Joachim Latacz

Antik Yunan Tragedyaları

Tüm Oyunlar
Tarihçe - İnceleme - Yorum

Türkçesi
Yılmaz Onay

Mitos-Boyut Yayınları • TİYATRO / KÜLTÜR DİZİSİ 68

JOACHİM LATACZ

ANTİK YUNAN TRAGEDYALARI

TİYATRO/KÜLTÜR DİZİSİ 68

Baskı, cilt: Ulus Matbaası, Topkapı-İstanbul. Tel. 212. 544 65 81

1. Baskı: 2006

Copyright:

© Vandenhoeck&Ruprecht GmbH&CO. KG, Joachim Latacz: Einführung in die griechische Tragödie, 2. Auflage, Göttingen, 2003

Türkiye Yayın Hakları:

Copyright:

© TEM Yapım Yayıncılık Ltd., 2006

Mitos-Boyut Tiyatro Yayınları

TEM Yapım Yayıncılık Ltd. Şti.

Ağa Çırağı Sok. 7/2; Gümüşsuyu/ Beyoğlu-34037 İstanbul

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

E.posta: temyapim@yahoo.com

MİTOS-BOYUT Yayınları • TİYATRO / KÜLTÜR Dizisi 68

JOACHIM LATACZ

ANTİK YUNAN TRAGEDYALARI

Tüm Oyunlar

Tarihçe - İnceleme - Yorum

Türkçesi:
Yılmaz Onay

Mitos Boyut

JOACHİM LATACZ

Yoachim Latacz 1934'te Kattowitz'te (Oberschlesien) doğdu.

1953'te Halle'de Latince üstüne üniversite öncesi eğitimini tamamladı. 1953-56'da Wittenberg-Halle'de Martin Luther Üniversitesinde Klasik Filoloji, İndogermanistik, Eski Çağ Tarihi ve Arkeoloji eğitimi gördü.

1960-66'da, Hamburg Üniversitesinde, Bruno Snell ve Hartmut Erbse'yle THESAURUS LINGUAGE GRAECAE'de bilimsel yardımcı olarak çalıştı.

1963'te Berlin Frei Üniversitesi'nde Uvo Hölscher'in yanında filoloji doktorası yaptı. 1966-72'de Würzburg Üniversitesi'nde filoloji seminerine bilimsel asistan olarak katıldı.

1978'de Mainz Üniversitesinde klasik filoloji (graezistik) profösörü olarak çalıştı. 1981'de Basel Üniversitesi Yunan Filolojisi kürsüsünde bulundu.

2002'den bu yana emeklidir.

ÖNSÖZ

Joachim Latacz

Aşağıdaki sunum, ilk kez 1980 yaz sömestrinde Mainz Üniversitesinde tüm fakültelerin dinleyicilerine verilen ve sonra da Basel Üniversitesinde yine tüm fakültelerin dinleyicilerine üç kez (her seferinde güncelleştirilerek ve doğrulanarak) yinelenen bir konferanstan kaynaklanmıştır. Herkesin anlayabileceği bir dil kaygısı, ilk amaçtan çıkarak açıklanabilir. Sadece sosyal bilimler öğrencilerine değil, olabildiğince geniş bir çevreye de ulaşma amacı açısından bunu burada değiştirmek için hiçbir neden yok. Ne var ki, dilin herkesçe anlaşılması, (temel yapılara indirgemede) sorunların basitleştirilmesi demek değildir. Dolayısıyla okurdan, (burada 'diyalog kurucu' işlevi gören) yazarla birlikte, daha karmaşık ilintilere, az gerilimli 'yan konulara', hatta uzman tartışmalarına da kendini vermesi beklenir; böylece, zihinsel çalışmayla ilgilenen hiç kimse kendini dışlanmış hissetmeyecektir. İşte tam da bu nedenle, bilinmesi için anlayış da gerekebilen Grekçe özel deyimler, olduğu gibi korunmuştur (elbette hep çevirisiyle ve açıklanarak). Pek çok okuyucu, günümüz akademik dili içinde eski Grekçe'nin ne kadar ağırlıkla yer aldığını (ve tüm fakültelerden dinleyicilerin bir iki sömestr Grekçe kursu almasının nasıl yararlı olacağını) belki de ancak bu yolla fark edecektir.

Öncelikle alanın uzmanı olmayanlara yönelen bir Yunan tragedyası sunumunun, en başta, antik dram ile modern tiyatro biçimleri arasındaki ayrımı açıklaması beklenir. Bizim toplumumuzun, kültürümüzü temellendiren Greklerin manevi yaratışlarına ve savlarına sürekli yabancılaşması - ilkesel olarak sakat bir eğitim politikasından dolayı - bu sorunun çözümünü elbette giderek daha da zorlaştıracaktır. Alman dili konuşan entelektüellerce daha 1960'a dek gayet doğal olarak bilinen, Avrupa'nın Yunanistan'daki temeline ilişkin esas bilgilere, bugün artık rastlanmıyor. O bilgilere dayanan böylesi bir sunumun ise, bu vesileyle bir de o bilgileri iletmesi mümkün değil. Dolayısıyla, geride ancak şu umut kalıyor: Sunulan nesnenin değeri, okuyucuya, içinden çıktığı dünyaya kendi gayretiyle girmesini sağlayacak kadar inandırıcı gelsin. Ama en azından sözü geçen ayrım sorununun yanıtına yöneltmek üzere bazı asal noktaları özet biçiminde burada belirtmekte

yarar var[1]:

1. Yunan tragedyasının malzemesi gelişigüzel değildir, fiktif de değildir. Yazarlar konularını daha çok *mitos*'tan alırlar. *Mitos*, önde gelen Yunan kral ve prens çevrelerinin gerek kendi aralarındaki, gerekse tanrılarla aralarındaki ilişkiler üstüne geleneksel anlatılar toplamıdır. Yüzyıllar boyu gelenekleşen bu anlatılar, Yunanlı için eğitiminin bir parçasıdır. Günümüz Avrupalısının 20.yy.a dek *İncil*'le büyümesi gibi, o dönem Yunanlısı da o anlatılarla büyüyordu. Tragedya yazarı, bu *mitos*'un bilindiğini esas alabilir ve onu serbestçe açımlayarak işleyebilir, anıştırarak ve derinleştirerek (kısmen de çeşitlendirerek) onunla oynayabilir. Seyircinin sanattan aldığı zevk, büyük ölçüde, yazarın o anlatılara ilişkin uygun versiyonlar üstüne ya da doğrudan onlarla yaptığı açıklamaları ve çeşitlemeleri algılamasında ve değerlendirmesinde yatar. Dolayısıyla Yunan tragedyası –günümüz tiyatro biçimlerinin çoğunun tersine– gerek malzeme üstüne ve gerekse estetik yargı ilkeleri üstüne yazar ile seyirci arasında önden var olan bir sessiz anlaşmadan serpilip gelişmiştir.

2. Tragedya yazarı, ortak malzeme havuzu içinden, zaten kendi başına da en çok duyguyla yüklü olan ögeleri seçer: öldürme, intihar, evliliğe ihanet, ensest, çıldırma, kendini sakatlama, aldatma, gammazlama, evlatlıktan ret, zorla ayrılma ve yıllar sonra bir anda birbirini yeniden bulma vb.

Tüm bu olağan dışı olayların duygusallığı, (a) bunların aile bireyleri arasında (yani doğal yakınlığı bulunan bireyler arasında) geçmesi, (b) seyre sunulan ailelerin doğrudan yönetici kesimden olmaları, böylece kamunun ilgi alanına girmeleri ve kendi aile felaketleriyle her seferinde topluluğu da kendi acılarının içine çekmeleri yoluyla daha da yükseltilir. Böylece olay, her ne kadar kurguya göre karanlık bir geçmişte olmuş gibi görünse de, milattan önce 6./5. yy'daki Atina site devleti toplumunun seyircisi için, salt insani değil, aynı zamanda siyasi bir model durumuna gelir (ve aynı nedenle, egemenlik yapılarındaki tüm tarihsel değişimlerin ötesinde, taa günümüze dek daha sonraki dönemlerin seyircisini de bir model gibi etkileyebilir).

3. Tragedya yazarının seyirci önünde geliştirdiği olağandışı durumlar, (*mitos*'taki gibi) oldukça zayıf nedenselliklere dayalı salt art ar-

1. Bu açıklamalarla Shirley A. Barrow'un "Aris ve Phillips Euripides Series" (1986 vd.) için "General Introductions"ına bir yönlendirme yapılmış oluyor (klasik Yunan tragedyasının temeli olarak "abartılmışlık" üstüne ayrıca bkz: Schwinge 1992, özellikle 59).

da gelen olaylar biçiminde bırakılmaz; olaya karışanların - katillerin, evliliğe ihanet edenlerin, karasevdalıların, elebaşların ve aldatıcıların vb. (ve kurbanlarının) - bakış açısından, hiç zaman sektirmeksizin ve kendiliğinden, o anın tüm duygularıyla, öfke ve nefret, sancı, kıskanma, art hesap, hayal kırıklığı, acı, alay, yergici taşlama, iktidar hırsı, tutkunluk, kendini yitirme gibi insanî duyguların her çeşidiyle açıklanıp ruhsal olarak motive edilir. Daha geniş topluluğun gerçekte ancak sonradan (faillerin, kurbanların, ilgililerin, olaydan epey uzaklaştıktan sonra ve belli açıklamaları yapmalarıyla) öğrenebileceği olay, böylece seyircinin gözünde, olaya karışanların kesişen nedenlerinden dolayı karmaşık ama anlaşılır biçimde akıtılır, yaşatılır ve aynı zamanda yarattığı (çoklukla aydınlatıcı ve yıkıcı) etkilerle oyuncuların yargısına ve onlar üzerinden seyircinin yargısına bırakılır. Bu yolla seyirci, bir olayın tümünü, yaşamda asla aynı saydamlıkta görülemeyecek ve ardından da aynı otantiklikle asla yeniden kurgulanamayacak bütünlükte, beraber yaşar.

4. Olaya karışanlar, onların eşleri, çocukları, kardeşleri, dostları, astları vb. seyircinin tam o anda oluyormuş gibi birlikte yaşadığı eylemlerine ve tepkilerine, akıllıca kurulmuş ve nedenselik bağları iyi düşünülmüş konuşmalarla açıklama getirirler. Böylece olay, çeşitli yönleriyle yansıtılmış olur ve gerek olaya, gerekse eylemcilerine yönelik keskin suçlamalar ile etkili desteklemelerin gidip gelmesi, pek çok değerlendirme olanakları sağlar. Bu yolla seyirci, çabukça ve kabaca verilecek yargılardan sürekli uzak tutulur ve daha mesafeli bir bakışa çekilir. Seyirci nihayet bir yargıya vardığında, bu yargı (ki Yunan tragedyasında tümden göreceli de değildir) pek çok bakış açısından geçtiği için, iyice düşünülmüş, daha içten kabullenilmiş, kısacası: daha temelli (dolayısıyla çoğu kez daha insani) olur. Böylece Yunan tragedyası, toplum için, üstlendiği tüm öteki işlevler yanında insanın, sorumluluğunu taşıyabileceği bir yargıyı oluşturması işlevinin okulu da olmuştur (bu eğitsel birikim, günümüz tiyatro biçimlerinin kural olarak tümden dışındadır oysa).

5. Tragedya yazarının, görülmemiş bir düşünsel yoğunluk ve sanatsal bütünlükle seyircinin önünde sergilediği bu çok derin etkileyici, yoğun bir irdelemeye zorlayıcı olay, hoşça vakit geçirtmeye yönelmiş eğlence endüstrisinin bir ürünü olarak, her akşam dünyanın her yerinde kültürel açıdan yükseltilmiş boş zaman doldurmanın bir biçimi olarak sunulmaz; tragedya, yurttaşlar topluluğunun dinsel şenlik yaşantısının bir parçasıdır; Atina tiyatrosunda yalnızca bir kerelik bir

sahnelenme için yaratılır ve seyirci tarafından, yani kentin tüm yurttaşları tarafından, kendi sorunlarının soyutlanmış biçimde kamusal işlenişi olarak algılanır. Bu nedenle Yunan tragedyası, kamusal bir t o p l u m t e p k i s i 'dir. Bu ise ona, toplum yaşantısı içinde, modern tiyatro biçimlerinin asla ulaşamaması bir yana, kural olarak düpedüz özüne yabancı oldukları bir anlam kazandırır.

Bu değinmelerin, konunun değerine ilişkin olarak hiç değilse bir fikir verebildiği umulur. Bir Yunan tragedyasının etki gücünün tüm kapsamı ancak ayrıntılı incelemeyle anlaşılabilir.

Aiskhülos'un, **Sofokles**'in ve **Euripides**'in elde bulunan tragedyalarının yorumlu bir sunuluşunda amaç, yazarının kendi söylemlerini, uyumlaştırılmış bir *communis opinio* ('genel görüş birliği'. Y.O.) ardına gizlemek olamazdı (kaldı ki buna erişmek zaten pek olanaklı da değildir). Tüm sunulan açıklamalar, özel araştırmalara dayalıdır ve bunun sorumluluğu kesinlikle üstlenilebilir. Bunların, mümkün olan tek çözüm olmadıklarını okuyucu her noktada fark edecektir; dileriz ki bu yolla okuyucu, oyunları okuma isteğine varsın. Burada amaçlanan da zaten, oyun tanıtıcılıktan çok, okuyucunun, başarılı girilirse onu kendiliğinden yakalayıp çekecek olan bir dünyaya açılmasını sağlamak değil mi? Yunan tragedyalarının nihai yorumu hiç olmayacaktır; oyunlar, her seferinde yeniden yorumlanmaları sayesinde yaşıyorlar.

Tragedyanın, "trajik olan", "dramatik olan", "trajik gerilim", "trajik suç", "katarsis etkisi", gibi derin yapısal yönlendirici faktörlerine ilişkin kuramsal spekülasyonlara burada özellikle girilmemiştir. Yüzlerce tragedyayı bilen **Aristoteles**, *Poetika*'sında, bu sorunlara değinmenin ötesine geçmeye cesaret edememişti. Fragmanları bir yana bırakırsak, biz, hepsi hepsi 5. yy'dan kalan 31 tane tragedyayı biliyoruz ama çoğunlukla, ciddi olarak ve derin anlamda **Aristoteles**'i çok gerilerde bıraktığımızdan kesin eminiz. Böyle bir kitapta amaç, temeli zaten var olan çevrenin belki biraz daha genişlemesi için uzmanlık bilgilerinin iletilmesinden ibarettir. Çünkü günümüz dramı üstüne bir tartışma, antik tragedyaya baş vurmaksızın elbette ki mümkündür; ama türevlerin daha iyi anlaşılması için esas konunun cahili olmak da şart değildir.

Üç büyük tragedya yazarının incelenişi, bu kitapta ayrılan sayfa sayısına bakılırsa, dengeli değildir: **Aiskhülos** ve **Sofokles**'e daha fazla ağırlık verilmiştir; **Euripides** ise, elimizdeki eserlerine oranla oldukça geridedir. Bunun nedeni, sadece yer sınırlılığı değildir. **Euripides**'in son derece karmaşık tragedya kavrayışının ve amacının bir "Giriş"

kapsamında iletilmesindeki güçlüğün de ifadesidir bu. (Elinizdeki bu kitabın orijinal adı: *Yunan Tragedyasına Giriş*'tir. Y.O.). Alaycı **Euripides**'teki sinirli kesiklilik, klasik betimleme tarzı içinde kavramaya olanak vermiyor. Burada, iletimle yetinmek uygun görüldü. Daha içerik özetleri bile, orijinal metni (çevirisinden de olsa) okumaya özendirme açısından yeterince irrite ediyor galiba.

Önemli kaynak eserlere göndermeler, bilerek çok az tutuldu; verilenler de genellikle parantez içinde ve kısaltılmış olarak verildi. Grekçe orijinal metin yayınlarına, çevirilerine ve ötesine ilişkin gerekli göndermeler de yapılmıştır.

Kitaptan bir başvuru kaynağı olarak da yararlanılabilmesi için ayrıca oynanışların kronolojisini gösteren bir tablo ile tüm figürlerin bir dizini de eklenmiştir.

Oyun yorumları içinde kullanılan Almanca çeviriler, aksi belirtilmedikçe, **Sofokles**'te Wilhelm Willige'nin, **Aiskhülos** ve **Euripides**'te Dietrich Ebener'indir; bu çeviriler, açık seçik oluşları ve kolay anlaşılmalarıyla giriş için özellikle uygun düşmektedir. Ancak, çoğunluğu daha da zor ve düşünsel anlamda daha incelikli olan Grekçe orijinal metinlerin, karşılaştırılamayacak derecede üst düzey bir şiirlilik gösterdiği de inkâr edilemez. Dolayısıyla, oyunun bir yerinden veya bütününden çok etkilenen kimseye, burada kullanılan çevirilerin ötesinde, öteki çevirilerin biriyle veya ötekiyle de karşılaştırma yapması önerilir. (Metin altlarında Türkçe çevirmen adı verilmeyen çeviriler Y.O.'a aittir) En iyi, diye nitelenebilecek bir çeviri yoktur. (**Peter Stein**'ın, **Askhylos**'tan yaptığı o efsanevi *Oresteia* sahnelemesi için çeşitli çevirileri iç içe işlemesi, hatta yer yer Grekçe konuşturması da bundandır.) (Stein'ın söz konusu sahnelemesine ilişkin kimi ayrıntılar için bkz. *Yönetmen Peter Stein*, Aziz Çalışlar, Mitos-Boyut Yay. İst. 1996, S.140 ve öteki söyleşileri. Y.O.). Öte yandan dile dayalı Yunan sanat eserlerinin özlülüğü, elbette ki en kötü çevirilerle bile bize kadar ulaşabilmiş olmalarıyla kendini gösterir.

Elinizdeki şekliyle bu kitabın eksiklerinin ve dengesizliklerinin bilincindeyim. Ama şu sırada eğitim görenlerin ve bir gün yönetmen olacakların zararına da olsa, genel bilgi temelinin korkutucu biçimde giderek daraldığını düşündüğümde, bir an önce yayınlamam için beni yüreklendirenlere razı olmam gerektiğine inanıyorum. Etkisi çok az da olabilir - geri çekilmek daha kötü.

Basel, Haziran 1993

İKİNCİ BASKI İÇİN

Tragedya araştırmaları alanında tanınmış bir İngiliz eleştirmen, bu kitabın ilk baskısı için şu yargıyı vermiş:

"Bütünüyle bu kitap, her ne kadar uzmanlar için Lesky'nin (1972) ve yeni başlayanlar için Zimmermann'ın (1986. 21992) yerini tutacak olmasa da, Yunan tragedyasını, uzmanı olmayanlara tanıtma amacı açısından başarıyla taçlanmıştır." (Alan H. Sommerstein, Gnomon 69, 1997.)

İlk baskının Önsöz'ünün daha başında okuyucunun göreceği gibi, amaçlanan da tam buydu. Bir süredir tükenmiş olan esere yönelik sürekli talep, beni, başka bir çok işin arasında on yıl sonra yine de bu ikinci baskıyı göze almaya getirdi. Bunun için, bu arada Yunan tragedyasına ilişkin 2000 yılına ve kısmen de 2002'ye dek daha da artan literatür incelendi, büyük oranda bibliyografyaya dahil edildi ve pek çok yerde kitap metnine alındı. Bu kitabın orta çapta bir Giriş niteliğinden dolayı, söz konusu literatürün tamamının metinde işlenmesi uygun görülmedi. İlk baskıya eklenmiş olan alfabetik dizin, okur iletilerinden de anlaşıldığı gibi, pratikte gereksizleştiği için kaldırıldı.

Basel, Ekim 2002; Joachim Latacz

TİYATRO

İŞLEYİŞ TARZI ve ORTAYA ÇIKIŞI

I.

Alımlanış Durumu

1. Ön Açıklamalar

Aşağıda Yunan tragedyasına bir Giriş amaçlanmıştır. Bu demektir ki, önce geniş bir yoldan hep birlikte bölgenin tümüne bir giriş yapacağız, sonra bölgeyi kaplayan daha dar yan yolları, sokakları, en azından tanıyacağız. Bölgenin bütününün her noktasını baştan başa tam dolaşmak amaçlanmıyor. Çabamız, daha ziyade bir çeşit kuş bakışıyla bütüne bir göz atmak. Böylece iki farklı okuyucu grubunun isterlerine yanıt vermiş oluruz:

1. Konunun geneline ilgi duyanlar, bütünlemesine bir izlenim edinirler.

2. Konuyu bilenler (öncelikle eski dillerin ve kültürlerin öğrencileri ve öğretmenleri), belki öğrenilmiş sayısız ayrıntıyı şu ya da bu biçimde daha açık ilişkilere oturtacak olan esaslara yönelik bakış kazanırlar.

Amacı böyle koymak, gerçekten en belirleyici olana yoğunlaşmayı gerektirir. Dolayısıyla, yayılıp genişleyen kanıt arayışlarından, metin eleştirisi sorunlarının incelenmesinden vazgeçilecektir. Ama öte yandan salt elkitabı bilgilerinin art arda sıralanışıyla da yetinilemez. Ben daha çok, günümüzde antik tragedyaya ilişkin bilinenleri ve bilindiğine inanılanları, verilere ilişkin kendi bakış tarzımla ve açıklamamla kaynaştırmaya çalışacağım. Bunu yaparken bilgece polemikten kaçınacağım.

Tragedya olgusuna ve bu olguya en uygun biçimde nasıl yaklaşabileceğimize ilişkin bazı genel düşüncelerle işe başlayalım. Demek ki birkaç metodolojik ön düşünceyle başlangıç yapacağız.

Bir tür olarak tragedya, 2500 yıl önce Yunanlılar tarafından ortaya getirildiğinden bu yana hiç değişmeksizin hep *tiyatro oyunu*

diye nitelenmiştir. Yani daha başlangıcında, okunmak üzere değil, işitilmek ve seyredilmek üzere yapılmıştır. Burada s e y r e d i l m e k kavramı daha da önemlidir, çünkü tüm öteki edebiyat türlerinden ayıran ögedir bu. Epos ve lirik, önce işitilme, sonra da okunma parçaları olmuştur; gerçi okuma, başlangıçtaki dinlemeye yönelik sunuluşu eksiltmiştir, ama sunuşun yalnızca *bir* boyutunu, yani akustik boyutunu eksiltmiştir. Tragedyalar ise seyirlik oyunlardır, yani tragedyayı okumak, başlangıçtaki sunuluşun iki boyutunu birden eksiltmektedir: Hem akustik, hem de vizüel boyutu. Bu eksiltmenin fakirleştirme olduğu açık. Demek ki tragedyaları seyretmenin ve dinlemenin yerine yalnızca okumak, bu sanat eserlerinin yazarlarınca başlangıçtaki yaratılış amacı olan sunuş tarzından vazgeçmek oluyor.

Klasik filoloji[2] ve benzeri olgularla ilgilenen öteki filolojiler, bu vazgeçişin metodolojik olarak kabul edilemezliğini bilmelerine karşın, yine de hep göz yummuşlardır; şimdi de eğitim ve araştırma çalışmalarında hâlâ göz yummaktadırlar. Neyse ki son yirmi yıl içinde böylesi yorum tarzlarını saçma bulan sesler yükseldi (Aristoteles, *Poetika* 1462a 11-14'te, 1450b 18/19'da ve 1453 1-14'te bunu destekliyor görünse de...). Metinler, metin dışı gerçekliğin yoğunlaştırılmışıdır. Metindeki metin dışı gerçekliği birlikte göremeyen, onu tam anlayamaz. Öte yandan, metin dışı gerçekliğin tümünü görmeye çalışmak da aykırı bir tutum olur. Daha çok, bir seçme sürecine girilmeli: Metin dışı gerçekliğin ögelerinden, belli bir metin türünün anlaşılması için özellikle belirleyici olanlar öne çıkarılmalıdır. Bunlar, türden türe değişen ögelerdir. Örneğin **Demostenes**'in politik konuşmalarını anlamak için, "Yunan Tarihi" ve "Retoriğin Gelişimi" ögelerini özellikle gözetmek gerekecektir. Oysa bir Yunan tragedyası'nı anlamak için bu ögeler ancak yan bir rol oynar. Burada metin dışı gerçekliğin başka ögeleri önde gelir. Şimdi bunları ortaya çıkaralım.

Böylece, günümüz edebiyat biliminde "üretim ve alımlanış koşullarının yeniden oluşturulması" denen şeyi yapmış olacağız. Kabaca bu koşullar, eseriyle izleyici açısından başarıya ulaşmak ya da en azından ilgi uyandırmak isteyen bir sanat yaratıcısının yerine getirmesi gereken koşulların tümüdür. Sanatçı hiçbir zaman alımlanış

2. Yani, klasik diller olarak Grekçe ve Latince'yle ve o dillerde yazılmış eserlerle ilgilenen filoloji.

durumlarını gözetmeksizin eser yaratmaz. Yani sanat üretimini, son derece belirli normlaşmış alımlanma durumuna yönelik olarak sürekli sanatçı bilinci belirler. Bu durum, sanatçının eserinin önden belirleyici temel koşuludur. Dolayısıyla eseri anlamak için söz konusu durumu yeniden elde etmemiz gerekir.

Klasik filologlar böyle bir iş için özellikle iyi donanımlıdırlar. Çünkü klasik filoloji (her ne kadar 2400 yıla yaklaşan tarihinin bazı evrelerinde kendini salt söz bilimi olarak tanımlamaya çalışmışsa da) her zaman kendini daha geniş bir disiplin olan geçmiş zaman biliminin bir parçası olarak görmüştür. Bu geçmiş zaman bilimi, sistemli bir disiplin olarak **Aristoteles'le** (MÖ 4. yy'da) başladı. **Aristoteles'ten** bu yana bu disiplin içinde antik yaşamın her alanına ilişkin öyle sonsuz bilgi birikmiş durumda ki, metinlerin yalnızca bir bölüğünü oluşturduğu dünya bütünü, onu görmek isteyen için apaçık göz önündedir. Bir antik metnin üretim ve alımlanış koşullarını yeniden oluşturmak için gerek duyulacak şeylerin çoğu, klasik filolojide özgül araştırmalar yoluyla çoktan işlenmiş bulunuyor. Yeter ki onu doğru kullanmayı bilelim.

2. Alımlanış Durumunun Dört Bileşeni

2.1 *Yer bağımlılığı*

Önce, bir Yunan tragedyasının (özellikle de Attika tragedyasının) alımlanış durumunu belirleyen esas bileşenleri sorgulayalım.

Bunlar dört tanedir. Aşağıda bunları ayrı ayrı inceleyeceğiz.

İlk bileşen, tragedyanın seyirlik oyun karakteristiğinden kaynaklanır. Grekçe'de 'seyir-temaşa' karşılığı olan sözcük, *theaomai*'dir. Buradan, *theatron* yani 'seyir yeri' türemiştir. Attika tragedyası, önden belli bir seyir yerine, yani kesin belirli bir alımlanış yerine bağlıdır. Demek ki bir Attika tragedyasının alımlanış durumunun ilk bileşeni onun yer bağımlılığıdır.

Belirli bir yere olan bu bağlanışa nasıl gelindiğini daha sonra sorgulayacağız, çünkü bu tarihsel bir sorudur; daha doğrusu tiyatro tarihine ilişkin bir sorudur. Önce bu belirli bir yere bağlanışın sonuçları üstünde duruyoruz. Yani, t i y a t r o s i s t e m i diyebileceğimiz şeyin öncelikle ortaya çıkışını değil, öncelikle bu sistemin işleyiş tarzını sorguluyoruz.

Öyleyse: Alımlanış yerinin yapısı nasıldır? Ve: Bu yapı, böyle ya-

pılmış bir yer için yaratılan eserin yapısını nasıl etkiliyor?

Alımlanış yeri, yazarları tarafından klasik Yunan tragedyalarının yaratılışından bu yana (ve esas olarak günümüze dek) *theatron*'dur. Kalıntılarını bugün de Atina Akropol'ünün güney yamacında görebildiğimiz bu Theatron (Resim 1. No. 1), yapı olarak bir yığınsal toplantı havuzudur. Yani, açık değil, kapalı bir yapıdır. Çevresindeki mekândan yalıtılmıştır. Herhangi bir yerde ve herhangi bir zamanda serbestçe girilip çıkılamaz; ancak belli Giriş'lerden ve kesin belirlenmiş zamanlarda giriş çıkış yapılabilir. İç yapı, bir kez girildikten sonra çok belirli alımlanış konumunu dayatır: Basamaklı olarak yükselen oturma sıralarının düzenlendiği yarım daire veya yarı eliptik biçim, seyirciye, tek bir noktaya yönelmekten, yani aşağıdaki büyük yarım daire çevre ile sarılı küçük kare veya daire alana -*orkestra*'ya (dans alanı)- yönelmekten başka olanak bırakmaz (Resim 1. No. 2). *Theatron* yapısının seyirciye dayattığı bu konsantrasyon zorlaması, tiyatrodan ve giderek tragedya yazarından iki şey istemektedir:

1. Seyirci kitlesinin yönelim yoğunluğu veya konsantrasyon yetisi fizik olarak aşırı yüklenmemelidir, yani: Oyun fazla uzun olamaz. Yer'e bağımlı olmayan ürünler, yazarın istediği kadar uzun olabilir; **Vergilius**'un *Aeneis*, **Dante**'nin *İlahi Komedya* gibi *epos*'larını, ya da **Tolstoy**'un, Balzac'ın romanlarını düşünelim. Oysa *yer*'e bağımlı ürünlerde bu olanaksızdır. Yönelim yoğunluğunun felce uğraması, seyirci kitlesinde huzursuzluğa neden olur; bu ise bir birlik olarak tasarlanmış ürünün bozulması, hatta düpedüz çökmesi anlamına gelir. Demek ki seyircinin ortalama alımlama yetisi, oyunun uzunluğunu belirliyor. Bu ise, tiyatro yazarı için, elindeki malzemeyi, duruma göre uzatma veya kısaltma yoluyla sınırlayarak işleme zorunluluğu demektir.

Yazara yönelik bu ilk taleple sıkı ilişki içinde şu ikinci talep gelir:

2. Seyirci kitlesinin yönelim yoğunluğu, daha baştan sınırlanmış süre içinde bile hep diri tutulmalıdır. Bunun için yazarın iki asal aracı vardır: 1. Varyasyon; 2. Gerilimi yükseltme.

İlk araç dışsaldır, ikinci araçsa içseldir. Her ikisi de, gerek tragedyada gerekse komedyada kullanılmıştır. Ama, varyasyon'un dışsal araçları esas yerini komedyada bulur; tüm oyun bölümlerinin sıkı mantıksal işlevliliği yoluyla gerilimin yükseltilmesi'nin içsel araçları ise esas olarak tragedyada yer bulurlar (Bu konuya ileride daha

ayrıntılı girilecektir.)

Varyasyon araçları arasında şunlar vardır:

a. Oyun biçimleri'nde oldukça sık değişiklik, yani örneğin diyalog konumlarının sık sık değişmesi (koro - oyuncu, koro - korobaşı, korobaşı - oyuncu, oyuncu - oyuncu, ikili, üçlü ve arada da monolog), kişilerin sık sık değişmesi;

b. 'İfade biçimleri'nde değişiklik, yani konuşma, şarkı ve dans arasında dönüşümler ve bu her bir ifade biçiminin de kendi içinde alt biçim dönüşümleri, yani dize ölçülerinin, dans tarzları ve dans tavırlarının, ezgilerin vb. değişerek kullanılması (bu konu da ileride daha ayrıntılı incelenecektir.);

c. Maskeler, kostümler, aksesuar, gibi oyun araçları'ndaki değişimler de bu çerçevede sayılır.

Daha ziyade dışsal olan bu araçlar –antik dönemden günümüze dek, **Aristofanes**'in fantastik buluşlarından, günümüzün *action-film* denen varyasyon tıkanmalarına dek– özellikle komedyada ve komedya tarzındaki seyirlik oyunlarda kullanılmıştır. Bundan dolayı komedya türü, geçmişten beri, düşünsel birlikten ödün verir ve nispeten hafif etki yapar.

Gerçi tragedya ve onun "acıklı oyun" ya da opera gibi ardılları da biçim çeşitlemeleri yapmayı bilir, ama komedyanın aksine biçim çeşitlemesi burada asla kendi başına amaç olmamış, sıkı işlevsellikle uygulanmıştır. Burada sanatçının esas amacı, "göz ve kulak keyfi" değil, *fabl*'dir, yani *logos*'un ('mantıklı işleyen' aklın) araçlarıyla sorun ortaya koyma ve sorun çözmedir. Bundan dolayı da tragedya, geçmişten beri nispeten ağır etki yapar.

Sonuç olarak: Bir Attika tragedyasının alımlanış durumunun ilk bileşeni, yer bağımlılığı'dır. Bu bağımlılık, yazarı, eserine oynanacağı yerin özelliklerine uygun bir yapı vermeye zorlar: Oyun, nispeten kısa olmalıdır, bol değişimler içermelidir; ayrıca tragedya da sıkı mantığa dayalı kurulmuş olmalıdır.

Bu son noktada, oyun mantığındaki sıkılığın, anlama mantığında sıkılık anlamına gelmediğine dikkat çekmek gerek: Çünkü seyircinin, okuyucu gibi alımlayış temposunu ve alımlayış tutumunu (diyelim kimi sayfaları yeniden okuyarak) kendisinin belirlemesi mümkün değildir. Dolayısıyla yazar, seyirciye daha ilk alımlama anında oyunun tüm anlamını kavrama olanağını vermek zorundadır. Bu durum, tragedya yazarına ince mantıksal çalışma yolunu ka-

patır ve tersine, küçük mantık-dışı'lıklara izin verir. Bu ise, tragedyaların yorumunda elbette ki büyük önem taşıyor: Görüldüğü gibi, alımlayış koşullarını bilmenin yorumda pek çok sonucu vardır.

2.2 Amaç bağımlılığı.

İlk bileşen olan yer bağımlılığı ile sıkı bağlantı içinde ikinci bileşen olan amaç bağımlılığı gelir. Güney yamaç Akropol'ündeki *Theatron*, bir repertuvar tiyatrosu değildi. En azından başlangıçta, bir eğlence yeri de değildi. Daha ziyade bir kült bölgesinin (Resim 1: Dionyüsos Eleuthereus'un [bkz. S.43] kutsal bölgesi) bir bölümüydü ve dolayısıyla orada yapılanlar, kompleks bir kült sürecinin parçasıydı. Yer'i ve süreç'i içeren kült, tanrı Dionysos kültüydü. Tüm öteki Yunan tanrılarına olduğu gibi, bu tanrıya da yılın belli günlerinde kutlama şenlikleri yapılırdı. Bu şenlikler çerçevesinde ise tiyatro oyunları yer alıyordu. Yani tragedyanın amacı, Dionüsos Şenlikleri'dir.

Bizim çıkış noktamız olan Attika'da, Dionüsos Şenlikleri, yılın beş ayrı zamanında kutlanırdı. Bu beş ayrı şenliğin her birinin ayrı niteliği vardı; daha iyi kavramak için şöyle diyebiliriz: Bu beş şenliğin her biri, tanrı Dionüsos'a ayrı bir bakışı vurgulardı; nasıl ki bizim Hıristiyan yortularımızın da –özellikle Paskalya'nın, Küçük Paskalya'nın ve Noel'in– her biri, aynı bir tanrıya ayrı bir bakışı vurgulamaktadır; her birinin ayrı bir niteliği vardır. Bu ayrımları ileride daha yakından inceleyeceğiz. Şimdilik şu kadarını saptamak yeter: Attika'daki beş Dionüsos Şenliği'nden yalnızca ikisinde tiyatro oyunları yer alırdı, daha doğrusu bunlar şenliğin asal bileşenleriydi:

1. Lenaeler'de;
2. Büyük Dionüsialar'da.

Lenaeler her yıl Ocak ayında kutlanırdı (Attika dilinde Lenaion), Büyük Dionüsos Şenlikleri ise Mart sonu / Nisan başında. Yalnızca bu dönemlerde oyunlar sergilenirdi. Yani tragedya yazarı –komedya yazarı da– oyununu salt bu dönemler için yazıyordu; demek ki oynanacağı döneme, yani o amaca bağımlıdır.

Alımlanış durumunun bu ikinci bileşeninin yazar ve eser üzerindeki etkisi nasıldır? Yazar üzerinde bir şenlik bilinci etkisi yapar, yani bir yandan dinsel bir şenlik için yaratma bilinci, öte yandan, ileride göreceğimiz gibi bu daha da önemli, eserinin uygulanmasının bir kerelik olacağı bilincidir bu. Yazar, yaratısının yalnızca şen-

likte hayat bulacağını bilir. (Ünlü **Aiskhülos** istisnası [bunun için bkz. S.88] dahil, bir kez daha oynanma, bütün bir 5. yy. boyunca hiç olmamıştır, ancak 4. yy'da birden fazla oynanışlar gelmiştir, demek ki **Aiskhülos**'tan, **Sofokles**'ten ve **Euripides**'ten bize ulaşan tragedyalar için söz konusu değildir). Yazarın bu bir kerelik oynanma bilinci, yarattığı eserin, bir tek kez, çok özel, şenliksel, beklentili bir nedenle gerçekleşecek olması, onun şunu bilmesi sonucunu doğurur: Vermek ve söylemek istediklerinin tümünü öyle vermelidir ki, bu bir kerelik gerçekleşmede hepsi kavransın, hepsine erişilmiş olsun. Böylece, yer bağımlılığı gibi amaç bağımlılığı da eserin dolaysızca anlaşılır olma zorunluluğunu doğurur. Yazar, seyircinin, tek bir izleyişte, oyunu anladım diyebilmesi için gereken tüm iletileri, izlenimleri, duygulanımları, tasarımları vb. elde etmesini sağlama yönünde çalışmalıdır. Açık olmayan bir dil, sorunla ilgisiz yönlere saptırmalar, ilgi dağıtıcı ekler, oyunun anlaşılması için algılanması gerekli olan göndermelerin çok gizli kapaklı olması gibi, anlam bulandırıcı ögeler nedeniyle anlaşılırlık engellenmemelidir. Demek ki oyun, soruna yoğunlaşmış, bütünlemesine görülebilir ve böylece aynı şeye ilişkin söylem olarak, kavranabilir tutarlılıkta olmalıdır.

Elbette bu, eserin sorun işleyişi ve geliştirmesi, seyircide hiçbir soru uyandırmayacak kadar apaçık olacak demek değildir. Böyle bir durumda ürün, pek ucuz olur ve hiç ilgi çekmezdi. Öyleyse, amaç bağımlılığının esere getirdiği dolaysız anlaşılma yükümlülüğü şu demektir: Seyirci, ne olup bittiğini, bir kerelik alımlayışta hemen kavramalı, fakat niçin tam da öyle olup bittiğini kesinlikle hemen kavrayamamalıdır. Bu, elbette biraz iç çelişki oluyor; buraya tekrar döneceğiz. Şimdilik salt bir şeyi vurgulayalım: Attika tragedyalarında bu iç çelişki esere açıkça damgasını vurur. Nitekim tragedyalarda işlenecek malzeme, hatta esasta sorunlar da hep aynıdır, ama uygulama her seferinde başka başkadır. Yani denebilir ki: Oyunların amaç bağımlılığı, çok belirli bir konu alanı olan *mitos*'u tragedyaya uygun biçimde kendine özgü olarak tarayıp işleyen çok belirli bir eser yapısı gerektiriyor. Çünkü mitos, bilinen sorunsallıkları, bilinmeyen sorun geliştirmeler ve çözümlerle koyma olanağı sağlamaktadır.

Oyunun amaç bağımlılığının ikinci etkisi de tragedyaların konu malzemesini *mitos*'a götürür: Amaç, bir Dionüsos Şenliği'dir, dola-

yısıyla oyun, bir Dionüsos şenlik oyunudur. Bu, oyunun biçiminde kendini bir şekilde belli etmelidir. Ne var ki, bize ulaşmış 5. yy. tragedyalarında bu bellilik hiç de ilk bakışta bekleyeceğimiz gibi doğrudan ve açıkça bir Dionüsos ilintisi şeklinde değildir. Ama pekâlâ doğrudan ve açıkça belli *mitos* ilintisi şeklindedir. Bu *mitos* ilintisi çok büyük olasılıkla bir gelişimin son noktası olsa gerek; başlangıçta tragedya doğrudan tanrı Dionüsos'la kuvvetli bir konu bağlantısı içindeyken, Dionüsos bağlantısı zayıflayıp genişleyerek genel bir *mitos* bağlantısına varmıştır. Bu sürecin ayrıntısını ortaya çıkarmak mümkün değil. Ama biraz ileride, Attika tragedyalarında Dionüsos'un önemine eğildiğimizde, sürecin böyle gelişmiş olması gerektiğini göreceğiz.

Şu bulunduğumuz aşama için önemli olan ise: Tragedyanın dinsel-kültsel Dionüsos Şenliği'ne yönelik amaç bağımlılığının, ilkin her tragedyanın bir tek kez oynanabilmesi'ni, ikinci olarak da tragedya konularının mitos ilintisi'ni, birlikte getirdiğidir.

2.3 Yarışma Bağımlılığı

Alımlanış durumunun üçüncü bileşeni, aslında ikinci bileşenin, yani tragedyadaki amaç bağımlılığının ve dolayısıyla şenlik oyunu niteliğinin bir sonucudur. Bu üçüncü bileşene yarışma bağımlılığı diyoruz. Yarışma bağımlılığı şuradan kaynaklanıyor: İçinde tiyatro gösterilerinin yer aldığı Dionüsos Şenlikleri resmi şenliklerdi ve bundan dolayı da –en azından 6.yy.ın ikinci yarısından bu yana– devlet yönetimine bağlı bir organizasyondu. Bir oyununun resmi şenlikte oynanması, yazar için hem büyük bir onur, hem de dolayısıyla sonuç olarak aynı zamanda maddi kazanç kaynağı olduğundan, oyun sayıları kısa sürede istenenden çok fazla olmaya başladı. Bu yüzden bir seçme yapma zorunluluğu doğdu. Dolayısıyla devlet yönetimi, 6.yy. içinde, tiyatro oyunlarını şenlik çerçevesinde belli seçme kurallarına dayalı yarışma (*agon*) olarak düzenlemeye geçti. Tragedyalarda, herhalde sıkı bir ön eleme sonucu, yalnızca üç yazarın eseri oynanmaya hak kazanır ve böylece nihai seçmeye katılabilirdi. Daha fazla ayrıntıya gerek yok (bkz. Blume 1978, 30'dan 45'e). Burada biz bu yarışma niteliğinin yine salt yazar ve eseri üzerindeki sonuçlarıyla ilgileniyoruz.

İlk sonuç elde bir: Çok yüksek kalite yükümlülüğü. Daha sıkı elemeye varabilmek için oyun, her seferinde erişilebilecek sanatsal

perfeksiyon düzeyini yakalamak zorundaydı: dilde, dize yapısında, müzikte ve dans düzeninde. Bunun ötesinde oyun, devletin dinsel politik bir kurumunun parçası olmak durumu nedeniyle, gelişigüzel bir eğlendiriciliği gözetemezdi; her dönemdeki toplumsal durumla, çok genelde de olsa düşünsel bir bağ kurmak zorunda olurdu. Yazar için bunun anlamı şuydu: Yalnızca üstün bir sanatçı olması yetmez, üstün bir düşünür de olması gerekirdi. Dönemin politik sorunsalı alanında olduğu kadar, ekonomi, felsefe, eğitim, hukuk vb. alanlarında da yetkinlik göstermeliydi. Demek ki yazar, göz önüne alınabilmek için, entellektüel gelişimin doruğunda bulunmalıydı. Oyunu, onu entellektüel seçkinlerin arasına getirmeliydi. Biz yorumcular için bunun anlamı şudur: Ancak elimizde bulunan tragedyalardaki en yüce manevi düzeyleri görürsek, oyunu kendi bilgi ve anlayış düzeyimize göre -ki bu, genellikle yazarınkinden oldukça daha sınırlı kalacaktır- yorumlamak gibi bir aptalca yanlıştan kurtuluruz. Bizim yorum ilkemiz, yazara kendimizden çok daha fazla güvenecek düzeyde olmalıdır. Aksi halde onu yeterince anlayamayacak, hatta yanlış anlayacak şekilde daraltmamız veya tek yanlı hale getirmemiz tehlikesi doğar. Demek ki kendimizi, olabilen en üst yoğunlukla oyunun geçmişteki oynanış konumuna getirmeye çalışmamız gerekiyor. Bu biraz çok şey istemek oluyor, çünkü günümüz tiyatro bilimcisinin (hele hele günümüz tiyatro seyircisinin büyük çoğunluğunun), MÖ 5.yy. Atina'sındaki iyi gelişmiş ve politik katılımcı bir tragedya yazarının entellektüel evrenselliğine erişmesi (olanaksız değilse bile) çok zordur.

2.4. Araç Bağımlılığı

Alımlanış durumunun dördüncü bileşeni olan araç bağımlılığı da üçüncü ile en sıkı ilişki içinde bulunmaktadır. Bir yarışma ancak tüm yarışmacılar için eşit koşullar varsa mümkün olur. Bu bakımdan tiyatronun teknik araç olanaklarına, tüm tragedya yazarları esasta aynı oranda sahipti. Dolayısıyla yazar, belki çok daha öte uygulama fikirleri varsa bile, oyununu bu olanaklara göre düzenlemek zorundaydı. Söz konusu koşullar içinde oluşmuş oyunların yorumcuları olarak bizler, oyunun bu alandaki koşullanmalarını da yorumda hesaba katabilmek için elbet tanımak durumundayız.

5. yy'da tragedya yazarının elinde az çok şu araçlar bulunuyordu:

1. *Maddi araçlar*:

(a) Oyun alanı:

aa. Üstünde öncelikle koronun oynadığı, 4. yy'da U biçiminde veya dairesel olan, ama 5. yy'da büyük olasılıkla henüz kare veya yamuk biçimli olan (Phölmann 1981; Froning 2002, 41) *orkestra* ("dans alanı") (Resim 1, No.2);

ab. Tanrı figürlerinin (*theoi*) çıktığı ve konuştuğu (*theo-logeion*), *orkestra*'yı arkadan sarıp kapatan, başlangıçta herhalde ortada tek bir tane, ama sonra 430'dan beri daha çok kapılı olan ve alçak tavanlı bir art yapı: *Skene* ('çadır, kulübe');

ac. *Skene* ile *orkestra* arasında, tekil oyuncuların (eğer koro ile birlikte *orkestra*'da oynamıyorlarsa) çıkıp konuştukları, uzun dikdörtgen bantlar: *Logeion* ('konuşma alanı'. Zamanla biraz yükseltilmiştir: Bildiğimiz 'sahne'nin tek karşılığı budur);

ad. Oditoryum (*Theatron*) ile *skene* arasında iki yandaki tiyatro girişleri: Korodakiler bu bantlar üzerinde seyircinin yanından geçerek orkestraya girerlerdi. Bu girişlere *parodoi* denir, *parhodoi* okunurdu ('pasajlar') (Res. 1,No. 2)

(b) Müzik aletleri (özellikle, flütler, ayrıca telli çalgılar);

(c) Maskeler dahil, kostüm olanakları;

(d) Aksesuarlar;

(e) Skenografi ("kulübe boyama"), yani bugün "sahne resmi" dediğimiz şey (seyir mekânını imlemek için Sofokles tarafından getirilmiştir).

Bu maddi araçların yanında ikinci esas grup olarak:

2. *Kişisel araçlar*

(a) Aktörler:

aa. Koro üyeleri = 'Koristler' (aslında 'dansçılar') (önce 12, Sofokles'ten beri 15 kişi);

ab. Tekil oyuncular (Aiskhülos'tan beri 2, Sofokles'ten beri 3);

ac. Gerektiğinde sessiz oyuncular (figüranlar): *kofa prosopa* (sessiz kişiler);

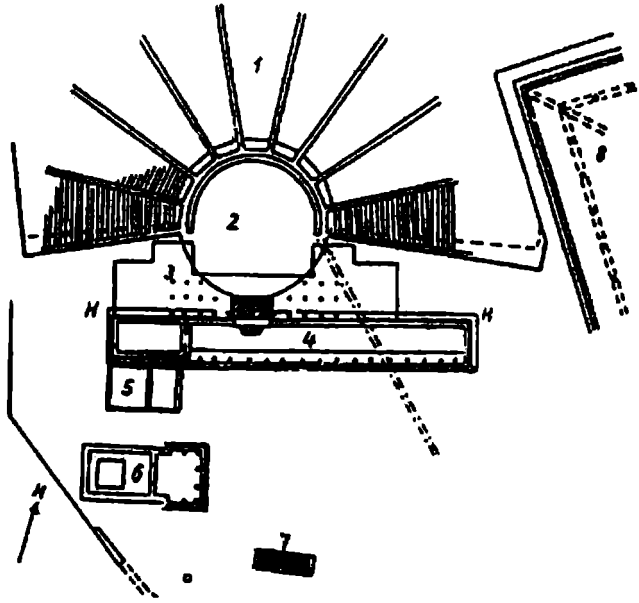
(b) Müzikçiler.

Alımlanış durumunun dördüncü bileşenini meydana getiren, tiyatro yazarının elindeki araçlar bütünü böyle.

*

Bir Attika tragedyasının alımlanış durumunun en önemli dört bileşenini ortaya koyduk. Bize ulaşmış tragedyaların yaratılış koşulları da bu yolla kabaca belirtilmiş oldu. Bunların bir arada nasıl etki yaptıklarını ve ortaklaşa etkileriyle eseri nasıl şartladıklarını ancak bu sistemin o r t a y a ç ı k ı ş ı 'na bakarak görebiliriz. Bunun için, Attika'da "tiyatro" kurumunun t a r i h 'ine dönüp bir bakmamız, yani kısa bir tiyatro tarihi meydana getirmemiz gerek. Alımlanış durumu, oluşmuş bir sistemi gösteriyor. Oluşmuş sistemlerin işleyiş tarzı ise ancak hem *senkronik* (eşzamanlı), hem de *diakronik* (süreçsel) bakışla kavranabilir. Buraya kadar eşzamanlı bakışı sergiledik. Şimdi onu süreçsel bakışla tamamlayalım.

Resim 1



Dionüsos Eleuthereus Kutsal Bölgesi

Çizim: Corinna Newiger (Dinsmoor'dan)

1 Theatron
2 Orkestra
3 Skene
4 Salon
5 Eski Tapınak
6 Yeni Tapınak
7 Sunak
8 Perikles Odeon'u

H-H Kolon delikleriyle (1-10) gedik duvarı önündeki noktalar: Öteki kolonlar (tamamlanmamış)
T Gedik platformu
Salondan (4) platforma (T) merdiven çok kuşkulu.

II.
Tiyatronun Kurumsal Temelleri
(Tiyatro Tarihi)

1. Şenliğin Tarihi

1.1. Tanrı Dionüsos ve kültü.

Tiyatro tarihinin iki asal bileşeni vardır: Biri, şenliğin tarihi, ötekiyse *Theatron*'un, yani yapının tarihi. Önce şenlik vardı, şenlik için inşa edilen *Theatron* daha sonra geldi. Dolayısıyla şenliğin tarihinden başlamamız gerekiyor. Sorular şöyle: Tek tek şenlikler hangileriydi, hangi tarihlerde kutlandı, kutlamalar nasıl yapıldı, zamanlama ve şenlik nitelikleri olarak tiyatro oyunları üzerindeki etkileri neydi, vb. Bu soruları yanıtlayabilmek için, önce tüm bu şenliklerin adandığı Tanrı Dionüsos'un tablosunu ortaya koymamız gerek.

1952'ye dek, Tanrı Dionüsos'un Yunanistan'da nispeten 'y e n i' bir tanrı olduğu sanılıyordu. Uygarlaşmamış yarı barbar kuzeyden (Trakya'dan) ancak 1. bin yılda yabancı bir tanrı olarak ithal edildiği düşünülüyordu. İlk Yunan yüksek kültürünün 1200'deki çöküşünden önce, ikinci bin yıl Miken'lerinin kullandığı Lineer B denen hece yazısı 1952'de çözülünce, Tanrı Dionüsos'un böyle geç zamana tarihlenmesi alt üst oldu. Çünkü 'lineer-B-kil-tabletler'de Dionüsos adı apaçık okunuyordu. Demek ki 1200'den çok önce Dionüsos Yunanlılarca tanınmaktaydı (Burkert 1977, 252; Graf, 288).

O dönemde Dionüsos'un işlevi neydi? Alanı neydi? Kil tabletlerde bu konuda hiçbir şey yok[3]. Öyleyse geçmişle bağlantılardan çıkarsamak zorundayız. Dionüsos konusunda bu çıkarsamayı üç çeşit kaynaktan yapabiliyoruz:

1. Mitos'tan,

2. Yunanlıların alfabe yazılı ilk belgelerinden, yani *İliada* ve *Odüsseia*'dan,

3. Arkeolojik anıtlardan.

Önce *mitos*'a bakalım. Theseus, Ariadne ve Dionüsos arasında geçen çok eski öykünün içinde vardır bu: Attika Kralının oğlu The-

3. Yeni Chania bulgularında da yok: Erik Hallager/Maria Vlasakis/Brigitta P.Hallager: *New linear B Tablets from Khania*. Kadmos 31'de, 1992, 61-87 (özelikle 75-81).

seus, Girit kraliçesinin kızı Ariadne ile, Knossos'tan Girit'e kaçar ve dönüşte de Kyklad adalarından Dia veya Naksos'ta mola verir. Orada Dionüsos, kendi Ariadne'sini geri alır. Ariandne'nin, Dionüsos'un Ariadne'si olduğunu gösteren çeşitli bulgular var. Bunlardan biri *İliada*'da geçiyor (18,590): Daidalos, Ariadne için Knossos'ta (Girit adasında antik kent, Y.O.) bir *choros*, yani bir 'dans alanı' yapmıştır. Oysa dans, bizim bakışımız içine giren tarihsel zaman içinde tanrı Dionüsos'un en önemli özelliğidir. *İliada*'nın gösterdiği gibi bu, daha 2. bin yıl içinde Miken Yunanlılarında da vardı. Demek ki en eski zamanda bile dans eden kadınlar ile Dionüsos birbirine bağlıydı.

İliada'daki bir başka nokta, tabloyu daha da netleştiriyor. 6. şarkının 130. dizesi ve devamında tanrılara karşı gelmeme uyarısı yapılmakta. İbret olmak üzere de Trakyalı Kral Lükurgos'a ilişkin şu dizeler vardır:

> O, bir gün kutsal Nisa dağında
> Dionüsos'un çılgınca dans eden sütninelerini,
> kovalamaya kalkıştı, sütnineler hep birden
> yere attılar tüstla'larını (kült araçları herhalde, belki meşale)... vb.
>
> (bkz. Homeros - *İliada*, Çev. A. Erhat-A.Kadir, Can Yay. İst. 2005;
> Nisa: Batı Anadolu'da Dionüsos'u yetiştirmesiyle ünlü antik kent. Y.O.)

Metnin devamından anlaşıldığına göre Lükurgos, yalnız Dionüsos'un "sütnineleri"ni değil, onlarla birlikte Dionüsos'un kendisini de kovalamış. Dionüsos ise başka tanrılardan yardım almış, o başka tanrılar Lükurgos'u önce kör edip sonra da öldürmüşler.

İliada'nın bu bölümü üç şeyi gösteriyor:

1. Dionüsos kültü çok eski olmalı; çünkü *İliada* herhalde 730'da yazılmıştı ve orada "Dionüsos-Lükurgos" ibreti, *hübris*'e (bela getiren kibir'e) karşı hazır örnek olarak verilebildiğine göre, o öykü ve bağlantılı olarak Dionüsos kültü, 730'un çok öncelerinden beri mevcuttu.

2. Bu bölüm de Dionüsos ile kadınlar arasındaki bağlantıyı gösteriyor, ama bu kez çok daha keskin biçimde. Burada kadınlar yalnızca 'dans ediyor' değiller, 'çılgınca dans ediyor'lar. Çılgınlık, Grekçe *mainestai* fiiliyle ifade edilmiş. Bugün biz o fiilden *mani* sözcüğünü türetmişiz. Demek ki orada *mani* içinde olan kadınlar, akıl dışı dediğimiz bir durumdadırlar. Böylece Dionüsos'un, daha sonra tam da bu *mainesthai*'den giderek *mainades* ('*maenad*'lar) de-

nen müritlerini daha burada görüyoruz. Daha İliada'nın dizelerinde onlar, sonraki bilinen *thürsos* çubuklarının ve meşalelerin öncülü nesneleri ellerinde taşıyorlar.

3. Üstelik bu dizeler, yalnızca kült olmanın da ötesinde bir şeyi göstermekte: Trakya Kralı Lükurgos, Tanrı Dionüsos'u, müritleriyle birlikte kovmaya kalkıyor; ancak başaramıyor. Bu artık, tanrının düzen üzerindeki o bilinen zaferi değildir besbelli. Onun ötesinde, bir dinsel politik olgunun *mitos* içine sokulmasıdır; çünkü Dionüsos dininin dünyadaki egemen güçlere çarpması ve o güçlerin kırılması, yani Dionüsos ve kültünün tüm toplumsal bir zaferidir bu.

Şimdi kavranabilir bir tanrı tablosu elimizde: 1. Kadın rahibeler kültü; 2. dans; 3. kendinden geçmişlik, yani akıldışılık, açıkça bu tanrıya ait. Ama dördüncü olarak bir de ona karşı direniş var. Üstelik ona karşı bu direniş, görüldüğü gibi halktan gelmiyor, Lükurgos örneğindeki gibi (buna en azından Pentheus [bkz. Euripides'in *Bakkhalar*'ı] örneğini de eklemeliyiz) krallardan geliyor. Krallar, düzenin yetkilileri. Demek ki Dionüsos kültü, politik olarak düzeni tehdit eder görünmüştür. Düzeni tehdit eden yanı ise, bu kültün özelliği olan akıl dışılıktır. Yani bu akıldışılık, daha sonra ve günümüzde de belirgin olarak öne çıktığı gibi, en eski zamanda da Dionüsos kültünün temel karakteristiği idi.

Kültün bu tehdit edici akıldışılığı nasıl ifade buluyordu?

İlkin en genel anlamda *mainesthai* yoluyla. Bu 'çılgınlık'ın bir ifade buluş şekline Ariadne mitos'unda değinilmiştir. Çünkü o mitos'taki Dionüsos kızı Ariadne'nin bir dans alanının olması, *mainesthai*'nin bir ifade biçiminin dans olduğunu gösteriyor. Bu dansın hiç de romantik eğlence dansı olmadığını, *İliada*'nın alıntıladığımız yerinde Lükurgos'un 'Maenadlar'ı ('çılgınca dans eden kadınlar') kovuşturmasından anlayabiliyoruz. **Martin P. Nilsson**'un büyük *Yunan Din Tarihi*'nde (*Griechische Religionsgeschichte*, 1967, 570) Dionüsos müridi kadınların nasıl çılgınca dans ettikleri, tarihsel zamanların belgelerinden kaynaklanarak şöyle tasvir edilmekte:

> "Bölükler (*thiasoi*) halinde, *thürsos*'larını sallayarak ellerinde meşalelerle kadınlar, dolanıp duruyorlar, helak olup yerlere serilene dek dans ederek dönüyorlardı; vecde gelişlerinde, yerden bal ve süt (...) aktığı sanrısına kapılıyorlardı. Coşkunun doruğunda ellerine geçen bir hayvanı parçalayıp yutuyorlardı. *Omofaji* denen bu çiğ-et-yeme, Bakkhus Şenlikleri'nin üst noktasıydı (...). Bilinen *mi-*

tos'lar, Bakkhus şenlikleri kültünün nasıl yayıldığına ışık tutar; Rohde'nin isabetli biçimde Ortaçağ'ın dans histerisiyle (bkz. Saint Guy bayramı, raks illeti) karşılaştırdığı bu şenlikler, dinsel bir salgın hastalık gibiydi. Kadınların başlangıçta biraz direndikten sonra veya dosdoğru Bakkhus çılgınlığına kapılarak evi barkı nasıl terk ettikleri, vahşi doğaya koştukları, hayvanları, hatta kendi çocuklarını parçaladıkları hep anlatılır."

Bu arada paralellikler için taa Ortaçağ'a gitmeye de gerek yok. Beatles'tan bu yana son yıllarda modern pop müzik sahnelerinde benzerleri çok oldu; kızlar, gerçi hayvanları veya çocukları parçalamadılar, ama kendi giysilerini parçaladılar. Burada Dionüsos kültü, her dönem için, insanın akılcılıktan kopabilmesi olarak görünüyor. O zamanlar bunun yardımcısı müzik ve danstı, ama ayrıca maddi olarak keyif verici de vardı. Yunanlılar'daki keyif verici, şarap biçiminde alkoldü. Dionüsos, en başından beri, aynı zamanda şarap tanrısıdır. Daha *İliada*'da onun, anası Semele'den *charma brotoisin* olarak, yani 'insanlara keyif vermek için' doğduğu yazılıdır. Keyif - hayvansılığa kaymak... Bu kaymanın bir yolu alkol, yani şarap; ikinci yolu ise seksüalite'dir. Seksüalite de Dionüsos kültünün karakteristiğidir. Alıntı yaptığımız yapıtında **Nilsson**, "Fallus, Dionüssos'la sürekli birliktedir," der. Sayısız örnekleri günümüze kalmış vazo resimlerindeki Dionüsos alaylarına, Satir'lere, Silen'lere bakan herkes bunu somut olarak görmüştür. Dionüsos kültünde karakteristik olan tüm tabuların yıkılışı, içsel olarak tam da seksüalitede ifade bulur (müstehcen konuları olan Attika komedya'sının kaynaklarından biri budur).

Böylece Dionüsos kültünün belirgin boyutları biçimlendi. Bunun esası, zaman zaman normal varoluşun dışına çıkma itkisidir. Bu dışa çıkma Grekçe'de *ek-stasis* deyimiyle dile geliyor. Yani Dionüsos kültünün karakteristiği, *ekstaz*'dır ('esrime'). Bu esrime durumuna keyif verici araçlarla varılıyor, yani aklın puslanmasından tümden akıldışına dek bir çıkış. Söz konusu araçlar ise, ritim, ezgi, dans, şarap, seks oluyor.

Buna bir kült ögesi daha ekleniyor: Mask. Nitekim, kendi varlığının dışına çıkmanın mantıksal ötelenişi, başka biri olma, yabancı biri olma itkisine varır. Bu oluşun dışsal ifadesi ise maskedir. Gerek yüzün, gerekse bedenin giysiyle değiştirilmesi anlamında maske-

lenme de, başka esrimeli *-ekstatik-* hareketler gibi, diyelim Afrika veya güney Amerika bayram gelenekleri ya da Avrupa'nın *karnaval, faşing, yortu* gelenekleri gibi, Dionüsos kültünün de bir karakteristiğidir. Yani maske, Dionüsos kültünün anlamsal bir ögesi' dir. Aynı şekilde maske, tiyatronun gelişiminden çok önce, arkeolojik belgelerle en eski zamanda da Dionüsos müritlerinin bir özelliği olarak saptanmıştır (Nilsson 1967, 572). Demek ki tiyatro oyununda maske kullanılışı –bu vesileyle buna da değinmiş olalım – çok yakın zamana kadar sanıldığı gibi (örneğin Webster 1970,4) kaynağında hiç de teknik bir nedene dayalı olamaz, geleneğin süreçsel bir devamı olmalıdır.

Mevcut bir geleneksel öge elbette daha sonra salt teknik olarak kullanılabilir; örneğin, özellikle tiyatro yapılarının son sıradaki seyirci ile orkestra arasındaki uzaklığı 100 m ve daha fazlaya vardıracak kadar büyüdüğü zamanlarda, oyunun asal figürlerini tipleştirmek ya da daha iyi belirginleştirmek için maskenin kullanılışı gibi. Bu örnek, yöntemsel bir şeyi de öğretiyor: Yunan tiyatrosunun özünü, salt işlevsel, salt eş-zamanlı bakışla ele alıp onun dinsel temelli oluşumunu gözetmemek, yanıltıcı sonuçlara götürebiliyor. Maske kullanımında bu, özellikle belirgindir. Bir Yunan tiyatro oyununda maske kullanımını salt sahne tekniği numarası olarak açıklamak, o tiyatronun esasına ilişkin bir yanıltmaya gider. Çünkü Yunan tiyatro oyununun karakteristiği, başka bir dünya, karşı bir dünya kurmaktır. Komedyalarda bu, cesur fantaziler ve ütopyalar tasarlanmasıyla olmuştur; örneğin, kuşlar bir devlet kurarlar (**Aristofanes**'in *Kuşlar*'ı); kadınlar kocalarıyla yatmayı reddederler ve böylece sonsuz barışı sağlarlar (**Aristofanes**'in *Lisistrata*'sı) vb. Tragedyalarda da, güncel olmayan, zamandışı, kadim dünya mitos'ları biçiminde karşı dünyalar yaratılmıştır. Bunun içinde başlangıçtaki Dionüsos kültünün çok önemli bir boyutunun varlığı, yani kimlik değiştirme ve kendini unutmuşluk itkisi, kendi varlığının dışına çıkma ve böylece bir uzaklık kazanma çabası, apaçık görünüyor. Ne var ki tiyatro, gelişimi içinde dinsel kaynağından çokça uzaklaşmıştır, öyle ki Yunanlılarda klasik dönem için bile, yani MÖ. 5. yy. için bile şu deyiş yerleşmişti: *udén pros ton Dionyson* (Dionüsos ile hiç ilgisi yok ki!). Demek tiyatro bağımsızlaşmış, bir ölçüde seküler olmuş. Ama maske gibi ögelerde bile fark ederiz ki, sonradan "tiyatro" kurumuna vardıran itici güçler başlangıçta hiç de yüzeysel eğ-

lence ihtiyacı değil, derin ruhsal itkilerdi.

Bu, kendini yalnızca yüz maskesinde değil, Dionüsos kültünde var olan beden giyiminde de gösterir. İnsan yüzünde kimlik en güçlü biçimde belli olur kuşkusuz, yani maske en önemli giyim ögesidir. Bir yandan maskeli balolara, öbür yandan maskeli cinayetlere dek günümüze de böyle gelmiştir bu. Ama olabildiğince tam bir kimlik değiştirme istemi, tabii ki bedenin de gizlenmesini gerektirmiştir. Dionüsos'un kadın müritleri, yani Maenad'lar, ceylan veya keçi postuna, erkek müritler ise teke postuna bürünürlerdi. Bunlar, arkaik dönem Dionüsos vazolarında açıkça görülmektedir. Arkaik sanatta Dionüsos müridi olarak ayrıca at bacaklı ve yarı hayvan yüzlü Silen'ler de sık görünür. Buna göre kült hizmetinde at derisine bürünmek de yaygın olmalı. Yine bu konu içine giren Satir giysisinden ise daha sonra söz edeceğiz.

Tüm bu mask ve giysiler, insandan hayvana kimliksel bir değişimi gösteriyor. Bunun net bir açıklaması bildiğim kadarıyla bugüne dek yapılamadı. Yine de şimdilik şöyle varsayılabilir: Hayvan postuna bürünme, akıldışına çıkışın ve hayvansılığa geçişin kabulü anlamına geliyor. Bu kabul, kültten giderek tiyatroya da girmiştir; Aristofanes'in *Eşekarıları*, *Kuşlar*, *Kurbağalar* oyunlarını düşünelim, bu oyunlarda Koro tam da o hayvanların kılığına bürünerek sahneye çıkar. Bu, sırf buluş olsun diye değil, kült ögesi olarak vardır.

Son olarak, Dionüsos kültünün buraya kadar sırayla incelediğimiz ögelerine bütünlemesine bir göz atarsak, hepsinin akıldışı'nı ifade etmekte birleştiğini görürüz. Demek ki Dionüsos ve kültünün belirleyicisi, akıldışılık (*irrasyonalite*) ve esrik taşkınlıktır (*ekstaz*).

Bundan dolayı Dionüsos ve kültü, normalden, kuraldan, düzenden kopuş demektir. Ama bu yapısıyla politik olarak düzeni tehdit eden bir güç de oluyordu. Devlet düzeninin kurumları, böyle bir tehdide mücadelesiz izin veremezlerdi. Dionüsos kültünü yasaklamaya, baskı altına almaya, müritlerini yok etmeye yönelik sayısız girişim olduğu anlaşılıyor. Lükurgos ve Penteus (**Euripides**'in *Bakkhalar*'ından) söylenceleri bunun yansımasıdır. Ama bu tanrı ve kültü, insanların ihtiyaçlarında öylesine kök salmıştı ki, önleyici girişimler başarıya ulaşamadı. Sonuçta devlet kurumları bu kültü engelleyemediler. Tek yapabildikleri, onu dizginlemek oldu. Ama işte bu da, tiyatronun oluşumuna giden yolu döşedi.

Önce, kültün kendiliğindenliği budandı. Dionüsos Şenlikleri, yılın belli zamanlarında yapılan şenlikler olarak sınırlandırıldı; böylece bu etkinliklerin keskinliği törpülendi. Şenlikler giderek kurallı düzenlemelere bağlandı. Böylece esrik taşkınlık kontrol altına alındı. Yani düzenin iktidarı, bu kültün tehdidine, onu kurumlaştırarak, zaman dışı bir araçla yanıt vermiş oldu. Saptanmış şenlik sürelerinin içine o kültün tören biçimleri de alındı; buradan Attika tiyatrosunun kurumlaşması çıkacaktır.

Dionüsos'un çılgınlık kültünün ehlileştirilme sürecini görmek için şenliğin tarihine bakmak gerek.

1. 2. Atina'da Dionüsos Şenlikleri

5. ve 4. yy'lar Atina'sında bir yıl içinde, hep olduğu gibi, 1. dinsel bayramlar; 2. resmi bayramlar olmak üzere, yaklaşık 75 şenlik günü, yani tatil günü vardı.

Bugün olduğu gibi dinsel bayram günlerinin sayısı daha fazlaydı. Resmi bayramlar, örneğin Marathon Savaşına yönelik 6. Boedremiõn anma bayramı veya Salamis Savaşına ilişkin 16. Municihõn anma bayramı gibi, büyük askeri zaferleri kutlama günleriydi. Bir benzerlik kurmak için günümüz Federal Almanya'sındaki 'Pazar günleri' dediğimiz 52 Hıristiyan tatilini de dahil edersek, Attika'da bir yılda bugün Almanya'da olduğu kadar tatil günü vardı (75 : 65).

Burada, tek tek tanrılara yönelik Attika bayramları içindenyalnızca Dionüsos Şenlikleri'ni ele alalım:

1. Anthesteriler: 11.,12. ve 13. *Anthesterion* (= Şubat/Mart);

2. Lenaeler: *Gamelion* ayının veya *Lenaion* ayının (=Ocak/Şubat) ortasındaki üç gün: 8.-11.;

3. Büyük ya da Kentsel Dionüsialar: 9.-13. *Elafebolion* (=Mart/Nisan);

4. Kırsal Dionüsialar: 6. *Poseideon* (=Aralık/Ocak);

5. Oskhoforiler: *Püanepsion* içinde (Ekim/Kasım).

Bu beş Dionüsos şenliği iki gruba ayrılır:

1. Tiyatro içermeyen Dionüsos Şenlikleri: Anthesteriler ile Oskhoforiler;

2. Tiyatro içeren Dionüsos Şenlikleri: Lenaeler, Büyük Dionüsialar, (Kırsal Dionüsialar).

Attika'daki ikinci grup Dionüsos Şenlikleri'nin, yani tiyatro içeren şenliklerin, tüm belgelere göre hiçbiri, 7. yy'dan önceye gitmi-

yor. Bunun için de drama'nın, tiyatro'nun başlangıcı, 6. yy'a denk geliyor. Buna göre, söz konusu daha yeni üç Dionüsos Şenliği'nin, tiyatro oluşumuna olanak veren özel boyutlarının olduğu çıkarsanabilir.

Öyle görünüyor ki, daha eski öbür iki Dionüsos Şenliği'nde böyle boyutlar yoktu. Yani onlarda, daha yeni 3 şenliğe göre başka bir Dionüsos kutlanmış olmalı. Daha yeni 3 şenlik ise, 8. ve 7. yy'larda gelen yeni bir "Dionüsos akını"na dayanıyor olacak. Öyleyse bu yeni "akın", Yunanlı düzen güçlerinin, söylencelerde de gördüğümüz gibi, daha önce karşı koymak zorunda kaldıkları türdendi herhalde. Yani daha yeni üç şenliğin Dionüsos'u, esrik taşkınlığın ve maskenin tanrısıydı.

Bu tez, ayrıntıda tarihsel ve arkeolojik belgelerle kesin kanıtlanabiliyor. Ama buna girmek, bizim çerçevemizi çok aşar. Dolayısıyla daha eski iki şenliğe ilişkin şu kadarını belirtmekle yetinelim:

1. Anthesteriler. Attika'daki en eski Dionüsos Şenliği. Bu şenlikler herhalde 2.nci bin yılın Yunanlıları olan Miken'lerce kutsanmış Dionüsos'la bağlantılı olsa gerek. Bu bayramda Dionüsos, yalnızca şarap ve bereket tanrısıdır.

2. Oskhoforiler. Bu şenlikler bağbozumunun ardından şarap bayramıydı, yani şarap tanrısı Dionüsos'a hasat için bir çeşit şükür bayramıydı. Bunun da tiyatroyla bir ilintisi yoktur.

Böylece şimdi, tiyatroyu beslemiş olan üç Dionüsos Şenliği'ne geçiyoruz.

1.2.1. Lenaeler

Lenaeler, bitki ya da şarap tanrısı Dionüsos'un bereket şenliği değildir. Daha şenliğin adı bile, bu şenliğin niteliğini ele veriyor: *Lenaiai*, 'Mainad'lar, Bakkha kadınları' anlamına gelmekte. Demek ki bu bayram, kadınların, çılgınca dans eden esrik kadınların bayramıdır. Bu şenliğin niteliğini ve gidişini gösteren harika bir belge var elimizde: Hep aynı motiflerle resimlenmiş otuz kadar kırmızı figürlü kil testi, çokluk esrik coşku içinde, *thürsos* çubuklarını ve meşaleleri sallayarak dans eden, kısmen *omfaji* halinde ve sürekli şarap içen kadınlar. Ortada, ucuna Tanrı Dionüsos'un sakallı maskesi ilişkilendirilmiş bir ahşap ok. Tanrının çevresinde kendinden geçmiş bir çılgınlık içinde dans edilmekte (Frickenhaus 1912).

Buna göre *Lenaeler*, Dionüsos Şenlikleri'ni kutlayan kadınlar

bayramıydı. Amaç da şarap sarhoşluğuyla ve dans coşkusuyla varlığını genişletmekti.

Bu şenliğin Attika'ya nereden geldiğini de söyleyebiliyoruz: Belli kült çakışmaları ve ögeleri, bu şenliğin Thebai çıkışlı olduğunu gösteriyor. Oraya da kesinlikle Trakya'dan gelmiştir. Çünkü Lenaeler'de Dionüsos, "Semele'nin oğlu" diye ünlenirdi ve Semele'ye en yakın paralel herhalde Slavca'daki *zemlja*'dır (toprak); yani Semele belki başlangıçta Trakya'nın toprak tanrıçasıydı. 1200'lerde Trakyalılar, İllirya'dan güneye Balkan yarımadasına itildiler ve kendileri de Boiotyalıları Thebai bölgesine ittiler. Yani Dionüsos, 12./11. yy.ların büyük göç hareketleriyle Thebai'ye gelmiş görünüyor. Oradan Attika'ya nasıl geldiği ise bilinmiyor. *İliada*'da, gördüğümüz gibi, yalnızca Lükurgos anlatısı var. Ama Lükurgos tüm mitografik anlatılarda bir Trakya kralıdır. Demek ki *İliada* yaratılırken (730 yılları) esrik çılgınlık tanrısı Dionüsos'un Trakya'ya girdiği bilinmekteydi. Dionüsos, esrik çılgınlık tanrısı olarak o zamanda Attika'ya da girmiş miydi, bilmiyoruz. Ama bunun oluşu ancak yedinci yy'da gerçekleşmiş olmalı. (Bütün bu belirsiz ve tutarsız savlara karşın Dionüsos'un bir Lidya-Frigya tanrısı olarak geniş anlatımı için bkz. Azra Erhat, *Mitoloji Sözlüğü*, Dionüsos maddesi, Remzi Kit., İst. 1984. Y.O.)

Açıkça görünen o ki, Dionüsos dininin bitki ritüellerine ilişkin bileşenleri değil, akıldışı-esrik coşkunluk bileşenleri tiyatronun ortaya çıkışını beslemiştir. Tiyatro oyunlarının en eski etkinlik yerine ilişkin iki bilgi bunu doğrulamakta. *Lenaeler, agora*'nın, yani pazar yerinin çok yakınında veya doğrudan o alanda yapılıyordu. Bir kaynak, orada en eski zamandan beri bir *orkestra*'nın ('dans alanı') bulunduğunu söylüyor. Demek ki bu alan, *Lenaeler*'in-kadınların dans alanı olmalı (*orcheistlıai* = dans etmek). Bir başka bilgi ise şöyle. *Theatron* inşa edilmeden önce ilk tiyatro oynanışları yapılıyordu. Öyleyse en eski durumda, agora'da, yani Atina'nın pazar yerinde tiyatro oyunları oynanmaktaydı. Bu konuya tekrar geleceğiz.

1.2.2. **Kırsal Dionüsialar**

Lenaeler, özünde sarhoşluk ve maske yoluyla varlık genişletme ve varlık değiştirmeye dayalı esrik çılgınlığın şenlikleriydi. Gerek Kentsel (ya da "Büyük") Dionüsialar, gerekse Kırsal Dionüsialar ise farklıydı. Bunların öne çıkan karakteristiği, *fallus* kültüydü. Fallus, bereket ve verimlilik getiren olarak kutsanır ve tanrılaştırılırdı.

Bu şenliğin ayrıntıda nasıl yürüdüğü, **Aristofanes**'in *Akharnlılar* komedyasında gösteriliyor. Oyun, 425 yılında, yani Peleponez Savaşının başlayışından altı yıl sonra oynandı. Kuzey Attika'nın köylüleri topraklarını bırakıp göçerek kentin surları içinde sürgün yaşamak zorunda kalmıştı. Oyunun kahramanı olan Akharnai köyünden Dikaiopolis, büyük kentin sıkıştıran darlığından bunalıp uzun süredir uzak kaldığı güzelim Kırsal Dionüsialar'ı yeniden kutlamak ister. Bunun için barış zamanında hep kendi köyündeki Dionüsialar'da meydana gelen bayram hengâmesini, kendi ailesiyle taklit etmeye geçer: Bir tören alayı (*pompe*) hazırlığı yapar. En başta, içinde kurban pastası bulunan sepetiyle kızını yürütür. Burada kızcağız, alayın önünde yürüyen çok sayıdaki köylü bakireyi, *kaneforlar*'ı temsil ediyor.

Sepet taşıyanları, koskoca bir fallus taşıyan genç erkekler, *falloforlar* izler. Ardından Dikaiopolis kendisi yürür. *Fallikon* denen, fallus övgüsü bir şarkı söylemektedir; bu şarkıyla Dikaiopolis, fallus'u, yapması gerekenler için yüreklendirir. Dikaiopolis burada tabii ki normalde koro halinde yürüyen ve şarkı söyleyen köylü kalabalığını temsil ediyor. Önemli olan şu ki, Dikaiopolis, şarkısını *Fales*'e, yani tanrılaştırılmış fallus'a yöneltmekte, ama ona Dionüsos'un "müridi" diye seslenmektedir. İşte bu, *Fales*'in ve ona şarkılar düzülmesinin, başlangıçta bağımsız köy âdetlerinden olduğuna ve Deubner'in dediği gibi (21966,135) bu âdetlerin sonradan "Dionüsos'ça emilmiş olduğuna" işarettir.

Başka bir deyişle: En azından Attika'nın köylerinde, alışılmış büyü şarkılarıyla köyün çevresinde bir fallus heykelinin dolaştırıldığı eski bir verimlilik şenliği geleneği vardı demek ki. Bu gelenek sonradan Tanrı Dionüsos'a ve onun kültüne taşındı. Böyle bir törene daha uygun gelecek başka bir tanrı zaten yoktu.

Bu şenliğin anlamı neydi? Anlaşılan o ki, Lenaeler gibi bir şenlik değildi bu, ama *Oskhoforiler* veya *Anthesteriler* gibi bir şarap bayramı da değildi. Tarla ürünlerinde, hayvanlarda ve insanlarda verimliliği, doğurganlığı çağıran bir bereket şenliğiydi bu. Tiyatronun herhangi bir şekilde burada meydana gelebilmesi kesinlikle olası değil.

Oysa, Kentsel Dionüsialar'da tiyatro başat rol oynuyordu. Bu çelişkiyi nasıl açıklamalı? Her iki şenliğin adı aynı! Ama "Dionüsialar"ın başlangıçta yalnızca kent dışında kutlandığını, ancak Peisis-

tratos (560-528 arasında Atina tiranı) zamanında kente getirilip, ötekinden ayırmak üzere 'Kentsel Dionüsialar' dendiğini açıkça gösteren antik belgeler var. Aynı zamanda kentte uzun süredir, içinde tiyatro oyunlarının da sergilendiği başka Dionüsos şenliği olarak Lenaeler zaten kutlanıyordu. Öyle görünüyor ki Peisistratos, Lenaeler denen Dionüsos Şenlikleri'nden kimi ögeleri Dionüsialar'a da aktarmış. Demek ki tiyatro kırdan kente gelmiş değil; kültür düzeyi açısından da bu mümkün olmazdı. Kentteki bir Dionüsos Şenliği'nden ötekine geçmiştir. Daha sonra elbette kimi köy toplulukları, kendi Kırsal Dionüsialar'ını kutlarken, Kentsel Dionüsialar'da zaten yerleşmiş olan tiyatroyu köylerine de getirmişlerdir.

Attika bölgesinde yapılan kazılarda ortaya çıkarılan tiyatro yapılarının hiçbiri Atina'daki Dionüsos Tiyatrosundan daha eski olmadığına göre, daha yeni üç Dionüsos Şenliği'ndeki dramatik oyunların şu bağlamda bulunduğu açıktır:

1. Lenaeler'de, Atina agora'sının yakınında veya üstünde tiyatro oyunları;

2. Peisistratos tarafından tiyatro oyunlarının Kentsel Dionüsialar'a da aktarılması;

3. Tiyatro oyunlarının, Kentsel Dionüsialar'dan sonra, o zamana dek tiyatro oyunlarının yer almadığı Kırsal Dionüsialar'da da oynanması. Köylük bölgelerde tiyatroların inşa edilmesi.

Bu demektir ki tiyatro, gerçekten de Lenaeler Şenliği'nden kaynaklanmış, ama esas yerini Büyük Dionüsialar'da bulmuştur (daha sonra, yaklaşık MÖ 440'tan itibaren Lenaeler'de de resmi tiyatro yer almış, öncelikle komedyalar oynanmıştır).

1.2.3. **Kentsel ya da Büyük Dionüsialar**

Artık buradan sonra, Attika şenliklerinden, **Aiskhülos, Sofokles ve Euripides**'in bize ulaşan tragedyalarının çoğunun oynandığı Kentsel veya Büyük Dionüsialar'ın gidişine bir göz atmamız gerekiyor.

Bu şenlikler beş gün sürerdi. Asal bileşenler olarak:

1. Kırsal Dionüsialar'dan fallus alayı (*pompe*) ile,

2. Lenaeler'den tiyatro oyunlarını bir araya getirirdi.

Yani Büyük Dionüsialar, başından beri organik olarak özerkçe gelişmiş değil, daha ziyade yapay olarak meydana getirilmiş bir şenlik bileşimidir. Başka hiçbir Dionüsos Şenliği'nin tam ne zaman

ortaya çıktığı bilinmiyorken Büyük Dionüsialar'ın başlangıç tarihinin bilinmesinden de bellidir bu. Büyük Dionüsialar, Peisistratos tarafından ya da hiç değilse onun yönetiminde, 6. yy'ın ikinci yarısında ortaya çıkmıştır. Yani Dionüsialar daha çok, düzenlenmiş şenliklerdi. Böyle düzenlenmiş şenliklerde her zaman düzenleyicinin belli niyeti kendini ele verir. Düzenleyici resmi bir kurumsa, politik bir niyet izleniyordur ("Çalışma Bayramı", "Birlik Bayramı" gibi bayram günlerini düşünelim). Büyük Dionüsialar için de durum böyledir herhalde; bunlar, tiranlık'ın din ve kültür politikasının aracı olmuştur. Yunanistan'da tiranlık, yani soylulara karşı tek kişinin egemenliği, gücünü halkın alt katmanlarından alırdı. Ancak görüldü ki, yalnızca Dionüsos, tam da o alt katmanların tanrısı, düzeni tehdit ediyordu. Dolayısıyla bir Dionüsos Bayramı'nın devreye sokuluşu, öncelikle Atina tiranlarının, dayandıkları alt katmanlara bir hediyesi, bir ödünüydü besbelli. Ama, Lenaeler'de zaten var olduğu halde yeniden bir Dionüsos kutlamasını devreye soktuklarına göre, başka bir gerekçeleri daha olmalıydı. Lenaeler'in çılgınca esrimeyle kutlanan bir dans şenliği olduğunu görmüştük. Dionüsialar'a ise bu kez, kırsal bayramların verimlilik-bereket boyutları ekleniyor. Böylece Lenaeler Bayramı'nın azgın niteliği de biraz törpülenmiş oluyor; bu ise, yine tüm resmi makamların çılgın esriklik tanrısı Dionüsos'u uysallaştırma çabalarını göstermekte; uysallaştırma, aynı zamanda halkın enerjisini kendi çıkarlarına döndürme şansını da taşıyor.

> Ne var ki bu, tiyatro tarihi için, Büyük Dionüsialar'dan tiyatronun ve böylece de tragedyanın doğuş nedenlerine ilişkin pek bir açıklama elde edemeyeceğimiz anlamına gelir. Çünkü bu şenliklerin ögeleri orijinal değil, başka şenliklerden devşirmedir. Öyleyse tiyatronun ortaya çıkışı için yine de Lenaeler'e başvurmak zorundayız). Bu ise bizi derinlemesine komedyanın tarihine götürür. Dolayısıyla burada artık bu çizgiyi izlemeyeceğiz.

Aşağıda, Büyük Dionüsialar'a damgasını vuran işleyiş sırası yer alıyor:

I. Şenliğin ilk gününden iki gün önce, 8. *Elafeboliõn* günü tragedya yazarı, toplanmış olan halkın önünde, koro ve oyuncuları ile birlikte oyununu sunardı (*Proagon* = Yarışma öncesi).

Proagon'un gidişini Platon, *Şölen*'inde tasvir etmiştir (Symp.

194a). Buna göre yazar, topluluğuyla birlikte *odeon*'da (444'te Perikles tarafından Dionüsos Tiyatrosu'nun yakınında yapılmış olan 'konser binası') platform anlamında bir çeşit *podyum*'a çıkar, **Platon**'un deyişiyle dört oyununun *logos*'unu sergilerdi. Bu bakımdan *logos*, ilgili literatürde 'öykü' anlamına geliyor; yani herhalde yazar, oyuncuları ile birlikte oyununun içeriğini bir şekilde iletiyor, belki oynayarak da gösteriyordu (televizyon veya sinemadaki jenerik gibi). Bu arada, bütün topluluğun bilinmesi için olsa gerek, tüm oyuncular ve koro da, tabii ki maskesiz ve kostümsüz, tanıtılırdı.

Demek ki *proagon*, bir çeşit "tiyatro program geçidi" idi. **Platon**'daki aynı alıntıdan çıkardığımıza göre, bunlar olurken *odeon* tam dolardı, yani bütünüyle merak gidermeye yarıyordu bunlar.

Büyük Dionüsialar'da üç yazarın her biri bir *tetralogya* –yani toplam 12 tragedya– ve beş yazarın da her biri bir komedya sergilediğine göre, *proagon*'da seyircilerin toplam 17 oyunun ön sunuluşuyla baş etmeleri gerekiyordu. Bütün günü dolduruyordu herhalde bu gösteriler.

II. Bir sonraki 9. *Elafeboliōn* günü bayram başlardı aslında, daha doğrusu o günün akşamı başlardı bayram: Gençler, 'Dionüsos'u kente ve kentin Dionüsos bölgesine getirirlerdi. Akropolis'in güney yamacındaki o Dionüsos tapınak bölgesinde normal olarak yıl boyu bir Dionüsos heykeli bulunmaktaydı. Herhalde bu heykel, şenlik öncesi dışarı götürülüyor, şenliğin başlayışından bir önceki akşam, daha sonra Akademia olan bölgedeki, yani Attika'nın Boiotya sınırında bulunan Eleutherai yolundaki bir k ü ç ü k t a p ı n a k'tan alınarak şenlik alayı ile tekrar getiriliyordu. Gençler, Dionüsos heykelini bu küçük tapınaktan alıp meşalelerin ışığında taşıyarak Akropolis'te Dionüsos bölgesine getiriyor ve orada *Theatron*'a yerleştiriyorlardı.

Burada, Tanrı Dionüsos'un başlangıçta Boiotya'dan gelerek Atina'ya girişinin simgesel biçimde yansıtıldığı açıktır.

III. 10. *Elafebolion*, ilk büyük şenlik günüydü. O gün, Dio-nüsos için büyük adak alayı *pompe*'nin yapıldığı gündü. Bunun gidişi de, **Aristofanes**'in *Akharnlar*'ında izlediğimiz kırsal tören alayı gibiydi. Yani, her çeşit adaklar, tabii ki falluslar da, tören alayı halinde kentin içine getirilirdi. O gün kadınlar evden dışarı çıkabilirlerdi (Yani başka günlerde kadınların evden dışarı bile çıkmaları yasaktı; bu konuda daha ayrıntılı bilgi için bkz.: André Bonnard, *Antik Yunan Uygarlığı*, Evrensel Basım

Y., İst. 2004, özellikle 1.Cilt, S.163-168. Y.O.) Modern geçit törenlerinde ya da görkemli üniformaları, tahtları, haçları, tütsüleriyle vb. kilise töreni alaylarında olduğu gibi en iyi giysiler giyilir, devlet de olabildiğince cömert harcama yapardı. Tören geçidi, Akropolis'teki Dionüsos tapınma bölgesinde son bulurdu. Adaklarla çözülür, sonra tiyatroya girilirdi. Tiyatroda akşamüstü *dithürambos* koroları şarkılarını söylerdi. Dithürambos'lardan, tragedyanın ortaya çıkışıyla bağlantılı olarak söz edeceğiz. Burada kısaca şunu belirtelim: Dithürambos'lar, Tanrı Dionüsos'u kutsamak için, çalgı eşliğinde 50 kişilik korolarca söylenen şarkılardı. Her Attika *füle*'si ('Attika'nın toplamı on olan bölgelerinin her biri') bir erkekler ve bir de oğlanlar korosu verirdi. Böylece her biri 50 kişilik 20 koro ortaya çıkardı, yani 1000 şarkıcı.

Dithürambos söylenişinden önce ya da sonra tiyatroda ulusal takdimler yapılırdı: kazanan yurttaşlar çelenklerini (yani "nişan"larını) alırlar, gazilerin oğulları ödüllendirilir, Atina'nın ağırlıkta olduğu Attika Deniz Birliği üyeleri ödentilerini takdim ederlerdi. Atina, güç gösterisi yapardı.

Akşamına *komos* ('şaraplı geçit') yapılır, dizginsiz şenlik eğlencesi patlardı.

IV, V, VI. *Elafeboliõn*'un 11-13. günleri, her gün dört olmak üzere oniki tiyatro oyunu sergilenirdi. Komedyanın da şenliğin bir parçası olarak ilan edildiği 486 yılından itibaren 11. *Elafeboliõn*'da beş komedya art arda oynanır, sonra 12-14 *Elafebolion* günlerinde üç trajik tetralogya sergilenirdi.

Tasarruf gerektiren Peleponez Savaşında, yalnızca üç komedya oynanır olmuş, bunlar da üç tragedya gününün her birinde tragedya dörtlülerinin (tetralogyaların) ardından kapanış olarak sunulmuştu. Üç tragedya gününün sonunda ödül dağıtımıyla kapanış yapılırdı.

Büyük Dionüsialar'ın şenlik gidişi esas itibariyle böyleydi (Tablo 2; ayrıntı için bkz.: Blume 1978, 17-26):

Böylece, şenliği ve şenlik gününün gidişini gözümüzün önüne getirebiliyor ve tragedyayı bu canlı bağlantı içinde görebiliyoruz. Yalnız tiyatrodaki oturma yerlerini henüz yeterince tanımıyoruz. Bu nedenle şimdi yerel tasvirlere geçmemiz gerek. Bu ise ancak, Atina Dionüsos Tiyatrosunun yapım tarihçesi çerçevesinde en yararlı biçimde yapılabilir.

· Tablo 1.

Klasik dönemde (MÖ. 486'dan itibaren) Büyük (Kentsel) Dionüsiya Kutlamalarının Gidişi

(Yöneten: Archon eponümos = En üst siyasi görevli)

I. (Herhalde) 8. Elafebolion.	Pro-agon ("ön sunuş") (yaklaşık 444'ten beri Perikles'in odeion'unda)	
II. 9. Elafebolion	Genç erkeklerin Dionüsos heykelini Eleutherai yolundaki "Küçük Tapınak"tan kente getirmeleri.	
III. 10. Elef.=1. Bayram Günü	a. Pompe (Şenlik Alayı), Dionüsos şenlik bölgesinde sona erer. b. Dionüsos Tiyatrosunda dithürambos yarışması (her biri 50 kişilik on erkekler korosu ile on oğlanlar korosu). c. Tiyatroda Atina'nın politik gövde gösterisi ("Nişan" dağıtımı, ödentilerin takdimi, vb.). d. Komos = Zincirinden boşanmış şenlik eğlentisi.	
IV. 11. Elef. = 2. Bayram günü	*Normalde* : 5 komedya (5 yazardan)	*Peleponez Savaşında azaltılmış olarak (herhalde*)* 3 tragedya, 1 satir oyunu + 1 komedya.
V. 12. Elef. = 3. Bayram günü	3 tragedya, 1 Satir oyunu,	3 tragedya, 1 satir oyunu + 1 komedya
VI. 13. Elef. = 4. Bayram günü	3 tragedya, 1 Satir oyunu,	3 tragedya, 1 satir oyunu + 1 komedya
VII.14. Elef. = 5. Bayram günü	3 tragedya, 1 satir oyunu[=tetralogya] "Jüri" tarafından ödül dağıtımı (Seçilmiş on ödül hakemi, her füle için, seçimini bir küçük plakaya yazar; Yönetici beşini çeker).	
VIII. (Herhalde) 16. Elef.	Tüm şenlik sorumlularının 'Ekklesia=Halk Meclisi' önünde hesap vermesi. Bayram günleri sırasındaki hak ihlallerinin görüşülmesi.	

(*) W. Luppe kuşkuyla karşılıyor. *Philologus* 116, 1972, 54-75.

2. Atina'da Dionüsos Tiyatrosunun Yapım Tarihçesi

Bugün Akropolis'in yamacında gördüğümüz tiyatro, 4. yy'da yapılmıştı ve anlatılara göre Atinalı devlet adamı Lükurgos'la bağlantılıydı. Lükurgos, 338-326 yılları arasında Atina'da en üst maliyeci olarak görülüyor. Bugün gördüğümüz tiyatronun yapımının tamamlanması herhalde o döneme denk düşüyor; bu taş yapıya daha önce, hatta taa kırklı yıllarda başlanmıştı. Lükurgos'un tiyatro yapısı dediğimiz bu yapıdan önce Atina'da hiç taştan yapılmış tiyatro yoktu. Ama Lükurgos'unki de aynı yerde dördüncü yapım evresiydi. Daha önce:

3, Sabit seyirci sıralarıyla Perikles'in tiyatro yapısı;

2, Seyirci yerleri bulunan Perikles öncesi yapı;

1, Bir olasılıkla yamacın önünde yalnızca bir orkestra, yani dans alanı vardı, seyirci yerleri yoktu (seyirci öylece yamaca oturuyordu).

Akropolis yamacındaki Dionüsos bölgesi kazıları, sistematik olarak 1892 yılında Alman (Dörpfeld) katılımıyla Yunan Arkeoloji Derneği eliyle başlatıldı ve yürütüldü. Bütün bir kazı tarihçesini burada sergilemek mümkün de değil, gerekli de değil. Kazı süreci içinde artan buluntular yoluyla sürekli eklenen bilgilerden giderek yapım tarihçesine ilişkin hep birbirini geçersiz kılan teorilere varıldı. Günümüzde aşağıdaki gelişim olası görülmekte:

Akropolis yamacındaki Dionüsos bölgesinin en eski yapısı, Eski Dionüsos Tapınağı denen yapıydı. Dionüsos Eleuthereus kültünün heykeline ayrılan yer olarak 6. yy'da yapılmış olmalı. Herhalde az sonra da üst kısmına bir *orkestra*'nın, yani bir dans alanının dayanağı olmak üzere toprak bir teras yapıldı. Bunun bir kısmı, yuvarlak alanın bir bölümünde zaten vardı, bir kısmı dolguyla yapıldı, kalanı da Akropolis kayalarının buraya taşınmasıyla oluştu. Demek ki ilk *orkestra*, kısmen yamacın içine yerleştirilmişti.

Bu ilk Akropolis *orkestra*'sının zamanını daha kesin saptamak zor. Ama, 5. yy'ın oyunlarındaki (Eupolis, Aristofanes) komiklerin anıştırmalarıyla başlayan çok sayıda tanıklık, Akropolis yamacındaki yapımların pek de yeni olmadığını, anımsanabilen belli bir zamana ait olduğunu gösteriyor. Bu zaman kesiti, bir kaza olayıydı. Kaza, *agora*'daki seyirci tribününün (*ikria*) seyirci ağırlığını çekeme-

yerek bir anda çöküvermesiyle olmuştu. Tanıklıklarda belirtildiği gibi, bu felaket, theatron'un yapılmasına vesile oldu. Ama tanıklıklarda bunun zamanı olarak farklı tarihler veriliyor; kimi 500 yılı civarında diyor, kimi daha sonra diyor. Bu konuda fazla bir şey söylenemez. Önemli olan ve kesin inanılır olan (yeterince modern paraleli de var, özellikle spor sektöründen) yalnızca felaketin kendisidir. (bkz.: Kolb 1981). Eğer *theatron*'un yapılmasına o kaza neden olduysa, demek ki kültür tarihindeki ilk tiyatro yapısının kaynağı bir güvenlik önlemiydi. Akropolis yamacındaki yapıyla, seyirci için daha büyük güvence hedef alınmıştı. Oysa, bir seyirci tribününün çökmesinin ardından gelecek en büyük güvence, artık çökebilen bir tirübün yapısının asla kullanılmamasıyla sağlanabilirdi. Öyle olmadı, dâhiyane bir buluş geldi; yapay bir tribünün yerine doğal bir tribün yapmaktı. Doğal tribün ise, dağ yamacıydı. Yani Yunan tiyatroları olarak eskiden beri bize tanıdık gelen (ve modern şehir tiyatrolarında süregiden) biçim, varlığını bir kazaya borçluydu.

Böylece bir iç zamanlama mümkün olabiliyor. Bazı tanıklıklar açıkça dile getirmese de, madem ki kaza bir tribünün çökmesiyle meydana gelmiş, bu bize ilk tiyatro oyunlarının oynandığı yerin akropolis yamacı olmadığını baştan açıklamaktadır; çünkü yamaçta tribüne ihtiyaç yoktur. Düz bir alanda tribün gerekir. Öyleyse düz alanda bir Dionüsos kült alanının çoktan mevcut olması ve bunun da agoradaki veya yanındaki Lênaion (Lenaeler) içinde yer alması gerektiğini görmüş olduk. Lenae vazolarında görülen *orkestra*'daki Dionüsos kült tablosunun kanıtladığı gibi, orada Bakkhalar Lenaeler'de dans ediyorlardı.

Bu durumda, tanıklıklara göre tribün kazasının yerinin agora olması artık bizi şaşırtmıyor.

Buraya kadar belgelerden toparladıklarımız üst üste çakışmakta: Beş büyük Dionüsos Bayramı içinde yalnızca Lenae Şenlikleri, nitelikleri gereği tiyatroyu ortaya çıkarmış olabilirler. Bu şenlik çerçevesinde, bir dans alanında, yani *orkestra*'da, maske tanrısı Dionüsos'un idolü önünde esrik coşku dansları yapılırdı. Orkestra, *agora*'nın yakınında ve hatta bir köşesinde yer alıyordu (Kolb 1979, 507 vd.) Duyduğumuz en yakın şey ise, tam da agorada tiyatro oyunları oynandığı ve bunun için seyirci tribünleri inşa edildiğidir. Bunun tek anlamı şudur ki, herhangi bir zamanda Dionüsos, Lena-

eler tanrısı Dionüsos, tiyatro tanrısı olmuştur. Bu sürecin ayrıntılarını, tragedyanın ortaya çıkış tarihçesi içinde açıklığa kavuşturmaya çalışacağız. Ama önemli olan, bu süreç gerçekleşmiştir. Ve yine zamanın birinde, tahminen 500 yılı civarında, bu gösteriler sırasında felaketli bir kaza olmuş, ardından tiyatro oyunları için sabit bir yer, yani Akropolis yamacındaki Dionüsos Tiyatrosu yapılmıştır.

Akropolis yamacında daha sonraki gelişmenin ayrıntılarını izlemeye ihtiyacımız yoktur. Oditoryumun önce, yamacın yandan istinat duvarlarıyla takviye edilerek hafif teraslanmasıyla oluştuğu açıktır. Daha sonra ustaca teras kazıları yapılıp basamaklar, üstüne oturulacak ahşapla döşenmiştir. Büyük tragedya yazarları **Aiskhülos, Sofokles** ve **Euripides** (ve Aristofanes gibi komedya yazarları), işte bu seyir yeri önünde oyunlarını sergilediler. Bugün gördüğümüz görkemli mermer oturma yerlerini ve koltukları, ne onlar, ne de onların seyircisi görmüş değildir.

Aynı şekilde sahne tertibatı da çok azdı. Bütün bunlar, sabit bir sahne yapısının ancak daha sonra beşinci yy'da (yaklaşık 460'tan sonra) meydana geldiğini gösteriyor. Sahne için gerekli düzen, önceleri büyük olasılıkla her bir oyunun yalnızca tek bir oynanışı için hafif malzemeyle yapılıyordu. Sonraki sahne yapısına *skene* ('çadır') denmesi, daire şeklindeki *orkestra*'yı arkadan kapatan böyle bir geçici sahne düzeneğinin ilk olarak savaş alanı'nda geçen bir oyun için, belki daha sonra benzerine çokça rastladığımız (Sofokles'in *Aias*'ı gibi) Troya anlatısından bir oyun için yapıldığını gösteriyor olabilir; orada gerçekten de komutan çadırı olarak bir skenê (ama daha çok dikdörtgen bir ahşap yapı) kullanılmıştı. Ancak daha sonra, her seferinde yeniden bir sahne düzeni kurmaktan kurtulmak için, çok yönlü kullanıma olanak veren sabit bir sahne yapısı yapma fikrine gelindi. Daha **Sofokles**'in oyunlarında böyle bir sahne yapısının var olduğunu düşünebiliriz. Ama yine de olay ağırlıkla *orkestra*'da geçer. Oyunların tek tek yorumlanışında bu konuya tekrar geleceğiz.

Orkestra'nın ortasında bir mihrap vardı. Zorunlu aksesuar, ihtiyaca göre orkestra'ya getirilip götürülüyordu. Perde elbette ki yoktu. Sahneye giriş ve çıkışlar, önceleri yalnızca *parodoi*'den yapılırdı, daha sonra sahne yapısı *skene*'nin kapılarından da girilip çıkılır oldu. *Ekkiklema* (iç sahnelerin yuvarlanarak öne çıkarılabildiği bir çeşit yuvarlanır platform) ve doğaüstü sahnelere olanak veren kren

(*geranos*) gibi tüm teknik gelişmeler, ancak 5.yy.ın sonlarında olmuştur. Başlangıçta tiyatro, ki buna büyük oranda Aiskhülos ve ilk dönemiyle Sofokles dahildir, yalındı ve rafine değildi. Sahne tekniklerine ve efektlerine değil, sanat eserinin iç gerilimine dayanırdı.

*

Böylece bir Attika tiyatro oyununun alımlanış koşullarını burada noktalıyoruz. Gerek şenlik tarihçesi, gerekse yapım tarihçesi, oyunların gerçekleştiği yerel ve zihinsel çevreye ilişkin bütünlemesine bir tablo oluşturuyordu. Şimdi bir Yunan tragedyası okursak, bu artık bizim için yalnızca metinden ibaret olmaz. Şimdi oyunun, içinden çıktığı ve içinde yaşadığı bütün bir atmosferi, en azından küçük bir kesimiyle hissedebiliriz. Metin, kendi metin dışı bağlantılarını kazandı. Ne var ki, buraya kadar Yunan tiyatrosunun ve dolayısıyla Avrupa tiyatrosunun genel oluşum koşullarına yönelik yalnızca bir bakış elde etmiş olduk. Tiyatro oyununun köklerinin nerede yattığını tasarlayabiliriz artık. Ama kökler ile olgunlaşmış meyve arasında, yani 5.yy.ın bildiğimiz komple oyunları arasında, zamansal açıdan ve gelişim tarihçesi açısından büyük bir boşluk vardır. Meyvenin nasıl olgunlaştığını, yani tek tek ortaya çıkış süreçlerinin bütününü henüz bilmiyoruz. Bir bakıma, kökler ile meyve arasındaki gövde, dallar ve yapraklar eksik.

Kral Oidipus gibi bir oyun bir dokunuşta oluşmuyor. Birbiriyle uyumlu olarak bağlantılı, ama özündeki farklılıkla birbirinden ayrı kaynaklarını açıkça ele veren pek çok ögenin oluşturduğu, yüksek düzeyde karmaşık bir bütün oluşturan sanat yapıtıdır. Hepsi bir anda ve aynı bir kaynaktan çıkması mümkün olmayan pek çok biçim ögesi söz konusudur. Bu heterojenliğin en göze batan örneği, "koro şarkısı" ile "konuşma bölümleri"dir. Öncelikle dil açısından fark göze çarpar: Bunların her biri ayrı Yunan lehçe'lerindedir; koro şarkıları Dor lehçesinde iken, konuşma bölümleri İyon-Attika lehçesindedir. Tragedyaların bir bileşeni olarak bu lehçe farkını herhangi bir kişinin baştan bilinçlice "bulmuş" olması düşünülemez elbette. Ancak gelenek içinde bir oluşum olarak anlaşılmalıdır bu. Öyle olunca da gelişmiş tragedyanın bu her iki asal bileşeninin ancak daha sonra meydana gelmiş olması gerekir ve birlikte oluşumu veya biraraya getirilişi ikincil olmalıdır. (Komedyanın ve satir oyununun ayrı ayrı ögeleri için de temelde aynı şey geçerlidir.)

TRAGEDYA

OLUŞUMU, BİÇİMİ ve ÖZÜ

1. OLUŞUMU

1.1. Ön Düşünceler

Komple bir Yunan tragedyasının adım adım bütünleniş sürecini, salt tiyatro tarihinden giderek kuramayız. İzlediğimiz üç *diakronik* (süreçsel) paralel yol olan

1. Dionüsos ve kültü;
2. Şenlik tarihçesi;
3. Yapım tarihçesi,

bir Yunan tragedyasının tam biçimlenişine kadar gitmiyorlar. Daha önce bir yerlerde kesiliyorlar. Nihai bitkinin yetiştiği toprak oluyor bunlar, bir prehistorya oluyor; historyayı ise henüz bilmiyoruz. Bunun için olgunlaşma sürecinin tek tek çok küçük evreleri gösterilebilmeli, yani önce Dionüsos tiyatro oyunlarının en ilkleri elimizde olmalı, sonra biraz daha gelişkinleri, daha sonra da ilk gerçek tragedyalar, bir bakıma **Thespis**'inkiler veya **Frünikhos**'unkiler.

Bunlar elimizde yok. Bizim bilgimiz **Aiskhülos**'la başlıyor. Üstelik onun da ilk eserleri ulaşmamış bize. **Aiskhülos**'un, daha MÖ 499'da oyun yazdığı biliniyor; o sırada yaşı 26 civarında; yaşamı boyunca 80 oyununu sahneye getirmiş. Bunların yalnızca 7 tanesini biliyoruz ve bildiklerimizin ilki *Persler;* o da MÖ 72 yılından.

Oysa tragedyalar *agon*'u (yarışmaları) daha MÖ 534'te **Peisistratos** tarafından başlatılmıştı. 534'ten 472'ye dek 62 yıl geçmiş. Kesintisiz oynanış pratiğini kabul edersek, boşluklar çok seyrek olmuş görünüyor; 62 yılda 62x9= 558 tragedya söz konusu. Bunların hiçbirini bilmiyoruz. Tragedyanın 62 yılda 558 uygulanışla bir gelişme yaşadığı kesin. Ama nasıl bir gelişme... bu bilinmiyor.

Demek ki bu süreci kurgulamak zorundayız. Bu kurgulamada kuşkusuz mümkün olduğunca tragedyanın oluşumuna ilişkin Yunanlıların kendi bilgilerine de başvuracağız. Bunlardan en işe yarar olanlar, tragedya yazarlarının tiyatro tarihiyle ilgili gösterimleri, ya da en azından anlatımlarıdır. Bu tür malzemenin varlığını biliyo-

ruz. Örneğin **Sofokles**, koro üstüne bir kitap yazmıştır; ama kayıptır. Ve o dönemin tüm öteki sunumları da kayıptır.

Tiyatro tarihine ilişkin elimize ulaşmış nispeten erken zamanlı tek yapıt **Aristoteles**'in *Poetika*'sıdır. Ama onun sunumunun bilgilendirme değeri ne kadardır acaba?

Aristoteles, 384-322 arasında yaşadı. *Poetika*'yı ömrünün sonlarına doğru yazdı[4]. Bu demektir ki, tiyatro tarihine ilişkin elimizde bulunan en ilk sunum, tiyatronun ortaya çıkışından 200 yıl sonra yazılmış. Demek ki, "tragedyanın ortaya çıkışı" olgusuyla biz nasıl zamandaş değilsek **Aristoteles** de değil. Ama yine de bir fark var; bu fark bizim için önemli: **Aristoteles**, bizim bilmediğimiz o söz konusu 500 kadar tragedyayı biliyordu herhalde. Dolayısıyla Aristoteles, tragedyanın gelişim çizgisini belirleyebilirdi belki. Ne var ki, burada bize bir engel daha çıkıyor: **Aristoteles**'i kontrol etme olanağımız yok. Ve bu, bizim **Aristoteles**'teki sunumlara kuşkuyla yaklaşmamızı zorunlu kılmakta. Hele o büyük bilim sistematikçisinin çalışma tarzını bilince bu kuşkumuz daha da artıyor. **Aristoteles**, incelediği alanların hiçbirinde titiz bir belge toplayıcısı ve olgu sıralayıcısı olmamıştır. O daha çok, kendi teolojik dünya görüşü uyarınca, olguları öznel olarak inceleyen, mistikleştiren ve sistemleştiren bir açıklayıcıdır. Tüm çalışmalarında olduğu gibi, **Aristoteles**, *Poetika*'nın 1. kitabındaki tragedya tarihinde, bildiği olguları belli bir fikrin altına yerleştirmiştir. Bu nedenle onun tiyatro tarihinde, gerçek tiyatro tarihini bulmamız gerekmediği gibi, onun Yunan felsefe tarihinde de Yunanistan'ın gerçek felsefe tarihini bulmamız gerekmiyor. Dolayısıyla **Aristoteles**'in kurguladığı tiyatro tarihi, aynı yönde olduğu gözden kaçmayan, daha sonraki denemelerin ilkinden ibarettir. Böyle olunca, **Aristoteles**'i tartışılmaz otorite olarak görmek ve açıklamalarını sözcüğü sözcüğüne kabullenmek yanlış olur. Ama onun açıklamasını düpedüz atlayıp geçmek de bir o kadar yanlıştır. **Aristoteles**'e kulak vermek gerekir. Üstelik soruna zaman olarak yakınlığı ve elinin altında daha sonraki her tiyatro tarihçisinden, hele özellikle de modernlerden çok daha fazla materyal bulunduğu için **Aristoteles**, bunu daha da fazla hak etmektedir. Demekki Attika tiyatrooyununun tam biçiminin oluşumunu açıklama

4. Yazılışın, Platon'un ölümünden (MÖ. 347) önce değil, sonra olduğu, nitekim 335'ten sonra Atina'da yazıldığı, Fuhrmann 1986, 150-155'te inanılır biçimde kanıtlanmıştır. Ama temel yaklaşım, daha Akademi döneminde oluşmuştu herhalde. (Flashar 1983, 252).

yönündeki her girişim, yöntemsel bir zorunlu koşul olarak, **Aristoteles**'in oluşum varsayımını hesaba katmalıdır.

