaşırtıcı yönüdür.

İnsani karanlıkla şeffaf olmayan Tanrıların dünyası arasında, sadece rüya, kehanet ve imge değil, bilicilerden ve kâhinlerden oluşan aracılar da vardır. Burada da, metaforik rüyanın yorumcusu ile kâhin statüsüne sahip kişi arasında devamlılık kesintiye uğramaz. *Adak Taşıyıcılar*'ın başında, Klytaimnestra'nın işlediği cinayetin anısı ya da onun, vicdan

azabı "kâhin" (daha doğrusu rüya yorumcusu) olarak adlandırılır: "Tüyleri diken diken eden çok açık bir dille, düşlerin sesiyle konuşan kâhin, uykunun içinden intikam fısıldayarak, sarayın kalbinde ve gecenin en karanlık anında, korkunç bir çığlıkla kehanetini bildirerek, tüm ağırlığıyla kadınların odaları üzerine çökmeye gelir. Ve bu rüyaları yorumlarken, sesleri Tanrıların güvencesi altında olan insanlar, yerin altındaki ölülerin sertçe yakındıklarını ve katillerine karşı kan kustuklarını bildirdiler" (32-42). Aiskhylos'un tragedyalarında, kâhinin ve onun fal sanatının pek çok betimlemesi vardır. Örneğin Kalkhas karakteri, gebe tavşan kehanetinin yorumunda eksiksiz olarak anlatılır. Amphiaraos, tıpkı "binlerce kavganın insanı" Polyneikes gibi "çift lanetli insan"- Aiskhylos'da sürekli bu kelime oyunlarına rastlanır ve bu kelime oyunları metnin belirlenmesinde rol oynarlar- Amphiaraos sahnede betimlenen, temsil edilen bir kişilik değil, ismi zikredilen bir kişiliktir. Thebai'ye karşı olan "Yedi"lerden biridir ve bu nedenle ölüme yazgılıdır, fakat bir kâhin olduğundan kaderini bilir. *Yediler*'in merkezi sahnesinde, hem kahramanların ilki Tydeus'u hem de sonuncusu Polyneikes'i lanetler. Uzunca tasvir edilen bütün kalkanlardan bir tek onunki hiçbir arma taşımaz, "çünkü o, bir kahraman olarak görünmek istemez, kahraman olmak ister" (592). Böylece Kâhin, yani anlam yükleyici, arkadaşlarının kalkanlarını varlık dünyasından görünüşler dünyasına gönderir ve bizi, onları sahte görünüşler olarak yorumlamaya davet eder.

Sophokles'in kâhinleri, örneğin *Antigone* ve *Kral Oidipus*'taki Teiresias, sadece bir kâhindir. Tragedyayı önceden sezerler ama Sophokles'te ve Aiskhylos'da habercilerin, öncülerin veya kölelerin olduğu gibi, onlar da tragedyanın kenarında yer alırlar.

Eumenides'in başında Delphoi'un Pythia'sı görünür, ama eğer kutsal yerin geçmişinden, üçlemenin sonunda Atina'ya ne olacağını haber veren bir geçmişten, ilahi güçlerin çatışmadığı ama birleştiği bir yerden bahsetse bile, gelecekten bahsetmez ve hekim, iyileştirici, mucize yorumcusu Apollon'a seslenir.

Geçmiş, şimdi ve nasıl gerçekleşeceği tragedyada gösterilmeyen gelecek arasındaki tek aracı duru görüşlü yaşlı kralın, yani rastlanması imkânsız kralın ölü modeli olan ve sahnede sadece genç deli kralı cezalandırmak için görünen Darius'un hayaletidir (*Persler*, 719 vd.).

Apollon hem kehanet Tanrısı hem de yorumcu Tanrı'dır. Onun kehaneti, Orestes'i, annesini öldürmeye sürüklemiştir. Fakat Atina'da açılan ve henüz var olmayan bir hukukun dile getirileceği davada, Erinys'ler gibi aynı anda şahit ve taraftır. Aiskhylos'un karakterlerinden ikisinde, bir kadın olan Kassandra'da ve bir Tanrı olan Prometheus'ta-kâhin ve trajik karakter nitelikleri arasındaki kaynaşma eksiksiz bir şekilde gerçekleştirilir.

Kâhin-Tanrı, hekim-Tanrı (ama kendini iyileştiremez), ölümsüzler ile toplumsal hayatı ve tekniği öğrettiği insanlar arasında aracılık yapan, tragedyadaki tek insani karakter olan Io'nun kaderinin ne olacağını bildiren Prometheus, Zeus'un geleceğinin bağlı olduğu sırrın hem kurbanı, hem ustasıdır. İnsan, onun geçmişidir; Zeus'un selameti ise geleceğidir, onu trajik bir karakter yapacak olan şu anki acısı ve geçmiş ile gelecek arasındaki çatlaktır. Apollon'un bir kurbanı olan ve onun nimetlerinden yarar sağlayan Kassandra, hem geçmişi -Thyestes'in çocuklarının öldürülmesi- hem de geleceği -Agamemnon'un ve kendisinin öldürülmesi- baştan sona bilerek saraya girer, çok uzaktaki gelecekten, Orestes'in intikamından bahsetmeksizin şunları söyler: "Ve burada, bugün kâhin beni kâhine kıldı ve beni bu ölümcül kadere sü-

rükledi" (1275-1276). Bu defa "bilmecesiz" olan bu söylemde, karanlık kelimelerde değil, karakterdedir.

İnsanlar ve Tanrılar arasındaki iletişimin normal biçimi kurban törenidir; bu da Prometheus'un icadıdır. Fakat kesin olarak, Aiskhylos'un trajik dünyasında düzenli kurban yoktur, kurban bütünüyle "çürümüştür"[16] ve bu *Thebai'ye Karşı Yediler*'de olduğu gibi *Oresteia*'da da böyledir; gerçekleştirilmeye çalışılan her kurban ayini, Pers kraliçesininki gibi yarıda kalır. Tersine bir kardeşin, bir kız evladın, bir eşin, bir babanınki gibi bütün cinayetler bir kurban türünün altında betimlenir. *Yakarıcılar*'da planlanan intihar da Argos Tanrılarına sunulan bir kurban biçimini alır. Eski Yunan tragedyasında kaide, sadece ihlal edilmek için ya da önceden ihlal edilmiş olduğu için ortaya konur, bu bakımdan Eski Yunan tragedyası, karmaşanın Tanrısı, ihlalin Tanrısı Dionysos'tan gelir.

4. İnsanlar ve Kent-Devlet

Eski Yunan kentdevleti işlenmiş topraklar üzerine kurulu, sınırları dağlarla ya da "çöl"le belirlenmiş, Bakkhos rahibelerinin [Bakkha] gezindiği, çobanların sürüleriyle yol aldığı, *ephebos*'ların idman yaptığı bir mekândır. Yönetim mevkilerinin kalıcılığı ve yöneticilerin yenilenmesi üzerine kurulu bir zamandır. Erkeklerin siyasi egemenliği ve gençlerin siyasi yaşamdan geçici olarak dışlanması üzerine kurulu bir cinsel düzendir. Ailevi düzenin az ya da çok içine katıldığı bir siyasi düzen-

[16] *Bkz.* Froma I. ZEITLIN, "The Motif of the Corrupted Sacrifice in Aeschylus' *Oresteia*," *TAPA*, 96, 1965, s. 463-508; genel olarak, *bkz.* Zoe PETRE, "La représentation de la mort dans la tragédie grecque," *Stud. Clas.* XXIII, 1985, s. 21-35.

dir. Barbarları dışlayan ve Eski Yunan olan yabancıların bile varlığını sınırlayan bir Eski Yunan düzenidir. Hoplites'lerin, okçulara, küçük birliklere ve hatta süvarilere ağır bastığı bir askeri düzendir. Kölelerin sömürülmesi ve tek tek zanaatkârların olmasa da zanaatkârlığın marjinalleştirilmesi üzerine kurulu bir sosyal düzendir. Yurttaşlık düzeni, bu dışlama ve dahil etme pratiklerinin karşılıklı etkisinin bir bileşkesidir.

Tragedyada kentdevletin aynı anda hem kendini bulması hem de kendini sorgulaması gerekir. Başka bir deyişle, tragedya aynı anda hem düzen hem de düzensizliktir. Trajik yazar, siyasi düzeni değiştirir, ters çevirir ve bazen de onu yok eder. Ortaya konuşu ya da sözcüğün tam etimolojik manasıyla sahneye konuşu yaratan, aradaki mesafelerdir. Yalnızca *Prometheus*'ta aksiyon Güç ve Şiddetin aracı olmadan uygulandığı uzak bir çölde cereyan eder. Sahnesel aksiyonun geçtiği alışılagelmiş yer, *Eumenides*'in başındaki Delphoi'da olduğu gibi, bir sarayın ya da bir tapınağın önüdür. Bununla birlikte, *Yakarıcılar*'da kutsal bir yerin önünde cereyan eder. Ancak bu kutsal yer şehrin sınırlarında, kıyı yakınlarındadır. Buradaki bütün mesele kendilerini Argoslu kadınlar olarak tanıtan bu yabancıların şehrin içine girmesine izin verilip verilmeyeceğidir. Sophokles'in *Oidipus Kolonos'ta*sında da ele alınacak olan bu temanın muhafaza edilmiş ilk örneğini burada görmekteyiz. Vahşi doğa hep, kurt ve aslan gibi yırtıcı hayvanlarıyla; avlanan ve avcı hayvanlarıyla sabit referans noktası olarak kalır. Av, kurbanla ve savaşla hep ilişki içindedir: Vahşi bir hayvan avlar gibi düşmanımızı öldürmemeliyiz ve eğer Tanrılara bir adak adanacaksa av hayvanları yerine insana işlenmiş toprak üzerindeki hâkimiyetinde eşlik eden evcil hayvanlar adanmalıdır.[17] Vahşi dünya ve barbar dünya arasında kesişme olabilir. *Yakarıcılar*'daki Mısır'ın durumu da böyledir. Fakat zorunlu bir öz-

[17] Bu kitabın 183. sayfasına bkz., "Aiskhylos'un Oresteia'sında Av ve Kurban".

deşlikte söz edilemez. Kserkses, *hybris*'i, yani kibirli deliliği tarafından denizlerin ötesine, Eski Yunan dünyasına itildiği oranda bu vahşiliği temsil ederken, Dareios'un dul eşi, kadın olmasına rağmen, yaşlı sadık erkekler korosuyla birlikte kültür dünyasını temsil eder.

Tek bir tragedyada, *Eumenides*'in ikinci bölümünde sahne şehrin kalbinde, Akropolis'teki "Athena'nın yuvasında" buraya pek de uzak olmayan Areopagos diye de bilinen Ares tepesinde, nesilden nesle yenilenen bir yurttaş topluluğunun önünde geçer. Bu dilsizler yurttaşlık zamanının başlangıcını temsil ederler. Athena'nın ve yargıçların huzurunda, hem Erinys'ler hem de Orestes kentdevletle ilişkileri tanımlanması gereken yabancılar durumundadır. Orestes aklanacak ama yurttaş olamayacaktır. Eumenides'lere, Argos'taki Yakarıcılar gibi *metoikos* statüsü, ama Tanrısal *metoikos* statüsü tanınacaktır. Genç demokratik Atina'nın politik programını onlar belirleyecektir: "Ne anarşi ne despotizm" olarak tanımlanan bu program Athena tarafından şöyle açıklanır: "Ülkenizi ve halkınızı doğru adaletin yollarında yöneterek hep birlikte kendinizi bütün dünyaya göstereceksiniz"(992-994).

Agamemnon "halkının öfkesinden" korkmakla birlikte bunu görmezden gelir ve kendini tiran ilan eder. Aiskhylos'un eserinde açık açık demokrat olan tek insan bir kraldır: *Yakarıcılar*'daki Pelasgos. Danaos'un kızları ona aile bağları adına hitap ederler. Pelasgos onları cevaplarken meselenin tüm şehrin kaderi olduğunu gösterir.

Eteokles, hem Eski Yunan kentdevleti Thebai'nin üzerine çöken hemen hemen barbar tehdide karşı bilinçli bir şekilde göğüs geren politik bir önder hem de lanetlenmiş bir soy olan Labdakosoğullarının temsilcisidir. Trajik eylem, çözülmez biçimde bağlı görünen şeyleri birbirinden ayırır. Politik olarak Polyneikes, Thebai'nin düşmanı ve Thebai'ye ihanet eden biridir, soy bakımındansa Eteokles'in ikizidir. İki kardeşin

ölümü, kentdevleti soyun yıkımından kurtarır mı? Evet ve hayır: koro ikiye bölünür ve elimizdeki el yazmalarına bakılacak olursa iki kız kardeş, Antigone ve Ismene de iki hizbin başına geçip birbirlerini yerler. Tragedya devam eder: hakka karşı hak.

Kadınlar tarafından, şehrin sorumluluğunun yüklenilmesi paradoksu, bizi şu düşünceye sürükleyebilir: Eski Yunan kentdevleti, kesinlikle, kadınları politik hayattan dışlayan tek medeniyet değildir, ama bu dışlamayı trajik aksiyonun motorlarından biri haline getirerek, dramatize etmek gibi hatırı sayılır bir farklılık gösterir. Bir kez daha, bunlar kaideyi tanımlamaya izin veren istisnalardır. Klytaimnestra, "bilge bir erkek kadar anlamlı konuşan" bu kadın hem politik iktidarı, hem ailevi egemenliği gasp eder. Suçu, bir kocayı öldürmektir, fakat, *Adak Taşıyıcılar*'da, suçlu bir kadının neler yapabileceğini betimleyen koro, düşünülebilir suçlar listesini şöyle sıralar: baba, oğul ve kocanın öldürülmesi ama kızın değil. Üstelik Klytaimnestra ile kızı Elektra (bazıları bu ismi *alektra*, yani kızlık zarı olmayan diye yorumluyordu) tuhaf bir çift oluşturmaktadırlar: Elektra, kendisi kadar erkeksi olmakla birlikte çok eşli bir annenin bakire kızıdır; annesi Agamemnon'u yok etme konusunda ne kadar kararlı olmuşsa, o da babasının intikamını almaya aynı ölçüde kararlıdır.[18]

"Saf ataerkil bir verasetin hayali, Eski Yunan imgeleminin yakasını nasıl hiç bırakmamışsa", aynısı, kadınsız bir dünyanın hayali için de söylenebilirdi. İlki, yani saf ataerkil bir verasetin hayali, Orestes aleyhine açılan davadaki şahitliğinde Apollon tarafından, ikincisi ise *Yediler*'in başlangıcında Eteokles tarafından ifade edilir. Aiskhylos'un yarattığı ya da daha doğrusu yeniden yarattığı karakterler olan Danaos kızla-

[18] *Bkz.* Jean-Pierre VERNANT, *Mythe et pensée chez les Grecs*, yeni baskı, Paris, 1985, s. 163-166, aşağıdaki tırnak içindeki formülü de aynı yerden aldım.

rı, erkeksiz bir dünya hayal ederler.[19] Bu son hayal, açıkça, sosyal ve politik gerçekliğin içinde beslenme imkânını bulan ilk ikisiyle aynı statüde değildir. Bununla birlikte sözkonusu beslenme bazı sınırlar içindedir: Apollon, tragedyanın kendisi değildir ve Eteokles gibi trajik bir karakterin söyledikleri *hybris*'ini onun en uç noktaya geçişini gösterir. *Oresteia*'da Athena, yani kent, Orestes'i aklarken şöyle söyler: "Benim kalbim her zaman -en azından evliliğe kadar- tamamen erkeğe aittir: istisnasız, babanın tarafını tutuyorum" (737-738). Ama bunun dışında dökülen kanın intikamını alan dişi Tanrılar olan Erinys'leri, Atina'ya yerleşmeye ve korudukları değerleri bir şekilde siyasallaştırmaya ikna etmek için çok çalışmış ve bunu başarmıştır. Athena şöyle der: "Sizler, mağlup değilsiniz: bu kararsız yargı, sadece gerçeği güçlendirmek için oy sandığından çıkmıştır, sizi küçük düşürmek için değil" (795-796). Kadınsı değerler de *timē*'ye, yani yurttaşlık onuru alanına aittir.[20]

Kadın-erkek, yetişkin-genç arasındaki yakınlaşma hiçbir şekilde yapay değildir. Bir genç erkek, erginlenme sınavıyla onu bir yetişkin olana kadar kadınsıdır. *Adak Taşıyıcılar*'ın başında Orestes ve kız kardeşi arasında neredeyse bir ikizlik bulunur. Ne yazık ki Eski Yunan tragedyasında yaş kategorileri, henüz üzerinde durulmamış bir konudur. Aiskhylos'un Orestes'i belki de Eski Yunan tragedyasında, kurgusal bir ölüm üzerinden çocukluktan yetişkinlik çağına kadar izleyebileceğimiz tek karakterdir: *Adak Taşıyıcılar*'ın dadısının sözlerine göre, bebekken ölü olduğuna inanılır. Atina'daki dava sırasında onu yetişkin

---

[19] Bu sorular üzerine, Nicole Loraux'un çalışmalarına bakınız ve özellikle de *Enfants d'Athéna*, Paris, 1981 ve Froma I. ZEITLIN, özellikle "The Dynamics of Misogyny: Myth and Mythmaking in the *Oresteia*", *Arethusa*, 11, 1-2, 1978, s. 149-189.

[20] *Bkz.* Nicole LORAUX, "Le lit, la guerre", *L'Homme*, XXI, 1, 1981, şu sayfalar arası 37-67.

olarak ve zaman tarafından olumlu bir dönüşüme uğratılmış halde görürüz. "Diğer evlerle temas halinde olarak denizlerin ve toprağın bütün yolları üzerinde kirlerimden arınalı çok zaman oldu" (451-452). *Adak Taşıyıcılar*'da kişiliği arada kalmıştır: çifttir, hem erkeksi hem kadınsıdır, hem kahraman hem hilekâr, gün ve gece boyunca savaşan, hoplites ve okçudur;[21] trajik bir *ephebos*'tur. Eteokles de aynı zamanda bir hoplites'tir, fakat tek başına bir hoplites bir çelişki içerir. Çünkü hoplites sadece savaş safında var olur. Bu çelişki, tam da bu karakterdeki bölünmenin bir yönünü teşkil eder.

Hoplites'lere özgü değerler ve falanksın kolektif disiplini, Aiskhylos'çu tragedyada garip bir şekilde ele alınır. Bunlar sürekli vurgulanırlar; *Eumenides*'in sonuç kısmında bile ağır basarlar, ancak bu değerler aynı zamanda kahramanlar ve gruplar tarafından oyunlarda inkâr edilirler. *Agamemnon*'da hem yiğit hem de düşmanın Tanrılarına karşı saygılı bir ordunun nasıl davranması gerektiğini açıklayan Klytaimnestra'dır. Ancak Troia'nın alınışı, hoplites'lerin değil Argos'un "yok edici canavarının" (824) eseridir. Bu canavar sıçrar ve "gaddar bir aslan gibi bütün ruhuyla kraliyet kanını içer" (827-828). Eteokles'in hoplites'i, eşsiz teke tek bir çatışmada ölecektir. Ancak en çok merak edilen, *Persler* tragedyasının ortaya koyduğu sorundur. Buradaki trajik karakterler Perslerdir, daha da spesifik olmak gerekirse Kral Kserkses'tir ve açıkça görülüyor ki bu oyun, kendi şanını ve genel anlamda tüm Eski Yunanların şanını yüceltmek için bir Atinalı tarafından yazılmıştır. Fakat oyunda kullanılan teknikler, şaşırtıcı nitelikler taşır. Oyunun başında anlatılan Pers ordusu, savaş arabalarının, süvarilerin ve okçuların hâkim olduğu bir kuvvettir. Koro başı, savaşın sonucunu sorgularken, ikilemi şöyle koyar: "Zaferi kazanan okla yay mıdır? Yoksa

[21] Bu kitabın 200. sayfasına bkz.

mızrakların demir başlığı sayesinde mi zafer kazanılmıştır?" (146-148). Mızrak, hoplites'in silahıdır, açık dövüşün göğüs göğüse çarpışan falanksların değerlerine bağlıdır. Yay ise hilenin ve gecenin silahıdır. Fakat oyunun başında Eski Yunanlar ve Persler, sembolik olarak da çaylak ve kartal biçimlerinde çarpışırlar. Bunların ikisi de yırtıcı kuşlardır ama ve yükseklerde uçma değerlerine bağlı olan kartaldır. Pers kartalı, "Phoibos'un alçak sunağına [*eskhara*] doğru kaçarken" (205-206); gökten inen çaylak, onun üzerine çullanır. Savaşa gelince, Themistokles'in hilesi sayesinde başlayan ve bir ton dalyanı görüntüsüyle biten Salamis deniz savaşıyla temsil edilir: Eski Yunanlar; Persleri, balıkçıların "ölüm odasında", ton balıklarına yaptıkları gibi (424) sopalarla vurarak öldürürler. İkinci Pers savaşının hoplites'ler tarafından yapılan ilk bölümünden, Themopylai savaşından ise hiç söz edilmez. Çok çok Dareios'un 479'daki, geniş ölçüde Spartalılar tarafından yapılan büyük hoplites savaşını haber verir: "Plataia toprağına Dor mızraklarının akıtacağı kan saçısı öyle bol olacaktır!" Bu ayrıksı noktalar, (hoplites) değerlerinin karşısına hem seyircinin iyi bildiği olguların (savaş hilesi, deniz savaşı) hem de Aiskhylos'un Sparta hoplites'lerinin başarılarını küçültmeye iten Atina yurtseverliğinin çıktığı söylenerek açıklanabilir mi?

Bir epizot, burada, gerçekte hâlâ çözülememiş olarak kalan bir zorluğun var olduğunu gösterir. Aiskhylos'tan kırk yıl kadar sonra yazmış olan ve tragedya yazarı olmayan Herodotos'a göre, Aristides -Atina tarihyazımına göre ılımlı bir isimdir- Salamis savaşı esnasında, bir grup hoplites ile küçük Psyttaleia adasına çıkmış ve burada bulunan Persleri katletmiştir (VIII.95). Oysaki Aiskhylos, ulağın konuşmasının sonunda, epizodu -ona göre zaferden sonra gerçekleşir- farklı bir yere koyar ve zırhlı askerlerden bahsetse de kıyımı fırlatılarak atılan silahlar başlatır: "Ve öncelikle ellerinden çıkan binlerce taş parçası [Persleri]

bitkin hale getirmişti, yaylardan fırlayan oklar, saflarına ölüm saçıyordu" (459-461). Eski Yunanlar, ancak bu silahlarla müdahaleden sonra, düşmanlarını kılıçtan geçirdiler. Aiskhylos doğru, Herodotos ise yalan mı söylemektedir? Hem bu tez hem de tam tersi zaman zaman destek bulmuştur.[22] Veya Pers imparatorluğunun savaşçılarının daha narin ama tabii ki kahraman olan ve Tanrılar tarafından korunan ve rehberlik edilen dövüşçüler tarafından yok edilmesi trajik anlatının zorlaması mıdır? Themistokles'in hilekâr habercisinin üstünde "nereden geldiğini bilmediğim bir yok edici güç, bir kötü Tanrı vardır"(353-354). "Terazinin kefelerinde şans paylarını çok eşitsiz dağıtarak ordumuzu mahveden... bir Tanrı'dır" (345-346). Herodotos'a göre ise (VI.109) Miltiades Marathon savaşının arifesinde Polemarkhos [ordu komutanı -çn.] Kallimakhos'a hitaben şöyle demişti: "Eğer bazı Atinalılarda, ahlaksızca şeyler olmasını beklemeden savaşa girişirsek *Tanrıların terazinin kefelerini eşit tutmaları* bu savaşı kazanmamıza yeter." Tarihi anlatı, trajik anlatıyla çelişmekte midir?

Klasik kentdevletin "zavallı şeytanlarından", okçulardan söz etmek, bizi, şehrin merkezinden, marjinal ve aşağı kategorilere doğru sürükler. Köleler ve zanaatkârlar, Aiskhylos'un eserinde hangi ölçülerde görünürler ve anlamları nedir?

Aiskhylos'un tragedyalarında sadece söyledikleri yüzünden orada bulunan, şeffaf bir yapıya sahip olan ve toplumsal konumları hiçbir şekilde müdahil olmayan bazı hizmetçiler ve köleler vardır. *Persler*in ve *Yediler*'in habercileri, köle midirler? *Yakarıcılar* ve *Agamemnon*'daki çı-

[22] Charles W. FORNARA, "The Hoplite Achievement at Psyttaleia", *JHS*, 86, 1966, s. 51-54; Georges ROUX, "Eschyle, Hérodote, Diodore, Plutarque racontent la bataille de Salamine", *BHC*, 98, 1974, s. 51-94, metni başka türlü, tamamen ters anlamda yorumlar: okçuların, Persler olduğunu söyler (*bkz.* s. 91).

ğırkanlar gibi, onlar da dramatik bir işlevi temsil ederler. *Agamemnon*'un başlangıcındaki nöbetçi prologunda, kölelik durumu, hayvansal bir metafora ile belirtilir: Troia'nın alındığını gösteren işareti bekleyerek terasta yatan nöbetçi, kendini bir köpeğe benzetir ama "gece devinen yıldızlar topluluğunu tanımayı öğrenmiş" bir köpeğe... Bu onun çifte bağımlılığını gösterir, yasal anlamda Agamemnon'a, fiili anlamda ise dişi tiran Klytaimnestra'ya aittir. *Adak Taşıyıcılar*'da, Aigisthos'un hizmetçisi, efendisi öldürüldüğünde umutsuz bir çığlık atar.

Aslında, Aiskhylos'un eserinde iki tür köle vardır: köle olarak doğanlar ve sonradan ele geçirilen köleler; Eski Yunanlardan, Tanrıların ve kralların çocuklarından oluşan bu ikinciler, savaş hukukunun kurbanıdırlar. İlk tür köleler ise anonimdir, tek bir istisna ile: *Adak Taşıyıcılar*'da Orestes'in süt annesi. Eski Yunan dünyasındaki pek çok köle gibi o da memleketinin ismini taşır: Kilissa, yani Kilikialı. Bu oldukça şaşırtıcı ve meşhur bir sahnedir. Orestes'in ölümü duyurulduğunda, *Odysseia*'daki Eurykleia'nın aksine, Kilissa, süt çocuğunu tanımaz. Bu sahnede komik bir vurgu vardır ve sadece Aiskhylos'da değil Eski Yunan tragedyasının tamamında, komik sahneler avam ve köleleri oyuna dahil eder ve bu sahnelerde ölü veya diri bedenlerden bahsedilir. Örneğin *Antigone*'deki nöbetçinin "gerçekçi" sözlerini düşünelim. Komedi, tragedyayı şimdiye taşıyan araçlardan biridir.

Kilissa, Orestes'i annesi adına değil, "babası adına"[23] yetiştirmişti; bu da tiradını trajik aksiyonla bütünleştirme imkânı veriyordu. Burada metnin söylediği, bu köle tipinin temsilinin temel özeliklerindendir. Kilissa, süt çocuğunun sadece bedenini -ki bir hayvan bedeni olduğunu ima ederek- bilir ve başından sonuna kadar başka bir şey hakkında ko-

[23] *Bkz.* Nathalie DALADIER, "Les meres aveugles", *Nouvelle Revue de psychanalyse*, XIX, 1979, s. 229-244.

nuşmaz: "Henüz kendini bilmeyeni, küçük bir köpek gibi yetiştirmeli, değil mi; onun hallerine alışarak. Kundak bezlerinin içindeki çocuk; aç, susamış veya acil ihtiyacı gelmiş olsun konuşmaz ve küçük karnı kendi kendine rahatlar. Bu ihtiyaçları anlamak için, biraz kâhin olmak lazımdı ve sık sık yanıldığım için durmadan altını değiştirip bez yıkamak zorunda kalıyordum; çamaşırcılık ile süt annelik işleri birbirine karıştı" (753-760).

Kassandra ganimet hukuku vasıtasıyla elde edilen kölelerin örneğidir: aynı anda Agamemnon'un metresi, Apollon'un kâhini ve bir köledir. Klytaimnestra, onun yüzüne karşı Yunan kurallarını söyler, fakat aynı zamanda köle yaptığının bedeninde tiranca iktidar kurar. Klytaimnestra'nın Kassandra'yı azarlayışı yeni zenginlerin eline düşen kölelerin kaderiyle, "eskiden beri zengin olan" efendilerin elindeki köleler arasındaki dikkat çekici tezat da dahil olmak üzere, çözümlenmelidir. "Bizden geleneksel saygıyı bekleyebilirsin" (1046). Fakat kelime oyunları korkunçtur: "Bağışlayıcı Zeus, bu sarayda, bizimle beraber kutsal suya iştirak etmeni istedi..." (1036-1037). Burada sözkonusu olan, Kassandra'yı, Agamemnon'un yanında, bir kurban yapacak olan insan kurban etme törenini haber vermektir.

Prometheus'ta da bir tiranla kaza sonucu köle olmuş bir kişilik arasında buna benzer bir ilişki bulunur ama bu ilişki, burada daha derin ve karmaşık olarak incelenmiştir. Tanrılar arasında tiran-Zeus ve sadece kölelere yapılacak türden bir işkenceye maruz kalmış köle-Prometheus gibi çiftler bulunur. Fakat köle var, köle var; Prometheus, tiranın hizmetkârı olan gönüllü kul Hermes'i kendi durumuyla karşılaştırır: "şunu iyice belleyesin ki ben başıma gelen felaketi senin kulluğunla de-

ğişmem" (966-967). Fakat Hermes, kendini bir köle olarak görmüyordu ve Zeus'u efendisi olarak değil, babası olarak tanımlıyordu.[24]

Prometheus'ta bir başka sosyal kategori de görülür: zanaatkârlar. Durum benzersizdir: Başka yerlerde, örneğin Yediler'de kalkanların tasvir edildiği sahnede de zanaatkârların eserlerinden söz edilir ve ozanlık da, Aiskhylos'un devrinde zanaatkârlıktı,[25] bu da ozanı kendi tarzında üretim ve alışveriş dünyasına bağlıyordu, ama genel kural olarak, kentdevlette zanaatkârlık diye bir statü olmadığından tragedya sahnesinde yer almazlardı. *Prometheus*'ta çalışırken betimlenen, İktidar ve Gücün yardımıyla bir köleyi bir kayaya zincirleyen zanaatkâr, aslında bir Tanrı'dır: işlerini biraz olsun düşünmeksizin yerine getirmeyen bir Tanrı olan Hephaistos'tur.[26] İktidar ve Güç... üretim değerlerine üstün gelen politik değerler. Prometheus, teknik işlevin Tanrısıdır, Hermes ise değiştokuşun. *Prometheus,* belki de Aiskhylos'un muhafaza edilebilmiş son oyunudur ve onun hakkındaki görüşümüz kaçınılmaz olarak hatalar içermektedir, çünkü elimizde, üçlemenin ne ortası ne de zincirlerinden boşanmış Tanrı'nın kurtuluşunun anlatıldığı sonu bulunuyor. Elimizde sadece *Agamemnon* bölümünün bulunduğu bir *Oresteia* hayal etmeye çalışalım. Yine de bu oyunda ortaya konan problemler, iktidar ve bilgi arasındaki ilişkilere, teknik işlev ve politik işlev arasındaki ilişkilere dair problemler, bizi meşgul etmeyi belki de hiç bırakmadılar.

---

[24] *Bkz.* Katerina SYNODINOU, *On the Concept of Slavery in Euripides*, Yanya, 1977, s. 92.

[25] Bkz Jesper SVENBRO, *La Parole et le marbre.* Aux origines de la poétique grecque, Lund, 1976.

[26] Şimdi Suzanne SAID'e geri dönebiliriz: *Sophiste et tyran ou le problème du "Prométhée enchaîné"*, Paris, 1985, özellikle s.131-154.

VI
KAHRAMANLARIN KALKANLARI[1]

Thebai'ye Karşı Yediler'*in Merkez Sahnesi Üzerine Bir Deneme*

Yazılı söz sayılı günlerin hurucunda, mesken
tutuyor taş tahtasını tesadüfün.

René CHAR,
Chants de la Balandrane

Bu çalışma[2] Aiskhylos yorumcularını -eşitsiz biçimde- uğraştıran

---

[1] Bu çalışmanın ilk hali *Annali del seminario di studi del mondo classico*, Napoli, 1979, ss. 96-118'de yayımlandı.

[2] Bu incelemenin ilk taslağı, 1976 'nın sonunda Bergen (Norveç), Bristol, Cambridge, Liverpool, Oxford ve Londtra'da gecici bir İngilizce sürüm olarak sunuldu. Burada ele alınan sorular Fransa'da ve İtalya'da düzenlenen seminerlerin ve daha sonra, 9 Ocal 1978'de Association pour l'encouragement des etudes grecques"e verilen makalenin de konusunu oluşturuyordu. Dile getirdikleri yorumlardan dolayı tüm katılımcılara teşekkür etmek isterim, ama yine belirteyim ki en verimli tartışmalarım Nicole Loraux'la olanlardır. Birkaç yıllık bir dönem boyunca, Aiskhylos'un metni konusunda kendisiyle birçok kez görüş alışverişinde bulunduk. Son derecede büyük öneme sahip iki yayımlanmamış incelemeyle karşılaştığımda bu incelemeyi yeni tamamlamıştım; sözkonusu incelemeler D. Pralon'un "Eschyle: Les *Sept contre Thebes*" ve P. Judet de la Combe'nin "Histoire des interpretations des *Sept contre Thebes* d'Eschyle (fin XVIII[e]-XIX[e] siecles)" idi. İkinci makalenin yalnızca Wilamowitz'le tartışmaya kadar olan ve tam da benim bakış açımı ifade eden kısmını okuyabildim. D. Pralon'un incelemesinden yararlandığım noktalar notlarda gösterilecektir. Ne yazık ki, bu incelemelerin ikisi de

üç meselenin üzerine kurulmuştur. Amacım üç farklı meselenin değil aslında tek bir meselenin sözkonusu olduğunu açıklıkla göstermektir.

İlk mesele deyim yerindeyse Eteokles'in "psikolojisi" meselesidir. Herkes fark etmiştir: Sanki bu kişilik, Aiskhylos'un oyununun *ana* kişiliği 653. dizeden itibaren ani bir dönüşüm geçirmektedir. Bu tür sorunları biraz duygusal açıdan ele alan tarzıyla Gilbert Murray genel kanaati gayet iyi yansıtmıştır. 652. dizeye kadar Eteokles "soğuk ve sakin, kafası hızlı çalışan ve halkı için ahlaki kaygıları olan" bir adamdır. Özetle *polis* için ideal bir liderdir. Ve sonra dönüm noktasına gelinir: "Eteokles şimşek gibi hızla değişerek başka bir adam olur. Soğukluğu ve kendi üzerindeki kontrolü yok olur. Artık umutsuz, üzerindeki lanetle ezilmiş, onun hâkimiyeti altına girmiştir."[3] Peki ne olmuştur da bu hale gelmiştir? Eteokles bir önceki bölümde, Thebai'nin ilk altı kapısında düşman şeflerin karşısına Thebailı altı kahramanı yerleştirdikten sonra yedincinin karşısına da kendisi çıkmaya karar vermişti.

282 Ἐγὼ δέ γ' ἄνδρας ἕξ ἔμοι σὺν ἑβδόμῳ
ἀντηρέτας ἐχθροῖσι τὸν μέγαν τρόπον

henüz yayımlanmamıştır.

Bu metni yazmayı Ağustos 1978'de bitirdim. O zamandan bu yana, Princeton Üniversitesi'nde düzenlenen *Yediler* konulu bir tartışmanın akışı içinde, F. I. Zeitlin'in yayımlanmamış çalışmasını ve W. G. Thalmann'ın *Dramatic Art in Aeschylus'* Seven against Thebes (New Haven 1978) başlıklı tezini öğrenme şansına kavuştum. Bu çalışmaların benimkiyle tam olarak uyuştuğunu memnuniyetle gördüm. Bu metin yayımlanmış olduğu için, özellikle Liana Lupas ve Zoe Petre (*Commentaire aux* Sept contre Thebes *d'Eschyle*, Bükreş ve Paris 1981) ile F.I. Zeitlin (*Under the Sign of the Shield*, Roma 1982) bu metinde ele alınan sorunları irdelemişlerdir; ayrıca bkz. P. Judet de La Combe'un Lallot ve Haussmann (editörler), *Etudes de litteratures anciennes* III, Paris 1987, s. 57-79'daki sentezi.

3 G. Murray, *Aeschylus: The Creator of Tragedy*, Oxford 1940, s. 140.

ἐς ἑπτατειχεῖς ἐξόδους τάξω μολών,

(Surların yedi çıkışının önüne altı savaşçıyı yerleştirip, kendim de yedinciyi tutup düşmanla vakur bir şekilde boy ölçüşmeye gidiyorum.[4]) 285-286. dizelerde sözkonusu olan şey, öngörülemez olanı kontrol altına almaya yönelik akılcı bir tutumdur;

285 πρὶν ἀγγέλους σπερχνούς τε καὶ ταχυρρόθους
λόγους ἱκέσθαι καὶ φλέγειν χρείας ὕπο.

[prin angelous sperkhnous te kai takhyrrhothous
logous ikesthai kai phlegein khreias hypo.]

(çılgına dönmüş ulaklar ve acil haberler gelip bizi şaşkına çevirmeden ve mecburiyetin baskısı altında ateşe atmadan önce")

Çılgına dönmüş ulaklar... Eteokles de, bir anlamda önceden gözden düşürdüğü bir ulağı dinledikten sonra, aniden tavır değiştirecektir. Düşman hatlarına gönderdiği angelos'a, casusa kulak verirken ordusunun ilk altı şefinin ürkütücü tasvirlerini sakin sakin dinler. Bunlardan her birinin karşısına Thebailı bir kahraman çıkarır, fakat Argos ordusunun yedinci şefi kardeşi Polyneikes'tir ve o zaman şu ünlü çığlık dökülür ağzından:

653 Ὦ θεομανές τε καὶ θεῶν μέγα στύγος
ὦ πανδάκρυτον ἀμὸν Οἰδίπου γένος·
ὤμοι, πατρὸς δὴ νῦν ἀραὶ τελεσφόροι...

[Ō theomanes te kai theōn mega stygos

[4] J. Grosjean'ın (Pléiade) ve P. Mazon'un (C.U.F.) çevirilerini serbestçe ve bazen düzeltmeyaparak kullandım; birçok durumda kendim doğrudan çeviri yaptım.

ō pandakryton amon Oidipou genos.
ōmoi, patros d nyn arai telesphoroi]

(ah! ..... Tanrıların en sert öfkesinden nasibini almış azgın soy, tüm soylar içinde en zavallısı, Oidipus'un soyu, benim soyum. Yazık, babamın lanetleri bugün amacına ulaştı...")

Değişim olgusu bir kez veri olarak kabul edildikten sonra, bütün sorun onu izah etmekten ibarettir ve sonsuz sayıda çözüm olmadığını anlamak için tarihsel mantıkta büyük bir uzman olmak gerekmez. Tabii ki açıklamaların en kolayı, Aiskhylos'un Eteokles'inin ikili karakterini, şairin esinlendiği kaynaklardaki ikili karakter üzerinden açıklamaktan geçer. Acaba Aiskhylos'un uzlaşmaz iki geleneği, şu veya bu ölçüde bir hünerle birleştirdiği kabul edilemez mi? Wilamowitz böyle düşünmüş ve 1903 yılında bu hipoteze kabaca bir biçim vermiştir: "Onun draması birbirine zıt iki temel temaya (*Grundmotive*) sahiptir. Bunlardan biri, Delphoi Kâhininin anlattığı, Laios'un itaatsizliği, Oidipus'un laneti ve günahkar vahşiliğin ölümcül kaderinin ibret verici hikâyesi olan *Oedipodeia*'dir. Bu hikâye iki kardeşin karşılıklı ölümü ile son bulur. Diğer temaysa Thebailıların Argoslulara karşı muzaffer savunması ve Yediler'in ölümcül kaderidir."[5] Diğer bir deyişle Aiskhylos'un oyununda, iki farklı karakter birbirini takip eder: sahnede ilk görünen Thebai destanının kahramanı ve Thebai'nin kurtarıcısı *ikinci* Eteokles'dir. Fakat 653. dizeden itibaren, ikinci Eteokles yerini Iokaste'nin kocasının lanetli oğlu olan ve Oidipus destanının bir karakteri olan *birinci* Eteokles'e bırakır. Fakat paradoksal olarak 1914'te Wilamowitz iki sayfa arayla Eteokles'in Aiskhylos'un tüm oyunundaki bireyleşmiş tek karakter olduğunu belirtir ve Eteokles'in yaratıcısının "kendi kendisine

[5] Drei Schlusszenen griechischer Drama" *SDAW*, 1903 , s. 436 vd.; alıntıyı s. 438'den yaptım.

"Acaba Eteokles'imi nasıl resmetsem?" diye sormadığını" ve "kendisine verileni aldığını (*er nahm was ihm gegeben war*) fakat bu aldığının ikili olduğunu (*das war aber Zweierlei*)... kalıtsal laneti taşıyanın bir başka Eteokles olduğunu belirtir."[6]

Eğer Wilamowitz'den böyle bir alıntı yapıyorsam bunun sebebi kendi devrinin büyük klasik filoloğunun sunduğu şüphesiz hiçbir çağdaşımızın ciddiye almayacağı bir yorum şeması sunduğunu göstermek değil, fakat yorumun da bir tarihi olduğunu, hem kalıcı kazanımları hem de unutulmuş sorunsalları geride bıraktığını göstermektir. Biz kendimiz de bu tarihin bir parçasıyız ve burada sözkonusu olan İdeanın zaferi ile sonuçlanan bildiğimiz türden Hegelci bir diyalektik değildir. Wilamowitz'in açıklaması bu nitelemeyi hak ediyordu. Bugün ise artık bir gelenek kalıntısından başka bir şey değildir.

Bu çalışmanın katkı sağlamayı hedeflediği, bugün hâlâ devam etmekte olan modern tartışma ilk olarak 1937 yılında F. Solmsen tarafından, Aiskhylos'un oyununda Erinys'in, rolüne dair kaleme alınmış metinle başlamıştır.[7] Burada sözkonusu olan bu tartışmalara katılanların ve karşılıklı düşüncelerinin dökümünü yapmak değildir,[8] fakat tartışmanın genel mantığını açığa çıkarmak oldukça kolaydır.

İlk görüş, Aiskhylos'un ve yarattığı karakterin çelişkileri ile beraber yaşamamız gerektiği yönündedir. Hatta bunların bilinçli çelişkiler olduğu ve Tycho von Wilamowitz'in Sophokles üzerine hazırladığı ki-

---

6 Wilamowitz, *Aischylos Interpretationen*, Berlin 1914, s. 641-643; ayrıca bkz. *Griechische Versekunst*, Berlin 1921, s. 199.

7 F. Solmsen, "The Erinys in Aeschylus' *Septem*", *TAPhA* 69 (1937), s. 197-211.

8 Yakın tarihli tartışmaya ilişkin en önemli kaynaklar R. P. Winnington-Ingram'ın "Septem contra Thebas" başlıklı inceleme makalesinde (*YCS* XXV, 1977, s. 1-45) bulunabilir.

tabın meşhur ettiği bir ifadeyle, şairin "drama tekniğinin" bir öğesi olduğu düşünülebilir. Örneğin Roger Dawe, "Aiskhylos'da aşırı avangard bir yorumun dahi mantıksal bir sisteme indirgeyemeyeceği çelişkiler bulunduğuna"[9] inanır. Diğer eleştirmenler ise, Aiskhylos ve Eteokles'in son derece tutarlı bir yazar ve bir kişilik olduklarını ispatlamayı görev bilirler. Son kertede takip edebileceğimiz iki yöntem mevcuttur. Ya Eteokles'in 653. dizeden *önce* de lanetlenmiş olduğunu ve bunu bildiğini gösteririz ya da bu canalıcı dizeden *sonra* da Eteokles'in hâlâ bir devlet adamı ve general olarak kaldığını ispatlamaya çalışırız.

Birinci çözüm -Solmsen tarafından ortaya atılan- örneğin Eteokles'in oyunun başında dile getirdiği yakarış üzerine dayandırılabilir:

69 Ὦ Ζεῦ τε καὶ Γῆ καὶ πολισσοῦχοι θεοί
Ἀρά τ᾽ Ἐρινὺς πατρὸς ἡ μεγασθενής,

[Ö Zeu te kai Gē kai polissoukhoi theoi
Ara t' Erinys patros ē megasthenēs,]

("Ey Zeus ve Yer, kentdevletin efendisi Tanrılar ve sen, babamın güçlü Erinys'i)

Fakat bunun tersi olarak, Eteokles'in oyunun başındaki askeri liderlik vasfını oyunun sonuna kadar koruduğunu söylemek de en az bu kadar doğrudur. 653. dizede başlayan büyük konuşma askeri bir kararla son bulur:

---

[9] R. D. Dawe, "Inconsistency of Plot and Character in Aeschylus,"*PCPhS*, 189, 1963, s. 21-62, krş. s. 32. A.J. Podlecki'nin "The Character of Eteocles in Aeschylus" *Septem*" başlıklı yorumu (*TAPhA* 95, 1964, s. 283-299) R. Dawe'inkine çok yakındır.

675 Φέρ᾽ ὡς τάχος
κνημῖδας αἰχμῆς καὶ πετρῶν προβλήματα
[Pher' hōs takhos
Knēmidas aikhmēs kai petrōn problēmata]

(bana mızraklar ve taşlara karşı knemides'lerimi getirsinler, çabuk!) Schadewaldt yakın zamanda, Eteokles ile koro arasında süren diyaloğun Eteokles'in bir hoplites olarak silah kuşanmasıyla bir arada yürüdüğünü göstermemiş midir?[10] Eteokles hayatını kaybeder ama savaşı kazanır. Tüm oyun boyunca iyi bir kılavuz, 62. dizenin *oikoastrophos*'u olarak kalır ve zincirlerinden boşanmış öğelerin pençesindeki kentgemiyi fırtınada nasıl yöneteceğini bilen bir denizcidir.[11] Bir orta yol Eteokles'in ve Tanrıların kararları arasındaki ilişki üzerinde incelikle oynanmasından ve Eski Yunan tragedyasının bu tükenmez iki aradalığının kullanılmasından ibarettir. Argoslu liderlerle çarpışacak Thebailı liderleri seçen Eteokles'in kendisi midir, yoksa karar ondan daha yüksek güçler tarafından mı alınmıştır? Bu konu üzerinde de diğer konularda olduğu gibi sonsuz nakışlar işlenebilir.[12] Tartışmalar kimi zaman

---

[10] W. Schadewaldt, "Die Waffnung des Eteokles," *Festschrift H. Hommel*, Tübingen 1961, pp. 105-16, ama O. Taplin'in dile getirdiği itirazlara bakın, *a.g.y.*, n. 19, s. 158-61.

[11] Krş. G. Kirkwood, "Eteokles Oiakostrophos," *Phoenix* 23,1969, s. 9-25; ayrıca, denizcilik ve siyasetle ilgili imgeler konusunda bkz. Z. Petre, "Themes dominants et attitudes politiques dans les *Sept contre Thebes* d'Eschyle," *Stud Clas*, XIII, 1971, s. 15-28. *Yediler*'e ilgi duymamda bu malaenin oldukça büyük payı vardır.

[12] Burada, okuyucuyu farklı bakış açıları arasındaki tartışmaları temsil eden birçok makaleye yönlendirmekle yetineceğim: E. Wolff, "Die Entscheidung des Eteokles in den *Sieben gegen Theben*," *HSPh* 63, 1958, s. 89-95; H. Patzer, "Die dramatische Handlung den *Sieben gegen Theben*," *a.g.y.*, s. 97-119;

öylesine incelikli bir hal almıştır ki, "Aiskhylos üzerine bir şeyler öğrenmekten çok, özel bir kulüpteki tartışmaları izliyor gibiyiz"[13] diyen R. Dawe'a hak vermemek elde değil. Galiba en zoru ise tartışmaya katılanların çoğunun Aiskhylos'un metnini yorumlamaktan çok, Eteokles'e "bizim" zihinsel alışkanlıklarımıza uygun psikolojik bir derinlik ve inandırıcılık vermekle uğraşmasıdır. Gerçekten bir şey olup bitiyormuş gibi *skēnē*'nin arkasında ne cereyan ettiğini kendi kendilerine sorarlar ve en uç noktada,[14] L. Golden ile birlikte Eteokles'i "en azından inanılabilir bir insanoğlu" yapmaya çabalarlar.[15]

Halbuki ne kadar tekrarlasak az, Eteokles akla yatkın olsun veya olmasın, bir "insanoğlu" değildir; sadece yaşayan insanları veya bize oldukça yakın kurmacaları sorguya çekerek psikanalizin alanına girmediği için bu yorum tarzına kapı açmadığı gibi, 19. yüzyıl romanları tarzında bir karakter incelemesine de uygun değildir. O bir Eski Yunan tragedyasının karakteridir ve bu şekilde ele alınması gerekir. Simgesel sınırı koruyarak söyleyecek olursak, 653. dizenin öncesinde ve sonrasında yer alıp birbirleriyle çatışan değerler, *polis*'in değerleri ve

---

B. Otis, "The Unity of the *Seven against Thebes*," *GRBS* 3, 1963, s. 153-74; K. Von Fritz, "Die Gestalt des Eteokles in Aeschylus' *Sieben gegen Theben*," *Antike und moderne Tragödie*'de, Berlin 1962, s. 193-222; A. Lesky, "Eteokles in den *Sieben gegen Theben*,"*WS* 74, 1961, pp. 5-17.

[13] R. Dawe, *a.g.y.*, n. 8, s. 21: "Özel bir kulüpteki alışverişlere tanık olmak dışında, Aiskhylos ile ilgili pek fazla şey öğrenmiyoruz."

[14] E. Wolff'un yukarıda anılan makalesinin (n. 11) yanı sıra, bkz. örneğin F. Ferrari, "La Scelta dei difensori nei *Sette contra Tebe* di Eschilo," *SCO* 19-20, 1970-1, s. 140-55

[15] L. Golden, "The Character of Eteocles and the Meaning of the *Septem*," *CPh* 59, 1964, s. 78-89 (s. 80'den alıntı yaptım). L. Golden'in Eteokles'i kadere inanmayan hünerli bir devlet adamıdır.

ailevi dünyanın değerleri ruh halleri değildir[16] Bizim yapmamız gereken metnin boşluklarını doldurmak ya da metinsel Eteokles'i yaşayan bir Eteokles'e çevirmek değil, fakat metni öne çıkarmak ve onun bir anlam ifade etmesini sağlamaktır. Eteokles'in parçalanmış olması onun karakterinin bir özelliği değildir. Bu parçalanmışlık bizzat tragedyanın dokusuna aittir.

İkinci soru: Eteokles ve kadınlar. Bu soru üzerine çok az çalışılmıştır[17] ve U. Albini gibi "*L'idea di un coro femminile, trattandosi di una guerra, è splendida!*" ("Savaş konusunda söyleşen bir kadınlar korosu fikri harika bir fikir?")[18] diyen ünlemlerle yetinmek soruyu incelemek anlamına gelmez. Eteokles politik ve askeri bir yöneticidir ve bir erkektir. İlk sözleri Thebai yurttaşlarına, daha doğrusu Eteokles'in -paradoksal bir tarzda- Kadmos'un yurttaşları olarak adlandırdıklarına yöneliktir:

---

[16] Krş. J.-P. Vernant, I. Cilt, s. 40-41.

[17] Bununla birlikte, bkz. R. S. Caldwell, "The Misogyny of Eteocles," *Arethusa* 6, 1973, s. 197-231; R. P. Winnington-Ingram, "Aeschylus, *Septem* 187-90, 750-71," *BICS* 13, 1966, s. 83-93; H. Bacon, "The Shield of Eteocles, *Arion*, III, 3, 1964, s. 27-38 (temel bir makale); Eadem, "Woman's Two Faces: Sophocles' View of the Tragedy of Oedipus and his Family," *Science and Psychoanalysis* X, 1966, s. 13-23; S. Benardete, "Two Notes on Aeschylus: *Septem*," *WS*, *n.f.* I, 1967, s. 22-30 ve *n.f.* 2, 1968, ss. 15-7, özellikle aydınlatıcı sözlerin yer aldığı s. 26-30; U. Albini, "Aspetti dei Sette a Tebe," *Parola del Passato* 27 (1962), s. 289-300; *Oresteia*'da çok daha geniş olarak incelenen kadın problemi konusunda, F. I. Zeitlin'in makalesi, "The Dynamics of Misogyny: Myth and Mythmaking in the *Oresteia*," *Arethusa* II, 1-2, 1978, s. 7-21 ve 149-89 temel öneme sahiptir ve okuyucuyu geniş kapsamlı bir kaynakçaya yönlendirir.

[18] U. Albini, *a.g.y.*, s. 290.

1 Κάδμου πολῖται, χρὴ λέγειν τὰ καίρια
ὅτις φυλάσσει πρᾶγος ἐν πρύμνῃ πόλεως
οἴακα νωμῶν βλέφαρα μὴ κοιμῶν ὕπνῳ...

[Kadmou politai, khrê legein ta kairia
hotis phylassei pragos en prymnei poleōs
oiaka nōmōn blephara mê koimōn hypnōi...]

(Kadmos kentinin yurttaşları, zamanın gerektirdiklerini söylemelidir her an işinin başında, kentin pupasında göz kapaklarının kapanmasına müsaade etmeksizin dümen yekesini tutan şef.) Peki kimdir bu yurttaşlar? Bu konuda iki farklı tez çatışmaktadır: kimileri Eteokles'i temsil eden oyuncunun seslendiği yurttaşların, 467 yılının ilkbaharında Dionysos tiyatrosunun ön koltuklarında oturan ve oyun boyunca Thebai'nin düşman Perslere karşı muzaffer Atina'nın maskesi olarak anlaşılmasını sağlayan Atinalı yurttaşlardan başkası olmadığını düşünür.[19] Oysa ki O. Taplin bunun karşıtını ispatlamış görünüyor: Eteokles gerçekten de figüranlara, özellikle de 30. ve 35. dizeler arasında, sulara çıkma emri verdiği silahlı figüranlara seslenmektedir.[20] Fakat bu

[19] Bkz. örneğin H. J. Rose, *A Commentary on the Surviving Plays of Aeschylus*, 1, Amsterdam 1957, *ad. loc.*; Rose'u, *Yediler*'in yorumlu çevirisiyle C. Dawson izlemiştir (Prentice-Hall, Englewood Cliffs, N.J., s 29); ayrıca bkz. D. Lanza "Lo spettatore sulla scena," D. Lanza, M. Vegetti, G. Caiani, F. Sircana, *L'Ideologia della città*'da, Napoli, 1977, s. 61. Bu oyunun yakın zamanda yaptıkları çevirisinde (Londra ve New York 1974) H. Bacon ve A. Hecht, "Thebailı erkek yurttaşlar"ın sahnede varlığına işaret ediyorlar, ama bunu doğrulayan herhangi bir kanıt göstermiyorlar.

[20] *The Stagecraft of Aeschylus*, Oxford, 1977, s. 129-36; Taplin'in yaptığı gösterim bana oldukça kesin görünüyor. Taplin, komedinin aksine trajedinin seyircilere hitap eden konuşmalar içermediğini ve oyunun herhangi bir sahnelenişinde, ilgili karakterlerin sahnede fiilen bulunduklarını açıkça gösteriyor.

ana sorun da hiçbir şeyi değiştirmez. Figüranlar sadece figürandır ve tragedya karakteri olmayan ulağı böylesi bir muhatap saymazsak, oyun boyunca Eteokles'in muhatabı olan bir yurttaş görülmez. Ulağın rolü de oldukça işlevseldir. Eteokles'in muhatabı, *Yediler* boyunca, *parodos* -koronun giriş şarkısı- ile birlikte 78. dizede görünürler ve bu koro diğer oyunlarda olduğu gibi kadınlardan oluşur. Eteokles Thebaili kadınlarla diyalog kuracaktır. Daha iyi bir ifadeyle imkânsız bir yurttaşlık diyaloğunu kadınlarla kurmaya çalışacaktır. Eteokles kadın korkusunu (181-202. dizeler) ve dişil yıkıcılığa karşı duyduğu korkuyu ifade ettiği meşhur tiradında şöyle der:

193 τὰ τῶν θύραθεν δ' ὡς ἄριστ' ὀφέλλεται
αὐτοὶ δ' ὑπ' αὐτῶν ἔνδοθεν προθούμθα

[ta tōn thyrathen d' hōs arist' ophelletai
autoi d' hyp' autōn endothen prothoumtha]

(kapıdaki düşman (Argoslu düşmanlar) böylelikle en iyi yardımı alıyor / biz içerden yok edince kendi kendimizi.) Kentdevletin "bizi", burada, kadınlar ve Eteokles'tir. Kent, ilk zamanlarda diyelim, birincisi dış tehlike, ikincisi de dişil yıkıcılık olmak üzere, iki farklı tehlike arasında sıkışmıştır. Ve hiç kuşku yok ki olayların daha karmaşık olduğunu, H. Bacon'ın[21] da bahsettiği gibi "içeri girmesine izin verilmemesi gereken dış tehlikenin ve dışarı çıkmasına izin verilmemesi gereken iç tehlikenin" tek ve aynı tehdit olduklarını göreceğiz, fakat trajik zamanın bu ilk döneminde, askeri lider olarak Eteokles'in kadınların politik sahaya girmesini engellemek gibi bir görevi de vardır:

[21] *A.g.y.*, n. 16, s. 27-38.

200 μέλει γὰρ ἀνδρί, μὴ γυνὴ βουλευέτω,
τἄξωθεν· ἔνδον δ' οὖσα μὴ βλάβην τίθει.
[melei gar andri, mē gynē bouleuetō,
taksōthen. endon d' housa mē blabēn tithei.]

(evin dışında yapılacak işler erkek işidir, kadın heves etmesin boşuna / Kadın evinde otursun ve ayak bağı olmasın kimseye.) Eteokles'in bu konuşmasını, Hesiodos (*Théogonie*, 591)[22] tarafından *genos gunaikon*'a karşı başlatılan ve birçok kez özellikle de tragedyada kullanılan uzun polemiğin içine yerleştirebiliriz, yerleştirmeliyiz. Kadınları kınayarak ve tanımları gereği tüm koroların yaptığı tartışmalara katılmamalarını rica ederek,[23] Eteokles, en azından 653. dizeden önce kentdevletin ileri görüşlü şefi olarak ve geçici kopukluğu koruyarak kaldığı sürece, Eski Yunan kuralları içindedir.

Fakat Eteokles eğer kuralların *ōtesine* gitmese, yani yurttaşı tirandan ayıran sınırı aşmasa bir tragedya karakteri olamazdı.[24] Eteokles kadınların varlığını bile sorgular:

---

[22] Bkz. Nicole Loraux'nun "Sur la race des femmes et quelquesunes de ses tribus" başlıklı makalesi, *Les enfants d'Athena*, Paris, 1982, s. 75-117; bu makale, çeşitli kadın kavimlerini hedef alan Sémonide d'Armorgos şiiri üstüne odaklanmıştır, ama çok daha geniş imalar içermektedir.

[23] M. Shaw Yunan tragedyasındaki kadın karakterler konusunda doğru olarak şöyle der: "Gerçekten, her zaman evin dışında meydana gelen bir drama ediminde bulunmaları nedeniyle, kadınların yapmamaları gereken şeyleri yapıyorlar" ("The Female Intruder: Women in Fifth-Century Drama," *CPh* 70, 1975, s. 255-66 [a. s. 256]). Ama bu sözler yalnızca tragedyadaki figürler için mi geçerlidir ? Bu soru hiç olmazsa irdelenmesi gereken bir sorudur.

[24] Bkz. D. Lanza, *Il tiranno e il suo pubblico*, Torino 1977. Ne yazık ki, bu kitap Aiskhylos'un Eteokles'ine çok az yer vermektedir.

256 Ὦ Ζεῦ, γυναικῶν οἷον ὦπασας γένος.

[Ō Zeu, gynaikōn hoion ōpasas genos.]

(Ey Zeus! Sen de ne biçim bir varlık yaratmışsın böyle!) Çarpıcı bir atışma içinde, kadınlar Tanrılara yakarırken, Eteokles tam anlamıyla bu apolitik varlıkları, kadınları kenti köleleştirmekle suçlar:

253 θεοὶ πολῖται, μή με δουλείας τυχεῖν.
Αὐτὴ σὺ δουλοῖς κἀμὲ καὶ πᾶσαν πόλιν.

[theoi politai, mē me douleias tykhein.
Autē sy doulois kame kai pasan polin.]

(Kent Tanrıları, yalvarırım kölelik nasip olmasın bana. Beni de, tüm şehri de köleleştirmeye kadir olan senden başkası değildir.)

Böylesi araştırmaların sayısı artırılabilir. Şimdilik iki açıklamayla yetinelim. 69.-77. dizelerdeki Eteokles Zeus'un ve kent Tanrılarının yanı sıra, hangi Tanrıçaların adını anmaktadır? Bunlar, Ara, yani Lanet, baba tarafından Erinys, ve Ge, yani yurt topraklarıdır. İleride yeniden ele alacağım özel bir ilişki, Eteokles'i, Spartalıların diğer torunlarını ve Thebai topraklarını birleştirir. Fakat bu doğrudan ilişki her zaman Lévi-Strausscu terminoloji içinde erillik fazlalığı olarak adlandırabileceğimiz bir durumu Eski Yunan mitolojisinin içine sokar.[25] Toprak Ana'yı sadece Toprak Ana'dan çıkmış erkekler -yalnız erkekler- korurlar.[26]

---

[25] Krş. C. Levi-Strauss, *Anthropologie structurale*, I, Paris, 1958, s. 236-241 ve genel olarak, F. Vian, *Les origines de Thebes. Cadmos et les Spartes*, Paris 1963; otoktoni (kōken) mitleri konusunda, özellikle bkz. N. Loraux, ""L'autochtonie: une topique athenienne," *Les enfants d'Athena*, s. 33-73.

[26] Buna karşılık, *parodos* 110-65'te, Koro dört Tanrıçaya (Athena, Aphrodite, Artemis ve Hera'ya) ve dört Tanrı'ya (Zeus, Poseidon, Ares ve Apollon'a)

Eteokles kadınlara yönelik tek bir pozitif talepte bulunur:

267 καμῶν ἀκούσασ' εὐγμάτων ἔπειτα σύ
ὀλολυγμὸν ἱερὸν εὐμενῆ παιώνισον,
Ἑλληνικὸν νόμισμα θυστάδος βοῆς,
Θάρσος φίλοις, λύουσα πολέμιον φόβον.

[kamōn akousas' eugmatōn epeita sy
ololygmon hieron eumenē paiōnison,
Hellēnikon nomisma thystados boēs,
tharsos philois, lyousa polemion phobon.]

(Yakarışlarıma kulak verin önce, sonra da / zafer şarkısını dillendirin, kutsal sevinç ve neşe çığlığımızı, / Biz Hellenlerin dostlara güven veren, / düşman korkusunu savuşturan o geleneksel ilahisini haykırın.)[27]

Bu talep ne anlama geliyor? Öncelikle, L. Daubner ile beraber, Eteokles'in kadınlardan beklediği bu zafer şarkısının özellikle eril bir çığlık olduğuna dikkat edelim.[28] Bu, normalde kadınların atmaması gereken bir savaş çığlığıdır. Şimdilik herhangi bir kurban sözkonusu olamaz. Eteokles şüphesiz Tanrılara büyük bir kurban sunmayı taahhüt eder (271-278), fakat *ololygmos* Eteokles tarafından dile getirilen dileği derhal karşılamak zorundadır. Eğer gerçekten böyleyse, vatanın selametine veya kurbana değil savaşa, bir hayvanın değil insanların ölümüne eşlik edecektir.[29] Ozan ve seyircisi, Eteokles'in bir adamı yakın-

---

hitap eder; krş. S. Benardete, *bel. yer*, n. 16, s. 27.

[27] Bu metin L. Deubner'nin "Ololyge und Verwandtes" başlığını taşıyan ayrıntılı incelemesine konu olmuştur, *Abhandl- Preuss Ak*, 1947, I, s. 22-3.

[28] L. Deubner, *a.g.y.* ve s. 4, Polluks'la ilgili olarak I, 28.

[29] 825. dizede olduğu gibi. S. Benardete'in belirttiği üzere, *bel. yer*, n.16, koro Eteokles'in çağrısına hemen karşılık vermez.

Resim 8

ları içinde en yakınını öldürmeye hazırlandığını bilmektedirler. Savaş ve insan kurban edilişi arasındaki cinas daha önce 230-232. dizelerde başlatılmıştı:[30]

230 Ἀνδρῶν τάδ᾽ ἐστί, σφάγια καὶ χρηστήρια
θεοῖσιν ἔρδειν πολεμίων πειρωμένους:
σὸν δ᾽ αὐτὸ σιγᾶν καὶ μένειν εἴσω δόμων.

[Andrōn tad' esti, sphagia kai khrēstēria
theoisin erdein polemiōn peirōmenous:
son d' auto sigan kai menein eisō domōn.]

(Düşmana vurmaya[31] başlarken Tanrılara kurban kesmek / ve kâhinlerden cevap beklemektir erkeklerin vazifesi; / Senin üzerine düşense susmak ve evini beklemektir.) Sanırım burada "trajik kesişme" olarak adlandırabileceğimiz şeyin çok iyi bir örneği bulunmaktadır.[32]

Oysa ki Eteokles ve kadınlar arasındaki bu ilişki 653. dizeden sonra

---

[30] Kurbanla ilgili terminolojinin benzer bir sapkın kullanımına başka bir yerde değinmiştim: Krş. "Aiskhylos'un *Oristeia*'sında Av ve Kurban, I. Cilt, Bl. 6, Bu kitabın 195. sayfasına bkz.

[31] πειρωμένους, H. Weil'in yaptığı mükemmel bir düzeltme gibi görünmektedir. Elyazmaları πειρωμένοις ile πειρωμένων arasında bocalamaktadır.

[32] Krş. N. Loraux, "L'interference tragique," *Critique* 317 (1973), s. 908-25. Eteokles'in talebinin "sınırı aşan" yönünü vurgulamakla, J.-P. Vernant'nın yorumunun ötesine geçiyorum; şöyle yazıyor Vernant: "İlahi olan ile insani olanı birbirine karıştırmadan, Tanrıların uzak karakterine nasıl saygı duyacağını bilen bir kamusal ve siyasal dine kadınların yönelmelerini sağlamakta Eteokles'in yapacağı biricik katkı, *hieros* olarak tanımlanan [*ololugē*]'dir, yani ağıttır, çünkü kentdevlet bunu büyük kan sunumunda kurbanın düşüşüne eşlik eden törensel çığlık kabul edip kendi diniyle bütünleştirmiştir," I. Cilt, s. 47-48.

tersine dönmektedir. 792. dizede ulağın, iki erkek kardeşin ölümünden sonra P. Mazon'un güzel çevirisiyle "çocuklar, fazlasıyla analarının kızları olan kadınlar" diye seslendiği kadınlar şimdi Eteokles'e tavsiyeler vererek doğrudan politikaya karışmaktadırlar. 712. dizedeki şu tavsiye her şeyi özetlemektedir: "(πιθοῦ γυναιξί, καίπερ οὐ στέργων ὅμως [pithou gunaiksi, kaiper ou stergön omös]) (Itaat et biz kadınlara, bundan hiç hoşlanmasan bile)". Her ne kadar Eteokles, savaşçı *hybris*'i ve *aner hoplites*'i içine gömülerek (717) itaat etmeyi reddetse de, bu altüst oluş yerini korur, artık düzenin değerlerini, yurttaşlık değerlerini kadınlar temsil ederler. Çok ani bir altüstlük sözkonusudur, çünkü Eteokles de kadınlara böyle bir itaati, hatta askeri disiplini dayatmak istemişti:

224 πειθαρχία γάρ ἐστι τῆς εὐπραξίας
μήτηρ, γυνὴ σωτῆρος

[peitharkhia gar esti tēs eupraksias
mētēr, gynē sōtēros]

"(Ey kadınlar, disiplin, başarının / anası, kurtuluşun karısıdır.) Şu şaşırtıcı yakınlaştırma kullanılmıştır: *mētēr, gynē*. Eteokles kadın nüfusunun üzerindeki egemenliğini ve "kadın, erkek ve tüm diğerleri" (ἀνὴρ γυνή τε χὤ τι τῶν μεταίχμιον [anēr gynē te khō ti tōn metaikhmion]),[33] kim olursa olsun, Eteokles'in otoritesini sarsacak herkese karşı ölüm cezasını kullanma hakkını ilan etmiştir.