Ancak **Aristoteles**'e gözü kapalı inanmak da doğru değil. Uzun süre böyle yapıldı. Oysa **Albin Lesky**, *Yunan Edebiyat Tarihi*'nde bu körce inancı haklı olarak "pahalıya mal olan hata," diye nitelemiştir.

Önce kendimize, **Aristoteles**'ten bağımsız kalabileceğimiz bir yol aramalıyız. Bu yolda biraz ilerledikten ve ilk olasılık sonuçlarını elde ettikten sonra **Aristoteles**'e el atarak çakışmalara ve aykırılıklara bakabiliriz. Bu yolun, kavram analizinden geçen yol olması gerek gibi görünüyor bana.

1.2. "Tragedya" kavramının analizi

İlk kez **Aiskhülos**'ta tam olgun biçimiyle gördüğümüz tiyatro oyununun adı, eskiden beri hep tragedya olmuştur. Bu kavram, adı bu olan tiyatro oyununun ortaya çıkışını az çok ele verir herhalde. Öyleyse *trag-odia* sözcüğünü bir inceleyelim! Sözcük, *trag* ve *odia* gibi iki bileşenden meydana geliyor. İlkini şimdilik bir yana bırakalım. İkinci bileşen olan *odia*, 'şarkı' anlamına geliyor. Oysa *tragodia* sözcüğünün ifade ettiği anlam, bizim ulaşabildiğimiz en eski belgelerde bile salt şarkı'dan ibaret değildir. Bunun çok fazlasıdır. Şarkı, tragedya'nın bir parçasıdır yalnızca. Demek ki, olgunun gelişimi içinde nesne ile onun adı, yani kavram ile içeriği, birbirinden uzaklaşmış oluyor. Öte yandan, nesne, adını alırken ikisi henüz özdeşti, yani başlangıçta, 'tragedya' dediğimiz şey bir 'şarkı'ydı. Ama bakıp görebildiğimiz süre içinde, yani 5.yy. ve izleyen yy.larda salt şarkı'nın çok ötesine geçtiğine göre, başlangıçtaki nesne büyüyüp genişlemiş, 'salt şarkı' iken buna başka ögeler de katılmış olmalı.

Bu sözcükten bir sonuç daha çıkarabiliriz: Tam gelişmiş tragedyanın, başlangıçtaki 'şarkı' ögesini en kapsamlı ve en yoğun biçimde temsil eden oyuncusu, Koro'dur. Tragedyanın gelişim sürecinin bizim de izleyebildiğimiz kısa bir bölümüne geriye doğru bakarsak, yani esas itibariyle **Euripides**'ten **Aiskhülos**'a dek geriye gidersek, **Aiskhülos**'un saptanabilen ilk eseri olan 472'deki *Persler*'inden, **Euripides**'in, ölümünden sonra (406'dan sonra) oynanan son eseri *İfigeneia Aulis'te*'ye dek geçen 70 yıl içinde Koro'nun işlevinin çizgisini gayet açık görebiliyoruz: **Aiskhlos**'un ilk oyunlarında Koro,

aksiyonun kesin taşıyıcısı iken, Euripides'in en son oyunlarında Koro, aksiyonla hemen hiç ilişkisi kalmamış, Aristoteles'in daha sonra 'eklentiler' (*emb*o*lima*) diyeceği kendi içine kapalı şarkılar söyleyen bir çeşit perde arası dolgusu'ndan ibaret olmuştur. Hele komedya'da Aristofanes'in son oyunları olan 392'deki "Kadınlar Meclisi"nin ve 388'deki "Plutos"un bazı yerlerinde yalnızca *choru* (Koro için) notu vardır, yani Koro oralarda belli ve oraya özgü bir şarkıyı değil, dolgu veya ne denirse işte, herhangi bir şarkı söylemektedir.

Böylece, eğer bu gelişme Aiskhülos'un en eski oyunlarına dek geriye doğru izlenirse, şu sonuca varmak gerekiyor·ki, başlangıçta Koro, *trag-odia* sözcüğünden çıkardığımız gibi tragedyanın embriyonu demek olan 'şarkı'nın tek taşıyıcısı konumundaydı besbelli. Yani: Tragedyanın başlangıç biçimi, Koro şarkısıydı. Ardından şu soru gelir: Nasıl bir Koro şarkısı?

Buradan öteye gidemiyoruz. Öyleyse sözcüğün öbür bileşenine bakalım: *trag-*. *Tragos,* hiç tartışmasız olarak 'keçi' demekti, hem de 'teke'. Ama bunun pek yararı yok. Çünkü 'Teke+şarkı', ya da 'keçi+şarkı' biçimindeki sözcük bileşiminin (yani 'keçi şarkısı'nın) ne anlama geldiğini bilmiyoruz. Grekçe sözcük yapısına göre bu, kuram olarak her anlama gelebiliyor; ama biz yalnızca, *mel-odie*=bir şarkının ezgisi (burada 'şarkı', söylenen nesne oluyor), *mon-odie*=bir kişinin tek başına söylediği şarkı (burada "tek kişi", şarkı söylemenin özne'si oluyor), *kithar-odie*=gitar eşlikli şarkı (burada gitar, şarkının eşliği olmaktadır) gibi örneklerle karşılaştırma yapalım. İlk olasılık ('keçi', söylenen nesne) devre dışıdır. Üçüncü olasılıkta ('keçi' ya da 'keçiler', şarkının eşliği) pek de basit olmayan bir anlam sıçraması yapmak gerekir: 'Keçi eşlikli şarkı' söz konusu olamayacağına göre, alt anlam olarak 'kurban' (ya da 'bedel') düşünülmüş olabilir, yani "bir keçinin kurban ediliş şarkısı" (veya "bedeli bir keçi olan şarkı"). Bu, yalnız dilsel açıdan zor olmakla kalmıyor, nesnel olarak da pek açıklık taşımıyor. Çünkü Dionüsos kültünde keçi kurban edilmesi, asal ve karakteristik bir öge olarak bilinmiyor. Demek ki bu anlam, her ne kadar dilsel açıdan tümüyle olanaksız değilse de ve az çok Helenistik spekülasyonlara dayanarak kimi araştırmacılarca bugün bile[5] savunuluyor olsa da bence önemli değil.

5) Bu öğretiyi - ritüele, kurbana ve gizeme sıkı sıkıya bağlı araştırma yönteminden dolayı gayet doğal olarak - Walter Burkert getirmiştir. Daha önceki araştırma, keçi kurbanı edilmesini Dionüsos kültünün asal bir ögesi olarak görmemişti (Nils-

"Keçiler olarak şarkı söylemek" ise çok farklıdır.

Ama daha fazla tümden-gelim yapmadan, burada önce **Aristoteles**'e bir başvuralım. Çünkü bu vardığımız noktada salt tümden-gelim yoluyla ilerlememiz mümkün değil. Öyleyse şimdi **Aristoteles** imdada koşmalı.

1.3 Aristoteles'te tragedyanın ortaya çıkışına ilişkin varsayım.

(*Poetika*, 1449 a 9 vd.)

"Doğaçlamalı kökeninden kaynaklanarak, hem kendisi [tragedya], hem de komedya, biri dithürambos korolarından, öteki fallus şarkılarından –ki bunların söylenişi bugün bile kentlerde gelenektir– varılanın ilerletilmesiyle adım adım büyümüştür; ve pek çok değişiklik geçirdikten sonra tragedya, kendi doğasına erişince [özünü gerçekleştirince] orada karar kıldı.

Hüpokritai (oyuncular) sayısını birden ikiye ilk çıkaran ve koro bölümlerini azaltıp [böylece] *söz*'e başoyuncu olma yolunu açan, **Aiskhülos**'tur; oyuncuları üçe çıkaran ve *skene*'yi boyamayı getiren **Sofokles**'tir.

---

son, -1967- hemen yalnızca Mükonos'taki, MÖ. 2.yy.a ait bir yazıtta belgelenen ayrıksı bir keçi kurban etme geleneğinden söz ediyor: 550). Ardından Burkert, 1977'de yayınlanan *Yunan Dini* kitabında (254), boğa kurban edilmesinin yanında teke kurban edilmesini de doğal bir kült bileşeni olarak almakta ve bunu, 1990'da *Vahşi Köken. Yunanlılarda Kurban Törenleri ve Mitos* adlı kitabında (Berlin: Wagenbach) İngilizce basımından hiç değiştirmeksizin ilk kez Almanca'da yeniden yayınladığı 1966'daki kendi çalışması ile kanıtlamaktadır. Burada, başta hararetle "Keçi kurban etmenin Dionüsos kültünün özel bir bileşeni olduğuna itiraz eden yok"(19) diye getirdiği iddia, (ilkin Marmor Parium MÖ.264'te başlayıp, MS. 4. yy'da geç Roma döneminin iki gramercisi Diomedes ile Euanthius'ta merkezlenen) tüm yazılı belgelerin incelenmesinden sonra ve "Dionüsos'un izinde dokunulmaz keçiler"in çizildiği (33, dipnot 25; ayrıca bkz.. Lesky 1972, 379) ama bunların arasında "Dionüsos'a kurban edilmeye ilişkin tek bir gösterimin bile (bulunmadığı)" (34) 23 vazo resminin sayılmasının ardından gelinen şu sonuçla elbette ki zayıflıyor: "Dionüsos için keçi kurban edilmesine ilişkin kanıtlarımız azdır" (25). - Burkert'in, geleneksel *trag-odia* anlayışına karşı getirdiği dilsel argümanlar da (1990, 31 dipnot 12) aynı şekilde ikna edici bir haklılık içermiyor; örneğin, ad-eylem olan "*mon-odeo*" (aynen, ad olan "*mon-odia*" gibi) daha MÖ.5. yy'ın ikinci yarısında Attikalı komedyacılarda belgeliyken (önce Kratinos, sonra Aristofanes'te), Patzer'in 1962'de ortaya getirdiği "*mon-odia*" koşutluğu, ancak çok sonranın (MS. 12. yy.) Tzetzes'teki *mon-odos*'u nedeniyle geçersiz sayılamaz. Burkert'in tezi zaten daha 1972'de Albin Lesky tarafından da "*Helenler'in Trajik Edebiyatı*" kitabının üçüncü baskısında (Bölüm.1, özellikle 32. 47) çeşitli argümanlar gösterilerek reddedilmişti.

Gelelim büyüklüğe: Küçük öykülerden ve güldürücü konuşmadan, satir tarzının biçim değiştirmesi nedeniyle, [ancak] uzun süre sonra saygıdeğerliğe erişti ve dize ölçüsü, tetrameter'den *iambus*'a geçti. Nitekim başta, yaratışın satir tarzı ve dans ağırlıklı niteliğinden dolayı ölçü tetrameter iken, konuşma öne çıkınca [yani o zamana dek ağır basan şarkı söylemeye karşı] doğa, buna uyan dize ölçüsünü kendiliğinden buldu: nitekim tüm ölçüler içinde konuşmaya en uygun olanı jambus'tu. (Bunun belirtisi: Günlük konuşmamızda rastgele dile getirdiğimiz ölçülerin en çoğu jambus'tur. Heksameter çok seyrektir ve onunla ancak konuşma akışının uyumunu bozarız). Bir de sahneye girişlerin (epizot'ların) sayısı var. Bunlardan başka, her biri kendi başına donanmış olması gereken ögeleri şimdilik tamamlanmış sayalım; çünkü bunu ayrıntısıyla incelemek, başlı başına bir iştir."

Önce bu metnin dilsel biçimine ilişkin birkaç söz: Aristoteles'ten bize kalan tüm yazılar gibi bu metin de, işlenmiş bir kitap metni değil, daha çok bir konferans niteliğindedir. Geçişlerden fark edilir bu: "Gelelim büyüklüğe", "Bir de sahneye girişlerin sayısı var". Bu, ya bir konferans tasarımıdır, ya da bir konferanstan yazıya geçirilmiştir, yani ya öğreticinin taslağı, ya da öğrencinin tuttuğu nottur. Böyle bir metni elbette ki bir lirik şiiri veya bir tarihsel anlatımı yorumlar gibi kılı kırk yararak yorumlamak olmaz. Böyle bir metinde pek çok şey, sonsuzluğa yönelik bir bakışla söylenmiş değildir herhalde. Konferansı veren, kimi noktaları tartışma sırasında açıklamış, tamamlamış, düzeltmiş olabilir. Demek ki burada tek tek sözcüklerle uğraşmaksızın genel anlamı algılamaya çalışmalıyız. Bunu, aşağıdaki beş ayrı noktada yapalım.

1. Belli ki **Aristoteles**, tragedyanın gelişim öyküsünü, kendi kendini tamamlayan bir süreç olarak vermiş. Bu ne demektir? "Tragedya" olgusunu bir bitki gibi görüyor. Bitkide çeşitli organlar nasıl tohumdan birbiri ardına oluşursa tragedyada da öyledir. Her ikisinde de gelişim, tohumda var olan tam biçime varılana dek sürer. Tragedyada tam biçim olarak **Aristoteles, Sofokles**'in tragedya biçimini (üç oyuncu ve Sofokles *skenê*'sinin boyanması) tamamlanmış biçim olarak görüyordu. Ondan öncekilerin hepsi henüz olgunlaşma sürecine girmektedir.

2. **Aristoteles**, tragedyanın tohum evresi olarak d o ğ a ç l a m a yı

görüyor. Yani, tragedyanın başlangıcı doğaçtan yapılanlardı.

3. **Aristoteles**'in görüşünce tamamlanmış biçim, doğaçtan yapılanların gelişmesi ve genişlemesiyle meydana geldi. Demek ki tragedyanın çeşitli ögeleri zaman içinde oluştu.

Çıkarılan bu üç sonuca, genel olarak biz de kavramdan tümdengelim yoluyla varmıştık; biz de demiştik ki: Başlangıçta, sonradan her şeyin onun üstüne oturduğu bir şarkı var olmalı. Demek ki buraya kadar **Aristoteles**'le çakışıyoruz.

4. Ayrı ayrı ögelerin oluşumunda **Aristoteles**, ilerletici bir eğilimin etkisini görüyor: Koro'nun gerilemesi ("Aiskhülos Koro bölümlerini azaltmıştı," diyor Aristoteles) ve bunun sonucu olarak oyuncu sayısının artması. **Aristoteles** bunu, başlangıçtaki işlev ağırlıklarının değişmesi olarak saptıyor: Koro, yani şarkı gerilemiş, tekil oyuncular, yani söz öne çıkmıştır.

Bu çıkarsamayı da biz kavramsal tümden-gelimimizde yapmıştık. Demek burada da **Aristoteles**'le çakışıyoruz. "Tragedya" kavramından yapılan modern tümden-gelim ile antik gelişim kuramı böylece aynı sonuçlara varmış oluyor. Öyleyse: Tragedyanın gelişim tarihçesine ilişkin bu ilk dört noktaya kesinlenmiş gözüyle bakabiliriz.

Ama buna bir beşinci nokta ekleniyor ki, o sonuca tümden-gelim yoluyla asla ulaşamazdık. Bu noktayı materyal derlemesi sayesinde yalnızca **Aristoteles** eklemiş oluyor; **Aristoteles**'in metninde iki ipucu sözcük yoluyla belirlenen bir noktadır bu: *Satirikon* ve *dithürambos*. Önce *dithürambos* üstünde duralım.

5a. "Tragedyanın başlangıcında, doğaçlama, doğaçtan yapılanlar esastı," diyor **Aristoteles**. Eğer söylenen bundan ibaret olsaydı, doğaçtan yapılanın ne olduğunu bilemeyecektik. Oysa **Aristoteles**, hem doğaçlayanı, hem de doğaçlananı belirtiyor: Doğaçlayanlar için "Dithürambos'a ses verenler," diyor. Bu, ilkin şu demek: Doğaçlanan şey bir *dithürambos* idi. İkinci olarak: Doğaçlayanlar ise ona ses verenler, yani tekil kişilerdi.

Bunun anlamı şu: **Aristoteles** demek istiyor ki, tek kişiler doğaçtan bir Dionüsos şarkısına başlıyordu ve kitle (yani Koro besbelli) başlananı sürdürüyordu. Ama işte başlangıçta bunların tümü doğaçlama idi, yani kilise şarkılarının yazılı, numaralı oluşu gibi bir çeşit "Şarkılar Kitabı" var olup onun içinde Dionüsos şarkıları yazı-

lı değildi. Somut olarak bunu nasıl göz önüne getirmeli?

Bu dithürambos söyleme'ye ilişkin eski bir kanıt var elimizde. Eski Yunan şairi Paroslu **Arkhilokhos**'tan kalmış bize (MÖ. 650 civarı). Ancak parçaları bize ulaşabilmiş olan bir şiirinde **Arkhilokhos** şöyle diyor (Fr. 120 vd.):

> Dionüsos'un, sultanın, güzel ezgisi dithürambos'a
> ses vermeyi bildiğim - şarabın yıldırımı çarpmış duyular...

Bir defa bu dizeler, *dithürambos* sözcüğüne rastladığımız ilk Yunan belgesidir. Ama aynı zamanda *dithürambos*'un niteliğini de veriyor. Burada *dithürambos*, "Sultan Dionüsos'un Ezgisi" olarak, yani Dionüsos kült törenlerinde söylendiği gibi bir şarkı olarak belirtilmekte. Bu, kesin biçimlenmiş bir şarkı değil anlaşılan, kafalarda Dionüsos'la özdeş bir yer etmiş olan bir şarkı biçimi oluyor - nasıl ki bizde de, belli vesileler belli şarkı tasarımlarını çağrıştırır: Kimse kilise ayininde karnaval şarkısı söylemez, faşing alayında da ilahi okunmaz. Bunun gibi **Arkhilokhos** da *dithüramobos*'u "özgül Dionüsos şarkısı" olarak niteliyor. Apollon'a, ya da Zeus'a bu şarkı söylenmez, Dionüsos'a söylenir.

Nasıl bir şarkıdır bu? Arkhilokhos, şiir parçasında bunu da söylemiş: "Sultan Dionüsos'un şarkısına" ses vermeyi bildiğini söylüyor **Arkhilokhos**, *oino siinkeraunotheis frenas*. Bu son deyim, Grekçe'de çok nadir bir kullanım etkisi bırakıyor. *Syn-keraoo* fiili son derece seyrek kullanılır. Başka türlüsü de beklenemezdi, çünkü olağanüstü, neredeyse ekspresyonistçe bir imge söz konusu: 'yıldırımla eş' (biz 'yıldırım çarpmış' dedik). Bir de bunu *frénas*'a (=duyuların içine) yerleştirmek ekleniyor. Bütün bu elektrikleyici ifadeyi, aynı şekilde ekspresyonist üslupla "Şarabın yıldırımı çarpmış duyular" olarak çevirmeyi denedim. Böylece **Arkhilokhos**'un "sultan Dionüsos'un şarkısı" olan *dithürambos*'a ses vermeyi bildiği durum belirtildi.

Zihin ve ruhun çok belirli bir ön duyarlığıdır bu. Duyuları yıldırım çarpmıştır. Yani şarap, duyuları yıldırım gibi etkiliyor; ama etkileyen yıldırım değil, şaraptır. Elbette bu, duyular yanmış, yok olmuş demek değildir. Yalnızca, yıldırımın yangın çıkaran bir ateş, bir kıvılcım gibi duyuların içine işlediği anlamına gelir. Yani söylenmek istenen, şarabın verdiği keyifle bilincin bir anda kopup patlamasıdır. Bu çok ani gelen bilinç sıçraması, belli bir alkol sınırının

ötesine geçince tutuklukların ortadan kalkıvermesi, bildiğimiz bir şeydir. Demek ki **Arkhilokhos** burada, kişisel yaşantıyı en üst düzey heyecanlı bir dile çevirmiş oluyor. Onun dizelerinde, bir deyişle Dionüsos kültünün tüm sarhoş heyecanı, yıldırım çarpmış gibi bir anda doğup uyanıveren coşku titrer. Bu ani coşku, dile gelmek ister. Kendiliğinden yükselen Dionüsos çağrısıyla da kanalını bulup akar. İşte "sultan Dionüsos'un ezgisi" bu olsa gerek. Ses veren, şarapla içinde doğan kıvılcım coşunca bir biçimde kalabalığa yönelik olarak bir Dionüsos çağrısı ünlüyordu, kalabalık bunu alıp yineliyordu; sonra yine tekil şarkıcı, yine Koro, vb.. Belli ki **Aristoteles**, tragedyanın doğaçlamalı başlangıçlardan doğduğunu, *dithiirambos*'ların ses vericileriyle başladığını söylerken bunu kastetmiştir.

Buna göre *dithürambos* noktasında da **Aristoteles** ile çakışıyoruz: *Dithiirambos*, tragedyanın başlangıcıydı[6]. Ne var ki, böyle bir *dithiirambos*'un somut olarak nasıl tınladığını yine de biliyor değiliz. Hiçbir zaman da öğrenemeyeceğiz herhalde. Olsa olsa çok küçük birkaç adımla doğal tını yaşantısına yaklaşabiliriz. *Dithriiambos*: bu öyle bir sözcük ki, şu çok benzer iki olgudan ayırmak olanaksız: *iambos* ve *thriambos*. Bunlar kesinlikle Yunan değil, belki Frigya oluşumlarıdır (yukarıda bizim Azra Erhat'ın açıklamalarına yaptığımız gönderme böylece daha da haklılık kazanıyor. Y.O.) . Ama ne anlama geldiklerini sezmek mümkün: *iambos*=ikili adım; *thriambos*=üçlü adım. Öyleyse *dithiirambos* da "dörtlü adım" olmalı.[7] Bu bizim için prensipte hiç şaşırtıcı olmaz; çünkü Dionüsos kültü ile dans arasındaki en eski bağlantıyı biliyoruz. Dörtlü adım da bir dans adımıdır bu durumda, bir dörtlü ritimdir. Öte yandan **Aristoteles** de, şarkı bölümlerinin (konuşma bölümlerinin değil) başlangıçtaki dize ölçüsünün *tetrameter* (dörtlü ritim) olduğunu vurgulamıştır hep. Ve gerçekten bizim az önce **Arkhilokhos**'tan yorumladığımız dizelerin ölçüsü de *tetrameter*'dir, yani dörtlüdür. Demek ki *dithiirambos*, ona uygun bir şarkıyla yapılan belki de hızlı, heyecanlı bir dörtlü ritim dansıydı. Daha öteye gidemiyoruz. Şarkının tınısını ortaya çıkaramıyoruz.

6. Leonhardt'ın bunu tersine döndürme önerisi (*dithyrambos* -> komedya; fallos şarkısı -> tragedya) pek taraftar bulamaz herhalde.
7. Adı geçen sözcüklerin birbirine bağlılığı, kesin doğrulanmıştır (Frisk, Chantraine s.v.; West 1974, 23, 26 d.); Brandenstein'ın yukarıda getirilen 1936 anlatımlarının yerine bugüne dek daha akla yakın bir şey konmuş değil (Versnel 1970'te tartışma; Zimmermann 1992 sorunu açıklamıyor).

Böylece buraya kadarını bir toparlayalım: Tragedyanın ilk kaynağı, gerçekten de kalabalığın şarap sarhoşluğunda, tek kişilerin ses vermesiyle ve coşkulu, olasılıkla esrik bir dans içinde doğaçtan söylediği Dionüsos şarkısıydı besbelli.

Bu sonuç, şenlik tarihçesinin, yani prehistoryanın verdiği sonuçla da pek güzel uyuşmaktadır.

Ama şimdi bir zorlukla karşı karşıyayız. Şenlik tarihçesi bizi gerçi tragedyanın temeli olarak şaraba, sarhoşluğa ve esrik coşkuya getirmişti, ama bu ögeler bir arada hep yalnızca Lenaeler Bayramı'nda yer alıyordu; ancak Lenaeler bir kadınlar bayramıydı. Buna karşılık *dithüramboslar* ise her zaman erkeklerin şarkısıydı. Bu her iki sonuç birbiriyle nasıl uyuşacak?

5b. Burada da **Aristoteles** imdada yetişecek görünüyor. Bizim için yeni olan ilk deyim *dithürambos*'un yanında ayrıca *satirikon* deyimini de kullanmıştı ya, bu deyim artık kesinlikle Satir oyunu demek değildir. Birçok bilgin bu ikisini aynı şey olarak kabul etmişse de, bunların birbiriyle hiç ilişkisi yoktur; çünkü bize ulaşan oyunlardan ve fragmanlardan da gördüğümüz gibi Satir oyunu, olgunlaşmış bir tiyatro biçimiydi, tragedyaya zemin hazırlamış olmakla birlikte, tragedyanın ondan çıkıp olgunlaşabileceği bir ön tragedya biçimi değildi. Satir oyunu kendi başına tamamlanmış bir biçimdi, zaten gelişmiş olan dramanın bir yan koluydu (Büyük Dionüsialar'daki tiyatro yarışmasına alınışı 500 yılından az öncedir). Oysa **Aristoteles**, *Satirikón*'un tragedya için bir gelişim engeli olduğunu yazmış. Bununla hiçbir zaman ve asla biçimi tamamlanmış "Satir oyunu"nu kastetmiş olamaz. Demek ki **Aristoteles**'te *Satirikón*, henüz tümden teknik dışı bir başka anlama, basitçe "Satirik" veya "Satir tarzı" anlamına geliyor olmalı. Yani **Aristoteles**'e göre tragedyanın gelişimine engel olmuş olan, bu Satir tarzı'dır. Ne dereceye kadar engel olmuş? Onun söylediğine göre tragedyanın saygıdeğer olmasını engellemiştir.

Öyleyse Satir tarzının saygıdeğer olmaması gerekir. Bunun için **Aristoteles** bize ikinci bir belirleme ögesi sunuyor: "Satir tarzı, diyor, 'küçük içerikler', 'küçük konular' ile kendini belli eder." Ayrıca, biçimsel olan bir belirleme ögesi daha veriyor bize: Satir tarzı:

a) Güldürücü bir konuşma tarzı olan belli bir *lexis geloia* şivesi içinde,

b) Belli *trokhaen tetrameter* ritmi içinde,

c) Yaratının tümü, belli bir "danslı" (*orkestikoteran*) hareket niteliği içinde görünür.

Hepsini bir toparlarsak, demek ki **Aristoteles**'te Satir tarzı, nispeten küçük, gülünç, saygıdeğer olmayan, danslı bir tarzdır. Ayrıca **Aristoteles**'in dolaylı olarak söylediğine göre, Satir tarzında, konuşma bölümleri yoktur ("ne var ki, konuşma öne çıktıktan sonra", diyor), yani Satir tarzında henüz tekil oyuncuların birbiriyle diyaloğu yoktu. Böylece de, söz'ün, logos'un, erken dönem oyun evresinde henüz başrolde olmadığını çıkarsayabiliriz. Bu da demektir ki, o dönemde henüz tekil oyuncular değil, hâlâ daha Koro başroldedir.

Aristoteles'e göre bu Koro, saygıdeğer olmayan küçük öyküleri, dörtlü ritimde dans ederek "güldürücü tarzda" şarkıyla söylerdi. İşte bu yapılan, **Aristoteles**'e göre *satirik*'ti. Bu sıfat, *satiros*'tan, yani *satir*'den türemiştir. Bu satirler, öyle görünüyor ki başlangıçta keçi nitelikli yaratıklardı. Bunun çok sayıda belirtisi var; *satiros* sözcüğünün lakonik (yani Sparta lehçesinden) 'teke başı' anlamındaki *titros* sözcüğü ile akrabalığı bunlardan yalnızca bir tanesidir. Satirler, gerek plastik, gerekse edebi gösterimlerde hep Dionüsos'un izleyicisidirler. Genellikle keçi derisinden bir donları vardır ve hep cinsel azgınlıklarıyla karakterize edilirler (*erigierte falloi*). Üstelik sipsivri sakalları vardır. Gerçekten de her şeyden önce keçilere benzerler (sık sık görülen at kuyruğu, at toynağı gibi at işaretleri bunu temelde hiç değiştirmez).

Eğer tragedya böylesi satir tarzı'ndan doğup geliştiyse –ki **Aristoteles** bundan kuşku duymuyor– demek ki tragedyanın, dans eden ve güldürücü biçimde şarkı söyleyen keçi nitelikli satir'lerin Koro teşkil ettikleri bir ön biçimine gelmiş oluyoruz. Pek çok bilimci buna katılmak istemedi. Onlara göre **Aristoteles** yanılmış olmalı.

Ama burada da **Aristoteles**'i doğrular görünen eski belgeler var. Bunlarda Methymnalı bir Arion söz konusu. **Herodotos**, *Tarih*'inin 1,23 bölümünde, Arion'un bir *dithürambos* yazdığını, buna bir isim koyduğunu ve Korinth'te bunu çalıştığını yazıyor. Demek ki Arion, koro şarkısı için bir "Sultan Dionüsos ezgisi" bestelemiş; buna bir ad koyarak bir çeşit telif hakkını[8] (*sfragis*) almış; sonra da bu müzik

8. Simonides'ten (557/56-468) itibaren *dithürambos*'lara ad konur oldu (Zimmermann 1992, 40. 69 dipnot 18); 600'lerde "telif hakkı" sorunu pek günceldi (Latacz 1991, 21 vd.); dolayısıyla Herodot'taki ilgili fiili, "bir şarkıya *'dithürambos'* adını vermek" şeklinde anlamak zor, "bir *dithürambos*'a ad koymak" şeklinde anlaşılmalı o fiil (Zimermann 1992, 25, dipnot 5 ile).

parçasını bir koroya söyletmiş. Arion, MÖ. 625-600 arası Korinth tiranı olan Periander zamanında yapmış bunları. O yıllar ise, Dionüsos kültünün, "ikinci" Dionüsos dalgası halinde tüm güney Yunanistanda ve adalarda tiranların desteğiyle ilk doruğuna eriştiği bir dönemdir.

Arkhilokhos da, *dithürambos* doğaçlamasından söz ettiği Dionüsos'lu *dithürambos* dizelerini bundan kısa süre önce yazmış olmalı. Arion bu doğaçlama ile ilintilidir besbelli. O zamana kadar daha çok doğaçtan söylenen Dionüsos şarkısı *dithürambos*'ları, Arion, düzenleyip normlaştırmış ve onlara belli bir biçim vermiştir.

Peki kendisinin normlaştırdığı bu *dithürambos*'ları söylettiği koro, nasıl bir koroydu? Hangi şarkıcılardan meydana geliyordu?

Bu konudaki bilgilere ise bu kez *Suda*'da (10. yy'da derlenmiş, antik döneme ilişkin en kapsamlı konverzasyon sözlüğü) yine Arion maddesinde ulaşıyoruz:

"Arion, trajik türün de ilk bulucusuydu, nitekim ilk kez bir koro kurmuş, ona *dithürambos* söyletmiş, o söylettiği şarkıya isim vermiş ve dizeler halinde konuşan satir'leri devreye sokmuştur."

Yani korist olarak satir'ler - böylece **Aristoteles** doğrulanmış oluyor. Öte yandan *Suda* kanıtı Herodotos'tan alınmış olamaz, çünkü Herodotos'tan fazlasını vermekte[9].

Üstelik böylece *tragodia* sözcüğünün *ilk* bileşeni de açıklanmış oluyor.

Satir'ler, en başlarda bunlar, Dionüsos kültünün keçi bellilikleri kuşanmış müritleriydi. *Trag* ise teke (erkek keçi) demek. Demek ki eni konu *tragodia* sözcüğüne, en eski durumun en eski deyimi gözüyle bakanlar haklı çıkıyor: "Keçi kılıklıların şarkısı", "keçilerin şarkısı" - ve giderek bu, zaman içinde artık biçim ve içerik olarak kendi başlangıcından bambaşka bir oyuna varmıştır; yalnızca, çoğu kez olduğu gibi, isim aynı kalmıştır.

1.4. **Sonuç**

Şimdi tragedyanın bütünlemesine tarihçesini en azından kaba çizgileriyle belirleyebiliriz (büyük bilgi boşluklarımız nedeniyle bu taslak elbette varsayımsal olacaktır):

---

9. Ayrıntılar Stössl 1987, 94-106'da.

	Kült Koşulları	*Edebi Koşullar*
1200 öncesi	Bitkilerin tanrısı olarak Dionüsos, (Minos mu?-) Miken. (Kült, Atina'da Anthesteriler'de devam eder.)	[Bilmiyoruz]
1200 ile 650 arası	Esrik coşkunun ve kendinden geçmenin tanrısı olarak Dionüsos, Trakya (Frigya?). (Kült, Atina'da Lenaeler'de sürer). Şarap sarhoşluğu. Maske. Müritler: Maenad'lar ve Satir'ler (Silen'ler) Kült şarkısı: Dithürambos	Epos (ayrıca epik şarkı) (Doğaçtan dithürambos: Arkhilokhos'un tanıklığı)
650-550 arası	Bu Dionüsos kültünün Yunan tiranlarınca desteklenmesi (Korinth'te Periandros, Sikyon'da Kleisthenes, Atina'da Peisistratos)	Epos'un gelişmesi Liriğin ortaya çıkması (Tekil ve koro). Doğaçtan dithürambosun Korinth'te Methymna'lı Arion tarafındanedebi olarak biçimlenmesi. Korist olarak dizelerle konuşan satir'ler.
550 civarı	Lenaeler'in şenlik ögesi olarak edebi yönden biçimlenmiş, mimetik nitelikli(?) satir dithürambos'u; ilk oynanışlar lenaion'da (agora) tribünler (ikria) önünde.	
550-520 arası	Atina'da Büyük Dionüsialar'ın kurumlaşması. Oyunların, Peisistratos'çular tarafından şenlik ögesi olarak yerleştirilmesi.	Thespis Khoirilos Phrynikhos
500 civarı	Agora'da tribün faciası Dionüsos tiyatrosu inşaatı	
500 sonrası	Aiskhülos, Sofokles, Euripides	

2. Biçim ve Öz

2.1. *Etki hedefi ve temel nitelik*

Bir sanat eserinin biçimi ve özü, ağırlıklı olarak onun etki hedefiyle birlikte belirlenir. Dolayısıyla günümüz seyircisinin bir Attika tragedyasını hakkıyla anlayabilmesi için, modern tiyatro anlayışlarını bir yana bırakması ve modern beklentilerinin yerine, bir Attika tragedyasının etki hedefinin belirlediği beklenti tutumunu geçirmesi gerekir. Attika tragedyasının bu etki hedefi üstüne, geçen süre içinde gösterilen tüm çabaların ötesinde, yine de en isabetli anlatımı **Aristoteles** yapmış görünüyor.[10] Tragedyaya özgü bir etki (*to tes tragodias ergon, Poetika* 1452 b 29) olarak **Aristoteles**, *Poetika*'nın birçok yerinde, komedyanın yaratamadığı (1453 a 36), *epos*'la da erişilemeyen (1462 b 13-15) bir 'tragedyaya özgü zevk'saptaması yapar (1453 b 11, 1453 a 35). Bu zevk, öncelikle sarsıcı şiddette derin etkiyen duygulanımlar ve bunların doruğunda da özellikle yeğin heyecan yaratan, 'acıma'(daha doğrusu, [çaresiz ya da ezik] acıya katılım) ve korku (daha doğrusu, 'dehşete düşmek') gibi iki temel duygulanımdan (*éleos* ve *phóbos*) kaynaklı bir çeşit 'arınma' (*katharsis*) yaşantısıdır (1449 b 27, 1453 b 12; 'acıma ve korku' çevirisi yerine son zamanlarda yakınma ve dehşet deniyor: Aslında derinlik açısından daha açıklayıcı bir kazanım değil).

Attika tragedyasına ilişkin olarak **Aristoteles**'in, netlik iddiasındabir nitelemeden daha çok, vurguyla değindiği bu etki hedefi üstünde sonsuzca çok durulup düşünüldü; tragedyalar ile **Aristoteles**'in tasvir çabasını yan yana getiren herkes, gerçekten **Aristoteles**'in Attika tragedyasındaki en derin (aynı zamanda Dionüsos kökenini temsil eden) etkiyi sezip bulmuş olduğu sonucuna varır herhalde: Duyguların estetik bir uzaklık düzleminde bilinçle yükseltilip abartılarak özdeşleşme efekti yoluyla zevkli bir boşalımını hedeflemek ve böylece –duygulardan kaynaklı "bakış bulanıklığı"nın aşılmasının ardından– zevk duyulan daha üst (*katartik*, yani "arınmış") bir sorun irdeleme rasyonelini olanaklı kılmak oluyor bu (arka fondaki felsefi, özellikle de **Platon** felsefesi geleneğinin gözetil-

10) Bu etki hedefi elbette ki her bir tragedya yazarının bilincine analitik olarak kuramcı Aristoteles kadar açık yerleşmiş değildi (pratik yeti ile kuramsal bilgi arasındaki bilinen fark) ve tragedyacılar için ikincil etki hedefleri (öğreticilik, eğiticilik, eleştiri, reddetmek veya onaylamak, teselli, eğlendirmek vbg) güncel durumlar için pekâlâ birinci plana geçebilirdi; ne var ki buna karşın bilinç altında Aristoteles'in ortaya çıkardığı gibi gizli bir temel fikir yönlendirici oluyordu.

diği tüm bu kompleks için: Fuhrmann 1986, 155-173).

Çeşitli bileşenlerden meydana gelen, insanı bütünlemesine kavrayan ve yükselten bu kendine özgü zevk etkisine erişmek için Attika tiyatrosu, gösterim sanatındaki, seyircinin değişik alımlama organlarına yönelik çok sayıda etki araçlarını birlikli bir etki bütününde kombine ediyor. Bu etki araçları dört temel kategori içinde düzenlenebilir:

1. Konuşma, yalnızca dizeli olarak;
2. Şarkı söyleme, yalnızca ritmik tarzı öngören biçimlerde ve:
   (a) şarkı biçiminde,
   (b) resitatif biçiminde;
3. Dans, koreografik koşullu ifade biçimleriyle: Tek oyuncular tarafından veya genellikle –bu esastır– 12 ya da 15 dansçı şarkıcıdan (*khoreutai*-koristler) oluşan Koro (*khoros*) kolektifinin uyguladığı belirli ritmik adımlar,- dönüşler ve -yönelişler- sıçrayışlar vbg. yoluyla;
4. Jestik, (destekleyici hareket diliyle).

Bu kategorilerin herbiri, kendi içindeki etki araçlarını, kendi genişletilmiş kurallar sistemi içinde birleştirir. Bu sistemler iç içe girişirler ve seyircide duyumsal, heyecansal, estetik ve entelektüel sesleniş bölgelerinin maksimumuna ulaşan, kışkırtan ve onları ruhsal-zihinsel bir özel duruma taşıyan etki dinamiği için birbirlerini tamamlarlar.

Bu şekilde ortaya gelen gösterim sanatı eserinin toplu niteliği, bir Attika tragedyasında birleşmiş etki birikiminin yalnızca bir kısmını değerlendiren, oyun (acıklı oyun), dram ve opera gibi modern tiyatro biçimlerinden temelde ayrılır. Bu biçimlere kıyasla Attika tragedyası, hedef bilinciyle devreye soktuğu çeşitli etki tiplerinin etkileyicilerini yoğunlaştırarak tüm insanı kavrayabiliyordu. Ama bu çeşitli etkileyicilik belirgin biçimde toplu sanat eserine vardıran temel fikrin hizmetinde olduğu için, tragedyanın salt okunmasında da az çok "doğru" alımlanabilir: "Çünkü tragedyanın etkileme gücü, oyuncular ve oynanış olmaksızın da vardır" (Aristoteles, *Poetika*, 1450 b 18). Attika tragedyasının günümüze dek kesintisiz gelen büyüsünün açıklaması da burada yatıyor.

2.2. *Dış biçim* (biçim kurucular)

Yukarıda anlatılan etki hedefine ulaşabilmek için Attika tragedyası, Yunan yazınının geleneksel etki araçları ile kendi geliştirdiği

etki araçlarını, tragedya yazarının her bir biçimi sürekli değişimle ama disiplinli işlevlilikle hedefe yönelik olarak devreye soktuğu bir biçim birikimi halinde bütünleştirir. Seyirci bu biçim birikimini de, işlenen konu malzemesi (mitos) kadar yakından tanımaktadır. Tek tek biçimlerin katılımı beklenir. Katılan biçimlerin etki derecesi, kullanılışlarındaki otantikliğe bağlıdır. Dolayısıyla tragedya yazarı, her biçimi en iyi tarzda işleyip olgunlaştırmaya çalışmalıdır.

En önemli biçim kurucular (kendi başlarına çok çeşitli değişimlerle uygulanabilirler) şunlardır:

1. Koronun girmesi (*khorikó*); biçim ayrıntıları aşağıda.
2. Tekil oyuncunun veya oyuncuların girmesi; biçim ayrıntıları aşağıda;
3. Tekil oyuncular arasında diyalog (genellikle konuşulan söz biçiminde, çok seyrek olarak şarkı veya resitatif tarzında); konuşmalı diyalog, dize-dizeye karşılıklı replikler tarzında yoğunlaşabilir (*stikhomüthie*); **Aiskhülos** ve **Sofokles**'te bu, genellikle iki figür arasındaki dramatik çatışmanın doruğunu dile getirir (örneğin Aiskhülos'un *Agamemnon* 931-943.nci dizelerinde Agamemnon ile Klytemnestra arasındaki söz düellosu gibi: Agamemnon kırmızı halıya bassın mı basmasın mı?), **Euripides**'te bunun da ötesinde özellikle psikolojik derinleşme işlevi yüklenebilir (Schwinge 1968).
4. Korobaşı (*Korüfaios* = baş adam) ile oyuncu/lar ve/veya koro arasında diyalog;
5. Koro ile oyuncu/lar arasında diyalog; ayrıntı aşağıda.

Sıralama içindeki ara ve kesişik biçimlere bu genel bakışta girilmemiştir.

1'e ilişkin: Koro girişleri tekil biçimlerin pek çoğunda yer alabilir. En önemlileri:

a. ***Parodos*** (*pár-hodos* olarak söylenir): Bu sözcük başlangıçta yer belirleyici olarak 'yan yol', 'pasaj' anlamına geliyordu, *theatron*'da seyirci dairesi ile skene arasından *orkestra*'ya giden her iki yan yol için kullanılıyordu. Koro bu *parodoi*'nin (*parodoslar*'ın) birinden veya ikisinden geçerek tiyatroya girişte ilk kez aynı zamanda ya resitatif (yani sözlü koro) yapar, ya da şarkı söylerse, bu giriş ifadesi'ne de yakın bir çeviriyle *parodos* deniyor. Bize kalan tragedyaların birçoğunda koro, resitatif yaparak girer; böyle olunca konuşma ritmi yürüme ritmine uyar: Buna *anapest* denir ("vurma, demir çeki-

çiyle çekiçleme"): Vurgulu vurgusuz-vurgulu vurgusuz-vurgulu vurgusuz.. (*anapestik dimeter*).

Koronun *parodos*'u oyuna giriş yapabilir (örneğin Aiskhülos'un *Persler*'i, *Yakarıcılar*'ı), prolog'dan sonraya da gelebilir (Aiskhülos'un *Agamemnon*'u); olayların mantığı Koro'nun daha oyun başında orkestra'da yer almasını gerektiriyorsa, parodos hiç olmayabilir (Aiskhülos'un *Eumenidler*'i). Kimi durumlarda Koro şarkı söyleyerek de girebilir; o zaman giriş şarkısı, *stasimon* (bkz. aşağıda) gibi düzenlenebilir, örneğin Aiskhülos'un *Adak Sunucular*'ındaki gibi.

Yazar, iki Koro da kullanabilir; aksiyondaki önemine göre bunların biri "esas koro", öteki "yan koro" olur (örneğin Aiskhülos'un *Yakarıcılar*'ında 1034. dizeden itibaren ikinci koro girer).

b) ***Stasimon*** (sabit yerde söylenen şarkı): Bu deyim yalnızca, Koro'nun bu şarkıyı söylerken ne tiyatroya giriş ne de tiyatrodan çıkış yapmayıp orkestrada durduğunu ifade ediyor; yoksa (çoğu kez kullanılan 'duruk şarkı' çevirisinin etkisiyle) Koro'nun *stasimon*'da çakılı ve hareketsiz durduğu anlaşılmasın. Bu şarkı öncesinde ve sırasında Koro daha ziyade dörtgen biçimi alır ve çoğu kez birden fazla kıtalı olan bu dans şarkısını, tekli veya grup halinde birbirine doğru veya birbirinden ayrılan vbg. ritmik dans hareketleriyle söyler. *Stasimon*'lar, şarkı ve dans olarak en üst düzey gösterimlerdir. Burada şarkının sözleri ile dansın figürleri en sıkı ifade uyumu içindedir; dansın beden gestusu, şarkının sözlerini destekler. Koro, iki yarım koroya da bölünebilir (hatta bazı yerlerde daha küçük bölümlere, tek tek koristlere dek ayrılabilir; örneğin Aiskhülos'un *Agamemnon* 1348-1374. dizelerindeki gibi).

Koro şarkısı bölümlerinde, aynı zamanda besteci de olan yazar en değişik ritimler ve ezgilerle çalışırdı. Koro şarkısı Yunanistan'da çok eski bir gelenek olduğundan (Bizim için devreye girdiği yerde, MÖ. 7.yy'da Sparta'da, Alkman ile uzun bir gelişim göstermişti zaten), tragedya içindeki Koro'nun değişik ritim ve ezgileri, 5. yy'ın Atinalı seyircisi önünde değişik ifadeleri temsil edebilmeliydi (örneğin, ilahiler, ağıtlar, övgü şarkıları, düğün şarkıları vd. ritimlerinden, yapılarından, ezgilerinden ve hatta 'tonalite'lerinden vb. tanınabilirdi). Bu yolla özellikle etkili katılım efektleri hedefleniyordu. Ama daha ritmin bile duyulara seslenerek böyle bir etkiyi yaratabildiğini, **Aiskhülos**'un *Persler*'indeki *parodos*'un ardından gelen ilk

koro şarkısı gösteriyor: İlk yedi kıta, **Zimmermann**'ın 1986, 24'te "Yunan tragedyasında 'barbar motifi'" diye nitelediği İonik dize ayağı ile düzenlenmiştir; bu ritim hemen oriental bir atmosfer yaratıyor (başka örnekler ve tüm komplekse ilişkin daha yakın bilgiler için bkz. Zimmermann 1986, 24-26).

Yunanlıların yüzlerce yıllık Koro kültürü, bu konuda –seyircinin de bilerek değerlendirdiği– bir biçim zenginliği ve bir Koro imleme dili sağlamaktadır. Günümüz antik tragedya rejisörlerinin, bilenleri dahi, bunu yeniden yaşatamıyorlar. Dolayısıyla antik tragedya korolarını modern oynanışların reji konseptine dahil etmek hep tüm reji çalışmasının temel sorunu olmuştur; bunlar da hemen hep başarısız sonuçlanmakta ve gerek toplulukta, gerekse seyircide hayal kırıklığı yaratmaktadır (Flashar 1991, 22-24. 151 ile karşılaştırınız. İşlevinin hakkını veren bir koro kullanımını bugün ancak modern müzikallerin kısmen yüksek disiplinli dans–şarkı grupları çekici kılabilir). *Kommós* için aşağıda (5)'e bakınız.

> Kimi kez tragedyanın bitişinde Koro'nun tiyatrodan ayrılırken söylediği şarkıya da koro girişinin bir başka biçimi deniyor; edebiyatta buna *eksodos* (*ex-hodos* diye okunur) adı verilmesi seyrek değildir; ancak Aristoteles'in, "tragedyada artık koro şarkısı gelmeyen tüm bölüm" için "eksodos" demesi (1452 b 21), yeğlenmelidir (bkz. ileride S. 73).

Koro kullanılışı, 5. yy. sonuna doğru –bizim ancak **Euripides**'te saptayabildiğimiz gibi— gittikçe daha dekoratif virtüozite ağırlıklı olurken (Aristoteles bunu tragedyanın başlangıçtaki bütünlüğünden sapma olarak nitelemişti, bkz. ileride S.73), **Aiskhülos**'ta (kısmen de **Sofokles**'te) ise Koro, görüleceği gibi, trajik oyunun belirleyici güç merkezidir. Dolayısıyla bizim de, modern kişiler olarak bize ne kadar zor gelse de **Aiskhülos** ve **Sofokles**'te özellikle Koro bölümlerine daha yoğun bir dikkatle eğilmemiz gerekir.

2'ye ilişkin: (Üç kişilik'ten fazla olan oyunlarda, gerekli kostüm ve makyaj değişmelerini arkada veya *skene*'de yaparak birden fazla rol oynaması gereken) tekil oyuncuların girişleri, esas olarak şu biçimlerde olur:

a İlgili (çoğunluk uzunca) konuşmalı söz olarak: *Rhesis* (çoğulu: *Rheseis*). Bu oyuncu konuşması, kesin ağırlıkla jambus dize ölçüsündedir: bu da *iambik trimeter*'ler dizisi şeklindedir: Gerilimin

yüksek olduğu kimi pasajlarda uzun dizeler de salt konuşulmuş (flüt eşliğinde resitatif yapılmamış) görünüyor, genellikle de *trokheik tetrameter* ölçüsünde: örneğin, **Sofokles**'in *Filoktetes*'inde 1402-1408 dizeleri gibi.

b. İlgili (çoğunluk daha kısa) resitatif söz olarak: *Parakatalogé*. Bizim resitatif dediğimiz, genellikle aynı bir temel tonda söylenen bu "ezgili konuşma", kural olarak flüt eşliğinde yapılırdı (olasılıkla aynı tonda veya belli bir aralıkla daha tiz bir tonda). Ağırlıkla uzun dizeler halindeydi ve anapestik ölçülerde (genellikle Koro'nun parodos'u gibi) veya *trokheik tetrameter*'ler biçimindeydi (örneğin Aiskhülos'un *Persler*'inde Atossa'nın sözü 159-172. dizeler); bazan *iambik trimeter*'lerin de resitatif söylendiği olur, o da kural olarak jambik trimeter ölçüsündeki oyuncu bölümleri, şarkılı Koro bölümleri arasına giriyorsa yapılır (örneğin, Aiskhülos'un *Yakarıcılar*'ında Kral Pelasgos'un beşer dizelik 354-358, 365-369, 376-380, 387-391 replikleri gibi).

c. Şarkı olarak: *Mele* ('şarkılar', 'lirik parçalar'). Tekil oyuncuların, çoğu kez 'arya' da denen şarkılı parçaları, genellikle daha kısadır ve Koro'nunkiler kadar zor değildir. "Solo" olarak da girebilirler (örneğin Aiskhülos'un *Agamemnon*'unda, Koro'nun sekiz kez bes-belli resitatif olarak ikişer *iambik trimeter*'le eşlik ettiği, Kassandra'nın sekiz kıtalık şarkı bölümü gibi, 1072-1111. dizeler), bir başka oyuncuyla veya Koro'yla 'düet' de yapabilirler (örneğin, Kassandra'nın, söz konusu bölümünün ardından, Koro'yla yaptığı düet, 1114-1177. dizeler).

Bu şarkılı parçaların biçim çeşitlilikleri için ve 'imleme' nitelikleri (Zimmermann 1968, 24) için, Koro şarkıları (bkz. yukarıda S.68 vd.) ile aynı şeyler geçerlidir. Örneğin **Euripides**, Kassandra'nın *Troyalı Kadınlar* 308-340'ıncı dizelerdeki aryasını ritmik olarak da apaçık düğün şarkısı gibi düzenlemiştir: Kassandra'nın nişanlısı ölüm olacağı için müziksel ironi doruğa ulaşıyor.

4'e ilişkin: Korobaşı (*korüfaios*) için en iyi koristin seçilmesi doğaldır. 15 kişilik Koro'larda normal olarak beşerli üç sıra halinde çıkılır seyirci önüne; bu durumda Korobaşı, ilk beşli sıranın ortasında yer alır; oyuncularla, hep tüm koroyu temsil ederek, sözlü diyalog halinde konuşur. Özel durumlarda diyaloga koristleriyle birlikte de girebilir (örneğin, Aiskhülos'un *Agamemnon*'unda 1346/47'de

böyledir, ardından burada henüz onbir olan koristlerin her biri iki dize söyler, sonra yine 1370/71'de Korobaşı girer; Pickard-Cambridge 1988,235). Şarkılı diyalogda Korobaşı, buna ilişkin özel işlevler üstlenebilir.

5'e ilişkin: Koro ile oyuncu(lar) arasında diyalog, ağırlıklı olarak Korobaşı vasıtasıyla olur. Bunun yanında yazar-besteci, kuşkusuz çok çeşitli biçimlerde şarkılı diyaloglar da düzenler. Çoğunlukla kullanılan biçim "koro şarkısı - oyuncu resitatifi" veya "koro resitatifi - oyuncu şarkısı"dır. Bundan başka, bir tragedyada beklenecek olan kalıcı bir biçim *dekommós*'tur ([yas belirtisi olarak başa ve göğse] vurunma = "ağıt"); Aristoteles bunu, "koro ile oyuncuların birlikte ağıt söylemesi" olarak belirler (*Poetika* 1452 b 24). **Aiskhülos**'un *Persler*'indeki büyük kapanış "düet"i, *kommos*'a örnektir; Serhas ile Pers Yaşlılar Korosu arasındaki yedi kıta çiftinden meydana gelen ve bir *stikhomüthik* (birer dizelik karşılıklı söz düellosu tarzındaki) *epodos* ile noktalanan bu acınma düetiyle oyun son bulur. Bu şarkılı diyalog, yakınma işlevinden başka veya öte bir işlev yüklendiğinde buna *amoibaion* ('karşılıklı şarkı') denir. Biçim zenginliği burada özellikle büyüktür ve en azından **Aiskhülos** ve **Sofokles**'te önemli 'semantik' (anlamsal) işlev taşıdığı için her özel duruma göre ona uygun bir analiz gerektirir.

*

Bu biçim kurucuların (konuşulan söz, resitatif söylem, şarkı; ayrıca dans ve jestik), maskeli tekil oyuncularla maskeli Koro ve Korobaşı'nın birlikte oyunundaki kombinasyonundan çıkan sonuç, günümüz tiyatro biçimlerinden açıkça ayrılır ve daha çok toplu-sanat-eseri olarak anlaşılması gerekir; toplu-sanat-eseri'nde, günümüzde birbirinden ayrılmış olan sözlü tiyatro, müzik tiyatrosu ve dans tiyatrosu henüz iç içeydi. Bu bölümlerin birbirinden ayrılma eğilimlerine, aksiyonun içsel anlam bütünlüğü engel oluyordu. Bu bütünlük üstünde duracağız. Ama dış biçimin, ancak daha sonra (Hellenizm'den bu yana) ortaya çıkan ve sonra kural halinde yerleşen "perde ve sahne" bölümlenmesiyle hiç ilgisinin olmayışı, daha her an devreye girebilen Koro'nun birlikte işleyişinden bile çıkarsanabilir (aynı Koro, Aristoteles'in *Poetika* 1456 a 26'da olumsuzlayarak gördüğü gibi, ancak **Euripides**'te yavaş yavaş bu birlikte işleyi-

şini yitirmeye başlamış ve bölümleme ögesi haline gelmiştir). Dolayısıyla bir Attika tragedyasının aksiyonu, birbirini izleyen biçim ögeleriyle toplam 1000 ile 1700 dizeyi kapsayarak hiçbir ara ile kesilmeksizin sürer (en kısa oyun: Aiskhülos'un 1047 dizeli *Eumenidler*'i, en uzunu ise Sofokles'in 1779 dizeli *Oidipus Kolonos*'ta oyunudur). Aristoteles de bundan, bütünlüklü tablonun organik birliğini analitik olarak parçalamayıp yalnızca sürekli yinelenen ayrılabilir parçaların adını koyma sonucunu çıkarmıştır (*Poetika*, 1452 b 14 vd.):

1. ***Prólogos*** ('ön konuşma'): "Tragedyanın, koro çıkmadan önceki tüm bölümü" (yani *parodos*'tan önceki bölüm; eğer oyun, Aiskhülos'un *Yakarıcılar*'ı gibi *parodos* ile başlıyorsa bu bölüm yok olur elbette).

2. ***Epeisodion*** (*Ep-eis-hodion* okunur = araya giren ek parçacık; bu, daha sonra anlamı da biraz değişerek bizim "episod"umuza - "epizot" - dönüştü): "bir tragedyanın, koronun şarkı bütünleri arasındaki tüm bölümü (yani genel olarak, *parodos*'la *stasimon* arası, *stasimon* ile *stasimon* arası, *stasimon* ile *kommos* arası oluyor)

3. ***Eksodos***: "Tragedyada artık koro şarkısı gelmeyen tüm bölüm".

Demek ki Aristoteles'te, orta bölümün koro şarkıları ile oyuncu antrelerinin (*epeisodia*) birbirini izlemesinden meydana geldiği, giriş bölümü, orta bölüm ve bitiş bölümü, olmak üzere salt biçimsel bir bölümleme görüyoruz (bir tragedyada *prologos*, *parodos* ve *eksodos*, doğal olarak yalnızca bir kez olur; buna karşılık, gerek *epeisodia* (epeisodion'lar), gerekse *stasima* (stasimon'lar) ve *kommoi* (kommós'lar), çok sayıda yer alır ve sadece sıra numarası verilir (Sofokles'in *Kral Oidipus*'unda 1. 2. 3. *epeisodion*, vb.). Bir *epeisodion* kısa ya da uzun olabilir ve tek ya da daha çok oyuncunun girişlerinden ve çıkışlarından meydana gelebilir.

Bu tür ögeler dizisinin, komedyada çoğu kez olduğu gibi revü haline gelmemesi için içsel bir ilinti ile bağlanması ve birlik halinde iç içe geçmiş olması gerekir. İşte bu içsel ilinti bağı *fabl*'dir ('öykü').

2.3. İç biçim (akış dinamiği)

Bir Attika tragedyasının biçim dokusu, kapalılığını *fabl*'indeki ('öykü'sündeki) anlam birliğinden alır (Aristoteles'in terminolojisinde bu *fabl* ya da 'öykü' için, *mitos* veya *logos* kullanılmıştır). Öy-

kü, içsel zorunlulukla süregiden mantıklı olaylar dizisidir. Bu olaylar dizisinin, normal olay dizilerinden farkı, bunun baştan sona kendine özgü bir gerilimle bir arada tutulmasıdır. Öyküde içkin olan bu gerilim, alımlayıcıya gerginlik olarak geçer. Bu ise, olay başlangıcından itibaren alımlayıcıda oluşan (ve yazar tarafından uygun uyarıcılar yoluyla daha da ısıtılıp yükseltilen) beklentiyle meydana gelir, öyle ki bu beklenti, olay başlangıcındaki durumun bir anda "yıkılıvereceği" *(peripetie)* veya "dönüvereceği" *(metabolé)* ve bu "baht dönümleri"nin ya olumludan olumsuza veya olumsuzdan olumluya ("felaketten mutluluğa veya mutluluktan felakete": Aristoteles, *Poetika*, 1451 a 13) yönelebileceği gerilimini yaratır. Olayın belli bir noktasında beklenti onaylanır, ama mantıksal bağlantılılığına karşın beklenmedik (*paradox*, 1452 a 4) bir tarzda olur bu. Bu noktadan itibaren, birikmiş gerilim, baht dönümünün kaçınılmaz (iyi veya kötü, "mutlu veya felaketli") sonucunun gösterimiyle çözülür.

Buraya kadar yine de en iyi önder olarak izleyebildiğimiz[11] **Aristoteles**, öykünün içsel gerilime dayalı yapısını, *İfigenia (Tauris'te)* öyküsünü örnek göstererek açıklıyor:

> Kurban edilen ve –onu kurban etmiş olanlar görmeksizin– kurtarılmış olan bir genç kız, başka bir ülkeye götürülmüştür, o ülkenin töresine göre yabancılar tanrıçaya kurban edilmektedir; bu tanrıçanın rahibeliği görevi de genç kıza verilmiştir. Bir süre sonra kızın erkek kardeşi'ninyolubuülkeyedüşer. (Tanrı'nın [=Apollon] o ülkeye gitmesini istediği - ve niçin istediği - öyküde yok). Gelip yakalanınca tam kurban edileceğini anlamıştır ki rehibeyi tanır (yani rahibenin kızkarde-

11. Aristoteles'in tragedya kuramının, beşinci değil olsa olsa dördüncü yüzyılın kuram ve pratiğini yansıttığı ve bunun da ötesinde somut metin malzemesinin soyutlanmasından çok, felsefi postülalardan tümdengelim yapılmasına dayandığı kaygısına (kapsamlı sorun çeşitlemesiyle Flashar 1984) karşılık A. Schmitt 1991, trajiğe ilişkin çağdaş tartışmayı derinlemesine inceleyerek, Aristoteles'in tragedya analizi olmaksızın MÖ. 5. yy.ın klasik tragedya konseptinin esasını kavramamızın olanaksızlığını gösteriyor. Bize ulaşmış 31 Attika tragedyasından ancak çok azının Aristoteles'in koyduğu normlara "tam uyması" (Flachar 1984,15; Söffing 1981'in ardından) Aristoteles'in Atika tragedyasına ilişkin özsel kavrayışının doğruluğuna karşı bir argüman olamaz. Aksine, en az üç Attika tragedyasının (*Kral Oidipus, Trakhisli Kadınlar* ve *Bakkhalar*) Aristoteles'in ideal modeline "tam bir uyum" göstermesi yeterince şaşırtıcıdır (Flachar, a.y.): Bir modelin buluşçu değeri, tam da onu hedefleyen ve doğal eksiklikleri modeli deney dışı tamamlayışla ortaya çıkaran somut uygulamaların ona erişemezliğinde yatar. Aristoteles, derece olarak sıralayan değerlemesinde de görüldüğü gibi (özellikle bkz. 1452 b 31, 1453 a 23, 1453 a 19), eser nitelemesindeki model karakterinin elbette ki tam bilincindeydi (Schwinge 1992'ye de bkz..)

şi İphigenia olduğunu fark eder: Euripides, *İfigenia Tauris'te*, 793-795. dizeler, = Anagnorisis tarzında peripeti, bkz. aşağıda S.77) ve buradan itibaren kurtuluş başlar (*Poetika*, 1455 b 2-12).

Bu örnekte öykü, salt bir yapı formülü -burada herhangi bir tragedya yazarının *İfigenia Tauris'te* konusunu işleyen tragedya yazımının yapı formülü- oluyor. Bundan somut tragedyaya şöyle varılır: 1. Buraya kadar isimsiz (salt X, Y, Z, diye işlev gören) yapı taşıyıcılarına ad konur ("Genç Kız" İphigenia olur; onu kurban edenler, babası Agamemnon ile Aulis'te onun komutasındaki, Troya'ya gitmek isteyip de bu gidişleri tanrı katından engellenen ordu kurmayları olur; kızı kurtaran, tanrıça Artemis olur; başka ülke, Tauris yarımadası, bugünkü Kırım; yabancıların kurban edildiği tanrıça, Artemis; İphigenia'ya rahibe olarak yabancıları kurban etme görevini veren, Tauris Kralı Thaos; rahibenin erkek kardeşi, İphigenia'nın Agamemnon ve Klytaimestra'dan olma erkek kardeşi Orestes olur). 2. Yapı formülü, diyelim ki sahneler (*epeishodiún* = "sahnelemek": *Poetika* 1455 b 13) biçiminde olgunlaştırılır.

"Sahnelemek" (yani yapı formülünü sahneler oluşturarak dillendirmek) tragedya yazarının asal işidir. Her seferinde farklı ürün çıkabilir ortaya, çünkü bir yapı formülünün somut gerçekleştirilişi sonsuz seçeneklidir (bir yandan Yunan tragedya yazarlarının, öbür yandan onların Latin ve çağdaş izleyicilerinin hep aynı konuları ve yapı formüllerini seçmeleri bununla açıklanabilir). Elbette yapı formülünün her somutlanışı tragedya olmaz, kaldı ki, tragedya olsa da her somutlama aynı kalitede olmaz. Kaliteyi belirleyen, bir kez yazarın tragedyaya özgü norm gereklerini (Aristoteles bunları, burada yinelenmesi mümkün olmayan kapsamda dile getirmiş ve gerekçelendirmiştir) "otantik" bir isabetle yerine getirme yeteneğidir; ikincisi ise - gerekli normların yine de "teknik" sayılabilecek profilinden farklı olarak - yazarın kurallarla erişilemez olan sanatsal "deha"sı (Aristoteles *thespésios* demiş = tanrısal esin sahibi, 1459 a 30).

Teknik ve sanatsal koşullar yerine getirildiğinde bir tragedya ortaya çıkabilir. Bu süreç, şu durumlardan geçerek gerçekleşir:

1. Düğümlerin bağlanması (*désis*=bağlama - ya *daplokê*= iç içe geçirme; *Poetika*, 1455 b 24-31, 1456 a 9);

2. Dönüm (*metabasis*, 'bir durumdan bir başka duruma geçiş'; *Poetika*, 1452 a 16ve 18, 1455 b 27 ve 299.

Dönüm şöyle belirebilir:

a. Felaket olarak (*pathos*=aslında 'acı': "Öldürücü veya derin sancılı bir olay, örneğin apaçık gözler önünde seslice ölüm gibi, aşırı acı krizleri, yaralanmalar ve tüm benzerleri", Poetika 1452 b 11-13).

b. *Peripeti* olarak (bkz. S.74: "tam uğraşılmakta olanın terse dönmesi, tabii olasılık v ezorunluluk'a uygun olarak", *Poetika* 1452 a 22-24; Örnek: Sofokles'in *Kral Oidipus*'unda Korinth'ten gelen ulak Oidipus'u, tam da sevindirmek istediği bir haberle en derin üzüntüye sokar).

c. (Yeniden) tanıma veya farkına varma olarak (*anagnorisis* veya *anagnorismos*, '[yeniden]tanıma'): 'bilisizlikten bilmeye dönüşüm' (olumlu ya da olumsuz), yalnız kişileri, nesneleri vb. tanıma değil, kendi yaptığının veya başkasının yaptığının, ilintilerin vb. farkına varma, *Poetika*, 1452a29-1452b8; en güzel anagnorisis biçimi, *anagnorisis* ile *peripeti*'nin üst üste gelmesidir, örneğin Sofokles'in *Kral Oidipus*'unda: Kendisinin kim olduğunu tanıma tam tersine dönüşür (yükten kurtulma çabası nihai yüke dönüşür).

3. Düğümün çözümü (*lüsis*; *Poetika*, 1455 b 24-32).

Elbette 2a, b ve c ögeleri bir tragedya içinde çok sayıda ve değişik basamaklarda, değişik bağlantılarla meydana gelebilirler. Yazar, 'tragedya'nın sanat eseri olarak özgül iç biçimini ne kadar otantik gerçekleştirirse, seyirci de tragedya kahramanlarının tanımaya dayalı eylem ve acılarını en derin sarsıcı bir arınım (*katarsis*) süreci olarak yaşayabilir.

TRAGEDYA TÜRÜNDEN BİZE ULAŞANLAR

YAZARLAR ve METİNLER

"Yunan Tragedyası" türü, MÖ. 6.yy'dan 1.yy.a dek, demek ki yaklaşık 500 yıl boyunca Grekçe konuşulan bölgede tiyatro biçimi olarak var oldu (Hellenizm'den itibaren, yani MÖ. yaklaşık 330'dan sonra, oynanış sıklığı, orijinalite ve yazarlık kalitesi açısından 6.,5. ve 4. yy.'lara göre çok büyük düşüş olmasına karşın sürdü.); MÖ. 240'tan sonra Roma'da yerleşen Latin tiyatrosu içinde de bu tür, devralınan ürün olarak MÖ.1.yy'a dek çok canlı olduğu görülen bir yeniden aşılanma yaşamıştır (bkz. Petersmann 1991, 198-270). Yunanlı (veya daha doğrusu, Grekçe yazan) tragedya yazarlarının ve Yunan tragedyalarının sayısını saptamak artık olanaksız, ama sözü edilen yaklaşık 500 yıl içinde bu sayının olağanüstü çok olması gerekir; hele kalıntılarını bugün de güney Avrupa, kuzey Afrika ve Küçük Asya'da gördüğümüz, Atina dışındaki sayısız tiyatro yapısını da düşününce: O tiyatrolarda, komedyalar, pandomimler ve öteki tiyatro biçimleri yanında her zaman Yunan tragedyalarının da en az MÖ. 1.yy. içlerine dek oynandığını gösteren çok sayıda belge bulunuyor.

Tragedya yazarları, tragedya adları, tragedya oynanışları, tragedya oyuncuları vbg. üstüne bize ulaşan belgeleri 1971'de Bruno Snell, *Tragicorum Graecorum Fragmenta* (*TrGF*)'nın 1. cildinde rahat izlenebilir biçimde derleyip yorumlamıştı; Richard Kannich, 1986'da çok daha iyileştirilmiş ve genişletilmiş biçimde 2. baskıyı yayınladı. Çoğu oyma yazı olarak bize kalmış oynanış belgelerinden (*didaskalia*=yapım, oyun çıkarma) Atina'da MÖ. 1. yy. içlerine kadarki tragedya oynanışları görülebilmekte, Atina dışındaki oynanışlara ilişkin ağırlıkla yazın tanıklıklarından elde edilen bilgilere göre, Roma imparatorluğunda (kuşkusuz özellikle de Grekçe konuşan bölgelerinde) olasılıkla MS. 400 yıllarına dek Yunan tragedyaları oynanmış.

TrGF'nin aynı cildinde, MÖ. 6. yy'dan MS. 5. yy'a kadar toplam

217 tragedya yazarı (yaşam öyküsü, eserleri ve varsa metin parçaları ile birlikte) yer alıyor; bunların yalnızca 49'u. 6. ve 5. yy'dan, 46'sı 4. yy'dan, 34'ü 3. yy'dan, 22'si 2. yy'dan ve yine de 25'i 1. yy'dan. Bu tragedya yazarlarının çoğundan zengin ürünler (adlar, tragedya adları ve fragmanları [Almanca çevirileriyle]) *Musa Tragica*'da belgelenmiştir, 1991, 54-128; (Seeck 1979a, 167-185'te bir değerlendirme denemesi). Bu adların bize tesadüfen ulaşmış olduğu düşünüldüğünde (tüm Yunan tragedya yazarlarının ve eserlerinin tam bir kataloğu antik dönemde hiç ortaya konmamıştır) bir zamanlar var olan tragedya yaratılarının genel kapsamı küçümsenemez olur; salt MÖ. 6. ve 5. yy.ın bilinen 49 tragedyacısının bile, kısıntılı bir hesapla yaklaşık 1200 tragedyası olmalı.

Bu rakamların ışığında, salt üç Atina yazarı **Aiskhülos, Sofokles** ve **Euripides**'ten bize tam olarak ulaşan 31 hakiki tragedyaya (ki bunlar, 6./5. yy'da Atina'da oynanan oyunların ancak yaklaşık % 2,5'udur), *TrGF*'nin 2-5. ciltlerinde yayınlanmış sayısı çok ama ağırlıkla bağlantısız olan fragmanlarla birlikte, "türün kalıntıları"ndan başka bir şey denemez. Bu kadarının bile Avrupa kültür tarihine (tiyatroya, edebiyata, sanata, felsefeye, dine, genel kültür düzeyine) yapmış ve hâlâ yapmakta olduğu özgül etkilere bakınca, Yunan tragedyasının en azından 6./5. yüzyıldaki yükseliş dönemi eserlerinin yok oluşu yüzünden uğradığımız kaybı tahmin edebiliriz. Hiç değilse kurtarılanların önemini olabildiğince çok yönlü gözler önüne koyma çabası da bir o kadar hak kazanmış olur.

I.

En İlk Tragedya Yazarları

Tragedyanın, 600 yılından 534 civarındaki[12] ilk tragedya *agon*'una dek nasıl geliştiğine yönelik güvenilir belge hiç yok elimizde. 534 yılı üstüne ilginç bilgiler var, bundan söz edeceğiz. Bundan sonraki en yakın tarih bu kez 499/98'dir: **Aiskhülos**'un ilk kez sahneye geldiği tarih[13] oluyor bu.

534 ile 499/98 arasındaki 35 yıl içinde hiç olmazsa üç[14] tragedya yazarının adını öğreniyoruz ve hatta onların eserlerine ilişkin çok az birkaç not bize ulaşmış bulunuyor. 534 ile 499/98 arasındaki üç yazar şunlardır:

1. Thespis; 2. Khoirilos; 3. Fürinikhos.

Aşağıda onlara ilişkin en önemli ve en inanılır bilgiler derlenmiştir.

> Tüm malzeme, TrGF'nin yukarıda sözünü ettiğimiz 1. cildinde bulunuyor (21986), 61-79 (+344 vd). Bu bilgilere, kısa süre önceye kadar ancak akıcı Grekçe ve Latince okuyup klasik filolojinin uzmanlık isteyen yayın normlarını bilenler ulaşabilmekteydi. Bu koşulları yerine getiremeyen herkes için şimdi, Richard Kannicht ile birlikte Tübingen Üniversitesinden bir filoloji semineri grubunca ortaya getirilen iki dilde kesin yararlı bir yardımcı araç olarak: "*Musa Tragica. Thespis'ten Ezekyel'e Yunan Tragedyası. Seçilmiş belgeler ve fragmanlar*, Grekçe ve Almanca", Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1991, bulunuyor. Kitapta 32 tragedya yazarı ve bir dizi yazarı bellisiz fragman (*adespota* = efendisiz [fragmanlar]) sunulmuş ve yardımcı notlarla (269-303) yorumlanmıştır. Sonda bir "Yunan Tragedyalarının Tüm Ünlü Yazarları" dizini vardır (yanlışlıkla tragedya yazarı olarak tanınmış olanlar da verilmiştir).

12. Geç antik dönem *lexikon*'u Suda (10.yy), ilk "Thespis" *agon*'unu 61. Olimpiyatlara yerleştiriyor; bu ise 535-532 arasındaki dört yıl oluyor; *Marmor Parium*'da (Paros Kroniği) rakamlar bozulmuş, belki 533 kastediliyor; geleneksel tarih olarak 534 yerleşmiştir (*TrGF* 21 p.3; bkz.. West 1989).
13). Geleneksel tarih olan 496/95 aşılmıştır (*TrGf21*, kritischer Apparat zu DID C1, S. 43).
14. Satir oyunları ile ünlü olan Pratinas burada atlanmış.

1. THESPİS

Thespis'i herkes biliyor olmalı: "Thespis arabası" deyimi bilinir; bu deyimi Horatius belletmiştir bize. *Ars Poetica*'sında (275-276. dizeler) şöyle der:

> O zamana dek bilinmeyen trajik Musa türünü
> denir ki Thespis buldu ve arabasında taşıdı eserleri.

'Araba' diye çevirdiğimiz sözcük **Horatius**'ta *plaustrum*'dur. *Plaustrum*, bir yük veya nakliye arabasıdır; yükler için geniş alanı olan bir arabadır. Herhalde **Thespis**, henüz tiyatroların yapılmadığı o erken dönemde topluluğuyla böyle bir yük arabası üstünde oynamış. Başka zaman da araba, topluluğa taşıma aracı olarak hizmet görmüş olabilir. Eğer böyleyse, bir çeşit tekerlekli sahne söz konusudur.[15]

Thespis'e ilişkin pek çok antik göndermeler bulunmasına karşın onun hakkında somut pek az şey biliyoruz. Attikalıdır, belki doğrudan Atinalı, herhalde 534'ten önce de gösterimci sanatlarla meşgul olmuştur. 534'te Peisistratos, Dionüsialar'ı resmi bayram olarak devreye sokunca **Thespis** ilk kez bir devlet kurumunun temsilcisi olarak resmen seyirci karşısına çıkabildi. O zaman ne oynadığı bilinmiyor. Onunla ilgili olarak bildiğimiz yalnızca dört isim ve dört de parçadır; parçaların ikisi belki gerçektir. İsimler ise: *Pelias'ın Yarış Oyunları - Rahipler - Gençler - Pentheus.*

Demek ki daha **Theseus**'da, tragedyayı ya baş kişisi ile ya da korosu ile adlandırma âdeti vardı. Kendisi için açıkça tragedyanın yaratıcısı dendiğine göre, bu onurlu nitelemeyi neyle hak ettiğini sormamız gerekir. Yanıt şöyle: Koroyu geri itip konuşma bölümlerine belirgin biçimde önemli yer ayırmıştır.

Bunu iki yenilikle başardı:

1. Satirler-*dithüramboslar*'ın o zamana kadarki oyununa, *hüpokritês* denen ilk tekil oyuncuyu soktu.

O zamana kadar bütün oyun, tekil koristler ile tüm koro arasında sırf şarkılardan ibaretti anlaşılan; dolayısıyla bütün eser sırf şarkıdan oluşuyordu; şarkı ile konuşmanın bir karışımı değildi; yani

15. Bir gezginci topluluk kastedilmiyor (Lesky, 1972, 56'da haklı olarak karşı çıkmıştır; buna karşı bkz.. yukarıda S. 38 ve 47 vd.); sırayla, "yükseltili oyun yeri" / "hemzemin seyirci yeri" -> "hemzemin oyun yeri" / "yükseltili seyirci yeri (=tribün, daha sonra yamaç), kesinlikle tutarlıdır.

bir çeşit oratoryo idi. **Thespis**, koronun karşısına, *hüpokrínestai* yapan tekil bir oyuncuyu çıkardı. Bu işlev, hem 'yanıtlamak', hem de 'açımlamak' anlamına gelebiliyor. İlk tekil oyuncunun işlevinin bu her iki anlamdan hangisini karşıladığı, uzmanlarca uzun süre hararetle tartışıldı. Herhalde iki anlamı da karşılıyordu.

Thespis'in yaptığı ikinci yeniliğe bakınca bu anlaşılıyor:

2. Kaiser dönemi söylevcilerinden **Themistos**'un (317-388) herhalde **Aristoteles**'in bir sözüne dayanarak belirttiğine göre: "Önce koro girmiş, şarkıyla tanrılara seslenmiş, ama Thespis, *prolog*'u ve *rhesis*'i bulmuş".

Gerek *prolog*, gerekse *rhesis*, biri oyunun başında (prolog için bkz. S.73) öteki, şarkılar arasında (*rhesis* için bkz. S.70) olmak üzere, konuşma bölümleridir. Bu konuşma bölümleri, doğal olarak hep şarkısız dizeli konuşma tarzındaydı ve genellikle de *iambik trimeter* ölçüsünde olurdu. Öyleyse, dış biçimiyle koro bölümlerinden böylesine ayrılan konuşma bölümlerinin, koroların kendi içinden oluştuğu pek tasavvur edilemez. Herhangi bir kişinin bunları dıştan getirip korolara ekleyip bağlamış olması gerekir. Lehçe farkı da (Koro bölümlerinin Dor lehçesiyle, konuşma bölümlerininse Attika lehçesiyle olması) bunu göstermekte.

Bize ulaşan bilgiler, **Thespis**'in bir yandan tekil oyuncuyu devreye soktuğunu, öbür yandan da *prolog* ile *rhesis*'i bulduğunu iletiyorsa, bu her iki yenilik mantıksal olarak ancak **Thespis**'in şarkı topluluğu olan Koro karşısına konuşan tekil oyuncuyu çıkarması ile çakışır. Ve bu konuşan kişi, *prolog*'u ve *rhesis*'i dile getirdiğine göre, iki işlevi vardı demek ki: İlkin, seyircinin önüne az sonra neyin geleceğini 'açımlıyor' (*prolog*'da: Örneğin daha sonra **Euripides**'te göreceğimiz *prolog* tipini düşünelim), ikinci olarak da Koro'nun şarkı sözlerini 'yanıtlıyordu'. Yani *hüpokrites*, aynı anda hem açımlayıcı, hem de yanıtlayıcı olarak anlaşılabilir.

Thespis'in bu yenilikleri sayesinde tragedyaya, kombine sanat yapıtı olma yolu açıldı. Önce oratoryo olan yapıt, şimdi müzikli oyun olmuştu. Böylece bir öykü, yalnızca şarkıyla anlatılmakla kalmıyor, oynanıyordu. Yani önce salt anlatımcı olan oyun, artık dramatik olmuştu.

Dolayısıyla **Thespis** hakkında ne kadar az şey bilsek de: Onun gerçekten Avrupa tragedyasının esinleyicisi olduğunu tahmin etmek yeterlidir.

2. KHOİRİLOS

Aiskhülos'un Yaşam Öyküsü'nden, **Aiskhülos**'un öncülleri olarak **Thespis**'in, **Khoirilos**'un ve **Frünikhos**'un tanındığını biliyoruz. Bugün **Khoirilos**'a ilişkin başka hiçbir şey bilmiyoruz. Gerçekten, antik *lexikon*'ların bildirdiği gibi 160 tragedya yazmış ve 13 ödül kazanmış olabilir. Bunlardan elde kalan sadece iki küçücük parça: "Toprağın kemiklerini ayağıyla teptikten sonra" ve "taprağın damarları". İlkinde taşlar, ikincisinde ırmaklar kastedildiğine göre, en azından bir şeyi, daha **Khoirilos**'ta bile Yunanlıların tragedya dilindeki metaforik dolayımlı anlatımın olgunlaşmış olduğunu görürüz.

Khoirilos'un 520'de ilk kez oynandığı ve ahşap tribünlerin yıkıldığı ünlü oynanışta onun Aiskhülos'a rakip olduğu söylenir. **Aiskhülos**'un ilk oynanışı 499/98 olduğuna göre, böylece tribün felaketine tarih düşülmüş oluyor (bkz. S. 47). Başka bir şey bilmiyoruz.

3. FRÜNİKHOS

Frünikhos üstüne bildiklerimiz biraz daha fazla. Belli bir tarzda **Thespis**'in karşı kutpu oluyor. **Thespis** müzik oyununu konuşma ve seyir oyunu haline getirirken, **Frünikhos** yeniden daha çok müzik oyunu yapmak istemiş görünüyor; çünkü kendisi 5. yy. sonunda bile hâlâ şarkılarıyla ünlüydü. Dahası, yeni dans figürleri ve dans üslupları bulmak için çok uğraşmış. Herhalde dışsallığa önem veren biri olmalı. **Aristofanes**'in (*Thesmophoriazusai*, 165. dizede) onun hakkında, "Güzel bir adamdı, oyunları da aynı şekilde güzeldi," demesi, bunu doğruluyor. Demek ki **Frünikhos**, dışsal estetiğe, içsel dramatikten daha çok önem vermekteydi.

İlk ödülünü 510'da kazanmış. Oyunlarının sayısı bilinmiyor, yalnızca bazı adlar kalmış bize (Suda, sayıyı dokuz olarak bildirmiştir), örneğin *Mısırlılar*, *Danaidler*, *Alkestis*. Yani demek bu oyunlar geleneksel tarzda mitos'u konu edinmişlerdi. Ama **Frünikhos** bunun ötesine geçmiş görünüyor. Bildiğimiz kadarıyla o, çağdaş konuları sahneye getiren ilk antik tiyatro yazarıydı: 492'de, *Milet'in Alınışı* (*Milêtu Halosis*) adlı bir tragedya sahneledi. Bu oyunla 500-494 arasında Küçük Asya'daki Yunanlı doğu kolonistlerinin tüm acı tarihçesi deşilmiş oluyordu: 500'de Küçük Asya sahilindeki Yunan kentleri Pers hegemonyasına karşı ayaklandılar. Atina, isyanı des-

tekledi. İsyan, öncü kent Milet'in alınması ve tüm ahalisinin sürülmesiyle çok acılı bitti. Bu felaket olayı, **Frünikhos** Atina Dionüsialar'ında *orkestra*'ya taşıdı. Atinalılar oyunu öyle tatsız ve rahatsız edici buldular ki, yazarını bu yüzden 1000 Drahmi cezaya çarptırdılar.[16]

Frünikhos 476'da, *Fenikeli Kadınlar*"ı sahneledi. Bu aslında, Persler'in 480'de Salamis'teki yenilgisinin öyküsüydü; olay Susa'daki Pers sarayında geçiyor ve yenilen Persler'in bakışından anlatılıyordu. Başta bir prolog vardı: Bir Pers haremağası, sarayın salonunda gidip gelir ve toplantı için minderleri yerleştirir. "Pers yaşlıları toplanacaklar," diye anlatır. Çünkü kralları Serhas savaşta yenilmiştir; Yunanlılar, Fenikeliler'den meydana gelmiş donanmasını Salamis'te yok etmişlerdir. Fenikelilerin karıları yakınırlar. Bu konuda **Aiskhülos**'un *Persler*'inin bir öncülünü görüyoruz. Ne var ki, büyük bir fark söz konusu: **Frünikhos**'ta felaket, oyunun tümünün yakınmadan ibaret olmasını gerektirecek tarzda baştan açıklanıyor. **Aiskhülos**'ta ise (göreceğimiz gibi) felaket başta ancak belli belirsiz sezilir ve her şey, dehşet verici haber gelene dek korku ve gerilim içinde gelişir. Yakınma ile başlayan tragedya ile yavaş yavaş gelişen gerilim tragedyası arasındaki ayrımlar üstünde daha duracağız (bkz. S. 135. 139. 172).

Frünikhos, uzun bir süre **Aiskhülos**'un rakibi olduğuna göre, tragedyası her şeye karşın artık ağırlıkla Koro oyunu olmuş olamaz. Onda da, **Thespis**'teki gibi, dramatik boyut nispeten daha fazla ön plana çıkmış olmalı. Ama kırılma noktası yine de **Aiskhülos** ile gelmiş görünüyor.

Aiskhülos'tan öncekilerin hepsinin unutulmasının nedeni buydu. Böylece şimdi tiyatro tarihinin ilk büyük tragedya yazarı **Aiskhülos**'a geçelim.

16. Demek ki MÖ. 492 yılının Atinalıları, daha o zaman mitos ile tarih arasına açık bir ayrım koymaktaydılar (*Musa Tragica*, 1991, 271 dipnot 4 farklı bakıyor).

II.
Atina'nın Üç Büyük Tragedya Yazarı

AİSKHÜLOS

Yukarıda gördüğümüz gibi (bkz. S.56 vd.) **Aristoteles'e** göre tragedya ancak **Sofokles'te** tamamlanmıştır. Bu yargı, olgulara **Aristoteles'e** özgü yetkinlik'çi (*entelekhetik*) bakışın bir sonucudur. Bu bakışı benimsemeyenler (yalnızca bilmeyenler değil) kesinlikle başka bir yargıya varabilirler. **Aristofanes**'in *Kurbağalar*'ından bildiğimize göre (bkz. S.262 vd.) 5.yy.ın sonuna doğru Atina halkı, üç tragedyacı arasında **Aiskhülos**'a en büyük değeri veriyordu. Nitekim, örneğin sahne eserlerinde kısmen doğrudan **Aiskhülos**'a özenen **Richard Wagner** gibi yeni çağın edebiyatçılarının ve sanatçılarının kabulü de böyledir.

1. *Yaşam Öyküsü*

Aiskhülos'un yaşamına yönelik bilgilerimizin kaynakları malum: Çeşitli elyazmalarının başında bulunan ve çok değişik haberlerle birlikte yazılmış olan kısa bir yaşam öyküsü ve daha sonraki yazarların değinmeleri. Bu tür *vita*'lar, sonu gidip İskederiye'deki Museion'da klasiklerin eserlerini inceleyen ve bunu yaparken özellikle daha önceki Aristoteles Okulu'nun biyografi araştırmalarına dayanabilen İskenderiye bilginlerine varan *Skholiast*'larca kaleme alınmıştır. Yaşam öyküsüne ilişkin tüm malzeme şimdi, **Stefan Radt**'ın 1985'te yayınladığı *Tragicorum Graecorum Fragmenta*'nın 3. cildinde bulunuyor (bkz. S. 91) Yunanlı yazarların *vita*'larındaki çok sayıda verinin genellikle güvenilmez oluşuna dikkat edilmelidir (Lefkowitz, 1981).

Aiskhülos'un doğum yılı, Marmor Parium (Paros Kroniği)'nin bir verisiyle açıkça saptanmıştır: 525/24. Bu tarih, **Peisistratos**'un parlak egemenliğinin onun ölümüyle son bulmasından üç yıl sonraya geliyor. **Aiskhülos**'un gençliği, 510 yılında Hipias'ın sürülüp (o yıl Aiskhülos 15 yaşındaydı) ardından Kleisthenes tarafından Atina'da demokrasi kurulana dek Peisistratos'un oğulları **Hippork-**

hos ve **Hippias** yönetiminde geçti. Kuşkusuz bu demokrasi'nin yöneticileri de, Alkmenoidler, Lükomidler vb. eski soylu ailelerden gelmeydi; nasıl ki Roma Cumhuriyeti'nde de *patrici*'ler, cumhuriyetin politikasını da saptıyordu. Radikal demokrat Kleon'un yönlendirmesiyle Peloponez Savaşında kasıtlı olarak alt katmanlardan kişilerin yönetici pozisyonları işgal edişini görmeye **Aiskhülos**'un ömrü yetmedi.

Onun dönemi, büyük politik kişiliklerin dönemi olmuştu: Kleisthenes, Miltiades, Themistokles, Kimon, Ephialtes, Perikles... **Aiskhülos** 456/55'te öldüğünde, **Perikles** tam beş yıldır Atina politikasının düşünsel başıydı. **Aiskhülos**'un tragedyalarını, tarihsel durumdan giderek doğru değerlendirebilmek için şunu göz önünde bulundurmak gerek: Atika demokrasisinin yozlaşmış hali olan *okhlokrasi*'de (kalabalığın iktidarı'nda) **Aiskhülos** artık hayatta değildi; onun yaşamını daha çok soyluluğun ve seçkinliğin normları belirliyordu.

Tümden kişisel olan nitelikleri açısından **Aiskhülos**, Eleusis site devletindeki eski bir soylu aileden gelmedir; döneminin şairleri Pindaros, Simonides, Khoirilos, **Sofokles**'le ilişkideydi, Siraküzalı 1.Hieron ile de ilişkisi vardı; Hieron onu en az iki kez Sicilya'daki sarayında ağırlamıştı; ilki 476/75'te Aitne kentinin kuruluşu vesilesiyleydi; gecikmiş şenlik oyununu yazması istendi. İkincisi tahminen yetmişli yılların sonunda olmuştur; Hieron, **Aiskhülos**'un 472'de Atina'da ilk oynanışı yapılmış olan *Persler*'ini Siraküza'da yineletmişti.

Aiskhülos'un yaşamındaki bu son olay, aynı zamanda yazarın o dönemdeki tüm Yunan politikalarıyla sıkı ilişkide olduğunu gösteriyor. **Aiskhülos** salt yazar değildi, döneminin etkin politik düşünürlerindendi. Yunanlılığın doğu ve batıda anıtsal bir ulusal gösterimi olan *Persler* tragedyası bunun kanıtıdır; bu oyun, **Aiskhülos**'un kent kuruluşu gibi olan böylesi ulusal politik olaylarda şenlik yazarı olarak nasıl angaje olduğunu gösterir, ama aynı zamanda tüm bize ulaşmış öteki tragedyaları da bir bir aynı angajmanı gösterirler. Eser, yaşamla en sıkı ilişki içindedir: **Aiskhülos**, Yunanlıların 5. yy. başındaki büyük direnişlerini ya cephede yaşamış –gerek 490 Marathon Savaşına, gerekse 480 Salamis Savaşına bizzat katılmıştı– ya da uzaktan gözlemlemişti: Sicilya ile ilişkileri, Sicilya Yunanlılarının da (Siraküzalı Gelon komutasında) Himera'da Kartacalılar'a karşı

480'de kazandıkları büyük zaferle birlekteliklerinin bilincine vardıkları döneme denk gelir. Araştırmalarda **Aiskhülos**'un Sicilya'ya ne münasebetle gittiği sorusu akla gelir. Genç **Sofokles**'e yenilmesi kaygısı ve benzeri nedenler ileri süren antik *Vita*'nın bu savları son derece aşağılıktır. **Aiskhülos**, oyunlarıyla Yunanistanın manevi temsilcisi olduğunun bilincindeydi. Bundan ileri gelen görevlerinden ve başkalarının ona yüklediği yükümlülüklerden kaçınmazdı.

Sahne yazarı olarak **Aiskhülos**'un yolu parlak zaferlerle doluydu. 499/98'de oyun eylemine başladı. Gerçi ilk zaferini ancak onbeş yıl sonra 484'te kazandı (oysa **Sofokles**, ilk oyunundan iki yıl sonra birincilik ödülünü almıştı), ama ardından oniki kez daha kazandı, 484-455 yılları arasındaki otuz yıl içinde toplam onüç zaferi vardır, yani hemen her iki yılda bir birinci olmuştur.

Buna, Sicilya'daki Aitne kentinin kuruluşu vesilesiyle yapılan şenlik (o kent günümüzde "Etna" adıyla anılır) ve *Aitnaiai* (*Aitne'li Kadınlar*) ile *Persler*'in Siraküza'da belgeli yeniden oynanışını da eklemek gerek. Böylece **Aiskhülos**, Yunanistan'da 5. yy.ın ilk yarısının açıkça en önde gelen yazarıydı.

Ölümünün ardından ona gösterilen onurlandırmalar bunun kanıtıdır. 456/55'te Sicilya Gela'da, yani bir başka, belki üçüncü Sicilya gezisinde, ölünce bir halk kararı alındı: Bu karara göre, **Aiskhülos**'un oyunlarının, ama yalnızca **Aiskhülos**'unkilerin, yeniden oynanmasına (kuşkusuz yarışma dışı) izin veriliyor ve **Aiskhülos**'un bir oyununu sahnelemek isteyen kişiye Koro'yu devlet sağlıyordu. Bu kararın kaç kez kullanıldığı bilinmiyor (Radt, TrGF 3, S.56, en az 25 kez olduğuna inanıyor), işte böyle bir karar yazara verilen değeri göstermektedir. Bunun yanında, **Aiskhülos**'un tragedyalarından genç yazarlarca yapılan uyarlamalar olduğu anlaşılmakta (en azından Quintilianus, *İnstitutio oratoria* 10.1.66'nın bir yerinde bunu belgelemekte). Bu uyarlamalar, belki de hatta yarışa dahil ediliyordu ve –eğer Quintilianus'u ve Vita'yı (§13) böyle anlayabilirsek– sık sık zafer de kazanmışlardı. Orijinal metinlerin veya uyarlamalarının sık sık topluca yeniden oynandığı savı inandırıcı geliyor; çünkü **Euripides**'in sonraki tragedyaları olsun, **Aristofanes**'in komedyaları olsun, **Aiskhülos**'un çok iyi bilindiğini göstermekte ve bunlar kuşkusuz seyircinin de anlaması için yapıldığından ve 5. yy. Atina'sında kitap alışverişi henüz çok zayıf bir başlangıç halinde bulunduğuna göre (Schubart 1962, 134; Knox 1985a, 9

vd.), Atinalı tiyatro seyircisi, yüzyılın **Aiskhülos**'un çoktan ölmüş bulunduğu ikinci yarısında da hâlâ **Aiskhülos** tragedyalarını sık sık tiyatroda izleme fırsatını bulmuş olmalı. Bütün bunlar yazara karşı duyulan büyük saygı ve sevgiyi gösterir. Belki küçük bir örnektir ama, genç yazarların ve hayranlarının **Aiskhülos**'un Gela'daki mezarını hacca gider gibi ziyarete gitmelerinde de kendini gösterir bu sevgi.

Onu böylesine saygın yapan neydi? Eserlerine geçelim. Önce bunların bize intikalini sorgulayalım.

2. *Bize Ulaşma Süreci*

Az önce belirttiğimiz gibi **Aiskhülos**, ölümünden sonra da kısmen uyarlamalar halinde oynandı. Bu arada oyuncular ve uyarlamacılar, başka yazarlarda da yaptıkları gibi, metinlerde değişiklikler yaptılar. Yazarın kontrolundan geçmiş bir metin kopyası bulunmadığından –herkes kendisi için istediği sayıda kopya yazabilirdi, telif hakkı kuşkusuz henüz yoktu– orijinal metnin büyük bir yozlaştırılma tehlikesinde olduğu tasavvur edilebilir. Bu tehlike kısa sürede fark edildi. 4.yy.ın 30'lu yıllarında Lükurgos (onun hakkında bkz. S. 46) o dönemde henüz dolaşımda olan **Aiskhülos, Sofokles** ve **Euripides**'in tragedyalarından birer devlet kopyası çıkarttırdı. Sonradan İskenderiye'ye varan (bkz. S.165) bu kopyadaki metinlerin ucu çok geride İskenderiyeli filologlara dayanır. **Aiskhülos**'un edisyonunu ve yorumunu, 3. yy'da İskenderiye'de Bizanslı **Aristofanes** yaptı. Bugün bile kimi **Aiskhülos** elyazmalarında önümüze gelen oyun adları kataloğu, herhalde ondan kalmadır. Bu katalog 73 oyun içeriyor. Başka kaynaklar başka sayılar verdiği için, örneğin Suda 90 veriyor, başka kaynaklardan (bu kataloğun ötesinde) ek oyun adları elde ettiğimiz için en iyisi 80 oyun varsayalım. Bizanslı **Aristofanes** oyunları alfabetik sıraya göre düzenlemiş görünüyor. Bütün izleyen kopyalar, yani bizimkiler de, onun bu alfabetik düzenlemesinden gelmedir. Ancak, sonraki yüzyıllarda kopyalamaları süren oyunların sayısında yoğun tahribat oldu: Bizim elyazmalarımız içinde yalnızca yedi tane **Aiskhülos** tragedyası bulunuyor. Uzun süre, bu yediliyi MS. 2.yy'dan bir okul hocasına borçlu olduğumuza inanıldı (bkz. S.166). Ama son on yıllar içinde bu yedi oyundan başka oyunların fragmanlarını içeren ve üstelik 2. yüzyıl-

dan sonraya ait olan öyle çok papirüs bulundu ki, bugün, bu yedi rakamına ne zaman gelindiğini bilmediğimizi söylemek zorundayız. Ayrıca, hiç değilse bu yedi **Aiskhülos** tragedyasının nasıl olup da günümüze kalabildiğini de kesinleyemiyoruz. Ancak Bizans İmparatorluğunda en azından bu yedi oyunun birbirinden farklı birçok kopyasının biliniyor olması gerektiğini görüyoruz. Çünkü bizim elimizde bulunan en eski metin, 1000 yılında Bizans'ta yazılmış ve 1453'te Floransa'ya gelmiş olandır [(Florentinus) Mediceus (Laurentianus) 32,9]. İşte elimizdeki bu en eski Bizans kaynaklı **Aiskhülos** metni, çok sayıda metin varyantlarını ve açıklamalarını içeriyor, bunlar esas kopya işleminden sonra bir düzeltmen tarafından satır üstlerine ve kenara yazılmış. Demek ki düzeltmen, yeni kopyayı düzenlerken, önünde çok sayıda metin yazımları bulunuyordu. Bunların salt açıklama yazıları mı, yoksa belki de antik dönemin kapanışından 1000 yıllarına dek gelebilen başka metin yazımları mı olduğu, uzun süre tartışıldı. Şimdiye kadarki en son **Aiskhülos** yayıncısı M.L.West, 1990'da yayınlanan baskıda da emin olarak yineliyor ki, elimizde bulunan tüm **Aiskhülos** elyazmaları (100'ün üstünde), yani Medici elyazması da, 9. yy'da ya da 10. yy. başında Bizans'ta yazılmış bulunan tek bir yazımdan kaynaklanmaktadır (West 1990, XVII). Bu ise, **Lesky**'nin (1972,74) savunduğu tezin yeniden doğrulanması demektir: Bizans'ta 9.yy.'da yazının değişiminde (büyük harf yazının terk edilerek, yerine daha çabuk yazılan ve harfleri birbirine bağlı küçük harf italik elyazısının geçmesinde), kitaplık görevlileri, her bir yazarın (birbirinden ancak kimi ayrıntılarda fark gösteren) çok sayıda eserinin hepsini yeni yazıya çevirme lüksüne sahip olmadıklarından, en önemli varyantları ekonomik tarzda içeren tek bir yazım düzenlemişlerdi. Öyleyse bu tek küçük harf elyazmasından, yazanların kendince karar verdikleri çok sayıda kopya alınmıştı. Bu soruna ilişkin son sözü söylemek de güç elbette ki.

3. *Fragmanlar Üstüne*

Gerçi yukarıda belirttiğimiz gibi **Aiskhülos**'tan ancak yedi oyunun tam metni var elimizde, ama seksen kadar da oyun adı biliyoruz. **Aiskhülos**'a, gördüğümüz gibi, tragedya yazarı olarak olağanüstü değer verildiği ve ölümünde sonra da sık sık sahnelendiği

için (ve 405 yılında bile, yani ölümünden 50 yıl sonra, Atinalı bir komedya yazarı olan Aristofanes'in *Kurbağalar* adlı edebiyat komedyasında, tiyatro tanrısı Dionüsos, Hades'ten arada bir yeryüzüne dönebilmek üzere Attika'nın en büyük üç tragedya yazarı içinde en iyisi olarak –Koro'nun da heyecanlı onaylamaları arasında– Aiskhülos'u seçtiği için), doğaldır ki sonra gelen Yunan (ve Latin) yazarlarca bir *klasik* olarak ondan (oyun adı verilerek veya verilmeyerek) sözcüğü sözcüğüne veya mealen sık sık alıntılar yapılmıştır.

Elde bulunan yedi oyun dışındaki oyunlardan yapılan alıntılar –papirüslerde kalan tüm oyun metni kalıntıları (özellikle tetralogyaların üçüncüleri olan satir oyunlarından kalanlar) ile birlikte– araştırmacılarca özenle derlenmiştir. Bu fragmanlarda çoğunlukla az sayıda bağlantılı dizeler (daha çok tek dize, dize parçaları, hatta düpedüz tek bir sözcük) de bulunsa, bunlar, salt **Aiskhülos**'un aksiyon yapılandırmasını yeniden kurabilmek için değil, **Aiskhülos**'un yazarlık sanatının en değişik açılarına ilişkin ve esasta bu türün gelişimine ilişkin bilgilerimizi tamamlamak için de olağanüstü değerdedir.

> Zamanımızda bilinen tüm alıntı ve papirüs fragmanları, **Stefan Radt**'ın yayına hazırladığı *Tragicorum Graecorum Fragmenta* (TrGF)'nin 3. Cildinde, kapsamlı eleştirel metin incelemeleriyle bir araya getirilmiştir. (Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1985, 592 Sayfa.) Yayına hazırlayanın 4 sayfalık önsözünün ardından 15 sayfa bibliyografya, sonra 78 sayfada **Aiskhülos**'un yaşamı ve eseri üstüne 165 antik *testimonium* (belge), ardından kesin belgelenmiş ve yeniden kurulmuş tetralogyaların ve trilogyaların oyun sırasını gösteren dokuz sayfalık bir derleme; nihayet 450 fragmanın kendisi (bunların 281'inin hangi oyundan olduğu kesinlenmiş, kalanı kanıtlanamıyor, ama **Aiskhülos**'tan olduğu kesin); en sonda ise yazarının **Aiskhülos** olduğu kuşkulu olan 39 fragman var. (*Dubia*)

Grekçe bilmeyenler, **Oskar Werner**'in ilk kez 1960'ta Tusculum-Bücherei'dan yayınladığı iki dilli **Aiskhülos** kitabının (München: Heimeran 1960) yardımıyla **Aiskhülos** fragmanları dünyasına giriş yapabilirler. Aynı kitap bu arada 4. baskısını yaptı (München/Zürich: Artemis 1988). Burada yalnız elde bulunan yedi oyun Almanca'ya çevrilmekle kalmamış, yitik 50 kadar oyundan fragmanlara ve **Aiskhülos**'la ilgili en önemli antik belgelere (*Vita, Suda*'dan ve *Mar-*

mor Parium'dan belgeler) ve yukarıda sözü edilen oyun adları kataloğu'na da yer verilmiş. Bir ekte de ayrıca elde bulunan tragedyalara ve dize ölçülerine ilişkin açıklayıcı kısa notlar ile **Aiskhülos**'un yaşamına, yaratısına ve tek tek oyunlarına ilişkin açıklamalı sunumlar konmuş. **Aiskhülos**'un tragedya yazarlığına derinlemesine girmek için bu kitap çok yararlıdır.

4. *Yaratış İlkesi (Tetralogya ve Trilogya)*

Aiskhülos'un bize ulaşan yedi oyunu, başlangıçta tek başlarına bulunmuyorlardı. Büyük Dionüsialar'ın üç esas gününün her birinde aynı yazardan dört oyun –üç tragedya ve bir satir oyunu– sunulduğunu gördük. Yani her oyun, hem kendi içinde bir bütün, hem de dört oyunluk bir dizinin, bir tetralogya'nın parçası. Böyle bir tetralogya oluşturmak içinse temelde iki seçenek vardı: Ya tetralogyayı konusal bir birlik olarak saptayıp, sonra ikinci ve üçüncü tragedyaları birinci ve ikincinin devamı olarak yazmak, ya da, belki olsa olsa, çok üstten kavrayan bir fikrin bağladığı, ama aynı bir konu veya aynı bir malzeme ortaklığı bulunmayan, temelde ayrı oyunlar yazmak.

Aiskhülos ilk seçeneği yeğlemişti: Onun tetralogyalarında genel olarak konu birliği vardı. Bu konu birliği içindeki tragedyalar, kronolojik olay bağlantısı taşırlardı, yani aynı bir mitolojik anlatı akışının birbirini izleyen üç parçasıydılar ("trilogya"). Ardından satir oyunu, çoğu kez neşeli bir tematik karşı ses olarak gelirdi.

Tetralogyanın bu yapısıyla, eldeki her oyun için öteki üç oyunun da bilinmesi vazgeçilmez oluyor. Ama ne yazık ki **Aiskhülos**'ta bu, bizim için yalnızca bir durumda az çok mümkün, o da *Oresteia*'dır. Bunda ilk oyun *Agamemnon*'u biliyoruz, ikinci ***Adak Sunucular***'ı da biliyoruz ve üçüncü *Eumenidler*'i de biliyoruz. Ama yine de sonuncu satir oyunu olan *Proteus*'u bilmiyoruz işte. Bize ulaşmış öteki dört *Aiskhülos* tragedyasının her biri ayrı bir tetralogyanın parçası ve biz onların kalan üçer oyununun yalnızca başlıklarını biliyoruz. Salt başlıklardan da bir tetralogyanın yapısına ilişkin sonuçlar çıkarılabilir, ama bunun hiç güvenilir bir yöntem olmadığı da çok açıktır. Demek ki **Aiskhülos**'un tragedyalarını yorumlarken, yorum için çok önemli bir etmen olan tetralogyanın bütününün gidişini bilmediğimizin bilincinde olmalıyız. Bunun gerçekten de oyunları anla-

mamıza nasıl ağır bir kısıtlama getirdiğini, tetralogyanın hiç değilse üç tragedya'sını bildiğimiz *Oresteia* örneğinde görebiliriz: Burada görülüyor ki, eğer yalnızca *Agamemnon* veya yalnızca *Adak Sunucular* ya da *Eumenidler* elimizde olsaydı, bütünün en derin anlamı asla kavranamazdı. Yazarın ifade etmek istedikleri, ancak oyunlar dizisinin bütününe bakıldığında ortaya çıkıyor. Öyleyse **Aiskhülos**'tan bize ulaşan öteki dört oyundaki eksiğimiz çok açıktır: Bu dört durumda, bizim yorumlarımız kaçınılmaz biçimde daralmıştır. Yorum çalışmamızda bunu asla gözden uzak tutmamalıyız.

Ama yorumdan önce elimizdeki yedi oyunun başlangıçta içinde yer aldığı tetralogyaları ve mümkün olduğunca, herbirinin oynanış yılını sıralayalım (bize ulaşan oyunlar italik dizilmiştir; bkz. aşağıdaki tablo, S.94).

Öteki tetralogyalar veya en azından trilogyalar, başlıklardan ve fragmanlardan belli olacak. Bunların birkaçını belirtmeliyiz ki, böylece **Aiskhülos**'un eserinin tematik genişliği göz önüne gelsin.

(Aşağıdaki tabloya bkz.).

Tetralogya (parantez ve tırnak içinde modern isim)	Oynanış yılı	1	2	3	4 (satir oyunu)
I. (İçeriksel tetralogya olup olmadığı açık değil)	472	Phineus	*Persler*	Glaukos Potnieus	Prometheus Pürkaieus
II. ("Thebaïs")	467	Laios	Oidipus	*Tebai'ye Karşı Yediler*	Sfenks
III. ("Danaïdler")	465-59	*Yakarıcılar*	Aigyptioi	Danaïdler	Amümone
IV. (Oristeia)	458	*Agamemnon*	*Adak Sunucular*	*Eumenidler*	Proteus
V. ("Prometheia"	?	*Zincire Vurulmuş Prometheus*	Prometheus Lüomenos	Prometheus Pyrphóros	?
VI. ("Akhilleïs")	?	Myrmidonlar	Nereidler	Hektor'un Kurtulmalığı	?
VII.("Lükurgeia"	?	Edonlar	Bassaridler	Neaniskoi	Lükurgos
VIII.("Aianteia")	?	Silah Hakkı	Trakhisli Kadınlar	Salamisli Kadınlar	?

Frangmanlardan ayrıca, Perseus Tetralogyası'nın sonuna gelen *Diktülulkoi* ('Ağ Çekenler': Satir'ler bir sandığı sahile çekiyorlar; içerik: Danae, Perseus'un çocuğuyla) ile belki bir Athamas Tetralogyası'nın parçası olan *Isthmiastai* ("Isthmos Sürücüleri": Satir'ler Korinth'te Isthmos oyunlarına sporcu olarak katılmaya kalkarlar ama sonunda öç alma isteğiyle Dionüsos'a dönerler) adlı iki satir oyunu da kaba çizgileriyle biliniyor.

Görüldüğü gibi **Aiskhülos**, yalnız **Homeros**'un da işlediği öyküleri değil, tüm bilinen anlatı çevrelerini dramatize etmiştir. Gerçi bir kezinde, tragedyalarının "Homeros'un dev dağarından dilimler"[17] olduğunu söylemiş, ama bu yalnızca "Akhilleis" ile "Aienteia"da tutuyor (ayrıca bir de *OdüsseusTetralogyası* var görünmekte), tüm ötekiler **Homeros**'un (bugün bizim kullandığımız deyimle) malzeme çevresini aşıyor.

5. Bize Ulaşmış Tragedyaları

Eldeki oyunların sunuluşlarında (aynen **Sofokles** ve **Euripides**'te de yapıldığı gibi), içerik açıklamaları ile yorum katkısı (yapının çizimi ve oyun olarak tamamlanışı dahil) iç içe işlendi. Hep ilk incelenen oyun (**Aiskhülos**'ta *Oresteia*) özellikle ayrıntılı kondu (bol metin alıntılarıyla). Seyirciyi kapsayan bir perspektif gözetildi (bu bakımdan, "biz" derken "seyirci" kastedilmektedir). Burada hedeflenen genel bakış çerçevesinde tam ayrıntılı yorumlara girmek kuşkusuz mümkün değildir. Oyunlara ilişkin, ancak yeterince çekici olacak ve ola ki herkesi oyunları okumaya isteklendirecek genel bir izlenim iletilebilir.

5.1. ORESTEİA

Oresteia ile başlıyoruz, çünkü yalnızca onda **Aiskhülos** tragedyasına ilişkin en derli toplu tabloyu elde edebileceğimiz şekilde içerik trilogyasının tamamı elimizde bulunuyor.

Bugün de zevkle ve kimi zaman çok iyi sahnelenen (öncelikle 1980'de Berlin'de **Peter Stein**'ın sahnelemesini anımsayalım, bkz. Flashar 1991, 260 vd.) *Oresteia*, adını Agamemnon ile Klütaimestra'nın oğlu Oréstes'ten almıştır (**Eugene O'neill**'in *Mourning becomes Electra - Elektra'ya Yas Yaraşır*), herhalde bundan esinlenilerek

17. Athenaios, "Deipnosophistai" 8, 347e'de iletiyor.

yazılmış en etkili modern oyundur).

Oresteia'daki üç tragedya, Peleponez'in, adını ailenin atası Atreus'tan almış en eski soylu ailelerinden Atreusoğulları'nın (Atrîdler) birbirini izleyen aile olaylarını işler.

> Atreusoğulları, Peleponez'in en güçlü ve en zengin efendileriydi; memleketleri, sonradan tüm bir döneme (Yunanistanın "Miken" dönemi) adını verecek olan Mükene idi ve başlangıçtaki esas egemenlik bölgeleri, en eski kent Argos ve civarı, Argolís'ti. Miken döneminin ileri tarihlerinde bu aile, akrabalıklar yoluyla Peleponez'in geniş bölümlerine hükmediyormuş. Soy ağacının dallarından biri de Sparta'yı yöneten aileydi. Yunan iletilerine göre Miken döneminin sonuna doğru, yani yaklaşık 1250'lerde, iki kardeşten biri Mükene ve Argolís'e, öteki Sparta'ya ve Lakonia'ya egemendi: Söylence, kardeşlerden Agamemnon'un Mükene'yi, Menelaos'un Sparta'yı yönettiğini iletiyor. İki kardeş, Leda'nın ve Tündareos'un kızları olan iki kız kardeşle evliydi. Agamemnon'un karısı, Klütaimestra[18], Menelaos'unki, Helena'ydı. Troya Prensi Paris, Sparta ziyaretinde Helena'yı kaçırıp Troya'ya götürünce, kocası Menelaos, kardeşi Agamemnon'dan yardım istedi. Yunanlılar, Euboia'daki Khalkis'in karşısında Boiotya'nın liman kenti Aulis'te dev bir seferberlik ilan ettiler ve Agamemnon'un başkumandanlığında Troya'ya saldırdılar. Ardından on yıl süren Troya Savaşı, **Homeros**'un *Iliada*'sında –küçük bir anlatı kesitinde (onuncu yılın 51 günü) yansımış olarak– anlatılır. Troya'nın fethinden sonra Yunanlılar nihayet tekrar vatana dönerler.

Trilogyamızın ilk oyunu, Yunanlıların en üst ordu komutanı Kral Agamemnon'un eve dönüşü ile başlar. Kralın, kendi karısı ile onun sevgilisi Aigisthos eliyle öldürülüşü gösterilir. İkinci oyun *Adak Sunucular*, *Orestes*'in, kendi annesi Klütaimestra'yı öldürerek bu cinayetin öcünü almasını sergiler. Üçüncü oyun *Eumenidler* ise, Atreusoğullarının hanesindeki öldürmeler dizisine, tanrıların müdahelesi ve kan davası ilkesinin yerine adalet ilkesinin geçirilmesi yoluyla son verilişini anlatır (Tanrıça Athena'nın Atina'da, kan davasını yargılamak üzere kurduğu geçerli bir yeminliler mahkemesinde –en üst mahkeme Areopag'da– Orestes'in beraat ettirilmesi).

Bize ulaşan **Aiskhülos** tragedyaları içinde tetralogyanın son oyunu olarak *Eumenidler*'den başka yalnızca bir tek *Thebai'ye Kar-*

18. İsmin doğrusu böyle (Klütaimnestra değil), bkz. Kirk 1985, 65.

şı *Yediler*'in bulunduğunu göz önünde tutarsak, elimizdeki öbür tragedyaları anlamak açısından kaybımızın ne kadar büyük olduğunu ölçebiliriz.

5.1.1. AGAMEMNON

İlk oyun *Agamemnon*, bir hizmetkârın monoloğuyla başlar. **Frünikhos**'un *Fenike'li Kadınlar*'ında gördüğümüz serim tekniğini burada da hemen tanırız: Oyunun başında "perde önünde dikilen" heykel gibi bir prolog sunucusu değildir bu; tümüyle oyuna dahil bir oyuncudur, üstelik işlevi yalnızca serim yapmak olmayan, yani salt dramaturji hatırına orada bulunmayıp aksiyon içinde zorunlu bir işlev de gören bir oyuncudur. **Frünikhos**'un *Fenikeli Kadınlar*'ında bu, salonda oraya buraya giden, minderleri yaşlılar için hazırlayan (işlev!) ve bu arada monoloğuyla seyirciyi oyuna sokup hazırlayan bir haremağasıydı; burada ise Atreusoğullarının sarayının damında yatıp uzakta ani bir ateş alevi yükselip yükselmediğini gözetlemesi gereken bir gece bekçisidir (işlev!). Çünkü Kraliçe Klütaimestra, Troya'dan buraya Argos'a dek tepeden tepeye yakılan ateşler zincirinden oluşan akıllıca bir uyarı düzeneği kurmuştur. Troya düştüğü anda ateşler birbiri ardına yakılacaktır, öyle ki Klütaimestra birkaç dakika içinde Troya'nın düştüğünden ve kocasının dönmekte olduğundan haberdar olacaktır.

Bekçi, ilk dizede kendi konumunun tasviri ile başlar:

(1) Ey tanrılar, bir son verin çektiğim eziyete,
yıllardır böyle nöbette! Köpek gibi uzanmış,
gözlüyorum Atreusoğullarının saray damında
gece yıldızlarının seyrini,
gözlüyorum, gökte ışıldayarak insanlara,
doğuşuyla, batışıyla, yazın yakışını
ve kışı getiren, bu parlak prensleri.

Buraya kadar öğrendiğimiz, yalnızca gözcünün her gece sarayın damında yattığıdır. Nedeni belli değil. Bir açıklama bekliyoruz. İzleyen dizelerde açıklama geliyor:

(8) Bugün de gözüm alev işaretinde,
Troya'dan haber verecek ateşte
ve düşüşünden Troya'nın; bu görevi verdi bana
kraliçenin, erkekçe-sıkı ve habersiz yüreği.

Şimdi **Aiskhülos** hemen ateş işaretini verdirebilirdi. İşte bunu yapmayışı, onun çok gelişmiş serim tekniğinin belirtisidir. **Aiskhülos**, daha çok, gözcünün dolaysız durumun çemberinden daha da uzaklara çıkmasını sağlıyor. Kendi durumunu tasvir edip verilen görevi belirtmesinden sonra ona, kral sarayındaki genel duruma yönelik dokunmalar da yaptırıyor: "Burada böyle yatarken," diyor gözcü, "zamanımı neşeli bir şarkıyla geçirmek isterdim." Ama hep acılı şarkılar geliyor aklına, bu evde olacakların ağıtları geliyor hep, çünkü bu ev,

(d.19) artık eskisi gibi harika değil!

Seyirci buradaki imayı hemen anlıyordu kuşkusuz, çünkü tüm *mitos*'u biliyordu; gözcünün, Agamemnon'un geçmişteki sağlıklı yönetimi ile şimdi Klütaimestra'nın sevgilisi Aigisthos'un sakat yönetimi arasındaki farkı kastettiğini biliyordu. Demek ki tüm durum, seyircinin gözünün önündedir. Kral uzakta, sadakatsiz karısı bir sevgilinin kollarında, yönetim aksıyor, hizmetkârlar mırıldanıyor, fısıldaşıyor ve hizmeti kerhen yapıyorlar.

Ancak böylece, Argos'taki '1. durum' ve '2. hava' üstüne netlik oluşunca **Aiskhülos**, az önce tasvir edilen bu duruma bir anda başka bir dönüşüm getirecek olan yeni şeyi ortaya getirir: Gözcü bir anda hiç beklenmedik bir şeyle karşılaşmış gibi haykırır:

(22) Yaşasın, ışık! Günün karanlığını
Alevlerle yardın ve Argosluların ülkesinde
mutluluğumuzun sevinciyle
dansa çağırıyorsun bizi.
Zafer! Zafer!
Agamemnon'un zevcesine hemen iletiyorum;
o da anında fırlayıp, sarayda
bu alev işaretini heyecanlı haykırışlarla
kutlayacak, çünkü Troya kenti
düşmüş, alev bunun işareti;
ben şahsen ilk sevinç gösterisini yaparım.
Atılan güzel zarı kendime yazarım:
Ateş üç altı attı bana.
Ah, efendimin dönüşünde o sevgili
elini sıkabilseydim sağ elimle!

Ne var ki, bu sevinç çığlıkları hemen ardından karanlık, tehditkâr ve olacakları sezen bir havaya döner:

(36) Başka bir şey demem; dilimde altın
kilit; neme lazım, kendi konuşsun
saray, apaçık konuşur ya! Haberlinin önünde
konuşurum zevkle - gafletin önünde, susarım!

Ve gözcü saraya girer.

Gözcünün bu prolog sunuşu, oyunun ana çizgilerini esas olarak açığa koymuş oluyor: Zaferle ve aydınlık başlayıp (781. dizeye dek), karanlık, felaket, cinayet ve kötü belirtilerle bitecek.

Parodos'lardan çift yanlı olarak Koro girer. Bunlar, on yıl önce Troya seferine çıkıldığında savaşamayacak kadar yaşlı olan Argos'lu ihtiyarlardır. Koro'nun girişiyle asıl dramatik aksiyon başlar. Prolog'u konuşan Gözcü yalnızdı; *skene*'nin üstünde tek başınaydı; hazırlayıcı, beklenti uyandırıcı, öncü bir solo enstrümanın kısaca tınlayıp susan ezgisi gibiydi. Oysa şimdi giren Argos'lu ihtiyarlardan oniki kişilik Koro, *orkestra*'yı doldurur. Tiyatro bir anda, hareketle, büyük sesle, güçlü kabaran Koro şarkılarıyla, çağrıyla, yanıtla, yakarıyla, anlatıyla, uyarıyla dolar. Bu andan itibaren tiyatroda olanlar öncelikle *orkestra*'yı bir daha terk etmeyecek olan bu Koro'yla birlikte yürüyecektir. Koro, sorarak, ileri sürerek, kuşkulanarak ve onaylayarak olayın içine girer, ama çok sayıda kıtaları içeren uzun şarkılarla olan bitene yorum da getirir, vurgulama yapar, genelleme yapar, seyirci için dersler de çıkarır. Bu, trajik Dionüsos oyununun eski durumudur: Henüz şöyle ya da böyle tınlayabilen ara şarkıcıklar yoktur; Koro, daha sonra Euripides'te bile görüleceği gibi boşluk dolgusu değildir, sözcüğün tam anlamıyla aksiyonun taşıyıcısıdır; tekil oyuncuların her antresinde *orkestra*'daki yerini korur, her olanı izler, görür, duyar ve her şeyden önce de olanlara karşı tavır alır.

Koro, tiyatroya girişte, *anapestik* dize ölçüsünde, *parodos*'a özgü marş ritmiyle şarkı söyler (bkz., S. 68):

(40) Bir on yıl geçti, Priamos'un düşmanı
Adalet isteyen:
Kral Menelaos, Agamemnon'u,
İkiz taçlarla ve Zeus'un asasıyla
Onurlandırıp, Atreusoğulları'nın güçlü çağrısıyla,
Argoslular kolu –bin parça gemi–
Hepsi, buradan, bir intikam ordusu gibi
sefere çıktığından beri, bir on yıl geçti...

Demek ki Koro, girişinde önceki olanları anlatıyor. Bunu gözcü de prologda yapabilirdi. Ama şimdi Koro'nun anlattığı, gözcünün söylediklerıyle aynı değil. **Aiskhülos**, aksiyonun ilerleyişiyle her adımda geçmişe de bir parça daha girmeyi seviyor. Gözcü, o andaki durumu dile getirmiş ve dolaysız geçmişi belirtmişti: "Argos'tayız, Agamemnon'un memleketindeyiz ve Troya'nın düşmesini bekliyoruz". Böylece seyirci olayın ana çizgisini öğreniyor. Ama ardından Koro geliyor. Geçmişe girerek bu ana çizginin çok ötesine geçiyor. Daha ilk sözcük, ne kadar geçmişe gidildiğini belli etmekte: *Dékaton* - "onuncu" - yani: Agamemnon ve Menelaos'un sefere çıkışının onuncu yılıdır. Ardından Koro, on yıl önceki durumu anlatır: Helena kaçırılmıştı ve intikamcılar seferdeydi (karşı saldırı!) Sonra bu çıkılan sefer, büyük bir benzetme ile derinleştirilir: Saldıranlar, Zeus'un gönderdiği Erinis (çoklukla vahşi köpek olarak gösterilen intikam tanrıçası) gibi geçmişlerdir saldırıya; kartallar nasıl yavrularının çalındığı boş yuvanın üstünde haykırışlarla dönenirlerse, konuk hakkının koruyucusu (Helena'nın tanrısal babası) Zeus'un, kadın kaçırıcı, evlilik bozucu, konuk hakkını kötüye kullanmış Paris'in üstüne 1000 gemiyle gönderdiği Agamemnon ve Menelaos da aynen öyle çıkmışlardır sefere o zamanlar. Ardından Koro, Troya önündeki ovada yapılan savaşın olaylarını birkaç çizgiyle anlatır:

(63) ...dönüp duran, eklem yoran kavga -
dizlerin dermansız toz toprağa çöktüğü
ve mızrağın uzun sapının daha kavga öncesi
parçalanıp ayrıldığı - hem Hellenlerin
hem Troyalıların payına.

Burada, **Aiskhülos**'un ifade tarzını biricik yapan ağırlıklı, yoğun dil hemen dikkat çekiyor: Zor ve uzun sıfat oluşumları ("dönüp duran, eklem yoran kavga"), imgelerin gerçekçiliği ("mızrağın uzun sapının daha kavga öncesi parçalanıp ayrıldığı") gibi...

Koro, kendi ihtiyarlık zaafından yakınmayla, bu geçmişe gidişi keser: Daha o zamanlar fazla yaşlı bulunmuşlardı, şimdi daha da yaşlanmış olarak kendilerini sürüklüyorlar.

(75) Değneğe dayanan çocuksu derman...
(81) üç ayaklı yürüyüş... gündüz gözüyle şaşıran düş görüşü.

Seyircide artık, olacaklara yönelik daha geniş bir temel oluşmuştur. Artık önümüzde yalnızca Argos'u değil, Troya'yı da görürüz;

yalnızca burada beklemek değil, orada eylemek de vardır; burada koro şarkısının sonundaki tiritlemiş geçkinlik görünümüyle iyice somutlaşan pasifliğin ancak oranın aktivitesiyle kırılabileceğini hissederiz.

Kuşkusuz **Aiskhülos**, Koro'yu ancak ateş işaretlerinden habersiz olması koşuluyla böyle yayık bir pasif bekleyiş durumunda gösterebilirdi. Oysa başlangıçta Gözcü'nün antresinde, seyirci bunları öğrenmiştir ve tiyatroda, seyreden ile sahnede konuşanın bilme durumları arasındaki bu fark, seyircide kendine özgü bir gerilim yaratır ki, bu gerilim, seyircinin gözünde oyunu öne çıkarır ve seyirciyi rahatsız eden kopukluğu gidererek sahne ile seyirci arasında uyum sağlar.

Bu kez yazar, kendi hazırladığı uyum isteğine yine kendisi karşı gelir: Nedimeleriyle birlikte Klütaimestra'yı sokar sahneye: Belli ki bir kurban töreni hazırlanıyor. Aynı anda çevredeki sunaklarda kurban ateşi yakılır. Kurbancılar konuşmuyor. Koro hayretle (Klütaimestra'ya):

(85) Ne var? Ne oldu? Ne duydun bugün?
Çepeçevre kurban için sebep ne?
Ey tanrılar, kentin koruyucuları
Alev alev sunaklar.
Hem bu yana, hem gökyüzüne
Alev yükseliyor,
Artarak, yaklaşarak kutsal yağla
Tatlı yalayan koku, iç çeken güç
Kral sarayının içinden.

Ama **Aiskhülos** Klütaimestra'yı hâlâ konuşturmuyor. Kurban işini sürdürüyor o. Koro, daha fazla rahatsız etmemesi gerektiğini görür; işte burada **Aiskhülos** koroya, geçmişi daha da ayrıntısıyla gözler önüne getiren altı çift kıtalı, 150 dizeli bir şarkı söyletir. Bu uzun koro şarkısında, şimdiye dek bildiğimiz iki eylem kutbu olan Argos ve Troya'ya, şu an hazırlanan olayın belirleyicisi olan bir yer eklenir: Aulis. Giriş *anapest*'lerinde yalnızca intikam seferberliğini ve Troya seferini duymuştuk. İkisi arasında ne olduğu ise saklı kalmıştı. Oysa bizim oyunumuz *Oresteia*'nın olayını harekete getiren de tam buydu; Troya'ya sefer değil, Troya'daki savaş değil, Troya'nın düşüşü de değil; o zamanlar Aulis'te olan olaydı esas: Aga-

memnon'un, kolektif adına, kendi liderliğinin ünü uğruna, kendi kızı İfigenia'yı kurban etmesiydi. İşte Koro bu kez o olayı anlatır, lirik ölçülerde, *daktülus*'lar, *trokhe*'ler, *iambus*'lar, Koro *iambus*'ları, Girit ölçüleri ve Bakkhus'larla o olayın şarkısını söyler:

(192) Rüzgârlar, Struma'dan gelip,
Kalıverince uğursuz, açlıkla, kıyıya çakılı
Karışıklık çıkarıp, tüm gemilerin
Çürütünce halatlarını,
Bu kadar uzun sürünce durgunluk,
kupkurutunca yeşermiş gücünü
Argos halkının; başkaca bir
Çare diye rüzgârın tersliğine,
Kral için daha da zor olanı
Bildirdi bilici, Artemis'in öfkesine
göndermeyle, öyle ki, Atreusoğulları,
değneklerini yere vura vura,
akıttılar gözyaşlarını.

Komutan kral konuştu, yaşlısı [Agamemnon], dedi ki:
"Buna uymazsam işim zor;
Kızımı kurban etmem
de zor, evimin yüzük taşını,
Bakire kanıyla kirletip elimi
Baba eliyle sunağa
Kan dökmek - hangisi sancısız peki?
Gemiyi terk eden mi olayım,
Kavga yoldaşlarıma yeminimi mi bozayım yani?
Asla! Rüzgârı tutana bakire kanıyla
kurban vermek böyle korkunç
bir şekilde ağır basıyorsa:
Haktır! Hakkımızda hayırlı olsun!"

Ve kral, çaresiz girince zorun boyunduruğuna,
Tanrısız kasırga estirdi yüreğinde,
Kirli-uğursuz, işte o an - da döndü
Müthiş yürekli oluverdi aklı da, ruhu da.
Utanç havası cesur yapar ya insanı,

Aklın ruhsuz karışması, felaketin öz kaynağı. O an,
kendi kanını kurban etme cüreti gösteriyor,

Kadın kaçırmanın kefareti bir savaş uğruna
Ve sırf donanmanın yelkeni dolsun diye.

Korku çığlığıyla, "Baba! Baba!" diye yalvarması
Kâr etmedi kızının, taze bakire hayatı
Kâr etmedi savaş kudurganı iki komutana.
Duadan sonra baba, giysisine sarılı kızcağızı
Tutup yatırsın diye, bir kurbanlık keçi gibi sunak taşına,
Hizmetkârına işaret etti –gayet de soğuk kanlıca–
Güzelim dudağından çıkacak kahreden haykırışı
dikkatlice evden uzak tutsun diye.

Ve ağzı tıkaçlı da olsa, sessiz de olsa, bakışının oklarını,
Safran rengi giysiyi indirerek,
Kendisini kurban edenlerin her
birine, merhamet dileyerek sapladı,
Suskun ama söz sahibi, aynen
geçmişte sık sık
Babasının zengin masalı kabul salonunda
şarkı söylediği gibi, sesi tertemizdi bakirenin,
Sevgili babayı, adağında mutlu tören şarkısıyla
kutlayan sesi.

Babanın çocuğunu kurban edişinin bu etkileyici sunumunu yapmakla **Aiskhülos**'un neyi amaçladığı belli: Bu *trilogyada* yaşayacağımız müthiş felaketin çıkış noktası, zihinlerimize çakılmış olmalı: Babanın kendi bakire kızını, bağıramasın diye ağzı tıkaçlı olarak bir "kurbanlık keçi" gibi boğazlatması; bu sahneyi seyircinin unutmaması gerekiyor ve trilogyanın her üç oyunu boyunca şu dizeler hep kulağında kalmalı:

(228) Korku çığlığıyla, "Baba! Baba!" diye yalvarması
Kâr etmedi kızının, taze bakire hayatı
Kâr etmedi savaş kudurganı iki komutana.

Gerek *Agamemnon*'da, gerekse ardından *Adak Sunucular*'da yaşanan adaletsizlikler -önce eşin öldürülmesi, ardından ikinci oyunda Orestes'in kendi annesini öldürmesi- bu haksızlık nedensiz kalmamalı, yalnızca suçlamayla yetinilmemeli. İşte Agamemnon'nun yaptığının da gözümüzün önüne getirilmesiyledir ki, Klütaimestra'nınkini suçlamakta fazla acele etmeyiz. Karı koca arasındaki bu yabancılaşmanın, kaçınılmaz biçimde o kurban edi-

len çocuktan ileri geldiğini, annenin bundan dolayı kocasını asla affedemediğini bilmemiz isteniyor[19]. Ama tam da bunu bildiğimiz için Klütaimestra'nın yaptığını da serbestçe yargılayabilmeliyiz. **Aiskhülos** şimdi, onun da affedilemeyeceğini, çünkü bir cinayetin bir sonrakini haklı çıkarmadığını gösterecektir; böylesi olaylarda duygu ne kadar haykırmak istese de ve bu ne kadar anlaşılır olsa da, bu öç alma zinciri, daha akılcı, daha düşünceli bir üst norm adına sona erdirilmelidir. Bu nedenle **Aiskhülos**, Agamemnon'un işlediği cinayeti, bu Koro şarkısıyla öyle nefret uyandırıcı tarzda veriyor ki, Klütaimestra'nın cinayeti ve ardından da Orestes'in cinayeti, bir o kadar nefret uyandırıcı olsun; böylece çözüm sürekli daha acil hale gelsin. Ama çözümü trilogyanın üçüncü tragedyası getirecektir. Bu yolla, tüm *Oresteia*'yı kaplayan gerilim eğrisi, daha ilk oyunun giriş Koro'sunun şarkısıyla başlatılmaktadır. (Bkz. Käppel, 1998)

Aiskhülos aynı zamanda, Koro şarkısının bitmesiyle kurban sunumlarını da bitirtir. Klütaimestra iki hizmetçisinin eşliğinde sarayın ön alanına gelir, aynen bir zamanlar Penelope'nin *Odüsseia*'da tüm kraliyet gücü ve görkemiyle taliplerin önüne çıkışı gibi. Korobaşı ona seslenir, kurban tütsülerinin nedenini bir kez daha sorar. İyi bir şey mi öğrenmiştir? Bir şey mi umut etmektedir? Klütaimestra'nın yanıtı ancak bu kadar yalın olabilir:

(267) Priamos'un kenti - o Argos'luların elinde!

Korobaşı önce kuşkulanır. **Aiskhülos** bu kuşkuyu psikolojik olarak çok inandırıcı biçimde işlemiştir. Öyle ya, on uzun yıl boyunca, yani 3650 gün boyunca, hep umutlanıp umutlanıp sonunda hayal kırıklığına uğranmıştır. Bu kadar uzun bir süre sonunda umulana gerçekten ulaşıldığına kim hemen inanabilir ki? **Homeros**'un *Odüsseia*'sında Odüsseus ile Penelope'nin karşılaşmasıyla aynı durumdur bu: Yirmi yıl boyunca Troya'dan dönüşü beklenen Odüsseus nihayet geldiğinde, kimse inanmaz, Penelope'nin kendisi bile. Burada Koro aynı şekilde soruyor: "Nereden biliyorsun? Zafere ilişkin kanıtlar mı var elinde?" Klütaimestra, evet, der, ama ayrıntı vermez. Korobaşı tahmin yürütür: Bir düş mü acaba? Yoksa dedikodu mu? Klütaimestra bu ince alayı fark eder ve kızgın yanıtlar:

19. Bu anlamda daha fazla ayrıntı için bkz. Thiel 1993, 128 vd. 136 vd. 141 vd 368 vd. Käppel 1998, Agamemnon'un öldürülüşü için başka nedenler de geliştiriyor.

(277) Ben çocuğum sanki, öyle küçümsüyorsun yani.

Bunun üzerine Korobaşı daha ciddileşir ve sorar: "Ne zaman düştü öyleyse Troya?" Yanıt: "Bu gece". Bu kez Korobaşı yine biraz alaylıca:

(280) Bu kadar ayağına çabuk ulak kim ola ki?

O zaman Klütaimestra, kendi dâhiyane buluşunu hiç tevazu göstermeksizin anlatır: Tepeden tepeye işaret zincirini, her tepenin adını dilinde kaydırarak sıralar ve sonunda Koro'ya, seyircide de olduğu gibi, hayranlık duymak kalır; ne var ki, böyle bir şey düşünen kadın için biraz da ürkütcü bir hayranlıktır bu.

Demek ki bu meşale postasını böyle tasvir etmenin anlamı şudur: Yazarın kendi bilgisininin gösterişini yapmak için verdiği bir coğrafya dersi değil besbelli; kraliçeyi bu fikriyle ilk kez karakterize etmek için yapılan bir tasvir (bkz.: Latacz 1968, 39-45 = 1994, 616-622). Gözcü, daha başta kraliçenin "erkekçe-sıkı" bir "yüreği" olduğunu söylemişti ya (dize 11). Bu erkekçe-sıkı'lık işte meşale postasının tasviri ile daha somut biçimde önümüze getiriliyor. Böyle erkeksi teknik fikirleri[20] olan, böyle bir örgütleme yetisi olan, üstelik böylesine erkeksi bir dayanma gücü ve inadı olan –on yıl boyunca hiç gevşemeksizin Gözcü'yü damda bekletmiş!– böyle bir kadının daha sonra kocasını öldürmesini de seyirci inandırıcı bulacaktır. Kırılgan bir nazenin kadına yakıştıramazdı bunu. Başlangıçta belli olmasa da **Aiskhülos**'ta ayrıntının nasıl işlevsel olduğu görülüyor.

Nitekim Korobaşı da şimdi aklı yatmış ve saygılı konuşur:

(351) Anlaşılır konuşuyorsun kraliçem, akıllı bir erkek gibi.
Şimdi senden güvenilir kanıtları duyduğuma göre,
tanrılara duaya hazırım.
Çünkü yorgunlukların bedeli bir sevinç nasip oldu bize.

Böylece serim bitmiştir. Serim üç bölümden oluşuyor:

1. Prolog (Gözcü'nün);
2. Parodos (Koro'nun);
3. Korobaşı ile Klütaimestra arasında diyalog (=1. *Epeisodion*).

Bu sayede durum kapsamlı olarak sergilenmiştir: Troya düşmüş,

20. Haberleşme bugün de ilke olarak aynı tarzda oluyor: Radyo ve Televizyon kuleleri, antenler.

henüz ayrıntılar belli değil, yalnızca olayın kendisi, meşale postasıyla kesinlenmiştir. Ama her seyirci biliyor ki, Argos'ta ve özellikle de burada kral sarayında şimdi her şey değişecektir. Çünkü evin efendisi dönmektedir. Artık her şey ona göre, onun gelişine göre biçimlenecektir. Ne var ki, hemen de gelemez. Epos'ta değiliz. Tiyatroda, yani demek ki drama'da, her durumda zaman örtüşmesi içinde gösterim yapılır. Gösterilen zaman ile gösterimin yapıldığı zaman, üst üste çakışır. Eğer oyun, gerçek zamanın iki saatini alıyorsa, oyunda gösterilen zaman da kural olarak iki saatten ne fazla ne de eksik olamaz. "İleriye" veya "geriye" yönelik olarak bunu aşan olaylar için, tam da dramada, epos'ta da görülen geri dönüş ve ileri bakış tekniklerinin daha da çoğaltılmışının devreye sokulmasıyla yanılsama yaratılmalıdır. Koro şarkılarında bu geri dönüş tekniğini az önce gördük.

Peki şimdi önümüzdeki yöntemde olduğu gibi zaman örtüşmesi ilkesel olarak olanaksız ise ne olacak? Ateş postasının ulaşmasının ardından on dakika içinde Agamemnon'un kendisi yetişemezdi elbet! Dardanel'den (Çanakkale Boğazı'ndan, Y.O.) Peleponez'e dek yelken açmak o kadar kısa sürmüyor. **Aiskhülos** bir çıkış yolu bulmuş: Alev postası ile Agamemnon'un gelişi arasına zaman geçirten üç büyük sahne sokmuş:

1. Koro'nun uzun bir *stasimon*'u;
2. Önden gönderilen bir habercinin, kentin düşüşünü üç farklı yönden aydınlattığı uzun bir sahne;
3. Bir kez daha Koro'nun uzun bir *stasimon*'u.

Bu üç sahne (355-781), yaklaşık 430 dize almaktadır ki, buraya kadar süren serimden 100 dize fazladır. Ancak bundan sonra Agamemnon girer. Yine Koro'nun geniş kronolojik zamanları kapsayan geri dönüşleriyle bu uzun ara sahneler, seyircide uzun bir zaman geçmiş gibi yanılsama yaratır. Agamemnon bunun ardından gelince hiç de sürpriz olmaz; seyirci hazırlanmıştır buna, hatta beklenir olmuştur; tam da onun geldiği zamanda gelmesi beklenmektedir.

> Görülüyor ki, sonradan **Aristoteles**'ten "süzülerek" çıkarılan üç birlik kuralı (Fuhrmann, 1986), yani drama'nın, olay, zaman ve yer birliğini gerçekleştirmesi normu, öyle istisnasız her durumda geçerli olmuyor. Zaman birliği (Aristoteles, *Poetika* 1449 b 12 vd.: Olabildiğince 24 saati geçmeyen bir zaman süresi), burada "Agamem-

non"da yanılsama yaratıcı bir sanatsal teknikle "kaçamak" halledi-liyor. Yer birliğinin kırılmasına ise daha sonra trilogyanın üçüncü oyunu olan *Eumenidler*'de tanık olacağız.

Bu üç ara sahnede neler oluyor? İşlevleri nedir?

Buraya kadar vardığımız sonucu, temel olarak bir kez daha toparlayalım: **Aiskhülos**'un *Agamemnon*'u esas itibariyle iki bölümdür. Bu iki esas bölüm şunlardır:

I. Troya'nın düşüş haberinden Agamemnon'un gelişine kadarki bölüm. (1 - 782)

II. Agamemnon'un gelişinden başlayıp öldürülüşüyle süren, katiller Klyütaimestra ile Aigisthos'un bunu kutlamalarına kadarki bölüm. (782 - 1673)

İlk esas bölümün konusu olan "Troya'nın düşüşü haberinin gelmesi", çeşitli adımlarda geliştirilir; öyle ki, haber bir yandan sürekli daha çok kişiye ulaşır, öbür yandan –sürekli daha geniş çevreye ulaşırken– haberin içeriği de daha açıklık kazanır: Önce haberi yalnızca bir tek kişi, yani Gözcü biliyor. Bu ilk haberleşme adımı:

1. Prolog'la olmuştur. Sonra Klütaimestra ve dolayısıyla saray hizmetkârları haberi alırlar; bunu sessiz kurban töreni izler, tören karşısında Argos halkını temsil eden Koro, umut ve kaygı arasında gidip gelerek Aulis'e ve İfigenia'nın kurban edilmesine ilişkin büyük şarkısını söyler:

2. Parodos. Nihayet Koro da haberi alır; üçüncü haber adımı ise 3. Korobaşı ile Klütaimestra arasındaki diyalog sahnesiyle gelişir.

Her biri daha geniş kapsam kazanan bu üç haber alma sahnesinden sonra tüm Argos, yani tüm memleket, Troya'nın fethedildiğini ve Agamemnon'un yakında evine döneceğini biliyordur. Bunu izleyen 355. dizeden 781. dizeye kadarı ise, "Agamemnon'un beklenişi"dir.

Üstelik bu "bekleme süresi"nin amacı yalnızca zamanı uzatma yanılsaması da değildir. Bunun ötesinde işlevleri de vardır.

Şöyle ki:

1– *1. Stasimon* (355. - 488. dizeler)

Üç ara sahnenin ilki, kapsamlı bir Koro bölümüdür. Bu bölüm, konuk hukukunun koruyucusu olan ve kadın kaçırma yüzünden bu hukuku çiğnemiş Paris'in tüm site devletini yıkarak onu cezalandıran Zeus'a, Koro'nun derin saygısını dile getirdiği bir anapestik

ön şarkı ile, ikinci olarak bir lirik bölüm'den (iki kıta çifti ve bir *epodós*) meydana gelmektedir; işte bu lirik bölüm, *1. stasimon*'dur. Bu *stasimon*, düşünsel açıdan en yüksek düzeyde derin nedenlikli bir şarkıdır. Esas amacı, Troya'daki olay ile, şimdi tiyatroda yaşanacak olay arasında köprü kurmaktır. Bunu yaparken her iki olayı aynı bir fikir altına getirir: Zeus, haksızlığın öcünü almaktadır. Şarkının ilk yarısında Koro, bu fikri Troya'nın düşüşüne uygular: Troya, Paris'in hukuku çiğnemesi yüzünden düşmüştür. Ama ardından Koro, yavaş yavaş Troya savaşının memlekette yarattığı sonuçlara geçer: Evet, Menelaos karısının yokluğunu hisseder, ama savaşın uzamasıyla memlekette her gün daha fazla insan, kocasının, oğlunun, kardeşinin yokluğunu hisseder olmuştur! Hoşnutsuzluk yaygınlaşmış ve halk homurdanmaya başlamıştır: Bütün bu olanlar, "yapan, cezasını çekmeli" kuralının aşırı bir uca çekilmesi değil mi? Burada sorumluluk duygusunun ağır basıp savaşın bitirilmesi gerekmez miydi? Tek bir kadın uğruna bu binlerce ölüye değer miydi? Üstelik de yabancı biri uğruna!

(449) Böyle homurdanıyor insanlar, sessizce ve gizli
üzgün bir nefret yayılıyor
Atreusoğlu krallara karşı.

Ve:

(459) Duyduklanmın kaygısı kaplar içimi,
Gecenin henüz gizlediği.
Kimin oluk oluk kan akıttığı
tanrıların gözünden kaçmaz.

Ve nihayet:

(469) Yayılır her yana
Zeus'un gözünden çakan ışıklar.

Böylece Koro bir de daha sonra kavranması zor olabilecek bir tepkiyi hazırlamakta: Agamemnon, Klütamestra tarafından öldürüldüğünde nasıl oluyor da Argos halkı, kocasını öldürmüş kadına karşı bir erkek gibi başkaldırmıyor? Bitişte yalnızca kısa bir çaresizlik öfkesi, o da böyle bir cinayete karşı değil, daha ziyade Aigisthos'un küstahlığına karşı; hepsi o kadar! Kralın öldürülmesini Argos halkı sineye çekiyor. İşte halkın bu pasifliğinin nedenini Koro burada ortaya koymakta. Uzun süredir "Atreousoğlu krallara karşı" halkta nefret birikmişti. Bu yüzden de elleri bağlı kaldı. Aga-

memnon olayı halk tarafından kesin bir haksızlık olarak da algılanamazdı! Koro nasıl Baba'nın İfigenia'yı öldürüşünü tasvir ederek Klütaimestra'nın tepkisini kavranır yaptıysa, burada da askerlerin komutanlar yüzünden ölüşünü tasvir ederek Argos halkının tepkisini anlaşılır kılıyor. Üç ara sahnenin ilkinin işlevine ilişkin olarak bunun anlamı şudur: Yalnız zamanı uzatmakla kalmayıp, hazırlama da yapıyor ve o yolla gerekçe belirterek bağlantı yapıyor.

2. Haberci'nin iletisi (489-680. dizeler)

İkinci ara sahne de benzerdir. Haberci'nin büyük girişi: Agamemnon, önden bir Haberci göndermiştir. Haberci, üç haber pasajı iletir, üçü de Koro'ya yöneliktir.

(2.1) İlki bir şükür ve kutlama konuşmasıdır. Korkunç savaştan sağ çıkmış basit askerin büyük mutluluk duygusunu dile ketirir. Böylece Agamemnon'a yönelik gizli yakınma şiddetlenmiş olur; çünkü aksine bu mutluluğu duyamayanlar'ın öfkesi Atreusoğulları'nın hanesine yazılıyor.

(2.2) İkinci konuşma, bir övünç konuşmasıdır. On yıl süren bu savaşta çok badireler yaşanmıştır, ama neyse ki bütün bunlar geride kalmıştır. Bu parçanın iki işlevi var. İlk olarak bu konuşma, nihayet zafer kazanıldıktan sonra Agamemnon'un basit askere karşı yükümlülüklerini dile getirmektedir. Yani başkomutanın sırtına yeni bir yük. Haberci'nin ilk konuşmasında onun uğrunda ölüme gidenlerin yakınması vardı, ikincide ise onun uğruna sıkıntılara katlanmak zorunda kalanların yakınması var.

Böylece bu her iki konuşma birlikte Agamemnon'nun girişini içten hazırlıyor. Çünkü bunların ardından Agamemnon geldiğinde hiçbir kutlama ünlemi çıkmayacaktır ağzından. Zaferi kazanmıştır, ama bir muzaffer gibi değil, ancak bu zaferin yüklediği sıkıntıların altında eğilmiş olarak girecektir. Eğer Haberci'nin bu iki konuşması önden hazırlamamış olsaydı, Agamemnon'un o tavrını anlayamazdık.

Kaldı ki Haberci'nin ikinci konuşmasının ayrıca bir de doğrudan güncel işlevi var: **Aiskhülos** kendisi askerdi ya. Maraton'da ve Salamis'te savaşmıştı. İşte *Agamemnon*'un ikinci Haberci konuşmasında **Aiskhülos**, askerin kahramanca yaşamı üstüne bir övgü şarkısıyla, kendisi de cephede savaşmış bir asker olarak oynunun içeriğinden öne çıkmaktadır; ola ki tiyatroyu doldurmuş öylesine çok seyirci önünde bir kimlik gösterme imkânı verir bu! Yazarın nice vatansever olduğunu görmüştük. Burada ona ilişkin bir sınama

sunuyor.

(2.3) Nihayet Haberci'nin üçüncü konuşması, iki Atreusoğlu'ndan ötekinin, Menelaos'un kaderinden söz eder. Mitos'tan dolayı gerekiyor bu. Hem tüm bu savaş Menelaos uğruna yapılmış değil mi? Ama üçüncü konuşma, daha öteye geçiyor. Bu tetralogyanın dördüncü oyunu olan satir oyununun adının *Proteus* olduğunu biliyoruz. Başlığı böyle olan bir oyunda ancak dönüş yolundaki Agamemnon ile deniz tanrısı Proteus'un karşılaşmasının anlatılmış olabileceğini anlamak, söylencenin bütününü bilen kimse için hiç sorun değildir. Bu anlatıyı *Odüsseia*'dan biliyoruz (4. şarkı). Demek ki üçüncü konuşma, oyunu aşan bir bağlantı işlevi görmektedir: İlk tragedyayı, tetralogyanın son oyunu olan satir oyunu ile bağlıyor.

Görülüyor ki ikinci ara sahnenin her üç konuşması, zaman uzatma işlevi yanında başka işlevler de görüyorlar; bu öbür işlevler, zaman uzatma tekniğinden çok önce fark edilip anlaşılıyor. **Aiskhülos**'un istediği de tam buydu. Söz konusu teknik fark edilmemeliydi ki, seyirci bir an için bile sıkılma duygusuna kapılmasın.

Haberci'nin ikinci ve üçüncü konuşmaları arasında bir de çok özel bir sahne var: Klütaimestra'nın apayrı bir girişi. Klütaimestra gelir, Haberci'ye bir çift şey söyler ve gider. Bu parçanın işlevi nedir?

(587) Az önce nasıl sevinç çığlıkları attım,
gece yarısı ilk meşale işareti bana
Troya'nın düştüğünü ve tahrip edildiğini bildirince.
Oysa kimileri, beni azarlar gibi: "Sırf bu ateş işaretinden, yani
Troya'nın artık bir harabe olduğuna kesin inanıyorsun, öyle mi?
Eh, kadınlar böyledir zaten, kolayca yitirirler kendilerini!" diyordu.
Bu suçlama deli yerine koymuştu beni.
Yine de kurban törenimi yaptım ve benim çağrımla
kentin çeşitli yerlerinde, tapınakta,
kutlama sesleri yükseldi ve kurban dumanı
kokan ateşleri dindirdiler bu arada.
Daha ne haberi vereceksin bana sen?
Kralın kendisinden dinlerim ötesini.
Değerli kocama en iyisinden

Bir karşılama yapacağım dönüşünde;
Bir kadın daha sevinçli bakabilir mi,
Savaştan dönen kocasına
Kapıyı açarken baktığından? Söyle kocama:
Çabuk gelsin, kent özlemle bekliyor yolunu;
Evinde karısını bulacak, güvensin,
nasıl bıraktıysa öyle, evin köpeği gibi; ona
ram olurken, kötü niyetliye düşman
ve başkaca hep aynı, asla
bir mühre dokunmadı bu kadar uzun zaman!
Eğlenmek, yabancı erkeklerle düşüp kalkmak,
uzaktır bana hep, çeliğe su verme sanatı kadar.

Meşale postası tasvirinde Klütaimestra'nın karakteri ilk kez belirtilmişti: Erkeksi Klütaimestra. Burada da ikinci bir niteliği veriliyor, başka bir açıdan: Riya ustası Klütaimestra.

Böyle bir antre, oyunun dramaturjisi için vazgeçilmezdir. Çünkü yazar buraya kadar yalnızca Klütaimestra'nın, eylemi yapabilirliğini gösterdi bize. Ama eylemin niçin gerçekten de yapıldığını, Agamemnon'un niçin hiç kuşkulanmadığını henüz göstermedi. **Aiskhülos** onu burada hazırlıyor işte.

Gördüğümüz gibi: **Aiskhülos**'un tragedya kompozisyonu, yapı ve gerekçe bağlantılarıyla hayat buluyor. Her bir parça, bütüne esaslı katkı sağlamakta. Fazlalık uzatmalar yok. Bunu belirtirken, alımlayıcı durumunun gerekleri üstüne söylediklerimizi anımsıyoruz: Seyircinin konsantrasyonu ancak tragedyanın tüm bölümlerini işlevli kılmakla sağlanır. **Aiskhülos** bu gereği yüksek düzeyde yerine getirmiştir.

3– 2. *stasimon* (681-782. dizeler)

Üçüncü ara sahne, 2. *stasimon*'dan meydana gelir. Haberci'nin iletisinin bütünü ile Agamemnon'un gelişi arasında bulunur: Dört kıta çifti. Bu şarkının öbürlerinden farkı, daha yüksek genellik düzeyidir. Girişte Koro'nun işlevi üstüne şunları söylemiştik: Koro, eyleme katılır, yansıtır, yorumlar, sahnede olanlara yönelik olarak yaşam için gerekli vurgulamaları yapar. Burada o işlevlerin sonuncusu geliyor önümüze: **Aiskhülos**, kendisine özgü teolojiyi, Koro aracılığıyla dile getirir. Koro önce yine geçmişten söz eder, yine Paris'in Helena'yı kaçırışını ve bu hafifliğin korkunç sonuçlarını dile

getirir. Ama sonra Koro'nun bunlardan bir sonuç çıkarmasını sağlar; orada **Aiskhülos**'un kendisinin konuştuğunu görürüz:

(764) Önceki bir cüret [=*hübris*], çoğu kez
yeni bir cüret doğurur
İnsanların sefil varlığında
günü gelince,
ve bir cini çağırır
gemlenemez, karşı konamaz, uğursuz:
Pervasız, evlerin korktuğu *ate* [=gaflet],
kendisini yetiştirenin tıpkısı.
Ama *dike* [=adalet] ışıldar
isli kulübelerde
ve adilleri kutsar.
Ama kirli ellerin yönettiği
altın kaplı saraylarda,
çevirir yüzünü ve zorda bırakır
ve yalnızca tanrı saygısı olanlara gider,
zenginliğin sahte gücüne hiç
aldırmaksızın; her şeyi hedefe vardırır.

Buradaki karşıtlıklar, *hübris* ile *dike*'dir; yani "bela getiren cüret" ile "adalet"tir. Cüret, cüret'i doğurur. İşte **Aiskhülos**'un *Oresteia*'da ortaya getirmek istediği, bir yanıyla bu zincirlemedir. Bu sonsuzca birbirini getiren aşırı cüret zinciri ancak adaletin egemen olmasıyla, yani adaletin genel kabul gören bir kural olmasıyla kırılabilir. Adaletin bu yerleşme süreci ise, *Oresteia*'nın ortaya getirdiği öteki yandır; çünkü üçüncü oyunda, *hübris*'i, yani aşırı cüreti temsil eden Erinis'ler, Dike'yi yani adaleti temsil eden Eumenid'lere dönüşürler; ve bu, simgesel olarak bir toplumsal durumun başka bir toplumsal duruma dönüşümü anlamına gelmektedir. **Aiskhülos**, *2.stasimon*'da trilogya'nın bu anlamını Koro'ya söyletiyor. Üstelik bu genellemenin tam da Agamemnon'un girişi öncesi, yani oyunun ikinci yarısının hemen başında yapılması daha da anlamlıdır. Çünkü şimdi Hübris, tüm gücüyle hüküm sürecektir. Seyirci bunun henüz bir son değil bir geçiş durumu olduğunu bilmelidir. Sonunda bu kesinliğe seyirci kavuşmalıdır; her şeye karşın adalet egemen olacaktır; çünkü

(782) ... [Dike] her şeyi hedefe vardırır.

Tragedyanın birinci bölümünün, yazarın kendi sözüyle bitişin-

den sonra felaket başlar. Kısa özet yapabiliriz, çünkü yapı daha net, olay daha hızlıdır; birinci bölümdeki Koro liriğinin yerini dramatik alır. Gayet de doğaldır bu: Birinci bölümün karakteristiği b e k l e y i ş t i; yani duruktu ve gelişme içinde Koro'nun sürekli yeniden getirdiği gerekçe hazırlamalarda korkulu bir döngü, bir olduğu-yerde-dönüp-durma, bir üst üste binme ifadesi vardı ki buna aksiyon birikimi denebilir. Agamemnon'un gelişiyle bu b a r a j s e t i yıkılmıştır ve artık sezilen şeyler, korkulanlar, dramatik bir hızlanma içinde akmaya başlar.

İkinci bölümün gelişip yükseldiği akış, beş büyük sahneden oluşuyor:

1. Agamemnon'un gelişi ve saraya girişi (783-974. dizeler);
2. Kassandra'nın, kâhinliğiyle cinayeti önceden bildirmesi (1035-1330.);
3. Cinayet (1331-1371);
4. Klütaimestra'nın kendini aldattığını fark etmesi (1372-1576);
5. Koro'nun Aigisthos'u açığa çıkarması.

1. Sahne ile 2. Sahne arasında Koro'nun 3. *stasimon*'u yer alır. Nispeten kısa (iki kıta çifti) olan bu *stasimon*, tiyatrodaki bastırılmış dehşet duygusunu ve felaket sezgisini dile getiren salt bir duygu yansıtmasıdır. Yoksa bunun dışında Koro, bu ikinci bölümde –birinci bölümün tam tersine– artık yorumlayan, vurgulayan değil, daha çok, aksiyona katılan bir tutumdadır; artık anonim bir kolektif değildir, tam anlamıyla "Argos halkı"dır.

1- Bu ikinci bölümün beş sahnesinin ilkinde, önce Koro eve dönen muzaffer bir efendi olarak Agamemnon'u selamlar ve ondan memleketteki duruma genel bir temizlik getirmesini diler. "Yüze gülücüler"den söz edilir, "sadece ikiyüzlü bir sevgiyle dostça numaralar"dan söz edilir, hukukun çiğnendiğinden de söz edilir. Agamemnon, uyarıyı salt genel anlamda alır. İnsanları tanıyordur ve bunu zafer kazananın istenmediğinin izleyeceğini biliyordur. Yönetim işlerini yeniden ele alınca her şeyi düzeltecektir.

Agamemnon'nun bu konuşması, parlak bir zaferden başka her şeydir. Nedenini ise daha önce gördüklerimizden dolayı biz biliyoruz. Kurbanın yükü ağır basmaktadır. Derken, Klütaimestra girer. Önce hiç de kocasına yönelik konuşmaz. Daha çok Koro'ya yönelir ve derin k o c a s e v g i s i'nden başlar, sonra Agamemnon'un şehit

olacağından duyduğu korkular ve kaygılar gelir; çünkü art arda haberciler kötü haberler getirmişlerdir ve kendisi de çok kez ipi boynuna geçirmiştir.

> Neden agamemnon'a yönelik konuşmaz? Buradaki durum, *Odysseia*'da Penelope'nin doğrudan karşısında oturan Odysseus'a değil de oğulları Telemkhos'a seslendiği tanıma sahnesindeki gibi değildir: Orada her şey, bir yeniden tanıma (*anagnorisis*) hazırlığıdır. Penelope'nin Odysseus'u tanımasından önce Odüsseus henüz bir dilencidir, Penelope bu nedenle dolayımlı davranır. Oysa burada bir *anagnorisis* yok. Buradaki dolayımlılığın nedeni çok başka: Klütaimestra nasıl davransa acaba? Kocasının boynuna atılabilir mi? Yazar daha *parodos*'ta, kızları İfigenia'yı Agamemnon'un kurban etmesi nedeniyle ikisi arasında oluşan soğukluğu geniş geniş anlatmamış mıydı? Yine yazar aracılığıyla, o kısa saptırıcı konuşmadan, Klütaimestra'nın ne kadar iyi yüze gülücülük yapabildiğini biliyoruz: Her şeyi kocasını öldürmek üzere hazırlamış olan bir kadın, tam da cinayet öncesi iyice hiçbir şey yokmuş gibi davranabilir mi? Öyleyse buradaki dolaylı konuşmanın da bir işlevi var, ikisi arasındaki uçurumu ifade ediyor.

Ama ardından Klütaimestra yine de doğrudan kocasına yönelir, ne var ki, sırf Orestes'in niçin orada bulunmadığını belirtmek içindir bu. Saraya karşı bir ayaklanma korkusuyla onu Phokis'e göndermiştir. Agamemnon buna hiç şaşırmamalıdır. Nihayet bunlara, sürekli yinelenen boş laf yığını ve süslemeli tasvirlerle, gecelerinin nasıl uykusuz geçtiğini (seyirci bu gecelerin gerçekte nasıl geçtiğini biliyor), kocasının gelişiyle nasıl mutlu olduğunu, vb. ekler. En sonunda da arabadan inip erguvan rengi halıda yürüyerek eve girmesini ister. Agamemnon soğuk bir yanıt verir:

> (914) Leda'nın kızı, sen, evimin bekçisi,
> söylediklerin uzakta olduğum zamana denk geliyor:
> Öylesine de uzun sürdü.

Karısına adıyla seslenmez, "karım" filan da demez; çoklukla "Leda'nın kızı," der. Nihayet karısına kavuşmuş olmanın mutluluğundan da söz etmez. Hep soğuk ve kurudur; tam bir içsel uzaklık. Derken ünlü ikna sahnesine gelinir. Klütaimestra, ille erguvan halıya basmasını ister; Agamemnon kaçınır. Ama sonunda yine de Klütaimestra kazanmıştır. Burada kadın ile erkek arasındaki müca

delenin çıkışını **Aiskhülos** simgesel olarak öne çekmiş oluyor: Evet, sonunda Agamemnon erguvan halıya basar. Kassandra'yı, "ordunun armağanı," diyerek karısına takdim eder ve içeri girer. Klütaimestra, inat etmediği için ona teşekkür ederek içeri girişte onu izler. Ardından girişte şu haykırışı duyulur:

(973) Ey Zeus, iş bitiren Zeus, yap duamın gereğini!
Al eline, bitirmen gerekeni!

Koro bu ölüm kokan çift anlamlılığı, hemen ardından gelen 3. *stasimon*'da ele alır ve kendi karanlık sezgilerini dile getirir.

2- Klytaimestra yine dışarı gelir ve Kassandra'yı içeri almak ister. Ama o inatla suskun öylece durur ve kımıldamaz. Klütaimestra sonunda öfkeyle içeri gider. Koro, savaş esiri olan Kassandra'yı kendine gelmesi ve içeri girmesi için sıkıştırır. Kassandra ise birden Apollon'dan söz etmeye başlar. Ardından müthiş heyecanlı bir sözlü ve şarkılı sahne gelir. Kâhin olan Kassandra, önce adım adım Tantalos evinin başına gelenleri anlatır ve geçmişe yönelik bu bakışın ardından, kararmış bir yüzle ve kesik kesik sözlerle, sarayın içinde olanları anlatır:

(1114) Ah yazık! Yazık! Neler görüyorum?
Gerçekten de, Hades'in ağı bu!
Hayır hayır, ağ onun karısı! Cinayetin
suçlusu! Bu soyun doymak bilmediği
kavga, bu kurbanın önünde sevinç çığlığı atsın,
ki bu günahın cezası ancak taşlanarak ölümdür!
(...)
Ah, bak hele bak! Uzak tut boğayı
inekten! Bir giysiye sarılmış
yakalıyor inek onu ve karanlık boynuzlarıyla,
leğenin içine. Sinsice düzenlenmiş kanlı banyo
felaketini bildiriyorum size.

3- Koro ile aralarından geçen karşılıklı uzun konuşmadan sonra nihayet Kassandra kendisi de eve girer. İçeriden Agamemnon'un ölüm çığlıkları gelir. Koro şaşkındır. Oniki koristten her biri tek başına iki dizelik başka başka şeyler söyler. O anda *ekküklema* (iç sahnenin yuvarlanarak öne çıkarıldığı bir çeşit yuvarlanır platform) ile cinayet odası dışarıya çıkarılır: Agamemnon'un ve Kassandra'nın ölüleri görünür. Aralarında Klütaimestra durmaktadır.

4- Klütaimestra cinayeti kutlar:

(1372) Çok konuştum demin, öyle gerekiyordu;
şimdi çekinmeden tam aksini dökebilirim ortaya.
Dost numarası yapan düşmanlarına kötülük
ederken, tepelerindeki felaket ağını nasıl daha yüksek
germeli ki insan, düşmanlar zıplayıp kaçamasın?
Bu kavgayı ben çoktan tasarlamıştım;
zafer kazanılmıştır, yalnız biraz geç;
vurduğum yerdeyim işte, ölü düşmanlarımın önünde.
Öldürmeyi öyle yaptım ki –inkâra ne gerek–
hiçbir kaçış, direnme mümkün değildi.
Bir ağ, hiç kaçış yok, balık yakalar gibi,
attım üstüne, pahalı bir bela giysisi,
ve iki kez vurup sapladım; iki kez haykırdı acıyla
ve uzanıp kaldı öylece. Üçüncüyü
ölüye sapladım, bir şükür selamı
öte dünyanın efendisine, göçenlerin sığınağına.
Böyle verdi son nefesini,
keskin bir kan parıltısı sıçrattı üstüme
hem de, kırmızı bir çiy damlası gibi;
sevindim, bir tohum nasıl sevinirse, tomurcuk
patlayınca Zeus'un yağmuruyla ıslanan.
Böyle işte! Sevinsenize! Değerli Argos'lular,
siz sevinebilirseniz eğer, tüm mutluluğumla kutlarım!
Ve bir cesede adaklar dökmek caizse,
burası tam hakkı işte! Hatta, haktan da öte;
öyle çok uğursuzlukla doldurmuştu ki
bu evi, dönüşüyle kendisi boşaltı işte!

Bunu, Koro'nun dehşet içindeki tepkisi izler:

(1399) KOROBAŞI
Bu sivri dilin şaşırttı bizi.
Kocanın üstünde böyle kabarmak ne ki!
KLÜTAİMESTRA
Yüklenin bakalım, kendimde değilmişim gibi!
Oysa ben, kalp huzuruyla konuşuyorum,
bilirsiniz; beni ister övün, ister yerin,
hiç fark etmez. Buradaki Agamemnon işte, benim

kocam, şu sağ elimle uzattığım buraya,
adaletli bir ustanın eseri. Böyle işte!

KORO

Hangi öldürücü ottan tattın ki
toprağı besleyen,
hangi öldürücü içkiden içtin ki
tuzlu akıntıdan gelen,
kadın,
bu cinayete cüret ettin
ve halkın lanetlerini aşağılayıp suçladın?
Git yaban ellere, yurttaşlarının nefretiyle!

Ardından Klütaimestra ile Koro arasında, eylemle içsel hesaplaşma için bir mücadele başlar. Önce Klütaimestra, cinayetin haklılığına tümden inanmaktadır:

(1412) Beni yargılıyorsun burada: Sürgün edilmeliymişim,
üstelik yurttaşların nefreti ve halkın lanetiyle,
ama şuradaki adamı hiç suçladığınız yok,
kendi kızını pervasızca kurban etmiş olan,
sanki yünleri kabarmış koyun sürüsünden
bir koyunmuş gibi boğazlatan, benim sevgili çocuğumu!
Neymiş, Trakya'nın rüzgârını çekecekmiş!
O hak etmiyor mu bu ülkeden sürgünü
kendi cinayetine karşı? Ama benim yaptığıma bakıp
Sert yargıçlar olmaktan zevk alıyorsunuz!

Ancak daha sonra giderek artan bir kararsızlığa düşer. Sonunda tümüyle Aigisthos'a sığınmıştır.

Aigisthos gelir. Koro onu, korkaklık, zayıflık, yozlaşmışlıkla suçlar; silahlı çatışma tehlikesi belirir, ama Klütaimestra araya girer ve bu en kötü olasılık önlenmiş olur. Oyunun bitiminden az önce Korobaşı, öç alacağı kesin olan Orestes'ten söz eder. Böylece burada da bir bağlantı yapılır; dıştan: Tetralogya'nın ilk oyunu ikincisiyle bağlanır; içten: İlk cinayet ikinci cinayetle bağlanır.

*

Oyunun bütününü göz önüne aldığımızda, **Aiskhülos**'un tragedya yaratışının esaslı ögeleri açıkça görünüyor. Bu oyundan böyle ayrıntılıca söz etmemizin nedeni buydu. Burada saptamamız gereken altı nokta şunlardır:

1. Yapıya ilişkin: İki bölümdür.
   a. Esas eylemin uzun bir hazırlanışı, bir çeşit "aksiyon birikimi" gibi;
   b. (1) Eylemin kendisinin hızlı dramatik akışı ve
      (2) Sonuçlarının eyleyenler için ve çevre için ortaya konuşu.

Aynı yapıyı **Aiskhülos**'un öbür tragedyalarında da göreceğiz. **Sofokles**'te ise yapı çok daha komplike, çok daha karmaşıktır.

2. Koro'ya ilişkin: Yalnızca aksiyonun içine 'entegre' olmakla kalmayıp daha çok aksiyonun temelden, esastan taşıyıcısı olmaktadır. Eylemin, içinden çıkarak geliştiği eylem bağlantıları bütününü ilk ortaya koyan, Koro'dur.

3. Kuruluş tarzına ilişkin: Aksiyonun tekil bölümleri kesin işlevlidirler. Çıkmalar, sapmalar, kendi başınalıklar, yoktur. Tekil bölümler genellikle çok işlevlidir: Gerekçelendirme, hazırlık yapma gibi normal dramaturjik işlevlerine ek olarak sık sık, bağlantı yapma işlevi de görülür; üstelik yalnız oyun içinde değil, daha önceki veya daha sonraki oyunlarla da, hatta trilogya'nın ön öyküsüyle veya aynı mitos'un daha sonraki olaylarıyla da bağlantı olabilir.

4. Dil'e ilişkin: Üslup olarak yüksek ('yüceltilmiş'), zor, çok elit, çok imgesel, benzetmelerle dolu, **Homeros** göndermeleriyle dolu, çok güncellik dışı ve bu yüzden de büyük bir örselenmemeşlik taşıyan ve dolayısıyla dinleyen için çok yabancı; tam da bu nedenle: Çekicidir.

5. Karakterler'e ilişkin: Keskin, derinlikli ve kapsamlı çizilmişlerdir. Agamemnon, Klütaimestra, Kassandra, Aigisthos'un hepsi bir defa konuşma ve davranış tarzlarıyla kendi kendilerini çizerler, ama başkalarının onlara karşı tutumuyla da bir kez daha belirlenirler.

6. Oyunun birliği'ne ilişkin: Oyunun üstünde bir dinsel-politik düşünce vardır. Oyun o fikrin uyarlanması değildir, ama o fikrin damgasını taşır, fikir oyunun içine işlemiştir, oyunu taşıyan o fikirdir. Seyirci olaydan öğrenir. **Aiskhülos** kendisi bunu, yaratışının üstünde amblem gibi duran bir simge gibi formüle etmiştir: *Pathei mathos*: 'Acıyla öğrenmek' (ya da: 'Acı öğretir').

Öteki özellikleri daha sonraki oyunlardan çıkaracağız. Önce *Adak Sunucular*'a girelim.

5.1.2 ADAK SUNUCULAR

Oresteia'nın anlaşılması için, her şeyden önce trilogya'nın ilk iki oyununun yapısının aynı olduğunu görmek gerekir. Çünkü yapıların (az sonra ayrıntılarıyla kanıtlayabileceğimiz gibi) aynı oluşu, trilogya'nın fikrini açığa koyuyor, hatta buna dikkat çekiyor. *Hübris*, *hübris*'i doğurur ve sonraki her *hübris* de felaketli bir iç yasaya uyarak bir öncekinin tam aynı yolu izler.

Agamemnon ile *Adak Sunucular*, her iki oyun, bu tarzda bir zincirin iki halkası olurlar ve o zincir öylece de uzayıp gidebilirdi. İşte bu zincirleme karakteri görünür kılan, her iki oyunun aynı yapıda olmasıdır; nasıl ki bir zincirin halkaları birbirinden farklı değildir. Oysa ardından üçüncü oyun farklı yapıdadır. Bunun anlamı: Üçüncü oyun bitiş halkasıdır, orada son, başlangıca dönmüyor; *hübris* zincirlemesinin sonudur orası.

İki oyunu karşılaştıralım:

Agamemnon (1673 dize)	***Adak Sunucular*** (1076 dize)
I. Dört duraklı aksiyon birikimi:	I. Dört duraklı aksiyon birikimi:
1. Prolog (Gözcü): Durum değişimi	1. Prolog (Orestes): Durum değişimi
2. Klütaimestra ve Koro yeni haberi öğrenirler	2. Elektra ile Koro yeni haberi öğrenirler
3. Agamemnon'un gelişi bir Haberci tarafından hazırlanır.	3. Geliş bir (sözde) haberci (Orestes) tarafından hazırlanır
4. *Kurban*, katil (Klütaimestra) ile konuştuktan sonra eve girer	4. *Katil*, kurban (Klütaimestra) ile konuştuktan sonra eve girer
II. 1345. dizede (4/5'ten sonra) CİNAYET 869. dizede (4/5'ten sonra) Saray kapısı açılır: Katil iki cesedin yanında görünür	
III. Eylemi haklı çıkarmak için tartışma (Klütaimestra) yenilgiyle sonuçlanır	III. Eylemi haklı çıkarmak için tartışma (Orestes) yenilgiyle sonuçlanır
Sonuç: Klütaimestra artık aynı Küytaimestra değildir	Sonuç: Orestes artık aynı Orestes değildir

Yapısal bir başka çakışma da Koro'nun kullanılışındadır: *Agamemnon*'da olduğu gibi *Adak Sunucular*'da da oyunun birinci bölümünde Koro'nun daha çok refleksiyonu vardır, ikinci bölümde ise Koro'nun eylemi vardır.

Burada da kısa bir olay özeti yapalım:

Prolog'da Orestes ile arkadaşı Pülades'i, Argos'ta saray yakınındaki Agamemnon'un mezarı başında dua ederken görürüz. Orestes konuşur. Sözleri bize yazık ki çok parça bölük ulaşmıştır. Medici el yazmasının burası fena halde hasarlıdır. Yalnızca Orestes'in Hermes'e (yani kılavuzluk eden Tanrı'ya), kendisinin *soter*'i ('kurtarıcı'sı) ve *ikinmakhos*'u ('mücadele yandaşı') olması için yalvardığı seçilebiliyor. Sonra da tek bir konuşma bölümü daha var elimizde, orada Orestes saçının bir buklesini kesip babasına adak olarak sunuyor.

Koro gir er.Saray hizmetçileri korosudur bu, olasılıkla savaş tutsağı (Troyalı) kadınlardır; Agamemnon ile Klütaimestra'nın İfigenia'dan sonraki ikinci kızı Elektra (karalar giymiş) ile birliktedirler. Orestes kararsızdır, bu tören alayının anlamı ne olabilir ki? Derken anlar: Ölü Baba'ya adak sunulacak; kız kardeşi Elektra'yı da tanır:

(16) çünkü öyle görünüyor ki bana,
Elektra da aralarında, acılar içinde.

Onu tanıyınca kendiliğinden haykırır:

(18) Ah Zeus! Ölümünün öcünü almamı sağla bana
babamın! Mücadelemde yandaşım ol n'olur!

Böylece şu açıklağa kavuşur: Orestes, daha oyunun ilk anından itibaren öç almaya kararlı olarak konmuştur; yani ancak oyunun süreci içinde öldürme kararına –kendi annesini öldürme kararına– adım adım varmış filan değildir (demek ki *Agamemnon*'dakiyle aynı yapı).

Ardından, Attika tiyatrosundaki (bizim için) ilk gözetleme sahnesine girilir. Orestes'in konuşması şu sözlerle biter:

(20) Gel kenara çekilelim Pülades! Kadınların
ne yaptığını tam bir anlamak istiyorum!

Orestes ile Pülades bir yana çekilirler, orkestra'nın kenarına yani. Koro girer, yani işte *khoe-phoroi* ('adak sunucular', aslında 'kut-

sal sıvı dökenler'):

(22) Evden gönderildik, adak şurubu taşırız
mezara, ellerimizle tef çalarak.
Yanaklar kırmızı parlar, tırnalanmış
kanayana kadar;
yüreğim hep yakınmalarla dolar.
Giysilerimiz paramparça
acının sağanağı altında,
önde memeleri örten giysiye çarpar
gülmeyi unutmuş mutsuzluğun darbeleri.

Ardından öğrenilir: Klütaimestra o gece bir kâbus görerek çığlıklarla yataktan fırlamıştır; gördüğü kâbusun tam da oyunda göreceklerimiz olduğunu daha sonra öğreneceğiz. Rüya yorucular çağrılmıştır; yorucular, öldürülmüş kocaya adak şurubu sunulmasını istemişlerdir. Hizmetçiler şimdi bunu yerine getirmektedirler; kuşkusuz istemeyerek, kaygı dolu Klütaimestra ile Aigisthos'a bakışlarını ise şu dizelerde dile getiriyorlar:

(68) Kara vicdanı sürekli ezer katili,
öyle ki sonsuza dek çekeceği sıkıntı yeter.

Sonra Korobaşı ile Elektra arasında diyalog başlar. Elektra, "Acaba bu adak şurubunu hangi dindar sözlerle döksem ki," diye acı bir ironi ile sorar; yoksa, "Sevgili karısından sevgili kocasına," diyerek mi? Korobaşı, ironiyi bir yana bırakmasını, daha iyisi, babasından öç istemesini, öç alacak birini göndersin, diye dilekte bulunmasını önerir:

(121) Öyle biri ki, kanı kanla temizlesin!

Elektra bu öneriyi zevkle kabullenir:

(129) Adakları ölüye döküyorum ve sesleniyorum
babama: Merhamet bana ve değerli kardeşim
Orestes'e ki, evde egemenliği alalım ele!
Şimdi biz, hem satılmış hem vatansızız
annemin suçu nedeniyle; buna karşılık o
Aigisthos'la evlendi, seni öldürmedeki suç ortağıyla!
Ben artık bir tutsaktan farksızım ve Orestes
mirastan yoksun görüyor kendini, onlar hayasızca
sevişirken, senin bin zahmetle kazandıkların pahasına!

Ah, Orestes hayırlısıyla bir gelse!
Baba, yalvarıyorum işte sana, duy beni, işit baba!
Annemden iyi olayım ben n'olur, güç ver bana
ölçülü olayım, temiz olsun ellerim!
Kendimiz için duam bu. Düşmanlar içinse:
Öcünü alacak biri çıkmalı, baba, ve
katiller, adaleti kanlarıyla ödemeliler!
İşte böyle kendimize hayır dilerken
onlara da diledim işte. Ama mutluluk
gönder bize bol bol, tanrılarla birlik,
toprak anayla, adaletle, zafer getiren!
Böyle yalvarıp döküyorum adak şuruplarını.
Sizler, yakınmalarınızla sarın onu, görenek böyle,
ölüler için ezgiler sesleyin!

Sonra tanıma sahnesi gelir. Elektra, mezar üstündeki saç buklesini görür ve Orestes'ten olduğunu anlar. Orestes, Pülades'le birlikte ortaya çıkar, birbirlerine sarılırlar... Orestes, en korkunç cezalarla tehdit eden bir kehanet bildiriminde Apollon'un kendisine, annesinden ve Aigisthos'tan alınacak öcü yerine getirmesini nasıl emrettiğini anlatır.

Bunun ardından gelen bölüm, başlarda işlediğimiz gibi, yazarın seyirci konsantrasyonunu ayakta tutmak için biçimsel olarak da sürekli değişiklik getirme zorunluluğuna ilişkin harika bir örnek oluşturmaktadır. Müthiş sanatlı bir biçimsel yapıyla kurulmuş 170 dizelik lirik bir bölümdür bu. Orestes - Koro - Elektra - Korobaşı, konuşurlar ve şarkı söylerler, yani dört farklı "ses" vardır; aynı uzunlukta ve aynı ritimde düzenlenmiş biçim bloklarını, aşağıdaki karşılıklı ve değişmeceli düzende, sözle ve şarkıyla söylerler:

Resitatif	*üçlü arya*
1. Korobaşı	Orestes ---- Koro---- Elektra
2. Korobaşı	Orestes ---- Koro---- Elektra
3. Korobaşı	Orestes ---- Koro---- Elektra
4. Korobaşı	Orestes ---- Koro---- Elektra

Ardından da, abc - c'c'b - dd' - ee' , düzeninde on kıta daha gelir. Tüm bu oluşuma *kommos* ('ağıt') deniyor (bkz. S. 72).
Orestes - Elektra - Koro gibi üç uyumlu seste partnerin karşılıklı gelip giden söylemiyle baba katlinin (seyircinin bir önceki oyunda

yaşadığı) dehşeti bir kez daha çağrıştırılır ve bir köpek gibi muamele gören Elektra'nın sefaleti ile annenin kötülüğüne değinilir.

Bu *kommos*'un anlamı nedir?

Apollon'un görevlendirmesine bağlanarak burada, durumun dayanılmazlığının güncelleştirilmesi yoluyla, Orestes'in kendi iradesi gelir önümüze: Demek ki Apollon'un isteği içten kabul görmüştür. Ama ilk oyundaki gibi burada da görünürdeki kararlılığın içinde kaygılı çizgiler de belirir. Örneğin Korobaşı, *kommós*'un ortasında şöyle söyler:

(400) Evet yasadır: Kan damlaları
bir kez yere düşmüşlerse, yine
kan isterler. Çünkü bir cinayet, öç alma
isteğini çağırır ve bu, daha önce öldürülenler
yüzünden, yeni suç yükler öncekine.

Görünüşe göre bu "kana kan" yasası tümden onaylanmaktadır. Ama böyle bir normun sonuçlarını gözler önünde gören seyirci, burada onaylanan temel kuralın saçmalığını da sezmektedir. Böylece burada, sorgusuz sualsiz gibi görünen bir kararlılığın ortasında bile yine sonradan bu kararlılığın kırılacağını imleyen bir neden konmuş oluyor.

Bu büyük lirik bölümün ardından iki kardeş, babalarının mezarına oturarak ölü Agamemnon'dan eylemlerini başarıya ulaştırmasını dilerler. Korobaşı eylemi destekler. Orestes doğrulur. Korobaşı'ndan tek öğrenmek istediği, bu adak sunularına vesile olan rüyanın ne olduğudur. Korobaşı, Klütaimestra'nın rüyasını anlatır:

(526) ORESTES
Rüyayı biliyor musunuz, tam olarak anlatabilir misiniz?
KOROBAŞI
Bir canavar doğurduğuna inandığını söylüyor.
OR Peki bu rüya nereye varıyor?
KO Canavar hayvanı bebek gibi bir kundağa sarıyor.
OR Canavarı neyle beslemiş ki?
KO Rüyasında ona memesini uzatmış.
OR Canavar hayvan, memeyi yaralamamış mı peki?
KO Yaralamış, sütle birlikte kan pıhtısı emmiş.
OR Bu rüya şimdiden bir şeylere işaret gibi!

KO Korku çığlıklarıyla uykusundan fırladı.
Gece söndürülmüş pek çok şamdan,
hanımefendinin buyruğuyla yeniden yakıldı.
Ardından ölü için adakları yolladı buraya; felakete
karşı etkili bir güç görüyordu onlarda.

OR Öyleyse sana yalvarıyorum ey toprak, ve sana ey
babamın mezarı: İşte bu rüya benim işimi tamamlasın!
Ben tefsirini yaptım, tam tutacak!
O yılan benimle aynı karından doğdu,
benim kundağıma sarıldı, beni emzirmiş
memeye yapıştı dudakları hırsla,
ve ana sütüne kan pıhtısını karıştırdı,
o acıyla haykırdı anne korkular içinde,
böyle işte, o kadın canavarı besledi madem
ölecek öyleyse zorla ve canavar benim,
o kadının katili de ben, bu rüyaya göre!

KO Senin bu rüyayı tefsirin kabulüm,
Dilerim devamı da öyle gelsin! Ama sen de
seninkilere söyle, neyi yapsın, neyi yapmasınlar!

Orestes, Elektra'yı evin içine gönderir. Ama Koro'ya, hile yapmasını öğütler; aynen Klütaimestra'nın yaptığı gibi. Kendisi yabancı gibi görünecektir ve saraya girebildikten sonra güya Fokisli babalığının isteğiyle Orestes'in, yani kendisinin öldüğünü bildirecektir.

Hile tutar. Klütaimestra önce buna kanar ve sözde ölmüş olan oğlu için yakınır. Bu durumda ne yapılacağını kararlaştırmak için Aigisthos'u getirmek ister. Herkes saraya girer, yalnızca Koro *orkestra*'da kalır. Orestes'in, hiçbir şeyin farkında olmayan süt annesi, ağlayarak dışarı fırlar. Orestes'in (sözde) ölmüş olması haberi üzerine bu evde gerçekten acıya boğulan tek kişi odur. Koro ona, Aigisthos'u yanında silahlılar olmaksızın tek başına alıp getirmesini söyler. Bu başarılır. Ve şimdi içeriden yine ölüm çığlıkları duyulur. Bu kez ölen Aigisthos'tur. Ardından bir haberci Klütaimestra'yı şu sözle çağırır:

(886) Duy işte; ölüler yaşayanları öldürüyor!

Klütaimestra hemen anlar. Çok gergin bir *Stikhomütie* (dize dizeye karşılıklı replik düellosu) içinde yine de Orestes'i cinayetten alıkoymaya çabalar. Onu emzirdiği memesini uzatır önüne. Orestes

kararsızlığa düşer! Burada oyun boyu ilk ve tek kez Pülades söze girer:

(900) Apollon'un Delfoi kehanetleri nerede
kaldı peki? Yemine sadakat nerede? Tüm dünyayı
düşman etsen de kendine, tanrıları etme!

Anne ile oğul arasındaki düello, *stikhonymie*'de sürer:

(904)ORESTES
Gel benimle! Onun [Aigisthos'un] leşinin yanında geberteceğim seni!
Babamdan önde tutuyordun onu, hayattayken de.
Ölünce yatarsın onunla bol bol, seviyorsun ya, asıl
sevgi borçlu olduğundan ise, nefret edersin,

KLÜTAİMESTRA
Seni yetiştirdim ben, senin yanında yaşlanmak isterim.

OR Babamın katili olarak yanımda yaşamak istersin ha?
KL Bunun sorumlusu, çocuğum, *moira*'dır [=kader].
OR Öyleyse aynı *moira* bu ölüme de karar verdi.
KL Annenin yalvarmalarından ürkmüyor musun çocuğum?
OR Anne olarak sen beni derin sefalete sürükledin.
Kl Seni itmedim ki, değerli dost evinde sakladım seni!
OR Rezilce satıldım, özgür bir babanın oğlu, ben!
KL Sana karşılık aldığım bedel nerdeymiş peki?
OR Utancım o bedeli söylemeye engeldir benim.
KL Babanın yanlışlarını da söylesene!
OR Onu suçlama: Sen evde yan gelip yatarken o acı çekiyordu!
KL Kocadan ayrı kalmak acı verir kadına, evlat.
OR Kocanın çektiği sıkıntı, kadını eve yaklaştırır.
KL Yani şimdi gerçekten anneni öldürecek misin evlat?
OR Sen kendin istedin ölümü, ben değil.
KL Annenin saldırgan köpeklerinden [erinis'ler] sakın kendini!
OR Seni kollarsam bu kez babamınkiler yakalar beni.
KL Hayattayken niye yalvarıyorum ki bir mezar taşına; saçma!
OR Senin için bu hükmü veren, babamın ölümü!
KL Ah, doğurmuşum ve besliyorum bu yılanı!
OR Senin dehşet verici rüyan, isabetli bir kehanet.
Haksızlıkları çektin sineye, şimdi kendin haksızlığa dayan!

Orestes annesini içeriye götürür. Sonra kutlama dolu bir *stasi-*

mon, öç alışın yerine getirilmesiyle saray içindeki çılgın olay arasında köprü kurar. Koro'nun son kutlama sözleri henüz duyulmaktadır ki, yine saray kapısı açılır ve bu kez iki kurbanının yanında Orestes görünür. Ama ilk oyundaki Klütaimestra gibi o da eylemi yaptıktan sonra dehşete kapılmıştır. Aklı başından gider. Ötesini bilemez. Dönüp dolaşıp babasının içine düştüğü ağ imajına takılır durur. Annesini öldürdükten sonra yakalandığı bu döngü içinde tutunacak herhangi bir dayanak bulunmalı. Ama o da fayda vermez:

(1012) Duyun işte! Bunun sonu neye varır, bilmiyorum!
Kendi arabamla yoldan çıkıyorum;
dizginlenemez zihnim hiç engelsiz
çekip götürüyor beni...

Şimdi Apollon'a sığınır; ilk oyunda Klütaimestra'nın Aigisthos'a sığındığı gibi. Kendisinden bu cinayeti isteyen Apollon'a gitmek ve kefaretini dilemek ister. Ama tam harekete geçiyorken birden haykırır:

(1048) Siz hizmetçi kızlar! Bakın, kadınlar işte, Gorgo'lar neredeyse!
karanlık giysiler içinde ve yılanlarla
sarılı! Hayır - daha fazla kalamam burada!

Koro hiçbir şey görmüyordur! "Orestes çılgınlık hayali görüyor besbelli," diye teselliye çalışır, ama boşuna! Orestes, Erinis'ler tarafından sürüklendiğini, kovalandığını, sıkıştırıldığını hissetmektedir; ve *orkestra*'dan dışarı fırlar...

Koro, aynı zamanda üçüncü oyuna yönlendirme de yapan bitiş şarkısıyla oyunu sonlandırır:

(1065) Üçüncü büyük afetti bu
kral sarayının başına gelen.
Başta çocukların kurban edilmesi
ve Thüestes'in dayanılmaz acısı.
Sonra bir kahramanın krallık gücü çöktü;
öldürüldü banyoda, böylece yıkıldı
Akha'ların başkumandanı.
Bugün, kurtuluş getiren üçüncü.
Yoksa batış mı demeli buna?
Nereye varacak,
nasıl dinecek sonunda
gazabın öfkesi?

Koro'nun bu son sorusu, yanıtını tetralogyanın üçüncü oyunu olan *Eumenidler*'de bulur.

5.1.3. EUMENİDLER

Üçüncü oyun, tutarlı bir biçimde ilk iki oyundan bambaşka bir yapıya sahiptir. İlk bölümde yavaş yavaş duygu ve gerilimle yükleyip de ikinci bölümde boşanıp akıp giden ve dehşetle sonuçlanan iki bölüm yapısı yoktur bunda; bu oyun, dehşetin başta bulunup adım adım aydınlandığı dört bölüm olarak düzenlenmiştir. Böylece, kana kan yasası gereğince, yinelemeli ve kabaca aynı türlü yürüyen olaylar ile mesafeli biçimde akıl silahlarıyla sorun çözmenin aydınlığa götüren bölümlenişi arasındaki fark da açıklık kazanıyor. Bu oyunun öteki özelliklerinde de aynı şey görülür. Ama önce *Emenidler*'in söz konusu dört bölümü:

I. Orestes, Delfoi'deki Apollon Tapınağındadır. Apollon onu Atina'ya gönderir.

II. Orestes, Atina'da kendisinin peşini bırakmayan Erinis'ler ile akıl mücadelesindedir. Erinis'ler kararı tanrıça Athena'ya bırakırlar. (Yeri gelmişken değinelim: Burada işte, *yer birliği* yasasına uyulmamaktadır!).

III. Akropolis'in batısında Atina'nın cinayet mahkemesinin toplandığı *Areospagos* ('Ares tepesi') önünde duruşma. Taraflar, bir yanda Erinis'ler (iddia), öbür yanda Apollon/Athena (savunma) olarak yer alıyorlar.

IV. Erinis'ler davayı kaybederler ve Athena tarafından yatıştırılarak Eumenidler'e ('iyi niyetliler') dönüşürler.

> Bu oyunun temel eğilimi sorun ç ö z m e 'dir. Burada çözüm, kendiliğinden düzensiz olanın d ü z e n l i 'ye yükselmesidir. Böylece bu aynı zamanda, anlamsız'ın anlamlı'ya yükselmesi de demek oluyor. Bu yükseliş, oyunda dönüşüm imgesi ile en net olarak temsil edilir. Erinys'ler denen, kan peşindeki içgüdüsel iz sürücü, anlamsız güçler, Eumenidler (iyi niyetliler) denen, amaçları iyiyi gerçekleştirmek olan anlamlı güçlere dönüşürler.
>
> Bu dönüşümün seyirci üzerinde nasıl ferahlatıcı, hatta mutlu edici bir etki bırakmış olacağını şu karşılaştırma gösteriyor: Oyunun başında Erinis'ler iki kez başkaları tarafından anlatılırlar, bir kez de davranışlarıyla kendi kendilerini anlatırlar. Önce başkalarının anlatımlarını verelim:

Oyun, Apollon rahibesi'nin Delfoi'deki Apollon Tapınağına girmesi ve dehşet içinde geri çıkmasıyla başlar: Sunakta kan lekeli bir adam görmüştür, kılıcı hâlâ elindedir,

(46) ama adamın önünde, şaşırtıcı bir durum,
iskemlelerde bir kadınlar güruhu oturmuş uyuyor.
Yoo, kadınlar değil, hayır! Gorgo'lar diyeceğim sanki,
ama Gorgo'larla da karşılaştıramam onları.
Fineus'un yemeğini kapıp uçan kızları bir kezinde
sanatçı eliyle çizilmiş gördüm; buradaki bu kadınlar
kanatsız gerçi, ama bir o kadar karanlık; kısaca: İğrençler!
Uykuda hırlıyorlar, nefesleri kaçırıyor herkesi;
gözlerinden tiksinti verici bir yaş akıyor;
ve giysileri, tanrı resimlerine olsun, insan
evlerine olsun, yaklaşmayı yasak eder onlara.
Onlar gibi yaratık hiç görmedim şimdiye dek,
onu beslemeyi kabul edip de cezasını
çekmeyen, pişman olmayan ülke de görmedim hiç.

İkinci anlatım, rahibesinden sonra tapınağından çıkan Apollon'un ağzındandır:

(68) Yatmış uyuyor o alçak kadınlar, çok
eskiden beri moruklamış kızlar, hiçbir
tanrının, insanın, hayvanın sevgiyle yaklaşmadığı,
sırf kötülük için var onlar, evleri gecenin
dibidir ya, Tartaros, dibin de derini, hem
insanların, hem Olympos tanrılarının nefreti.

Sonra uyuyan Erinys'lerin arasından öldürülmüş Klütaimestra'nın hayaleti yükselir ve uyuyanlara seslenir, kendi öcünü alacak yaratıklara yani, görevlerini hatırlatır, onları uyandırmak ve Orestes'e yönelik daha da kışkırtmak ister. Erinis'ler, hırlarlar, rüyalarında köpek gibi havlarlar ve uyku sersemi birbirlerini kışkırtırlar:

(130) Tut! Yakala! Kap! Yakala! Dikkat!

Klütaimestra onları, yorulmaksızın av peşinde koşan ve hayvanı "kanlı-sıcak nefesleriyle" kovalayan köpeklere benzetir.
Oysa oyunun sonunda bu hayvansı içgüdü yaratıkları neye dönüyor? Athena onları, Atina'da Erekhtheion tapınağında sonsuza dek onurluca yaşam sürmeleri ve Atina'lılardan yüksek saygı görerek iyilik için uğraş vermeleri yönünde ikna etmiştir. Uzun bir karar-

sızlıktan sonra öneriyi kabul ederler ve yeni şarkılarını söylerler:

(938) Hiçbir yıkıcı esinti zarar vermesin ağaçlara
–iyilikleri sayıyorum, salık verdiğim–
tomurcukları kavuran hiçbir yangın,
girmesin ülkenin sınırlarından içeri,
ve ürünü yok edici kötü zararlılar
sızmasın aralara ve bol bol
çoğalan koyunlar beslesin toprağı
ikiz kuzular doğurup
düzenli aralarla; ve sonsuza dek
toprağın hazinelerinin
verimi
mutlulukla şükretsin bağışlayan tanrılara!

İnsanın erken ölümünü
Uzak tutarım,
ve sevimli kızlara
mutlu bir evlilik içinde yaşamayı bahşedin
sizler ey bu yetkiyle donanmışlar
ve sizler de, ey tanrısal Moira'lar,
anamızın kızları,
adaletin içten bekçileri,
her evin içinde
her an güçlü destekçi
adaletle destekli birliktelik,
hepsine yürekten bağlı, çepeçevre tanrılarla!

Bu kentte artık asla
ikilik çıkmasın sakın, doyumsuz acı,
olmasın asla, bunu dilerim size.
Ve toprak daha yeni emmişken
kendi yurttaşlarınızın kanını,
o acıyla asla istemesin
yeni bir intikam kanı
kentin baş belası.
Birbirinize mutluluk sunsanıza,
topluca mutluluk adına,
nefrette bile barışçı! İnsanlar arasındaki
acılar önlenir böylece.

Daha önce aşağılananlar, şimdi yüksek saygı görüyor, çünkü artık kötüye değil iyiye hizmet ediyorlar. Kötülük içgüdüseldi, iyilik ise adalete uyandır. İçgüdüsel olan, akıldan uzaktı, adaletli olan ise akıl üstüne inşa edilmiştir. Akıldışılık akla uygunluğa dönmüş, dünyadaki en eski tanrısal inanç katından olan eski tanrılıkların egemenliği yerine, yeni, manevileşmiş, akılsal tanrılar, Apollon ile Athena geçmiştir. Tüm dünya durumu değişmiştir.

Bu değişim nasıl ortaya çıktı? Burada bir kez daha vatansever **Aiskhülos**'u iş başında görüyoruz: O değişim, anne katili Orestes'in yargılanmasında Orestes'ten yana hüküm veren, Atina'nın site tanrıçası ve koruyucu tanrıçası Athena sayesinde gerçekleşmiştir. Peki neye karşıydı Athena'nın hükmü? Kan bağının evlilik bağlarından önce gelmesine karşıydı, eskinin duygusal olan –Aiskhülos öyle görüyor– kadın egemenliğine karşı, açık düşünen erkek egemenliğini tutuyordu. Athena, Atina'yı temsil etmekte. Öyleyse, aklın, akılsızlıktaki içgüdüsel kendiliğindenliğe karşı kendini kanıtladığı yer, Atina'dır; Atina, zihinsel açıklığın tesisi oluyor. Böylece *Oresteia*, yalnız aklın egemenliğine değil, Atina'ya da bir övgü şarkısı olmaktadır[21].

*

Baştaki biyografik bakış, **Aiskhülos**'un, kendi dönemindeki egemen politik düşünürlerden olduğunu işaret eder görünüyordu. *Oresteia* bunu gözler önüne seriyor. Oresteia, çok süzülmüş bir biçimde Atina hegemonyasının haklı çıkarılmasıdır. Bugün modern devletlerde de büyük ulusal bayram günlerinde, âdet olduğu gibi, özellikle Büyük Dionüsialar'da pek çok yabancı ülke temsilcisinin Atina'yı ziyaret ettiği bilinir. MÖ 458 yılının Dionüsialar'ında, 477'de kurulmuş olan Attika Delos Deniz Birliği o yıl tam yirminci yılına varmıştı. **Aiskhülos**, *Oresteia* ile tüm Yunan âlemine, Hellen'lerin Atina'ya neler borçlu olduğunu göstermişti: Düzen, akıl açıklığı, maneviyat, entelektüel yönetim. Tarih biliminde bir Roma-fikri'nden çok söz edilir. Bir Atina-fikri'ndense pek söz edilmemiştir. En geç **Solon**'un *eunomia* ('iyi düzenlenmişlik') üstüne şiirinden itibaren bu fikrin var olduğunu ve nice güçlü olduğunu biliyoruz. Daha sonra da nasıl etkin olduğunu ise, Thuküdides'te (Atina 'Tüm Yu-

21. Aslında Aiskhülos, aynı Atina'yı, ilerleyen demokratikleşme nedeniyle tehlikede görüyordu: *Oresteia*, oynanışından dört yıl önce Areospagos'un Efialtes tarafından yetkisizleştirilmesine karşı keskin bir iç politik hesaplaşmadır.

nanistan İçin Eğitim Merkezi'), **Platon**'da ('Sokrates'in Savunması ve Kriton'da Atina yasalarının örnek niteliği üstüne) ve aynı zamanda **Gorgias**'tan **Isokrates**'e dek konuşmacılarda görüyoruz. **Aiskhülos**'un *Oresteia*'sı bu çerçeve içine girer. Elbette bir politik fikrin şiirleştirilmesinden ibaret değildir. Daha çok birinci planda belli bir dünya görüşünün ifadesidir ki, bu "iyi olan ve açık olan yenmelidir!" görüşünü trilogia'da Koro sık sık dile getirmektedir. Ama işte i y i o l a n 'ın ve a ç ı k o l a n 'ın hep de Atina'da galip gelmesi nedeniyle *Oresteia* bir p̀ o l i t i k dramadır. Hem de 'politik' sözcüğünün tam kökenindeki anlamıyla: "*polis*'e (site'ye, yurttaşlar topluluğuna) ilişkin". Öyle görünüyorki **Aiskhülos**'un bütün tragedyalarında bu böyleydi. **Aiskhülos**, "gerçek edebi aktüalite"ye nasıl erişileceğini gösterebiliyor: Güncel ilintilerin öne çıkarılmasıyla (Papa dramaları, işçi oyunları) değil.

Çünkü elbet burada da edebiyatın nesnesi, *mitos*'tur. *Mitos*, içinde dramatik aksiyonun aktığı bir malzemedir. Hiçbir zaman seyircinin güncelini doğrudan ele almaz, rol dışına çıkmaz, yanılsama hep korunur. Ama buradan, **Aiskhülos** tragedyalarının söyleminin genel insanlık fikirlerini bildirmekten ibaret olduğu sonucunu çıkarmak da çok yanlış olur. Hatta "tragedya" gibi tipik Atina ürününün ortaya çıkışı ile uygulanışına yönelik işlediğimiz her şeyden sonra böyle bir kabul mantıksız da olur. Daha çok, tiyatro oyununda Atina yurttaşının varlığının yansıdığı açıktır. Atina, tragedyaların mitos konuları içinde kendini bulabiliyor ve özellikle de aradaki uzaklık sayesinde, kendini daha iyi tanıyıp anlayabiliyor[22].

Oresteia'da Atina, kendini Yunanlılığın zihinsel önderi olarak bulmakta. Şimdi, "Acaba **Aiskhülos**'un öteki oyunlarında da bu böyle mi," sorusunu soruyoruz.

22. Attika tragedyasının bu *politik* (*polis*'e-site'ye ilişkin) işlevi, sevindirici biçimde son zamanlarda Grekçe uzmanlığı dışında da görülmeye başlandı (örn. Meier 1988).

5.2 Bize ulaşan tek oyunlar

5.2.1. TEBAİ'YE KARŞI YEDİLER

Eumenidler'de görülmüştü ki, seyircinin özdeşleşmesi olanağı bir trilogia'nın sonunda, üçüncü oyunda en yüksek oluyor. Dolayısıyla biz de burada bir başka trilogia'nın son oyunu olan *Tebai'ye Karşı Yediler*'e geçiyoruz.

Bu oyun, *Tebai Tetralogiası*'nın içinde yer alarak MÖ 467'de oynandı. Bundan önce *Laios* ve *Oidipus* vardı (bkz. grafik, S.94) Onların olay akışı üstüne hemen hiçbir şey bilmiyoruz; ama hangi olaylar olması gerektiğini başlık gösteriyor zaten: *Laios*'ta, herhalde baba Laios'un oğul Oidipus tarafından öldürülüşü gösteriliyordu; *Oidipus*'ta ise, oğul Oidipus'un kendi annesi İokaste ile evlenmesi, İokaste'nin intiharı ve Oidipus'un kendi gözlerini kör etmesi anlatılıyor olmalı. Demek ki burada da trilogia'nın teması bir soy lanetinin etkisi oluyor; *Oresteia*'da bu, Atreusoğulları üstündeki lanetti, burada ise Tebai içinde Kadmos evlatlarının (Tebai'yi yöneten soyun) üstündeki lanettir. Buna göre yine burada da önce iki oyun boyunca "*hübris, hübris*'i doğurur" yasasının kaçınılmazlığı gösterilir; çünkü: Laios, Apollon'un buyruğuna karşı *hübris* içinde bir oğul yapmıştır ve oğul Oidipus'un, babasını öldürüp annesiyle evlenmesini getiren körleşmesi bu *hübris*'in sonucudur.

Ama burada da, *Oresteia*'daki gibi son oyunda, başka bir tarzda da olsa, felaket zinciri kırılır. Yapı benzerliği çok açıktır: Bir lanetin dizginsiz etkilerini gösteren iki oyun ve o laneti sonuçlandıran kapanış oyunu.

Ne var ki burada sonlandırma, *Oresteia*'daki gibi düşüncenin araçlarıyla değil, şiddet yoluyla gerçekleşir. Yani eğer bu oyunda da poetik kırılmada Atina günceli yansıyorsa, o zaman o Atina güncelindeki başka bir şey olmalı **Aiskhülos**'un yüceltmek istediği... Peki ne?

Önce yine içeriğe ve yapıya bakalım. Ön koşul, Oidipus'un (kendi annesiyle yaptığı) iki oğlu Eteokles ve Polüneikes'e lanetidir; oğullar, mirası (Tebai'yi) kılıç zoruyla bölüşmek durumundalar. Eteokles, kardeşi Polüneikes'i kovmuş, o da Siküon Kralı Adrastos'a sığınmıştır; Adrastos, Eteokles'i yeğeni olarak benimsemiş ve ona Tebai üstündeki haklarını yeniden kazandırma sözü vermiştir.

Adrastos, Tebai'ye saldırmak üzere Argos'la birleşmiştir ve oyun başladığında Tebai'nin pazar yerindeyiz; Kral Eteolkles *prolog*'da uzun bir kuşatmadan sonra Argoslular'ın bugün saldırıya geçtiklerini söylüyor. Herkes surlarda ve kulelerde yerini almalıdır. Tebai kadınlarından ve kızlarından oluşan Koro, anlamsız ve müthiş bir korku ile tiyatroya koşar; Koro'nun bu *parodos*'u, kuşatma altındaki bir kentte düşman korkusunun çok etkili bir ifadesidir. Koro ile Eteokles arasındaki bir diyalogda Eteokles, kadınları yüzeysel de olsa sakinleştirmeyi başarır ve 1. *stasimon*'da kadınlar, bu kez birlikte eyleme rolünden yine daha çok yorum ileten role geçmiş olarak, savaşı kazananların fethedilen bir kentte nasıl korkunç ve acılı şeyler yaptıklarını anlatan bir şarkı söyler. Troya kuşatmasına ve elbet daha da yakın olarak Pers tehlikesine göndermeler vardır. Ardından bu dramanın can noktası gelir: Her biri Koro'nun yorumuyla ayrılan yedi konuşma çifti. Bu yedi konuşma çifti, bir Haberci ile Eteokles arasındaki diyalogdan meydana geliyor: Haberci, her bir konuşma çiftinde krala, Tebai'nin yedi kapısından birine saldırma durumunda olan yedi Argos yiğidinden birini tasvir eder; Eteokles de yedi saldırgandan her birinin karşısına kuşatma altındaki kentten birini seçer çıkarır. Sıra yedinci kapıya gelince oyun doruğuna erişir: Yedinci kapıda Polüneikes vardır! Eteokles bu olayda kaderin ağını nasıl ördüğünü görür: Babanın lanetinden kaçınılamıyordur; kardeşinin karşısına kendisi çıkacaktır. Haberci, Eteokles'le birlikte ayrılır. Koro'nun, dışlama lanetini yorumladığı kısa bir *stasimon* sonunda Haberci döner: İki kardeşin de öldüğünü duyurur. İki yönetici de ölmüş ama kent kurtulmuştur. Saray hanedanının erkek evlatları ölüdür gerçi ama: Onların ölümü pahasına kentin kurtuluşu sağlanmıştır. Ölü kardeşler kente getirilirler ve büyük bir *kommos* ('ağıt') başlar. Oyunun bu önümüzdeki şekliyle bitişi, aslına uygun değil besbelli. Oidipus'un kızları Antigone ve Ismene'nin, ölü kardeşleri için birlikte ağıt yakmaları belki aslında da bulunabilir. Ama Antigone'nin, vatan haini Polüneikes'e gömme töreni yapılmaması yönünde kent meclisinin kararına baş kaldırdığı son bölüm, belli ki **Sofokles**'in *Antigone*'sini gözeten bir uyarlayıcının elinden çıkmadır.

Oyunun adı *Tebai'ye Karşı Yediler*, ama aslında her şeyden önce bir "Eteokles" var. Bu Tebai Kralı Eteokles ağırlık merkezidir. Onun eylemleri ve tepkileri esas konudur. Bu eylem ve tepkiler, ölüm kalım derecesinde çok büyük bir tehlike içindeki kentin komutanının

edimleridir. Oyunun birinci bölümünde, yedinci kapıya kardeşinin yükleneceği haberi gelene dek Eteokles, yurttaşların korkularını gideren, sükûneti ve kontrolu koruyan ve böylece kurtuluş için temel oluşturan, tedbirli bir komutan olarak gösterilir. Savunucularda yaptığı düşünceli seçim, oyunun sonunda Tebai'nin kurtulacağıdır. Oysa ikinci bölümde Eteokles, insan yanı ağır basan bir komutandır; kendi varlığını kentin varlığına feda etmedikçe tüm önlemlerin boşuna olduğunu gören bir insan. Ölümü üstlenir ve böylece baba lanetinin yerine gelmesinde soyun *hübris*'inin neden olduğu memleket şehidini görür:

(719) Tanrı istemiş, bu felaketten kaçamazsın.

*

Aiskhülos'un bu *trilogia*'da da bir politik fikri şiirleştirmeyi birinci planda tutmadığı doğrudur. Burada da esas konu, soyların lanetinin etkisidir (önceki oyunlar kayıp olduğu için artık elde edemeyeceğimiz bir anlamsal çizgi içinde). Ama **Aiskhülos**'un salt Tebai'nin mitolojik kent tarihçesinden öğretici bir genel öyküyü anlatmak istemediği de apaçık. Gerek kente saldırıda, gerekse ahalinin korkusunda, savunucunun üstünlüğünde ve hele onun canını vermekten sakınmayan özverisinde, birçok yorumcunun da paylaştığı gibi, yine **Aiskhülos** son tahlilde kendi memleketini *mitos paradigması* içinde yansıtmış oluyor: *Oresteia*'da Atina'nın zihinsel yönetim savının haklı çıkarılması, burada ise Atina'nın askeri yönetim savının haklı çıkarılması; tiyatro seyircisinin günceliyle bu bağlantı herhalde gözden uzak tutulamaz.

5.2.2 PERSLER

Burada, **Aiskhülos** tragedyalarının aktüaliteyle ilintisini en açık gösteren beşinci oyuna giriyoruz: 472'de sahneye çıkan *Persler*'e.

Oyunda Pers Kralı Serhas'ın 480 yılındaki Salamis yenilgisi gösterilir, ama **Fürnikhos**'un da *Fenikeli Kadınlar*'da kullandığı aynı verimli konu, burada yenenlerin bakışıyla değil, yenilenlerin bakışıyla verilmiştir. **Fürnikhos**'ta olduğu gibi burada da oyun Susa'daki kral sarayında geçer. Doğuluları Yunanca konuşturmak hiç de sorun değildi; **Homeros**'tan beri başka türlüsü bilinmiyordu ki; bu, bir poetik özgürlük olarak göze batmıyordu. Ama **Aiskhülos** için, Yunanlıların zaferini Perslerin tepkisinde yansıtmak, özel bir zorunlu-

luk olarak söz konusuydu. Çünkü zaferin, doğrudan yenenlerin ağzıyla her verilişi, elbette coşku ve sevinç havası yaratır; oysa *hübris*'e karşı uyarının yazarı için bu, söz konusu olamazdı. **Aiskhülos**, oyunlarının hepsinde şu öğretiyi getirir: *Hübris* yıkım getirir ve Zeus adaletsizliğin öcünü alır. İşte *Persler* de bu fikrin çerçevesindedir. Dolayısıyla oyun, *hübris*'e kapılmış olanların (haddini bilmezlerin) –ve yıkılmış olanların– perspektifinden oluşturulmalıydı.

Oyunun bölümlenişi de buraya dek alıştığımızdan farklı. Gerçi *Eumenidler* gibi bu da dört bölümdür, ama aynı zamanda da *Agamemnon*, *Adak Sunucular* ve *Tebai'ye Karşı Yediler*'deki gibi iki evrelidir. Ne var ki bu oyunun iki evreliliği, oransal açıdan öteki iki evreli oyunlardan farklıdır: Onlarda uzun bir kaygı, endişe birikimi evresi, kısa bir eylem akışı evresi vardı, burada ise endişe birikiminin kısa bir evresi (yaklaşık 1/4) ardından, uzun bir yakınma evresi gelir. *Presler* **Aiskhülos**'tan bize ulaşan en eski oyun olduğu için, bu yakınma karakteri tragedya türünün ancak ölçülü bir dramatik gerilim taşıyan eski yapısının belirgin özelliği olabilir.

Dört bölüm şöyle:

I. Pers Yaşlılar Korosu ile Ana Kraliçe Atossa, Susa'da kötü sezgilerle dolu olarak sarayın önündedirler.

II. Bir Haberci, Pers filosunun Salamis'te battığını bildirir (3 konuşma)

III. Darius'un gölgesi yükselir ve Perslerin geçmişine, bugününe ve geleceğine değinir. (3 konuşma)

IV) Yenik Serhas girer. Büyük ağıt.

Burada aksiyonun ayrıntılarına girmemiz gerekmez. Olayın dış verileri herhangi bir Yunan tarihinden alınabilir. **Aiskhülos** elbette ki olayların esasını değiştirmiş değildir. Ama yine burada da, bu kez iyice yakın olmakla birlikte, politik öyküyü drama'ya düpedüz uyarlamış da değildir. Olayların kendileri değil, onların yorumu önemliydi onun için. Serhas neden yenilmek zorundaydı? Hiç de yalnızca Yunanlıların sonsuz cesur olmalarından değildi. Aiskhülos hamasi vatanseverlikten ve şovenizmden çok uzaktı. Tam tersine, kendi yurtaşlarının zaferini gösterirken aynı anda büyüklenmelerine karşı uyarır da onları. Hayır, Serhas'ın yenilgisi kaçınılmazdı, çünkü adaleti çiğnemişti ve haddini bilmezlik -*hübris*- yapmıştı. Büyük hayalet sahnesinde Serhas'ın ölmüş babası Darius'un gölgesi, bu yorumun kâhinliğini yaparak konuşur:

(807) asıl büyük felaket bekler onları [=Pers fatihleri]
saldırganlığın, gururun cezası.
Onlardı varıp Yunaneli'ne, tanrı yontularını yıkan,
yakan tapınakları, sunakları yağmalayan
saçıp dağıtan, talan eden. Yerlerde yatıyor kutsal tasvirler
dipliklerinden koparılmış. Ettiler ya bu kötülükleri
cezasını çekecekler. Bu kadarla da kalmayacak
daha felaketin son kertesine erişmediler.
Dor mızraklarının akıttığı kan
–Plataia toprağında bu akıcı adak o kadar çok ki–
ölü yığınları üçüncü kuşağa kadar
dilsizce konuşacaklar insanların gözlerine .
Bir ölümlü, kudreti üstünde işler için
hayaller kurmamalı. Zorbalık çünkü açılıp serpilince
bir felaket ürünü biçilir gözyaşından.
Bu suçların böyle cezalandığını görüp
Atina'yı, Hellas'ı ansıyın. Kimse de
hor görüp kendi mutluluğunu
bir başkasınınkine göz koymasın,
yitirmesin elinde tuttuğunu.
Bu mağrur tutkuları cezalandırmak için
her zaman uyanık, amansız bir yargıç Zeus.
Bu yüzden uyarın kralı [=Serhas'ı]
sizler ki, çok bilge bir krala muhtaçsınız
akıllı sözlerle onu uyarın ki,
küstah cüretiyle bir daha öfkelendirmesin tanrıları!
(Çeviri: Güngör Dilmen, Mitos-Boyut Yay. İst. 1997)

Serhas, haddini bilmezlik yapmıştı. Kara kuvvetlerinde güçlü olan Persler, pek alanları olmayan denize açılmıştı. Hellespont'a (Çanakkale Boğazı) köprü yapıp denizi kelepçelemişti. Talan etmiş, yakıp yıkmış ve tapınaklara da kıymıştı. Bu yüzden ordusu başarısız kalmalıydı.

Tabii bütün bunlar **Aiskhülos**'un Yunanistan'ın gücüne yönelik gururunu –üstelik burada yine özellikle Atina'ya yönelik– açıkça dile getirmesine engel olmuyor. Sık sık Atina'nın adı geçiyor:

(284) ULAK
Ah Salamis, işittikçe nefret uyandıran ad!
Atina, ah, inlerim andıkça seni!

KORO
Oy Atina, adın nefret uyandırır düşmanlarında
ansıtır bize neler neler
uğruna binlerce Pers kadını
oğullarını kocalarını yitirdiler!

Biraz daha sonra:

(348) ATTOSA
Atina demek yıkılmaktan kurtuldu?
ULAK
Evet, koruyanı olan kent güvenli kaledir.

Veya:

(715) DARİUS'UN GÖLGESİ
Nasıl oldu bu iş? Açlık mı iç savaş mı
bela kesildi devletin başına?
ATTOSA
Hiçbiri değil, ordumuz
Atina yakınında darmadağın oldu.

Kuşkusuz Atina'lılar, *hübris*'e karşı uyarılsalar da ve dolayısıyla biraz tutuk, hatta ürpermeli de olsa, kendi memleketlerinin bu dolaylı yansıyan tablosundan müthiş gurur duyuyorlardı.

Aiskhülos, *Tebai'ye Karşı Yediler*'de Atina'yı tüm kuşatmalardan sağ salim kurtulmuş, yenilmez bir kent olarak yansıtmıştı; *Persler*'de, zafer kazanan, karşı saldırı için kendini toplayan ve kahreden kent olarak göstermişti. Her iki tragedya birlikte bu kentin egemen kent olmasını, zihnen, hatta denebilir ki ideolojik olarak temellendirmeye hizmet ediyordu. Bunlarla **Aiskhülos**, Atina'da ulusal bir kendine güven havasının doğmasına yardımcı oldu ki, bu sayede kent, 5. yüzyılda büyük işler başardı.

*

Buraya kadar sunulan oyunlarda *polis*'le (site ile) bağlantı kolay kuruluyordu. Bunun nedeni, ya her seferinde *trilogia*'ların son oyunlarını göz önünde tutuyorduk; onlar da, *Oresteia*'nın gösterdiği gibi, bu bağlamda zaten anlamlıydı, ya da *Persler*'de olduğu gibi bu vurgu, konudan dolayı ve doğrudan güncel ilinti nedeniyle kendiliğinden ortaya çıkıyordu.

Geride kalan iki tragedyada, yani 1. *Yakarıcılar*'da ve 2. *Prometheus*'ta ise site ile ilişki sorusunu yanıtlamak daha zordur. Her ikisi

de *tetralogia*'ların ilk oyunudur ve ardından gelen oyunların çok az parçaları bize ulaşmış durumda, öyle ki yeniden kurgu yoluyla güvenilir sonuçlara ulaşmak olanaksız.

5.2.3. YAKARICILAR (Hiketides)

Yakarıcılar, içinde "evlilik" kurumunun oluşumunun yansıtıldığı bir *tetralogia*'nın parçasıdır; en azından bu tartışmasız kabul ediliyor. "Bir somut örnek üzerinde gösterilmiş olarak, bir normun kurumlaştırılması" tematiğini, Aiskhülos'ta zaten, cinayet olaylarının özel kan davası yoluyla değil kamusal yargının kurumlaşması yoluyla çözüldüğü *Oresteia*'dan biliyoruz. İşte oradaki, eski ve normlaşmamış serbest durumun yerine, düzenlenmiş, hukuk kurallı ve hukuk bağlayıcılığında yeni bir durumun geçmesini, burada Danaos-Kızları *tetralogiası*'nda da buluyoruz.

Ama paraleller bu kadarla bitiyor gibi. Öteki tüm alanlarda bu iki tetralogia birbirinden temelde tümüyle ayrılmış görünmekte. Bu en azından, her iki tetralogia'nın karşılaştırma yapmamıza olanak veren ilk oyunlarından, yani *Agamemnon* ile *Yakarıcılar*'dan[24] giderek saptanabiliyor. İlk ayrım her iki oyunun dramatiğinde: *Agamemnon*'da bir aksiyon dramatiği var; *Yakarıcılar*'da ise ruhsal bir dramatik var. Bu demektir ki: *Agamemnon*'da dışsal olarak çok fazla ve çok sarsıcı olaylar oluyor, *Yakarıcılar*'da ise dışsal olarak çok az olay bulunuyor; *Agamemnon*'a oranla da çok daha az gerilimlidir.