---

[33] 197. dizedeki μεταίχμιον [*metaikhmion*], "aracı olan" anlamına gelmektedir. Eteokles " tam olarak tutarlı biçimde konuşamayacak kadar öfekeli midir" (C. Dawson, yukarıda anılan çeviri, s. 50), yoksa aksine *hubris*'inden dolayı erkek-kadın kutuplaşmasını mı aşmaktadır? Politik terminolojinin önemine dikkat edin (C. Dawson, *a.g.y.*). 199. dizedeki ψῆφος [*psēphos*], taşlayarak öldürmede kullanılan taştır, ama aynı zamanda da oy vermekte kullanılan şeydir. Bu, trajik çokanlamlılığın güzel bir örneğidir

Bir dize önce var olan aşırı eril iktidarın yerini bir kadınlar iktidarının[34] almasına yol açan bu altüst oluşun *Yediler*'in çok tartışılan sonunu açıklığa kavuşturup kavuşturamayacağı merak edilebilir.[35] Çünkü, metnin elyazmaları okunduğunda, Koronun bir yarısını diğeri ile karşı karşıya getiren politik bir tartışmanın sözkonusu olduğu görülür; bu iki karşıt tarafın başını Antigone ile İsmene çeksin veya çekmesin, tartışmada kentdevletin değişen yasaları ile soydan gelen değişmez yasalar karşı karşıya gelmektedir.[36] Tümüyle Aiskhylos'e ait olsun olmasın, *Yediler*'in sonsözü oyunun genel mantığına tümüyle uygundur.

Üçüncü soru ise tabii ki, düşman şefleri tasvir eden ulak ile bu tasviri alıp Thebailı şefleri ifade etmek için kullanan Eteokles'in, yedi paralel konuşmalı meşhur dizisine, Alman eleştirmenlerin verdiği adla *Redenpaare*'ye nasıl bir anlam verilmesinin uygun olacağı hakkındadır.

---

[34] Mitsel düşüncede bu fenomenin taşıdığı önemle ilgili olarak, krş. P. Vidal-Naquet, "Esclavage et gynécocratie dans la tradition, le mythe, l'utopie," *Le Chasseur noir*²'de, Paris 1983, s. 267-288; Oristeia'daki jinokrasi (kadın erki) izleğiyle ilgili olarak , krş. F. I. Zeitlin, *a.g.y.*, n.16, pp. 153-156, konuyla ilgili daha erken literatüre, özellikle de M. B. Arthur'un klasik dünyada kadınlar konulu inceleme yazısına gönderme yapar, *Signs: Journal of Women in Culture and Society* 2, 1976, s. 382-403. Bana bu yazıyı gönderdiği için F. I. Zeitlin'e teşekkür etmeliyim. Nicole Loraux'nun *Les Enfants d'Athéna*'daki (Paris, 1981, s. 119-153) bir makalesini de son derecede yararlı buldum: "Le nom athénien. Structures imaginaires de la parenté à Athénes."

[35] Bu sorunla burada doğrudan cebelleşmeye niyetim yok ve bu yüzden, onunla bağlantılı devasa boyuttaki kaynakçaya değinmeyeceğim.

[36] Bkz. 1065-75 arası dizeler; *a.g.y.*, s. 29'da şöyle yazan S. Benardete'ye bu anlamda katılıyorum: "Antigone Eteokles'in yaşamını kurtarır ve o da kentin bir bütün olduğunu cesurca farz ettiği yerde kenti böler."

Bu bölümde benim ilgimi çeken yedi Argos ve bir Thebai kalkanı üzerindeki şekillerin tasvirlerinin yapılmasıdır.

Gerçi bakir bir alan sözkonusu değildir. Freidrich Ritschl'in karşı tezler barındıran yedi konuşmadaki koşutluk üzerine 1858 yılında yayımladığı meşhur denemesinden[37] bu yana bu konuda yazılmış olanların boyutunu saptamak bile zordur. Ritschl bu çalışması, ulak ve Eteokles'in aynı sayıda dize içeren, tamamıyla paralel konuşmalar yaptığını ve günümüze kadar gelen metin içinde lirik bir odenin mutlak simetrisine ulaşana kadar budamalara, kısaltmalara ve kesmelere gitmek gerektiğini gösterme girişimidir. Eğer burada en önemli öğrencisi Nietzsche olan Ritschl'den söz ediyorsam, bunun sebebi Wilamowitz'in onun hakkında kullandığı ifadeyle, "tiran diyalektiği"ne[38] ikna olmuş olmam değil, gerçekten de mutlak bir simetri bulmak adına biraz terörist olan araştırmasının kendi tarzında, henüz terim icat edilmeden önce yapısalcı olmasıdır. Onun hangi aşırılıklara sürüklendiğini hatırlamak benim için J. Larsen'in -çok farklı durumlar içinde- "*Sophrosyne*'ye mütevazı bir dua" olarak adlandırdığına başvurma biçimidir.[39]

Ritschl'den bu yana, bu "konu" sürekli yeniden ele alınmıştır. Fakat bu çalışmaların amacının da bilinmesi gerekiyor. Acaba bu çalışmaların da amacı, bizim çalışmamızda olduğu gibi, Eteokles ve kadınlar korosunun paralel "dönüşümlerini" oyunun ilk sahnesi üzerinden anlatmak

---

[37] F. Ritschl, "Der Parallelism us der Sieben Redenpaare in den *Sieben gegen Theben* des Aischylos," *JahrbClassPhil*, 77, 1858, s. 761-84, tıpkıbasımı *Kleine Philologische Schriften*, I'de, Leipzig 1866, s. 300-64 (ek, s. 362-364).

[38] *Aischylos Interpretationen*, bkz. n. 5, s. 74.

[39] J. Larsen, "Federation for Peace in Ancient Greece," *CPh* 39, 1944, s. 145-162; benim alıntım sayfa 145'tendir ve bir referanstır, bunun için A. Aymard'a şükran borçluyum, "Rapport" au "IX^e^ Congrès international des sciences historiques, I, Paris, 1950, s. 516.

mıdır? Söylemek zorundayım ki, bu konuda Wilamowitz'in en önemli öğrencilerinden biri olan E. Fraenkel tarafından yapılmış temel modern incelemeden dahi öğrenebileceğimiz bir şey yoktur, çünkü sahnenin anlamı problemi ortaya konmamıştır bile.[40] Modern çalışmaların büyük bölümünde eksik olan şey[41] dramatik aksiyonun nasıl ilerlediğinin veya bir başka deyişle Oidipus'un Erinys'inin nasıl işlediğinin -sahnenin dokusunu oluşturan imgeler ağı üzerinden- gösterilmesine gerçekten girişilmemiş olmasıdır.[42] İdeal olarak yorumcuların vazifesi nedir? Pozitivist geleneğe karşı şunu ifade edebiliriz: Aiskhylos'un metninin kendisi yorum oyunlarına ve yorumlamaya yönelik bir çağrıdan ibaret olduğu için yapılabilecek tek şey onu yorumlamaktır. Ulak Thebai'ye baskın yapacak yedi savaşçıyı sırasıyla anlatır ve daha özel olarak kalkanlarını süsleyen *episēmon*'ları [armaları -yn.] tasvir eder.[43] Yedi kalka-

---

[40] E. Fraenkel, "Die Sieben Redenpaare in Thebaner Drama des Aischylos," SBAW, 1957, Heft 5. Fraenkel'in makalesi doğal olarak ayrıntılı nitelikte çok yararlı bilgiler içermektedir.

[41] H. Bacon'ın yukarıda (n. 16) anılan makalesinden başka, bana çok yarar sağlayan incelemeler S. Benardete'nin yukarıda n. 16'da değinilen yazısı; A. Moreau, "Fonction du personnage d'Amphiaraos dans les *Sept contre Thebes*: Le 'Blason en abyme'," *BAGB*, 1976, s. 158-181 (D. Pralon'un yayımlanmamış incelemesine çok şey borçlu olan bir inceleme); ve H. D. Cameron'un *Studies on the* Seven Against Thebes *of Aeschylus* (Lahey ve Paris 1971) adlı kitabıdır.

[42] H. D. Cameron, tam olarak, "birisi olay örgüsü ve izlek sistemi, diğeriyse imgeler sistemi olmak üzere birbirine yakından bağlı iki sistem"den söz eder, *a.g.y.*, s. 15.

[43] Ya kalkanların doğrudan incelenmesi yoluyla ya da daha çok vazo resimlerinde bunların betimlenmesi yoluyla arkeoloji bize aletler konusunda çok şey öğretmiştir. Atina'daki Fransız Okulu'nda görevli olan Anne Jacquemin, P. Devambez'in ve F. Robert'in kılavuzluğuyla bu konuda bir doktora tezi hazırladı (1973). Aiskhylos'un aletlerini arkeoloji aracılığıyla yorumlamayı umamayacağımızı gösterdi.

na bir sekizinci daha eklenir, bu da Thebailı Hyperbios'unkidir; fakat Amphiaraos'unki *episēmon*'suz bir kalkan olduğundan toplamda sadece yedi *episēmon* tasviri vardır. Her bir *episēmon* Thebai'ye yönelik açık ve saldırgan bir anlam taşır. Fakat bu anlam ulakla girdiği ve koro tarafından yorumlanan diyalog sırasında Eteokles tarafından tersine çevrilir.[44] Eteokles'in -653. dizeden önce- bilmediği fakat Zeus'un ve onun yorumcusu olan ozanın bildiği şey, Thebai'nin düşüşünü haber veriyormuş gibi görünen alametler ağının onun kurtuluşunu bildirmekle kalmayıp, aynı zamanda Labdakosoğullarının ocağının söneceğini, Eteokles ve Polyneikes'in öleceklerini haber verdiğidir.

İdeal olarak, yorumcunun görevi gerçekten de devasadır: Birçok tablo üzerinde birden iş görmek gerekmektedir. Bir yanda sahnedeki üç aktörün -ulak, Eteokles ve kadınlar- doğrudan söyledikleri bulunmaktadır. Birinci dereceden *anlatılan* karakterler bulunmaktadır: Thebai'a Karşı Yediler ve onların Thebailı hasımları ve ayrıca *episēmon*'lar üzerinde betimlenen Tydeus'un kalkanındaki aydan Polyneikes'inkinin üzerindeki sözde Dike'ye kadar *ikinci dereceden anlatılan* kısımlar vardır: ayrıca Thebai'nin yedi kapısı ve bunları koruyan Tanrılar üzerinden temsil edilen mekânsal bir ağ da bulunmaktadır. Ve son olarak, Aiskhylos'un metni ve onun hakkında Euripides'ten günümüze kadar yapılan okumaların ötesinde, metinler, Homeros şiirleri ve Thebai çevriminin [kyklos -yn.] kayıp destanları bulunmaktadır. İşte özetle, genel bir dökümle elde edilmesi gereken şey budur. Eğer yapılmışsa bile çok zor,[45] hatta imkânsız bir girişimdir. Benim böyle bir niyetim yok. Ben

---

[44] S. Benardete'nin yukarıda belirtilen makalesinden başka, bkz. H. D. Cameron, "The Power of Words in the *Seven Against Thebes*," *TAPhA* 101, 1970, s. 95-108.

[45] Buna kalkışma cesaretini yalnızca Didier Pralon göstermiştir ve işte bu yüzden, incelemesini yayımlamamış olmasına çok üzülüyorum.

episēmon'ların oluşturduğu *bir* anlamlar ağını tanımlamaya ve onu oyunun dramatik akışıyla ilişkilendirmeye çalışacağım. Sonrasında başka yerlere yönelmekten ve diğer metin düzeylerini devreye sokmaktan kendimi alıkoymayacağım, fakat birincil hedefimin ne olduğunu açıkça tanımladığıma inanıyorum.

Şimdi, tamamen *pratik* bir varsayım olarak, *episēmon*'lar bütününü Aiskhylos'un çağına ait bir sanat dalından, yontu alınlık sanatından alınmış bir şema yardımıyla okumayı öneriyorum.[46] Bu sahneyi yazarken Aiskhylos'un kafasında böyle bir şema olduğunu söylemek niyetinde değilim asla, fakat bu şemanın, önemli sayıda verinin gruplandırılmasını sağlayacağına, Aiskhylos'u okumuş ve Olympos alınlıklarını görmüş olan gözlerimizin önünde onları konuşturabileceğine inanıyorum. Bana öyle geliyor ki, bu iki sanat biçiminin dönem dönem kesiştiği kabul edilebilir. Zaten, Aiskhylos'un kendisi bizi her iki sanat biçimini karşılaştırmaya davet eder. Metinlerinde tasvir ettiği şey, kimi zaman bir kehanet kimi zaman da sanat eseri olarak karşımıza çıkardığı üretilmiş, konuşan ve birer gösterge olan nesnelere ait hayal mahsulü bir dünya değil midir? Nesneleri tasvir -*episēmon*'lar da diyebiliriz- etmek için burada kullanılan yönteme gelince, özgün olma konusunda hiçbir iddia taşımaz. Burada sözkonusu olan sadece eski skolastik kuralı uygulamak ve her nesneyi *per genus proximum et differentiam specificam*[47] olarak tanımlamaktan ibarettir.

---

[46] Yöntemlerimiz çok farklı olmasına karşın, J. Myres'in Herodotos'un metnini bu şekilde yorumlama girişimini okuyucunun dikkatine sunmaktan kemdimi alamıyorum: Bkz. onun *Herodotus, Father of History* adlı kitabı, Oxford, 1948. Benim varsayımımı açıklayan şemayı (s. 377) Annie Schnapp-Gourbeillon çizdi, ona teşekkür etmek istiyorum. Söylemeye gerek yok, bunun hiçbir arkeolojik iddiası yoktur.

[47] Aristoteles'in ünlü kategorizasyonunun ortaçağda Porphyrios ve Boethius

Başlangıçtan yola çıkalım: Tydeus'a ait olan ilk kalkanın üzerinde bir adet ὑπέρφρον σῆμα [hyperphron sēma], "azamet arması" (387) bulunur:

388 φλέγονθ' ὑπ' ἄστροις οὐρανὸν τετυγμένον:
λαμπρὰ δὲ πανσέληνος ἐν μέσῳ σάκει, πρέσβιστο
ν ἄστρων, νυκτὸς ὀφθαλμός, πρέπει.
[phlegonth' hyp' astrois ouranon tetygmenon:
lampra de panselēnos en mesōi sakei,
presbiston astrōn, nyktos ophthalmos, prepei.]

(demirden dövülmüş yıldızlarla parlayan gökyüzü / ve kalkanın ortasında gecenin gözü, / yıldızların en yaşlısı, parıldayan dolunay görülüyor.) Eteokles'in hazır cevabı genel olarak armaların sembolik anlamını reddetmekten ibarettir:

398 οὐδ' ἕλκοποιὰ γίγνεται τὰ σήματα:
[oud' elkopoia gignetai ta sēmata:]

("Hiçbir armanın yaralama gücü yoktur") Ama bu cevabın ilk bölümüdür ve Eteokles "gece" kelimesinin iki muhtemel anlamı -"somut" anlamı ve ölüm anlamına gelen "metaforik" anlamı-[48] ile oynayarak sembolün sahibine döneceğini iddia eder:

403 εἰ γὰρ θανόντι νὺξ ἐπ' ὀφθαλμοῖς πέσοι,
[ei gar thanonti vyks ep' ophtalmois pesoi,]

---

tarafından yorumlanmış latince şekli: [her nesnenin tanımı] benzeştiği cinse ve kendisini ondan ayıran farklılıklara göre [yapılır] -yn.

[48] Krş. S. Benardete, *a.g.y.*, n. 16, s. 5.

("eğer ölüm karanlığı [gece] gerçekten örtüyorsa gözlerini") Bu dizinin çıkış noktasında, her durumda, bulunduğumuz yer kozmostur, fakat geceye ait bir kozmos, Ay'ın, bir anti-güneş olarak[49] Victor Hugo'nun imgesiyle "geceye hükmeden korkunç karanlık bir güneş" olarak işlev görerek merkezinde yer aldığı bir kozmostur.

Kapaneus'un kalkanı ile beraber, kozmos'un alanından çıkıp savaşın ve savaşçıların alanına gireriz:

423 ἔχει δὲ σῆμα γυμνὸν ἄνδρα πυρφόρον,
φλέγει δὲ λαμπὰς διὰ χερῶν ὡπλισμένη:
χρυσοῖς δὲ φωνεῖ γράμμασιν "πρήσω πόλιν."

[ekhei de sēma gymnon andra pyrphoron,
Phlegei de lampas dia kherōn hōplismenē:
Khrysois de phōnei grammasin "prēsō polin."]

(Arması, ateş taşıyan *çıplak* bir erkektir; / elinde silah niyetine bir meşale taşır, / "yakacağım bu şehri" şeklinde haykırışı altın harflerle yazılıdır)

Gerçekten de kozmostan, konuşan ve *yazan* erkeklerin dünyasına geçilmiştir. Artık kalkan sadece tasvirlerle değil aynı zamanda -aldatıcı olabilen- metinlerle de anlamını ifşa eder. Savaşçı *gymnos*tur. Kelime burada klasik teknik bir anlam taşır. "Çıplak" savaşçı zırhsız savaşçı anlamına gelir.[50] Hafif silahlı, gece çarpışmalarında uzman, pusu ve av-

[49] Krş. genel olarak Claire Préaux'nun *La Lune dans la pensée grecque* adlı incelemesi, Brüksel, 1973, *çeşitli yerlerde.*

[50] H. Weir Smyth, Loeb Classical Library'den yaptığı çeviride, "zırhsız" sözünü kullanır.

cılık tekniklerini kullanan bu savaşçı klasik Yunan'da bilinen birkaç asker tipinden biridir[51] ve metin, *hoplizō* fiilinin kullanımıyla bu değerin altını çizer: Bu gece savaşçısının silahı meşaledir.[52] Ağır silahla donatılmış *hoplites* bu savaşçı tipinin tam karşısında durur ve bu *hoplites*'i çok uzaklarda aramak gerekmez, çünkü bir sonraki savaşçının, Eteokles'in armasında tasvir edilmiştir:

465 ἐσχημάτισται δ' ἀσπὶς οὐ σμικρὸν τρόπον:
ἀνὴρ δ' ὁπλίτης κλίμακος προσαμβάσεις
στείχει πρὸς ἐχθρῶν πύργον, ἐκπέρσαι θέλων.
βοᾷ δὲ χοὔτος γραμμάτων ἐν ξυλλαβαῖς,
ὡς οὐδ' ἂν Ἄρης σφ' ἐκβάλοι πυργωμάτων.

[eskhēmatistai d' aspis ou smikron tropon:
anêr d' hoplitēs klimakos prosambaseis
steikhei pros ekhtrōn pyrgon, ekpersai thelōn.
boai de khoutos grammatōn en ksyllabais,
hōs oud' an Arēs sp' ekbaloi pyrgōmatōn.]

(Onun kalkanı da öyle azametsiz bir arma taşımaz hani: / bir *hoplites* düşman kalesine dayanmış bir merdivenin basamaklarına çıkmış, / yerle bir etmek ister kaleyi. / Yan yana dizilmiş harflerle haykırır / Ares'in

[51] Bkz. "Le Chasseur noir² et l'origine de l'éphébie athénienne" ve "Le Cru, l'enfant grec et le cuit", *Le Chasseur noir²*de, Paris 1983, s. 151-175 ve 177-207; F. I. Zeitlin, *a.g.y.*, n. 16, s. 160-162, bu karşıtların *Oristeia*'da nasıl işlerlikte olduğunu ve Orestes karakterinin tanımlanmasına nasıl katkıda bulunduğunu ayrıntılı olarak göstermiştir.

[52] Yunan edebiyatında, bir kasabanın yanmasının daima geceleyin gerçekleştiğini belirtmeye pek gerek yoktur.

bile onu al aşağı edemeyeceğini.) Aslında tuhaf bir hoplites'tir bu, çünkü kural olduğu üzere diğer hoplites'lerle birlikte saf tutarak değil, tek başına savaşmaktadır. "Çıplak" savaşçıdan ağır silahlı savaşçıya geçişin dışında, bir önceki kalkana göre iki farklı kayma veya ilerlemeye işaret edelim. Kapaneus'un kalkanı üzerinde "kent" sadece zikrediliyordu: ΠΡΗΣΩ ΠΟΛΙΝ [prēsō polin] ("yakacağım bu kenti"); kentdevlet bu sefer üzerine en fazla konuşulan sembolü -surları- ile temsil edilmektedir. "Çıplak" savaşçının meydan okuması kentdevlete yönelikti, hoplites'inki ise vahşi savaş Tanrısı Ares'e yöneliktir:

491 ὁ σηματουργὸς δ᾽ οὔτις εὐτελὴς ἄρ᾽ ἦν
ὅστις τόδ᾽ ἔργον ὤπασεν πρὸς ἀσπίδι,
Τυφῶν᾽ ἱέντα πύρπνοον διὰ στόμα
λιγνὺν μέλαιναν, αἰόλην πυρὸς κάσιν:

[ho sēmatourgos d' ou tis eutelēs ar' ēn
hostis tod' ergon hōpasen pros aspidi,
typhōn' hienta pyrpnoon dia stoma
lignyn melainan, aiolēn pyros kasin:]

(Arma ustası öyle rast gele biri olmasa gerek, / kalkana bu eseri kim işlediyse, / alevli ağzından ateşin alacalı kızkardeşi / siyahımtırak dumanı çıkaran bir Typhon olmalı.") Yazılı metin kaybolur ve üzeri insan şekilli son kalkan betimleninceye kadar bir daha görünmez.[53] Kozmik güçlerle, Zeus ve rakibi Typhon ile beraber insanlar dünyasının üstüne çıkıldığında veya Sfenks ile beraber insanlar dünyasının altına,

[53] 543. dizede Sfenks'le ilişkilendirilen Kadmosluyu insan saymıyorum. Ne de olsa, sahnedeki asıl karakter o değildir. Açık seçik nedenlerle, ne konuşabilir ne de yazabilir.

canavarlar âlemine inildiğinde, yazılı bir işarete gerek yoktur. Yazmak muhakkak insana özgü bir eylemdir. Typhon'la beraber Aiskhylos'un metni Hesiodos'a dönüş olarak adlandırabileceğimiz şeyi gerçekleştirir. Typhon kendi başına var olamaz fakat *Théogonie*'de de belirtildiği gibi sadece Zeus ile olan savaşı içinde ve üzerinden var olabilir.[54] Bir kalkan üzerinde temsil edilmiş Typhon neredeyse zorunlu olarak Zeus'un gelişini de haber verir. Fakat Zeus bir Argos kalkanında betimlenemez: Yoksa bu, düşmanın zaferini öngörmek olacaktır. Zeus, *en azından başlangıçta*, askeri açıdan kazanmaya yazgılı olarak görülen Thebai kampında yer almalıdır.

519 Ὑπερβίῳ τε πρὸς λόγον τοῦ σήματος
σωτὴρ γένοιτ' ἂν Ζεὺς ἐπ' ἀσπίδος τυχών.
[Hyperbiōi te pros logon tou sēmatos
sōtēr genoit' an Zeus ep' aspidos tykhōn.]

(Kalkanın üzerinde görülen
Zeus, armada da dile geldiği gibi
Hyperbios'un kurtarıcısı olsun.)[55]

Demek ki kalkanı tasvir edilen ve bizim incelememizde de yer alması gereken tek Thebailı Hyperbios'tur.[56]

---

[54] Hesiodos, *Théogonie*, 820 vd.: bu metinle ilgili olarak bkz. M. Detienne ve J.-P. Vernant, *Les Ruses de l'intelligence, la Mètis des Grecs*[2], Paris, 1978, s. 115-119. Aiskhylos'ta Typhon'la ilgili olarak bkz. A. Moreau, *Eschyle: la violence et le chaos*, Paris, 1985, s. 147-150.

[55] Dindorf ve onun izinden gıden Mazon 515-520 arası satırları bir yana atmakla büyük yanlış yapmışlardır.

[56] Kendisinin yayımladığı *Yediler*'deki (Londra, 1887) notlarda A. Verrall, 473. ve 622. dizelerde, kolunun gücüyle nam salmış olan (473) Megareus'un kal-

Burada bir çifte parantez açıp, önce Zeus ile Typhon arasındaki çatışmanın bize alınlık modelini dayatan çatışma olduğunu söyleyelim. Bu çatışmanın arkaik ve klasik alınlıkta tympanon[57] dekorunun klasik bir biçimi, "zıt kutupları bir araya toplaması"[58] ve daha da net olarak, düzen ve kozmik egemenlik Tanrıları ile ilkel düzensizlik Tanrıları, yani canavarlar veya devler arasındaki çatışma olmasıdır. Fakat çok iyi hissediliyor ki, Zeus diğerleri gibi bir *episēmon* değildir ve olamaz. Ve ona özgünlüğünü verebilecek şey geçici olarak Eteokles'in kampında bulunma durumu değildir. Ortaya çıkacağı an tüm sahne boyunca hazırlanır. Kapaneus, "önüne Zeus'un meydan okuması bile çıksa durmayacağını" açıklar; Eteokles de bu söyleneni hemen yakalar. (443). Saldırganı yere Zeus'un silahı yıldırım devirecektir ve gerçekte *pyrphoros* olacak şey, *episēmon*'daki meşale değil, bu yıldırımdır. Öncesinde ve sonrasında Zeus vardır.

Beşinci şef, Parthenopaeus da "Zeus'a karşı şiddet kullanarak" βίᾳ Διός [Biai Dios] (531-532) kentdevleti yok edeceğini ilan eder ve 662. dizede Zeus'un kızı Dike'nin, Polyneikes'in kampında olup olmadığı sorusu ortaya atılır. Sahnenin bir ucundan diğerine kadar var olan Zeus hakkıyla alınlığımızın hâkimi olur.

Şimdi Parthenopaeus'un kalkanının üzerinde bulunan episeme ile alınlığın sağ tarafına eğilebiliriz:[59]

---

kanında bir kol taşığını ve Lasthenes'in kalkanında bir bacak bulunduğunu göstermeye çalışmış, ama pek başarılı olamamıştır. Eteokles'in kalkanında Erinys sembolü taşıdığı yolunda Helen Bacon'ın ileri sürdüğü varsayımı (*a.g.y.*, n. 16) destekleyecek geçerli kanıtlarının olduğunu da sanmıyorum.

[57] Kemerli pencere ya da kapıların silmeli çerçevelerinin üst kısmı ile kemer eğrisi arasında kalan doldurulmuş bölüm; alınlık tablası -yn.

[58] Burada, okuyucuyu E. Lapalus'un *Le Fronton sculpté en Grèce*'ine (Paris, 1947, s. 284 vd.) yönlendirmekten başka bir şey yapmama gerek yok.

[59] Elyazmalarının metninde, kalkanın sahibi tanıtıldıktan ve kalkanı betim-

539 τὸ γὰρ πόλεως ὄνειδος ἐν χαλκηλάτῳ
σάκει, κυκλωτῷ σώματος προβλήματι,
Σφίγγ᾽ ὠμόσιτον προσμεμηχανημένην
γόμφοις ἐνώμα, λαμπρὸν ἔκκρουστον δέμας,
φέρει δ᾽ ὑφ᾽ αὑτῇ φῶτα Καδμείων ἕνα,
ὡς πλεῖστ᾽ ἐπ᾽ ἀνδρὶ τῷδ᾽ ἰάπτεσθαι βέλη.

[to gar poleōs oneidos en khalkēlatōi
sakei, kyklōtōi sōmatos problēmati,
Sphing' ōmositon prosmemēkhanēmenēn
gomphois enōma, lampron enkrouston demas,
pherei d'hyph' hautēi phōta Kadmeiōn hēna,
hōs pleist' ep' andri tōid' iaptesthai belē.]

(Çünkü bedenine yuvarlak bir sur[60] olan tunç kalkanın üzerinde, kente yaşatılan hakareti, çiğ et yiyen Sfenks'i taşıyordu; onun çivilerle tespit edilmiş, parlak tasviri öne çıkıyor ve canavarın Kadmosoğullarından birini altına aldığı görülüyordu; amaç, savaşçının üzerine olabildiği kadar çok ok atılmasını sağlamaktı.) Paul Mazon'un çevirisini burada çok az değiştirdim. Bununla birlikte, Eski Yunanca metin kentdevletten bahsederken, Mazon "Thebai"dan bahseder. Fakat armalar düzeyinde genel bir kentdevletten, oyunda kaderine tanık olduğumuz özel bir kentdevletee geçtiğimiz doğrudur. Sfenks'in altına aldığı bir "Kadmosoğlu"dur.[61] Canavarın varlığına gelince, o bizi, ilk defa olmak

---

lendikten sonra 547. dizede adı belirtilir; bence bu sıralama korunmalıdır.

[60] προβλήματι sözcüğünü, Sfenks'in bilmecesine yapılmış bir gönderme sayıp "bilmece" olarak çeviren H. Bacon ve A. Hecht'e katılmıyorum; ama sözcüklerle oynanması tamamen olanaksız sayılamaz.

[61] S. Benardete, *a.g.y.*, s. 12, bir dereceye kadar tersinden ifade yoluna da

üzere, Thebai ve Labdakosoğulları hakkındaki karışık efsanelerin içine sokmaktadır. "Kente yaşatılan hakaret" aynı zamanda Thebai'nin kralı ve Iokaste'nin eşi Oidipus'un şanı ve felaketidir.

Bize bir ölçüde kümenin anahtarını verecek olan kâhin Amphiaraos'a ait yedinci kalkan, burada karşımıza sadece bir karşıtlık oyunu ile çıkar:

591 σῆμα δ᾽ οὐκ ἐπῆν κύκλῳ.
οὐ γὰρ δοκεῖν ἄριστος, ἀλλ᾽ εἶναι θέλει,

[sēma d' ouk epēn kyklō.
ou gar dokein aristos, all' einai thelei,]

(Fakat kalkanı üzerinde hiçbir arma görülmüyordu. Çünkü o, bir kahraman gibi görünmek değil bir kahraman olmak istiyordu.) Birdenbire diğer kalkanların hepsi olmak alanından "gibi görünmek" alanına gönderilmiş ve muğlak işaretlerin krallığına yerleştirilmiş olur.

Son *episēmon* Polyneikes'in kalkanı üzerinde yer alır ve en karmaşık olan da budur. 2 ve 3 numaralı kalkanlar gibi, yazılı bir şiar taşır; ve yine bunlar gibi üzerinde "oyma altından bir savaşçı" bir insan figürü bulunur; fakat bu, Eteoklos'un kalkanındaki gibi basit bir hoplites değildir; erkeğin yanında da kutsal "*olduğunu söyleyen*" bir kadın figürü vardır:

642 ἔχει δὲ καινοπηγὲς εὔκυκλον σάκος
διπλοῦν τε σῆμα προσμεμηχανημένον.
χρυσήλατον γὰρ ἄνδρα τευχηστὴν ἰδεῖν

---

giderek, şöyle yazıyor: "Şimdi Parthenopaeus, Thebailılara karşı soğuk durmasına rağmen, Typhon'un olduğu kadar düşman olmayan bir imge taşımaktadır."

ἄγει γυνή τις σωφρόνως ἡγουμένη.
Δίκη δ' ἄρ' εἶναί φησιν, ὡς τὰ γράμματα
λέγει "κατάξω δ' ἄνδρα τόνδε καὶ πόλιν
ἕξει πατρῴων δωμάτων τ' ἐπιστροφάς."

[ekhei de kanopēges eukyklon sakos
Diploun te sēma prosmemēkhanēmenon.
Khrysēlaton gar andra teukhēstēn idein
Agei gynē tis sōphronōs hēgoumenē.
Legei "kataksō d' andra tonde kai polin
Eksei patrōiōn dōmatōn t' epistrophas."]

("Ve yeni dövülmüş, yuvarlak bir kalkandır elindeki: el yapımı bir çifte armadır görünen. Bir kadın tarafından ölçüyle yönlendirilen altından oyma bir savaşçı görülür. İşlenmiş harflerin de belirttiği gibi, kadın kendisinin Dike olduğunu söyler: "Bu adamı geri götüreceğim ve o kentini geri alacak ve atalarının ocağına geri dönme hakkını elde edecek") Daha önce Parthenopaeus ile olduğu gibi Polyneikes ile birlikte, yabancı savaştan, -72 ve 73. dizelerde dendiği gibi- Eski Yunanca konuşulan bir kentdevlete karşı düzenlenen barbar bir saldırıdan Thebai'yi ikiye bölen bir çatışmaya geçmiş oluruz. Sfenks'in hâkimiyeti altına aldığı Thebailı, Thebai'yi savunanların hedefi olur. Onu kentinin içine, *oiko*sunun içine götürmesi gereken tanımı itibari ile Polyneikes'in özel *dike*sidir.

Bir süre daha sadece armalar düzeyinde kalmaya devam edelim. Bu bütün nasıl düzenlenmiştir? Bu incelemeden geçici sonuçlar çıkarmak mümkün müdür? Analizimiz süresince, kromatik bir dizi içindeymiş gibi, bir *episēmon*'dan diğerine geçerken oluşan kaymaları göstermeye

çalıştık,[62] fakat şimdi bunun ötesine geçebiliriz. Galibin önceden belli olduğu ve tartışmasız bir kopuşmayı yansıtan Zeus ile Typhon arasındaki çatışmanın iki tarafı arasında, "sol" taraf, kozmos, yabancı ile savaş ve savaşçılığın iki temel biçiminin tarafıdır. Dişil olan tek öğe aydır, bu dişil boyut da ozan tarafından gerçek anlamda ele alınmamıştır. Erkekler, tüm şiddetleri içinde eril ve savaşçıdırlar. "Sağ" taraf ise Parthenopaeus'un kalkanı üzerinde görünen Oidipus destanı tarafıdır. Dişil dünyanın hâkim olduğu taraftır. Burada gerçekten bahsedilebilir. Hem alt insan -çünkü çiğ et yer- hem de dişil bir karakter olan Sfenks Parthenopaeus'un kalkanı üzerinde bir Thebai yurttaşını tahakkümü altına almıştır. Polyneikes'in kalkanındaki savaşçıya rehberlik eden kişi bir kadındır. Sol taraf kentdevleti yok etmeye çalışan düşmanla ve barbar saldırganlarla kapışan *polis*'in tarafıdır ve oyunun ilk bölümünü özetler niteliktedir. Sağ taraf ise Labdakosoğulları soyunun tüyler ürpertici dertlerini hatırlatır. Ve çıkış noktam olan Eteokles'in "bölünmüş" kişiliğine geri dönmek gerekirse, sol taraf savaşçı ve yurttaş Eteokles'i, sağ taraf ise Oidipus'un ve Iokaste'nin oğlu, Polyneikes'in kardeşi Eteokles'i kapsar. Ve en azından 653. dizedeki "kopuşma"nın özenle hazırlanmış olduğunu söyleyebiliriz. 519. dizede denildiği gibi bir arma dili mevcuttur.

Şimdi, eğer analizin tamamen hatalı değilse, özellikle bu kalkanları taşıyanlar ile Eteokles'in yoldaşları bağlamında doğrulanması gerekir. Ve ortaya çıkan da budur.

Episēmon'lardan kalkanların sahiplerine geçiş, Aiskhylos'in yaptığı tam olarak bu olduğu için, meşrudur. Örneğin Eteokles, Eteoklos'un "*episēmon*"unu "tersine çevirirken" ikili manada: "kalkanın üzerindeki iki savaşçı ve kent"ten söz eder: καὶ δύ' ἄνδρε καὶ πόλισμ' ἐπ' ἀσπί

[62] Bu noktayla ilgili olarak, krş. S. Benardete, *bel. yer*, s. 16-17.

δος [kai du' andre kai polism' ep' aspidos] (478).[63] Savaşçılardan birisi Eteoklos diğeri ise kalkanı üzerinde betimlenen hoplites'tir. 544. dizede, ἐπ' ἀνδρὶ [ep'andri] Sfenks tarafından ele geçirilmiş Kadmosluyu işaret eder ve sembolik yaraları gerçek yara değeri taşırlar. Ve 398. dizede Eteokles armaların yara açmadığını söylerken, bunun *Ate*'nin hâkimiyetindeki bir trajik kahramanın görüşü olduğunu unutmamak gerekir. Armalar haber verdikleri yaraları açmayacaklardır, ama onlar aracılığıyla işe koyulan Erinys'tir. Bu işin maskla, hileyle, metis ile -burada sürekli mevcuttur; zanaatkârların aldatıcı hünerlerinin temsili bile onun varlığının kanıtıdır- yapılması da türün kurallarından biridir.

Fakat alınlığımızın sırası içinde sunulan karakterlere geri dönelim. Hippomedon'a kadar genişletilebilecek sol taraf eril vahşiliğin, *hybris*'in tarafıdır. Tydeus şöyle der:

392 βοᾷ παρ' ὄχθαις ποταμίαις, μάχης ἐρῶν,

[boai par' okhthais potamiais, makhēs erōn,]

(Irmakta kayığın üzerinde savaş arzusunu haykırır) Kapaneus insan kibrinin ötesine geçer, οὐ κατ' ἄνθρωπον φρονεῖ [ou kat' anthrōpon phronei] fakat Eteokles'in de gördüğü gibi, "yetişkin erkekler için çılgın düşünce olan şeye" τῶν τοι ματαίων ἀνδράσιν φρονημάτων [tōn toi mataiōn andrasin phronēmatōn] damgalanmıştır. Kalkanı Ares'e meydan okuyan Eteokles, barbar ve hayvani, βάρβαρον τρόπον [barbaron tropon] (463) bir donanıma sahiptir. Typhon'u taşıyan Hippomedon

[63] S. Benardete, haklı olarak, "Eteokles'in sanki kendi imgesine bu emilişi"nden söz eder," *bel. yer*, s. 8.

insandan çok bir deve benziyordu (488).[64] Sağ taraf ise bunun tam tersidir, bunlara benzer hiçbir şey yoktur. Parthenopaeus bir erkek-çocuk-erkektir ἀνδρόπαις ἀνήρ [andropais anēr] (533); bu da, ulağın üzerinde oynadığı isminin zaten ifade ettiği anlamı ikiye katlar. O bir yurttaş değil bir *metoikos*'tur, Argos kentine göre bir marjinaldir. Parthenopaeus, Eski Yunan kanunlarına uygun olarak babasının ismi ile değil, annesinin ismine atıfta bulunularak ifade edildiği için dişil yanı iyice öne çıkan ismi, vahşiliğiyle tezat oluşturur: o μητρὸς ἐξ ὀρεσκόου [mētros eks oreskoou] (532) "dağlı bir anneden gelme"dir, adsız Atalante soyundandır.[65] Fakat Aiskhylos "Anasoylu" bu temayı çağrıştırmak için onu kalkanın "kadın iktidarı" motifiyle birleştirmekten daha iyi bir yol bulabilir miydi?

Amphiaraos'un durumu elbette ki tamamıyla farklıdır. "Olma" isteğiyle *episēmon* kullanmayan kâhin Amphiaraos tüm bölüme anlam veren kişidir. İki noktaya dikkat edelim. Amphiaraos, yani Aiskhylos'un aşina olduğu bir kelime oyununa göre "çifte beddualı adam"[66] ilki Tydeus ve

---

[64] Tam anlamıyla bir *gigas* (dev) olan Kapaneus için de aynı şey doğrudur (424).

[65] Sophokles şu sözlerle Aiskhylos'u cilalar: ἐπώνυμος τῆς πρόσθεν ἀδμήτης χρόνῳ / μητρὸς λοχευθίς, πιστὸς Ἀταλάντης γόνος ("Atalante'nin sadık oğlu Parthenopaeus, adını, onu doğurmadan önce yıllarca bakire kalan olan annesine borçludur," *Oidipus Kolonos'ta*, 1321-1322 [Mazon'un Fransızca çevirisi, "Il doit son nom à sa mère, qui demeura si longtemps vierge avant de lui donner le jour, Parthénopée, loyal fils d'Atalante"]).

[66] D. Pralon'un doğru anladığı gibi. Aiskhylos'un gerçekten bunları aklında taşıdığını kanıtlayamayacağımız için, Amphiaraos ve karısı Eriphyle hakkındaki efsanede kâhinin şemanın "jinokrasi"ye ilişkin yarısındaki konumunu kolayca açılayabilecek yönler üstünde durmayacağım. Yine de

sonuncusu Polyneikes olmak üzere iki karakteri lanetler, bu da bölümü anlamlı hale getirmenin bir aracıdır. Tydeus için, Ἐρινύος κλητῆρα [Erinyos klētēra] (574) Erinys'in sözcüsü hatta neredeyse kethüdası olduğunu söyler.[67] Tydeus'u böyle nitelendirmek Aiskhylos açısından, kâhinin gerçeği yansıtan sözlerinin yardımıyla sahnede olup bitenler hakkında bizi aydınlatmaktır. Tydeus'u Amphiaraos'un konuşmasına sokan şeyi Polyneikes tamamlar. Gerçi Polyneikes, atalarının kentine, πόλιν πατρῴαν [polin patrōian] (582), yurdunun topraklarına saldırdığı için (585) *politik olarak* lanetlenmiştir.[68] Fakat sözkonusu olan sadece bir yabancı savaşı değildir. Polyneikes bir Thebailıdır. Fakat Amphiaraos şöyle der:

μητρός τε πηγὴν τίς κατασβέσει δίκη;

[mētros te pēgēn tis katasbesei dikē;]

(Hangi hak talebi bir ananın kaynağını kurutabilir?). Mazon ise bunu şöyle tercüme eder: " Est-il donc un grief permettant de tarir la source maternelle?" (Ana kaynağını kurutmaya hangi şikâyet izin verebilir ki?) Fakat sözkonusu olan hangi kaynaktır? Thebai'nin sembolü

Homeros'un şu dizesini anımsamadan geçemeyiz: ἀλλ' ὅλετ' ἐν Θήβῃσι εἵνεκα δώρων ("Ama o, kadınların armağanları nedeniyle Thebai'de yok oldu, *Odysseia*, XV, 247). Bu noktayla ilgili bkz. A. Moreau, *bel. yer*, n. 40, s. 169. Amphiaraos'un kendisi, 578. dizede, Polyneikes adının üstünde oynar: *Kavgasız günü geçmeyen adam.*

[67] κλητῆρ, Homeros'taki κλήτωρ'a ve the Mykenai'deki *ko-re-te'ye* yakındır, bir kamu görevlisini ifade eder; bu son iki sözcükle ilgili olarak krş. J. Taillardat, "Notules myceniennes," I; *REG*, LXXIII, 1960, s. 1-5.

[68] Tam olarak: yer-baba yurdu.

Dirke mi?[69] Belki ilk zamanlarda olabilir. Fakat μητρός [mētros]'u bir köken tamlayanı yaparak, baba katili Oidipus'un tohumlarını ekmeye cesaret edebildiği -koronun şarkısında olduğu gibi- bu "kutsal ana tarlası" ματρὸς ἀγνὰν ἄρουραν [matros agnan arouran] da ister istemez akla geliyor.[70] Polyneikes yolu tersten takip eder: öz kardeşini öldürerek ve kendisinin ölümüyle ana kaynağını kurutur. Durum eğer böyleyse sözkonusu olan Iokaste'nin tezahürü değil midir?

Dizinin sonunda yer alan Polyneikes, kâhin değil ulak tarafından görülür. Basit bir savaşçı olmaktan çok Eteokles'in kentdevletine karşı yasal öç alma yollarını uygulayan kardeşidir. Bundan dolayı hukuki ve politik söylemi içinden çıkılmaz şekilde karışmıştır. Eteoklos'un kalkanındaki karakter gibi, o da πύργοις ἐπεμβὰς [pyrgois epembas] (634), kentdevletin surlarına tırmanmak ister. Fakat *keryks*, yani haberci aracılığıyla ülkenin efendisi, κἀπικηρυχθεὶς χθονί, [kapikērykhtheis] (634) ilan edilmek ister. Onun gözünde Eteokles *atimastēr*'dir (637) yani onu *timē*'sinden mahrum eden kişidir. Erkek kardeşini tutsak edecek (*andrēlatēs*, 637), Eteokles'i ancak ölüm veya sürgün ile değiş tokuş edecek kişi olmak ister (636-638). Polyneikes'te dış savaş ve özel hukuk bir bütün oluşturur, Amphiaraos, ona yönelttiği beddua ile, onun *dike*'sinin kalkanında iddia edildiği gibi şahsen Dike (tecessüm etmiş Dike) olmadığı ispatlamıştır.

Şimdi daha uzaklara gidip çok daha tuhaf bazı hadiseleri gözlemlemek lazım. Oyunun yöneldiği nokta -ve artık bunu görmezden gelmemek gerek- baba Erinys'i tarafından, Eteokles'in 655. dizede artık gerçekleştiklerini, *telesphoroi*, saptadığı lanetler tarafından felakete sü-

[69] Koro 307. dizede kaynaktan söz eder.

[70] C. Dawson, anılan çevirisinin Giriş bölümünde bu karşılaştırmayı yapar, n. 18, s. 21.

rüklenen iki kardeşin düellosudur. Konuyu gündeme sokan Tydeus'tan gerçekleştiren Polyneikes'e varıncaya dek, biz *buna* tanık oluruz. Her şey yedinci kapının "sürpriz"ini hazırlanmıştır.

Fakat isterseniz bu bölüme tekrar bir göz atalım. Hepsi, istenirse, şu dizelerle özetlenebilir:

404 τῷ τοι φέροντι σῆμ᾽ ὑπέρκομπον τόδε
γένοιτ᾽ ἂν ὀρθῶς ἐνδίκως τ᾽ ἐπώνυμον,
[tōi toi pheronti sēm' hyperkompon tode
genoit' an orthōs endikōs t' epōnymon,]
(Bu kibir armasını taşıyan adam haklı ve doğru olarak armadaki şiddetin kendi kaderi olduğunu görecektir.)

Burada sözkonusu olan, hasımı Melanippos'un kafatasını yiyerek ölecek olan Tydeus'tur tabii ki.[71] Fakat bu Eteokles'in bir başka düzeyde durmaksızın belirttiği kendi kaderidir. Thebailı şef Tydeus'a karşı, birinci kapı olan Proitos kapısına, Spartalı Melannippos'u yerleştirir ve şunları ekler:

414 ἔργον δ᾽ ἐν κύβοις Ἄρης κρινεῖ:
Δίκη δ᾽ ὁμαίμων κάρτα νιν προστέλλεται
εἴργειν τεκούσῃ μητρὶ πολέμιον δόρυ.
[ergon d' en kybois Arēs krinei:
Dikē d' homaimōn karta nin prostelletai
eirgein tekousēi mētri polemion dory.]

Paul Mazon şöyle tercüme eder: "Çatışmanın sonucu hakkında kararı Ares'in zarları verecek: Hayatını borçlu olduğu topraklardan (kısa-

[71] Apollodorus, III, 6, 8.

cası, onu doğuran anadan) düşman mızrakları kovmaya, kendi adına onu, gönderen kan hakkından başka bir şey değildir." Peki, nedir bu *Dikē homaimōn*?[72] Yer -Spartalıların annesi- ile bir insanın, akrabalığının ötesinde, oyunda aynı kandan olan ve Dike'nin karşı karşıya getirdiği iki karakter vardır. Ölümleri 681. dizede şu sözlerle belirtilir: "aynı kandan iki erkeğin ölümü" ἀνδροῖν δ᾽ ὁμαίμοιν θάνατος [androin d' homaimoin thanatos].

Eteokles'in önceden alıntıladığım üçüncü konuşmasında kral, üçüncü kalkanın taşıyıcısı Eteoklos kadar onun *episēmon*'u olan hoplites'in ve kalkanın üzerinde betimlenen kentin de Spartalı Megareus'un darbeleri altında mahvolmasını umut eder:

478 καὶ δύ᾽ ἄνδρε καὶ πόλισμ᾽ ἐπ᾽ ἀσπίδος

[kai dy' andre kai polism' ep' aspidos]

Bu dize iki gözleme kapı açar. Pek de yeni olmayan ilki, isminden dolayı Eteo*klos*'un Eteo*kles*'in çifti gibi ortaya çıkmasıdır. *Eteoklos*'un "surun diğer tarafındaki Eteokles olduğu" bile söylenmiştir.[73] Yani

---

[72] Bu ifadenin birçok çevirisi vardır: İngilizce'de, "Dike, onun öz kız kardeşi" (H. Bacon ve A. Hecht); "Adalet onun gerçek kandaşı" (H. Weir Smyth); "Adalet, Kandaşlık Tanrıçası'nın ödevi" (P. Vellacott, Penguin koleksiyonunda); "Kandaşına Karşı Gerçek Ödev" (C. Dawson). K. Wilkins özgün bir yorum getirir, ΔΙΚΗ ΟΜΑΙΜΩΝ, "Zu Aischylos *Sieben* 415," Hermes, 1969, s. 117-121. ὁμαίμων'u, προστέλλεται'nin πρός'una bağımlı bir çoğul tanımlayan (genitif) yapar. Dikē Melanippos'u öz erkek kardeşlerinin önüne koyar. Ama Aiskhylos'ta bir Zeus *Homaimôn*'un varlığı (*Yakarıcılar*, 402) ve M'nin "akrabalık hakkı" τὸ τῆς συγγενείας δίκαιον şeklindeki şerhi bu yorumla uyuşmamaktadır.

[73] "Surların ötesindeki Eteokles" (H. Bacon ve A. Hecht, çevirinin önsözü, *bel.*

Eteokles tarafından korunan kentdevlet bir başka Eteokles tarafından saldırıya uğramaktadır ve Eteokles kent- devletin hem içinde hem de dışındadır. Yediler içinde kalkanın üzerinde bir *aner hoplites* (466) olan tek kişi Eteoklos değil midir ve bu Eteokles'in kendisi hakkında verdiği tanım değil midir? (717). Fakat Eteokles surun diğer yanında, hemen hemen adaşı olan Eteoklos'tan çok daha belirgin bir ikize sahiptir: kardeşi. Çift anlamlı bir söz oyunuyla iki adamın ölümünü haber verirken, kendisinin ve kardeşi Polyneikes'in ölümünden söz etmektedir. Ate'nin kurbanı olarak iki savaşçının kaderini kentinkiyleyle birleştirir, fakat bu trajik *çözüm* trajik *aksiyonun* bir araya getirdiğini kesinlikle ayırmaktadır. 71-72. dizelerde Eteokles kendi kaderini daha duru bir şekilde öngörmüştü: μή μοι πόλιν γε ... ἐκθαμνίσητε [mē moi polin ge ... ekthamnisēte] "en azından... benim kentimin köklerini sökmeyin."[74]

Fakat 478. dize, tamamen açıklığa kavuşturulmasından önce iki kardeş temasına yapılan son ima değildir. Argoslu düşmanlara, bu örnekte de aynı kelimelerle nitelenecektir. Hippomedon ve Parthenopaeus'a karşı, Eteokles iki kardeşi, Hyperbios ve Aktor'u birlikte çıkarır (555). Ve ulak sözü nihayet asıl önem taşıyan kardeşe, Polyneikes'e getirdiğinde, onun çifte arması olduğu fark edilir: διπλοῦν τε σῆμα [diploun te sēma]. Belki de bu çift olma hali tüm bölümün gizli yasasıdır. H. Bacon

---

yer, n. 18, s. 11). D. Pralon da bağımsız olarak aynı yorumu getiriyor. Bu karakter Aiskhylos'tan önce bilinmez ve tragedyacıların (örneğin Sophokles, *Oidipus Kolonos'ta*, 1316) verdikleri sonraki listelerde ancak Adrastos bulunmadığı zaman yer alır. Yine de, Delphoi'deki Yediler anıtında onun bir heykeli bulunuyordu (Pausanias X, 10, 3). Eteoklos karakterine atfettiğim öneme rağmen, A. Moreau'nun şu görüşüne katılamam: "Eteokles'in Eteoclos'un hasmının adını andığı an, onun *Atē* tarafından kurulmuş tuzağa düştüğünü anladığımız andır (*bel. yer*, s 181, n. 1).

[74] Burada γε'nin gücü küçültülemez, krş. R. Dawe, *bel. yer*, n. 8, p. 27.

bunu çok iyi görmüştü: "*Her kardeş yasaya tabiydi her biri diğerine karşı bu yasaya başvururdu. Bu kalkanın ifade ettiği kaçınılmaz bilgidir*"[75] ve Aiskhylos'un Eteokles'i bunu kendi tarzında şöyle anladı:

674 ἄρχοντί τ᾽ ἄρχων καὶ κασιγνήτῳ κάσις,
ἐχθρὸς σὺν ἐχθρῷ στήσομαι.

[arkhonti t' arkhōn kai kasignētōi kasis,
Ekhthros syn ekhthrōi stēsomai.]

(Hükümdar hükümdara, kardeş kardeşe,
düşman düşmana karşıymış gibi yüzleşeceğiz!)

Epilogun politik çatışmasına kadar, Eteokles ve Polyneikes bundan böyle aynı kelimelerle nitelenecektir. Dış ve iç savaş arasında, alınlığın her iki tarafı arasında bir kaynaşma sözkonusudur. Thebai kurtarılmıştır, fakat iki generali, διssὼ στρατηγώ [dissō stratēgō] (816) ölüdür.[76] Her ikisi de "kavga arayıcıları", Polyneikes'lerdir:

830 καὶ πολυνεικεῖς
ὤλοντ᾽ ἀσεβεῖ διανοίᾳ.

[kai polyneikeis
Ōlont' asebei dianoiai.]

(ve kavga arayıcıları, kutsallığa aykırı bir düşünce içinde ölmediler mi?) Eteokles'in dediğinin tam tersine çiftleri ayarlayıp, en sonunda bu çifte varan Hermes değil, Zeus'tur.

Fakat bu ikizliğin ötesinde ve berisinde bu sahne boyunca ve tüm

---

[75] *Bel. yer*, n. 16, s. 35.

[76] Ayrıca krş. "aynı kökten gelen krallar" βασιλέες ὁμόσποροι (804), 820. dizede yinelene bir ifade.

oyun boyunca devam eden bir mit vardır -H. D. Cameron bunu çok iyi anlamıştır.[77] Bu mit Spartalıların, Kadmos tarafından ekilip ejderhanın dişleriyle biçilen savaşçılara ilişkin mitidir.[78] Bu savaşçılar yerlidirler ve yerlilik kadının insani kökenlerdeki rolünü eleyen ve erkeklere savaş kardeşlikleri halinde örgütlenme olanağı veren mitsel bir usuldür. Kadınlar için yerellik sözkonusu değildir.[79] Aiskhylos tarafından anlatılan Thebai efsanesinde yerli savaşçılar birbirlerini öldürürler. İçlerinden sadece beşi hayatta kalır, Kadmos da onlara yurttaşlık statüsü verir.[80]

Gelin tablomuza, rivayetin başka yerden bir araya getirilmiş verileri ile ve bu sefer onları biraz da tamamlamaya çalışarak son bir kez daha bakalım. Spartalılar Tydeus'un karşısına Melanippos (413) ile, Eteoklos'un karşısına ise Megareus (474) ile çıkarlar. F. Vian, Kapaneus'un rakibi olan Polyphontos'un muhtemelen bir Spartalı olduğunu kaydeder, çünkü Autophonos'un oğludur ve tipik bir Spartalı ismine sahiptir.[81] O, "birçok insanın katili" ve "kendi kendisinin katili olanın" da oğludur. Thebailı diğer savaşçıları Spartalı saymak için ciddi hiçbir sebep göremiyorum.[82]

Belki şöyle denilebilir: şemamızın "solunda" surların ister içine is-

---

77 *A.g.y.*, n. 40, s. 89: "İki erkek kardeş Ekilmiş adamlar masalını anlatırlarken, Thebai'nin öyküsü dönüp dolaşıp aynı noktaya gelir."

78 Genel olarak krş. F. Vian, *Les origines de Thebes. Cadmos et les Spartes*, Paris, 1963.

79 Krş. Nicole Loraux'nun yukarıda anılan incelemesi, n.24.

80 Ferekidis, *FGrHist*, 3, F 22 ab; krş. F. Vian, *a.g.y.*, s. 23. Αὐτοκτόνως [*Autoktonôs*], kendileri birbirlerini öldürerek, Eteokles ve Polyneikes (734) ile bağlantılı olarak kullanılan zarftır.

81 F. Vian, *a.g.y.*, s. 169 ve 185; krş. *Ilias*, IV, 395 vd.

82 F. Vian, *a.g.y.*, s. 169, Hyperbios'un ve erkek kardeşi Aktor'un Spartalı olabileceklerini düşünüyor: "Öncekinin adı bir Dev'in adıdır ve Spartos Hyperenor'un adını anımsatmaktadır."

ter dışına bakılsın tam anlamıyla erkeksi bir dünyanın içindeyizdir, annelerin var olmadığı bir dünya demek istiyorum. Tek anne vardır, o da yurttaşları kentdevletin yardımına koşmaya çağıran Eteokles'in 16. dizede yakardığı topraktır, Γῆ τε μητρί, φιλτάτῃ τροφῷ [Gēi te mētri, philtatēi trophōi] "Toprak ana, süt anaların en yakını"[83] Spartalı Megareus'u (474) besleyen toprak. Terimin metaforik değil biyolojik anlamıyla annelik, ilk olarak "dağlı bir ananın" (532) oğlu diye tarif edilen Parthenopaeus'la ilgili olarak belirir, sonra Polyneikes'in işlemeye hazırlandığı cinayet konusunda kullanılır (584) -bu metni doğru yorumluyorsam.[84] Oysa ki hemen bir sonraki dizede (585) toprak cinsiyet değiştirir ve *mētēr* yerine *patris* olur.

Polyneikes'in kalkanı üzerinde, nikâh ritüeli bir anlamda tersyüz edilmiştir ve kahramanı, babasının oturduğu yere götüren kişi bir kadındır: κατάξω δ' ἄνδρα τόνδε [kataksō d' andra tonde]; ve Eteokles kardeşinin çocukluğunu, "ana karnının karanlığından kaçtığı"[85] φυγόντα μητρόθεν σκότον [phygonta mētrothen skoton] (664) anı hatırlayarak yeni bir sayfa açar. Annelikle birlikte leke yeniden belirir. Eteokles ve Polyneikes artık Spartalı olamazlar veya bir başka deyişle onlar son Spartalılardır.

Aiskhylos'u bir kenara bırakmadan önce son bir kelime daha söyleyelim. V. yüzyılda Aiskhylos'u özenle okuyacak en az bir adam vardı

---

[83] Krş. yine 69. dize.

[84] Krş. s. 142.

[85] N. Loraux, Athena'nın "rahmin karanlığında beslenip büyümemiş" οὐδ' ἐν σκότοισι νηδύος τεθραμμένη olarak betimlendiği *Eumenides* (665) ile kıyaslama yapmakta oldukça haklıdır; Athena'ya yerli doğumları denetleme yetkisi veren şey budur. Polyneikes'in "ana karnının gölgelerinden kaçtığını" söylemek, onun payına -ve dolayısıyla, erkek kardeşinin payına da- her türlü yerlilik iddiasını ortadan kaldırır.

ve bu da Euripides'ten başkası değildi.[86] Euripides, *Fenikeli Kadınlar*'da Aiskhylos'un uzun betimlemesini alaya alır:

ὄνομα δ' ἑκάστου διατριβὴ πολλὴ λέγειν,
[onoma d' ekastou diatribē pollē legein,]

("Her birinin ismini vermek zaman kaybından başka bir şey değil"). Onun Eteokles'i bırakın şaşırmayı, Polyneikes ile surların önünde karşılaşmayı arzu eder (754-760). Fakat savaşın ilk bölümü bitince, ulak tabii ki savaşçıları betimler. Sıra, Aiskhylos'takinden farklıdır; Polyneikes artık yedinci savaşçı değildir. *Episēmon*'lar, üzerinde hiçbir yazı bulunmayan Amphiaraos'un kalkanı dışında, tamamen farklıdır (1110-1112).[87] İsmi ilk geçen Parthenopaeus'un *episēmon*'unda Sfenks değil, sadece aile arması vardır: Kalydon'un yabandomuzunu avlayan Atalante (1108-1109). Hippomedon'un kalkanında Argos Panoptos vardır (1115). Tydeus kalkanını bir aslan postuna sarmıştır ve sağ elinde[88] "Sanki kenti ateşe verecekmiş gibi bir meşale taşıyan titan Prometheus" (1122) figürü tutar, ki bu Kapaneus'un kalkanına açık bir göndermedir. Polyneikes için sinematografik bir düzen kurulmuştur: İnsan eti yiyen Potniai atlıları, mille işleyen bir sistemle hareket ettirilebilmektedir (1123-1129). Kapaneus'un kalkanında bir kenti kökünden söken bir dev vardır (1129-1133) -ki bu da Aiskhylos'a göndermedir. Adrastos'ta,

---

[86] Bu noktada, bir araştırma konusuna çok kısaca değinmekten başka bir şey yapmıyorum. Hakkıyla yürütülecekse, böyle bir araştırma, Sophokles'in *Oidipus Kolonos'ta* adlı yapıtının 1309-1330 arası dizeleri şöyle dursun, Euripides'in *Fenikeli Kadınlar*'ının ve *Yakarıcılar*'ının sistemli biçimde incelenmesini de gerektirir.

[87] Euripides'in yaptığı sıralamada Amphiaraos ikinci gelir.

[88] Metin çok muğlak ve burada yorumlamaya kalkışmayacağım.

ağızlarında Kadmos'un oğullarını taşıyan yılanlar vardır (1138) -ki bunlar kesinlikle Parthenopaeus'un kalkanından alınmadır. Bu bütünün yapısını ortaya çıkarmak alıştırmasına girişmedim. Sistemli bir yapısökümünden başka bir *manası* olabilir mi? Her halükârda, tüm ipuçları *Yediler*'deki sahnenin yeterince tutarlı bir bütün oluşturduğunu, Euripides'in de bu nedenle onu amansızca yok etmeye giriştiğini düşündürüyor.

VII
OIDIPUS ATİNA'DA

1. Şair ve Kent-Devlet

"Talihli Sophokles! Uzun bir yaşamın ardından öldü, o şans ve yetenek adamı, güzel ve çok sayıda tragedya yazdı ve hiçbir kötülükle karşılaşmadan güzel bir nihayete ulaştı." Komedya ozanı Phrynikos, yaklaşık doksan yaşında olan Sophokles'in taze ölümünü (406), MÖ 405 yılında, *Mousalar* adlı eserinde böyle selamlar. *Trakhis Kadınları* adlı eserinin başındaki ima oldukça açıktır (1-3): "İnsanlar nazarında çok uzun zamandır kabul gören bir hakikattir bu; / hiçbir ölümlü hayata gözlerini kapamadan / yaşamının mutlu veya mutsuz olduğunu söyleyemezsin" ve de *Kral Oidipus*'un sonunda da aynı şeye rastlarız: "Hiçbir ölümlüye bahtiyar deme / ömrünün son eşiğini / kedersiz aşana kadar." Sophokles'in hayatı demek ki tamamıyla tragedyanın zıttı olmuştur. Sophokles'in son derece politik ve halka mal olmuş hayatı, onu basit bir vatandaş olan ve Marathon'da savaşması bir yana bırakılırsa hiçbir mevkide bulunmamış Aiskhylos'tan da, ayrıcalıklı biri olan ve kendisinden daha yaşlı olan Sophokles'ten kısa bir süre önce Makedonya kralının sarayında ölen Euripides'ten de ayıran temel yönüdür. Sophokles'in hayatı Atina'nın görkemli günlerine eşlik eder ve 404'teki çöküşten iki yıl önce sona erer. 496 veya 495 dolaylarında -Atina demokrasisinin çerçevesini çizen Kleisthenes reformlarından (508) bir düzine yıl önce- doğar. Birçok demirci ve marangoz köleye sahip

zengin bir Atinalı olan Sophilos'un oğludur. *Dēmos*'u[1] kent ile kırsalın sınırında bulunan Kolonos'tu ve son eserinde tasvir ettiği yer burasıydı. Tragedya yazarı olarak, sesinin zayıflığı yüzünden oyunlarında oynamayı hiç kabul etmedi. Atinalı bir kadının eşi ve Sikyonlu bir kadının âşığı olarak birçok ailevi problemle karşılaştı. Kendisi de bir tragedya yazarı olan meşru çocuğu Iophone, gayrı meşru torununu -şair Genç Sophokles'i- kayırmasına gücenmesine karşın, bir adsız yaşamöyküsü yazarının ileri sürdüğünün aksine, Sophokles'in çocukları tarafından bunaklıkla suçlandığı yönündeki iddialar oldukça şüphelidir. Tragedya yarışmalarındaki başarısı emsalsizdir. 24 defa taçlandırılmış ve hiçbir zaman üçüncü olmamıştır. Aiskhylos 13 defa, Euripedes de biri ölümünden sonra olmak üzere sadece 5 defa ödüllendirilmişlerdir. 443'te *hēllēnotamias*, yani Atina'nın "müttefiklerince" doldurulmuş hazinenin yöneticisi olur, 440'ta beraber Samos seferine katıldığı arkadaşı Perikles'in yanında general olarak bulunur, ardından birkaç yıl sonra aynı görevle "ılımlı" Nikias'ın yanında yeniden aynı görevde bulunur. Sicilya felaketi sonrasında (413), 411 yılında geçici oligarşik bir rejime sebep olan bir tür darbenin arkasından on "danışma komisyonu üyesinden" (*probuloi*) biri olur. Muhtemelen tragedya yazarı olarak yakaladığı başarı ile desteklenmiş bu uzun politik kariyer ve şans eseri olmayan, secime bağlı bu meşgaleler, Sophokles'i politik konuların bir duayeni haline getirmez. Çağdaşı olan Khioslu Ion, bu alanda, "becerikli ya da yetenekli bir adam değildi, fakat Atina'nın dürüst adamlarından biriydi"[2] der. Dürüst bir adam, yani zengin ve rahatına düşkün. Dindar

[1] Eski Yunanda idare bölümü. MÖ VI. yüzyılda ve daha öncesinde de olduğu bilinen demosları teşkilatlandırıp Atina dahil tüm Attika'yı demoslara ayıran Kleisthenes'tir -yn.

[2] *Apud* ATHENAIOS, XIII.604d.

bir adam, kahraman -doktor- Amynos (Yardımsever) kültüne bağlı bir grubun üyesi olarak, Atinalıların Epidauros'tan getirttikleri Asklepios heykeline 421'de bir yer bulur. Ölür ve kahramanlaştırılmanın en yüce onuru ile karşılanır. *Deksion*, yani Karşılayıcı olur. Atina'yı kuşatanların saflarına onun cenazesinin geçmesi için açıldığı yönünde rivayetler de vardır.

Aiskhylos'un *Oresteia*'sı (458) Perikles'in önce yardımcısı sonra da ardılı olduğu Ephialtes'in demokratik reformları üzerine bir tanıklık olarak kabul edilebilir. *Persler* (472) Salamis'teki deniz zaferi (480) üzerine en doğrudan "kaynak" olduğunu hatırlatmaya gerek bile yok. Onyedi oyunu bize ulaşan Euripides'in eserleri üzerinden, V. yüzyıl Atina tarihinin tamamını yeniden oluşturmak meşru ve mümkündür.[3] Paradoksal olmasına karşın, bu üç büyük tragedya yazarı içinde, sadece Atina siyasal yaşamına en üst düzeyde karışmış olanın eserleri, olaylara göre yorumlanmaya açık değildir. "Güncele" ilişkin imalar nadir görülür ve yorumları zor ve tartışmalıdır. Bu imalar ne eseri ne de güncelin kendisini aydınlatır. Sophokles'in bir yurtsever olduğu ve kendi kasabası olan Kolonos'u çok sevdiği dışında onun hakkında çok az şey biliyoruz. *Aias*'ta, Tekmessa piçlerin kaderine acır. Burada ancak Atinalı bir anne ve babaya sahip olanları yurttaş olarak tanımlayan 451 tarihli yasaya ilişkin bir ima görmek gerekir mi?[4] Sophokles, ve hatta yasanın hazırlayıcısı olan Perikles'in kendisi de bu yasanın sonuçlarını ailesi içinde yaşamıştır. Kurulan bu benzerlik üzerinden Aias ne açıklığa kavuşturulmuş ne de tarihlenmiş olur. *Kral Oidipus*'un başında anlatılan "veba" salgını bizi 430 yılında Atina'da başgösteren veba salgınına götü-

---

[3] *Bkz.* R. Goossens, *Euripide et Athénes*, Brüksel, 1960.

[4] Bu tez F. Robert tarafından desteklenir, "Sophocle, Périclés, Hérodote ve la date d'*Ajax*," *R Ph* XXXVIII, 1964, syf 213-227.

rebilir, fakat bu salgın *Ilias*'ın birinci kitabından esinlenmiş de olabilir. Perslerle yapılan savaşlar, imparatorluğun hâkimiyeti, Peloponnessos savaşları gibi V. yüzyıl Atina'sının maceralarının neredeyse hiçbiri eserlere yansımaz. Yine de Sophokles'in tragedyası ile Atina siyasal dünyası arasında bir bağ vardır, fakat bu bağ başka bir düzlemde kurulmuştur. Birey olarak Sophokles'in düşünceleri ile eserlerini ayırmak için uğraşmak gereksizdir. *Kral Oidipus*'a ait herhangi bir "günlük" bulunmamaktadır. Tragedyanın şu veya bu anını Herakleitos'un veya Protagaras'ın fragmanlarına benzetebiliriz, ama Sophokles, Euripides'in kimi zaman sahip olduğu bir sözcüye ve tragedyadan başka bir politikaya ve felsefeye sahip değildir ki bu da zaten oldukça yeterlidir.