İkinci ayrım ilkiyle sıkı ilintilidir; bu, aksiyonun hedefe gidişindeki ayrımdır ve dolayısıyla seyircideki gerilim de farklıdır: *Agamemnon*'da, gördüğümüz gibi, pek çok ön değinmelerle, geri bakışlarla ve bağlantılar yoluyla aksiyonun kuvvetli bir biçimde hedefe yönelmesi var. (Gözcü'nün anıştırmalarından cinayetin olacağını daha başta biliyoruz ve kısa süre içinde de cinayetin intikamsız kalmayacağını ve Orestes'in geleceğini bilir oluyoruz) *Yakarıcılar*'da ise daha çok, aynı sorun çevresinde statik bir döngü var, *tetralogia*'nın hiç değilse bu ilk oyunundan, *Agamemnon*'la karşılaştırılamayacak kadar az bir yoğunlukla da olsa aksiyonun nereye varacağını sezdiren bir belirti yoktur. Dolayısıyla bizim gerilimimiz de bir o kadar azdır. Bunu bir değer belirleme olarak söylemiyoruz. "Geri-

24. Yakın zamanda yine eski iddia, *Yakarıcılar*'ın ikinci oyun (*Aigiptioi*'den sonra) olduğu iddiası savunulur oldu: Rössler 1993; Sommerstein 1995. Bu sorun daha tartışılmaya muhtaç.

lim"in **Aiskhülos** için ne dereceye kadar bir "kategori" olduğunu bile bilmiyoruz ki. *Oresteia*'da, bizim anladığımız manada öylesine yoğun bir gerilimin gerçekleşmesi, hep biraz kriminalite içeren cinayet konusundan ileri gelebilir. *Tebai'ye Karşı Yediler*'de ve *Persler*'de de bizim anladığımız türden bir gerilim boyutu nispeten azdır. Öte yandan, bizim anladığımız gibi bir gerilimin, **Sofokles**'in tragedyalarında nasıl ağırlıkla egemen olduğu düşünülürse ve ayrıca yüksek bir gerilim yoğunluğu içeren *Oresteia*'nın **Aiskhülos**'un son eserlerinden olduğu hesaba katılırsa, "gerilim"in herhalde Attika tragedyasında ancak zamanla ağırlık kazandığı sonucuna varmak gerekiyor. Tragedyanın bir koro oyunundan geliştiğini ve koro oyununun da o dönemdeki basit koro şarkılarından geliştiğini gördüğümüz için, tragedyanın erken dönemlerinde gerilimin bulunmayışı bizi pek şaşırtmayacaktır.

Yakarıcılar, henüz koro oyununa özellikle çok yakın görünen bir oyun. Bu yüzden uzun süre **Aiskhülos**'tan bize ulaşan oyunların en eskisi sanıldı. Ancak bir papirüs buluntusu bu sanıyı çürüttü ve pek çok kişi şimdi *Yakarıcılar*'ı, *Tebai'ye Karşı Yediler* ile *Oresteia* arasında MÖ 463 yılı civarına yerleştirmekte. Bunu doğrulayan çok şey var (bkz. *TrGF3*, T 70 mit Apparat; bu konuda Sommerstein 1995).

Burada da önce içeriğe girelim:

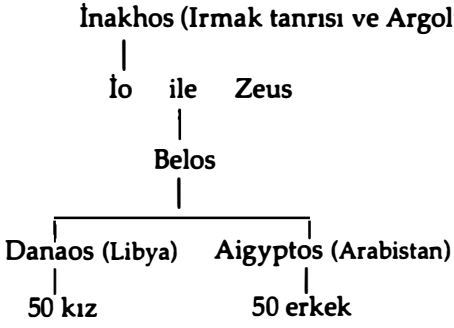
Oyun bu kez bir sarayın önünde değil, Argos kenti yakınında sahilde açık alanda geçer. *Orkestra*'nın arka planında tanrı suretleri, sunak ve hem denize hem kente bakan bir tepeyle küçük bir orman yanılsaması vardır.

Parodos'ta 12 kızın girdiği görülür: Yakarıcılar'dır bunlar (Hiketides). Mısır üslubu bez giysileri ve baş örtüleri vardır, ellerinde de yün iplerle sarılı dallar taşırlar: Yunan töresine göre bu, "korunma isteğiyle yakarma" anlamına geliyor. Yüzleri yanıktır ve bütünüyle yabancı oldukları anlaşılır; yani her şeyden önce Yunanlı olmayan bir izlenim bırakmaktalar. Giriş şarkılarında, Mısır'dan kaçtıklarını belirterek, Argos'a sığınmalarını sağlaması için Zeus'a yakarırlar. Öykünün arka planı, daha ilk dizelerde sergilenir:

(1) Zeus, kaçanın sığınağı, şefkatle eğilip
Baksın bize, gemiyle kaçmışız
Nil'in ince kumlu deltasından.
Suriye komşusu kutsal vatanımızı
Bırakıp kaçmaktayız,

Cinayetten dolayı kent halkı yargıladı da
Sürgün cezası verdi diye değil kaçmamız,
Hayır, kendimizden olan erkekle birleşmekten kaçan
Bizler, Aigiptos'un oğullarıyla evlenmekten tiksinip
Onların canice emellerinden nefret ediyoruz.
Babam Danaos'tu sebep olan, yol gösteren,
Sıkıntıların en ünlüsüne bizi gönderen:
Denizin dalgalarını aşıp kaçmaya,
Argos'un kumsalına demir atmaya, soyumuz
O ünü taşır ya gururla, Zeus'un soluğuyla
Sardığı inekten, at sineğinin kovaladığı hani
İşte o soydan gelmenin ünü ve gururu.
Başka hangi ülkeye gidebilirdik ki
Buradan daha isabetli,
Elimizde sığınma dilemenin işareti,
Bu yün sarılı dallarla?

Hemen burada şu saptamayı yapmalıyız: Kızların, talipleriyle evlenmeyi reddetmelerinin net bir gerekçesi, oyun boyunca hiç açıklanmamaktadır[25]. Hep duyduğumuz: "Biz babamızın sözüne uyuyoruz!" Oysa evlenme reddinin tek gerekçesinin babaya itaatten ibaret olması hiç olası değil. Efsane nasıldı?



Kızların babası Danaos ile kardeşi Aigyptos ve onun 50 oğlu, ölümüne düşmandılar. Kavga, Nil kıyısındaki arazi yüzündendi. Bu durumda düşmanlık Danaos'un kızlarına da geçmişti kuşkusuz, ama metnin pek çok yerinde görüldüğü gibi, kendi iradeleriyle de

25. Mümkündür ki, kızların babası Danaos'u bir kayınbiraderinin öldüreceği yolundaki kehanet'i seyircilerin bildiği varsayılmaktadır (örn. Sicherl 1986; Rösler 1993; Sommerstein 1995).

Aigystos'un oğullarına karşıdırlar. Öyle görünüyor ki **Aiskhülos** burada, daha sonra **Euripides**'in *Hippolütos*'unda yeniden göreceğimiz genç-kızlık motifinin aynını etkin kılmış (bkz. S.301).

Bu sonuç, **Pindaros**'un şerhlerinde ve **Athenaios**'taki fragmanda görüldüğü gibi, üçüncü oyunda Aşk Tanrıçası Afrodite'nin gelmiş ve evlilik düşmanlığına karşı bir savunma yapmış olmasından da çıkmaktadır (TrGF 3, F 44). Demek ki trajik *trilogia*'nın tümü, tek bir hareket oluyor: Başlangıçtaki bakire -inadıyla başlayıp onun felaketli sonuçlarından geçerek düğün gecesi gelinlerin güveyileri öldürmesi, nihayet doğasal bir norma karşı bu tür direnmenin anlamsızlığının fark edilmesine ve böylece düzenin oluşmasına varan bir hareket.

Anapestik serimi, sekiz kıta çiftinden oluşan büyük bir lirik bölüm izler; Zeus'tan, onun bakire kızı Athena'dan ve Argos ülkesinden yardım dileyen tek bir büyük yakarıdır bu.

Ardından baba Danaos ile kızları arasında geçen kısa bir diyalog gelir: Danaos, bulunduğu tepeden bakınca bir bölük savaşçının Argos kentinden kopup geldiğini görmüştür; belli ki ülkenin efendileri, gelenleri gözleriyle görmek istiyorlar! Danaos, kızlarından uysallık ve anlayış beklediğini belirtir ve sunağın çevresini almalarını, yakarı dallarını yükseltmelerini ister.

Pelagsos, muhafızlarıyla çevrili olarak arabasında doğrulmuş, girer. Kızlar (yani Koro) ile ülke kralı arasında, arada bir kızların babasının da karıştığı uzun bir konuşma sahnesi gelişir. Bu karşılıklı konuşma bittiğinde, 523. dizeye gelinmiş, yani oyunun yarısı geçmiştir. Oysa dramanın bu ilk yarısında olay olarak yalnızca içsel bir şeyler olmuştur; bu nedenle biraz yukarıda bir r u h s a l d r a m a t i k'ten söz etmiştik: Argos kralı, başlangıçta kızları geri çevirmesinin ardından, duygularla ve argümanlarla dolu bir uzun mücadele sonunda onları Argos'a kabul etme noktasına getirilmiştir. Kral, bu Yakarıcılar'ı kabul etmenin, onların peşinden gelenlerle savaş demek olduğunu, bu kabul yüzünden yabancı kızlar uğruna tüm kenti felakete sürükleyebileceğini en baştan beri bilmektedir. Yani tüm konuşma boyunca zorlu bir görev çelişkisi içinde bulunuyor: Bir yanda kızların konuk hakları ve Argos'un bir atası olan İnakhos'un kızı İo soyuna dayanmaları, öbür yanda büyük bir deniz aşırı hasım olan Mısır ile savaşa sürüklenmek.

Ne var ki sonunda kızlar kazanmışlardır. Pelasgos, Argos'ta gös-

terişe göre son söz sahibi olan halk meclisini toplamak üzere gider.

> Kuşkusuz bu gösteriş, o zamanki demokratik Argos'tan mitos'taki geçmişe bir bakıştı ve başka şeyler yanında dış politika ilişkilerini güçlendirmeye de hizmet etmekteydi; çünkü oyunun oynandığı sıralarda demokratik Atina, Peloponez'de ezeli düşmanı Sparta'ya karşı kendisi için bir köprü başı niteliğinde olan demokratik Argos'u sürekli destekliyordu.

Pelasgos'un gitmesinden sonra, yani ikinci yarının başında, kızlar, ağırlığı kendi en eski ataları Zeus ve İo'nun öyküsü olan bir *stasimon* söylerler. Ardından, bu arada şehre gidip halk meclisi toplantısına katılıp Yakarıcılar'ı temsil etmiş olan Danaos, tüm Argos'un yabancıları kabul etmeye hazır olduğunu bildirir.

Kızlar için bu, Argos'u kutsama şarkısı da olan bir sevinç şarkısına vesile olur; kuşkusuz bu şarkı, yazarın politik niyetini de içermektedir. Ama bu şarkının sonunda Afrodite ve Artemis tanrıçaların adları geçer; ve böylece tüm *tetralogia*'nın temel fikir açısından etkisi altında olduğu antitez de dile getirilmiş oluyor.

Şarkı bitip kızlar sakince kente gideceklerken, bir anda dış aksiyon da başlayıverir: Beklenişiyle buraya kadarki tüm olanları alttan alta etkilemiş olan olay patlak vermiştir: Kızların peşinden gelen Aigyptos-oğulları kıyıya çıkıyorlar. Danaos, çaresiz yeniden yardım için Argos'a koşar; kızlar yalnız kalırlar, korku dolu bir şarkıya girerler, Aigyptos-oğullarının adamları gelir, kızları saçlarından, eteklerinden sürüyerek Mısır gemilerine götürmeye kalkarlar; son anda Pelasgos yardım duyurusuyla gelir ve Mısırlıları durdurur. Mısırlıların ulağı, böyle araya girmeye ne hakkı olduğunu sorar Pelasgos'a ve bu soruyla *tetralogia*'nın buradan sonraki gidişini de belirler:

> (930) Ama yine de daha açık iletmem için,
> –hani ulak her şeyi apaçık iletmelidir ya–
> nasıl söyleyeceğim: İsteğe karşın kızları
> geri tutan kimdir, diyeyim, ben yalnız dönersem?
> Böyle bir davayı Ares, tanıklarla çözmez,
> para karşılığı da temizlemez bu kavgayı;
> hayır, önce pek çok adam ölmeli,
> ötekilerin yaşaması için.

Kral, kendi programını iletmeyi sürdürür:

(950) İsme ne gerek var? Zamanla
sen de, ahbapların da öğrenir kim olduğunu.
Kızları iyilikle alıp götürebilirsin
Sözlerin onları ikna ederse eğer.
Halk meclisi ittifakla karar verdi ki
kadınlar asla zorbalığa teslim edilmeyecek!
Bu söz açık anlaşılır, tırnakla kazınmış gibi;
öyleyse, sarsılmaz biçimde korunmalıdır!
Bir tablete yazılmadı bu,
bir papirüse mühürlenmiş de değil
hayır, özgür birinin ağzından duyuyorsun işte.
Haydi kaybol gözümün önünden şimdi!

Ulak bunun üzerine:

(950) Demek ki yakında müthiş bir savaşa gireceğiz.
Öyleyse, erkeklere zafer ve iktidar nasip olsun!

Ulak gider. Danaos, kızlara, kendilerine sığınma sağlamış olan yabancı kent Argos'ta nasıl davranmaları gerektiği yönünde tavsiyelerde bulunur. Sonunda Danaos-kızları Koro'su, kutsama ve şükür şarkısıyla değil, belki Pelasgos'un yanında gelmiş olan Argoslu genç silahlıların meydana getirdiği (bkz. 985. dize) bir yan koro ile diyalog halinde tiyatrodan çıkar; bu diyalog, sonraki iki oyunda gelecek olan tartışmayı hazırlamaktadır:

(1018) KORO
Gidin şimdi ve iletin minnetimizi
Argos beylerine, kentin koruyucusu
aziz tanrılara ve en eski ırmak Erasinos
ırmağı çevresindeki, ülkenin yurttaşlarına!
Ey koruyucularımız, sürdürün şarkımızı!
Yaşasın Pelasgos'un kenti,
Artık Nil deltasını şarkılarımızla
yüceltmeyeceğiz bir daha,
onun yerine buradaki ırmakları,
bu ülkeyi besleyen kollarını
sulayan zengin sularını
ülkenin artan verimini kutlayacağız.
Bakire Artemis acıyarak baksın bize isterse,
Asla Afrodite'nin zoruyla girmem gerdeğe.

Nefret ettiğimiz çeksin o sıkıntıyı!

MUHAFIZLAR GRUBU

Bizim şarkımız Afrodite'yi zevkle anar;
Hera'yla bağlaşık, Zeus'la yan yana, en yüce güç
değil mi o? Yücelir zor işlerin tanrıçası.
Sevgili validesiyle Pothos [=özlem] ve kimsenin
reddedemediği büyülü Peitho [= ikna] da el birlik.
Harmonia da [=ahenk] fısıldaşır içli dışlı,
Afrodite'yle, dahası, bir de yığınla Eros.
Dehşetle görüyorum şimdiden, kaçanları
alçakça saldırıların, sıkıntıların, kanlı savaşın beklediğini.
Peşinizdekilere nasıl da böyle kolay oldu
denizi geçmek bu hızla?
Kaderdeki neyse o olur.
Zeus'un o güçlü, o hikmeti bilinmez
iradesini aşmanın mümkünü yoktur:
Evlilikte kadın egemenliğinin
sonunu gösterir bu.

DANAOS-KIZLARI

Yüce Zeus esirgesın beni
Aigyptos-oğulları ile evlilikten!

MUHAFIZLAR GRUBU

Ama en iyisi olurdu o; hem eğmek
mi istiyorsun eğilip bükülmezi?

DANAOS-KIZLARI

Gelecek ne getirir, bilemezsin ki.

MUHAFIZLAR GRUBU

Zeus'un niyetini ne bileyim ben,
dipsiz derinliklere mi bakacağım?

DANAOS-KIZLARI

Duanı esirgeme!
Bu durumda ne yapmamı
önerirsin peki?

MUHAFIZLAR GRUBU

Tanrılar ne istiyorsa gönülden yapmayı!

DANAOS-KIZLARI

Zeus, efendimiz, esirgesin bizi
nefretlik adamlarla

acı bir evlilikten; o ki
İo'nun acılarını dindirdi
kurtarıcı elinin dokunmasıyla ,
esirgeyici gücünü koyup ortaya!
Kadınlara zafer bağışlasın!
Daha iyi olana razıyım ben
uğursuzluk olmasın da, üçte ikiye bile
şükrederim, yeter ki adalet göndersin
yakarılarıma, adalet,
tanrının kurtarıcı gücü!

*

Bunu izleyen öteki iki oyunda neler oluyordu? Onların içeriği üstüne çok az şey biliyoruz. Sayısız tahmin ve kurguya göre belli bir güvenilirlikle ancak şu kadarı belli olmuştur: Eğer ikinci oyun *Aigüptioi* idiyse, orada çatışmanın Argoslular'la Mısırlılar arasında savaşa nasıl geldiği ve nasıl Mısırlıların zaferiyle –Pelasgos'un ölümüyle– sonuçlandığı anlatılmış olmalı. Bu zaferin ardından kente giren Mısırlılar, Danaos-Kızları istemediği halde onlarla düğün yapma kararı vermişlerdir. Bunun üzerine Danaos, kızlarıyla düğün gecesi güveyleri öldürme planını konuşup ellerine de bıçakları vermiş olabilir. Böylece ikinci oyun, korkulu bir belirsizlikle son bulmuştur herhalde.

Üçüncü oyun olan *Danaos-Kızları*, cinayet gecesinin hemen ardından başlıyordur. Öldürmenin gidişi ulak yoluyla anlatılıyor olmalı ve cinayeti muhtemelen, ötekilere uymayan Danaos-Kızı Hüpermestra ortaya çıkarmıştır. Çünkü bir tek o, kapısını aşka kapalı tutmadığı için, verilen karara karşın kocası Lünkeus'u korumuştur. Baba Danaos, kural dışına çıkmış itaatsiz kızını (bir mahkemede şikâyet yoluyla olabilir) evlatlıktan reddetmek ister; ama öyle görünüyor ki, orada Afrodite (belki *Oresteia*'daki Athena gibi, Hüpermestra'nın savunmanı olarak) çıkmış ve çelişkileri uzlaşmaya bağlamıştır (bkz. S. 141). Gerek oyun, gerekse dolayısıyla trilogya, bu dengeyle ve "evlilik"in bir hukuk normu biçiminde konmasıyla son bulmuş olmalı (bkz. Sommerstein, 1995).

*

Bütüne bakıldığında, *Oresteia* ve *Tebai* ile benzerlik yadsınamaz: İki oyun boyunca çözümsüz görünen ve gittikçe daha da yükselen çelişkin çatışma, üçüncü oyunda sonlandırılır. Başlangıçtaki uyumsuzluktan sondaki uyuma varılır. Uyuma ancak kanlı kurbanlar yo-

luyla varılabilmesi görünümü de yine *Danaos-Kızları*'nda (*Yakarıcılar*'da), *Oresteia* ve *Tebai* ile ortaktır: Burada önce erkeklerin öldürülmesi hazırlıyor kabullenme ve kurtuluşu. Demek ki burada da Aiskhülos'un "acı'dan giderek öğrenmek" ilkesi egemen. Yine burada da *hübris* motifi etkili oluyor, hem de iki katlı biçimde: Önce Aigyptos-Oğulları'nın, Dahaos-Kızları istemediği halde onları elde etmeye kalkma *hübris*'i, sonra da kızların doğa yasalarına karşı diretmek istemeleri: Bu da kalıcı olamayacak bir aşırılık cüreti oluyor (giriş *anapest*'lerinde bu dile getirilmiştir). Böylece *Yakarıcılar* da öteki oyunları gibi, Aiskhülos'un krakteristik dünya görüşünü ifade etmekte.

Ne var ki, bu *trilogya*'nın *polis* (site) ile ilişkisi soru işaretidir. Bu bilmecenin çözümü için pek çok uğraşılmıştır; o derin çabalara karşın bu tartışmayı üç cümlede özetlemeye kalkmak saygısızlık olur. Şu kadarla yetinelim: Bu *tetralogya* ile de *polis*'in temel bir normu daha doğrulanmış ve onaylanmıştır dersek, herhalde doğruya yaklaşmış oluruz ("Argos"ta demokratik Atina yansıtılmış olabilir). *Oresteia*'da sitenin yasalılığı, *Tebai'ye Karşı Yediler*'de ve *Persler*'de, siteyi koruma işlevi, siteyle ilişkiyi kuruyordu. *Danaos-Kızları*'nda ise bu ilişki herhalde sitenin genel i n s a n s a l d u r u m u 'yla, yani e v l i l i k ve a i l e ile kurulmuş oluyordu (örneğin Sommerstein'da da böyle, 1995, 131 vd.).

5.2.4. ZİNCİRE VURULMUŞ PROMETHEUS

Burada baştan şu saptamayı belirtmeliyiz:

Bize ulaşan *Prometheus*'un gerçekten Aiskhülos'un olup olmadığı, öteden beri kesinlenmiş değildir. Bu sorun elbette ki burada enine boyuna açılamaz. Birkaç değinme ile yetinelim: *Prometheus*'un asla Aiskhülos'un eseri olamayacağı savı ilk kez 1929'da Tübingen'de Grek uzmanı olan ve antik dönem bilimlerinden bir elkitabı olarak *Yunan Edebiyat Tarihi*'ni yazmış bulunan **Wilhelm Schmidt** tarafından ortaya getirilmiştir (*Zincire Vurulmuş Prometheus Üstüne Araştırmalar*, Tübinger Beiträge 9).

1934'teki *Edebiyat Tarihi*'nde (2. ciltte) "Aiskhülos" maddesinde kararlılıkla şöyle yazıyordu:

"*Prometheus*, Aiskhülos tarafından yazılmadığı gibi o hayattayken yazılmış da değildir" (S.193).

Aynı tarih kitabının 3. cildinin 281-308. sayfalarda da **W. Schmidt**, *Prometheus*'u, bir sofist tarafından **Aiskhülos** taklit edilerek yazılmış ve sonradan İskenderiyeliler'ce yanlışlıkla **Aiskhülos**'un eserleri arasına konmuş bir okuma dramı olarak saptıyordu. Pek çok meslekdaş o dönemde bunu, devrimci görüşlerde her zaman olduğu gibi, sapkın bir saçmalık olarak almış ve **Schmidt** ile alay etmişti. Ama konuya ciddiyetle ve zahmet vererek yaklaşan herkes, durumu hiç de öyle basit bulmayacaktır. Bu soruna ilişkin son büyük kitaplardan biri **Mark Griffit**'e ait: *The Authenticity of the Prometheus Bound* (Cambridge 1977). Deneyimli Grek uzmanı **Gerhard Müller**, 1979'da bu esere yönelik yazısında, kitabı okuduktan sonra kuşkusunun daha da arttığını gizlemiyor. **Müller** değerlendirmesini şu sözlerle bitirmiş: "Yoğun bir çalışmaya dayalı bu sevimli kitap, en azından bir sorunun varlığına, o soruna tümden kapalı olanları da ikna edebilir".

Bu uyarı, aşağıdaki satırlarda hiç unutulmamalı. Gerçi araştırma, **Griffith**'in kitabından bu yana son 15 yıl içinde oyunun **Aiskhülos**'a ait olmadığını kanıtlayamamıştır (bkz. Bees [doktr. Würzburg 1992] 1993), ama kimi belirtiler dikkati daha yakına çekmektedir. Hafif bir kuşku iğnesi hep korunmalıdır: *Prometheus*'un, bize ulaşan metniyle, tamamı **Aiskhülos**'un elinden çıkma mıdır, değil midir, bu konuda henüz net bir karara varılamamıştır! [26]

Önce içerik ve yapıya girelim: Oyun 1093 dizeden oluşuyor ve böylece hemen hemen *Yakarıcılar*'ın uzunluğunda. Ayrıca en az aşağıdaki iki noktada daha *Yakarıcılar*'la benzerlik gösteriyor:

1. *Yakarıcılar* gibi *Prometheus Desmotes* de (*desmotes*='zincire vurulmuş') bir saray önünde değil bir deniz sahilinde, burada Karadeniz sahilinde İskit ülkesinde geçer.

2. *Yakarıcılar*'a benzer biçimde *Prometheus*'ta da dış dramatik pek yokken güçlü bir i ç d r a m a t i k i ş l e y i ş vardır.

> Bir üçüncü benzerlikten daha söz etmeden önce aksiyonun arka planının ana çizgilerini verelim:
> Prometheus söylencesi her Yunanlı'nın bildiği en eski söylencelerdendi. Etkili bir edebi biçim verilişi (700 yılları civarında) **Hesio-**

26. Dolayısıyla şu ana kadarki son Aiskhülos yayıncısı M.L.West'in kendi kişisel kanısını ("Persuasum habeo": p. LIII) Aiskhülos kitabının adına koyması doğru olmuyor (*Aeschyli Tragoediae cum incerti poetae Prometheo*, Stuttgart: Teubner 1990). Bu sorun üstüne en son: Bees 1992. (Elinizdeki kitabın yazarının, oyunu Aiskhülos'un olarak kabul etmesinin nedeni ileridedir.)

dos'un *Theogonia*'sında gerçekleşti.

Prometheus, Zeus'un iktidarı ele geçirmesinden çok önce egemen olmuş, Gaia ile Uranos'un yani "yer" ile "gök"ün oğulları ve kızları olan tanrılar soyu Titan'lardan gelmedir. **Hesiodos**, altı erkek ve altı dişi Titan sayar. Altı erkek titan şunlardır: Okeanos, Koios, Krios, Hyperion, Iapetos ve Kronos - altı dişi ise şunlardır: Theia, Rheia, Themis, Mnemosüne, Foibe ve Thetüs. Yunanlıların mitolojik spekülasyonuna göre bu Titan'lar ve onların ardılları, **Hesiodos**'un anlatışındaki gibi, dünyaya bizim şimdi içinde yaşadığımız görünümü vermişlerdir. Öyle ya, adı üstünde Uranos ile Gaia'nın, yani gök ile yer'in çocukları bunlar, demek ki onlardan önceki dünya, çıplak toprak ile gök'ten ibaretti. Ancak onlar sayesinde hayat kazandı. Örneğin Okeanos, dünyayı çepeçevre saran ırmakları yarattı, "üstünde gezen" Hüperion, kız kardeşi "tanrısal" Theia ile birlikte, Güneş'i ve Ay'ı yarattı, Krios, rüzgârların ve yıldızların en eski efendisiydi. Bu kozmik spekülasyon çerçevesinden yalnızca şu iki Titan soyu kalıyor: 1. Kronos'un soyu ile 2. İapetos'un soyu: Bu her iki soydan gelenler artık kozmik güçlerin kişileştirilmesi değil, *antropomorf* (insan biçiminde) tasarlanan tanrılıklardır: Kronos'un çocukları olarak, Poseidon, Hades, Zeus ve Hera; öbür yanda İapethos'un oğulları olarak, Menoitios, Atlas, Prometheus ve Epimetheus. Bu her iki tanrı grubu, rakip kuzenler oluyorlar. Tüm bu kuzenlerin en genci olan Zeus, kendi babası da dahil tüm Titan'ların dünya egemenliğine son verip kendisi egemen olmak isteyince karşısında her şeyden önce bu İapetos soyundan kuzenleri buluyor. Bunların her birini sırayla zararsızlaştırıyor: Menoitios'u, babası İapetos ile birlikte yer altına sürüyor, Atlas'ı, sonsuza dek gökkubbe'yi taşımaya zorluyor (Epimetheus, Prometheus'un aksine, kendi başına bir güç olamıyor).

Kuzenlerin yalnızca bir tanesi dayanıyor: Prometheus. Neden? Yanıt zaten anlamlı olan ismin içinde var: "*Pro-metheus*=Akıllılığın, düşüncenin, zihnin insan biçimine bürünüşü"; "önceden görüp düşünme". Gerçi Zeus da "aptal" değildir. Nitekim daha önceki tanrıları iktidardan düşürmeyi en geniş biçimde başarmıştır, ama Prometheus, aklın bir başka boyutuna da sahiptir ki o boyutta hep başarısız kalmış olan Zeus, Prometheus'u basitçe yok sayamazdı: Prometheus, yalnızca akıllı değildi, böyle bir şey için gereken fantaziye de, buluş gücüne de sahipti; sonsuz dinamik ve dinlenmesiz yaratıcılığın ilkesidir o.

Bütün bunlar öykünün arka planıdır. **Aiskhülos**'un oyunu başladığında gözümüzün önünde, Zeus ile Prometheus arasındaki, yani iki i l k e arasındaki nihai mücadele başlar.

Prometheus, Zeus'un mutlak egemenliğini bir kez daha engellemiştir: Zeus'un kendi tekelinde ve tanrıların tekelinde tutmak istediği a t e ş i almış ve insanlara vermiştir. Şimdi bunun cezasını görecektir: Zeus'un maşaları olan Kratos'un ('Güç') ve Bia'nın ('Zor'), Prometheus'u Kafkas'ın ıssız kayalığına sürükleyişini, demirci tanrı Hefaistos'un arkalarından gelişini ve Prometheus'u kayalığa zincirlemesi gerektiğini izleriz. Kendi aralarındaki gergin karşılıklı tartışma, soruna giriş sağlar. İşlerini bitirip gittiklerinde Prometheus kayalara çakılmış olarak bir başına kalır.

Burada oyunun yapısına yeniden dönüyoruz. *Prometheus* ile *Yakarıcılar* arasındaki sözü edilen iki benzerlikten başka bir üçüncü benzerliğin daha bulunduğunu belirtmiştik. O da şudur: *Yakarıcılar*'da olduğu gibi *Prometheus*'ta da aksiyonun gidişi d u r u k'tur; öyle ki, baş oyuncu aslında hiçbir gerçek harekette bulunmaz (zincire vurulma ile simgelenmiştir bu), oyun boyunca aynı yerinde kalır; oyunun öteki oyuncuları, bir deyişle onu "ziyaret" ederler.

Oyunun en iyi bölümlemesi bu "ziyaretler"e dayanarak yapılabiliyor. Buna göre altı bölüm söz konusudur:

1. 1-127 Serim	Prometheus, Kratos ile Bia'nın zoruyla Hefaistos tarafından kayalığa zincirlenir.
2. 128-283 I. ziyaret	Okeanos'un Kızları (=Koro),Prometheus'u ziyaret eder ve ona yönelik acıma duygularını iletir, teselli için onun yanında kalırlar.
3. 284-396 II. ziyaret	Kızların babası Okeanos, Prometheus'un yanına gelir. Affetmesi için Zeus'a başvurabileceğini söyler. Prometheus bu iyi niyetli amcayı geri gönderir.
4. 397-560	Prometheus, Koro ile söyleşir. İnsanlara yaptığı iyiliği sayıp döker: Kültür tarihi.
5. 561-886 III. ziyaret	İo (bkz. S.141), geçerken Prometheus'a rastlar, ondan başına gelecekleri öğrenir. Prometheus, Zeus'a ilişkin ve kendisinin bildiği bir gizi açığa çıkarmaya yaklaşır.
6. 887-1093 IV. ziyaret	Hermes, Prometheus'a gelir. Prometheus, gizini söylemez. Gök gürültüsü ve yıldırımlarla yer altına göçer.

Görüldüğü gibi aksiyon duruktur. Esasta hiçbir şey olmaz. Ama bu izlenim salt d ı ş s a l olarak geçerlidir. Yoksa aslında oyun boyu pekâlâ bir şeyler olmaktadır. **Aiskhülos, Hesiodos**'un konstelasyonunu basitleştirmiştir. Önemli bir noktada **Hesiodos**'a karşı değişiklik yapmıştır: Onun gibi Zeus'ta da akıl bulunduğunu ileri sürmez. Konstelasyonu kutuplaştırmıştır daha çok: Zeus, i k t i d a r ı n kişileştirilmesi, Prometheus ise a k l ı n kişileştirilmesidir. Böyle olunca oyunda olaylar başlar:

Aklın, zihnin, fantazinin temsilcisi Prometheus, ateşi Zeus'tan alıp insanlara verme eyleminden dolayı, Olimpos'un yeni efendisi olan iktidar gücünün temsilcisi Zeus tarafından vahşice cezalandırılır. Görünüşe göre akıl, iktidarın altındadır.

Oysa sonda Zeus, zincire vurulmuş Prometheus'a Hermes'i göndererek, bildiği "giz"i söylemesini talep eder. Yani: Akıl olmaksızın iktidar gücü işlemiyor. Güç, akıl talep ediyor. Başlangıç ile son arasında bir süreç yürümüştür. Başlangıçta tartışmasız olan iktidar gücü, sonda tartışmalı ve soru işaretli hale gelmiştir. Zeus egemendir; Kratos ve Bia, yani iktidar gücünün birbirini bütünleyen iki yanı onun elinde bulunmaktadır: Fiziksel üstünlük ve şiddet.

Ama bu gücün uygulanış sürecinde, gücün tek başına yeterince güçlü olmadığı ortaya çıkmıştır. Salt gücün yenemeyeceği bir rakibi vardır ki bu, kurbanı Prometheus'ta var olan akıldır. Bu potansiyel rakibi kendi içine alamadığı sürece, yani demektir ki, 'İktidar', akıl ile bağlaşıklığa girmediği sürece, tehlikededir.

Oyunda bu düşünce şöyle açılmış: Prometheus'un bildiği bir giz var. Bu gizin[27] tam ne olduğunu oyun boyunca öğrenemiyoruz. Bunun mitos'la koşullu olduğu söylenmiştir: Prometheus bu gizi açıklayıp netleştirip tam ortaya getirse, cezadan kurtulmak için elindeki son kozu –böyle denmek isteniyor– yitirmiş olacaktı.

Ama bu açıklama çok yetersiz. Bu giz, böyle bir aklın; çok genel olarak akıl ilkesinin (oyunumuzda Prometheus figüründe kişiselleştirilmiş olarak) böyle bir akıl ilkesinin, iktidar ilkesine yönelik hep gizemli olan bir tehdidi gösterdiğinin söylenmesi gerektiği için adı konmamış bir gizdir. Prometheus da mitosta bu nedenle bir tanrıdır ya... bir insan değildir örneğin. Bir tanrı olan Prometheus'ta biçimlenmiş aklın ilkesi, yok edilemezdir. Zincire vurulabilir, göçerti-

27. Antik tanıklara göre bu gizin örtüsü ancak trilogyanın ikinci oyununda aralanıyordu (bkz.. TrGF 3,306).

lebilir; ama yok edilemez. Ve yok edilemez olduğu için, akıl yok edilemediği için, iktidar gücünün karşısına çıkabilen tek varlık olduğu içindir ki akıl, kişileştirilmiş giz oluyor. Giz'li şeyler ise, iktidar gücü için tehlikedir. Güç, eğer ayakta kalmak istiyorsa mutlaka giz'e karşı kendini güvenceye almak zorundadır. Oyunumuzun sonunda Zeus, yani güç, bir kez daha şiddete başvurur. Ama seyirci, bu şiddetin hiçbir şey doğurmayacağını bilir. Prometheus bunu çok açık seçik olarak söylemiştir; duyan herkes (kendi yazdığı *Prometheus* ile **Goethe** bunların en duyarlısıdır yalnızca) aynı duygulara ortak olur:

(1040) Biliyordum bana bu bildiriyi getireceğini,
İleri geri konuşup kafamı şişireceğini.
Ama utanılacak bir şey yoktur
Düşmanın düşmanından kötülük görmesinde.
Varsın saldırsın üstüme çatal dilli alev,
Yarılsın gökler yıldırımla,
Azgın yeller sarsın dört bir yanı,
Dünyayı kökünden koparsın solukları,
Denizler uğultulu dalgalarıyla
Silip süpürsün yıldız yollarını göklerde!
Atsın sonunda beni karanlık Tartaros'a,
Girdapların amansız anaforlarına!
Ne yaparsa yapsın öldüremez beni.

Gerçi oyunun sonunda Prometheus, gök gürültüleri ve şimşekler içinde göçecektir, ama seyirci biliyor ki bu durum, çatışmanın sonu olmayacaktır. Akıl öldürülmüş olmayacak; Zeus'un her şeye karşın sonunda ona ihtiyacı olacak. Eğer Zeus'un egemenliğinin sürmesi gerekiyorsa, Zeus da Prometheus'la uzlaşmak zorunda kalacaktır. Oyunumuzda bu da, mitolojik düzlemde bir yerde açıkça vurgulanmıştır:

(186) PROMETHEUS
Bilirim amansız olduğunu,
Yasaları keyfince uyguladığını,
Ama o demin söylediklerim
Rahatını kaçırınca, görürsünüz
Nasıl gevşeyecek yüreği,
Diner o zaman bu azgın öfkesi,

Uzlaşmaya, dost olmaya kalkar benimle,
Kurtuluş sabırsızlığı aşar benimkini.

(Türkçe çeviri: A. Erhat-S. Eyüboğlu. Bilgi, 1968.)

Prometheus'un burada sözünü ettiği "dost olmak" (*filotes*), Zeus'un, egemenliğinin tam olması için ihtiyaç duyacağı dostluk olacaktır. Üstelik, sürebilmesi için o egemenlik tam olmak zorundadır. Öyleyse iktidar gücü ile akıl –Zeus ile Prometheus– uzlaşacaklardır, seyirci oyunun sonunda bunu biliyor.

Böylece aynı zamanda bir biçim sorusu da yanıtlanmış olmakta. **Wilhelm Schmidt**, *Prometheus*'un hakiki olmadığını (yani, **Aiskhülos**'un olmadığını) açıklamakla kalmıyor, tek bir drama olduğunu da öne sürüyor. Bu sav, *Prometheus*'un herhangi bir devamına ihtiyaç olmadığı anlamına da gelir. Oysa bu olanaksız görünüyor. Bize ulaşan oyun metninde geliştirilmiş, burada özetlenmeye çalışılan g ü ç v e a k ı l s o r u n s a l ı, bu oyunda belli ki ucu açık bir sorunsal olarak duruyor, yani oyun sonunda bir sorun çözümü bulunmuyor. Ama yazar, aynı zamanda sorunsalı öyle koymuş ki, ucu açık oluşun önünde ona göre bir çözümün varlığını sezdirmekle kalmayıp, o çözümün hangi yönde olması gerektiğini de imlemiş.[28] Oyunun bitiminde seyirci buna uygun bir sonuç bekler. Bu oyunda olan neydi peki? Tüm dünyaların hâkimi Zeus, eksikli kalmıştı. Dünyanın Tiran'ı olarak aynı anda kendini hem kanıtlamış, hem de izole etmişti. Tam da kendini bütünlemek için muhtaç olduğu şeyi, aklı, düşünceyi, itmişti. Böyle kalabilir mi bu?

Zeus bu, Yunanlılar için kozmoz demek. Seyirci, eksikli bir Zeus tasarımıyla, yani eksikli bir kozmoz tasarımıyla tiyatrodan çıkıp gidebilir miydi? Yunan yaşam görüşüne aykırı olurdu bu. **Wilhelm Schmidt** gibi biz de, *Prometheus*'u ateist bir sofistin yazmış olduğunu kabul etsek bile: Bütünlenmemiş bir dünya düzeni, uyumlu olmayan bir kozmoz, Yunan düşüncesine uymaz. Hele ki eserlerinin düşünülebilir tüm biçimlerinde uyumu, yaratılarının ağırlık merkezine yerleştirmiş bir oyun yazarının düşüncesine hiç mi hiç uymaz. Özellikle de tanrı ile insan arasındaki uyumun arızalanması, yani mutlak norm ile ona yeteneksizlik (*hamartia*) ya da inat (*hübris*) yüzünden uyulmaması, asla söz konusu olamazdı.

28. Bkz. 508-513. dizeler: Prometheus - "...Sonsuz acılar, kahırlar bekliyor beni, / Bu zincirlerden kurtulacağım günden önce, / Olacağın karşısında ne hüner göstersem boş." (Çeviri, A.Erhat- S.Eyüboğlu). Ç.N.

Burada *Zincire Vurulmuş Prometheus*'ta, daha norm'un kendisi de mutlak değil. Norm'u temsil etmesi gereken Zeus, kendi bütünlüğünde henüz eksikler varken, norm'u hiç temsil edemez.

Bu böylece kalmış olamaz. Öyleyse *Zincire Vurulmuş Prometheus*'un bir devamı olmalı. Bizim oyunumuzun devamında sorunun çözümüne varılmış olmalı. Sorunun çözümü de, **Aiskhülos**'un *Oresteia*'sında, *Tebai*'sinde ve *Danaos-Kızları*'nda gördüğümüz gibi ancak şöyle olabilirdi:

Tüm o trilogyalarda, düzensizlikten gidilip düzene, gedikten gidilip bütünlüğe varılıyordu. Burada da öyle olmuş olmalı. Demek ki bilgisi bize ulaşan iki oyun adı, *Prometheus Lyómenos* (*Çözülmüş Prometheus*) ile *Prometheus Pürforos* (*Ateş Getiren Prometheus*), büyük bir olasılıkla bir *trilogya*'nın, *Prometheus Desmotes*'ten (*Zincire Vurulmuş Prometheus*) sonra gelen iki oyunuydu.[29]

> *Prometheus Lüomenos*'ta, adından da anlaşılacağı üzre (lüomenos=çözülmüş) Prometheus'un çözülmesi oluyordu. Yani demek ki Prometheus, bizim oyunda başlangıçta Hefaistos'un onu kayaya çaktığı zincirlerinden kurtuluyor olmalı. Bunu kimin yaptığını mitos'tan biliyoruz: Herakles. Ama Herakles'in çözmesinden önce Prometheus korkunç cezayı (kartal onun karaciğerini yiyor) çekmiş olmalı. Bu demektir ki: Bizim oyunun sonunda Zeus, isyancıyı Tartaros'a indirmişti. İkinci oyunda yeniden kayalara zincirlenmiş olmalı ki Herakles onu çözsün. Öyleyse herhalde Zeus, trilogyanın ilk iki oyunu arasında Prometheus'u yeniden yukarı çıkarmıştı ve bunun oluşunu da Prometheus kendisi ikinci oyunda anlatıyordu. Prometheus'un yukarı çıkarılması, muhtemelen Zeus'un, uzlaşmaya geçiş hazırlayan kapsamlı bir af eyleminin bölümüydü: Yani daha önceki tanrıların bir grubunun Tartaros'tan kurtarılmasının bir bölümü. Bunu **Hesiodos**'un *Theogonia*'sında okumak mümkün ve Prometheus'un kurtuluşunda da Aiskhülos'un, **Hesiodos**'un aktardığı mitos'tan ayrılması için hiçbir neden yoktur.
>
> Bu arada, o af eylemi henüz bir çözüm değildi. Zeus ile Prometheus arasında bir uzlaşmaya herhalde trilogyanın üçüncü oyununda varılıyor olmalı. Bir defa bu oyundan bize ulaşan fragmanlar var, o fragmanlardan, bu oyunda Attika'nın "Prometheia" şenliğinin

29. En azından *Lyómenos*'un *Desmótes*'i izlediği, antik açıklama notlarından kesinlenmiştir (bkz. TrGF 3, 304 vd.).

yaratılmasının bulunduğu fark ediliyor. *Prometheia*'nın oynandığı zamana denk geliyor bu: Attika'nın eski ateş tanrısı Prometheus'un meşale alaylarıyla kutlandığı çok eski bir Attika şenliği. Meşaleler, Akademi bölgesindeki tanrı Prometheus sunağında ateşlenir ve tanrının saf ateşi, olabildiğince hızla kentteki ateş yerlerine ulaştırılırdı. Böylece ateşin ilk getirilişi simgesel olarak yineleniyordu. Böyle bir oyun için, Prometheia'dan bize ulaşan üçüncü oyun adı olan *Prometheus Pürforos* (*Ateş Getiren Prometheus*) adı, tam uygun düşmektedir.

Prometheus'un, kendisini trilogyanın birinci oyununda korkunç cezalara çarptırtan eylemi böylece üçüncü oyunda Zeus tarafından tanınıp kabul edilmiş oluyor. Yani, güç ile akıl arasında ve tanrılar ile insanlar arasında dengelenme, uzlaşma ve bunun işareti olarak bir kurumun yaratılması. Bunlar tam olarak **Aiskhülos** tarzıydı. Gördüğümüz gibi *Danaos-Kızları* trilogyası da (evliliğin kurumlaşması), *Oresteia* trilogyası da (adaletin kurumlaşması [*Areopagos*]) böyle gidip böyle bitiyordu. Ne var ki, "Prometheus" konulu trilogya tüm bunları da aşıp geçiyor: Burada anlatılan, kısmi normların kurumlaşması değil, norm'un düpedüz kendisinin yerleşmesidir.

Başlangıçta, insanların ona uyarak yaşamaları, yaşamlarını ona göre düzenlemeleri gereken norm henüz kendini tam bulmuş değildi. Norm olması gereken Zeus, kendisi henüz "normal" değildi. Henüz genç bir eylem ve güç tanrısıydı, onda ağırlık henüz fiziksel şiddetteydi; demek ki daha kendisinde denge yoktu, t e k y a n l ı' ydı, parçaları arasında Yunanlıların *hıarmonía* (armoni, uyum) dedikleri dengelilik ve tartımlılık yoktu. Eğer öyle kalsaydı, temel norm meydana gelmezdi; yani bugün insanların uyum içinde yaşamalarına olanak veren tüm ayrıntı normların türevi olduğu bir esas norm ortaya çıkmazdı. Bu kendi başına norm'un ortaya çıkabilmesi için, tüm kozmozda en eski yasaya göre birincil olan fizik güç, aklın gücü ile birleşmeliydi.

Prometheus trilogyası, bunun oluşum yolunu, mitos eğretilemesi içinde çizmektedir: *Prometheus Desmotes*'in başında, her direnişi, hem de tam akılsal-zihinsel direnişi, kaba kuvvetle ezen bir Tiran olarak Zeus vardır: Vahşi giriş sahnesindeki beyinsiz maşaları *Bia* (zor) ile *Kratos*'u (güç) bunun için kullanır. Demirci tanrı Hefaistos, Prometheus'u kayalara zincirleyecek, Zeus'un buyruğu budur. Oysa Hefaistos, akrabası için acı duymaktadır. Bunun üzerine

Aiskhülos, Avrupa sahnesinde iktidar fikrinin ilk dehşet verici kişileşmesi olan Kratos'un ağzından iktidara özgü şu pür-ideolojiyi söyletir:

(52) KRATOS
Öyleyse vur prangalarını şunun,
Zeus oyalanır görmesin seni.
HEPHAİSTOS
Gören, zincirleri de görsün ellerimde.
KR Geçir şu halkayı koluna ve vur bütün gücünle,
Vur çekicini, çivile şunu kayaya!
HE Al işte! Bitsin bu iş, hem de eksiksiz gediksiz!
KR Daha güçlü vur, sıkıştır, gevşek yeri kalmasın!
Çözülmez düğümleri çözebilir o.
HE Bir kolu bağlandı işte, ne yapsa çözemez.
KR Geç öbürüne şimdi, bağla onu da sıkıca, anlasın
Kurnazlığın Zeus'un karşısında aptallık olduğunu.
HE Yalnız o kusur bulabilir yaptığım işe.
KR Haydi durma, batır şimdi göğsüne
Şu çelik çemberin dişlerini sıkıca.
HE Ah Prometheus, için için yanıyorum çektiklerine!
KR Hâlâ mı duraksamak, Zeus'un düşmanına acımak?
Sakın ha! Bir gün kendine acırsın sonra.
HE Al gör işte! Gözler dayanır mı bunu görmeğe?
KR Bütün gördüğüm, hak ettiğini çekmesi.
Haydi şimdi tunç kuşağı da sar beline!
HE Saracağım ister istemez, buyrukların gereksiz.
KR Buyururum da, bağırır çağırırım da:
İn şimdi aşağı, ayaklarını bağla zorla.
HE O da oldu işte, hem de hiç zora baş vurmadan.
KR Kullan bütün gücünü, vur şimdi,
Vur ki etine girsin halkalar:
İşini denetleyecek olanın şakası yoktur.
HE Konuşman da suratın kadar çirkin!
KR Sen dilediğin gibi gevşek yürekli ol
Bırak ben sertliğim, sarsılmazlığımla kalayım.
HE Gidelim artık: Bağlanmadık yeri kalmadı.
KRATOS *(Prometheus'a)*
Haydi ne kadar taşkın olabilirsen ol şimdi!

Çal tanrıların hakkını, ver ölümlülere,
Bakalım ne yardımı olacak sana ölümlülerin?
Sana tanrılar yanlişlıkla Prometheus demişler.
Düğümleri çözen demekse adın,
Çöz bakalım şimdi bu çözülmez düğümleri!

İktidarın sesi böyle çınlıyor işte; en eski zamandan bugüne dek. Kratos, Zeus'un maşasıdır, Zeus onun vasıtasıyla konuşur. *Prometheia*'nın başlangıcındaki Zeus budur işte: Aklı altettiğine memnun, şiddet uygulayan bir tiran'dır; bu yaptıklarının nedeni ise, aklın kaçınılmaz gereğini henüz fark etmemiş olmasıdır.

Trilogyanın sonunda Zeus bunu fark etmiş olacaktır. Yani: Bu trilogyada, Zeus'un bile nasıl dünyanın başlangıcında bir kez "öğrenmek" zorunda kaldığı gösteriliyor; nasıl onun bile, bir *hübris*'e (bir 'sınır aşan cüret'e) girişerek Prometheus'u –yani aklı– ittiğini ve böylece, bizzat Zeus'un kendisinin norm ve harmoni olabilmesi için kendisine kaçınılmaz biçimde gerekli olan şeyi bilmeksizin aşağıladığını fark ettiği gösteriliyor. Bu, bir anlamda en eski öğrenme süreci'ydi. Böylece, yani en üst tanrının öğrenme'sinden, fark etme'sinden, insanlar için fark etme ve öğrenme olanağı ve görevi gelişmiştir. İşte bu, Zeus'la özdeş olan norm'u kavrayıp ona itaat etmeleri, onu gerçekleştirmeleri demek oluyordu.

Prometheus trilogyası'nı böyle gördüğümüz takdirde, **Aiskhülos**'un tüm tragedyalarında saptadığımız *polis* (site) ilişkisinin bu oyunda da var olup olmadığı sorusunu yanıtlamak artık bu yolla hiç de zor olmayacaktır. Akıl ile gücün bu en eski kaynaşması nerede meydana geldi? Yüzyıl ortasının Atina'sında. Yani, bir yandan Persler'i yenip Attika Deniz Birliği büyük *imperyumu*'nu kurmuş, öbür yandan dünyaya ardı ardına kültür kazanımları sağlamış ve sağlamakta olan ve o yıllarda gerçekten de –Thküdides'in tarih eserinde **Perikles**'in MÖ 430 yılında dile getirdiği gibi, tüm Yunanistan'ın eğitim merkezi düzeyine gelmiş bir kentte. Yunanistan'da akıl ile gücün daha tam biçimde kaynaştığı ve kaynaşmakta olduğu başka neresi vardı ki?

Prometheia trilogyası, **Aiskhülos**'un, anavatanı Atina'ya bıraktığı en büyük miras olarak görünüyor.

Atina tiyatrosunda, en üst tanrı Zeus ile en büyük insan dostu Prometheus karşı karşıya geliyordu. Başlangıçta, her iki figür, tüm

dünyayı ikiye ayıran çelişik iki ilkenin kişileşmişidir; biri, Olimpos'ta, düşünülebilecek güçlerin hepsini elinde bulunduruyor, öteki, Kafkas'ın ıssızlığında, tüm dışsal gücü elinden alınmış, kımıldayamaz olmuş, zincire vurulmuş, işkence edilen konumdadır. Ama trilogyanın gidişi içinde, zincire vurulmuş aklın, *Prometheus Desomtes*'in, yine de nasıl bir güç olduğu ve fiziksel şiddetin, akıl gücü olmaksızın nasıl bir hiç olduğu gösterilir.

Trilogyanın sonunda Zeus bunu kavramıştır. Prometheus'la uzlaşarak akıl gücünü kendi içine alır. Şimdi Zeus tamdır. Norm tamamlanmıştır. Akıl ile gücün bu birleşimini anımsamayı, kendi kurumu olan Prometheia yoluyla yaşamda tutan kent ise Atina'dır. Bu fikrin **Aiskhülos**'a ait olmadığına inanmak zor. Oysa burada olduğu gibi **Aiskhülos**'un tragedya yaratışındaki vurguların bütününden giderek *Zincire Vurulmuş Prometheus*'un site ilişkisi sorusunu koyduğumuzda, oyunun gerçekten **Aiskhülos**'a ait olması olasılığı epeyce artmaktadır.

*

Toparlayıcı bir **Aiskhülos** değerlendirmesine geldik. **Aiskhülos**, sahne erserlerinde site içindeki çağdaşlarının sorunlarını işlemiştir. Bunu dolaysız değil, d o l a y l ı yoldan yapmıştır: Mitos'un yansıtılması yoluyla. Sorun işleyişleri de, sorun çözüşleri de "olumlu"dur. Bu demektir ki, **Aiskhülos**, karamsar bir eleştirici ve yıkıcı değil, anavatanı olan Atina sitesine karşı iyimser bir dost ve önericidir. Onun iyimserliğinin kategorileri ve dayanakları şöyledir:

1. İnsan varlığının anlamlılığına olan koşulsuz inancı ve bu inancın,

2. Zeus'ta cisimleşmiş olarak gördüğü bir düzenleyici ve anlamlandırıcı dünya ilkesine olan koşulsuz inancına dayanması.

Aiskhülos'a göre Zeus, akıl ile gücün birliğidir, adil ile iyinin mutlak normudur, mutlak dengedir, mutlak uyumdur.

3. **Aiskhülos**'un inanışına göre insan, öğrenmeye açıktır. Hatalar yapabilir, yapmalıdır da ve bu yüzden büyük acılar çekmelidir, ama acılarından öğrenebilir de. Dolayısıyla insan, durmaya değil, i l e r l e m e y e yöneliktir.

Aiskhülos'un inanç öğelerinin birleştiği iyimserlik, somut olarak en açık biçimde Atina sitesi gerçekliğinde onaylanışını görür.

Aiskhülos için Atina, insanlığın toplumsal ve bireysel gelişiminin o zamana kadar eriştiği en yüksek biçimdir. Orada insan, kendini en yüksek düzeyde bütünleyebildiği bir yaşam alanına sahiptir. **Aiskhülos**, tragedyalarıyla bu bütünlenmeye hizmet etmek ister. Tragedyalarının eğlendirici oyunlar olarak alımlanmasını istemez, ama doğrudan politik ya da ahlaksal oyunlar olarak alımlanmasını da istemez, sorun yansıtan saptamalardır onun istediği. Böylece **Aiskhülos**, içinden çıktığı site toplumuna sürekli tavsiyelerde bulunur. Yani **Aiskhülos**, sanatı sanat için yapan biri değildir; sanat yoluyla, başkaları nasıl başka yollarla yapıyorsa, topluma destek sağlamak ister. Bunda, sanata aynı şekilde toplumsal destek işlevi yükleyen modern sanat kuramlarıyla bir ilinti görenler olabilir. Ne var ki, 2500 yıllık geleneğin baskısı altındaki modern sanatçılardan farklı olarak **Aiskhülos** için henüz kendi sanat anlayışının bir alternatifi yoktu. Düşünülebilen ve olabilen tek şey ne ise onu yapıyordu. Tüm öteki Atina yurttaşları gibi o da kendi araçlarıyla Dionüsos Şenlikleri'ndeki resmi yarışmalar çerçevesinde kentin toplumuna hizmet veriyordu. Onun böylece yarattığı bu anlamda p o l i t i k olan eserler, tam da günlük politik aktüaliteden olabildiğince soyutlanmış olmaları sayesinde sanatın geçip gitmez eserleri olmuşlardır.

Aiskhülos'un sanatsal yaratısındaki toplumla bu ilintisinin ve toplumu olumlama temel koşulunun, Attika tragedyasının ikinci büyük tragedyacısı (Sofokles) için de geçerli olduğunu göreceğiz, üçüncüsü içinse, yani Euripides'te ise bu çizgi kırılıyor.

Aiskhülos ile **Sofokles** henüz bütünüyle toplum içinde ve toplumdan yanadırlar: Hangi sorunu öne çıkarırlarsa çıkarsınlar, toplum bağlılığını sorun yapmazlar. **Euripides** ise bu iki yazardan, kent toplumu içindeki konumunu ve kent toplumuna yönelik tavrını onlar gibi kendiliğinden kabul edilir bulmayışı ve bulamayışı, bunu sorun yapışı ile ayrılmaktadır.

Ama bu konuya da **Sofokles**'ten sonra geleceğiz.

SOFOKLES

1. *Yaşam Öyküsü*

Bir yazarın eserlerini incelemeye onun yaşam öyküsü ile başlayan eski gelenek, **Sofokles**'te özellikle iyi bir anlam kazanıyor. Onda eser ile yaşam öylesine sıkı ilişki içinde bulunuyor ki, yaşamını bilmesek tragedyalarının anlamını yarı yarıya bile kavrayamazdık herhalde. Yalnız burada yaşam derken dış verilerin derlenmesi –kronolojik yaşam öyküsü– anlaşılmasın; kapsamlı olarak onun varlığı, insan ile fikirler arasındaki ilişkiler yumağı içinde yazarın aldığı konum anlaşılmalı.

Sofokles, MÖ 496-406 yılları arasında yaşamış, yani yaşamı neredeyse tüm 5. yüzyılı kapsıyor. 5.yy. Atina'sında yaşadı; bu demektir ki, Atina site-devlet'inin en yüce gelişimini yaşadığı gibi, en derin çöküşünü de yaşadı. İmalatçılar çevresinden gelmeydi, iyi eğitimi sayesinde entelektüeller ortamına erken giriş yaptı: **Heredotos**, **Fidias**, **Anaksagoras**, **Protagoras**, elbette ki **Aiskhülos**, **Euripides** ve **Aristofanes**; ayrıca politikacılar da buna eklenebilir, en başta **Perikles**. **Sofokles** yalnız Atina'da doğmakla kalmamış, Atina'yla iç içe yetişmiştir. Yan adlarından biri Filathenaios'tu ('Atinasever'. *Vita*'da 'en' düzeyine, Filathenaiotatos'a çıkarılmış: 'En Atinasever'). Bununla **Sofokles**'in yalnızca Atina'yı dostça övmesi değil, yaşamı boyunca Atina'yı kendine büyük görev edinmesi anlatılmak isteniyordu. Bu bir defa dışsal özelliklerinden anlaşılıyor: Kendisine verilen pek çok resmi ve üstelik askeri görevi kabul etmiş ve yerine getirmiştir: Örneğin 441'de *Hellenotamias* idi, yani birliğe bağlı site devletlerin katkılarını yöneten Kolegium'un üyesiydi. İki kez *strategoi*, yani bir deyişle Genel Kurmay üyesi olmuştu; 441/40'ta **Perikles** ile birlikteydi, 428'de **Thuküdides**'leydi; 413'te on *probuloi kolegiumu* içindeydi, yani Sicilya felaketinden (413) sonra Ekklesia'nın (Halk Temsilcileri Meclisi) kararlarını ön bir yöntemle d o ğ r u yöne yönlendirmekle görevli danışmanlardan biriydi. Bu *kolegium*'un daha sonra 411 ve 404 oligarşik darbelerini yönlendiren oligarşik "Tiranlar Kulübü"ne dönüştüğü düşünülürse, **Sofokles**'in hiç de radikal demokrat olmadığı sezilir. Günümüzde böyle birine herhalde

aydın bir tutucu denirdi.

Elimizde bulunan (*Vita*'dan, *Suda*'dan, *Marmor Parium*'dan, Plutarkhos'un Atina devlet adamları biyografilerinden, özellikle Kimon'unkinden, ayrıca Platon ve Aristoteles bölümlerinden, başka yazarlara ilişkin açıklama notlarından vb.) verileri burada dökmenin gereği yok. Esas önemli olanlar ortaya çıktı: **Sofokles**, çağının yaşamıyla tümden iç içeydi, üstelik yalnız manen değil, politik-pratik yaşamla da iç içeydi; en üst devlet adamlarına eşlik etmiş ve böylece sorumluluk almıştı. Siteye dıştan bakmazdı, içinden onun inşasına katılırdı. **Sofokles**, sitesinin bir yurttaşıydı; yurttaşlığın tüm haklarının farkında olarak, sözcüğün tam anlamıyla bir özgür adam'dı. Tragedyalarında söyledikleri, bir şairin tragedya izleyicisine yönelttiği sözler değil, bir yurttaşın yurttaşlarına söylediği sözlerdi. Tüm öteki Attika drama yazarları gibi **Sofokles** de bir eğlendirici değildi, ama halkının öğretmeni türünden bir eğitici de değildi, daha çok bir "düşünür, danışman"dı ve elbet bir uyarıcı'ydı da. Eserlerinin *boyut*'u üstünde dururken buna yine döneceğiz.

2. *Yazar ve Seyirci*

Vita'ya (§ 18), *Suda*'ya göre **Sofokles** 123 oyun yazmış. Başka kaynaklar 130 oyundan söz ediyorlar, ama 7'sini **Sofokles**'in yazmadığını belirtiyorlar. Yazarın verimliliğini tasarlamak bakımından –bizim için önemli olan da budur– yuvarlak olarak "120 oyun" demek yeterlidir. Elbet bu sayı hayata geçmiş olmalı. Lenaeler'deki özel oynanışları buna katmazsak 120 oyun, 30 tetralogya demektir. Bunun anlamı ise, **Sofokles**'in 30 belli tarihte Dionüsos Tiyatrosu'nda oynanmış olmasıdır. Nedeni, bir yazarın aynı yıl içinde hem Lenaeler'de, hem de Büyük Dionüsialar'da sahnelenmesi çok ender olduğundandır. Öyle olsa, o zaman 3 ay arayla 6 oyunu sahneye getirmesi gerekirdi (2'si Lenaeler için, 4'ü Dionüsialar için). Bu ise her bir oyun için yapılacak çalışmanın altı katı demek; ortalama bir hesapla **Sofokles**'in 90 yıllık yaşamı içinde 30 yıl tiyatroda temsil edildiği çıkar. Üstelik bugünkü gibi aynı oyunun yinelenmesi biçiminde değil, her seferinde yeni oyunlarla. Şimdi, ilk oynanışı, yani ilk tetralogya'sı (**Eusebios**'a göre) 470 yılı olarak biliniyor. 470'te 25 yaşındaydı. Ardından 65 yıl kadar daha yaşadı ve bu 65 yıl içindeki 30

yılda oynandı. Demek ki **Sofokles**, yetişkinlik yaşamı boyunca ortalama her iki yılda bir tetralogya ile, yani dört yeni oyunla, Atina seyircisinin karşısına çıkmış. Bu ise, yalnız dikkat çekici bir verimlilik değil, dikkat çekecek kadar uzun süre kesilmeyen bir başarı ve enikonu dikkat çekecek kadar uzun süre kamuyu etkileme olanağı demektir.

Sofokles'in büyük başarısı bir başka yönden de, zaferlerinin sayısıyla da kanıtlanıyor. *Inscriptiones Graecae*'de (II3 2325) bu sayı 18 olarak verilmiş, *Vita*'da 20, *Suda*'da 24. Farklar üstünde durmayalım. Ortalama bir rakam olarak 20 zafer kabul edelim, demek ki 30 oynanışın 20'sinde yarışı kazanmış. Yani saptanan 120 oyundan 80'iyle birinci olmuş. Üçte iki oluyor bu. Sofokles'in 30 çalışmasının üçte ikisi birincilik ödülü elde etmiş. Buna ek olarak *Vita*, onun hiç üçüncü olmadığını belirtiyor. Demek ki kalan üçte birde de Sofokles hep ikinci idi. Yine somutlarsak: **Sofokles**, yaratıda bulunduğu yıllar içinde her üç yılda bir ortalama olarak Atina'nın en çok kutlanan sahne yazarı olmuştur; ayrıca da, hiç yenilgi görmemiştir.

Bütün bunlar, bu yazarın yalnızca sanatsal üretkenliğine yönelik plastik bir tasarım elde etmemize yaramakla kalmaz: Sofokles'in, 65 yıl boyunca –üstelik Yunan tarihinin hemen en hareketli 65 yılı boyunca– Yunan başkentinin halkı üzerinde nasıl büyük bir etki yarattığını da açıkça gösterir. O dönem halkının ve dolayısıyla o dönem Yunan tarihinin, **Sofokles** damgası olmaksızın düşünülmesi mümkün değildir. Bir şey daha açıktır: O halk, her seferinde **Sofokles** tragedyalarının kendisine söyleyecek bir sözü olduğunu hissetmese, onu düşürürdü ve 65 yıl boyunca art arda sürekli dereceye yükseltmezdi. O dönemde Atina halkı, gerek içsel, gerekse dışsal anlamda derin bir kaynaşma ve huzursuzluk içindeydi. **Sofokles**'in tiyatro başarısı, döneminin nabzını tutmuş bir yazar olarak algılandığını göstermektedir; hem de çekirdeğini, o yılın politik karar organı *Ekklesia*'nın (halk meclisi) üyelerinin teşkil ettiği bir seyirci tarafından. Öyleyse **Sofokles**'in tragedyaları, çağıyla bağlantısız, salt estetik yaratılar olamazlar. **Aiskhülos**'ta olduğu gibi tiyatro yazarı **Sofokles**'in eserleri için de, salt sanatsal çözümlemeyle yetinen bir yorum hiç uygun düşmez. Sanatsallıktan başlayacaktır yorum, ama buradan çıkıp, tek tek oyunların, o oyunlardaki tek tek figürlerin, onlarda dile gelen tek tek düşünce ve fikirlerin, site için önem ve anlamını göstermek zorunda kalacaktır.

Elbet **Sofokles**'te de, tüm oyunlar elimizde olsa yorum hedefine varmak daha kolaylaşırdı. Gerek aynı bir tetralogya içindeki oyunları bağlayan, gerekse tetralogyalar'ı aşarak oyunlar arasındaki bağı kuran çizgileri tam olarak izleyebilirdik o zaman. Tek tek her oyunun anlamı, tüm ötekiler bütünü içinde daha açıklık kazanırdı. Yazık ki bu olanağımız yok.

Yaklaşık 120 oyun içinden **Sofokles**'te de yalnızca 7 tragedyanın tam metni, bir satir oyununun da fragmanları bize ulaşmış bulunuyor. Yani 120 oyundan yalnız 8'i. Böylece **Sofokles**'in çalışmasının yalnızca onbeşte birine sahibiz. Demek oluyor ki, yeteneklerinin tüm bir paleti ve yazarın ifade niyetleri, bizim için ulaşılmaz kalıyor. **Sofokles**'in de, neleri yapabildiğini ve neleri yapamadığını bu yüzden asla kesin bilemeyeceğiz. Örneğin satir oyunu *Ichneutai*'den ('İz Koklayanlar') parçalar kalmasaydı, **Sofokles**'in nasıl mizah dolu olabildiğini herhalde pek bilmeyecektik. Veya yazarlık tekniğinden bir örnek olarak, *Filoktetes* elimizde olmasaydı, **Sofokles**'in Koro'yu kullanmadaki usta değişkenliklerini yakından ve doğru değerlendiremezdik. Demek ki bizim **Sofokles** imajımız ister istemez tek yanlı olacak, çünkü yargı temelimiz çok dar. Böylece şu soru ortaya çıkıyor: Bu dar seçime nasıl gelindi?

3. *Bize Ulaşma Süreci*

Sofokles-*Vita*'da 123 oyun bilinmekteydi. Bu *Vita* herhalde MÖ. 2./1. yy'da yazılmış olmalı. Ama, epos, lirik, komedya vb. tüm öteki edebiyat türlerinde olduğu gibi böylesi sayı verileri MÖ. 3. yy.'ın İskenderiye edebiyat araştırmacılarının çalışmalarından kaynaklanıyor. Tragedya yazarlarının metinlerinin katalog düzenlemesinde ve edisyonunda İskenderiye Museion'undan Bizanslı *Aristofanes* çalışmıştı (bkz. Aiskhülos'ta da sözü geçmişti). Bunu yaparken özellikle iyi bir kopyaya dayanabiliyordu: Lükurgos'un Atina'da 4. yy.'ın otuzlu yıllarında tragedya metinlerini yazdırdığı devlet kopyalarıydı bunlar (bkz. S.89). Bu kopyayı, ya da bundan bir kopyayı Mısır'ın Yunanlı Kralı Ptolemaios Filadelfos, kendi şeref kitaplığı olan İskenderiye Museion'u için ne yapıp edip sağlamıştı. Buna ne kadar sevinsek azdır; çünkü İskenderiyeliler'in çalışması olmasaydı, lirikler ve **Homeros** metinleri gibi tragedya metinlerinin de müthiş yozlaştırılmış olacağı kesin gibidir; bunu hep ortaya çıkan tra-

gedya papirüslerinden görebiliyoruz (Lesky 1972, 72 vd.). Yozlaştırmanın nedeni, özellikle 4. yy'daki yeniden oynanışlarda oyuncuların yaptığı metin değişiklikleriydi.[30]

Lükurgos kopyasından itibaren metin tespitlenmiş oluyordu. İskenderiyeliler bunu kopyalar ve yorumlarla daha sağlamlaştırdılar. Buna karşın tüm tragedya metinleri bize ulaşamadı. **Aiskhülos**'tan elimizde, gördüğünüz gibi ancak yedi tane var, **Sofokles**'ten yine ancak yedi tane var; **Euripides**'ten ise başlangıçta ancak on tane vardı. **Euripides**'ten, ne mutlu ki, sonra başka bir kopyadan dokuz oyun daha geldi. İşte **Euripides**'teki bu başka kopya, (bu arada) bize, yapılan seçmenin nedeni sorusunun yanıtını da getirmiş oldu. Çünkü bu başka **Euripides** kopyası, açıkça belli ki alfabetik düzenlenmişti (bkz. S.258 vd.). Oysa öbür üç **Aiskhülos, Sofokles** ve **Euripides** normal kopyası (7+7+10), alfabetik düzenlenmemişti; yani oyun adlarının baş harflerinin sırasına göre düzenlenmiş değildi. Bunlarda isimler alfabetik olarak karışık gidiyordu. Bu demek ki: Elimizde bu kadar az oyunun bulunması, basit kayıpların sonucu değil, bilinçlice yapılmış bir seçme işleminin sonucudur. Alfabetik olarak sıralanmış tragedyalar içinden herhangi bir zamanda biri bir seçme yapmış. Bu seçilen baskı, alfabetik olanlara karşın zamana dayanıp gelmiş; oysa alfabetik düzenli toplu yazımlar pek satılmaz olmuş, giderek de hiç satılmayınca kitap alışverişinde tümden yok olmuşlar.

O seçmeyi yapan kim? Bu soruyu yanıtlamak olanaksız. Yine de U.v. **Wilamowitz-Moellendoff** (Einl.1889=1981,196), bunu yapanın bir okul görevlisi olduğunu tahmin ederken büyük olasılıkla temelde doğru olanı söylüyordur (aslında okulla koşullanmış bir uzun süreli 'kanonizasyon' (listeleme) süreci, tek kişi tahmininden daha da olasıdır, (bkz. Lesky 1972, 73).

Okulda elbette ki –bugün de öyle– verimli bir yazarın tüm eserleri okunamazdı. Yani burada bir seçme kaçınılmazdı. Seçme ise yine elbette ki –bugün de öyle–, eğitici-öğretici bakış açısından yapılırdı. Bu durumda tragedya yazarlarına ilişkin bakış açısının ne olduğu konusunda tahmin yürütecek değiliz (yukarıda Willamowitz'de bazı şeyler var). Gerçeğin böyle olması şimdilik bizim için yeter. Seçme işleminin ne zaman yapıldığını da bilmiyoruz. MS. 2. yy'da olduğu yolundaki Willamowitz'in kabulü (Einl.1889=1981),

30. Bkz. Page 1934.

bugün artık hiç de öyle kesin geçerli sayılmıyor.

Sofokles özeline dönelim: **Sofokles**'in eserlerinin bize en iyi ulaşanları yaklaşık MS 950 yılında Bizans'taki elyazmalarıdır. Bunlar daha sonra, bildiğimiz **Aiskhülos** elyazmalarına bağlanmıştır ki ancak 1000 yılında ortaya çıkmışlardır. Aiskhülos + Sofokles (+ Rodos'lu Apollonios'un *Argonautika*'sı)ndan meydana gelen bu toplu metin destesini **Giovanni Aurispa**, 1453'te İstanbul'dan İtalya'ya getirdi. Sonra bu cilt, Floransa'da Medici Kitaplığına, Laurentiana'ya geldi ki, bugün de hâlâ orada *Florentinus (Mediceus) Larentianus 32.9* (=L) olarak durmaktadır. Bu elyazmaları yanında **Sofokles**'in başka bir grup elyazmaları daha bulunmaktadır ki bunlar doğrudan ona ait olmayabilirler. Bu öteki grup elyazmaları o kadar iyi değildir. Bağımsız oldukları sürece, yine de kuşkusuz Laurentianus'tan daha iyi bir okunma sunabilirler. Yani yok sayılmamalıdır. Her ne kadar bilinen **Sofokles** elyazmalarının toplam sayısı uzun süredir hâlâ incelenmemiş[31] olsa da, genel belirtimlerden giderek yine de **Sofokles** metinlerinin esas itibariyle gayet güvenilir oldukları tahmin edilebilir.

4. *Fragmanlar Üstüne*

Bize ulaşmış yedi **Sofokles** tragedyasının izlenimi, duyarlı her insan için derin ve heyecan vericidir. Oysa eldeki bu yedi tragedya, **Sofokles**'in yaşam boyu yaratılarının çok küçük bir bölümüdür, önce de belirtilmişti, yalnızca onbeşte biridir. Ancak onun arta kalan yaklaşık 120 dramasından bize ulaşmış fragmanlara da derinleşmekle bu tragedya yazarının kendine özgü edebi büyüklüğüne ilşikin yaklaşık bir tasarıma kavuşulabilir.

O dünyaya giriş için iki aracımız var: Biri, **Stefan Radt**'ın *Sofokles Fragmanları*'nın (*Tragicorum Graecorum Fragmenta, Vol. IV: Sophocles*, Göttingen 1977, 731 sayfa) harika yeni baskısı. Burada ilk 95 sayfa içinde **Sofokles**'in hayatına ve eserlerine ilişkin antik yazarlardan elimize ulaşmış tüm belgeler (*testimonium*), örnek bir sınıflandırma ve eleştirel metin düzenlemesi ile bir araya getirilmiş. Ardından gelen 559 sayfada, yitik **Sofokles** tragedyalarından elde bulunan 1154 fragman, eleştirel metin düzenlemesi ve kısa Latince yorumla, her

31. Teubner baskısının yayıncısı 1982'de hâlâ, yaklaşık 200 elyazmasından ancak 19'unu kapsayabilmiş olmaktan yakınıyordu: dawe 1984, V; en son yayın olan Oxford 1990 (Lloyd-Jones/Wilson), en geniş biçimde Dawe'e dayanıyor ve kimi istekleri açık bırakıyor: Zimmermann 1993.

seferinde ilgili literatür göndermeleri ekli olarak basılmış. Yitirilmiş tragedyaların açınımları için ikinci yardımcı araç, **Wilhelm Willige**'nin, Karl Bayer tarafından işlenmiş, Grekçe ve Almanca enfes Tusculum yayını *Sophokles. Tragödien und Fragmente*'dir (München/Zürich: Artemis & Wikler 21985). Burada 58'den fazla yitik oyundan en kapsamlı fragmanlar basılmış ve Almanca'ya çevrilmiş; bu yitik oyunların tahmini içeriklerine ilişkin kısa veriler eklenmiştir. Eldeki 7 oyuna geç antik dönem katkıları da çevrilerek bu kitaba konmuş, ayrıca **Sofokles**'in yaşamı ve eserleri üstüne çok sayıda *testimonium*'a (belge) yer verilmiştir. Nihayet bu kitapta, metinin tarihçesine ilişkin bir bölüm de vardır ve finalde, eldeki yedi oyunun ve bazı yitik oyunların yorumlu anlatılışını içeren çok iyi bir Sonsöz konmuştur: Tragedyaya ve tiyatroya ilgi duyan herkes için bir *vademecum*'dır (elkitabı).

5. *Bize Ulaşmış Tragedyaları*

5.1. Bize Ulaşmış Oyunların Oynanış Sırası

Filoktetes ve *Oidipus Kolonos'ta* dışında hiçbir oyunun oynanış tarihi, belgeli olarak veya *testimonium*'lar yoluyla saptanmış değildir. **Sofokles** için tek bir tane bile tam *didaskalia* (toplu oynanış belgesi; bkz. S. 78) bize ulaşmamıştır; öyle ki, **Aiskhülos**'un aksine, elimizdeki 7 tragedya ile birlikte oynanmış tragedyalara ilişkin hiçbir bilgi de bulunmuyor. 7 **Sofokles** tragedyası, olasılıkla yedi ayrı tetralogya içinden seçilmiştir, ama o tetralogyaları oluşturan dörder oyunluk 'set'lerin hangi oyunları içerdiğini bilmiyoruz. Bu yüzden beş durum için kesin olmayan oynanış tarihleri salt varsayımlardır. Tarih saptanması sorunsalının burada ayrıntılarına girmek hem olanaksız, hem de gereksizdir: Özel sorunlardır bunlar, bizim niyetimiz ise filolojik özel sorunları açmak değil, anlam açımlamak.

Aşağıda, en olası zaman saptamalarını veriyoruz: İlk oyun, büyük olasılıkla *Aias*'tır. Lesky, *Aias*'ın oynanışını ellili yıllar içine oturtmakta (1972,180). Bunu *Antigone* izliyor, oynanış yılı MÖ. 442 olabilir. Kronolojik açıdan en tartışmalı oyun *Trakhisli Kadınlar*'dır. En olası oynanış tarihi olarak 438 civarı görünüyor; çünkü o yıl **Euripides**'in *Alkestis*'inin oynandığı oldukça kanıtlı ve her iki oyunun bitiş sahneleri arasında öyle sıkı ilişki var ki, birbirini etkilemiş ol-

duklarını kabul etmek yanlış olmaz. Bize ulaşmış oyunlarının ortasında *Kral Oidipus* duruyor. 434 ile 432 yılları arasında oynanmış olabilir (Müller 1984, 38 vd.; ayrıca *TrGF* 21, 8). Onun ardından *Elektra* geliyor, herhalde 417'den önce oynanmış olmalı (bkz. Euripides'in *Elektra*'sı), daha sonra, oynanış tarihi kesinlenmiş olan *Filoktetes* 409'da oynanmıştır ve nihayet *Oidipus Kolonos'ta*'nın kesin oynanış tarihi, yazarın ölümünden sonra, 401'dir.

5.2. Oyunların Çağıyla İlişkisi

Bize ulaşmış oyunların ilki olan *Aias* ile sonuncusu olan *Oidipus Kolonos'ta* arasında 50 yıl var. Bu öyle bir zaman ki, Atina'nın en büyük yükselişiyle en derin çöküşünü içermekte: Önce tüm şatafatıyla **Perikles** dönemi; buna ilişkin olarak dönemin tarihçisi **Thukydides**'in 2. Kitabındaki *Şehitler Konuşması*'ndan kalıcı bir izlenim edinebiliriz. Sonra Peloponez Savaşları (MÖ. 431'den itibaren); başlangıcında Atina'nın başarıları, bundan cesaret alan Atina'nın *hübris*'i (aşırı cüreti; bugün olsa emperyalizm derdik; yine **Thukydides** 5 Kitabındaki *Aktion Melos*'ta, tam açığa koymuş) ve bu *hübris*'in ayağını suya erdiren ceza olarak Sicilya Felaketi (MÖ. 413), nihayet MÖ. 404'teki dehşet (Atina'nın Sparta önündeki teslimiyeti).

Politik, entelektüel ve sanatsal açıdan böylesine yoğun bir dönemin, Atinalı bir tiyatro yazarında hiç iz bırakmaması zaten düşünülemezdi. Son zamanların **Sofokles** açımlamalarında öne çıkan sorun da bu oluyor. Gerçi burada da sorun, oyunların ayrıntılı olarak ne tür dönem anıştırmaları ve somut dönem ilintileri içerdiği şeklindeki eski anlamında değildir. Burada sorun, oyunların yapısında, tematiğinde, dile getirdiği içerikte, dönemin nasıl yansıdığı, şeklinde genellemeli soru koyma anlamındadır.

Somut söylersek: Bu oyunlardaki Antigone ve Oidipus, Kreon ve Odysseus, salt mitos figürleri midir? Bu oyunlar yalnızca söylencenin edebiyat biçimine sokulmasından ibaret midirler? Elbette salt bu bile (buradaki yapılış tarzıyla) yeterli bir verimdir. Çünkü kendi başına ele alındıklarında da bu oyunlar yine zihinsel 'mucize'lerdir (**Sofokles**'e göre *polla deina* arasında, yani pek çok mucizeler arasında en büyük mucize insandır: *Antigone*, 332. dize vd.).

Ama öyle görünüyor ki bu oyunlar bunun da fazlasıdır. **Thukydides**'in *söylevler*'i ile bir karşılaştırma yapabiliriz: Bir bakışla bu söylevler salt eserde içkin durum açıklamaları olarak görünürken,

aslında çağın tüm sorunsalını her çeşit değer yargısı tartışmalarıyla gösteren mercekler niteliğindedir; bunun gibi **Sofokles**'in tragedyaları da birer mercektirler. Gösterilen mitos değildir, mitos içinde kendi dönemidir. Ancak **Sofokles**'te de bu, gündelik değil sorunsal ilintilidir, yani ayrıntılı olay aktarımları yapmaz, zihinsel akışları ve eğilimleri yansıtır.

Özellikle **Sofokles**'in oyunları, doğru dünya bakışı yolundaki Yunan mücadelesine, tarihçilik ve felsefe yanında başka seçenekler olarak görünmektedir. Bu nedenle **Sofokles**'in de oyunları öylesine yaşam gücündedirler. Antigone'nin Kreon'a mitosta söylediklerinin çok ilginç olmasından değil, onlar bin defa işitilmiş eski hikâyelerdi, ilkelerin ideallere yükseltilmesinin çekici heyecanından ileri geliyordu bu; o ilkeler ki, tiyatronun oynandığı zamanda her yurttaşın her gün yaşadığı gerçekliğin içinde hırsla çarpışıp duruyorlardı (ve çatışmaları oyunla da son bulmuyordu). Üstelik bu çatışmanın, o ilkeleri günlük yaşamda görülemeyecek tarzda sanatsal soyutlamayla bir arılığa ve berraklığa kavuşturmuş bir biçim içinde geçtiğini görmek, işte buydu heyecanla çeken ve bugün de hayran bırakan!

Demek ki **Sofokles**'te de sanat yapıtının temel koşulu site ilişkisidir. Ama **Sofokles**'te bu, **Aiskhülos**'tan farklı bir tarzda gerçekleşir. Bu farkın nerede yattığı, bizim **Sofokles** incelememizin de temel sorusu olacak.

5.3 Oynanış Pratiğindeki Yenilikler

Belirttiğimiz gibi, **Sofokles**'ten bize ulaşmış tek tek oyunların incelenişi, **Aiskhülos**'takinden başka bir temel bakışla yapılmak durumundadır. **Aiskhülos**'ta her bir oyun, dört bülümlük bir bütün olarak oynanan, dörtlü bağlantı içindeki bir içerik tetralogyası'nın bir parçasıydı.

Sofokles'te ise, elimize geçen tragedyalarının önemli bir karakteristiği, kendisinin etkili olduğu süre içinde o oynanış pratiğinin değiştiğini gösteriyor: Elimizdeki **Sofokles** tragedyalarının hepsi, hiç dikatten kaçmayacak biçimde içeriksel ve dramaturjik bir kapalılık sunmakta. **Aiskhülos**'ta bu kendi içinde kapalılık ancak bir trilogyanın bitiş oyunu olan tragedyalarda, yani *Thebai'ye Karşı Yediler*'de ve *Eumenidler*'de görülüyordu. Öteki oyunların

ise, eğer başlangıç oyunu ya da trilogya üçlüsünün ikinci oyunu oldukları saptanmışsa, içeriksel ve dramaturjik olarak u c u a ç ı k o y u n l a r olmaları karakteristik nitelikti: *Agamemnon*'da olsun, *Yakarıcılar*'da, *Prometheus*'ta, *Adak Sunucular*'da olsun, oyunun bir devamının olduğu, daha oyunun içinde belli ediliyordu ve dolayısıyla da seyirci tarafından bekleniyordu.

Yazarlığının başlangıcında **Sofokles**'in de henüz aynı tarzda çalıştığı belli oluyor. Bunu işaret eden pek çok *testimonium* (belge) var. Bunlardan biri, özellikle kanıt niteliğinde. Attika'da, Atina'dan Sunion'a giden yol zerinde bir yer olan Halai Aixonides'teki (bugün Vula yakını) bir kitabedir bu; yirmili yıllarda bulunmuş ve *İnscriptiones Graecae*'de (II2 3091) basılmıştır. Bu kitabede **Sofokles**'in bir *Telefeia*'sından (*Telephos Söylenceleri*, Y.O.) söz ediliyor. Bu adlandırma tarzını **Aiskhülos**'tan biliyoruz: Orada *Oresteia*, (*Orestes* ağırlıklı, Y.O.) Atreusoğulları tetralogyasının, yani bir içeriksel tetralogyanın adıydı. Demek ki **Sofokles** de, –en azından bu bir kez için kesinlenmiş oluyor[32]– bir zamanlar içerik tetralogyaları yazmıştı. Bu arada *Telefeia* olayında, bize ulaşan tragedya isimlerinden hangilerinin bu tetralogyaya ait olduğu konusunda esas itibariyle ortak görüşe varılmıştır:

I. *Aleadai* idi;

II. *Mysoi* idi;

III. ise *Telefos*[33] idi.

Bu içerik tetralogyası da, **Aiskhülos**'un tetralogyaları gibi, bir kahramanın art arda gelen yaşam duraklarını sergiliyordu:

I. *Aleadai*'de Telephos'un gençlik öyküsü anlatılıyordu.

II. *Mysoi*'de Telephos'un krallığı ele geçirişi veriliyordu.

III. *Telefos*'ta ise kahramanın ölümle burun buruna gelip kurtulması sergileniyordu.

> Oyunun kaynaklanmış olabileceği *mitos*'u, kısacık da olsa özetleyelim: Peleponez'de Tegea Kralı Aleos'un sarayında geçen 1. oyunda krala bir kehanet ulaşır. Bu kehanete göre kızı Augé'nin bir oğlu, annesinin erkek kardeşlerini öldürecektir. Bunun üzerine Kral Aleos, kızını Athena'nın rahibesi yapar. Ama Herakles Tegea'ya gelince kralın güzel kızını görür ve onu iğfal eder. Kadının bir oğ-

32. Luppe 1974 tarafından 400'den sonra eser vermiş olan aynı adlı bir Sofokles II'nin var olduğu savı kanıtlanmamıştır. (*TrGF* 4,434)

33. Üçüncü oyunun *Akhalar'ın Toplanması* ve satir oyunun da *Telefos* olması (Lesky'nin kararsız bir savı, 1972, 260) mümkün değil.

lu olur: Telefos. Oğul reddedilir, annesi Augé esir olarak satılır, akıl almaz yollardan (Küçükasya'da) Müsien'de bulur kendini ve oranın kralı Teuthras'ın karısı olur. Küçük Telefos'u ise bir geyik, sütüyle besler. Telefos büyür, Tegea'ya gelir, bilmeksizin annesinin erkek kardeşlerini öldürür. *Kral Oidipus*'un konusu ile benzerlik olduğu görülüyor, ama aynı şekilde Theseus'un konusuyla, Danaos'un konusuyla veya *Romulus* ve *Remus*'un konusuyla da benzerlik vardır.

2. oyun olan *Müsoi*'de Telefos bir şekilde Müsien'e gelir, annesi ile bir *anagnorismos*'a ('yeniden tanıma'ya) varılır. Muhtemelen Teuthras'ın halefi olarak kral olacaktır; ama nasıl olduğu (*Oidipus* gibi mi?) bilinmiyor.

3. oyun olan *Telefos*'ta Troya'ya karşı sefer yapan Yunanlılar Müsien'e gelirler ve Telefos, kendisi de Yunan kökenli olduğu halde Yunanlılarla kavgaya tutuşur (Yunan mitolojisindeki tipik sömürgeci teması). Akhilleus bunu mızrakla yaralar, ama Telefos sonunda tam da o mızrağın pas tozlarının mucize ilacıyla kurtulur (burada Preiser 2000 ile karşılaştırınız).

Bu hikâye gösteriyor ki, **Sofokles** de bir zamanlar, aşılmış tragedya biçiminin yapı şemasına kendini tam olarak kaptırmış. Oysa antik dönemden **Sofokles**'e ilişkin olarak bize ulaşan tüm veriler sayesinde, onun özellikle tiyatro tekniğinde bir yenilikçi olduğunu biliyoruz. Üçüncü oyuncuyu devreye soktuğu, koro sayısını 12'den 15'e çıkardığı ve sahne dekorasyonunu hiç değilse geliştirdiği (bkz. S. 29. 56), tartışılmazdır. **Aristoteles** bunları *Poetika*da belirtmiştir. Bu buluşlar, bir arada bakıldığında hep aynı niyeti ele verir: **Sofokles**, tragedyayı, o zamana kadar olduğundan daha d r a m a t i k düzeye çıkarmak istiyordu; bunu da belli ki özellikle d ı ş s a l d r a m a t i k anlamında hedefliyordu. Sahnede daha fazla insan (Koro), ama aynı zamanda daha fazla rol (oyuncular ile neredeyse dördüncü bir oyuncu gibi Korobaşı) ve üstüne üstlük sahne resimlemesi yoluyla daha yoğun yanılsama... Bütün bunlar, olayı daha canlı, daha komplike ve daha tempolu hale getirme niyetini göstermektedir. Eski içerik trilogyası, görebileceğimiz gibi uzadıkça uzuyordu ve çok uzun koro şarkılarından, yani canlandırılan olayın lirik biçimlenişinden ve refleksiyonundan meydana geliyordu. **Aiskhülos**'un elde bulunan son (yılı MÖ. 458) eseri *Oresteia*'da bile çok daha güçlü dramatik gerginlik ve böylece daha yüksek oynanış temposu ile

oldukça yükseltilmiş gerilim bulunması hiç de raslantı olmasa gerek.

Oynanış tarihi MÖ 458 olan *Oresteia*, demek ki **Sofokles**'in ilk oynanışından on iki yıl sonra sahneye çıkmış oluyor. Bu ise, **Aiskhülos**'un, genç rakibi ile daha on iki yıl yarışmayı sürdürdüğü anlamına gelir. Öyleyse *Oresteia*'dan bildiğimiz, içerik tetralogyasının dramatikleştirilmesi de, **Sofokles**'in yenileştirici etkisinin bir sonucu olmalı. **Sofokles**'te bu eğilim öyle sürdü ki, her oyunun bu gerilimini artık boydan boya üç oyuna, yani toplam 5 saata yaymak istemeyip veya bunu yapamayıp, kaçınılmaz olarak "kendi içinde kapalı bir oyuna karşı kendi içinde kapalı bir oyun" şeklindeki yeni uygulamaya geçti. Dönemin tüm öteki tragedya yazarları da bu gelişmeye katkıda bulunmuşlardır elbet. Ama *Suda*'daki 'Sofokles' makalesinde, sözcüğü sözcüğüne apaçık: "Tetralogya yapmak yerine 'oyuna-karşı-oyun' yarışması yapmayı ilk o başlattı" denirken, bu yeniliği **Sofokles**'in getirdiğinden kuşkulanmak[34] epey zor olmalı.

> Bir **Plutarkhos** notu buna çok uyuyor (De prof. in virt. 7. 79b). Burada **Plutarkhos, Sofokles**'in kendi eliyle yazdığı bir sözü alıntılamış. **Sofokles** orada, kendini üç aşamada oluşturduğunu söylüyor: Başta tümüyle **Aiskhülos**'a bağımlıymış, sonra kendi özünü bulmuş, ama bu henüz çok yapay-mekanik ve çok katıymış, sonunda olgunluğa erişmiş.
>
> Bunlar aslında iki aşama sayılır: Biri, **Aiskhülos**'a bağımlılık; ikincisi kendi gelişimidir. Şimdi, **Aiskhülos**'a bağımlılık döneminden tam olarak bize ulaşan hiçbir tragedya metni bulunmadığı, elimizdeki tam metinlerin hepsinin **Sofokles**'in kendi gelişimi yıllarına ait olduğu, hemen hemen kesin görünüyor. Bu da çok anlaşılır bir şey; çünkü, okul için bir tragedya yazarları seçimi yapmak gerektiğinde –bunun yapıldığını sıkça gördük– elbette örnek teşkil edecek olanlar seçilirdi ve **Sofokles**'in **Aiskhlos**'la çokça özdeş olduğu evreden örnekler gereksiz sayılırdı. Öyleyse **Sofokles**'in ilk evresinden kalan oyunlar, henüz bir tetralogya bağlantısına getirebildiğimiz oyunlar olmalı, az önce sözünü ettiğimiz *Telefeia* gibi. Buna karşılık, elimizde bulunan oyunlar, **Sofokles**'in kendi gelişimine ait iki dönemden kalmadır.
>
> Peki öyleyse bu 7 oyunu o zaten hep hissedilen ve **Plutarkhos**'un

34. Örn. Lesky 1972, 263.

tanıklığı olmasa da ortaya çıkarılabilir olan iki döneme nasıl paylaştırmalı?

Sofokles'in kendisinin "katı" ve "yapay" bulduğu ilkine, kesinlikle üç eski oyunu, *Aias, Antigone* ve *Trakhisli Kadınlar* uygun düşmekte. Düşünülen skalanın öteki ucundaki, **Plutarkhos**'un alıntısında **Sofokles**'in olgunluk diye nitelediği dönemde ise *Kral Oidipus, Elektra* ve belki daha da biraz fazla inceltilmiş olarak *Filoktetes* bulunuyor. *Oidipus Kolonos'ta*'nın belli bir özel konumu var: Bu oyun da kesinlikle olgunluk dönemine aittir (oynanış tarihini hiç bilmesek de bunu oyunun yapısında görürdük), ama belli özellikler göstermekte.

Bu ikiye ayrılışın ölçütleri her şeyden önce aşağıdaki iki ölçüttür:

1. Dışsal ölçüt: Özellikle İngiliz araştırmacı Webster tarafından, dramatik birlik derecesi: Önceki oyunlarda dramatik birliğin henüz, tüm bölümlerin organik kaynaşması düzeyine erişmemiş olması söz konusudur. Bu ilk dönemin oyunlarında yapı, daha ziyade *diptüykhon* biçimi denilen iki bölümlülük niteliğini taşır. Bunun ayrıntılarını tek tek oyunları incelerken göreceğiz. Ama **Aiskhülos**'un çoğu oyununda, özellikle *Yakarıcılar, Persler, Thebai'ye Karşı Yediler* gibi önceki oyunlarında da böyle bir iki bölümlülük görüldüğünü daha burada anımsatmak isteriz.

Sonraki oyunlarda ise, artık ana bölümlerin organik olmayan bileşimlerine yönelik hiçbir belirti görülmez, ya da plastik bir imge üzerinden ifade etmek istersek: "Bedenin" tekil bölümleri (kafa, gövde, uçlar) burada ancak zorunlu vurgulamalar varsa fark edilebilir, dramanın bütünü tam bir uyum içinde bütünlüklü bir organizmadır.

2. İçsel ölçüt: Biçimdeki dışsal ayrıklık, aksiyonun gidişinde ve figürlerin birbirlerine karşı konumlarında da içsel ayrıklığa uygun düşer. Önceki oyunlarda "tümden kendi içine kapalı figürler" (Lesky 1972, 264) birbirlerine karşı henüz "katı bir tutum" içindedirler (Lesky, aynı yerde), sonraki oyunlarda ise daha çok "açık" figürlerin birbirlerine karşı, arayışın ağır bastığı ve diyalektik bir kendini geliştirme içinde davranışları vardır. Öncekilerde monologlar ağırlıktadır, sonrakilerde ise diyaloglar; öncekilerde cepheler vardır, sonrakilerde ise bu cepheler ötelenirler, hatta kısmen aşılırlar da. Bütün bunları **Karl Reinhardt** çok güzel göstermiştir. (*Sophokles* 1933, 31947).

Buraya kadarki sonuçları bir grafikte toparlayalım:

Sofokles'in Sanatsal Gelişim Dönemleri
(Plutharkos'un Testimonium'uyla karşılaştırınız: TrGF 4, T 100)
I II
Aiskhülos'a bağımlılık evresi Kendi başına gelişim evresi
1 2
Ayrıklık dönemiBütünlükdönemi

470-450 yılları arasındaki 50'li yıllardan Aias 434/432Kral Oidipus
tetralgoya tarzı yazım 442? Antigone 417 öncesiElektra
(458 henüz Aiskhülos'un438? Trakhis'li Kadınlar 409Filoktetes
Oresteia'sı).401Oidipus Kolonos'ta
Örneğin Telepheia bu
dönemden olmalı.

Sofokles'in kendindeki gelişim, bizim de bugün onun oyunlarında saptadığımız gelişim ile, Atina'da MÖ 5. yy'da klasiğin yükselişine varan genel gelişim, aynı zamanlara denk gelmektedir. **Euripides**'in aksine **Sofokles**'te bu zamansal çakışma, özsel bir çakışma ile eş anlamlıydı; yani **Sofokles**, klasiğin gelişimini temsil eder. Bu demektir ki, onun eserinde, "klasik" dediğimiz şeyin nasıl ortaya çıktığını, nasıl oluştuğunu ve klasik'in –en azından yaklaşık olarak– ne olduğunu fark ederiz (ayrıca bkz. Schwinge 1992). Bu da bizim **Sofokles**'ten bize ulaşan tragedyalara ilişkin yorumlamamızın bir yan sonucudur.

5.4 *Tek Oyunlar*

Dört tragedyanın biraz daha ayrıntılı incelenmesi gerekiyor, öteki üç oyun özet olarak ele alınabilir. Ayrıntılıca incelenecek dört oyun, **Sofokles**'in sanatsal gelişiminin basamaklarını temsil ediyorlar: *Aias*, en önceki basamağı, *Trakhisli Kadınlar* ile *Kral Oidipus*, orta basamağı, *Filoktetes* ise en son bütünlük basamağını temsil ediyor.

5.4.1 AİAS

Aias'a damgasını vuran bir soru vardır ki bugün her okuyanın hemen gözüne çarpar: Oyunun iki esas bölümünün birbiriyle ilişkisi nasıldır? Bu sorunun yanıtını bulmak, oyunun anlamını kavramak demiktir.

İki esas bölüm, "Aias'ın intiharı" ve "Aias'ın gömülmesi" başlıklarıyla saptanabilir. Birinci bölüm, 973 dizede intihara gidişi, intiharın kendisini ve Aias çevresinin yakınmasını gösterir. Bu, kendi içinde kapalı bir bağlamdır. Bittiğinde seyirci öykünün bittiğini zanneder.

Ne var ki, ardından 446 dizelik bir ikinci bölüm gelir; o bölümde ölünün gömülüp gömülmemesi tartışılır. Dikkat çekelim: Bir ölünün gömülüp gömülmemesi sorun oluyorsa bu sorun, kesin d r a m a t i k, hatta t r a j i k bir suçlamadır. Salt bu sorundan ibaret bir tragedya bile oluşabilir. Örneğin **Sofokles**'in *Antigone*'si işte böyle bir tragedyadır. Oysa burada söz konusu sorun, oyunun ağırlık merkezi olmayıp bir deyişle oyunu yalnızca "sündürüyor", gereksiz biçimde devam ettiriyor, boşuna uzatıyor gibi görünmekte: Birinci bölümde, kahramanın kendi eyleminden nasıl acı duyduğunu, yaşamını sürdürmek için nasıl hiçbir olanak görmediğini, dünyada nasıl başarısız olmayı istediği için başarısız olduğunu zaten gördük. Bundan sonra büyük bir varlığın silinmesi olan bu ölümün ardından, daha 450 dize boyunca –ki bütünün üçte biri oluyor– ceset üzerinde tartışmalarla oyun sürmekte. Kimilerine bu düpedüz tatsız geliyor. Hatta hiç de az sayıda olmayan öyle filologlar da var ki, onlara göre **Sofokles** 973. dizede birden oyunun tiyatro için pek kısa kaldığını fark edip aceleyle 446 dize daha çırpıştırmış: Ürkütü verici bir estetik duyarsızlığın yargısı bu.

Önümüzdeki dram aksiyonununun ön öyküsü üstüne bir taslak koyalım önce. Bu, kesin gerekli, çünkü aksi halde yanlış alımlamalara neden olabiliriz. 5. yy.'ın 50'li yıllarının prömiyer seyircisi, ö n b i l g i s i o l m a k s ı z ı n gelmezdi tiyatroya. O zamanlar, prömiyer tarihinden aylar önce Koro provaları başladığında daha oyunun salt adını duyunca bile hangi konunun işleneceğini bilirdi.

> *Aias* için, hem epos olarak, hem de koro liriği olarak yüzlerce kez anlatılmış çok eski bir öykü vardır; birçok çeşitlemesine karşın çekirdeği hep aynıdır: Aias, Troya önündeki Yunan ordusunun en büyük ikinci yiğidiydi. Akhilleus'tan hemen sonra gelirdi ve *İliada*'da anlatıldığına göre, Ahkilleus savaştan çekilince o boşluğu ilk dolduran Aias olmuştu. **Homeros**'un onu sürekli en eski ifade biçimleriyle tanıttığı gibi, "kavgada bir kale"ydi o; eskinin koskocaman kalkanlarından birini taşırdı ve insanüstü görünen güçlere sahipti; tek başına yüzlerce savaşçının güvenle çekilmesini sağlardı,

Yunan gemilerini Hektor ateşe verecekken en büyük yaşam tehlikesi içinde gemileri savunan Aias'tı. Akhilleus yeniden orduya katılıncaya dek onun vekili olarak, en büyük Yunan kahramanının yerini tutmuştu.

Ama sonra Akhilleus ölünce akıl almaz utanç geldi! Ölenin silahlarını, yani Akhilleus'un mirasını kim alacaktı? Akhilleus'un donanımı kime kalacaktı? Maddi değer değildi sorun. Onun yerine geçme sorunuydu. Kişisel değer söz konusuydu ve elbette ki, 'onur meselesiydi' bu! Hakemlik, Yunanlıların başkomutanları olan iki Atreusoğlu'nda, Agamemnon ve Menelaus'taydı. İki aday vardı: Elbette Aias ve bir de Odysseus. Yalnız bu bile Aias için yeterince kırıcıydı. Onun önüne ne hakla bir rakip çıkarılabiliyordu? Oysa daha kötüsü oldu: Atreusoğulları Akhilleus'un mirasçısı olarak Aias'ı değil, Odysseus'u seçtiler. Aias'ın dünyası yıkılmıştı. Öykünün en eski biçiminde Aias gider ve intihar eder.

Taa o zamanlar *Odüsseia*'da buna benzer bir öykü okunurdu: 11. şarkıda (dize 541-565) Odysseus, Faeak'larda aynı zamanda kendi en büyük macerasını, ölülerin ruhlarını çağırmasını anlatır. Tüm ruhlar (*psükhai*) önüne gelirler, öyle anlatıyor Odysseus, aşklarını sorarlar, hayatta nasıl olduğunu sorarlar. Yalnızca Aias kenarda durmuştur ve Odysseus'un anlatışına göre:

> "... kinle dolu, gemilerin orda,
> Akhilleus'un silahları için çıkan çatışmanın davasında
> benim kazanmamın kiniyle dolu."

Ve Odysseus, ölülerle o karşılaşmasında Aias'ın ruhuna kendisinin nasıl seslendiğini şöyle anlatır:

> "yani şimdi ölüyken bile sen
> o lanetlik silahlar yüzünden bana duyduğun
> kini unutmuyorsun, öyle mi?"

Demek ki Aias'ın Odysseus'a duyduğu kin, *Odüsseia*'da zaten mitos'un sabit bir ögesidir; ve gördüğümüz gibi *Odüsseia*'da ölümden sonraya dek uzanıyor. Ayrıca **Sofokles**'in dramasında tekrar karşılaşacağımız ikinci bir boyut da yine *Odüsseia*'da var: Alıntıladığımız yerin devamında Odysseus, Aias'a şunu da söylüyor:

> "Bunu tanrılar Argos'lulara bir acı olsun diye yaptılar;
> çünkü senin ölümünle onların içinde bir kale yıkıldı!
> Ve senin için biz Akhailar,
> aynen Peleus-oğlu Akhilleus'un başı için gamlandığımız gibi

durmadan acı çektik!"

Demek ki Aias ile Odüsseus arasındaki düşmanlık, öykünün birinci olgusuydu. Şimdi buna bir de ikinci olarak Yunanlıların Aias'ın ölümünden dolayı duydukları üzüntü ekleniyor. Yani: Ona ihtiyaç duyuyorlardı; besbelli yüceltmişlerdi de; ve şimdi yokluğuna yeriniyorlar!

Ardından *Odüsseia*'nın aynı yerinde Odysseus, üçüncü bir olgu daha ekliyor; bunun eski öyküden bir olgu mu, yoksa daha *Odüsseia*'da onu yazanın bir bireysel yorumu mu olduğunu bilemeyiz. Nitekim anlatımın devamı şöyle:

"...ama başka kimse değil
Zeus'tur suçlu olan. Danao ordusunu korkunç bir kinle
kovalayan Zeus... sana da ölüm yazgısını yazdı."

Öyleyse Aias, daha bu *Odüsseia* versiyonuna göre bile tanrısal müdaheleyle ölüme gitmiş oluyor.

İşte bunlar **Sofokles**'te hepsiyle birden yeniden karşılaştığımız üç boyut:

1. Aias'ın Odysseus'a yönelik düşmanlığı;
2. Aias'ın tüm Yunanlılar için vazgeçilmezliği;
3. Aias'ın tanrıların iradesiyle ölüşü.

Yani bunlar daha **Sofokles**'in zamanı için bile çok eski. Çünkü *Odüsseia*'dan kavranabileceği gibi daha o zaman eski *epos* geleneğinin içinde yerleşik olarak var bunlar. Ancak **Sofokles**'te, *İliada*'nın veya *Odüsseia*'nın henüz içermediği bir dördüncü boyut daha bulunuyor, o da: Aias'ın çılgınlığı.

Gerçi daha *Odüsseia* da, alıntısını verdiğimiz sözdeki, "Zeus (...) ölüm yazgısını yazdı," deyişiyle o çılgınlığı anıştırmış olabilir. Ama bu motifin bizim için açıkça dile getirilmesi ilk kez, orijinali elimizde olmayan ama içeriğini geç antik dönem göndermelerinden öğrenebildiğimiz daha sonraki bir *epos*'ta olmuştur: *Küçük İliada* denen, MÖ. 7. yy'dan bir taklit *epos*'tur bu. Orada Aias, Akhilleus'un silahları kendisine değil de Odysseus'a layık görüldükten sonra ara ara akıl yitimleri gösterir. Bu bunalım içinde Aias, Odüsseus gibi onları da pis cin fikirliler olarak gördüğü Atreusoğullarını öldürmeye kalkışır. Ara ara kapıldığı bunalım geçip de kendine geldiği zaman fark eder ki, gerçekten öldürmüştür, ama öldürdükleri Atreusoğulları değildir; hatta insan bile değildir; koyunları ve sığırları öldür-

müştür! Bu kadarına katlanamaz ve gidip kendini kılıcının üstüne atar.

İlk versiyon ile aradaki fark çok açık: İlkinde, yani eski *epos*'ta, kahraman onuru kırıldığı için intihar eder (ulaşamadığı bir şey nedeniyle), ikincide ise aşağılanmışlık duygusuyla, utanç yüzünden intihara gider. İlk versiyonda onun intiharı pek de sempatik olmayan, hatta belki sapıkça denebilecek bir spontan eylem olarak görünürken, ikincide intihar, kahramanın kendi kendini düşürdüğü tasavvur edilemez bir durumun kaçınılmaz gereği olarak düşünüp girişilmiş bir eylemdir. İkinci tarz ölüm –görülüyor bu– daha onurlucadır.

Sofokles bu ikinci versiyonu aktarmıştır oyununa. Atina seyircisi bunu hemen daha prolog'da fark ediyordu. Bu bizim **Aiskhülos**'ta görmediğimiz tarzda bir prolog'dur. Bir monologdan ibaret değildir, sahneye girmekte olan bir Koro'nun şarkısı da değildir. Daha çok bir diyalogdur, üstelik bir tanrı ile bir insan arasında geçer: Athena ile Odüsseus arasında. Seyirci bir yandan bir adamın *orkestra*'ya geldiğini görür, gözü yerde, ağır, çok ağır yürüyor ve belli ki bir iz peşindedir; gergin ve yoğun... Öbür yanda ise, biraz yüksekte, epey bir süre adamın iz sürerek arka plandaki bir kahraman çadırına sürekli yaklaşışını suskunca izleyen bir tanrıça. Demek ki bir ordugâhtayız; ve seyirci oyunun adını bildiği için hemen tahmin eder: Troya ovasının sahilinde gemi barınağında bulunuluyor; Troya Savaşı'ndayız yani. Adam çadıra yaklaşınca tanrıça konuşmaya başlar. Adam ürperir; çünkü kimseyi görmüyor, yalnızca ses duyuyordur. Kulak verir. Ses şöyle der:

(1) Ey Laertes'in oğlu, ben seni daima düşmanlarına
zarar vermek için fırsat kollarken görürüm.
Şimdi de sahilin bir ucunda, Aias'ın gemicilerinin
çadırları etrafında dolaşıyorsun;
çoktan beri onu arıyorsun, ayaklarının yerde bıraktığı
taze izleri ölçüyorsun, içerde
olup olmadığını anlamak istiyorsun. Bir Lakonya
köpeği gibi, burnun iyi koku alıyor:
Doğru iz üzerindesin. Biraz önce içeri girdi:
Başından ter, ellerinden kan damlıyordu.
Bu kapıdan içerisini görmek için uğraşmana
hiç lüzum yok artık; ben biliyorum, sana söylerim,

ama sen bana niçin bu kadar telaş ettiğini anlatmalısın.

(Tüm *Aias*'ın Türkçe çevirisi: Prof. Suat Sinanoğlu'ndan: M.E.B. 1963. Dizeliliği ve dize sayılarına uygunluğu ben düzenledim. Y.O.)

Böylece seyirciye tüm gerekli bilgiler iletilmiştir: İz süren, Odysseus'tur; çadır: Aias'ın çadırıdır; ve Aias içeridedir, hâlâ kan damlayan kılıcı elinde... Seyirci anlar: Çılgınlık eylemi sonrasındayız, yani çılgınlık içinde Atreusoğulları ve Odüsseus yerine koyunların ve sığırların boğazlanması sonrasında bulunuyoruz. Tanrıça'nın kim olduğu ise, hemen ardından Odysseus'un yanıtı ile anlaşılır:

(14) Athena! Tanrıların arasında en çok sevdiğim Athena!
Bu senin sesin! Görünmüyorsun ama,
pek iyi tanıdığım sesini, tunç ağızlı bir Etrüsk borusunu
işitir gibi işitiyor, ruhumla seziyorum.

Ardından Odüsseus ne yaptığını açıklar ve böylece tüm önceki olayları seyirciye aktarır:

(18) Evet, bu sefer de iyi keşfettin: Bir düşman
peşindeyim, kalkan taşıyan Aias'ı kolluyorum.
Bir başkasının değil, onun izlerini uzun zamandır takip ediyorum.
Bu gece bize karşı akla sığmaz bir
suç işlemiş, ama dedikleri doğruysa.
İşin aslını bilmiyoruz; şaşkın bir haldeyiz; bu zahmetin
boyunduruğu altına kendi isteğimle girmemin sebebi de bu.
Ele geçirdiğimiz sürü hayvanlarının hepsini
biraz evvel ölü bulduk; bir insan eli hepsini, sürülerin
bekçilerini de beraber, birer birer boğazlamış.
Herkes bu iş onun işidir diyor.
Hatta bir gözetleyici onun, elinde hâlâ kan sızan
bir kılıçla, ovada yalnız başına koşup sıçradığını görmüş:
Haberi veren o anlattı. Hemen peşine düştüm;
izlerden bir kısmını tanıyabiliyorsam da bir kısmı
beni şaşırtıyor; kimin olduğunu da bir türlü kestiremiyorum.
Tam sırasında geldin: Geçmiş gelecek hareketlerimin
idaresi hep senin elindedir.

Hızlı bir *stikhomüthie* (replik alışverişi) başlar, geçirilen gecede olanlar daha da açıklaşır:

(36) ATHENA

Biliyorum, Odysseus: İşte bunun için bu avda seni
korumak endişesi ile, epeydir arkandan geliyorum.

ODYSSEUS

Peki aziz tanrıça, bu uğraşmamla bir netice elde edecek miyim?

ATHENA

Evet, çünkü bunlar hep Aias'ın işidir.

OD Böyle bir çılgınlığa atılmaktaki sebep neydi?

ATH Akhilleus'un silahları yüzünden öfkeye kapılmıştı.

OD Peki, ama neden sürülere saldırsın?

ATH Elini sizin kanınıza buladığını sanıyordu, ondan.

OD Ne, Argoslular'a karşı böyle bir niyeti mi vardı?

ATH Hem de, karışmamış olsam bu işi başarırdı.

OD Bu ne cesaret, bu ne azgın düşünce böyle?

ATH Geceleyin tek başına üzerinize sinsice yürüdü.

OD Yanımıza kadar sokuldu mu? Hedefine vardı mı?

ATH İki ordu komutanının ta kapısına gelmişti.

OD Kan dökmek isteyen elini nasıl oldu da durdurdu?

Bunun üzerine Athena'nın, geçen gece olanlarla o andaki durum arasında köprü kuran uzun bir konuşması gelir:

(51) Gözlerinin önüne yalancı hayaller atarak
meşum sevincinden onu ben uzak tuttum:
Yolunu koyun sürüleriyle, sizin kaçırıp henüz paylaşamadığınız,
sığırtmaçların beklediği öküzlere çevirdim.
Üzerlerine atıldı: Etrafına ölüm saçarak birçok boynuzlu hayvanı
boğazlıyor, bel kemiklerini parça parça ediyordu; bazen her iki
Atreusoğlunu ele geçirdiğini, onları kendi eliyle boğazladığını,
bazen de ordunun kâh bu, kâh o komutanına saldırıp öldürdüğünü
sanıyordu.
Ben de çılgınlık nöbetleri geçiren kahramanı
tahrik ediyor, felaketin ağlarına sürüklüyordum.
Sonra bu katliam hırsından kurtulunca,
Sağ kalan öküzlerle bütün öbür hayvanları,
sanki güzel boynuzlu birer ganimet değil de,
birer insanmış gibi, birbirine bağlayıp çadırına getirdi.
Hâlâ da çadırında bağlı tutup onlara işkence ediyor.
Onun bu aşikâr hastalığını sana da göstermek istiyorum:
Gör de bütün Argoslular'a anlat.

Korkma, bekle burada: Senin için tehlikeli olacağını
hiç düşünme; bakışını bir tarafa çevirip
seni görmesine mâni olurum.

Nasıl anlamamız gerekiyor bunu? Tanrıça nereye varmak istiyor ki? İlk bakışta sanki koruduğu Odysseus'a felaketin zevkini tattırmak istiyor. Devamı da öyle gelmekte. Athena Aias'a seslenir:

(71) Ey düşmanlarının ellerini arkalarına bağlayan
adam, seni çağırıyorum, beri gel! Aias,
sana söylüyorum: Çadırının önüne çık.

OD Ne yapıyorsun, Athena? Sakın onu dışarı çağırayım deme!

ATH Sus, bekle! Korkaklık etme.

OD Tanrılar hakkı için, yapma! Bırak içerde kalsın!

ATH Ne olur? Neden korkuyorsun? O da insan değil miydi?

OD Hem de bana düşman, hâlâ da düşman!

ATH İyi ya, en zevkli gülüş düşmanımızın haline gülebilmek değil midir?

Öyle görünüyor ki, Athena burada Odysseus'un sevinçle kabul etmesini beklemekte: "Evet, göster onu bana! Elbette ya, bir düşmanı gülünç duruma düşmüş görmekten daha tatlısı yoktur!" Oysa Odüsseus hiç de öyle karşılamıyor. Athena'nın, Aias'a gülmesini istemesine, şöyle yanıt veriyor:

(80) ODÜSSEUS
Doğrusu, çadırında kalması bana yeter.

ATH Çıldıran kahramanı karşında görmekten çekiniyor musun?

OD Zaten aklı yerinde olsa ondan kaçmazdım ki!

ATH Şimdi o senin yanında olacak, ama hiç korkma! seni görmeyecek.

OD Nasıl olur? Hep o aynı gözleriyle görmüyor mu?

ATH Ben onun gözlerini, görse de karartacağım.

OD İşe tanrı kuvveti karışınca olmadık şeyler olur!

ATH Öyleyse ses çıkarma, bekle; olduğun yerde dur.

OD Peki, duruyorum; ama buralardan uzak olmak isterdim.

Ama Athena, niyetinden şaşmaz. İkinci kez Aias'a seslenir:

(89) Ey Aias, ikidir seni çağırıyorum.
Müttefikine gösterdiğin ilgi bu kadar mı?

Aias çadırdan çıkar:

(91) Selam sana, Athena, selam Zeus'un kızı! Bana ne iyi yardım ettin!

Ben seni ganimetlerimin som altınıyla bezemek istiyorum:
Bu avdan dolayı sana minnettarım.

Ve şimdi, insanın içini ezen, vahşi bir aldatıcı acımasızlıkla süren diyalog sahnesi gelir:

(94) ATHENA
Güzel bir söz bu seninki. Ama söyle bana:
Kılıcın Argos'lu askerlerin kanına iyice bulandı mı?
AİAS
Bununla iftihar ediyorum; yaptığımı saklamıyorum.
ATH Atreus'un oğullarına da elini kaldırdın mı?
Aİ Hem de öyle ki Aias'ı bir daha küçük düşüremeyecekler.
ATH Sözünden anladığıma göre, öldü o kahramanlar.
Aİ Öldüler; haydi çalsınlar şimdi silahlarımı!
ATH Peki, ya Laertes'in oğlu? Onun başına
ne bela getirdin? Elinden kurtuldu mu yoksa?
Aİ O melûn tilki nerede diye mi soruyorsun?
ATH Evet, rakibin Odysseus'tan bahsediyorum.
Aİ Esirim olduğunu görmekle dünyanın en büyük zevkini tattığım adam
içeride, tarrıçam; oturuyor; ölmesini daha istemiyorum.
ATH Öldürmeden önce ona daha neler yapmak, neler elde etmeyi bekliyorsun?
Aİ Önce onu çadırımın direğine bağlayıp...
ATH O zavallıya daha ne yapacaksın?
Aİ Önce sırtı kırbacımın altında kanlar içinde kalsın, sonra da ölsün istiyorum.
ATH Yapma, zavallıya böyle işkence etme!
Aİ Athena, ben her şeyin senin gönlünce olmasını isterim;
ama bu sefer onun uğrayacağı ceza budur, başka olamaz.
ATH O halde madem ki bu işten zevk alıyorsun, koluna kuvvet!
Aklından geçenlerin hiçbirini geri bırakma.
Aİ Ben işime gidiyorum; senden de benimle
daima böyle müttefik olmanı beklerim.

Büyük Aias, apaçık aklını yitirmiştir. Bir koyunun ayaklarını bağlar ve kırbaçlamaya başlar, kurbanının Odüsseus olduğunu sanıyordur.

Önce Athena'nın, Odüsseus eğlensin diye can düşmanını onun

önünde en gülünç durumlara düşürdüğü hissine kapılmıştık. Arkaik vahşette bir tanrıça! Oysa şimdi, aklını yitirmiş Aias'ı gördükten sonra, Athena'nın niyetinin çok başka olduğu ortaya çıkıyor. Aias tekrar içeri girdikten sonra Athena, Odysseus'a şunları söyler:

(118) Tanrıların kudreti ne büyüktür, görüyor musun Odysseus?
Bu adamdan daha ihtiyatlısı, sırası gelince iş görmekte
ondan daha beceriklisi sence bulunur muydu?

Demek Athena, Odysseus'a tanrıların gücünü göstermek istiyormuş! Eğer daha önce sevinip coşsaydı şimdi ne duruma düşerdi Odysseus? Sınavı geçmiştir ve aşmaya da devam eder:

(121) Benim düşmanım olmasına rağmen,
o pek bedbaht adama acıyorum:
Ne de yaman bir kadere vurulmuş!
Çünkü ben kendi kaderimi de onunki gibi
gözümün önüne getiriyorum. Görüyorum ki biz insanlar,
hayaletten, birer boş gölgeden başka bir şey değiliz!

İşte burada tanrıça, çıkardığı sonucu dile getirir:

(127) Madem bunları görüyorsun, hiçbir zaman tanrılara
karşı küstahça bir kelime söyleme;
kolunun kuvvetiyle olsun, yığdığın servetin bolluğuyla olsun
birinden üstünsen de kibirlenme!
Çünkü tek bir gün, insanoğlunun halini alaşağı edip
sonra gene yükseltmeye kâfidir. Tanrılar
iyileri sever, kötülerden nefret ederler.

Prolog burada biter, ikisi ayrılırlar, biri sağdan, öteki soldan... Koro girer.

Bu başlangıcın tamamını böyle ayrıntılıca ortaya dökmek gerekiyordu, çünkü **Sofokles**'in yalnız bu *Aias* oyununda değil, tüm **Sofokles** oyunlarının anlam kategorilerini, bu başlangıç açığa koymaktadır. Burada görülüyor ki, **Aiskhülos**'ta olduğu gibi **Sofokles**'te de sorun, norm'dur ve norm'un yerine getirilmesi veya getirilmemesidir. Norm'un garantörleri de tanrılardır:

(132) ...Tanrılar
iyileri sever, kötülerden nefret ederler.

Aiskhülos'un tragedyalarında olduğu gibi **Sofokles**'in traged-

yalarında da bu, başta gelir. Ama **Sofokles** başka türlü gösterir, **Aiskhülos** başka... Önce, oyunun devamını bir izleyelim.

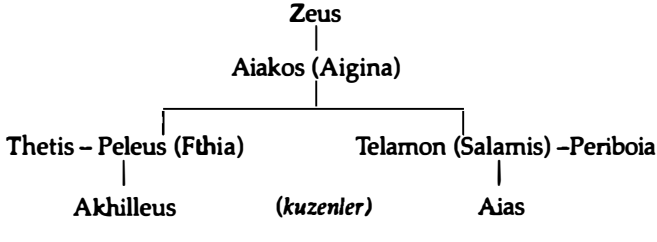
Buraya kadar olan, bir çeşit ö n o y u n 'du; sanki esas oyun başlamadan önce kapalı perdenin önünde oynanır gibi. Aias kendi çadırının içindedir; buraya kadar bu, uzaktan, Odysseus'un veya Athena'nın gözüyle baktığımız, içinde hiçbir şeyin hareket etmediği, bir çeşit duran bir tablo, bir çeşit '*guckkasten*' (çerçeve sahne, Y.O.) tablosu gibiydi. Aias kendi çadırının içindedir; buraya kadar bu, işaret edilen, üstünde konuşulan, anlatıldığına göre oradan bir şeyler gösterilecek olan, bir nesne gibiydi.

Buraya kadar hareketsiz olan o nesne, şimdi adım adım yaşam kazanacak. Kamera çekime başlar, duruk fotoğraf, filme dönüşür.

Hep olduğu gibi burada da önce Koro sahneye girer. Koro, efendileri Aias'la birlikte gemiyle Troya'ya gelmiş olan gemicilerden meydana geliyor. Koro'nun ilk sözleri hâlâ çadırının içinde olan Aias'a yönelik bir sesleniştir, ön oyunun tüm aldatmalı çehresini bir darbede silip götüren bir sesleniştir bu, onun yerine Aias'ı koyar, buraya kadar dış dünya onu nasıl gördüyse öylece koyar Aias'ı:

(134) Ey Telamon oğlu, suların çevirdiği,
denizlere bakan Salamis Adası'nın hâkimi!
Talihin açık olduğu zaman benim içim ferahtır;

İki bağlam içinde gözümüzün önüne bir yönetici figürü gelir: "Ey Telamon oğlu". Böylece bütünüyle saygıdeğer eski soyluluktan gelme aile bağını duymuş oluruz: Telamon ile Peleus, Zeus'un kendisinin dünyaya getirttiği ve Aigina Adasının kralı olan Aiakos'un oğullarıdır. Peleus, Tesalya'da Fthia'nın krallığını ele geçirmiş, Nereus kızı Thetis ile evlenmiş ve Akhilleus'un babası olmuştur. Peleus'un kardeşi Telamon ise Salamis'in kralı ve Aias'ın babası olmuştu. Yani Aias ile Akhilleus kuzendiler ve ikisi de Zeus'un torunu oluyorlardı, aynı derecedelerdi:



İki bağlamdan ilki olan, "Ey, Telamon oğlu," bunu söylüyor. Ardından gelen ikincisi ise "Salamis Adasının hâkimi!" Bu, çok daha saygın bir etki uyandırıyor, çünkü Salamis, orada tiyatroda oturan her Atinalı için heyecan yaratan bir çekici sözcüktü; Attika kıyısındaki bu ada, MÖ 480'de Persler'e karşı kazanılan zaferden beri ulusal bir üne sahipti. Ve Aias, Salamis ile Atina'nın o sıkı bağlantısından beri yalnız Salamis'in değil, Atina'nın da bir kahramanıydı. Atina'da bir kült olmuştu, bir bölgeye onun adı verilmişti; Atina'nın iki saygın ailesi onun soyundan geliyordu: Eurüsakidler (Aias'ın oğlunun adı Eurüsakes idi, bu oyunda onu da göreceğiz) ile Filaidler. **Herodotos** (8,121) Persler'e karşı verilen Salamis Savaşı'nda bir anda Aias'ın görünüp de Atinalılar'a nasıl yardım ettiğini anlatır. Yani Aias, Atina'da çok yüceltilen bir kahramandı. İşte Koro'nun ilk sözleriyle ortaya getirdiği bu kahraman imajıdır. Ama bu parlak tablonun üstüne hemen bir gölge düşer. Koro, şöyle demiştir çünkü: "Talihin açık olduğu zaman benim içim ferahtır"! Üstelik şimdi şu sözler gelir:

(137) Fakat Zeus'un bir darbesi, ya da Danaosluların arasından
kopan bir dedikodu, çirkin bir iftira üzerine indi mi,
büyük bir korkuya kapılır, bir kanat çırpışıyla uçup giden
güvercinin
gözü gibi endişe ederim.

Henüz biten bu geceden beri
haysiyetimizi tehlikeye koyan bu homurtuların
hükmü altındayız: Sen atların oynaştığı çayıra
koşmuşsun, Danaosluların mızrak kuvvetiyle
ele geçirdikleri ve henüz paylaşmadıkları
hayvanları, parıltılar saçan kılıcınla
öldürmüş, mahvetmişsin.

Fısıldanan bu sözleri Odüsseus uydurup
uydurup, kulaktan kulağa yayıyor,
pek de iyi kandırıyor: Şimdi senin hakkında
herkesin kolayca inanacağı şeyler söylüyor,
her dinleyen de, acılarınla eğlenerek,
anlatandan daha çok haz duyuyor!

Denizciler bunlara biraz da dünyanın iftira merakına ilişkin birkaç düşünce eklerler; ama sonunda ilk dans şarkısı için *orkestra*'da yerlerini almışlardır. *Strofe* (deyiş), *antistrofos* (karşı deyiş) ve *epo-*

dos'tan (son deyiş) meydana gelen şarkı, ordu içinde hızla yayılan kaba tahminleri ve dedikoduları vurgulamaktadır:

(172) Acaba - korkunç şayia, utancımın anası!-
seni ordumuzun öküz sürülerine
saldırmaya sevkeden, Zeus kızı
Artemis Tauropola mıdır?
Belki kendisi için semeresiz kalmış bir zafer yüzünden
sana kızmıştır, belki şanlı ganimetlerden payını alamadığı için,
belki de geyik avları adaksız kaldığı için kızmıştır.
Yoksa tunç zırhlı savaş tanrısı'nın (=Ares)
silah arkadaşlığınızdan şikâyeti vardı da,
gördüğü hakaretin öcünü gece çevirdiği hilelerle mi aldı?
Çünkü sen, Telamon oğlu, hiçbir zaman
sürülerin üstüne atılacak kadar aklını oynatmış,
doğru yoldan şaşmış değilsin;
bu hastalığı herhalde sana bir tanrı yolladı! Argoslular'ın
kötü dilinden bizi Zeus'la Foibos (=Apollon) kurtarsın!

Sonra sadakatli gemiciler, rezaletin öylesine ezici biçimde havayı doldurmasından, Aias'ın bu tıslayan homurtulara karşı böyle hiçbir şey yapmamasından duydukları kaygıyı dile getirirler:

(188) Fakat büyük krallar veya Sisüfos'un alçak
soyundan doğma Odüsseus senin hakkında sinsice yalancı
sözler yayıyorlarsa, sen yüzünü böyle deniz kenarındaki
çadırında gizleyip, bu kötü şayianın
büyümesine meydan verme hükümdarım!

Aias'ın doğrulup kalkmasını talep ederler:

(193) Bu uzun, mücadeleli istirahate çekildiğinden beri
hareketsiz kaldığın yerden kalk artık:
Alevleri göklere varan
bir felakete sebep oluyorsun!

Çünkü onun iyiliğini isteyenler, bu durumdan acı duyuyorlar:

(197) Düşmanların küstahlığı, rüzgârların vurduğu
dere içlerinde hiç korkmadan ilerliyor;
herkes de ağzını açıp
can yakıcı bir istihza ile gülüyor!
Benim ise acı içime çöktü!

Burada tüm durum gözlerimizin önünde artık: Sayılan, sevilen büyük bir adam, hak etmediği biçimde dillere düşmüştür. Dostları bu yüzden acı çekmektelerdir. Daha fazla dayanamıyorlar. "Şu ya da bu şekilde," diyorlar, "bir şey yapılmalı!"

Böylece hareket başlar. Çadırdan, Aias değil, onun Küçük Asya'daki Yunan seferlerinin birinde ganimet olarak alıp kendine sevgili yaptığı (*İliada*'da Akhilleus'un çadır sevgilisi Briseis gibi) Frigyalı kral kızı Tekmessa çıkar. Onunla Korobaşı arasındaki kısa diyalog, geçen gece olanları ortaya döker:

(201) TEKMESSA

Ey Aias'ın gemicileri, ey
Erekhteus'un yerli torunları!
Gönlümüz Telamon'un uzak evine bağlı
olan bizlere inlemek düşüyor:
O dev gibi heybetli Aias, zihnini alt üst eden
bir fırtınaya kapıldı;
şimdi yerlere serilmiş yatıyor.

KOROBAŞI

Gündüzki vaziyeti bu gece, hangi
ağır felaketle değiştirdi?
Frigyalı Teleutas'ın kızı, söyle;
coşkun Aias seni harpte kazandı,
sevdi, sana sadık kaldı:
Sen iyi bilirsin, anlat.

TEKMESSA

Anlatılmaz bir şeyi size nasıl söyleyeyim?
Öğrenmek istediğin, ölüm kadar acı bir felakettir.
Geceleyin bizim ünlü Aias'ımız bir çılgınlık
nöbeti geçirdi, kendini rezil etti.
Bilsen, çadırın içinde, elleriyle parça parça edip
kanlarını akıttığı nice zavallı hayvan yatıyor:
Hepsi de onun kurbanları!

Böylece olanlar dile getirilmiş oluyor; buraya kadar hep puslu olarak ancak sezilebilen gerçek, şimdi açığa çıkmıştır. Ama seyirci için henüz bir ç ı p l a k gerçeklikten öte değildir:

(216-217) Geceleyin...
...kendini rezil etti.

Bu henüz az şey söylüyor. Bir tespitten ibaret. Sırf buna bakarak

nasıl rezil olduğu anlaşılamaz. Tiyatrodaki seyirci sadece Aias'ın intihar edeceğini biliyor! Ama bu öyle kolay kavranabilecek bir şey değil. Büyük kahraman, Yunan ordusunun en güçlü ikinci yiğidi! Ona kendi canına kıymaktan başka yol bırakmayan ne olabilir? Belli ki **Sofokles,** Aias'ın duygularını seyircinin paylaşmasını istiyor, o yabancı nesnenin içine tümüyle girip onu anlamamızı istiyor. Bu yüzden,

(216-217) Geceleyin...
...kendini rezil etti.

saptamasının ardından, ilki bir *Epirrhema*, ikincisi ise bir bildirim olmak üzere iki bölümlük bir açıklama getiriyor.

Epirrhema, şarkı ile ardından gelen söz bölümleri arasında bir çeşit bağlantı sistemidir: Bir deyişle, bir "arya"yı her esferinde bir resitatif izler (bkz. S.71). Burada iki arya ile iki resitatif bulunuyor. Aryaları Koro, resitatifleri Tekmessa söylüyor. Bu dörtlü bağlantının ilk yarısında, nasıl rezil olunduğu, dehşet verici doğal bir netlikle açıklanıyor.

(233) TEKMESSA
Eyvah! Demek oradan,
esir ettiği sürüyle oradan geldi!
Bazılarını çadırda, yerde kılıçtan geçirdi,
bazılarını böğürlerine indirdiği darbelerle ikiye böldü;
sonra iki beyaz ayaklı koyunu yakaladı:
Birinin başını, dilinin ucunu kesti attı;
ötekini bir direğe dimdik bağlayıp
eline, atları bağlamaya yarayan
büyük bir kayış aldı ve bir insanın değil,
bir tanrının öğrettiği ağır küfürlerleri
savurarak, onu keskin keskin öten
çifte kırbacıyla dövdü.

Bundan az önce Aias'ın kahraman imajı önümüze getirilmişti: Gücün, ciddiyetin ve dokunulmazlığın bir anıtıydı o. Bu arka plan önünde seyirci şimdi Tekmessa'nın sözleriyle onu görüyor; ama o kim? Küçükbaş hayvan kasabı Aias! Çok açık: Dehşet verici bir gülünçlük içinde o anıt yıkılmıştır. **Sofokles**, bir şeyi daha çok açıklıkla gösteriyor: Anıtın başkalarının gözündeki yıkılışını. Çünkü tam Tekmessa'nın bu plastik anlatımının ardından, Koro'nun o uy-

sal sadakatli denizcilerine şöyle tepki verdirir:

(245) O halde başımızı örtülere sarıp
gizlice kaçmak, yahut da sıralara oturup
denizleri aşan küreklere hız veren
küreklere sarılmak vakti geldi.

Lesky bunu şöyle açıklamış (1972,182): "Bunun üzerine Koro, Aias'ın çöküşünün içine çekilme korkusuyla, ödlek bir kaçış isteğini dile getirir." Gerçi bu motifin de varlığı kesin. Ama Koro'nun ifadesi açıkçası buna yönelik değil! Her şeyden önce bu tepki, bir çöküşün böyle anlatımının ardından hepimizin tam bir dehşete kapılma duygusu içinde vereceğimiz tepkidir: Büyüklük ile gülünçlük arasındaki korkunç uçurum, gerçekten de a c ı veya g ö z y a ş ı doğurmaz. Öteki için duyulan utançla, kendini gizlemek, kapanmak, bunu görmemek için oradan kaçmak için önlenemez bir istek uyandırır. **Sofokles**, denizciler ve onların tepkisi yoluyla bu duyguyu iletmek istemiştir. Çünkü ancak seyirci de bu rezalet, aşağılık ve dipsiz utanç duygusundan kendini kurtaramaz ise, o zaman asıl bu rezilliği yapmış olan kişinin kendisinin neler duyacağını kestirebilir!

Ama kuşkusuz, o kişi, ancak bilinci yerinde olduğu zaman duyabilir bunları. İşte bu oyunun poetik ekonomisi içinde Aias'ın artık çılgınlık bunalımından uyanması gereken noktaya gelmiş oluyoruz. Ancak o zaman geçirdiği çılgınlığın farkına varacaktır çünkü. Ve ancak ondan sonra bu utanç, intihardan başka çıkış yolu bırakmayacak kadar kaçınılmaz biçimde onun üstüne çöker! **Sofokles** de zaten bu *epirrhema*'yı Tekmessa'nın anlatımı ile bitirir, Aias bu arada çılgınlık nöbetinden uyanmıştır:

(257) Geçti artık. Şiddetli güney rüzgârının, bir şimşek dahi çakmadan
boşanıp dinmesi gibi, o da öyle sakinleşiverdi.
Şimdi aklı başında, ama yeni bir kedere kapıldı.
Bir başkasının eli olmadan, kendi kendine
sebep olduğu felaketleri seyretmesi
ona büyük üzüntü veriyor.

"Büyük üzüntü"nün nasıl göründüğünü **Sofokles**, Tekmessa'nın aşağıdaki bildirim'inde tanımlamakta:

(284) Madem ki dert ortağımsın, olanları bilmelisin.
Gece karanlığında, akşam yakılan ateşlerin
sönmüş olduğu saatte, eline iki taraflı kılıcını aldı

hiçbir sebep yokken çadırdan çıkmak istedi.
Ben de ona sitem ettim, dedim ki: "Ne yapıyorsun,
Aias? Seni çağıran olmadı. Boru sesi
işitmeden nedir bu giriştiğin iş?
Bu saatte bütün ordu uykuda."
Bana birkaç kelime söyledi, daima tekrar edilen
bir söz: "Kadın, susmak kadınlar için bir süstür!"
Anladım, sustum; o da tek başına çıkıp gitti.
Orada neler oldu bilmiyorum. Fakat çadıra
döndüğü zaman beraberinde, birbirine bağlı öküzler,
çoban köpekleri, güzel boynuzlu bir yığın ganimet vardı.
Bir kısmının boynunu vuruyor, bir kısmının başını havaya çevirerek
boğazlıyor,
belkemiklerini kırıyordu; bağladıklarını da sanki birer insanmış gibi
kılıçtan geçiriyordu: Sürü hayvanlarına saldırdığının farkında bile
değildi.
En sonra kapıdan dışarı fırladı, bir gölgeyle konuşarak
Atreus oğullarına, Odüsseus'a küfürler savurdu.
Kahkahalarla gülüyor, gördüğü hakaretin öcünü nasıl aldığını
anlatıyordu. Sonra bir daha çadıra daldı
ve yavaş yavaş kendine gelmeye başladı.
Barındığı yeri felaket içinde görünce,
başına vurarak acı acı bağırdı. Sonra
elleryle tırnaklarıyla saçlarını sımsıkı yakaladı,
koyun leşlerinin arasına yığılıp kaldı.
Uzun müddet ağzını açmadan oturdu; sonra başına
gelenleri anlatmamı istedi, anlatmazsam bana en büyük kötülükleri
edeceğini söyledi; ne belalar içinde bulunduğunu sordu.
Ben de, dostlarım, korkup bütün yaptıklarını,
ne biliyorsam anlattım. O zaman
inleyerek için için ağladı: Ben onun
böyle ağladığını hiç görmemiştim.
O hep, sızlanmanın adi, alçak ruhlu
insanlara yakıştığını söylerdi.
Haykırmadan, feryat etmeden, böğüren
bir boğa gibi için için inliyordu.
Şimdi orada, felaketiyle baş başa: Yemiyor, içmiyor,
kendini boğazladığı hayvanların arasına bırakmış,
öylece oturuyor. Fena bir şeye niyetlendiği belli!

Sızlanmalarından, söylediği sözlerden öyle anlaşılıyor.

"Fena bir şeye niyetlendiği belli!": Artık olayın nereye varacağını biliyoruz. Ve şimdi nihayet Aias'ın kendisini görmeye hazırız. Ama Sofokles, eski tragedya tekniğini iyi bildiği için, başkişiyi önce çevresi yoluyla yansıtıp ancak her şey hazır olunca onu sahneye getiriyor. *Oresteia*'da Agamemnon'u, *Persler*'de Serhas'ı düşünelim; üstelik Sofokles, bu sanata kendinden öncekinden de daha incelikle egemen. Aias'ı hâlâ göstermiyor! Önce ancak çadırından dışarı gelen sesini duyabiliyoruz. İnlemelerini işitiyoruz: "*io moi moi!*" (Ah ben! Ben ah!), sonra bir daha "*io moi moi*!" ve sonra "*io pai pai!*" (Ah oğlum, oğul!). Oğlunu anarak inliyor! Sonunda çaresiz:

(342) Teukros'u çağırıyorum! Teukros nerede? [=Üvey kardeşi]

Bu anda Koro artık dayanamaz olur. "Haydi açın!" diye haykırır, "belki biz bir şey yapabiliriz!"

Çadır açılır. Korkunç bir tablo görünür. Büyük Aias, 'savaşta kale', şimdi kanlar içindeki koyun, sığır ve keçi yığını arasındadır. Kapalı çadır kapısı ardındaki inleme, şimdi seslice yakınmaya, kendi kendini suçlamaya dönüşür; küçük Tekmessa'nın ve Koro'nun teselli çabaları da buna eklenir. Yani 100'e yakın dize uzunluğunda etkili bir *kommos* (ağıt) yükselir. Başlangıçtaki görünüşe göre, acı çeken Aias'la onun çevresinde olup acısına katılanlar arasında bir köprü oluşabilir gibi görünür, ama *kommos* uzadıkça taraflar birbirinden daha da uzaklaşırlar. Bu bir işarettir, bir sinyaldir: Daha burada Aias çevresinden sıyrılır, ölüme gider: Ötekilere, kendinden kesin emin olarak, yalnızca ölümde kurtuluş bulabileceğini söyler; anlayış ister, onlardan kendisine ölümü sunmaları için yalvarır. Ötekilerin ise dehşet içinde reddetmek veya sofuca deyişler dışında bir yanıtları yoktur:

(362) Hayırlı sözler söyle: Acına acı bir deva bulmakla
felaketinin ıstırabını çoğaltma!

Bu durumda Aias, onların kendisini anlamadığı hissine kapılır: Bu dipsiz anlaşılmazlık karşısında şaşkındır:

(364) [Koro'ya] Beni, bu cesur, bu yürekli, şiddetli savaşlarda
gözü yılmayan bu kahramanı görüyor musunuz?
Masum hayvanlara karşı kaldırdığım el ne dehşetliymiş!
Ah, bu ne gülünç hal! Ben böyle rezil mi olacaktım?

Kendi adamlarıyla arasında dünya kadar fark vardır. Onun büyüklüğünde değildirler. Kendisince çoktan çözümsüz olan durumu onlar hâlâ çözülebilir görmekteler. Onlarla tek bir ortak yanı bile kalmamıştır. Ya Tekmessa? Kendisinin son haykırışı:

(367) Ben böyle rezil mi olacaktım?

iken, onun yanıtı şöyledir:

(368) Aias, benim efendim, yalvarırım sana, böyle söyleme!

Bu yanıt elbette ki basit gemicilerin anlayışsız arabulucu tonunda değildir. Biraz başka bir yanıttır; ama işte Aias için yine de daha teselli verici değildir. Onun duyduğu şudur: Tekmessa, gerçi kendisinin haklı olduğunu görmektedir, ama onu yine de düşüncesinden vazgeçirmeye çalışıyor, sözünü ettiği rezilliği gerçi kesinlikle içinde duyuyor; yani elbette kendisinin duyduğu gibi duyamaz, ama kendisine katılarak, ona olan sevgisiyle, ta içinde duyuyor, dışlamıyor; bu rezilliği kendi içine çekmek istiyor. Bu anlaşılır bir şey; kendisini rahatlatmak, kurtarmak adına bu rezilliği kendi içinde gizlemek istiyor. Hele buna, Aias, hiç mi hiç dayanamaz:

(369) Uzak dur! Girme sakın! Adımını çek!
Ah! Ah!

Artık kendini tümüyle yalnız hissetmekte. Dolayısıyla artık söyledikleri, çevresindekilere yönelik değildir. Onların üstünden geçip gidiyordur. Zaten artık onların yanında bile değildir ki. Orada olmayanlara sesleniyor, kendisi ölmeden önce hâlâ yok etmek istediği Odysseus'a ve Atreusoğullarına sesleniyor. Ama bu olanlardan sonra, o yok etme isteğinin de anlamsız olduğunu, bu yaptığı şey kadar saçma oluduğunu fark eder. Kendisi tüm değerini yitirmiştir; herhangi bir şey yapacak değeri bile yoktur artık! Bu derin değersizlik duygusu, bu özünü tümden yitirmişlik duygusu, onu insanlardan ayrılıp doğa güçlerine yönelmeye götürür. *Erebos*'a, Mezar Karanlığı'na seslenir, denizin yükselmesine, Skamandros (bugün 'Küçük Menderes') Irmağına seslenir; artık söylediklerinin tümü yalnızca vedalaşmadır:

(418) Ey daima Argoslular'a iyilik eden Skamandros!
Bu kahramanı siz bir daha göremeyeceksiniz;
ordumuzda –büyük bir şey söyleyeceğim– Hellas
topraklarından gelenler arasında,

onun gibi birini Troya asla görmemiştir!
Ama o aynı adam şimdi
rezil olmuş karşınızda duruyor!

Kommos böyle son bulur. Aias'ın "dünyadan çekip gitmesi", *kommos* içinde gerçekleşmiştir bile. Başlangıçta, güvenilir denizcilerde anlayışlı yardımcılar bulma çabası vardı. Sonunda ise tam bir yalnızlık vardır. **Reinhardt**, "Bu kommos, trajik bir durumsallıkta kalır, kreşendo, dönüm, doruk, çöküş, yoktur," (1947, 28) derken, herhalde burada gerçekleşen o uzaklaşma sürecini gözden kaçırmış olmalı. Burada olan, tam tersine, bir d ü ş ü ş k r e ş e n d o s u'dur, Ama **Reinhardt**, devamındaki Aias ve Tekmessa repliklerinin sözlü sahnesini yorumlarken iyi görmüştür: Bu sözlü sahneye ne gerek vardı, sorusu akla gelebiliyor, orada aslında hiç yeni bir şey olmuyor çünkü. Gerçekten de Aias, *kommos* içinde şarkıyla söylediğini, burada sözlü olarak yinelemektedir. Sözlü sahnenin son dizesinde, dize 595'te, aynen *kommos*'un sonunda olduğu gibi ölmeye karar vermiştir. Buna karşın yine de bu sahnenin gereksizliği ciddiyetle iddia edilemez. Bunu ancak sahne eserlerini bilimsel inceleme gibi ölçenler söyleyebilir. *Kommos*'un işlevi, Aias'ın bu dünyadan yüz çevirmesini duygusal olarak sezdirmekti. Sözlü sahnenin işlevi ise, bu duygusal eğilimi rasyonel olarak kesinlemektir. Aias'ın yakınmalarının bir aşırı gerginlik, bir histeri olmayıp en açık bir çözümlemede bile durumun kaçınılmaz bir gereği olduğunu gösteriyor sözlü sahne. Böylece, ilk duygu patlamasında kendiliğinden gelmiş bir ölüm kararı olmadığı kesinlenmiş oluyor. Daha da ötede bu sahne, Aias'ın "bu dünyayı zaten terk etmiş" olmasının en yakın çevresi üstündeki etkisini, karısı ve çocuğu üstündeki etkisini de göstermektedir.

Bu her iki işlevden ilki, yani ölüm kararını rasyonel kesinleme işlevi, **Homeros**'un *epos*'undan bildiğimiz karar verme monoloğu biçiminde ifadesini bulmakta. *İliada*'da örneğin, Hektor'un, Akhilleus peşinden kovalarken 19. Şarkısındaki "kaçmalı mı, yoksa karşı mı durmalı?" ikilemi gibi karar monologları vardır. İşte bu oyundaki Aias'ın karar monoloğu da onun anımsatıyor:

(460) Yoksa gemilerin demir attığı bu kıyıları terkedip Atruesoğullarını da bırakıp, Ege denizini aşayım, evime mi döneyim?
Ya babam Telamon'a hangi yüzle görüneceğim, onun karşısına nasıl çıkacağım? Karşısında beni böyle çırılçıplak,

kendisinin kazanıp bir şeref çelengi edindiği mükâfatlardan mahrum görünce, buna nasıl dayanacak? Yoksa Troya'lıların surlarına hücum mu edeyim? Tek başıma düşmanlarla teker teker çarpışıp dövüşeyim, şerefli şeyler yapayım da en sonda öleyim mi? Ama böyle Atreusoğullarını memnun etmiş olurum. Olmaz! Girişilecek öyle bir iş aramalıyım ki, onunla ihtiyar babama kendisinden tabiaten yüreksiz doğmadığımı göstereyim.

Ardından Aias'ın, özgül durumundan ve nedeninden giderek gerekçelendirmesi:

Felaketlerinin sonunu göremeyen adamın
uzun ömür istemesi çirkindir.
Ölüme hem yaklaştıran, hem de ondan uzaklaştıran,
günü takip eden gün, ona ne sevinç verebilir ki?
Boş ümitlere kapılan bir ölümlüye
ben hiç değer vermem.
Evet, asil insan ya şerefle yaşamalı,
ya şerefle ölmelidir! Söyleyeceğim bu kadar.

"Söyleyeceğim bu kadar!" İşte böylece aslında son söz söylenmiştir. Ama işte burada bu sahnenin ikinci işlevi devreye giriyor. Şimdi söz Tekmessa'dadır. Uzun konuşur. Seven ve daha şimdiden kendini dul kalmış gören bir kadının tüm argümanlarını çaresizlik içinde üst üste getirir: Eğer Aias yoksa kendisi için artık hiç kimse yok demektir, zaten bir savaş esiridir, vatanı yitip gitmiştir, babası, annesi ölüdür, bir tek Aias vardır onun için:

(519) Benim yurdum, varım yoğum sensin!

Oysa Aias, Temessa'nın bütün o uzun konuşması içinden bir tek şeyi yakalamıştır: Kısacık da olsa, oğlundan söz edişini. Bu birbirine değmeden geçen konuşma durumunu **Reinhardt** (1947, 28) çok iyi değerlendirmiş:

"Ön oyunda birbirine hiç yönelmeksizin hep birbirini belirleyen Aias ile Odüsseus nasılsa, Aias ile Tekmessa'nın ikinci epizot'u da öyledir. Ne birinden ötekine, ne ötekinden berikine, ikisinin arasındaki duvarı delebilecek tek sözcük yok. Her şey, kendi kaderine hapsolmuş kalıyor. Aias'ın konuşması, sanki Tekmessa orada yokmuş gibi boşa gider, ama Tekmessa'nın yalvarışları da, etkileyici ve dokunaklı olmasına karşın, ne tonunun salınımlarıyla, ne de getirdiği gerekçelerin güçlülüğüyle karşısındakine etki yapa-

maz. Karşı çıkmasına bile neden olmaz. Ve yalvardığında, o da ancak yine salt kendini, ötekinden umutsuzca ayrık duran kendi içini açmış olur."

Burada bağlantı kurabilecek tek varlık, oğuldur. Aias onu getirmelerini söyler. Tam da *İliada*'nın 6. şarkısındaki, Hektor'un Andromakhe'yle ve oğulcuğu Astyanaks'la , orada da bir daha dönmemek üzere vedalaştığı ünlü veda sahnesini anımsatan (ve anımsatması da gereken) bir sahne oluşur. Hektor gibi Aias da oğlunu varisi olarak görür, ama yine Hektor gibi zorunluluk duyduğu şeyi yapmasına karşı bir engel olarak görmez. Aias, çocuğu annesinin kollarına verir yine:

(578) Haydi artık, çadırın önünde sızlanıp
ağlayacağına, al hemen şu çocuğu da
kapa kapıyı. Ağlamayı ne de çok sever kadınlar!
Kapa çabuk: Bıçak isteyen yara için
Akıllı hekim sihirli nağmeler söylemez.

Ve Tekmessa, artık umudunu yitirmiş:

(587) Ah, ben ne endişeler içindeyim! Oğlunun başı için,
tanrılar aşkı için, işte sana yalvarıyorum, bize ihanet etme!

Ama Aias için bütün bu duygusallıklar boşunaydı. Varılmış kararı hiçbir şey sarsamaz; bunu onun kadar biz de biliyoruz. Dolayısıyla, bu sahnede Aias'ın Tekmessa için itici olan son sözleri, kimi yorumcuların yaptığı gibi ruhsuzluk olarak nitelenemez:

(589)AİAS
Sen canımı fazla sıkıyorsun! Tanrılara karşı hiçbir
vazifem, hiçbir borcum olmadığını bilmiyor musun?
TEKMESSA
Sus, böyle söyleme!
Aİ Seni dinleyenlere dil dök.
TE Sen beni dinlemeyecek misin?
Aİ Çoktan beri yalvarıp duruyorsun.
TE Endişe içindeyim de ondan, kral!
Aİ *(Hizmetkârlara)* Kapamayacak mısınız hemen şu kapıyı?
TE Tanrılar aşkı için, yumuşa biraz!
Aİ Eğer tabiatımı şimdi terbiye etmeye kalkışıyorsan
bana aptalca düşünüyorsun gibi geliyor.

Böylece, görünen odur ki, nihai karar verilmiştir. Koro'nun bunu izleyen ve Salamis ile Aias'ın ana babası için yakınma olan şarkısı, şimdiden bir cenaze şarkısı gibidir. Bitişi şöyle:

(641) Ah zavallı baba, seni feci bir haber
bekliyor: Oğlunun başına gelen
felaketleri öğreneceksin; onun
başına gelen, Aiakos oğullarından
hiçbirinin başına gelmemiştir.

Ama tam burada bir değişiklik olur. Aias, Tekmessa ile çadırdan çıkar ve hiçbir seyircinin beklemediği tarzda, konuşmaya başlar. **Aiskhülos**'ta böyle bir konuşma olamazdı:

(646) Büyük ve sonsuz zaman, görünmeyen her şeye
bir şekil verir, meydana getirdikten sonra da gizler.
Onun için beklenilmedik hiçbir şey yoktur;
korkunç yemin de, en sert iradeler de yenilirler.

İşte ben de demin su verilen bir çelik gibi
dehşet verici hale karşı koyarken, şimdi bu kadının
sözleriyle yumuşadım, azmim kırıldı: Düşmanlar arasında
onu dul, oğlumu yetim bırakmaya acıyorum!
Tanrıçanın ağır öfkesinden sıyrılmak için
deniz kenarındaki çayırlara çıkarak yıkanmak,
lekelerimden temizlenmek istiyorum.
Sonra gidip insan ayağının basmadığı bir yer bulacağım,
silahlarımın arasında hiç sevmediğim şu kılıcı
bir çukur kazıp içine koyacağım: Kimse onu bir daha
görmeyecek. Geceyle Hades onu toprağın altında saklasınlar!
Ben o silahı baş düşmanımız Hektor'dan
armağan olarak aldığımdan beri
Argoslular'dan hiçbir saygı görmedim.
"Düşman armağanı armağan değildir, ondan
hayır gelmez," diyenler ne doğru söylemişler!

İşte bundan sonra tanrıların karşısında eğilmeyi
bileceğiz, Atreus'un oğullarına da tazimi öğreneceğiz.
Emir onlarda, baş eğmek lazım! Nasıl eğmeyeyim?
En şiddetli, en hâkim kuvvetler bile birbirlerine
müsamaha ederler, böylece karlı kışlar,

güzel meyveli yaz geldiği zaman çekip giderler;
gecenin karanlık kubbesi de beyaz atlarla koşulu güne,
ışığını yaksın diye yer verir;
azgın rüzgârlar ise eser eser de, inleyen denizi
sakinleştirir; her şeye hâkim olan uyku bile insanı
sarar, ama sonra bırakır, daima hükmü altında tutmaz.
Biz nasıl olur da akıllı uslu olmayı öğrenmeyiz?
Ben... ben yeni öğrendim ki insan düşmanından,
bir gün gelip onu sevecekmiş gibi nefret etmelidir;
dosta gelince ben dostuma, onun daima öyle kalmayacağını
bilerek yardım etmek, faydalı olmak niyetindeyim.

Bu işlerin sonu hep iyi olacak. Kadın,
içeri gir de tanrılardan, gönlümün
arzu ettiği şeyleri yerine getirmelerini dile!
(Tekmessa çadıra girer)
Siz de arkadaşlar, onun gibi, bu isteklerime
hürmet edin; Teukros'a da [=erkek kardeşi], gelince söyleyin:
Bizimle alakadar olsun, size karşı iyi davransın.
Çünkü ben, gitmekliğim icap eden yere gidiyorum!
Dediklerimi yapın; kim bilir belki de, şimdi bedbaht
olduğum halde, birazdan kurtulduğumu işitirsiniz!

Bu konuşma üstüne, çok yazıldı, bulmaca çözer gibi çok yorumlar yapıldı. Soru şu: Hangi bir içsel itkiyle Aias burada konuşuyor? Bir nokta daha baştan açık ki, Aias pişmanlık duygusuyla konuşmuyor! Çünkü 100 dize sonra onu kumsalda, yere saplanmış kılıcı önünde, ölüme hazır, son sözlerini söylerken göreceğiz. Burada çadırın önünde söylediklerinin hepsine inanıp da, kumsala gidince birden bire düşüncesi değişerek, "Ne demekmiş, kılıcımı niye gömeyim ki! Şimdi atlayıveririm üstüne, daha iyi!" demesi, olacak iş değildir, gülünçtür. Öyleyse buradan çıkan şu ki, bu konuşmada söylediklerine, konuşurken inanmıyor Aias. Peki öyleyse, Aias yalan mı söylüyor? Pek çok kimse, yalan söyleyen bir Aias'ı tasavvur edemediği için veya tasavvur etmek istemediği için bu sonuca varmaktan sakınmıştır. Aslında çok da yanlış bir duygu değil bu. Yalancı bir Aias, ona ilişkin bilinen karakter çizgisinin kırılması demektir. Ne var ki, yalan da tam yalan değil zaten. Münchhausen kendi paçasını atıyla birlikte kendisinin kurtardığını söylerse bu palavradır. **Vergilius**'un *Aeneis*'inde, Sinon'un Troyalılar'a Yunan-

lıların memleketlerine döndüklerini ve bir daha da hiç gelmeyeceklerini söylemesi, bir aldatmadır. Birincisi, duyan için tehlike yaratmaz, zararsızdır; ikinciyi duyup kanan içinse ölüm demektir. Yalanın çeşitli türleri, dereceleri, basamakları vardır. Gerçi, ardında bilinçli bir aldatma niyeti bulunmasa da yalan, gerçek olmayan her şeydir, yani her çeşit "farklı söyleme"dir (Augustin'in, yalanı *İncil*'deki açıklamalarla şartlayan ünlü belirtimi: *Mendacium est enuntiatio cum voluntate falsum*, De mendacio 24, gibi). Aias, gerçekte düşündüğünden farklı konuşuyor, öyleyse (ve bu anlamda) "yalan" söylemekte. Üstelik bunun da ötesinde, tam Augustin'in dediği anlamda da "yalan" söylemektedir. Çünkü bilinçli bir aldatma niyeti var aslında. "Onu dul, oğlumu yetim bırakmaya acıyorum!" diyor nitekim; dahası, "deniz kenarındaki çayırlara çıkarak yıkanmak / lekelerimden temizlenmek istiyorum," da diyor, "sevmediğim şu kılıcı bir çukur kazıp içine koyacağım," diyor; gelecekte başka türlü davranmayı öğreneceğim, vs. gibi şeyler bile söylüyor. Böylece, Tekmessa'yı ve Gemiciler'i atlatmak istiyor.

Ama bu kez de, atlatma niyetinin nedeni önemli. Augustin, bunu da incelemiş: Yalan vardır, diyor Augustin, aldatma niyeti, iyilik sağlama niyetini içerir ve ikisi birbirini karşılar, yani "mümince bir yalan"dır (çocuğunun ölüm döşeğinin başucundaki anneyi düşünelim), ya da "zorda kalınca söylenmiş yalan"ı düşünelim. Zorda kalınca söylenen yalanlar, "mümince yalanlar" gibi başkasının iyiliği için söylenmiş değildir, ama kendine yardım için söylenmiştir, kişinin kendi olarak kalabilmesi için yapması zorunlu bir şeyi yapmasına olanak sağlamak için söylenmiştir. Dolayısıyla, zorda kalınca söylenen yalan, başkalarına zarar vermek amacıyla bağlantılı bir aldatma niyetiyle söylenen yalan değildir. Aias, başkalarına zarar verecektir gerçi: Kendi ölümüyle. Ne var ki bu nasıl olsa kaçınılmaz. Dolayısıyla Aias'ın konuşması, bu zarara ulaşmayı sağlamak için değil, bu zarara o anda ulaşmayı sağlamak içindir. Belki de burada **Lesky**, şu formülasyonuyla doğruyu görmüş oluyor: "Kendini öldürme kararı, çevresince böylesine hiç yanlış anlamaya yer vermeyecek biçimde kesin bilinen bir insan, bu kararını yerine getirebilmek için çevresinden kurtulmak zorundadır (1972, 184).

Demek ki Aias'ın yalanı, kendini korumak için bir yalandır. Karısının o kadar yalvarırcasına engelleme çabaları karşısında, karar verdiğini yapabilmesi, üstelik de bunu Aias'a yakışır biçimde yapması ancak bu yalan sayesinde mümkün oluyor. *Kommos*'ta bu

dünyadan öylesine uzaklaşmış ve kendini tümüyle yalıtmış olan Aias'ın iki taşın arasında kılıcının üstüne atlayıvermesi olacak iş midir? Yaşamda onurunu yitirmiş olunca, onu ölümünde yeniden bulması için onurluca ölmek zorundadır. Bu demektir ki: Bir deyişle, gerdek yatağı ile çocuk beşiği arasında yapılmaz bu. Kendini, epeydir daralmış ve bunaltıcı olmuş o çevreden kurtarmak zorundadır yani.

Aias'a bu olanağı sağlayan tek çare, **Sofokles**'e göre, **Sofokles** yorumlarında hep "aldatma konuşması" denen o konuşma olmuştur (kaldı ki bunun gerçekten bir "aldatma konuşması" olup olmadığı da ancak, edebiyattaki olabildiğince çok sayıda "aldatma konuşması" ile fenomenolojik karşılaştırma yoluyla saptanabilir. Bunların arasında en seçkini olaraksa **Harald Weinrich**'in "*Linguistik der Lüge oder Kann Sprache die Gedanken verbergen? / Yalanın Linguistiği ya da Dil Düşünceleri Gizleyebilir mi?*" incelemesi gösterilebilir, Heidelberg 1966).

Sofokles bu konuşmayı **Aiskhülos**'ta henüz rastlamadığımız bir ustalıkla yazmıştır. **Aiskhülos**'ta da böylesi konuşmalar var elbette. Agamemnon saraya girmeden önce Klütaimestra'nın ona yönelik yaptığı konuşmayı anımsayalım: "Benim sevgili kocam! Seni nasıl sürekli özledim bilemezsin!" Ama hepimiz onun aslında ne demek istediğini biliyoruz: "Seni özledim, sonsuza dek senden kurtulmak için!" Dolayısıyla biz aldanmıyoruz. **Aiskhülos**'ta aldanma, bir bakıma dramatiğin içinde kalıyor. **Sofokles**'te ise oyunu aşıp oyun dışını kavramakta. Yalnız oyuncuları değil, anlık da olsa hepimizi, asıl şaşırtıcı olanı, öyle görünüyor ki kısmen aldatanın kendisini de kapsamakta: "Tanrılarla ve dünyayla barış yapmayı ve bir daha bu kadar uzlaşmasız olmamayı bir kez daha denemek," sözleriyle Aias başka bir seçenekten söz ederken, bütün bunların adını ederek bir an için kendisinin de bu olanakla oynadığını gösteriyor; bir karşı dünya tasarlıyor; ve bazı anlar kendini bütünüyle o dünyanın içinde düşünüyor. Aldatıcılığı da ikna gücünü buradan alıyor: Sırf kendisi zaman zaman gerçekten çılgın gibi göründüğü için biz de o an için çılgın olabiliyoruz.

Bütün bunlar **Aiskhülos**'ta henüz olanaksızdı. Böylesi kırılmaları, gerçeklik ile görünüm arasındaki değişimleri, deneme olarak yalanın kabulünü **Aiskhülos** henüz bilmiyordu. Onda her şey daha dosdoğru, daha tek anlamlıydı, tüm önceden söylenemeyen yanıl-

gılarıyla, gizlemleriyle ve kendini aldatmalarıyla insan davranışlarındaki böylesine nüans bolluğu **Aiskhülos**'ta henüz "keşfedilmemişti". Bu nedenle denir ki (bkz. yukarıdaki eser. S. 94): Aias'ın bu konuşmasını **Aiskhülos** bu şekliyle yazamazdı.

Bu konuşma üstüne söylenecek daha çok şey var. Her şeyden önce de, sert taşlamayla değilse bile en derin bir ironinin getirdiği sübjektif tutumla söylendiği belirtilebilir. Çünkü Aias'ın bir anlık sınama için bile olsa kendini öteki seçeneğin içine atınca, bunun en azından kendi kişiliği için olanaksızlığını fark ettiği apaçık görülür. Nihayet bunu fark etmesinin ardından da (Reinhardt'ın 1947, 32 vd. da gördüğü gibi) Aias'ın bu dünyanın yasalılıkları üstüne söylediği her şeyde, kış, yaza razı olmak zorunda; gece, gündüze razı olmak zorunda; uyku da uyanmaya razı olmak zorunda; bu yüzden bir düşmana hep düşman gözüyle bakmamak gerek, her şey değişiyor işte, demek ki her insanı daha baştan aynı anda hem bir potansiyel düşman hem de bir potansiyel dost olarak görmek gerek. Aias'ın bu söylediklerinin hepsinde alay tonu vardır. "Evet, dünya böyle," diyerek bunu kabul eder Aias, "ama benim dünyam değil bu, uzlaşma dünyası, ben (az önce fark ettim ki) bu dünyaya ait değilim!"

Oysa işte bu, oyunun tümünün anlaşılması için gerekli anahtardır. Çünkü tam da "ben bu dünyaya ait değilim" algısı, aşağılamanın çizgilerini taşır: "Ben bu dünyaya ait değilim, ait olmayı da istemiyorum, bu dünya bana layık değil!" Burada Aias, ters bir değerlendirme yapar: Buraya kadarki değersizlik duygusu, yükselen bir manevi yücelik duygusuna dönüşür. Ama böylece de ölçüyü aşar Aias! Üstelik bunu ilk kez yapıyor da değildir. Akhilleus'un silahlarını tartışılmaz biçimde kendi hakkı olarak görmesi, başka hiçbir hak sorusuna izin vermemesi, zaten böyle bir burun büyüklüğünün dışavurumuydu; kendini beğenmişliğin son kertesine dayalıydı. Bunu sonda bir kez daha ele alırsak, **Sofokles**'in tüm öteki kahramanları gibi Aias'ın da, hata yaptığı için yıkılmak durumuna düşen bir büyük kişilik olduğunu göreceğiz; Oidipus, Deianeira, Antigone gibi.

Aksiyon buradan itibaren gelişir. Aias kendi çevresini gerçekten de atlatmıştır. O gidince Koro, tipik **Sofokles**'e özgü olmak üzere öyle bir kutlama şarkısı tutturur ki, bizim için yine yeterince dehşet vericidir. Ardından Ulak sahnesi gelir. "Kalkhas (kâhin), bugünün Aias için kader günü olduğunu söyledi," diye haber getirir Ulak,

"eğer bugünü atlatırsa, sonra doğal bir ölümle ölecekmiş". Bunun üzerine gerek Tekmessa'nın gerekse Koro'nun aklı başına gelir: Demek Aias'ın konuşması belki de sırf onları atlatmak içindi. Büyük bir telaş içinde herkes kumsalda Aias'ı aramaya koyulur.

Burada sahne değişir. **Reinhardt** (1947, 37) haklı olarak bu sahne değişiminin *ekküklema* (iç sahnelerin yuvarlanarak öne çıkarılabildiği bir çeşit yuvarlanır platform. Bkz. S.49) kullanılarak yapıldığını tahmin ediyor.[35] *Orkestra*'ya, "Aias kumsalda, kılıcının önünde" sahnesi getirilmiştir. Aias, ölüm monoloğunu söyler. Son sözleri, babasına, annesine, güneşin ışığına, Salamis'e ve Atina'ya yöneliktir. Ardından kendini, fundaların ardındaki kılıcının üstüne atar.

Bir *epi-parodos*'ta ('ek parodos') koristler, iki yarı koro halinde girerler; efendilerini arıyorlardır ve birbirlerine seslenirler. Sonra Tekmessa'nın sesi duyulur. Ölüyü bulmuştur. Yine bir *kommos* başlar, yüksek bir lirik etkisi vardır.

Sonra bu bulma sahnesi bu kez Aias'ın üvey kardeşi Teukros'un ölüyü bulmasıyla yinelenir. Burada da yine yakınma vardır. Ardından artık ölünün gömülmesi tam akla gelirken Menelaos çıkagelir. Gömmeyi yasaklar; çünkü Aias bir katil ve haindir: Ancak Athena'nın saptırmasıyla cinayet planı önlenmiştir. Disiplin ideolojisi şöyle dillenir:

(1071) MENELAOS

Herhalde halktan birinin baştakilere itaati kabul etmemesi,
kötü bir vatandaşa yaraşan bir harekettir.
Korkuya yer vermeyen bir devlette,
kanunlar hiçbir zaman gerekli saygıyı görmezler;
korkunun, saygının desteği olmadıkça da
bir ordunun iyi idare edilmesine imkân yoktur.

Teukros bu adi suçlama kalemlerini reddeder: İlkin Aias halktan biri değil, özgür seçimiyle gelmiş bir savaşçıdır; ikincisi, ölülerden böyle hakaretle intikam alınmaz. Menelaos öfkeyle çıkar gider. Tekmessa ve getirilmiş olan küçük Eurüsakes, ölünün başına geçerler. Koro, savaşın acıları ve tüm bu ordugâhın verdiği usanç üstüne bir şarkı söyler; Atina özlemi dile getirilir.

Ardından Agamemnon gelir. Ağabeyinden daha da şiddetle

35. Newiger ise bundan kuşkulu (1990, 40), ama o da başka bir Aias sahnesi için *ekkiklema* kullanıldığını varsayıyor (39)

yüklenir. Hemen Teukros'a, piç diye, köle diye, bağırarak hakaretler yağdırmaya başlar, onu kırbaçlatmakla tehdit eder! Teukros böylesi tutuma karşı bir "yuh!"la yetinir. Agamemnon, kardeşi Menelaos'tan daha adice davranmıştır. Hele Agamemnon'un kendisine savaşta o kadar yararı dokunmuş bir ölüyü böyle aşağılaması, olacak şey değildir!

Bu tartışma doruk noktasına varmadan Odüsseus görünür. Agamemnon, kendisinden yana tavır koyacağından emin olarak Odysseus'tan bir karar vermesini ister. Oysa Odüsseus yine beklenenden farklı bir karar bildirir:

(1332) Dinle öyleyse: Tanrılar hakkı için, bu adamı böyle
gömülmeden merhametsizce bir yana atmaya cesaret etme!
Cebretmek arzusu seni yenip doğruluğu çiğnetecek
kadar bu adamdan nefret ettirmesin!
Akhilleus'un silahlarını kazandığımdan beri
o benim de orduda en büyük düşmanımdı;
ama böyle olmasına rağmen, ben de ona
hakaret edeyim diye, Troya'ya gelen biz Argoslular
arasında onu Akhilleus'tan sonra en büyük kahraman
olarak tanıdığımı söylememezlik edemem.

Bunun için senin ona edeceğin saygısızlık haklı olamaz.
Onu değil, tanrıların kanunlarını mahvedersin:
Cesur bir insana ölünce kimsenin kötülük etmesi
doğru değildir, ölü onun nefretini kazanmış olsa bile.

Bir iki atak daha yaptıktan sonra nihayet Agamemnon da homurdanarak geri çekilir. Odüsseus kalır, Teukros ona teşekkür eder; ceset götürülür.

*

Dramanın ikinci yarısını nispeten daha hızla geçebilir olduk, çünkü gerçek kararlar ile onlara bağlı olan önemli ifadeler daha önce konmuştu. **Reinhardt**, buna ilişkin (1947,41) çok doğru olarak şunları söylüyor:

"Burada, sonrakileri imleyenler yanında, sonrasının kopup gideceği pek çok tekil nesne var. [Bu dramada] her şeyin üstünde, artık hiçbir şeyin aynı olmadığı bir ya da iki durum için, olgunun alımlanışı esastır. Tüm sonrakilerden daha fazlasıyla *Aias*, bu ortanın çevresinde yazılmış görünüyor, kalanlar, değinerek, geriye bakış-

la, ondan koparak yapar alımlamayı. Ama değinme, alımlanış için yeterli olmaz ve bunun biçimi, yazarlığın bağrından çıkmaktan çok, daha eski üsluptaki dinsel dramalara uygun görünür. Her ikisinin aynı bir bütünde kaynaşması için *Kral Oidipus*'a dek varmak gerekecek."

Ama bizim bu oyun için kullandığımız bütünlemesine ayrıntılı inceleme sayesinde, iki oyun bölümünün birbiriyle bağlantısına ilişkin başta koyduğumuz soruyu herhalde daha iyi yanıtlayabiliriz: İkinci bölüm, birinci bölümdeki olaylara ilişkin yargıyı dile getiriyor olmalı. Birinci Bölüm'de Aias'ın çöküşü ve ölümü gösterilmişti. Bu, ağırlıkla bir gösterimdi. Oysa **Sofokles**'in niyeti yalnızca heyecan verici şeyleri göstermekten ibaret olamaz. Bir eğlendirici değildir o. Tüm tragedyalarında esas, gösterileni aynı zamanda genel düzenle bağlantısı içinde koymak, yani normatif'likle ilintisini de birlikte göstermektir. Bütün oyunlarında bunu gereceğiz.

Kaldı ki *Aias* oyununda bu niyet daha prolog'da açıkça dile getirilmişti:

(132) ...Tanrılar
iyilikleri sever, kötülüklerden nefret eder.

peki burada Aias'ın yeri hangisi?

İkinci Bölüm'de **Sofokles**, iki yargı olanağı sunmuştur. Daha bunların sıralamasından, hükmün nasıl olmasını istediğini de ele verir zaten. Önce Menelaos ile Agamemnon yargılarını bildirirler. **Sofokles**, onların verdiği, "Aias bir haindir ve potansiyel bir katildir," şeklindeki hükmü, her iki argümanı da sonradan geri çektirerek, açıkça çürütmektedir. Demek ki, **Sofokles**'e göre büyük bir insan, böyle küçük numaralarla yargılanamaz. Ardından Odysseus'un Aias'a ilişkin hükmü gelir. Bu hüküm geri alınmıyordur. Buradan ortak hükme varılır: Aias büyük ve cesur bir kahramandı ve soylu düşünceli bir bireyciydi. Ona gösterilecek saygı, hak edilmiş bir saygı olacaktır. Evet, o da yanlış yapmıştır. Onun yanlışı, kesin u z l a ş m a z l ı ğ ı'dır. İşte bu, oyunun İkinci Bölüm'üyle gelir. İkinci Bölüm'de her şey Odysseus'a yönelir. Bütünüyle başta Odüsseus vardı, sonda yine Odüsseus vardır. Yani onun figürü oyunun her iki bölümünü bağlamaktadır. Üstelik bu, salt teknik olarak değil, içsel olarak da böyledir. Çünkü Odyssesus, kişilik olarak, yani insan olmanın gerçekleşmiş bir olanağı olarak, Aias'ın tam zıddıdır. Gördü-

ğümüz gibi Aias, alay konuşmasında, değişimi görünürde kabullenirken aslında olanaksız bir şey olarak reddetmiştir. Dost, dosttur onun gözünde, düşmansa düşman; üstelik sonsuza dek böyledir bu. 678-683. dizelerde bunu açıkça dile getirmiştir. Böyle olmayan her çeşit tutum ona göre bir uzlaşmadır; "uzlaşma", onun bakışında kesin olarak o l u m s u z bir şeydir.

Odüsseus ise bu açıdan karşıt konumdadır. Odysseus'un dramadaki son sözlerinin, tam da Aias'ın yukarıda değindiğimiz değişme sorununa ilişkin ağırlıklı sözleriyle (S.195 ve 198) aynı sorunu işlemesini ve üstelik aynı dost ilişkisi bakışı altında işlemesini raslantı olarak düşünmeyecektir herhalde kimse. Odüsseus şöyle diyor:

*(1376) Bakın şimdi Teukros'a ne söylüyorum:
Bugüne dek ne kadar düşmandıysam, şimdi de o kadar dostum ona
Ben bu ölünün cenaze merasimine iştirak etmek,
yardımda bulunmak, en iyiler için ne yapılması icap ediyorsa
onların hiçbirini ihmal etmemek istiyorum insan olarak.

Aias'ın reddettiği o uzlaşmacılık yeteneğini Odüsseus gösteriyor burada. Bunu yapabiliyor, çünkü onun için uzlaşmacılık "kesin olumsuz bir şey" değildir. Ona göre uzlaşma, dengedir ve o yolla insanın, esasen değişimle belirlenen dünya bütününe kendini uyarlamasıdır. Odysseus'un gözünde insan olmak, bir kez saptanmış bir konumda hiç hareketsiz donup kalmak değil, k o ş u l l a r ı h e s a b a katmaktır. Eğer onun yerinde Aias olsaydı, "cenaze merasimine iştirak etmek" istemezdi. Aias'ın yapamadığını yapmakla Odysseus, Aias'ı aşmaktadır. *Odüsseia*'daki, Aias'ın Hades'te bile Odysseus'a nefretle karşı durduğu dizeleri anımsayalım. Ve ikisi arasında son sözü söyleyen Odüsseus oluyor: Onun ağzından **Sofokles** konuşuyor.

Demek ki **Sofokles**'e göre Aias'ın yanıldığı nokta, katı inatçılık demek olan ve bu yüzden de doğrunun bir yanılgısı, bir *hamartema*, anlamına gelen u z l a ş m a z l ı k olmuştur. Aias'ın niçin kaçınılmaz biçimde yıkıldığının yanıtı da böylece verilmiş oluyor: Aias, Atreusoğullarını öldürmek isteyerek bir kerelik bir yanlış adım attığı için değil, yani belli bir eyleminden dolayı değil, tüm varlığındaki esnemez tek yanlılıktan dolayı yıkılmıştır. Böylesi bir esnemezlikse **Sofokles**'e göre temelden uyumsuzluktur. Dünya yasasıyla uyum içinde bulunmaz. Bu yüzden de *hübrid*'dir. Dolayısıyla başarısızlığa

mahkûmdur.

Bu dünya yorumu, **Sofokles**'in tüm oyunlarının temelinde vardır. Önce bunu *Antigone*'de izleyelim.

5.4.2. ANTİGONE

Sofokles, *Antigone* ile dünya edebiyatında ilk direniş oyununu yaratmıştır. Sonraki dönemler, bu oyunu **Sofokles** dağarı ile bağlantısından koparıp tek başına bir sanatsal doruk olarak yüceltti. Öyle ki oyun, her dönemin kendine özgü alımlanış koşullarına uyarak, çok çeşitli programları asons eden ve onlara temellik eden bir program oyun haline getirildi. Bunların içinde belki en önemlileri:

1. Alman klasiğinin yorumu; hümanitenin manifestosu olarak *Antigone*;

2. **Hegel**'in yorumu: Devlet ile ailenin uzlaşmazlığının manifestosu olarak *Antigone;*

3. **Jean Anouilh**'nin yorumu: Antigone'nin eylemi nihilist dünya güvensizliğinin ifadesi oluyor (1944'te Paris'teki ilk oynanış, direnişe çağrı olarak anlaşılmıştı);

4. **Bertolt Brecht**'in yorumu: Diktatoryayla soğukkanlı bir hesaplaşma olarak *Antigone* (*Antigone Modeli, 1948;* Hölderlin'in çevirisinin, berrak anlaşılırlık ve bir o kadar da şiirsellik içinde günümüz Almancasına harika bir uyarlanışı).

Tüm bu yorumlar ve daha (örneğin **Kytzler** 1993, gibi birçok) yorum mümkün. Bunlar oyuna dıştan yamanmış değillerdir. Ama oyunun kimi ifade bileşenlerini, ötekileri zayıflatmak pahasına aşırı ölçüde büyüten yorumlar, yine de bir bakıma, bozma ve sahteleştirmedir. Bu yüzden burada daha baştan, ya o yorumların birine bağlanmak ya da tümünü bir kenara atıp onun yerine kendi yorumumuzu koymak gibi en az o kadar tek yanlı olacak bir yönelim üstünde düşünülmedi.

Biz daha çok, *Antigone*'yi ilkin **Sofokles**'in yaratısı bağlamında (yani ondan koparmaksızın) görmeye çalışıyoruz; ikincisi, onun içinde var olan ifade bileşenlerini, böyle bir yorumu açık tutacak kadar ve her bir bileşenin de kendi başına varlığını sürdürebildiği tarzda ortaya çıkarmaya uğraşıyoruz. Böyle bir bireysel yorum örneği olarak kendi kavrayışımız sona konmuştur.

Başlangıçta Antigone konusunun mitos içindeki yerini kısaca belirleyelim.

Mitos: *Aias* ile mitos'taki Troya çevrimi içine girmiştik, *Antigone* ile yine Thebai çevrimindeyiz. Thebai mitos'u da, Argos/Miken mitos'u gibi bir soyun lanetlenmesine dayanır: Argos/Miken ülkesinin mitos'unda lanetlenen soy, Atreusoğullarıydı, Thebai mitos'unda ise Labdakosoğulları soyudur. Her iki mitos da çok eskidir ve son tahlilde herhalde Miken dönemindeki, yani MÖ. 2. binyıl içindeki bu iki egemenlik merkezinin aile öykülerinden gerçek olaylarla bağlantılı olsa gerektir. **Sofokles**'in *Antigone*'sini mitolojik bağlantıları içinde kavramak için Thebai'nin Labdakosoğulları sarayı öyküsünden salt şu ayrıntılar yeterlidir:

Eskiden Thebai'de Kral Laios ile Kraliçe İokaste hüküm sürmekteydiler. Apollon'dan onlara gelen kehanete göre, asla oğulları olmamalıdır, çünkü bir oğul, babasını öldürüp anasıyla evlenecektir. Buna karşın bir erkek evlat dünyaya gelince, ayaklarından bağlanıp doğaya bırakılır, ama çobanlar onu kurtarır Korinthos'a getirirler. Adı Oidipus ('şiş taban') olan bu buluntu çocuğunu, Korinthos'daki kral ailesi, onun nereden geldiğini bilmeksizin, evlat edinip büyütürler. Ama Oidipus, Korinthoslu olmadığına yönelik çıkan bir dedikodu üzerine kaygıya düşer ve Delfoi tapınağında Apollon'dan bunu sormaya gider. İşte **Sofokles**'in *Kral Oidipus*'u buradan başlamaktadır. Apollon, Oidipus'a kendi memleketinden uzak durmasını salık verir, çünkü orada babasını öldürüp anasıyla evlenecektir. Bunun üzerine Oidipus, dehşet içinde Korinthos'tan (yani doğal olarak kendi memleketi diye bildiği yerden) kaçar ve tam ters yöne doğru gider. Thebai yakınına gelir. Orada Laios (babası!) ile karşılaşır. Thebai'ye musallat olmuş bir *sfenks* yüzünden o da danışmak için Apollon'a gitmektedir. Oidipus o adamı öldürür. Sonra Thebai önünde *sfenks*'in ünlü bilmece sorularının yanıtını bilip söyleyerek *sfenks*'i alt eder, bunun üzerine kentin kurtarıcısı olarak krallığa getirilir, dul kraliçe İokaste ile (anasıyla!) evlenir, dört çocukları olur. Çocukların ikisi oğlandır: Eteokles ve Polüneikes; ikisi de kızdır: Antigone ve İsmene. Apollon'un Thebai üzerine bela ettiği bir salgın yüzünden Oidipus, geçmişin açıklanmasına zorlanır ve bu yolla dehşet verici gerçeğin tümünü öğrenir. İokaste kendini asar. Oidipus ise kendi gözlerini kör eder.

Önce İokaste'nin erkek kardeşi (yani Oidipus'un dayısı ve kaynı) Kreon kral olur, sonra Oidipus'un iki oğlu Eteokles ile Polüneikes dönüşümlü olarak başa geçerler. Kör Oidipus'un kentte bulunmasının yeni bir bela getireceği dedikodusu yayılınca iki oğul babayı

kovarlar. Oidipus, oğullarını lanetleyerek ülkeyi terk eder. İki kızından başka kimse onu düşünmez olur. İsmene Thebai'de kalır, ama oradan babasını destekler; Antigone ise yaşlı babasıyla birlikte yola çıkar ve ona yabancı illerdeki belirsiz gidişinde eşlik eder. **Sofokles**'in *Oidipus Kolonos'ta* tragedyası buradan saşlar. Thebai'de hüküm süren iki oğul arasında iktidar için çatışma çıkar. Eteokles, Polüneikes'i kovar, Polyneikes Argos'a gider ve Thebai'ye karşı kuvvet toplar. Bir kâhin, birbirine düşman iki oğuldan, ihtiyar Oidipus'a ya da onun mezarına sahip olanın zaferi kazanacağını söyler. İkisi de, o an Atina'da Theseus'un yanına varmış olan babalarına koştururlar. Oidipus tüm önerileri reddeder ve Atina'da ölür, Eumenidler'in korusuna gömülür. **Sofokles**'in *Oidipus Kolonos'ta* tragedyası burada son bulur.

Thebai için mücadele başlar, **Aiskhülos**'un *Thebai'ye Karşı Yediler* tragedyası ile **Euripides**'in *Foinissai* (*Fenikeli Kadınlar*) tragedyasının konusu bu mücadeledir. Oidipus'un iki oğlunun da yedinci kapıda ölmesi üzerine yeniden Kreon tahta geçer. Gerçi iki kardeş de ölmüştür, ama saldıran Polüneikes'in kayınpederi olan Argoslu Adrastos, kenti kuşatmayı sürdürür. Kreon, kâhin Teiresias'a kurtuluş yollarını sorar. Teiresias tek kurtuluş yolu olarak, Kreon ile karısı Euridike'nin iki oğlu olan Megareus ile Haimon'dan birinin, yani Megareus'un, gönüllü olarak kendini kentin surlarından atması gerektiğin, böylece bir insanın kurban olmasıyla kentin kurtulacağını söyler. Kreon bu kurbanı sağlar. Ardından gelen gecede Thebaililer bir çıkış yaparak Argoslular'ı püskürtürler ve onların kaçmasıyla mutlu olurlar. Thebai kurtulmuştur.

Oyunumuz bu kurtuluş gecesinin sabahında başlar. Yine oyunun içeriğini bir kesinleyelim ve kısaca yapıyı irdeleyelim.

Zafer ve kentin kurtuluşu sayesinde iktidarını pekiştirmiş olan Kreon, bir buyruk çıkararak, Oidipus'un iki oğlundan, düşmandan yardım alıp kendi vatanı olan kente saldırmış Polüneikes'in vatan haini olduğunu, bu nedenle ölüsünün gömülmeyip kurda kuşa yem olmasını bildirmiştir. Bu, o dönemde hukuken üstü örtülü bir ceza da olsa, bir Yunanlı için olağanüstü bir ceza sayıldığı için (Mette 1956; Hester 1971; Ugolini 2000, 142-147) –ki Kreon da bunu herkes gibi bilmektedir elbet (cezayı da zaten bu nedenle bildirmiştir) – herhangi bir kişinin her şeye karşın ölüyü gömmeye çalışacağını, en azından üstüne toprak atıp sembolik olarak bunu yapabileceği-

ni hesaba katmak gereği vardır. İşte Kreon, böyle bir eyleme kalkışanın cezasının da ölüm olacağını bildirmiştir. Bekçiler ölünün başını beklerler. O eylem buna karşın gerçekleşir, hem de iki kez üst üste; yapan ise Antigone'dir. Kreon, genç kızın bu aykırı davranışını, pek çok uyarıya ve özellikle de Antigone'nin sevgilisi olan kendi oğlu Haimon'un uyarılarına karşın onu, diri diri kapalı duvarlar arasına konmakla cezalandırır. Kentte korku verici alametler belirince, Kreon, Teiresias'ı çağırtır. Teiresias'ın kehaneti felaketlidir. Bunun üzerine Kreon, korkuyla her şeyi yeniden tatlıya bağlamaya girişir: Polüneikes'in ölüsünü gömdürür ve Antigone'yi kendi eliyle çıkarmak üzere hücre-mezar'a gider. Ama iş işten geçmiş, Antigone kendini asmıştır. Yanında duran Haimon, babasına karşı kılıcını çeker. Kreon kendini güvenceye alınca Haimon kılıcı kendine saplar. Kreon'un karısı Euridike, kocasının bu kez ikinci oğlunun ölümüne neden olduğunu öğrenince, o da intihar eder. Kreon saraya gider. Artık onun payına düşen, ölemeyip, tüm bu acıları daha uzun süre yaşayarak çekmeye mecbur kalmaktır.

Bu drama da iki bölümdür, ama *Aias*'taki gibi kesin bir bölünme değildir bu. Birinci yarının ağırlık merkezinde Antigone vardır, ikinci yarının (dışsal) ağırlık merkezinde ise Kreon. Ama her iki yarı, çeşitli bağlantılarla birbirine *Aias*'takinden çok daha sıkı biçimde bağlanmıştır. Yani daha önce sözünü ettiğimiz (bkz. S.173 ve devamı.) organik yapıya doğru gelişme burada açıkça görünmektedir.

Birinci bölümde aksiyon, Kreon ile Antigone arasındaki karşıtlığın sürekli sertleşen basamaklar halinde yükselerek, Antigone'nin hücre-mezar'a kapatılmasıyla son bulur. Bu, hüküm hazırlığının, aşamalar halinde hükmün kendisine dek varan bir yükselişidir. Birinci bölümün sonunda hüküm verilmiştir: Kreon'un tam bir zaferi ve Antigone'nin tam bir yenilgisi demektir bu.

İkinci bölümde ise tersi bir süreç işler. Bu ters işleyişin ön koşulları daha birinci bölümün içinde vardı: Şimdi, hem Kreon'un zaferinin, hem de Antigone'nin yenilgisinin, yalnız dış görünüşte öyle olduğu ortaya çıkar ve gerçekte Kreon'un tam yenilgisi ile Antigone'nin tam zaferine dönüşür.

Buradaki iki bölümlülüğün, *Aias*'tan çok daha zorunlu biçimde içsel birliğin ifadesi olduğu görülüyor. *Aias*'ta, 1. Bölüm'deki eyleme ilişkin hüküm, 2. Bölüm'de, art arda gelen üç çift konuşma ile dışa dönük konuşuluyordu. Yani, bir yanda eylemle son bulan ak-

siyon yükselişi vardı. *Antigone*'deki gibi, sonra da İkinci Bölüm'de o eylem üstüne duruk bir tartışma yapılıyordu. *Antigone*'de ise, 1. Bölüm'deki eyleme ilişkin hüküm, 2. Bölüm'de içsel olarak konuşuluyor; aksiyon sonradan tartışılmak üzere kesilmiyor, akış sürüyor ve bu akış içinde 1. Bölüm'ün eylemine ilişkin hüküm dile geliyor. Ne var ki, yine de birbirini izleyen iki bölümlülük halinde o ikili hareket var. *Kral Oidipus*'ta ise ikili hareket artık zamansal olarak birbiri ardına gelmeyip iç içe geçmiş olarak işleyecek.

Kaldı ki *Antigone*'nin dramatiği de biraz başka. En azından birinci bölümün olay akışına hızla bir göz atarsak bunu görürüz:

Prolog, Antigone ile İsmene arasında bir diyalogdur. Durum, iki farklı bakışın tartışması içinde ortaya serilir. Bu iki bakış açısı, sonradan oyunda karşı karşıya gelecektir: İsmene'de cisimleşen, devlet yönetimine sadakat bir yanda, Antigone'de cisimleşen, devlet yönetimine baş kaldırma öbür yandadır. Yani, esas oyundaki büyük çatışmaya, ön oyundaki küçük çatışma yoluyla giriş yapılır. Ama salt bu ön oyun işlevinin ötesinde prolog'un, ilk aksiyon adımı olarak da bir dinamiği vardır: Çünkü Antigone burada, yaşayanlara karşı tavrını ölüden yana koymakla, yaşamdan ölüme giden kaçınılmaz yolunda da ilk adımını atmış oluyor. Kız kardeşine yüzünü dönmesi, toplumdan da ilk yüz çevirmesi ve yalıtlanmaya doğru attığı ilk adım olmaktadır. Nihayet prolog bir üçüncü işlev daha taşıyor: Başlangıçta tam bir kardeşçe bütünlük içindeyken çatışma boyunca adım adım birbirinden uzaklaşan iki kız kardeşi karşıtlık halinde göstererek, esas kahraman olan Antigone'nin kişiliğini de daha bu ilk vurgulamada işlemeye başlıyor: Gerçi Antigone'nin yaptığının haklılığı apaçıktır, ama bunu tam bir uzlaşmazlık içinde yaptığı da ve dahası, kendi doğrusundan hareketle böyle yapmanın gereğini yalnız kendisi için değil, herkes için şart koştuğu da açıktır; kendisinin doğru bildiği şeyi yapmayan başkalarını bu yüzden silip atar ve aşağılar. Antigone'nin bu kişilik çizgisi, olayların akışı içinde hep daha keskinlikle ortaya çıkacaktır.

Öyleyse yukarıda saptadığımız üç işleve bir arada baktığımızda, *Antigone*'deki prolog'un *Aias*'takinden çok farklı bir ön yönlendirme niteliği taşıdığını görürüz: *Aias*'ta ön sunuş, öğretici, açık açık belirtici, neredeyse göze sokucu tarzdaydı: "Bakın işte, Aias bu! Onun başına neler geldiğini görün de ders alın!" Yani ön yönlendirme tam da e k s t r a d r a m a t i k'ti. **Brecht**'in ünlü kavramıyla

söyleyecek olursak, yabancılaştırıcı'ydı da denebilir. Seyirci, önündeki olay akışının içine çekilmiyor, **Brecht**'in duygusal katılım dediği duruma zorlanmıyor, tersine, oyun başlamadan önce seyirciye bir yol gösterme bölümü'yle, olacakları belli kavramlar açısından seyretmesi ve dersler çıkarması yönünde çağrı yapılıyor. Bu, **Brecht**'in, benzer yabancılaştırma araçları yoluyla, örneğin oyun öncesi şarkılar, veya perde üstüne düşürülen dia gösterimi, ya da perde önünde elinde işaret sopası bulunan panayır şarkıcısıyla sağlamak istediğinin aynıdır.

Oysa *Antigone*'de, oyun prologdan sonra değil, doğrudan prologla birlikte başladığı için, ön yönlendirme, "ekstra dramatik" tarzda değil, "dramatik içi"nde gerçekleşmektedir; prolog, oyunun konu bütününü ve sorunsalını daha baştan dramatik olarak geliştirmektedir.

Kentin kurtuluşunu şarkıyla kutlayan ve kralın onları acaba niçin danışmaya çağırdığını kendi kendilerine soran Thebaili İhtiyarlar Koro'sunun *parodos*'unun ardından Kreon, ilk icraatı olarak gömülme yasağını meclise bildirdiği, kraliyetinin açılış konuşmasını yapar. Korobaşı ile Kreon arasında kısa bir karşılıklı konuşmadan sonra Nöbetçi gelir ve inanılmaz haberi getirir: Ölü, toprakla örtülmüştür. Yapan kaçmıştır. Kreon öfkeden köpürür, Nöbetçi'yi ve öbür Nöbetçi'leri rüşvet yemekle suçlar ve idamla tehdit eder.

Ardından, insanlığın buluş gücüne son derece çift anlamlı bir övgü olan 1. *stasimon*: *Polla ta deina* (bunca mucizeler), gelir (bkz. S.169).

Hemen arkasından Antigone getirilir; eylemi yapan o'dur; hem de iki kez yapmıştır, kellesini kurtardığı için mutlu olan Nöbetçi'nin keyifle bildirdiğine göre, bu kez yakalanmıştır. Şimdi Keron ile Antigone arasındaki büyük tartışma başlar. Önce tartışma kuru kuru hak ve haksızlık üstüne sürerken, kısa süre sonra Kreon kendini kral gibi değil de bu genç kız tarafından etkilenen ve köşeye sıkıştırılan bir adam gibi hissetmeye başlar. Bir o kadar daha radikal bir sertlikle tepki verir: İsmene de Antigone ile birlikte ölecektir (488. dize vd.) İsmene getirilir. Onunla Antigone arasında geçen konuşma, Antigone'nin kişiliğini, Kreon'la olan sahnedekinden de daha belirginlikle ortaya çıkarır: İsmene, bir büyüklük heyecanı içinde eylemi kız kardeşi ile birlikte üstlenmek ister; ama Antigone, kesinlikle reddeder:

(546) Hayır ölemezsin benimle, yapmadığın bir işi
kendin yapmış gibi gösterme, benim ölmem yeter!

(Tüm çeviri: Güngör Dilmen, Mitos-Boyut Yay. İst. 1997, Y.O.)

Antigone, eylemi tek başına yapmış olmayı istiyor! Bunda ısrar ediyor. Dahası: Ölümü bile kimseyle paylaşmak istemiyor; bu onun ölümüdür, yalnızca onun, başka hiç kimsenin değil!

Sofokles, Antigone'nin, belki en iyi deyimle "tekbencilik" diyebileceğimiz bu temel niteliğini, ayrıca Yunancada *autó* ön ekiyle başlayan alışılmadık derecede çok deyimle dile getirmiş: Koro'ya göre Antigone *autó-nomos* (özerk) bir yaşam sürüyordur (821. dize, Türkçesinde 822.dize: Kendi istenci), Antigone'yi yıkıma götüren tutkuyu (*orga*) Koro, *autó-gnotos* (başına buyruk'luk) olarak niteler (875. dize, Türkçesinde: Dik kafalılık) ve Antigone, babasına, annesine ve şimdi de erkek kardeşine ölüm törenini *auto-khеir* (kendi eliyle) sunmuştur (900. dize); yani başka hiç kimsenin dahli olmaksızın. **Sofokles**, Koro'ya Antigone için 'tam babası Oidipus'un kızı' anlamında şeyler söyletirken (özellikle 471. dize ve 856. dize) baba ile kızın nitelik akrabalığında bu çizgiyi öne çıkarmaktadır. Nitekim babada **Sofokles** bu öz niteliği, *Kral Oidipus*'ta *aut-hadía* (549. dize) "aklına estiği gibi", "kendi keyfince", gerçek akıldan yoksun olmak biçiminde suçlamıştır. Böylece **Sofokles**'e göre baba ile kız öyle bir öz nitelikte buluşuyorlar ki, hastalık derecesine yükseltildiğinde bugün biz de aynı Yunanca deyimi kullanarak buna "otistik" diyoruz: Uç düzeyde kendine dönüklük ve kendine kapanıklık, topluma karşı (aslında zorlamalı) bir vurguyla kendini sınırlama, demektir bu. Burada Kreon'un da aynı tekyanlılığı koşması (1028. dize), ikisinin öylesine ilkesel iki kutup gibi çarpışmasına neden olmakta.

Kırılmış, dışlanmış, geri itilmiş de olsa İsmene, yine de Kreon'a kız kardeşi için bir kez daha yalvarır. Hatta Antigone için olmasa bile, Kreon'un, hiç değilse kendi oğlu Haimon için düşünceli davranmasını ister. Kreon kaba bir yanıt verir:

(569) Oğlum başka tarlaya eksin tohumunu.

Korobaşı da bir kez daha dener. Ama Kreon bir kez çıkmış olduğu kayanın tepesinden bir daha inmek istemez.

Koro, 2. *stasimon* olarak, Labdakosoğulları soyunun sonu gelmeyen korkunç kaderi üstüne sezgi dolu bir şarkı söyler.

Sonra Haimon'un, babası ile gittikçe keskinleşen çatışmasının doruğuna varılır. Bunun bitişinde baba ile oğul sonsuza dek ayrılmışlardır, ama Kreon bir milim bile geri adım atmamıştır.

Antigone dünyayla vedalaşır; bunun tekniği *Aias*'taki gibidir: Önce bir *kommós* içinde Koro ile vedalaşılır, sonra akla hitabeden bir konuşma içinde veda edilir. Böylece karar, *Aias*'ta olduğu gibi, iki kez uygulanır ve açıklanır, birincide duygusal olarak, ikincide akla dayanarak... Ardından Antigone hücre-mezar'a götürülür, Koro, 3. *stasimon* olarak mitos'taki benzeri durumlara (Danae'nin nasıl taşlar içine gömüldüğüne) ve bir kulede açlıktan ölen Phineusoğulları'na gönderme yapan bir şarkı söyler. Böylece Antigone'nin kaderini zihinde önceden ve kesinlenmiş olarak görürüz.

Bu noktada aksiyon tersine döner. Teiresias gelir ve her şey tam ters yönde gelişir.

*

Antigone dramatiğinin *Aias* dramatiğinden farklılığını görmek için bu yoğunlaştırılmış genel bakışı yaptık. Söz konusu farklılığın nerede yattığını şimdi dört noktada toparlayalım:

1. *Antigone*'de dramatik, *Aias*'takinden daha dolaysızdır:

a) *Aias*'ta başkişi üstüne uzun süre bilgi verilir, kendisini görmeyiz. *Antigone*'de başkişi, ilk andan itibaren önümüzdedir.

b) *Aias*'taki dramatik, tepki dramatiğidir; Aias bir eyleme tepki verir. *Antigone*'deki ise aksiyon dramatiğidir; Antigone eylemi bizzat yapar.

2. *Antigone*'deki dramatik, *Aias*'ta olduğundan daha diyalektiktir. *Aias*'ta her şey tek bir kişi, yani Aias ve onun sorunu çevresinde dönüyordu. *Antigone*'de ise, değişik kişilerin değişik biçimde tavırlar aldıkları bir sorun söz konusudur: En ön planda birbirine karşıt iki kişi, Antigone ile Kreon vardır, ama onların yanında da İsmene, Koro ve Haimon figürleri bulunur.

Dolayısıyla *Aias*'ta sorun işleme daha ziyade monolog tarzındaydı, öteki figürler söze giremiyorlardı. Oysa *Antigone*'de sorun işleme, her figürün kendi işleyiş tarzıyla ötekilerin işleyiş tarzının etkisinde kaldığı veya yönlendirildiği, ya başlangıçtaki hedefinden öteye götürüldüğü (örneğin, Antigone'nin, Kreon'un, Haimon'un olduğu gibi) ya da örneğin, İsmene ve Koro gibi, başlangıçta hedeflenenin gerisine düştüğü, bir diyalektik süreçtir.

3. Bunun sonucu olarak *Antigone*'de dramatik, *Aias*'takinden daha çekicidir.

4. *Antigone*'deki dramatik daha günceldir: Herkesi ilgilendiren bir antitez bulunduğu için –tanrıların yasalarına karşı sitenin yasaları– her yurttaş kendini daha dolaysızca içinde bulur.

Bu sonuncu nokta, bizi oyunun yorum sorununa götürür. Başta kimi yorum olanakları belirtildi. Bunların hepsinin oyunda var olduğu da söylendi. Ama hiçbiri oyunun bütününü kavramıyor; aksiyonu gözden geçirince bu şimdi açıklık kazandı herhalde. Elbette ki *Antigone*, yazarının o dönemde **Perikles** yönetimi altında politik yönetim sorumluluğunu paylaştığı bir koşulda büyük bir politik oyundur (Ugolini 2000, 56-58; Flashar 2000, 58).

Yine elbette *Antigone*, hele bu geri plan önünde, insani (devletsel) düzen ile tanrısal düzen arasındaki çatışmanın bir oyunudur. Ama her iki ana figürün, her durum için o düzenin birer temsilcisi olmaları tarzında değildir bu. Hep dendi ki, bu oyunda seyirci için yalnızca taraflardan birini seçme durumu vardır: Ya Antigone tümden haklı, Kreon tümden haksızdır, ya da tersidir. Oysa bence böyle bir "ya o, ya bu," yaklaşımı **Sofokles**'ten çok uzaktır.

Önce bir noktaya değinelim: Az önce *Aias*'ta, Aias figürünün uzlaşmazlığının nasıl mahkûm edildiğini gördük; Odüsseus figürüyle de açıklığın, öğrenmeye yatkınlığın ve ölçülülüğün nasıl salık verildiğini gördük.

Bir yanda, *Aias*'ın Odysseus'undan Antigone'ye varan açık bir çizgi vardır. Nasıl Odysseus, Aias'ın ölümünden sonra artık (insan olarak) eski düşmanlara dost olmak istediğini, düşmanlığın ölümden de öte gidemeyeceğini söylediyse, burada da Antigone öyle düşünüyor. Kreon'la onun arasındaki, yani insani normlar sisteminin yanılmazlığına olan sarsılmaz inancın uzlaşma yeteneğinden yoksunluğu (=Kreon) ile insani normların geçici olabilmesini bir faktör olarak kendi yaşamında hesaba katmaya hazır olma (=Antigone) arasındaki keskin *stikhomüthie* (replik düellosu) içinde, yani iki yaşam kavrayışının doruğa çıkarılmış bu karşılaşması içinde **Sofokles**, *Aias*'ta olduğu gibi yine dost-düşman ilişkisini dönüm ve nirengi noktası haline getirmektedir. Kreon diyor ki:

(522) Düşman hiçbir zaman –öldükten sonra da– dost değildir!

(Türkçe yayındaki çeviri: "Ölüm sevgiye dönüştüremez nefreti", Y.O.)

Ve Antigone buna karşılık, hayır, "Ben nefreti değil, sevgiyi paylaşmaya geldim!" demiyor, ya ne diyor:

*(523) Düşmanla değil, dostla birlikte olmaktır benim tarzım.

(Türkçe yayındaki çeviri: "Sevgi için doğmuşum ben, nefret için değil", Y.O.)

Aias'ı böyle devreye sokmamıza karşın, oyunun ana teması olan "düşmanlık nereye kadar gidebilir" sorununda **Sofokles**'in Antigone'den yana olduğu kuşku götürmez elbette. Yani bu bakımdan **Sofokles**'in istencine göre Antigone haklı, Kreon haksızdır. Antigone, doğuştan duygusal davranışın açıklığını figürleştirirken, Kreon, sonradan öğrenilmiş ideolojinin darlığını temsil ediyor. Ama işte bu da yine, öyle ucuzcu tutumun yaptığı gibi ak-kara keskinliğinde alınmamalıdır. Kreon yine de tümden haksız olmadığı gibi (temelde bir "tiran" değildir o, bkz. Ugolini 2000, 121-126) ve Antigone de tümden haklı değildir. Aksine: Her ikisi de zaten tümden haklı olmak istedikleri için haksızlığa düşüyorlar ya. Çünkü ancak tanrılar, yani mutlak norm, tümden haklı olabilir. Bir insan, ne kadar uğraşırsa uğraşsın mutlak norm'a ulaşamaz. Olsa olsa bunun için çaba gösterebilir, göstermelidir de. Ama asla hedefi şaşırıp kendini mutlak, yani tanrı yerine koymaya kalkmamalı. Bunu yaparsa ölçüyü kaçırmış olur.

Bu ilkin Kreon için geçerlidir. Sitenin (elbette ki uyulması gereken) yasalarını mutlak norm düzeyine yükseltmek istiyor. Böyle yapınca ölçüyü kaçırıyor, d o ğ r u 'dan şaşıyor ve adım adım "tiran"laşıyor.

Ama bence Antigone için de geçerlidir bu; tüm karşı görüşlere rağmen böyle düşünüyorum. O da, insan yasalarını fırlatıp atarak, tanrısal yasa saydığı kuralları mutlak norm düzeyine çıkarmak istemektedir. Böylece o da ölçüyü kaçırıp d o ğ r u 'dan şaşmıştır. Çünkü insan yasaları olan site yasaları da tanrı vergisidir (287. 481. 663. 777. vb. dizeler; Antigone'nin kendisi: 925 vd. bkz. Ugolini 2000, Böl. 9). Yalnızca Platon'cu **Sokrates**'i düşünsek yeter: **Sokrates**, devlet yasalarına karşı borçlu olunan saygıyı gerekçe göstererek hapisten kaçmayı reddetmiştir.

Antigone'nin de ölçüyü nasıl aştığını, yazar, özellikle Koro'nun kimi sözlerinde açığa döküyor. Ama, bu görüşün sahiplerinin sürekli öncelikle dayanak gösterdikleri bu açık ifadelere aslında ihtiyacımız bile yoktur belki. Yalnızca, Antigone'nin, kendisinin hak

bildiği yolda nasıl mutlak uzlaşmazlığa geçtiğini, bu uğurda öylesine sevdiği o genç yaşamını (**Sofokles** onun 806-882. dizelerde "acıyla" ağlayışını ve yakınmasını bu nedenle göstermiş) üstelik yalnızca ve safça feda etmekle de kalmayıp, nasıl gururla fırlatarak sunduğunu –gurur özellikle bu fırlatma'ya dayalı– gözlememiz yeter, herhalde o zaman Antigone'nin de d o ğ r u 'dan saptığını fark ederiz sanıyorum[36]. Elbette Kreon kadar değil, ama Antigone'de de var bu sapma. Onun trajedisi bu; salt bu yüzden yıkılabiliyor. Yoksa **Sofokles**, ona bir suçsuz ölüm yargısı getirir ve engelsizce uygulatırdı. Sırf Antigone bütünüyle suçsuz olmadığı için seyirci onun yıkılışına katlanabiliyor.

Kendince "daha yüksek" hak bilgisine dayanarak mevcut pozitif hukuka karşı çıkan birinin tümden haklı olmayabileceğini, özellikle genç insanların anlamaları kuşkusuz pek zor oluyor. L e g a l l i k k a r ş ı t ı ya da p a r l a m e n t o d ı ş ı protesto hareketlerinin gençler arasında böylesine yandaş bulmasının nedeni de bu ya. Ama işte **Sofokles** durumu saptamış: İnsan olarak bizlerin, "daha yüksek" hak iddiamızın doğruluğundan hiçbir zaman, burnumuzun büyüyüp salt kendimizce doğru olan "daha büyük" olma bilgisinin kışkırtmasıyla ya da sırf fanatikçe inat edebilecek kadar emin olamayacağımızı görmüş. Çünkü öyle olsa, ikna etmek durumunda oldu klarımızla bir ikna olma eşitliği içine girerdik ki, bu bizi saçmalığa götürürdü.

Devlet şiddetine ve ideolojisine karşı çok büyük ve heyecanlı "isyancı"lardan biri olan **Bertolt Brecht** de, yaşamının sonlarına doğru (*Antigone* ile hiçbir bağlantısı olmaksızın) aynı şeyi görmüştü. "Gelecek Kuşaklara" *poem*'inin son kıtasında şöyle sesleniyor:

> **Biliyoruz elbet:**
> **Alçaklığa karşı da olsa nefret**
> **Gerer yüz çizgilerini.**
> **Haksızlığa karşı da olsa öfke**
> **Kızdırır sesi. Ah, biz ki**
> **Dostluğa zemin hazırlamak isteyenlerdik**
> **Kendimiz dostluk gösteremedik.**

36. Daha geçen yüzyıl kazanılmış bu saptama (öncelikle bkz. A. Boeckh 1824), son yıllarda sağlam dayanaklı gerekçeler sayesinde yavaş yavaş kabul görmektedir (Schmitt 1988a; Lefévre 1992; bence karşıtını koymayanlar, Manuvald 1992, Schwinge 1992 veya Flashar 2000, 69).

Ama siz, insanın insana
yardımcı olduğu zamana erişirseniz
Bizimkini
Hoşgörüyle anın.

(Çeviri: Yılmaz Onay. B. Brecht, "Bütün Şiirleri 2", Mitos-Boyut Yay. İst. 2002, S.83)

Hoşgörüyle, evet, hoşgörüyle de, kuşkusuz hayranlığın yanında belki Antigone'ninkini de şöyle anabiliriz: Tüm yüreğiyle dostluğa zemin hazırlamaktı isteği; ama kendisi dostluk gösteremedi!

5.4.3 TRAKHİSLİ KADINLAR

Bu oyunun yazılış tarihini saptamak nasıl tüm öteki **Sofokles** oyunlarından daha çok zorluk çıkardıysa, anlamını kavramak da ve bununla bağlantılı olarak değerini yargılamak da bir o kadar zordur. Pek çok kimseye göre *Trakhisli Kadınlar* bize ulaşan yedi oyun içindeki en zayıf olanıdır. Yalnız biçim yönünden değil (Örneğin Lesky 1972'de salt belli motiflerin "taslak gibi" uygulanışından söz ediliyor), özde de aynı sav vardır. **Sofokles**'in bu oyunda yalnızca eski bir söylenceyi sahne biçimine uyarladığı ("dramatize edilmiş Herakles mitos'u") ve bunun açık seçik belli olduğu iddia edilmiştir; ve "Çünkü oyunda yalnız dışsal birlik değil, içsel birliği besleyen anlam da yok," denilmiştir.

Bu tür görüşlere katılmak mümkün değil. Oyunun anlamı elbette ki, **Sofokles**'te hep olduğu gibi, bir tek sözcükle dile getirilecek gibi değildir. Ama *Trakhisli Kadınlar*'ın bir evlilik dramı olduğu fark edilirse anlam'a da yaklaşılır. Yalnız burada hemen belli bir evliliğin dramının anlatılması diye bakılmamalıdır; burada, derinlikli olarak, evliliğin kendisinde hep var olan kaçınılmaz trajik taraf gösterilmektedir.

Sahneye, (karısı Deianeira'nın kendi ifadesiyle) "tüm erkeklerin en iyisi" olan Herakles ile **Sofokles**'in tasvir ettiği gibi "tüm kadınların en çok seveni" diyebileceğimiz bir kadın arasındaki ilişki getiriliyor. Tam hayvansal maskulin anlamında en erkekçe olan ile tam hayvanca feminin anlamında kadınca olan buluşmuştur. Yani buradaki evlilik, binlerce ortalama örneği gibi anlaşılıp yürüyor değil, ilkel karakteristik temel bir yapı olarak alınıyor. Böylece oyu-

nun ister ayrıntıda, ister bütünüyle evlilik üstüne söylemi, genellemeli bir nitelik kazanıyor.

Yine önce mitos'a, sonra içeriğe ve yapıya bir göz atalım.

Oyun, Tesalya'nın güney sınırında, Malia Körfezi'nin yakınındaki Oita Dağı'nın güney yamacında kurulu Trakhis'te geçer. Oyun alanı, sarayın önündeki açık alandır. Sarayda oturanlar, Herakles'in karısı Deianeira ile çocuklarıdır. Herakles'in kendisi henüz yoktur.

> Bu durum, Herakles mitos'undan Herakles'in ölümünün kısa süre öncesidir (bkz. ileride Euripides'in *Herakles*'i): Pek çok evlilik ve maceradan sonra Herakles, Aitolia Kralı Oineus'un kızı Deianeira ile evlenmiştir. Onu elde edebilmek için ırmak tanrısı Akheloos'u yenmesi gerekmiştir. Sonra bir süre Aitolia'da Pleuron'da yaşarlar, Herakles birini öldürür, bu yüzden Aitolia'dan çıkarlar. Yolda Aitolia'nın hiçbir köprüsü bulunmayan hırçın ırmağı Euenos'a gelirler. Yalnızca Kentauros (at adam) Nessos insanları karşıya geçirmektedir. Herakles kendisi geçer. Ama Deianeira'yı Nessos geçirir. Irmağın ortasında Nessos, Deaneira'ya tecavüze kalkar, Herakles fark eder ve Nessos'u kendi zehirli oklarından biriyle vurur. Kentauros ölürken Deianeira'ya, yarasından bir parça kan almasını önerir, günü gelince yitirilmiş aşkı yeniden kazanmak için o kanı büyü için kullanabilecektir. Deianeira öneriye uyar.
>
> Sonrasında Herakles sık sık evden çıkıp insanlığa yararlı yeni eylemlere gitmektedir. Bu çıkışlardan birinde Kral Eurütos'un Euboia'da Oikhalia'daki sarayına gelir. Orada Eurütos'un güzel kızı İole'ye âşık olur. Kızı ister, ama baba vermez, üstelik bir de Herakles'i aşağılar. Bunun üzerine o da İole'nin erkek kardeşi İfitos'u öldürür. Bu eylemi tanrılara çok ağır gelir ve tanrılar Herakles'i, Lidya Kraliçesi Omfale'nin yanında bir yıl köleliğe mahkûm ederler. Sonunda bu boyunduruktan kurtulup dönünce Herakles, Oikhalia'daki Eurütos'tan öcünü alma yeminini yerine getirerek ona karşı sefer yapar, kenti fetheder, İole'yi kaçırır ve Trakhis'e geri gelir. Oysa bu sılaya dönüşle o kendi akıbetini hızlandırmıştır, hem de karısı Deianeira'nın elinden.

Herakles'in ölümüne ilişkin bu mitos'u, **Sofokles**, *Trakhisli Kadınlar* tragedyasına temel almıştır. Oyunun bölümlenişi açıktır: Deineira, oğlu Hüllos ve Süt Nine arasındaki üç kişilik prolog, Trakhis'teki durumu sergiler. Önce Deianeira söze girer ve onun ilk söz-

leri tüm oyunun leitmotif'i gibi olur:

(1) İnsanlar arasında pek eski zamanlardan beri
söylendiğine göre, ölmeden evvel hiçbir faninin
hayatının iyi mi, yoksa fena mı olduğu bilinmezmiş,
fakat ben Hades'e gitmeden evvel de, kendi hayatımın
ıstıraplarla dolu, ezici olduğunu biliyorum.

(Türkçeye çeviri: Şaziye Berin Kurt, Maarif Vek. Yay. Ank. 1941. Yalnız, dize sayılarına uygun dizeli düzenlemeyi ben yaptım. Y.O.)

Gençliğine ve evlenişine ilişkin sonraki anlatımında kendini tam da "zayıf" denen cinsin tipik temsilcisi gibi sunar: Güzel, duyarlı, ama bakire olarak her şeyden önce saf ve ürkek, sonra eş ve anne olarak sadık ve fedakâr; bütünüyle kocasının yaşamına kendini adamış, kendi payına pek bir şey düşmese de onun zaferleriyle ve başarılarıyla yaşayan, hep dışarıda olduğu için hep kocasını bekleyen, içi içini yiyen bir kadın. Yıllar böyle geçmiştir.

(27) Çünkü, Herakles tarafından beğenilip evlendiğimden,
o müthiş korkudan kurtulduğumdan beri şimdi her gün kendisi için
bir korku çekip hırpalanıyorum. Böylece her yeni gece bana durmadan
büyüyen bir elem getirip, her yeni gece benden bir elem alıp götürüyor.
Evet şüphesiz çocuklarımız oldu, fakat o, çocuklarını tıpkı uzak bir tarla
sahibi bir çiftçinin, tarlasını senede bir defa ekme, bir defa da biçme
zamanı ziyaret etmeye gitmesi gibi, zaman zaman gelip görüyor,
Evine bu suretle girip çıkan kocamı
hayat yabancı hizmetine sevk etmişti,

Nihayet tüm kavgalarını kazanmış, öyle söylüyor Deianeira, artık kendisi de kocasıyla dingin yıllar geçireceğini umut etmişti. Oyunun anlamına uygun olarak şöyle tamamlayabiliriz: Umut etmişti ki, bütün dünya ondan bu kadar şey aldıktan sonra (bu arada elbet başka kadınlar ve kızlar da) nihayet kendisi de ondan bir parça bir şey alabilecekti. Ama tam o sırada son kez 15 ay önce yine çıkıp gitmişti ve kimse nerede olduğunu bilmiyordu. Yalnızca yazılı bir parça bırakmıştı ona, bir vasiyetname (anlayabiliriz bunu); şimdiye dek hiç böyle bir şey yapmış değildi oysa. Bu durumda Deia-

neira, kocasının başına bir bela gelmiş olmasından korkmakta.

Demek ki, evli çiftin taraflarından birinin tüm tablosu önümüzde: Tümüyle kendi başına, kendi kadınsal döngüsü içinde, kocası, evi ve çocuklarından ibaret bir kadın. Onun bu tablosunu, Süt Nine'nin şu tavsiyesi tamamlar: "Herakles için bu kadar korkuyorsan, oğullarından birini, babasını aramaya gönder," (Telemakhos motifi) "en iyisi de Hüllos'u gönder hemen." Deianeira, Süt Nine'nin, yani kendinden aşağı birinin, özgür olmayan birinin tavsiyesine, can simidi gibi sarılır. Bunu da **Sofokles** daha oyunun başında boşuna böyle düzenlememiş; bu kadının ne kadar edilgen, ne kadar çaresiz, nasıl başkalarının tavsiyesine muhtaç olduğunu, tek kelimeyle, kocası olmadı mı bu kadının nasıl bir hiç olduğunu görmemiz gerek. Bunu, ilkin onun oyun içindeki davranış tarzını anlamak için görmemiz gerek, ikinci olaraksa, bu önümüzde güzel ve dokunaklıca duran h i ç l i k'ten daha burada düşüncemizde serpilip gelişen bir şey olarak Herakles'i çıkarmak için görmeliyiz. Deianeira'nın her söylediğinde ve her yaptığında Herakles var ve tüm birinci bölüm boyunca da öyle sürecek, ta ki Herakles'in kendisi görünene dek.

> Oyunun yapısı açısından bunun anlamı şu: Gerçi *Trakhisli Kadınlar*'da da yine *diftikhon* denen ikili yapı var: Oyunun 1. yarısında başoyuncu Deianeira, 2. yarıda Herakles ağırlıktadır; üstelik tüm oyun boyunca ikisi birbirini görmüyor, ama *Antigone*'de olduğu gibi burada da söz konusu *diftikhon*'un her iki bölümü arasındaki bağ, mekanik değil, (belki daha çok *Aias* için söylenebileceği gibi) a r k i t e k t o n i k denen bir yapısal bağ değil, içsel iki kutuplu bir gerilim bağıdır bu: 1. bölümdeki Deianeira asla tek bir kişi değildir; hep iki kişilik bir bütünün parçasıdır, onu gördüğümüzde öteki parçayı birlikte düşünebiliriz. 2. bölümdeki Herakles de kendince hiç de tek bir kişi değildir, kendi kaderi de demek olan ikili ilişkinin parçasıdır hep.

Prolog'un devamında Deianeira, oğlu Hüllos'a babasını aramasını söyler. Oğlan'ın bunu zaten biraz yapmış olduğu görünür: Babası, söylendiğine göre, Oikhalia'ya karşı seferdedir. Deianeria dehşete düşer: Herakles'in ona bıraktığı "vasiyetname"de, Oikhalia'nın kendisi için ölüm kalım demek olduğu, onu aşarsa dingin bir yaşlılığa kavuşacağı, aşamazsa Oikhalia'nın son eylemi olacağından söz edilmektedir. Hüllos, etkilenmiş olarak, daha kesin bilgi edinmek

için hızla çıkar.

Trakhisli Kadınlar Korosu girer. Bize ulaşan 7 oyunu içinde Sofokles'in yalnızca buna koronun adını vermiş olması anlamlıdır. Öteki tüm oyunlar başkişinin adını almıştır. Bu oyunda ise başkişi yoktur. Her iki taraf birlikte başkişidir. Yani o zaman oyunun adının *Herakles ile Deianeira* olması gerekirdi. Bu ise pek alışılmış bir şey değil. Çıkış yolu olarak Koro'nun adını verme geleneği kalıyor. Bu Trakhisli Kadınlar'ın hepsi kentin genç kızlarıdır, yani bakiredirler. Yalnız yaşayan bir evli kadın için, yardım eden, teselli veren ve tavsiyede bulunan doğal bir arkadaş, bir dert ortağı olurlar. Penelope ile nedimelerini düşündürür bu. Şarkılarında Deianeira'ya ilişkin edindiğimiz tabloya daha güçlü, ama aynı tonda renkler katarlar:

(103) Çünkü hasret acısı ile, bir vakitler uğrunda
Rekabet cengi yapılmış olan Deianeira'nın,
Duydum, kalbi çırpınıyor, metruk bir kuşcağız gibi,
Dindirmiyor göz yaşını, gözlerinin hırsını,
Uyanık bir korkunun içerisinde yaşıyor.
Onun tehlike dolu yolunu düşünerek hep,
Bu kocasız, elemli yatağında biçare
Yapayalnız bir halde korkunç bir felaket bekliyor.

Ardından genç kızlar, umudunu hiç yitirmemesini ve Zeus'a güvenmesini söylerler Deianeira'ya. Deianeira ise, uzun bir *rhesis*'le yanıt verir: "Siz daha gençsiniz, çile çekmemişsiniz, sorumluluk nedir, evliliğin yükü nedir, bilemezsiniz".

Yine burada da kendini güvenli, korunmuş hisseden, memnun ve mutlu bir kadını değil, acı çeken, yakınan, tam da çektiği acı ve sürekli kendini adaması yüzünden kocasına hep dışa yönelme olanağını veren, tam da kocasını olduğu gibi asla anlamayıp salt öylece kabullenmesi ve salt kocası için var olması yüzünden kocasının ister yakında ister uzakta aynen olduğu gibi olmasına olanak veren bir kadını dinleriz.