Bu muazzam külliyattan -Bizanslı bir leksikografa göre 123 oyun- bize, erken dönem Roma imparatorluğunun kim bilir hangi âliminin seçiminin sonucu olarak sadece yedi tragedya kalmıştır. Mısır'da bulunan papirüsler bu yedi oyunun en çok okunanlar olduğunu göstermektedir. Aynı kaynak bize "satirik bir drama olan"[5] *Ikhneutai* [Av Köpekleri]'nden uzun fragmanlar da sağlar. Diğer fragmanlar ise gerek diğer antik dönem yazarları tarafından alıntılanmaları ile gerek papirüsler sayesinde yeterince tanınmaktadır. Bir gün Mısır'da eksiksiz bir oyunun günyüzüne çıkarılması tamamen imkânsız görünmüyor. Fakat Sophokles Hellenistik Roma çağında Menandros, hatta Euripides kadar popüler değildi. Bu oyunlardan sadece ikisinin tarihi nettir: biri ölümünden (406) sonra 401'de torunu Genç Sophokles tarafından sunulan ve en son eseri olan *Oidipus Kolonos'ta* ve diğeri de 409 yılına

[5] Tragedyalar üçlü gruplar (triloji / üçleme) halinde sunulur, bunlara bir de satirik drama eklenirdi. Bunların koroları satir kılığına girmiş aktörlerden oluşurdu. Sophokles'in hiçbir trilojisi günümüze kalamamıştır. Bir triloji ve bir satir draması bir arada bir tetraloji (dörtleme) oluşturuyordu.

ait *Philoktetes*. *Antigone*'ninse, Sophokles'in general seçilmesinden (441) önce sahnelendiğini biliyoruz. Tartışmalı ölçütlerle, *Trakhis Kadınları* ve *Aias*'ı 450-440 yılları arasına, *Kral Oidipus* ve *Elektra* ise yaklaşık 430-420 yılları arasına tarihlenir. İlk zaferi 468 yılında gerçekleşen Sophokles'in ilk yılları hakkında hiçbir şey bilmediğimizi söyleyebiliriz. Ploutarkhos'un[6] naklettiği kendi tanıklığına göre, üç farklı "tarza" sahip olup olmadığını -Beethoven gibi- doğrulama olanağımız yok.

2. Mit, Kahraman, Kent-Devlet

Walter Nestle'nin vurucu ifadesiyle mite yurttaşın gözleriyle bakılınca, tragedya doğar. Tragedya ozanı, konularını, Homeros'un ve diğer destan kuşağı yazarlarının biçimlendirdiği ve Atinalı ressamların kaplar üzerine resmettiği kahramanlık destanlarından oluşan devasa repertuvardan alırlar. Tragedya kahramanlarının hepsi bu repertuvardan alınmıştır ve Platon'un *Şölen*'inde tragedyayı temsil eden Euripides'in, genç çağdaşı Agathon'un ilk kez karakterlerini kendi kafasından uydurduğu bir tragedya yazdığında, klasik tragedyanın öldüğünü söyleyebiliriz, fakat bu onun edebi bir biçim olarak varlığını sürdürmesini engellemez. Tragedyanın kökeni yine tragedyadan başka bir şey değildir. Başrol oyuncusunun Dionysos onuruna bir "dithyrambos" söyleyen korodan çıkması, bir ikinci (Aiskhylos ile), arkasından bir üçüncü oyuncunun (Sophokles ile) ona eklenmesi ve kahraman ile koro arasındaki çatışmaya katılması "kökenler" üzerinden açıklanamaz. Ve "tragedya" kelimesinin bir tekenin (*tragos*) kurban edilişi esnasında söylenen şarkı anlamına geldiğini söyleyerek de hiçbir şey açıklamış olmayız. Tragedyada öldürülen bir teke değil insanlardır ve

---

6 PLOUTARKHOS, *Moralia*, 79b.

eğer bir kurban etme durumu varsa bu manası değiştirilmiş bir kurban etme durumudur.

Bununla birlikte Herodotos tarafından aktarılan bir anekdot oldukça aydınlatıcıdır (V.67). VI. yüzyılda Sikyon tiranı Kleisthenes, Atina devriminin mimarı Kleisthenes'in büyükbabası, Argoslu kahraman Adrastos adına yapılan tapınmaları kaldırmış ve onun tragedya korolarını Dionysos halk kültüne taşımış. Adrastos, Aiskhylos'un *Thebai'ye Karşı Yediler* tragedyasını aldığı efsanenin kahramanlardan biriydi. Dinsel kategori olarak kahraman, kentdevletin eseridir ve tarihi VIII. yüzyıldan geriye uzanmaz. Arkeolojik araştırmaların VIII. yüzyıl sonu ve VII. yüzyılın başında Euboia'daki Eretria'da gösterdiği gibi, bir kraliyet mezarının etrafı daha mütevazı mezarlarla çevrilip bir kült mekânı oluşturduğu anda, kahraman doğar. Kahramanlar çeşitli yerlerden derlenir, gözden düşmüş Tanrılar veya yıldızı yükselen krallar kahraman olur. Burada önemli olan bu kahramanlara yönelik tapınmaların onların mezarlarına bağlı olduğunun ve bu mezarların, kentdevletin sembolik bir anlam yüklediği, agora, kent kapıları ve sınırlar gibi yerlerde olmasının altının çizilmesidir. "Khtonios" (topraktan gelen) kahraman "ouranios" (göksel) Tanrı'nın karşıtıdır, fakat demokratikleşme yolundaki VI. yüzyıl kentdevletiyle V. yüzyılın tam gelişmiş demokratik kentdevleti arasında, Herodotos tarafından dile getirilen bir hikâyeciğin ortaya koyduğu gibi, ikinci bir ayrım daha oluşur. Kahraman ve efsane, Atina'da Drakon ve Solon ile (VII. yüzyıl sonu ve VI. yüzyıl başlangıcında) başlayıp Kleisthenes, Ephialtes ve Perikles ile devam eden derin tarihsel değişim sürecinde, toplumsal pratikler, dinsel biçimler, siyasal davranışlar olmak üzere tüm bakımlardan yeni kentdevletin reddettiği her şeyi temsil eden soylu ailelerin evrenine bağlanırlar. Kentdevlet ile kahramanlık miti arasındaki mesafe daha da açılır, fakat bu, kahrama-

nın mevcudiyetini korumasını, hatta tehditkâr konumunu sürdürmesini engellemeye yetmez. Atina'da tiranlığın kaldırılışı ilk olarak 510 yılında gerçekleşir ve bir *tyrannos* olan tek tragedya karakteri Oidipus değildir. Adalet (*dikē*) soyluluk ve tiranlık geleneğine karşı çıkmaktadır, fakat burada sözkonusu olan hâlâ sabitlenememiş bir adalettir. Tragedya devamlı olarak bir *dikē*'yi diğerinin karşısına çıkarır, böylece adaletin kendi karşıtı ile yer değiştirdiğini ve ona dönüştüğünü görürüz. Ki bu durum Antigone ile Kreon, Kreon ile Haimon arasındaki diyaloglarda, ayrıca kahramanın hem kentdevleti temsilen olayı soruşturduğu hem de soruşturmanın nesnesi olarak karşımıza çıktığı *Kral Oidipus*'ta görülmektedir.

Kahramanlık miti kendi içinde trajik değildir, onu bu hale getiren ozandır. Mitler tragedyanın beslendiği ensest, baba katli, ana katli, çocuklarını yeme eylemi gibi birçok *ihlali* bünyesinde barındırır, fakat onlar kendi içinde kentdevletin yarattıkları gibi veya koronun kendi tarzında ifade ettikleri gibi, bu fiilleri *yargılayacak* merciler ihtiva etmezler. İçinde mitin ifade edildiği sözlü geleneği bilme şansına sahip olduğumuz her yerde, tragedyanın oluşturduğu çemberi kapatanın aslında tragedya yazarı olduğunu gözlemleriz. Sophokles'te de durum tam olarak budur. Homeros'un Oidipus'u Thebai tahtında ölür,[7] onu kendini kör edip sürgüne giden adam olarak gösteren Aiskhylos ve Sophokles'tir. *Trakhis Kadınları*'nda, Herakles'i öldüren zehir kentauros Nessos'un spermi değil, Lerne ejderhasının kanıdır. Sophokles'in, bu değişikliği katarak, aradığı şey "ilkel versiyonun kabalığını azaltmak" (Paul Mazon) değildir; Deianeira'nın "istemeden" fakat ona duyduğu aşkın etkisiyle eşi Herakles'i öldürmesine sebep olan eylemi Herakles'in başarılarının en faydalısı ve kuşku götürmez olanına bağlar: Bir cana-

[7] *Odysseia*, XI.275-276.

varın ortadan kaldırılması. Antigone-Kreon ve Antigone-Ismene karşıtlığını yaratan da yine Sophokles'tir. Ondan önce, Antigone ve Ismene Kreon tarafından değil Eteokles'in meşru vârisi olan oğlu Laodamas tarafından cezalandırılmışlardı. Bir yaralanma sonucu sürgüne gönderilen, kentin alınması için yayı gerekli olduğundan Troia'ya yeniden çağrılan ve iyileştirilen Philoktetes'e ait destan, hile ve adil savaş izleği çevresinde, kent- devletin dışına itilmiş ihtiyar ile kentdevlete henüz girememiş genç arasındaki trajik çatışmayı hiç de zorunlu kılmıyordu. Destanın Aias'ı görünüşe göre bir öfke nöbeti sonrasında kendini öldürüyordu ve onun ölümünden az önce, zihin açıklığını yeniden bulmasını sağlayan Sophokles'tir. Akhilleus'un silahlarının Odysseus'a verilmesini öngören karar artık Troialı kadınlar tarafından değil, kahramanın silah arkadaşlarının oyu ile alınır.[8] Antigone nasıl Ismene'ye karşıtsa, Elektra, da Aiskhylos'un kendisine dahi yabancı karakteri Khrysothemis'e karşıdır ve böylece Elektra Agamemnon'un ocağının uzlaşmaz koruyucusu olur. Eğer tekrar *Kral Oidipus*'a geri dönersek, Oidipus efsanesi tragedya yazarlarından önce neydi? Babasını öldürüp annesiyle yatmanın belki de bir tahta çıkış mitinden -daha pek çok örneği vardır- başka bir anlam taşımadığı, sonradan bir fatih olacak, bulunmuş çocuğun efsanesi.

Kahraman kendisini yargılayan kentdevletten ayrı düşer ve son tahlilde, onun yargıçları tragedya yarışmalarının galibine ödülünü veren yargıçlarla aynıdır: tiyatroda bir araya gelmiş halk. Dahice bir geri dönüşle, Sophokles'in ayrılığı değil bir dönüşü tasvir ettiği, Philoktetes ve Thebai'den sürülen bir yaşlının Atina'da kahramanlaşmasının anlatıldığı tragedya olan *Oidipus Kolonos'ta*da, ayrılığın vuku bulması gerekiyordu. "Demek ki bir hiç olduğum anda gerçek anlamda insan oluyorum(393).

---

[8] Bu oylama, Sophokles'ten önce, V. yüzyılın kırmızı figürlü kaplarında resmedilmektedir. Arkaik dönem kaplarında bu figüre rastlanmaz.

3. *Tragedya ve Tarih*

Herodotos çağdaşı olduğu Sophokles'in aynı zamanda arkadaşıydı da. Aiskhylos ve Sophokles'in tragedya söyleminin yaratıcıları olması gibi, Heredot da tarihsel söylemlerin yaratıcılarından biriydi. Herodotos'un eserinde tam anlamıyla tragedyalara rastlandığı söylenemez, çünkü tragedya trajik *temsilden*, yani bir taraftan kahraman ve koro arasındaki karşıtlıktan, diğer taraftan koro, oyuncular ve tiyatronun basamaklarında hazır bulunan kentdevlet arasında kurulan bağdan oluşan çifte ikilemeden ayrılmaz. Fakat, Herodotos'un eserinde karşımıza çıkan, trajik şemalardır. Örneğin Kroisos'un, Akhaimenidlerin, yani Kyros'un, Kambyses'in, Kserkses'in hikâyeleri tragedya okuyucusunun alışık olduğu bir sıraya göre cereyan ederler: çokanlamlı ve yanlış anlaşılmış kehanetler, bir dizi kişisel ve siyasal felakete yol açan peşpeşe yanlış tercihler. Kroisos, anlamı sadece bizim için açık olan kehanetleri doğru yorumlayamadığından, aynı zamanda hem oğlunu hem de imparatorluğunu kaybeder. Peki, ölçüsüzlüğe (*hybris*) kapılmış ve ilahi intikam (*atē*) ile çökertilmiş bu yarı kahramanlar kimdir? Örneklerin hemen hepsinde, bu kahramanlar Doğulu despotlar veya Eski Yunan tiranlardır (Samoslu Polykrates ve diğerleri gibi), yani kentdevlete kendi çıkarları adına el koyan adamlardır. Herodotos'ta kentdevlet, kendi karar ve icra organlarıyla, anti-trajik bir makine gibi işlev görür ve ister Sparta'daki gibi "arkaik" ister Atina'daki gibi yeni demokratikleşmiş olsun, bu durum değişmez. Sparta kralı Leonidas, üç yüz savaşçısı ile birlikte 480'de Thermopylai'da öldürülür. Spartalılar savaşa girmeden önce Delphoi[9] kâhinine danışmışlardır. Buradaki kâhin, tragedyalardaki kâhinlerin ve Herodotos'un eserinde birçok yerde görülen kâhinlerin ayırt edici özelliğini oluşturan belirsizlik özelliğini taşımaz.

9 HERODOTOS, VII.220.

Kehanet çok basit bir politik tercih biçiminde sunulur: Ya Sparta ayakta kalacak ama krallarından biri ölecek, ya da Sparta yenilecek ama kralı yaşayacaktır. Leonidas'ın tercihi politik bit tercihtir ve ölümü trajik bir ölüm değildir.

Atinalı Miltiades Herodotos'ta birbirine zıt iki farklı görünüş altında ortaya çıkar. Maraton'da (490) Atina tarafından seçilmiş, dolayısıyla demokratik kentdevlete kusursuzca entegre olmuş on stratēgos, generalden birisidir. Fakat o aynı zamanda Khersonessos'un eski tiranıdır ve bu kentdevlette, Pers kralının vasalı olmuştur, Maraton'dan sonra Atina'daki rolü de sade bir yurttaşlıktan çok bir tiran adaylığıdır. Sahte bir bahaneyle Atinalıları Paros'a karşı bir sefere sürükler. Maraton arifesinde, oyların eşit çıktığı bir siyasal durum sözkonusudur. On stratēgostan beşi saldırı, diğer beşi ise bekleme yanlısıdır. Hakem, ordunun başkomutanı, "polemarkhos" Kallimakhos'tur. Miltiades ona gider ve şunu der: "*Eğer Tanrılar tarafsız ise,* bu karşılaşmada galip gelebiliriz. Atina'nın özgür olması sana bağlı..." (VI.109). Eğer Tanrılar tarafsız ise... tüm kararlı eylemleri yapanların insanlar olmasına karşın tragedyanın Tanrıları hiçbir zaman tarafsız olmadılar. Maraton'da alınan karar, bir çoğunluğun özgürce aldığı politik bir karardır. Fakat aynı Miltiades, birkaç hafta sonra, "hani ülkeye saldırmayı düşündüğünü hiç söylemeden" Atinalılardan kendisine yetmiş gemi, adamlar ve para temin etmelerini ister. Sefer başarısızlığa uğrar: Paroslu bir rahibe tarafından yönlendirilen Miltiades, kadınlara tahsis edilmiş bir Demeter Thesmophoros tapınağına girer. Bu çok ölçüsüz bir davranıştır. Paniğe kapılıp geri çekilirken ölümüne sebep olacak bir yara alır. Parosluların danıştığı Pythia, rahibenin ilahi intikamın bir aracı olduğunu bildirir: "Miltiades'in sonunun kötü olacağı belliydi ve Timo [rahibe] onu felaketine sürüklemek için görünmüştü" (VI.132-136). Burada kâhin ey-

lemden önce değil sonra devreye girmiştir, fakat Miltiades her şeye rağmen aldatıcı ilahi bir işaret ile kandırılmıştır: bir tiran gibi davranmış ve bir trajik kurban gibi ölmüştür.

4. Koro ve Kahraman

Çember şeklindeki *orkhestra*'nın ortasında bulunan *thymelē* Dionysos'un yuvarlak sunağıdır. Tragedyanın törensel anı olan *parodos*'ta veya koronun sahneye girişinde, koro üyeleri bir yürüyüş ritmi içinde bu sunağa yönelirler. Kâh bir yöne kâh diğer yöne dönen, kâh hareketsiz duran koro üyeleri hep *thymele*'ye doğru oynarlar. Aktörlerin hazırlandığı *skēnē* adındaki baraka *orkhestra*'ya teğet durumdadır. Sophokles onu boyatan ilk kişidir, bu, kesinlikle sahneye dekor sokulması anlamına gelmez, bir perspektif etkisi yaratmak amaçlanmış olabilir. Merkezde: bir sarayın, tapınağın kapısını veya Philoktetes'te olduğu gibi bir mağaranın girişini temsil eden bir kapı bulunur. Sahnenin iki ucunda: Birisi kent diğeri kır tarafından giriş çıkışları sağlayan iki çıkış bulunur. Oyuncuların tam olarak nerede durdukları uzun süre tartışılmıştır ve daha da tartışılacaktır. Arkeoloji bunu cevaplamaya pek yetmiyor, çünkü V. yüzyıl tiyatroları ahşaptan inşa edilmişti ve bizim bugün gördüğümüz tiyatrolar ise, Hellenistik dönemde ve Roma döneminde elden geçirilmişlerdi; olsa olsa Epidauros tiyatrosu gibi, IV. yüzyıla aittiler. Bununla birlikte, doğrudan metinlerin ve vazoların tanıklığına bakıldığında, *skēnē*'nin önünde bulunan dar bir platformun aktörleri korodan ayırdığına şüphe yoktur. Ayrıca basamaklarda karşılaşmalara ve diyaloglara müsaade ediyordu. Örneğin *Oidipus Kolonos'ta*nın başında, koro, Oidipus'u kayanın oluşturduğu "yükselti" üzerinde durmaya çağırır. Hem merdiven *basamağı* hem de hati-

bin vatandaş topluluğuna seslendiği kürsü, *tribunē* anlamına gelen Eski Yunanca kelime *bēma*'dır. Skēnē'nin üstünde, Philoktetes'in sonunda Herakles'in belirdiği gibi, Tanrıların zuhur etmesini sağlayan basit bir makine vardır. Ortadaki kapının içinden kayarak geçebilen hareketli bir platform, örneğin *Elektra*'nın sonunda Klytaimnestra'nın cesedinin sergilenmesini sağlar.

Temel ikilik, tüm kahraman rollerini oynayan üç aktörü -bu aktörlerin hepsi erkektir ve *Trakhis Kadınları*'nda Deianeira ve Herakles rollerini peşpeşe aynı aktör oynar- koronun onbeş şarkıcısıyla karşı karşıya getiren ikiliktir. Koro kolektif, Kreon olsun Antigone olsun kahramanlar bireyseldir. Koro ve kahramanlar kostüm ve maske kullanırlar fakat, koro üyeleri, kentdevletin hoplites'leri gibi, bir üniforma giyerler. Kahramanlarla koro arasında zorunlu aracılık görevi üstlenen koro başı (*koryphaios*) bile kostümü ile diğerlerinden ayrılmaz. Buna karşın, oyuncuların kostümleri ve maskeleri bireyselleştirilmiştir. Bir ölçüsüzlüğe kapılmış kahramana karşı, kolektif hakikati, ortalama hakikati ve kentdevletin hakikatini kendi tarzında ifade eder. Kahraman Ölür ya da Philoktetes veya Kreon gibi belirleyici bir değişime uğrar, koroysa varlığını sürdürmeye devam eder. İlk sözü değil ama *Oidipus Kolonos'ta*da olduğu gibi koro başının ağzından son sözü söyleyen hep o olur: "Hikâye burada kesin olarak sona erer."

Fakat az önce söylenmiş her şey şimdi altüst edilebilir ve öncelikle şu teknik ama anlamlı detayı not edelim: Tıpkı savaş gemisi yapımı gibi, kamusal bir girişim olan tragedya yarışmalarında, büyük bir yatırım isteyen *triremē*'lerin[10] inşasından sorumlu olan kentdevlet, aktörleri temin ediyordu ve *triarkhos*'un [kaptan -yn.] geminin donatımını ve mürettebatın ücretlerini karşılaması gibi, zengin bir Atinalı, hatta

[10] Antikçağda kullanılan kürekli ve yelkenli savaş gemisi -yn.

bir *metoikos -arkhōn*'un denetimi altında- da koro üyelerini işe alır, onları yönetir veya yönettirir, işin toplamı hakkında kararı yurttaşlar verirdi. Tüm Olympos Tanrıları arasında kentdevlete en yabancı olan Dionysos'un sunağını hareketleri ve sözleriyle kutsayan, kentdevletin ifadesi olan korodur. Kahramanların kullandığı dil ile koro tarafından kullanılan dil arasında birbirleriyle diyalog kurarken ve birbirlerine şarkılarını söylerken alışveriş vardır, fakat ne var ki, genel anlamda, kahramanlar basit hatta kimi zaman neredeyse yavan bir dil ile konuşurlarken (Antigone'de Kreon ile gardiyan arasındaki diyalogda olduğu gibi), koro topluca konuşurken, olağanüstü karmaşık bir dil ve ölçü kullanır. Ayrıca, her ne kadar koro yurttaşların kolektif ifade aracı olsa da, ortalama vatandaşlardan -yani savaşabilecek yaşa gelmiş erkeklerden- oluşturulduğu durumlar oldukça istisnaidir. Aiskhylos, Sophokles ve Euripides'ten bize ulaşabilen otuziki tragedyadan (fakat Euripides'e atfedilen *Rhesos* adlı oyun muhtemelen IV. yüzyıla ait bir eserdir) sadece üçü (*Aias*, *Philoktetes*, *Rhesos*) yetişkin savaşçılardan (denizcilerden) oluşan bir koroya sahiptir. Dokuzunda (*Elektra* ve *Trakhisli Kadınlar* bunlardan ikisidir) koro kadınlardan, kimi zaman da köle kadınlardan oluşmuştur: Diğer yirmi durumda ise (*Antigone*, *Kral Oidipus*, *Oidipus Kolonos'ta*) koro yaşlılardan oluşmuştur. *Aias* ve *Philoktetes*'teki durum olsa olsa zorlama bir istisna olabilir, çünkü ilk oyundaki savaşçılar ve ikinci oyundaki denizciler, efendi-kahramanları Aias ve Neoptolemaos'a sıkı sıkıya bağlıdırlar. Eski Yunan kentdevletlerinde köle veya özgür kadınlar yurttaş sayılmazlardı; kentdevletin dışında kalırlardı. Yaşlıların ise kadınların aksine üst yurttaşlar olduğunu söyleyebiliriz, çünkü bu yaşlılar mecliste (burada ilk söz hakkı onlara aittir) veya konseyde (belli bir yaş sınırını aşmayanlar konseye giremez; Atina'da bu sınır 30 yaştır.) ayrıcalıklı bir yere sahiptiler. Fakat ister

Trakhis'in kadınları ister Kolonos'un *demotes*'leri,[11] yani ister alt, ister üst yurttaşlar sözkonusu olsun, yine de her iki grubun da marjinalliği tartışma götürmez. Atina'da konsey öneride bulunur ve meclis karar verir, tragedyalarda koro hiçbir zaman bir karar vermez veya koronun kararı alaya alınır; genel bir kural olarak, tragedyanın özünü oluşturan tüm geri dönülmez kararları alan kahramandır -ya da onu hareket ettiren güçtür.

5. Oikos ve Kent-Devlet

Kent, merkezi kesinlikle evdeki ocak (*hestia)* olan aile kültünü sürdürmek için ayakta kalmak ve varlığını devam ettirmek zorunda olan hanelerden/ocaklardan kuruluydu; Kentin onurlandırmak istediği konuklarını ağırladığı *agora*'daki *prytaneion* Eski Yunan *polis*'inin ortak "ocağı"dır ve kentdevleti en iyi sembolize eden yerlerden birisidir. Kentdevlet bu ocaklardan oluşturulmuştur. Atina'da *stratēgos* [general] olmak için Attika'da mülk sahibi olmak, meşru çoçukların babası olmak ve korunacak bir mirasa sahip olmak şarttır. Fakat kentdevlet sadece bu ocaklardan oluşmaz, onları kapsar ve kentdevlet ile aile çatışkısının en katıksız haliyle gözüktüğü Sparta'da olduğu gibi kabaca veya Atina'da olduğu gibi zarif bir şekilde onları yadsır. V. yüzyılda büyük aileler, *genos*'lar, önemli bir rol oynamaya devam ederler, çok sayıda yönetici onların arasından çıkar. Perikles bir "Bouzyges"dir[12] ve annesi üzerinden VI. yüzyıl sonunda tiranların tasfiyesinde belirleyici

---

[11] Kolonos kentinde şehrin ileri gelen ihtiyar yurttaşlarına verilen ad -yn.

[12] Öküzü ilk kez sabana koştuğuna inanılan kahramanın adı ve inanışa göre onun soyundan gelenlerin oluşturduğu *genos*. Bu *genos*'un üyeleri sonraları Palladion'daki Zeus rahipliği görevini de üstlenmişlerdir -yn.

bir rol oynayan "Alkmaionides" *genos*'una bağlanır. Fakat demokratik kentdevlet aynı zamanda bu büyük ailelere karşı da bir yapılanma sergiler ve V. yüzyıl cenaze sanatı, ölüm anında bile ailevi duyguların bastırılmasını çok güzel bir biçimde ifade eder. Kimi zaman aile olarak çevirdiğimiz *oikos* aslında çevrilmesi zor bir kelimedir. Kimi zaman terimin dar anlamında aileyi ifade ederken, kimi zaman da evi ve aile ocağının erafında dönüp duran herkes, ebeveynler, çocuklar ve köleler anlamına da gelir.

Tragedya *oikos* ile kentdevlet arasındaki bu gerilimi dile getirir. *Philoktetes*'in geçtiği konumlandığı ıssız adada, iki kahraman tam anlamıyla trajik bir seçimle karşı karşıya bırakılır: Ya Troia önlerinde savaşan orduyu, yani kentdevleti ya da asker kaçaklığı anlamına gelen yuvaya dönüşü seçeceklerdir. Eğer Herakles engel olmasa, bu ikinci seçeneği benimseyeceklerdir. Deianeira suskun esir Iole'yi bir köle olarak *oikos*'una dahil etmek ister, tüm Hellenlerin kahramanı Herakles'in karşısında ikinci bir eşin varlığını kabul ederek *oikos*'unu ikiye bölemez. *Elektra*'da tragedya, erkeklerin tarafına geçen kadını, Klytaimnestra'yı ve "normal" kaderi baba ocağını terk etmek olan ama yine de onu devam ettrimek isteyen kızını cinayete varacak ölçüde karşı karşıya getirir. Her ikisi de, karakteristik bir kelime oyunuyla, "*alektroi*"dur, yani koca yatağının dışındadır.

Antigone bu gerilimin en ünlü örneğidir, Hegel'in *Estetik* adlı eserindeki aydınlatıcı satırlara rağmen en sık yanlış anlaşılan örneğidir. Antigone tarafından temsil edilen "vahşi genç kız" ile Kreon tarafından temsil edilen soğuk devlet mantığı arasındaki bir çatışma mı sözkonusudur? Bu dramı Sophokles değil Jean Anouilh sunmuştur. Kreon'un (yoksa Pierre Laval mı demeliyiz?) tüm yakınlarını kaybettikten sonra bakanlar kurulunu toplaması onun yazdığı Antigone'de geçer.

Sophokles'in Kreon'u, Antigone gibi felaketlerle paramparça olmuştur: o artık "yürüyen bir cesettir." Antigone'nin ilk dizeden itibaren "Ismene, kardeşim, sen benim kanımsın..." diye ifade edilen *philia*'sı, aşkı, *oikos*'una ve ailesine yönelik bir sevgidir; bu aileyi kente sadık olan erkek kardeşi ile kente saldırırken ölen erkek kardeşi (kardeşi tarafından öldürülen ve onu öldüren) arasında ikiye bölmeyi reddeder. Fakat onun ölçüsüz savunucusu olduğu *oikos* Oidipus'un ve Labdakosoğullarınınn ensesti ve doğaya aykırılığı barındıran *oikos*'udur.

Koro şunları dile getirir:

"Labdakosoğullarının çatısı (*oikos*) altında, ölümlerden sonra yaşayanların üzerine çöktüğünü gördüğüm, hiçbir neslin bir sonrakini azat etmediği kötülükler çok eskilere dayanır." (594-596)

Medeni nikah iki uç nokta arasındadır: Aiskhylos'un "kuşun kuş eti yediği" imgelemi ile dile getirdiği ensestin bulunduğu aşırı yakın uç ve yabancı ile evlilik olan aşırı uzak uç. Oidipus ensest ilişkide bulunur ve Polyneikes bir prensesle evlenir: "Ah bir ananın gerdeğinden çıkan şu felakete bakın! Bahtsız anamı öz oğluyla, öz babamın kollarıyla birleştiren ensest kucaklaşmalar! Nasıl günahkâr olmayayım ben, zavallıyım! Onlar benim ailem, ben de onların çocuklarıyım. Ah! Kardeşim, karşına çıkan o zevce de lanetlidir, ve sen, ölerek beni de yaşarken öldürdün." Koro Antigone'ye karşı şöyle der: "Tutkun kendinden başka kimseye kulak asmadı ve mahva sürükledi seni." (875) Fakat Kreon da, kendi cephesinden, kentdevletin meşru hâkimi değildir. Şüphesiz ki daha 8. dizede Thebai'nin "strategos"u (Paul Mazon'un çevirisi ile "şef") olarak tanımlanır ve Ismene ise "müesses güçlere" itaat etmektedir (daha açık olarak "görevde olanlara", teknik bir ifadeyle kentdevletin hizmetinde olan hâkimler- buradaki çoğul kullanımına dikkat edilme-

lidir." Kreon'un kendisi, bunların hepsini meşruluğunu ispatlamak için yapar. Fakat bu meşruiyet, kentdevletin kurallarına göre bu meşruluğu reddetmek için en kötü konumda olanlar tarafından radikal bir biçimde reddedilecektir; bir genç kız olan Antigone şöyle der: "Tüm Thebai benim gibi düşünüyor ama hepsinin dili tutulmuş." Kreon'un babasına karşı gelen öz oğlu Haimon, yaşlı bir adama karşı gelen bir genç olduğu kadar, tirana karşı gelen bir vatandaştır da. Kreon istediği kadar, "bugün kendisini komutaya bırakmasını bildiği gibi, yarın da komuta etmeyi bilecek uysal yurttaş"tan söz edebilir" (668-669)-bu aslında antik demokrasinin tanımıdır. Oysaki Haimon, Kreon'a cevap verdiği uzun konuşmada şöyle der: "Senin yüzün sıradan yurttaşı korkutuyor" (690) Baba ile oğul arasındaki diyalog, satır satır geliştikçe, Atinalı izleyici şunları duyar:

– Kreon: Vereceğim emirleri bana dikte edecek olan Thebai mıdır?

– Haimon: Görüyorsun işte, çocukça cevaplıyorsun.

– Kreon: O zaman ülkeyi bir başkası adına yönetiyorum?

– Haimon: Tek bir kişiye ait olan hiçbir kentdevlet yoktur.

– Kreon: Bir kentdevlet kendi şefine ait bir şey değil mi yoksa artık?

– Haimon: Ah! Sen ıssız bir kentdevlete komuta etmek için dünyaya gelmişsin.

– Kreon: Bana öyle geliyor ki bu çocuk kadınların savunuculuğunu üstleniyor.

– Haimon: Eğer sen bir kadınsan doğru, çünkü beni ilgilendiren bir tek sen varsın (734-741).

Bu meşru şef, bu adam, bu yetişkin, bir tiran, bir kadın, bir çocuk olur. Kent- devletin üstünde (*hypsipolis*), kentdevletin dışındadır (*apolis*). Koro çatışanların arasında hemen karar veremez: "Her iki taraf da oldukça iyi konuştu" (725). Tragedyanın bu muğlak mantığı, her ikisi

de aynı zamanda ölçüsüzlük olan bu iki hukuku sonuna kadar götürüp öyle hükme varır.

6. *Tanrıların Zamanı ve İnsanların Zamanı*

İnsan haklarının kararsızlığı üzerine geliştirilen banal düşüncelerle tragedya yazarlarında olduğu kadar, onların çağdaşı olan Herodotos veya selefleri olan lirik şairlerde de bolca karşılaşırız.

Aias'ta Odysseus şöyle der: "Görüyorum ki biz, burada yaşayan bizler, hayaletlerden ve silik gölgelerden başka bir şey değiliz" (125-132). Ve Athena cevaplar: "Tek bir gün tüm insan bahtlarını açmak veya kapamak için yeterlidir" (131-132). Fakat Oidipus kendi talihsizliğinin açığa çıktığını gördüğü zaman, koro şunları söyler: "Her şeyi gören zaman, sana rağmen seni keşfetti."(1213). İnsan eylemlerinin istikrarsız zamanı ile Tanrıların egemen zamanı -Herkesi Tanrısal plan içinde tutması gereken yere yerleştiren zaman- karşı karşıya gelir. Hakikat gün ışığına çıktığında insanların zamanı ile Tanrıların zamanı birleşir. Oidipus kör olduktan sonra şunları söyler: "Apollon, dostlarım! Evet bana bu saatte bu acıları veren Apollon'dur, benim payıma düşen bu talihsiz acıları. Fakat heyhat, öldürücü darbeyi indiren benim elimden başkası değildir" (1329-1333). Bu iki zamansal kategorinin zıtlığı kendi içinde tragedyadan çok daha eski bir olgudur, fakat tragedya sahnesi daha öncesinde ayrı olan iki zamanın birleştiği yerdir.

Eski Yunan toplumunda insanlarla Tanrılar arasındaki normal iletişim usullerinden biri, kehanettir. Tragedyalarda kâhinin hükümranlığı, koronun hiçbir zaman tartışma konusu yaptığı bir şey değildir. Iokaste, artık hakikati anladığı için, hakikatine karşı çıkmayı mümkün kılan tek aracı da önerir: "yaşamını tesadüfen, elinden geldiği gibi sürdürmek,

çok daha iyi..." (979). Tesadüfen hayatını sürdürmek, bu tragedya kahramanının yapmadığı şeydir. Fakat Delphoi veya Dodone yazıtları aracılığıyla bildiğimiz gerçek kâhinler ile tragedya kâhinleri arasında göze hemen çarpan farklar vardır. Kâhine danışanların bireysel veya ortak sorduğu sorular çift değerlidir: evlenecek miyim yoksa evlenmeyecek miyim? Savaşa girecek miyiz yoksa girmeyecek miyiz? Cevaplar olumlu veya olumsuzdur. Durum tragedya kâhininde tam tersidir. Basit olan sorunun kendisidir. Kahramanların çoğunun tragedyada sordukları soruyla özetlenebilir: Ben şimdi ne yapacağım? Oidipus Delphoi'da babasını öldüreceği ve annesi ile evleneceği konusunda uyarılmıştı fakat kâhin ona Korinthos kral ve kraliçesinin annesi ve babası olmadığını söylememişti. Kreon, bir adamın Thebai topraklarını kirlettiğini öğrenmiş olarak Delphoi'dan dönmüştü, fakat kâhin bu lekeyi kimin temsil ettiğini belirtmemişti. Tragedyanın bu tekniği, bu temel muğlaklık üzerinde hayal edilebilir çözümlerin düşünülmesine olanak sağlar. Böylece, *Philoktetes*'te, Troialı bilicinin kehaneti, parça parça açığa çıkarılır. Troia'yı alacak olan Neoptolemos mudur? Neoptolemos ve Philoktetes'in yayı mı? Neoptolemos, Philoktetes ve onun yayı mı? Bunu sadece yavaş yavaş öğrenebiliriz ve sırların açıklanışındaki bu adım adım ilerleme olmadan, sürgündeki bu kahramanın yayının Odysseus tarafından emredilen ve Neoptolemos tarafından gerçekleştirilen çalınışını anlayamayız. Sonuçta, insani eylemler ile Tanrısal plan birbirine zıt bir sırayı takip ederler. Aiskhylos'un *Oresteia*'sı gibi Sophokles'in *Elektra*'sı da şafakla başlayıp gece sona erer. Şafak Orestes'i ve Elektra'nın umutsuzluğunu sahneye taşır, gece ise, Aigisthos'un sarayının karanlığında, cinayetin üzerine iner. Arada, Delphoi'daki araba yarışında Orestes'in sözde öldüğünün anlatılmasıyla, gerçek tragedyanın içine sahte bir tragedya, sahte bir zamansallık katılmıştır.

Fakat insani zamanın kutsal zaman içine dahil edilmesi en parlak ifadesini *Kral Oidipus*'ta bulur. Oyun başladığında, her şey olup bitmiştir fakat hâlâ kimse bunu bilmemektedir. Oidipus sırasıyla kâhini sorgulamış, Korinthos'taki "ailesini" terk etmiş, yolda önünü kesen bir yolcuyu öldürmüş, Thebai'yi Sfenks'ten kurtarmış, kentdevletin kraliçesi ile evlenmiş, kraliyet tahtına oturmuş ve bu olaylar silsilesini sadece bir olaylar silsilesi olarak görmüştür. Vebanın neden olduğu muamma karşısında, Atina'daki soruşturma usullerinin tüm klasik araçlarıyla girişti adli soruşturma -kâhine, biliciye ve tanıklara danışma- ona kendisini ifşa eder: "artık her şey açıklığa kavuştu."Sfenks tarafından sorulan bilmecenin cevabı, "insan"dı. Oidipus tarafından cevaplanan bilmecenin cevabı kendisiydi. Aristoteles'in de kaydettiği gibi (*Poetika*, 1452a 29 vd.) Eski Yunan tragedyasında *peripeteia*, yani karakterlerin yaşadığı baht dönüşü ve *tanınma[anagnorisis-yn.]*, yani kimliğin keşfi, *Oidipus*'ta birleştirilmiştir. Yine de nihai keşiften önce, son bir hipotez formüle edilir. Oidipus Korinthoslu Merope ve Polybos'un oğlu değildir. Kaderin (*tykhē*) oğlu ve hatta vahşi bir adam olamaz mı? "kendimi Kaderin, Cömert Kaderin oğlu sayıyorum, ve bundan hiç utanmıyorum. Benim annem Kaderdi ve hayatıma eşlik eden yıllar, beni sırayla bir küçük bir büyük eyledi" (1080-1083) ve koro Thebai'yi Atina'dan ayıran vahşi sınır Kithairon'u "Oidipus'un hemşerisi" olarak tanımlar. Fakat son tahlilde, Eski Yunan tragedyasında ne Kader ne de vahşi adam vardır. "Tiran" Oidipus, yani rastlantısal kral, oyunun başında, ona adanmış olduğuna inanabileceğimiz bir sunağın karşısında toplanmış genç yaşlı Thebai halkı tarafından bir Tanrı gibi saygı görüyordu. Kendisinin bir Thebai yurttaşı, hatta meşru kralı olduğunu keşfettiği anda ise, kentdevletten kovulur. Tesadüfen yapılmış tüm hareketlerin artık bir anlamı vardır ve bu anlam onu kör eder.

7. Çift Yönlü Konuşmalar

Bir V. yüzyıl sofisti, tezin ve anti-tezin art arda savunulabileceğini göstermek için *dissoi logoi*'u -çift yönlü konuşmalar- kaleme almıştı. Çelişki mantığı V. yüzyıl Yunanistan'ına parlak bir şekilde girmiş oluyordu. Tragedya yazarları -ve özellikle Sophokles- ne çelişki kelimesinden ne de olgunun kendisinden habersizlerdi, fakat onlarda *dissos logos* lehte ve aleyhte olanları ayıran iki taraflı konuşma değil, fakat çift anlamlı, muğlak bir konuşmadır. Muğlaklık bizim kelime oyunu olarak adlandırabileceğimiz düzeyde her yerde mevcuttur, örneğin Antigone Kreon'un oğlu olan Haimon'un ismiyle oynar (Eski Yunanca Αἱμών [Haimön]), kan (αἷμα [*haima*]) anlamına gelen kelimeye benzeterek bir kelime oyunu yapar. Aias'ın meşhur muğlak konuşması (646-692), koro tarafından Tanrı'nın düzeni ve Atreusoğullarının kumandası karşısında kahramanın tevekkülünün işareti olarak anlaşılır. "Sonunda, kurtuluşu buldum"; fakat seyirci Aias'ın kendisini öldürmeye karar verdiğini anlamıştır. Asıl muğlak ve esrarengiz olan, bu oyunların yapılarının ta kendisidir. *Kral Oidipus* ve *Elektra*'ya yönelik olarak bunu zaten not etmiştik. Bunun nedenini anlamaya çalışmak gerekir.

Kentin politik, toplumsal, dinsel pratiği, insanları insanlara, insanları Tanrılara göre, her birini kendi yerine yerleştirmeyi amaçlayan bir ayırma pratiğidir. Bu şekilde, kentdevletin toprakları yurttaşların rızkını sağlayan ekili tarlalar dünyası ile Dionysos ve avcılara ayrılmış vahşi sınır dünyasını karşı karşıya getirir. İnsanları ve Tanrıları iletişim içine sokan fakat aynı zamanda onları ayrı statülerine (insanlara et, Tanrılara duman) sabitleyen kurban töreni, Demeter'in hükmettiği ekili tarlalar dünyasına temelden bağlıdır. Kurbanlık hayvan evcil bir hayvandır, tarla süren insanın yoldaşıdır. Vahşi dünya ile ekilebilir topraklar, avcılık ile kurban etme birbirine karışmamalıdır.

Savaş denen sosyal pratik içinde de, aynı türde bir kutuplaşma ortaya çıkar. Savaş, birlikte saf tutan ve birbirinin yerini alabilen *hoplites*'lerin bütününe ait, kolektif bir faaliyettir. Savaşın gerçekleştiği normal yer, mızraklı falanksların yüz yüze çarpışmalarına uygun ekili düzlüklerdir ve zaten bunlar kentdevletin koruması gereken yerlerdir. Tüm diğer savaş eylemleri, pusular, gece baskınları, sınır bölgelerindeki çarpışmalar, vahşi dünyaya aittir ve kentdevletin vahşi tarafına, yani gençliğe emanet edilmiştir.

Tragedya gösterisi ile kentdevlet kendisini sorgular. Kahramanlar ve koro sıra ile medeni ve gayrimedeni değerleri temsil eder. Ayrıca tragedya kentdevletin ayırdıklarını kesiştirir ve bu karışım tragedyaya özgü ihlalin temel biçimlerinden biridir. *Philoktetes*'teki Tanrısal Herakles hoplites değerlerini temsil eder ve oyunun iki kahramanını Troia önlerinde sırt sırta savaşmaya gönderen de odur. Trakhis Kadınları'ndaki tam anlamıyla insan olan Herakles bundan tamamen farklıdır. "Boğa görünümlü" nehrin (509), Akheloos'un karşısında, "Bakkhos'un ülkesi Thebai'den gelen biri olarak betimlenir: Hem savaşta bükülen bir yay (tam anlamıyla: İskitlerin ters kıvrımlı yayı), hem mızraklar hem de bir gürz sallıyordu." Bunlar kurnazlığın, klasik dövüşün ve gaddarlığın silahlarıdır. *Elektra*'da, Orestes sahneye girdiğinde kâhin tarafından uyarılmıştır: "Ne kalkan almalıyım yanıma, ne bir mızrak ne de bir ordu, tek başına gitmeli ve bileğimin gücüyle boğazlamalıyım bu kurbanları gizlice." Orestes tarafından öldürülmeden önce, Aigisthos şu soruyu sorabilir: "Güzel olan bir eylem neden gölgeye ihtiyaç duysun ki?" (1493-1494) ve Agamemnon'un oğluna açıklar: "o senin böbürlenip durduğun hüner yoktu babanda" (1500). *Kral Oidipus*'un kahramanı daha da üstün bir muğlaklıkla avcıdır, fakat peşine düştüğü av da kendisinden başkası değildir. Toprakları sürmektedir, fakat tohumlarını

ektiği bu toprak annesinin tarlasından başkası değildir. Aias insanları, savaşçıları avladığına ve kurban ettiğine inanmıştı, gerçekte ise yaptığı koyun kesmekten ibaretti. Ordunun değil vahşi dünyanın sınırında, denizin önünde yaptığı son hareketi, bir insanın kurban edilmesiydi, ki bu insan kendisinden başkası değildi. "Kurban etmek için kullandığı bıçak, en iyi keseceği açıyla havaya kaldırılmıştı..." (815-816) Onun nihai vedası, kentinin topraklarına, ordunun savaştığı ovaya yönelikti: "Doğduğum vatanın kutsal toprakları, atalarımın ocağı Salamis, Elveda, ...ve sizler, beni büyütüp besleyen buradaki tüm ırmaklar ve kaynaklar, Troia'nın sulak ovaları, hepinizi selamlıyorum: Elveda, bu Aias'ın son size söylediği son sözdür." (859-863)

8. Bilgi, Sanat, Güç

Atina, Eski Yunan savaş geleneğine yabancı bir sanata, beceriye ve *tekhnē*'ye, gemicilik *tekhnē*'sine sahip olarak Sparta'ya karşı üstünlüğünü ilan etmek istemişti. Thukydides'te Perikles şöyle der: "Donanma dünyasıyla ilgili ne varsa zanaat işidir". Bu ayrıca Sofistlerin, kendilerini demokrasinin eğitmenleri olarak yerleştirdikleri dönemde, eğitimini vermeye çalıştıkları bir zanaat ve sanattır. *Antigone*'nin meşhur bir korosu insanın Prometheus'vari görünüşünü yüceltir ve insanoğlunun fetihleri arasında ilk sıraya denizcilik becerisini yerleştirmesi tesadüfi değildir: "Bu dünyada insandan daha büyük bir harika yoktur. O gri denizleri, Güney rüzgârı ve fırtınalar eserken, aşmayı bilir ve yükselen dalgaların ardında açılan uçurumların ortasında yoluna devam eder" (332-337). Toprak ve tarım becerisi ancak bundan sonra gelir. *Oidipus Kolonos'ta*daki koronun dile getirdiği Atina övgüsünde, düzen tersine dönmüştür, ozan "Bakkhaların Dionysos'u"nun sık

sık ziyaret ettiği vahşi dünyadan, toprağa ve zeytinliklere, sonrasında Poseidon'un atlarına ve ancak en sonda denize geçer. Gerçekte, çokanlamlılık *Antigone*'nin korosunda zaten görülüyordu; Türkçeye "harika" olarak çevrilen kelime (deina) Eski Yunancada kimi zaman "harika" kimi zaman da "korkunç" anlamına gelir. Sophokles'in eseri, V. yüzyıl Atina'sının çehrelerinden sadece biri olan *tekhnē* üzerine dayalı insan rasyonalizmini temsil eden bir karakterler yelpazesi sunar. Bunun en basit düzeydeki karşılığı Iokaste'dir. "İnsanoğlu hiçbir zaman öngörü sanatını elde edemedi" (708-709, kullanılan kelime hâlâ *tekhnē*'dir). Apollon tapınağında söylenen kehanet, Tanrı'nın kendinden değil "onun hizmetkârlarından" gelmiştir. "Bir anne ile gerdeğe girmek ürkütmesin seni" der, "fanilerin çoğu rüyalarında anasının yatağına girmiştir" (980-982) ve gerçekten, Herodotos'a göre kehanetler, anne ile birliktelik temalı rüyaları kimi zaman iyimser bir açıdan da yorumlayabilir. *Trakhisli Kadınlar*'ın Deianeira'sı Herakles'in aşkını yeniden elde etmek için farklı bir hüner kullanır: tarifini kentauros Nessos'tan aldığı büyülü bir merhem (aslında zehir) hazırlar.

Oidipus ise bir başka seviyede konumlanır. Sophokles, Oidipus'un ismi üzerine ve "biliyorum" anlamına gelen fiil (*oida*) üzerine kurulu bir kelime oyunu ile Oidipus'u bilen kişi haline getirir. Thebai'yi ürkütücü müzisyenden, Sfenks'ten, bilgisi ve hüneri sayesinde kurtarır. Oyunun başında halkın sözcüsü olan rahip Oidipus'un bilgisine çağrıda bulunur: İster bir Tanrı'nı sesi bunu sana öğretsin, ister bir fani seni eğitmiş olsun, hiçbir önemi yok." (42-43) kendi sırası geldiğinde konuşan Teiresias "hakikatin gücünün onda yaşadığını" açıkladığında, kâhinin hünerini kendi bilgisinden daha aşağıda düzleme yerleştiren Oidipus şu cevabı verir: "Hakikati kim öğretti sana? Bunu kendi hünerinle öğrenmediğin kesin"(357).

Delphoi'dan dönen Kreon'a karşı, politik konuların bir uzmanı gibi akıl yürütür. Kayınbirader ile kâhin arasında kendisini iktidardan kovmak üzere hazırlanmış bir komployu açığa çıkardığına inanır. Çünkü Oidipus için bilgi ve iktidar birbirinden ayrılmaz bir çifttir.

Ama sadece bir bilgi şaşmaz: o da falın sağladığı bilgidir ve Teiresias'la konuşurken kendisini kehanet sanatı sahibi biri olarak tanıtan Oidipus bunun çok iyi bilincindedir, fakat gerçek kâhinler iktidarsız oldukları kadar durugörü sahibidirler de.

Tragedya yüzyılını takip eden yüzyılda, Protagoras'ın "insan herşeyin ölçütüdür" hükmüne karşı Platon her şeyin ölçütünü Tanrı yapan hükmü çıkaracaktır. Ve tragedya yazarlarında, Tanrısallığın da bir ölçüt olduğu doğrudur, fakat Tanrısallık ancak tragedyanın sonuna gelindiğinde bir ölçüt olur. Ancak o zaman, Tanrıların planı ve dünyası "anlaşılabilir" hale gelir. Platon hissedilebilir dünya ile anlaşılabilir dünyayı karşı karşıya getirmekten çok, filozofun keşfetme olanağı bulunan ikinci dünya üzerinden basit bir yansımadan ibaret birinci dünyayı açıklamaya koyulur. Fakat tragedya dünyası, varlıkları kendi gerçek hiyerarşileri içinde sınıflandıracak yeteneğe sahip filozoflar ihtiva etmez ve zaten bu sebeple Platon tragedyayı reddeder. *Symposion*'da [*Şölen*] tragedya yazarı Agathon, tıpkı Aristophanes gibi, Sokrates'in önünde boyun eğmek zorundadır. Tragedya dünyası bilgilerin hiyerarşisini ve filozofun gerçekleştirmeyi planladığı bilginin ve iktidarın birliğini dışlar. İktidarlar ve bilgiler Tanrıların dünyasını insanların dünyasından ayıran ve anlamı konusunda sürekli tercih yapmak gereken ışık geçirmez bölgede karşı karşıya gelirler. *Antigone*'nin insana övgü korosu bunu şöyle dile getirir: "Öyle yaratıcı bir hüner var ki elinde, bütün düşlerin ötesinde, *iyinin de* yolunu tutabilir, *kötünün de*" (364-366). Thebailı kahramanı Tanrıların çağrısı ve Atina demokrasisi-

nin mitolojik kurucusu olan Theseus'un yönlendirmesi ile sonsuzluğa karışırken gösteren *Oidipus Kolonos'ta*, italikle vurguladığımız varsayımın da pekâlâ düşünülebilir olduğunu göstermiştir.

9. Drama ve Okuyucu

Kral Oidipus'un da bir parçası olduğu üçleme, Büyük Dionysia yarışmalarında birincilik ödülünü alamadı. Bu ödül Aiskhylos'un eseri bize ulaşmamış yeğeni Philokles'e gitmişti (belki de amcasının bir eserini sunmuştu). Yenilme riski tragedya yarışmalarının bir öğesiydi. Sophokles'in öldüğü yıl, 406'da yazılmış, Aristhophanes'in *Kurbağalar*'ı, o tarihte Aiskhylos'un, Sophokles'in ve Euripides'in kimsenin artık itiraz edemediği bir üstünlüğün tadını çıkardığını gösterir, fakat bu üçlünün nasıl bir sıralama içinde yer aldığı tartışma konusudur: IV. yüzyılda, Aristoteles'in çağdaşı Lykourgos'un Atina'sında, bu üç büyük tragedya yazarının tunç büstleri dökülmüştü ve halk onların eserlerinin yeniden sahnelenişlerini finanse ediyordu. Bizler, zaman içinde Romalı akademisyenler tarafından ayıklanmış bu ilk klasikçiliğin mirasçılarıyız.

Sophokles tiyatrosunun modern tarihi Edipo-Tiranno'nun Vicenza'daki Palladio "olimpik tiyatrosu"nda prenslere layık bir şatafatla gösterildiği 3 ve 5 Mart 1585'te başlar.[13] Fakat nasıl ki bir L. B. Alberti[14] kilisesi bir Eski Yunan tapınağı değilse, Palladio tiyatrosu da bir antik tiyatro değildir ve hatta tam ters yöndedir. Sahneye hâkim

---

[13] *Bkz.*, Léo SCHRADE, *La Représentation d'Edipo-Tiranno au Teatro Olimpico*, Paris, CNRS, 1960, s. 217-225.

[14] Leon Battista Alberti: Rönesans döneminin ünlü siması. Sanatçı, şair, mimar, rahip, dilbilimci ve filozof -yn.

olan boyanmış gökyüzü Eski Yunan tiyatrosunun açık havası değildir. Sahne ile seyirci basamaklarının birbirinden ayrılmış olması oyuncularla seyirci arasında iletişimi sağlayan *orkhestra*'nın dışlanmasına yol açmıştır. Accademia Olimpica'nın sanat koruyuculuğu halkın yargısını içermez ve bir başyapıtın temsil edilmesi üç dörtlemenin oyuncularının, yazarlarının ve korolarının karşı karşıya geldiği tragedya yarışmalarından farklıdır.

Kuşkusuz bugün Epidauros tiyatrosunda *Kral Oidipus*'u sergileyebiliyoruz, fakat arkeolojik bir okuma yine de bir modern okuma olarak kalır ve hiçbir şey onun böyle olmasını engelleyemez, her nesil, kirini ve tozunu alma operasyonuyla, *gerçek* Sophokles'i, *gerçek* Oidipus'u keşfetme iddiası taşısa da bu gerçek değişmez. Bizim neslimizin övünebileceği tek üstünlüğü, yorumların bu şekilde sürekli biriktiğinin bilincine varması olabilir sadece.

Çelişkili yorum çerçevelerinin önerilmiş olması (sondan bir önceki psikanalitik okumadır) bizi ne şaşırtmalı ne de kızdırmalı. Bugün, eserlerin V. yüzyıl Atina'sını karakterize eden karar biçimleri kurumlar ve söz dağarcığı ile sistematik bir karşılaştırması üzerinden Eski Yunan tragedyasını anlamaya çalışırken, mutlak bir bilgiye erişme iddiası taşımıyoruz (*Kral Oidipus*'ta bir sır yoktur ve "meşhur bilmece çözücü tarafından" büyülenen Freud bu konuda yanılmıştır); hele tragedyanın V. yüzyılda kendi yazarı ve seyirci için ne anlam taşıdığını bulup çıkarmak gibi bir iddiamız hiç olamaz. Elimizde sadece eserler var ve anlam düzeyinde bir mutlakiyet yoktur.

En azından "eser" kelimesinin kendisi, bizim için bir ihtiyat tedbiridir, çünkü eser, bozulmaması gereken ve bir anlam ararken dışına çıkamayacağımız şeydir. Belki de, Oidipus mitini anlamak için Claude Lévi-Strauss'un biraz da paradoksal bir biçimde belirttiği gibi, mitin

tüm versiyonlarını bir araya getirmek, hem Sophokles'ten önce yazılmış olanları, hem onun metnini hem de ardıllarınınkileri -"Oidipus kompleksi"nin mucidininki de dahil olmak üzere- topluca ele almak gerekir; fakat bir eser bir mit değildir ve temel öğelerine ayrıştırılamaz. Mit bir eserin okunmasını ancak farklar ortaya konursa, yani yazarının ekledikleri ve çıkardıkları bilindiği ölçüde -ki bu her zaman geçerli değildir-. Örneğin *Kral Oidipus*'un Sfenks'i başka belgelere dayanılarak yeniden oluşturabileceğimiz şekilde, topraktan çıkıp gençleri iğfal eden bir dişi canavar veya Pausanias'ın naklettiği bir rivayette belirtildiği gibi, Laios'un kızı değildir. O, bilmeceler soran "korkunç bir şarkıcıdır", o kadar.

Bu, tragedyayı açıklarken kendisi dışındaki öğeleri kullanmamamız gerektiği anlamına gelmiyor. Hem politik hem de dinsel bir gösteri olarak tragedya, yararlı bir şekilde, diğer politik ve dinsel örneklerle karşılaştırılabilir. Örneğin, kentdevletin kurtarıcısı ve kutsal arındırıcısı sonra da kentdevletin dışladığı ve sürdüğü iğrenç leke olan Oidipus'un sahnede göründüğü dönemde, Atina'da ve Yunanistan'ın başka yerlerinde, iki tür kurum bulunduğu, bunlardan ikincisinin de birincinin politize edilmiş hali olduğu hatırlatılmıştır. *Pharmakos, kentdevletin* yıl boyunca biriken kirlenmelerin simgesi olarak her yıl kent dışına attığı (insanlar arasından seçilmiş) bir "günah keçisi"ydi; gerektiğinde bu "günah keçisi"ne tıpkı gülünç krallara yapıldığı gibi masrafları kamu hazinesinden karşılanarak bir yıl boyunca bakılırdı. "Oidipus da, hemşerilerinin belini büken tüm kötülüğün ağırlığını gerçekten taşımaktadır" ve oyunun başında kendisine onları bu felaketten kurtarması için yalvaran da yurttaşlardır. Atina'da Kleisthenes tarafından kurumlaştırıldığı söylenen ve 487 ve 416 yılları arasında kullanılan Ostrakismos[15]

[15] Atinalıların, oylarını üzerine kazıdıkları çanak çömlek parçası *ostrakon*'dan ismini alan seçim uygulaması -yn.

da politik araçlar kullanılarak kıyaslanabilir bir sonuç elde etmeyi hedefliyordu: Üstünlüğü yüzünden Tanrıların gazabını tiranlık biçimi altında kentdevletin üzerine çekme riski barındıran yurttaşın geçici olarak kentdevlet dışına sürülmesi. *Kral Oidipus*'ta koro şunları dile getirir: "Ölçüsüzlük tiranlığa sebep olur." (873) Aristoteles[16] cemiyet içinde yaşayamayan kişinin "hiçbir konuda kentdevletin parçası olmadığını, bu nedenle ya vahşi bir hayvan ya da bir Tanrı olduğunu" söyler. Sophokles'in kişiliğinin kaderi de böyledir.

Aynı şekilde, mitte ve geniş ölçüde arkaik ve klasik dönemin kurumlarında genç yurttaşın *hoplites* saflarına kabul edilmeden önce kentdevletin sınırlarına yerleştirildiği, pusulara, hatta Sparta'da olduğu gibi ava ve kendisini olağan yurttaşın zıttı haline getiren hileli gece baskınlarına gönderildiği düşünülecek olursa, bu olgular dizisini *Philoktetes*'teki Neoptolemos'un durumuna benzetmemek zordur. Gelecekte Troia fatihi olacak oğlu şimdilik *ephebos*'luk çağında Atinalı bir delikanlıdır; ıssız bir adaya çıkar ve komutanı Odysseus tarafından Philoktetes'in yayını çalmaya zorlanır; hem babasının geçmişi hem de kendisinin geleceği böyle bir "kahramanlığa" karşı durmaktadır aslında. Tragedyanın sonunda, Philoktetes'in dönüştüğü vahşi adam ve geçici olarak ihanete zorlanan genç adam kentdevlet dünyasına yeniden entegre olurlar.

Buradakiler hipotezden başka bir şey değildir ve Sophokles'in diğer oyunları için uygulanabilir başka hipotezler de ortaya konulabilir. Sonuçta bu varsayımların hiçbir şekilde herkesin Yunan ozanın eseri hakkında kendi adına yaptığı ve yapacağı yorumun yerine geçme iddiası taşımadıklarını söyleyerek bu bölümü noktalayalım.

---

[16] *Politique*, I, 1253 A.

VIII

İKİ KENTDEVLET ARASINDA OIDIPUS

Oidipus Kolonos'ta *Üzerine Deneme*[1]

Kral Oidipus oyununun başında bir Tanrı gibi ele alınan Oidipus oyunun sonunda Thebai kenti üzerine çöken kirlenme halini alır. *Oidipus Kolonos'ta*nın başında *Eumenides*'lere ve Atina kralı Theseus'a yalvarıp yakaran kör ve sefil haldeki Oidipus, Sophokles'in kentinin konuğu ve velinimeti olur. Akabinde, ona dönmesi için yalvaran Polyneikes'i ve kendisini Thebai'ye teslim etmeye çalışan Kreon'u yendikten, yani onu Kron'un tiranı olduğu Thebai kentine ve Labdakosoğulları oikos'una hâlâ bağlayan bağları kopardıktan sonra, en sonunda gömüleceği kahraman mezarına doğru ilerleyen bir rehber (*hēgemōn*, 1542) oluyor.

Bu örnek teşkil eden ama karmaşık[2] baht dönüşü üzerine çok ya-

---

1 *Métis* 1'de yayımlandı, 1986.

2 Burada sunduğum sayfaların tarihi 15 yıldan daha önce başlamış seminerlere uzanıyor. O zamanlar Pierre Ellinger oldukça iyi bir dinleyici olarak bana yardımcı olmuştu. Bu sayfalar 9 Nisan 1984'te Yangos Andreadis'in desteğiyle Centre Européen de Culture'ün davetlisi olarak bulunduğum Delphoi'da; Mayıs'ta da O. Longo ve G.Serra'nın davetiyle Padua'da Yunan Enstitüsü'nde sunuldu. Böylece Brüksel'de, Hollanda'da (birçok üniversitede), Napoli'de, Catania'da, Tel-Aviv ve Lille'de düzenlenen seminerlerde bu problemleri tartışma fırsatını elde ettim. Beni eleştiren ya da onaylayan tüm dinleyicilerime, özellikle de J. Bollack, J. Bremmer, B. Cohen ve P. Judet de La Combe'a burada yürekten teşekkür ediyorum. Tüm bu isimlere metnimi derinlemesine eleştiriye tabi tutmuş eski dostum B. Bravo'yu da ekliyorum. Burada *Oidipus Kolonos'ta* hakkındaki uçsuz bucaksız bibliyografyanın bir taslağını bile sunmayacağım. Ch. SEGAL'in kitabında bu

zıldı çizildi, ben bu yüzden tüm bunlar üzerine devrimci görüşler sunacağımı iddia etmiyorum; olsa olsa birkaç yeni açıklama getireceğim. Burada, birbirine bağlı olduklarını göstermek için uğraşacağım 3 soru ele alınacak. Başıboş Oidipus'un arasında kol gezdiği; ilkini terk edip ikincisine gittiğinde orada hem sığınak hem de ölümünü bulduğu Thebai ve Atina kentleri arasındaki karşıtlık nasıl ortaya çıkıyor ve ne anlama geliyor? Öte yandan Oidipus'un yaşadığı dönemde ve ölümünden sonra Atina'da elde ettiği dini, hukuki ve siyasi konum nedir?

Son olarak, tiyatronun sahnesel uzamında ve dolaylı ya da dolaysız temsil edilen uzamda kahramanın değişimi nasıl vuku buluyor?

---

tragedyaya ayırdığı bölümde (*Tragedy and Civilization: An Interpretation of Sophocles, Cambridge* (Mass.), 1981, s. 362-408) kendimi tanıdık bir zeminde bulunca sevindim. Ayrıca şu yapıtlara da çok şey borçluyum: J. JONES, *On Aristotle and Greek Tragedy*, Londra, 1962, s. 214-235; B. KNOX, *The Heroic Temper; Studies in Sophoclean Tragedy*, Cambridge, 1964; "Sophocles and The Polis", *Entretiens de la Fondation Hardt*, Vandoeuvre-Cenevre, 1983, *Sophocle*, s. 1-32; Introduction to Oedipous at Colonus, *Sophocles, The Three Theban Plays*, 1984, s. 255-277. J. KAMERBEEK, *The Plays of Sophocles*, VII, Leyde, 1984'ün içindeki yorumuna başvurmanın bana çok da faydası dokunmadı. Sophokles üzerine yapılmış son sentez çalışmaları arasından özellikle şunları öneririm: R. P. WINNINGTON-INGRAM, *Sophocles; An Interpretation*, Cambridge, 1980, s. 248-279 ve 335-340; A.Machin, *Cohérence et Continuité dans le Théâtre de Sophocle*, Québec, 1981, s. 105-149 ve 405-435; V. Di BENEDETTO, *Sofocle*, Floransa, 1983, s. 217-247 ve son olarak birkaç parlak formül için *bkz.* R. G. A. Buxton'ın, *New Surveys in the Classics of Greece and Rome*'un 16. sayısı olarak yayımlanmış *Sophocles* broşürü, s. 30, Oxford, 1984. Eski Yunanca metin aksi belirtilmedikçe ve birkaç küçük imla değişikliği dışında R. D. Dawe'inki (Teubner, Leipzig, 1979); çeviri olarak da, bazen değiştirilmekle birlikte P. Mazon'unki kullanılmıştır. Denise Fourgous'ya çalışmayı düzenlememde bana yardımda bulunduğu için; Maud Sissung'a dostluğunu bir kez daha kanıtladığı için teşekkür ediyorum.

Bugün genel olarak kabul gördüğü üzere, Eski Yunanlar siyasal etkinliği keşfetmişlerdir. Bu iki kelimeyi çok belirgin[3] anlamda algılamalıyız: İnsanlar âlemi normal olarak çatışmalıdır ve siyasal etkinlik bu çatışmaları yok etmeyi ummadan onları nesnelleştirmekten ibarettir. Siyasal *karar* ne Tanrı'nın sözcülüğünü yapan egemen lider tarafından ne de şu ya da bu ölçüde ittifakla oluşturulmuş bir mutabakat ile (yine de böyle örnekler de vardır) değil, çoğunluk tarafından alınır. Ancak çok dikkat çekici bir olgu da göze çarpar: Atina, Solon ve Kleisthenes'ten beri en yetkin biçimiyle siyasal etkinliğin anavatanı olmuşsa da öyle görünüyor ki Attika edebiyatı bu gerçeği gizlemek için, kentdevletin onu yaratmak için kullandığı deha kadar çaba göstermiştir. Mesela şöyle düşünelim: tarihi kaynaklar ve aynı zamanda belgesel materyaller -birbirlerini tam olarak tutmaktan çok uzak olsalar da- yoluyla, sivil barışı yeniden sağlayan *ostrakismos* sayesinde çözülen liderler arası bireysel çatışmalar hakkında bilgileniyoruz. *Ekklēsia*'da yapılan, nihai kararların alındığı büyük tartışmalar hakkında da bilgilenebiliyoruz: Mytilenelileri öldürüp öldürmemek, Sicilya'ya gidip gitmemek. Bunlar modern demokrasilerin şu Ay'a adam gönderilmeli mi, Pershing füzeleri Avrupa'ya yerleştirilmeli mi tartışmaları kadar önemliydi. Ancak *ostrakismos* örneği hariç, seçim savaşlarının amaçları hakkında bilgilenemiyoruz.

Kerameikos kazılarıyla oluşturulan *ostrakismos* kayıtlarıyla, eski kentdevlet tarihçilerinden elde edilen bilgiler hâlâ farklı olabiliyor. Amerikalı arkeologların buldukları çömlek parçalarında adları sıklıkla geçen, fakat tarihsel anlatılarda rastlanmayan Menokleidesoğlu Menon

---

[3] *Bkz.* M. I. FINLEY, *Politics in the Ancient World*, Cambridge, 1983; J. CARLIER'nin fransızca çevirisi, *L'Invention de la Politique*, Paris, 1985 ve C. AMPOLO, *La Politica in Grecia*, Bari, 1981.

ile Aristonymos (belki bir Alkmeonoğlu) oğlu Kalliksenos bu duruma örnektir.[4]

Tekrarlayalım: Eski Yunan'daki seçim savaşları hakkında hiçbir şey bilmiyoruz ve bu noktada Roma ile kesin bir tezat sözkonusudur. Orada seçim savaşlarının gerçekten olup olmadığını bile bilmiyoruz.