Bu sırada, Sofokles'in tüm oyunlarında olduğu gibi burada da çöküşü getiren şey olur: Olağanüstü bir olay nedeniyle bu kadın, kendine bağlı bir şeyde aşırıya kaçarak d o ğ r u 'dan şaşar. Olay şöyle olur: Bir Haberci gelir ve Herakles'in bir Ulak gönderdiğini söyler; Likhas'tır bu. Aşağıda şehirdedir, insanlar çevresini sarmıştır, az sonra kendisi de gelecektir. Getirdiği haber iyidir: Oikhalia

düşmüştür, Herakles yoldadır.

Oyun boyunca ilk kez Deianeira mutlu anlar gösterir. Koro, hemen bir kutlama şarkısında, hatta coşkuya varan bir şarkıda mutluluğu dile getirir, aynı zamanda bu saf kadının içinde yatan ve ancak kocasının kollarında uyanacak olan duyguyu da sezdirir. Ama ardından, bu kutlama şarkısından sonra çöküş de uç verir. Likhas, Oikhalia'dan tutsak alınan kızlarla gelir. Bunların arasında biri, Deianeira'nın gözünden kaçmaz. Ona seslenir, Kız susar. Ulak onun kim olduğunu sözde bilmiyordur. Kenti düştü düşeli ağzını bıçak açmıyormuş. Deianeira fazla üstelemez, acılarını paylaşarak hem onu, hem öteki kızları içeri gönderir. Elbette bu sahne, **Aiskhülos**'un *Agamemnon*'undaki Klütaimestra-Kassandra karşılaşmasına kontrast bir sahne olarak konmuştur. Yine burada da Deianeira'nın öz niteliği bu kontrastta iyice açığa çıkar: İyi, saf, anlayışlı, duygudaş, başkasının acısını kendi acısından giderek salt not etmekle kalmayıp birlikte paylaşan bir kişilik.

Kızlar saraydadır. Önceki Haberci Deianeira'ya yaklaşır, Likhas'ın o yabancı güzel kız hakkında daha çok şey bildiğini söyler. O anda Likhas çıkıp gelmektedir. Önceki Haberci ile Likhas arasında büyük bir sorgu sahnesi geçer. Likhas kaçamak yapar. Deianeira, üstüne gider. Her şeyi söylemesini ister. Eros'un nasıl bir tanrı olduğunu bildiğini söyler. Herakles ile o kız arasında bir şey varsa bunu kabulleneceğini, yalnızca bilmek istediğini belirtir.

Bu Deianeira'ya inanırız, kin güden bir tepki veremeyeceğini biliriz. Evet, Eros'un nasıl olduğunu bilir o; yazar onun aşka karşı bir terslik yapacak son kişi olduğunu göstermemiş miydi bize?

Likhas sonunda gerçeği söyleyebilmekten mutludur. Herakles, Oikhalia'yı bir tek nedenle fethetmiştir: Bu kızı, İole'yi, almak için. Herakles'in tutkusu yüzünden tüm bir kent yok edilmiştir. Heros'un üstüne ilk gölge düşer. Deianeira, Herakles için bir armağan vermek üzere Likhas ile içeri girer. Koro, Deianeira'nın aşktaki sadakati üstüne şarkı söyler. Deianeira, elinde bir kutuyla gelir ve bir anda öncekinden tümüyle farklı şeyler söyler:

(531) Sevgili arkadaşlarım, yabancı adam
gitmeden evvel içerideki harp esirleriyle
bir kere daha konuşurken, ben de dışarıya çıkıp
yanınıza, hem kullandığım bir hileyi anlatmak,
hem de size dert yanmak için geldim.

Evime aldığım kız –hayır ne kızı, bir kan herhalde–
bir geminin tehlikeli mikdarda aldığı yük gibi,
başıma bela oldu eyvah, işte masumiyetimin acı mükâfatı.
Şimdi aynı dam altında iki kişi,
aynı adamın bizi kucaklamasını bekliyoruz.
İyi ve sadık diyen kocam Herakles, uzun zaman evini beklememe
mükâfat olarak işte bana böyle teşekkür ediyor.

Ona rağmen ben, hidet illetine ekseriya müptela olan
bu adama karşı bundan dolayı hiddet edecek değilim.

Fakat bu kadınla birlikte oturmaya, izdivaç rabıtasını
paylaşmaya, söyleyiniz hangi zevce razı olur?
Evet görüyorum ki bunun gençliği çiçekler açıyor,
benimki ise solmakta! Erkek gözü bununkinden çiçek toplamayı
sever, ötekinden adımlarını uzaklaştırır. Onun için
korkuyorum ki Herakles zahirde benim kocam
fakat hakikatte bu genç kadının erkeğidir.

Burada Dieaneira'ya ne olmuştur? Pek çok yorumcu, onun ruhuna şeytansı bir değişikliğin girdiğine inandı. Metinde bunun hiçbir dayanağı yok. Durum yeterince açık: Deianeira, bir anda, bir çeşit içine doğma ile, ortaya çıkan durumda belirleyici olanın bilincine varmıştır: Herakles'in bu yaptığı, son eylemidir. Hayattadır. Demek ki kehanet doğru çıkmıştır. Artık bir daha dışarılara gidip kendisini yalnız bırakmayacaktır. Özlenen birliktelik zamanı sonunda gelmiştir. Ama tam da bu durumda bu kız vardır işte! Bundan öncekilerden farklıdır yaşanan; çünkü durum hiç şimdiki gibi olmamıştır. Herakles sonunda, şimdiye dek hiç olmadığı kadar, ulaşabileceği kadar yakın olmuştur Deianeira'ya. Ama şimdi de bu rakip ortaya çıkmıştır. Tanrılardır sorumlusu! Eğer bu taptaze genç kız, yaşlanmakta olan kendisinin yanında kalırsa tüm acılar boşuna çekilmiş olacaktır. Şiddete başvurmak Deianeira'nın yapabileceği bir şey değildir. İole'yi öldürmesi filan düşünülemez. Her şey bir yana, kocasına olan aşkından dolayı yapamaz bunu. Herakles'in sevdiğini kendisi de sever; ya da en azından, kocasının arzusu olarak sineye çeker. **Sofokles**'in baştan beri verdiği tanıma göre Deianeira, ancak tek bir motife dayalı olarak yaşayabilmekte ve davranabilmektedir: Kocasına olan aşkı. İşte bu yüzden de, onun gibi bir kadın için tek çare olarak a ş k b ü y ü s ü gelir akla.

Olayın nasıl devam edip nasıl bitmesi gerektiğini seziyoruz. Deianeira, Herakles'in gömleğine Nessos'un kanını sürer. Gömlek gönderilir. Likhas henüz gitmiştir ki, kanı gömlek kumaşına sürmekte kullandığı yün parçasının durumundan, ölüm halindeki Kentauros'un hediyesinin zehir olduğunu fark eder (Herakles'in kendi okunun zehiri!). Çünkü o yün parçası, kendi kendine eriyip gitmiştir. Deianeira'nın pişmanlığı fayda vermez. Hüllos gelmiştir bile ve uğursuz haberi verir: Baba, gömleği üstüne geçirdiği andan beri, canlı canlı yanmaktadır; anne, İole'yi kıskandığı için babayı öldürmüş bir katildir. Deianeira sessizce içeri gider, *Antigone*'deki Euridike gibi. Süt Nine koşarak gelir ve Deianeira'nın, yatağın ortasında, bildik ev eşyasının arasında intihar ettiğini iletir. Hüllos da onun yanındadır ve o da yakınma içindedir, çünkü acele etmenin pişmanlığını duymaktadır.

Derken Herakles bir sedye üstünde getirilir. Dayanılmaz acılar içinde kıvranışı, gerçekçi bir sahnede gösterilir. ('Gerçekçi' deyiminin, hep yapıldığı gibi burada da yanlış olarak 'doğal' ya da 'doğalcı - natüralist' yerine kullanıldığı görülmektedir. Y.O.). Aşk eyleminin sonucudur bu işte!

Aşırılaştığında aşk –acımasızca gözümüzün önüne getirildiği gibi– kendi istediğinin tam tersi etki yapabiliyor: Hastalık, nefret ve ölüm. Herakles, Deianeira'yı lanetlemektedir. Güçlü, ilkel, duygudan uzak, tümüyle benmerkezci bir adam olarak gösteriliyor Herakles; öylesine kadınsı, zayıf, güvensiz bir kadın olan Deineira'nın sevmesi gereken adam budur işte. Herakles'e olayın gerçeği ve Deianeira'nın intihar ettiği söylendiğinde de kadınla pek ilgilenmez. Tek düşündüğü, kendi acısı ve kendi ölümüdür. Hüllos onu Oita Dağının tepesine götürecektir ki orada odun yığını üzerinde alevler arasında ölsün. Bir de oğlundan son bir isteği daha vardır: İole'yle evlenmesi. Hüllos uzun süre karşı koyar; anasını da babasını da o kız yüzünden kaybetmiş değil midir? Ama Herakles vazgeçmez. Ve sonunda Hüllos bunu da kabul ettiğinde, buraya kadar hemen hemen kabaca duygusuz görünmüş olan Herakles'in, kız için bu son düşünceliliğiyle hiç de tümden insanlık dışı olmayan bir başka görünümünü izlemekle kalmayız, ayrıca buraya kadarki oyun yorumunu doğrulayan bir drama bitişiyle de karşılaşırız: Sonuçta birleşen ve hayatta kalanların masumluğu, açık bir kontrast olarak birlikte göçenlerin suçluluğunu göstermektedir: Bir yanda Deianeira suçludur, adamı bir şeye zorlamak istemiş ve böylece kendi öz nite-

liğini ele vermiştir; ama öbür yanda Herakles de suçludur; başkaları için o kadar çok şey yaptıktan sonra sonunda kendisi için bir şey yapmak istemiştir; ancak elbet kendisi için de var olan ölçüyü aşmıştır: Tanrılar daha onun İfitos'u öldürmekle, kendi özel aşk tutkusu adına işlediği cinayeti cezalandırmışken, Herakles bu uyarıyı anlamayıp aynı aşk uğruna çok daha tehlikeli bir eyleme girişmiş, tüm bir kenti mahvetmiştir. Yunanlıların böylesi eylemler hakkında ne düşündüğünü, **Aiskhülos**'un *Agamemnon*'unda ve *Persler*'inde görmüştük. Her durumda bu, bir kez daha *hübris* (aşırı cüret) olarak görünmektedir; ama burada bir genç kız söz konusu olunca daha da tehlikeli bir *hübris* olarak görünmüş olabilir. Peki bu *hübris*'e nasıl gelindi? Aşka övgü şarkısı olan 2. *stasimon*'u anımsayalım:

(497) Ey Küpris'in zaferleri ne büyük,
ne kudretli hep!

Böyle başlıyor. Deianeira ile Herakles'i biraraya getiren de, öldüren de... aşk. Dahası, her ikisinin aşk yüzünden ölümü, yine başka bir aşk yüzünden, Herakles'in İole'ye aşkı yüzünden oldu. Bu durumda, tüm oyundaki, a ş k h a s t a l ı ğ ı'ndan söz eden pek çok noktayı yan yana getirmeliydik. Buna yerimiz yok. Ama zaten buraya kadar söylenenlerden de oyunun ne demek istediği herhalde açıkça belli olmuştur: *Aias*'ta, aşırı gurur ve aşırı onur sevgisinin dehşet verici sonuçları gösterilmişti; *Antigone*'de, hak bilincine olan aşırı güvenin korkunç sonuçları ortaya konmuştu; *Trakhisli Kadınlar*'da ise, aşırı "aşk"ın felaketli sonuçları sergilenmektedir, ama örneğin, **Euripides**'in *Medeia*'sında olduğu gibi, acıda abartılı bir aşk örneği üzerinde değil de, bir deyişle g ü v e n i l e n eş sevgisi örneği üzerinde. Tabii ki ön planda yalnızca Herakles'in ölümü, söylencede iletildiği tarzda sahne dramına uyarlanmıştır. Ama onun ardında bir başka anlam aydınlığa çıkmakta: Her evli çiftte, kadın doğal olarak erkeğe bütünüyle sahip olmak isteyip onunla içselliğe yönelirken, erkek de doğal olarak dışa yönelmek istediği için kendisine tümüyle sahip olunmasına izin vermediğinde ortaya çıkan trajiğin gösterilmesi. Buradaki norm işlemez hale getirildiğinde –ki bu yönde çaba gösterenler tam da en derinden seven kadınlardır– sonuç eşin mahvına kadar gider; böylece de asıl kurtarılmak istenenin, yani evliliğin yıkılmasına gider.

En azından bu oyunun hiç de z a y ı f bir oyun olmadığı yönünde bir sezgi doğmuştur belki.

Sofokles'in tragedya yaratısının (modern kavramlarımıza göre) doruğu olan *Kral Oidipus*'a geçiyoruz şimdi.

5.4.4 KRAL OİDİPUS[37]

(Aslında *Oidipus Türannos* = Hükümdar Oidipus)

İlgili mitos üstüne *Antigone*'de gerekli bilgi verilmişti. İçerik ve olay akışı da, hemen oyunun yorumlu tasarımına geçmemize olanak verecek kadar biliniyor olmalı.

Thebai'de, sarayın önündeyiz. Sabahın erken saati. Thebai'den gelmiş yakarıcılar, yakarı dalları ve buhur dumanlarıyla sarayın önünden geçer. Oidipus çıkar ve yakarıcılara seslenir. Prolog böyle başlar. Burada da prolog'un bütünü üç kişilik bir sahnedir: Oidipus - Rahip (yakarıcıların temsilcisi olarak) - Kreon. Oidipus, Rahip'e, sarayın önündeki bu insanların ne istediğini sorar. Rahip, Thebai'yi sarmış veba salgını felaketini bir bir anlatır. Her şey çürüme halinde, kent yok olmak üzeredir, insanlar Oidipus'tan yalvararak yardım dilemeye gelmişlerdir. Kentin kurtarıcısı da odur ya zaten. Bir zamanlar insan üstü zekâsıyla kenti Sfenks'ten kurtarmıştır.

İşte bu, oyunun konusuna ilk işarettir: İnsanın zekâ gücü, akıl... Rahip'e yanıt gelir: Olanları çoktandır bilen Oidipus, yapılabilecekleri düşünüp taşınmış (yine onun akıl gücüne ve ayrıca hızlı düşünme yetisine gönderme), karısının kardeşi Kreon'u, vebanın nedeni konusunda bilgi derlemesi için Delfoi'deki Apolon Tapınağına göndermiştir; Kreon şimdiye dek dönmüş olmalıdır. Hemen bu söz üzerine Kreon görünür. Kreon ile Oidipus arasında diyalog başlar. Hâlâ prolog içindeyiz. Kreon, Apollon'un söylediğini iletir: Eski bir cinayet suçu cezasız kaldığı için gelmiştir bu veba. Apollon, Kral Laios'u öldürenin cezalandırılmasını buyurmaktadır (107. dize). Daha buyruk söylenirken Oidipus zaten sorar:

(108) İyi ama eski bir cinayetin
kaybolan izlerini, şimdi nasıl buluruz?

(Çeviri: Bedrettin Tuncel, Maarif Vek. Yay .Ank. 1959.
Dize sayılarına uyan dizeli düzenlemeyi ben yaptım, Y.O.)

Kehanet'e daha ilk tepkisinde Oidipus, tüm oyuna egemen olacak iz sürücülüğüyle, muamma çözücülüğüyle, bir görev belirdi-

37. Orjinal yazılış şekli: *oidi-pous*=şişkin ayak.

ğinde, önce belki bir durup bakmaksızın, duygulara yer bırakmaksızın, genellemesine hesaplamaksızın, hemen zihnini çalıştıran kişiliğiyle ortaya çıkar.

Bir cinayetten söz edilmiştir. Oidipus'un önce bir dehşete uğraması, en azından bir irkilmesi, bir duygusal tepkisi beklenir. Oysa tepki farklıdır. Cinayeti duyar duymaz, Oidipus, neredeyse iyi bir av köpeği gibi hemen "i z k o k l a m a y a " koyulur. İşte o anda bu, "Muamma çözen Oidipus"tur. Aklın işlemesinin hayranlık verici çabukluğudur bu. Bu kişinin bu temel niteliğiyle oyun boyunca karşılaşacağız. Ama **Sofokles**, bu temel niteliğin daha prolog'da olabildiğince açıklıkla ortaya çıkmasına büyük önem vermiştir. Çünkü:

(108) ..izlerini şimdi nasıl buluruz?

sorusunun hemen ardından **Sofokles**, şaşırtıcı hızda akan bir soru-yanıt oyununa yer vermiştir:

(112) OİDİPUS
Laios, sarayında mı, kendi topraklarında mı
yoksa memleketi dışında mı öldürüldü;

KREON
Kâhine başvurmaya gidiyorum diye memleketten çıktı,
o günden beri de bir daha sarayına dönmedi.

Oİ Yalnız değildi ya? Yanında bulunanlar
elbet bir şeyler anlatmışlardır.

KR Yanındakiler de canlarını kaybettiler. İçlerinden yalnız biri
kaçıp kurtuldu. O da ancak bir şeyi hatırlayabildi.

Oİ Neyi? Ufak bir ipucundan
çok şey çıkarılabilir.

KR Laios'un karşısına haydutlar çıkmış; onu
bir kişi öldürmemiş; hepsi birden öldürmüşler.

Oİ Bu iş, büyük para karşılığı burada tertiplenmemiş olsaydı,
haydutlar böyle bir cinayeti işlemeye cesaret edemezlerdi.

KR Herkes böyle söylemişti o zaman.
Ama Laios öldükten sonra, başımıza
gelen felaketin heyecanı içinde
kimsenin aklına onun öcünü almak gelmedi.

Oİ Hükümdarın mahvedildiği, iktidarın sahipsiz kaldığı bir zamanda
hangi felaket sizi olup bitenleri öğrenmekten alıkoyabilirdi?

KR Karşımıza canavar Sfenks çıkmıştı;

bitmez tükenmez muammalarıyla
aklımızı alt üst etti; başka bir şey düşünemez olduk.

Bunun üzerine Oidipus, şu program koyucu yanıtı verir:

(132) Pekâlâ; bu davayı başından ele alıp aydınlatacağım.

Ve genel bir yardım talebinden sonra, çok çabuk görev üstlenme gelir:

(145) Her şeyi göze aldım; tanrı da bizden yardımını esirgemezse
kazanacağız bu davayı; kazanamazsak mahvolacağız.

Böylece Oidipus olayı kendine çekmiş, bütünüyle kendi meselesi haline getirmiştir. İşte oyun, bu üstlenmenin ve sorumluluk almanın oyunu olacaktır. Sofokles'in bize daha prolog'da böyle sunduğu Oidipus, kendisinin:

(132) ...bu davayı başından ele alıp aydınlacağım.

dediği gibi, dava aydınlanana kadar, sürekli sorgulayan olacaktır; ama öyle parlak bir aydınlanma ki, Oidipus, onun ışığına ancak bir kör olarak dayanabilecektir.

Daha burada şu soruyu sormak erken olmaz herhalde: Tanrıların iradesi değil miydi bu? Talep Apollon'dan gelmedi mi? Eğer Oidipus bu talebi yerine getirir ve bu yüzden mahv olursa, onu tanrılar mahvetmiş olmaz mı? Öyleyse bizzat tanrılar Oidipus'un yıkılmasını istiyorlar demektir? Buna karşı Oidipus bir şey yapabilir mi ki? Bu durumda oyun, tanrıların talebinin yerine getirilmesinden ibaret olur, daha doğrusu, kaderin gerçekleşmesinden ibaret. Ama o zaman da şu sorulur: Tanrılar bunu neden yaptılar? Oidipus'un, kendi babasını öldürüp annesiyle evlenerek çocuklar yapması suçunu cezalandırmak için mi? İyi ama, ne kadar anlaşılmaz bir suç kavramı olur bu? Çünkü burada Oidipus'un objektif olarak işlediği suç sübjektif olarak hiç de suç değildir. Öldürdüğü kişinin kendi babası olduğunu ve evlendiği kişinin de kendi annesi olduğunu bilmiyordu ki! Yani tanrılar Oidipus'u hiç de sorumlusu olmadığı bir şey yüzünden mi cezalandırıyorlar?
Bunlar, Oidipus yorumunu, Yunan tragedyalarının açıklanmasında karşılaşılan en büyük zorluklardan biri yapan sorulardan bazılarıdır. Ama biz, önce oyundaki olay akışını izleyelim ve bunu yaparken de buraya kadar incelediğimiz Sofokles tragedyalarına

ilişkin bildiğimiz şu noktayı akılda tutalım: Buraya kadarkilerin hiçbiri, bir ideal uğruna kendini feda eden kahramanın trajedisi değildi. Gözümüzün önünde yıkılan büyük figürlerin hepsi, Aias olsun, Antigone, Kreon, Deianeira ya da Herakles olsun, hiçbiri, *hamartia*'dan tümüyle arınmış (tümden hatasız) değildi: Her birinin, şöyle ya da böyle, bir noktada doğrudan sapmış'lığı vardı. Üstelik hepsi de, o "doğrudan sapma"yı sanki özellikle kendi öz nitelikleri içinde, yani tam da onları kendi başına büyük yapan nitelikleri içinde yapmış görünüyorlardı: Aias, onur tutkusu içinde, Antigone, *pietas* (dinsel bağlılık tutkusu) içinde, Kreon, yasalara sadakat tutkusu içinde, Deianeira, eş sevgisi içinde, Herakles, kahramanlık içinde... Bu öz niteliklerin hepsi, kendi başına olumlu değerlendirilen, hatta hayranlık duyulan niteliklerdir, Yunanca söylersek: *Aretai*'dirler (=erdem), ama işte tam da bu erdemleri dolayısıyla yıkılıyorlar. Bunu aklımızda tutalım.

Prolog'dan sonra Thebaili İhtiyarlar Korosu, üç kıta çiftinden oluşan ve salt kentin üstüne çökmüş uğursuzluktan yakınan ve sonunda da tanrılardan kurtuluş dileyen giriş şarkısını söyler.

Ardından Oidipus girer ve kararını bildirir:

(236) İktidarına sahip olduğum bu memlekette
oturan insanları, kim olursa olsun
o adamla konuşmaktan, onu
evlerine almaktan, onunla dualara
adaklara katılmaktan menediyorum.
Püton kâhini de açıkça bildirdi; ben de
emrediyorum: Hepimizi kirleten bu murdar mahluk
bütün aile ocaklarından atılacak!
Ben de kuşkusuz tanrı adına ve yitirilen
adam (=Laios) adına mücadeleye katılacağım.
Bu cinayeti işleyen adama gelince, ister kendi başına,
ister başkalarıyla birlikte işlemiş olsun, dilerim, ölünceye
kadar, sefalet içinde sürünmenin acılarıyla kıvransın!

Bu trajik ironinin etkisi müthiş olmuştur besbelli. Bu sözlerin ikili anlamını, yani bu korkunç lanetlemenin aynı zamanda kendi kendini lanetlemek olduğunu düpedüz fiziksel bir ağrıyla hissetmeyen yoktur herhalde! Böylece burada, **Aristoteles**'in ideal tragedyanın birincil etkisi olarak belirlediği birlikte acı çekme ve

dehşete uğrama'nın (bkz. S. 66) ilk kez **Sofokles** tarafından tam olarak biçimlenişini yaşıyoruz. Çünkü hemen burada bir adım daha gidip durumların daha vahimleşmesini göreceğiz: Bilmeksizin en korkunç şeyi yapan, yine bu aynı Oidipus'tur. Kaçmak istediği eylemleri –baba katili olmak ve anneyle evlenmek– bilmeksizin nasıl yine de yapmıştıysa, şimdi üstelik bunların intikamını da bilmeksizin dosdoğru kendisine karşı yönlendirmektedir! Yani önümüzde, tüm muammaları çözen bu en bilgili kişinin, kendine ilişkin en az şey bilen kişi olması paradoksunu görüyoruz.

Laios'un katiline lanet yağdırmasındaki ironi yetmezmiş gibi, Oidipus, bir de katili aramada tüm gücüyle yardımcı olmayanları lanetliyor. Korobaşı hemen araya girer: Yardımcı olmak isteyen öneri getirmelidir. Kendisinin önerisi, Kâhin Teiresias'ın çağrılmasıdır. Doğru yolda atılacak ilk adım kesinlikle bu olmalıdır.

Burada da yine Oidipus'ta alıştığımız şey olur: Buna çoktan girişmiştir bile:

(287) Benim de aklıma geldi. Kreon'un tavsiyesi üzerine
onu buraya getirtmek için iki adam yolladım. Şimdiye
kadar gelmemiş olmasına hayret ediyorum.

Yani yine hızlı düşünen bir Oidipus! Hızlı düşünmeyi gerektirecek hiçbir konuyu ona anımsatmaya ihtiyaç yoktur. O hepsini zaten düşünmüştür!

Ardından büyük Teiresias sahnesi gelir. Dize: 316-462. Oidipus sorar, Teiresias konuşmak istemez. Oidipus kızar, Teiresias'ı, rüşvet almakla, kendisine karşı Kreon'la birleşip tuzak hazırlamakla, hatta cinayeti bizzat işlemiş olmakla suçlar! Bunun üzerine, kör Teiresias, görenlerin böylesine kör olmasından etkilenerek gerçeği söyleyiverir:

(362) Aranan katil sensin.
(366) Sen, bilmeden sana en yakın bir insanla en çirkin bir şekilde
yaşıyorsun, rezaletin ne kerteye geldiğinin de farkında değilsin.

Oidipus tek kelime anlamamıştır.

Denebilir ki, nereden anlasın? Bu suçlamayı, çılgın bir fantazinin ürünü olarak alması gerekmez mi? Oysa şöyle de denebilir: Hele onun gibi biri nasıl olur da kendine böylesine güvenir? Thebai'nin kapıları önünde gerçekten de bir adamı öldürmüş değil midir? Bu-

nu niçin anımsamıyor? Zihni neden tam da bu noktada her zamanki gibi hızlı çalışmıyor? **Aristoteles**'in de *Poetika* 1460 a 30'da sorduğu bu soru, şimdilik dursun.

Oidipus, öfkeyle Teiresias'a yüklenir: Onun gibi bir körden elbette bakıcılık sanatı beklenemez. Belli ki Teiresias, kâhin değil bir dolandırıcıdır. Ve yine parlak bir mantıkla dolu çabuk düşünülmüş bir kanıtla akıl kendini gösterir:

(390) Söyle bakalım şimdi: Ne zaman isabetle
kehanette bulundun? O kanatlı canavar
şehrin kapılarını tuttuğu zaman nerdeydin?
Sorduğu muammalara verilecek, yurttaşlarını
kurtaracak cevapları ne diye söylemedin?
Onları her önüne gelen çözemezdi tabii;
bu iş için keramet lazımdı! Öyle şeylerden
anlamadığını açıkça ispat ettin. Ama ben,
Oidipus, gelir gelmez, biraz düşünerek, kuşlara
tanrılara başvurmadan, canavarın ağzını kapadım.
Böyleyken beni iktidardan düşürmeye bakıyor,
Kreon'un yanında mevki sahibi olacağını umuyorsun.

Yine burada da trajik bir ironi karşısındayız: Böylesine yüksek bir akılla donanmış kişi, gerçekte en anlamaz konumundadır. Teiresias, gerçeği bir kez daha yineler. Oidipus onu bir kez daha aşağılar. Ama bu Teiresias'ta, Oidipus'un kafasının takıldığı, öyle omuz silkip dönüp gitmesine izin vermeyen bir şey vardır besbelli. İster istemez orada çakılıp kaldığı görülür. **Sofokles**, nedenini de dile getiriyor. Yorumlarda bu çizgi hep atlanmış, ya da fark edildiği halde bütün içinde yerine oturtulamamış. Bu, ilk kez yirmi yıl kadar önce Würzburg'daki bir doçentlik tezinde gerçekleşmiş (A. Schmitt, makale olarak önceden yayın 1988a). Söz konusu olan, 415. dize ve bir kez daha 437. dizedir. 415. dizede Teiresias, uzun yanıtı içinde şu soruya da yer veriyor:

(415) Kimin oğlu olduğunu biliyor musun?

Sonra, Oidipus onu "deli" diyerek kesin kovunca da, 435. dizede ve devamında şöyle diyor:

(435) Sana göre aklını kaybetmiş bir adamım, ama sana hayat veren
ananla baban için aklı başında bir adamdım.

Bu söz söylenir söylenmez Oidipus, kovduğu adamı hemen durdurur:

(437) Dur gitme! Anamla babam mı dedin? Kimin oğluyum, söyle!

Teiresias açıklamaya yanaşmaz; durum açıklığa kavuşmamıştır. Ama kesinlenmiş de değildir.

> Kesin olan şu ki, Oidipus zekâsıyla ne kadar övünse de, derinden derine, son tahlilde tam bir güvensizlik içindedir: Soyunu bilmiyor, ana babasının kim olduğunu bilmiyor. Bu ise, Yunanlılar'a göre kimliksizlikle eştir. Homeros'ta, yabancı biri geldiğinde sorulan soruya ilişkin bilinen dizeyi anımsayalım: "Selam, yabancı! Kimsin? Hangi ana babadan?" (Ya da: "Neredensin? Anan baban nerede yaşar?") İnsanların, tanımadıkları birine ilk sordukları soru budur. Ve işte bu soruyu yanıtlayamıyor Oidipus. Kim olduğunu bilmiyor. Aklı ve zekâsı, krallık değeri, tüm dışsal mutluluğu bir boşluk üstüne kuruludur! 437.dizede Teiresias'a yönelttiği soru, bir anda bu boşluğu göz önüne çıkarır: "Kimin oğluyum, söyle!" Yalvarırcasına söylenmiştir bu! O yaşamın temel sorunudur bu sorulan soru. Hızlı çalışan zekâ olsun, hele ona dayalı gurur olsun, bu sorunu dengelemek için Oidipus'un kendi bulduğu bir kurgu gibi gelmiyor mu?

Zaten izleyen *stasimon*'da, kuşku tonları duyulur. Koro kararsızlığa düşmüştür! Teiresias böylesine bir hiç yerine konabilir mi gerçekten? Oidipus akıllıdır, bunu kanıtlamıştır: Sfenks'in muammasının yanıtını, yalnızca o bulabilmiştir. Ama Koro'nun Oidipus'tan daha iyi tanıdığı Teiresias da akıllıdır ve:

(502) aklı yine akılla
aşar mı aşar insan hatta.

Şarkı, Koro'nun, Oidipus'a asla böyle kötü bir suçun yüklenememesi isteğini ve özlemini ifade eden dizelerle son bulur.

Ardından Oidipus ile Kreon'un karşılaşması gelir. Oidipus, Teiresias'tan olduğu gibi bu kez de Kreon'dan kuşkulanır. Ona göre her şey açıkça ortadadır, mantık yürüterek her şeyi bir tabloda toparlamıştır bile: Kreon, kendisini devirmek istemektedir, bu amaçla, halkın önünde kendisini Laios'un katili olarak ilan etmesi için Teiresias'ı satın almıştır. Kreon ölmelidir! Korobaşı, düşünme ve düşünceli davranma uyarısı yapar. Oidipus reddeder: Hızlı saldırıları

daha hızlı karşı saldırılarla önlemek gerektir! Tam zamanında İokaste girer, kardeşi için ricada bulunur...' Oidipus yumuşar.

Sonra İokaste ile Oidipus arasındaki sahnede olayın aydınlanması başlar. Oidipus adım adım suçsuzluğunun kanıtlarını derlemeğe çalışırken bunlar, adım adım suçluluğunun kanıtlarına dönüşür. Önce, yukarıda da değindiğimiz gibi Oidipus'un kendi akıl gücü ile de varabileceği şey ortaya çıkar: Kendisinin, Laios'un katili olabileceği! İokaste ile Oidipus arasındaki dramatik bir soru cevap oyunu sırasında olur bu: Gerçek, bir bir aydınlanmaya başlar. Oidipus, kayını Kreon'la olan bir önceki konuşmasından allak bullak olmuştur. Gerçi hâlâ Kreon'un, kendisine karşı incelikle kurduğu tuzağa inancı ve öfkesi ağır basmaktadır (Kreon'un Teiresias yardımıyla iktidarı ele geçirmek istediğine ve kendisine yönelik cinayet suçunun, darbe girişiminin çok kurnazca bir parçası olduğuna gerçekten inanmıştır çünkü), ama kendisine karşı sürekli yinelenen suçlamalardan, içinde bir şeyler de kalmıştır; Teiresias ile Kreon'un söylediklerinin böylesine çakışmasını, ne kadar aklıyla da iki "darbeci"nin anlaştıkları stratejinin doğal sonucu gibi görse de, bundan hiç etkilenmemiş de değildir. Giderek kararsızlaştığını fark etme duygusu, tabii ki onu daha da öfkelendirmektedir. Kuşkusuz tam da bunun –kendisini kararsızlaştırmanın– karşı stratejinin hedefi olduğuna keskin aklıyla inanmaktadır ve güvenini gerçekten de yitirdiğini fark ettikçe, bu yolla bir bakıma "karşıt"larının planına uymakta olduğundan ve o planın gerçekleşmesine istemeksizin katkıda bulunduğundan dolayı öfkesi kat kat artmaktadır. Bu b a ğ l a n t ı 'yı aklının gücüyle apaçık gördüğü ve içinde doğan bu güvensizlik duygusuna salt irade çabasıyla bir şey yapamayacağını yine aynı akıl gücüyle sezdiği için, bu Gordiom düğümünü bir vuruşta çözmenin tek yolu olarak, yine tartışılamaz doğrulukta bir mantık çizgisi sonucu, ancak apaçık bir karşı kanıtla, yani ancak suçsuzluğunu apaçık gösteren bir kanıtla güvenini yeniden kazanıp dolayısıyla yeniden tam bir hareket serbestliğine kavuşabileceği kararına varır.

> Demek ki şunu iyi anlamamız gerek: Oidipus'un, suçsuzluğunu kanıtlama çabası, uzak da olsa içinde yine de bir suçluluk sezgisi bulunduğu için değil, "karşıt"larının yığınla suçlamasının onu bunaltmasından ve bir savunma pozisyonuna sürüklemesinden dolayıdır. Yeniden özgürce davranabilmek için bunlardan mutlaka

kurtulmak zorundadır.

Bu bakımdan Oidipus, İokaste ile konuşmasına, "karşıt"larını yok edecek vuruşu yapmak için kendisine gerekli olan kurtarıcı kanıtlara erişme niyeti - ve kesin inancı - ile başlar. Ama konuşma çok farklı gelişir. Kurtarıcılık getirmesi beklenen ne varsa, batırıcı sonuç verir. Kurtaracağına kesin gözüyle bakılan tanık -İokaste - farkında olmaksızın korkunç bir batırıcı tanık olur. Bu diyaloğu izleyen seyirciye egemen olacak dehşet duygusu (*fobos*), biraz da İokaste'nin hiçbir şeyden habersiz oluşundan ileri gelir: Oidipus'un bildiklerini, onun gerçekten de bir adamı Thebai kapıları önünde öldürdüğünü, onun Delfoi'den geldiğini, Delfoi'de ona babasını öldürüp annesi ile evleneceğinin söylendiğini, İokaste bilmediği için (Oidipus'un, evlilik yılları boyunca bunları karısına neden hiç anlatmadığını soramayız da burada!), kendince çok açık olan anlattıkları ile Oidipus'u tüm kaygılardan kurtardığına inanmaktadır; İokaste ne kadar onu kurtardığına inanıyorsa, Oidipus da o kadar suç kanıtlayıcı belirtilerin yükü altında çökmektedir, sonunda da hemen hemen ezilene dek.

Oyunun doruğu olan ve aynı zamanda peripeti'lerden ("baht dönümü", bkz. yukarıda S.74) biri olan o konuşmanın tümü şöyle:

(697) İOKASTE

Bu kadar öfkelenmenin
sebebi ne, Oidipus?

OİDİPUS

Söyleyeyim sana sebebini; seni onlardan daha çok sayarım.
Olanlar, Kreon'un yüzünden oldu. Beni devirmeye kalktı.

İO Anlat, anlat ki ondan şüphe etmekte haklı olup olmadığın açıkça anlaşılsın.

Oİ Laios'u benim öldürdüğümü iddia ediyor.

İo Nereden biliyor bunu? Kimden öğrenmiş?

Oi Buraya çok alçak ruhlu bir kâhini yolladı;
kendisi söylemiyor, ona söyletiyor.

İo Boşuna üzme kendini, beni dinle,
bil ki hiçbir insan kehanetten anlamaz.
Bunu sana birkaç kelimeyle ispat edeceğim:
Laios, günün birinde bir haber aldı;
bu haberi Fobos değil, onun rahipleri verdi.

Bir oğlumuz olacağı, bu oğulun, babası
kralı öldüreceği bildirilmişti.
Herkes biliyor ki, kralı bir yol
kavşağında haydutlar öldürdü.
Doğduktan üç gün sonra,
Laios oğulun ayaklarını bağlamış,
onu ıssız bir dağ başına attırmıştı.
Böylelikle Apollon'un haber verdiği felaket gerçekleşmedi,
Laios korktuğuna uğramadı, oğlunun eliyle ölmedi.
Kehanetlerin de bir değeri olmadığı anlaşıldı.
Boşuna üzme kendini; kullarına bir buyruğu olduğu zaman
tanrının aracılara ihtiyacı yoktur; işini kendi görür.

Oİ Anlattıkların çok kuşkulandırdı beni,
aklımı perişan etti.

İO Ne var ki anlattıklarımda?

Oİ Yanılmıyorsam, Laios'un bir yol
kavşağında öldürüldüğünü söyledin?

İO O zaman da öyle dediler, bugün de öyle diyorlar.

Oİ Nerede bu, Laios'un öldürüldüğü yer?

İO Fokis'te, Daulis ile Delfoi'den
gelen yolların birleştiği yerde.

Oİ Ne zaman duyuldu bu hadise?

İO Sen bu ülkeye kral
olmadan biraz önce.

Oİ Ey Zeus! Beni böyle mi mahvedecektin?

İO Ne var, seni böyle birden telaşa, korkuya düşürecek?

Oİ Artık bana bir şey sorma, Laios'tan bahset bana.
Nasıldı görünüşü, kaç yaşlarındaydı?

İO Uzun boyluydu, saçları ağarmaya başlamıştı,
biraz da sana benzerdi.

Oİ Ah, korkarım biraz önce bilmeden
kendime lanetler yağdırdım.

İO Neler söylüyorsun Oidipus? Yüzüne bakamıyorum.

Oİ Korkuyorum, kâhinin dedikleri çıkacak diye korkuyorum.
Artık her şeyin anlaşılması için bir noktayı daha aydınlatmanı
isteyeceğim.

İO Benim de içimi korku aldı, ama ne sorarsan cevap vereceğim.

Oİ Yanında sadece bir kişi mi vardı, yoksa her hükümdar gibi

kalabalık muhafızlarla mı yola çıkmıştı?

İO Beş kişiydiler; içlerinden biri kralın habercisiydi.
Arabayı Laios sürüyordu.

Oİ Anlaşılıyor her şey şimdi.
Kimden öğrendin bütün bunları?

İO Kaçıp kurtulan köleden.

Oİ Şimdi burada mı bu adam?

İO Hayır. Buraya dönüp de seni
ölen kralın yerine geçmiş görünce, bana geldi,
yalvardı; hayatını çobanlıkla geçirmek,
görmeye dayanamadığı bir şehirden uzaklarda
yaşamak istediğini söyledi. Ben de
razı oldum, çünkü istediğinden fazlasına
hak kazanmış bir insandı.

Oİ En kısa zamanda buraya gelebilir mi?

İO Gelebilir, ama ne diye istiyorsun gelmesini?

Oİ Bu kadar konuştuktan sonra, onu ne diye
görmek istediğimi anlarsın artık.

İO Kolay buraya gelmesi; yalnız, üzerinde neden
bu kadar durduğunu anlamak da hakkımdır sanırım.

Ve Oidipus, İokaste'ye hikâyesini anlatır: Korinthos'ta Kral Polübos ile karısı Merope'nin oğlu olarak nasıl büyüdüğünü, sonunda bir gün bir şenlikte sarhoşun birinin bir laf edip kendisinin Polübos'ların oğlu değil bir sığıntı olduğunu söylemesine dek nasıl kendini güvende ve mutlu hissettiğini bir bir sıralar. Ertesi gün kaygı dolu olarak annesine ve babasına gidip sarhoşun dediğinin aslının ne olduğunu sormuştur. İkisi de, kendi deyişleriyle bu yalana çok sinirlenmişlerdir; o da bunun üzerine sevinmiştir, ne var ki:

(785) fakat, o söz aklımdan çıkmıyordu bir türlü,
içime işlemişti.

Öyle olunca, ana babasından habersiz işin gerçeğini tanrıya sormak için Delfoi'ye gitmiştir. Ama tanrı, ana babasının kim olduğu sorusunu yanıtlamamış, bunun bilinmeye değer bir şey olmadığını söylemiş, ama başka korkunç bir kehanette bulunmuştur: Annesiyle çiftleşecek ve ondan çocukları olacakmış (insan gözünde dayanılmaz bir şey) ve kendi babasını öldürecekmiş. Bu yüzden, böyle bir kehanetin asla gerçekleşmemesi için sonsuza dek Korinthos kentin-

den uzak kalmıştır. Derken buraya, Thebai'ye gelirken, anımsadığına göre gerçekten de anlatıldığı tarzda bir araba içinde yaşlıca bir adamı öldürmüştür... vb.

İokaste, tümden alt üst olmuş kocasını sakinleştirmeye çalışır. O zamanki görgü tanığı çok yakında gelecektir nasıl olsa. O zaman gerçek meydana çıkar. Birini gönderip o adamı getirtecektir hemen.

İkisi saraya girerler. Koro, *hübris* üstüne, yükselme ve derinlere düşme üstüne, kinayeli ve korkulu bir şarkı söyler.

Ardından felaket bir anda hızlanır. Korinthos'tan bir Ulak gelir. Oidipus'un "babası" Polübos'un öldüğünü bildirir. İokaste bayram eder: Tanrı kehaneti bu kadardır işte! Ama Oidipus'un içi henüz rahat değildir. Anne hâlâ hayatta çünkü. Anne bildiği Korinthoslu Merope hayatta! O zaman Korinthoslu Ulak söze karışır ve beyefendinin tüm korkusunu alarak onu iyice rahatlatmak için şunları söyler: "Bunun için kaygılanmana hiç gerek yok!" Niye ki? "Eee, Polübos zaten senin baban değildi ki! Seni buluntu olarak ona ben götürmüştüm!" İşte şimdi Oidipus kendi izinin üzerindedir. Nihayet şimdi belki kim olduğunu bulacaktır. Laios'un öldürülmesi unutulmuştur. Şimdi konu onun ana babasıdır! Geçmişte bebeği Ulak'a vermiş olan çobanın gelmesi gerek!

Korintoslu Ulak ile Oidipus arasındaki konuşma sırasında İokaste'nin nutku tutulmuştur. Nedenini biz biliyoruz. Artık çaresizlik içinde Oidipus'u, konuyu daha fazla deşelemekten alıkoymaya uğraşıyor. "Bırak artık bunları, dolanıp durma üstünde!" Ama Oidipus yine hemen "girişir"! Vay, asaletli bayan, kocasının birden aşağı tabakadan biri çıkmasından korkuyor. Kendinden utanıyor! Eh, ona dokunan bir şey yok ya! Kendisinin başına ne gelirse gelsin, o hep asil kraliçe olarak kalacaktır. Şu çoban bir gelse!

İokaste, dehşet içinde saraya girer:

(1071) Ah, kara bahtlı!..
Artık sana bundan başka verilecek bir ad bulamıyorum.
undan sonra ağzımdan başka bir ad duyamazsın.

Artık korkunç nihai açıklamanın çok az öncesindeyiz. **Sofokles**, bildiğimiz tarzda yine, bu kez Koro'nun ürkütücü bir kutlama şarkısıyla felaketi erteliyor: Koro, çağrılan çobandan kurtarıcı bir açıklama beklemektedir: "Evet, bir tanrıça, bir Nimfe çıkacak herhalde Oidipus'un anası, belki de Apollon'un kendisi onun babasıdır?!"

Oysa ardından iki Çoban ile Oidipus arasındaki konuşma ile gerçeğin açığa çıkma sahnesi gelir. Her şey açıklaşınca Oidipus saraya koşar. Bir Ulak çıkarak haber verir: İokaste kendini asmıştır. Oidipus da bunu görünce gözlerini şişlemiştir. Koro ile artık kör olan Oidipus arasındaki bir *kommos*'un ardından, Kreon, Oidipus ve iki küçük kızı Antigone ile İsmene arasındaki son sahne gelir. Oidipus kızlarından kendisi için dua etmelerini diler. Onu içeri götürürler. Koro, bitiş şarkısını söyler. Bu şarkıda Koro, Oidipus'u insanlığın durumuna bir örnek olarak verir:

(1524) Ey Thebai'liler, yurttaşlarım! O zorlu
muammaları çözen Oidipus'un haline bakın!
Çok kudretli bir insandı. Onun mutluluğu
bu şehirde hangi vatandaşı imrendirmemişti?
Şimdi ne korkunç bir felaket kasırgasıyla
sürüklendiğini görün! Onun için, son gününü
görmeden, hiç kimseye mutluluğa ermiş demeyin!..

*

İlkin şunu saptayalım: Bu oyun, biçimsel olarak tamdır. İkili kompozisyon bu oyunda yok olmuştur. Oidipus, en baştan en sona kadar ağırlık merkezidir. Başlangıçta kahraman mutlak yücelikte ve tam güvenliktedir, ortalarda düşüştedir, sonda ise başlangıcın tam karşıtı olarak tümüyle çökmüş durumdadır. Dramanın bütün bölümleri, **Emil Steiger**'in "trajik-ölümcül-zorunluluk" dediği bir sürecin dinamiğiyle, hatta motoriğiyle birbirine bağlanmıştır. Böylece *Kral Oidipus*, **Sofokles**'in e n d r a m a t i k oyunu olur. En tanınmış oyunu olmasının bir nedeni de yine budur. Dolayısıyla bu oyuna ilişkin yorumlar da başka **Sofokles** oyunlarında olmadığı kadar çoktur. Bu yüzden, bu oyun için burada yorum vermek olanaksızdır. Sonuç olarak burada da ancak belki çekicilik sağlayabilecek açıklamalar yapılabilir:

Aristoteles, *Poetika*'sında (1453 a 10 vd.) Oidipus'u, bir *hamartia* ('doğru'dan sapma', 'hata') yüzünden yıkılan tüm insanlara örnek olarak gösterir. **Lesky**, göreneksel bir suçu kabullenmek, tartışılmaz, ama *hamartia*'da ahlakilik yok derken (1972,206) haklıdır. Ne var ki, o da Oidipus'taki *hamartia*'nın ne olduğunu tam söylemiyor. Ya da tersine: **Aristoteles**'in görüşünce Oidipus'un 's a p t ı ğ ı' doğru nedir?

Buraya kadar **Sofokles**'in tragedyalarındaki d o ğ r u 'dan sapmalar hep, aslında olumlu olan bir şeyin ölçüsündeki d o ğ r u ' dan sapmaydı. Oidipus'taki bu olumluluk ise hiç kuşkusuz onun aklıdır. İşte bize göre Oidipus'un doğru ölçüsünden saptığı şey de akıl oluyor. İnsani yetilerin sınırlılığını gözden kaçıran bir yenilmezlik sarhoşluğu içinde, aklını, her derde deva kesin yanılmaz olarak görmekle ölçüyü kaçırıyor Oidipus. Bunu yapmasının nedeni ise, aklından ölçüsüz derecede gurur duymasıdır. Ama onun tek dayanağı ve tek kalkanı da, Kâhin'le konuşurken yenilmez bir silah olarak ileri sürdüğü bu gururudur zaten. Sorun dönüp dolaşıp buraya gelmiştir; çünkü Oidipus bir tek bu varlığına güvenebilmektedir. Başka hiçbir şeyi yoktur. Kökünden kopmuştur. Kökenini bilmemektedir. Tümden tek yanlı olarak salt aklıyla yaşamaktadır. Ve onu felakete sürükleyen de yine o olur.

Kral Oidipus, MÖ 430 yılları civarında, 5. yüzyıldaki Yunan aydınlanma hareketinin, yani 'b i l g i g ü ç t ü r,' diyen sofizm ('bilgicilik') akımının doruğa eriştiği, akıl hayranlığının yaygınlaştığı dönemde ortaya gelmiştir. Bu oyunun çağıyla bağlantısının nerede yattığı, neye karşı uyarı yapıldığı, böylece apaçık görünür. Dolayısıyla, tam da böyle bir oyunun çağımız akılcılığına özellikle uygun düşmesi hiç de şaşırtıcı değildir. Ne var ki, salt insan zekâsının zora gelmez olumlu gücüne bir ilahi olarak almak da oyunu yeterince anlamamak olur. Eğer buraya kadar **Sofokles**'i tümden yanlış anlamadıysak, o zaman, daha çok, çağdaşlarıyla birlikte getirdiği tam da *Kral Oidipus*'ta tınlayan, uyarı tonunu duymazlıktan gelemeyiz.

5.4.5 *Sonraki Üç Eseri*
(*Elektra, Filoktetes, Oidipus Kolonos'ta*)

Sofokles'in sonraki üç eseri olan *Elektra, Filoktetes* ve *Oidipus Kolonos'ta*'yı bir arada incelemenin, **Sofokles**'in gelişimi açısından geçerli nedenleri var. İçerik olarak da bu oyunlar bir üçleme oluşturmakta: Üçü arasında, onları, buraya kadar incelediğimiz dört **Sofokles** tragedyasından ayıran ve kendi aralarında bir kompleks olarak bağlayan bir dizi ortak çizgi vardır. Aşağıda, bu ortak çizgilerin, biçimsel olanlarından başlayıp içeriksel ve anlamsal olanları-

na doğru giden beş grubunu sıralayalım:

1. Üç oyun da yazarın yaklaşık son onbeş yılında, yani 75. yaşı ile 90. yaşı arasında yazılmıştır: *Elektra*'yı tüm karşı çıkışlara rağmen 417'den önceye koymak gerek (bkz. ileride Euripides'in *Elektra*'sı); *Filoktetes*'in 409'da olduğu kesin; *Oidipus Kolonos'ta* ise ancak ölümünden sonra (401'de) sahnelenmiş olduğuna göre, iç bulgular bir yana, salt bu nedenle bile yazarın son yazdığı oyun olarak kaydedilebilir.

2. Böylece bu üç oyun, önceki en son oyun olan *Kral Oidipus*'tan yaklaşık 15-30 yıl sonraya denk geliyor, yani **Sofokles**'in bize ulaşmış bir önceki oyunuyla aralarında büyük zaman aralığı var; oysa kendi yazılışları arasında nispeten çok daha az zaman geçmiş. Demek ki bu üç oyun, yazılışları arasında nispeten uzun zaman aralığı bulunan öteki dört oyundan farklı olarak salt zamansal açıdan bile birbiriyle sıkı ilintili bir grup oluşturmaktadır.

3. Her üç oyunda da aynı homojen yapı birliği vardır: Tek bir merkez figür, baştan sona oyunu tek başına belirler. Bunlar: Elektra, Filoktetes ve Oidipus'tur. Bu biçime ilk kez *Kral Oidipus*'ta erişildiğini gördük, belli ki ardından bir daha değiştirilmemiş.

4. İçerik olarak bu üç oyun, önce dışsal bakışta dikkat çeken niteliğiyle daha önceki dört oyundan farklıdır: Hiçbirinde başkişi yıkılmaz. Aias, Antigone, Deianeira intihar etmiş, Herakles öldürülmüş, Kreon ve Oidipus, kral olarak kesin acınası bir sonla tükenmişlerken, Elektra, Filoktetes ve Oidipus yücelirler; bu oyun sırasına göre her biri ötekinden de daha fazla yücelir: Filoktetes, Elektra'dan da fazla ve Oidipus, Filoktetes'ten de öte. Bu ise bizi çok doğal olarak anlamsal içeriğe götürüyor.

5. İlk dört tragedyada, büyük yalnız kahramanın kendini tekyanlı'laştırarak norm'dan sapması ve bu yüzden yıkılması gösterilirken (*hamartia* dramları), son üç dramda, büyük yalnız kahramanın pekâlâ norm'u da yerine getirebildiği ve bu nedenle yerini koruduğu, hatta *Filoktetes*'te ve *Oidipus*'ta olduğu gibi üst güçler tarafından daha da yüceltildiği gösteriliyor.

Buradan **Sofokles**'in kötümser bir dünya görüşünden iyimser bir dünya görüşüne geçtiği sonucunu çıkaracak değiliz elbette; çünkü her iki gösterim tarzı da aynı bir temel bakışın iki yanından ibarettir: Bir norm vardır; bundan sapan yıkılır, buna uyan yükselir. Ancak diyebiliriz ki, **Sofokles**, önceki yıllarında besbelli yüzünü

daha çok olumsuz olan ilkine döndürürken, hayatının son yıllarında yaşlandıkça, normu yerine getirmenin daha çok olumlu yanına bakmıştır.

Bu bakış farkından giderek **Sofokles**'te, zamanla artan bir yumuşama ve belki de daha sıkı bir inanç kesinlenmesi olduğu kanısına varılabilir.

Ama bu üç eser, başka bir nedenle daha, bir grup olarak görülebilir: Drama tipolojisi açısından da kendilerinden önceki oyunlardan ayrılıyorlar. İlk dört oyunda önümüzde kaderci drama denebilecek oyun tipi varken, sonraki üç oyunda iki başka oyun tipi görüyoruz: *Elektra* ve *Filoktetes*te, dolantı (entrik) dramı, *Oidipus Kolonos'ta*'da ise kahramanlıkçı drama veya tanrısal drama tipi.

Önce iki "dolantı dramı"na eğilelim. Bu dram tipi, ileride göreceğimiz gibi, özellikle **Euripides** tarafından oluşturulmuştur ve ardından **Menandros**'ta ve onun Roma'daki izleyicileri **Plautus** ve **Terentius**'ta süren tipe geçmiştir. Böylesi entrik dramalarının örneklerini **Sofokles**, kendinden önce **Euripides**'te, hatta başka meslekdaşlarında görmüştür ve belki *Filoktetes*'i ve *Elektra*'yı yazmadan önce, bize ulaşmamış başka eserleriyle kendisi de bu tipe girişmiş olabilir.

Elektra ile *Filoktetes* farklı söylence çevrimlerinden kaynaklanır: *Elektra*, bildiğimiz Atreusoğulları çevriminden; *Filoktetes* ise yine bildiğimiz Troya çevriminden. Gerçi her iki oyun da dolantı (entrik) oyunudur, ama her birinde dolantı farklı işler: *Elektra*'da dolantı başarıya ulaşır; *Filoktetes*'te ise başarısız olur, ama olumlu sonuca da tam bu başarısızlık sayesinde (*deus ex machina* denen yolla geliveren Herakles figürüyle) erişir.

ELEKTRA

Mitos'u zaten **Aiskhülos**'un *Adak Sunucular*'ından biliyoruz: Evine dönen Agamemnon'un öldürülmesinden sonra karısı Klütaimestra, sevgilisi Aigisthos'la bir başına Argos/Miken'deki sarayda hüküm sürer. Kızı Elektra itilip kakılmakta, esir muamelesi görmektedir. Tek umudu, dışarıda büyümüş olan kardeşi Orestes'tir. Gerek **Aiskhülos**'un, gerekse **Sofokles**'in oyunu, Orestes'in dönüşündeki dramatik anın üstünde yoğunlaşırlar.

Her iki oyunda da:

1. Elektra'nın aşağılanmışlığı;
2. Orestes'in dönüşü;
3. Kardeşlerin birbirini tanımaları;
4. Klütaimestra ve Aigisthos'un öldürülmeleri gösterilir.

Ama **Sofokles**'in oyununun yapısı, **Aiskhülos**'unkinden çok başka bir yapıdadır: **Aiskhülos**'ta olay akışı lineer'dir (doğrusaldır): Elektra acı çeker, Orestes gelir, kardeşler birbirlerini tanırlar, öldürmede anlaşırlar, öldürme gerçekleşir, eylemin etkisi olarak Orestes'in aklının karışması ortaya çıkar. **Sofokles**'te ise, bu olay akışının, tabii ki kadere yaklaşımın düz çizgisini ve önlenemezliğini yansıtan doğrusal anlatımı, **Sofokles**'in karakteristik ertelemelibaht-dönümlü anlatımına dönüşür. *Elektra*'da **Sofokles**, aksiyondaki bu ertelemeyi ve baht dönümlerini, dolantı (entrik) yoluyla sağlar. *Intricare*, 'dolanmak', 'karmaştırmak', 'dolantılara sokmak' anlamına geliyor. **Sofokles** bu dolantıları burada, Orestes'in, **Aiskhülos**'tan çok öteye geçerek, mutsuz kız kardeşine de kendini kendi ölümünün habercisi gibi göstermesini sağlayarak örer. Şimdi bu buluş, dolantı fikrini en uç noktaya taşıyan, son kerte iç karartıcı bir oyundur. Ama **Sofokles**, Orestes'in böyle bir hile kullanmasını Apollon'un talebi olarak getirmiş ve iç karartıcılığı bu yolla yumuşatmıştır. Böylece Orestes'in kendini farklı tanıtması, pekâlâ mümkün olan, çünkü tanrı buyruğu olan bir hileye dönüşür. Prolog'da Orestes bunu kendisi anlatır ve önce Elektra'ya ve Klütaimestra'ya karşı, sonra da oyun bitiminden az önce Aigisthos'a karşı bu hile tüm aksiyonun yapısal iskeleti olur. Yani bu hilenin içerdiği dolantılar, tüm oyunu kucaklar. (Burada hemen ekleyelim: Aynı şey *Filoktetes* için de geçerlidir: Orada da bir hilenin dolantısı, daha baştan prolog'da sunulur ve orada da oyunun bitiminden az önceye dek etkisini sürdürür.)

Elektra'da aksiyon üç adımda gelişir:

1. Serim: Elektra'nın karakterinin tasviri; 1-659. dizeler.
a) Elektra-Koro: Acı çeken Elektra;
b) Elektra-Khrüsothemis: Umutlanan ve intikam isteyen Elektra;
c) Elektra-Klütaimestra: Nefret eden Elektra.
2. Ölüm haberi (Orestes'in sözde ölümü) ve etkisi:
Elektra'nın umutsuzluğa düşmesi: 660-1097. dizeler.
3. Orestes'in, kendi ölümünün habercisi olarak gelişi,
sonra tanıma (bkz. S. 77), intikam: 1098-1510. dizeler.

a) Orestes-Elektra: Tanıma;
b) Klütaimestra'nın öldürülmesi;
c) Aigisthos'un öldürülmesi.

Görüldüğü gibi, dolantı, aksiyonda iki kez baht-dönümü sağlıyor: Birinci bölümü kapsayan, Elektra'nın suskun umudu, derin bir umutsuzluğa dönüşüyor; ikinci bölüme egemen olan bu umutsuzluk da, bu kez üçüncü bölümde umudun gerçekleşmesine dönüşüyor. Bu iki kez yaşanan baht dönümü, seyircinin etkilenimini, eyleyen figürlerle birlikte ve sahne olayının dramatiğini, *Oidipus*'takinden bir kat daha yükseltmekte. Öte yandan bu yolla ruhsal boşalım da mümkündür ki o zamana kadarki oyunlarda bu henüz gerçekleşmemişti. Ama yine bu yolla, Agamemnon'un öldürülme eyleminin mümkün olan her açıdan sürekli kırılmayla aydınlatılması olanağı tam değerlendirilmiş oluyor. Bütün bunları buradaki çerçevede daha ayrıntılıca incelemek mümkün değil (bkz. Lefévre 1993). Bir şeyi görmek yine de olanaklı: **Sofokles**'in bu mitos kesitini biçimleyişinde pek çok bakış açısı sağlayan, gerek dramaturjik, gerekse psikolojik yönden en üst düzey komplike bir ürün ortaya çıkmıştır; **Aiskhülos**'un bunu başarması henüz olanaksızdı herhalde.

FİLOKTETES

Aiskhülos'un ve **Euripides**'in de bir *Filoktetes* dramı yazdıklarını biliyoruz. Her ikisi de **Sofokles**'inkinden önce sahnelenmişti. Bunlardan öyle çok fragman var ki elimizde, kabaca da olsa bir karşılaştırma yapılabilir (**Goethe** bunu incelikli olarak yapmış; bkz. Müller 1992. 1997). Ama burada da **Sofokles**'in malzemeyi işleyişi, hem dramaturjik, hem de psikolojik anlamda en iyi bütünlenmiş olarak görünüyor.

Salt öyküyü burada kısaca özetleyebiliriz: Poias'ın oğlu Filoktetes, Herakles'in maceralarında ona eşlik ederdi. Herakles ölüm halinde ve isteğindeyken (bkz. *Trakhisli Kadınlar*) Oita Dağındaki odun yığınını o ateşlemişti. Bunun için Herakles ona uçları zehirli oklarıyla yayını armağan etmişti. Öte yandan bir kehanete göre Troya ancak Herakles'in zehirli oklarıyla fethedilebilirdi. Ne var ki bu kehanet Yunanlıların bilgisine ancak kuşatmanın onuncu yılında ulaşabilmişti! Hemen akla o arada Herakles'in oklarının sahibi ol-

muş Filoktetes geldi. Oysa Filoktetes'i, on yıl önce ordunun seferi sırasında iki Atreusoğlu, Agamemnon ile Menelaos, Odüsseus eliyle Lemnos adasında bıraktırmışlardı. Çünkü bir yılan ısırığı yüzünden ayağında irinli bir yara açılmıştı, kokusu havayı zehirliyordu, acılı feryatları da tanrı adaklarını kirletip olanaksızlaştırıyordu. İşte şimdi o kovulana ihtiyaç vardı. Görüldüğü gibi, daha burada, yüceltilme teması tınlamakta: Kovulmuş, dışlanmış, sürülmüş olanın tek kurtarıcı haline gelmesi. *Oidipus Kolonos'ta* da aynı motifi taşımaktadır.

Sofokles'in oyununda Atreusoğulları, böylesi diplomatik eylemler için hep öne çıkan Odysseus'u Lemnos'a gönderirler. Odysseus'un, Filoktetes'i ve oklarını almış olarak geri dönmesi istenmektedir. Oysa bu psikolojik bir olamazlıktır. Çünkü on yıl önce Filoktetes'i o adada bıraktırmış olan da yine Odüsseus idi. Ada ise insansız bir adaydı –belli ki bu, **Sofokles**'in sanata kattığı bir kavram– tam bir ıssız ada; Filoktetes o hastalığıyla Robinson gibi kendine o adada bir yaşam olanağı kurmak zorunda kalmıştı. Kendisine bunu yapanlara karşı nasıl acı bir öfke ve nasıl derin bir kin beslediğini anlamak zor değildir. Ama bunu psikolojik olarak önceden düşünmüş olmasa, Odüsseus da Odüsseus olmazdı. Bir entrik (dolantı)-düşünür, bir *sophisma* ('akıllıca örülmüş bir hile') bulur ve bunu daha baştan prolog'da dile getirir: Akhilleus'un oğlu genç Neoptolemos'u yanına alır. Çünkü Filoktetes, kendisine, eski tilki Odüsseus'a, asla güvenmeyecek, kendisiyle tek kelime bile konuşmaksızın –bunu önden görebilir Odüsseus– hemen Herakles'in hiç şaşmaz oklarıyla vurmaya davranacaktır. Oysa Neoptolemos'la durum farklıdır: Filoktetes onu hiç tanımıyor, kaldı ki Neoptolemos, bir soylu olarak ve soylu bir babanın, Akhilleus'un oğlu olarak, öfkeli Akhilleus'un güvenini kazanmaya en uygun kişidir. Yani ahlaksızca bir iş için Neuptolemos'un ahlaklıca devreye sokulması gerekmektedir:

(79) ODÜSSEUS
Biliyorum çocuğum, sen tabiatin icabı, böyle sözler
söyleyecek, böyle bir oyun edecek adam değilsin;
amma zaferi elde etmek gerçekten tatlı bir şeydir, bunun için
sen de bu cüreti göster;
hakaniyeti, adaleti, başka bir zamana

bırakalım. Bugün hiçbir vicdan kaydı düşünmeksizin, günün yalnız birkaç saati için, bana uy; sonra, kalan bütün ömrün için, sana fanilerin en dini bütünü desinler!

(Çeviri: Nurullah Ataç, Maarif Vek. Yay. Ank. 1941. Dizeliliği ve dize sayılarına uygunluğu ben düzenledim. Y.O.)

Gerçekten de şeytanca bir konuşma! Buna ilişkin çok tartışılan bir soru ortada durur: *Füsis* ('insan doğası') askıya alınabilir mi? Doğru bir şey yapmak, ancak yarar getirince mi söz konusudur? Nihayet: Kendi özünü arada bir inkâr etmek, ruhsal olarak gerçekten bedelsiz kalır mı?

Prolog'da önce Odüsseus ile Neoptolemos'un, Odüsseus'un aklında kaldığına göre Filoktetes'in içinde bulunması gereken mağarayı arayışları, sonra, akıllıca uzak duran Odüsseus'un seslenmesine uyarak Neoptelomos'un mağarayı gerçekten bulması, akıl almaz yoksulluktaki yaşamı, irin bulaşmış ayak paçavralarını görünce, orada yaşayan adama ilk kez acınması gösterilir. Filoktetes orada yoktur, herhalde kendisi için bir şeyler avlamaya çıkmıştır, böylece Odüsseus bu zamandan yararlanarak, diplomatik işlerde henüz çok deneyimsiz olan Neoptolemos'u, vazgeçilmez görevi için ikna etmeye çalışır: Troya önündeki Yunanlılar topluluğunun o yay'a ihtiyacı vardır; eğer Neoptolemos o yayın sahibini, kendisiyle birlikte Troya'ya gelmeye razı ederse büyük ün kazanabilecektir.

(108) NEOPTOLEMOS

Demek yalan söylemeyi sen ayıp saymıyorsun?

FİLOKTETES

Yalanda kurtuluş varsa, hayır.

NE İnsan nasıl yüzü kızarmadan böyle şeyler söyler!

OD Bir işten fayda gelecekse, tereddüt budalalıktır.

NE O adamın Troya'ya gitmesinde benim için ne fayda olur?

OD Troya ancak onun elindeki oklarla alınabilir.

NE Demek sizin iddia ettiğiniz gibi Troia'yı harap edecek olan ben değilmişim.

OD Troia'yı ne sen o oklar olmayınca harap edebilirsin, ne de onlar sensiz.

NE Öyleyse o okları almak lazım.

OD Alırsan senin için iki türlü menfaat var.

NE Nasıl iki türlü? Söyle, belki işe girişmeye gönlüm olur.

OD Senin için hem becerikli, hem de yiğit derler.

NE Peki, bu işi yapacağım; içimdeki utancı yeneceğim.

Genç Neoptolemos'un bu son sözlerindeki kramplı baskı duymazlıktan gelinemez. Sevinerek kabul etme değil, zorla başından atmadır bu. Böylesine güçlükle inkâr edilmek zorunda kalınan bir utanç, sonsuza dek kovulmuş olmaz pek. Neoptolemos'un *sofisma*'yı kabullenmesi, baştan itibaren sözünden dönmesinin tohumunu taşıyacaktır. Ve bu tohum, Neoptolemos'un teorik nedenler ortamını bırakıp, Filoktetes denen insanla somut karşılaşmada göz göze (dize:110) gelmesi ve o anda Odüsseus'un kendisinden istediğini yapmak durumunda kalması süresince serpilir de serpilir: Filoktetes'e aman sakın gerçeği, yani Troya'ya gitmesi gerektiğini söylememelidir. Filoktetes, kendisini aldattığını hissetteği Yunan ordusunun yararına hiçbir zaman bir şey yapmayacaktır çünkü. Öyleyse Neoptolemos yalan söyleyerek, şehit babası Achilleus'un silahları konusunda Yunanlılar tarafından dolandırıldığını, bu yüzden şimdi öfkeyle Yunanistan'a geri döndüğünü söylemelidir. Filoktetes bunun üzerine hiç kuşkusuz kendisini de birlikte götürmesini dileyecektir ve Neoptolemos, istemeye istemeye gibi görünerek, sonunda bunu kabul etmelidir. Filoktetes bir kez gemiye girmeye görsün, hemen kontrola alınacak ve Yunanistan yerine kendini yine Troya'da bulacaktır. Ama eğer tüm bu numara, planlandığı gibi tutmayacak olursa, bu kez Odüsseus, bir sözde tüccarı mağaraya göndererek baskı yapacaktır; Bu sözde Tüccar, Odüsseus'un Filoktetes'i Troya'ya götürmek üzere buraya, Lemnos'a gelmekte olduğunu söyleyecektir (yani gerçeğin zamanı kaydırılıyor, o güne kadarki en rafine bir entrik). O zaman Filoktetes, bu şokun korkusuyla kesin Neoptolemos ile birlikte gemiye binecek ve böylece ağa düşecektir.

> **Sofokles**'in burada, dolantı (entrik) düzeni açısından *Elektra*'dakinden bir adım daha üst düzeye eriştiği herhalde açıktır. *Filoktetes*'in dolantıları, daha süzülmüş, daha çok katlı, daha acı alaylı ve her şeyden önce de ruhsal bakımdan daha acımasızdır.
>
> Ama böylece oyunun özüne de dokunmuş olduk: *Filoktetes*, **Sofokles**'in dramları içinde, olayın dramatiğinin tümüyle içselliğe yerleştiği bir örnektir. Dış aksiyon, hemen tütümüyle geri itilmiştir, dramatik hemen yalnızca konuşma içinde serpilip gelişip yükselmekte ve bir karşıt değişimler dramatiğidir.

Prolog'dan ve burada gemicilerle Neoptolemos'un (Odüsse-

us'un değil: 141-143., 1072. 1121. ve devamı olan dizeler; bkz. 349/354) sadık adamlarından oluşan Koro'nun *parodos*'undan sonra oyunda dolantının uygulanmasına geçilir. Başlangıçta her şey plana uygun gidiyormuş gibi görünür. Filoktetes, Akhilleus'un oğlu olan delikanlıya gerçekten de hemen güven duymuştur. Ama sonra birden her şey tersine döner; bu tersine dönüşün motivasyonu, hem **Sofokles**'te, hem de belki tüm dünya edebiyatında bir ilktir. Çünkü *sofizma*, içsel bir zorunlulukla bulucusunun aleyhine döner: Akhilleus'un, yani onuru ve gerçeği seven bir babanın oğlu olan Neoptolemos, evet, Filoktetes'in güvenini kazanmaya en uygun kişidir. Ama, tam da bu onuru ve gerçeği seven babasının oğlu olarak Neoptolemos, cin fikirli Odüsseus'un hiç hesaba katmadığı biçimde, verilen göreve elbette ki hiç uygun değildir. Çünkü Neoptolemos, Filoktetes'i yakından tanıyıp durumunu ve özünü anladıkça, böyle bir insanın öylesine alçakça aldatılmasını ve öylesine derin bir düş kırıklığına uğratılmasını, bir o kadar daha olanaksız görür. Kendi özü, kendi *füsis*'i olan gerçek sevgisi gittikçe daha kuvvetle öne çıkar ve Neoptolemos'un kendi yalanının acısını çektiği, nihayet üstünden attığı ve sonunda gerçeğe vardığı bu süreci, sahneden sahneye daha bir gerilimle, daha bir içimize işlemiş olarak ve daha bir acıyla birlikte yaşarız. Ama Neoptolemos, yalanın baskısından kendini kurtarıp sonunda tüm gerçeği açıklayınca ne olur? Yine **Sofokles**'e özgü bir dönüşüm: Neptolemos, Filoktetes'i kazanmaya çalıştığı aynı yoldan, yani gerçeği apaçık söylemesi yüzünden, onu tümüyle yitirir: Filoktetes'e göre, böylesine aldatabilmiş bir kişi, bir güveni böylesine kötüye kullanmış bir kişi, bir daha asla güvenilir olamaz! Neoptolemos artık ne söylerse söylesin, mesele kurtarılamaz biçimde sapmış ve yitirilmiştir; Filoktetes asla onunla birlikte Troya'ya gitmeyecektir! Dolantı, entrik, *sofisma*, tümden çökmüştür. Burada Herakles, bir zamanlar Filoktetes'e yayını vermiş tanrı olarak (*deus ex machina*) görünür ve bu kez Filoktetes'e Troya'ya gitmesi için o buyruk verir. Filoktetes bu buyruğu uyar, oyun biter.

*

Filoktetes, **Sofokles**'in sanatsal olarak en tam ve en olgun oyunu olmakla kalmaz, döneminde çok geçerli olan b i l g i c i l i k , a k ı l c ı l ı k 'la da en keskin hesaplaşmasıdır. **Sofokles**'in, aklın insanlar

için sözde hiç ruhsal sunucu olmayan sınırsız erkine olan *hübrid* ('ölçüyü kaçırmış') inanca yönelik uyarısını, daha *Kral Oidipus*'ta görmüştük. O uyarı burada, *Filoktetes*'te, aşağılayıcı suçlamaya dönüşmüştür. Topluluğun görevlendirmesiyle (6. 1243. 1250. dizeler) en kutsal araçları en kirli amaçlar için kullanan ve başarısızlığa uğrayan buradaki Odüsseus kişiliğinde **Sofokles**, döneminin taktik i ş - b i t i r i c i l e r ' ini yok etmektedir. Böylece de, bu iş-bitirici tiplerin temsil ettiği, onlarla özdeşleşen ve üyelerini "kötü işlerde akıllı olmayı iyi öğrenmiş" (1015.dize) yapan toplumu da yok etmiştir. Üyelerinin ahlaksal olarak kendi kendilerini inkâr etmelerini "ödüllendirmek" (*dorema*) için onları "kurnazlık" sıfatı ile onurlandıran bir toplumun (çünkü oyunda tam da bu, pratik iş-bitirici'liğin "her şeyi kullanan ve yönlendiren usta aklı" anlamında, 119. dizede ve sıkça *sofos* diye nitelenmiştir. Platon ise bunu daha sonra *entekhnos sofia*–'teknik kullanılırlık' anlamıyla, "gerçek bilgi" demek olan *episteme*'den ayırmıştır), işte böyle bir toplumun hiçbir geleceğinin bulunmadığını, **Sofokles**, bu oyunda, inkâr edilen ahlakı sonda inadına yeniden doğrultarak ve ahlakı inkâr için uğraşanları reddederek, ibret gibi kanıtlamıştır. O zamanlar Düonüsos Tiyatrosu'nda kullanılan en nefretlik numarayı *sofisma* sözcüğü ile nitelemesinden daha açık gösterilemezdi bu. Böylece buradaki tüm aşağılama (sonradan Platon'da da alaylı bir kılıf içinde, örneğin *Protagoras*'ta, göreceğimiz aşağılama), her şeyi bilen, her şeyi yapabilen sofistler'e yönelik bu aşağılama, örneğin **Aristofanes**'in *Bulutlar*'ından çok daha yıkıcıdır.

Kenara atılmış iken sonda tanrısal yüceltme ile tek kurtarıcı düzeyine yükseltilen Filoktetes figüründe ise **Sofokles**, çekiciliğin ve aldatmaların en yoğun akışı altında ve hızlı gerekçe üreten bir dönemin sağladığı sınırsız haklı çıkma olanaklarına karşın, kendi kategorilerine hiç şaşmaksızın bağlı kalmış ve değerlerini korumuş insan tipini canlandırmıştır. Tam da görünürdeki karşıt figürü olan Neoptolemos'un kendi kategorilerine ihanet edince kendisinin kaybetmesi ve derin bir mutsuzluğa düşmesi yoluyla **Sofokles**, Filoktetes'in tutumunu haklı çıkarmaktadır.

Odüsseus, hep toplumun görevlendirmesiyle, tanrısal'ı bile insan *sofia*'sının ('bilgelik') yönlendirme aracı olarak kullanmak istemiştir:

(83) Bugün hiçbir vicdan kaydı düşünmeksizin, günün
yalnız birkaç saati için, bana uy; sonra, kalan bütün ömrün için,
sana fanilerin en dini bütünü desinler!

Burada daha iyisi olmadığı için "dini bütün" diye karşıladığımız deyim, Yunanca'da *eusebeia*'dır: Tanrısal alana karşı doğru tutum. "Akıllı"lar, yani Odüsseus ve onun gibiler, *eusebeia*'nın, resmi (ve pek çok aptal tarafından hâlâ inanılan) bir değer olması nedeniyle kamuoyu önünde küçümsenemeyeceğini bilirler; ama eyleme gelince aydınlanmış kişi elbette ki onu aşar geçer. Filoktetes ise, bir aptalın tam tersine, *eusebeia*'ya içi boş bir sözcük olarak bakmıyor; ona göre *eusebeia*, gerçek bir etki gücüdür. **Sofokles** de ona hak verir, üstelik yalnız oyunun gidişiyle değil, apaçık söze ihtiyacı olanlar için düz açıklamayla da yapar bunu. Herakles'in ağzından şöyle dedirtir:

(1443) ...*eusebeia* fanileri mezarlara kadar götürür;
onlar yaşasalar da, ölseler de, onlarla beraber mahvolmaz.

Hiç esnekliği olmayan, dediğim dedik Filoktetes, zaten başkalarında pek de hatasız sayılmayabilen bu nitelikleriyle, **Sofokles**'in yukarıda belirttiğinden hiçbir zaman kuşku duymadığı için sonuçta inançlı olarak yüceltilip ödüllendirilebilmiştir.

OİDİPUS KOLONOS'TA

Bu aynı konu, belki daha doğru deyişle, bu aynı sorun **Sofokles**'in son oyunu olan *Oidipus Kolonos'ta*'nın da temelini oluşturmuş görünüyor. İlk bakışta elbette ki farklıdır. Birçok kişi, doksan yaşına girecek olan **Sofokles**'in vizyoner bir kendi kendinin anlatımı oyun yazdığını düşünmüştür. Çünkü bu oyun, bize ulaşmış antik tiyatro oyunları içinde, bir kahramanlaştırmanın, bir tanrısallaştırmanın işlendiği tek oyundur. 90'ına yaklaşınca **Sofokles**, kendini ölüme yakın hissetmiş diye düşünülüyor; ölüm sorunuyla pek fazla ilgilenmiş ve bu eserde kendi içini dökmeyi denemiş. *Oidipus Kolonos'ta*'nın konsepsiyonunda böylesi duygu ve düşüncelerin de rol oynamış olması kesinlikle mümkündür (Flashar 2000, 175). Bunlar oyunun anlamını zorlaştırmaktadır.

Oyunun anlamının izine belki de bu oyundaki olağanüstü para-

doksi'yi göz önüne alarak varılabilir. Burada olan nedir? Dünyanın gördüğü en kötü suçu işlemiş, babasını öldürdüğü yetmezmiş gibi bir de öz annesiyle yatmış olan Oidipus, yani tam da böyle biri, tanrısallaştırılıyor; böyle biri Atina'nın tanrısı düzeyine yüceltiliyor, hatta daha da ötede Atina'nın koruyucu meleği oluyor!

Olayın geçtiği yer, Atina'ya 2 veya 3 km mesafedeki Kolonos köyünde (**Sofokles**'in doğum yeri) bulunan Eumenidler'in korusudur. Bu, pek de rastlantı değildir. Yer seçimi, belli mitolojik ön verilere karşın pekâlâ başka da olabilirdi. Ama **Sofokles**, seyircisine bizim de anlayabildiğimiz bir bağlantı kurdurmak istemiş herhalde: **Aiskhülos**'un *Eumenidler*'inden bildiğimiz, korkunç intikam kadınları durumundan iyi işlerin iyi ruhları durumuna geçen kadınlar gibi, en iğrenç olandan, en kutsanmış olana dönüşebilme olanağı. Bu dönüşüm olanağının gerçekleşmesi ise ancak iğrençliğin, bir g e r ç e ğ i g ö r m e eylemiyle kendi iğrençliğinin bilincine vararak, sınır aşan cüretten yine norm durumuna erişmesiyle mümkündür. Öte yandan normu aşma cüreti de zaten dönüşmenin ön şartıdır. **Sofokles**'in bu oyundaki fikrinin de bu olduğu açıkça anlaşılıyor. Çünkü kutsanmışlık, kendiliğinden öylece ortaya çıkamaz, ancak bilinçle, yani kendi iğrençliğinden dönmek ve kutsanmaya yönelmek için kesin kararlılıkla olabilir. **Aiskhülos**'un *Eumenidler*'inde bu böyleydi, **Sofokles**'in *Oidipus Kolonos'ta*'sında da böyledir. Hıristiyanlığı bilen kişi, gerçek hidayete ermenin diyalektiğini, anlamaya yardım olarak kullanacaktır. (**Sofokles**'in, bu oyunda tersine, karakteri gereği hidayete ermesi mümkün olmayan ve ermemiş Oidipus'u nihai olarak lanetlemek istediği yorumunu ise - Bernard 2001 - kabul etmek zordur)

Oyunun içeriğini çabukça geçelim: Kör Odipus, kızı Antigone'nin getirmesiyle, bir dilenci olarak Atina yakınına gelir; o sırada Atina'da Kral Theseus hüküm sürmektedir. Vaktiyle Apollon, Oidipus'un yalnızca babasını öldürüp öz annesiyle yatacağı kehanetinde bulunmakla yetinmemiş, uzun bir acı çekme döneminin ardından Atina'da Eumenidler'in korusunda, kendisini kabul eden Atinalılar'a bereket getiren olarak, buna karşılık daha önce kendisini vatanından kovmak isteyen Thebaililer'e - yani kendi oğulları Etheokles ile Polüneikes'e - ise lanet yağdıran (84-93. dizeler) olarak, huzurlu bir sona ereceğini de söylemişti. Şimdi Antigone ona çevreyi tasvir edip o da orayı zihninde "Atina" olarak canlandırırken mut-

ludur. Çevrede oturanlar gelirler ve özellikle bu kör dilenciden "Laios", "Oidipus" sözlerini duyunca bunları kovmaya kalkarlar. Ama Antigone onları, ülkenin kralını getirmeye ikna eder; kararı o vermelidir. Öbür kız kardeş İsmene gelir. Uyarmak için atla koşturmuştur: Kreon'la birleşmiş olan Etheokles ile Polüneikes, iki oğul, birbirlerine düşmüş çatışıyorlardır, Polüneikes kendi memleketi olan Thebai kentine karşı savaşmaktadır ve her iki taraf da Oidipus'u kendi zaferleri için güçlendirici bir simge olarak kullanma hesabındadır. Theseus gelir, yabancının kim olduğunu öğrenir, sarsılır gerçi ama belli etmez ve yabancıya büyük bir insani tavırla Kolonos'ta kalma olanağı verir. Kreon gelir. Oidipus'u kendi yanına kazanmaya çalışır. Oidipus ise onu öfkeyle reddeder. Sonra Polüneikes gelir, o da Theseus'un yardımıyla uzaklaştırılır. Oidipus, kızlarıyla vedalaşır. Geriye gider. Bir Haberci, Oidipus'un nasıl gök gürültülerinin, şimşeklerin ve bir de yukarıdan gelen:

(1627) Hey Oidipus! Yola düzülmek için daha ne bekliyoruz?
Bize vakit kaybettiriyorsun!

seslenişinin ardından kaybolduğunu, orada sadece Theseus'un bulunduğunu ve yüzünü elleriyle kapamış olduğunu anlatır.

İki kız kardeş ile Koro arasındaki bir *kommos* ve sonra da Theseus'un teselli sözleriyle oyun son bulur.

*

Şimdi bunun dolantı dramı ile bir ilgisi yok. Bu bir tanrısallaştırma dramıdır; bir ölçüye kadar da **Aiskhülos**'un *Yakarıcılar*'ı, **Euripides**'in *Yakarıcılar*'ı, *Herakleidai*'si ('Herakles'in Çocukları') gibi (her biri için ilgili bölüme bakınız) bir y a k a r ı c ı l a r dramıdır: Derin bir dindar katmandan kaynaklanır.

Sofokles elbette ki bundan yeni bir şey çıkarmıştır. Her çeşit nahif aziz söylenceleri boyutunu ayıklamıştır. Öyle Hıristiyan dini oyunları gibi, mitolojik bir tanrılaşmanın sahne aksiyonuna uyarlanmasından ibaret değildir bunlar. Daha çok, tümüyle aklın kavrayabildiği ve **Sofokles**'in uzun yaşam ve yaratış süreci içinde oluşturduğu bir bakış dile getirilmiştir: *Filoktetes*'te **Sofokles**, insan aklının, kendini her şeye kaadir ve her değerin üstünde gören, her çeşit maneviyatı yönlendirebileceğine inanan ve bunu da kendini güçlü ve sınırsız gördüğü için yapan tarzıyla hesaplaşmaya girmiş-

tir. O oyunda, güçlülük ve sınırsızlık duygusundan insan aklının "olumsuz"u doğmuştu. Oysa aynı güçlülük ve sınırsızlık duygusundan aklın "olumlu"su da doğabilir. İşte öyle görünüyor ki "Oidipus Kolonos'ta"nın söylemek istediği budur. Oidipus, insan aklının et can kazanmasıdır. Ama aklının sınırsızlığını her şeye kullanıp da, kendisinin son tahlildeki sınırlılığını kavramada kullanmaması, onu aşırı yücelttiği gibi çökertmiştir de. Düşüşü gerekliydi ki böylece akıllı insana vergi olan en üst şeye erişebilsin: İnsandaki en sınırsız görünen şeyin, yani aklın da sınırlı olduğunu görsün. Akıl gücü bu yüzden daha azalmış değildir; ama onun mutlak olduğuna güveni azalmıştır besbelli. Daha önce her şey olarak gördüğü, kendince onun karşısında hiçbir şey bulunmayan akıl'a şimdi, yararlı olması isteniyorsa daha üst değerler ve normların hizmetinde olması gereken bir araç, bir bölüm olarak bakmaktadır. Bu nedenle Oidipus şimdi, iyi şeyler yapan kahramanların arasına alınmaya değer olmuştur.

Kendisinin de entelektüel elite (akıl seçkinlerine) dahil olduğunu elbette ki bilen **Sofokles**, "rasyonalite - insanlığın bütünlüğü" sorununa kendi getirdiği çözümü daha iyi nasıl anlatabilirdi ki? Son yarım yüzyılın Atina'daki en büyük sahne yazarı olan **Sofokles**'in bütün yaptığı, *Oidipus Kolonos'ta*'da açıkça dile getirdiği şeydir; yani akıl üstü değerlerin ve normların geçerliğini ve etkinliğini kanıtlamak için kendi üstün aklını bir araç olarak seferber etmesidir. Aklın bu araç olma karakterine yönelik duygunun giderek daha çok yitirildiği bir dönem açısından, (nitekim 5. yy.ın sonlarına doğru manevi ve politik yaşamda bu durum elle tutulur gibiydi. Thukûdides de bunu konu edinmişti) herhalde **Sofokles** *Oidipus Kolonos'ta* ile son kez uyarıcı sesini yükseltmiş ve böylece de tüm gücünü dile getirmişti.

EURİPİDES

Euripides, MÖ 455 ile 406 yılları arasında 22 kez Dionüsos Tiyatrosu'nda sahnelenmiş ama yalnızca 4 kez birincilik ödülü almıştır. Öte yandan Attikalı tragedya yazarlarından hiçbiri Atina'da **Euripides** kadar insanları meşgul etmemiştir (özellikle çağdaşı **Aristofanes**'in komedyalarında görünür bu; öyle ki onun sataşmasından kurtulduğu eser yok gibidir, hatta bize ulaşan *Thesmoforiazusai* ya da *Kurbağalar* gibi kimi eserlerinde **Euripides** başroldedir. Bu yazara ve eserine gösterilen ilgi, ölümünden sonra daha da artmıştır: **Homeros** yanında, günümüz Avrupa edebiyatına en güçlü ve sürekli etki yapan Yunan yazarı herhalde **Euripides**'tir. Daha M.Ö. 4. yy'da Yunanistan'ın en çok oynanan sahne yazarı olmasının ardından, ayrıca kendinden sonraki drama'yı, tragedya olsun komedya olsun, derinden etkilemiş, hatta belirlemiştir. **Menandros**'ta ve onu izleyen **Plautus** ile **Terentius**'ta, özellikle dramatik teknik ve karakter gösterimi açısından **Euripides**'in güçlü belirleyiciliği vardır. Kaldı ki Roma'nın tragedyası da, **Seneca**'ya dek kendine örnek olarak **Euripides**'i almıştır. Sonradan Rönesans'ta ilk Yunan yazarları yayınlandığında **Euripides** en öncekiler arasında geliyordu: 1488'de Floransa'da ilk **Homeros** yayınlandı, daha altı yıl geçmişti ki 1494'te de yine Floransa'da ilk **Euripides** yayınlandı ve 1501'de Erasmus von Rotterdam, **Euripides**'i Latince'ye çevirdi. Benzer şekilde yeni çağ dramatiği üzerinde de **Euripides**'in etkisi derindir: Kahramanlıkla hiç ilgisi olmayan sinirli, psikolojide olağanüstü duyarlı, dünyaya (ve sanata) yönelik kuşku ve çaresizlik nedeniyle çoğu kez acımasız derecede ironik olan bu yazarda, **Strindberg** veya **Ibsen** çevresinden kendini bulmuş yazar az değildir.

Buna karşılık uzman filoloji alanında **Euripides**'in öyle yüksek değerlendirilmesi uzun süre kabul görmedi (bu, hiç de beklenmedik değildir). 1800'lerde önce **Sofokles**'in öne çıkarılması başladı, epey sonra, bizim yüzyılımızın başlarında a r k a i k olana hayranlıkla birlikte, **Aiskhülos** da öne çıktı. Schlegel, Nietzsche, Bruckhardt, **Euripides**'i her şeyden önce sinirli sıçramalılık ve denge ek-

sikliği ile, içerikte de maneviyat ve ahlâk aykırılığı ile suçlayarak pek değersiz buluyorlardı. Bu olumsuz değer yargısı, günümüzde pek paylaşılmaz, ama yine de derinden derine etkisini sürdürmektedir. Estetik açıdan ise, görüleceği gibi, her çeşit takdirden zorunlu olarak hiç yoksun kalmaz. Son olarak bütün bunlar kuşkusuz bireysel tercihlerdir (bu tercihler de çoğu kez **Aiskhülos** ve **Sofokles**'ten edinilmiş tragedya kavramının otomatik olarak **Euripides**'e de taşınmasından kaynaklanıyor ki bu, daha onun çağdaşlarında bile vardı).

Bu çelişkili arka planla birlikte, aşağıda kendimizin yargıya varmamızı destekleyecek olabildiğince çok karakteristik özelliklerini derlemeye çalışacağız. Bu amaçla 18 oyunun hepsini aynı özenle incelemek, bir "giriş" kitabında olanaksız. Bir orta yol bulmamız gerek: 18 oyun, üç tip sınıfı içinde düzenlenecek, her bir oyunun içeriği kısaca özetlenecek, her grubun temsilcisi niteliğindeki oyun daha yakından incelenecektir. Bu, üçe ayırıp gruplamanın, öznel bir ön yargı olması kaçınılmaz oluyor; buna karşılık, böyle incelemenin, yaygın olan, tek tek kronolojik sıra ile incelemeden daha iyi yanlarının olabildiği herhalde görülecektir.

Burada da önce "yaşam öyküsü" ve eserlerinin "bize intikali" bilgilerine girmemiz gerekiyor.

1. *Yaşam Öyküsü*

Euripides'in yaşamına ilişkin kaynaklar gerçi öbür iki büyük tragedya yazarından daha az değil (çeşitli elyazılarıyla bir *vita*, bir *Suda* makalesi, antikiteci **Gellius**'ta bir pasaj, **Satüros**'un M.Ö. 3. yy'da yazdığı kalın biyografiler derlemesi içinde bir metin parçası, v.d.), ama tüm bunların ardında öteki iki tragedya yazarından daha az güvenilir bilgi bulunuyor; boşluklar da oyunlarından sızdırmalarla ve özellikle de komedyacı meslekdaşlarının oyunlarından çıkarmalarla doldurulmuş görünüyor (**Lesky** 1972, 275, gerek *vita*'nın, gerekse Satüros'un, 411 yılında oynanan **Aristofanes**'in *Thesmophoriazusai* oyunundaki **Euripides** karikatürlerini, okurlarına gerçek yaşam bilgileri gibi sunmuş olmalarını en ürkütücü diye nitelemiş). Öte yandan, **Aristofanes**'in kendi oyunlarında yaptığı kişi tasvirleri ile **Euripides**'in bize ulaşan oyunlarından çıkarsa-

nabilecek kendine özgü nitelikler (en son **Knox**'un 1985b'de yaptığı) arasında yapılacak titiz bir kaşılaştırma, çoklukla antik filoloji meslekdaşlarının yöntemi olarak görülen kendini beğenmişliği az çok indirgemeye yardımcı olabilir. Attika komedyası, bulvar basını ile eş tutulamaz; Attika komedyasının seyirciyi etkilemesi, aptal yerine koyduğu kişiler için aptalca şeyler bulması sayesinde değil, yaygın izlenimleri güldürüyle gediğine koyması sayesindeydi.

Euripides de Atina'lıdır. Ama kendi memleketi olan kente karşı yaşamı boyunca kendinden önceki iki büyük yazardan çok farklı bir tutum içinde olmuştur. **Aiskhülos** ve **Sofokles**'in site toplumuna ne kadar bağlı oldukları görüldü ve tüm sahne yaratılarının da dönemin site sorunlarını çözmeye nasıl canü gönülden katkıya adanmış olduğu, oyunlarındaki site ilişkisinin incelenmesiyle açıklığa kavuştu. **Euripides**'te ise böyle yoğun bir site bağlılığı yoktur. Ne bir resmi görev almıştır, ne de, göründüğü kadarıyla, döneminin entelektüel çevresi içinde özellikle aktif bir rol oynamıştır. Bu, askeri bir angajman üstlenmemiş olması ve ulusal kalıcılık kaygısı taşımaması ile ancak kısmen açıklanabilir (Salamis Savaşı yılı olan MÖ 480'de **Aiskhülos** 45 yaşında yetişkin bir erkek, **Sofokles** 15 yaşında bir gençti; **Euripides** ise en fazla 4 yaşındaydı ve savaş sonrası çocuğu olarak, tehlikenin uzaklaşmış olduğu ve Atina'nın, politik, askeri ve kültürel açıdan gücünün doruğuna eriştiği bir dönemde yetişti). **Aiskhülos** ve **Sofokles**, öncelikle yurttaştılar; sanatçılıkları ancak ondan sonra geliyordu (ve sanatlarını, içtenlikle, kentin politik kültürüne bir katkı olarak görmekteydiler). Oysa **Euripides** hiçbir zaman kendini öyle kendiliğinden toplumla özdeş göremedi. Topluma daha çok, sorunsal bir nesne olarak bakıyor ve ona, heyecanla, ama gittikçe artan bir düş kırıklığıyla, ezik ve karamsar gözle, eleştirel bir uzaklıkta duruyordu. Yaşamından bize ulaşan bilgiler içinde (çoğu değersiz dedikodular olmak üzere) ikisi, onun Atina'ya yönelik bu tümden farklı nitelikteki perspektifini, yeni bir yazar doğasından giderek açıklamaya çalışmakta: İlki, büyük oranda toplumdan uzakta Salamis Adasındaki bir mağarada denize bakarak yazmış olması, ikincisi de, büyük bir özel kitaplığa sahip bulunması.

Bu iki bilgi, tarihsel gerçeğe uyar ya da uymaz; ama oyunlarından edindiğimiz imaj ile çakışıyor: **Euripides**, fikirler dünyasında yaşamak ve ondan hareketle toplum üstüne yargılar verebilmek

için kendini toplumdan çekmiş bir yalnız kişidir. Tam da kendi dönemindeki o çok boyutlu, dünyaya, tanrılara, insanlara ilişkin birbiriyle öylesine çelişen fikirler, yaşamı boyunca onu öylesine kuvvetle oraya buraya sürüklemiştir ki, belli bir norm için, **Aiskhülos ve Sofokles** gibi, açık ve kesin bir kararlılığa varamamıştır. Ölümüne dek, daha çok, son tahlilde, kararsız, tereddütlü, kuşkucu olarak kalmıştır. Oyunları, kopuk sıçramalarla tüm acılı huzursuzluğu yansıtır, ama bir entelektüelin tüm düşensel çabasını ve zihinsel parçalanmasını da yansıtır. Döneminin tüm büyük sorunlarıyla kendine işkence edercesine boğuşmuştur; nitekim o dönem, tüm eskiden kalanlara kuşkuyla bakan büyük aydınlanma (*sofistik*) yıllarıdır; ama çözüm bulamamıştır. Oyunlarının, **Aiskhülos** ve **Sofokles**'in tragedyaları karşısında öylesine olağanüstü ikilemli etki bırakması bu yüzdendir. Hemen tümü, o zamanki kendi seyircisini de boşlukta bırakıyordu, bugün bizi de öyle bırakıyor; yani, öbür iki tragedya yazarı gibi sarsılmış bir yücelme duygusu içinde değil, sinirli bir gerginlik içinde bırakıyor.

Marmor Parium'a göre **Euripides** MÖ 485/84'te doğdu, başka kaynaklara göre ise 480'de. Bir kesinleme yapamıyoruz ve ikisini de olanaklı görmek zorundayız. Hangisi olursa olsun, **Euripides, Aiskhülos**'tan kırk yaş, **Sofokles**'ten ise on-onbeş yaş daha küçüktü. Hızlı politik değişimlerin ve belirleyici mentalite kaymalarının yaşandığı bir dönemde onbeş yaş fark da çok sayılır. **Euripides**'in ana babası belli ki Salamis'te toprak sahibiymiş; yazarın doğum yeri de zaten Salamis'tedir. Eğitimi ve yetişmesi üstüne hemen hiçbir şey bilmiyoruz. Bir kehanet, babaya oğulun büyük yarışma zaferleri kazanacağını müjdelemiş. Bunun üzerine baba onu güreş yarışları için yetiştirmiş; kısa sürede bu kararın yanlışlığı ortaya çıkmış ve **Euripides** tragedyaya başlamış. Bu kurgu, ne kadar saçma olursa olsun, belki onun oyunlarına damgasını vuran yarışmalı temel çizgiyi yansıtıyordur. Oyunlarındaki uzlaşmasız çelişkilerle dolu keskin dilli söz düellolarını, boks ve güreş karşılaşmalarının yoğunluğu (ve belki vahşiliği ile) karşılaştırıyor da olabilir.

Biyograf'lara göre **Euripides**'in sofistlerin öğrencisi sayılması, onun özellikle diyalog kurgularında görülen, sofistik argümantasyon tekniğine çok yönlü parallelliklere bakılınca şaşırtıcı olmaz (bu konuda daha fazla ayrıntı için bkz. S.309. 351), ama onun kuşağından bir Atinalı için (öğrencilik) olası değildir. Paralellikler, sofistik

hareketin çağdaşı olan bir entelektüelde, dönemin eğilimlerine ister istemez katılma olarak açıklanabilir.

O yılların öncü düşünürleri olan, agnostisizm'in Protagoras'ı, Prodikos, Anaxagoras, elbet **Sokrates** ve diğerleri ile tanışıklık, Atina gibi küçük bir çevre içinde pekâlâ varsayılabilir. **Perikles**'le bir ilişki bilinmiyor: **Sofokles** gibi dönemin ilk yazarı ile **Perikles** gibi dönemin ilk devlet adamı arasındaki sıkı bağlılık üstüne anlatılan o kadar çok şeyle karşılaştırıldığında, **Euripides**'in bu ilişkisizliği, çok ilgi çekicidir.

Belli ki **Euripides**, düşünmek, okumak ve yazmak dışında pek az başka şey yapmıştır. **Aristofanes**, *Kurbağalar*'ında ona "kitap kurdu" lakabını taktırmıştı ki, o zaman için onurlu bir lakaptan başka her şey demekti bu; gerçekten de **Euripides**, antik dönemin ('literat' anlamında) ilk edebiyatçısı sayılabilir. Özel yaşamına ilişkin yalnızca banal dedikoduları biliyoruz, ayrıntıda bizi ilgilendirecek şeyler değil, ama yönelim açısından bu yazar için daha başlangıçta edinilen imaj, biraz serbest tavırlılık ve anti-burjuva bir protestocu tutum içermekte.

Oyunlarıyla **Euripides**, kendinden yaşlı öteki meslekdaşlarına oranla çok daha az başarı kazanmıştır. 455'teki ilk çıkışından 406'daki ölümüne kadar geçen elli yıl içinde 22 kez Koro aldı, yani 88 oyun sahneledi; Pella Sarayında oynanan oyunları ve ölümünden sonra bir akrabasının sahneye getirdiği tetralogya'sını (*İfigenia Aulis'te* ve *Bakkhalar* ile birlikte) buna ekleyebiliriz. Bunların toplamı 90'ı geçiyor, ama az önce belirtildiği gibi, kendisi hayattayken ancak 4 kez, ölümünden sonra da 1 kez birincilik ödülü aldı. Yarışmada bulunma sıklığı (hemen hemen her iki yılda bir) göz önüne alınırsa, seyircinin onun yaratıları karşısında oldukça mesafeli bir değerlendirme yaptığı sonucu çıkıyor; yaşamının son yıllarını Atina dışında geçirme kararında bu da etki yapmış olabilir. Atina'dan ne zaman ayrıldığı tam bilinmiyor.

Yaklaşık MÖ 408'de Pella'ya, Makedonya Kralı Arkhelaos'un sarayına gitti ve orada 406'da öldü. Ondan bir yıl sonra ölen **Sofokles**'in, ölüm haberi üzerine Dionüsialar'ın *proagon*'unda Koro'suyla matem giysileri içinde sahneye çıkıp seyircinin de gözlerini yaşarttığı hikâyesi, tarihsel olabilir.

2. *Bize Ulaşma Süreci*

Varlığı saptanan yaklaşık 90 oyundan 19'u bize ulaşmıştır. Bunlardan biri olan *Rhesos*'un **Euripides**'e ait olması biraz zor. Bu oyunda, **Homeros**'un *İliada*'sındaki onuncu şarkıdan olayların, yani Dolon öyküsünün dramatize edilmiş şekli gösterilmekte.

> O gece Troyalılar'ın ve Akhalar'ın orduları Troya ovasında birbirlerine karşı yerleşmişlerdir. Akhalar açıkça ateş yakarlar. Bunun üzerine Hektor, bu ateş görüntüsüne göre Akhalar'ın, silahlarını gemilerine yükleyip geceden istifadeyle Yunanistan'a geri döneceklerini tahmin eder. Bu "kaçış"ı öylece durup seyretmek istemez. Aineias ise Akhalar'a saldırıya karşı çıkar: Ateş yakmaları bir savaş hilesi olabilir; Akhalar'ın karargâhına bir gözcü sokup onun dönüşüne ve getireceği bilgiye göre karar vermek gerekir. Hektor bu uyarıyı kabul eder ve gözcülük için gönüllü arar. Dolon diye biri gönüllü olur (Dolon adı, *dolos*='hile' ile bağlantılıdır), ödül olarak da, savaşı Troyalılar kazanırsa Akhilleus'un atlarının kendisine verilmesini ister; o atları, atların tanrısı Poseidon, Akhilleus'un babası Peleus'a armağan etmiştir. Hektor kabul eder. Dolon, cepheler arasında, aynı güvensizlikle gözcülüğe çıkmış olan Akhalı kahramanlar Odüsseus ve Diomedes tarafından yakalanır. Bu arada Troyalılar'ın ordugâhına, on yıl gecikme ile yeni bir müttefik olarak Trakyalılar'ın Kralı Rhesos, dünyaca ünlü beyaz atlarıyla gelir. Bu kadar geciktiği için Hektor ona fena çıkışır; ama Rhesos'un Trakya'da halletmesi gereken bir sürü mesele olmuştur. Sonunda Hektor onun, gecikmiş olarak da olsa, savaşa katılmasını kabul eder. Athena, Odüsseus ile Diomedes'i, Rhesos'un kampına yönlendirmiştir. Onlar, Rhesos'u öldürür, atlarını alıp götürürler. Nöbetçi bunları izler, ama Odüsseus'un bir hilesiyle kaçmayı başarırlar. Gergin bir sahnede Rhesos'un arabacısı Hektor'u, efendisinin ölümüne neden olmakla suçlar. Ama bu tıkanık bir motiftir. Sonuçta Hektor, Rhesos'un gömülmesini buyurur ve Musa'lardan biri olan, Rehsos'un annesinin, oğlunun ölüsünü kucağında taşıyarak söylediği bir yakınma şarkısı ve oğlunun ruhunun yükselişini ünlemesiyle oyun son bulur.

Bu metin, bütünüyle bir tragedyadan çok, bir lise şenliğinde oynanan okul piyesidir; **Euripides**'in bunu yazmış olması pek müm-

kün değildir. Herhalde 4. yüzyılın ortalarında yazılmış olan bu etüt, muhtemelen isim benzerliğinden dolayı yanlışlıkla bize ulaşanlar arasına girmiş olmalı (Ebener 1966; Mette 1982,232; bu oyunun Euripides'in [kötü bir gençlik] çalışması olduğunu kanıtlamaya uğraşan son kapsamlı deneme [Brunet 1985] de kimseyi ikna edeceğe benzemiyor; metnin son yayıncısı, durumu, kararsız ve kesinlenemez, olarak görmekte: Zanetto 1993 [zengin bir bibliyografya ile]). Böylece bu oyunu da çıkarırsak, 18 hakiki **Euripides** dramına varırız. Bunların biri de satir oyunu *Küklops*'tur.

İskenderiyeliler'de **Euripides**'ten sekiz satir oyunu daha vardı[38], ama varlığı saptanmış 22 tetralogya bulunduğuna göre, sekiz satir oyunu da çok azdır. Başka birçok belirti yanında bu da çok yaygın şu kanıyı desteklemekte: **Euripides**, tetralogya'daki dördüncü oyun olarak çoğu kez bir satir oyunu yerine yine bir tragedya yazmıştır. *Alkestis* buna bir örnektir: *Alkestis* (antik içerik verisinden, Hüpothesis'ten bildiğimiz gibi), dördüncü oyun konumunda olduğu ve burlesk çizgiler taşıdığı için, hep satir oyunu olarak ele alınması gerektiğine inanılmıştır. Bu yanlış anlamayı nihayet **Bernd Seidensticker** (1979,226) herhalde artık son ve kesin olarak boşa çıkarmış bulunuyor: *Alkestis* gibi satirler-korosu bulunmayan oyunlar satir oyunu değildir. Belli ki eski satir oyunu, 5. yüzyıl ilerledikçe tetralogya'ların dördüncü oyunu olma bağlayıcılığını yitirmiştir.

Dolayısıyla gerçekten **Euripires**'in olan 18 oyun içinden tartışmasız satir oyunu niteliğindeki *Küklops*'u da çıkardığımızda geriye genellikle tragedya olarak nitelenen 17 oyun kalıyor. Bu vesileyle, **Aiskhülos**'un ve **Sofokles**'in eserlerinden gelerek yerleştirdiğimiz tragedya kavramının, **Euripides**'in eserlerine artık kayıtsızca uymadığına da daha burada değinilmiş oluyor. Ancak bu konunun tam olarak anlaşılması, oyunların tek tek incelenişinden sonra mümkün olacaktır. Ama biz sonucu öne çekerek, **Euripides**'in oyunlarına, açıklık adına daha baştan "drama" ya da "oyun" diyeceğiz.

Euripides'in oyunlarının bize ulaşma öyküsü biraz karışık. Aşağıda basitleştirilmiş bir genel bakıştan en önemli noktaları iletiyoruz:

38. Autolükos I ve II (Mannicht 1993), Busiris (=Lamia? [Austin 1968,90; Mette 1982,172]), Eurüstheus, Küklops, Sisüphos, Skiron, Süleus.

1- 4. yüzyılda pek çok oynanış nedeniyle aslını hızla yitirmeye başlayan metinler için ilk durak, **Aiskhülos** ve **Sofokles**'ten de bildiğimiz gibi Attika devlet kopyalarıdır. Bunların içinde kaç tane **Euripides** oyunu bulunduğu kesin bilinmiyor.

2- İkinci durak, İskenderiye Müzesi filologlarının yayın etkinliğidir. **Aiskhülos** ve **Sofokles**'te de olduğu gibi, bu filologlar arasında özellikle Bizanslı **Aristofanes** büyük rol oynamıştı. İskenderiye'de en azından **Euripides**'in oyunlarından bir seçme yapılmasının temeli atıldığında **Aristofanes** de buna katılmış olmalı.

3- **Euripides**'in oyunları, Ortaçağ'a tek parça halinde değil iki blok halinde geçmiştir. Çünkü elyazmalarımız iki ana sınıfa ayrılmakta:

a. Hepsi *skholion* içeren, yani okul açıklaması içeren elyazmaları. Çeşitli Ortaçağ elyazmaları halindeki bu oyunlar biraraya getirildiğinde toplamı 10 oyun ediyor. Demek ki **Euripides**'ten herhangi bir zamanda okul okumaları için, **Aiskhülos** ve **Sofokles**'teki gibi yedi değil, 10 oyun seçilmiş.

Euripides araştırmalarında bu 10 oyun için s e ç i l m i ş o y u n l a r deyimi kullanılır. Bu oyunlar:

1. *Alkestis*. 2. *Andromakhe*. 3. *Hekabe*. 4. *Hippolitos [II]* 5. *Medeia*. 6. *Orestes*. [7. Rhesos] 8. *Troyalı Kadınlar*. 9. *Fenikeli Kadınlar*. 10. *Bakkhalar* (Bu oyundaki okul açıklamaları yazık ki kaybolmuştur).

Bu onlu seçimi sunan Ortaçağ elyazmaları 1100 yılı civarına denk düşmektedir.

b. Bize ulaşan öteki sınıfta bu 10 oyun dışında, hiç *skholion* içermeyen 9 oyun daha bulunuyor. Buradan mantıkla çıkarsanan şu ki, demek bu 9 oyun başlangıçta okul okumaları için seçilmemiş oyunlardır. Ardından bu 9 oyunun da, alfabetik sıralamaya göre iki grup halinde olduğu saptandı:

1. Grup: *Helena* - *Elektra* - *Herakleidai* ('Herakles'in Çocukları') - *Herakles*.

2. Grup: *Hiketides* (Yakarıcılar) - *İon* - *İfigenia Aulis'te* - *İfigenia Tauris'te* - *Kiklops*.

Öyleyse belli ki **Euripides**'in alfabetik sırayla düzenlenmiş bir toplu yayınından parçalar var elimizde, yani raslantısal olarak adlarının baş harfleri Epsilon (E), Eta (H), İota (I) ve Kappa (K) olanlar bize ulaşmış. Bu alfabetik yayında yaklaşık her beş oyunun (yani oyunların uzunluğuna göre dört'ten altı'ya kadar) bir paket oluş-

turduğu (bugün "cilt" derdik, oysa o gün "rulo"ydu bu) sanılıyor. Bu ise, 1. Grup ile 2. Grup arasında eksik olan grubu belirtmemize pek güzel uymakta (çünkü o grubun oyun metinleri olmasa da oyun adlarını bize ulaşmış başka bir belgeden biliyoruz):

Theseus - Thiestes - İno - İxion - Hippolütos [I] - Hippolütos [II][39]. Bunların toplamı tam altı ediyor, yani eksik olan rulo.

Sonra 1300'lerde Bizanslı bilimci **Demetrios Triklinos**, her iki blok'u birleştirip 19 **Euripides** oyununun hepsini içeren bir elyazması meydana getirmiştir. Bizim **Euripides** için temel dayanağımız işte, 1300'den kısa süre sonra Selanik'te bir *skriptorium*'da yazılıp **Triklinos**'un kendisi tarafından üst üste düzeltmeler yapılmış bu elyazmasıdır (*Codex Laurentianus* 32,2 [L]).