Perikles'in Peloponnesos savaşındaki ilk başarısızlıklarından sonra karşılaştığı zorluklar görünür bir istisnadan başka bir şey değil. Aslında Thukydides ne diyor: "Siyasal düzende Atinalılar onun kanıtlarına ikna oluyorlardı."(δημοσίᾳ μέν τοίς λόγοις ἀνεπείθουτο [dēmosiai men tois logois anepeithouto]); fakat zenginler ve *dēmos* üyeleri ekonomik türde farklı nedenlerden ötürü ona karşı birleştiler "ve ancak onu para cezasına mahkûm kılmalarıyla birlikte ortak öfkeleri yatıştı. Daha sonra kitlelerin alışkın olduğu bir tersine dönüşle onu *stratēgos* seçecekler ve tüm işlerin sorumluluğunu ona emanet edeceklerdi. ... Onu bu göreve en layık kişi olarak gören, kentdevletin tamamıydı (ἡ σύμπασα πόλις [hē sympasa polis]) (yani popüler sınıf ve zenginler sınıfı)."[5]

Her zamanki gibi ketum davranan Thukydides Perikles'in *stratēgos*'luk kariyerinin hakkında açılan dava ve akabinde gelen mahkûmiyetle kesilip kesilmediği üzerine bir şey belirtmiyor. Kelimenin genel anlamıyla halk, politik olarak bölünmemiştir. Önce Perikles'e karşıdır, sonra da onun politik ve stratejik kararlarına iştirak eder. Ploutarkhos ise bu konuda daha kesin konuşabileceğine inansa da,[6] ben bunun doğru bir bilgiden ziyade retorik abartma olmasından çekiniyo-

---

[4] *Bkz.* M. I. FINLEY, *Politics*, 64-65 sayfaları arası.

[5] THUKYDIDES, II, 65, 2-4; J.de Romilly'nin çevirisini birçok noktada değiştirdim.

[6] *Perikles*, 35, 4-6, 37.

rum.[7] Thukydides'in özünü aktarma iddiası taşıdığı son konuşmaya (II, 60-64) değindikten sonra şunu ekler: "Kaderlerini artık kendileri çizebilen Atinalılar, *ostrakon*'larını ona doğrultulmuş silahlara dönüştürdüler (τὰς ψῆφους ἐπ' αὐτὸν εἰς τὰς χεῖρας [tas psēphous ep' auton eis tas kheiras]), *stratēgos*'luk rütbesini ondan aldılar ve para cezasına mahkûm ettiler. Yine de, savaşın yönetimi açısından diğer kumandan ve hatiplerin değerini tecrübe eden kent, aralarından hiçbirinin bu göreve layık olmadığını fark etti. ... Perikles için pişmanlık duydular. Perikles yeniden kürsüye ve *stratēgeion*'a yeniden çağrıldı. ... Halk kendisinden özür dileyince, işleri yeniden eline almaya razı oldu ve *stratēgos*'luğa atanınca evlilik dışı çocuklar hakkındaki kanunun iptalini istedi..." Ona yeniden kumandan unvanını verip nedametini bildiren halk, ondan işlere yeniden el atmasını ve partizanlar hakkındaki kanunun kaldırılmasını talep etti..." Anlatı kuşkusuz Thukydides'inkinden daha ayrıntılıdır ve Perikles'in *stratēgos*'luk konumunu kaybedişi konusundaki tek kaynaktır. Fakat halkın Perikles'ten dilediği tüm o özürler şüphe uyandırıcıdır ve belki de Eski Yunan'dan ziyade Roma'ya dairdir. Her ne olursa olsun, burada bir seçim kampanyasını yansıtan hiçbir bilgi yoktur.

Politik açıdan homojen aday listelerinin var olup olmadığını da bilmiyoruz. Samos seferi sırasında (440) Perikles'le birlikte *stratēgos* olan Sophokles'in -hatta elimizdeki tek eksiksiz *stratēgos* listesi bu sefere ait olandır- Perikles ile aynı politik grup içinde yer aldığı asla kanıtlanmamıştır ve çok daha geç dönemden bir örnek verecek olursak, Aiskhynes ve Demosthenes'in Philippos'a gönderilen elçilik heyeti içinde birlikte yer aldıklarını herkes bilir.

---

[7] Bunu genel bir kural olarak sunmuyorum ama Finley'in kuşkuculuğu göz önünde tutulacaktır, *Politics*, s. 50 ve 51.

Siyasal tartışma, siyasal mücadele Atina'da demokratik kentdevletin sıradan bir pratiği gibi değil fakat *stasis* olarak temsil ediliyordu. Bu kelimenin anlam yelpazesi, basitçe ayakta durmaktan siyasal hizbe ve iç savaşa kadar uzanan[8] geniş bir alanı kaplıyordu ve kötüleyici anlamlar belirgin bir biçimde ağır basıyordu. Nicole Loraux bunu gayet iyi açıklamış: "Mutlak tehdit haline gelmiş bölünme, yurttaşlar arası çekişmelerle parçalanmış hasta kentdevlete yerleşir. ...Fikir ayrılıklarından kanlı çatışmalara kadar kuşkusuz uzun bir mesafe vardır. Bununla birlikte bu adımı atmak için Eski Yunanları taklit etmekle -en azından hipotez budur- yetinilir."[9] Eski Yunanların tamamını mı? Hayır ve Nicole Loraux bunu herkesten daha iyi bilir. Tüm edebi türler, bu bağlamda, aynı düzlemde yer almaz. Ve sonunda konuma geri dönerek şunu rahatlıkla söyleyebilirim: tarih politik çatışmayı tanır ve bazı sınırlar içine[10] sokar; cenaze söylevleri onu yok sayar;[11] komedi onun özünü alaya alır ve tragedya onu sürgün eder.

Bu ne anlama geliyor? Basitçe şöyle: Temsil edilen kentdevlet Atina ya da ona eşdeğer bir yer olduğunda, yani ister Aiskhylos'un *Yakarıcılar*'ının *Argos*'u, ister Euripides'in *Yakarıcılar*'ının ve *Heraklesoğulları*'nın ya da Sophokles'in *Oidipus Kolonos'ta*sının Atina'sı sözkonusu olsun,

---

8 FINLEY, *Politics* s.105'te şöyle yazar: *"Şiddetin her tür biçimi, çok güzel ve çok anlamlı bir Eski Yunanca kelime olan 'stasis'in kapsamı içindedir."*

9 N.LORAUX, "L'oublie dans la cité", *Le temps de la réflexion*, 1, 1980, s. 213-242.

10 *Bkz.* FINLEY, *Politics*, s. 54 ve 55.

11 Bu N. LORAUX tarafından, bana göre, kesin bir şekilde belirtiliyor: *L'invention d'Athénes*, Berlin ve La Haye-Paris, 1981, özellikle s. 268-291. C. AMPOLO yukarıda dipnot 2'de belirtilen kitabında, siyasetin yadsınması konusuna bir bölüm ayırmıştır (s. 40-55). Ancak araştırmayı daha ileri götürmek gerekir. Siyasetin yadsınması yalnızca filozofları ilgilendirmez.

tartışma bir anlamda iptal edilmiş ve kentdevlet Platon'un istediği gibi bir bütün olarak temsil edilmiştir.

Burada bir tercihin sözkonusu olduğu hakkında Aiskhylos'un *Yakarıcılar*'ının ünlü bir pasajında parlak bir kanıt bulunmaktadır. Danaos'un kızlarına sığınma hakkı tanınmasıyla alakalı kararın çoğunluğun oyuyla verilmesi şarttır. Ve koro başı sorar:

603 ἔνισπε δ᾽ ἡμῖν ποῖ κεκύρωται τέλος,
δήμου κρατοῦσα χεὶρ ὅπῃ πληθύνεται.

[enispe d' hēmin poi kekyrōtai telos,
dēmou kratousa kheir hopēi plēthynetai.]

"Söyle bize, nedir alınan karar,
halkın kaldırdığı eller ne der, çoğunluk ne söyler?"[12]

Cevap gelir:

605 ἔδοξεν Ἀργείοισιν οὐ διχορρόπως,
[edoksen Argeioisin ou dikhorropōs,]

"Argoslular tek bir karşı oy çıkmadan karar verdiler..." Danaos kızlarını *metoikos*[13] konumuna getiren kararname, *peithō*'nun, İkna'nın "kitleleri ikna edebilen söylevlerde" kullanılmasından sonra (δημηγόρους ... εὐπιθεῖς στροφὰς [dēmēgorous ... eupitheis strophas]) (623)[14] oy-

[12] P. MAZON'un çevirisini yalnızca 603. dize için alıntıladım.

[13] Atina'da siyasal hakları olmayan yerleşik yabancı -yn.

[14] *Bkz.* R. G. A. BUXTON, *Persuasion in Greek Tragedy. A Study of Peitho*, Cambridge, 1982, *bkz.* özellikle s. 79: "*An itibarıyla siyasal peitho en üstünüdür.*"

birliğiyle, *pandemiai* (607), habercinin müdahalesine gerek bile kalmadan kabul edildi (*aneu klētēros*, 622). Bir Argos yurttaşının kurbanlara yardım etmemesi olasılığı(613-614) geleceğe dair bir öngörüden başka bir şey değildi.

Burada ortaya koyduğum kurala karşı açık bir istisna bulunmaktadır. *Eumenides* oyununun sonunda (752), oylar bölünür. Areopagos'ta[15] adetâ yargıç konumunda bulunan dilsiz figüranların oylarının çoğu Orestes'in Düşmanlar'ına gider; aklanmayı, kendi oyu ve yurttaşların oybirliğiyle Athena sağlar. Açık tartışma yalnızca Tanrılar arasında, Apollon ve Erinys'ler arasında cereyan etmiştir.

Fakat tragedya ozanlarında Atina, Atina ile tartışmasa da, *stasis*'in, bir anti-kent- devlet[16] olarak tasvir edilen Thebai gibi ayrıcalıklı bir mekânı vardır. Aiskhylos'un *Yediler*'inde de durum böyledir. *Yediler*'in başında, Eteokles ve kadınlar arasındaki *stasis*'e tanık olunurken, finali, otantik olsun ya da olmasın, koronun Antigone ve Ismene'nin taraftarları şeklinde bölünmesiyle birlikte yabancılarla savaştan iç savaşa geçildiğini gösterir. Euripides'in *Yakarıcılar*, *Fenikeli Kadınlar*, *Herakles* ve doğal olarak *Bakkhalar* adlı oyunları için de benzeri söylenebilir: Bu son piyeste *statis*'in başkarakterlerden birinin, *hoplites*'ler ile kadınlık arasında ikiye bölünen Kral Pentheus'un içine girdiğini görebiliyoruz. Kuşkusuz bu Sophokles'in Thebai üçlemesi için de geçerli.

Thebai'nin neden istisnai olduğunu ve hep kötü kentdevlet rolün-

---

[15] Sayıları ve rolleri üzerine bir tartışma için, *bkz.* O. TAPLIN, *The Stagecraft of Aeschylus. The Dramatic Use of Exits and Entrances in Greek Tragedy*, Oxford, 1977, s. 392-395.

[16] Bu fikri F. I. ZEITLIN tarafından verilen bir seminerden edindim. Yakında bu konu üzerine yazılmış bir deneme yayımlayacak. Denemeden, bu sayfalar basıma hazırlandığı sırada haberim oldu; *bkz. Under the Sign of the Shield*, Roma, 1982, s. 199, n. 5.

de tutulduğunu anlamak için, örneğin Argos-Mykenai'ın trajik kaderine bakmak yeterlidir. Demin de belirttiğim üzere o da Aiskhylos'un *Yakarıcılar* oyununda, Euripides'in aynı adlı oyunundaki Atina kadar birleşik bir kentdevlettir. Bunun aksine *Agamemnon*'da ve *Adak Taşıyıcılar*'da, Sophokles'in ve Euripides'in *Elektra*'larında olduğu gibi Thebai kötü yönetilen bir kent, kralsız bir kent, bir kadın tarafından yönetilen kenttir. Fakat kötü yönetimin sonunda iyiye dair bir umut doğar. Euripides'in *Oresteia*'sı en şaşırtıcı örnektir. Aiskhylos'un *Yakarıcılar*'ından yaklaşık 50 yıl sonra yazılan ve tam anlamıyla ona bir cevap olan bu piyes,[17] Orestes hakkında *Eumenides*'tekinden farklı bir yargı sunar. Orestes ve kız kardeşi Tanrıların ve yurttaşların birlikte yer aldığı Areopagos'a değil de, demokrasi eleştirmenleri tarafından görüldüğü haliyle Atina Meclisi'ne tıpatıp benzetilmiş Argos Meclisi önüne çıkarılır -408 yılı ilkbaharındayız.[18]

Hatipler birbirini izler ve çatışırlar. Haberci Talthybios muğlak bir dil kullanır. Diomedes sürgünden yanadır. "Birileri onun haklı olduğunu savunarak alkış tutarken diğerleri onu kınar" (901-902). "Argos'tan olmayan bir Argoslu", antik yorumcuların "demagog" Kleophon'la özdeşleştirdiği bir *metoikos*, taşa tutmayı (902-916) teklif ederken, isimsiz bir köylü, V. yüzyıl[19] sonunun ılımlı siyasal görüşüne bağlı *autorgoi*'lar-

---

[17] Burada bir meclis tasvir edilir; bu meclis "ilk olarak Danaos'un Aigyptos'un tazminatını karşılamak üzere tüm halkı topladığı bir tepede" (871-873) yani demokrasinin doğduğu yerde toplanır.

[18] V. Di BENEDETTO oyunun kendi hazırladığı edisyonunda konuyla ilgili olarak "Demokratik hayat ve *ekklēsia*'nın Atina'daki işlevi üzerine derin bir kuşkuculuk anında" değerlendirmesini yapar, Floransa, 1965, s. 171.

[19] *Bkz.* R. GOOSSENS, *Euripide et Athenes*, Bruxelles, 1962, 556-559 sayfaları arası ve Cl. MOSSE, *La fin de la démocratie athenienne*, Paris, 1962, 251-253 sayfaları arası.

dan biri, aksine Orestes'in taçlandırılmasını talep eder ve *khrestoi'lar* yani "saygıdeğerler", üst sınıfın üyeleri "ona hak verir"(917-930). Galip gelen demagog ve popüler parti olur. Bu kez Atina'nın *adı* değil, kuşku götürmez biçimde Atina'nın kendisi sözkonusudur.

Gene de Atina ile Thebai arasındaki ilişkinin böyle olmadığını iyi kavramak gerekir. Thebai, Atina'nın hem idealizasyonunun hem de vahşi bir karikatürünün çizilebileceği basit bir kopya defteri değildir. Acaba iki kentdevleti birbirinden ayıran uzun komşu düşmanlığı ilişkisi, özellikle Kleisthenes tarafından arzu edilen kurumlara cevap gibi gözüken Boiotia birliğinin kurulması mıdır?[20] Thebai tragedyada her zaman, bölünmüş kentdevlet paradigması konumundadır. Burada Thebai'nin gerçek varlığından ziyade bir öz sözkonusudur.[21]

Bu ilkenin *Oidipus Kolonos'ta*ya nasıl uygulandığına bakalım. Ve ilkin şu basit soruyu soralım: Oidipus Atina'ya vardığı zaman Thebai'yi kim yönetiyordu? Problem Ismene tarafından kentdevletin tarihsel anlatısı biçiminde ifade edilir. Başlangıçta, sağlıklı bir *eris*'e kapılan kardeşleri "tahtı Kreon'a bırakmak ...ve Thebai'yi böylece bir kirlenmeden kurtarmak için" gayretkeşlik yarışına girerler.(367-369) Sonra, *eris kakē* (372),[22] birincinin Hesiodos'tan beri ayrılmazı olan zararlı, sapık re-

---

[20] *Bkz.* P. LEVEQUE ve P. VIDAL-NAQUET, *Clisthene l'Athenien*, Besançon ve Paris, 1964, s. 112-113.

[21] Bu yüzden B. KNOX'un ünlü kitabı *Oedipus at Thebes* (New Haven, 1957)'deki gibi, Oidipus'un (Kral Oidipus'ta) Atina'nın emperyal hırslarını temsil eden bir figür olduğunu düşünmüyorum. Her ne olursa olsun bilinçli bir figür olduğuna da inanmıyorum. Ve iki kardeş arasındaki çatışmada Atina *stasis*'inin yansımasını gören (s.*56-57)* J. DALFON'a da katılmıyorum. "Philoktet und auf Kolonos", Festschirift E. Grassi, Münih, 1973, s. 43-62.

[22] *Eris kakē*'nin 372. (ἔρις κακή) dizede mevcudiyeti, 367. dizede Tyrwhitt tarafından *eros* (ἔρος) olarak düzeltilen ve Jebb tarafından benimsenen kelimenin *eris* olarak korunmasını şart koşuyor. JEBB, Hesiodos (İşler,11 vd.)

kabet üstün gelir ve kardeşlerin önce Kreon'a karşı çıkmalarına, daha sonra da birbirlerine düşmelerine neden olur. Çünkü küçük kardeş Eteokles, ağabeyi Polyneikes'i alt etmeyi amaçlamıştır -bu son ayrıntı Sophokles'in[23] icadıdır- Kendi kentinden kovulan, sürülen Polyneikes de Argos'a sığınır ve oradan kendi kentine karşı savaşı yönetir (375-380). O da iki kentdevlet arasında, birbiriyle savaşan iki kentdevlet arasında kalmıştır: bunlardan biri Thebai diğeri de Argos'tur. Fakat Thebai'nin kralı gerçekten Eteokles midir? Oidipus iki oğlunu sorguya çeker ve onları babalarına karşı tahtları, asaları, tiranlığı ve iktidarı, sonuç olarak *oikos*'a karşı *polis*'i yeğ tuttukları için suçlar. Buna karşılık Polyneikes Oidipus'a Eteokles'in "evimizdeki tiran (ὁ δ' ἐν δόμοις τύραννος [hō d' en domois tyrannos])"[24] bir çeşit ev tiranı, *oikos*'un efendisi olduğunu söyler. Politik tiranlık, aksine, kentdevlete bağlılık numarası yaparken kendi hükümranlığını ilan eden Kreon'un elindedir: (καὶ τύραννος ὢν [kai tyrannos ōn]) "tiran olmama rağmen" (851). Thebai'da ölürse doğduğu kentdevletin selametini sağlama gücü-

---

metninin etkisinin hissedildiğine ancak bunun bir metin bozulması şeklinde gözüktüğüne inanıyordu; kendi yorumlu edisyonundaki notuna bakınız (Cambridge, 1899, yeniden gözden geçiren: HAKKERT, Amsterdam, 1965), s. 65-66.

[23] *Bkz.* JEBB'in notu, a.g.e., s. 67. Euripides'in *Fenikeli Kadınlar*'ında (71), Eteokles hakkını hatırlatır. Polyneikes, *Oidipus Kolonos'ta*nın 1294. ve 1422. dizelerinde ise Polyneikes kendi ağabeylik hakkını ileri sürer. MAZON, *Oidipus Kolonos'ta*nın 1354. dizesine atıfta bulunarak şöyle söyler: "Aslında Thebai asla Polyneikes'in sultası altına girmemiştir." Fakat trajik aksiyonun geçmişindeki "hakikat" nedir? Yeni Lille fragmanında (P. Lille, 73), iki kardeş anneleri tarafından eşit kefeye konar ve biri büyüklük hakkını ileri süremez: Eteokles siyasal güce, Polyneikes de zenginliğe yakıştırılır.

[24] MAZON'un 1338. dizedeki çevirisi gibi kral değil tiran; Fransız çevirmenlerin *tyrannos*'u kral olarak çevirme alışkanlığı bir kere daha eleştirilmeli.

ne sahip Oidipus'u saymazsak geriye Thebai üzerinde egemenlik iddia eden 3 kişi kalıyor: Kreon, Eteokles ve bir Argos ordusunun başında olan, Theseus tarafından hem Argoslu (1167) hem de Oidipus'un akrabası (*engenes*) olarak kabul edilen Polyneikes.

"Ne anarşi ne despotizm", *Eumenides*'te (525-526 ve 696) Erinys'lerin şiarı budur ve daha sonra Athena da bunu sahiplenir. Thebai, daha sonra görüldüğü üzere, kumandadan yoksun ve aynı zamanda tiranlığa mahkûm kalıyor. Tiranlığın hüküm sürdüğü kentdevlet adaletsiz hale de geliyor. Oidipus tarafından, kendisini Iokaste ile birleştirmek ve bedbahtlıklarının sorumlusu olmakla suçlanıyor(525-526).

Oidipus'u Thebai topraklarından topluca kovan da yine bu kentdevlettir:

440 πόλις βίᾳ
ἤλαυνέ μ᾽ ἐκ γῆς χρόνιον,

[polis Biai
ēlaune m' ek gēs khronion,]

"Thebai beni zorla topraklarından attı -çok zaman sonra." Kreon'a göre Oidipus'un geri dönmesine topluca karar veren de kentdevlettir (736).[25]

Tüm bunların sorumlusu olan bu kentdevlet, Kreon'un ağzından işittiğimize göre, bugün modern ideolojik söylevle karşılaştırabileceğimiz bir "ikna" biçimi, sahte bir *peithō*[26] kullanan, yalancı bir kent-

[25] Oidipus'un, kentinin ona "hizmetlerinin karşılığı" olarak ödediği bedelden bahsettiği 540. ve 541. Dizelere de bakınız.

[26] *Bkz.* Buxton, *Persuasion*, s. 140-141.

devlet. Kreon 728-760'daki söylevinde Thebai, sanki Thebai Atina'nın değerlerini canlandırıyormuş gibi, sanki bu iki kentdevlet aynı düzlemdeymiş gibi bahsediyor. Kendisi de Atina'ya bir kral olarak değil de eskilik ilkesi adına bir ihtiyar (733) olarak gelir. "Buraya bir adam adına değil, gelmemi buyuran tüm hemşehrilerim adına (ἀλλ᾽ ἀστῶν ὑπὸ πάντων κελευσθείς [all' astōn hypo pantōn keleustheis]) geliyorum" (737-738).[27] Oidipus'u *peithō* adına (756), onu yetiştiren kente, atalarının evine, şehrine geri dönmeye davet eder. Ancak Ismene (399-405) tarafından önceden uyarılmıştır: Sınırı aşmayacak; dışarıda, kıyıda, *paraulos*'ta (785), yani antik yorumcuların bulduğu çözümle *en agrois*, yani dış bir mekânda bulunacaktır. Bununla birlikte sadece geçmiş ve gelecek sözkonusu değildir: Antigone ile Ismene'yi kaçıran, Oidipus'u da kaçırmak ve böylece kentdevletin ganimetini (*rhusion*) çoğaltmak isteyen Thebai temsilcisi Kreon bu kanunsuzlukları izleyenlerin gözleri önünde yapar. Var olan bir hakkın gereğince kullanılışıyla yapılan misilleme değil, saf ve yalın şiddet sözkonusudur.[28]

Bu suçlama gerçeğe denklenebilir mi? Thebai potansiyel (Polyneikes) ve gerçek (Eteokles, Kreon) yöneticilerinden ayrılabilir mi? Oidipus Polyneikes'e Thebai'yi almayacağını bildirir (1372). Yediler'in seferi başarısızlıkla sonuçlanır. Bu noktada efsaneyi görmezden gelmek zor olacaktı. Daha şaşırtıcı olan ise Theseus'un Kreon'a çektiği söylevdir:

---

[27] Diğerlerinde (Laurentianus dahil) 735. dizedeki ἄνδρα [andra]'dan gelmişe benzeyen ἄνδρον [andron] kelimesi varken ben JEBB ve DAWE ile birlikte, bir grup el yazmasındaki ἀστῶν [astōn]okumasını benimsedim.

[28] *Bkz.* B. BRAVO, "*Sulan.* Représailles et justice privée contre des étrangers dans les cités grecques", ASNP, III. seri, 10, 1980, s. 675-987; *Oidipus Kolonos'ta*nın 858. dizesinin ve ῥύσιον [rhusion] kelimesinin yorumunda, BRAVO gibi (s. 775-777) *rhusion* kelimesinin rast gele seçildiğine inanmıyorum. Kreon'un özellikle misilleme anlamıyla kullandığı kelimeyi izleyiciler saf ve yalın şiddet olarak algılıyor.

919 καίτοι σε Θῆβαί γ' οὐκ ἐπαίδευσαν κακόν:
οὐ γὰρ φιλοῦσιν ἄνδρας ἐκδίκους τρέφειν,
[kaitoi se Thēbai g' ouk epaideusan kakon:
ou gar philousin andras ekdikous trephein,]

"Thebai seni kötülük yapasın diye büyütmedi: onun, adaletsiz adamların karnını doyurmak gibi bir âdeti yoktur." Bu küçük pasaj şiddetli polemiklere neden olmuştur. Wilamowitz burada, Thebai'nin anti-Atinacı çizgisine karşı olan, Ismenias hizbine dair bir ima görüyor.[29] Bu yöne gidilecekse, M. Pohlenz[30] ile birlikte devam edip Otuzlar devriminden sonra Boiotia'ya[31] iltica etmiş Atinalı demokratlara barınacak yer sağlayan Thebai'lılara dair bir ima olduğunu varsaymamız gerekir. Bu tartışmalı satırların, Sophokles'in ölümü ile (406) oyunun temsili (401) arasında kalan çalkantılı, dolayısıyla metnin elden geçirilmesine elverişli bir dönemde eklendiği de ileri sürülmektedir.

Fakat bu kadar uç noktalara gitmek zorunda değiliz. Örnek kentdevletin örnek hükümranı Theseus'un yaptığı -Oidipus'un yapmadığı- şey, Thebai kentini yöneticilerinden ayırmak, tragedyanın tamamından çok Theseus karakterinin kendi mantığına uygun düşmektedir.

Aslında anti-kentdevletin, saf şiddet ve *stasis* kentdevletin karşısında örnek[32] kentdevlet olarak Atina'nın portresini yapmak için Thebai

---

[29] *Apud* Tycho von WILAMOWITZ-MÖLLENDORF, "Die dramatische Technik des Sophokles" Berlin, 1917, s. 368-369. Bu yorum K. REINHARDT'ı oldukça öfkelendirmişti, *Sophocle* (1933), çev. E. MARTINEAU, Paris, 1971, s. 274.

[30] *Die Grieschische Tragödie*, Leipzig, 1939, II, s. 245, n. ad. *Vol.* I, s. 368, Karl REINHARDT tarafından alıntılanmış, a.g.y., s. 274, n.18.

[31] KSENOPHON, *Hell.*, III, 5, 8; DIODOROS, XII, 6, 3.

[32] *Bkz.* SEGAL, a.g.y., n.1, s. 362: "İki kent arasındaki tezat ve bu kentin temsil

portresini bütünüyle ters döndürmek yeterli olacaktır. O halde beyaz Kolonos'tan başlayarak zeytin ağaçlarının, atların ve denizcilerin Atina'sını yücelten ünlü koro (668-719) yetmeyecek, oyunun tamamını alıntılamak gerekecektir. Oyundan birkaç gözlemle yetineceğim. Atina, şefi asla *tyrannos* olarak adlandırılmayan bir kenttir. Theseus kentdevletin kralı, *basileōs'u* (67), rehberi, *hēgemōn'u* (289), hükümranı, *anaks'ı* (1130, 1499, 1759), hatta Hint-Avrupa menşeli bir kelimeyle *koiranos'u*[33] (1287), kumandanı, aynı zamanda basit bir insanı(*anēr*, 1486) veya daha metaforik bir ifadeyle bu ülkenin (862,926) sorumlusudur (*krainōn*). Asla bir tiran değildir. Çok doğal olarak Kreon, kendiliğinden, kralın yanı başında bilge Areopagos Meclisi'nin bulunduğunu ortaya koyar (947). Söylemeye gerek yok, Atina kölelerin değil özgür insanların (917) kentidir. Konuşma hakkına(1287) saygı duyulan bir kenttir: Bizzat Polyneikes de bundan yararlanır.[34]

Sonuç olarak Atina -bu saptamanın önemini göreceğiz- yerel unsurun, *dēmos*'ların önemli rol oynadığı bir kenttir. Bu örnekte koroyu oluşturan Kolonos *dēmos*'u sözkonusudur; kendiyle gurur duyan bu topluluk Sophokles'in *dēmos*'uydu.[35] Oidipus'la karşılaşan Kolonoslu

---

ettiği iki toplum imgesi, oyunun anlaşılmasında asal öneme sahiptir."

[33] A.HEUBECK tarafından savunulan militer eğilimli bir Yunan etimolojisi, "κοίρανος, κορραγος und Verwandtes", *Würzburger Jahrbücher für die Altertumswissenschaft*, N F 4, 1970, s. 91-98.

[34] Atina'da V. yüzyılın sonunda yurttaş özgürlüğü etrafındaki tartışmalar üzerine *bkz.*; K. A. RAAFLAUB, "Democracy, Oligarchy, and the Concept of the Free Citizen in late fifth-century Athens", *Political Theory*, 11, 4 (Kasım 1983), s. 517-544.

[35] 58-61 dizelere bakınız: "Bu topraklarda yaşayan bütün insanlar yanı başında duran şu heykelin, süvari Kolonos'un soyundan gelmeleriyle övünüyorlar ve ondan aldıkları ismi taşıyorlar. İşte bu toprak..." Eleusis dēmos'undan Aiskhylos bugün elimizde bulunmayan, kayıp bir tragedyasına *Eleusisliler*

onu kentten, "kentin rızası olmaksızın" (*poleōs dikha*, 47-48) kovmayı yasaklıyor. *Dēmos*, küçük bir Atina gibidir ve *orkhestra*'da temsil edilen onun *agora*'sıdır, koro da politik meclisin bir parçası işlevini görür, fakat bunun sadece ve sadece bir parçasıdır. Ve Theseus, bu *Ekklēsia*-kral, halk egemenliğinin bu cismani hali farkı ortaya koyar.[36] O halde Atina haklı bir dava uğruna süvari ve *hoplites* tüm yurttaşlarını harekete geçirebilen (898) ideal bir kenttir. Yasanın geçit vermediği yerde karar almayan bir kenttir, ἄνευ νόμου κραίνουσα οὐδέν [aneu nomou krainousa ouden] (913). Daha fazlasını söylemek -söyleyebilir miyiz?- gerekli midir?

Bu iki kentdevlet arasında Oidipus'un statüsü nedir? Tragedya yazarları sözkonusu olduğunda kahramanın statüsünün sadece hukuki terimlerle aktarmaya çalışmak tehlikelidir. Bu, her şey göz önüne alındığında tragedya ozanlarının tümü için geçerlidir. Gernet'nin de söylediği gibi[37] tragedya bitmiş, donmuş bir hukuku değil, oluşturulmakta olan bir hukuku ifade eder, fakat tek neden bu da değildir; bir diğer neden de tragedyanın aşırı durumları didiklemesi ve kuşkusuz hukukun yapmadığını yaparak sınırda dolaşmasıdır.

İlk "yabancılar tragedyası"[38] olan Aiskhylos'un *Yakarıcılar*'ını ele alalım. Mısırlı görünüşlerine rağmen Argos'lu olduklarını ileri süren,

---

adını vermişti. Utrecht'teki dinleyicilerimden bir tanesi, H. Teitler, beni Kolonos'un 411 anayasası meclisinin olağanüstü toplantı mekânlarından birisi olduğu konusunda aydınlattı. (THUKYDIDES, VIII, 67.3).

[36] *Bkz.* 638-640 dizeler; Theseus seçimi Oidipus'a bırakıyor: Kolonos'ta kalmak ya da onunla şehir merkezine gelmek.

[37] *Bkz.* J.-P. VERNANT, "La Tragédie grecque selon Louis Gernet", *Hommage à Louis Gernet*, Paris, 1966, s. 31-35.

[38] P. GAUTHIER, *Symbola. Les étrangers et la Justice dans les Cités grecques*, Nancy, 1972, s. 53.

böylece kentdevlette var olma hakkı iddia eden Danaos kızları, "yakarıcılar" tavrı içinde tapınakta oturmaktadırlar. Argos kralı onların statülerini ya da daha ziyade statü yoksunluklarını tanımlar. Normalde önlerinde yürümeleri gereken *yabancı* habercilerden, onlara eşlik etmeleri gereken (*yerel?*) rehberlerden, onları karşılayacağı kabul edilen *Argos proksenos*[39]'larından[40] yoksun şekilde,

238 οὔτε κηρύκων ὕπο,

ἀπρόξενοί τε, νόσφιν ἡγητῶν
[oute kērykōn hypo,
aproksenoi te, nosphin hēgētōn]

Argos'a gelmeye cüret etmemişler midir? Kelimenin klasik anlamıyla bir *proksenos* Danaos kızlarının geldiği kentdevletin çıkarlarını kollayan bir Argos yurttaşı olacaktır. Fakat bu olgunun karşısında iki güçlük bulunmaktadır: ilki, bu kızlar kendilerini Argoslu olarak tanıtmaktadırlar; ikincisi Argos ile normal ilişkilere sahip olacak bir kentdevletten gelmezler. Haberciye gelince, varlığı kuşku götürmez fakat o da Danaos kızlarının amca çocukları olan, Aigyptosoğulları adına konuşacaktır. Proksenos'suz kalan Danaos kızları bu rolü oynamasını kraldan talep ederler:

418 φρόντισον καὶ γενοῦ πανδίκως
εὐσεβὴς πρόξενος

[39] Eski Yunan kentdevletlerinde başka kentlerden gelen insanlara vekalet ve ev sahipliği eden kimse -yn.

[40] GAUTHIER geleneksel proksenos'luğun sözkonusu olduğunu savunur, *a.g.y.*, s. 53-54, WILAMOVITZ'in aksi görüşünü alıntılıyor (s. 54, n.126).

[phrontison kai genou pandikōs
eusebēs proksenos]

"Tüm hakkaniyetiyle dindar bir proksenos ol ve bunu aksettir." Daha ileride *aidoios proksenos* (491), konuklarının "saygılı proksenos"u olarak tarif edilecek Pelasgos gerçekten de bu rolü üstlenir ve onlara yöreden istihdam edilen rehberler temin eder (491-492). Böylece Pelasgos Danaos'un kızlarını korur ve onlara birinci statüyü, *asphaleia'yı*, güvenliği verir. İkinci statü ise onlara daha hukuki şartlarla, halk meclisinde oylamaya sunulan bir kararname yoluyla verilir (605-624). *Ekklēsia*, bu kararnameyle Danaos kızlarını tutuklanamaz[41] *metoikos* konumuna getirir.

610 ἡμᾶς μετοικεῖν τῆσδε γῆς ἐλευθέρους
Κἀρρυσιάστους ξύν τ' ἀσυλίᾳ βροτῶν·

[hēmas meoikein tēsde gēs eleutherous
Karrusiastous syn t' asyliai brotōn.]

"Özgür ve tutuklanamaz bireyler olarak, tanınan sığınma hakkıyla birlikte, bu topraklar üzerinde ikame edebiliriz." Onlar da artık tüm *metoikos*'lar gibi bir kefile, bir teminata, *prostatēs*'e sahip olmuşlardır. Ancak bu noktada, bir kez daha, tragedya ozanı krala şunları söyleterek sınırı aşıyor:

963 προστάτης δ' ἐγὼ
ἀστοί τε πάντες, ὥνπερ ἥδε κραίνεται ψῆφος.

[41] Tutuklama hakkı konusunda daha belirgin bir çalışma için *bkz*. B. BRAVO, *a.g.y.*, n. 26.

[prostatēs d' egō
astoi te pantes, hōnper hēde krainetai psēphos.]

"Teminatınız bizatihi ben ve oy kullanan tüm yurttaşlarımdır." Şunu da kabul etmeliyiz ki kentdevletin tamamında, halk konuklarını karşılayacak "çok sayıda konukevi" *dōmata ... polla* (957) yoktu. Ancak son noktada, burada model olarak konan gerçek durumun aşılması halidir.

Aiskhylos'un *Yakarıcılar*'ı 465 yılında sahnelenmiştir. Yabancıları konu alan bir diğer tragedya, Euripides'in *Heraklesoğulları* (yaklaşık 430-427 arası) iki açıdan ilginçtir.

Iolaos ve Herakles'in çocukları "kah bir sınırı kah diğerini aşan göçebeler", *alōmenoi*'lerdir (15), ἄλλην ἀπ' ἄλλης ἐξορίζοντες πόλιν [allēn allēs eksorizontes polin] (16). Oyunun başladığı anda (37) Atina'nın sınırlarını aşarlar. O sırada Atina Sparta gibi iki kral tarafından yönetilmektedir, fakat bunlar, Atina *arkhōn*'ları gibi, Pandionoğulları arasından kurayla seçilmektedir (36). Danaos kızları gibi Heraklesoğulları da hem muhataplarına hem de onların temsil ettikleri kentdevlete hitaben yalvaran yakarıcılardır. Argos kralı Eurystheus ve onun habercisi, Thebailı oldukları için Oidipus'un kızlarını tutuklayan Kreon'unkine paralel bir tavırla, haklarında idam hükmü vermiş Argos yargısı adına onları yakalamaya çalışır. Iolaos buna Heraklesoğullarının artık Argoslu olmadığını söyleyerek karşı koyar. Eurystheus'un temsilcisi ve onlar arasında artık ortak, *en mesoi* (184) olan hiçbir şey yoktur. Heraklesoğulları Argos Meclisi'nde oylanmış bir karar uyarınca (186) yasal olarak memleketlerinde yabancı statüsündedirler. Argos'taki Danaos kızları gibi, Heraklesoğulları da kuzenlik iddia ederler. Theseus'un

annesi Demophon'un büyükannesi olan Aithra, Herakles'in annesi Alkmene gibi Pelops'un torunudur. Bu akrabalık (*syngeneia*), kentdevletleri arasında diplomatik bir değer taşımakla birlikte, onlara Atina'da hiçbir hak sağlamaz.[42] Atinalı Demophon da tıpkı Argoslu Pelasgos gibi bir usul izler. İlkin yakardıkları sunaktan evlerine kadar eşlik edilen (340-343) Heraklesoğullarına yabancı misafirler, *ksenoi*, olarak muamele edilir; sonra da yurttaşları politik ve askeri meclise çağırır (335).[43]

Heraklesoğullarının Atina'da *metoikos* olarak ikamet etmelerine gerek kalmayacaktır. Aksine yola çıkacakları haber verilir ve Euripides karakterlerini, Peloponnesos'tan çıkışları ve oraya geri dönüşleri doğrudan Eurystheus'un bozgunu ve ölümü ardından geliyormuş gibi konuşturur. Bununla birlikte Atina'da beklenmedik bir *metoikos*, ölü bir *metoikos*, kahraman bir *metoikos*, kurtarıcı bir *metoikos* kalacaktır, tıpkı Atina'ya tiranları kovma işinde yardım edecek canlı metoikoslar gibi: bu *metoikos* Pallene'deki mezarı, Thebailılara karşı Atinalıları koruyan Oidipus'un mezarı gibi, Heraklesoğullarının soyundan gelenlere karşı yine aynı Atinalıları koruyacak olan Eurystheus'tur:[44]

1032 καὶ σοὶ μὲν εὔνους καὶ πόλει σωτήριος
μέτοικος αἰεὶ κείσομαι κατὰ χθονός,
τοῖς τῶνδε δ' ἐκγόνοισι πολεμιώτατος,
[kai soi men eunous kai polei sōtērios

---

[42] *Bkz.* D. MUSTI'nin klasik çalışması, "Sull'idea di συγγένεια in iscrizioni greche", *ASNP* 32, 1963, 225-239 sayfaları arası.

[43] Heraklesoğullarının selameti adına kâhin tarafından eklenmiş olan insan adağı ek-sorusunu burada bir kenara bırakıyorum.

[44] *Bkz.* A.-J. FESTUGIERE, "Tragédie et tombes sacrées", *RHR*, 1973, s. 3-24, *Etudes d'histoire et de philologie*'de tekrar ele alınmıştır, Paris, 1975, s. 47-68, özellikle s. 67-68.

metoikos aiei keisomai kata khthonos,
tois tönde d' ekgonoisi polemiötatos,]

"Ve bir *metoikos* olarak yatarken toprağın altında, seni ve kenti daima koruyup kollayacağım, fakat bu çocukların çocukları sana başkaldırdığı anda ben de baş düşmanları kesileceğim..." Düşman, yenilmiş ve idam edilmiş kral, ölünce bir metoikos ve kurtarıcı kahraman olmuştur. Euripides de tüm bu olasılıkları biriktirerek durumu uç noktaya taşır.

Ya Sophokles'in Oidipus'u? Yaşayan Danaos kızlarının ve ölü Eurystheus'un elde ettiklerinden fazlasını elde edebiliyor mu? Bir Atina yurttaşı olabiliyor mu? Artık bir Thebai yurttaşı olmadığı kuşku götürmez bir gerçek. Koro tarafından senin yurdun neresidir (206-206) diye sorulan Oidipus kendisinin "yurdundan dışlanmış biri", *apoptolis* (208) olduğunu söyleyerek cevap verir ve sonra Polyneikes'i kendisini bir yurtsuz, bir *apolis* (1357) yapmakla suçlar. Bu konularda takıldığım problemi B. Knox çözdü. Oidipus'un kaderini Philoktetes'inkinin karşısına koyarak şöyle yazıyor: "Ancak bu oyunda Oidipus'un *polis*'e tekrar entegre olmasını sağlayacak hiçbir Tanrı ortaya çıkmıyor. Gerçekten bir yurttaş oluyor (*empolis*, 637), Thebai yurttaşı değil Atina yurttaşı oluyor ve yurttaşlığı esrarengiz ölümüyle başlıyor ve bitiyor."[45] O halde kahramanın yeniden entegrasyonu şemasıyla, oldukça ünlü bir Sophokles şeması değişkeniyle karşı karşıyayız: ölü Aias ve canlı Philoktetes *polis*'i temsil eden orduya tekrar entegre olurlar. Oidipus da kentine değil fakat Atina'ya ölümünde ve ölümü vasıtasıyla tekrar entegre olur.

[45] "Sophocles and the polis" (n. 1), s. 21.

Bunu daha yakından incelemek gerek. Belirleyici dizeler, B. Knox'un da düşündüğü gibi kuşkusuz 636-637. dizeler:

636 Ἀγὼ σεβισθεὶς οὔποτ' ἐκβαλῶ χάριν
τὴν τοῦδε, χώρᾳ δ' ἔμπολιν κατοικιῶ.

[Agō sebistheis oupot' ekbalō kharin
tēn toude, khōrai d' empolin katoikiō.]

"Ben de bu lütfun değerini bilecek ve bu adamın ricasını [naaşını Atina'ya bağışlamak] geri çevirmeyeceğim; onu bir yurttaş olarak bu ülkeye yerleştireceğim."[46]

Bu yorum kendinden yeni değil fakat onun, birçok bilginin garanti gözüyle baktığı şeyleri detaylı olarak anlatabilme kapasitesine sahip.

Zira bu elyazmalarında ἔμπολιν [empolin] değil, ἔμπαλιν [empalin] vardır; ἔμπολιν [empolin] S. Musgrave öldükten sonra 1800'de yayımlanan ve her editör tarafından olmasa da birçoğu tarafından kabul edilen bir tashihtir.[47] Musgrave'de ve Knox hariç ardıllarında, Oidipus'un Atina'daki hukuki akıbetinin ne olduğunu anlama kaygısıyla eklenmiş "pozitif" tashihler sözkonusu değildir. Birçok çevirmen

[46] *Empolis*'i burada KNOX'un çevirdiği gibi yurttaş olarak çeviriyorum ancak geçici olarak. Çevirmenlerin çoğu bu kelimeyi tıpkı onun gibi çevirmiştir.

[47] Son olarak DAWE tarafından kabul ediliyor ancak ne DAIN (1960), ne M.GIGANTE tarafından -çevirisinde (Syrcus, 1976)-, ne COLONNA tarafından (1983) ne de, ἔμπαλιν [empalin]'in imkânsız olmadığını kabul ederek bir karara varmakta gönülsüz görünen Kamerbeek tarafından, yorumunda (s. 101) kabul ediliyor. Devam eden araştırmalarda bana -her biri- çok detaylı gözlemler sunan, hipotezimin hareket noktasını radikal biçimde değişikliğe uğratmamda yararlandığım B. BRAVO, J. BOLLACK ve M. CASEVITZ'e çok şey borçluyum.

için sorun ἔμπαλιν [empalin]'in anlamıdır.[48] Meşhur olduğu ölçüde az kullanılan hukuki bir ilkeyi tekrarlamaya bile gerek yok: bir hata kanıtı bulunana dek tüm elyazmalarına masum gözüyle bakılmalıdır. Bu bağlamda ἔμπαλιν [empalin] antik yorumcu tarafından "tersine" diye yorumlanıyor: ἐκ τοῦ ἐναντίου [ek tou enantiou]. O halde edebi olarak şöyle anlaşılacak: " ...onun lütfunu asla kovmayacağım,[49] bilakis onu [bu lütfu] ülkeye yerleştireceğim." Oidipus'un Atina'ya yapmak istediği lütuf, mecazı mürsel ile *kharis*, yani kendi naaşını armağan etme Oidipus'in kendisine, aslında cesedine eş tutuluyor. Çünkü Sophokles, Oidipus'un Atina'da canlı olarak kalma süresinin sona ermek üzere olduğunun farkındadır. Aslında bu kadarla yetinip, B. Knox'un ortaya attığı sorunun çözüldüğünü, çünkü onun mantığını dayandırabileceği bir metin bulunmadığını söyleyebilirdim. Fakat mutlak bilimlerin alanı içinde değiliz. Kuvvetle muhtemelen Musgrave'ın tashihi Sophokles'in yazmasına gönderme yapmasa da, bu metin ile hangi manaya varacağımızı sorgulamak faydasız kalmayacaktır. Gramerciler *empolis*'i "bir edat cümlesinin hipostazı ile oluşan bir bileşik kelime" şeklinde tanımlıyor. Bir başka deyişle, *ho empolis, ho en polei*'nin, kentdevlette bulunanın eşdeğerlisidir. Aynı şekilde Aiskhylos'a göre *amphiptolis*, kentdevletin etrafında bulunan kişi ve *ankhiptolis*, kentdevlete komşu olan kişidir.[50] *Empolis*'in birinci anlamı hukukiden ziyade, kuşkusuz, yerel niteliktedir. Kelimenin ilk kullanımına komedya yazarı Eupolis'te[51] rastlamak mümkün. İskenderiyeli gramerci Polluks'a göre Eupolis bu kelimeyi as-

---

[48] Daha çok, EURIPIDEs'te olduğu gibi, τοὔμπαλιν bekleniyor, *Hippolytos*, 390, fakat *bkz. Trakhisli Kadınlar*, 358.

[49] Kovmak *ekballō* fiilinin ilk anlamıdır.

[50] *Adak Taşıyıcılar*, 76; *Yediler*, 501.

[51] Fr. 137 Kock, Pollux tarafından alıntılanmış, *Onomasticon* IX, 27 (Bethe yayını, II, s. 153).

lında *astos* anlamında, başka bir deyişle ülkenin insanı, *enkhorios* anlamında kullanmıştır. Pollux ekler: "*Entopios* da denilebileceğine inanıyorum." Başka bir deyişle kelime mekâna ilişkisiyle anlaşılabiliyor: şehir, ülke, yer. *Polis*'in hukuki boyutu belirtilmiyor fakat Sophokles'te de *asty* ile *polis*[52] arasında eşdeğerlilik olduğunu not etmek gerekir. Eupolis'in *Diade*'sinin tarihi 412'dir. Kelimenin bağlamıyla birlikte ilk kullanımı, bildiğim kadarıyla yalnızca belirgin biçimde *Oidipus Kolonos'ta*da (156) bulunuyor. Bu Musgrave'ı kuşkusuz cesaretlendiren bir detay. Theseus, Oidipus'a Polyneikes'ten bahsediyor ve onun Oidipus'la arasındaki paradoksal ilişki üzerinde duruyor:

1156 ἄνδρα, σοὶ μὲν ἔμπολιν
οὐκ ὄντα, συγγενῆ δέ,

[andra, soi men empolin
ouk onta, sungenē de,]

... "senin akraban olduğunu iddia eden, ama seninle aynı kentten olmayan bir adam."[53] Aslında Thebai hükümdarlığına aday olan Polyneikes, bir Argos ordusunun başında bulunuyordu ve onun Argos'a aitliğinin altı muhtemelen birkaç mizansen detayıyla çizilmişti. Kelimenin *polites* anlamına kayabileceğine kuşku yoktur. Hesykhios'un yaptığı tanım: ὁ πατρίδα ἔχον [ho patrida ekhon] "yurdu olan kimse", ancak Musgrave'in tashihini de kabul ederek kelimeden çıkardığımız anlam, bizi Oidipus'un terimin hukuki anlamıyla yurttaş olduğunu

[52] *Oidipus Kolonos'ta*, 1372 ve Mazon'un notu, s. 134.

[53] MAZON şöyle çeviriyor "hemşerin olamayacak kimse". Ben daha nötr bir biçimde çeviriyorum. Antik yorumcu da şöyle yorumluyor: ἐν τῇ αὐτῇ πόλει οἰκοῦντα [en tē autē polei oikounta] "aynı kentte oturan".

kabul etmeye zorlamıyor. Geriye bu kelimenin anlamı üzerine başka bir düşünme biçimi kalıyor: bazı durumlarda, edebi metinlerde ve yazıtlarda örneğine rastladığımız türetilmiş *empoliteuō* fiilinin anlamlarını incelemek.[54]

Gözlemlenebilir şekilde bu fiil bizim için Thukydides'in Brasidas tarafından Amphipolis'in alınışını verdiği anlatıda (424), hemen hemen çağdaş bir anlatı olan Eupolis'in *Diade*'sinde ve muhtemelen daha eski olan *Oidipus Kolonos'ta*da ortaya çıkıyor.[55] Atina İmparatorluğu'nun 437'de kurulan kenti Amphipolis, karışık bir nüfusa sahipti. Brasidas, girişiminde Andros kolonisi olan, komşu kentdevlet Argilos halkının da desteğine güveniyordu. Amphipolis sakinleri, *oikētores* (IV, 103, 3), arasında Argiloslular da vardı. Argilos'taki Argiloslular, Amphipolis Argiloslularının Atina boyunduruğunu sarsacaklarına ve Sparta ittifakına katılacaklarına güveniyordu. Amphipolis Argilosluları *empoliteuontes*'ler (IV, 103, 4), mukimler olarak tanımlanıyordu.

Biraz ileride, Amphipolis'e yerleşmiş az sayıda Atina nüfusundan (βραχὺ μὲν Ἀθηναίων ἐμπολιτεῦον [brakhy men Athēnaiōn empoliteuon]) söz edilmektedir. (IV, 106, 1). Bu Atinalılar açıkça yurttaşlıklarından vazgeçmemişlerdi ancak pek de Amphipolis'te *metoikos* olamıyorlardı. Onların ve onlarla birlikte diğerlerinin çifte yurttaşlığa sahip olduğunu varsaymak gerekiyor, fakat Amphipolis yurttaşlığının nasıl bir durum olduğunu hiç bilmiyoruz, daha doğrusu bununla ilgili pek az şey biliyoruz.[56] Çok tuhaf biçimde yine Amphipolis hakkın-

---

[54] M. CASEVITZ bu türetmeyi kategorik biçimde doğruluyor: *empoliteuō*, *empolitēs*'ten değil (bu saçma olur) *empolis*'ten türer.

[55] J. De ROMILLY tarafından verilen bilgilere, IV. ve V. kitapların yayımlarının XX-XXI. sayfalarına bakınız (Belles-Lettres, 1967).

[56] Problem F. GSCHNITZER tarfından incelenmeliydi, *Abhangige Orte Im Griechishen Altertum*, Münih, 1958, s. 91-92, fakat incelenmiyor; daha derinlikli

da Isokrates'te (*Philippos*, 5) bu fiil yeniden ortaya çıkıyor. Atinalılara bir kez daha geçmiş yüzyılın imparatorluk macerasını yinelememelerini salık vererek, daha önce dört, beş kez orada oturanların (*tous empoliteuthentas*) kaybına mal olmuş kolonici (*apoikiai*) girişimlerden sakınmalarını buyuruyor. M. Casevitz'in açtığı yoldan giderek *Empolis* kelimesinin ve türetilmiş fiilinin, Atina'da Amphipolis'in -ve buna benzer durumdaki diğer şehirlerin- özel statüsüyle bağlantılı olarak ortaya çıktığını hayal etmek oldukça çekici geliyor. Karışık nüfuslu bu Atina kolonilerinin bileşenleri hem bu tabi kentlerin bir parçasıydılar hem de dışarıda kendi ana yurttaşlık bağlarını koruyorlardı.

Bu küçük klasik dosyaya zayıf bir hellenistik birliktelik eklenecektir. Polybios'tan (V, 9, 9) Makedonya kralı Antigonos III. Doson'un, Sparta kralı Kleomenes'le savaştığını ve onu Sellasia'da yendiğini (222), kentdevletin ve *empoliteuomenoi*'ların efendisi olduğunu öğreniyoruz. Yalnız *homoioi*'lar değil, değişik unvanlarla, *kentdevlette olan herkes* sözkonusuydu. Buna Kleomenes tarafından yurttaşlık bünyesine katılanların tamamı da dahildi.[57] Son olarak kelime muhtemelen III. yüzyıla ait iki Peloponnesos yazıtında[58] görülüyor. Antigoneia'daki (Mantineia)

---

bir çalışma için *bkz.* D. ASHERI, "Studio sulla storia della colonizzazione di Anfipoli sino alla conquista macedone", *RFIC*, 3. seri, 95, 1967, s. 5-30; tüm *empoliteuontes* gruplarının yurttaş olduğunu söyleyerek sonlandırıyor; A. J. GRAHAM, *Colony and Mother-City in Ancient Greece*, Manchester, 1964, kitabının 245-249 sayfaları arasında çifte yurttaşlık sorusunu açıkça sorabiliyor. Amphipolis Atinalılarının, Atina yurttaşı olarak kaldığı fikrini reddediyorsa da, Amphipolis'teki, eski yurttaşlıklarının onlara muhtemelen otomatik olarak verileceği sonucunu çıkarıyor; bu da Amphipolis yurttaşlığının pek sağlam olmadığını gösteriyor.

57 Olaylar hakkında, *bkz.* Ed. WILL, *Histoire politique du monde hellénistique*, I², Nancy, 1978, s. 374-398.

58 *IG* V, 2, 263 ve *IG* V, 2, 19. İlk metne E. BIKERMAN, *RPh*, 53, 1927, s.

ilki, Antigoneia yurttaşlarına ve τῶν ἐμπολιτεύοντῶν ἐν Ἀντίγονείᾳ [tōn empoliteuontōn en Antigoneiai] "Antigoneia'da oturanlar"a karşı yaptığı iyilikler için bir Argosluya methiye düzen proksenos kararnamesidir. Tegeia'daki ikincisi ise aynı şekilde, memleketi olduğu rivayet edilen (*idias*) kendi kentine yani Megalopolis'e dönmeden önce, Arkadia kentinde yıllar boyunca kalan (*enpoliteusas*) bir Megalopolis vatandaşını övüyor. Her iki örnekte de en uç noktada ya Antigoneia'daki gibi kentte yaşama hakkından nihai biçimde yararlanması kabul edilen ya da Tegeia'da olduğu gibi bu haktan geçici bir şekilde ve bir çifte yurttaşlık sözleşmesi çerçevesinde yararlanması kabul edilen kişiler sözkonusu olabilir.[59]

Ancak bu yoruma katılmıyorum. Bana, yabancı sakinler, başka bir deyişle, kuşkusuz ayrıntıda bir iki farkla *metoikos*'lar sözkonusuymuş gibi geliyor.[60] İlk ve ikinci döküman arasındaki, gerçek anlamıyla yurttaşlar ve *polis*'ten olmayıp *polis*'te bulunanlar arasındaki karşıtlık bana aslında açık görünüyor.

Konudan bu sapışın gerekli olduğuna inanıyorum. Ancak bunlar, Oidipus'un Atina'daki statüsü problemini çözmüyor. Onun Atina *polis*'ine girdiği kuşku götürmez bir gerçek. Ancak bunu bir yurttaş olarak mı yapmıştı? Bu apayrı bir iştir ve nihai olarak kabul edilen metin hangisi

---

365 ve n.2'de işaret edilmiştir; ikinci metinle karşılaştırma ve yorum Ivana Savalli'ye aittir, *Recherches sur les procédures relatives a l'octroi du droit de cité dans la Grèce antique d'après les inscriptions*, doktora tezi, Paris, I, 1983, 2 c., I, s. 112-113.

[59] BIKERMAN'ın Antigoneia kararnamesi üzerine yorumu.

[60] V. yüzyılda Atina'nın yakınında Atina ile karşılaştırılabilecek bir kentdevlet bulunmamaktaydı. Bu yüzden büyük kriz vakaları dışında komşu kentdevletleriyle çok az adam alışverişi vardı ya da hiç yoktu. Durum, Arkadia'nın iki kenti Tegeia ve Megalopolis arasındakiyle aynı değil.

olursa olsun bu durum değişmez. Oidipus'un yurttaşlığının "esrarengiz ölümüyle başlayıp bittiğini" söylüyor Knox. Bu, ona göre, Oidipus'un ölüp kahramanlar gibi Atina toprağına karışmasıyla birlikte Atina yurttaşı olduğu anlamına mı geliyor? Hayır, bu mutasyon Knox'a göre görünür biçimde trajik aksiyon esnasında oluşuyor. Genç kızların Kreon tarafından kaçırılması esnasında da tamamlanıyor: "Oidipus şimdi bir Atina yurttaşı ve Kreon'un şiddetine maruz kaldığında yardıma (*Iō polis*, 833);[61] Thebai'ye karşı Atina'nın yardımına başvuruyor."[62] Bu akıl yürütmeyi çok geçici biçimde kabul edelim. Bunu, mesela Theseus'un Oidipus'a *dēmos*'unu seçme hakkı verdiğini düşünerek tamamlayabilir miyiz? Aslında Kolonos'ta kalmayı da seçebilir, Theseus'un peşinden Atina'ya gitmeyi de (638-639). Kentdevlete her giriş haliyle bir *dēmos*'a ya da kabileye entegre olmayı gerektiriyordu.

Knox'un hipotezinin çizgisinde bu varsayım yapılır yapılmaz, onu çürüten bir yığın argüman sökün ediyor. Theseus'un Oidipus'u kabul etme niyetini açığa vurduğu tiratta, aynı zamanda onun iki yabancı arasında doğabilecek silah arkadaşlığı vasıtasıyla askeri bir konuk olduğunu da açıklıyor.[63] "Kente girişinden" önce olduğu gibi sonra da, Oidipus'a, durmadan ecnebiymiş gibi ve kabul edildiği topraklar ecnebi bir memleketinmiş gibi muamele ediliyor.[64] Ve Theseus onu, *koine*

---

[61] MAZON basitçe şöyle çeviriyor: "Ey Atina!..."

[62] B. KNOX, "Sophocles and the *polis*", s. 24.

[63] Bu şekilde çevirdiğim Eski Yunanca kelime *doruksenos*'tur [δορύξενος], tam karşılığı "mızraklı konuk"tur; Bu konu üzerine Ploutarkhos'un *Quaestiones Graecae*'ına N.17 HALLIDAY'in yorumuyla birlikte bakınız (Oxford, 1928), s. 98. Kelime kentdevlet *içi* bir anlamla, buradaki gibi kentdevlet *dışı* bir anlam arasında gidip gelmiştir. *Bkz.* G.HERMAN, *Ritualised Friendship and the Greek City*, Cambridge, 1985.

[64] Örnek olarak oyunun sonundan bilerek seçtiğim şu dizelere bakınız: 1637, 1705, 1713-1714.

hestia'ya yani hem onların ortak yurduna hem de *prytaneion*'a, kentdevletin ortak yurduna, hem seçkin konukları hem de onurlandırmak istediği ya da bunu yapması gerektiği yurttaşlarını ağırladığı yere almayı öneriyor.[65]

Bizi düşünmeye iten iki belirgin örnek vereceğim. Kaçırılan Antigone ve Ismene'den haber beklenirken, Kolonos yerlilerinden oluşan koro, Tanrıları, Zeus'u, Athena'yı, sonra avcı Apollon'u ve kız kardeşi Artemis'i yardıma çağırıyor:

1094 στέργω διπλᾶς ἀρωγὰς
μολεῖν γᾷ τᾷδε καὶ πολίταις.

[stergō diplas arōgas
Molein gai taide kai politais]

"[Bu Tanrılardan] bu ülkeye ve yurttaşlarına çifte yardımlarını getirmelerini arzu ediyorum." Koro, yurttaşlardan söz eder etmez, (1096): Ō *ksein' alēta*, "Ey göçebe yabancı" diye hitap eder. Ve Oidipus bir yabancı olarak öldüğünde, haberci Kolonos sakinlerine seslenir ve anlatısına onlara, yurttaşlar diyerek başlar: *Andres politai* (1579). Eğer Sophokles, Oidipus'un artık bir Atinalı olduğunu söylemek isteseydi, bunu söylerdi.

Bu noktayı çözsek de Oidipus'a Atina'da ne olduğunu söylemek kolay değil. Ne kadar tekrarlasak az; hukuki kategoriler hakkındaki muğ-

[65] Dolaysız anlama göre sözkonusu olan Theseus ve Oedipous'un ortak yurdudur, ancak *prytaneion* ile bir bağlantı kurmamak çok zor, bu konu üzerine L.GERNET'nin klasik çalışmasına bakınız, "Sur le symbolisme politique: le foyer commun", *Anthropologie de la Grèce antique*, Paris, 1968, s. 382-402.

lak oyun, imkânsızın keşfi, Yunan tragedyasının kurallarından biridir.[66] *Kral Oidipus*'un Oidipus'u da böyledir. Kendini Korinthos'un yerlisi zannediyordu ve Kâhin ona kaderini açıkladıktan sonra, bu kentten, "yurttaşlar arasında ilk sırada" yer aldığı Korinthos'tan kaçmıştı (776, 794-795). Teiresias gerçek durumunu ona önceden anlatır. "Bu adam (Laios'un katili) burada. Yerleşik bir yabancı, *xenos metoikos* sanılıyor, ama yakında bir Thebai yerlisi olduğu ortaya çıkacak" (451-455). Fakat Atina'da bu hukuki garabet, tahta çıkmış bir *metoikos* tahayyül edilebilir mi? *Oidipus Kolonos'ta*dan şaşırtıcı bir detay: Theseus, eğer kaçırılan genç kızlar geri verilmezse Kreon'u tutuklamakla, "zorla ve arzusu hilafına" onu bir *metoikos*, bu ülkenin bir sakini yapmakla tehdit eder (μέτοικος τῆσδε τῆς χώρας, 934). Söylemeye lüzum yok, burada hukuki bir olanaksızlık sözkonusu. Atina'da zorla tutulan *metoikos* yoktur. Sophokles, kelime ve hukuk üzerinde oynama yapmaktadır.

Aslında olayın özünü anlayabilmek için metod değiştirmek gerekiyor. Kentdevletin olağan seyri için temel teşkil eden yurttaş ile yabancı arasındaki karşıtlığı açımlayarak işten sıyrılabileceğimize inanmıyorum. Bir tragedya karakterini *tek bir* anlamlar ağına hapsetmek imkânsızdır. Şimdilik vardığımız çıkmaz, bize bu basit hakikati hatırlatıyor olmasıyla manidar.

Jean-Pierre Vernant Oidipus karakterini *Kral Oidipus*[67] içine yerleş-

---

[66] Bunu, trajik muğlaklığın günümüzün pusulasız kalmış entellektüellerinin kapıldığı yüzyıl hastalığının dışavurumundan başka bir şey olmadığını düşünen V. Di BENEDETTO'ya hitaben, ikna etme umudu taşımadan tekrarlıyorum; makalesine bakınız "La tragedia greca di Jean-Pierre VERNANT", *Belfagor*, 32, 4, 1977 ve *Filologia e marxismo. Contro le mistificazioni*, Napoli, 1981, s. 107-114.

[67] "Ambiguité et renversement. Sur la structure énigmatique d' *Œdipe-Roi*", *Mélanges C. Lévi-Strauss*, 1970; s. 99-131.

tirmek isterken, en azından iki düzlem üzerinde oynamak gerektiğine işaret etmişti. Dini düzlemde Oidipus, Tanrısal kral ile *pharmakos*, yani *Thargēlion* ayının 6'sında kentdevleti arındırmak adına Atina'dan sürülen günah keçisi arasında gidip geliyor. Politik düzlemde Oidipus, güçlü bir siyasetçi, bir tiran adayıdır. V. yüzyıl kentdevleti bu tehdide son derece laik bir kurum olan *ostrakismos* ile cevap verir. Bu iki düzlemin birbirine karışabileceği kuşkusuz. Bizim *pharmakos* ritüeli üzerine en önemli kaynaklarımızdan biri olan Lysias'ın Andokides'e karşı konuşmasında, Lysias kentdevletin bu kirden, Andokides'ten[68] arındırılmasını ister. Ancak tragedyada, politik retoriğe bağlı olan bayağı bir karışıklık değil, belirgin olarak, bu düzlemlerin kesişimi[69] sözkonusudur. Öte yandan detaylar üzerine tartışabileceğimiz de doğrudur: *Kral Oidipus*'da başkarakter (daha) Thebai'den sürülmemiştir. Kentdevlet Kâhin'in hükmünü beklerken,[70] o kendi kendini cezalandırır. Ancak anlatım düzeyindeki bu olay J.-Pierre Vernant'ın belirli kutupları ve Oidipus karakterini çizmesini engellemez. Ve kuşkusuz ki Oidipus ne bir *pharmakos* ne de bir sürgün olarak ortaya konur; ikisi arasındadır ve onun tragedya kahramanı oluşu da bundan kaynaklanır.

J.-P. Vernant'ın analizini tersine çevirip *Oidipus Kolonos'ta*ya uyarlayarak yeniden ele alabiliriz. Her şey tersine döner. Kovulmaya aday *pharmakos*, merkezi bir yere, onun Atina'daki kurtarıcı varlığının gizli işareti olacak mezara doğru Theseus'a rehberlik eden bir kahraman olur. Oidipus sabit bir mesken elde edecek bir göçebedir. O bir yalvarıcıdır -ve özellikle J. Gould'un[71] yeni bir çalışması vasıtasıyla, yakarı-

[68] LYSIAS, *Andokides'e Karşı*, 108.

[69] *Bkz.* N. LOREAUX, "L'Interférence tragique", *Critique*, 317, 1973, pp. 908-925.

[70] *Bkz. Kral Oidipus*, 1436-1439., 1450-1454. ve 1516-1521. dizeleri.

[71] J. GOULD "Hiketeia", *JHS*, 93, 1973, s. 74-103; yalvarıcı ve kurtarıcı teması

şın misafirperverlikle, bir kurumla hatta Mauss'un bu anlamda bağış ve karşı-bağış olarak tanımladığı gibi genel bir toplumsal vaka ile aynı başlık altında değerlendirilebileceğini biliyoruz- yakında kahraman ve kurtarıcı olacak bir yalvarıcı...

Oidipus tartışmasız bir biçimde kahraman olur -üzerine belki de fazlasıyla çalışma yapılmış bir konudur bu.[72] Eleştirilere rağmen, kişisel ölümsüzlük ve manevi itibar iadesi gibi Hıristiyanlık izlerinden kurtarmak şartıyla, bir kahramanlık değişimi fikrinin korunması gerektiği açık.[73] Bizatihi kahraman fikrinin bizi sürüklediği yer de aslında siyasal

---

üzerine *bkz.* P. BURIAN, "Suppliant and Saviour: Oedipus at Colonos", *Phoenix*, 28, 1974, s. 408-429; Eski Yunan'da yalvarış üzerine D. PRALON'un hazırladığı özgün bir çalışma ne yazık ki henüz yayımlanmadı.

72 Konu üzerine iki klasik çalışma kuşkusuz şunlar: A.-J. FESTUGIERE'in daha önce alıntılanmış çalışması n. 40 ve C. M. BOWRA'nın kitabının VIII. bölümünün 307-355. sayfaları arası, *Sophoclean Tragedy*, Oxford, 1944; D. A. HESTER sayesinde bu tartışmanın tarihyazımında daha ilerilere gidilebiliyor, "To Help one's Friends and Harın one's Enemies. A Study in the *Oedipus at Colonus*", *Antichthon*, 11, 1977, s. 22-41. Hester oyuna ilişkin "ortodoks" görüşe, bunu kahramanca humanizmin bir zaferi olarak yorumlayan ve Oidipus'un manevi itibarının iadesi üzerinde duran görüşe karşı çıkıyor.