Euripides'in olduğu kesinlenmiş bu 18 oyundan ancak bir kısmının tarihleri güvenlice belirlidir. Tarihi kesin belli olan ilk oyun *Alkestis*'tir: MÖ 438. Oysa **Euripides** daha **Aiskhülos**'un öldüğü 455 yılında sahneye gelmişti. Yani yazarın bu aradaki 18 yaratısı ve oynanış yılı üstüne genellikle hiçbir şey bilmiyoruz; birkaç parça fragman var yalnız. *Alkestis* 438'de ortaya çıktığında **Euripides** 40 yaşını geçmişti bile. Bundan sonra gelen ve tarihi yine kesin olan oyun *Medeia*'dır: MÖ 431. O zaman da yazar, 50 yaş civarındaydı. Öyleyse **Euripides**'ten bize tam metin olarak ulaşan oyunların, yazarın ancak orta yaş sonrası dönemine ait oyunları olduğunu saptamak durumundayız. Gençlik oyunlarını bilmiyoruz.

Oynanış belgeleri de (*didaskalia*) **Euripides**'e gelince iyice boşluklu durumda. Bu yüzden:

1. Elimizdeki oyunların bağlı bulunduğu tetralogya'nın öteki oyunlarına ilişkin;

2. Elimizde bulunan (ve elimizde bulunmayıp da adlarını bildiğimiz) oyunların zaman sırasına ilişkin, bilgilenmemiz çok zayıf.

Koşulları hiç değilse genelde olabildiğince görünebilir kılmak için, elde edilebilen en önemli bilgileri (sık sık kaçınılmaz biçimde soru işaretli olarak) göz önüne getiren aşağıdaki tabloyu sunuyoruz.

(Elde bulunan oyunlar *italik* yazılmıştır, elde bulunmayanlar ise, güvenli görünen *testimonium*'larda [belgelerde] göründükleri kadarıyla, tabloda gösterilmiştir):

---

39. *Hippolütos II*'nin metni bize ulaşanlardan (a) sınıfı içinde bulunuyor.

455 Yarışmaya (*agon*) ilk katılım. Tetralogya içinde Peliadlar (Pelion Nümfeleri) oyunu vardır.

447 Euripides ikinci olur (oyunun adı bilinmiyor).

441 İlk zafer (oyunun adı bilinmiyor).

438 Euripides, şu tetralogya ile ikinci olur: 1. Giritli Kadınlar. 2. Alkmeon Psofis'te. - 3. Telephos - 4. *Alkestis*.

431 Euripides şu tetralogya ile üçüncü olur: 1. *Medeia*. 2. Filoktetes. 3. Diktys. 4. Theristai (satir oyunu).

430 (?) *Herakleidai* (Herakles'in Çocukları).

428 Euripides birinci olur. Zafer kazanan tetralogya içinde *Hippolütos* vardır (oyunun adının tamamlayıcısı olarak ayrıca *Stefanias* [~II] bulunur; birkaç yıl önce de Euripides, ilk Hippolütos versiyonu olarak Hippolütos Kalüptomenos[I]'u sahnelemişti.

426 (?) *Hekabe*.

425 (?) *Andromakhe* (Atina dışında sahnelendi).

424 (?) *Hiketides (Yakarıcılar)*.

422 (?) Erekhtheus.

417 (?) *Elektra*.

416 (?) *Herakles*.

415 Euripides, şu tetralogya ile ikinci olur: 1. Aleksandros. 2. Palamedes. 3. *Troades (Troyalı Kadınlar)*. 4. Sisüfos (satir oyunu).

414 (?) *İon*.

413 (?) *İfigenia Tauris'te*.

412 *Helena* - Andromeda.

410-09 (?)Euripides, şu tetralogya ile ikinci olur: 1. Antiope (?) - 2. Hüpsipüle (?) - 3. *Foinissai (Fenikeli Kadınlar)*.

408 *Orestes* - (*Küklops* ?).

406 Euripides'in ölümü.

406/00 Ölümünden sonra birincilik. Zaferi kazanan tetralogya içinde bulunan oyunlar:

İfigenia Aulis'te - Alkmeon Korinthos'ta - *Bakkhai (Bakkhalar)*.

3. *Fragmanlar Üstüne*

Euripides'in özellikle ölümünden sonraki dünyanın sevgisini kazanması, ondan bize en çok sayıda fragmanın ulaşmasını sağlamıştır; belli oyunların eldeki parçalarının metin çokluğu açısından da diğerlerine göre, **Euripides**'te en iyi durumdayız. Bugün bilinen fragmanlar, kimi durumlarda yalnızca içerik açıklamaları veya oyun adının belirtilmesinden ibaret olmak üzere, yaklaşık 65 kadar yitik oyundan parçalardır (kesin rakam verilemiyor, çünkü bazı oyunlar için Euripides adının verilmiş olması, oyunu **Euripides**'in yazdığını kesinlemeye yetmiyor). Bu yaklaşık 65 yitik oyundan günümüzde 1300 kadar fragman biliniyor; bunların çoğu ancak birkaç dizeden (hatta kimi zaman salt bir sözcükten) ibarettir, ama bir kesimi de, hele papirüse yazılı olarak bulunmuş olanlar, oldukça kapsamlıdır (ne var ki öyle olunca bu kez de, korunmuşluk durumları kötüdür).

Aiskhülos'tan ve **Sofokles**'ten farklı olarak henüz **Euripides**'e ilişkin fragmanların tamamını kapsayan bir yayın elimizde yok; *Tragicorum Graecorum Fragmenta*'nın (TrGF) ilgili cildi (=cilt 5), **Richard Kannicht** (Tübingen) tarafından hazırlanmakta; bunun için elden geçirilecek metinlerin ve yapılacak ön çalışmaların çokluğu açısından gerekli zaman ve enerji mikdarı olağanüstü büyüktür.

Geçici olarak başvurulabilecek kaynaklar şunlardır:

1. 1889'da 2. baskısı yapılmış olan ve 1964'te Hildesheim'da Georg Olms tarafından yeniden basılan, **August Nauck**'un *Tüm Tragedya Yazarlarından Fragmanlar* derlemesi. Bu derlemede, 363-635. sayfalarda ait oldukları oyunlar belirli olan 844 fragman, 636-707. sayfalarda **Euripides**'in hangi oyununa ait olduğu belirlenemeyen 262 fragman ve 708-716. sayfalarda ise **Euripides**'e ait olup olmadığı kuşkulu 26 fragman olmak üzere, toplam 1132 madde bulunmaktadır. 1964 baskısında bir de Bruno Snell'in hazırladığı *Supplementum* eklenmiştir ki bu ekte Snell, 180 fragman daha vermiş, Nauck'un yaptığı oyun bağlantılarını elden geçirmiş, gerekli değişiklikleri, tamamlamaları vbg. yapmış ve fragmanlara ilişkin yeni araştırma literatürüne göndermeler yapmıştır.

2. **Hans Joachim Mette**'nin, 1982'de "Lustrum" 23/24, 1981/82'-de yayınlanan (Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht) araştırma ra-

poru: *Euripides* (özellikle 1968-1981 yılları için). *Birinci Bölüm: Parçalar*. Bu raporda, alfabetik olarak sıralanmış oyun adlarına göre, yazılış tarihine yönelik bilgiler ve fragmanlar belirtilmiş, her fragmanın dize sayısı bildirilmiş, kısa içerik özetleri verilmiştir (yerine göre, çeşitli nedenlere, Grekçe orijinal metin de basılmıştır); her madde için raporun yayınlanışına dek hazırlayıcısının bilgisine ulaşmış olan araştırma literatürü belirtilmiş ve duruma göre değerlendirme de yapılmıştır. Aynı şekilde, 'yeri bilinmeyen parçalar' (=*incerta*) da sunulmuştur. Çok sayıdaki ekler arasında özellikle, "Hauck2-Snell: Mette" ve "Mette: Nauck2-Snell" *konkordans*'ları (uyum karşılaştırmaları); Endeks II: *Fragmanların Bulundukları Yerler*; Endeks III: *Euripides'in Dramalarında Geçen Kişiler* ve Ek VIb: *Sofokles /Euripides ve Kehanet*, çok değerlidir. Mette'nin derlemesinde 1488 madde bulunuyor.

3. Grekçe bilmeyen (veya olabildiğince hızla bilgiye ulaşmak isteyen) okurlar için kaçınılmaz biçimde, Artemis-Verlag München tarafından iki dilde yayınlanan *Euripides-Toplu Eserleri* içindeki VI.cilt (1981) önerilir: Bu ciltte Gustav Adolf Seeck, 6-453. sayfalarda 1159 **Euripides** fragmanını (901'inin ait olduğu oyun belli, 258'i *Ait Olduğu Oyun Bilinemeyen Fragmanlar* olmak üzere), Grekçe orijinali (her birinin esas kaynağı ile) ve Almanca'ya dizesiz çevirisi ile düzenlemiş; 576-608. sayfalarda ise, elimizde yalnızca fragmanları bulunan oyunların içerikleri kısaca özetlenmiştir. Fragmanların içerdiği metin uzunlukları, kimi durumlarda, yalnız **Euripides**'in drama yaratısına ilişkin bilgimizi genelde genişletmekle kalmayıp bunun ötesinde oyunun aksiyon akışına yönelik olarak bütünlüklü ve açık bir fikir edinmemizi de sağlamaktadır; örneğin: *Antiope*'den 246 dize, *Erekhteus*'tan 227 dize, *Phaethon*'dan 193 dize, *Aleksandros*'tan 174 dize, *Arkhelaos*'tan 124 dize ulaşmıştır bize.

Elimizdeki *Alkestis* metninin tamamının yalnızca 1163 dizeden ibaret olduğu düşünülürse, *Antiope* için salt fragman olarak bile tam metnin yaklaşık beşte birine ulaşmışız demektir (söz gelişi ancak bir oyununun tam metnini elde edebildiğimiz ve başkaca az sayıda oyununa ilişkin daha kısıtlı fragmanlar bulunan **Menandros**'a kıyasla, yaratışın rekonstrüksiyonu açısından **Euripides**'te şanslıyız; üstelik **Euripides**'in, tam metni elimizde bulunan 18 oyununa ilişkin fragmanlar da buna ekleniyor!"). Kuşkusuz, uzun metin parçaları sayesinde daha güvenilir incelemelere ve bütünlüklü kons-

trüksiyonlara olanak veren oyunlar üstüne çeşitli bilginlerce monografi çalışmaları yapılmıştır (örneğin *Antiope, Aleksandros, Hüpsipüle, Kresfontes, Faethon* üstüne); bunların bütününün sıralanması bizim çerçevemizin dışında kalıyor (ama C.W. Müller'in *Filoktetes* üstüne fragman yayınına - Müller 2000 - özel gönderme yapabiliriz); Richard Kannicht'in hazırladığı fragman cildi bu konudaki araştırmaların durumunu kapsayacaktır (öncelikle bkz. Mette 1982, 5/9'daki kanıtlamalar).

4. Seeck'in az önce belirttiğimiz yayınının güzel bir tamamlayıcısı ve zenginleştiricisi olarak Dietrich Ebener'in 1979'da yayınladığı fragman çevirisi anılabilir (Berlin und Weimar: Aufbau-Verlag, *Euripides. Werke in Drei Bänden*'in ikinci baskısının 3. cildinde, *Bibliothek der Antike, Griechische Reihe*). Ebener, 56 yitik oyuna ait en önemli fragmanları, üstelik Seeck'ten farklı olarak dizeli düzende çevirmiş, yitik oyunları olasılık verilerine göre kronolojik olarak sıralamış ve her oyun için bir giriş ile ayrıca fragmandan fragmana bağlantı kuran ve yorum yapan açıklamalar getirmiştir. Bunların ardından, 204 tane *Incerta* ('Kaynağı Kesin Olmayan Fragmanlar') geliyor, sonra S.355-362'de fragmanlara ilişkin "Notlar" ve nihayet dizinden ziyade bir küçük ansiklopedik sözlük niteliğinde olup **Euripides**'in bütün eserlerinin okunuşunda iyi bir katkı sağlayabilecek "Antik Adlar Dizini" yer alıyor.

4. Bize Ulaşan Oyunlar

4.1. *Oyunların Çağıyla İlişkisi*

Aiskhülos'ta ve **Sofokles**'te olduğu gibi **Euripides**'te de, oyunların, oynandığı çağla ilişkisi, Atina'daki Dionüsialar'da tragedya oyununun yaşam damarını teşkil eder. Bu olgu bir gerçek olarak Atina yurttaşlarının bilincindeydi; yoksa yazara asla onca zaman kamuoyunu etkileme şansı tanımazlardı: **Euripides**'e, 50 yıl boyunca (455-406) oyunlarını sunma olanağı verilmişti, bu süre, esas rakibi **Sofokles**'inkine yakındı (470-405), hatta **Aiskhülos**'unkinden de uzundu (499-455). Böylece yazarın sanatına bu yolla toplumu destekleme işlevi verilmiş oluyordu. Bu arada **Euripides**'in bu işlevi yerine getiriş tarzı, **Aiskhülos** ve **Sofokles**'ten farklı olarak hep tartışılmıştır. Onun bu türü işleyişine karşı çok güçlü tepki vardı. Bu

tepki, **Euripides**'in kazandığı zaferlerin azlığında ifade bulduğu gibi salt dolaylı tepki olmakla kalmıyordu. Tersine Yunan yazarlık tarihinde bu, kendine özgü bir biçim ve sıklıkta, dolaysızca ve doğrudan da dile getiriliyordu: Sanatçı ve kişi olarak **Euripides**, yukarıda değinildiği gibi, kente en önemli kendini aklama organı organı olan Attika komedyası yoluyla hizmet etmekteydi. Komedya, kent yurttaşlarına, esas hedef tahtalarından biri olma işlevi görüyordu. Büyük çağdaşı **Aristofanes**'in bize ulaşan komedyalarında **Euripides**, sürekli alaya alınmakla ve sanatsal üslubu yüzünden adıyla sanıyla sürekli hücuma uğramakla kalmıyor (Aristofanes'in Oxford yayınında 54 tane böyle yer saptanmış), doğrudan oyun figürü haline de getiriliyordu (*Thesmoforiazusai*'de ve "*Akharnailılar*'da).

Euripides ile bu açık çatışma kuşkusuz kişisel bir çatışma olarak yanlış anlaşılmamalı; Attika demokrasisinde komedya, kontrol işlevleri üstlenmişti[40], bu çatışmanın doruğunu **Aristofanes**'in edebiyata ilişkin komedyası olan *Kurbağalar* teşkil eder. *Kurbağalar* komedyası, 5. yüzyıl tragedyasının geneline yönelik bir bilanço çıkarmaktadır: Tiyatro oyununun 150 yıldır sıkı bağlantılı bulunduğu, Büyük Dionüsialar'ın tanrısı Dionüsos bu oyunda, Atina'nın ölmüş tragedya yazarları içinden, Sparta ile savaşın 26. yılındaki genel değer yitimlerine ve iç çürümeye karşı kenti kurtarması belki mümkün olabilecek birini seçip yeryüzüne çıkarmak üzere şahsen yer altına iner:[41]

1420 *(Yeraltı'nda Dionüsos, Aiskhülos'a ve Euripides'e:)*
İçinizden hangisi kenti kurtarmanın iyi bir çaresini
biliyorsa, onu yukarı çıkarmayı düşünüyorum.

Bunun üzerine her iki tragedya yazarı, tasarladıkları kurtarma stratejisini kendilerine özgü tarzda sunduktan sonra Dionüsos kararını bildirir:

1471 DİONÜSOS
...Ben Aiskhülos'u seçiyorum.
EU Allahın laneti herif, ne yapıyorsun sen?
Dİ Ben mi?
Aiskhülos'u seçiyorum. Başka türlü yapabilir miyim?

40. Güldürü oyununun nesnesi olarak edebiyat eleştirisi, Atina'da uzun süredir gelenek olmuştu; bunun için bkz.: Dover 1992.
41. Devamındaki Aristofanes çevirileri, genel olarak bu kitabın yazarına aittir.

EU Bu yaptığın rezillikten sonra yüzüme nasıl bakıyorsun?
Dİ "Seyirci öyle görmüyorsa neden rezillik olsun?"
[Euripides'ten alıntı!]

Tiyatro tanrısının yargısı, *Kurbağalar*'ın oynandığı yıl (MÖ 405) kuşkusuz geniş bir kamuoyunun (seyircinin) yargısını yansıtıyordu: Pers Savaşı'ndan beri en çetin ölüm kalım tehlikesi içinde bulunan (bir yıl sonra teslim olacak olan) kent için "iyi bir çare", geniş kitlenin görüşünce, en başta, açık, güçlü, imanlı, güvenilir ve vatansever bir lider kişiliği olan **Aiskhülos**'tadır; kuşkucu **Euripides** ise, öyle zamanlarda ve o amaçlar için uygun biri değildir! Ama bu, **Euripides**'in de, kendi tarzında kente hizmet etmediği anlamına gelmez! *Kurbağalar*'da **Aiskhülos** ona şu en başat soruyu sorduğunda:

1008 ...cevap ver bakalım: İnsanlar şaire
neden hayran olur, sebep ne?

Aristofanes, Euripides'e şu yanıtı verdirtiyor:

1009 Aklından dolayı ve yaptığı uyarıdan ve ülkelerimizde
insanları daha iyi yaptığımız için!

Aiskhülos hemen verdiği yanıtta, **Euripides**'in gerçekte kendi söylediklerinin tam tersini yaptığını kanıtlayabileceğini söylediğinde, herhalde seyircinin büyük bölümünün ruhunu seslendiriyordu. Ama öte yanda seyircinin öbür kesimi de kuşkusuz aksi görüşteydi. **Aristofanes**'in iki yazarı tartıştırdığı uzun bölümde sık sık, özellikle de tartışmanın şu aşağıdaki gibi yerlerinde, seyirci elbette içtenlikle **Euripides**'i alkışlıyordu besbelli:

971 EURİPİDES
Böyle [akıllıca şeyler] düşünmeyi,
insanlara yenilik olarak getirdim ben -
tutarlı düşünceyi sanata sokarak,
dikatle sınamayı da hatta, öyle ki şimdi herkes,
üstelik yetkinlikle, derinlemesine görebilir
her şeyi, özellikle de evi barkı
öncekinden daha iyi düzenlemeyi,
ve titizce sorgulamayı: "Şununla ilgili durum ne?"
"O nereye gitti acaba?" "Bunu kim aldı ki?"

Burada iki yazarın da kalitesinin ortaya çıktığı her komik çarpıtmada **Aristofanes**, belli açılardan **Euripides**'in de, kendince insan-

ları "daha iyi"ye eriştirdiği iddiasında bulunabileceğini açıklığa kavuşturuyor (terim olarak bizim için de uyarı değeri taşıyan belli sözcüklerin seçimi bile bunu göstermekte: *logismos - lojik*'i ('mantık'ı) düşündürüyor, skepsis, *skopein* - 'kuşku'yu, 'mikro-skopi'yi düşündürüyor, vb.). Ama elbet savaş yılı olan 405'te, mantık, kuşku, tutarlılık, keskin zekâ gibi bir **Euripides** entellektüelliğine, kesinlikle güçlü liderlikten ve kaba birlik duygusundan daha az ihtiyaç olduğu için, Attika tragedya yazarlarının derecelenmesi söz konusu olduğunda sıranın nasıl olacağından hiç kuşku duyulamaz:

1515 *(Yeni seçilmiş ve yeryüzüne çıkma hazırlığında Aiskhülos, yeraltı dünyasının kralı Pluton'a)*
Bu arada sen de
ver tacı Sofokles alsın, döndüğümde almam için
bana saklasın. Çünkü ona ikincilik
veririm ben tragedya sanatında!
Aman sakın, şu sapkın alçak,
şu yalancı, şu asalak, şu şaklaban [=Euripides],
–onu zorlasalar bile– benim tacıma
el uzatmaya kalkmasın!

Demek ki, **Aiskhülos** birinci, **Sofokles** ikinci oluyor: **Euripides**'e ancak üçüncülük kalıyor. Görece daha değersiz bulma, açıkça görülmekte. Ama bu asla diskalifiye etmek değildir. Öyle zanneden varsa, **Aristofanes**'in, yüzelli yıldır Atina halkının önüne çıkan tragedya yazarlarının tümü içinden, aday olarak bile yalnızca bu üçünü seçmiş olduğunu göz önüne almalıdır! Dahası, **Aristofanes**'in bu oyununda tragedyanın, sanat biçimi ve tiyatro türü olarak bütünüyle nasıl onurlandırıldığını da düşünmelidir:

Atina tiyatrosunda, kişisel bileşim olarak aynı zamanda politik kararların da yetkilisi konumundaki oy sahibi yurttaşlar topluluğu önünde Atina kenti, kişileşmiş olarak en önemli kendini irdeleme organı komedya aracılığıyla tragedyayı, kendi varlığının birleştirici faktörü işleviyle resmen tanıma yöntemini uygular ve bu yolla tragedya türüne, güncel olaylarla edebiyatı dıştan ilişkilendirme olmaksızın, kentin ve tragedyanın karşılıklı çıkarlar özdeşliği temelinde bir güncellik verir: Tragedya, kendi yolundan giderek kente yardım ederken, kent de tragedyaya, kent için yardımını en iyi yolla yapma arayışında yardımcı olur. Dolayısıyla, tragedyanın,

bir en güzel kent modeli getirme hakkını kendinde görmesi gibi, kentin de en iyi modelleyici olarak uygun gördüğü tragedya yazarını seçme hakkının olması, gayet doğaldır. Burada **Aiskhülos** en iyi seçilmiştir; **Euripides** sonuncu olmuştur. Ama böylesi kararlarda hep, ilgili toplumun o zamanki politik-manevi-düşünsel durumu (ve böylece de kendini tanımada eriştiği konum) etkili olduğu için, burada **Aristofanes**'in *Kurbağalar*'ında sonsuza dek gibi görünen sıralama, gerçekte duruma bağlıdır kuşkusuz. Bu demektir ki: **Euripides**'in üçüncü olması, daha sonraki dönemlerde kesinlikle yanlış yargı olarak görülebilir. Gerçekten de böyle oldu: Sadece birkaç yıl sonra, 4. yy'da, aynı Yunanlılar **Euripides**'i birinci yaptılar. Neden peki? Daha sonraki dönemde böyle yeniden değerlendirilmesi, yazarın kendi döneminin, henüz onun verimini ve amaçlarını gereği gibi değerlendirecek düzeyde olmadığını mı gösterir? Eğer öyle ise bunun anlamı şudur: **Aiskhülos** ve **Sofokles**'e kıyasla **Euripides**, pek çok çağdaşının gözünde ürkütücü bir şeyi temsil ediyordu. Neydi bu? **Euripides**'in tragedyaya getirdiği yenilikleri irdelememiz gerek.

4.2 *Euripides tragedyasının yenilikleri*

Euripides tragedyanın önüne yeni bir amaç koydu. Bu yeni amaç belirlenişini özgül anlamıyla açıkça kavramak, daha kendi çağdaşları için bile, eğer olanaksız değilse, en azından çok zordu (hatta ola ki, yazarın kendisi de amacını, belirgin biçimde niteleyememiş veya nitelemek istememiştir). Biçimdeki, tondaki ve yapıdaki birçok yenilemeye bakınca, **Aiskhülos** ve **Sofokles**'ten (ve dönemin tüm öteki yazarlarından) farklı bir çabanın varlığı açıkça hissediliyordu, ama bunun ne olduğunu ortaya çıkarma gücü yoktu. Bunun sonucu, gerilim ve yakınmacı bir sürekli alaya alma geliyordu (her ne kadar alay edenler son tahlilde kendileri bile bu yaptıklarını ciddiye almasa da). Böyle mırın kırın ederek istemeye istemeye kabullenmenin en sesli belgesi, **Aristofanes**'in **Euripides** tragedyasındaki yeni biçime ve düşünceye karşı *Kurbağalar*'ında açmış olduğu "dava"ydı. Güldürüyle yabancılaştırılan bu tragedya analizine, dikkatlice ve yazarın bize ulaşmış tragedyaları ile fragmanlarını sürekli gözeterek, bir bakıma kulak veren kişi, **Euripides**'e karşı hemen ve daha sonra da süreklice yöneltilen esas suçlamala-

rın hepsini onda bulacaktır. Bu suçlamalar, eski alışılmış bir tiyatro biçiminin görsel tablosuna alışmış seyircinin, "yeni moda" değişikliklere karşı sıkıntılı tepkisini yansıtmaktadır. Seyircinin bu hoşlanmamış aksiliğini, kendi deneyimimizden, özellikle günümüzdeki bilinçlice şoke eden avangardist tiyotrunun karşılarışından biliyoruz. Dolayısıyla, yazarın o zamanlar karşılaştığı bu ikili tepkinin nedeninin, araştırmalarda son tahlilde hep onun modernliği olarak görülmesi de çok doğal; Fransız grekolog Jacqueline de Romilly'nin 1986'da yayınlanan *La modernité d'Euripide* kitabı, daha ilk sözcüklerinde bu bakışı getirmekte:

> "Modernite kavramı, **Euripides** gibi bir antik dönem yazarı için kullanıldığında çift anlamlı olarak anlaşılmalıdır. Bir kez **Euripides**, gerek kendinden öncekilere, gerekse çağdaşlarına kıyasla 'modern'dir. **Aiskhülos** ve **Sofokles**'ten sonra **Euripides**, yenileştiren, açığa döken, bir skandal soluğu getiren kişidir. Bir deyişle o, kendi döneminin modernidir. Ama aynı zamanda, öyle hissediyoruz ki, **Euripides** çeşitli boyutlarıyla bizim çağımıza da çok benzemektedir; gerçek şu ki, bizim yazarlarımız günümüzde, onun döneminde çok şaşırtıcı gelen birçok eğilimi almış, hatta güçlendirmişlerdir. Böylece **Euripides**, sözcüğün mutlak anlamıyla da moderndir."

Fransız yazar, bu "modernite"yi daha sonra beş başlık altında toparladığı beş bölüm halinde somutlamaktadır: "Bir kargaşalık dünyası", "Acı çekmenin tiyatrosu", "Fikirlerin tiyatrosu", "Patetik olan ve fikirlerin yarışması", "Aktüaliteye hizmetle yükümlü bir tiyatro". Böylece aslında, **Aristofanes**'in *Kurbağalar*'da derlediği gibi, sorunun esası özetlenmiş oluyor. Şimdi biz, *Kurbağalar*'dan bazı bölümleri dillendirerek ve kavramı getirmeye çalışarak bu özetin en önemli yanını daha da açıklaştıralım:

a- Yüksek dilin ve yüceltilmiş tonun yapı-bozumcusu Euripides

Daha **Aiskhülos** ile **Euripides** arasındaki yarış başlamadan önce **Aristofanes** Koro yoluyla cepheleri belirtir:

(814) *(Koro, Aiskhülos hakkında)*
Gerçekten de, gök gibi gürleyen'in [=Aiskh.] içini
müthiş bir öfke kaplayacak,
o zıpçıktı geveze'yi [=Eur.] fark eder etmez...

[6 dize]
Ensesini saran dalgalı saçları dikilerek,
gür kaşlarını çatıp, birbirine perçinlenmiş sözleri
haykırışlarla savuracak, parçalanan ağaçlar gibi,
titanların öfkesiyle soluk soluğa!
(Sonra Euripides hakkında)
Derken her zaman hazır ve gümüş oyma gibi parlak
dil, lafazanlık yuvarlayıp şeytanca döngü dönecek,
sözleri tel tel ayırıp, çıra gibi doğrayacak
ciğerlerinden dalga dalga boşalan ağır söz dokusunu[Aiskhülos'un]

Ardından yarışmanın kendi içinde **Aristofanes, Euripides**'e, rakibi **Aiskhülos**'un yüksek dilini karikatürleştirme olanağı verir:

(923) Nihayet bir sürü boş laftan sonra dram yarıyı bulurdu
ve işte o zaman öküz büyüklüğünde, bol kaşlı ve
yeleli, cadı karılara benzeyen, seyircinin hiç
anlamadığı bir düzine kelime kullanırdı.

Bu durdumun çaresini **Euripides** kendisi bulmalıydı:

(939) Ne var ki sonra sanatı senden alınca ben başta,
o şişim şişim tumturaklı, yüz kilo çeken sözleri,
önce narinleştirdim ve azalttım kilosunu...

Gerçi bu, "sağlığa yararlı", pratik ve halk dostu gibi tınlıyor ama, **Aiskhülos**'a göre her tüketici yalakası basitleştirme reformu gibi, doğal bir iç simetrinin yok edilmesi ve yüzeyselliğin zaferi demek oluyordu:

(1058) Hayır hayır uğursuz adam! Zorunludur o düpedüz:
Büyük düşünceler ve kararlar, kendilerine yakışır sözler
doğurmalı!
[2 dize]
İşte bunu -iyi bir sezgiyle- yerleştirmiştim ben. Sen berbat ettin!

b- Kahramanlarda ve sorunlarda ciddiyetin yapı-bozumcusu Euripides

"Aşağı" tonda "aşağı" bir dil, artık ciddi sahne kahramanının ağzına yakışmıyordu. Dolayısıyla **Aiskhülos**, rakibini daha ilk karşılaşmada "dilenci-kuluçka-kâşifi" diye (ya da "dilenci yazar": 842) diye ve "kötürüm kâşif" (ya da "kötürüm yazar": 846) diye selamlar

Euripides, "ayaktakımı"nı sahneye getirmesiyle ünlüydü (Bayan de Romilly bunu pek de aykırı olmaksızın modern reji tiyatrosunun alt kültüre ve ayaktakımı kostümüne olan merakı ile kıyaslamakta). O zamana kadar tragedya kahramanları nasıl görünüyorlardı?

(1013) *(Aiskhülos öfkeyle Dionüsos'a)*

Düşün bir defa, bu halkı benden nasıl teslim aldığını
göz önüne getir. Onu sana, bugün olduğu gibi, bir soytarı,
bir maskara, açıkgöz, ödlek, yurt ödevinden kaçan,
bayağı insanlar olarak değil, silah, mızrak taşıyan, miğferleri
beyaz tuğlu, başlıklı, dolaklı ve yedi öküz güçlü olarak devrettim!

(Çeviri: Nevzat Hatko, M. E. B. yayını, Ank., 1946;
Dize sayılarına uygun düzenlemeyi ben yaptım. Y.O.)

Böyle kahramanlarla yaratmıştır *Thebai'ye Karşı Yediler* gibi tragedyaları ("Bu dramı seyreden herkes kendini bir savaşçı olmaktan kurtaramadı!": 1022) ya da *Persler*'i ("gerçek bir şaheser yazarak halka düşmanları her zaman nasıl yeneceğini öğrettim!": 1026 vd.)

(1030) Bana sorarsan iyi şairlerin böyle yapması gerek. İyi şairlerin
daha en eski zamandan beri insanlığa ne kadar faydalı olduğunu
düşünelim.

Ve devam ederek **Aiskhülos**, büyük isimleri sayar: Orfeus, Musaios, Hesiodos, Homeros! Bu örnekleri göz önüne alarak yaratmıştır Patroklos ve Teukros gibi "arslan yürekli kahramanları".

(1043) Ben, Zeus hakkı için ne Faidra gibi orospular, ne de Stheneboia gibi
karılar soktum eserlerime.

(Euripides'teki büyük roller [42]). Kraliyet düzeyindeki adamların da sırtına asla "paçavralar" geçirmemiştir **Euripides** gibi (1061)! Oysa **Euripides**?

(1078) Daha birçok kötülüklere sebep olmuştur o!
Sahneye aracı karılar çıkaran,
tapınakların içinde doğurtan,
kardeşi kardeşle zina ettiren,
[1 dize]
Bütün bunlar yüzünden yurdumuz,

42. Phaidra, üvey oğlu Hyppolütos'a âşık olur (bkz.S. 301), Stheneboia ise kocası Proitos'un konuğu olan Bellerophon'a âşık olur.

kâtip bozuntuları ve halkı habire aldatan
belediye maymunu dalkavuklarla doldu!

Savaş kahramanları yerine, aşağılık serseriler; vatanseverce davranış yerine "seks ve cinayet"; sapına kadar erkek olanlar yerine yalaka dolandırıcılar! Tragedya, idealler ülkesinden lağıma dönmüştür. Peki suçlusu kimdir? **Euripides**!

c- Dine ve eski değerlere inancın yapı-bozumcusu Euripides

Aiskhülos tragedyasının dayandığı eski değerler, kesinlikle y ü k s e k rollerde ve konularda kişileşiyor ve dolayısıyla seyircide y ü k s e k duygular uyandırıp pekiştiriyordu. Böylece **Aiskhülos**, seyircide kendini kanıtlamış eski değerleri destekleyerek Atina halkına hizmet ediyordu:

(1071) *(Aiskhülos patlar)*
... tayfalara,
üstlerine karşılık vermeyi öğretti. Denizciler benim zamanımda
yalnız peksimet istemeyi ve "Hoo, hoop!" demeyi bilirlerdi!

Yani alt tabakalarda **Euripides** yüzünden pervasızlık, sorumsuzluk, bedensel keyif ve isteyerek aşağıda kalma yayılmıştı. Ya üst tabakalarda?

(1069) Dahası var. Sen onlara gevezeliği, boş laf etmeyi öğrettin
ve bu hal güreş meydanlarının boşalmasına sebep oldu,
o kibarca boş laf eden gençlerin kaba etlerini besledi.

Bu beden çalıştırma, tartışmanın sürüp gitmesine neden oluyor. Bu da yetmiyor, **Euripides**, halkı acındırmak için çullara bürünmüş kralları sahneye getirerek Atina halkının mülk sahibi olan kesimini bunları taklide yöneltmiştir:

(1065) Bu yüzden zenginler artık harp gemileri yaptırmıyor,
çullara bürünüp fukara geçiniyor, sızlanıp duruyorlar.

Daha önce devletin ziyneti olan 'birlik ruhu ve özveri erdemi', ardına egoizmin ve zimmetçi tutumun gizlendiği bir hayasız ikiyüzlülüğe dönüşmüştür.

Böyle bir değerler çöküşüne nasıl gelinmiştir? Yanıt şu: Dinden uzaklaşma yüzünden! Her iki yazar, o özgül tartışmaya geçmeden önce, hakem Dionüsos'un isteği ile eski gelenek gereği adak sunup

dua ederler. Aradaki belirleyici çatlak burada kendini gösterir: Gerçi **Euripides** de gelenekten kaçınmak istemez ve kaçınamaz, ama kime dua eder? **Aiskhülos** gayet sofuca, zihninin de besleyicisi olan evrensel bereket tanrıçası Demeter'e dua etmiştir. Buna karşılık **Euripides**, Dionüsos'un adak sunma daveti üstüne teşekkürle şunları söyler:

(888) Teşekkür ederim. Benim kendi tanrılarım var, onlara dua edeceğim!
Dİ Kendine mahsus, başka çeşit, yeni biçilmiş tanrıların mı var?
EU Evet, öyle.
Dİ Madem öyle, bildiğini oku!
EU Ey gök boşluğu [= esir, eter, Y.O.], gıdam benim! Ve sen ey bana koku aldıran burun deliklerim!

Euripides'in tanrıları artık Olümpos tanrıları değildir. Üstelik, hâlâ tanrı mıdırlar ki zaten? İnsanın kendi sahip olduğu güçler değil midir **Euripides**'in tanrıları? Salt insan duyu ve yetilerine inanmakla, olmadık bir yeni ("yepyeni türden"!) antropoloji düşüncesi, bir insansal özerklik bilinci değil midir bu? **Aiskhülos**'un anlayışıyla kâfirlik sayılması kaçınılmaz. Eski dinden bu açık sapmanın sonuçları (ki bu konuda Euripides, başka bir değerledirmeyle de olsa Aiskhülos'a katılmaktadır) gözler önünde bulunuyor: Atina halkı, daha birkaç on yıl önceki halk bile değildir artık. **Euripides**'e göre bu, kendi sanatsal etkinliğinin bir zafer işaretidir:

(954) Sonra bu ahaliye de, çenelerinin nasıl işlemesi gerektiğini öğrettim!

Aiskhülos taşlamalı bir yanıt verir:

Bunu ben de teslim ederim!

Ardından **Euripides**, bir anda yurttaşların nasıl yuvarlak cümleleri yontmayı becerdiklerini, nasıl kıvrak, usturuplu, tavırlı ve sanatlı tartışabildiklerini ve her şeyi her yanıyla kapsamlıca nasıl düşünebildiklerini açıklayarak devam edince, Yine **Aiskhülos**'un aynı nakaratı patlar:

(958) Bunu ben de teslim ederim!

Aiskhülos'a göre, insanların alçak gönüllüce iman ettikleri, insanın zihin gücünün (sözcüğün tam anlamıyla) kendini adadığı eski dinin gözden düşmesiyle, kaçınılmaz biçimde eylemin yerine konuşmanın geçtiği bir yeni "kültür" sonsuz yüceltilir olmuştu, yani

söz dolandırmalar, danışıklı dövüşler, tumturaklı sivrilikler, vb. alıp yürümüştü; tüm Atina bir "gevezelik kumkumasına" dönmüştü, üstelik bütün bunlar "demokrasi" adınaydı:

(951) EURİPİDES
Ama Apollon hakkı için;
bu yaptığım demokratça bir işti!

Oysa **Aiskhülos** için bu, kim ne derse desin halkı mahvetmekti.

(d) Halkı berbat eden Euripides

Euripides ekolü meyvelerini vermişti: Artık tiyatroya gelip oturan seyirci, "o zamana kadarki gibi aşırı bön, ağzı açık, 'agu-bebe' haliyle aptal aptal oracığa çökmüş" (989-991) saf bir yığın değildi. Hayır; **Euripides**'in onlara akıllılık aşılamakla övündüğü o insanlar, tiyatro deneyimi ve kitap okuma sayesinde, önlerine getirilen dolambaçlı sanat sorunları üstüne yargı verecek kadar kültürlü ve gelişkindiler artık:

(1109) *(Koro, tartışan Aiskhülos ile Euripides'e)*
Eğer içinizde, belki seyirciler bu ince fikirleri anlamazlar
diye bir korku varsa, hiç üzülmeyin!
Artık onlar sandığınız gibi değil, usta asker oldular,
ellerindeki kitaplar sayesinde en ağır fikirleri bile
anlayabiliyorlar. Her biri üstün bir ülkü sahibidir
ve bu ülküler şu an çok iyi bilenmiş durumdadır.
Korkmayınız, seyircilerden yana
bir şüpheniz olmasın, onlar bilgin kişilerdir,
her şeyinizi dilediğiniz gibi inceleyin.

"Bilgin" (*sophoi*) bu, elbette ki **Aiskhülos** için her çeşit sıkıntının başıdır (Hatko'nun "bilgin" olarak çevirdiği sözcük, Almanca'ya "açıkgöz", "kül yutmaz" anlamında çevrilmiştir. YO); çünkü **Aiskhülos**'a göre akıllanmışlık, alçak gönüllülüğün yitimi demektir. **Euripides** insanları daha iyi duruma getirdi, öyle mi?

(1010) AİSKHÜLOS *(Euripides'e)*
Eğer bunu yapmayıp da, halkı,
namuslu ve asil halkı berbat etmişsen,
neye layık olduğunu söyleyebilir misin?

Burada Dionüsos araya girer:

> Sormaya ne lüzum var, ölüme!

Buradan sonra **Aiskhülos**, örnek üstüne örnek vererek **Euripides**'in, getirdiği savlar ve sorunsallar (bunlar içinde evliliğe ihanet, ensest ilişki ve başka fahişelikler) ile edebiyatın anayasası olan, kötülükleri halka yansıtmama ilkesini çiğnediğini ve böylece halkı berbat ettiğini ortaya getirir:

(1053) *(Aiskhülos, Euripides'e)*

> Ama iyi bir şair kötü işleri açığa vurmamalı, insanları kötüye sürüklememeli, onlara kötü şeyler öğretmemelidir. Çocuklar için terbiyeci öğretmenler vardır, oysa büyükleri şiirler terbiye eder! Bunun için bizler her zaman iyi şeylerden söz etmeliyiz.

Euripides hemen cevabı yapıştırır: "Yani sence yalnızca senin tarzındaki sanat mı iyi şeylerden bahsedebiliyordu?" Böylece **Aristofanes**, belirleyici soruyu koyar: "İyi şey (*cheresta*) nedir?" **Euripides** tiyatroya yenileştirmeler getirdiğinde belli ki Atinalıların çoğunluğu **Aiskhülos** sahnesi ile aynı görüşteydi: Bu, kente yararlı (kent için iyi) değildir! Ama güçlü bir azınlık da kuşkuluydu. İşte **Aristofanes**, *Kurbağalar*'ında, daha başlangıçta hakemli bir yağılama getirerek, sonra davayı sürdürerek ve hüküm vermede uzun yalpalamalar yaparak o karşı görüşlülere de kulak vermiştir. Ayrıca gördüğümüz gibi, **Euripides**'e de üstünde düşünülmeye değer sözler söyletmiştir. Nihayet, Dionüsos'un ve Koro'nun, iddia makamı tutumundaki belirgin kararsızlık ve hatta sık sık ürkeklik ifadeleriyle de karşı görüş hesaba katılmıştır. Bunun gerisinde, o genç yazarın tüm "yenileştirmelerinin", "daha derin" bir bilgiden kaynaklanabileceği yolundaki güçlü sezgi ve bilgi yatmaktadır.

Bu sezgi, komedyanın sonundan az önceki bir yerde en etkili biçimde dile geliyor. Orada komedya yazarı şunu yapmıştır: Koro, yeni seçilmiş **Aiskhülos**'a saygı sunarken, kesin aşağılayıcı görünen bir seçimle, birden onu artık **Euripides**'le değil de **Sokrates**'le karşılaştırmaktadır:

(1485) Şu adam (=Aiskhülos) akıllı ve dürüst olduğundan,
yurttaşlarının selameti
için ve dostlarının
akrabalarının selameti için
yurduna dönecek.

Demek insanoğlunun, Musa'ların
sanatına kayıtsız kalmaması,
onu hiçe sayıp tragedyanın
önemini ihmal ederek Sokrates'le
oturup laklak etmemesi iyi şeymiş meğer.

Aylak oturup
ahlakçılıktan
dem vurmak
delilerin harcıdır!

Burada **Euripides**'in, kendinden 15 yaş daha genç bir çağdaşı olan ve **Aristofanes**'in *Kurbağalar*'dan yirmi yıl önceki kendi komedyası *Bulutlar*'da (MÖ 423) yine ismiyle karikatürize etme şerefi bahşettiği **Sokrates**'in grubuyla aynı kefeye konmasının anlamı nedir? İlk bakışta her ikisi de, çöküşün belirtileri olarak **Aristofanes** tarafından reddedilmiş görünüyorlar; yeni bir "hava dini"nin müritleri'dir onlar, akılları "bulutlarda yüzen" [...] entelektüel haylazlar, [...] kâhinler, doktorlar, ditürambos'çular, başka yazarlar [...] Hepsinin karakteristiği boş gevezelikler"dir (Gelzer 1971, 1490. 1442 vd.). Ama *Kurbağalar*'ın **Aiskhülos**'unun, o köklü ve kaba kararlılığı ile tam da gittikçe gelişen modern "filozoflar" (="kuramsal düşünce âşıkları") ve "sofistler" grubu ile karşı karşıya getiriliyorsa, bu, gerçekten o grubun "inatla" değersiz görülmesi anlamına mı gelir? Öylesine değersiz olsa bu kadar yoğun çatışmaya da girilmezdi herhalde.

Kurbağalar'da iki yazarın atışmasının sonunda doruk noktası olarak çok şey söyleyen bir sahne vardır: **Aiskhülos** ile **Euripides** bir terazinin önünde duruyorlar ve en güçlü sözlerini ve fikirlerini birer kefeye koyuyorlar. Gerçi hep **Aiskhülos**'un kefesi ağır basıyor ama hakem Dionüsos, bu ölçütten sonra da karar veremiyor:

(1413) [Çünkü] Birini çok bilgin bir adam olarak tanırım, ötekindense çok hoşlanırım!

Gerek bu sahne, gerekse bitiş sözü, her ikisi de belirleyicidir. "Sofistik-Sokratik"in (Rohdich 1968,20) yeni bir şekilde dünyayı kaplama çabası, tüm öfkelendirici "laf ebeliği"ne karşın, son tahlilde yine de yerleşik inanç ve değerler sistemine dayalı olarak **Aiskhülos** ve **Sofokles** gibi adamların pekiştirdiği ruhsal güvencenin karşısında gerçek bir karşı-ağırlık oluşturmuştu. **Euripides** ve **Sokrates** gibi

adamlar bakımından insanlar, tüm iç dirençlerine karşın, her iki yana da epey mesafeli durup tümüyle kendi bireysel yargılarını –Dionüsos gibi– vermeye zorlanıyorlardı. **Aristofanes**'in MÖ 405 yılında **Euripides**'i **Sokrates**'le aynı kefeye koyması, o dönemde pek çok kişinin bu iki adam arasındaki en içten bağı çoktan sezdiğini göstermektedir. **Sokrates**'in en büyük öğrencisi **Platon**, hocası için MÖ 399 yılında kent tarafından verilen, aklının almadığı mahkûmiyet kararına karşı *Sokrates'in Savunması*'nda (*Apologia*) bunu şu tabloyla ifade etmiştir:

> (*Platon, Apologia 30 e; Sokrates Atina'da Halk Mahkemesi önünde*)
> Çünkü beni ölüme mahkûm ederseniz, sonra benim gibisini kolay kolay bulamazsınız; çünkü ben, harfi harfine (bunu söylemek biraz gülünç gelecek de olsa) tıpkı büyük, soylu, ama tam da bu büyüklüğünden dolayı biraz hantallaşmış ve kımıldatmak için sürekli bir at sineğinin onu kışkırtması gerektiği gibi, tanrı tarafından kentin derisine kondurulmuş bulunuyorum.
> Bana öyle geliyor ki, işte aynen böyle, sizleri sürekli kımıldatmam, her yerde görünerek sizleri ikna etmem, her birinizi bitmez tükenmez biçimde gün boyu kışkırtmam için tanrı beni kentimizin bedenine kondurmuştur.

Aristofanes'in, sıkıntı veren **Sokrates**'in etkisiz hale getirilmesinden yaklaşık yedi yıl önce yazılmış olan *Kurbağalar* oyunu, **Sokrates**'e karşı duyulan genel tepki içinde daha o zaman **Euripides**'in de, kentin yararına olmak üzere yurttaşlar içinde benzer tarzda kışkırtıcı, çekici, düşünmeye zorlayıcı işlev gördüğü bilgisinin varlığını belgelemektedir. Dönemin hiçbir belgesi, bu aydınlatıcı bakışı *Kurbağalar*'daki gülünç s e y i r l i k d u r u ş m a gibi açıklaştıramazdı. Onda e s k i 'den y e n i 'ye geçiş evresini yaşıyoruz. Henüz e s k i, galip gelmektedir, ama y e n i 'nin gerçek amacının tam farkına varılmadan e s k i 'nin yenmesine izin verilmesindeki tehlike de sezdirilmektedir.

Yenilikçi **Euripides**, atılım için gerekli bir tuğla mıdır?

Avangardist **Euripides**, tam bir entellektüel mi, hem küfredilen hem de vazgeçilemeyen?

Oyunlarına bir geçelim.

4.3 *Tek tek oyunlar*

Euripides'e ait olduğu kesin olan 17 oyunu, başlangıçtaki bütünlüklü bir anlam çizgisinin ürünleri olarak görme yönündeki çok çeşitli çabalar sonuç vermedi. Yaşamındaki olgunlaşma süreçleri ile bağlantılı olarak sanatsal gelişim basamakları (Sofokles'teki gibi) defalarca eserlerinde arandı (örneğin bkz. Murray 1918, Almancası 1957), oyunların yapılarındaki çeşitliliği anlamak için, kimilerine yapısal deneme evreleri daha iyi bir anahtar olarak görüldü (örneğin, Burnett 1971, gibi), pek çok araştırmacı içinse **Euripides**'in yaratısındaki itici güç, ideolojik amaçlardı (örneğin, Nestle 1901; Rohdich 1968); hatta son zamanlarda onun çalışmasında gittikçe güçlenen bir "psikoterapi" yönsemesi görülür oldu (Nicolai 1990). Tüm bu girişimler, kuşkusuz var olan bir şeyleri kucaklıyorlar, ama hiçbiri genel geçer anahtar olarak kullanılamaz. Her kültür dilinde yapılan son yarım yüzyılın tüm büyük **Euripides** çalışmalarında, küçük değişimlerle ortaklaşa olarak daha baştan formüle edilen şu gerçeği çıkış noktası olarak almamız gerekiyor: **Euripides**'in eserleri, "kafa karıştıracak kadar renklidir" (Webster 1967, 278), karakteristiği şudur ki, "öncekinden daha yüksek oranda farklı şeyleri yan yana bulmaktayız" (Lesky 1972, 288), son derece "çok-yapılı"lık gösteriyor (Matthiessen 1979, 151) ve kısacası, "Euripides üstüne her söylenenin bir karşıt belgesi," vardır (Knox 1985b, 338).

Yazar her bilimsel rahatlatıcı disiplinden sıyrılmayı bilince, kötü not alarak cezalandırılmayı da hak etmiş oluyor. Daha kendi çağdaşlarınca da reva görülmüş olan olumsuzlamalar, burada da, başka nedenlerle olsa da devam etmekte.

Araştırmanın, "zorluklar" ve "belirsizlikler"den kaynaklanan sıkıntısı (Reinhardt 1957), konu seçimindeki uygunsuzluk nedeniyle bir kat daha artmıştır: **Euripides**'in, büyük mitos örgüsü içinden salt merkez dışı olmakla kalmayıp üstelik iyice kenar-köşe durumundaki konulara aşırı sıklıkta başvurmasına, daha antik dönem filologları da, oyunlara yaptıkları kısa giriş bilgilerinde, kuşkusuz belli bir olumsuzlama ile dikkat çekmişlerdi (İskenderiyeli önde gelen filolog Bizanslı Aristofanes'in M.Ö. 3. yy'da yazdığı ve bize ulaşan bildirimlerinde, en azından üç kez "Bu öykü öteki [büyük iki tragedya yazarının] ikisinde de yok," notunu görüyoruz: *Alkestis*'te,

Medea'da(*) ve *Orestes*'te). Son zamanlarda **Euripides** için dile getirilen, kendi döneminde, gelenekselleşmiş tragedya konuları artık çok kullanılmaktan bıktırmış olduğu için zaten başka türlü yapamazdı, tahmini, 5. y.y'ın ikinci yarısında onun yarıştığı yazarların konu seçimlerine bakıldığında isabetli çıkmıyor. Burada da **Euripides**'in bilerek farklı seçim yaptığı kabulü daha olası görünmekte.

Konuların çeşitliliği ve kendine özgü konu seçimi, henüz kesinlenmemiş bir eğilime göre, tek bir temel çizginin iki belirtisinden ibarettir. Bu temel çizgi ise, **Euripides**'le yoğun ilgilenmiş hemen tüm araştırmacıların küçük ayrımlara karşın ortaklaşa kabul ettikleri gibi, yazarın nonkonformist olmasıdır ("eyyamcılığa karşı olması", "akıntıya uymaması"). Kendini sınırlamak, daha da kötüsü, sınırlanmak olasılığı, onun için dehşet demekti, ama öyle bir dehşet ki, ne kişisel ifade korkusu, ne de sanatsal kapris değildi bu, dünyanın belirlenemezliği deneyiminin yazarın içine işlemiş olmasından ileri geliyordu. Dokunulmaz biçimde şöyle görünen her şey, yakından bakıldığında tümden başka türlü olabilirdi. Olasılıkların çeşitliliği tükenmezdi. Hele ki, güvenilir, dürüst, cesur, sadık, hatta kahramanca, özverili, insan dostu, temiz ve has gibi kesin dayanaklı görünen şeyler, tam da bunlar, daha derinden kavranınca, kulislerin ardına bakılınca, esas motifler ve motif düğümlenmeleri açılıp önceden planlı, art hesaplı şeyler olarak, ya da karşı olasılık, yorumsuz safça ve gelip geçici, çoğu kez de zavallıca zayıf ve yüzeysel şeyler olarak açığa çıkıverirler.

Öte yandan, küçümsenen, genellikle değersiz, aptal, zayıf, dikkate değmez bulunan şeyin de inanılır derecede büyük olduğu ortaya çıkabilir. **Euripides** gibi, bir kez elindeki sağlam şeyin her an düşüp parçalanabileceği bilgisine erişmiş bir kişinin, aldırmasızca iman etmesi ve büyük şeyler ilan etmesi mümkün değildir. Bunun yerini güvensizlik alır. An gelir, özellikle derinden duyulan bir güzellik olarak tasvir edilebilir; hele bize büyülü parlaklıkta bölümler sunmuş olan **Euripides**'te bu tam da umutsuz yürek ateşiyle gelir, ama işte böyle bir kendini adamanın ortasına, ne kadar istenmese de kuşkunun gölgesi düşüverir ve zorunlulukla arka yüzü de gös-

(*) Yazar, baştan beri *Medeia* olarak yazdığı Euripides'in eserinin adını burada ve başka yerlerde "Medea" olarak da vermektedir. Yani değişiklik çeviriden kaynaklanmıyor. Çeviride yazara aynen uyuldu. Ancak bilindiği gibi, gerçekten her iki biçimde de olabilen bu ünlü isim, Euripides'in eserinde "Medeia", örneğin Ovidius'ta ve Seneca'da "Medea" tarzındadır. Y.O.

terme, güzel'in, yüce'nin "maskesini çekip alma" itkisi önlenemez olur. Dolayısıyla, **Euripides**'in tragedya prodüksiyonlarına ilişkin olarak en sık kulanılan deyimlerin bazılarının "açığa çıkarma", "illuzyon kırma", "acımasız gerçekçilik", "alaysılama", "eleştiri tutkusu", hatta "yergici taşlamacılık", "kiniklik" olmasına şaşmamalı.

Bu çizginin en uç noktaya götürülmesi de ihmal edilmedi. Böylece **Euripides**, absürd yazar olarak görüldü, dahası, tekil (M.Ö. 5. yy.'ın ikinci yarısı ile sınırlı) bir Yunan nihilizm evresinin sanatsal temsilcisi olarak gösterildi (Reinhardt 1957: "Euripides'te anlam bunalımı"; yaklaşık 30 sayfa tutan makalede - aslında kendi başına bakılırsa yorumun bir ustalık örneği sayılabilir - "absürd" deyimi, en az onbir kez "saçma" ve benzeri anlamlarda görünüyor). Bu kadarı artık biraz aşırı. **Euripides**'in, insan-tanrı ilişkileriyle birlikte geçmişten intikal etmiş dünya tablosunu çağdaş gerçekliğin ışığında absürd sayarak yok etmek istediği (ve böylece, sık sık iddia edildiği gibi, 35 yıldan fazla bir süre yaşamını vermiş olduğu kendi sanatı tragedyayı da yok etmek istediği) tezi, onun eserlerine bakılarak pek kanıtlanamaz. Tabii ki bunun karşı tezi olan, **Euripides**'in, sofistik düşüncenin ve savaş felaketinin etkisi altında sahte ve ikiyüzlü bulduğu insan dünyasının maskesini kamuoyu önünde düşürerek onun anlamsız bir görünüm olduğunu kanıtlamak, özellikle de kavranamazlıkları nedeniyle tam olan tanrılara yeni imanın yolunu yapmak istediği iddiası da bir o kadar geçersizdir.

Elbette, gerçeğin çoğu kez olduğu gibi burada da orta yolda olduğu tarzındaki banal kaçışa sığınacak değiliz. Çağdaşı **Aristofanes** tarafından getirilmiş olan **Euripides** eleştirisini incelememizin sonucunda ortaya çıkan olanağı denemek, daha fazla başarı vaad ediyor: **Euripides** ve kendince **Sokrates**, her şeydeki (mitos'ta, tanrı inancında, ahlakta, egemenlikte, güçte, ama elbet sevgi, dostluk, imanlılık, adalet, gibi geleneksel erdemlerin sarsılmaz yüceltilişinde de) yerleşmiş yüzeyselliği, hep yeni nesneler üzerinde, hep yeni bakışlar ve kapsamlar içinde açığa çıkarıcı sınamalar yoluyla yok etmek ve refleksiyonu desteklemek istemiş olamazlar mı? Son tahlilde, her şeye karşın yitirilmemiş bir umutla, düşüncede ve duyguda daha az görünür olan, ama kararlı saldırganlık yoluyla sahteliğinden sıyrılabilen daha sahici bir varlığı olanaklı kılmayı hedeflemiş olamazlar mı? Sahte değerlere, gerekli yapı-bozumunu uygulamak yoluyla, gerçekten değerli olanı yeniden olumlamak, herhalde

bir program bile olamazdı henüz, ya da akıl yoluyla düşünülüp hesaplanmış bir tasarım olamazdı. Yerine göre kabaca sezerek, yerine göre apaçık bilerek, bir temel itki tarzında edebi yaratışı bellisizce yönlendirmek ve yalana ilişkin böylesi sıkıntılarda kaçınılmaz olan abartılı çıkışlarla bir o yana bir bu yana yalpalamalardan hep geri çekmek yeterdi zaten.

Böyle bir olanağın sınanması, yöntem açısından pürüzsüz olabilmesi için, 17 oyunun hepsinde de aynı dürüst ayrıntılılıkta yürütülmelidir. Bizim çerçevemiz içinde bu olanaksız. Biz ancak örneklemeli değinebiliriz. Ama yazarın tüm konularını ve işleyiş tarzlarını göz önüne alabilmek için oyunları, her grup içindeki oyunlar arasında daha ayrıntılı incelediğimiz "öncül oyun"un gruptaki öteki oyunlara da yeterince ışık tutacağı kadar ortak yanlar bulunacak biçimde, üç gruba ayıracağız. Grup oluşturmada her bakımdan kabul edilebilir nesnel bir ölçüt bulmak, eserlerdeki sözünü ettiğimiz yapı çeşitliliği nedeniyle mümkün değil (ve şart da olmamalı). Dolayısıyla gruplamada, **Euripides** araştırmasına bugün de baktığımızda en önde gelen, kuramsal açıdan iddiasız, salt pratik olan düzenleme aracına başvuruyoruz:

1. 'Baş oyunlar,' denen grup,
2. 'Savaş oyunları,' denen grup,
3. 'Entrik oyunları, trajikomediler ve melodramlar,' denen grup.

1. '**Baş oyunlar**' denen grup
(*Medea, Bakkhai [Bakkhalar], Hippolütos, Alkestis, Herakles*)

(Ötekiler arasında, kullanıcısı ve daha ayrıntılı açıklayıcısı Riviер olan, 1944, 36) "Baş Oyunlar" nitelemesi, ilk bakışta, antik oyunlara modern estetik kategoriler açısından bakıldığı kuşkusunu doğrurmamalı. Kalite duygusu, her alanda olduğu gibi estetik kuramlarında da çağlar boyu kendini koruyor. Adı geçen 5 **Euripides** tragedyasında da bu saptama kendini, o tragedyalardan ikisinin, yazarın birincilik kazanmış hepsi hepsi beş tetralogyasından ikisinin içinde olmasıyla (*Hippolütos*, 428; *Bakkhalar*, 406 ile 400 arası) ve birinin de (*Alkestis*) ikincilik almış bir tetralogya içinde (408) olmasıyla göstermekte. (Niçin tam da *Medea*'ın, birlikte olduğu öteki üç oyun, *Filoktetes*, *Diktüs* ve *Theristai* ile birlikte üçüncülükten öteye geçemediği üstüne bugün de araştırmacılar hâlâ kafa yormaktalar;

açıklama, şununla bağlantılı olabilir ki, o yılın Dionüsialar'ında, **Aiskhülos**'un bir oğlu olan **Euforion**, **Sofokles**'i bile ikinci sıraya itmişti). Kalite duygusunun İskenderiyeliler döneminde de sanatsal açıdan öylesine farklı ölçütlere karşın değişmediği, M.Ö. 3. yy'da Bizanslı **Aristofanes**'in, *Hippolütos*'a ilişkin rastlantıyla zamanımıza ulaşmış olan notundan görülmektedir: "Bu oyun, birincilerdendir" (*Hüpothesis II, Hüppolütos* üstüne).

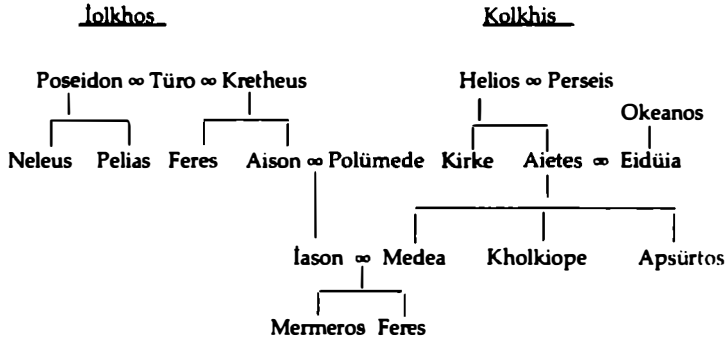
Bu 5 oyunun yüksek değerlerinin böyle kesintisizce takdir edilmesinin (bugüne değin o oyunların çoğunluğunun gördüğü sanatsal ilginin sürmesi de bunu gösteriyor, bkz. tek tek oyunların incelenişi) bir nedeni de oyunların yapısıdır: Hepsi de aksiyonun, **Euripides**'in öteki oyunlarında büyük oranda eksik olan, dinamik sürükleyici birliğiyle kendini gösterir. *Medea* ve *Bakkhalar*'da bu birlik, aksiyonun asal taşıyıcısı olan merkezdeki kişinin sürekliliğiyle (ilkinde *Medea*, ötekinde tanrı *Dionüsos*) sağlanmakta. *Hippolütos, Alkestis* ve *Herakles*'te ise, **Sofokles**'in *Aias*'ından, *Antigone*'sinden ve *Trakhisli Kadınlar*'ından bildiğimiz *diptükhon* yapısıyla gerçekleşiyor bu birlik: Oyun, **Sofokles**'in *Trakhisli Kadınlar*'ındaki gibi kadın partnerin ölümü ile biten (ilkinde Faidra, ikincisinde Alkestis) bir ilk bölüm ve bu ölümün öbür partner (ilkinde Hippolütos, ikincisinde Admetos) üzerindeki etkisini gösteren bir ikinci bölüm olmak üzere iki bölümlü bir yapıya sahip (Herakles, bunlara bir varyant teşkil etmektedir).

MEDEA

Bize ulaşan 17 **Euripides** tragedyasından sekizi, kadın başoyuncunun adını taşımaktadır (*Alkestis, Andromakhe, Elektra, Hekabe, Helena, İfigenia Tauris'te, İphigenia Aulis'te, Medea*); 5 tanesinde ise kadınlar ağırlıklı rollerdedir. Bu kadın figürlerinden hiçbiri, **Euripides**'in etki geçmişi içinde *Medea* kadar derin bir izlenim bırakmamıştır (*Hippolütos*'taki Faidra ona yaklaşır). Burada, M.Ö. 3. yy.'dan Rodoslu Apollonios'un *Argonautlar* epos'una değinebiliriz; **Vergilius**'un *Aeneis*'indeki **Euripides**'in *Medea*'sından pek çok çizgiler taşıyan Dido figürüne gönderme yapabiliriz, M.Ö. 1.yy'dan **Seneca**'nın *Medea* tragedyasını, **Chorneilles**'in (1635), **Grillparzer**'in (1822) ve **Anouilh**'nin *Medea* dramlarını, **Marie Luise Kasc-**

hnitz'in *Medea* öyküsünü (*İason'un Son Gecesi*, 1957), **Delacroix** ve **Feuerbach** gibi ressamların sayısız *Medea* resimlerini ve çeşitli *Medea* operalarını anımsatabiliriz.

Mitos: Medeia (sözcük anlamı: "Akıllı çare bulan"), Yunan *mitos*'undaki en büyük büyücü kadındır. Memleketi, kısmen Yunanlıların atasözlerine girmiş kadın büyücüler ülkesi Tesalya, kısmen de Karadeniz'deki Kolkhis'tir (bugün Gürcistan). Güneş tanrısı Helios'un torunu, büyücü kadın Kirke'nin yeğenidir (Kirke ismi, Latince'deki biçimiyle *Circe* olarak Batı dillerinin günlük kullanımına da girmiştir). Medeia, *mitos*'ta, İolkos (Müken Tesalya'sının esas merkezi, bugünkü Volos) kralının oğlu olan ve Argo gemisi ile bir zamanlar Hellespont'u (Çanakkale Boğazını) ve Bosforus'u (İstanbul Boğazını) geçerek Karadeniz'e açılıp ünlü altın ülkesi Kolkhis'e kadar giden cesur Argonautlar seferinin de komutanı olan İason'la sıkı bağlantılıdır. Fasis'in (bugün Poti'de denize ulaşan Rioni'nin) denize ulaştığı Kolkhis'te, Medea'nın (başta Medeia, burada ise Medea yazılışı, kitabın orijinalinde vardır, Y.O.) babası Aietes, olağanüstü bol altını olan efsaneleşmiş zenginlikte bir ülkenin kralıydı; Medea, kız kardeşi Khalkiope ve üvey erkek kardeşi Apsürtos'la da birlikteydi. İason'un, amcası Pelias'ın isteğiyle, Zeus'a adak olarak savaş tanrısı Ares'in korusunda asılı bulanan ve başında ateş püsküren bir ejderhanın beklediği altın koçun altın postunu, Medea'nın babasından alması gerekir (Gürcü araştırmacılar, bu söylencenin kaynağında bugün hâlâ altın getiren Rioni ırmağında o zamanlar pöstekilerle uygulanan ilkel altın yıkama tekniğinin yattığını tahmin ediyorlar; bkz. Latacz 1988, 411).



Medea, genç Yunanlı kahramana âşık olur ve büyücülüğünü kullanarak onun altın postu elde etmesini sağlar. Sonra da İason'la birlikte kendi ülkesinden kaçar. Babası ve erkek kardeşi kendisini takibe geçince hile ile önce erkek kardeşini ele geçirir, sonra onu öldürüp doğrayarak parçalarını bir bir geminin dümen suyuna bırakır ve böylece babasını ve izleyen gemileri atlatır. İolkos'a geldiklerinde, altın postu teslim etmesine karşın Pelias sözünü tutmaz. Medea bunun da çaresini bulur: Pelias'ın kızlarına, bir koç üzerinde uygulayarak, yaşlı yaratıkları kaynatıp gençleştirdiğini gösterir. Kızlar, yaşlı babalarına aynı şeyi yaptıklarında Medea büyüsünü uygulamaz ve Pelias kaynar kazanda ölür. Bunun üzerine Pelias'ın oğlu Akastos, İason ile Medea'yı ülkeden kovar. Onlar da Korinthos'a gelirler, dostça karşılanırlar, uzun yıllar birlikte huzur içinde yaşarlar, iki oğulları olur. İason, Korinthos Kralı Kreon'un genç kızı Glauke 'ye (ya da Kreusa'ya) âşık olana dek... İşte **Euripides**'in *Medea*'sı bu noktada başlamaktadır.

Söylence, yalnız çare bulan bir kadını değil, insan üstü çareler bulan kadını anlatıyor: Medea yalnızca büyü gücüyle de kalmıyor (normal insanların dizginleyemediği ejderhayı etkisiz bırakıyor), amaçlarına ulaşmak için, insanlar açısından geçerli normları da (cüret sınırlarını) hiç aldırmaksızın çiğneyip geçebiliyor (sadece ölümden ürkmemekle kalmıyor, öldürme araçlarından da dehşet duymuyor: Kaçış yolunu boşaltabilmek için erkek kardeşini parça parça doğramak; öldürülenin konumuna sahip olmayı kesinlemek için kızları baba katili yapmak gibi). İnsanları dehşete düşüren bu pervasız ahlak dışılık, *mitos*'ta, Medea'nın tanrı bağlantılı oluşuna dayanıyor. Peki *mitos*'un sağladığı bu güvence ortadan kalkıverirse ne olur? Öyle bir kadın, bir deyişle seküler (dünyevi) bir insan topluluğu içine konursa? Bizim *mitos* araştırmacıları, *mitos*'ların oluşum sürecinde hangi ruhsal itkilerin, tasarımların, korkuların, isteklerin vb. rol oynadığını yüzyıllardır sorguluyorlar. **Euripides** de –üstelik yalnız *Medea*'da da değil– ilkesel olarak aynı soruyu sormakta: Medea gibi bir mitos figürü, hangi temel kadın duygularına dayanıyor? Yazar olarak bu sorunun üstüne bir bilimciden farklı gidiyor kuşkusuz. Kuram yapmıyor **Euripides**, *mitos* figürü Medea'yı, MÖ 431 yılında, **Perikles** yönetimindeki Attika demokrasisinin politik sistemi içinde Atina'nın Dionüsos tiyatrosunda Atina yurttaşlarının duygu ve düşünce dünyasının önüne getiriyor ve

(Aiskhülos ile Sofokles'in böyle durumlarda kahramanlığı, istenen biçimde korumaları gibi) *mitos* figürleri İason ve Medea'dan, ortaya Korinthos'ta iki çocuklu bir aile olarak İason ve Medea'nın gelmesini önlemiyor. Aile babası İason, üstelik göçmen olmayan, ülkenin bir numaralı kişisinin kızı olarak yerel kurumların bir parçası olma avantajına sahip, daha genç bir kadına meylediyor. Karısı olan Medea'nın tepkisi ne oluyor?

Euripides, bu sorunun yanıtıyla (ki onun için konuyu dramatize etmede çıkış noktası ve çekirdek budur besbelli) oyunu başlatır: Medea'nın Kolkhisli olan Sütnine'sini, İason'un ihaneti yüzünden hanımının düştüğü değersiz duruma yönelik derin acısı ile binanın önüne çıkarır ve bir yakınma monoloğu içinde Medea'nın başına gelenlerin serimini yaptırır ("Bana gelince kederim o dereceye vardı ki, buraya gelerek hanımımın talihsizliklerini toprağa ve göğe haykırmak istedim!", 56-58. dizeler - Çev.: Ahmet Hamdi Tanpınar, M. V. Yay., Ank. 1943. Y.O.).

> "Keşke Argos gemisi Kolhislilerin toprağına doğru uçuşunda koyu lacivert Sümplegad'lardan daha ileriye geçmeseydi! Pelion vadilerinin çamları balta altında düşerek Pelias için altın postu arayan kahramanların ellerini kürekle silahlandırmamış olsaydı. Bunlar olmasaydı hanımım Medeia, kalbi İason'un aşkıyla çılgın, İolkos memleketinin sularına doğru yelken açmazdı ve Pelias'ın kızlarını babalarını öldürmeye kandırmayacağı için burada, Korinthos toprağında kocası ve çocuklarıyla beraber oturmayacaktı. Sığındığı toprağın hemşerilerine hoş görünmek, bunun için de her şeyde İason'la uyuşmak istiyordu; karı ile kocayı bir husumetin ayırmadığı zamanlarda bu, en iyi selamet yoludur. Halbuki bilakis her şey ona düşman kesildi ve en aziz sevgilerinde bile onu hırpaladılar. Kendi çocuklarına ve eşine ihanet eden İason, memleketin mutlak hâkimi olan Kreon'un kızıyla evlenerek şahane bir evlilik yaptı. Biçare Medeia'ya gelince, o, şimdi hakaretin darbesi altında yeminleri, en büyük rehine olan el sıkmalarını yad ederek yüksek çığlıklarla ağlıyor; iyiliklerine karşı İason'un yaptığı mukabeleye tanrıları şahit tutuyor." (1-23. dizeler).

Kaçınılmaz gerekli dış bilgilendirmelerin (söylenceyle bağlantılar, asal kişiler, olayın geçtiği yer, maddi durum) ötesine geçerek seyirci, buraya kadar, **Euripides**'in dramatize edişindeki belirleyici psikolojik başlangıç durumunu da öğrenmiş oluyor: Aşk çılgınlığı

(*eros*, 8. dize: Tüm dramanın laytmotifi), sevilen kocanın ihaneti, aşağılanma (*a-timazo*: 'aşağılanmışlık ve hakarete uğramışlık duygusu', 20. dize), derin hayal kırıklığı (23. dize). Sütnine bundan sonra, durumun Medeia üzerindeki etkisine geçiyor ve bizi de götürüyor: Medeia bir şey yememekte, tüm bedeni acılarla kıvranarak yatmakta, çığlıklarla ağlamakta ve gözünü kaldıramamaktadır (dayanılmaz aşağılanmanın ezici duygusu; **Sofokles**'in *Aias*'ını düşünelim: "Ben böyle rezil mi olacaktım?", 367. dize, bkz. yukarıda S. 190), babası ve memleketi için hayıflanmakta, o zamanlar bu adam için nasıl her şeye ihanet ettiğine yanmaktadır, ve:

(36) Çocuklarını artık sevmiyor, onları görmekten hoşlanmıyor.
Umulmaz kararlar vermesinden korkuyorum.
Ruhu şiddetlidir. kendisine fena muamele etmelerine tahammül edemeyecektir!
Onu tanıyorum ve...

Ve Sütnine, kimleri öldürmeyi düşünebileceği yönünde tahminlerini dile getiriyor. O konuşurken çocukların Lala'sı, onlarla birlikte oyun alanına gelir. İki eski hizmetkâr arasındaki diyalog, dehşet verici bir haberi de oyuna sokar: Kreon, Medea'yı çocukları ile birlikte kovmak istiyor ve İason buna hiç karşı çıkmıyordur! Bu diyalog, Sütnine'nin, anlamlı biçimde Lala'ya, çocukları sakın Medea'nın yakınına getirmemesi ricasında bulunmasıyla sona erer:

(92) Çoktan beri onlara, herhangi bir çılgınlığa
hazırmış gibi korkunç gözlerle bakıyor.

Bunu, sesi binanın içinden gelen Medea ile dışarıdaki Sütnine arasında geçen bir yakınma düet'i izler. Ardından Koro girer: Korinthoslu Kadınlar Korosu'dur bu.

130 dizelik bu prolog ve bunun (1) monolog (*rhesis*), (2) diyalog ve (3) karşı deyiş (düet) olmak üzere üçe bölünüşü, oyuna en üst düzeyde başarılı bir giriş sağlar. Antik dönemden bu yana **Euripides**'in özellikle prolog düzenleyişine ağır yergiler yöneltilmiş (ve hâlâ da yöneltilmekte) olması açısından bu başarıyı özellikle vurgulamak gerekiyor. Sorun geçmişi bu arada öncelikle işlenmiştir (Erbse, 1-19); biz burada temel yergileri not edelim: **Euripides**'in prologları:

1. Kötü motive edilmiş ("Biri çıkıp da: Ben şuyum, şuyum, şu ana

kadar şu oldu, şu oldu ve şunlar da olacak, derse, burada büyük bir sanatsızlık var demektir", A. W. v. Schlegel 1802/03, Erbse'de 8)
2. Esas aksiyona sırf uyum sağlamak adına önden konmuş ve aksiyonla hiçbir içsel bağı bulunmuyormuş ("Euripide ne s'est point soucié dans chacun ses drames d'accomoder le prologue àa la physionomie de l'ensemble qui'il édifiait", Méridier 191, XIV, Erbse'de 13)
3. Yazarın yaratı süreci içinde prologları giderek salt "veri toplama"ya dönüşüp bozulmuş - stereotip ve şablon gibi ("ama uygulama yapaylığa düşmüş", Wilamowitz 1889, 9, Erbse'de 9).

Bu yergilerin üçüncüsü üstüne burada henüz bir şey söyleyemeyiz. Ama ilk iki yergi, *Medea*'daki prolog için geçerli değildir:
1. Yabancı ülkede alt tabakaya ait olarak kendini egemenlikten daha da kötü hisseden Sütnine'nin, binayı kaplamış o çok şeye gebe havadan boğulacak gibi olup kapı önüne çıkması, psikolojik olarak uygun motive edilmiştir,
2. Bütünüyle prolog'un esas oyunla ne kadar organik bağlantı içinde olduğunu, açıklama zaten göstermiş bulunuyor: Prolog'da yalnızca başlangıç durumu ve başlangıç atmosferi değil, aksiyonun gidiş yönü ve özellikle bu oyunlaştırmanın hedeflediği esas nokta olan Medea'nın kendi çocuklarını öldürmesi de açıklıkla geliştirilmiştir.
Çocuklar her şeyin odağındadır. Medea'nın aklı, henüz plansız, ama çok ürkütücü biçimde daha başlangıçta çocuklara yönelir (36. dize, birçok yorumcu tarafından sarsıcı biçimde yanlış anlaşılmıştır), Euripides, Lala'yı çocuklarla birlikte sahneye getirerek Sütnine ile diyaloğa sokar ve Sütnine'nin son sözü de yine, korku dolu (ve seyirciyi etkileyecek biçimde) çocuklara ilişkindir! Bu kadarla da kalmaz, binanın içinden Medea ile dışındaki Sütnine arasında geçen kısa düetin ana konusu da yine Sütnine'nin çocuklar için duyduğu korkudur. Euripides, oyununun hedefe gidişini daha açık nasıl imlemeliydi ki yani? Medea'nın çocuklara yönelik niyetinin ne tarzda gerçekleşeceğini Euripides'in açık bırakması ise, prolog'a karşı yöneltilen, gerilimi engellediği yönündeki bir başka yergiyi çürütmektedir.

Prolog, seyircinin tüm dikkatini çocuklara yöneltmiştir (bu da çocukların öldürülmesini ilk bulanın Euripides olduğunu, kimilerinin inandığı gibi [örneğin Manuwald 1983] diyelim yılını tam sap-

tayamadığımız *Medea*'sıyla tragedya yazarı Neophron'un olmadığını gösteriyor). Çocukların başına kötü bir şey geleceği sezgisi, buradan itibaren seyircinin bilincine yerleşmektedir. Bundan emin olarak yazar, artık başka bir kanala daha girebilir: Koro ile Sütnine ve binanın içinden gelen sesiyle Medea arasında trio olarak düzenlenmiş 82 dizelik *parodos*'ta çocuklardan hiç söz edilmez. Prolog'daki motifler burada bir kez daha lirik şarkı olarak söylenir: Medea'nın dostu olan ve daha yakın bilgi edinmek isteyen 15 koristin ricası üzerine Sütnine, Medea'nın önce kendi ölümünü istediği, sonra İason'un ve genç karısının ölümlerini istediği yakınma şarkılarıyla kesilerek, onun durumunu, İason uğruna yaptıkları –babaevinden, memleketi olan kentten kaçışı, kardeşini öldürmesi– ile şimdi İason'un kendisi için reva gördükleri arasındaki korkunç çelişkiye yönelik düşüncelerin işkencesi altında ezilişini, bir kez daha anlatır. Bunun hiç de zayıflıkla geri çekilme olmayıp, içten vurulmuş bir gururlu kişiliğin müthiş bir biçimde kendini doldurması olduğu, daha yalnızca şu vurgu yüklü sözcük bileşiminden bile fark edilir: "Bana haksızlık yapma cüretini gösteriyorlar" (165. dize). Koro, Sütnine'den, Medea'yı binanın önüne çıkarmasını ister; belki ona seslenilince öfkesini azaltmak ve saldırma düşüncelerinden onu uzaklaştırmak mümkün olabilecektir. Sütnine, umutsuzca bu isteği yerine getirir. Medea dışarıya gelir.

Asal kişiyi, (Aiskhülos'un *Agamemnon*'undaki Agamemnon, veya *Persler*'indeki Serhas için yapıldığı gibi) kendisi görünmeden önce başkaları üstündeki etkisiyle gösterme tarzındaki eski teknik, burada **Euripides** tarafından daha etkili biçimde yükseltilmiş oluyor: Medea baştan beri salt Sütnine, Lala gibi küçük insanların sözlerinde geçmekle kalmıyor (bu da Frünikhos'tan beri bilinen bir eski teknikti), salt Koro'nun (yani kamuoyunun) kaygılanmasında kendisinden söz edilmekle de kalmıyor, bizzat kendisi, görünmeksizin kendi sesiyle, kadınları binaya çekecek kadar uzaktan duyulan acılı ve öfkeli haykırışlarıyla sahnede var oluyor. Bunu işiten seyirci biliyor ki: Bunlar ancak, çok yaralı ama kraliyet mertebesinde bir hayvanın çığlıkları olabilir. Kırgın birini değil, intikam hırsı taşıyan birini görmeye hazırlanmıştır seyirci. Medea da aynen öyle gelir dışarıya. Yakınmaz; suçlar. Derinden acılı ve öfkeli, ama kendine hâkimdir. Hemen de akıllı bir planlayıcı olarak gösterir kendini: Suçlaması birey olarak İason'a değil, e r k e k o l a r a k İason'adır. Durumu

geneller Medea: "Ben binlerce kurbandan yalnızca biriyim; biz kadınlar...!" Dayanışmanın büyülü sözcüğü! "Kurtuluş" için yaptığı savunma, köklü bir karşılaştırmayla doruğa varır:

(248) Bizim için, evde tehlikesi olmayan
bir hayat geçiriyoruz, derler. Budalaca düşünce!
Üç defa, kalkan elde muharebe safında bulunmayı
bir tek çocuk doğurmaya tercih ederim!

Bu bağlayıcıdır. Üstelik hemen ardından, kadınlar arasında bir kadın olarak, kendi özel durumu için anlayışlı bir katılım dilerken, bu bağı daha da pekiştirir: Sizlerin ana babanız var, memleketiniz var, arkadaşlarınız var, bense tek başımayım ve korunmasızım, beni başka ülkeden ganimet olarak sürükleyip getiren ("kalbi İason'un aşkıyla çılgın", diyen yukarıdaki 8. dize hâlâ seyircinin kulağındadır oysa!) adam tarafından terk edilmiş durumdayım! Şimdi o bağ, yeterince sıkılmıştır, artık tüm savunmanın ereği olan dileğe gelinebilir:

(259) İşte senden istediğim şey: Acılarımın
bedelini kocama ödetecek ve kendine kız vereni
ve onunla evleneni cezalandıracak bir yol
bir çare bulabilirsem, susmaklığındır.
Bir kadın tabii hallerde korkaktır, kavgada
ve demir karşısında korkar, fakat
yatağının haklarının çiğnendiğini görürse
ondan daha kanlı ruh olmaz.

Korobaşı bu sözü verir. Kadın dayanışması yönündeki çağrı boşuna değildi. İntikam için ilk adım atılmıştır. Medea sırtını sağlama almıştır. Ne yapacaktır?

Bundan sonra olanları kısa çizgilerle özetleyelim. Kreon gelir (bu kadının aklından korkmaktadır) ve Medea'yı çocukları ile birlikte kovar, hem de derhal! Yalvarıp diz çökerek Medea, bu bir tek gün için olsun ertelemeyi kabul ettirir. Kreon çıkınca arkasından pek sevinir: Ahmak! Şimdi Medea, onu, kızını ve elbette ki İason'u öldürecektir. Nasıl? En iyisi zehirle. Kuşkusuz önce, olayın ardından sığınmasını güvenceye almak için kendisini koruyacak bir ülke bulmalıdır. (Aigeus sahnesine hazırlık!); dolayısıyla birazcık beklemesi gerekir. Sonra bizzat kendi eylem gücüne çağrı yapar:

(401) Haydi Medeia, haydi, planlarında ve hilelerinde bütün bilgini kullan. Haydi, müthiş işe doğru ileri, cesaret zamanı geldi. Sana nasıl muamele edildiğini görüyorsun. Sen ki asil bir babanın kızısın ve güneşin neslindensin İason'un Sisüfos kanıyla evlenmesi seni gülünç yapmamalıdır, sen bilgiçsin: Ve nihayet, tabiat, biz kadınları iyilik hususunda tamamiyle elverişsiz yarattı ise, fenalık için, evet hiç olmazsa fenalık için bizden daha ehli yoktur!

Erkeklere karşı bir suçlamayı ve Korinthoslu kadınların Medea'ya acımasını içeren 1. *stasimon*'dan sonra, pek havalı biçimde para ve tavsiye mektubu vermeye gelen İason ile, tüm aşağılamalarını o "alçak rezil"in yüzüne haykırmakla kalmayıp, ona uyacak tek tepki olarak İason uğruna neleri feda ettiğini sayıp dökerek çok iyi kanıtlayan Medea arasındaki büyük tartışma başlar; İason, karşı kanıt olarak, Medea'yı barbarlar ülkesinden ve karanlık kültürsüzlükten kurtarıp uygarlığa kavuşturduğu için, kendisinin Medea'ya olan borcundan daha çok, Medea'nın kendisine borçlu olduğu savını getirir; Medea'nın, –bir sığıntı için son şans olarak– eğer "aklı" varsa, kralın kızı ile kendisinin evliliğini sevinerek desteklemesi gerekmektedir, çünkü bu sayede, ikinci sınıf sayılan sığıntı çocukları yurttaşlık kazanacaklardır! Medea, tüm bu dinlediği p r a g m a t i k gevezelik içinden bir tek şeyi çekip çıkarır: Belli ki kendisi artık İason'un umurunda değildir, bunu değiştirme olanağı kalmamıştır, ama İason'un sürekli gerçek bir kaygıyla sözünü ettiği bir şey varsa, o da çocuklar'dır! Bunu neye kullanabileceğini henüz bilmektedir. İason'un gitmesinden sonra, maiyetiyle birlikte Atina Kralı Aigeus çıkagelir. Medea'nın, nasıl olup da geldiğini sorması üzerine Aigeus'un (tanışıklıkları kuşkusuz eski karşılaşmalardan gelmektedir) Delfoi tapınağından çıkıp, Apollon'un kehanetini yorumlaması için Troizen'de arkadaşı Pittheus'a gitmekte olduğu ortaya çıkar: Sorun, Aigeus'un çocuğunun olmayışıdır. Medea birden uyanır: "Tanrım! Bugüne kadar çocuksuz mu yaşadın?" (670. dize). Kendisinin çok başka sorunları olmasına karşın Aigeus'tan her şeyin tam ayrıntısını öğrenmek ister: Evli ve çocuksuz mu, yoksa hep bekâr kaldığından mı? Peki, Apollon'un tavsiyesi nedir? Aigeus anlatır. Sonra Aigeus, Medea'nın üzüntüsünü sorar. Medea, suçlayarak ve dert ortaklığı dileyerek durumunu ortaya döker. Aigeus öfkelen-

miştir: İason'dan bunu hiç beklemezdi! Böylece Medea aradığını bulmuştur. Aigeus'un önünde diz çöküp ondan Atina'ya sığınma hakkı diler. En güçlü nedeni de yine çocuklardır:

(717) Kısırlığına nihayet vereceğim; senden bir zürriyet
meydana getireceğim. Tanıdığım iksirlerin bu meziyeti vardır!

Aigeus hemen kabul eder. Onun için bir varlık yokluk meselesidir bu. Sırf bunun için Delfoi'ye gitmiş değil midir? Modern okuyucu için bunları anlamak zor olabilir. Ama bir düşünelim (kaldı ki bu noktada da günümüzden paraleller vardır): Monarşik yapılar içinde bir kralın çocuğunun olmaması, herhangi bir adamın çocuğunun olmamasından daha kabul edilemez bir durumdur. Herhangi bir erkek için bile çocuk yapamamak, doğal bir koşulun yerine gelmemesi ve dolayısıyla erkek olarak yaşamının sonu demek iken, bir kral için, tahtı bırakacağı bir çocuğu olmaksızın ölüm, tüm sürekliliği kesintiye uğratan ve yaşanmış yaşamı silip atan, bütünüyle bir hanedanın sonu demektir! Aigeus'un tepkisi de buna uygun olur:

(719) Kadın, birçok sebepler beni sana bu lütfu
bahşetmeye teşvik ediyor. İlk önce tanrılar,
sonra doğuşlarını bana vaat ettiğin çocuklar!
Çünkü bu bütün mevcudiyetimin peşinde koştuğu bir emeldir.

Aigeus, kısırlık yüzünden tüm varlığının tehlikeye düştüğünü böyle sarsıcı biçimde itiraf etmekle, Medea'nın bu ana kadar hedefi henüz belli olmayan kurgusuna bilmeksizin son taşı da koymuş oluyor: Şimdi artık İason'u, en korkunç biçimde neresinden vuracağını bilmektedir. Euripides bunu elbette söyletemez. Yoksa Aigeus o anda önerisini dehşet içinde geri çekerdi. Ama Medea'nın bunu düşündüğünü, bu fikrin o anda aklına düştüğünü, **Euripides**, Aigitos'un sözünün hemen ardından Medea'nın gösterdiği tepkiyle bize sezdirir: Aigeus'tan öyle bir yemin vermesini ister ki daha kutsalı düşünülemez: Aigeus, Medea'yı asla teslim etmeyeceğine ve kaçırılmasına imkân vermeyeceğine, yer üstüne, güneş (Helios, kendi atası) üstüne ve tüm tanrılar üstüne yemin etmelidir. Böyle olmadık bir şart, "normal" bir sığınma dileği için ileri sürülse nasıl bir etki yapardı, bunu Aigeus'un yabancılaşması gösterir. Demek ki **Euripides**'in Medea'ya böyle bir garantiyi talep ettirmesi, onun yapmayı düşündüğü şeyin, her türlü normal sığınma isteğinin geri çevrilme-

sine neden olacak kadar aşırı bir eylem olduğunu seyirciye hissettirmek içindir. Bunun ne olacağını seyirci, daha şimdiden belli belirsiz sezebilir (ve sezmesi isteniyor). Ne olduğu ise ancak bir sonraki sahnede söylenecektir.

> Aigeus sahnesine yönelik olarak, Aigeus'un ortaya çıkışının oyunun gidişine dayalı olmadığı tarzındaki yergiler antik dönemden beri ağır bir biçimde dile getirilmiştir (Aristoteles'te bile vardır bu eleştiri: *Poetika* 1461b 20; ayrıca papirusta yazılı parça olarak biz ulaşmış bir içerik özetinde Aigeus'un "tesadüfen" geldiğinin yazılması, bu yerginin bir refleksidir). Bu yerginin haklılığı yadsınamaz. **Euripides**'in, iki dramaturjik gereği karşılamak için kısır bir krala ihtiyacı vardı: Medea'ya, kaçabileceği bir yer garantilemek ve onun zihninde çocukları öldürme fikrinin doğmasını sağlamak. Aigeus sahnesi, bu iki gereği gayet iyi yerine getirmekte. Ne var ki bu, titiz bir bakışta (bkz. Aristoteles!) o sahnenin nedensel bağlantıdan yoksun oluşunu gizleyemez. Her ikisini birbiriyle yarışıyor görme eğilimi de mümkündür (Page 1938 gibi, XXIX). Dramaturjik işlevin, kesin mantıksal nedenselliğe böylesine tercih edilişi, "olay birliği" ilkesine **Euripides**'in, **Aiskhülos** ve **Sofokles**'e kıyasla daha az değer verme karakteristiğini ifade eder ki bu, "ikinci" ve "üçüncü" dram gruplarında daha da etkili biçimde görülecektir: Bölümler, bağımsız olma eğilimindedir. *Medea*'daki Aigeus sahnesiyle **Euripides**'in bir başka kompozisyon ilkesi ortaya çıkar: Raslantı (*tiikhe*) ilkesi. Avrupa dramı bu ilkeye büyük bir gelecek hazırlamıştır. Her iki niteliğin sonucu olarak **Euripides**'in oyunları, yalnız sanat eleştirisince değil, sezgisiyle yargı veren seyirci tarafından da **Aiskhülos**'a ve **Sofokles**'e kıyasla sanatsal açıdan daha az koşullu görülüyordu ve halen de öyledir. Yazarı bu yönde savunmanın bir anlamı yok. Öyle savunmaya kalkan, "Aiskhülos ve Sofokles" ölçütünü baştan kabullenmiş olur. Oysa **Euripides**'in hedefleri farklıydı.

Aigeus'un, Koro'nun söylediği bir hayır duası şarkısı ile çıkıp gitmesinin ardından Medea, o ana kadar açık edemediği planını, olgunlaşmış olarak bildirir: İason'u çağırtacak, anlayış göstermesi için yalvararak çocukların Korinthos'ta kalmasına onu razı edecektir. Sonra çocukları, zehirli armağanlarla İason'un genç karısına gönderecektir. Sonra da:

(791) bundan sonra yapmamız lazım gelen şey için
ağlıyorum: Çünkü çocuklarımı öldüreceğim!
Hiç kimse onları kurtaramaz!
Ve İason'un bütün evini yıktıktan sonra
çok sevgili çocuklarımın katili olan ben, bu nefrete layık
cinayet peşimde şehirden çıkacağım!

Koro, uyararak engel olmaya çalışır: Kendi etini canını yok etmek istiyorsun, öyle mi? Medea'nın yanıtı tektir:

(817) Bunu yapacağım, kocamı hiçbir şey bundan daha kuvvetle kalbinden ısıramaz.

Koro da bunun üzerine şöyle der:

(818) Ve hiçbir şey de seni bedbahtların en bedbahtı yapamaz.

Dört kıtası içinde Koro'nun, planlanan eylemin dehşetle çevresinde dönenip korkuyla onu gerçekleşemez görmeye çalıştığı 3. *stasimon*'un ardından plan gerçekleştirilir: İason gelir; Medea, yaptığı her şeyi çok iyi düşünülmüş ve "akıllıca" bulur, az önceki kendi aptallığını bile fark etmemiş görünür; yine görünüşte bir anda aklına gelmiş olarak, çocukların yeni binada yeni anneyle kalmasını sağlamak için onları armağanlarla Kreusa'ya göndererek Kral Kreon'un bunu kabul etmesi için ricasını sağlamayı düşünmüş gibi yapar ve sonunda çocukları saraya gönderir. Koro, 4. *stasimon*'u söylemeye geçer (aksiyon hızlanır):

(976) Şimdi benim artık hiçbir ümidim kalmadı:
Çocukların hayatları mahvolmuş demektir.
Şimdiden ölüme doğru yol alıyorlar...
Genç gelin, o bedbaht kadın, altın şeridin belasını
kabul edecek! Kumral saçlarına,
bizzat kendisi, iki eliyle
Hades'in ziynetini koyacak.

Ve ardından gelen üç kıtada da Koro, genç gelinin kaderinden, İason'un hiçbir şeyden habersiz, gelinin ve kendi çocuklarının ölümüne sebep olmasından ve sonuçta anne Medea'nın kendi çocuklarını öldürdüğü için neden olacağı acıdan yakınır.

Koro'nun şarkısı, çocukların Lala ile birlikte saraya gidişini ve dönüşünü atlar. Şimdi üçü birlikte geri gelmişlerdir, Lala sevinmektedir: Her şey düşünüldüğü gibi olmuştur, armağanlar sayesinde

(onların zehirli olduğunu Kreusa bilmiyor tabii ki) çocuklar Kreon'un sürgün kararından kurtulmuşlardır ve kalmaları kabul edilmiştir. Medea iç çeker. Lala anlamaz: "Bu yaş tufanı niçin?" Medea'nın yanıtı:

(1013) Lazım da onun için, ihtiyar. Sonunu düşünmeden
tanrılarla ben öyle şeyler kurduk ki!

"Tanrılar mı?" diye soruyoruz. Niçin tanrılar? Yalnız başına Medea'nın planı değil mi bu? Lala'yı içeri gönderir. Şimdi çocuklarla yalnızdır. Sanki her şey bu sahne için düzenlenmiştir. Şimdi anne karar vermek durumundadır. Hangisi daha kuvvetlidir: Anne sevgisi mi, yoksa intikam zorlaması mı? *Mitos*'taki figür için sorun yok. Ama **Euripides**'in o figürden oluşturduğu, kocasının terk ettiği bir kadın için son derece yakıcı bir sorun. İşte **Euripides** için önemli olan, bunu tüm ayrıntılarıyla sergilemek ve böylece mitolojik figürde soyutlanmış olan her şeyi sonuna dek düşünmek olmuştur.

> Medea'nın monoloğu (çünkü çocuklar hiç konuşmuyor, yalnızca bakıp gülümsüyorlar) dramın doruk noktasıdır. Bu monolog aynı zamanda tiyatro sanatının parlak bir parçası olduğu için, yeniden oynanışlarda (4. yy'da bunlar belgelidir) değişiklikler yapıldığını hesaba katmak gerekiyor; bu değişiklikler bize ulaşan metni etkilemiş olabilir; bazı dizelerin uyaksız görünmesini böyle açıklamak mümkün (bkz. örneğin Manuwald 1983, 56-61). Dolayısıyla sözcüğü sözcüğüne çeviriden vazgeçiyoruz. Zaten konu ve içerik açık.

Öldürme iradesi ile annelik içgüdüsü dorukta bir çatışmaya girer; bu öldürcü çelişkiyi, kararlılık ile kararsızlık arasında pek çok gidiş gelişlerle seyircinin gözleri önünde ve kulaklarına hitaben dayanılırlığın limitlerine taşır. Sonunda, baştan beri hazırlandığı gibi, kendine saygı galip gelir: Çocuklar ölmelidir! Koro, çocuk sahibi olmanın gerçekten de kısırlıktan daha mutlu bir şey olup olmadığı üzerinde düşünce üretir. Derken saraydan bir ulak gelir, daha uzaktan "Kaç Medea, kaç!" diye bağırır ve genç gelin ile babası Kreon'un Medea'nın zehiri ile acılar içinde kıvranarak ölüşlerini tasvir eder. Medea hem memnun olur, hem de acele etmesi gerektiğini fark eder; intikamcılar geleceklerdir şimdi, çocukları her durumda ölüm bekliyor! Dolayısıyla kendi eliyle ölmeleri daha iyidir; hem de hemen şimdi! Koro'nun yeri ve göğü, bu öldürmeyi önlemeye çağıran 5. *stasimon*'unun içine girer biçimde binanın içinden iki oğlanın im-

dat çığlıkları duyulur. Koro bir an için yardıma gitmeye davranır (Aiskhülos'un "Agamemnon"unu düşünelim!) ama sonra çocuk katili anneyi lanetlemekle yetinir.

Son sahne, müthiş bir tablodur: İason, çocuklarını Korinthoslu intikamcılardan korumak için oraya koşmuştur ve Korobaşı'ndan olup biteni öğrenir. Tepkisi, tam da Medea'nın isteğini yerine getirmektedir: "Ah kadın, sen beni öldürdün!" (1310. dize). Medea'nın bu yaptığını onu öldürerek ödetmek için binaya girmek ister. O anda çatıda Medea, Helios'un ona gönderdiği bir ejder arabasının içinde görünür, (yeniden *mitos*'taki Medea figürüne dönüşüm!) kollarında iki çocuğun ölüsü vardır. İason'un haykıran suçlamasına karşı Medea'nın yanıtı tektir: Değerbilmezliğin ve ihanetin cezası bundan başka olamazdı, ve...

(1360) Ben senin kalbine darbe üstüne darbe indirdim. Sen bunu istedin!

Medea'nın, İason'u katil diye suçlayıp çocukların ölüsüne dokunmasını da, onları gömmesini de ısrarla reddettiği son bir söz düellosundan sonra Medea kaybolur. İason, acılar içinde kalır. Koro, pek çok oyunun sonunda aynen bulunan genel bir bitiş sözü söyler.

*

Bu oyun üstüne son derece farklı yorumlar yapıldı, başka türlüsü de düşünülemezdi zaten. Örneğin politik olanı: Tam Peleponez Savaşı'nın eşiğinde (o yılın Dionüsialar'ından hemen sonra da savaş patladı zaten) **Euripides**, ihanetin, vefasızlığın buna sebep olabileceğini mi göstermek istedi acaba? Ya da, Barbarların neler yapabildiğini göstererek (İason'un dizesi 1339: "Bu cinayete cesaret edecek bir Yunanlı kadın bulunamazdı!") ulusal gururu mu pekiştirmek istedi? Biraz da psikolojik alandan yorumlar: İason gibi, hakiki sevgiyi asla tanımayan erkek cinsinin rezilliği mi sergilenmek istendi? Ya da, nedenlere kör kalıp salt *eros* ile yaşayan kadının temelde duygulara bağımlılığı mı gösterilmek istendi? Böyle pek çok yorum yönelişlerini ve yorumları sıralayabiliriz. Hiçbiri de tümüyle haksız değildir. Ama birlikli bir anahtar anlamın peşine düşmek kesinlikle boşuna olur herhalde. **Euripides**, *mitos*'u normal insan dünyasına taşımış ve orada düşünceyi sonuna kadar götürmüştür. Araç ise *mitos* figürü olan Medea'nın özüdür. Onun elinde her şey, ölüm de, araç halini alır. Bunun anlamı ise şudur: Her şey öyle, akıllı

prensesin uysal ve pek sınırlı olan prense yardımcı olup böylece sonsuza dek mutlu bir evlilik yarattığı iki söylence figürü arasındaki uyum birliğinde tasarlandığı gibi güllük gülistanlık olmayıverdi mi ne olur? İşte bu oyun bunu açımlıyor: Aşk ateşi sönmüştür, parlak erkek kahraman, kurnazlıklar yapan bir maslahatçı olur; parlak kadın kahraman ise, aldatılan eş durumuna düşer, ama pervasız aklı sayesinde engel tanımaz bir intikamcı olur çıkar. Salt aynı zamanda kocanın da çocuğu oldukları için kadının kendi çocuklarını öldürmesi, neredeyse bir küçük burjuva ailesinin evlilik dramının son kerteye götürülmesinden başka bir şey değildir. **Euripides** bir yargı vermemiştir. İason elbette ki tam haklı davranmış değildir. Ama böyle yaptı diye de bütünüyle haksız mıdır? Gerçekten öyle olsa, Medea o zaman bu yaptığını yapma hakkına sahip midir? Yoksa Medea bütünüyle haksız mıdır? Ve tanrılar? Her iki taraf da onları çağırıyor. Yardım ettiler mi hiç? Olayların içine mi girmişlerdir? Arka planda mı duruyorlar (1013. dize)? Oyunun sonu ne söylüyor?

Soru üstüne soru gelir. Ama yanıtı seyirci vermelidir. Bu artık **Aiskhülos**'ta ve **Sofokles**'te olduğu gibi, onların elinden alınmıyor. İnsanlar söz sahibi olmalı. Bu, aynı zamanda onun çaresizliğini de içerir. O zaman da buna göre durmalıdır insan. Buna göre de durmalıdır yani. Öyle görünüyor ki niyet budur. Belki de ancak bu yolla Delfoi'nin "kendini tanı!" deyişi ciddiye alınır.

BAKKHALAR (Bakkhai)

Bakkhe, tanrı Bakkhos'un kadın müridine (herhalde çok eskilerde) verilmiş addı. *Bakkhos* ise (bugün hâlâ Latince'den gelme *bacchus* olarak kullanılmakta) tanrı Dionüsos'un bir başka adıydı. Demek ki *Bakkhalar* (*Bakkhai*), bize ulaşan başka üç oyun gibi (*Yakarıcılar, Troyalı Kadınlar, Fenikeli Kadınlar*), içindeki kadınlar Koro'sunun adını almıştır. **Euripides**'in bu oyunu ne zaman yazdığını bilmiyoruz (onun "son oyunu", denmesi bir gelenek olmuştur); metnin yazılışı, dize düzenlenişlerinin incelenmesinden anlaşıldığına göre yine de yazarın yaşamının son yıllarına, muhtemelen Makedonya'ya göç etmesinden sonraya denk geliyor; oynanışı ise, sonraya bırakılmış öteki oyunları ile birlikte ancak ölümünden sonra MÖ 406 ile 400 arasında, tetralogyanın sorumluluğunu oğlunun (veya

yeğeninin) üstlenmesiyle gerçekleşmiştir.

Atinalılar, daha *Bakkhalar* adını duyar duymaz, oyunun içireğini hiç bilmeseler de, Dionüsos'un "yaşamı"ndan bir öykünün söz konusu olduğunu anlarlardı. Böylesi öyküler, onlar için hiç de yeni değildi. Dahası, 415 yılındaki Dionüsialarda hiçbir oyun parçası bize ulaşmamış olan tragedya yazarı **Ksenokles**'in, *Oidipus, Likaion, Bakkhalar* ve *Athamas* oyunları ile birincilik kazandığını da biliyoruz. **Euripides**'in *Bakkhalar*'ının, Bizanslı **Aristofanes** tarafından kaleme alınmış içerik özeti şöyle bitiyor: "Bu öykü, **Aiskhülos**'un *Pentheus*'unda (da) var". *Pentheus*'a biz zaten Attika tiyatrosunun tarhçesinde rastlamıştık: Dionüsos kültünün topluma yayılmasını önlemeye çalışmasıyla ünlü iki mitolojik kraldan biriydi Pentheus; öteki de Lükurgos'tu: O da **Aiskhülos** ile sahneye gelmişti ve Dionüsos'u engelleme öyküsü, tümüylü tetralogyanın konusuydu (*Likurgeia*, bkz. yukarıda S. 95). 5. yy.'ın tanınmış ya da isimleri bilinmeyen çeşitli yazarların, içinde Dionüsos'un önemli rolünün bulunduğu, hatta kiminde başrolde olduğu tragedyalarından, çok sayıda fragmanı, 1991'de A.F.H. Bierl derlemiş ve yorumlamıştır (Bierl 1991, 231-255). Bütün bunlar gösteriyor ki, "Dionüsos" konulu tragedyalar, daha bu türün başlangıcından itibaren tiyatro repertuvarında yer alıyordu. Öyle olmasa şaşırtıcı olurdu zaten: Attika tiyatro oyununun kaynağı Dionüsos ve onun kültüydü, Dionüsos'u kutlamak için başından beri Atina'da tiyatro oynandı ve oyunların oynandığı şenliğin adı da zaten tanrının adıyla Dionüsialar'dı. 5. yy'da dillerde dolaşır olan, "bunun (artık) Dionüsos ile bir ilgisi yok (ki)", ortaya çıkmışsa (bkz. S.34) bu, Attika tiyatrosunun başlangıcında tanrı Dionüsos'un, tiyatronun en eski kült töreni biçimi içinde, sonraya kıyasla daha önemli rol onamış olmasıyla açıklanabilir. (Daha **Thespis**'ten *Penthıeus* diye oyun adı bize ulaşmış bulunuyor.)

Bu arka plana bakınca, **Euripides**'in, *Bakkhalar* oyunu için, en azından konu seçimi'nde, çoğu kez olduğu gibi bir olağandışılık bulunmadığı görülür. Ama aynı şey, özellikle son on yıllarda **Euripides**'in *Bakkhalar*'ına ilişkin olarak bir buluş kasırgası gibi yayılan başka bir olgu için de geçerli olmalıdır: Bu oyunda tiyatronun kendisinin konu haline geldiği olgusudur bu (ki buna, daha işitir işitmez birçok filoloğun kanını kızıştıran "kendine gödermecilik" deyimi uygun görülüyor zevkle; hatta daha da keyifle m e t a t i y a t-

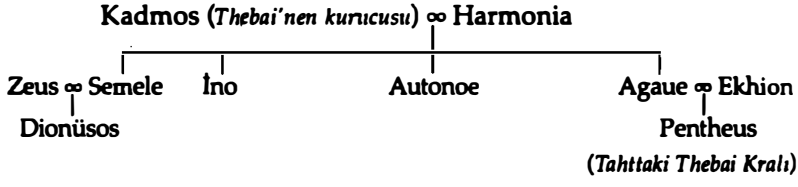
ro veya metatragedya deniyor). Oysa söz sanatının kendi kendini irdelemesi, ta başından beri vardır (daha **Homeros**'un epos'u, kendi oluşum sürecini kendinde yansıtmıştır: Latacz 1989, 40 vd.; **Alkaios, Sapfo, Pindaros** gibi şairlerde de bu gayet doğaldır); dolayısıyla tiyatronun kendini doğuranı konu edinmesinde ve ister istemez kendini de konu edinmiş olmasında hiçbir olağanüstülük yoktur (komedya da uzun süredir yapıyordu bunu, bkz. **Aristofanes**'in *Kurbağalar*'ına ilişkin dipnot 40). **Euripides**'in *Bakkhalar*'ında bunun en yakın zamana kadar hâlâ yeterince işlenmemiş ve oyun yorumlamasında değerlendirilmemiş olması ise, biyografi takıntılı ve ideolojik felsefi kalıplı yorumculuğun, gerekli bakışı saptırmasından ve enerjileri yutmasından ileri gelmiştir.

Euripides'in *Bakkhalar*'ı, bir defa *Dionüsos'un Yaşamı*'ndan bir kesitin, yani onun kültünün Yunanistana sokulması ve buna karşı gösterilen direncin sergilenişidir (bkz. S. 31 vd.). **Bizanslı Aristofanes**, oyunun içeriğini tek cümlede özetlemiş: "Tanrılaştırılmış Dionüsos, onun kültünü Pentheus kabul etmeyince, annesinin kız kardeşlerini çılgına çevirir ve böylece onları Pentheus'u parçalamaya iter". Daha böyle kısaca özetlenebilir olması bile bu haliyle öykünün Dionüsos efsanesinin en eski anlatımlarına gittiğini ve seyirci için hiç de heyecan verici olmadığını gösteriyor. **Euripides** olayların akışında, başka oyunlarının pek çoğunda yaptığının aksine, pek bir değişiklik yapmamış görünüyor. Yine de Dionüsos'u yalnızca prolog sunumunda ve eksodos'un bitiş sahnesinde çıkarmıştır; kuşkusuz prolog'da, bizzat kendisine de vurgulattığı gibi (4. ve 53. dizeler) insan kılığında göstermiştir Dionüsos'u ve daha orada (sonra tüm oyunda), beyaz tenli, güzel, sarı bukleli, karşıtı olan Pentheus'un istemeye istemeye saptadığına göre (454, 456. dizeler) iğfal edici çekicilikte bir genç delikanlıdır Dionüsos. Bu gencin Dionüsos olduğunu, bir kendisi, bir de seyirci bilmektedir; kendisini izleyen Bakkhalar ve tüm öteki oyuncular onu bir rahip ve tanrının peygamberi sanıyorlar. Seyircinin böyle daha fazla şey bilmesi, trajik etkiyi olanaklı kılıyor (yoksa aksiyon, dosdoğru söylendiği gibi, bir çeşit azizler efsanesinden ibaret kalırdı). Dolayısıyla seyircinin tüm ilgisi, ne olacağına değil (anlatı geleneğinden biliniyor bu ve prologda da, dramatizasyonun bu anlatıdan sapmayacağı pekiştirilmiştir), nasıl olacağına yoğunlaşıyor.

Konunun *mitos*'tan zaten biliniyor olması nedeniyle seyircinin ne'ye değil de nasıl'a yöneltilmesi, oldum olası tragedyanın temeli iken, **Euripides**, oyunlarının başında hep son kerte düşünülmüş bilgilendirici bir prolog yoluyla, dış aksiyon gidişinin anlaşılması için gerekli tüm verileri, yalnızca geçmiş olayları ve o anki durumu değil, oyunda beklenen olay gidişini de içerir kapsamda ileterek, seyircinin bu nasıl'a yönelimini daha da yoğunlaştırmıştır. Böylece **Euripides**, dikkati, olayların birbirini izleyişinden uzaklaştırmakla, daha baştan bir anlamda "mikrostrüktürel" beklenti tutumunu güvenceye almış oluyordu ki, belli *mitos* yaklaşımlarını çok katmanlı ve incelikli biçimde sağlamak için bu güvenceye kaçınılmaz olarak ihtiyacı vardı. Yani **Euripides**'in prolog biçimi, çoğu kez yanlış anlaşıldığı gibi, bilinçsiz bir hata (sanatsal aldırmazlık) değil, esas sanatsal hedefe yönelik bilinçli bir stratejidir (Erbse 1984, 289-293).

Prolog ile eksodos arasında *Bakkhalar* oyununun olayları, beş epizod ve altı büyük Koro şarkısı içinde gerçekleşir. Dionüsos'un prolog'da önceden söylediği gibi, oyunda Dionüsos'un "ölümlülere Semele'nin Zeus'tan doğurduğu bir tanrı" olduğunu (42. dize) kanıtlayışı gösterilmektedir (Çeviri: Güngör Dilmen, Mitos-Boyut Yayınları, İst. 2001. Y.O.) Demek ki oyun, tanrının sahnelenmiş bir *epifani*'sidir (*epifani*:"Tanrının görünür olması." Y.O.). Bu, adım adım olur:

1. Dionüsos, Asya halklarını (Medler'i, Persler'i, Arap'lar'ı, Frigler'i, Lidyalılar'ı, tüm Küçük Asyalılar'ı) kendi dinine kazandıktan sonra, Yunanistan'ı da kazanmak için o ülkeye geri döndüğünü, öncelikle de Thebai'ye geldiğini, çünkü orada Kral Kadmos'un kızı Semele'nin Zeus'tan kendisini doğurduğunu, ama teyzelerinin, doğumu, annesinin kendini korumak için Zeus'tan diye uydurduğu iddiasını ortaya atınca Zeus'un da intikam için Semele'yi öldürdüğünü, prologda anlatmıştı.