73 Bu konuda söylenebilecek en hafif şey, kahraman kültleri üzerine çalışmaların sık sık bu eğilime kapıldığıdır; L. R. FANELL'in yapıtının başlığı: *Greek Hero Cults and Ideas of Immortality*, Oxford, 1921; karakteristik bir biçimde, V. Di BENEDETTO *Sofocle* kitabının (n. 1), 217-247 sayfaları arasındaki *Oidipus Kolonos'ta* üzerine olan bölümünü "La buona morte" diye adlandırıyor ve bununla birlikte "ortodoks" yoruma mesafesini koyuyor; buna karşı D. A. HESTER'in makalesinde (*bkz.* bir önceki not), R. G. A. BUXTON'un broşüründe (n. 1), s. 30 ve daha çok H. DIETZ'in notunda, "Sophokles, *Oed. Col.* 1583 f.", *Gymnasium*, 79, 1972, s. 239-242'da gerekli panzehirleri bulacağız; Oidipus'un kişisel ölümsüzlüğünün Atina'daki yurttaşlığından da daha çok, elyazması metinler üzerinde Z. Mudge'un 1769'da yaptığı bir tashihe dayandığı görülüyor. Bu yazmaların 1583-1584'deki dizelerinde: Ὡς

düzlemdir. Zira kahraman, kendisi için değil, yurttaşlık uzamının bir elemanı olarak,[74] Kolonos *dēmos*'una adını veren kahraman süvari gibi var olmaktadır. "Bu topraklarda yaşayan bütün insanlar yanı başında duran şu heykelin, süvari Kolonos'un soyundan gelmeleriyle övünüyorlar ve ondan aldıkları ismi taşıyorlar." (58-61) Oidipus lekelenmeden önceki haline bir anda, mucizeyle kavuşmuş bir *pharmakos* olamaz. Kimon ve Aristeides'in yaptığı gibi sınırı tekrar aşan bir sürgün hiç olamaz. Çünkü Thebai'ye kesinkes geri dönmez ve zaten tragedyanın meselesi de bu geri-dönmeyiştir. O halde Atina'da Oidipus'a ne oluyor?

Şimdi terk ettiğimiz bu soruya geri dönmek gerekiyor. Onun bir yurttaştan fazlası, bir kahraman olduğunu ve bu niteliğini Aias gibi bazen Atina'ya katılan bazı karakterlerle paylaştığını söylemek yine de yetmez. Oidipus'u Sophokles devrinin kurumları ve pratikleri içine entegre etmek mümkündür ve böyle de yapmak gerekir.

Son yirmi yıldır kentdevlet içindeki ve dışındaki yabancılar ile Eski Yunan kentdevleti üzerine çok çalışıldı. Özelliklé de Atina'daki ve diğer kentdevletlerindeki yabancılara verilen unvanlar ve yabancılara yurttaşlık ihsanı -bazen hatalı biçimde, Atina'da ve başka yerlerde "vatan-

---

λελοιπότα / κεῖνον τὸν αἰεὶ βίοτον ἐξεπίστασο [Hōs leloipota / keinon ton aiei bioton eksepistaso], "sürekli yaşadığı bu tür hayattan vazgeçti," varken λελοιπότα [leloipota] düzeltmeye uğrayarak λελογχότα [lelonkhota] yapılmış ve Mazon tarafından, örneğin Fransızcaya şöyle çevrilmiştir: "Bil ki, bitmeyen bir hayatı ele geçirdi."

[74] G. GNOLI ve J.- P. VERNANT tarafından yayıma hazırlanan esere bakınız, *La Mort, les morts dans les sociétés anciennes*, Cambridge ve Paris, *Maison des sciences de l'homme*, 1982, özellikle J.-P. VERNANT'ın s. 5-15'teki girişi ve N. LOREAUX'nun s. 27-43 arasındaki çalışmaları; C. BÉRARD, s. 89-105 ve A. SNODGRASS, s. 107-119; *Oidipus Kolonos'ta* için N. D. WALLACE'ta birkaç ilave nota bakınız, "*Oedipus at Colonus*: The Hero In his Collective Context", *QUCC*, 32, 1979, s. 39-52.

daşlık verilmesi" şeklinde isimlendirildi[75]- üzerine çalışıldı.

İki ön gözlem yapacağım. M. J. Osborne'dan aldığım ilki, onun "yurttaşlık verilmesinin ikili yönü"[76] adını verdiği olgu üzerinde duruyor. Yurttaşlık ihsanı bir onur unvanı olmakla birlikte yararlanan kişiye çok somut haklar veren önemli pratik bir ayrıcalıktır. Başka bir deyişle yurttaşlık potansiyel ya da reel olabilir. Gruplar ya da bireyler sözkonusu olduğunda reel olur. (nihai olarak kentdevlete yerleşen Plataialılar). Büyük kişilikleri, mesela kralları onurlandırmak sözkonusu olduğunda potansiyel olur. Bu krallar hiçbir şekilde Atina'ya yerleşme niyeti taşımasalar da, onlara Atina'ya gelirlerse yurttaş muamelesi görecekleri ve ek şerefler bahşedileceği bildirilmiş olur.

Birbirine karşıt iki örneği ele alalım: Kıbrıs kralı, Atina'nın velinimeti Euagoras, kendisi ve oğulları için muhtemelen 407 yılının başında, anlaşılan bir taç eşliğinde yurttaşlık hakkı alır. İç savaşta Atina demokratlarıyla omuz omuza savaşmış ve hepsi *metoikos* olan yabancılar

---

[75] Kronolojik sırayla şu eserleri: J. PECRIKA, *The Formula for the Grant of Enktesis In Attic Inscriptions*, Acta Universitatis Carolina, Prag, 1969; Ph. Gauthier, *Symbola* (n. 35); B. BRAVO, "Sulan", n. 26, Ph. Gauthier'nin eleştirel değerlendirme yazısıyla, *RD*, 60, 1982, s. 553-576; M. J. OSBORNE, *Naturalization in Athens*, yayımlanmış 2. C., *Verhand. Konink. Acad. Lettern*, Bruxelles, No : 98, 1981 ve 101, 1982; I. SAVALLI, *Recherches sur... l'octroi du droit de cité* (n. 55); M.-F. BASLEZ, *L'étranger dans la Gréce antique*, Paris, 1984. Doğal olarak sürekli A. WILHELM'in ünlü çalışmasına dönmek gerekiyor: "Proxenie und Evergesie", Attische Urkunden, V, *SAWW*, 220, 1942, s. 11-86. Thasos(?)'taki özel bir olgu üzerine J. POUILLUX ve F. SALVIAT, "Lichas, Lacédémonien, archonte à Thasos et le livre VIII de Thucydide", *CRAI*, Nisan-Haziran 1983, s. 376-403, yabancıların entegrasyonu üzerine kafa yordular. Ph. GAUTHIER *Les Cités grecques et leurs bienfaiteurs*'ü yayımladı, Atina ve Paris, 1985. I. SAVALLI çalışmasını *Historia*'da yayımlanan bir makalede özetledi, XXXIV (188), s. 387-431.

[76] M. J. OSBORNE, *Naturalization*, I, s. 5.

da 401-400 yıllarında, en somut kullanımını evlilik hakkıyla yaptıkları yurttaşlık hakkını almışlardı.[77] Bunun tersi de mümkündür; ancak klasik dönemde Atina'da olmasa da *proksenos*'luk ve aynı zamanda yurttaşlığın tek tek ya da birlikte alınabildiği de doğrudur. Oysa bir kentdevletin proksenos'u yani o kentdevletin yabancısı olunarak, kavramın pratik anlamıyla o kentdevletin yurttaşı olunamayacağı da açıktır. Fakat hemen eklemek gerek: Atina'da, Euagoras gibi, *euergetēs* unvanından başlayarak bir "yurttaş"la aynı unvanlara -Atina'da ikamet etme hakkı (*oikēsis*) ve Atina'da toprak sahibi olma hakkı (*enktēsis*) dahil olmak üzere- sahip olunup, yurttaşlık sıfatı alınmayabilirdi.

Demek ki onurlandırılan ve yabancı kalan, fakat kendisine Atina'da hemen hemen tam bir yurttaş gibi haklardan yararlanabileceği güvencesi verilen yabancı,[78] onurlandırılan ve potansiyel yurttaşlık alan yabancı ve onurlandırılıp gerçek yurttaşlık alan yabancı arasında bir ortak unvanlar alanı bulunuyordu. Hepsi de Atina'nın velinimeti, euergetes'i olarak görülüyordu.[79]

Şimdi, fiilen ortak olan prosedürü ayrıntılandırırsak, onun bir *aitēsis*, bir talep, "ilgili şahsın kendisi veyahut bir üçüncü kişi tarafın-

---

[77] Epigrafik belgeler OSBORNE'un derlemesinde 3 ve 6 numaralarını taşıyor (*Naturalization*, I, s. 31-33 ve s. 37-41 ve yorum için, II, s. 21-24 ve s. 26-43).

[78] *Kleine Schriften*, V, 1, Berlin, 1937, s. 272-342'de yeniden basılan ünlü bir çalışmasında, "Demotika der attischen Metoeken", *Hermes*, XXII, 1887, s. 107-128 ve s. 211-259'da, WILAMOWITZ biraz da aşırıya kaçarak *metoikos*'ları "*Quasi-bürger*" olarak adlandırıyor; bu terim, *proksenos*'lar için M.-F. Baslez tarafından yeniden kullanılmıştır, *a.g.y.*, s. 120.
Terim sıradan *metoikos*'lar için olmasa da mesela J.POUILLOUX ve F. SALVIAT'nın belirttiği gibi seçkin kişilikleri karakterize etmek için kullanışlıdır, *a.g.y.*, n. 67, s. 385-386.

[79] OSBORNE tarafından toplanmış belgelerle Peçirka, *The Formula*, s. 152-159'da yayımlanan tablolar karşılaştırıldığında bu ortak alan hakkında bir fikir sahibi olmak kolaylaşıyor.

dan sunulan ve adayın nitelikleri üzerine ayrıntılı bir inceleme yazısının eşlik ettiği dilekçe"[80] ile başladığını gözlemleyebiliriz. Talepkar kişi doğal olarak Atina'ya[81] yapmış olduğu veya yapacağı; dağıtmış olduğu veya dağıtacağı iyilikleri sayıyor ve tüm bunlar kararnamenin gerekçeleri arasında sıralanıyordu. *Aitēsis* nötr bir kelime olarak görülebilir ancak en azından kökeninde,[82] çok yüksek ölçüde dini bir kurum olan *hiketeia*'ya, "yalvarış"a bağlanıyordu. Yeni bir yurttaş sözkonusu olduğunda metin, bundan yararlanacak kişinin normal olarak bir kabileye ya da *dēmos*'a kaydedilmesi gerektiğine işaret eder, ancak *metoikos*'lar da içinde ikamet ettikleri *dēmos*'larla[83] ilişkilendirilir. Ve, Sophokles döneminde, bir *metoikos* yurttaşlık hakkı verilmeksizin onurlandırıldığı zaman, o da aynı şekilde bir kabileye kaydedilir.[84]

Bu prosedürün önemli kısmına *Oidipus Kolonos'ta*da rastladığımızı düşünüyorum. Öncelikle de talep. Oidipus 5. Dizede kendini "az talep eden", σμικρὸν μὲν ἐξαιτοῦντα[smikron men eksaitounta][85] bir

---

[80] I. SAVALLI, *Recherches... sur l'octroi du droit de cité*, I, s. 19.

[81] ARISTOTELES, *Retorik I*, 1361a, unvanlar "iyilik yapanlara ve bir de yapabilecek kapasitede olanlara" verilir; bu metin üzerine dikkatimi çeken I. SAVALLI'dir.

[82] I. SAVALLI, *a.g.y.*, II, s. 17-18, "yalvarış" ve "talep" arasındaki bağ üzerine IV. yüzyıldan iki kesin örnek veriyor: IG II^2, 218 ve IG II2, 337 (=Tod, *Greek Hist. inscr.* II, n: 189). Buradaki ilk metin oldukça ilginç: iki Abderalıya Meclis ve *stratēgos*'luğun koruması veriliyor ve bununla birlikte vatanlarına dönene kadar Atina'da oturma hakkı tanınıyor.

[83] WILAMOWITZ'in çalışmasına bakınız, n. 70 ve Ph. GAUTHIER, *Symbola*, s. 112.

[84] Demokrasiyi kurtaran *metoikos*'lar üzerine, *bkz.* OSBORNE, *Naturalization*, II, s. 33.

[85] Theseus 583. dizede Oidipus'un ondan talep ettiği şey üzerine konuşuyor: Τὰ λοίσθι' αἰτῇ τοῦ βίου [Ta loisthi' aitēi tou biou], "talebin, son anlarını ilgilendiriyor".

adam olarak tanıtır. Fakat daha sonra, aynı zamanda hem bir yalvarıcı hem de bir velinimet olduğunu belirtir:

287 ἥκω γὰρ ἱερὸς εὐσεβής τε καὶ φέρων
ὄνησιν ἀστοῖς τοῖσδ'·

[ēkō gar hieros eusebēs te kai pherōn
onēsin astois toisd'.]

"Buraya, kutsanmış, dindar bir ölümlü olarak geldim, tüm bu yurttaşlara iyilikler getirdim." Theseus'tan kentdevletin iyiliği için olduğu kadar velinimetin çıkarı için de, kendisiyle buluşmasını talep eder (308-309). O, tartışma götürmez biçimde, kelime telaffuz edilmese de bir Atina velinimeti *euergetēs*'idir, oraya bağışlamaktadır (576-578). Epigrafik terminolojiye ait bir kelime ile söyleyecek olursak, *eumeneia*'sı (631), teveccühü boldur.

Kuşkusuz, bu *euergetēs*, hemen hemen sonuna kadar, lekeyle mimlenmiş olarak kalıyor. O bir el sürülmezdir; ve bir el sürülmez Theseus'la fiziki temasta bulunamaz (1130-1136). Ona yalnızca oyunun en sonunda, yok olma anında, el sürebilecektir (1632). Atina'nın velinimeti ve nimeti olacak fakat -soruyu şimdi hallediyoruz- yurttaşı olmayacaktır. Theseus Oidipus'a, onu oraya kabul eden, bir çeşit teminatı olan kişiyle, *prostatēs*'iyle birlikte Kolonos'ta kalmasını ya da kendisiyle Atina'ya gelmesini teklif eder; onu bir *dēmos* üyesi yapmaz. Sophokles'in *dēmos*'u Kolonos, Oidipus'un *dēmos*'u olmayacak; fakat ikametgâhı, ἔνθα χρὴ ναίειν[entha khrē naiein] "[onun] ikame etmesi gereken yer" (812), *dēmos* üyeleriyle birlikte kalacağı (Theseus *ksynousia* kelimesini telaffuz ediyor, 847) yer olacak. Etaplar halinde vuku

bulan sürecin sonunda da oyunun adı Οἰδίπους Κολώναθεν[Oidipus Kolōnathen] ya da ἐκ Κολώνου[ek Kolōnou], Kolonoslu Oidipus değil, Οἰδίπους ἐπὶ Κολώνῳ [Oidipus epi Kolōnōi], Kolonos'taki Oidipus olur. Çocukları yurttaşlık hakkını, *euergetēs*'lerin soyundan gelenlere pek çok kararnameyle verilen kentte ikamet etme hakkını almıyor. Illa da seçim yapmak gerekiyorsa Oidipus'un Aiskhylos'un oyununda (1011) tam da Kolonos'ta karşılaştığı Eumenides'ler gibi, bir çeşit mukim, imtiyazlı bir *metoikos* olduğunu söyleyeceğim. Oidipus bir Atina kahramanı olduğunda bile, marjinal bir insan olarak kalır.

Ve şimdi bu marjinal figürü mekâna, temsil edilen mekâna, oyun alanına yerleştirelim. J. Jones bunu çok iyi algılıyor ve şöyle söylüyor: "insanın ve mekânın bir çeşit karşılıklı bağımlılığı"[86] Sophokles'in son oyunlarının tanımlayıcı özelliğidir. Bu, onun da dediği gibi *Philoktetes* için de *Oidipus Kolonos'ta* için de aynen geçerlidir. Ben *Elektra* için de keza öyle olduğunu düşünüyorum.

Temel bir konu olan sınır konusuna[87] geri dönüyoruz. *Oikoumenē*'nin sınırları: fırtınaya tutulmuş, ihtiyarlığın ve *stasis*'in kurbanı Oidipus'u betimleyen bir şarkıda, koro dört ana yönden gelen dalgaları şöyle betimliyor: "batan, doğan, öğlen ışıldayan" ve sonunda, "gecede boğulan Rhipai dağlarından", ἐννυχιᾶν ἀπὸ Ῥιπᾶν[ennykhian apo Rhi-

---

[86] J. JONES, *a.g.y.*, n. 1, s. 219; ve daha yakın tarihli, R. P. WINNINGTON-INGRAM, *Sophocles*, s. 339-340; Ch. SEGAL de *Oidipus Kolonos'ta* üzerine olan bölümde bu problemin farkındadır.

[87] *Bkz.* Ch. SEGAL, *Tragedy and Civilization*, s. 369; R. G. A. BUXTON, *Sophocles*, s. 30, kendi açısından bunu şöyle yorumluyor: "Oyun [*Oidipus Kolonos'ta*] birtakım sınırların keşişme noktalarını belirliyor: kutsal mezardan yasal zemine, bir *polis*'in dışından içine, yaşamdan ölüme."

pan] (1248). Rhipailar (*Rhipaia horē*) kuşkusuz burada Sophokles'in kuzey uca yerleştirdiği mitsel dağlardır.[88] Thebai sınırı: Thebailıların Oidipus'u bir sınır bölgesine yerleştirmeyi planlıyorlar. Ismene bunu haber veriyor:

404 σε προσθέσθαι πέλας
χώρας θέλουσι μηδ' ἵν' ἂν σαυτοῦ κρατῆς

[se prosthesthai pelas
Khōras thelousi mēd' hin'an sautou kratēs]

"Seni kendi efendin olacağın yere değil, ülkenin *yakınına* yerleştirmek istiyorlar." Ülkenin *içine* değil *yakınına*. Oidipus'un mezarının akıbeti de aynı olacak: üstü "Thebai toprağıyla" örtülmeyecek (407). Babasının kanı buna izin vermiyor.[89] Daha önce de belirttiğim gibi Oidipus Thebai'da, *paraulos* gibi dışarıdaki bir alanda oturacaktır (785). Atina'da kahraman-*metoikos* olan Oidipus, Thebai'da dışlanmış bir yurttaş, kentdevletin bir sınırın *no man's land*'inde[90] el altından gözettiği bir Philoktetes olacaktır.

Atina'nın Thebai tarafındaki sınırları: Kreon'un adamları tarafından

---

[88] 1248. dizenin antik yorumcusu onları uzak batıya yerleştirerek kuşkusuz yanılıyor; yerleri kuzey ve kuzeydoğu arasında gidip gelebilen Rhipailar hakkında *bkz.* J. DESAUTELS, "Les monts Rhipées et les Hyperboréens dans le traité hippocratique Des Airs, des Eaux et des Lieux" *REG*, LXXXIV, 1971, s. 289-296; A. BALLABRIGA'ya da bakınız, *Le soleil et le Tartare. L'Image mhytique du monde en Grece achaique*, Paris, 1986, s. 243- 245.

[89] *Bkz.* B. KNOX, *Three Theban Plays*, s. 264: "*Onu hiçbir kentdevlete faydasının dokunmayacağı sınıra gömecekler.*"

[90] *No man's land*: Tarafsız bölge -yn.

yakalanmış olan Ismene ve Antigone, hangi güzergâhtan gidilirse gidilsin, sınırı aşmamalıdırlar:

884 Ἰὼ πᾶς λεώς, ἰὼ γᾶς πρόμοι,
μόλετε σὺν τάχει, μόλετ'· ἐπεὶ πέραν
περῶσ' οἵδε δή.

[Iō pas leōs, iō gas promoi,
molete syn takhei, molet'. epei peran
perōs' hoide dē.]

"Hey, ahali! hey beyler, gelin, çabuk gelin: sınırlarımızı geçiyorlar (kaçıranlar)." Ve biraz daha ötede, biri Eleusis'ten geçen diğeri doğru kuzeye giden iki Thebai yolunun buluştuğu yerde, Oinoe bölgesini ima ederek: "Bu iki kız şu kavşağa varmamalı" (902).

İlk bakışta daha tuhaf bir olgu da, Kolonos'un bir hudut-bölge olarak betimlenmesidir:

56 ὃν δ'ἐπιστείβεις τόπον
χθονὸς καλεῖται τῆσδε χαλκόπους ὁδός,
ἔρεισμ' Ἀθηνῶν·

[hon d' episteibeis topon
khthonos kaleitai tēsde khalkopous odos,
ereism' Athēnōn.]

"Bu üzerinde yürüdüğün topraklar, bu ülkenin 'bronz eşiği'[91] olarak

[91] Alışıldığı üzere açıklandığı gibi ὁδός [odos], yani eşik, burada οὐδός [oudos]'un vezin kaygısı dolayısıyla değişime uğramış şiir dilindeki biçimi-

adlandırılan Atina yoludur." Aylak Oidipus ilk defa bu mekâna yerleşmiştir (85, 99). Ve Kâhin, bu sürgünün, "bir ülkenin sınırında" veya "uç bir ülkede", ἐλθόντι χώραν τερμίαν [elthonti khōran termian] (89), güvenlik ve misafirperverlik bulacağını haber vermiştir.

Bu betimlemeyi nasıl yorumlamalıyız? Kolonos, kuşkusuz Atina sınırında değildir. Kolonos'tan bakıldığında Thebai'den, anti-kentdevletten *bahsedilir*, fakat mükemmel kentdevlet olarak Atina *görülür*.

14 πύργοι μὲν οἳ
πόλιν στέγουσιν, ὡς ἀπ' ὀμμάτων, πρόσω

[pyrgoi men hoi
polin stegousin, hōs ap' ommatōn, prosō.]

"Şehri çepeçevre saran kuleleri görüyorum, ancak hâlâ, eğer ki gözlerime inanırsam, çok uzaktalar."

"Bronz eşik" deyişi iki türlü açıklanabilir. İlk açıklama basit coğrafi bir nedene dayanır: Kolonos Hippios, kırsal *dēmos*, bülbüllerin şakıdığı *dēmos*, Kleisthenes sisteminde Atina şehrinin "sınır" *dēmos*'larından da biridir. Bu Attika *dēmos*'u, *asty*'nün, yani şehrin kuzey sınırında bulunur ve *paralia* (kıyı) ve *mesogeia* (orta kısım) ile birlikte Attika'nın üç bölümünü oluşturur.[92]

---

dir. οὐδός [oudos] zaten 57. dizenin antik yorumcusunun da alıntıladığı bir kehanette de geçmektedir. Diğer açıklamalar ὁδός[odos]'un "yol" veya "tarik" şeklinde okunacağını varsayıyor ve Hades'e giden bir yola dair ima olduğunu savunuyorlar. Muhakkak ki bir kelime oyunu olması ihtimali de var; *bkz.* n. 89.

92 Bu *dēmos*'un kesin yeri hakkında bildiğimiz az şey üzerine *bkz.*, D. M. LE-

İkinci açıklama ise mitsel niteliktedir: Antik yorumcu daha önce 57. dizenin "bronz eşiği" καταρράκτης ὁδὸς[katarraktēs odos]'unu, 1590. dizedeki sarp eşikle veya gedikle, "bronz basamaklarla" χαλκοῖς βάθροισι[khalkois bathroisi] (1591), Atina toprağına kök salan eşikle benzeştirmişti.[93] Kolonos, Şehir ile *Mesogeia*'nın sınırıdır; burası ayrıca Theseus ve Pirithoos'un vaktiyle ziyaret ettiği -1593-1594. dizelerde parlak bir biçimde dile getirilen ziyaretler- yeraltının Tanrılarıyla, yukarının Tanrıları arasındaki sınırdır. Öyle ki haberci ölümün Oidipus'a gökten mi yerin altından mı geldiğine karar veremez (1661-1662) ve Theseus hem Yer'e hem Olympos'a yakarır (1654-1655).

Sahne önüne ve onun karşısındaki *orkhestra*'ya biraz daha yaklaşa-

---

WIS, "The deme Kolonos", *ABSA*, 1955, s. 12-17.; LEWIS şöyle yazıyor: *"Şu anda güvenle söyleyebiliriz ki sadece bir Kolonos dēmos'u vardı ve bu da Sophokles'in de dēmos'u olan Aigeis'teki şehir-demos'tu."*; *bkz.* P. SIEWERT, *Die Trittyen Attikas und die Heeresreform des Kleisthenes*, Münih, 1982, s. 88-89; uzun süre havada kalmış bir tartışma konusu olan *dēmotikos*'un kesin biçimi üzerine yakınlarda yazılan bir makale için, *bkz.* J. FAIRWEATHER, F. CAIRNS (ed.), *Papers of the Liverpool Latin Seminar* IV içinde (Liverpool, 1984), s. 343-344.

[93] *Krş.* 1590. dizenin, Demeter'in kızı Kore'nin Hades'e inişine ve orada alıkonmasına gönderme içeren yorumu. Modern yazarlar da sıklıkla benzer bir akıl yürütme yöntemi izlediler: *bkz.* A.-J. FESTUGIERE, *a.g.y.*, n. 40, s. 55 ve R. P. WINNINGTON-INGRAM, *Sophocles*, s. 340. Ne ilki ne de ikincisi ilk selefini zikreder. Festugiére Hades'in bronzdan olduğunu hatırlatıyor ve DAIN-MAZON yayınında, s. 143, 1590. dizeye düşülen notta yapılan açıklamayı tamamıyla absürd olarak nitelendiriyor: "Tepe 'tunç eşik' olarak bilinir. Burası Attika'nın tek maden yatağıdır." Bu açıklamanın kendisi de 57. Dizeye yapılmış bir yorumdan geliyor. Tüm bu yaklaşımlara Norveçli meslektaşım Vigdis Soleim'in bana önerdiği de ekleniyor: HESIODOS'un *Theogonia*'sında, 749-750 ve 811'de, Hades'teki günü geceden ayıran kapının temelinde büyük bir bronz eşik, μέγαν οὐδὸν χάλκεον [*megan oudon khalkeon*], bulunduğu söylenir.

lım. Gidip gelen karakterlerin kimisi -Polyneikes ve Ismene- dışarıdan (Argos, Thebai) geliyor; kimisi de -Kolonos *dēmos*'undan Theseus ve onun koroyu oluşturacak olan arkadaşları- Atina'dan geliyor. Kolonos oyunda Atina'nın bir özeti, hülasası gibidir. Koronun Atina'yı zeytinlikleriyle, atlarıyla, kürekçileriyle yani bütünüyle yücelten meşhur şarkısı (668-719) ilhamını Kolonos'tan alır ve Kolonos'ta söylenir.[94] Kolonos insanlarıyla, Tanrılarıyla, kahramanıyla; Eumenides'lerin, Poseidon'un, Demeter'in tapınaklarıyla ve Athena'nın koruyuculuğuyla küçük bir Atina'dır. Sophokles daha önceden var olana bir şey eklemiş midir? Örneğin o, doğduğu *dēmos*'ta bir Eumenides tapınağının varlığının tek tanığıdır. Bu Tanrıçaların büyük tapınağı Akropolis ve Areopagos arasında bulunuyordu ve üstelik Pausanias Oidipus'un mezarını burası olarak saptıyordu.[95]

Oyunun başından itibaren doğrudan temsil edilen alan, kutsal koru ve kutsal olmayan, girilebilir alan arasında ikiye bölünmüştür. Oidipus kızından kendisine, "ister kutsal olmayan yerde olsun, ister Tanrıların

---

[94] V. Di BENEDETTO şöyle söylüyor: (*Sofocle*, s. 234) "Bu *stasimon*'u Sophokles'in, Atina'nın kendine has politik değerlerine katıldığına dair bir işaret olarak yorumlamak yanlış olacaktır. Sophokles'in şehir merkezi olarak yücelttiği *polis* değil, Attika kırsalıdır". Bu yorum bana tamamıyla yanlış geliyor. Kolonos'un, şehrin bir *dēmos*'u olduğunu ve denizcilerin kır ruhundan çok şehir ruhunu sembolize ettiğini unutuyor.

[95] PAUSANIAS, I, 28, 7; *krş.* VALERIUS MAXIMUS, V, 3, 3. Sophokles, sözde-Apollodoros'un kaynağıdır, III, 5, 9. PAUSANIAS (I, 30, 4) Pirithoos ve Theseus'un ve ayrıca Oedipous ve Adrastos'un da Kolonos'ta bir *heroon*[efsane kahramanın mezarı / tapınağı]'u olduğunu bildirir; tragedyada ve realitede Eumenides tartışması üzerine, A. L. BROWN'ın makalesi, "Eumenides In Greek Tragedy", *CQ*, 34, 1984, s. 260-281, işaret edilmesi gereken bu noktaya mükemmel bir karışıklık örneği sunuyor. Sophokles'in *Eumenides*'inin Aiskhylos'unkiyle hiçbir alakası olmadığını gösteren "kanıt" bu türün bir örneğidir.

korusunda olsun (θάκησις [Thakēsis] [9], ἢ πρὸς βεβήλοις ἢ πρὸς ἄλσεσιν θεῶν [ē pros bebēlois ē pros alsesin Theōn] [10])" oturabileceği bir yer bulmasını istiyor. Kutsal bölgenin derinliği hakkında, arındırıcı merasimleri yapmak üzere (495-509) sesinin menzilinin yetişmeyeceği bir yere giden (489) Ismene'ye kulak vererek bir fikir sahibi olabiliriz. Bu yerde Tanrılar şerefine çağlayan bir kaynak ve kraterler bulunuyor (469-472).[96] Oidipus'un her hareketi kendisini kutsal ve kutsal olmayan bölge arasında devindirecek. Vardığında, sert ve biçimsiz bir taşın üzerine (*aksestos*, 19; *askeparnos*, 101); Eumenides, *Semnai,* ürkütücüler sıfatları taşıyan bir yere oturur (100). Oidipus buraya otururak kutsal olan tarafa geçer[97] ve kendi kendine Eumenides'lerle özdeşleşir. Bu yeri "yolun dışında, koruda" kaybolmak için terk eder (113-114).[98] Daha sonra ilk yerinde belirir ve koro hayretler içinde kalır. Bunu, 116-201. dizeler arasında koronun bir emri ve Oidipus'un bir hareketi izler. Bu hareket Antigone tarafından yönlendirilen Oidipus için tehlike teşkil etmeyen ve kutsal alanı ihlal etmeyen, diyaloğu mümkün kılan bir harekettir. Âmâ adam, Kolonos *dēmos*'u üyelerine "kayalardan oluşan bir basamağa" (ἀντιπέτρου βήματος[antipetrou bēmatos], 192-193)[99] varacağı ana

---

96 Aynı şekilde 159. dizede geçen krater önemini ispatlıyor.

97 Şaraptan uzak duruyor. Şarapsız adaklar (νεφάλια) kabul eden ve bu yönleriyle ἄοινοι [*aoinoi]* olan (100) Tanrıçaların arkadaşı olduğu için, normal olarak kanaatkâr (νέφον) bir tavrı var; 100. dizenin farklı anlamları üzerine, *bkz.* A. HENRICHS, "The 'sobriety' of Oedipus; Sophocles O.C 110 misunderstood", *HSPh*, 87, 1983, s. 87-100.

98 Burada kuşkusuz Oidipus isminin *accusativus*'u [-i hali] ile, Ὀιδιποδα [Oidipoda] ve ἐκ ὁδοῦ πόδα [*ek hodou poda],* "yolun dışındaki ayak" (113) arasında bir kelime oyunu var.

99 Bu deyiş gizemli kalıyor. 192. dizenin yorumunda, bir dizi açıklama bulunuyor: mesela bu basamak 57. dizedeki "bronz eşik" ile karşılaştırılıyor. Bir başka açıklama bunun taş değil ama bronz olduğu yönünde. İki gözlem de

dek yakınlaşır. Oidipus burada yakalanamayacak: "Eğer burada dursan ihtiyar, hiç kimse, seni bu yere geri almayacak", ἐκ τῶδ' ἑδράνων ... ἄκοντά τις ἄξει [ek tōd' hedranōn ... akonta tis aksei] (176-177). Burada konuşabilme ve işitebilme hakkına sahip (τὸ δ' ἀκούσαιμεν [to d' akousaimen], 190). Tüm bölüm Oidipus ve Kolonos İhtiyarları arasındaki *logos*'un mümkün olup olmadığı üzerine odaklanıyor:

167 ἀβάτων ἀποβάς,
ἵνα πᾶσι νόμος
φώνει·

[abatōn apobas,
hina pasi nomos
phōnei.]

"Yasaklı bölgeyi terk et ve konuşmaya uygun yere geldiğinde konuş." Bu durumda Oidipus, hem Kolonos agorasına oradan hitap edebileceği Pnyx Kürsüsü ile aynı adı taşıyan bir basamak üzerinde, *bēma'da*; hem de Eumenides'lerin koruması altında olduğundan yakalanamaz bir konumda -bir kez daha- kutsalın ve kamusalın mutlak sınırı üzerinde bulunuyor.[100]

---

kesinlikle daha fazla anlama gelebilir: biri bunun dekorla ilintili "bir kayanın eşdeğeri" olduğu anlamına; diğeri de bunun "ulaşılmaz bölgenin sınırı", *horion* olduğu anlamına gelebilir; elyazmalarındaki metinde ἀντιπέτρου [antipetrou]'yu veriyor. Musgrave onu ἀὐτοπέτρου [autopetrou] şeklinde düzeltmeyi önerdi; yani Dawe'in benimseyip Segal'in tereddütle üzerine dikkat çektiği (s. 372), "taş" olarak düzeltilen kelime. Bu düzelti bana kabul edilemez geliyor: Oidipus'un üzerine kurulduğu yontulmamış taşla yontulmuş basamağın çeliştiğine inanıyorum.

[100] *Bkz.* D. SEALE, *Vision and stagecraft in Sophocles*, Londra ve Canberra, 1982,

Her şeyi yorumlamak kolay olmasa da,[101] benzer bir ikiye bölünmenin Oidipus'un ölüm yerinin de ayırt edici özelliği olduğunu söyleme niyetindeyim. Ismene'nin söylediği gibi, "her şeyden ayrı" bir yer, *dikha te pantos* (1732) ancak korunun ve korunun sınırının uzamsal tertibini, en azından kısmen de olsa, yeniden üreten bir yer sözkonusu. Oidipus'un arınması ve saçı yapması için gereken kaynak suyu (1599) Demeter tepesi üzerindedir (1600), fakat kahramanın yokoluş yeri dört noktanın aracılığıyla betimlenmektedir: Theseus ve Pirithoos'un birbirine verdikleri antların bulunduğu bir yazıtla süslenmiş "krater gibi bir oyuk", Thorikos kayası, bir taş mezar ve içi oyuk bir armut ağacı. İnsan elinden çıkmış olanla (yazıt, mezar), doğal olan (kaya, armut ağacı); hayatla (armut ağacı, Thorikos kayası), ölüm (mezar, yeraltı dünyasına iniş) burada karşı karşıya gelir. Oidipus ömrünün son perdesini bu ikilik arasında oynar.

Tiyatro terminolojisine geçmiş oldum. Aslında kuşkusuz ki bu ikiye bölünme, sahne alanının ve temsil edilen alanın kelimeleriyle oynayan Sophokles'in, dramanın temsili için verdiği bilgilerde ortaya çıkıyor. Burada, *orkhestra*'nın üstünde, ondan daha yüksek bir platform bulunduğunu ve aktörleri korodan ayırdığını savunanlarla onlara karşı çıkanlar arasında yüz yılı aşkın bir süredir devam eden kavgayı yeniden açmak niyetinde değilim. Özellikle de bu platformun olası yüksekliği

---

s. 122: *"Oedipus şimdi Kolonos halkıyla zaruri bir anlayış ve uzlaşmaya varma durumundadır. Ayrıca kelimenin tam anlamıyla kutsal alan ve umumi alanın eşiğinde durmaktadır."*

[101] Ch. SEGAL'in muhakkak en detaylı olan denemesine bakınız, *a.g.y.*, s. 369. Lychophron'un, 766 ve Pindaros'un, IV. *Pythia*, 246, bir yorumuna göre Thorikos kayası Poseidon'un sperminden atın yaratılmasıyla bağlantılıydı.

hakkında bir fikir beyan edecek değilim.[102] Sophokles'in metnine bakınca, bana böyle bir platformun varlığı kesin gözüküyor. Buna ilaveten *Oidipus Kolonos'ta* Euripides'in *Fenikeli Kadınlar*'ı[103] ile birlikte kuşkusuz, aktörler ve koro arasındaki bir ayrılığın[104] en belirgin örneğini sağlar. P. Arnott'un dediği gibi: "Ayrılık fikri, oyunun açılış sahnesinin temelidir."[105] Ismene'nin içinde kaybolduğu *skēnē*'nin, koruyu temsil ettiği açıktır. Fakat Oidipus, yontulmamış taş ve basamak (*bēma*) arasında Antigone tarafından yönlendirilen oyununun en sonunda basamağa oturur. Bu da onun sahneden uzaklaştığı ve *logeion* ile *orkhestra*'yı birleştiren bir merdiven basamağına oturmak için eğildiği[106] varsayımını destekliyor. Bir kaya üzerine oyulmuş basamak, belki de kürsü veyahut bir merdivenin ya da daha da basitçe, bir el merdiveninin gösterişsiz basamağı; işte Sophokles'in mit ve tiyatro üzerine oyununun iyi bir örneği...

Oidipus Kolonos'ta bir geçiş tragedyasıdır. Oyunda sınırları aşmış

---

[102] N. C. HOURMOUZIADES'in kitabında tartışmaların yeni bir özeti bulunuyor, *Production and Imagination in Euripides. Form and Function of the Scenic Space*, Greek Soc. for Hum. Stud., Atina, 1965, s. 58-74 ve O. Taplin, *a.g.y.*, n. 13, s. 441-442. D. SEALE'in kitabı, n. 96, Sophokles'i ilgilendiren soruyu gerçekten ele almıyor.

[103] *Bkz.* J. JOUANNA, "Texte et espace théâtral dans les *Phéniciennes* d'Euripide", *Ktema*, I, 1976, s. 81-97.

[104] O. TAPLIN bu tartışma üzerine biraz terddütlü ancak görece yüksek platform olasılığını da hesaba katmıyor değil. *Oidipus Kolonos'tanın* 192. ve devamındaki dizelerinden bahsederken böyle bir platformun varlığının *"belki de tragedyadaki en sağlam kanıtı"* olarak ortaya koyuyor (*a.g.y.*, s. 441).

[105] P. ARNOTT, *Greek Scenic Conventions in the Fifth Century* B. C., Oxford, 1962, s. 35.

[106] *Bkz.* 196. dizedeki ὀκλάσας *[oklasas]*, "çömelmiş."

Oidipus'un başka bir sınıra yerleştiğini; sonra Peitho, kutsal İkna tarafından temize çıkarılınca Atina'dan başka bir dünyaya geçtiğini görürüz. Bu makalede, bu tragedyanın, sahnelemenin ayrıntılarına varıncaya kadar sınırlar üzerine; insanları ayıran ve aynı zamanda onları birleştiren sınırlar üzerine yoğunlaştığını göstermeye çalıştım.

IX
OIDIPUS VICENZA'DA VE PARİS'TE: BİR TARİHTEN İKİ AN[1]

Yazarı Sophokles'in ana metninden uzaklaşarak gelişen Oidipus'un bitmek tükenmez tarihinde ayrıcalığına vurgu yapmak üzere iki an seçtim.[2] İki an? Esasen an kelimesi, kesin bir dille konuşmak gerekirse, sadece benim düşünüşümün ilk konusu olacak Vicenza'daki "Teatro Olimpico"nun 1585 yılında 3 Mart Pazar günü açılması meselesine uymaktadır. O gün Orsatto Giustiniani tarafından çevrilmiş *Edipo Tiranno* oynanmıştır. Zaten tiyatro binası Vicenza'da bulunan Accademia Olimpica'nın yardımıyla, Akademi üyelerinden biri olan Andrea Palladio'nun mimari projesine göre inşa edilmiştir.

İkinci *an*, birincisinin aksine tüm bir yüzyıla hatta daha fazlasına yayılmış haldedir. Sophokles'in 1692'de André Dacier tarafından gerçekleştirilen ilk Fransızca çevirisiyle başlatabileceğimiz ve içlerinden sadece bir tanesinin, Voltaire'inkinin (1718) belirli bir üne kavuştuğu bir çeviri ve uyarlamalar serisi boyunca devam eden bu dönem 1811'de

---

1 Bu makale ilk kez *Quaderni di Storia*, 14 (Temmuz-Aralık 1981), s. 3-29'da yayımlanmıştır.

2 Bu çalışma, 17 Mayıs 1980 yılında, Bolonya'da Montoneri Palace'ta ATER (Associazione teatrale di Emilia-Romagna) tarafından Odipus Rex'e ithafen düzenlenen yuvarlak masa toplantısında sunduğum çalışmadan birkaç detayın dışında neredeyse aynıdır. Çok sıcak bir şekilde beni misafir eden organizatörlere ve yorumlarından dolayı katılımcılara çok teşekkür ederim. 1981 yılı Şubat ayında aynı metni Namur'daki Yunan ve Latin Hocaları Federasyonu'nun konferansında yeniden sundum.

vefat eden Marie-Joseph Chénier'in ölümünden sonra yayımlanan, üzerinde mutabakata varılmış *Kral Oidipus* çevirisiyle (1818) son bulur.

Böylesi iki anın tercih edilmesinde bir keyfilik bulunmasına rağmen neden bu iki an üzerinde çalışılmalı? Bu çalışma, MÖ 420 dolaylarında Atina'da temsil edilen Sophokles'in *Kral Oidipus*'una nasıl bir ışık tutabilir?

Atina tarihinin bu anı üzerine dolaysız bilgiye sahip olabileceklerini umanları -ki bunların sayıları sanıldığından daha fazladır- bir kenara bırakalım. Onların bu inancına sadece gıpta edebiliyorum. Burada bir taslağını sunacağım çalışmalar için geriye iki tür açıklama kalıyor.

Jean Bollack ve arkadaşları gibi önemli bir grup filolog ve sosyolog için tarihsel çalışma bir tür üstünü kazıma girişimi olarak algılanır: Sophokles'in metninin yalın haline ulaşabilmek için antik yorumcuların ve modern filologların metnin etrafını kat kat yorum ve düzeltme tabakalarını soğan soyar gibi temizlemek gerekir. Peki, burada sözkonusu olan hangi metindir? Hiçbir kayıt cihazı Atina'daki ilk temsili kaydetmedi: kopya yazıcılarının el yazmalarını kopyalamaya başlamalarıyla beraber anlatının -ve onunla beraber ilk *sapmaların*- tarihi başladı. Çıplak dene metin Sophokles'e değil yazıcıya, örneğin Manuel Moskhopoulos gibi Bizanslı bir editöre aittir. Kendisi de bir "transliterasyon" (büyük harflerle yazılmış bir metnin küçük harflere kopya edilmesi transliterasyonu) örneği olan meşhur *Laurentianus* bizi bir kopyası olduğu MS V. yüzyıl kodeksinden daha geriye götürmez. Bunun ötesinde, Sophokles'in metni olmayan fakat Hadrianus'un çağdaşı bir filologun bu metin hakkındaki yorumu olan imparatorluğun ilk dönemlerine ait bir *volumen*'in[3] peşine düşmek lazım. Ve eğer Sophokles'ten kopuşun tragedya metinlerinin akademik, edebi veya

[3] kitap -yn.

diğer bir deyişle "klasik" sayıldığı dönemden itibaren başladığını kabul edersek, tragedyanın Seneca'nın *Oidipus*'u durumunda olduğu gibi sadece *interpretatio romana*[4] ile birlikte edebileşmediğini, üç büyük tragedya yazarının çok önceleri Aristophanes tarafından *Kurbağalar*'da (406) böyle sınıflandırılmış olduğunu ve onların Lykourgos'tan bu yana kelimenin tam anlamıyla "klasik" olduklarını hatırlatmak lazım. Bu, Eski Yunan uygarlığının yazılı uygarlığa geçişinde[5] kuşkusuz önemli bir tarihti, fakat bu tarih eserlerin büyük bir kısmından bir yüzyıl sonraya denk geliyordu.

Zaten Sophokles'in kendi elyazmaları ve ilk temsilin filmi elimizde olsa bile, sorun sadece yer değiştirmiş olacaktı. Art arda gelen yorumlar harabesinden kurtarmamız gereken başlıca özgün bir *anlam* üzerinde ısrar etmek korkarım ki tarihe değil, baş döndürücü bir sezgiye geri dönüştür ki ben bunun imkânsızlığını baştan kabul etmiş bulunuyorum. V. yüzyılın ruhunu yakalamak mı? Buna ulaşmayı kim istemez? Ama buraya, bizimkisinin de bir parçası olduğu art arda gelen yorumların üzerinden değilse, nasıl ulaşılabilir?

Fakat soruyu başka bir şekilde soralım. Sophokles'in oyununun çağımıza damgasını vuran yorumları arasında tabii ki Freud'unki de bulunmaktadır.[6] Birkaç yıl önce, Jean-Pierre Vernant bu yoruma karşı ezici bir iddianame kaleme aldı.[7] Fakat gerçeği söylemek gerekirse, bu iddianamenin gücü kısmen savunmanın zayıflığından geliyordu. Di-

---

[4] Romalıların diğer uygarlıklara (özellikle Eski Yunan uygarlığına) has özellikleri kendi kültürlerindeki öğelerle özdeşleştirmesi, Romalılaştırması, kendi kültürünün bir parçası haline dönüştürmesi -yn.

[5] E. Havelock'un çalışması ilgimi bu değişime çekti.

[6] Bolonya Kolokyum'unda Freud ve *Odipus Rex* sorunu Sergio Molinari tarafından ele alındı; bkz. *Notazioni sulla Scienza dei Sogni in Freud*, Bolonya 1979.

[7] Bkz. Böl. 4.

dier Anzieu, Oidipus'un maceralarının "Oidipus kompleksi" ile açıklanabileceğini göstermek[8] üzere ihtiyatsızca girişimlerde bulunmuştu. Oidipus'un düştüğü her hata, bu yoruma göre, "Oidipus'un bilinçsizce ensest ve baba katli arzusuna boyuna eğdiğini açığa çıkaran"[9] belirtilerdir. Vernant'ın bunu onlarca farklı argüman üzerinden cevaplaması hiç de zor değildi, bunlardan biri de Oidipus'un duygusal hayatında önemli olan kişinin gerçek annesi Iokaste değil analığı Merope olması ve Sophokles'in -çünkü burada sözkonusu olan ta kendisidir- Oidipus ve Iokaste arasındaki ilişkide cinsel hazza dair en ufak bir imada bulunmaktan kaçınmış olmasıdır. Fakat mitin her anlatıcısı aynı tedbiri almamıştır ve özellikle Freudçular, çok önceden Vernant için ve ikinci olarak da girişimi Freudçu bakış açısından tamamen gereksiz olan Anzieu için bir cevap geliştirmişlerdi. Nasıl olur da Oidipus, Oidipus'un ta kendisiyken, "Oidipus kompleksine" sahip olur? Jean Strabonski'ye kulak verelim: "Oidipus'un bilinçaltı yoktur, çünkü o bizim bilinçaltımızdır, demek istediğim, o bizim arzumuzun kuşandığı temel rollerden biridir. Onun kendisine ait bir derinliğe sahip olması gerekmez çünkü o bizim derinliğimizdir. Macerası ne kadar gizemli olursa olsun, mana doludur ve hiçbir boşluk içermez. Hiçbir şey gizli değildir; Oidipus'un dürtülerini ve art düşüncelerini araştırmaya gerek yoktur. Ona bir psikoloji atfetmek gülünç olacaktır: o zaten psişik bir haldir. Psikolojik bir çalışmanın olası bir nesnesi olmaktan uzaktır, tam tersine psikoloji bilimi onun gibi işlevsel öğeler sayesinde kendisini inşa etme girişiminde bulunabilmiştir."[10]

---

8 D. Anzieu, "Oedipe avant le complexe ou de l'interpretation psychanaltique des mythes," *Les temps Modernes* 245, (Ekim 1966), s. 675-715

9 Bkz. s. 348-349

10 J. Starobinski, E. Jones'un *Hamlet et Oedipe*'e önsözü, çev. A.-M. Le Gall, Paris, 1967, s. xix.

Peki, ama Strabonski'nin görüşlerinde sık sık yinelenen bu *o* ve bu *biz* hangi zaman dilimina aittir? Oidipus biz XX. yüzyıl insanları, Freud'un okuyucuları ve haliyle onun müritlerinin müşterileri olan bizler için bir arketip ve bir "halet-i ruhiyedir". Fakat MÖ 420'de de Oidipus yine bu anlama geliyor olabilir miydi? Veya Sophokles'in Oidipus'undan geriye, bir başka Oidipus'a, mesela *Odysseia*'daki (XI, 271 vd.), sır açığa çıktıktan sonra da hükmetmeye devam eden Oidipus'a veya *Ilias*'ın (XXIII, 679) savaşta ölen Oidipus'una mı geçmeli acaba? Veya tam tersini yapıp, Iokaste'nin hayatını devam ettirdiği, Eteokles ve Polyneikes kavga edip birbirlerini öldürürlerken kör Oidipus'un sarayında kapalı kaldığı Euripides'in *Fenikeli Kadınlar*'ına (MÖ 410) kadar inmeli mi? Hatta zaman içinde daha da ilerleyip *Roman de Thèbes*'deki Oidipus'a veya Oidipus gibi babasını öldürüp annesiyle yatan ortaçağ efsanesinin Judas'ına kadar gelmeli mi?[11]

Veya acaba Oidipus, öyküsü birkaç dizede özetlenebilecek soyut varlık mıdır? Fakat bu soyut varlık, bu akli varlık -şayet varsa- bize sadece birer metin olan anlatılar üzerinden ulaşır ve ben de burada bir metnin tarihinin ve "işlenmesi"nin iki anını sunmak istiyorum.

İlk olarak, Vicenza'da bulunan Teatro Olimpico'da 3 Mart 1585'teki Karnaval sırasında gerçekleşen *Edipo Tiranno* temsiliyle başlayalım. Bu, Milano'daki Ambrosianus kütüphanesinde korunmuş bir dosya ve bu dosyayı keşfedip olayı yeniden inşa eden Leo Schrade ve Alberto Gallo'ya ait iki eser sayesinde çok iyi bildiğimiz bir olaydır.[12]

---

[11] L. Constans, *La Legend d'Oedipe*, Paris, 1881, s. 93-103.

[12] L. Schrade, *La representation d'Edipo Tirrano au Teatro Olimpico* ,Sophokles'in tragedyasının Orsatto Guistiniani tarafından ve koro müziğinin Angelo Gabrieli tarafından eleştirel bir baskısını devam ettirilmiş bir çalışmadır,

Aslında şaşırtıcı bir büyük yapının, 1580 ve 1585 yılları arasında inşa edilen bir "antik tiyatronun" açılışında sergilenen bu temsil oldukça şaşırtıcıydı. Vicenza'nın büyük ailelerinden birinden olan ve gösterinin ertesi günü ismi bilinmeyen bir "*Illustrissimo signore e padrone osservatismo*"[13] ya hitaben bir değerlendirme yazısı kaleme alan Filippo Pigafetta sayesinde bugün az çok bilgi sahibiyiz ve gösterinin çok büyük başarı kazandığını biliyoruz. Gösteri üç buçuk saat sürmüş, fakat halk temsilin başlamasından dokuz buçuk saat önce salona girmeye başlamıştı. Pigafetta anlatısını şöyle sonlandırıyordu: "Şu bir gerçek ki Vicenzalılar trajik şiir yazmayı, Eski Yunanlardan ve Romalılardan sonra, bütün diğer milletlerden önce ve daha iyi becermişlerdir ve işin içinden o kadar iyi çıkmışlardır ki ilk olmakla kalmayıp aynı zamanda en iyi de olmuşlardır." Bu sebeple Vicenzalılar ayrıcalıklı bir yere sahiptirler: antik tragedyayı özgün çerçevesinde, antik tiyatroda diriltmişler ve bu alanda sadece "ilk" olmayıp -çünkü Trissino'nun *Sofonisba*'sı yarım yüzyıl önce oynanmıştı- aynı zamanda Palladio ve *Kral Oidipus* sayesinde en iyi de olmuşlardı.

Buradaki mesele, antik dünyanın bir tarihçisinin bu alanda *ilk bakışta Kral Oidipus*'un tarihinin bu anında kendisini evindeymiş gibi hissetmesidir. Kelimenin tam anlamıyla her şey *sanki* politik bir olay sözkonusuymuş gibi cereyan eder. 1591'de G. Marzi Venedik'te *Historia di Vicenza* adlı eserini yayımladı. Eser iki bölümden oluşuyordu: ilk bölüm olayları kronolojik bir biçimde anlatıyordu, ikinci bölüm ise

---

CNRS, Paris, 1960; A. Gallo *La Prima Rappresentazione al Teatra Olimpico con i progetti e le relazioni dei contemporanei*, L. Puppi'nin önsözü, Milano, 1973. Bundan sonra sırasıyla *Representation* ve *Prima Rappresentazione* olarak atıfta bulunacağım. Ve ikinci performans 5 Mart 1585'te gerçekleşti

[13] *Prima Rappresentazione'da* verilen metin, s. 53-8; Bkz. *Representation*, s. 47-51.

kentin büyük adamlarının bir listesi, bir *albümdü*. Bu ikinci bölümde, Palladio ve bahsettiğim olayın diğer sorumluları bulunmaktaydı. Birinci kitap, "antik veya modern temsiller için inşa edilmiş hiçbir tiyatro ile karşılaştırılamayacak" ve ülkeyi süsleyecek *superbissimo teatro*'nun inşa kararını alan Accademia Olimpica'nın 1555'teki kuruluşu ile sonlanıyor. Burada kendimizi tamamıyla Greko-romen dünyanın *euergetismos*'u[14] içinde, Paul Veyne[15] tarafından tasvir edilen dünyanın içinde buluruz; XVIII. yüzyılın âlimlerinden Kont Montenari, Vicenza arşivlerine dayanarak, tiyatronun "masraflarının akademisyenler ve vatandaşlık kazanmak isteyenler tarafından karşılanarak"[16] inşa edildiğini belirtir. Kamusal bir anıt için verilen kişisel bir *bağış* karşılığında tanınan vatandaşlık hakkı... Hellenistik çağın tam ortasında olduğumuza kuşku yok.

Orsatto Giustiniani'nin çevirisinin yorumu bu yönde ilerler. Diyebileceğimiz tek şey çevirinin Sophokles'in metninin yurttaşlık boyutunu ihmal etmediği hatta vurguladığıdır. Başlıktan başlarsak: ne dersek diyelim Sophokles'in *tyrannos*'u bizim çevirilerimizde olduğu gibi bir "kral" değildir. Kraliyet soyundan gelen bu kahramanla kentdevleti karşı karşıya getiren diyalog İtalyanca metinde görkemli bir şekilde yerini alır. Birkaç örnek verelim: Teiresias'ın konuşmasında, *phanestai Thebaios* (453), Oidipus'un "bir Thebailı olduğu ortaya çıkacak" *esser*

---

[14] Tarihçiler tarafından Eski Yunanca εὐεργετέω [euergeteō] fiilinden türetilerek ortaya atılan terimdir. Özellikle Hellenistik çağda zengin kesimlerin varlıklarının bir kısmını halkın hayrına harcamalarını ifade eder -yn.

[15] *Le Pain et Le Cirque*, Paris 1976.

[16] Kont G. Montenari , *Del Teatro olimpico Di Adnrea Palladio*, Padua 1749, s. 3. Montenari bilgisini *Deputai al governo di essa Cita*'ya atfen hazırlanmış bir itiraza dayandırır, ve on iki bireyin "Cittadinanza" ile mükafatlandırılmasını talep eder. Bu olay 1581'de gerçekleşir.

di Thebe cittadin olarak tercüme ediliyor. Ve ulağın yakarışının başında (1223): Ὦ γῆς μέγιστα τῆσδ' ἀεὶ τιμώμενοι [Ō gēs *megista* tēsd' aei timōmenoi]"Ey bu ülkenin gelmiş geçmiş kişiler arasında herkesten çok onurlandırdığı siz..." cümlesi dikkat çekici bir abartmayla şu hale geliyor:

O Pincipali Cittadini soli
Ornamento e sostegno
De la Città di Thebe

"Ey en öndeki yurttaşlar
Siz ki tek başınıza süsü ve desteğisiniz
Thebai şehrinin."

πᾶσι Καδμείοισι [pasi Kadmeioisi], "tüm Kadmoslulara" sadeleştirilerek *a tutti i cittadini* (tüm yurttaşlara) olurken, ἐκ χθονὸς [ek khthonos], "bu toprakların dışında" ise *fuor di questa cittade* (bu kentin dışında)'ya dönüşür. Ve koronun son bölümdeki yakarışında (1523) ise, Ὦ πάτρας Θήβης ἔνοικοι [Ō patras Thēbēs enoikoi]), "vatanım Thebai'nin sakinleri" *O di questa mia patria incliti e degni Cittadani* (ey benim baba topraklarımın değerli ve cömert vatandaşları) halini alır. Yine bir farklılık açığa çıkar. Kesinlikle yurttaşlara fakat özellikle *kimi* yurttaşlara seslenilmektedir.

Fakat sözkonusu olan gerçekten de yurttaşlar mıdır? Patrici, senatör ve siyaset adamı olan Orsatto Giustiniani'nin *Principali Cittadini*'lerden biri olduğu kesindir, fakat Vicenza'nın değil Venedik'in önde gelen yurttaşlarındandır. 1404'ten beri Venedik tarafından ilhak edilen Vicenza, "ana karanın", antik dönemde denildiği gibi *Khora*'nın bir

parçası olmuştu. Artık XVI. yüzyıl İtalyan tarihinde özerk politik bir faktör olarak ortaya çıkmayan bir kentdevletin hayaletinden başka bir şey değildi.[17] Gerçekten de, şehrin tarihçisi Marzari, "Lombardiya ve Treviso'nun hemen hemen tüm soylularının"[18] *Accademia Olimpica*'ya yardımda bulunmasına çok sevinir. Bu soyluluk pek kent soyluluğu olarak düşünülemez çünkü sonuç olarak sadece "Marche, Treviso"den değil aynı zamanda Lombardiya'dan da gelmektedir.[19] Tiyatro binasının inşa edildiği araziyi tabii ki belediye makamı tahsis etmiştir, fakat aslında belediye Venedik tarafından kontrol edilen bir encümenden daha fazla bir şey değildi. Pigafetta ayrıca askeri yetkililerin birkaç senatörle (Venedikli) beraber orada hazır bulunduğunu fakat belediye başkanının onların yanında olmadığını da belirtir:: *Il clarismo Capitano si trovó presente con alcuni Senatori e il Podestá restó fuori* (Şanlı Yüzbaşı beraberinde birkaç Senatörle beraber hazır bulunmaktaydı, belediye başkanı ise gerilerde kalmıştı).[20]

Elimizde ayrıca 3 Mart 1585 tarihli temsilin *podesta*'ya (belediye başkanına) hitaben Antonio Riccobini[21] tarafından mektup biçiminde

---

17 A. Visconti'nin uzun çalışmasında, *L'Italia nell'epoca della Contro-riformo dal 1516 al 1713*, Milano 1958, Vincenza'ya sadece iki referans bulabildim, biri Palladio'nun burada çalıştığından bahsedilen (s. 128) ve diğeri de oradaki yün işçilerinin varlığına işaret eden olmak üzere.

18 *La Historia di Vicenza,* Venedik 1591, s. 160.

19 Venedik bölgesinde, on beşinci yüzyıl aristokratik etkinin keskin bir artışına tanıklık eder; bkz. A. Ventura, *Nobilta e popolo nella societa veneta del'400 e'500*, Bari 1964, syf. 275-374. Vincenze ile ilgili olarak bkz. Syf. 279-80 ve 362-3; bu çalışmanın sağladığı bilgi *Cittadinanza'nın* hâlâ bir ayrıcalık olarak algılandığını göstermektedir. Meslektaşım A. Tenetti'ye bu çalışmaya ilgimi çektiği için teşekkür ederim

20 *Prima Rappresentazione,* s. 56.

21 A.g.y., s. 39-51; bkz. A. Gallo, A.g.y., s. xxii, burada Akademi arşivlerinden

yazılmış oldukça detaylı bir eleştirisi de bulunmaktadır. Fakat bu eleştirinin politik boyutunun, tabii eğer varsa, gözümden tamamen kaçtığını itiraf etmek zorundayım.

Aslında, bu temsil ve tiyatronun kendisi Vicenza'nın yönetici sınıfı içindir, bir tür ideal izdüşümdür. Olimpik Akademi'nin kurucuları ve özellikle tragedya yazarı hümanist Gian Giorgio Trissino, Padualı mütevazı bir sanatkârın oğlu olan Palladio'yu da kendilerine çeken aristokratlardı. Vicenza'da antikçağ bilgisi insanı siyasal iktidara taşımasa da, iktidar metaforu gibi şeyler sağlıyordu. Bu, örneğin Filippo Pigafetta'ya Akademinin en önde gelen şahsiyetini şöyle ifade etme olanağı sağlar: "Akademi'nin prensi, bir Caesar'ın[22] ruhuna sahip olan ve dünyaya soylu girişimlerde bulunmak üzere gelen görkemli Kont Lunardo Valmarana'dır."[23] Fakat metnin devamı bize Kont Valmarana'nın "soylu girişimleri"nin ne olduğunu gösterir: Vicenza'daki sarayında çok saygıdeğer İmparatoriçeyi ağırlamış olmak ve şehirden geçen yabancı yolculara antik Roma'daki "Sallustius'un bahçeleri"yle (*horti Sallustiani*) karşılaştırılan bahçelerini gösterme onurunda bulunmak.

Üst kuşağında Herakles'in İşleri bulunan Olimpik Tiyatro'nun kendisi de sahnenin ön kısmında antik kıyafetler içinde temsil edilen akademisyenler onuruna bir anıttır. James Ackerman şu noktaya işaret eder: "1580 yılının baharında (yani palladio'nun ölümünden hemen sonra), akademisyenler kendi portrelerinin Palladio'nun alegorik figürlerinin yerini aldığını fark ettiler. Ve bu tam da Vicenza'nın soylularının kahraman olma umutlarından ebediyen vazgeçmek zorunda oldukları

bir belge alıntılanır: "*Podesta* performansa katılmayı reddeder." A. Gallo bu davranışı "yorumlaması zor" olarak niteler fakat resmi bir politikadan ziyade bireysel bir karar olarak yorumlar.

[22] Roma imparatorluğunda tahta geçen imparatorlara verilen unvan -yn.

[23] A.g.y., s. 55.

ana denk düştü..."[24] Tiyatro da aynı eleştirmen tarafından, "üç boyutlu bir akademik söylev gibi veya anıtlarla ve metinlerle tam bir yakınlık üzerine kurulu antik Roma tiyatrosunun ustaca yeniden inşası"[25] diye tanıtılır. Palladio'nun derin bilgisi çok gerçekçidir, fakat tiyatrosu hiçbir şekilde üç boyutlu bir bilimsel yazı değildir.

Şimdi neyin, planı çizen Palladio'ya, neyin onu inşa eden V. Scamozzi'ye ait olduğunu düşünmeyi bir kenara bırakalım. Öyle görünüyor ki L. Maganato tiyatronun bizim gözümüzde en hoş özelliklerinden birinin -sahne duvarını ikiye bölen perspektifli sokak- Vitruvius'un V. kitabının[26] pir pasajının yanlış anlaşılmasından kaynaklandığını ispatlamıştır.[27] Ayrıca Palladio'nun, Romalı kuramcının bahsettiği ayrıcalıklı koltukları elediğini görürüz. Her izleyici -aristokrat- eşittir.

Fakat önemli bir şey daha var: İtalyancaya (Toskana diline) çevrilmiş ve Aristoteles'e göre diğer tüm antik veya modern tragedyalar içinde en iyisi olan, ayrıca bir pastorale[28] tercih edilecek bu Eski Yunan

---

[24] J. S. Ackerman, *Palladio,* Harmondsworth 1966, s. 180; tabii ki bu kesin "an" hakkında daha fazla şey söylemek mümkün. Palladio ve tiyatrosu hakkında ayrıca şu çalışmalara ve makalelere de başvurdum: L. Magagnato, "The Genesis of the Teatro Olimpico," *JWI,* XIV (1951), s. 209-20; L. Puppi, *Palladio,* Londra 1975; R. Schiavo, *Guida al Teatro Olimpico,* Vicenza 1980; H. Spellman, *Andrea Palladio und dei Antike,* Munih ve Berlin 1964; temel belgeler G. Zorzi'nin *Le Ville e i Teatri di A. Palladio,* Vicenza 1969, adlı eserinde yer almaktadır.

[25] J. S. Ackerman, *Palladio,* s. 40.

[26] Yukarıda alıntılanan makalede, n. 20..

[27] *De architectura,* V, 6, 8: " *secundum autem spatio ad ornatus comparato*"; *secundum* uzun bir süre "yanında" yerine "arkasında" olarak anlaşılmıştır.

[28] Pigafetta'da olduğu gibi Riccoboni'de de Aristoteles'e sürekli göndermeler yer alır; Bkz. *Prima Rappresentazione,* s. 39-42 ve 54. Pastoral drama veya İtalyan trajedyasından ziyade yunan trajedyasının seçilmesi hakkında, bkz. *Prima Rappresentazione,* s. 53-4 ve A. Gallo, a.g.y., s. xix, xxi.

tragedyası bir Roma tiyatrosunda sahnelenmiştir. Palladio ve Scamozzi, Vitruvius'un Eski Yunan tiyatrosu hakkındaki doktrininden ilham almayı hiç düşünmemişlerdi. Ayrıca, indirgenmiş bir model sözkonusuydu ve o dönemde yaşayan G. V. Pinelli bunu kısaca ifade etmişti: "*Il teatro troppo piccolo*"[29] (bu tiyatro çok küçük). Ayrıca burada sözkonusu olan kapalı bir tiyatrodur ve bu kapalı tiyatronun bugün (1914'ten bu yana) yerini gökyüzüne bırakmış tavanı 1585 yılında boyalı bir tuvaldi,[30] oyuncuları ve koroyu aydınlatan gün ışığı değildi, ilk temsil gece gerçekleştirilmişti. Bütün bunlar Eskiçağ olmadığını çok iyi bilerek Eskiçağı taklit eden bir hümanizm zihniyetine uygundur.

Şimdi isterseniz 1585 tarihli temsilin MÖ V. yüzyılın Eski Yunan tiyatrosuna ne anlamda başvurduğuna bakalım. Oyunun rejisörü Ferrarolu Angelo Ingegneri'nin niyetleri, yaptıkları ve neden olduğu tartışmalar hakkında oldukça bilgi sahibiyiz, çünkü çağdaş metinlerin dışında projesinin metni bile elimizde bulunmakta.[31]

Oyunun sahnelenişi de tıpkı tiyatronun kendisi gibi pek "arkeolojik" sayılmaz. Fakat bizim için zorluk, ne kadarın *yeniden inşa*, ne kadarın bundan istemli bir şekilde sapma (başka bir bağlama oturtma niyetiyle) ve ne kadarın bilinçli bir çağdaşlık olduğunu ayırt etmekte yatıyor.

---

[29] *A.g.y.*, s. 59; ayrıca, Pinelli 3 Mart 1585'te yoktu, krş. A. Gallo, *a.g.y.*, xxiii; çağdaşları bazen tiyatronun kapasitesini abartmıştır. G. Marzari (*Historia di Vicenza*, s. 117) 5.000 seyirci alabileceğini bildirdi -büyük bir abartma: krş. *Représentation*, s. 48.

[30] Ayrıntılar hakkında pek şey az bilinmektedir; ilgili ana belge, *Edipo Tiranno*'un sahnelenişini temsil etmek için Antiodeo tarafından yapılmış bir minyatürdür; krş. R. Schiavo, *Guida*, s. 127-32.

[31] *Prima Rappresentazione*'da yeniden temsil edildi, s. 3-25; sahne dekorunda, özellikle bkz. L. Schrade, *Représentation*, s. 51-6.

Yeniden inşa, tabii ki, sadece kitaba bağlı olarak geliştirilebilirdi. Detaylar düzeyinde olmuştur. Örneğin oyunun başında, perde açılırken: "ilk önce, çok tatlı bir parfüm kokusu alırız; bu, kadim tarihte belirtildiği şekliyle Thebai şehrinde, erkeklerin Tanrıların küçümsemesinin önüne geçmek için etrafa parfüm kokuları saçtıklarının anlaşılmasını sağlamak içindi."[32] Burada belki de sadece *Kral Oidipus*'un 4. dizesinin bir yorumundan başka bir şey sözkonusu değildir: Giustiniani'nin çevirisiyle; Πόλις δ' ὁμοῦ μὲν θυμιαμάτων γέμει[Polis d' homou men thymiamatön gemei], "Kent, kokulu buhurlarla dolu."

Elbette ki Angelo Gabrieli[33] tarafından bestelenen ve Riccoboni'nin Yeremya Ağıtları'yla[34] karşılaştırdığı koroların oyunun iki bölümünü ayıran intermezzolara dönüştürülmüş olması bilinçsizceydi. Üstelik muazzam mizansen aygıtına göre az olan koro üyelerinin sayısı (sadece on beş kişiydiler) titiz arkeoloji ile yarı bilinçli buluşçuluğun ayrıksı bir karışımını oluşturuyordu.

Çünkü gösterinin büyük buluşu bilinçli kraliyet lüksünde bulunmaktadır. Koroyla kentdevlet arasındaki bağ, tercümede sahnelemeye göre daha iyi ifade edilirken, kişiliklerin kraliyet karakterleri bol bol vurgulanmıştır. Ingegneri'ye göre, Thebai "ünlü bir Boiotia şehri ve

---

[32] *Prima Rappresentazione*, s. 56; sahne dekorunda gizlenmiş perde kaldırılmadı, indirildi, krş. *a.g.y.* ve *Représentation*, s. 49.

[33] Krş. L. Schrade, *Représentation*, s. 65-77; ben, "kasıtlı değil" diyorum, çünkü yönetmen Ingegneri kesinlikle koronun sahnede halkın varlığını somutlaştırdığını düşünüyordu: "Koro ülkeyi (*terra*) temsil eder", *a.g.y.*, no 40, s. 18-9; *terra* burada şehir anlamına gelir.

[34] *Prima Rappresentazione*, s. 49; L. Schrade şunu belirtir (s. 76): "Riccoboni tarafından ortaya konulan tüm bu -çoğunlukla duygusuz- gözlemler içinde...", en azından bu bir anlam ifade eder, çünkü Gabrieli'nin müziği pekâlâ Ağıtlar'ın bazı çoksesli çeşitlemelerinden ilham almış olabilir.

imparatorluğun başkentidir."[35] Oidipus "diğer tüm kişiliklerden daha büyük bir kişilik olmalıdır"[36] ve sahneye her girişinde kendisine yirmi sekiz kişi eşlik eder, Iokaste için bu sayı yirmi beşe düşerken sadece bir prens olan Kreon için altıda kalır.[37] Ingegneri projesinde, rahiplerinki hariç kostümlerin Roma değil Eski Yunan kostümü olması gerektiğini belirtir.[38] Fakat tasvir ettiği kıyafetler 1585'te Venediklilerin Eski Yunan Doğu'sundan, hatta Bizans Doğu'sundan daha iyi tanıdıkları bir Doğu'dan, Türk Doğu'sundan seçilmiş gibi görünmektedir. Ingegneri'nin şu cümlesini: "Kralın muhafızları Eski Yunan usulüyle aynı renklerde giyinmiş askerlerden oluşacaktır" Pigafetta'nın "kral ve Büyük Türk'ün *Solakçıları*'nın kıyafetlerini giymiş yirmi dört okçudan oluşan muhafızları..." cümlesini karşılaştırmak eğlenceli olabilir.[39]

Roma, Ingegneri'nin arzusuna rağmen, bu kadar uzak mıdır? Sophokles'in Oidipus'unun arkasında Seneca'nınkinin de durduğuna kuşku yoktur. Sophokles'in oyunundaki Laios'un adsız çobanı, Ingegneri tarafından, Latince modele uygun olarak *Forbante* (Phorbas) olarak adlandırılır.[40] Kraliyet lüksü bizim XVI. yüzyılda Eski Yunan geleneği hakkında bilinenlerden çok, imparatorluk veya papalık[41] geleneğine daha uygun düşüyordu. Çağdaş eleştirmenlerden biri, Sperone Speroni, tragedya ve tarih adına, bu *regal maestà*'ya (kraliyet ihtişamına)

---

35 *Prima Rappresentazione*, s.9.

36 *A.g.y.*, s. 10.

37 Bunlar A. Gallo (*a.g.y.*, s. xlv) ve L. Schrade (*a.g.y.* s. 53) tarafından kaydedilen rakamlardır; belgeler biraz çelişkilidir ve bazı durumlarda verilen rakamlar daha düşüktür.

38 *Prima Rappresentazione*, s. 13-5; rahip kıyafetleri Rönesans sanatında Yahudi rahiplerin geleneksel kıyafetlerinden ilham alınmış gibi görünmektedir.

39 Sırasıyla, *Prima Rappresentazione*, s. 15 ve s. 56.

40 *A.g.y.*, s. 12.

41 Akademisyenler 4 Mart 1585'te ağırbaşlı bir yortu kutlaması yaptılar.

karşı çıkar. Veba koşulları içinde bulunulmaktadır ve zaman "şatafat zamanı değil, yalvarma zamanıdır"[42] der ve biraz da çağları karıştırarak, barbar kralların başlarına beyaz bir şerit taktıklarını ve Eski Yunanların ise Homeros'ta da gördüğümüz gibi sadece bir asa taşıdıklarını belirtir. Iokaste'ye gelince, onun kostümünün Penelope'nin basitliğine sahip olması gerektiğini ve iki hizmetçinin ona yeteceğini belirtir.[43]

Yine de temel mesele modern olmanın keskin bilincidir. Ingegneri'nin metni burada yeri doldurulamaz bir metindir.[44] Oyunun sahnelenişi *apparato*'yu içerir: kostümler, sahne üzerindeki tüm hareketler, tüm ayinler; ayrıca (müziğin dışında) ikiye ayrılmış *aksiyonu* da içerir: "Aksiyon iki şeyden oluşur: ses ve jest."[45] Ses kulakla ilgilidir, jest ise göze seslenir. Eğer aktörlerin "Eski Yunan usulü" giyinmesi meşru ise, modern jest sanatı oyuncuların maske kullanmasına karşıdır, çünkü jest esas olarak kollar ve bacaklarla değil yüzle ve gözlerle yapılır: "jest vücudun ve onun bölümlerinin, özellikle ellerin, daha çok yüzün ve hepsinden öte gözlerin uygun hareketlerinden ibarettir."[46] Ingegneri'nin

---

[42] "Kral ve bir bütün olarak halk için, bu bir yakarış zamanıydı, gösteriş değil" (a.g.y., s. 31.)

[43] *A.g.y.*

[44] Ingegneri sahne yönetiminin önemli bir teorisyeniydi, bu konuda birçok uzman işi çalışma kaleme aldı. (krş. L. Schrade, *Reprèsentations*, s. 51-2); onun Ferrera'da 1598'de yayımlanan en önemli çalışması şu başlığı taşıyordu: *Della poesia rappresentativa a del modo di rappresentare le favole sceniche*; bu yapıt, *Edipo Tiranno*'nun sahnelenmesi konusuyla ilgili bazı genel açıklamalar içerir, özellikle bkz. s. 18.

[45] *Prima Rappresentazione*, s. 8. bu ikilem Aristoteles'ten gelmektedir. *Retorik*, III, 1403b 20-1404a 8 ve *Poetika* 26, 1461b 26-1462a 4; bu metinler konusunda bkz. A. Lienhard-Lukinovitch, *La voce e il gesto nella retorica di Aristotele*, Societa di linguistica italiana'da, *Retorica e scienze del linguaggio*, Roma 1979, s. 75-92

[46] *A.g.y.*, s. 18.

antik tiyatrodaki rolünü çok iyi bildiği[47] maske 1585 yılındaki temsilde bilerek kullanılmamıştı. Temsil, bu bilinç etkeniyle, şu veya bu ölçüde hayali bir arkeolojinin dışına çıkıyor ve Aristoteles'in *Poetika*'sının Vicenzalı akademisyenlere kabul ettirdiği Eski Yunan başyapıtını şimdiki zamanda yaşanan tarihi bir dönüm noktasına dönüştürüyor.

Şimdi bırakalım, yüz yıldan daha fazla bir zaman geçsin ve Vicenza'dan Paris'e geçelim.

1692 yılında, André Dacier Paris'te Sophokles'in *Elektra* ve *Kral Oidipus*'unun yorumlu çevirilerini yayımladı.[48] Bu çeviri ve ardından onu izleyen birkaç çeviri daha,[49] düşünmemiz gereken bir dönüm noktasına işaret ediyor.

1. Bu çeviri, Marie Delcourt'un da[50] gördüğü gibi, Sophokles'in (Corneille'in çağında yeni ve neredeyse eksiksiz iki çevirisi bulunan) Seneca karşısındaki zaferine işaret eder. 1795 yılına kadar Seneca'nın Oidipus'unun çevirisi yoktur.[51] Olsa olsa Sophokles'in oyununun uyarlamaları içinde Seneca'nın; örneğin, "Laios'un hayaleti" veya "Phorbas" gibi karakterler üzerinden belli bir gizli varlığına işaret edilebilir.

---

47 *A.g.y.*, s. 18.

48 A. Dacier, L'Œdipe *et* L'Électre *de Sophocle, tragédies grecques traduites en Français, avec des remarques*, Paris 1692.

49 Boivin çevirisi (Aristophanes'in *Kuşlar*'ı ile birlikte), Paris 1729; R. P. Brumoy çevirisi, *Théâtre des Grecs*'te, Paris 1730 (Rochefort ve Laporte du Theil 1785'te bunun yeni bir basımını yapmışlardır) ve Sophokles'in bütün yapıtları çerçevesinde Rochefort çevirisi, I, Paris 1788, s. 3-133.

50 Marie Delcourt, *Etudes sur les traductions grecs et latins en France depuis la Renaissance*, Brüksel 1925, s. 5.

51 M.L. Coupe'nin *Théâtre de Sénèque*'de yer alan çevirisi, Paris 1795, I, s. 309-400; "trajik romanlar"ın bir alaşımını ileri sürmesi bakımından yorum ilginçtir (s. 398).

2. Bu çeviri, metnin yeni bir yayınına (edisyonuna) dayanmamakla birlikte, -bunun için XVIII. yüzyılın sonuna, profesörlerin devrimine kadar beklemek gerekecektir[52]- Aranud d'Andilly ve Perrot d'Ablancourt'un "güzel sadakatsizleri" ile de kesin bir kopuş içindedir. René Bray'in de belirttiği gibi: "yüzyılın sonunda Bay ve Bayan Dacier Aristoteles, Anakreon, Platon, Ploutarkhos, Horatius, Plautus, Terentius ve Sophokles çevirirlerken, bu çevirileri bir tür ilham veya retorik peşindeki yazarlar olarak değil, filoloji bilginleri olarak yaptılar."[53]

3. Bu çeviri, Sophokles'in piyesi ve XVIII. yüzyılın en az bilinen yönlerinden biri olan Oidipus teması hakkındaki şaşırtıcı sayıda uyarlama, parodi ve düşüncenin hareket noktası, neredeyse kökeni, *arkhē*'si olmuştur.

Günümüze kadar üzerine çok az çalışma geliştirilmiş[54] bu konu

---

[52] J. Schweighaüser'in önsözüyle Brunck'un yayımladığı basım 1779'da Strasburg'da ve F.A. Wolf'un yayımladığı bir basım da 1787'de Halle'de çıktı.

[53] R. Zuber'in alıntıladığı R. Bray, *Perrot d'Ablancourt et ses 'belles infidèles'. Traduction et critique de Balzac à Boileau*, tez, Paris 1968, s. 19; burada pek çok referans verilebilir, örneğin, G. De Rochefort, *Théâtre de Sophocle*'ye giriş olarak yayımlanan "Observations sur les difficultés qui se rencontrent dans la traduction de Poètes tragiques grecs"inde (I, Paris 1788, s. xxi-xliii), en çok korkulması gereken okuyucuların "yarı-alim okuyucular" olduğunu" açıklıyordu. "Toplum içinde seslerini yükseltirler, her yerde bulunurlar; sorgusuz olarak onlara inanılır; yüzeysel insanlar onları derin kişiler sayar; yazarların üstünde uzun uzadıya düşündükleri yapıtlar hakkında alelacele hüküm vermekten korkmazlar, oysa onlara sadece öylesine bir göz atmışlardır"; şimdi korkulacak düşman "eğitimli beyefendiler" oldu.

[54] Atıfta bulunulabilecek neredeyse tek çalışma Bochum'dan bir tezdir (1933): W. Jordens, *Die französischen Oidipusdramen. Ein Beitrag zum Fortleben der Antike und zur Geschichte der französischen Tragödie*. W. Jordens bile 18. yüzyılda yalnızca beş uyarlamanın izini buldu.

genç bir araştırmacı olan Christian Biet[55] tarafından derinlikli olarak ele alınmıştır. Biet bu çalışmasında 1718 ve 1811 yılları arasında sıralanan en az on yedi (ikisi parodi, ikisi de opera olmak üzere) uyarlamayı belirlemiştir.[56]

4. Son olarak yeterince dikkat çekici bir yön de, Dacier'in çevirisinin Antik ve Modern dönem insanları arasındaki kavgayla ilgili dosyanın bir parçası olmak istemesi ve Dacier'nin büyük bir enerjiyle Antik dönem insanlarının tarafında yer almasıdır. Fakat sonuç beklenenin aksine hem genel anlamda hem de Oidipus'un draması açısından tam tersine gelişti. Dacier çiftinin çalışmasından itibaren değişen şey,[57] çevirinin Edebiyat Cumhuriyetindeki statüsüdür. Çevirinin sadakati, hatta bazı sınırlar içinde kaynak metni kelimesi kelimesine karşılaması kesin bir şart haline gelmiştir. Pierre Coustel, 1687'de dindışı bir metnin çevirisinin estetik bir açılıma tabi olduğunu belirtir: "Metni sadece kelimesi kelimesine çevirirsek, onu zayıf, vasıfsız ve usandırıcı bir çeviri haline getiririz: onu güzellikten, hareketten ve yaşamdan mahrum kılarız, onun özgün metne benzemesi, bir ölünün canlıyken olan haline hemen hemen benzemesinden farksızdır." Fakat bu kural için bir istisna da gösteriyordu: Kitab-ı Mukaddes. "Olabildiğince kelimesi kelimesine çevrilmesi gereken Kutsal Metinler'i ayrı tutmak gerekir: çünkü sözlerin düzeni çoğunlukla bir gizem oluşturur."[58] Sophokles'i kelimesi

---

[55] C. Biet, *Les transcriptions théâtrales d'Oedipe-Roi au XVIII siecle, 3 cycle* (tez, danışman J. Chouillet, Paris-III, Paris), 1980; tezi inceleyenlerden birisi olma ayrıcalığına kavuştum ve yazarın vardığı sonuçları o zamandan beri birkaç kez kendisiyle tartışmaktan haz duydum.

[56] Bu uyarlamaların birçoğundan söz edeceğim; ama umuyoruz ki, C. Biet derlemiş olduğu belgeleri kendisi yayımlayacaktır

[57] Bkz. Naomi Hepp, *Homère en France au XVII siècle*, Paris 1969.

[58] P. Coustel, *Règles de l'Education des Enfants aû il est parlé de la manière dont*

kelimesine çevirmek iki evre gerektirir. Tarihi bir evreden çok mantık evresi olan ilk aşamada Kitab-ı Mukaddes gibi kutsal bir metnin sözkonusu olduğu düşünülebilir; ikinci aşamada her ikisi de dindışı metinler haline gelirler. Her ne olursa olsun, başlangıçta yasak bir araziye giriş sözkonusudur. Fakat hepsi bu değil, çünkü, Dacier'in aslına az çok sadık bu *çevirisi*, sırası geldiğinde, ona hiç de sadık olmayan *uyarlamaların* ortaya çıkmasına sebep olacaktı -ki bu bir paradoks sayılmazdı- ve buradaki Oidipus kesinlikle yüzyılın ideolojik ve politik kavgalarına eşlik eden modern bir Oidipus'tur.

Bu Oidipus'lardan ilkinin yazarı olan ve bu sebeple 1718'de büyük bir başarı (aslında Fransa'da XVII. yüzyılda tiyatro tarihinin en büyük başarısıydı) elde eden Voltaire 1731 yılında bir Cizvit olan R. P. Porée'ye yazdığı mektubunda durumu anlatır: "Antik metinlerle ve sizin derslerinizle kendimi beslemiştim ve Paris'teki tiyatro hakkında çok az şey biliyordum. Neredeyse Atina'daymışım gibi çalıştım. Buralı olan M. Dacier'ye danıştım. Bana her sahnede Eski Yunanların tarzında bir koro yerleştirmemi tavsiye etti. Bu bana Paris sokaklarında Platon'un giysisiyle gezinmemi tavsiye etmek gibiydi."[59]

---

il faut se conduire, pour leur inspirer les sentiments d'un solide piété et pour leur apprendre parfaitement les Belles Lettres, 2 cilt, Paris 1687, s. 193-4; C. Biet'e bu ve başka pek çok referansı için minnettarım; İncil'in çevrilmesine ilişkin sorunlar için bkz. M. De Certeau, "L'idée de traduction de la Bible au XVII siècle: Sacy et Simon", *Recherches de science religieuse* 66 (1978), s. 73-92; şu önemli istatistikleri ondan aldım (s. 80): 1695-1700 arası, İncil'in Paris'te yapılan 60 basımının 55'i Fransızcaydı. Ondan yarım yüzyıl önce oranlar bunun tersiydi. İncelemeyi yapan iki yazarın çeviriyle ilgili farklı, hatta karşıt görüşleri vardı; ayrıca bkz. M. Delcourt, *a.g.y.*, no 46, Pierre-Daniel Huet'nin oynadığı rolün önemini vurgular.

[59] Voltaire, *Oeuvres complètes*, Besterman 86 Basımı, Cenevre 1969, s. 49 (tarih için bkz. s. 50).

Benim buradaki amacımın bu oyunların sistemli bir çalışmasını yapmak olmadığını söylemeye bile gerek yok; zaten böyle bir çalışma da Ch. Biet'nin incelemesinin bir özeti olmaktan öteye gidemezdi. Bu nedenle bu külliyattan hareketle birkaç genel saptama yapmakla yetineceğim.

İlki, sözkonusu külliyatın yoğun bir şekilde dönüşümsel olduğunu ve birçok referansa bağlandığını söylemek olacak. Hans Robert Jauss son dönemde Fransızcaya çevrilen[60] bir çalışmada, Goethe'nin yazdığı *Iphigenia Tauris'te* gibi bir oyunun neden bugün tüm etkisini yitirdiğini sorgular. Jauss bunun en azından kısmen Goethe'nin kullandığı ikili referans yelpazesinden kaynaklandığını ileri sürer. Bugün iletişim niteliğini yitirmiş bu göndermeler kimi zaman antik tragedyaya kimi zaman da Fransız klasik tragedyasına yöneliktir. Bu çifte gönderme hiç şüphe yok ki Voltaire ve onun takipçilerinin yapıtlarını da etkilemiştir ve bunlara eklenen güncel politik ve ideolojik göndermeler yüzünden bu oyunlar anlaşılmaz, dolayısıyla okunmaz hale gelmişlerdir. Tarihçinin tepkisi farklı olacaktır: Bu oyunların çoğunun *bizim gözümüzde* sahip oldukları ayrıksı niteliklerden biri, sürekli elden geçirilen bir estetik, ideolojik, kültürel tartışma içinde çoğunlukla açık, bazen de örtük biçimde yer almalarıdır. Bu, Dacier'in detaylı bir yorumun eklendiği çevirisi için de doğrudur. İlki Voltaire'in kendisi tarafından kaleme alınan ve "Corneille'in, Sophokles'in ve kendisinin *Oidipus*'unun eleştirilerini de içeren"[61]

---

[60] "De l'Iphigénie de Racine à celle de Goethe", *Pour un esthétique de la reception*'da, çeviren C. Maillard, önsöz J. Starobinski, Paris 1978, s.210-62.

[61] *Lettres écrites par l'auteur qui contiennent la l'Oedipe de Sophocle, de celui de Corneille et du sien*, Paris 1719, tıpkıbasımı: Voltaire, *Oeuvres*, II, Paris 1877, s. 11-46. Biet, yalnızca 1719 yılı için bile, yeni Oidipus'u tartışan en

mektuplar serisinin eşlik ettiği Voltaire'in *Oidipus*'u için de geçerlidir.

İlmi bir yapıt olmasından dolayı, R. P. Brumoy'un *Théâtre des Grecs* adlı kitabının 1785[62] yılı baskısının, aynı anda hem Sophokles'in metninin çevirisini, çevirmenin bu metin üzerine düşüncelerini, R. P. Brumoy tarafından Corneille ve Seneca'nın oyunlarından seçilmiş parçaları, "Akademisyenler tarafından Vicenza'da oldukça görkemli bir şekilde oynandığı" 1785 yılında da bilinen Guistiniani'nin *Edipo Tirano*'sunun imzasız bir özetini ve Voltaire'in detaylı bir oyun analizini içermesinde şaşırtıcı bir yan yoktur. Haklı olarak hiçbir şeyin bundan daha doğal olamayacağı söylenebilir ve *Elektra* veya *Antigone* için de aynı açıklamalar getirilebilir. Daha şaşırtıcı olan ise, Kont de Lauraguais gibi bir soylunun 1781 yılında beş perdelik bir tragedya olan *Iokaste*'yi ve Sophokles, Corneille, Voltaire, Houdar de La Motte ve Lauraguais'in *Oidipus*'larının karşılaştırıldığı yüz seksen üç sayfalık *Oidipus Üzerine Deneme*'yi yayımlamasıdır.[63] *Oidipus* sunumu tek başına gerçekleştirilebilecek bir oyun değildir. Daha doğrusu, *Oidipus* estetik denemelere çok açık, tamamen sıradışı bir vesiledir. "Modernlerin" büyük savunucusu fakat aynı zamanda *Ilias*'ın uyarlayıcısı Houdar de La Motte 1726

---

az altı kitapçık yazıldığını bildiriyor; krş. R. Pomeau, *La Religion de Voltaire*, Paris 1969, s. 85-91 ve J. Moureaux, *L'Oedipe du Voltaire. Introduction àun psycho-critique*, Paris 1973.

62 Cilt III, MM. de Rochefort ve Du Theil of the Académie royale des Inscriptions et Belles Lettres yönetiminde yayımlandı

63 Hangi gerekçelerle olduğunu bilmiyorum, ama Bibliothèque nationale'in kataloğunda ve Cioranescu'nun *Bibliographie de la Littérature française*'inde (no. 53638), bu tez G. de Rochefort atfedilmiştir, ancak metin kesinlikle *Iokaste*'nin yazarının çalışması olarak sunulmuştur; Lauraguais konusunda, P. Fromageot'nun incelemesi, "Les fantaisies littéraires, galantes, politiques et autres d'un Grand seigneur. Le comte de Lauraguais (1733-1824)", *Revue des Etudes historiques*, 80 (1914), s. 15-46, bu *Iokaste*'den söz etmez.

yılında Oidipus'un birisi nesir diğeri de manzum olmak üzere iki farklı yayınını yapar. İlki, yani nesir olanı Fransız oyuncular tarafından reddedilir. Zaten ikincisi de bu nedenle kaleme alınmıştır.[64]

Sophokles'in ve Aristophanes'in çevirmeni, akademisyen Boivin'in dostu ve savaş komiseri olan M. De La Tournelle'in durumu ise muhtemelen en şaşırtıcısıdır. Bu şahsiyet, bugün kayıp olan ve Oidipus konusu üzerine yazılmış en az dokuz oyundan oluşan *Recueil*'ün (*Derleme*) yazarıdır. 1730-1731 yıllarında basılan bu oyunlardan dördü Paris'teki kütüphanelerde bulunmaktadır: *Oidipus veya Iokaste'nin Üç Oğlu*, *Oidipus ve Polybos*, *Oidipus veya Laios'un Hayaleti*, *Oidipus ve Tüm Ailesi*. Burada sözkonusu olan sistemli ve çifte bir keşiftir. Bir yandan hem gerçek hem evlatlık[65] Oidipus ailesinin sunduğu dramatik olasılıkların keşfi, diğer yandan da bu ilginç aile topluluğuna atfedebileceğimiz duyguların psikolojik bir keşfidir. *Kral Oidipus*'tan, Aiskhylos'un *Thebai'ye Karşı Yediler*'inden, Euripides'in *Fenikeli Kadınlar*'ından uyarlanmış *Iokaste'nin Üç Oğlu* bu durum için yeterince şaşırtıcı bir örnektir. Bu oyunda "Polyneikes" Eteokles'i öldürür, Iokaste ise Polyneikes'i, ki bu ilk defa karşımıza çıkan bir durumdur ve sonra kendisi ile beraber Oidipus'u da öldürür. Christian Biet'nin de kaydettiği gibi: "Oyunun sonunda hiçbir iktidar kalmaz, artık hiçbir şey yoktur." Bu uyarlamaların tamamıyla gündeme gelen politik problemin, iktidarın sorununun kısaca hatırlatılmasıdır bu.

Kimi sınırlar içinde, bu zaten antik tragedyanın bir problemiydi: Mitler çağının derinliklerinden gelen kahramanla yeni, demokratik

---

[64] Bunlar, A. Houdar de la Motte'a ait *Oeuvres* Cilt IV, s.3-68'de ve cilt VIII, s. 459-519'te, (Paris 1754) bulunmaktadır; ayrıca bkz. Cilt VIII, s.377-458, "Quatrième discours à l'occasion de la tragédie d'Oedipe."

[65] Oedipus ve üvey babası Polybus arasındaki ilişki üzerine düşünceleri beni neredeyse benzersiz düşünceler olarak etkiledi.

kentdevletten gelen kahraman arasındaki diyalog. *Kral Oidipus* üç rol arasında geçer: tiran, yurttaşların organı olan koro ve kutsal alana girişi kontrolü altında tutan kâhin Teiresias.

Tüm çeviriler Yasal iktidarla tiranın karşı karşıya geldiği ve *dēmos*'un bir mevcudiyetinin bulunmadığı bir tragedya olan Corneille'in *Oidipus*'unda radikal bir değişimin objesi olan (1659) bu politik tartışmaya açıklık getirmelidir.[66]

Ensest ve baba katli üzerine dolaysız bir düşünceden çok bu çatışmaların üzerinden XVII. yüzyıl Oidipus'u çağın büyük tartışmalarına katılır. Halk, rahipler ve krallar böylece dramanın kahramanları olacaklardır. Dacier'nin çağında, hâlâ bir çatışmadan bahsedemeyiz. Kalıcılık kazanacak bir çifte yanlış anlaşılmayla, Sophokles'in oyununun başında Oidipus'la konuşan Zeus rahibini Yahudilerinkine denk bir "büyük rahip" haline getirir ve aksiyonun "halk meclisi" ile başladığını anlasa da, politik rolü, halk rolünü Tanrılara kurbanlar sunan "rahiplerden" oluşan bir koroya teslim eder; oluşturduğu kurgunun ihtiyaçları nedeniyle icat ettiği bu koro, "halka sahip olunması gereken duyguların ilhamını vermeye yaramaktadır."[67]

Koronun çok zayıf da olsa özerk politik bir boyut kazanması Voltaire'de gerçekleşir, çünkü Voltaire'in kuşkuları vardır ve koronun bu işlevini mümkün olan en düşük seviyeye indirir, fakat koronun, tragedyanın güç aldığı kaynaklardan biri olduğunu ve ondan vazgeçilemeyeceğini de saptar. En düşük seviyeyi şöyle tanımlar: "İlginç bir oyunun olay örgüsü genellikle başrol oyuncularının birbirlerine anlatacakları

---

[66] S. Dubrovsky, *Corneille et la dialectique du héros*, Paris 1963, s. 337-9; A. Stegmann, *L'Héroisme cornelien. Genèse et signification*, I, Paris 1968, s. 618-9; A. Viala, *Naissance de l'écrivain*, Paris 1985, s. 225-8.

[67] A. Dacier, *a.g.y.*, s. 149, 169, 198.

sırların olmasını gerektirir. Ve sırrını tüm halka söylemenin bir aracını gerektirir." Sonrasında: "Bugün, koronun tragedyadan çıkarılmasından bu yana gerçek tragedya hakkında hiçbir fikre sahip olamayacağımızda hâlâ ısrar etme cesareti gösteren bilginler vardır. Atalarımız Fransa'da komedi kurulduğunda onu böyle kullandıkları için Paris'i Londra'yı ve Madrid'i aynı oyuna koymak istiyormuşuz gibi oluyor" ve Voltaire şöyle sonlandırır: "Bu sebeple, aksi ispatlanıncaya kadar bir tragedyada koronun ancak kendi yerine dikkatlice yerleştirilebildiği zaman göze alınabileceğine inanacağım." Nihai karar çifte bir karardır, birbirinden ayrılmaz şekilde hem estetik hem de politiktir. İşte güzellik için olanı: sadece sahnenin süslenmesi için gerekli olduğunda "koronun varlığını kabul etmek." Ve işte antik ve modern kentdevlet için olanı: "...koro ancak tüm bir halkın sözkonusu olduğu oyunlara uygundur."[68] Bu durum, Voltaire'in de inkâr etmeyeceği bir şekilde, *Kral Oidipus*'un durumuna tekabül eder.

Voltaire, XVIII. yüzyılın başında çok dikkat çekici biçimde bu noktada tek başına durur. Eğer XVIII. yüzyıl *Oidipus*'larını kronolojik olarak birbirinden ayrı iki grup içinde toplarsak: birincisi Régence dönemine ait olup 1718-1731 yılları arasında yazılmış en az on bir oyunu bir araya getiren ikinci grup ise XVIII. yüzyılın sonu ve XIX. yüzyılın başı arasında yazılmış altı oyunu bir araya getirmektedir. Birinci grupta politik bir koroya sadece Voltaire yer verir; buna karşılık 1722'de filozofunkine rakip bir *Oidipus* yayımlayan Cizvit Folard basit bir çocuk korosuna yer verir. İkinci grubun altı oyunu içinde sadece biri yazarı N. G. Léonard[69]

---

[68] Bu sözler, onun, "korolar konusunda bir tez içeren" *Oedipus* üzerine VI. mektubundan alınmıştır (1729), *Oeuvres complètes*, II, Gernier, Paris 1877, s. 42-4.

[69] N.-G. Leonard, *Oedipe ou la Fatalité*, *Ouevres*'de, I, Paris, 1798, s. 51-91.

1793'te öldükten sonra, ancak 1798'de yayımlanan oyun en basit haline indirgenmiş bir koroya sahipti. Diğer tüm oyunlarda, koro önemli bir rol oynar ve Marie-Joseph Chénier'de ise tüm perdelerde ve sahnelerde görünür. Şüphesiz, koronun mevcudiyetinin sebepleri üzerine düşünürken, yüzyıl ve hatta İmparatorluk sonuna özgü "antikçağ" modasını hesaba katmak gerekir, fakat bu açıklamanın da sınırları vardır. Koronun rolündeki bu gerçek yükselişte -oyunlara yönelik okumaların da geniş ölçüde doğruladığı gibi- kelimenin modern ve demokratik anlamında siyasetteki yükselişin işaretini görmemeye imkân yoktur. Bu olgudan haberdar olmak için tabii ki *Oidipus*'lara ihtiyaç duymuyorduk, fakat ne kadar dolaylı olsa da onun da bunu doğrulaması yine de ilgi çekicidir.

XVII. yüzyıl kuramcıları problemi nasıl ele almışlardı? Koronun genel bir kural olarak kentdevlet dışındaki insanlardan veya kentdevletin alt tabakasından (kadınlar ve yaşlılar[70]) oluştuğu için kentdevletle tamamen özdeşleştirilemeyeceğini ihmal eden bu kuramcılar, XIX., hatta XX. yüzyıl yorumcularının yaptığından daha iyi bir şekilde, Eski Yunan tragedyasında hükümdar ve kentdevlet arasındaki çatışmanın sözkonusu olduğunu saptadılar. 1730 yılında basılan *Discours sur le Parallèle des théâtres* adlı yapıtında R. P. Brumoy, krallar ve tragedya üzerine parlak bir sayfa kaleme almıştır. Brumoy Eski Yunanların "kralları sahne üstünde sadece en yüce itibar mevkiine karşı besledikleri önüne geçilmez bir nefretten ötürü, onların aşağılandıklarını görüp bunun tadını çıkarmak istediklerini" belirtir. Rochefort ve Du Theil bu metni yeniden bastıklarında, şöyle bir notla buna karşı çıkarlar:" Bu paragrafın tama-

[70] Günümüze kadar gelmiş oyunlar arasındaki tek istisnalar, Sophokles'in *Aias* ve *Philoktetes*'i ile Euripides'e atfedilen *Rhesos*'tur: Bu üç oyunda koro yetişkin askerlerden ya da denizcilerden oluşmaktadır.

mının temkinli bir şekilde okunması gerekir."[71] 1788'de *Voyage du jeune Anacharsis*[72] adlı eserinin Eski Yunan tragedyasına ayırdığı bölümünde Başrahip Barthélemy şu sözleri sarf eder: "Çağdaş cumhuriyetçiler toz duman içinde yuvarlanan tahtları şeytani bir neşeyle izlerler."

Kral, kraliçe ve büyük rahip *Kral Oidipus*'un bireyler düzlemindeki *politik* karakterleridir. Ve tabi ki alçakgönüllü enişte veya tahtın kibirli talibi Kreon da bu listeye eklenir. Teiresias'la karıştırılan, kimi zaman ondan ayrı tutulan, rolüne daha başka şeyler eklenen büyük rahip dışında bu karakterlerin tümü Sophokles'ten alınmıştır.[73] 1719 yılında oynanan ve Orléon Dükü oyuncularından Biancolelli[74] tarafından gerçekleştirilen parodi, Teiresias'ı bir "köy öğretmeni" olarak gösterirken Houdar de La Motte'u hedef alan bir başka parodide Legrand Tanrıları ve onların kâhinini anlamlı bir biçimde bir hahamla ve kedili bir kadınla ikame eder.[75]

Koronun yokluğu ve mevcudiyeti konusunda geçerli olan kronolojik karşıtlık burada yeniden gündeme gelir: Voltaire'in *Oidipus*'unda ve ondan esinlenen ve dinsel çatışmaların -örneğin Jansenistlerle Cizvitler arasındakiler- çok görünür olduğu bir dönemde kaleme alınan diğer oyunlarda bir numaralı hedef rahiplerdir (ve rahiplerin arkasından on-

---

71 Brumoy, *Théâtre des Grecs*, Paris 1785, I, s. 186-7.

72 IV, Böl. 71, s. 32.

73 Voltaire'in oyunlarındaki iki karakter oldukça birbirinden farklıdır; de Buffardin D'Aix, *Oedipe à Thèbes ou le fatalisme*, Paris 1784; Marie-Joseph Chénier, Bernard D'Héry, *Oedipe-Roi*, Londra ve Paris 1786; Duprat De La Touloubre, *Oedipe à Thèbes* (bir opera), Paris 1791; ve N. G. Léonard, *Oedipe ou la Fatalité*.

74 P. F. Biancolelli (takma adı Dominique) ve A. F. Riccoboni, *Oedipe travesti, comédie par M. Dominique*, Paris 1719.

75 M.A. Legrand, *Le Chevalier Errant. Parodie de l'Oedipe de Monsieur de la Motte*, Paris (tarihsiz: 1726?).

ların Tanrısı). Voltaire'in oyunundan bugün anımsanan neredeyse tek beyit, kısmen, Sophokles'in İokaste'sinin Tanrılara karşı dillendirdiği eleştirilerden ilham almıştır:[76]

"Rahipler saf avam tabakasının düşündüğü şey değiller
Bizim kendi safdilliliğimizdir onların tüm ilmini yaratan."

Oyun, açık bir biçimde, aydınlık despot veya bu örnekte "meşru" kral Philoktetes'e yönelik bir övgüyle sonlanır.

Yüzyılın sonunda, doğal olarak, olumlu ya da olumsuz tartışma konusu yapılanlar sınırları çiğneyen kral, ensest ilişkiye giren kraliçedir. 1786'da Bernard d'Héry diye birinin[77] oyununda, tragedya "Büyük Rahip" ve vatandaşlardan oluşan koroya karşı mücadele veren "Büyük Kral"la ilgilidir. Eski Yunan teması, kralın halkı için kendini feda edişinin bir göstergesi olarak yorumlanır. Oyunun sonunda, halk (koro) neye mal olursa olsun Oidipus'tan kalmasını ister.

1791'de Duprat de La Touloubre operasını "gösteriyi daha parlak bir biçimde bitirmek için" İokaste'nin ölümünden ve Oidipus'un kendini kör etmesinden önce bitirir. Oyun "sorgulanan, tartışma konusu yapılan Kral-Babanın inatla savunulması olarak yorumlabilirdi" (Ch. Biet). Nicolas G. Léonard'ın 1793'teki ölümünden kısa bir süre önce sunulan oyununda ise, halk ayaklanmasının kurbanı olan bir kral sahneye taşınır. Demek ki koronun oyundan çıkarılmış olması tesadüf olamaz. Cumhuriyetçi M.-J. Chéenier'ye gelince "her kentdevlet sakininin konuşma ve yargı verme hakkı olmasına" karşı çıkan bir Oidipus sunar.

---

[76] *Oedipe-Roi*, 707-10; 857-8; 946-7; *Oedipe*'i yazmakta olduğu sırada Voltaire'in "korkunç Tanrı"ya ve "acımasız papaz"a karşı savaşımı konusunda, krş. daha önceden değindiğimiz sayfalar, R. Pomeau, *La Religion de Voltaire*[2], s. 85-91.

[77] *Oedipe-Roi*, beş perdelik lirik trajedi, Londra ve Paris 1786.

Gerçeği söylemek gerekirse, ne kadar açık olurlarsa olsunlar, yazarların kişisel duyguları hiç de önemli değildir. Önemli olan, kral kişiliğinde görülen ilerleme, değişimdir. Corneille'in ve Voltaire'in *Oidipus*'unun ayırt edici özelliği olan, krallık işlevi içi bir tartışmadan, kralla halkı arasındaki politik ve dinsel bir karşıtlığa geçilmiştir. Bu Voltaire'den Chénier'ye gelinceye kadar katedilen yoldur, fakat tüm bu yol boyunca ortak bir dil korunmuştur ve aydınlatılmaya çalışılması gereken şey de budur.

Yirmi sekiz okçudan oluşan muhafız alayı ve saray maiyetiyle 1585 tarihli Oidipus ve Aydınlanma çağının çoğul Oidipus'ları bugün bizi gülümsetebilir. Bununla birlikte onlar kendi tarzlarında bizim Oidipus'umuzun biçimlendirilmesine katkıda bulunmuşlardır.

X

EURIPIDES'İN *BAKKHALAR*ININ MASKELİ DIONYSOS'U

V. yüzyıl Atina'sında Dionysos'a dair tüm kaynaklar arasında, Euripides'in *Bakkhaları* ayrı bir önem taşır.[1] Eserin zenginliği ve karmaşıklığı, metnin yoğunluğu Eski Yunan panteonu dahilinde maskeli Tanrı işlevini diğerlerinden çok daha fazla üstlenen bu Tanrı'ya inananların dini deneyiminin kendine özgü yönleriyle birlikte neye benzediğini anlamak konusunda onu benzersiz bir belge yapar. Oyun üzerine mevcut, özellikle J. E. Sandys, E. R. Dodds, R. P. Winnington-Ingram, G. S. Kirk, Jeanne Roux ve Charles Segal'in yayın ve yorumları üzerine çalıştım[2] ve katılmadıklarım da dahil olmak üzere tüm bu âlimlere

---

[1] Bu inceleme daha önce yayımlanmıştır: *L'Homme*, 93, Ocak-Mart 1985, XXV (1), s. 31-58.
Bu oyun, MÖ 408 yılında 70'li yaşlarında olan Euripides'in Makedonya kralı Arkhelaos'u ziyareti sırasında yazılmıştır. Şair MÖ 406 yılında Makedonya'da hayatını kaybetmiştir. MÖ 405 yılında şairin oğlu ya da yeğeni olan Genç Euripides tarafından ilk kez sahnelenen oyun, *Iphigenia Aulis'te* ve *Alkmeon* eserleriyle birlikte üçleme olarak sunulmuş ve Euripides'e, yazarı öldükten sonra yayımlanan ilk eser olma unvanını kazandırmıştır.

[2] E. SANDYS, *The Bacchae of Euripides*, 4. basım, Cambridge, 1980; E. R. DODDS, Euripides, *Bacchae*, Oxford, 1960, 2. basım; R. P. WINNINGTON-INGRAM, *Euripides and Dionysus. An Interpretation of the Bacchae*, Cambridge, 1948; G. R. KIRK, *The Bacchae of Euripides*, Cambridge, 1979 (1. baskı 1970); Jeanne ROUX, *Les Bacchantes*, I: *Introduction, texte, traduction*, Paris, 1970, II: *Commentaire*, 1972; Charles SEGAL, *Dionysiac Poetics and Euripides Bacchae*, Princeton, 1982. Şunlara da başvurulabilir:

yürekten minnettarım. Ancak tragedyaya yaklaşımımda bu Tanrı'nın maskeyle olan bağına ışık tutabilecek her şeyi öne çıkarmayı bilinçli olarak seçtim. Tabii ki karşımızda dini bir belge değil, kendi edebi yaratım türünün kurallarına, sözleşimlerine ve amaçlarına uyan bir tragedya yapıtı bulunduğunu unutmamakta da yarar vardı. Bununla birlikte, Dionysos'un *Bakkhalar*a dahil oluş biçimi, Tanrıların tragedya içinde genelde üstlendikleri rolden farklı olduğu için, bu tragedya iyice ilgimizi çekiyordu. *Bakkhalar*da başrol Dionysos'undur. Ozan tarafından sahneye, tiyatroda kendi tecellisini sahneye koyan, sadece oyunun kahramanlarına değil basamaklara oturmuş seyircilere de zuhur eden, tragedyanın akışı içinde Tanrısal varlığını tezahür ettiren Tanrı olarak sahneye taşınmıştır -üstelik tiyatro onun dinsel koruyuculuğu altındadır. Sanki Dionysos temsil boyunca, dramanın diğer kişiliklerinin yanında sahnede gözüktüğü zaman bile, bir başka düzlemde, kuliste yer almakta, olay örgüsünün iplerini birbirine bağlayıp düğümün çözümünü sağlamaktadır.

Kent dininin Dionysos'u -resmi kültün Tanrısı- ile trajik temsilin Dionysos'u -teatral illüzyonun efendisi olan Tanrı- arasındaki bu sürekli iç içe geçiş oyunun en başında Dionysos'un ikiliğiyle ya da sahnesel olarak ikileşmesiyle vurgulanır. Kendisini *Theologeion*'da Tanrı, sahnede ise "kadın görünümlü" Lidyalı yabancı olarak tanıtır. Her ikisinde de benzer giyinmiştir ve aynı maskeyi takar, hem ayrıştırılamaz hem de ayrı kişilikler sözkonusudur. Tanrı ve yabancı insan tarafından -aynı zamanda Tanrı'dır da- kullanılan maske aktörün trajik maskesidir ve

M. LACROIX, *Les Bacchantes d'Euripide*, Paris, 1976; E. COCHE DE LA FERTÉ, "Penthée et Dionysos. Nouvel essai d'interprétation des *Bacchantes* d'Euripide", Raymond BLOCH (ed.), *Recherches sur les religions de l'Antiquité classique*, Cenevre, 1980, s. 105-258; H. FOLEY, *Ritual Irony; Poetry and Sacrifice in Euripides*, Ithaca, 1985, s. 205-258.

bu maskenin işlevi kişilikleri oldukları gibi tanıtmaktır. Ancak sözkonusu Dionysos olduğunda maske onun kimliğini ifşa ettiği kadar sızlar, onu kelimenin tam anlamıyla "maskelerken", tanınmaması ve sırrı aracılığıyla sahici zaferinin ve sırrının ifşa edilişinin yolunu hazırlar. Onu Thebai'ye kadar takip eden Lidyalı sadık kadın adanmışlarından oluşan koro da dahil olmak üzere dramadaki tüm karakterler Tanrı'nın giydiği teatral maskede yalnızca yabancı misyoneri görürler. İzleyiciler de bu yabancıyı görür ancak sonradan Tanrı'nın bilinir kılınmasını sağlayacak bir gizlenme olduğunu da fark ederler: gelişi bazılarına mutluluğun bütünlüğünü ama diğerlerine, onu tanıyamayanlara yıkımdan başka hiçbir şey getirmeyecek olan maskelenmiş bir Tanrı. Bir yandan belirli bir karakterin mevcudiyetini mühürleyen, ona sağlam bir kimlik kazandıran trajik maskeyle diğer yandan göründüğü yerde olmayan bir varlığın, belki başka bir yerde, birinin içinde, belki de hiçbir yerde olan varlığın mevcudiyetini, hükmedici, obsesif ve yorucu mevcudiyetini, olmayanın mevcudiyetini büyüleyici bakışıyla dayatan kült maskeyi arasındaki hem yakınlıklar hem de tezat; bu oyun Tanrı ile yabancı tarafından giyilen maskenin muğlaklığıyla ifadesini bulur. Alışılmış trajik maske kuralları dışında, dolayısıyla tüm diğerlerinden farklı, yerini bulamamış, kafa karıştırıcı ve tiyatro sahnesinde, kent dininin Tanrısının kült maskelerinden bazılarının gizemli yüzünü akla getiren bir maske, "gülümseyen" bir maskedir bu.[3]

O halde oyun bir metin. Ancak imge nasıl masum değilse, bir metin de masum değildir. Nasıl ki maskeli direğin de içinde yer aldığı Dionysos tasvir dizilerinde,[4] putun Lenaia'ya veya Anthestereia'ya ya da

[3] Bu konuyla ilgili olarak krş. Helene FOLEY'in güzel incelemesi, "The Masque of Dionysos", *TAPhA*, 110, 1980, s. 107-133.

[4] Arkeologların genelde "Lenaia vazoları" olarak adlandırdığı bu dizilerde

başka bir festivale ait olarak kabul edilmesine göre, bu sahnelerin bütünsel yorumu başlangıçta farklı yollara doğru yönelmişse, *Bakkhalar* da Dionysosçuluk hakkında sahip olduğumuz fikre göre okunmuştur ve okunmaya devam etmektedir. Ve bu fikir -Dionysosçuluk dediğimiz şey- Nietzsche'den bu yana modern din tarihinin bir ürünüdür. Eski Yunan din tarihçileri bu kategoriyi elbette belgelerden hareketle kurdular. Ancak onlar bunu temelleri, kaynakları ve sonuçları kendi dinsel sistemlerinden, manevi ufuklarından en az klasik çağ Yunan sistem ve ufkunda olduğu kadar etkilenen bir kavramsal donatı ve referans çerçevesiyle yaptılar. Usta Eski Yunan dili ve edebiyatı uzmanları tarafından okunan aynı metin, tamamen zıt iki yoruma yol açmıştır. Bu metin kâh Dionysosçuluğun temyiz kabul etmez biçimde mahkûm edilmesi, Aristophanes'in Euripides'i suçlamasına neden olan Tanrılara karşı kuşkuculuk çizgisinde bir din karşıtı saldırı olarak yorumlamak; kâh ozanın ömrünün son demlerinde Dionysosçu oluşunun kanıtı olarak gösterildi; sanki ona Tanrı'nın parmağı değmiş ve o da sofistlerin bilgisinin ve kibirli aklının aksine, Tanrısal esrimeye kendini bırakışın, mutluluk verici ruh istilası Tanrısının mistik çılgınlığının getirdiği bu son derece insanüstü bilgelik biçimini yüceltmek istemişti.

Görüldüğü gibi, Nietzsche tarafından yerleştirilen Apollon-Dionysos ikiliğine göre "Dionysosvari" kategorisinin nasıl geliştirildiğini inceleme noktasına geldik.[5] Çizgisi -sadece en önemli katkıları sayacak

---

Dionysos figürü, üzerine sakallı bir maskenin asıldığı ve sıklıkla kocaman açılmış iki gözünü seyircilere diken, kıyafet giydirilmiş bir direk ya da sütun olarak tasvir edilir. Bu dizi hakkında krş. J. -L. DURAND ve F. FRONTISI-DUCROUX, "Idoles, figures, images", *RA*, 1982, s. 81-108.

[5] Krş. Park MCGINTY, *Interpretation and Dionysos. Method in the Study of the God*, Lahey, Paris, New York, 1978; ve kolektif bir çalışma olan James L. O' Flaherty, Timothy F. Sellner ve Robert M. Helm (ed.), *Studies in Nietzsche*

olursak- E. Rohde'den, M. P. Nilsson'a, J. Harrison, W. Otto, E. R. Dodds, H. Jeanmaire'e kadar uzanan bu yapının anahtarının kökeninde, Rohde'nin 1893'te yayımlanan Psyche'sini bulduk. Yazarın sorunu, Homeros'un bizim açımızdan ayrıcalıklı tanığı olduğu Eski Yunan dini çerçevesinde, ilkinin tam zıt kutbunda olan bir ruh dininin ortaya çıkabildiğini anlamaktır. Zıtlık şu noktadadır: Bu ikinci din her birimizin içinde Tanrısallıkla akraba olan bir gerçekliği, *psykhe*'yi geliştirmeye çalışmaktadır. *Psykhe*, bu dünyaya yabancıdır ve tek özlemi göksel kökenine geri dönebilmek, içinde prangaya vurulduğu zindanı terk edip Tanrı ile birleşerek kurtulmaktır.

Rohde'ye göre -ve can alıcı nokta budur- Dionysosçuluk Eski Yunan kültürü içinde yabancı bir cisimdir. Tarihçi, Dionysos'un kökenini Eski Yunan dünyası sınırları dışına, Thrakia'ya atarak bu yabancılığın altını çizer. Fakat köken açısından bu yabancılık, sınırdışılık da Eski Yunan dili ve edebiyatı uzmanına en başından tartışılmaz gerçek gibi dayatılan bir postulattır: Dionysos'un Eski Yunan medeniyeti ve diniyle Homeros dünyasının medeniyeti ve dininin hiç ortak noktası yoktur. Dionysosçu dini deneyim bireylerin dünyada yerli yerine entegre edilmesinden çok, sizi esrime içinde bu dünyanın dışına, ruhunuzu istila eden Tanrı ile birleşmeye, vecde taşımak için tasarlanmıştır. Bu da onun mutlak ötekiliğinin kanıtı olarak gösterilir. Demek ki başlangıçta, Thrakia Dionysos'unun az çok patolojik nitelikte bulaşıcı krizlere yol açan esrime uygulamaları Eski Yunanların gözünde sapkın, anormal, tehlikeli ta-

---

and the Classical Tradition içinde, Hugh LLOYD JONES, "Nietzsche and the Study of the Ancient World", s. 1-15 ve Max L. BAEUMER, "Nietzsche and the Tradition of the Dionysian", s. 165-189. Son olarak, şu önemli incelemeye de dikkat çekilmelidir: Albert HENRICHS, "Loss of Self, Suffering, Violence: the Modern View of Dionysus from Nietzsche to Girard", *HSPh*, 88, 1984, s. 205-240.

vırlar oluşturuyordu; oysa ki bu tavırlar, Eski Yunan'ın nihai tekamülünü sağlayacağı filizi, hakiki mistisizmi bünyelerinde barındırıyordu. Rohde'ye göre, esrime ve ruh istilası içindeki toplu hezeyan, *mania*, dünyanın dışına kaçıp benliğin bütünlüğüne ulaşmak, dünyevi varoluşun mahkûm edilmesi, çile uygulamaları, ruhun ölümsüzlüğü inancı arasında bir süreklilik vardı. eğer esrime ve ruh istilasından hiç kesintisiz arınma, konsantrasyon, zihin beden ayrılığı tinsel tekniklerine geçilebiliyorsa, eğer dünyadan feragat, çileci ideal ve bireysel kurtuluş arayışı Dionysosçuluktan kaynaklanıyorsa; iki tür Dionysosçuluk olduğu ve Dionysosçuluğu Eski Yunan kültüründen ayıran sınırın Dionysosçuluğun kendi içinde bulunduğu sonucuna varmak gerekir. Dionysosçulukta neşenin, zevkin, şarabın, aşkın, dirimselliğin yüceltilmesine ait ne varsa; çileci bir arınmaya değil, yaban doğayla ruh birliği kurmaya yönelen ne varsa, bunu her ne pahasına olursa olsun -Rohde de bu varsayımı ileri sürmek sorunda kalmıştır- Eski Yunan olmayan unsurlara Eski Yunan dünyası tarafından "kendi kültürünün aşılanması"nın sonucu; sahici ve özgün Dionysosçuluğa, Thrakia Dionysosçuluğuna göre ikincil bir sapma olarak göstermek gerekir. Bahtsızlık şuradadır: "Hakiki" Dionysos'u, Rohde'nin Dionysos'unu, Thrakialı Dionysos'u V. yüzyıl Atina'sında görmek mümkün değildir; halbuki öteki, sonradan olma, reformdan geçmiş ve şekli bozulmuş Dionysos her yerde hazır ve nazırdır.

Bu yüzdendir ki D. Sabatucci *Saggio sul misticismo greco*'sunda[6] problemin unsurlarını tersine çeviren bir yorum önerir. Sabatucci'ye göre Dionysos mistisizmin Tanrısı değildir. Fakat bazı ritüelleri, Eski Yunan geleneğiyle örtüşen dini yaklaşımlara karşı durması bağlamında

---

6 D. SABATUCCI, *Saggio sul misticismo greco*, Roma, 1965. (Fransızca çevirisi, J. -P. Darmon, *Essai sur le myticisme grec* başlığıyla, Paris, 1982.)

"mistik" olarak tanımlanabilecek bir deneyim doğrultusunda sonradan yeniden kullanıma sokulup, yeniden anlam yüklenmiş olabilir. Alışılmış dini düzeni geçici bir kriz aracılığıyla güçlendirmenin tamamen göreli bir yolu olan şey, kendi içinde bir amaç haline gelmiş, çünkü kriz sırasında yaşanan deneyim bir mutlak olarak, bir "kutsallığın" sır perdesinin sahiden kalkışına yol açan tek mutlak olarak görülmüştü. Bundan böyle "kutsal" müesses dindarlık biçimlerine kökten karşıtlık şeklinde tanımlanacaktı. Yeniden sağlıklı koşul kazanmak ve dünyanın düzeniyle yeniden bütünleşmek için geçici bir araç olarak görülen Dionysosçu ruh istilası krizi, insanlık durumunu aşmanın, dünyadan kaçmanın tek yolu ve Tanrısallıkla özdeşleşerek alışılagelmiş dini uygulamaların sağlamaktan yoksun olduğu ve dahası kent dini sisteminde yeri ve anlamı olmayan bir varoluş düzlemine çıkmanın tek yoluydu.

Sabatucci tarafından bakış açısının bu şekilde "tersyüz edilmesi" işlemi, iyice aciliyet kazanmış bir zorunluluktu, çünkü görece geç bir tarihte yurtdışından, Thrakia veya Lydia'dan, veya her ikisinden de gelmiş bir Dionysos varsayımı, Mykenai Lineer B belgelerinde Dionysos adının bulunmasıyla yıkılmıştı; demek ki Dionysos da panteondaki diğer Tanrılar kadar eski bir dönemden itibaren bir Eski Yunan Tanrısıydı. Ancak problem hâlâ çözülmemişti. Şimdi şu şekilde formule edilebilirdi: Dionysosçuluğun yönelişindeki bu değişiklikler, bu tersyüz oluşlar nerede, ne zaman ve nasıl gerçekleşmişti? Sabatucci bu konuda, Dionysosçuluğun bu yeniden yorumunu Orpheusçuluğun çeşitli akım ve ifadeleriyle birleştiren ve bunu -ona göre- Eski Yunan mistisizminin ana bileşeni olan Eleusis mysterialarıyla bağlantı içinde yapan bir "Orpheusçu yapısal bütün"den söz eder. Mistisizm kelimesinin kendisi, ritüeli erginlemeyi, sırrın ifşaatını, içsel dönüşümü ve öte dünyada daha iyi bir kader vaadini içeren Eleusis'e gönderme yapan *mystēs, myēsis,*

mystikos ve *mystērion* terimleriyle bağlantılıdır. Ancak bir kelimenin kökeni kullanımda kaldığı sürece zorunlu olarak aynı anlamı ve aynı dinsel yan anlamları koruduğunu göstermez. *Myō*'nun ilk anlamı "kapatmak" ya da "kapanmak"tır. Eleusis bağlamında gözlerin ya da ağzın kapatılmasına ilişkin olabilir. Eğer gözlerden bahsediyorsa, *mystai* gözleri hâlâ kapalı olan, yani henüz "görmemiş", *epopteia*'ya ulaşmamış kişi anlamına gelebilir.[7] Bu durumda *myesis, telētē*'nin ya da *epopteia*'nın kesin ve nihai tamamlanışının karşıtı olarak ilksel arınma demek olabilir. Eğer ağızdan bahsediyorsa, ağzını kapalı tutanlar, onlara açıklanan sırrı ifşa etmeleri yasaklanan erginlenmiş kişiler olabilir. Bu kelime öbeği MS III. yüzyıla kadar anlamına erginlenmişler dışındakilerin erişemediği gizli ritüel, saklanan sır ifşaatı, *symbola* değerlerini koruyacaktır. Anlamları Plotinus'la birlikte açığa çıkacak ve artık Eleusis'te olduğu gibi bir öğretiden çok bir vizyona[8] ve yaşanan bir duyguya dayanan bir sır ifşasını ifade etmekle kalmayıp, mahrem bir uluhiyet deneyimini, Tanrı'yı doğrudan kendi içinde duyumsamayı, onunla benlik içinde temasa geçme ve ruh ortaklığı kurmayı ifade edeceklerdir. Bu çizgi, Avilalı Teresa'nın söz ettiği ve Hıristiyan mistisizminin biçimlerini iyi tanımlayan "Tanrı'dan büyülenme" noktasına varır. Bilindiği üzere böylesine bir büyülenme üç koşul gerektirir: yalnızlık, sessizlik ve duraganlık. Bu bağlamda Eleusis'ten oldukça uzakta ve Dionysosçuluğun karşıt kutbundayız demektir.

Fakat bu etimolojik saptamaları bırakalım[9] ve Sabatucci ile birlik-

---

7 Krş. PLATON, *Symposion*, 210 a; *Phaidon*, 69 c, ve IG 1^2 6, 49

8 Krş. ARISTOTELES, fr. 115, Rose.

9 Belirli zamanlarda, belirli yerlerde Dionysosçuluk, Eleusisçilik ve Orpheusçuluk arasında meydana gelmiş "etkileşimler"ine ilişkin herhangi bir inceleme şu terimleri dikkate almalıdır: τελετή, ὄργια, ὀργιασμός, ὀργιάζειν, βάκχος, βακχεύς, βακχεύειν, βάκχειος [teletē, orgia, or-

te, her dini sistemin kendi özel mistik deneyimini üretebileceğini ve bunun Hıristiyan tekTanrılıcılığında gelişmiş çerçeveden çok farklı olabileceğini kabul edelim. Bununla beraber V. yüzyıl Atina'sındaki Dionysosçuluk yani kutsallığın değerlerini ve kültün temel yönelişlerini sistemli biçimde tersyüz etmek üzere kullanılan bir Dionysosçuluğun varlığını doğrulayacak tek bir belge olmadığını not etmek gerekir: Çileci eğilimlere dair tek bir kanıt, dünyevi hayatın pozitif değerlerini red, en küçük bir hevesten feragat, ruha ilişkin bir kaygı, onu bedenden ayırma girişimi, eskatolojik perspektif yoktur. Ne ritüelde ne tasvirlerde ne de *Bakkhalar*da selamete ya da ölümsüzlüğe dair bir kaygı izine rastlanmaz. Her şey şimdi ve burada gerçekleştirilir. İnkâr edilemez kurtulma, başka bir yere kaçış arzusu ölümden sonra daha mutlu başka bir yaşama duyulan umut olarak değil, mevcut hayatta, insanlık durumunun mutlu bir ötekiliğe açılması olarak, farklı bir boyutun deneyimlenmesi olarak ifade edilir.

Bu bakış açısı antropologlar tarafından da doğrulanır.[10] Hıristiyan esrimesinde yalnızlık, sessizlik ve durağanlıkla büyülenmenin dışında, birçok bakımdan karşıt iki esrime ve ruh istilası biçimi ayırt ederler. İlkinde, inisiyatifi alan, üstünlüğünü ilan eden bireydir. Farklı yollardan sağladığı özel güçlerle cansız halde bıraktığı bedeninden çıkıp öte dünyaya seyahat edebilir ve öte tarafta gördüğü her şeyin anısını koruyarak bu dünyaya geri dönebilir. Eski Yunan'da "magus"ların statüsü

---

giasmos, bakkhos, bakkheus, bakkheuein, bakkheios]; krş. Giovanni CASADIO, "Per un'indagine storico-religiosa sul culto di Dioniso in relatione alla fenomenologia dei Misteri", I ve II, *Studie e Materiali di Storia delle Religioni*, 1982, VI, 1-2, ve 1983, VII, 1, s. 209-234 ve 123-149.

[10] Krş., en yakın zamanda, Gilbert ROUGET, *La Musique et la transe. Esquisse d'une théorie générale des relations de la musique et de la possession*, Paris, 1980 (Michel Leiris'in önsözüyle).

böyledir; bunlar, yaşam disiplinleri, ruhani temrinleri, çile teknikleri, reenkarnasyonları ile farklı ve tuhaf kişiliklerdir. Dionysos'tan çok Apollo ile ortak yanları olan efsanevi figürlerdir.[11]

Esrimenin diğer biçiminde, sözkonusu olan bir insanın Tanrılara yükselmesi değildir. Tanrıların kendi iradeleriyle bir ölümlüye sahip olmak, onun sırtına binip at gibi sürmek, dans ettirmek adına yeryüzüne inişidir. Ruhu istila edilen bu dünyayı terk etmez. İçindeki güç sayesinde bu dünyada başkalaşır. Bu aşamada ileri bir ayrım yapılmalıdır. Platon *mania* problemini ele aldığı *Phaidros*'ta (265a) bunun iki türünü saptar: hezeyan, tedavi edilmesi gereken bir insan hastalığı biçimi veya kendi başına pozitif değeri olan ilahi bir var olma biçimi olabilir. Benzer bir bölme korybantes uygulamaları ve Dionysos kültü arasında bir ayrım yapar. İlk durumda sözkonusu olan hasta insanlardır. Hezeyan, kriz veya ihtilaç halleri bir kusurun belirtisi, bir kirlenmenin tezahürüdür. Hakaret ettikleri bir Tanrı tarafından verilen cezanın kurbanı ruhları ele geçirilerek cezalandırılan kişilerdir. Dolayısıyla ayinde yapılması gereken, intikamına maruz kaldıkları Tanrı'nın kimliğini belirlemektedir; böylece hasta ruhunu istila halinden kurtarabilecek doğru arınmalarla iyileşebilir. Dionysos *thiasos*'unda ruhtan çıkarılması için "tanımlanması" gereken Tanrı yoktur. Hastalık yoktur: Bireylerin tekil patolojileri sözkonusu değildir. *Thiasos* ritüelleştirilen ve kontrol edil-

[11] Pyhthagoras ve Hyperborialı Apollon'un yanı sıra, Abaris, Aristeas, Hermotimos, Epimenides, Ferekidis, Zalmoksis gibi "magus"ların arasındaki yakınlıkları hakkında krş. E. ROHDE, *Psyché. Le Culte de l'âme chez les Grecs et leur croyance à l'immortalité*, çev. A. Reymond, Paris, 1952, s. 337 vd.; E.R. DODDS, *Les Grecs et l'irrationnel*, çev. M. Gibson, Paris, 1965, s. 141 vd. (orijinal eser: *The Greeks and the Irrational*, Berkeley, 1959); M. DETIENNE, *La Notion de Daimôn dans le pythagorisme ancien*, Paris, 1963, s. 69 vd..

diği için muhtemelen hazırlık olarak bir öğrenim de gerektiren esrime haline geçtiklerinde bunu sosyal bir davranışa dönüştürerek kullanan inançlı adanmışlardan örgütlenmiş bir gruptur. Amacı bir bireyin hastalığını iyileştirmek değildir. Sonsuza dek kaçmanın dilendiği bir dünyadaki varoluş rahatsızlığını tedavi etmek hiç değildir. Grup olarak gerçek ya da taklit edilmiş vahşi doğa ortamında ayin kostümleri, müzik ve dans aracılığıyla bir hal değişikliği elde etmektir. Bu grup için amaç doğrudan kent çerçevesi içinde, onun yetkisi altında değilse bile en azından onayıyla öteki olma deneyini yaşamak, ama mutlak anlamda değil, verili bir kültüre özgü modellere, kurallara, değerlere göre öteki olmaktır.[12]

Dionysosçuluk için nasıl böyle olmasın? Dionysos eski Yunan panteonunda dünyadan kopuk, insan yaşamının tutarsızlık ve kararsızlığına karşıt bir gerçeklik alanı olan bir Tanrısallığı temsil etmez. Dionysos'un konumu statüsü gibi belirsizdir: Tam anlamıyla bir Tanrı olmayı istese de, Tanrı'dan çok yarı-Tanrı gibidir. Olimpos'ta dahi Dionysos "öteki" figürünü temsil eder. Eğer mistik bir işlevi olsaydı insanları oluşum dünyasından, duyumsanabilir dünyadan, çoğulluğun dünyasından çeker alır, kalıcı, değiştirilemez ve sonsuza dek aynı kalanın âlemine girilen eşiğe taşırdı. Ancak onun rolü bu değildir. İnsanları çilecilik ve dünyadan el etek çekme tekniğiyle dünyevi yaşamdan koparmaz. Daha çok ilahi ile insani, insani ile hayvani, bu dünya ile öte dünya arasındaki sınırları bulanıklaştırır. Birbirinden yalıtılmış, ayrılmış olanı bir araya getirir. Onun kurallara bağlanmış bir esrime ve ruh istilası şek-

[12] Bu konuda krş. Albert HENRICHS'in önemli makalesi, "Changing Dionysiac Identities", özellikle de Menaides ritüelini konu edinen 143-147. sayfalar, *Jewish and Christian Self-Definition* içinde, C III, *Self-Definition in the Graeco-Roman World*, ed. Ben E. Meyer ve E. P. Sanders, Londra, 1982, s. 137-160.

linde baş göstermesi doğada, toplumsal grup içinde ve her insan bireyi içinde düzenin yıkılması, altüst edilmesi anlamına gelir. Bu altüstlük bir mucizeler, düşlemler yanılsamalar aracılığıyla, günlük yaşamın kafa karıştırıcı bir şekilde yabancılaştırılması yoluyla ya yukarıya, tüm mahlukatın cennetvari kardeşliğine, aniden kavuşulan bir altın çağın mutlu ruh ortaklığına doğru kayar; ya da tam aksine, onu ret ve inkâr edenler için denge aşağı doğru bozulur ve dehşet verici bir korkunun kaotik karmaşasına gömülünür.

Söylediğimiz gibi, *Bakkhalar* hakkındaki analizlerimizin sadece maskeli Tanrı figürünü ve ona inananların dinselliğini aydınlatabilecek unsurları üzerinde yoğunlaşacağız. *Bakkhalar*ın Dionysos'u hükmedici, buyurucu ve istila edici mevcudiyetini bu dünyaya dayatan bir Tanrı'dır: "*Parousia*" Tanrısıdır. Kendisinin olmasına karar verdiği her toprağa, her kentdevlete girer, varır, ordadır. Oyunun ilk sözcüğü ἥκω [hēkō]: "Buradayım, geldim." Dionysos sanki başka bir yerden, uzaktan, öte dünyadan çıkageliyormuş gibi hep bir anda ortaya çıkar. Bu fethedici baş gösteriş Tanrı'nın kültünü kentdevletten kentdevlete yayar ve güvence altına alır. Bütün tragedya akışı içinde bu "geliş"i yansıtır: Dionysos'un tecellisini gösterir. Sahnede, Dionysos'un hem diğer aktörlerin ortasında bir başrol oyuncusu hem de temsili örgütleyen, sonunda Thebailıların onu Tanrı olarak tanımasını sağlayan entrikanın manipülatörü olarak sahnede gösterir. Ama bu tecelli, dramanın kurmacası aracılığıyla Tanrı'nın sırrının açığa çıkmasına sanki oradaymışlar gibi iştirak eden seyircilere de seslenir. Böylece seyircilere kurbanlar için duydukları dehşet ve acıma hisleri aracılığıyla bunların sonuçlarını ve amaçlarını tüm boyutlarıyla anlama olanağı verilir ve trajik oyunun düzenli kurgusunun mükemmeliyeti içinde getirdiği kavrayış türü sayesinde Dionysos'un tanındığı, kabul edildiği, dahil edildiği andan

itibaren tecelli etmeyi seçtiği kentdevletlerine verdiğiyle aynı haz duygusunu, aynı "arınmayı" yaşarlar.

Bu tecelli ne sıradan Tanrılarınki gibidir ne de *mysteria*'ların *epopteia*'sına benzer bir "vizyon"dur. Dionysos "görülme"yi şart koşar. Prologun ilk baştaki "Buradayım"a cevap veren en son kelimeleri "Kadmos kenti görsün (61)" (ὡς ὁρᾷ Κάδμου πόλις [hos horai Kadmou polis]) der. Dionysos kendini Tanrı olarak göstermek, ölümlülere tecelli etmek, kendini[13] ifşa etmek, bilinmek, tanınmak, anlaşılmak ister.[14] Bazı durumlarda Tanrı'nın varlığının bürünmesi gereken bu "aşikârlık" niteliğini Lydialı inanmış kadınlar korosu dördüncü *stasimon*da bir dilek şeklinde -Adalet "gün ışığında görünür (φανερός [phaneros]) hale gelsin (993)"- ve bir ilke beyanı biçiminde -mutluluğumu "büyük ve aşikâr (φανερά [phanera])" (1007) olanı izlemeye adıyorum- güçlü bir dille ifade eder. Ardından Dionysos'un tezahürüne seslenir ve Tanrı'nın da kendisini göstermesini, aşikâr kılmasını dilerler: "Göster kendini! (φάνηθι [phanēthi])" (1018). Fakat Dionysos kendisini gizleyerek belli eder; sadece gördüklerine inanan tüm gözlerden, Pentheus'un da 501. dizede dile getirdiği gibi "gözlerinin gördüğüne"[15] inanan gözlerden saklanarak kendini aşikâr kılar, Fakat Dionysos Pentheus'un yanındayken, hatta burnunun dibindeyken kılık değiştirdiği için ona görünmezdir. Elbette bu bir tezahürdür, fakat gizlenen bir Tanrı'nın tezahürüdür. Thebai'nin varlığını kabul etmesini sağlamak, Thebai'da "görünür" olmak için Dionysos "görünüş"ünü değiştirmiştir, yüzünü, dış görünümünü, doğasını başka bir şekle sokmuştur.[16] Bir insanoğlu

---

[13] δείκνυμι: 47, 50; φαίνομαι: 42, 528, 646, 1031.

[14] γιγνώσκω: 859, 1088; μανθάνω: 1113, 1296, 1345.

[15] φανερὸς ὄμμασιν.

[16] μορφή: 4, 54; εἶδος: 53; φύσις: 54.

maskesinin altına saklanmıştır; kendisini Lydialı genç bir yabancı kisvesi altında tanıtır. Tanrı'dan farklı, fakat aynı zamanda onunla özdeş yabancı, (onu tanımaya hazır olmayanlardan) gerçek kimliğini gizlerken bile Tanrı'nın tecellisinin bir vasıtası olması bakımından bir maskenin işlevlerini anlamaktadır. Egemen varlığını, çevresinde bulunan ve -sanki- onunla yüz yüze olan, "görülmesi gerekenleri görmeyi" (924) öğrenmiş kimselerin gözlerine aşikâr kılar: En görülmez olanın kılığında en aşikâr olanı gözler önüne serer.

Fakat Tanrı ve ona inanan yüz yüze, göz göze mi gelir? Halbuki esrime kolektiftir: Bir *thiasos* çerçevesinde grup halinde gerçekleşir. Fakat Bakkhalar çetesi ortaklaşa orgia çılgınlığına teslim olduğunda, her katılımcı genel koreografiden habersiz, diğerlerinin ne yaptığına kayıtsız kendi hesabına hareket eder. Mürit dansa girdiği andan itibaren, ruhuna sahip olan ve istediği gibi hareket ettiren güce tamamen itaatkâr bir halde, Tanrı'yla baş başa kalmış bir seçilmiş durumundadır.

Demek ki Dionysos'un tecellisi, kendini ancak kolektif orgia ile açığa vursa da, yine de her birey açısından Tanrı ile doğrudan yüz yüze gelme, büyülenmiş bir ilişki biçimine bürünür; bu ilişkide, inanan ve Tanrısı karşılıklı kesişen bakışlarda, "görme"nin ve "görülme"nin birbirinden ayrılmaz karşılıklılığı içinde, her türlü mesafeyi ortadan kaldırarak bir olurlar. Esrime içinde, insan Tanrı'yı, Tanrı da insanı oynar. İkisi arasında bulunan ve Tanrısal mevcudiyetin yoğunluğuyla bulanan sınırlar geçici olarak silinir; Tanrı sizin karşınızda aşikâr biçimiyle tezahür etmeden önce, gözleriniz üzerindeki hâkimiyetini sağlama bağlamış, bakışınızı içeriden egemenliğine almış, görüş tarzınızı bile değiştirmiş olmak zorundadır.

Pentheus Lydialı yabancıyı misyoneri olduğunu iddia ettiği Tanrısı hakkında sorguladığında, sorusu iki karşıt görme biçimi arasına net bir

ayrım çizgisi çeker: uyurgezerin yanılsamalı ve gerçekdışı vizyonuyla uyanmış, farkında, gözleri açık olanın sahici, çürütülemez görüsü. "Bu Tanrı'yı nasıl gördün, gece mi [düşte mi] yoksa kendi gözlerinle mi?" diye sorar. "Ὁρῶν ὁρῶντα [Horōn horōnta]" diye yanıtlar yabancı: "Beni görürken görüyordum onu." Soruyu kaydıran dolambaçlı bir cevaptır ve Tanrı'nın tecellisinin Pentheus'un kesin hükümlerinin çerçevesini oluşturan ve bir tarafında düşün, düşlemlerin, yanılsamaların; diğer tarafında gerçek vizyonun, reddedilemez saptamanın bulunduğu ikiliğin dışında yer aldığını gösterir. Maskeli Tanrı'nın getirdiği "vizyon" bu iki biçimin ötesindedir ve onların karşıtlığıyla alay eder. Bu vizyon bakışın karşılıklılığı üzerine kuruludur; Dionysos'un lütfu sayesinde gören mürit ile görülen Tanrı arasında, tıpkı birbirine yansıyan aynalar gibi tam anlamıyla birbirinin yerini alabilme durumu ortaya çıkar; her biri diğerine göre ve aynı zamanda hem gören hem kendini gösteren olur.

Demek ki Dionysos'un dünyada tecelli etmesi ve alışılmadık varlığı Pentheus'un Tanrı'yı inkârını ve aldığı tüm tavrı dayandırabileceğini düşündüğü, hem naif hem güvenli olan "normal vizyon"u sorgular. Pozitif, mantıki olma iddiası taşıyan bu vizyon, genç kralın aşırı "röntgenciliği"nde, seyirci olma konusundaki (θεατὴς [theatēs], 829) tutkulu, önüne geçilmez arzusunda (812), Bakkhaların çılgınlıkları içinde dehşet duyduğunu ileri sürdüğünü[17] [Dionysos'u] temaşa etme,

[17] Yabancı, 810 ve devamında, Pentheus'a dağdaki Bakkhaları görmek isteyip istemediğini sorar. Bir yandan onaylarken bir yandan da tanık olmak istemediği bir töreni seyretmeye dair duyduğu şiddetli arzuyu ele verircesine, "Dünyanın bütün altınlarını veririm," diye haykırır genç adam. Bunu fark eden yabancı, "öyleyse sana acı veren [πικρά] bir şeyi görmek seni keyiflendiriyor," diye onunla alay eder (815). Pentheus genç Bakkha'yı zincire vururken ona acı bir töreni izleteceğine dair kendi kendine söz verir (357);

bir erkeğin, erginlenmemiş birinin görmesinin yasaklandığına bakma (474, 912, 1108) isteği, kâh açıkça, güpegündüz ilerleyerek,[18] kâh görülmeden görmeye çalışarak (1050) gözcülük, hafiyelik yapma dürtüsü[19] bu görünün kapsadığı tüm karanlık ve bulanık yönleri de eleverir. En nihayet, genç kral da kendini hayvani ve vahşi tabiatı ile açığa vurur, gizlice gözetlemeye geldiklerine açık seçik görünür (1076),[20] onların gözlerine kendini berrak bir şekilde gösterir (982, 1076, 1095).

Hiçbir metin görme ve görünürlüğü anlatan böyle bir kelime bolluğunu yoğun bir şekilde, neredeyse saplantıyla tekrarlamamıştır: *eidos* hatta *idea, morphē, phaneros, phainō, emphanes, horaō, eidō* (ve bileşenleri). Euripides bu söz dağarcığını Dionysos'la karşı karşıya kalan insanın deneyiminin kapı açtığı çok anlamlılık, muğlaklık, altüstlük oyunlarını ifade etmek için, kolaylıkla kullanır; çünkü aynı terimler olağan ve normal vizyona, Tanrı'nın yol açtığı "doğaüstü" tezahüre, onun tecellisine ve "belirme"nin, benzemenin, -mış gibi olmanın, sanrılanmanın tüm yanılsamalı biçimlerine de uygulanabilmektedir.

Dionysos vizyonunun yaptığı; her varlığın belirli bir şekli, belirli bir yeri ve her bir şeye onu sonsuza dek kuşatan kendi aynı ve değişemez kimliğini sağlayan sabitlenmiş bir dünyada belirli bir özünün olduğunu iddia eden, sadece kendini geçerli sayan bu "pozitif" vizyonu içeriden parçalamak, un ufak etmektir. Dionysos'u görmek için, Aynı'nın değil Öteki'nin hüküm sürdüğü farklı bir âleme girmek gerekir.

---

işte bu zincirler Pentheus'un görebileceği en acı şeye, saraydaki mucizelere neden olacaktır (634). Bakkhaları utanç verici eğlentileri sırasında izleme isteğine ilişkin ayrıca bkz. 957-958 ve 1058-1062.

[18] φύλαξ: 959; κατάσκοπος: 916, 956, 981.

[19] ἐμφανῶς: 818; krş. yaklaşmanın tüm ironisiyle birlikte, Dionysos için 22.

[20] ἀναφαίνει: 538; krş. burada da aynı oyun sözkonusudur, Dionysos için 528.

Bu bağlamda tragedyada iki nokta özellikle önemlidir: 477'de, Pentheus yabancıya sorar: "Tanrı'yı net gördüğünü söylüyorsun. Ne kılıkta göründü?"[21] Olayı tüm berraklığıyla gören adama göre, diğer varlıklar ve şeyler gibi Tanrıların da belirli bir şekli, doğasıyla ve kimliğiyle örtüşen görülür bir veçhesi olmalıdır. Yabancı cevap verir: "İstediği kılık her neyse"[22] ve ekler "ona emir verecek halim yoktu". Dionysos tezahür ettiğinde, zuhur ediş biçimi[kılığı] konusunda uyması gereken hiçbir kural yoktur. Çünkü Tanrı'nın sonsuza dek içine hapsedilebileceği önceden hazırlanmış hiçbir biçim yoktur. Trajik metin maskeli Tanrı'nın bu bilmecemsi veçhesine ilişkin bu belirsizlik halesini birçok yerde vurgular: bu Tanrı (ya da yabancı) "her neyse" ya da "her ne olacaksa" odur.

Biraz daha ileride, 500. dizede, genç kralın tehditleri karşısında, *daimōn autos*'tan, Tanrı'nın kendisinden, bizzat Dionysos'tan bahseder: "Şu anda çektiğim ıstırabı, hemen yakında durmuş, görüyor."[23] Gözü açıklığı hiç elden bırakmayan Dionysos görünmeden vardır ama Pentheus'un gözleri karşısında duran maskeyle hem açığa çıkan hem gizlenen Tanrı'nın bu mevcudiyetine körtür. Oyuna gelmemeye kararlı bir adamın edasıyla kral "Nerede? Onu göremiyorum" diye alay edince yabancı yanıtlar: "Benimle birlikte; ama sen inançsız olduğun için, onu görmüyorsun."[24]

İkinci bölümde, Pentheus tam anlamıyla kendisi olmaktan uzaklaşmıştır. Dionysos ona hafif bir "çılgınlık" vermiştir (851). Ama her zamanki sağduyusunun dışına çıksa da, Dionysos'un âlemine de girme-

---

[21] τὸν θεὸν ὁραν γὰρ φης σαφῶς, ποῖος τις ἦν.

[22] ὅστις ἔστι: 220, 247, 769, krş. 894.

[23] παρὼν ὁρᾷ.

[24] οὐ γὰρ φανερὸς ὄμμασιν γ' ἐμοῖς. / ... οὐκ εἰσορᾷς, 501-502.

miştir. Arada kalmıştır. Dördüncü sahnede, kadın gibi giyinip, saçlarını savurup, Bakkha kılığında ve elinde bir *thursos* tutarak -yabancının tam bir sureti veya yansıması- saraydan ayrılırken, ağzından ilk dökülen kelimeler şöyle haykırmak içindir (918 vd.): "Aslında iki güneş ve iki Thebai gördüğünü sanıyorum." Pentheus hiç şüphesiz bir sarhoş gibi çift görür ama daha derinlemesine olarak, şimdi bozulmuş olan eski "berrak vizyonu" ile henüz erişemediği Dionysos'vari "içgörü" arasında kalmış, iki farklı görme biçimi arasında parçalanmıştır. İki güneş görür ama tam karşısında durup gözlerinin içine bakan Dionysos'u algılamaz. Tiyatrodaki seyirciler için Pentheus'un kişiliğindeki bu ikilik, maske özelliklerini örten ve varlığını saklayan Tanrı'yı tanımayı mümkün kılan "gülüş" olmasa ayırt edilemeyecek olan aynı yaşta, aynı görüntüde, aynı kostümler içinde iki karakter tarafından güçlendirilir. Bu birbirine tamamıyla benzeyen ancak tamamen ayrı iki dünyaya ait olan iki varlığın yüz yüze karşılaşmasıdır.

Dionysos tecellisi yakın biriyle samimi temasında bile hazır ve nazır ama ele geçirilmez kalan, asla olduğu yerde olmayan, belirli bir şekle sabitlenmeyen: *theologeion*'da Tanrı, sahnede gülümseyen genç adam, Pentheus'u ölümüne sürükleyen boğa, bir aslan, bir yılan, bir alev ya da başka bir şeydir. Hem sahnede, hem sarayda, hem Kithairon'da, aynı anda hem hepsinde hem de hiçbir yerdedir. Koronun kadınları onu eksiksiz mevcudiyetiyle kendini açığa çıkarması, tezahür etmesi için kışkırtırlarken şöyle söylerler: "Ey Dionysos, kendini bir boğaya çevir! Görmek için bin başı olan ejderha, görünmek için alev püsküren bir aslan gibi ortaya çık!"[25] Gören boğa ve ejderha, görülen aslan. Ve koronun sözleri devam eder: "Gülümseyen bir yüzle [maske],[26] al

[25] φάνηθι ... ἰδεῖν / ... ὁρᾶσθαι, 1017-1018.

[26] γελῶτι προσώπῳ, 1021.

onu [Pentheus] ölüm ağına." Dışarı fırlamış gözleri Gorgon'un gözleri gibi üzerine dikilen maske bu korkunç Tanrısal mevcudiyetin bürünebileceği tüm değişik biçimleri ifade eder ve özetler. Tuhaf bakışları büyüleyen bir maske; boş ama oyuk, yokluğa işaret eden bir maske; sizi kendinizden koparan, gündelik hayatın uzağına taşıyan, size sahip olan bir Tanrı'nın öte yeri olarak maske; sanki yüzünüze taktığınızda, boşluğu içinde o yüzü örten ve dönüştüren bir maske...

Başka bir yazıda da altını çizdiğimiz gibi[27] maske varlık içinde yokluğu ifade etmenin araçlarından biridir. Dramanın en kritik noktasında, Pentheus ağacın üzerine tünemiş herkese güneşin altında kendini gösterirken (1073, 1076), Tanrı'nın tecellisi olağanüstü bir görünüme değil, ani bir yokoluş biçimine bürünür. Haberci olaya gözleriyle şahit olmuş kişi olarak anlatır: "Onu [Pentheus] havalarda gördüğümüz anda, yabancı görülmez olmuştu[28]: Artık gözle görülür bir şekilde mevcut değildi. Ve gökyüzünden, aniden gökyüzüne ve yeryüzüne hâkim olan doğaüstü bir sükût içinde, Tanrı'yı tanıtan[29] ve kadın müridleri düşmanına saldırmak üzere harekete geçiren bir ses gelir. Dionysos, tüm gözlerin önünde ortaya çıkan Pentheus'un aksine, görünmezliğin içine kaçtığı o andaki kadar dünyada mevcut, dünya üzerinde etkii olmamıştır hiç. Var-yok Tanrı Dionysos burada yeryüzündeyken aynı zamanda göklerde Tanrıların arasındadır. Ve orda göklerdeyken, yeryüzündedir de. Normalde ayrılmış yeri ve göğü birleştiren ve doğaüstü olanı doğanın kalbine yerleştiren odur. Yine burada, Pentheus'un ölümü ve Tanrı'nın (her ikisinden söz etmek için aynı terim ve ifadelerin

---

[27] F. FRONTISI ve J. -P. VERNANT, "Figures du masque en Grèce ancienne", s. 259-280.

[28] οὐκετ' εἰσορᾶν παρῆν, 1077.

[29] ἐκ δ' αἰθέρος φωνή τις, 1078; αἰθήρ, 1084.

ironik kullanımınca vurgulanan) yükselişi arasında çarpıcı bir tezat vardır. Dionysos gibi δείνος [*deinos*], "dengi yok"[30] diye ilan edilen, ünü göklere yükselmiş Pentheus[31] Tanrı'nın kendisini yerleştirdiği çam ağacının yeniden doğrulmasıyla çıktığı[32] yükseklerden aşağı düşmeye[33] ve düştüğü yerde öfkeden çıldırmış Bakkhaların eline savunmasız bir şekilde geçmeye mahkûmdur: "Çıktığı yüksekliğin tepesinden yere savruldu ve yığılıp kaldı toprağa."[34]

Ama bir kutlama, taşkın Dionysos neşesi şarkısı olan *parodos* şarkısına göre, Dionysos da hafif ve esiri bedeniyle yükseklere sıçrayıp, *thiasos*'un şefi olarak güzel saç örgülerini göğe savurduktan sonra,[35] birden *thiasos*'tan kopar ve "yere yığılır"[36]; ama bu, dağda mutluluğun (ἥδυς [*hēdys*]), insan yeme nefasetinin (χάρις [*kharis*]) doruk noktasıdır: yeniden kavuşulmuş bir altın çağın yüce mutluluğu (142 vd., 695 vd.), bir yeryüzü cenneti. Tıpkı Pentheus gibi, Dionysos da aniden yere yığılmışsa, onun soluğuyla harekete geçmiş ve ona inanan kadınların zıplayışları (169, 446, 728), sıçrayışları (165-167), havalarda uçar gibi fırlamaları[37] aracılığıyla benzersiz mevcudiyetinin izdüşümünü yerin belli bir noktasına yansıtmak ve sanki orada kayda geçirmek içindir.

---

[30] 971'de Dionysos Pentheus'a şöyle der: "Yok, dengin yok senin." Ayrıca krş. 856. Dionysos'un *deinos*'u ve ortaya çıkardığı *deina*lar için, krş. 667, 716, 760, 861, 1260, 1352.

[31] στηριζόν ... κλεός, 972.

[32] πεσόντι, 1022-1023.

[33] ὀρθὴ δ' ἐς ὀρθὸν αἰθέρ' ἐστηριζετο, 1073.

[34] ὑψοῦ δὲ θάσσων ὑψόθεν χαμαιπετὴς / πίπτει πρὸς οὖδας, 1111-1112.

[35] εἰς αἰθέρα, 150; krş. 240.

[36] πέσῃ πεδόσε, 136.

[37] χωροῦσι δ' ὥστ' ὄρνιθες ἀρθεῖσαι, 748. "Av peşindeki kuşlar gibi", "havadaki güvercinler gibi" süratle" atıldılar, πελείας ὠκύτητ' οὐκ ἥσσονες, 1090.

Pentheus'u "doğrudan gökyüzüne" taşıyan çam ağacı belini doğrulttuğu anda (1073), Dionysos görülür dünyadan silinmiş ve esirin tepesinden doğaüstü bir sükût içinde çınlayan ve "Tanrısal bir ateşin ışığının yerden göğe kadar uzandığını" söyleyen o ses olmuştur.[38] Tanrı ister göğe yükselsin, ister yere düşsün, ister ikisinin arasında sıçrasın veya alev alev tutuşsun, ister insan, ister ses veya alev olsun, ister görünür ister görünmez olsun, Tanrı ile Pentheus'a ilişkin deyimlerdeki tüm simetriye karşın, Pentheus'un karşıt kutbunda yer alır: varoluşun bir başka boyutunun açığa çıkarılmasını, doğrudan bizim dünyamız ve bizim yaşamımız içine sıkıştırılmış öte yer, öteki dünya deneyimini buraya, bu dünyaya taşır.

Dionysos tecellisi sadece biçimlerin sınırlamalarının, görünür dış hatların dışında kalmakla yetinmez. Tüm görünüşleri bozan bir sihir, bir *maya* şeklinde yansır. Aşina olunan nesnelerin, güven verici şekillerin istikrarlı dünyası nerede sarsılıp, yanılsamanın, imkânsızın, saçmanın gerçeklik sayıldığı bir düşlem oyunları dünyası nerede kurulsa, Dionysos oradadır. Maskeli Tanrı'nın tecellisinde, deina'lar, thaumata'lar, sophismata'lar, tüm mucize ve tuhaflık biçimleri, ustaca sihirbazlık numaraları ve büyücünün efsunları, Aphrodite'nin attığı her adımda çiçekler bitmesi gibi, çıkıverirler ortaya. Ele aldığımız piyeste, saray mucizesi, ahır mucizesi, Kithairon mucizesi, "insanı afallatan mucizeler", "her türlü efsunu geride bırakan mucizeler"[39] bunun örnekleridir. Dionysos oyunu, "geliyorum" diyerek açmıştı. Haberci, 449. dizede şöyle diyerek bunu yeniden ele alır: "İşte geldi bu adam, mucizelerle dopdolu." Tanrı dünya sahnesinde, belirdiği her yerde, gündelik dekorun yerine fantastik bir sahne kurar. Yalnızca büyük bir avcı değil aynı

---

[38] πρὸς οὐρανὸν / καὶ γαῖαν ἐστήριζε φῶς σεμνοῦ πυρός, 1082-1083.

[39] δεινὰ δρῶσι θαυμάτων τ' ἐπάξια, 716, krş. 667.

zamanda en büyük illüzyonist, sihirbazların şahı, hiç kimse ve hiçbir şeyin göründüğü gibi kalmadığı sofistike bir gösterinin yazarı ve koro şefidir de.

Bulgakov'un *Efendi ve Marguerita*'sındaki şeytan gibi, Dionysos *sphaleotas*[40] her şeyi kaydıran, sendeleten ve tökezleten Tanrı "öteki" figürünün bedenlenişidir. Dış görünüşlerin yapısını bir anda yerinden oynatıp onun yalancı sağlamlığını gösterirken, büyülerinin ve gizemliliğinin ayrıksı dekorunu şaşkın seyircilerin burnunun dibine getirir.

Tüm biçimlerin aşımı, dış görünüşlerle oyun, gerçek ile hayalin birbirine karışması olan Dionysos'un ötekiliği, onun tecellisi aracılığıyla, birbirinden kesin sınırlarla ayrılmış görünen tüm kategorilerin, dünya görüşümüze iç tutarlılığını kazandıran net karşıtlıkların bu şekilde ayrı ve dışlayıcı kalacaklarına, birbirlerini çağırıp kaynaşmaları, aralarında geçişmeleri olgusundan da kaynaklanır.

Eril ve dişil. Dionysos kadın görünümüne (*thelumorphos*, 353) sahip erkek bir Tanrı'dır. Kıyafeti ve saçları bir kadınınki gibidir. Ve erkeksi Pentheus'u, müridi olan kadınların kıyafetlerini giydirerek bir kadına dönüştürür. O zaman Pentheus bir kadın olduğuna kendini inandıracak ve tam bir kadın gibi görünecektir; Dionysos'un şu sözleri onu dinleyeni [Pentheus] çok memnun eder: "Seni gördüğümde anneni ve teyzelerini görmüş gibi oluyorum (927)." Üstelik Pentheus ile Agave'nin rollerini aynı aktör oynadığı için, seyirciler de bu görüşü kolayca paylaşırlar.

---

[40] Dördüncü yüzyılda yaşamış komedya şairi Eubulos, onuncu kadehte şarabın artık sağlık, keyif ya da uyku değil, *mani* getirdiğini söyleterek Dionysos'u şöyle konuşturur: "İnsanları tökezleten (σφάλλειν) işte odur", 11 fr. 94 Koch = Athenaios, II, 36 c, Iacobs'un 10. mısrada yaptığı düzeltmelerle. Dionysos *sphaleōtas* için krş. G. ROUX, *Delphes, son oracle et ses dieux*, Paris, 1976, s. 181-184; M. DETIENNE, *Dionysos à ciel ouvert*, Paris, 1986.

Genç ve yaşlı: İki hal arasındaki fark Dionysos kültünde ortadan kalkmıştır (206-209, 694): "Dans vakti geldiğinde, Tanrı genç, ihtiyar ayırmaz. Herkesin, ortaklaşa tapınmasını bekler kendisine" diye açıklar Teiresias (206-209) ve haberci Kithairon Dağı'nda "herkesin, yaşlı ve genç kadınların ve evlilik boyunduruğuna henüz vurulmamış bakirelerin" hep birlikte dikildiklerini anlatır (694).

Uzak ve yakın, öte dünya ve bu dünya: Dionysos kimseyi dünyadan koparmaz, ancak mevcudiyetiyle onu dönüştürür.

Yunan ve barbar [Yunan olmayan-yn.]: Asya'dan gelen Lidyalı yabancı Thebai doğumludur.

Cinnet geçiren biri, deli (*mainomenos),* aynı zamanda *sophos, sophistēs, sōphron*'dur da.

O zamana dek bilinmeyen bir kült kurmak için gelen yeni Tanrı (νέός, 219, 272) bununla birlikte "zaman kadar eski, atalardan kalma gelenekleri (201), kadim çağlara kök salmış ve her zaman doğadan kaynaklanan göreneği (895 vd.)" temsil eder.

Vahşi ve uygar: Dionysos ailesini, eşini, çocuklarını terk ettirerek, evini boşaltarak, gündelik meşguliyet ve işini bıraktırarak insanı kentten kaçırtır. Ona gece dağlık alanda, vadilerde ve ormanlarda ibadet edilir. Hizmetkârları vahşileşir, yılanlarla oynaşır, sanki kendilerininmiş gibi yavru hayvanları emzirir. Vahşi ve evcil tüm hayvanlarla ruh ortaklığı içindedirler ve bir bütün olarak doğayla yeni ve şen bir yakınlık kurarlar. Yine de Dionysos "uygarlaştırıcı" bir Tanrı'dır. Lidyalı Bakkhalar korosu Demeter'le Dionysos arasında bir paralellik kuran Teiresias'ı onaylar. Katı ve yenilir elementler için Tanrıça ne ise, sıvı ve içilir elementler için de Tanrı aynı şeydir. Biri buğday ve ekmeği, diğeri asma ve şarabı icat ederek insanlara vahşi yaşamdan uygar yaşama geçme olanaklarını getirmişlerdir (279). Bununla birlikte, buğday ve şarap

arasında bir fark vardır. Buğday tamamıyla tarımın içindedir, oysa şarapta muğlak bir yan vardır. Katıksız iken, aşırı bir vahşilik gücü, yakıcı bir ateş barındırır. Sulandırıldığında ve usulüne uygun tüketildiğinde, uygarlaştırılmış hayata fazladan doğaüstü bir boyut getirir: kötülüğün unutulduğu ziyafette neşe, acıyı dindiren ecza (*pharmakon)* dır. Süs, taç, yaşamak, şöleninin şen görkemi(380-383), kutlamanın keyfidir.

Şarap gibi Dionysos da çifttir: aşırı korkunç ve sonsuz tatlı.[41] Varlığı, Öteki'nin insan dünyasına şaşırtıcı müdahalesi olan varlığı iki şekil alabilir, iki yolla açığa çıkabilir: Bir taraftan doğanın kalbinde, her türlü baskının uzağında, Tanrı ile kutsanmış bir birlik, gündelik dünyanın ve benliğin kısıtlamalarından kaçış. Bu *parodos*'ta göklere çıkarılan deneyimdir: saflık, kutsallık, neşe, tatlı sevinç. Öte taraftan insanı "aynı" ile "başka"nın karıştığı, insanın en yakınını, çocuğunu, ikinci benliğini, vahşi bir hayvan sanmasına neden olan, onu çıplak elleriyle parçalattıran, kana susamış, öldürücü deliliğin karmaşasındaki kaosa sürükleyebilir: sonu, telafisi olmayan felaket, kefareti ödenemeyecek cinayet, korkunç kirlenme (1360).

Dionysos Thebai'ye bir *arkhegos*, yani kendini onun kültüne adamış, ritüelleri bilen bir kadınlar *thiasos*'unun lideri olarak varır.[42] Bu grubun her üyesi kutsal arınmalardan geçerek (76-77) Bakkha olur, hayat tarzıyla bir adanmış olarak yaşar ve ruhunu thiasos'la birleştirer.[43] Dolayısıyla müritler topluluğu bilenleri, *hoi eidotes* ve Tanrı'ya hizmet etmek için sırları kendilerine ifşa edilmiş ritüel uygulamalarına uyanları bir araya getirir. Hariciler (külte dahil olmayanlar) bu ritüelleri bil-

[41] δεινότατος, ἤπιώτατος, 861.

[42] τελετὰς εἰδώς, 73.

[43] βιοτὰν ἁγιστεύει, 74; θιασεύεται ψυχάν, 75, ayrıca "ruhunu thiasos'un uzvu haline getirir" ya da "ruhunu thiasos'un uzvu kılar" şeklinde de çevrilebilir.

medikleri gibi, onların sırrını öğrenmeleri de yasaktır. Pentheus "Bu orgia, bu kült uygulamaları neye benzerler [görünümleri veya türleri, idea'ları nedir]?" diye sorunca (471), yabancı şu cevabı verir: "Bakkha olmayanın bilmesi (görmesi,) ἐδεναι yasak." Ve genç kral "Bunları kutlayanların nasıl bir yarar sağladıklarını" sorarak ısrar ettiğinde "duyman yasak (474)" yanıtını alır. Pentheus'un suçu, kadın müritleri gözetlemek için Kithairon dağına tırmandığında suçu "görülmemesi gerekeni görmek" istemesidir (912, 1108-1109). Bu nedenle *thiasos* içinde Tanrı kültü kısıtlı ve kapalı bir grubun çerçevesinde yapılan gizli bir ritüel görünümündedir. Müritler topluluğu Tanrı'yla ayrıcalıklı bir ilişki sürdürür; Tanrı'yla doğrudan temas halindedir; onunla yurttaşlar topluluğunun dışında ve onlardan bağımsızca birleşir. Koro, kentdevletin üzerine önderinin şahsında çöken felaketler ilan edildikçe yaşadığı sevinç patlamasını haklı göstermek için, "Dionysos, Zeus'un oğludur, Thebai'nin değil" diye şarkı söyler (1037-1038). Ama Dionysos *theologeion* üzerinde belirir belirmez, konumunu açık ve netçe dile getirir. Onu görmesi, tanıması, kabul etmesi gereken Thebai'dır, kentdevlettir. Dionysos *nebris*'i Thebai üzerine düğümlemiştir. Onu reddetmek hatasına düşen kraliyet ailesinden üç kadından sonra, elinde *thursos*'la "Thebai'da kadın olarak kim varsa, istisnasız hepsini (935-36)," aklını yitirmiş bir halde evlerinden dışarı çıkartıp dağlara sürmüştür. *Polis*, henüz Bakkhanalia'yla hiç tanışmamış olmasının neye mal olacağını bilmelidir (39-40). *Thiasos parodos*'ta saray kapılarında şarkı söyleyerek ve dans ederek, Bromios'u antik zaman törenlerine uygun şekilde kutlarken, bunu herkes evinden çıkan, işitsin ve görsün diye yapar. Gizli ritüellerinin şanını övdükten, bilgisi kendisine açıklanmış törenleri yücelttikten sonra, Thebai'ye seslenerek çiçekten taçlar takmasını, güzel giysierini giymesini ve nathex'i alıp kendini tamamen Bakkhos'a

adamasını (109) ve Bromios thiasos üyelerini dağa götürürken tüm (πᾶσα[*pasa*], 114) kentin dans etmesini bildirir.

Dionysos bir sektin, kısıtlı bir grubun, sırlarıyla mühürlenmiş kendi içine kapalı bir topluluğun başı olmayı istemez. Yurttaşlar topluluğunun Tanrıları mertebesine tam bir kabul bekler. Arzusu, kültünün resmi olarak tanınması ve bürünebileceği tüm şekillerde oy birliğiyle uygulanmasıdır (536, 1378, 1668). *Polis*, *polis* olarak görülmelidir. Bu bağlamda Bakkhalar *thiasos*'u Peleponnessos savaşının sonuna doğru Atina'da çoğalan ve yabancı Tanrılara (Kybele, Bendis, Kottyto, Attis, Adonis ve Sabazios) adanmış mysteria'ları kutlayan kapalı gruplardan ayrılır. Dionysos'un talep ettiği dinsel statü, kültü farklı olmaktan memnun ve bunun bilincinde olan, ortak dinden farklılıkları kendileri tarafından vurgulanan, hem de herkesin gözünde bu şekilde yaftalanan bir tarikatla sınırlı kalan marjinal, ayrıksı bir Tanrılık hali değildir. Bir anlamda kentdevlet kurallarının dışına çıkan ve kentdevleti aşan bir dinin kentdevlet tarafından resmen tanınmasını beklemektedir. Açık ya da kapalı bir şekilde ayrıksı yönler içeren dinsel uygulamaları kamusal yaşamın kalbine, tam merkezine yerleştirmeyi hedefler.

Bakkhalar tragedyası bir kentdevlet kendi sınırları içine kapandığında çıkan tehlikeleri gösterir. Eğer aynının dünyası her insanoğlunun ve grubun bilinçsiz olarak kendilerinde taşıdıkları ötekilik unsurunu bünyesine almayı reddederse, onu cezbeden ve uyandırdığı dehşet içinde büyüleyen o gizemli, dişi, Donysos'vari parçasını kabullenmeyi reddeden Pentheus gibi davranırsa, o zaman durağan, düzenli olan her şey yıkılır ve en iğrenç biçimiyle öteki, mutlak ötekilik, kaosa geri dönüş, Aynı'nın meşum hakikati, sahici ve dehşet verici yüzü olarak belirir. Tek çözüm kadınlarda denetim altına alınmış esrime, resmileştirilmiş ve kamu kurumu haline getirilmiş *thiasos* ile; erkeklerde *komos*'un, şara-

bın, kılık değiştirmenin, şenliğin verdiği neşe ile; tüm kentte de tiyatro ile ve tiyatro içinde, Öteki'nin kolektif yaşamın ve her bireyin gündelik varoluşunun boyutlarından biri haline gelmesidir. Dionysos'un muzaffer bir şekilde belirivermesi, ötekiliğin tüm şan ve şerefiyle toplumsal düzeneğin merkezine yerleşmesi anlamına gelir. Pentheus-Dionysos çatışması ne ölçüde şu iki zıt tavrın dramatik bakımdan sahneye taşınması olarak yorumlanabilir: bir yanda teknik yetenekleriyle, münazara sanatındaki üstünlükleri ve tüm görünmez olanı reddedişleriyle sofistlerin rasyonalizmi, diğer yanda irrasyonel itkilere yer veren ve Tanrısal olanla mahrem birleşmeye yol açan dini deneyimler...[44] Birçok nedenden ötürü bu sorunun basit bir yanıtı yoktur. İlk olarak, Pentheus sofist değildir: Kraliyet nitelikleri ağır basan, tiransı bir kraldır (671-776), fazlasıyla erkeksi bir erkektir (86, 796), barbarlardan üstünlüğüne ikna olmuş bir Yunan (483), devlet menfaatini dar anlamda pozitivist bir fikre dönüştüren bir kentdevlet adamıdır. Teiresias onun dilinin kıvraklığını, etkili konuşmasında küstahlığını eleştirir (268) ve ona *thrasus* derken (270) haklıdır.[45] Ancak gösterildiği gibi[46] tipik sofistik modele uyan kâhinin kendi konuşmasıdır. Dahası, rasyonalist olarak tanımlanabilecek sofistik bir düşünme biçimi diye bir şey var mıdır? Gorgias'ın *Helene'ye Övgü* adlı eserinde övdüğü, insan aklına hiç kimsenin direnemeyeceği büyüler yapan güçler, Dionysos'un da oyun boyunca büyü yaparken kullandıklarının ta kendisidir. Bu bağlamda, sofistik mucize

---

[44] Krş. J. ROUX, *Les Bacchantes*, I, *a.g.y.*, s. 43-71; ayrıca oldukça farklı bir biçimde olsa da, Hermann ROHDICH, *Die euripideische Tragödie*, Heidelberg, 1968, s. 131-168.

[45] Krş. 491, burada Pentheus Dionysos'u θρασύς ve οὐκ ἀγύμναστος λόγων, "vereceği karşılığı yeterince çalışmış" olarak niteler.

[46] Özellikle E. R. DODDS, *Euripides Bacchae*, *a.g.y.*, s. 103-105; ayrıca krş. J. ROUX, *a.g.y.*, s. 337 ve Ch. SEGAL, *Dionysiac Poetics...*, *a.g.y.*, s. 294

yaratımı alanının (güçlerinin bir kısmını tragedyayı yazan ozana aktarmış olmasa, bu ayrıcalığın sadece ona ait olduğu bile söylenebilirdi) efendisi olarak beliren Tanrı'dır. Sonuncusu ve en önemlisi, tragedya ruhun diniyle aklı, duygusallıkla zekâyı karşı karşıya getirmekten çok, Charles Segal'in de gayet iyi gördüğü gibi, çifte değerler sistemi sergileme yoluna gider: her birinin kendine özgü akıl ve akılsızlık, sağduyu ve çılgınlık, bilgelik ve hezeyan biçimleri olan Pentheus'un dünyası ve Dionysos'un dünyası.[47] Pentheus daha sahneye girmeden önce, Kadmos ve Teiresias gibi yaşlı bilge adamların "akıldan uzaklaşmaları" karşısında utanca kapılır (252); dedesi onu "çılgın" olarak tasvir eder; aynı kişilik, esrime içinde yolunu yitiren Agave'nin halini de aynı terimle tasvir eder.[48] Teiresias Pentheus'un retorik becerisinin, bir *sophos aner* olduğunun kesinlikle farkındadır ama genç adamın "akıl yetmezliği"ni göstererek iltifatı iade etmekle yetinmez (271), onu hezeyanla *mania*'nın pençesine düşmekle suçlar.[49] Onu öyle acıması bir delilik içinde, aklını öylesine yitirmiş görür ki, bu hastalığın ancak aldığı bir ilaçla (φάρμακον [*farmakon*], 326-327) açıklanabileceğini söyler. En başından beri, daha Dionysos'u fark etmeden evvel, Pentheus'un pozitivist sağduyusu büyülenmiş, ruhu istila edilmiş birinin, bir μαινόμενος [*mainomenos*]'un (koro Tanrı'nın düşmanını bu terimle ifade edecektir, *399-400*, *887* ve *999*; ayrıca krş. *915*) sağduyusudur. Demek ki Pentheus körlüğü içinde, Dionysos gibi bir *mainomenos*'tur. İnsan bilgisinin (*to sophon*) bir çılgınlığı olması gibi, Tanrısal çılgınlıkta da bir bilgelik (*sophia*) olduğunu mu söylemek gerekir? Ancak burada da, durum biraz daha karmaşıktır. Üçüncü *stasimon*da koro insan bilgeliğini (*to sophon*) sorgular (*878*, *897*). Dördüncü *stasimon*da bu bilgiye hiç imren-

[47] Krş. Ch. SEGAL, *a.g.y.*, s. 27 vd..

[48] ἐπτόηται, 214; πτοηθέν, 1268.

[49] μαίνῃ, 326; μέμηνας, 359.

mediğini (1005) ve zaten birinci *stasimon*da onu sophia ile karşı karşıya koyup mahkûm etmiş olduğunu (395) söyler. Fakat bu pasajda *sophia,* ilahi delilik *mania* değil, tersine kendini bir Tanrı olarak görmeyen ve ele geçirilemeyenin ardından koşmadan hayatın ona verdiği nimetlere şükretmeyi bilen bir ölümlünün sağlıklı düşünceyle sürdürdüğü huzurlu, ölçülü bir hayattır.[50] Dionysosçuluğun *mania*'dan farklı, ama her an Tanrı'yı beklemeyi, Dionysos'un varlığına açık olmayı gerektirmesiyle *mania*'dan ayrılamaz da olduğunu göreceğimiz bu yanı, *sophia*'nın Dionysos'a inananlar tarafından sahiplenilen basit ve popüler, gnomik bilgelik yönünü açıklar.

*Bakkhalar*ın çılgın Tanrısı, "bilme", "bilgelik", "düşünme"nin her telinden çalar. Kurnazlık ve yenmek için onu yanlış yönlendirerek rakibini tuzağa düşürme sanatında en becerikli sofistleri bile alt eder. Kendisini takip edenlere, kendilerini aşan olgulara karşı kör kalan ve kibirleri nedeniyle yoldan çıkıp akıllarını yitiren büyük beyinlerin aksine,[51] sağduyu ve ölçü içinde sağlıklı düşünme ayrıcalığını verir.[52] *Mania*'ya, Tanrı'nın devreye soktuğu çılgınlığa gelince, *thiasos* içinde Tanrı ile birleşen müritlerinin mi, yoksa hezeyanın bir ceza gibi başlarına indiği düşmanlarının mı sözkonusu olduğuna göre değişen, çok farklı iki biçime bürünür.

---

[50] τὸ φρονεῖν, 390; krş. 427: σοφὸν ... πραπίδα φρένα τε.

[51] εὐ φρονοῦμεν, 196; σωφρονεῖς, 329; σοφὸν ... φρένα, 427; φρένας ... ὑγιεῖς, 947-948; σωφρονεῖν, 1341. Aynı bağlamda komedya şairi Diphilos'un Dionysos'a seslenişiyle karşılaştırın (fr. 86 Kock = Athenaios; II, 35 d): "Ey sen, akıl sahibi tüm insanların en zengini [τοῖς φρονοῦσι], ve en bilgesi [σοφώτατε], Dionysos." Şarabın yalnızca düşünsel meziyetleri yoktur; içmesini bilene "eğlence, bilgelik [σοφία], keskin bir kavrayış [εὐμαθία] ve iyi bir tavsiye [εὐβουλία]" verir. *Chairemon*, fr. 15 N² = Athenaios, II, 2, 35d.

[52] οὐδεν φρονεῖς, 332; ayrıca krş. 312; ἀφροσύνη, 387, 1301.

Lussa, çılgınca öfke nöbeti, Dionysosçuluğun dışında kalıp ya onunla Pentheus gibi açıkça savaşanlara ya da Agave, Autonoe, Ino ve Thebai'nin diğer tüm kadınları gibi Tanrı'yı reddettikten sonra çılgınlığın dürtmesiyle dağlara sürülenlere özgü bir olgudur. Koro, Kuduz'un dişi köpeklerini Kadmos'un kızlarını tutmaları ve Pentheus'a karşı kışkırtmaları için çağırdığında yakarışları Thebailı mainades'lerle, Kitheron *thiasos*'larıyla parçalayacakları genç adam arasındaki dayanışmayı, uyumu vurgular: Adam gibi onlar da Tanrı'nın hasımları cephesine dahildir. Esrimenin pençesine düşüp akılları başlarından gitmiş, Tanrı'nın soluğu içlerine dolmuş bir halde, Dionysos'a boyun eğerler, onun intikamının aracı olurlar.

Onları yoldan çıkaran *lussa*'ya (977) bir süre sonra kurbanları olacak adamın *lussa*'sı denk düşer. Mainades'ler kendileri gibi "kudurmuş" (*lussode*, 981) bir casusa karşı "kuduz olmuş kişiye has bir öfkeyle" saldıracaklardır. Aslında daha ileri gitmek gerekir. Μαινάδες[*mainades*] kelimesi Dionysos'un *thiasos*'unun üyesi Lydialı kadınlar için yalnızca bir kez kullanılmıştır: 601'de, saray mucizesi sırasında kendilerini dehşetle yere attıklarında birbirlerine genelde "Bakkha" terimiyle değil, "mainades" diye seslenirler. Öte yandan, kelime Thebailı kadınlara atfen onbeş kez kullanılmıştır. Ve daha önemlisi, μαίνομαι[*mainomai*] fiili yalnızca Pentheus (beş kez) ve aynı zamanda Tanrı'nın öfkesinin kurbanı olan Thebailı kadınlar için kullanılmış, ama *asla* korodaki kadınlar bu şekilde adlandırılmamıştır. Dramanın sonunda Kadmos Agave'ye "Delirmiştiniz, tüm kent Dionysos tarafından ele geçirilmişti," diyecektir.[53] Ve Tanrı da daha sahneye girdiğinde şunu ilan etmiştir: "Bu kadınları, *mania* ile dürterek, akıllarını hezeyana saldım, kovaladım onları. (33)" On-

[53] ἐμάνητε, 1295; krş. G.R. KIRK, *The Bacchae of Euripides*, *a.g.y.*, s. 129, mısra 1295'in yorumu.

ları cezalandırmak isteyen Dionysos'tan ilham almış Thebailı kadınlar cinnet halindedir.[54] Ruhu Tanrı tarafından ele geçirilmiş, yuvalarından fırlamış gözlerinin sadece akı görünen, ağzı köpükler içindeki Agave, "insanın düşünmesi gerektiği gibi düşünemez."[55] Esrime halinin dışına çıktığında, zahmetli bir şekilde de olsa, aklını yeniden toparlaması gerekecektir: Kadın yoldaşlarıyla birlikte, sanki kendilerinden geçmiş bir halde gerçekleştirdikleri vahşice eylemlerin hiçbirini hatırlamaz.

Dionysos mysteria'ları içinde erginlenmiş ve Tanrı'ya yakın olan, inanan kadınların durumu çok farklıdır. Asla delirdikleri veya *mania*'nın pençesine düştükleri görülmediği gibi, *parodos*'ta Tanrı'nın çağrısı ve eşliğiyle dağlarda yaptıkları başıboş gezmeleri, dansları anlatırlarken, saflık, huzur, keyif ve doğaüstü bir mutluluk manzarası çizerler. Burada *Omophagi* (çiğ et yeme) bile tatlılık ve nefaset düşüncesiyle birleştirilmiştir.[56] Dionysos'un adanmışları üzerindeki tüm ritüel kurallarla uyum içinde olan *thiasos*'u çerçevesindeki hâkimiyeti, inançsızlıklarını cezalandırmak için düşmanlarına verdiği öldürücü delilik ve kuduz öfkesinden oldukça farklıdır. Dionysos'un intikamı iki aşamada ve iki kademede düzenlendiği için "dini benimsemiş" Lydialı kadınlar ve "inançsız" Thebailı kadınlar arasında bir ortak alan vardır. Thebai'yi cezalandırmak için, Tanrı kentdevletin tüm kadınlarını *mania* ile dürterek, şehrin dışına dağlara doğru kovalar. Orada, kadınlar iffetli ve barışçı bir şekilde, doğayla iç içe, gerçek bir *thiasos* üyesinin olması gerektiği gibi yaşarlar.[57] Kentlerini bu şekilde sıkıntı içinde bu-

---

[54] ἐμμανεῖς, 1094; ayrıca krş. ἀφροσύνης, 1301.

[55] οὐ φρονοῦσ' ἃ χρὴ φρονεῖν, 1123.

[56] ἡδύ ... ἐν οὔρεσιν, 135; χάριν, 139, 134'deki χαίρει'e yanıt olarak.

[57] Krş. 680-713; 1050-1053. Sihirli değnekleri (thrysosları) sayesinde gösterdikleri mucizeler sırasında dağlar, taşlar ve hayvanların tümü hep birlikte Bakkhanalia'ya katılır (726-727)

lan Thebai'nin diğer bileşeni, erkekler, "düzen"i yeniden kurmak ve kadınları eve getirmek için harekete geçerler. O zaman *mania* çılgın bir şiddete yol açan tam bir akıl bozukluğu biçimini alır.[58]

Öte yandan, Tanrı'nın intikamınca kovalanan Thebai kadınları hiçbir zaman, gerçek bir *thiasos* üyesi modeline uygun davranıyorlarmış gibi gözüktüklerinde bile, onun kültünü kutlayan müritlerle tam anlamıyla özdeşleştirilemezler: *Mania*'larına varıncaya dek, Dionysosçu vahye yabancıdırlar. Dionysos'un başlarına musallat ettiği hezeyanın hâkimiyeti altında, eski düşüncelerini bırakıp, genç kız veya anne alışkanlıklarını terk edip, erkeklere büyük bir utanç yaşatırlar. Kithairon dağının vahşi ve ücra köşelerinde, doğa harikalarının ortasında, topluluğun hep bir ağızdan Iakkhos (725-726) diye yakardığı veya birbirini izleyen şarkılarla ilahisini söylediği (1056-1057) Tanrı'nın insafına teslim olmuşlardır. Fakat esrimenin saadetini, Dionysos ile yakın temasın neşesini yaşamazlar. "Hafif bir akıl yitimi" sonucu Bakkha kılığına giren Pentheus gibi, iki arada kalıp yollarını yitirirler. Genç kral çift görür; kadınlar ise kişilik bölünmesinden acı çekerler ve kendilerini normal hallerinde ne oldukları ve Tanrı onları ele geçirdiğinde öteki hallerinde neye dönüştükleri arasında bağ kurmaktan yoksun halde bulurlar.

Dionysos'u gerçekten tanımadıkları, onu esrime sırasında "görmedikleri" için, krizden sonra kendilerine geldiklerinde hiçbir şey olmamış gibi davranırlar. Dionysosçu dinsel deneyimi kendilerine ait kılamaz, onu sahiplenemezler. Tanrı'dan ilham alınmış *mania* ve normal hallerini karakterize eden berrak düşünüm arasında radikal bir bölünme vardır. Bu ikisi ancak Dionysos'un bir araya getirebileceği ve tek bir *sophia* içinde birleştirebileceği zincirin iki zıt ucu gibidir. Ama bu

[58] Tavır ve davranışlardaki bu ani değişikliğe bağlı olarak bu pasajda *mania* ansızın *lussa*'ya dönüşür, krş. 731 vd..; 1093 vd..

da ancak kültü resmi olarak tanındığında ve yurttaşlar cemaati içine katıldığında yapılabilir.

Agave örneği, bu bağlamda en önemlisidir. Genç kralın çıldırmış ve gözü dönmüş annesi, *thyrsos*'unun ucuna onun bir aslan yavrusuna ya da genç bir boğa ya ait olduğuna inandığı oğlunun kellesini geçirmiş halde, Kitharon Dağı'ndan döndüğünde Bakkhos'a yakarır gerçi (1145), ama bunu bir "av arkadaşına," "hayvanı yakalama işindeki ortağı"na yakarır gibi yapar (1146); hayvana ilk darbeyi indirerek başını çekmekle övündüğü bu av başarısının ortağı olarak görür onu (1178vd.) ve bu zaferin şanını kendisi ve kızkardeşleri adına sahiplenir (1180vd; 1204vd). Babası, yaşlı Kadmos, genç oğlu Pentheus, ve tüm kent sakinleri, tüm Thebai kentdevleti ağ ya da mızrak kullanmaksızın, çıplak elleriyle yaptıkları avdaki bu kahramanlığı seyretmeye ve kutlamaya koşmalıdır (1201vd). Agave'nin söylediği zafer şarkısı (1161), Tanrı adına başını çektiği *komos* (1167, 1172) *parodos* şarkısında olduğu gibi, Dionysos'un gelişini, *thiasos* içinde zuhur edişini haber vermezler; onun yerine genç kadınların geri kalan insan ırkı üzerindeki üstünlüğünü dile getirirler (1234-1235): Kadmos, benzersiz kahramanlıkları kendisine şan ve şeref sağlayan (1241-1243) kızlar dünyaya getirmiş olmakla övünebilir (1233; krş. 1207).

Tanrı'nın ritüellerini kutlayan adanmışların zihin durumu ile delirterek yok etmek istediği kadınlarınki arasındaki uzaklık, aynı terimlerin iki durumda zıt anlamda kullanılmasıyla ironikçe ifade edilir. Lydialı kadınlar korosu Dionysos'u "kendini gösterme"ye, "belirme"ye çağırır ve Adalet'e kendini göstermesi için yalvarırken,[59] avda boş bir bilginin değil, "yüce ve görünür" başka şeylerin peşinden koştuklarını ifade eder (1006-1007). Agave ise kendini "yüce ve görünür" avlarda başarı gösterdiği için mutlu sayar (1198-1199). Oyunun başında Dionysos "ken-

[59] φάνηθι, 1018; φανερός, 992, 1012.

dini göstermek"[60] için kent kent dolaşma amacını ilan eder. Agave'nin Thebai'ye "göstermek" istediği ise,[61] avdan getirdiğini düşündüğü aslan başını sarayın kapısına çivileyerek -Tanrı'yı değil- gurur duyabileceğini sandığı korkunç zafer nişanesidir. Dionysos tecellisini Thebaikentindeki her bir gözün görmesini, temaşa etmesini ister. Agave tüm kentdevlet sakinlerini Dionysos'u değil, yakalama şanını sahiplendiği avı "görmeleri" için (1203) bir araya toplar. Agave ona sahip olan ve istediğini yaptırtan Tanrı'yı ne "zaferinde", ne "şanında", ne "mutluluğunda" ne de ölümcül öfkesi içinde görebilir. Tamamen Dionysos'a terk edilmiş, ellerine bırakılmış olsa bile, onun doğaüstü varlığına kapalı, tecellisine yabancı kalır. Artık kendi değildir ve Dionysos'a ait değildir. "Vizyonları", Tanrı'nın *thiasos*'larına bizzat katıldığı, bakışını onların bakışlarıyla buluşturduğu seçilmişlerine bir imtiyaz olarak verdiği "öteki görüş"e dahil değildir. Sanrısal biçimleri içinde onun meşum karikatürleri olmaktan ileri gidemezler. Benzer olarak, kraliçenin cinnette gördüğü ve tüm halkıyla paylaşmakla övündüğü mutluluk, gerçek Bakkhaların Tanrılarıyla paylaştığı yüce mutluluğun gülünç ve ürpertici bir hayaleti, gölgesidir. Dionysos'la karşı karşıya gelerek Tanrısal esrime deneyimini yaşamadan eski görüş berraklığını yitiren Agave, Tanrı'nın eseri olan, fakat cezalandırmak istediklerinin zihninde uyandırdığı anda kendisinin çekiliverdiği bir delilik dünyasına atılmış bulur kendini.

Agave'nin, soluğu ona sahip olmuşken bile görmezden gelmeye devam ettiği[62] Dionysos'u en nihayet -ve çok geç- anlaması,[63] kabul etmesi

---

[60] δεικνὺς ἐμαυτόν, 50.

[61] δεῖξον, 1200.

[62] Krş. 1296: "şimdi anlıyorum", [ἄρτι μανθάνω; aynı zamanda 1113'te, Pentheus toprağa çakılır ve öfkeli Bakkhaların eline düşerken, neyi kaybettiği aklına gelir ve "anlar", [ἐμάνθανεν].

[63] Krş. 1345'te Dionysos buyurur: "Beni çok geç anladın; öyle olması gerek-

için, Kadmos'un rehberliğinde yavaş yavaş aklını toparlaması, mantığına kavuşması, babasının sayesinde olan bitenin ve neler yaptığının yavaş yavaş bilincine varması gerekecektir: onun tanıyacağı Dionysos, mutlu tecellinin o müşfik Tanrısı değil, cezanın ve mahvolmanın kahredici Tanrısıdır.

Öyleyse Tanrı'nın müritlerine bağışladığı ilahi güzellik ya da *eudaimonia* (73, 165, 902, 904) ile Agave'nin iliklerine kadar dolduğunu sandığı ve Pentheus'un da hayranlık içinde seyretmesini istediği yanıltıcı güzellik arasında ortak hiçbir yön yoktur (1258). Dionysosçu mutluluğun coşkusuna olduğu kadar, berrak bir zihnin soğuk bilincine de yabancı olan bu mutluluk hayaletinin çarpıcı bir tanımını yapan Kadmos, onu Agave'nin deliliği gibi, ne mutluluktan ne de mutsuzluktan söz edilebilecek muğlak ve sonu belirsiz bir ara kesite yerleştirir. Hezeyanları içinde sevinçten kaplarına sığamayan kızlarının karşısında yaşlı adam şöyle der: "Eğer şansın varsa şimdiki deliliğin sen ölene dek sürer, çünkü sana mutlu denilemese bile, en azından bu talihsizliğinin bilincinde olmazsın (1260)."

Müritlerin sahip olunma mutluluğu ile inanmayanların sahip olunma -çılgınlık- cezalandırılması arasında kopukluk ve tezat olsa bile, *Bakkhaların* metni Dionysosçu dinin *oribasia* uygulamaları ve *mania*'ya yabancı diğer yönleri arasında bir süreklilik kurar. Dinsiz Pentheus'a karşı Dindarlığı kutlayan ilk *stasimon*'da, koro Dionysos'un şarkısını söylemek için övgüsünün vurgusunu kaydırır ve terimlerini değiştirir.

---

tiğinde, beni tanımadın", οὐκ ἤδετε. Öncesinde (1088-1089), Agave ve Thebaili kadınlar onları Pentheus'a karşı yönlendiren Bakkhos'un çağrısını "açıkça tanımışlardı" ; dolayısıyla bu Dionysos'u tanıdıkları anlamına gelmez. Tanrı'nın çağrısını tanımak, [κελευσμὸν Βακχίου], onun tahrikine kapılmak demektir; Tanrı'yı tanımak, yani cisimleşmesini deneyimlemek ise farklı bir şeydir.

Thiasos'un başını çeken Tanrı aynı zamanda gülüşü flütün notalarından duyulan, kaygıları yatıştıran, bağı ve şölenlerin parıltısı (*ganos*) şarabı üreterek uykuyu getiren neşeli Tanrı'dır. Dionysos ziyafet, huzur ve bollukla keyif verir: "Zengine de fakire de kederi kovan şarabın mutluluğunu eşit dağıtır (417-423)." Bu, akıl *(to phronein)* tarafından idare edilen huzur dolu bir hayattan ötesini beklemeyen sıradan insanlara çok yakın bir halk bilgeliğidir. Çünkü Tanrılara açık, insan ömrünün kısalığının bilincinde olan ve ölümlülerin düşüncelerini taşıyan bu insanlar, ulaşılmaz olanı takip etmek yerine hayatlarını mutluluğa adarlar. Kendilerinin üstün olduğuna inananlardan uzak duracak kadar akıllı olduklarından, mutluluğu Tanrı'nın onlara sunduğu nimetleri derlemekte bulurlar. *Parodos*'un yakıcı dinsel coşkusundan birinci *stasimon*'un dünyevi zevkleri öne çıkaran ifadelerine geçilirken yaşanan bu gerilim düşmesi epey sorgulanmıştır.

Jacqueline de Romilly "mistik esrimeden ihtiyatlı bir hedonizm türüne geçilir" diye yazmıştır.[64] Modern okuyucu için aradaki mesafe açıktır. Belki de kültün gerçekliklerine ve V. yüzyıl kentdevletinde Dionysos kişiliğinin gösterdiği çeşitli çehrelere aşina olan Atinalı seyirciler için bu, daha az şaşırtıcıdır. Yine de, Kithairon'da tanık olduğu şaşırtıcı mucizeleri, inanılmaz olayları anlattıktan sonra, habercinin sözlerini şu şekilde bağlamayı son derece doğal bulduğunu da saptamak gerekir: Bu Tanrı büyük bir Tanrı'dır ve büyüklüğü özellikle "insanlara, kederi en iyi yatıştıran, dertlerimize derman olan üzümü bağışlamasıdır. Şarap olmazsa, insanlar için ne aşk (*aphrodite*) ne de mutluluk (*terpnon*) kalır (773-774). Ozanın ironisi mi bu? *Parodos*'un *makarismos*'una bağlana-

[64] Jacqueline DE ROMILLY, "Le thème du bonheur dans les *Bacchantes* d'Euripide", *REG*, LXXVI, 1963, s. 367.

rak aşırı mutluluğu, Tanrı'nın müritlerini ödüllendirdiği kutlu hali yücelten üçüncü *stasion*'da[65] da üslup farklı değildir. İnsan bilgisinden (*to sophon*) çok, Tanrısal olanın gizemli gücüne (*to daimonion*) güvenmek ve dinsel alanda müesses geleneğe uymak gerekir (*to nomimon*, 894-895). Peki, Dionysos müridi ne tür bir mutluluğu aramaktadır? Koro şarkısında bunu ifade eder: "Kim ki günbegün (κατ'ἦμαρ [*kat'ēmar*]) tadar yaşamın mutluluğunu,[66] ben ona Tanrılar kadar mutlu bir insan derim."

Esrimenin, coşkunun ve ruh istilasının doyumu, ama aynı zamanda şarabın mutluluğu, şenlik neşesi, gündelik yaşamda bulunan mutluluk ve aşktaki haz; reddedildiğinde lanet ve yıkım getiren Dionysos, insanlar onu karşılamayı, kentdevletleri onu tanımayı öğrense, bütün bunları verebilir. Ama hiçbir şartta öte dünyada daha iyi bir kader sunmaz. Ne bu dünyadan kaçışa sevkeder ne de çilecilik hayatıyla ruhlara ölümsüzlük sağlamayı vadeder. Aksine, insanlar ölümlü durumlarını kabul etmeli, onları her taraftan kuşatan ve istedikleri anda ezebilecek olan güçlerin karşısında bir hiç olduklarını anlamalıdır. Dionysos kuralda bir istisna yaratmaz. Adanmışları ona, kendilerini aşan ve onları istediği gibi kullanan irrasyonel bir güce boyun eğer gibi boyun eğerler. Tanrı hesap vermez. İyinin ve kötünün ötesinde, inanılmaz tatlı ve inanılmaz korkunç olarak, normlarımıza ve âdetlerimize, kaygılarımıza yabancıdır. Çevremizde ve içimizde Öteki'nin çok çeşitli veçhelerini ortaya çıkartmakla eğlenir.

*Bakkhalar*ın Dionysos'u Euripides'in düşünme biçimine göre, insan varoluşu kadar trajik bir Tanrı'dır. Ancak ozan onun tecellisini sahnede

---

[65] εὐδαίμων, 902, 904, 911; μακαρίζω, 911.

[66] βίοτος εὐδαίμων, 911; krş. 426: εὐαίωνα διαζῆν, "hayatını mutluluğa adadı", ve 74: βίοτὰν ἁγιστεύει, "hayatını kutsadı".

göstererek, Tanrı ve yaşamı tüm çelişkileri içinde olabildiğince idrak edilebilir kılar.

Maskeli Tanrı'yı anlamaya başlamanın tek yolu onun oyununa girmektir. Ve bunu yalnızca, onun sanatı üzerinde düşünüp taşınmış, kullandığı sihrin bilincinde olan ve tiyatrodaki illüzyonun büyüsünde ustalaşmış bir tragedya ozanı başarabilir. Tanrı'nın büyüleri sahneye taşınırken dönüşüme uğrar: Oyun yazımının usullerine, şiirsel ifadenin çekiciliğine uyan en korkunç veya en tatlı büyülerin hepsi temsilin verdiği zevke katkı yaparlar.

Charles Segal, Euripides'in Dionysos'a adanmış bu son oyununda, eserin baştan sona planlanmış "modernite"sinde Dionysosçu deneyimle trajik temsil arasındaki benzerliğin ifade edildiğini [67]doğru algılamıştır.

Bakkhalar dramı, Dionysos'un tecellisi aracılığıyla, insan hayatının trajik boyutunu açığa çıkarırken, aynı zamanda Tanrısal eylemlerin sahnede taklit edilmesinin yol açtığı tüm acıma ve korkuyu "arındırarak", *ganos*'u, oyunun, şenliğin, sanatın neşeli ve parlak ışıltısını izleyicilerin gözleri önüne serer. Bu dünyada dağıtma ayrıcalığını Dionysos'un elinde tuttuğu ve başka bir yerden gelmiş bir ışık gibi gündelik varoluşun karanlık, sıkıcı manzarasını dönüştüren bir *ganos*'tur bu.

Jean-Pierre Vernant

[67] Özellikle Bölüm VII: "Metatragedy: Art, Illusion, Imitation", *a.g.y.*

KISALTMALAR LİSTESİ

ABSA	Annual of the British School at Athens. London / Atina'daki İngiliz Okulu'nun Yıllığı. Londra
ASPN	Annali Della Scuola Normale Superiore Di Pisa, Cl. Di Lettere E Filosofia. Pisa / Pisa Yüksekokulu Yıllıkları - Felsefe Mektupları. Pisa
BAGB	Bulletin De l'Association G. Budé. Paris / G. Budé Cemiyeti Bülteni. Paris
BCH	Bulletin De Correspondance Hellénique. Athens / Yunan Yazışmaları Bülteni. Atina
BICS	Bulletin of The Institute of Classical Studies of the University of London. London / Londra Üniversitesi Klasik Araştırmalar Enstitüsü Bülteni. Londra
CPh	Classical Philology. Chicago / Klasik Filoloji. Chicago
CQ	Classical Quarterly. Oxford / Klasik Üç Aylık Bülten. Oxford
CRAI	Comptes Rendus de l'Académie des Inscriptions Et Beiles-Lettres. Paris / Yazı ve Edebiyat Akademisi Bildirileri Bülteni. Paris
CSCA	California Studies in Classical Antiquity. Berkeley / Klasik İlkçağ ile İlgili Kaliforniya Araştırmaları. Berkeley
GRBS	Greek, Roman and Byzantine Studies. Durham. N. C. / Yunan, Roma ve Bizans Araştırmaları. N. C.
HSPh	Harvard Studies in Classical Philology. Cambridge, Mass / Klasik Filoloji ile İlgili Harvard Araştırmaları. Cambridge, Mass.

JHS Journal of Hellenic Studies. London / Yunan Araştırmaları Dergisi

JWI Journal of the Waurburg and Courtauld Institute. London / Waurburg ve Courtauld Enstitüsü Dergisi. Londra

PCPhS Proceedings of the Cambridge Philological Society. London / Cambridge Filoloji Derneği Tutanakları. Londra

QUCC Quaderni Urbinati di Cultura Classica. Rome / Klasik Kültürün Seçme Eserleri. Roma

RA Revue Archéologique. Paris / Arkeoloji Dergisi. Paris

RD Revue Historique de Droit Fran~Aise Et Étranger Paris / Hukuk Tarihi Dergisi-Fransa ve Yurtdışı. Paris

REA Revue des Études Anciennes. Bordeaux, Talence / Eski Tarih Araştırmaları Dergisi. Bordeaux, Talence

REG Revue des Études Grecques. Paris / Yunan Araştırmaları Dergisi. Paris

RFIC Rivista di Filologia e di Istruzione Classica. Turin / Klasik Filoloji ve Yönergeleri Dergisi. Turin

RHR Revue de l'Histoire des Religions. Paris / Dinler Tarihi Dergisi, Paris

RPh Revue de Philologie. Paris / Filoloji Eleştirileri. Paris

SAWW Sitzungsberichte der Österreichischen Akademie der Wissenschaft in Wien. Vienna / Avusturya Bilimler Akademisi Bildirileri. Viyana

SBAW Sitzunasberichte der Bayerischen Akademie der Wissenschaften. Munich / Bavyera Bilimler Akademisi Dergisi. Münich

SCO Studi Classici e Orientali, Pisa / Klasik Doğu Çalışmaları. Pisa

SDAW Sitzunasberichte Der Deutschen Akademie Der Wissenschciften Zu Berlin. Berlin / Berlin'deki Alman Bilimler Akademisi Bildirileri. Berlin

StudClas Studii Clasice. Bucarest / Klasik Çalışmalar. Bükreş

TAPhA Transactions and Proceedings of the American Philological Association. Chico. Cal / Amerikan Filoloji Birliğinin Tutanakları ve İşlemleri. Chico. Cal.

WS Wiener Studien. Zeitschrift Fur Klassische Philoloaie Und Patristik. Vienna / Klasik ve Pratik Viyana Çalışmaları Dergisi, Viyana

YCS Yale Classical Studies. New Haven / Yale Klasik Araştırmalar. New Haven

DİZİN

Abaris 522
aboulia 68
Accademia Olimpica (Olimpiyat Akademisi) 433, 485, 491, 493, Akademisyenler 499, 505
Ackerman, J. 495
acıma duygusu 329, 332
adalet, 36, 40, 45, 81, 85, 177, 178, 186, 190, 400, 413, 525, 546 bkz. Zeus.
âdet (ve sorumluluk) 120
adikein, adikema, adikia 67, 131
Adonis 178, 204, 538
Adrastos 401, 406, 412, 479
ağ 184, 383, 545
Agamemnon 45, 46, 47, 48, 74, 75, 77, 78, 79, 80, 81, 96, 97, 122, 123, 150, 165, 166, 167, 172, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 184, 185, 186, 187, 191, 192, 194, 195, 196, 244, 278, 295, 339, 344, 345, 347, 348, 351, 354, 355, 357, 359, 360, 361, 362, 414, 428, 445
Agathon 20, 336, 411, 431
Agave 184, 185, 534, 540, 542, 543, 545, 546, 547
Agesilaos 286
Agis 286, 287
agnoia 66 bkz. cehalet
agōn 231, 335
agora 412, 420, 452
agos 132, 143, 144, 148, 150, 153, 159
agrios 211 bkz. vahşi, vahşilik.
agronomos 200
agros 209
ahlak 18, 36, 55, 85, 131, 332
Aias 216, 242, 346, 409, 411, 414, 419, 424, 427, 429, 457, 469, 509
Aigisthos 77, 78, 79, 80, 81, 181, 182, 186, 187, 189, 192, 360, 425, 428,
Aigyptos 77, 78, 79, 80, 81, 181, 182, 186, 187, 189, 192, 360, 425, 428,
aile 40, 41, 87, 105, 106, 107, 159, 181, 182, 210, 222, 255, 262, 273, 312, 313, 354, 405, 420, 421, 506 ve kentdevlet ve *philia*
aiks 253
Aiskhylos 11, 28, 30, 32, 33, 34, 35, 45, 51, 52, 53, 54, 73, 74, 75, 77, 78, 79, 81, 85, 88, 94, 97, 122, 132, 165, 174, 175, 176, 177, 180, 181, 182, 192, 194, 202, 203, 204, 236, 237, 249, 254, 330, 335, 336, 337, 338, 339, 340, 341, 342, 343, 344, 345, 346, 347, 348, 349, 350, 351, 353, 354, 355, 356, 357, 358, 359, 360, 362, 363, 364, 366, 367, 368, 370, 374, 376, 380, 382, 383, 384, 389, 395, 396, 397, 400, 401,

402, 403, 405, 406, 407, 408, 409, 411, 412, 413, 414, 415, 419, 422, 425, 432, 442, 443, 444, 445, 452, 453, 455, 459, 474, 479, 506
ve fail
ve sorumluluk
Agamemnon
Adak Taşıyıcılar
Eleusisliler
Eumenides
Oresteia
Persler
Philoktetes
Prometheus
Thebai'ya Karşı Yediler
Yakarıcılar
Aiskhynes 441
aitēsis 472
Aithra 456
aitia, aitios 70, 71, 79, 86
bkz. suç; sorumluluk.
akbabalar 178, 191
Akhaimenidler 415
Akheloos 428
Akhilleus 173, 205, 207, 215, 216, 221, 224, 263, 414
akōn, akousios 56, 62, 63
aksaklık, aksak 292, 312, 313
aksiyon, eylem 35, 72, 74, 133, 165, 327, 353, 464
ayrıca bkz. fail.
Aktor 204, 401, 403
aktör(ler) 274, 278, 344, 418, 535
alastor 77, 78
Alberti, L. B. 432
alçaklık 39
alektroi 421
Alkibiades 156, 220, 286, 338, 339
Alkmeonoğulları 513
alınlık 384, 390
altın çağ 524, 532
altüst oluş 162, 379
Amazon 104, 187
Amphiaraos 350, 382, 392, 396, 397, 398, 405
Amphipolis 461, 462
amphiptolis 459
amymōn 152
Amynos 409
ana katli 413
ayrıca bkz. Orestes.
anaerkillik 438
anagnōrisis 126
anaitios 78
ananke 52, 73, 75
bkz. zorunluluk.
anarşi/despotizm 30, 196, 354, 448
andreia 271
anomia 148, 161
ant 121, 217, ephebos andı 217
Anthestereia 515
Antigone 18, 39, 40, 41, 106, 107, 120, 121, 220, 221, 222, 239, 345, 350, 354, 360, 380, 411, 413, 414, 418, 419, 421, 422, 423, 427, 429, 430, 431, 444, 449, 465, 476, 480, 483, 505
Antigonos III Doson 462
Antigoneia 462, 463
antik ve modern 508
Anzieu, D. 97, 98, 99, 102, 105, 106, 107, 108, 113, 115, 117, 488
Apate 229, 230
bkz. hile.
Apatouria 199, 217
aphoria 149

bkz. kısırlık.
Aphrodite 37, 38, 55, 101, 102, 103, 228, 375, 53
apodiopompeisthai 146
apoikiai 462
apolis 132, 156, 158, 159, 221, 303, 423, 457
Apollon 29, 38, 82, 83, 85, 110, 134, 143, 147, 149, 187, 194, 225, 267, 295, 311, 350, 351, 355, 356, 361, 375, 424, 430, 444, 465, 516, 522
ve Dionysos
Eumenides'te
Hyperborialı
kehanet
ve sorumluluk
kurtarıcı
Thargelia'da
apopempein 146
apoptolis 457
apothesis, *apotithemi* 300
apotropēn 147
apparato 499
ara 33, 242, 270, 336, 338, 547
bkz. beddua.
Aranud D'Andily 501
Areopagos 29, 30, 63, 342, 343, 354, 444, 445, 451, 479
Ares
aretē 219
Argos 180, 346, 352, 354, 357, 365, 380, 389, 396, 405, 442, 444, 445, 447, 448, 453, 455, 460, 479
arınma 145, 239, 253, 518, 520
Aristeas 522
Aristides 358
Aristophanes 145, 147, 148, 285, 288, 289, 335, 337, 338, 339, 340, 431, 487, 500, 506
Kurbağalar
Aristoteles Aristoteles 20, 23, 34, 35, 43, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 93, 105, 119, 126, 127, 131, 155, 156, 157, 158, 237, 251, 252, 256, 325, 326, 327, 330, 333, 336, 384, 426, 432, 435, 496, 499, 500, 501, 553
ve aksiyon
ve *mimesis*
ve ostrakismos
ve *philia*
Poetika
ve sorumluluk, irade
Vicenza'da
arkhē 502
arkhegos 536
Arkhelaos 513
Artemis 5, 38, 47, 75, 76, 104, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 260, 267, 268, 269, 270, 271, 272, 273, 274, 279, 305, 349, 375, 465
Agamemnon'da
ve maske
ve bakirelik
artipous 283
Asklepios 409
aslan 170, 175, 179, 180, 182, 185, 191, 192, 194, 224, 272, 295, 339, 353, 357, 405, 530, 545, 546
aslan yavrusu 175, 179, 339
aslan, dişi 182
asphaleia 454
astos 460
asty 460, 477
at 133, 191, 204, 213, 251, 262, 264, 265, 272, 276, 359, 438, 446, 468,

469, 522
Atalante 396, 405
atē, 33, 339, 415
ateş 183, 197, 311, 386, 536
yemekle ilgili
kurbanla ilgili
Athamas 152
Athena 29, 30, 38, 85, 102, 103, 104, 138, 196, 220, 227, 228, 230, 261, 262, 263, 346, 348, 354, 356, 374, 375, 404, 424, 444, 448, 465, 479, *Kolonos'ta*
Eumenides'te
atimastēr 398
atimos 214
Atreusoğulları 77, 78, 172, 349
Attis 538
atukhema 67
Autonoe 542
Autophonos 403
autorgoi 445
av 133, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 173, 174, 175, 179, 181, 182, 183, 184, 185, 187, 190, 192, 193, 194, 200, 212, 218, 353, 428, 545, avcılık 196, 386, 427, avlanma 212
ayak 44, 133, 138, 162, 268, 282, 285, 286, 289, 291, 292, 297, 310, 374, 480
ayı 147, 269
azyks 157

baba katli 107, 108, 132, 160, 289, 312, 413, 488, 507
Bacon, H. 371, 372, 373, 382, 390, 391, 400, 401, 402
bahçıvan 196
bakış 10, 18, 28, 44, 53, 54, 55, 56, 60, 62, 76, 81, 89, 91, 93, 116, 130, 132, 176, 254, 283, 329, 330, 363, 369, 488, 519, 521
Bakkhalar 185, 195, 236, 274, 275, 444, 516, 524, 526, 535, 538, 550
bakkheios , *bakkheuein*, *bakkheus*, *bakkhos* 521
Bakkhiades 294, 295, 297, 298, 299, 300
Bakkhylides 338
barbar(lar) 274, 353, 354, 393, 394, 396, 499, 535
Barthelemy, Abbé, *Le Voyage du jeune Anacharsis* 510
basileia (tiran karşısında) 287
bataklık 268
Battos, Battosoğulları 283
Baubo 266
bebaioi 286
beddua 398
beden 227, 518
bekâret 196, 269
bēma 418, 482, 483
Bendis 228, 538
beyaz (krş. siyah) 145, 177, 194, 226, 251, 348, 451, 499
bia 37, 38, 55, 347
Biancolelli, P. F. 510
Biet, C. 502, 503, 504, 505, 507, 512
bilgelik 516, 540, 541
bilinçaltı 488
bilinçdışı 103, 104, 108, 341
bios 213
birey 50, 64, 85, 86, 87, 306, 332, 526
biseksüellik 295
boğa 184, 530
Boivin 500, 506

Bollack, J. 242, 243, 244, 245, 437, 486
bora 182, 184, 211, 212
boulē 68, 342, *boulema* 68, *boulesis* 57, 58, 59, *boulesthai*, *bouleuein/esthai* 68, *bouleusis* 68
Bouphonia 170, 184
Bouzyges 420
bölge, kutsal ve krş. kutsal olmayan 475, 476, 480
Brasidas 461
Brauronia 269
Bravo, B. 437
Brumoy, Abbe 500, 505, 510
buğday 299, 535, 536
Bulgakov, V. 534
Burkert, W. 166
büyücü 533
büyülenme 520

cahillik, cehalet 56, 65, 66, 67, 70
canavar, canavarlık 27, 95, 132, 140, 161, 162, 180, 196, 261, 264, 288, 357, 434,
Casevitz, M. 462
cenaze söylevi 442
cezalandırma 48, 94, 543
Chéenier, M.-J. 512
cinsel organlar/yüz 145, 153, 264, 266
cinsellik 169, 308
  ve kültür
  ve tiranlık
Cizvitler 511
Corneille, P. 501, 505, 507, 512
Cornford, F. M. 99, 167, 339
Coustel, P. 502, 503

çaylak 357, 358
çeviri 365, 379, 438, 485, 500, 501, 502
çıplak
  bkz. *gymnos*
çift 42, 103, 119, 122, 124, 125, 138, 151, 153, 169, 170, 174, 188, 192, 225, 255, 266, 274, 309, 327, 350, 355, 402, 425, 427, 530, 544, çifte 24, 36, 48, 74, 75, 77, 126, 131, 141, 156, 157, 159, 182, 184, 360, 390, 393, 396, 401, 403, 415, 461, 462, 463, 465, 504, 506, 507, 508, 540
çiftanlamlılık 273
çiğ 106, 171, 195, 391, 394, 543
çileci 518
çokanlamlılık 119, 120, 124, 164, 240, 242, 430
çürümüş (kurban) 178, 196

Dacier, A. 485, 500, 501, 502, 503, 504, 505, 507
daimōn 33, 34, 35, 45, 80, 81, 82, 83, 86, 132, 529
daimōnan 33
dairesellik (ve topallık) 285
dais 212
Danaos kızları 37, 346, 355, 453, 455
Danaos 37, 38, 197, 346, 354, 355, 443, 445, 453, 454, 455, 456, 457
darbe, 411'deki 343
Darius 229, 351
dehşet 263, 264, 266, 278, 331, 524, 527, 538
Deianeira 413, 418, 421, 430
deina 430, 533, *deinon* 82, 95, *deinos* 27, 41, 209, 532
Delcourt, M. 117, 500, 503

delilik 32, 33, 45, 85, 540, 541, 543, 546
ilahi
bilgelik
bkz. *ate*, *lussa*, *mania*.
Delos 148, 192
Delphoi 107, 109, 110, 111, 112, 116, 192, 283, 289, 290, 295, 300, 305, 311, 350, 353, 366, 401, 415, 425, 431, 437
Delphinion 63
demagog 156, 445, 446
dēmos 346, 440, 451, 452, 464, 469, 472, 473, 474, 477, 478, 479, 480, 507
Demeter 266, 416, 427, 478, 479, 482, 535
demokrasi 445
ayrıca bkz. kentdevlet
Demophon 456
Demosthenes 441
Descartes 49, 50
despot(lar) 511
aydınlık
Doğulu
bkz. anarşi.
destan 53, 255, 328, 411, 414,
Detienne, M. 13, 178, 204, 241, 284, 389
dev 147, 205, 264, 266, 396, 406
Di Benedetto, V. 241, 244
dianoia 68
diopompein 146
dikaios 63, 85
dike 18, 19, 29, 39, 76, 80, 81, 106, 189, 383, 390, 393, 398, 400
din 26, 40, 41, 255, 516, 517
Diogenes 30, 153, 161
Diomedes 204, 227, 228, 445
Dionysia, Büyük 180, 249, 252, 253, 259, 432
Dionysos 5, 6, 40, 41, 106, 143, 167, 171, 184, 185, 193, 236, 249, 250, 251, 252, 253, 255, 256, 257, 259, 260, 261, 262, 273, 274, 275, 276, 277, 278, 279, 335, 338, 346, 352, 372, 411, 412, 417, 419, 427, 429, 513, 514, 515, 516, 517, 518, 519, 522, 523, 524, 525, 526, 527, 528, 529, 530, 531, 532, 533, 534, 535, 536, 537, 538, 539, 540, 541, 542, 543, 544, 545, 546, 547, 548, 549, 550
sunağı
Antigone'de
avcı
ve maske
ve vahşilik
ve ihlal
Dionysosçuluk 516, 517, 518, 520, 521, 523
ve kentdevlet
Dirke 226, 398
dişi 39, 77, 103, 104, 122, 123, 166, 167, 174, 175, 176, 181, 182, 184, 185, 194, 228, 253, 261, 264, 266, 269, 294, 301, 356, 360, 434, 538, 542
dissoi logoi 24, 427
dithyrambos 250, 252, 411
Dodds, E. R. 513, 517
doğurganlık, verimlilik 144, 148
doruksenos 464
dörtlü hece ölçüsü 252
Drakon 63, 65, 412
dran 43

Dumézil, G. 102, 204
Duprat de la Touloubre 510, 511
Du Theil 505, 510

edebi 12, 25, 28, 83, 89, 90, 92, 166, 181, 228, 229, 242, 244, 254, 278, 321, 323, 325, 335, 336, 411, 442, 459, 461, 486, 514
Eetion 293, 295, 296, 298, 299, 302
egemen 27, 46, 88, 93, 95, 114, 199, 225, 344, 424, 439
eidos 66, 528, *eidotes* 536
eiresiōnē 147, 148, 149, 153
Ekklēsia 439, 452, 454
bkz. halk meclisi.
Eksekias 340
el etek çekme 523
Elektra 187, 188, 189, 190, 191, 196, 337, 355, 411, 414, 418, 419, 421, 425, 427, 428, 445, 474, 500, 505
Eleusis 266, 452, 476, 519, 520
Eleusisliler 452
Empedokles 338
emperyal, Atina 446
emphanes 528
empolis 457, 459, 461
empoliteuō 461
enkhorios 460
enktēsis 471
ensest 90, 98, 99, 101, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 113, 115, 131, 132, 143, 160, 183, 237, 289, 301, 310, 312, 413, 422, 488, 511
entopios 460
ephebos 12, 13, 136, 167, 176, 179, 188, 189, 199, 200, 201, 208, 215, 216, 217, 218, 221, 223, 224, 227, 228, 230, 231, 352, 357, 435
Orestes
Ephialtes 342, 343, 409, 412
ephiesthai 68
epiboule 68
Epimenides 30, 153, 522
episēmon(lar) 382, 383, 384, 390, 392, 394, 395, 396, 400, 405
bkz. kalkan, donanım/armalar
385, 391, 395
epithumein 79
epopteia 520, 525
erdişi 294, 295, 308, erdişilik 295
eril/dişil 265
Eretria 412
eremos 208
erginlenme (ritüelleri) 104, 200, 204, 266, 267, 272, 356
Erinys, Erinys(ler) 28, 29, 30, 33, 38, 64, 77, 78, 80, 101, 166, 181, 186, 192, 194, 195, 196, 344, 348, 351, 354, 356, 367, 368, 375, 382, 390, 395, 397, 399, 444, 448
Eriphyle 397
eris 446
Eros 40, 41, 55, 100, 106, 107, *eros* 105, 107, 446
ve *philia*
eskhatia 201, 208
esrime 517, 518, 521, 523, 526, 539, 540, 544, 546
eşek 276
et (yemek) 11, 29, 37, 48, 49, 51, 61, 62, 76, 77, 86, 87, 104, 119, 120, 131, 147, 157, 168, 169, 171, 178, 190, 199, 200, 202, 209, 210, 215, 227, 229, 238, 239, 253, 267, 270, 282, 284, 295, 300, 308, 345, 355, 362, 369, 374, 375, 379, 384, 387,

389, 391, 394, 403, 409, 427, 438, 445, 449, 452, 456, 466, 470, 475, 481, 483, 489, 491, 500, 501, 503, 505, 506, 507, 514, 521, 522, 534, 543
Eteokles 32, 33, 34, 39, 242, 287, 292, 306, 344, 345, 348, 354, 355, 356, 357, 364, 365, 366, 367, 368, 369, 370, 371, 372, 373, 374, 375, 376, 378, 379, 380, 381, 383, 385, 387, 390, 394, 395, 396, 398, 399, 400, 401, 402, 403, 404, 405, 414, 444, 447, 448, 449, 489, 506
Eteoklos 392, 395, 398, 400, 401, 403
ethelo 67
ethos 32, 34, 35, 45, 70, 73, 107, 131, 205
Euagoras, Kıbrıs kralı 470, 471
eudaimonia 547
bkz. mutluluk.
euergetai 336
Eukleides 325
eumeneia 473
Eumenides 165, 166, 187, 188, 190, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 344, 346, 348, 350, 353, 354, 357, 404, 437, 444, 445, 448, 474, 479, 480, 482
Eupolis 459, 460, 461
Euripides 6, 11, 20, 33, 55, 73, 74, 87, 88, 94, 143, 171, 183, 195, 202, 203, 204, 206, 213, 227, 228, 229, 236, 240, 251, 254, 274, 291, 297, 322, 335, 336, 337, 338, 343, 346, 361, 383, 405, 406, 407, 409, 410, 411, 419, 432, 442, 444, 445, 447, 455, 456, 457, 483, 489, 506, 509, 513, 514, 516, 528, 539, 542, 550
ve fail
krş. Aiskhylos
ve politika
ve Sophokles
Alkmeon
Bakkha'lar, çeşitli yerlerde
Elektra
Iphigenia Aulis'te
Herakles
Herakles oğulları
Orestes
Fenikeli Kadınlar
Philoktetes
Rhesos
Yakarıcılar
Eurystheus 455, 456, 457
eusebēs 132, 454, 473
euthus 286
evlilik 104, 114, 132, 143, 290, 294, 422, 441, 471, 535
Eyüp 340, 341

fail 27, 43, 46, 47, 49, 50, 51, 52, 54, 61, 71, 72, 74, 83, 84, 86, 87, 88, 93, 95, 96
felsefe 168, 220, 286, 325, 326
Fenikeli Kadınlar 33, 41, 120, 138, 162, 291, 295, 297, 306, 337, 405, 444, 447, 483, 489, 506
Ferekidis 403, 522
fiçi 312, 313, 314
fikir 57, 130, 206, 371, 472, 480, 483
flüt 263
Folard 509
Forbante (Phorbas) 499
Fraenkel, E. 99, 166, 174, 175, 176, 177, 179, 180, 381, 382

fratri 199
Freud, S. 89, 90, 91, 92, 93, 94, 97, 98, 102, 114, 116, 237, 242, 433, 487, 489

Gabrieli, A. 490, 497
Gaia 99, 100, 101
ganos 548, 550
Gauthier, P. 13, 56, 470
Ge 375
gece 40, 100, 180, 195, 196, 200, 201, 263, 266, 311, 314, 316, 318, 356, 359, 385, 386, 387, 425, 428, 435, 496, 527, 535
ayrıca bkz. gece, karanlık
savaş
gelenek (edebi, felsefi, bilimsel) 180, 204, 367
gelōs 280
genç 20, 28, 40, 106, 107, 108, 114, 120, 121, 136, 148, 162, 165, 185, 199, 205, 206, 208, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 262, 264, 265, 269, 270, 272, 279, 287, 288, 293, 302, 303, 304, 305, 306, 311, 313, 314, 317, 346, 347, 351, 354, 356, 408, 410, 411, 414, 421, 423, 426, 435, 464, 466, 502, 513, 526, 527, 528, 529, 530, 535, 537, 540, 542, 544, 545, 558, 560
krş. yetişkin
krş. *hoplites*
krş. yaşlı
genos 28, 32, 106, 288, 366, 374, 420, 421, *gunaikon* 374
geometri 324
gereklilik 51, 75, 109
Gernet, L. 9, 17, 62, 64, 144, 156, 236, 294, 307, 452
geyik yavrusu 193
Girard, R. 239, 240, 253, 517
Giustiniani, 0. 485, 491, 493, 497
gnēsios 286, 287
gnome 110, 124, 129
Goethe 504
Goldschmidt, V 13
Goossens, R. 409
Gorgias 539
Gorgo 5, 260, 261, 262, 263, 264, 265, 266, 267, 271, 272, 275, 278, 279, Gorgon 531
ve ensest
Oresteia'da
ve *Philoktetes*
gök 100, 265
görünüş 236, 266, 278, 416, 525
Graia'lar 264
grotesk 266, 272, 279
güç 18, 21, 30, 33, 50, 58, 64, 65, 73, 77, 80, 81, 82, 110, 138, 144, 160, 256, 260, 284, 319, 359, 508, 522, 561, 570
gülme 279
günah keçisi 111, 140, 141, 143, 144, 150, 151, 240, 434, 467, 562
Güneş adası
gunaikon 374
gymnos 386

haberci 141, 177, 305, 398, 465, 478, 535
Hades 41, 106, 122, 123, 263, 477, 478
haham 510
Haimon 221, 413, 423, 427
halk 27, 28, 31, 92, 110, 146, 220,

295, 310, 342, 344, 346, 412, 414, 432, 440, 441, 452, 454, 455, 490, 499, 507, 511, 512, 548
krş. kral
bkz. koro.
Halk Meclisi 507
hamartanein 66, 67, *hamartema* 64, 67, *hamartia* 45, 66
Harrison, J . 167, 517
hayvan 16, 132, 133, 157, 159, 166, 170, 173, 177, 178, 179, 183, 184, 185, 187, 190, 194, 211, 212, 214, 239, 251, 260, 264, 270, 273, 276, 291, 353, 360, 427, 435, 536, hayvanlık 157, 197
hayvani 265, 271, 396, 523, 528, hayvanilik; bkz. hayvan, hayvanlık.
Hegel 338, 421
hekseis 70
hekon 56, 57, 62, 63, 65, 79, 82
hekousion 62, 66
Helenos 203, 219
Hephaistos 102, 103, 107, 193, 204, 284, 285, 286, 289, 362
Hera, tapınağı 103, 213, 299, 301, 375
Herakles 155, 190, 203, 205, 210, 212, 213, 215, 221, 222, 223, 224, 228, 249, 265, 278, 346, 413, 418, 421, 428, 430, 444, 455, 456, 494
Heraklesoğulları 442, 455, 456
Herakleitos 35, 131, 213, 338, 341
Hermes 143, 171, 183, 185, 190, 207, 211, 220, 229, 361, 362, 400, 403, 471
Hermotimos 522
Herodotos 116, 173, 283, 284, 292, 293, 295, 299, 301, 302, 307, 329, 330, 338, 358, 359, 384, 412, 415, 416, 424, 430
Hesiodos 16, 99, 105, 152, 169, 295, 338, 347, 374, 389, 446
hestia, 104, 420, 465
hieros 39, 132, 378, 473
hiketeia 472
bkz. *Yakarıcılar*.
hiketeriai 149
hile 199, 200, 212, 217, 230, 231, 270, 290, 414
Hippias 116
Hippomedon 395, 396, 401,
Hipponaks 145, 148
Homeros 16, 19, 51, 53, 67, 72, 124, 152, 170, 173, 175, 180, 200, 210, 251, 262, 299, 327, 329, 338, 340, 383, 397, 411, 413, 499, 517
ve Dionysosçuluk
ve Aiskhylos
ve sorumluluk
homōnymia 119
homos 158
homoseksüellik 288
homosporon 158
hoplites 135, 136, 167, 179, 180, 188, 199, 200, 201, 210, 213, 216, 219, 221, 223, 224, 227, 230, 231, 343, 356, 357, 358, 369, 379, 387, 388, 392, 395, 400, 401, 418, 428, 435, 444, 452
Aiskhylos'ta
ephebos, genç
Eteokles
krş. denizci
kalkanlarda,
krş. kadın
bkz. okçu.

horaō 528
Houdar de la Motte 506
hubris 379
Hugo, V. 340, 386
hukuk 17, 18, 25, 26, 28, 36, 38, 41, 56, 62, 64, 66, 78, 84, 86, 87, 120, 155, 398, 466
ve birey
ve sorumluluk
hukuksal, kategoriler 19, 25, 26, 27, 154, 245
söz dağarcığı
hygieia 148
Hyperbios 382, 389, 401, 403
Hyperbolos 156
hypsipolis 221, 423

Iamboulos 286
Ikhneutai 410
Ingegneri, A. 496, 497, 498, 499, 500
Io 38, 351
Iokaste 109, 112, 113, 114, 115, 116, 124, 131, 141, 158, 159, 161, 288, 292, 366, 392, 394, 398, 424, 430, 448, 488, 489, 498, 499, 505, 506, 511
Iolaos 455
Iole 421
Iphigenia 176, 345, 349, 513
Ismene 345, 354, 413, 414, 422, 444, 446, 449, 465, 475, 476, 479, 480, 482, 483
iambos 31, 252
iblis, 33, 35
bkz. *Daimōn.*
iğdiş etme 99, 101, 102
ihlal 121, 279, 309, 352, 480
ikna 29, 30, 37, 38, 123, 203, 218, 305, 348, 356, 381, 440, 443, 448, 466, 539
bkz.*peitho.*
iletişim 24, 42, 92, 121, 221, 268, 283, 292, 302, 303, 308, 424, 427, 504
ilkbahar 147, 148, 150
illüzyon 514, 550
insan doğası 324
insanlar 18, 41, 57, 79, 85, 101, 120, 121, 129, 140, 142, 155, 157, 160, 169, 183, 192, 206, 213, 223, 225, 242, 277, 281, 282, 287, 304, 305, 341, 346, 350, 351, 388, 416, 434, 451, 469, 501
insanlık durumu 85, 121, 130, 151, 278, 291, 332, 519, 521
irade 46, 49, 50, 52, 54, 55, 56, 58, 61, 62, 63, 66, 67, 69, 71, 72, 74, 78, 79, 93, 324
isos 158
isotheos 143, 156, 159, 160, 308
işaretler 211, 348
itaat 216, 218, 221, 288, 339, 379, 422
bkz. boyun eğme.
iyileştirici, Tanrı 350

Jauss, H. R. 504
Jeanmaire, H. 215, 517
jinokrasi (kadın erki) 379, 397
Judas 489
Judet de la Combe, P. 364, 437

kabahat 64, 65, 67, 76
kader 311, 519, 549
kadın, kadınlar 38, 39, 97, 112, 114, 115, 123, 138, 139, 172, 178, 186, 205, 228, 229, 230, 231, 265, 271,

273, 274, 295, 296, 299, 301, 311, 314, 316, 351, 353, 355, 371, 373, 374, 379, 392, 393, 396, 423, 445, 514, 515, 530, 531, 534, 537
kalkanlarda
korolarda
ve *kratos*
ve siyaset
ve din
ve kurban
Thebai'ya Karşı Yediler'de
Kadmos 276, 290, 345, 371, 372, 403, 406, 525, 540, 542, 545, 547
kâhin 75, 112, 123, 126, 178, 203, 287, 288, 302, 349, 350, 351, 360, 392, 396, 398, 415, 416, 425, 428, 431, 456, 507, 561
bkz. Kalkhas, Teiresias.
kahraman, dinsel, trajik 9, 17, 19, 28, 32, 42, 84, 96, 102, 121, 142, 143, 151, 157, 188, 201, 204, 205, 207, 210, 221, 228, 229, 311, 327, 344, 345, 350, 356, 359, 365, 392, 409, 411, 412, 415, 418, 421, 437, 456, 457, 467, 468, 469, 475, 495, 507
ve kentdevlet
kahramanlık (efsane, gelenek) 9, 16, 19, 20, 92, 93, 251, 327, 411, 412, 468
Kaineus 294, 308
kakourgoi 145
kalkanlar 179, 263, 382, 386, 388, 389, 392, 428
Thebai'a Karşı Yediler
Kalkhas 172, 174, 175, 348, 350
Kallimakhos 359, 416
Kallisto 269
Kambyses 415
Kant 52
Kapaneus 386, 388, 390, 395, 396, 403, 405, 406
karakter 35, 44, 70, 71, 81, 281, 331, 343, 351, 366, 370, 388, 394, 398, 400, 401, 510, 530
karanlık 33, 95, 111, 173, 254, 267, 280, 349, 351, 386, 528, 550
karar 13, 19, 29, 30, 33, 37, 43, 49, 50, 51, 53, 54, 55, 56, 57, 59, 60, 61, 68, 69, 71, 72, 73, 74, 80, 84, 87, 88, 108, 109, 128, 154, 170, 206, 237, 242, 293, 298, 299, 300, 307, 337, 338, 344, 345, 346, 364, 369, 414, 415, 416, 420, 423, 427, 433, 439, 443, 448, 452, 455, 479, 494, 508, 524
Kapaneus 386, 388, 390, 395, 396, 403, 405, 406
Kapı, Hades'in 123
karnaval 152
karakter (ve sorumluluk)
karnaval 152
Kartal(lar) 167, 174, 176, 178
Kassandra 47, 96, 172, 175, 178, 181, 351, 361
katharmos 145, 153
katharsios, 153
katharsis 150, 332
bkz. arınma.
keçi 184, 252, 253, 276
kehanet 109, 110, 116, 123, 217, 295, 307, 348, 349, 351, 384, 430, 431
kekemelik 283
kelime oyunu 427, 430, 477, 480
kendinden geçiş 265, 276
kentdevlet 19, 25, 27, 29, 40, 46, 64, 65, 89, 156, 157, 162, 168, 206,

210, 212, 238, 287, 296, 301, 336, 343, 344, 378, 388, 401, 415, 418, 420, 421, 423, 428, 435, 439, 442, 444, 446, 447, 448, 449, 451, 452, 461, 463, 464, 469, 477, 498, 508, 509, 512, 538, 539, 546
bölünmüş
ve mitsel kahraman 143, trajik kahraman 17, 31, 206, 339, 395
Herodotos'ta
kurumlar
ve adalet
ve hukuk
ve *oikos*
ve din
ve sorumluluk
Thebai'a Karşı Yediler'de
ve meşru şiddet
ve vahşilik
ve tragedyanın kökeni
günah keçisi
bkz *pharmakos*.
kerdos 150, 332
Khaos
kharis 103, 459, 532
Khersonessos 416
khōleuōn 289
khōlos 283
Khora 493
khrestoi 446
Khrysaor 264
Khrysothemis 414
Kıbrıs kralı 470
kılık değiştirme 16, 252, 260, 234, 539
kısırlık 144 ,283
bkz. doğurganlık.
kıtlık 152
bkz. *loimos*.
Kimon 342, 469
kişilik 16, 31, 36, 77, 107, 140, 163, 204, 225, 228, 230, 261, 307, 350, 361, 364, 368, 498, 540, 544
Kilissa 150, 332
klasikçilik, klasikler 432
Kleisthenes 9, 12, 341, 407, 408, 412, 434, 439, 446, 477, 478
Sikyon tiranı
Kleomenes 462
Kleophon 445
Klytaimnestra 48, 77, 78, 79, 80, 97, 122, 123, 172, 176, 179, 181, 182, 184, 186, 187, 189, 191, 192, 193, 194, 195, 345, 347, 348, 349, 355, 357, 360, 361, 418, 421
Knox, B. M. W. 34, 133, 139, 143, 219, 457, 458, 459, 464
koiranos 451
komos 539, 545
kōpō 148
Kore 478
korku 30, 196, 262, 274, 279, 280, 329, 332
kourotrophē 268
köpek 122, 123, 166, 184, 267, 360
kör 27, 82, 83, 95, 97, 129, 130, 413, 424, 426, 437, 489, 511, 541
körlük 64
Kolonos 6, 105, 111, 132, 208, 236, 241, 245, 353, 396, 401, 405, 408, 409, 410, 414, 417, 418, 419, 420, 429, 432, 437, 442, 446, 447, 449, 451, 452, 460, 461, 464, 465, 466, 467, 468, 469, 472, 473, 474, 476, 477, 478, 479, 480, 481, 482, 483, 484

Kolonos'ta 6, 105, 111, 132, 208, 236, 241, 245, 353, 396, 401, 405, 410, 414, 417, 418, 419, 429, 432, 437, 442, 446, 447, 449, 452, 460, 461, 464, 466, 467, 468, 469, 472, 473, 474, 479, 483, 484
Korinthos 108, 109, 110, 112, 113, 114, 139, 245, 262, 284, 289, 293, 294, 295, 296, 297, 298, 300, 301, 302, 303, 305, 306, 307, 310, 313, 425, 426, 466
bkz. Bakkhalar ve Kypselosoğulları.
Korkyra 302, 305, 306, 307
koro (ve aktör) 16, 17, 28, 31, 42, 78, 79, 80, 122, 129, 134, 138, 141, 146, 155, 177, 178, 188, 189, 192, 213, 220, 242, 255, 337, 344, 345, 348, 354, 355, 369, 373, 376, 383, 411, 415, 417, 418, 419, 420, 424, 426, 427, 428, 435, 443, 451, 452, 465, 475, 480, 483, 490, 497, 504, 507, 508, 509, 511, 515, 534, 540, 541, 548
Agamemnon'da
ve kentdevlet, yurttaşlar
ve karar
on sekizinci yüzyılda
ve kahraman
Oidipus Kolonos'ta
Kral Oidipus'ta
ve halk
Thebai'a Karşı Yediler'de
Vicenza'da
korku 30, 196, 262, 274, 279, 280, 329, 332
korybantes 522
Kottyto 538
kozmik 100, 101, 292, 390, kozmos 386, 394
kökeni, trajedinin 375, 398, 517
kölelik, köle
köpek, dişi
kör, körlük
kral 9, 31, 37, 44, 45, 76, 82, 111, 122, 140, 151, 152, 153, 178, 206, 215, 287, 293, 296, 302, 339, 400, 425, 426, 447, 449, 452, 455, 457, 467, 492, 498, 511, 512, 528, 529, 537, 544
bkz. *basileōs*.
kratos 18, 37, 38, 40
Kronos 99, 100, 101, 160, 347
kryptês 200
Kratinos 153
Kreon 40, 41, 106, 110, 115, 116, 120, 121, 125, 146, 151, 159, 183, 220, 221, 413, 414, 418, 419, 421, 422, 423, 425, 427, 431, 437, 446, 447, 448, 449, 450, 451, 455, 464, 466, 476, 498, 510
Kroisos 415
Ksanthos 199, 201
ksenoi 456
Kserkses 353, 357, 415
ksynaitia 78
kurban 12, 30, 40, 47, 48, 74, 75, 76, 77, 83, 122, 146, 152, 153, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 174, 175, 176, 178, 181, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 192, 193, 195, 197, 210, 238, 239, 240, 250, 253, 345, 349, 351, 352, 361, 376, 378, 411, 412, 417, 427, 429
kurmaca 256, 278, 327, 329, 330, 331
kurios 70

kurt 182, 190, 353
kurtarıcı 45, 111, 134, 266, 456, 457, 467, 468
kuşkuculuk 445, 516
kutsal 18, 36, 40, 53, 76, 101, 122, 132, 138, 146, 160, 186, 195, 210, 213, 251, 259, 266, 276, 348, 350, 353, 361, 376, 392, 398, 426, 429, 434, 474, 480, 482, 484, 503, 507, 519, 536
kutsal olmayan 480
kültür aşılanması
Kybele 538
kypselē 299, 300
Kypselosoğulları 307, 308, Kypselos 295, 298, 299, 300, 301, 302, 304
Kyrene 283
Kyros 415

Labda 284, 294, 295, 296, 298, 299, 300, 302, 303, 307, 308, 312
Labdakos 281, 287, 307
Labdakosoğlu/ Labdakosoğulları 32, 33, 34, 105, 106, 161, 281, 282, 284, 292, 296, 297, 302, 306, 392, 394, 437
Laios 107, 110, 111, 116, 125, 127, 131, 141, 158, 159, 245, 281, 287, 288, 289, 290, 292, 295, 297, 300, 301, 302, 345, 366, 434, 466, 498, 501, 506
lanet, lanetlenmiş 32, 106, 138, 245, 308, 354, 368
Laodamas 414
Lapithe 294
larnaks 299, 311
Lasthenes 390
Lauraguais, Cte. de 505, 506
Laval, Pierre 421
Lebeck, A. 185
Legrand, M. A. 295, 510
leke 64, 85, 104, 152, 404, 434
Lenaia 515
Leonard, N. G. 509
Leonidas 415, 416
Leotykhidas. 286, 287
Lesky, A. 45, 53, 74, 75, 185, 209, 370
Leukas 145, 146
Levi-Strauss, C. 375
Limnos 203, 204, 206, 209, 216, 222, 224, 225, 229, 563
limos 148, 152
lirik (şaiirler, şiir) 17, 23, 31, 43, 51, 92, 95, 310, 327, 381, 424, 511
logos 68, 160, 161, 427, 481
loimos 144, 145, 149, 152, 153
Loraux, N. 238, 242, 244, 296, 355, 363, 374, 375, 378, 380, 403, 404, 442
lussa lussa 33, 265, 542, 544
Lykophron (Periandros'un oğlu)
Lykourgos 152, 201, 280, 335, 336, 432, 48
Lydia, Lydialı 519
Lysias 146, 243, 467

mainades 542
magus 521, 522
mahkeme 18, 26, 27, 28, 29, 30, 45, 63, 65, 85, 92, 154, 165, 254
mainomai 542
Maistre, J. 239
makarismos 549
Bkz. Mutluluk.
makul 57, 262
mania 33, 82, 274, 518, 522, 540, 541,

543, 544, 548
bkz. delilik.
Marathon 342, 343, 359, 407
Marsilya 146
Marx, Marksizm 242, 321, 322, 323, 324, 325
Marzari, G. 493, 496
maske 16, 251, 252, 259, 260, 262, 266, 267, 270, 273, 274, 275, 277, 278, 279, 418, 500, 514, 515, 530, 531
maza 153
Medusa 261, 265
Megalopolis 463
Megareus 389, 400, 403, 404
mekhanēma 187
Melanion 200
Melissa 301, 302, 303
Menandros 243, 410
mermer (Paros) 274, 336
Merope 08, 109, 110, 112, 113, 114, 131, 426, 488
mesogeia 478
meşale 229, 386, 390, 405
metafor 284, 349
metaitios 78
metin 15, 24, 26, 49, 75, 79, 91, 107, 119, 142, 170, 177, 181, 183, 190, 212, 242, 364, 376, 381, 384, 387, 388, 391, 438, 447, 459, 463, 472, 486, 489, 490, 505, 515, 516, 528, 529
Vicenza'da
Metis 103
metoikos 114, 346, 354, 396, 419, 443, 445, 454, 456, 457, 461, 463, 466, 471, 472, 474, 475
Meuli, K. 168
Meyerson, I. 49, 50, 241
mevcudiyet 256
Mısır 353, 410
miasma 3, 144, 151
bkz. lekeleme.
Miltiades 342, 359, 416, 417
mimesis 43, 270, 327, 328, 337
mimetik 256, 277
mistisizm 518, 519, 520
modern 79, 237, 251, 335, 347, 367, 381, 432, 433, 439, 448, 486, 491, 496, 499, 500, 503, 508, 509, 516
moirai 83
Montenari, G. 491
mormolukeia 266
morphē 291, 528
Mudge, Z. 469
mucize(ler) 350, 533, 540
Murray, G. 364
Musgrave, S. 458, 459, 460, 481
mutluluk 130, 246, 516, 543, 546, 547, 549
müstehcen 272, 279
myēsis 519
mystērion, *mystikos* 520

nemein 120
Neoptolemos 205, 206, 207, 208, 210, 212, 214, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 222, 223, 224, 225, 227, 425, 435
Nestle, W. 28, 411
nevrozlar 89
Nikias 156, 408
Nietzsche 381, 516, 517
niyet 10, 46, 54, 55, 65, 66, 68, 72, 87, 290
nomos 18, 41, 120, 121, 145, 161, 481,

nomoi 40, 121, 163
nothos 286, 287, 288
nous, akıl 58, 59, 68
praktikos
numen 33

Odysseus 170, 171, 203, 204, 205, 206, 207, 209, 210, 212, 214, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 224, 227, 228, 230, 231, 263, 414, 424, 425, 435
Oidipus 5, 6, 9, 10, 11, 12, 13, 33, 45, 81, 82, 83, 84, 89, 90, 91, 94, 95, 97, 98, 99, 101, 102, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 119, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 146, 149, 150, 151, 153, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 183, 208, 236, 237, 239, 240, 241, 245, 278, 281, 283, 287, 288, 289, 290, 291, 292, 296, 297, 298, 300, 301, 302, 305, 306, 307, 310, 312, 345, 350, 353, 366, 382, 392, 394, 396, 398, 401, 405, 407, 409, 410, 411, 413, 414, 417, 418, 419, 422, 424, 425, 426, 427, 428, 429, 430, 431, 432, 433, 434, 435, 437, 438, 442, 446, 447, 448, 449, 450, 452, 455, 456, 457, 458, 459, 460, 461, 463, 464, 465, 466, 467, 468, 469, 472, 473, 474, 475, 477, 479, 480, 481, 482, 483, 484, 485, 486, 487, 488, 489, 490, 491, 492, 497, 498, 500, 501, 502, 503, 505, 506, 507, 508, 509, 510, 511, 512, 513
Oidipus Kolonos'ta 6, 105, 111, 132, 236, 245, 396, 401, 405, 410, 414, 418, 419, 432, 437, 460, 461, 468, 469, 472, 474, 483, 484
Oidipus kompleksi 102, 113, 434, 488
oida 138, 430
oidos 138
oikēsis 471
oikos 210, 242, 421, 422, 437, 447
bkz. kentdevlet, aile, savaş.
Oinoklos 152
okçu/hoplites 135, 190, 213, 222, 224
ololygē 166, *ololygmos* 376
Olymposlular 169
krş. Yeraltı Tanrıları
orektikos 68, orektikon 58
Orestes 29, 43, 48, 85, 166, 167, 183, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 346, 351, 354, 355, 356, 360, 387, 425, 428, 444, 445, 446
orge 41, 79, *orgia* 520, 526, 537, *orgiasmos* 520
oribasia 548
orkestra 253
Osborne, M. J. 470
ostrakismos 12, 13, 154, 155, 156, 439, 467
otorite
Otuzlar 450
Ouranos, Ouranosoğulları 99, 100, 101, 102, 186, 347
oureia 200
oy 9, 154, 155, 342, 346, 356, 379, 443, 455, 538
oybirliği 444
öç 63, 77, 78, 103, 172, 179, 190, 191, 345, 398

ölçüsüzlük 283, 424
bkz. *hubris*.
ölüler kültü 40, 106
ölüm 117, 122, 123, 144, 212, 263, 265, 280, 301, 356, 358, 379, 385, 386, 398, 416, 421, 482, 531
ve Gorgo
ve gece
Oidipus
ölümsüzlük 468, 549
öte 16, 17, 18, 19, 26, 31, 35, 39, 40, 44, 56, 58, 66, 68, 78, 82, 91, 96, 99, 105, 141, 156, 193, 229, 257, 263, 265, 328, 500, 519, 521, 523, 524, 531, 533, 535, 549
öteki 37, 106, 209, 268, 274, 277, 518, 523, 533, 534, 538, 544, 546
ötekilik 264, 278, 279, 538
özel 24, 25, 31, 40, 41, 55, 60, 67, 70, 74, 85, 91, 92, 94, 95, 97, 98, 105, 119, 131, 147, 250, 255, 259, 260, 267, 291, 324, 331, 332, 370, 375, 382, 391, 393, 398, 462, 470, 521

Pace, B. 226, 229
Palamedes 229
Palladio 432, 485, 490, 491, 493, 494, 495, 496
Palladion 63, 420
Pallene 456
Pandora 169
panspermia 147
papirüs 336, 343, 410, edebi
paraitia 78
parakopa 80
paralı asker 201
paralia 478
paraulos 449, 475
Paris 9, 24, 49, 56, 61, 62, 74, 76, 87, 104, 119, 120, 124, 136, 142, 143, 147, 154, 158, 166, 172, 175, 178, 182, 199, 201, 202, 204, 219, 223, 227, 237, 239, 245, 253, 259, 263, 276, 281, 282, 283, 284, 294, 295, 300, 307, 321, 323, 327, 332, 335, 339, 341, 344, 345, 355, 362, 364, 374, 375, 379, 380, 381, 382, 387, 389, 390, 403, 432, 439, 442, 445, 446, 450, 452, 456, 463, 465, 469, 470, 475, 489, 490, 491, 500, 501, 502, 503, 504, 505, 506, 507, 508, 509, 510, 511, 513, 514, 516, 518, 521, 522, 534
Parmenides 323, 338
Parthenopaeus 390, 392, 393, 394, 396, 401, 404, 405, 406
parthenos 104, *parthenoi* 269
bkz. Bekâret.
pastoral 496
patris 404
Pegasus 264, 265
Peisistratos 9, 20, 249
peitharkhia 39, 379, *peitho* 29, 30, 37, 38, 203, 228, 348, 443, 484
pelanos 196
Pelasgos 37, 38, 43, 346, 354, 454, 456
Peloponnesos Savaşı 440
Pelops 287, 288, 292, 456
Pentheus 171, 184, 195, 275, 444, 525, 526, 527, 528, 529, 530, 531, 532, 533, 534, 537, 538, 539, 540, 542, 544, 545, 547, 548
Periandros 143, 301, 302, 303, 304, 305, 306, 310, 312
Perikles 9, 330, 342, 343, 408, 409,

412, 420, 429, 440, 441
peripeteia 34, 126, 255, 426
peripolos 200
Perrot d'Ablancourt 501
Perseus 261
phainō 528
phallus 103, 252, 266
phaneros 525, 528
pharmakon 146, 536
pharmakos 12, 111, 140, 144, 145, 146, 148, 149, 151, 152, 153, 156, 157, 163, 240, 305, 467, 469
phaulos 156, 157, *phauloi* 145
philia 41, 105, 106, 107, 422, *philos* 41, 105
bkz. eros, Aile.
Philoktetes 12, 183, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 222, 223, 224, 225, 226, 227, 229, 230, 231, 236, 346, 411, 414, 417, 418, 419, 421, 425, 428, 435, 457, 474, 476, 509, 511
phitypoimēn 196
phobos 29, 30, 196, 280
phonos 62, 63, 85
phronēsis 46, 87
Phryniskos (komedya şairi) 249, 329, 337, 342
Phryniskos (tragedya şairi) 249, 329, 337, 342
phthonos 155
piç, piçlik 286, 287, 290, 297
bkz. Nothos.
Pigafetta, F. 490, 493, 494, 496, 498
Pindaros 17, 204, 243, 338, 482
Pinelli, G. V. 496
Pirithoos 478, 479, 482
Plataia 358, Plataialılar 470
Platon 23, 24, 64, 66, 68, 130, 143, 160, 168, 170, 200, 286, 308, 325, 326, 327, 328, 336, 411, 431, 442, 501, 504, 522
Plotinus 520
Poetika 23, 31, 34, 93, 127, 131, 237, 252, 331, 332, 333, 336, 426, 499, 500
poiesis 86
polis (karşılıklı oyun) 25, 32, 155, 157, 158, 220, 241, 242, 364, 370, 394, 420, 440, 447, 448, 457, 460, 463, 464, 474, 479, 525, 538
bkz. kentdevlet.
polites 460
bkz. yurttaş.
politika 156, 192
Polybos 108, 109, 110, 112, 113, 125, 131, 288, 289, 426, 506
Polykrates 415
Polyneikes 32, 106, 242, 287, 292, 306, 350, 354, 365, 383, 390, 392, 393, 394, 397, 398, 399, 401, 402, 403, 404, 405, 422, 437, 447, 448, 449, 451, 457, 460, 479, 489, 506
Polyphontos 403
Poseidon 193, 264, 265, 375, 430, 479, 482
Potnia therōn 267
praktikos 59
Pralon, D. 363, 382, 383, 396, 401
prattein 43, *praxis* 86
proairesis 56, 57, 58, 68, 72
proboule 68
proksenos 453, 454, 463, 471
Prometheus 38, 161, 169, 170, 180, 341, 343, 344, 347, 351, 353, 361,

362, 405, 429
pronoia 65
prostatēs 454, 455, 473
Protagoras 130, 168, 170, 431
proteleia 166
psephos 29
psikanaliz 11, 90, 97, 370
psikoloji 23, 34, 46, 90, 91, 93, 117, 131, 207, 488, 489, tarihsel, yorum
psykhe 80, 90, 151, 517
bkz. ruh.
pusu 217, 386
Pyrrhos 219
Pythagorasçılar 150
Pythia 192, 193, 204, 263, 283, 307, 350, 416, 482
Python 192

Racine 326, 344, 504
rahip 430, 432, 498, 507, 510
Rhea 101
Rhesos 419, 509
rhusios 38
Rodos 148
Riccoboni, A. 496, 497, 510
bilmece
Ritschl, F. 380, 381
Rivier, A. 51, 52, 53, 54, 55, 72, 73, 74, 78, 80
Rochefort, G. de 500, 501, 505, 510, 568
Rodos 148
Rohde, E. 517, 518
Roman de Thébes 489
Romilly, J. de 74, 88, 440, 548
Rousseau 209, 242
Roux, G. 219
Roux, J .513
ruh 85, 250, 251, 263, 265, 278, 279, 370, 516, 517, 518, 519, 520, 521, 523, 524, 535, 549
rüya 117, 348, 349

Sabatucci, D. 518, 519, 520
Sabazios 538
saç 181, 186, 188, 210, 274, 482, 532
sahneleme 331, 484, 498
sakal 226, 227, 230, 263, 275, 277, 516
Salamis 330, 335, 342, 343, 358, 409, 429
Samos 148, 408, 441
sanat 15, 27, 321, 322, 324, 325, 327, 384, 433
bkz. *technē*.
satyr 252, Satyr'ler 251
satyr oyunu 252
Savalli, I. 463
savaş 63, 75, 76, 84, 101, 104, 167, 168, 179, 180, 181, 188, 206, 218, 222, 223, 290, 335, 357, 358, 360, 376, 388, 394, 395, 398, 402, 403, 414, 418, 428, 429, 506
ve kültür
yabancı krş. iç ya da özel
krş. *oikos*ruh
Schadewaldt, W. 369
Schrade, L. 490, 497, 498, 499
sebas 41, 197
seçimler 343, 344, 345
Segal, C. 42, 183, 225, 238, 481, 513, 540, 550
Seneca 487, 498, 501, 505
Setti, S. 229
seyirci 21, 41, 42, 121, 122, 126, 242,

250, 259, 278, 330, 427, 433, 496, 527, 530, 535, 548
Sfenks 113, 116, 129, 138, 139, 161, 180, 289, 290, 291, 292, 388, 391, 393, 394, 395, 405, 426, 430, 434
Shakespeare 326, 340, 341, 345
Shaw, M. 374
sığırlar 170, 265
sınır bölgesi 20, 47, 96, 200, 201, 267, 268, 237, 428, 475
sır 109, 433, 489, 519, 520
Simonides 17
siyah 226, 239, 340, 348
bkz. beyaz.
siyaset 26, 28, 32, 41, 168, 493
skēnē 370, 417, 483
Skyrioi 220
Snell, B. 51, 52, 53
sofistler 24, 130, 168, 220, 427, 429, 516, 534, 539, 540, 541
Sokrates 40, 56, 58, 145, 431
solak 281, 292
Solmsen, F. 367, 368
Solon 20, 155, 412, 439
sophia 541, 545
sophismata 533
Sophokles, Genç 10, 11, 13, 34, 81, 82, 88, 89, 94, 97, 107, 109, 110, 114, 116, 119, 149, 151, 158, 163, 177, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 210, 212, 213, 214, 215, 216, 220, 222, 223, 227, 228, 231, 236, 237, 241, 243, 245, 254, 283, 335, 336, 337, 338, 343, 346, 347, 350, 353, 367, 396, 401, 405, 407, 408, 409, 410, 411, 413, 414, 415, 417, 419, 421, 422, 425, 427, 430, 432, 433, 434, 435, 437, 438, 441, 442, 444, 445, 447, 450, 451, 457, 459, 460, 465, 466, 468, 469, 472, 474, 475, 478, 479, 482, 483, 484, 485, 486, 487, 488, 489, 490, 491, 492, 498, 500, 501, 503, 505, 506, 507, 509, 510, 511
Aias
Antigone
Elektra
Ikhneutai
Oidipus Kolonos'ta;
Kral Oidipos
Philoktetes
Skyrioi,
sophon 540, 541, 549
sophrosyne 39
sorumluluk 12, 15, 46, 52, 55, 61, 63, 72, 73, 78, 86, 92, 551, 552, 553, 559, 560, 561, 562
soy zinciri ve topallık 286, 287, 289
söz dağarcığı 65, 74, 79, 95, 211, 218, 433
Sparta 270, 271, 272, 280, 286, 287, 339, 358, 415, 416, 420, 429, 435, 455, 461, 462
Spartoi 282
Sperone Speroni 499
sphagia 196, 378
sphaleotas 534
Stanford, W.B. 119
Starobinski, J. 489, 504
stasis 442, 444, 446, 451, 474
strategos 422, strateji
suç(lar) suçlar 30, 45, 46, 54, 64, 65, 66, 67, 76, 77, 78, 85, 101, 104, 125, 132, 157, 355, 375, 447, 457, 540, 552
bkz. kabahat.

suçluluk 45, 54, 85, 91
sulleptor 78
sur 51, 62, 150, 169, 202, 227, 239, 267, 391, 463, 470, 472, 500, 501, 509, 514, 518
süt anne 360, 361
syngeneia 456

şans 359, 407, 408
see *Tykhē*.
şarap 147, 170, 195, 210, 275, 536
şiddet 37, 269, 345, 390, 449, 451
şişmiş 138, 263, 281, 288, 289

Tanrılar 28, 29, 38, 43, 44, 52, 73, 80, 81, 103, 104, 107, 126, 130, 143, 160, 165, 195, 206, 211, 242, 260, 275, 346, 347, 351, 356, 359, 361, 368, 383, 412, 416, 424, 444, 480, 519, 549
ve çatışma
dil
ve sorumluluk
Tantalos 80
Taplin, O. 369, 372, 483
tapınak 30, 259, 432, 479
tarım 150, 169, 196, 429
tarih 20, 54, 201, 220, 237, 256, 321, 323, 326, 330, 331, 347, 348, 442, 487, 499, 504
ve tragedya
tarihsel 11, 12, 17, 18, 63, 91, 93, 117, 169, 240, 244, 245, 256, 284, 297, 321, 325, 329, 330, 332, 347, 366, 412, 415, 439, 446, 486
taş kesilme 175
tavşan 167, 172, 173, 174, 175, 176, 349, 350, dişi 167, 174, 175
Tegeia 463
Teiresias 90, 114, 121, 124, 125, 130, 139, 142, 158, 159, 276, 294, 350, 430, 431, 466, 492, 507, 510, 535, 539, 540
tekhnē 217, 219, 429, 430, teknoloji
krş. *aretē*
krş. güç
Tekmessa 409
telētē 520
Teleios 123
Teresa, Avilalı
temas 178, 356, 537
terör 279
Thalmann, W. G. 364
Thanatos 280
Thargelia 240
thaumata 533
theatēs 527
bkz. seyirciler.
Thebai 32, 33, 34, 81, 89, 94, 107, 110, 113, 114, 127, 128, 131, 132, 138, 139, 141, 142, 144, 148, 149, 150, 161, 236, 282, 287, 288, 289, 290, 292, 296, 300, 307, 337, 340, 344, 348, 350, 352, 354, 363, 364, 366, 371, 372, 375, 380, 382, 383, 389, 391, 392, 393, 394, 397, 398, 402, 403, 412, 413, 414, 422, 423, 425, 426, 428, 430, 437, 438, 444, 445, 446, 447, 448, 449, 450, 451, 457, 460, 464, 466, 467, 469, 475, 476, 477, 479, 492, 497, 498, 506, 515, 525, 530, 535, 536, 537, 538, 542, 543, 544, 545, 546
krş. Atina
Roman de Thébes
Thebai'ya Karşı Yediler 383

thelo 67
thelumorphos 534
Themistokles 9, 342, 358, 359
Thermopylai 415
Theseus 136, 147, 149, 183, 220, 432, 437, 448, 450, 451, 452, 456, 460, 464, 465, 466, 467, 473, 474, 478, 479, 482
Thespis 20, 251, 336, 337
thiasos 195, 522, 526, 532, 536, 537, 538, 539, 541, 542, 543, 544, 545, 546
Thorikos 482
Thrakia 228, 517, 518, 519
threnos 150
threptērion 150
Thukydides 34, 47, 220, 330, 338, 339, 340, 429, 440, 441, 461
Thyestes 77, 181, 184, 186, 349, 351
thymele 250, 252, 259, 417
thymos 57
thysiai 196
tıp (terimleri) 134, 310
timē 356, 398
tiran 9, 116, 140, 143, 154, 159, 160, 293, 294, 300, 301, 303, 304, 305, 307, 308, 310, 339, 344, 347, 354, 360, 361, 381, 416, 417, 423, 426, 447, 451, 467, 507, 554
tiranlık 301, 302, 304, 307, 308, 413, 435, 447
tiyatro 27, 93, 207, 208, 250, 254, 255, 259, 274, 326, 329, 338, 432, 484, 485, 491, 496, 503, 504, 514, 515, 539
tiyatro binası 485
tolma 41
topallık 282, 283, 286, 289, 292, 294, 295, 305, 307, 310, topal 203, 204, 281, 283, 284, 285, 286, 287, 289, 292, 294, 295, 296, 297, 298, 299, 302, 308, 309
toprak 99, 100, 106, 120, 144, 147, 150, 152, 209, 224, 225, 264, 281, 288, 298, 299, 353, 404, 429, 452, 471, yer,
ana, anne,
bkz. Gaia, Ge.
Tournelle de la 506
tragedya 9, 11, 12, 13, 15, 16, 17, 19, 20, 24, 25, 26, 27, 28, 30, 31, 33, 34, 35, 36, 40, 43, 44, 47, 51, 53, 72, 74, 76, 81, 83, 85, 86, 88, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 105, 115, 119, 121, 130, 144, 164, 168, 202, 207, 208, 220, 222, 236, 237, 240, 242, 244, 249, 250, 251, 252, 253, 254, 255, 256, 265, 274, 325, 326, 327, 329, 330, 331, 332, 333, 335, 336, 338, 340, 343, 344, 347, 353, 358, 362, 372, 374, 407, 408, 409, 410, 411, 412, 413, 414, 415, 418, 421, 424, 425, 428, 431, 432, 433, 434, 442, 444, 452, 454, 455, 466, 467, 486, 487, 494, 499, 505, 507, 508, 510, 511, 514, 524, 540
tragedya bilinci 43
tragedyanın kökeni 251
tragedya yarışmaları 11, 20, 27, 252, 336, 408, 414, 418, 432, 433
tragos 253, 411
trajedi 237, 372
trajik 16, 17, 19, 20, 21, 23, 26, 29, 30, 31, 32, 34, 35, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 51, 52, 53, 54, 72, 73, 74, 75, 76, 78, 79, 81, 90, 91, 92,

93, 94, 95, 96, 107, 120, 121, 122, 126, 131, 133, 140, 159, 162, 165, 176, 202, 206, 221, 226, 228, 236, 237, 240, 242, 246, 251, 253, 254, 259, 302, 321, 325, 326, 327, 331, 332, 336, 337, 339, 340, 346, 349, 351, 355, 356, 357, 359, 360, 373, 378, 379, 395, 401, 413, 414, 415, 416, 417, 421, 445, 447, 464, 466, 490, 501, 514, 515, 524, 550
Trissino, G. G. 490, 494
Turner, T. 283
tuzak 176
tür 13, 20, 25, 27, 29, 44, 61, 68, 70, 92, 95, 105, 130, 149, 155, 156, 158, 167, 171, 189, 202, 207, 208, 238, 239, 240, 242, 250, 254, 266, 270, 295, 323, 332, 360, 364, 408, 434, 442, 469, 486, 494, 501, 518, 549
  edebi
Tydeus 350, 383, 385, 395, 396, 397, 399, 403, 405
tykhē 426
  bkz. şans
Typhon 388, 389, 390, 392, 394, 396
tyrannos 143, 151, 163, 413, 447, 451, 492
  bkz. Tiran

unutkanlık 283, 307
Ülker 180

vahşi 133, 138, 157, 171, 175, 179, 182, 187, 193, 208, 209, 210, 211, 221, 224, 225, 230, 231, 238, 267, 268, 269, 276, 298, 299, 308, 349, 388, 421, 426, 427, 428, 429, 430, 435, 446, 523, 528, 536, 544,
  vahşilik 39, 183, 194, 211, 214, 225, 271, 272, 536
vâris 104
varlık 16, 163, 274, 292, 308, 326, 350, 374, 489, 531
  mevcudiyet
  bkz. yokluk
vatandaşlık verilmesi 470
vazo 137, 220, 226, 227, 229, 263, 270, 340, 382, François
vecd 517
Venedik 491, 493
  doğurganlık
verimlilik 152
Veyne, P. 491
Vicenza 237, 432, 485, 489, 490, 491, 493, 494, 495, 496, 500, 505, 553
Vitruvius 495, 496
Vlastos 99
Voltaire 485, 503, 504, 505, 508, 509, 510, 511, 512

Webster, T. B. L. 202, 205, 228
Wilamowitz, T. von 32, 180, 208, 222, 363, 366, 367, 381, 450
Winnington-Ingram, R. P. 35, 74, 81, 367, 371, 513
Wisman, N. H. 242, 243

yabancı 16, 23, 25, 31, 33, 38, 40, 61, 62, 92, 107, 114, 127, 128, 131, 138, 140, 161, 209, 210, 239, 268, 274, 278, 287, 297, 306, 330, 346, 393, 394, 397, 414, 419, 422, 429, 443, 453, 455, 456, 463, 464, 465, 466, 471, 494, 514, 515, 517, 526, 527, 529, 531, 535, 537, 538, 546,

547, 548
yabandomuzu 136
yakarıcı 149
Yakarıcılar 37, 39, 43, 132, 161, 197, 343, 344, 345, 346, 352, 353, 354, 359, 400, 405, 442, 443, 444, 445, 452, 455
yakarış 368, 499, 571
yamyam 183
yanılsama 243, 256, 257, 279, 329
yapısal 9, 202, 236, 519, yapısalcılık 381
yargıç(lar) 40, 207, 444
yasadışı 85
yaşlılar 20, 162, 264, 265, 271, 272, 288, 293, 306, 345, 347, 351, 353, 407, 419, 423, 426, 535, 540, 545, 547
yay 213, 219, 224, 313, 321, 357, 428
ayrıca bkz. okçu.
yazgı 44, 83, 94, 112, 194
yazılı 10, 204, 340, 389, 392, 487, yazı 335, 405, 495
yemek 153, 183, 195, 255
yer 9, 10, 12, 13, 15, 16, 17, 19, 20, 24, 25, 27, 30, 32, 38, 39, 40, 41, 45, 47, 48, 49, 50, 53, 61, 65, 67, 68, 72, 77, 80, 81, 83, 86, 88, 90, 93, 95, 96, 100, 102, 106, 107, 120, 121, 126, 135, 150, 154, 164, 167, 191, 192, 193, 204, 208, 209, 215, 227, 230, 237, 238, 243, 250, 252, 253, 259, 268, 279, 284, 285, 287, 290, 292, 295, 297, 301, 306, 309, 311, 318, 326, 329, 330, 336, 342, 343, 345, 346, 348, 350, 353, 362, 370, 371, 374, 375, 376, 386, 389, 392, 394, 395, 397, 398, 401, 402, 408, 409, 413, 428, 432, 441, 442, 445, 450, 460, 466, 469, 474, 480, 482, 487, 495, 496, 501, 502, 505, 509, 514, 515, 527, 533, 539
Yeraltı Tanrıları 30, 348
Yeremya 497
yerli 51, 204, 403, 404, 517, yerlilik 282, 403, 404
ayrıca bkz. Spartoi.
yetişkin 94, 162, 176, 191, 270, 289, 291, 292, 296, 300, 322, 356, 395, 419, 423, 509
yılan(lar) 170, 190, 191, 192, 194, 203, 214, 260, 530
yorum 35, 91, 107, 113, 114, 115, 116, 146, 177, 190, 283, 295, 367, 370, 382, 400, 433, 450, 458, 463, 471, 479, 486, 501, 518
yokluk/varlık (mevcudiyet)
yorumcu (rüyalar ve kehanetler) 92, 140, 351, 459, 460, 478
yurttaş 12, 31, 142, 201, 270, 308, 354, 372, 394, 396, 409, 419, 423, 451, 457, 458, 460, 462, 463, 466, 470, 471, 472, 475
yurttaşlar (*Thebai'a Karşı Yediler*'de) 16, 20, 254, 273, 372, 419, 420, 442, 463, 465, 466, 492, 493, 537, 545
bkz. koro.
yurttaşlık 28, 87, 92, 214, 217, 273, 279, 348, 354, 356, 373, 379, 403, 462, 463, 469, 470, 471, 472, 474, 491
çifte
yuvarlanma 295, 296, 302, 312, 510
yüzün cepheden görünüşü 262

Zalmoksis 522
zaman 9, 10, 11, 13, 16, 18, 19, 20, 28, 31, 32, 33, 35, 36, 42, 43, 44, 47, 50, 57, 61, 62, 67, 68, 69, 71, 73, 77, 78, 79, 81, 82, 84, 85, 86, 87, 88, 90, 91, 92, 95, 96, 98, 104, 109, 110, 112, 113, 114, 117, 121, 130, 131, 132, 139, 141, 145, 148, 152, 154, 156, 158, 162, 166, 168, 169, 171, 175, 178, 196, 199, 200, 201, 202, 204, 207, 209, 212, 214, 216, 217, 225, 228, 229, 230, 235, 237, 242, 243, 252, 253, 255, 260, 264, 268, 270, 272, 274, 279, 284, 287, 291, 298, 305, 306, 307, 310, 318, 333, 336, 337, 338, 342, 343, 344, 345, 348, 349, 356, 358, 359, 365, 370, 374, 375, 384, 401, 405, 408, 410, 416, 419, 420, 421, 423, 424, 426, 430, 431, 432, 434, 446, 448, 472, 489, 499, 500, 504, 508, 510, 514, 519, 534, 535, 537, 538, 544, Tanrılar krş. insanlar
zanaatkârlar 359, 361
zehirli yılan 191
Zeitlin, F. I. 166, 181, 238, 364, 371, 380, 387
zeteîn 133
Zeus 18, 30, 36, 38, 39, 75, 76, 77, 81, 102, 103, 104, 106, 123, 128, 134, 138, 140, 150, 152, 160, 169, 170, 187, 190, 192, 193, 219, 225, 285, 347, 348, 351, 361, 368, 374, 375, 383, 388, 389, 390, 394, 400, 403, 420, 465, 507, 537
agoraîos
kalkanlarda
ve Kronos
Aiskhylos'ta
adaleti
Kral Oidipus'ta
krş. Prometheus
Teleios
tiran
zıtların birliği 101
zorunluluk 45, 75, 293, 337

JEAN-PIERRE VERNANT — PIERRE VIDAL-NAQUET

ESKİ YUNAN'DA MİT VE TRAGEDYA

Mitlerin mantıki bir kavrayışla algılanmasının kökleri yeni çağda başlamamıştır; tersine, antikitenin başlangıç tarihine kadar uzanır. Neredeyse IV. yüzyıldan beri düşünürler "mit ve tragedya" üzerine kafa yormuşlar, onların arka planında yatan gerçeklik ve mantıksallığı bir anlamda anlamaya çalışırken bir anlamda da hesaplaşmaya çalışmışlardır.

Ortaçağ resmi, müziği ve edebiyatı, imparatorlukların tekeline geçen tektanrılı dinlerin içinden ve dışından her fırsatta paganca bir karşı koyuş ile mitolojilerin sevimli, bizden ve erişilebilir tanrılarını ve efsanelerini tekrar tekrar işlemiştir. Kilisenin skolastik mitsizleştirme çalışmaları ise, sadece mitlerin ve tragedyaların alanının daha da genişlemesi ve onların felsefenin de alanına girmesiyle sonuçlanmıştır.

Şimdi mitler ve tragedyalarla hesaplaşmanın -*XXI. yüzyılda bile*- bittiğini söylemek çok zordur. Ne kadarı gerçek ne kadarı düştür bilinmez; ama bilimin mantık duvarlarına çarpıldıklarında bile etkilerinden bir şey kaybetmeyen mitler ve tragedyalar, tamamen o coğrafyanın yapısına ve kültürel gelişimine uygunluk göstererek tekrar tekrar üretildiler. Ama Ege Denizi'nin iki yanında kâh mavi koylarda kâh yeşil ormanlarda hâlâ sesleri duyulan, gölgeleri denize düşen, fenerleri gemicilere yol gösteren, yaktıkları ateşleri hâlâ sönmeyen efsaneler, onların bugün de aramızda olduklarının kanıtıdır.

www.kabalci.com.tr

ISBN 978-975-997-190-8

9 789759 971908

www.kabalciyayinevi.com