Şimdi o imansızların ve kentin tüm kadınlarının içini "*mani*" (bkz. S.31. =çılgınlık. Y.O.) ile doldurup dağa salmıştır, orada kendisine tapınıyorlardır; geride, Semele'nin kız kardeşi olan Ague'nin oğlu, Kadmos'un torunu (yani Dionüsos'un kuzeni) Thebai Kralı Penteus kalmıştır; Dionüsos ile ilgili her şeye karşı uzlaşmasızca direnmekte ve onu tanrı olarak tanımamaktadır. Şimdi ona ve Thebai'nin erkeklerine, tanrı olduğunu kanıtlayacaktır ki ardından Yunanistan'ın tümünü fethetsin. Bu açıklamadan sonra Lidya'dan getirdiği müridlerini, Pentheus'un sarayı çevresinde Dionüsos *thiasos*'u (coşkusu, şamatası) içinde çılgınca dans ettirerek *timpana* (tef) çaldırtmıştır. Ardından Kithairon dağına, Thebai'li Bakkhalar'ın yanına gitmiştir.

2. 1. epizodda, Thebai'li ihtiyar kâhin Teiresias ile Pentheus'un dedesi Kadmos, bu güçlü tanrıyı kabullenmesi için Pentheus'a boşuna yalvarırlar. Teiresias bunun için akılcı Penteus'a akla dayalı gerekçeler getirirken, Kadmos da tanrının kuzenine ailevi gerekçeler sunar. Pentheus, Teiresias'ın kehanet yuvasının yıkılıp dağıtılmasını ve Bakkhalar'ı kışkırtan "yabancı"nınsa ellerinin bağlanıp getirilmesini emreder.

3. 2. epizodda, nöbetçiler yabancıyı getirirler. Yabancı, Pentheus'a, esrarlı çekicilikte, gizemsel, çift anlamlı, özellikle irrasyonel olşundan dolayı anlamlı biçimde derinlikli bir Dionüsos diliyle, Dionüsos'un gücünü ve dinini anlatır ama tek boyutlu rasyonel mantıklı Pentheus'tan anlayış bulamaz. Pentheus, yabancıyı atların tavlasına hapsettirir.

4. Gerek 2. *stasimon* ve gerekse 3. epizod süresince Yabancı, mucizeler yoluyla Pentheus'u imana getirmeye çalışır (gök gürültüsü, deprem, ateş görünümleri, ellerinin bağını kendi kendine çözmek, boşluğu kendisiymiş gibi göstermek; Ulak'ın haberi: Dağdaki kadınlar, topraktan ve bitkilerden şarap, süt ve bal yapabiliyorlar, saldırıp bir geyik sürüsünü parçalamışlardır, köyleri talan etmişlerdir). Pentheus bunları salt nefretlik bir sapık inancın çevreye saldırısı olarak görür; dağdaki Bakkhalar'a karşı seferberlik emri verir. Yabancı, Pentheus'un gizli dikizciliğine ve askersel düşünüşüne girerek onu kazanmayı başarır: Savaştan önce düşmanın konumunun keşfini yapmak gerekir (838. dize); düşmana yakalanmamak ancak kamufle olmakla mümkündür: Pentheus maske takar, hem de kadın olarak.

5. 4. epizodda Yabancı, Pentheus'a kadın maskesini kendi eliyle yerleştirir ve kadın kostümünü giydirir ve onun büyük bir kahramanlığa girişme çılgınlığını tartar. Penteus artık kendinde değildir (maske yoluyla kendi normal kimliğinden "çıkmıştır": *Ekstaz* hali, bkz. S.33). Tanrının elindedir artık.

6. 5. epizodda bir Ulak, Yabancı'nın her şeyi tam görmek isteyen Pentheus'u bir çam ağacının zirvesine oturttuğunu, kadınların kuşkusuz onu hemen fark ettiklerini, ağacı kökünden söktüklerini, Pentheus'un yer düştüğünü, maenad'lar halindeki Thebaili kadınların esrik bir coşku içinde onun bedenini parça parça ettiklerini anlatır; annesi Agaue, çılgınlık içinde oğlunun kafasını aslan başı zannederek *thürsos* çubuğunun ucuna geçirmiş, zaferle kente yürümektedir.

7. Eksodos'ta Agaue, ihtiyar babası Kadmos'un desteğiyle öbür dünyadan uyanır ve ne yaptığını fark eder. Her şeye, kendisinin ve kız kardeşlerinin Dionüsos'a karşı direnmelerinin neden olduğunu kavrar. Dionüsos, *deus ex machina* olarak gelir ("Beni kabul etmekte geç kaldınız! Tam gerektiği zaman bilgiden bilinçten yoksundunuz!"; 1345. dize), bağışlayıcı olmaz ve Kadmos ile Aguae'ye kehanette bulunur: Sürgün ve uzun süre acı çekmek bekliyordur onları.

İçinde, tanrı *epifani*'sinin (tanrının göze görünmesinin), onun simgelerini ve çeşitli kült öğelerini (dil, dans, müzik, şarap, esriklik, halüsinasyon, sözde sonsuz güç edinme [süt-şarap-bal üretme gücü, çıplak elle hayanları parçalayabilme vb.] maske, aklın dışlanmasıyla başka bir dünyaya açılış, vb. bkz. S.31 vd.) anlamlı biçimde sergileyerek sahnelendiği bir dinsel anahtar oyun karşısında olduğumuz[43] açık; Dionüsos'un epifani'sinin sahnelenişi, kuşkusuz biçimsel olarak da karakteristik Dionüsos öğelerini kapsamaktadır.

(Bakkhalar Korosu, gerek konu, gerekse ritmik-müziksel-kreografik biçim açısından gerçek kült şarkılarını taklit eder; bağlar, çelenkler, meşaleler, *thürsos* çubukları, "Doğulu" müzik enstrümanları vb. salt derinlemesine oyuna katılma işlevi görmekle kalmayıp kült anlamıyla imleyerek "açıklar"lar). Aynı zamanda tanrının parçası olarak düzen baskısının ona karşı direnişi ve onun da bu dire-

43. İncil'deki İsa'nın yaşam efsanesiyle belli çakışmalar (tanrının oğlu oluş, özellikle kendi memleketinin ve aile yakınlarının inanmaması [bkz. Mk 6; 1-6]) zamanlar üstü dinsel sistematikle açıklanabilir.

nişi sürekli yenmesi gösteriliyor (bkz. yukarıda S.31); çünkü akıl dışının aşırı akılcı yatsınması (Pentheus), fanatizm olarak akıl dışılığa varır ve tam da inkâr etiği şey tarafından yıkılır.

İkinci bir anlam boyutu olarak da bu oyun, tiyatro'nun özüne yönelik yorum getirmekte. Çünkü *Bakkhalar* gerçi aksiyonu itibariyle tam bir tragedyadır (esas kahraman Pentheus ve yan kahraman Agaue, aslında olumlu bir nitelik olan akılcılıkta tek yanlılaşma nedeniyle gözleri perdeleniyor ve sonuç olarak "doğrudan sapıyorlar" [*hamartia*, bkz. S.226,238] ve bu yüzden yıkıma uğruyorlar; Sofokles'in *Kral Oidipus*'u ile karşılaştırınız), ama bunun ötesinde *Bakkhalar*, bir tragedya üstüne tragedya'dır (Bierl 1991, 182), tiyatro tanrısı Dionüsos'un kendi kendinin rejisörü olarak gözlerin perdelenmesini ve yıkılışı sahneye getirmesini gösterir, ama aynı zamanda illüzyona ve kendini "öbür dünya"ya adamaya özlem de yaratır; **Euripides**, Dionüsos'un bu durumda Pentheus'a "hafiften delilik" vereceğini (851.dize), Penteus'un böylece tanrının bölgesine girmesine karşın kendine hâkim olma yetisini de koruyacağını Yabancı'ya vurgulatırken, bu yolla tiyatronun illüsyon yaratma mekanizmasını ve onun seyirci için çekiciliğini birlikte tasvir etmiş oluyor. Böylece *Bakkhalar*'ın, başka şeyler yanında "tiyatronun ne olduğunu, siteye nasıl hizmet ettiğini ve hangi mekanizmaları izlediğini" de gösterdiğinden genellikle kimsenin kuşkusu kalmayacaktır (Bierl 1991,217).

Özellikle, yalnızca elle tutulur gerçeği tanıyan ve her çeşit aldatıcılıktan kaçınan, ama böylece de kendini asıl gerçeği görmekten mahrum bırakan Pentheus kişiliğinde, illüzyon yaratmanın anlamına ilişkin açık bir irdeleme yapılmaktadır (bu konuyla Euripides başka eserlerinde de ilgilenmiştir, örneğin *Helena*'da; ayrıca bu konu, Parmenides'ten Platon'a dek Yunan felsefesinin asal konularından biri olmuştur). Öte yandan bu ikinci yorum ifadesi (özellikle ABD'de - örn. Segal 1982-1985 - geliştirilmiş, Bierl'in sözünü ettiğimiz eseri ile de 1991'de Alman dili alanında daha öteye götürülmüş) günümüzde henüz, heyecanla kendimizi vermemize olanak tanıyacak kadar berrak değildir ve yöntem olarak da o kadar olgunlaşmamıştır; buna karşılık şu sırada orada hâlâ bir çeşit "kilit açma manisi" halinde öyle çok yorum olanakları biriktirilmektedir ki, neredeyse sanat eserinin yorumu değil, yorumun sanat eseri öne çıkarılacak. *Bakkhalar*'ı, sanki yazarı sırf, "drama nasıl olmalı, nereden

çıkmıştır, hangi öğeleri içermelidir ve hangi temel ilkeler tiyatroyu mümkün kılar"ı simgesel olarak göstermek için kaleme almış gibi, öncelikle "metatragedya" olarak kavrama yönelimi (Bierl 1991, 202) biraz aşırıya kaçıyor doğrusu. Daha çok sayıda Dionüsos dramları bize ulaşsaydı, belki de bu tür oyunların zaten hep "metatiyatro"sal boyutları içerdiğini ve bu nedenle tiyatronun koşullarına ilişkin bakışları ister istemez birlikte sunduklarını görecektik.

Bakkhalar yormunun *metatiyatro*'sal boyutu bu nedenle kesinlikle sarsılmazdı, ama öteki yorum bakışları yanında görece bir konum alırdı. Bu, *Bakhalar* yorumunun bu bakış tarzının, usun süre egemen olan ve aşırı safça "**Euripides**(in) bu oyunla ölüm açısından geleneksel dinle barışmak" istediğini düşünen yorum düzeyini bir parça yükselttiği gerçeğini değiştirmez. Karl Reinhardt'ın *Bakkhalar*'la ilgili olarak "Günümüze dek hep çözülmeye çalışıldı o muammâ" sözü (Reinhardt 1957), neyse ki yazarını onurlandırarak hâlâ geçerliğini koruyor.

HİPPOLÜTOS

Bizanslı Aristofanes, içerik özetinde bu oyunu "birinci sıraya" koymuştu. Atinalılar da MÖ 428 yılı Dionüsialar'ında aynı derecelendirmeyi yapmış olmalılar ki, bu oyunun içinde bulunduğu tetralogya birinci oldu. Sonrasında da dünya bu yargıyı sürdürdü: Pek çok hayranları ve taklitçileri arasında, *Phaidra*'sıyla **Seneca** ve *Phèdre*'iyle **Racine** (1677, Schiller 1804'te bunu Almanca'ya çevirmiştir) özellikle işaret edilmeye değer. Oyun, açık seçik yürüyen yapısıyla, iyi düşünülmüş motivasyonuyla ve anlayışlı insansallığı ile inandırıcı olmuştur.

> Mitos'ta Hippolütos, Atina Kralı Theseus ile, onun Herakles'le birlikte Amazonlar'a yaptığı seferden Atina'ya getirdiği Amazon Antiope'nin (Hippolüte de denir) oğludur. Antiope'nin ölümünden sonra Theseus, Girit Kralı Minos'un bir kızı olan (Ariadne'nin kızkardeşi) Faidra ile evlenir; Hippolütos, Troizen kentinde (Peleponez'in doğu kıyısında) büyük dedesi Pittheus'un yanında büyür. Atina'daki babasına yaptığı bir ziyarette, Faidra bu güzel delikanlıyı tanır ve ona âşık olur. Sonra Theseus bir öldürme yüzünden Faidra ile birlikte Troizen'e sürgüne gönderildiğinde Faidre, üvey

oğlu ile aynı çatı altında yaşamak durumunda kalır ve tutkusunu artık dizginleyemez olur.

Euripides, Sofokles'in de işlediği Faidra'nın mutsuz aşkının öyküsünü iki kez sahneye taşımıştır; ilk versiyondan içerik özeti ve parçalar yoluyla bildiğimiz şu ki, **Bizanslı Aristofanes**'in iletisine göre bu versiyon "acemilikler" içermekteymiş, bize ulaşan ikinci versiyonda bunlar "düzeltilmiş". Bu bilginin kaynağı ise şöyle: İlk versiyonda Faidra, üvey oğluna içini açıp kendini sunuyordu. Oysa şimdi ikinci versiyonda **Euripides**, seyirciye öyle bir Faidra gösterir ki, bu Faidra içini açmaktansa ölmeyi yeğler. Tragedyanın buna karşın sürmesi ise, tanrıların bile kaçınamadığı tanrıça Afrodite'nin kararıdır. Afrodite, prolog'da da bildirdiği gibi, yalnızca kendisinin rakibi olan bekâret tanrıçası Artemis'e tapınıp onu yüceltti-ği için Hippolütos'tan intikam alacaktır. Bunun için Faidra yalnızca bir araçtır (28. dize).

Demek ki yazarın ilgisini çeken esas nesne gerçekten de, oyunun adından belli olduğu gibi, Hippolütos'tur ve şu soru ortaya atılmıştır: Genellikle erdem sayılan da hataya dönüşemez mi acaba? Buna uygun olarak baştan itibaren Hippolütos ve onun öz varlığı oyunun odağına getirilmektedir: Daha prolog'da, Afrodite'nin konuşmasından sonra bu genç adam, ahbaplarıyla birlikte çıktığı avdan dönmüştür; her zaman bakire kalan av ve doğa tanrıçası Artemis'e hayranlıkla bağlı iken, aşk tanrıçası Afrodite'yi büyüklenerek aşağılayan biri olarak gösterilir (saray önündeki alanda anlamlı bir şekilde sağlı sollu bu tanrıçaların her ikisinin de birer heykeli bulunmaktadır). Hippolütos'un Artemis'e kendini adamışlığı, 15 dizelik giriş konuşmasında "Artemis"e özgü nesnelerin ("örülmüş çelenk", "el değmemiş çayır", "çoban", "kır hayvanları", "bahar arıları", "nehir şebnemi", "utangaçlık", "bekâret") göze batacak biçimde üst üste gelmesindeki gülünç denecek tek yanlılıkla ve kısa bir program bildirimiyle ("Öğrenmek sayesinde değil de, tabiaten, her bakımdan faziletli olanlar için iffet, onu nehir şebnemleriyle besler. Bu çayırı biçmek bu gibilere yakışır; fenaların buna hakkı yoktur!": 79-81. dizeler. - Çeviri: Lamia Kerman, MEB Yayını, Ank. 1949), kendini beğenmiş bir ayrıksılıkla açığa dökülür. Böylece bekâret'in burada bağnaz bir tutkuya dönüştüğü belli olur (kültür tarihinde sık sık yinelendiği gibi). Prolog'un ikinci yarısında bunun altı çizilir: İhtiyar

bir Uşak, Hippolütos'u, aşağılayıcı kibirlenmeye karşı uyarır ve Afrodite'yi de selamlamasını salık verir. Aldığı cevap şudur: "Onu uzaktan selamlıyorum, çünkü ben temizim" (102.dize). Böylece Afrodite, dolaylı olarak "temiz değil" diye kötülenmiş oluyor. Afrodite'nin prolog konuşması ile Hippolütos'un prolog antresi iç içe geçmektedir: Burada seyirci Hippolütos ile özdeşleşemez.

Faidra'nın üç gündür bir şey yememesinin nedenini öğrenmek isteyen Troizenli kadınların *parodos*'undan sonra Faidra, bir sedye üzerinde sarayın önüne getirilir; ihtiyar Sütnine'si onunla birliktedir. Faidra, özlemle salt kaynaklardan, kavaklardan, otlardan, dağdan, avdan, ormandan, geyiklerden, köpeklerden... söz eder. Ölmek istiyordur. Sütnine ile Korobaşı arasındaki ortak oyun sayesinde Faidra'nın yavaş yavaş açılması sağlanır. Faidra, Hippolütos'a aşkını itiraf eder ve bu duygusuna karşı boşuna direnmenin acısı ile nihayet kendine saygısından dolayı ölmeye karar verişini tasvir eder. Önce dehşete uğrayan Sütnine, giderek yardımcı olmaya yanaşır: Hippolütos'a bunu söyleyecektir. Faidra bu fikri pek aykırı bulur ve Sütnine'den susmasını ister. Sütnine, aşka karşı büyü bulmak bahanesiyle saraya girer. Koro, Eros'a bir övgü şarkısı söyler. Ardından Faidra, sarayın içinden Sütnine ile Hippolütos arasındaki tartışmayı duyar: Hippolütos kendini yitirmiştir. Faidra hemen anlar. Böylece ölüm kararı tam pekişmiştir. Hippolütos ile Sütnine, hâlâ çok gergin biçimde, saraydan dışarı fırlarlar. Hippolütos, hiçbir şeyi açığa vurmayacağına yemin etmiştir, ama tam da bu yüzden, böyle bir şeyi üstlenmenin öfkesiyle, kadın cinsine karşı gittikçe yükselen bir suçlama ile kadının doğadan kötü olduğunu söyler; "suç ortaklığı teklifi" yüzünden kendisini kirlenmiş hissetmektedir ve "bu murdarlığı, kulaklarını akarsu ile yıkayarak silecek"tir. Faidra Sütnine'ye lanet yağdırır. Kendisi de hemen o gün ölecektir. Fakat:

(728) benim felâketlerimden gurur duymasın diye,
ölürken bir başkasının da felaketine
sebep olacağım! Benim bu acıma ortak olarak,
onu paylaşmak suretiyle, itidal nedir öğrenecek!

Yani, Faidra'nın ölümü, Hippolütos'un yok olmasını getirecek: Afrodite'nin etkisi böyle işliyor!

2. *stasimon*'dan sonra (Koro, yerin "erişilmez derinliklerine" gömülmek istemiştir), Sütnine sarayın içinden dehşet verici haberin

çığlığını atar: Faidra kendini asmıştır. Theseus geri döner, bilgi verilir ona; olayın nedenini anlayamaz, derken Faidra'nın elinde bir mektup bulur: Faidra, Hiippolytos'u, kendisine tecavüz etmekle suçlamaktadır. Theseus, hiç düşünmeksizin oğlunu lanetler. Babası tanrı Poseidon'dan, henüz yerine getirilmemiş üç isteği vardır; birini şimdi kullanır: Poseidon'dan, Hippolütos'u hemen bugün öldürmesini ister! Hippolütos gelir, babasının uğradığı kayıptan şaşırmış, ne olup bittiğini babasına sorar. Theseus bunu, iki yüzlü utanmazlığın zirvesi gibi görmüş olmalı. Kendilerini ahlaklılık örneği gibi göstererek bununla kötülüklerini örtbas eden "doğa dostları"na, "çiğ sebze kutsayıcıları"na karşı taşlamalı alay dolu bir suçlama yöneltir. Hippolütos, verdiği yemine bağlı olduğu, onu bozamadığı ve bozmak da istemediği için, etkili biçimde kendini savunamaz. Theseus onu ülkeden kovar. Tanrıların hükmüne aklın ermemesinden yakınan 3. *stasimon*'dan sonra bir Ulak gelir: Poseidon, Hippolütos'u ölüm haline getirmiştir; can çekişmektedir. Theseus yanına getirtir onu. Aynı anda Artemis de girer ve her şeyi açıklar: Hippolütos suçsuzdur, yeminine sadık kalmıştır ve Faidra'nın yalanı yüzünden mahvolmuştur. Theseus çaresizlik içine düşer. Artemis, Hippolütos'u sevdiği halde ona yardım edemediğini, çünkü tanrıların birbirlerine karşı davranamadıklarını açıklar. Hippolütos, bir sedye üzerinde getirilir. Artemis ile Theseus onun için yakınırlar. Theseus, kendisinin, evet kendisinin de, gözü görmez halde bir tepki gösterdiğini geç anlamıştır. Ölümün eşiğindeki Hippolütos onu bağışlar. Theseus derinden sarsılmıştır. Onun bir suçlayıcı yakınmasıyla oyun biter:

(1461) Fenalıklarını sık sık hatırlayacağım, Küpris!

*

Euripides, *Hippolütos* ile de - ilk bakışta görülmese bile - seyircisini yine pek çok soru ile karşı karşıya bırakmıştır. Gerçi burada geriye, klasik motiflere bakışla, aksiyon, kalıptan çıkmış gibi kolay anlaşılır niteliktedir: Gerek Faidra, gerekse Hippolütos, her ikisi de doğru ölçüyü kaçırdıkları için yıkılmışlardır. Faidra, Afrodite'nin temsil ettiği aşkın doğru ölçüsünü kaçırmış, Hippolütos ise Artemis'in temsil ettiği, bekâretin (ya da uzak durmanın) d o ğ r u ölçüsünü kaçırmıştır. Peki insanların sorumluluğu nereye kadardır? Artemis'in kendi ağzından şunu söylettiğine göre, **Euripides** tanrıla-

rın vahşetini mi göstermek istemiştir:

(1433) ... Tanrılar irade buyurduktan
sonra ölümlülerin yanılması tabiidir.

Daha prolog'dan başlayarak ve sonra da tüm Koro şarkıları boyunca hep, Afrodite'nin kaçınılmaz şiddetine gönderme yapılmıyor mu? İnsanın kendi belirlemesine yer kalıyor mu? Ya da **Euripides**, Afrodite ile Artemis figürlerinde insanların kendi itkilerini mi yansıtıyor? Peki Faidra gerçekten direnmedi mi? Böylece insanın kendini yine de zorlayabilmesi yok mu? Ve Hippolütos? Sadece "uzaktan selamlarım" diyerek Afrodite'nin eline kendisi düşmüyor mu? Yani insan, tüm güçlere açık olmayı ve dengeliliği ihmal etmekle felaketi kendisi davet etmiş olmuyor mu?

Burada da **Euripides**, yanıtların yükünü seyircinin sırtından almamış.

ALKESTİS

Alkestis, bize ulaşan edebiyat içinde Tesalya'nın yerel söylencesinin bir figürü olarak daha **Homeros**'un *İliada*'sında karşımıza çıkar. Aulis'te Troya seferi için toplanan gemiler sayılırken İolkoslu Pelias'ın (bkz. "*Medeia*") kızlarından biri ve Feraili Admetos'un karısı, Eumelos'un annesi olarak *İliada*'da adı geçer (İkinci Bölüm, 711-715). Birbirinden kuş uçuşu 25 kilometre mesafede bulunan İolkos ve Ferai (bugün Velestino), Miken döneminde Doğu Tesalya'nın egemen kentleriydi; Alkestis ile Admetos söylencesi, bunlar arasındaki saray bağlantılarının yansımasıdır. Bu söylence içinden **Euripides**'in kendi oyununun konusu olarak seçtiği bölümün de Tesalya mitos'unda zaten yer alan bir parça mı, yoksa halk söylencesinden bir masalsı kesit olarak mı alındığını söylemek mümkün değil. Ölüm'ün kişileştirilerek (bizde Azrail, Y.O.), onun yeni alacağı bir canın yerine can vermeye razı biri bulunursa o canı almaktan vazgeçmesi, aslında Yunanistan'la sınırlı olmayan tipik bir masal motifidir. **Euripides** bu motifi, çoğu öteki dramatizasyonlarında egemen olan kahramanca eylemin örnek olması ile aynı amaçla almış, kendi döneminden bildiğine inandığı günlük realiteye uyarlamış ve günlük ortamda da geçerli olup olmadığını (geçerliyse nasıl?) sınamak istemiştir. Başat tablo, kelimenin tam anlamıyla "sorgulanmak-

tadır". *Alkestis*'te, genellikle özverinin parlak bir örneği olarak görülen, aşk uğruna ölmek, anlamlı mıdır yoksa saçma mıdır, sorusu yöneltiliyor.

Böyle bir sorunun anlamlı biçimde tartışılması için masaldaki olayda değişiklik gerekmiştir: Masalda, tüm akrabalar ve tanıdıklar yan çizdikten sonra canı alınacak olan gencin nişanlısı, daha düğün gecesinde, sevgilisine olan aşkı için kendiliğinden ölüme razı olur ve kendini feda eder. Oysa **Euripides**'te Alkestis, Admetos için ancak uzun bir ertelemeden sonra verir hayatını. Düğün gününde yalnızca kabul etmiştir, ama ardından kocasıyla yıllar boyu yaşamıştır, iki de çocuk doğurmuştur; bu süreçte hep o saptanan ölüm gününün sürekli yaklaştığını bilmektedir.

Oyun, ölümün nihayet gerçekleşmesi gereken günün sabahında başlar. Apollon prolog konuşmasını yapar. Bir zamanlar Moiralar'ı ("yaşama paylarımızı düzenleyen" kader tanrıçalarını) ikna ederek Admetos için pazarlığa nasıl razı ettiğini ve Admetos'un, kendi yerine ölürler mi diye tüm yakınlarına nasıl sorduğunu anlatır. Yaşlı annesine ve babasına da sormuştur, ama kimse razı olmamıştır; bir kişi hariç: Genç karısı Alkestis. Şimdi o kader günü gelmiştir.

Seyirci hazırlanmış oluyor. Eski anlamıyla "trajik" bir sahneler dizisi bekliyor olabilir: Ecel'in (Azrail'in, Y.O.) gelişi, Alkestis'in tüm sevdikleriyle vedalaşarak huzur içinde ölmesi, ailesinin, Koro'nun ve tüm kentin yakınması. Oysa **Euripides**'in ilgi duyduğu tragedya bu değildir. Elbet öylesi de gelir elinden. *Troyalı Kadınlar* bunun kanıtıdır örneğin, ama bu tür "kader" ya da "felaket" tragedyaları, onun soru koyma ilkesine uygun değildir. Felaketi olduğu gibi sergilemek ve hep onu genel geçer yasalılığın bir parçası olarak vurgulamak; **Aikhülos**'ta vardı bu (*Agamemnun*'u düşünelim, *Adak Sunucuları*'nı, *Persler*'i, *Thebai'ya Karşı Yediler*'i düşünelim). **Euripides** bununla yetinmiyor, daha başka, daha fazla olmasını istiyor.

Felaketi öylece sergilemiyor, irdeliyor. Öykü, uyarıcı bir örnek olarak ve böylece de genel geçer bir öğretinin metaforu olarak (Aiskhülos'taki "acı çekerek öğrenmek", ya da Sofokles'n *hübris* uyarısı gibi) sahnelenmiyor. Kendinden öncekilerin yaptığı bu tür tragdyalara karşıt olarak **Euripides**'te öykü, bir kez, baştan saptanmış bir şeye yönelik olarak kendi ötesine geçmez. Daha çok, kendi içinde kapalı bir sorun olarak sunulur. Böylece öykü bir düşünce ödevi olur.

Ödev, bir dizi sorudan meydana gelmektedir. Bu sorular oyunun akışı içinde bir biri ardına değişik oyuncular tarafından ortaya atılırlar. En önemlileri şunlardır:

1. Bir insan, kendisi için yapılan bu boyutta bir fedakârlığı - kendisi için başka birinin ölmesini - kabul edebilir mi?

2. Bir insan böyle bir fedakârlığı gerçekten kabul etti diyelim: O zaman ne olur? Bu yolla kazandığı hayatı yaşayablir mi? Bir başkasının yok olması pahasına yaşayabilir mi?

3. Bu boyutta bir kurban oluş için geleneksel bir görev var mıdır? Bir insanı önce doğurmuş oldukları için, sonra da yaşlı oldukları için, ana babanın, çocukları için ölmesi gerekir mi? Sırf çocuklar daha genç oldukları için mi? Genç birinin yaşamı, yaşlı birininkinden daha mı değerlidir?

4. Eşler arasında birbirine "kurban" oluş nasıldır? Eşlerden biri, ötekine karşı duyduğu en derin aşk nedeniyle (herhangi bir biçimde) kendini feda etse, aşkı önceki kadar derin kalabilir mi? Kendini feda etme bilinci, ötekinin sırtına, baştaki temiz aşka aşağılama bulaştıran bir ağır yük bindirmez mi? Ve öteki eş? Bu fedakârlığı kabul ederse, o da kişi olarak ve insan olarak yok olmaz mı? Kabul'den sonra, bir daha özgür olamayacak kadar; böylece artık asla bağımsızca, yani "dosdoğru" sevemeyecek kadar suçluluk duygusuna batmaz mı?

Bunların öyle kolay sorular olduğu söylenemez. Üstelik bunlar ortaya konmakla kalmıyor, tartışılıyor da. Hem boşuna değil, akla gelebilecek son noktaya dek gidilerek keskin, sert, kimi zaman vahşice, acımasızca tartışılıyor. Oyun bir gerekçeler savaşı: Tam olası bakış açıları için düşünülebilen tüm argümanlar derleniyor ve yan yana getiriliyor.

Prolog'un diyalog biçiminde yazılmış ve anlaşmanın yerine gelmesi için Apollon ile Ecel (*Thanatos*) arasında çok zekice ve sivri dilli, hukukçu formatında geçen tartışmayı getiren (Ecel, Alkestis'in kocası yerine ölmesinden vazgeçmiyor, ama Apollon kehanette bulunarak Alkestis'in yine de Ecel'in elinden Herakles sayesinde kurtulacağını söylüyor) ikinci bölümünden sonra ve Feraili ihtiyarların durumdaki umutsuzluğu pekiştiren *parodos*'undan sonra saraydan bir Hizmetçi fırlar ve Korobaşı ile kısa bir konuşmadan sonra haberi verir: Alkestis, ocakla, yatakla, çocuklarla ve hizmetçilerle vedalaşmıştır. Hizmetçi'nin sözü, her şeyin üstünde bir sorun özeti şek-

lindeki şu dizelerle biter:

(196) İşte Admetos'un evini dolduran acılar bunlardır!
Eğer kendisi ölmüş olsaydı, sadece ölmüş olmakla kalacaktı!
Ölümden kurtuldu, fakat bütün ömrünce unutamayacağı kadar
büyük acı çekiyor.
(Çeviri: A. H. Tanpınar. MEB yayını. Ank. 1964)

Ölümden daha büyük bir ceza olarak yaşamak... bu, son söz olarak kalır mı? 1. *stasimon*'da Koro, bu son söze katılmış görünür. Sonra güneşi son bir kez görmek istemiş olan ölüm halindeki Alkestis, Admetos'un kollarında dışarıya getirilir. Eşler arasındaki veda sahnesi bir aşk düetinden başka her şeydir. Daha ziyade iş konuşmasına döner: Alkestis, kendini feda etmesinin argümanlarını ortaya koyar ve bir karşı hizmet ister: Admetos, yeniden evlenmeyeceğine söz vermelidir.

Admetos, beklenmedik bir şey olmadığı halde, salt tasarıda bulunan bu kez gerçek olduğu için Alkestis'in ölümünü gerçekten bir yıkım haliyle karşılamıştır. Ama yine de kendini toplar ve Koro'nun anımsatmasıyla, krallık ve temsil görevlerine döner: Matem şarkıları inletmeli ortalığı ve oniki ay süreyle devletçe yas tutulmalıdır! Koro, dört kıtalık bir şarkıyla, eylemin biricikliğini över: Uzun zamanlar boyunca en iyi şarkıcıların şarkılarına konu olacaktır bu (!). Sonra Herakles gelir. Hiçbir şeyden haberi yoktur, yeni bir kahramanlık için yola çıkmış geçiyorken eski konuk dostu Admetos'un yanında konaklamak için uğramıştır. Matem giysilerini görür, Admetos'a nedenini sorar, ama Admetos Alkestis'in ölümünden hiç söz etmez, saraydan bir kadının öldüğünü ileri sürer ve Herakles'i konuk olarak ağırlamaya geçer. Koro dehşete kapılır: "Nasıl? Böyle bir felaketin darbesi altında Admetos, kalbin misafirperverliğe nasıl vardı? Bu deliliği niçin yaptın?" (551. dize ve devamı). Admetos yine krallık görevlerinden söz eder. Korobaşı'nın, Admetos'un kendi ağzından "arkadaşım" dediği bir konuktan, kendi karısının ölümünü gizlememesi gerektiğini belirtmesi üzerine Admetos ne yanıt vereceğini bilemez, hatta Herakles'in de bunu anlayamayacağından korkar. "Fakat benim çatım misafirleri geri çevirmeye, yahut onlara saygı göstermemeye alışık değildir!" (566. dize vd.). Karısının kendisi için ölmesini kabullenebilen kişinin, ancak böyle bir adam, büyük devlet gösterişinde saraylı bir kral olabileceği yavaş yavaş an-

laşılmaktadır. Koro yine bir övgü şarkısı söyler, bu kez ülke kralının hayranlık verici misafirperverliğine yöneliktir övgü (aynı Koro az önce aynı efendiye deli demişti). Ardından müthiş sarsıcı zavallılıkta bir tartışma sahnesi izlenir: Admetos'un anası babası taziyeye gelirler; cenaze merasimi yapılması gereken ceset üzerine hemen Admetos ile babası Feres arasında vahşi ve acımasız bir tartışma çıkar: Admetos, genç karısı değil de yaşlı babasının ölmesini gerektiren tüm gerekçeleri ortaya getirir. Feres ise, böyle bir fedakârlığı kabul etmenin rezilliğini kanıtlayan gerekçeleri açığa döker. İkisi arasında Koro, Admetos'un, o kurban oluşu kabullenmesinin doğruluğunu kanıtlamaya çalışır... Yafta delinmiş, büyük düşünülen devlet cenaze töreni mahkeme duruşmasına dönmüştür, her sözden çıplak bencillik akar, cepheler kinikçe düşer (Feres: "Eğer o andaki karını senin yerine ölmeye kandırabilirsen, hiç ölmemek için mahirane bir vasıta buldun demektir. Kendin alçakça hareket etmişken, bir de teklifini reddettiler diye anana babana hakaret ediyorsun! Sus!": 699-702. dizeler). Akrabalar birbirine düşman olarak ayrılırlar. Admetos'un artlarından haykırdığı lanetleme: sonsuza dek!

Maskelerin düşürüldüğü ve geriye yalnızca yıkıntı bırakan bu sahnenin ardından seyirci harika bir masal bitişi yaşar: Herakles bir hizmetkârdan olup biteni öğrenip mezara gitmiş, Ecel ile mücadelede Alkestis'i onun elinden almış ve Admetos'a geri getirmiştir. Bir güreşte zafer kazanmış da ödül olarak bu yabancı kadını almış gibi. Admetos, Alkestis'e verdiği sözü anımsamıştır, önce çekinir, ama sonra yüzü tülle örtülü kadını kollarına alır ve kendi karısı olduğunu görür! Hemen, resmi yas yerine, kutlama törenleri düzenler...

*

Bizanslı Aristofanes, içerik özetinde oyunu yermişti: "...trajik değil de sevinç ve memnunlukla tatminle bittiği için satir tarzıdır. *Orestes* ile *'Alkestis*, trajik tür dışına çıkarıldı, çünkü felaketle başlıyorlar ama mutluluk ve sevinçle sona eriyorlar; bu ise daha çok komedyaya uygundur." Burada, trajik'in **Aiskhülos** ve **Sofokles**'ten bildiğimiz eski kavranışı vardır. Buraya kadar yeterince üstünde durduk ki, **Euripides**'in trajik kavrayışı farklıdır. İşte *Alkestis* bunu gösteriyor. İnsanın tam da en iyi için uğraşarak kendi felaketini hazırlaması demek olan, trajik'e ilişkin eski kural, gerçi burada da geçerli. Ama felaket'in ne olduğu konusunda **Euripides**, artık Ais-

khülos ile **Sofokles** gibi düşünmüyor. Ona göre artık önemli olan salt olayın kendisi değildir. **Euripides** için önemli olan, olay öncesi insanların içinden neler geçtiği ve olaydan sonra neler olduğudur. Dolayısıyla o, felaketi çeşitlendirir. Felaketin koşullarını ve sonuçlarını irdeler. Böylece **Euripides**'te gerekçelendirme de başka bir ağırlık kazanır. **Aiskhülos** ve **Sofokles**'te de gerekçelendirme vardır. Çoğu kez argüman getiren *stikhomütie*'lere yoğunlaşmış büyük söz düellolarını düşünelim, örneğin *Adak Sunucular*'da anne katlini haklı çıkarmak söz konusu olduğunda Orestes ile Klütaimestra arasındaki *stikhomütie*; veya **Sofokles**'in *Antigone*'sinde hak sorunu ortaya geldiğinde Antigone ile Kreon arasındaki sert söz düellosu, gibi. Ama orada bir normun zaferine yardımcı olmak için gerekçeler ileri sürülüyordu, ya da daha iyi bir deyişle: Norma uygun gerçekleşen bir olayı, gerekçelendirme yoluyla anlaşılır kılmak için. Yani gerekçelendirme kural olarak hep daha üst bir amaca hizmet ediyordu ve dolayısıyla oyunun sonunda da bitiyordu - bu demekti ki, sonda insanların tüm gerekçeleri sorunun çözümüne varıyor ve daha fazlasına gerek kalmıyor.

Euripides'te ise başka türlü ve başka hedefe yönelik gerekçelendirme yapılıyor. Seyirci, sahneden sahneye daha da derinleşerek, çatışan görüşler, yargı olanakları ve duygular denizininin içine fırlatılmaktadır. Kendisini bir hedefe yöneltmek isteyen bir güçlü el görmüyor. Gelip giden gerekçeler, görünürde yazarın istediği, bildiği ya da inandığı bir çözüme götürmüyor: Yazar bir sonuca yönelik olarak tartıştırmıyor. Gerekçelerin daha çokkendine özgü bir hedefi var. Bir *Oresteia*'nın veya *Antigone*'nin çözümlerinin tutarlılığından giden çözümler başarısızlıkla sonuçlanır. Onun yerine elimizde ne var? *Alkestis*'te: Bir kadın kocası uğruna ölüyor. O ölünce kocası fark ediyor ki kendi hayatı da yok olmuştur. O anda bir mucize adam geliyor ve ölüyü yeniden hayata kavuşturuyor. Her şey boş bir sevinç coşkusu ile çözülüyor. Böyle bitişleri oyundan oyuna göreceğiz. *Alkestis* bir özel durum değildir. Bu durumda "*deus ex machina*" (*ek mekhanes*: "mekanik yolla, makineyle " oyuna sokulan bir tanrı - bir "makine tanrı") ile gelen bitişlerden söz edilmesi gündeme gelir. **Euripides**'in bu makine-tanrılı bitişlerle ne demek istediği, sayısız araştırmaya karşın oldum olası açıklık kazanmamıştır; kazanamaz da, çünkü her sunulan yanıtın ardında bütünüyle **Euripides**'in tragedya fikrininin bir kavranışı yatar. Ama yine de bir şey

söylenebilir ki, bu bitişler, **Euripides**'in kendinden öncekiler gibi biçimlemek istemediğini gösteriyor. Onun için önemli olan, çözümün kendisi değil, çözüm-süreci'dir. Ama bu şu demektir: Kendinden öncekilerin yazarlık tarzını da sorguluyor **Euripides**. Belli ki artık o şekilde yazmanın olanağına inanmıyor, çünkü çözümlerin olanaklılığına da inanmıyor. Ona göre dünya, çözümler için fazlaca karmaşık. Hele yazar, kesinlikle öyle bir çözüm bulamaz. Buna karşılık yazarın yababileceği, çözüm aramaya destek sağlamaktır. Bu nedenle, konumlar genişletilir, ayrıştırılır ve karşı çıkılır, yeniden savunulur... Ama *Alkestis*'in sorunsalı, eşlerin birbiri uğruna kendini kurban etmesi gibi bir sorunsal, bir tiyatro oyununun süresi çerçevesinden sonuna dek tartışılamaz. Bu yüzden tartışma oyun içinde bir sona erdirilir; çabuk, kaygan ve çoğunlukla absürd... Ama tiyatrosal çözümün yetersizliği ne kadar açıklık kazanırsa, seyircinin tartışmayı sürdürme, düşünmeyi sürdürme isteği de bir o kadar güçlü olur.

HERAKLES

Euripides, sorunları yalnızca ortaya getirme ve etkisini sürdürme şeklindeki temel tutumunun, bize ulaşmış oyunları içinde yalnızca bir tek kez dışına çıkmıştır: *Herakles*'te. Burada **Euripides**, daha oyun seçiminde bile, ortaya serilmiş seçeneklerden yürünerek yeni bir ışık altında gösterilebilecek alışılmış bir konu seçmeyip, Yunan "kahramanlık mitosu"nun kendisini konu edinmiştir ki, bu konu, herhalde anlamının bir yere dayandırılamayacak derinlikte olması nedeniyle, **Euripides**'in işlemesinden önce hiçbir zaman bütünüyle bir tragedyanın konusu şeklinde ele alınmamış görünüyor (Sofokles'in *Trakhisli Kadınlar*'ındayan bir konu olarak alınır, bkz. yukarıda S. 214 vd. ve *Alkestis*'teki gibi epizodik roller dışında Herakles belli ki salt satir oyunlarında, ona uygun aksanla [kuvvet heyulası, vurgeçir, obur vb.] tiyatroya aktarılmıştır). *Herakles*, bize ulaşmış tüm öteki oyunlar içinde, varoluşsal bir isteğin poetik itkiye henüz ağır bastığı bir oyun olarak öne çıkar. Bunun ardında yazarın başka zaman zor yakalanabilir bir kendini yorumlama ihtiyacının yatıyor olabileceği hep hissedilmiştir ; bu, bizim bu dram üstüne, **Euripides** dramlarının hepsine kıyasla en kapsamlı ve en de-

rinlemesine yoruma kavuşmamızı sağlamıştır: Ulrich v. Wilamowitz-Moellendorff'un *Euripides, Herakles*'i (1889, 21895; Bu oyun için bir sonraki yorum ancak yüz yıl sonra yayınlanmıştır: G.W. Bond, Oxford 1981).

Herakles söylencesi (iyi bir genel bakış: Sichtermann 1965, 1258-1262), herhalde Yunanlıların (ve Wilamwitz'in belirttiği gibi [1895,19 vd. 27 vd.] salt Dor'ların da değil) en eski söylence dağarından gelmektedir; daha **Homeros**'un *İliada*'sında (730 civarı), on ayrı yerde onun tek tek kahramanlıkları anlatılmıştır (Wilamowitz'in ortaya getirdiği, "epos'un daha eski Asyalı katmanı onu tanımaz", savı (1895,20) *İliada*'nın 19. yy'daki analizinden çıkan bir varsayımdı). Ağırlık 19. şarkıdadır. 95-133. dizeler: Mükene Kralı Elektrüon'un kızı ve Thebai'ye sürgün gelip Kreon tarafından kabul görmüş olan Amfitrüon'un karısı Alkmene, kocasının Tafier Seferi sırasında, Zeus'tan olma çocuğunu (Herakles'i) doğurmak üzeredir; Zeus, Olmpos'ta, o gün içinde doğacak kendi kanını taşıyan çocuğun "tüm komşu kentlere egemen" olacağını duyurur; Zeus'un karısı Hera, hile ile Zeus'a, o gün doğacak adamın gerçekten ve hakikaten Zeus'un kanından olduğuna yemin ettirir; Zeus hileyi fark etmez ve yemin eder. Kıskanç Hera hemen Argos'a gider ve bir yandan Alkmene'nin sancılarını duraklatırken, öbür yandan Perseus'un oğlu olan ve dolayısıyla Zeus'un torunu olan Argoslu Sthenelos'un, yedi aylık (Zeus'tan olmayan) hamile karısı Nikippe'ye o gün erken doğum yaptırarak Eurüstheus'u doğurtur; sonra Olympos'a döner ve bildirir: "Şimdi Argoslular'a hükmedecek adam doğmuş bulunuyor: Eurüstheus, Perseus soyundan Sthenelos'un oğlu, senin torunun yani! Argoslular'a kral olması hiç aykırı düşmez elbette." Zeus bunu duyunca çok üzülüp öfkelenir ve kendisini düşüncesiz yapan körleştirme tanrıçası Ate'yi Olümpos'tan fırlatır atar: "Sonraları Zeus ona lanet okur dururdu, Eurüstheus'un verdiği işlerde sevgili oğlunun katlandığını gördükçe korkunç çabalara." (*İliada*, 19. bölüm, 132 vd.). Herakles söylencesinin esas verilerini böylece iletmiş olduk: Herakles hem tanrının oğludur ("Zeus"tan) hem insanoğludur (Amfitrüon'un); kendisinin hiçbir suçu yokken Hera onun en büyük düşmanı kesilmiştir; bir numara ile onu Argos'taki egemenliğinden edip Argos'lu Eurüstheus'un emrinde çalışmaya kaydırmıştır: Herakles, verilen "ödev"leri

(*aethle*, tam anlamı: 'sınama ödevi') çözmek için gerekli 'işler'i (*erga*: 'yapıtlar') yapmak zorundadır; Zeus çok üzülür onun haline. Bu anlatımdan hemen anlaşılıyor ki, *İliada*'nın şairi, Herakles'i baştan itibaren Argoslu olarak görmüş. **Homeros**'un kaleminden çıkan başka yerlerde ise, Troya savaşçılarından üç kuşak önceye, yani Argonautlar ve Thebai savaşçıları kuşağına dahil edilmiştir Herakles. "Yapıtlar"ına gelince, Herakles'in, kendisine verilen ödevleri yerine getirmek için başarması gereken "işler", herhalde giderek sayısı kabarmak suretiyle 12'ye (ünlü *dodekatlos*: 'oniki mücadele') fırlamış. Bunların çekirdeğini "hayvan mücadeleleri" denen altı mücadeleden (insanlara ve kültüre zarar veren hayvanları hizaya getirme) meydana gelir, hemen hepsi de Argos'un çok yakın çevresindedir (Nemea aslanı, Lerna ejderi, Erümanthos yaban domuzu, Küreneia geyiği, Stümpalos gölülün kuşları, Foloe kentaurları); ardından Herakles, güneye, kuzeye, doğuya ve batıya olmak üzere dört yöne yönelik dört "yapıt" daha verir ve son olarak bir cehenneme gidiş (cehennem köpeği Kerberos'un [=Cerberus] kaçırılışı) ve bir de cennete gidiş (Hebe ="ebedi gençlik" ile evlenme ve tanrılaşma) ile "oniki mücadele"yi (*dodekathlos*'u) tamamlar. Yunanlıların söylence dağarında Herakles'e daha sayısız kahramanlık öyküsü yakıştırılmıştır (örneğin, Amazonlar'la mücadele, Atina Kralı Theseus'un yeraltından kurtarılması, vb.); bunlar özellikle plastik sanatlar alanında (vazo resmi, tapınak süslemesi) zevkle işlenmiş (Schefold/Jung 1988, 128-229) ve bir bölümü özdeyiş gibi deyimler halinde anılarda sürüp gelmiştir (örneğin "Augias'ın ahırları'nı temizlemek", ya da "Herakles sütunları yapmak" = Cebel-üt Tarık Caddesi'ni meydana getiren Céuta ve Calpe ön yamaç kayalıkları). Ayrıca yaşam öyküsünün de önüne ve ardına eklemeler yapılmıştır; bunların en kalıcı iki tanesinden biri gençlik öyküsüdür (genç Herakles, doğduğu kent Thebai'yi, komşu kent Orkhomenos'a (Minyalar'ın kenti) haraç vermekten kurtarır, karşılığında Thebai kralı onu kızı Megara ile evlendirir, ama Hera'nın sebep olduğu bir çılgınlık nöbetinde Megara'dan olmuş çocuklarını öldürür, bunun üzerine Thebai'den çıkması ve suçunun kefareti için Eurüstheus'un hizmetine girmesi gerekir), öteki de ölüm öyküsü (son karısı Deineira aşk yüzünden bilmeksizin Herakles'i büyük bir acıya boğmuştur, bu acıyı ancak Trakhis'in Oita tepesinde kendi sebep olduğu yanma ile karşılayabilir [bkz. yukarıda Sofok-

les'in *Trakhisli Kadınlar*'ı]; kıvılcımlar arasında bir bulutun içinde göğe yükselir). Romalılar, Herakles'i alarak Herkül yapmışlardır ve bugün hâlâ Herkül'ün işleri'nden söz ederiz.

Herakles figürünün kaynağı ve başlangıçtaki anlamı üstüne antik dönemden beri sonsuz yorum yapılmıştır. Ama esasta hep kendini kanıtlayan kahramanlık olarak görüldü: Herakles, Prometheus'tan farklı olarak, yaratıcı değil, güvenlik'çiydi; insanları ve onların kültürünü her yönden tehdit eden vahşi hayvanı hizaya getirince büyük "ehlileştirici, koruyucu, kurtarıcı" (*soter*='sağıltıcı, kutsal il') sayıldı. Aynı zamanda, kesintisiz mücadele eden, hiç yılmayan, iyi bir amaç uğruna her türlü zahmeti üstlenen (*tlemon*, 'sabır ve inatla cesurca') insanların simgesi oldu ("Klasik sanat, başka hiçbir kahramanda Herakles'teki gibi insanın kaderini anlama çabasına girmedi": K. Schefold, Schefold/Jung 1988, 128; Wilamowitz Herakles'i sayfalar boyu Faust ile karşılaştırmıştır, diline bugün zor dayanılır). Erişileni güvenceye almaksızın ilerleme mümkün olmadıkça, kültür tarihi açısından Herakles, bir deyişle Prometheus'tan önce gelmekte (meğer ki söylence, Prometheus'u da Zeus'un taktığı kelepçelerden kurtarsın, bkz. Aiskhülos'un *Prometheus*'u).

Bu çaptaki bir figür elbette sayısız simgeleştirmelere ve alegorilere yer açmıştır ve sofistik felsefeden (sofist Prodikos'un *Yol Ayrımında Herakles*'i!) Platoncular'a, Aristotelesçiler'e, Kinikler'e, Stoacılar'a, Hıristiyanlar'a dek hepsi, bu kahramanın işlenişiyle doludur. Filozof dostu **Euripides**'in Herakles öyküsünü dramatize edişinin de bu işleyiş yönsemesinin ilk halkasını teşkil etmesine şaşmamalı.

Euripides'in oyununun yazılış tarihini belirlemek için Wilamowitz (1895, 134-148) ciddi çaba harcamıştır; onun en olası gördüğü MÖ 416 yılı (1895, 134-148) kalıcıdır (bkz. Bond 1981, XXXI, 58 no'lu dipnot ile). Güncel anıştırmalar ve özellikle de savaşa göndermeler yoktur bu oyunda; bu da yazarın doğrudan savaş baskılarının yükü altında olmaksızın oyununu tamamladığını göstermekte. 2. *stasimon*'da Koro'ya söylettiği şu sözler ("Kharit'lerle Musa'ları, bağların en güzeliyle birleştirmekten geri kalmayacağım. Bence sanatsız hayat yoktur! Ben her zaman başımda sanat taçları taşımak isterim. İhtiyar da olsa şair hâlâ Mnemosüne'yi terennüm ediyor;": 673-679. dizeler. [Çeviri: Lütfi Ay, Maarif V. Yay., Ank.1943.

Y.O.]), olsa olsa kendi içinin dışa vurumu olarak anlaşılabilir (Wilamowitz de böyle anlamıştır 1985,132-134; Leskiy 1972, 374, Ebener 1979, 417 ve daha pek çok başkaları da öyle; Bond'un bu nitelemeyi *grotesque* [1981,237] bulmasının kendisi grotesktir; böylece 416 tarihi daha da pekişmektedir: **Euripides** o yıl yetmişine yaklaşmıştı.

Herakles oyununun trajik etkisi, *Alkestis*'te olduğu gibi olay zamanlamasının orijinal öyküden farklı yapılmasında yatıyor: Herakles'in çılgınlık içinde kendi çocuklarını öldürmesi, kahramanın "yaşam öyküsü"ndeki gibi başta olmuyor, sona kaydırılıyor:

Herakles on iki işin tamamını (Kerberos'un Hades'ten kaçırılması) bitirmiştir ki, o henüz yokken, daha önce meşru kral Kreon'u ve çocuklarını öldürmüş olan Euboia'dan gelme taht gaspçısı Lükos, şimdi karısı Megara'yı, üç çocuğunu ve ihtiyar babası Amfitrüon'u (annesi Alkmene sanatsal nedenlerle bunun dışında bırakılmıştır) Thebai'deki sarayda ölümle tehdit etmektedir. (Herakles'in çocukları, Kreon'un torunları olarak krallığın son meşru sahipleri oluyor çünkü). Ölümün eşiğinde olanlar bir an zaman kazanırlar. O arada Herakles döner, olanları öğrenir, Lükos'un sarayın içine çekilmesini sağlar ve onu öldürür. Ailenin kurtuluşu tam da Zeus sunağının önünde kutsal adakla kutlanacakken, Herakles'e çılgınlık krizi gelir, kendi yakınlarını düşmanı Eurüstheus'unkiler gibi görür ve onları öldürür; yalnızca Amfitrion'u Athena kurtarabilmiştir. Krizden uyandığında Herakles, yaptıklarından ötürü ölmeyi ister. Herakles ailesinin başına gelen felaketi öğrenmiş olan Atina Kralı Theseus, yeraltından kendisini kurtardığı için minnet duygusuyla Herakles'in yardımına koşar, aileyi kurtarmakta geç kalmıştır, ama Herakles'i hayatta kalmaya ve birlikte Atina'ya gitmeye ikna eder. Amfitrion çocukların cenaze törenini yapacak ve Atina'ya getirilecektir. Oyun böylece, tanrılar prolog'uyla başlamadığı gibi, *deus ex machina* olmaksızın da biter.

Herakles, yapısal olarak "terazi tipi"ne uyuyor: Açıkça birbirinden ayrılan iki bölüm (tehlike ve kurtuluş - felaket ve kontrol), iki dizede (814/815) birbiriyle tokuşur ve aynı zayıf halka ile birbirine bağlanır. İlk bakışta iki bölüm arasındaki ilinti (*diftikhon* yapılı öteki oyunlar: *Hippolütos, Alkestis* gibi), ikinci bölümün birincinin etkisini sürdürmesinde yatıyor gibi görünür: Birinci bölümde gösteri-

len, kahramanın "ölçüsüz" mutluluğu (on iki işin tamamlanması ve ailenin son anda ölümden kurtarılması) ve bu mutluluğun, onu kutlayan Koro şarkısıyla (763-814. dizeler) doruğu erişmesi, ikinci bölümdeki kahramanın "ölçüsüz" mutsuzluğu ile çözülüyor görünmekte. Çünkü tam olanca zahmetin sonucu alınmaktadır ki, Herakles'in baştan beri düşmanı olan Hera tarafından gönderilmiş olarak, tanrılar-ulağı İris ile çılgınlığın kişileşmesi olan Lüssa görünüyor ve şu açıklamayı yapıyorlar:

(827) *(İris, Thebaili İhtiyarlar Korosu'na)*
Pek zor olan başarılarını bitirmedikçe
alınyazısı onu koruyor, babası Zeus,
ne Hera'ya, ne de bana, ona kötülük etmemize izin vermiyordu.
Şimdi artık Eurüstheus'un buyruğu ile girdiği bütün denemeleri
bitirdiği için
Hera onun kendi soyunun kanıyla ellerini kirletmesini,
kendi oğullarını öldürmesini istiyor; bunu ben de istiyorum!

Sonra da İris, Lüssa'yı kahramana karşı şu gerekçeye dayanarak kışkırtır:

(840) aklını başından öyle al ki, çılgınlığının içinde kendi çocuklarını öldürsün; onu delicesine bir oyunla sıçrat, kudurt;
.....
Hera'nın kini, benim kinim neymiş öğrensin! Herakles
cezalandırılmazsa tanrılar hiçe sayılacak, ölümlüler de hüküm
sürecek!

Ardından tam olarak öyle görünüyor ki, Herakles (Hippolütos gibi, Admetos gibi, Sofokles'teki Aias gibi veya Aiskhülos'un *Persler*'indeki Serhas gibi) oynun ikinci bölümünde, birinci bölümdeki bir doğrudan sapma'sının bedelini ödemek zorunda kalıyor. İyi ama o sapma nerede yatıyor olabilir ki? Herakles, 500 dize boyunca, oyunun ilk üçte biri süresince ortada yok; kırılma öncesi son 300 dizede de, bütün yaptığı, zorbaca iktidarını güvenceye almak için Herakles'in mirasçılarını yok etmek isteyen, sunağa sığınma hakkına saygısızlıkla kaçanları tam da sunakta yakmakla tehdit eden, Herakles'e yokluğunda korkak diye küfreden, vb. (157-164.dizeler) bir tiran'dan (yazarın Koro'ya sürekli vurgulattığı gibi) haklı bir intikamı almaktan ibaret. Amfitrion'un ağır biçimde suçla-

dığı Zeus ("Sen ya kör bir tanrısın, ya da adaletin yok": 347. dize), önce karışmak istemez görünmüş, ama sonra Koro'nun görüşüne göre (798-814) yine de adaleti koruma görevini yerine getirmiş, çünkü Herakles'in tam zamanında kurtarıcı olarak yetişmesini sağlamıştır. Öyleyse Herakles nerede d o ğ r u 'dan şaşmış oluyor? Doğru davranmış değil mi?

Doğru, evet; ama aynı zamanda (İris'in söylediği gibi) büyük(!) yazarın bu son derece açık göndermesini, çoklukla yapıldığı gibi, küçümsemek, olacak iş değil. Kahramanın, illa belli bir tek noktada sapma yapması gerekmez (bu yüzden de birinci bölümde öyle bir tek nokta bulunamaz), ama kahramanlığının büyüklüğü tüm ölçüleri patlatıyor. **Euripides** Koro şarkılarında hep, olabildiğince etkili biçimde, bu büyüklüğü insan üstü olarak vurgulamış ve Herakles'ine, yıkımından sonra bile kendi kavrayışının çekirdeği olarak şunu söyletmiştir:

(1243) HERAKLES

(Tanrıları tehdit etmesine karşı kendisini uyaran Theseus'a)

Tanrılar bana meydan okuyor, ben de tanrılara meydan okuyorum!

THESEUS:

Sus! Dikkat et, bu meydan okumaların bahtsızlığını artırmasın!

Herakles'in bu öz niteliği hep Prometheus'un özüyle karşılaştırılmıştır ki bu, doğru bir karşılaştırmadır (bu öz Yunancada aynı sözcükle karşılanıyor: *aut-hadia*, yaklaşık olarak 'kendi kendinin efendisi olmak', bkz. S. 208 vd.). Ayrıca Wilamowitz de burada doğru olarak bir "insan büyüklüğünün olağanüstü abartılması"nı görmüştür: "bu, başı göğe erdirmiyor, büyüklük krizine götürüyor" (1895, 128). Wilamowitz'in bunu daha da öteye götürmesi (çılgınlık her büyüklükte bulunur, vb.), dönemin psikoanalizinin etkisiyle idi ve sonra kendisi de vazgeçti (bkz. Lesky 1972, 379). Ama tanrılığın, eğer gerçekten tanrılıksa, insanların kendi güçlerini tanrılarla eş tutmağa kalkmalarına izin veremeyecekleri, Yunanlıların oldum olası inançlarıydı ve tam da tragedya yoluyla sürekli belgelenmiştir. Yani, **Euripides**'in, tanrıların ulağı İris'e Herakles'in yıkımı için söylettiği gerekçe, bu yıkımın açıklanması için yeter de artar bile. Dolayısıyla buraya kadar **Euripides**'in Herakles'i, **Sofokles**'in Aias'ından pek ayrılmaz.

Ama **Sofokles**'in Aias'ıyla bir karşılaştırma, **Euripides**'in ikinci

adımda nasıl **Sofokles**'in ötesine geçtiğini gösterir. Aias, çılgınca eyleminden ileri gelen aşağılanmasına göğüs germe yetisini gösteremezken, Herakles bunu üstlenir: Önce (tam Aias gibi) utançtan kaçmak için intihara kesin kararlı ve Theseus'un gelmesiyle daha da kesinleşmiş ("İşlediğim cinayetlerden utanıyorum": 1160. dize) iken, Theseus'un getirdiği gerekçelerle de güçlenmiş olarak ("Asil soylu bir ölümlü/ tanrıların sillesine dayanmasını bilir, mırıldanmaz": 1227 vd.) yavaş yavaş yeni türden bir güçlülüğe, hatta kahramanlığa varır:

(1347) Ama düşündüm, gün ışığından kaçarsam, ne kadar bahtsız
olursam olayım, beni korkaklıkla suçlamalarından çekiniyorum!
Çünkü bahtsızlığa dayanmasını bilmeyen adam
düşmanın silahına da karşı duramaz!
İçimdeki ölüm isteğini bastıracağım!

Herhalde hiç kuşkuya yer kalmıyor ki **Euripides**, oyunundaki bu son dönüşle, eski söylence figürü Herakles'le ilgili olarak, içinde bulunduğu zamanın düşüncesine uygun bir değerlendirme farkı getirmek istiyor. Yeni deneyim, Atinalı Theseus'un ağzından şöyle dile gelmekte: "Yaşamak, yaşamı fırlatıp atmaktan çok çok daha zordur" (Wilamowitz 1895, 130). **Euripides**'e ve çağına göre, bir zamanlar "güçle ve eylem ünüyle dünyayı güvenceye alan" ve kendiliğinden davranan Herakles de, ancak mücadeleyle o bilince vararak kahraman olur. Hera, ona büyüklüğünün dersini vermek için Herakles'i yıkmıştır. Herakles ise, kendi eylemlerinden Hera'nın çıkarıp önüne getirdiği sonuçları zihninden atmak suretiyle, kendini o tanrıçadan sıyırır ve böylece özgürlüğünü kanıtlar. Bu yolla da tanrıların egemenliğini yenmiş olmaz gerçi, tanrılık ona vurmaya devam edecektir. Ama o da bunu taşıyacak ve yoluna devam edecektir.

Burada doğduğu görünen, yeni bir kahramanlıkçılıktır. Öbür oyunlardan farklı olarak bu oyun soruyla bitmez. İzlediğimiz gibi başka yönlerden yine de kabullenmeye eğilimli olan *Herakles* oyunu, öyle görünüyor ki, Hellenik kahramanlık prototipini farklı yorumlayarak, öncelikle **Euripides**'in halkın önüne hep yeniden çıkma ve asla pes etmeme gücünü nereden aldığına bir bakış sağlamakta.

2. 'Savaş Oyunları' Denen Grup

(*Nerakleidai [Herakles'in Çocukları], Hiketides [Yakarıcılar], Hekabe, Troades [Troyalı Kadınlar], Foinissai [Fenikeli Kadınlar]*)

Buraya kadar incelenen beş oyun, ağırlıkla ya Atina ile Sparta arasındaki büyük savaşın başlamasından önce ya da hemen sonra ("Peloponez Savaşı", MÖ 431-404) veya bitmesinden sonra (*Bakkhalar*) oynanmışlardır (ayrıca *Bakkhalar* büyük olasılıkla Atina'da değil Makedonya'da yazılmıştır). Bize ulaşmış öteki 13 oyundan 12'si (ancak yazarın ölümünden sonra oynanabilmiş olan *İfigenia Aulis'te*'yi saymazsak), Peloponez Savaşı sırasında, savaşan taraflardan birinin başkenti olan Atina'da ortaya gelmişlerdir. Bu 12 oyunun, Yunanlılar arası savaşların en yıkıcısının damgasını taşıması gayet doğaldır (Matthiessen 1979, 142 vd.) Tiyatro sanatının (modern çağda film sanatının da), savaş içindeki ilgili topluluğun uzun süren angajmanına yönelik esasta iki tür tepkisi saptanıyor:

1. Savaşı konu edinme veya savaş sonucu ortaya çıkan sorunları doğrudan veya (daha sıklıkla) dolaylı tartışma;

2. Savaş konusundan kaçma ve "zararsız" konulara kayma.

Aralıklarla toplam 27 yıl süren bu savaş sırasında Atina'daki tiyatro prodüksiyonunda (tragedya ve komedya) her iki tepki türünü de açıkça görebiliyoruz. Burada çizgi, yakın geçmişin karşılaştırılabilir durumlarında olduğu gibi, angajmandan kaçınmaya eğilimli gitmekte. **Euripides**'te (komedya yazarı Aristofanes'te olduğu gibi), daha güçlü angajman evresinden, çağdaşların gözünde önce savaşın sonu gibi görünen 421'deki barış anlaşması (Nikias barışı) sonrasında, angajmandan uzaklaşma evresine geçiş görülüyor; birkaç yıl sonra bu umudun aldatıcı olduğu ortaya çıkınca ise, özellikle de Atina'nın Sicilya işgalinin tam bir başarısızlığa uğramasıyla (Sicilya felaketi: 415-413) bağlantılı olarak, kısa vadede bir kez daha tiyatroda savaş tartışmasının yükseldiği saptanıyor (MÖ 415: Euripides'in *Troyalı Kadınlar*'ı, 411: Aristofanes'in *Lisistrata*'sı, 410/09: Euripides'in *Fenikeli Kadınlar*'ı). Ama bu yükselme, savaşın uzamasıyla angajmandan uzaklaşma eğiliminin yalnızca kısa bir kesintiye uğramasından ibaret kalıyor.

Savaş oyunları denen 5 oyunluk gruptan üçü (*Herakles'in Çocukları, Yakarıcılar, Hekabe*), savaşın ilk evresine (MÖ 431-421, *Ark-*

hidamos Savaşı) denk gelir, öbür ikisi (*Troyalı Kadınlar, Fenikeli Kadınlar*) ise "Sicilya felaketi"yle ve anavatanda savaş görüşmelerinin yeniden ele alınması ve sonuçlarıyla bağlantılıdır. Oyunların 5'i de, mitos'taki savaşların taşıyıcılığında, yaşanan savaşı yansıtmaktadır. Burada, daha çok vatanseverce katılımdan, uyanmış bir karşı çıkışa doğru gelişim gözden kaçmaz. Aynı iyanılsama kırma süreci, **Euripides**'in daha genç çağdaşı olan ve Peloponez Savaşı'nı tarihsel olarak anlatıp analiz eden **Thuküdides**'e de damgasını vurmuştur, ama onun eseri ancak savaş sonrasında yayınlandı; yani **Euripides** onu hiç görmedi; demek ki savaşa yönelik yargılar ve suçlamalardaki çakışma bir o kadar daha açıklayıcıdır.

HERAKLES'İN ÇOCUKLARI (Herakleidai)

MÖ 431 yılında Sparta ordusu bu savaşta ilk kez Attika'ya saldırdı ve Atinalılar politik-askeri şefleri **Perikles**'in savaş planı gereği karşı koymadıkları için köyleri yakıp yıkarak ve ekili yerleri çöle çevirerek Marathon yakınında Brilessos Dağına (Attika'nın doğu kıyısında Euboia Adasının karşısı) kadar gelip dayandı (Thuküdides 2,23); Spartalılar, erzakları tükenince ve Atinalılar 100 gemilik bir filo ile Peloponez'e sefere çıkınca, o yıl için geri çekildiler. Aynı yılın kışında Atina'da şehitler için geleneksel devlet kabristanı töreni yapıldı; resmi mezar-başı konuşmasını (*epitafios logos*) o zaman Perikles kendisi yapmıştı; **Thuküdides**, *Peloponez Savaşının Tarihi*, 2. Kitap'ta (böl: 35-46), **Perikles**'in esas düşüncelerini, Atina'nın daha hâlâ Yunanistan'ın henüz kırılmamış, kendinden emin demokratik üstün gücü olma gururunu bir Atina methiyesi biçiminde yansıtan programatik Atina sunumu olarak kaleme almıştı. Ertesi yılın (MÖ 430) yaz başında Spartalılar Attika'ya yeniden saldırdılar, ama bu kez salt iğne batırmakla kalmayıp, surlarla korunan Atina'yı dolanarak, Laurion'da Atina'nın gümüş madenlerinin bulunduğu güney bölümü de dahil tüm Attika'yı yerle bir ettiler; aynı anda, surlar içinde mahsur kalmış Atina'da birbiri içine sokulmuş kent ve kır ahalisi arasında veba salgını baş göstermiş ve binlerce insanı alıp götürmüştü. Kentteki hava tümüyle tersine döndü, umutsuzluk yaygınlaştı (Thuk. 1,59).

Euripides'in *Herakles'in Çocukları*, savaşın ilk yılındaki ve Spar-

talıların ikinci saldırısının öncesindeki iyimserliği yansıtmakta ve **Thuküdides**'teki "Perikles'in Mezar-başı Konuşması"yla çok benzeşen çok sayıda formülasyonlar içermektedir. Bu oyunun MÖ 430 yılındaki Dionüsialar'da sahnelendiğinden kuşku duyulamaz (Zuntz 1955, özellikle: 81-88). *Herakles'in Çocukları* da bir Atina övgüsüdür. Bu tür politik yoğunlukları nedeniyle de klasik tragedya anlayışı çerçevesinde gerçek tragedya sayılamamıştır. Her ne kadar A. W. Schlegel'in *Dramatik Sanat ve Edebiyat Üstüne Dersler*'inden bu yana (1808) bu oyuna ilişkin verilmiş yok edici sanatsal hükümlere - yeni yorumlar (özellikle Zuntz'un 1955) sayesinde -bugün artık katılmıyorsak da, oyunu **Euripides**'in büyük yapıtları arasında sayamayacağız; bir mezar-başı konuşmasını dramatize etme niyeti oyunun tümünde egemen.

> Atina'ya övgü gerekçeleri dağarı içinde, haksız yere kovuşturulanların, mutsuzların ve yardım arayanların sığınma yeri olarak Atina'nın kazandığı ün, büyük bir yer tutardı; Thuküdides, Perikles'e şöyle söyletmiştir: "Bize iyi şeyler yaptırarak değil, o iyi şeyleri kendimiz yaparak dostlarımızıkazanıyoruz!" (2,40,4). Atina'nın yerel geleneği pek çok örnekle bunu belgelemekteydi. Bunlardan bir tanesi de Herakles'in çocuklarının, yani *Herakleidai*'nin kaçış öyküsüdür: Miken/Argos Kralı Eurüstheus, Hera'nın bir entrikası sonucu kendisine hizmet etmek zorunda kalan Zeus'un oğlu Tirünslü Herakles'ten yaşamı boyunca korkmuştu (Herakles'in on iki işi, bkz. yukarıda S.312). Herakles'in ölümünden sonra da onun çocuklarını, anne Alkmene ile birlikte sürmüştü ve Yunanistan'da sığındıkları her yerden de, oraların egemenlerine yaptığı politik baskılarla, kovulmalarını sağlamaktaydı (*Herakles*'tekinden farklı bir söylence). Yalnızca son sığındıkları Atina, bu baskılara direnmiş ve böylece "Herakles'in Çocukları'nın Peloponez'e dönüşü"ne (yani, Dor'ların göçü ile Sparta'nın kuruluşuna) olanak vermişti; böyle bakılınca Atina, Sparta'nın anası olan kent oluyor! Buna göre Sparta'nın 431'deki saldırısı (sözde oylamayla alınmış savaş kararıyla: Thuk. 1.87), nankörlüğün dik âlâsı olarak açığa dökülebilir demek ki.

Euripides, mitos'u soluk kesici bir tempoyla gelişen bir yardım dileme ve kurtarma eylemine dönüştürmüştür. Kaçan grubun rehberi olan, Herakles'in eski mücadele yoldaşı ihtiyar İolaos, peşlerin-

de olan Eurüstheus'un adamına Marathon'daki Zeus Tapınağının merdivenlerinde tam Atina'nın yardım edeceğini umduğunu söylediğinde, Eurüstheus'un adamı da yetişmiş ve birkaç söz alışverişinin ardından İoalos'u yere yıkmıştır. *Parodos*, anlam taşıyan bir şarkı değil, tümüyle eylemdir: Atina'nın ihtiyarları, Eurüstheus'un adamına karşı İolaos'u korurlar ve adamı ülkenin başındaki Theseusoğulları Demophon ile Akamas'a yönlendirirler. Kaldı ki onlar da zaten gelmişlerdir. Eurüstheus'un adamı Kopreus, Herakles'in çocuklarının kendisine teslim edilmesini ister, İoalos ise karşı nedenlerini ortaya serer, Demophon İolaos'a, Atina'nın kendilerini koruyacağı güvencesini verir, Koro Kopreus'u kovar, İolaos, soylu krala minnetlerini sunar, Demofon, Herakles'in çocuklarından bu minnet duygusunu sürekli korumalarını(!) ister, sonra Atina ordusunu silahlandırmak üzere gider, dönüşünde kaygılıdır: Eurüstheus'un komutasındaki Peleponez ordusu yaklaşmıştır ve eski kehanetlere göre eğer Atina kazanmak istiyorsa, bir kız kurban etmesi gerekmektedir! Oysa kendisi bunu Atina halkına kabul ettiremez. İolaos kendisi kurban olmak ister, ama bunun bir işe yaramayacağını anlar; o anda zaten Herakles'in kızlarından biri olan Makaria tapınaktan çıkıp gelir ve kurban olmaya hazır oluduğunu belirtir. Demofon, Makaria ile gider. Herakles'in çocuklarından, yardım olanağı arayan Hüllos'un yanından bir Ulak gelir ve Hüllos'un Atinalılar'la birlikte savaşmaya hazır olduğunu bildirir! Az önce yaşlılıktan yıkılan İoalos, müthiş gülünç bir sahnede (Seidensticker 1982, 92-100) Ulak'a yaslanarak savaşmaya gider. Yalnızca dört dizelik bir Koro şarkısından sonra yine bir Ulak gelir ve Alkmene'ye, Atina ordusunun zafer kazandığını ve Zeus ile Hebe'nin harika gençleştirdiği İoalos'un Eurüstheus'u esir aldığını haber verir. Yeniden dört dizelik bir şarkı ve ardından silahlılar esir Eurüstheus'u, hiç tereddütsüz öldürmek isteyen Alkmene'nin önüne getirirler. Koro önce bunu önler, ama Alkmene ölüyü def edeceğine söz verince ve Eurüstheus da eski bir kehanetten söz ederek Attika topraklarında kendi mezarının Atina'yı Herakles'in çocuklarının mirasçılarından koruyacağını söyleyince Alkmene'nin, Eurüstheus'un öldürülüp leşinin köpeklere atılması(!) emrini vermesine bir engel kalmaz. Sonunda çok tuhaf üç dize ile oyun biter.

*

1055 dize ile bu oyun, bize ulaşmış 17 oyun içinde en kısasıdır. Pek çok belirti, orijinal metnin üstünde çalışılarak kısaltıldığı kabulünü desteklemektedir (Lesky 1972, 356 vd.). Ulusal kutlamalar için son derece uygun olan konusuyla bu oyun için, öyle müdaheleler özellikle istenmiş olabilir. Ama bütün bunlar kabul edilse de, yine yeterince sakatlık kalıyor ortada (Belki sürekli ileri sürülen, Alkmene'nin sondaki vahşeti, bunların en hafifidir: Alt tarafı kendisi de Peleponezli değil midir?).

Euripides bu oyunu, en iyi niyetle, ilk savaş yılı sonrasındaki genel havanın etkisiyle ve **Perikles'e** büyük saygısından sırf Atina'ya ve onun örnek bir hukuk devleti oluşuna övgü için (aynen Thuküdides gibi) yazmış olabilir. Ama içinde yine de böyle tümden methiyeye karşı bir şey kımıldamış görünüyor. Demofon'dan ricada bulunduğu konuşmada İoalos'a şunları nasıl söyletir yoksa?:

(202) Atina methiyesinin bu kadarı da yeter! Çünkü
aşırı övgü olsa olsa ters tepki uyandırır; lüzumundan
fazla övmenin beni bile sıktığı çok olmuştur.

HİKETİDES (Yakarıcılar)

Euripides'in *Yakarıcılar*'ı ile **Aiskhülos**'unki arasında, yalnızca isim ve ana konu (yabancıların, koruma olasılığı bulunan bir güçten yardım dilemesi) dışında hiçbir ortak yan yoktur; **Aiskhülos**'un tragedyası, zamanlar üstü bir norm olan evlilik'i temellendirmek ve yerleştirmek için bir itki oluşturmakta; **Euripides**'in dramında ise, güncel bir politik sorunun dile getirilmesi söz konusu: Oyun büyük olasılıkla, Atina'nın, bir yandan olağanüstü bir askeri başarı kazandığı (Messenia'da Pülos'un fethi ve önündeki Sfakteria Adasında 120 Sparta yurtaşının esir alınması), öbür yandan ise, o zamana dek tarafsız kalmış olan Peleponez'in orta gücü Argos'un savaşa girmesinden korktuğu, 424 yılında oynanmıştı (Zuntz 1955, 88-93). Bir yanda Atina demokrasisinin ve geleceğe iyimser bakışının gücüne güvenmek, öbür yanda ise Argos'un ileride oynayacağı rolün getirdiği kaygı: **Euripides**'in bu dramla yansıttığı karmaşık hava budur. Bunun için, o dönem politik propagandada Atina'nın hukuk ve özgürlük için öncü güç olma iddiasının kanıtı olarak *mitos*'tan Atina'nın bir başka büyük eylemini ele almıştır. **Aiskhülos** da, başka

bir niyetle de olsa, *Eleusinioi* (*Eleuslu Erkekler*) oyununda aynı öyküyü sahneye getirmişti: Argos, Thebai'ye saldırıp yenildiğinde, kentin yedi kapısına saldıran yedi bölüğün komutanlarının ölüsünü, Thebai Kralı Eteokles (Oidipus'un iki oğlundan biri), hayatta kalan Argos Kralı Adrastos'a cenaze töreni için geri vermeyi reddetmiş, bu durumda Argos için Atina devreye girmişti. **Euripides**'in elinde bu eski söylence, yalnızca yeni bir Atina övgüsü olmakla kalmayıp (Bizanslı Aristofanes'in de bize ancak fragmanı ulaşmış olan içerik özetinin son cümlesinde belirttiği gibi) aynı zamanda Argoslular'a da hem havuç hem sopa niteliği kazanmıştır: "Atina sizin büyük minnetinizi hak etmişti; ama bugün bunu anımsamak istemezseniz, size de karşı çıkacak kadar güçlüdür!"

Oyunun yapısı ve olay akışı, *Herakles'in Çocukları*'na çok benzer, burada kısaca ele alalım: Sahne Eleusis'te, yeraltı tanrıçası Persefone ile yaşamın tanrıçası Demeter'in tapınağının önüdür. Koro, Argoslu kadınlardır (bir kısmı ölen kahramanların anneleri, bir kısmı da onların hizmetçileri), oyunun daha başında sunağın basamaklarına oturmuşlardır; böylece bir istisna olarak *parodos*'a gerek kalmaz. Atina Kralı Theseus'un annesi Aithra, prolog konuşmasını yapar: Eleusis'e, hasat için ilkbahar adağını sunmak üzere gelmiştir, Argoslu kadınlardan ve onların başı olan Argos Kralı Adrastos'tan durumu öğrenmiş ve oğlunu yardıma göndermesi için onların dileklerini almıştır; Theseus'a da iletmiştir bile. Kadınların, yakınmalarını ve dileklerini ilettikleri 1. *stasimon*'dan sonra Theseus gelir; hemen uzun bir tartışma içinde Adrastos ile konumları açıklığa kavuşturur: Çok acele ve akılsızca hareket ettiği için Argos'un felaketinde Adrastos suçludur: Savaş hırsına kapıldığı için Apollon'un bir kehanetini yanlış yorumlamış, bilici Amfiaraos'un söylediğini de duymazdan gelmiştir ("hırsla dolu, haksız, savaşa zorlayan / gençliğin heyecanıyla / halkı felakete götürmek; biri başkomutan olma meraklısı / öteki, gücüyle övünme ve üçüncüsü / kazanç elde etme isteklisi - kalabalıklar, böyle bir savaşta / acılar çekecekmiş, aldıran yok", 232-237. dizeler; burada tüm oyun boyunca var olan ve altı yıl [İkinci Dünya Savaşı kadar bir süre] geride kalmış *Herakles'in Çocukları*'ndan elde edilmiş deneyimleri ve bilgileri yansıtan ilk uyarıları duyuyoruz). Theseus bu işe karışmayı reddeder ve Argoslular'a gitmelerini söyler. Adrastos kabullenir, fakat anneler, yürek parçalayan yakarı şarkısıyla, Aithra'nın gözyaşlarına boğularak oğ-

lunun yanında Argoslu kadınlardan yana ortaya atılmasını sağlarlar: Atina bu yolla, ilkin ün kazanacaktır, ikincisi Yunanlıların ortak yasalarına (şehitlerin iadesini ve cenaze törenini şart koşan) geçerlik kazandıracak ve üçüncü olarak da, lider bir güce hiç yakışmayan aşırı dikkat korkaklığından kurtulacaktır; Atina, insan haklarının davacısı olmak ve korumak için seçilmiştir! Theseus ikna olur. Kendisinin zaten vermiş olduğu kararı onaylatmak için Adrastos ile birlikte halk meclisine gider (tasarımdaki eylem süresi henüz demokrasiyi hiç bilmediği için, tiyatro illüzyonu, yazarın da, seyircinin de bilgisi dahilinde kırılıyor). Sahne arkasında tasarlanması gereken halk meclisini az ya da çok kapatmak üzere (kaldı ki Euripides, olasılık kuralına riayet sorununda da kendinden öncekilerden epey daha moderndir) kısa bir koro şarkısından sonra Theseus döner; Thebai'ye bir haberci göndermek ister, ama Thebai'den gelen bir haberci nedeniyle vazgeçer. Thebai'den gelen Haberci, *Herakles'in Çocukları*'ndaki Kopreus gibi kibirle girer, "Tüm Kadmoslular (=Thebai'liler) adına, Adrastos'u ülkene almaktan seni men ederim!" (467. dize vd.) buyruğunu iletmeden önce **Euripides**, onu Theseus ile anayasa sorunu üstüne bir tartışmaya sokar, monarji mi, yoksa demokrasi mi daha iyi bir devlet biçimidir, diye; bu ise zaten sırf Atina'da süren tartışmanın bir yansısıdır, çünkü Peleponez Savaşı aynı zamanda her iki yanda da iki sistemin (Atina: Demokrasi - Sparta: Monarşi) bir karar mücadelesi olarak algılanıyordu; oyundaki bu tartışma, yazara ayrıca demokrasiyi yalnızca methetmekle kalmayıp dolaylı olarak eleştiri de getirme fırsatını vermekte. Ardından hem Theseus, hem de Thebai'nin elçisi, birbirlerinin taleplerini reddederler; Theseus, Thebai elçisini kovar ve Atina ordusuyla Thebai'ye karşı savaşa çıkar. Koro, umut ile kaygı arasında bir şarkı söyler. Ardından bir Ulak gelir, Theseus'un tam bir zafer kazandığını bildirir ve savaşın tasvirine girer. Theseus, savaşın nedeni olan ölülerin getirildiği alayı karşılamaya gider, sedyelerle döner; Koro'nun bir *kommos*'u (ağıt'ı) yükselir. Sonra Theseus yeniden gelir. Adratos'tan her bir kahramanın yaşam öyküsünü ve özelliğini öğrenir (böylece Euripides, örnek teşkil eden ideal kişileri seyircinin önüne getirme olanağı kazanır), sonra odun yığını hazırlanır. Bir epizod, babası İfis'in tüm engelleme çabalarına karşın, kocası Kapaneus ile birlikte kendini ateşe atan Argoslu kadın Euadne'yi gösterir. Bu arada cesetler yakılır, kül olan kahramanların oğulları bir

ağıt ile birlikte babalarının küllerini taşıyan çanaklarla gelirler; Theseus, Adrastos'a ve Argoslu kadınlara şu anımsatmayı yapar:

(1169) Bu armağanı aklınızdan çıkarmayın,
size sağladıklarımı düşünerek
ve çocuklarınıza da iletin ki:
Atina'ya saygı göstersinler, aldıklarınızın
anısını torunlarınızda yeşertsinler!

Adrastos, Argos'un Atina'ya minnetinin asla sönmeyeceğine ve Argos'un Atina'ya borçlu kalacağına söz verir. Burada Athena, *dea ex machina* ("dea" olarak yazım değişikliği yazara aittir. Y.O.) ile görünür ve Theseus'tan Adrastos'a hukuken bağlayıcı bir yemin ettirmesini ister. Yeminin şartları şunlardır: Tüm zamanlar için saldırmazlık ve ittifak anlaşması, anlaşmayı bozmanın cezası yok edilmektir, ayrıca yemin metninin Delfoi'ye bir armağan üstünde yazıyla saptanması ve bu armağanın Apollon'a sunulması. Thesus ve Argoslu Kadınlar Korosu, söyleneni yerine getirirler.

*

Şişirilmiş eylemciliği nedeniyle isabetli olarak *allegro con brio* diye ad takılmış olan (Zuntz 1955, 27) *Herakles'in Çocukları*'na karşılık bu oyun, "savaş ve barış", "gerçek bağlaşıklık politikası", "ideal özgürlük, hukuk ve demokrasi için mücadeleye hazır olmak" ve "devlet biçimleri olarak monarşi ile demokrasinin karşılaştırılması" konularının düşündürücü bir çevrimidir. Bir Atina'cı yönsemesi açıkça vardır, ama aceleci eylem hırsına karşı kesinlikle uyarı getirmekte ve "savaş, politikanın ancak en son aracı olmalı, genel insan haklarının korunması adına girilmeli" şiarını önermektedir. Tiyatroya yabancı amaçların ağır basması nedeniyle bu oyun da, *Herakles'in Çocukları* gibi, bir o kadar az tragedya olabilmiştir; ne var ki, *Herakles'in Çocukları*'na bunun ötesinde, dramatik zayıflığı ve karakterlerin silik çizilmesi eleştirileri de getirilir. Savaş, politika ve ideoloji üstüne yakıcı sorunları tiyatro kullanımıyla inceleme denemesi olarak MÖ 424 yılının Atina tiyatro seyircisi bu oyunu iyi karşılamış olabilir, ama Attika tiyatrosunun bir büyük eseri olarak pek değil. Günceline hapsolmuş, ötesine yönelik bir etkileyicilik kazanmamıştır. En iyisini yapmak için **Euripides**'e başka konular gerekiyordu.

HEKABE

MÖ 427 yılında, beş yıldır süren savaş, dehşetiyle ve her şeyin vahşileşmesiyle ilk doruğuna ulaştı: Atina'da halk meclisi, bağlaşık ada Lesbos'un başkenti Mütilene'nin bir yıl önce Atina'ya bağlılıktan ayrılmasını, tüm erkek nüfusunun –3000 kişi– asılmasıyla cezalandırma (ikinci bir halk meclisinde bu rakam yalnız oligarşi kesimi olmak üzere 1000'e indirildi) kararı alırken, Sparta, Atina'nın bir ön kenti Plataiai'yi fethetti ve 225 kişiyi astı, kadınları köle olarak sattı ve ardından kenti yerle bir etti. Daha aynı yaz içinde Kerküra (Korfu) adasında Atina'cı ve Atina karşıtı güçler arasında (demokratlar ile oligarklar arasında) çıkan iç savaş, kan gölüyle sonuçlandı. **Thuküdides**, fark edilir bir etkilenmişlikle şöyle tasvir ediyor:

> "... öldürme, yedi gün boyunca [...] sürdü. Halk partisinin tüm üyeleri, demokrasiyi yıkmak istedikleri suçlamasıyla kendi hemşerilerince öldürüldüler; ama özel düşmanlığın kurbanı olanlar da oldu, bir başkaları, borç verdikleri için borçlularınca öldürüldü. Kullanılmamış cinayet türü kalmadı, tasvir edilen günlerdeki gibi vahşet burada da görüldü, hatta daha fecisi. Baba kendi oğlunu öldürdü; tapınaklardan çıkardılar insanları dışarı ve öldürdüler. Bazıları Dionüsos mabedine kapatıldı, orada öldüler. Parti kavgaları, Korfu'da böylesine çığırından çıktı! Bu görülen ilk olduğu için daha da dehşet vericiydi. Sonradan tüm Hellas sarsıntıya uğradı ya... (Thuk. 3,81.82) [...] İç savaş sürerken kentlerin başına pek çok bela geldi, insan doğası aynı kaldıkça da bu oldu ve olacak, ama biçimine göre daha yumuşar, değişen konumlara göre değişken de olur. Çünkü barışta ve düzenli koşullarda, gerek devletlerin gerekse kişilerin tutumları, istemedikleri zorlama durumlara düşürülmedikleri için daha iyi oluyor- oysa savaş, günlük nafakanın kazanılma kolaylığını ortadan kaldırdığı için, şiddetin hocası oluyor ve durumlara göre herkesin aynı şeyi yapmasına neden oluyor. [...] Böylece Yunan dünyasında parti kavgaları nedeniyle kötülüklerin her türlüsü ortaya çıktı ve soylu duygunun paylaştığı iyilik, alaylı gülüşler arasında yitip gitti; birbirine karşı iyi donanmış hasımlar olmaya, güvensizlikle bakmaya dönüştü: Hep egemen olan buydu. Çünkü uzlaşmacı ayrılıkların etkili olabileceği hiçbir şey yoktu, ne bağlayıcı bir söz, ne de korkuyla sindiren yemin; ve hep üst-

te kalanlar, güvenilirliğin beklenmedik oluşunu hesaba katarak, soğukkanlı hesaplılıkla, güvenmenin getirebileceği hiçbir zarara uğramamaya baktılar (3,83). [...] Ve yeminler, o da bir yerlerde hâlâ anlaşmalarda eğer varlarsa, ancak açmazda kalınca zorunlu olarak verilmiş olmaları durumunda, yemini verenlerin başka bir dayanakları bulunmadığından o an için geçerlidir gerçi, ama ötekinden daha önce güçlenen taraf, ilk fırsatta, karşısındakini hazırlıksız gördüğü anda, açıkça saldırmak da değil, daha da zevkle, kendisine verilmiş garantilerin korumasında hıncını alıyordu (3, 82,7). [...] Ve kavramların eskiden alışılmış anlamını eylemler için keyiflerine göre değiştirdiler: Akıl kullanmaksızın gösterilen cüret, bu kez parti yoldaşları için cesaretle devreye girmek demek oldu, buna karşılık düşüncelilikten ileri gelen kararsızlığa, korkaklığın üstü örtülmüşü diye bakıldı..." (vb. 3,82, 4).

Thuküdides, bu analiz için iki uzun bölüm (3,82 ve 3,83) ayırmıştır. Acıların korkunç bir tablosu çıkıyor ortaya: Hükmetme tutkusu, para hırsı, hukukun çöküşü ve her çeşit dinsel ve göreneksel çekinmenin yok olması. Bu arada Thuküdides, tüm bu ahlaki yozlaşmayı, o zamana dek görülmemiş biçimde, gerçekteki bencil motifleri ikiyüzlüce örtbas etmeye yarayan bir güzel sözler ve tumturaklı sanatlılık furyasının izlediğini, özellikle vurguluyor.

Tarihçinin yalnızca düzyazı tasvir ve analiz yoluyla saptayabildiği şeyin, aynı olayı yaşayan yazar tarafından dram biçimine döküldüğünü görmek için çok da keskin bir bakış gerekmiyor.

Hekabe'de bunun özellikle etkili bir kanıtı var. **Thuküdides**'in tasvir ettiği gerçeklik ile **Euripides**'in dramı arasında elle tutulur paralellikler açısından, oyunun yirmili yılların ötesine etkisi ikna edici olamaz; Zuntz'un (1955, 89) önerdiği gibi doğrudan MÖ 426 yılına etki, yani Thuküdides'in "Hellas için yepyeni deneyim" olarak tasvir ettiği olaylardan yarım veya üç çeyrek yıl sonrasına etki, herhalde en olası sayılmalıdır.

Euripides, savaşın getirdiği acıları ve vahşileşmeyi yansıtmak için, *mitos*'tan Yunanlıların sırf bir savaş olarak gördükleri Troya Savaşı'nın bir olay kesimini seçmiştir. Seyircinin önünde alışıldığı gibi bir kral sarayı yoktur, kelimenin ilk anlamıyla bir *skene* bulunmaktadır; sağında ve solunda daha küçük başka çadırların dizili olduğu bir çadır; arkada sahne resmi ve nesneler, denizi ve kumsala

çekilmiş gemileri göstermektedir; bir liman demek ki; bulunduğu yer ve içinde kimlerin olduğu hemen prolog'da anlatılır: Herhalde bir *geranos*, yani bir kren (vinç) ile (asıl karşılığı "Turna" veya "Turna gagası". Y.O.) sahneye getirilen bir delikanlı, esas çadırın üstünde prolog'u sunar; kendini, Troya'nın kral ve kraliçesi Priamos ile Hekabe'nin oğlu Polüdoros olarak tanıtır. Troya'nın düşeceği anlaşılınca babası Priamos onu, umut edilen geleceği için bol altınla konuksever Trakya Kralı Polümestor'a vermiştir, Polümestor da ona iyi bakmıştır, Troya düşene dek. Ama surlar daha yıkılır yıkılmaz ve Priamos ölünce hemen Polümestor kendisini, o altınlar uğruna öldürüp cesedini denize atmıştır. Dalgalar nedeniyle cesedi bulunamadığı için şimdi gömülme töreni yapılmamış ölüsünün ruhu olarak Gelibolu Yarımadası'ndaki Yunan ordugâhındaki annesi Hekabe'nin çadırı üstünde salınıp durmaktadır. Ama Yunan filosu gidemiyor, çünkü Akhilleus'un ruhu da kendi mezarı üstünde görünmüş ve ganimet içinden kendisi için de bir kral kızını, yani kendisinin kız kardeşi Polüksene'yi istemektedir. Bu yüzden annesi Hekabe, daha bugün, iki çocuğunun ölüsünü görecektir: Polüksene'nin ve Polydoros'un!

> Bir ölünün ruhunun sahneye çıkması tragedyada yeni değildir; **Aiskhülos**'un *Persler*'inde Darius'un ruhu, *Eumenidler*'inde Klütaimestra'nın ruhu ünlü örneklerdir. Cesetleri gömülmedikçe ölenlerin "ruh"unun yeraltına ulaşamaması, **Homeros**'un *İliada*'sında da rastladığımız çok eski bir inanış idi; öte yandan, ilk kez bir ölünün ruhunun prolog sunması, yine de bilindiği kadarıyla **Euripides**'e özgüdür: Burada da etkin bir yenilikçi yani.

Prolog konuşması, dramaturjik olarak, oyunu meydana getiren iki bölümü, yani Polüksene bölümünü ve Polüdoros bölümünü birleştirici işlev gördüğü için vazgeçilmezdir. Akhilleus'un mezarı başında Polüksene'nin kurban edilme öyküsü (Troya'nın düşmesinde büyük hizmetleri olmuş Yunanlıların en büyük kahramanı Akhülleus, Troya düşünce kadın ganimetlerden yoksun bırakılamazdı, hele ki, *İliada*'da anlatıldığına göre, daha hayattayken bu hak [*Briseis*] tartışma konusu yapılmışken); Polüdoros'u Trakya Kralı Polümestor'un öldürmesi ise **Euripides**'in buluşu olmalı. Anlam açık: Yüzlerce yıllık Troya ülkesinin her şeyde olduğu gibi çocuklar açısından da en zengin kraliçesi, her şeyini yitirmek durumunda kalmıştır:

Kocasını, kraliyeti, mülkünü ve nihayet tüm çocuklarını; oğulları şehit düşmüştü, kızları galiplere pay edildi, kala kala bir tek kızı Polüksene ve bir tek oğlu Polüdoros kalmıştı. İlk bölümde kızını kaybettikten sonra tek bir zayıf umudu kalır: Oğlu. İkinci bölümde de bu umut yok olunca Troya kesinlikle yok edilmiştir: Mirasçıları yok, hayat sürmüyor, salt ismi, söylencesi, *mitos*'u kalmıştır. Savaş, işini tam yapmıştır yani. Demek ki ikinci bölüm, çoklukla yanlış anlaşıldığı gibi zorla eklenmiş bir yama değil, oyunun anlamını meydana getiren bir doruktur. Oyunun bu anlaşılışını **Euripides** seyirciye daha prolog'da aktarıyor:

(45) ve iki çocuğundan, annem, iki ölü görecek!

Prolog'dan sonra Hekabe, Troya'nın kadın tutsaklarının arasından çadırın önüne getirilir: Koltuk değnekleriyle ayakta durabilen çökmüş bir ihtiyar, günün tüm acıları yetmezmiş gibi bir de gece iki dehşet verici rüyanın işkencesini çekmiştir: Biri oğlunun sonunu getiriyor, öteki ise, kızının sonunu imliyor (iki bölümün bir kez daha bağlanması!); tanrısal güçlere, kızının felaketini önlemeleri için yalvarır. Yunanlı galiplere paylaştırılmış Troyalı ganimet kadınlar gelirler (= Koro'nun *parodos*'u) ve Yunan ordusunun toplantısını iletirler: Akhilleus'un ruhu Polüksene'yi istemiştir, Yunanlılar fikir birliğinde değildir; Agamemnon karşı çıkmıştır (kendi payına düşen öbür kız kardeş Kassandra'yı gözetmektedir: Oyunun daha sonraki gelişmeleri hazırlanmakta), Atina Kralı Theseus'un oğulları ise desteklemişlerdir; burada Odüsseus etkili olmuştur, "düzenbaz herif / kulağa tatlı gelen geveze, halk kuyrukçusu" (131-133: Seyirci, birkaç ay önce 3000 Mütilene'linin asılmasını gerekçelendiren demagogları anımsamaktadır). Odüsseus her an gelebilir; Hekabe Agamemnon'dan yardım dilemelidir!

Hekabe ile kızı arasında **Euripides**'in, bakire kızı kendine değil de bahtsız annesine acındırdığı karşılıklı yakınma şarkısından (*amoibaion*, bkz. S.72) sonra Odüsseus gelir ve ordunun kararını resmen bildirir. Hekabe, bir zamanlar Troya'da onun hayatını nasıl kurtardığını tam anımsamasını isteyerek Odüsseus'u göreve çağırmayı dener: Orduyu ikna edip kararın geri alınmasını sağlasın diye rica eder. Odüsseus reddeder; herkes kendi acısını taşımalıdır, Yunan kadınları da oğullarını ve gelecekteki kocalarını kaybetmişlerdir! Hekabe, Polüksene'den, Odüsseus'un dizlerine kapanarak ken-

disinin de yalvarmasını ister, ama Polüksene bu aşağılayıcılığı reddeder: Nasıl yaşadıysa öyle özgürce ve soyluca ölmek istiyordur. Hekabe ona yapışır, Odysseus'la dövüşmeye kalkar. Polüksene, annesini, onurunu korumaya çağırır ve gider. Hekabe yıkılır. Kadınların, Yunan kentlerinde onları bekleyen köle hizmetlerini gözler önüne getiren dört dizelik bir şarkısının ardından Agamemnon'un ulağı Talthübios gelir ve kızın kahramanca, söyluca ölümünü iletir. Hekabe, tüm acısına karşın birazcık güç bulur (kızının böyle ölümü, ona neredeyse yitirdiği onurunu yeniden kazandırmıştır: Oyunun ikinci bölümüne psikolojik giriş yapılıyor). Kızının ölüsünü bizzat kendisi yıkamak, süslemek, sedyeye koymak ister... Troyalı Kadınlar Korosu, savaşın felaketinden ve yalnız Troyalı değil, Yunanlı kadınların da, sırf Helena'yı kaçıran Paris yüzünden çektikleri acılardan yakınır. Sonra ölüyü yıkamak için denizden su getirmesi gereken ihtiyar hizmetçi beze sarılı cesetle gelir. Hekabe bunu Polüksene'nin ölüsü sanır. Örtü kaldırılır, Hekabe bakar: Polüdoros. Bir anda rüyalarını anımsar, kötü sezgilerini anlar. Polümestor, oğlunu para hırsıyla öldürmüş olmalı! Hınç, acıyı aşar. Agamemnon gelir, ölüyü görür, kim olduğunu sorar. Hekabe susar, düşünür, hararetle planlar (Euripides'te tek uzun, on dizelik bir kendi kendine apar konuşma bölümü), sonra Agamemnon'un ayaklarına kapanarak yardım ister: Oğlunun hain katilinden intikam almak istemektedir! Agamemnon'un adalet duygusuna ve tanrı korkusuna seslenmek sonuçsuz kalır. O zaman Hekabe'nin aklına, onu kızı Kassandra'ya tutkusundan yakalamak gelir: Yaşayacağı aşk geceleri için yatak yoldaşı kızın annesine, öldürme işinde yardımcı olmalıdır! Agamemnon kararsızca kabullenir; yalnız kimse bilmemelidir! Bu öldürme olayını örtbas etmek istiyordur. Troya'nın yandığı geceyi, o gece için habersizce saçlarını tarayan Troyalı kadınların gözünden tiyatroya getiren bir koro parçasından sonra, bu arada gönderilmiş bir ulak kadının çağırmasıyla Polümestor gelir:

(953) Ah dünya sevgilisi Priamos! Ve sen en sevgili
Hekabe! Seni ve kentini gördükçe gözümden yaşlar
boşanıyor, hele yeni ölmüş, kızın senin!
Ah!
Hiçbir şeye güven olmuyor, hiç! Ne iyi üne,
ne de iyi durumun birden kötüye dönmeyeceğine!

İkiyüzlülük, seyirci için dayanılmaz'ın sınırındadır; olsa olsa ikiyüzlünün, bilmeden kendi payını da önceden söylemesindeki istenmeyen ironiyle birazcık hafifler. Hekabe, oğlunun katilinin yüzüne bakamaz, ama bunu, kendince epey hileyle, kraliçelikten köleliğe düşmesinin utancına bağlar. Sonra, iki küçük oğlu ile birlikte gelmiş olan Polümestor'dan, maiyetini göndermesini ister: Konuşulacak olan, özel bir şeydir. Polümestor merakla isteneni yapar. Hekabe önce Polüdoros'u sorar: Hayatta mı, anacığını düşünüyor mu? Yanıt: "Elbette, iyidir, sıhhattedir, altınları da!" İyi peki, Polümestor bilsin öyleyse: Troya'da bir eski Priamos hazinesi daha var... "Nasıl bulunur o hazine?" Şöyle şöyle... ardından: Çadırda biraz da nakit var, gel hele!.. Koro, Hekabe'nin duygularını yansıtan kısa bir intikam şarkısı söyler; sonra içeriden çığlıklar: Polümestor kör edilmiştir; iki oğlan çocuğunu kadınlar öpücüklerle kucaktan kucağa geçirilerken bir anda bıçaklayıverirler! Trakya Kralı, kör ve kanlar içinde dışarı fırlar, çocukların ölüleri görünür, Trakyalı öfkeden çıldırır (Odüsseia'daki Küklop'lara anıştırma) ...derken Agamemnon bir kez daha görünür. Olaya ilişkin bir hak davası ortaya çıkar: Polümestor davacı, Hekabe karşı davacı. Agamemnon, Hekabe'yi suçsuz bulur. Polümestor, Hekabe için kehanette bulunur: Köpek olacaktır o. (Gelibolu'nun güney burnunun adı *Künossema*'ydı ['köpek mezarı']: Euripides, dramlarına da damgasını vurmuş böyle nedensel bağlantıları pek sevmektedir), Agamemnon'u da kendi sarayında karısı Klütaimestra'nın eliyle ölüm bekliyor! Agamemnon, görünüşteki deliyi ıssız bir adaya attırır; Hekabe ise ölülerinin ikisini de gömmelidir (son bağlantı!) Rüzgâr çıkar, Yunan filosu memlekete yelken açabilir. Troyalı Esir Kadınlar Korosu, oyunu şu üç dize ile bitirir:

(1293) Haydin sevgili kadınlar, gemilerin başına, çadırlara!
Erkeklerin buyurduğunu yapmaya,
yüklenmeye! Zorbalığın sonu yok!

*

Hep görüldü ki, burada ne Yunanlılar'a, ne de Troyalılar'a karşı suçlama yapılmıyor, insanların maneviyatı yönünden korkunç sonuçlarıyla, tüm iğrençliğiyle savaşın kendisi açığa dökülüyor. (Hemen hemen) herkes ahlaksızca şeyler yapmakta: Minnet sözcüğünü tanımayan uyanık konuşma ustası Odüsseus; ödlek, ordusunun

karşısında titreyen, büyük kitleden korkan, keyif çıkarmayı yasaya da hukuka da bin kez değişen stratejist Agamemnon; mülk hırsıyla cinayet işleyen ve cesedi soğuk hesapla yok eden, paragöz, yalancı, ikiyüzlü sözde yoldaş Polymestor; nihayet, intikam hırsı çok anlaşılır olmakla birlikte, kurnazlıklarıyla tüm büyüklüğünü inkâr eden, salt bir yaratığa indirgenmiş, ikiyüzlülüğü, daha da başarılı ikiyüzlülükle bastıran, eski kraliçe Hekabe. Burada trajik pek az, ama acıklılık pek çok. Yalnız iki genç, Polüdoros ve özellikle de Polüksene bunlardan ayrıdır: Polüksene, zavallılığın üstüne kendi ölümünü özgürce seçerek yürür.

Bu oyunun mesajı için uzun boylu bakınmaya gerek yok.Yazar, kendi dönemini yansıtmış. Dönemine bakarken herhalde Thukydides'ten daha az dehşet duymuş değildir. İşte o etkilenimini dile getirmiş **Euripides**. Ortaya çıkan ise, dehşet verici güzellikte bir sanat yapıtı. Daha fazla anlam aramaya ise gerek yoktur.

TROADES (Troyalı Kadınlar)

MÖ 421 yılının Dionüsialar'ından kısa süre sonra, elli yıllığına bir barış yapıldı ve hemen ardından da Atina ile Sparta'nın bağlaşıklığına ve dayanışma paktına varıldı. Bu anlaşmalar resmen ancak "altı yıl on ay" (Thuk. 5,25) yani MÖ 414 yazına kadar dayanabildi (anlaşmayı bozan, Atinalılar oldu: Thk. 6,105). Kaldı ki bu 421 ile 414 arasındaki altıyıl on ay da zaten, yaşayanların hissettiği ve sonradan açıkça gördüğü gibi, tarafların biribirine 'olabildiğince zarar verdiği' bir 'güvenilmez ateşkes'ten ibaretti; dolayısıyla bu zaman bölümü ancak, Thukydides'in, karşılıklı ve dolaylı sayısız askeri eylemle dolu i ş k i l l i a t e ş k e s diye nitelediği (Thuk. 5,25.56), bir geçiş dönemi olarak görülebilir.

Bu türden en vahşi eylemler,

1. Atina'nın, o zamana kadar tarafsız kalmış ama Sparta'ya sempati duymuş olan küçük Melos Adasını, MÖ 416 yazında başlayıp 416 kışında tüm erkeklerinin idam edilmesi ve tüm kadınlarının köleleştirilmesiyle biten cezalandırma eylemi;

2. Atina'nın, daha MÖ 427'de gündeme alıp (Thuk. 3,86) ancak 416 kışında somut plan evresine getirdiği Sicilya işgali: Aynı kış Atinalılar, bir zamanlar Lakhes ve Eurümedon yönetiminde oldu-

ğundan daha fazla donanımla yeniden Sicilya'ya saldırmayı ve fethetmeyi planladılar.

Atinalılar'ın çoğunluğu, adanın büyüklüğünü bilmiyordu, Yunanlı olan ve olmayan Sicilyalılar'ın sayısından da haberi yoktu; dahası, böylece Peleponez Savaşı'ndan hiç de geri kalmayacak bir savaşa girdiklerinin de farkında değillerdi (Thuk. 6,1). Thuküdides, Sicilya'nın büyüklüğünü ve halkça zenginliğini tasvir ettikten sonra şöyle özetlemiş: "Atinalılar'ın, tüm ülkeyi egemenlik altına alma hırsıyla (gerçek neden buydu), aynı zamanda oradaki soydaşlarının ve arada oraya gitmiş yandaşlarının yardımına koşma (bu da güzel bir bahaneydi) çabasıyla savaşa girmeye kalktıkları ülke işte bu kadar büyüktü" (Thuk. 6,6). İlk keşif heyeti MÖ 416 kışında bölgeye gider. İlkbaharda geri döner ve bu vesileyle halk meclisi toplanır; Thuküdides, kendi tarzında doğrudan iki büyük konuşma yapar; savaş yanlısı taraf ile savaş karşıtı tarafın gerekçelerini karşılaştırır. Savaş karşıtlarını deneyimli komutan Nikias'ın ağzından, savaş yanlılarını ise, zengin, uçuk ve ün meraklısı soylu Alkibiades'in ağzından konuşturur. Thuküdides'in bu konuşmalarda –bunları elimizdeki düzenlenmiş biçime ancak savaş sonrası getirmiş olsa da– heyetin 416 kışında gidişinden itibaren Atina'daki tüm savaş yanlısı ve karşıtı tartışmayı yoğunlaştırarak yansıttığı kuşkusuzdur. Genç saldırgan eylem itkisi ile, hesaplanamayacak büyüklükte riskin derin gemleyici korkusu karşı karşıya gelmişti. Alkibiades, dediğini yaptırdı; Atina, iki yıl sonra tam bir felaketle sonuçlanacak olan en büyük askeri macerasına atılıyordu.

Oldum olası, **Euripides**'in *Troyalı Kadınlar*'ının, sözünü ettiğimiz iki olayın bağlantısıyla oluştuğu tahmin edilmiştir. Her ne kadar bunlardan ilki olan Melos Adası'nın vahşice ele geçirilmesi, dönemin Atina'sında, Thuküdides'in ona, *Melos Diyaloğu*'ndaki (5,84-114) temel iktidar-hukuk tartışması içinde yoğunlaştırılmış olarak verdiği gibi bir önem verilmemişse de, Melos gibi yüzyıllarca eski bir yerleşim yerinin darkafalılık baskısıyla yok edilmesi (üstelik bunun resmi bir ateşkes döneminde olması) politik olarak zinde kafalarda, örneğin Thuküdides'in gösterdiği gibi izlenim bırakmamış olamaz. Öte yandan, 416 kışında yeniden alevlenmiş savaş heyecanı, bu Melos "başarı"sıyla beslenip Thuküdides'in ilettiği o Sicilya'ya ilişkin eski büyük ülke planlarına dört elle sarılınmasıyla kö-

rüklenmiş olabilir. MÖ 421 barışı, Atina'ya, Sparta'dan daha fazla avantaj sağlamıştı; ardından gelen beş yılda Atina'da yaşam araçları yine bollaşmıştı (Thuk. 6,26); Sicilya'nın başarıyla el geçirilmesi sayesinde bir çırpıda tüm Yunanistan'ın hâkimi olmanın ve böylece de Sparta kaygısından tümüyle kurtulmanın çekiciliği, önüne geçilmez durumdaydı (Thuk. 6,18). Komutan Nikias ve tarihçi Thukydides gibi düşünceli beyinler ise, kitle çılgınlığı haline getirilen bu heyecanı (Thuk. 6,24) kuşkusuz çok büyük bir kaygı, hatta dehşetle (Thuk. 6,11) izlemişlerdir.

O zamanlar 70 yaşlarında ve bu gruba dahil olan **Euripides**, *Hekabe*'den ve *Yakarıcılar*'dan kuşkulu olamaz. Dolayısıyla, *Troyalı Kadınlar*'ı savaş hayranlığına yanıt olarak kavramak gayet doğaldır. Dahası, bu oyunun, *Troya Trilogyası* adlı ve **Euripides**'te çok az rastlanan bir içerik trilogyası'nın (hatta belki tetralogya) son oyunu olduğu bu arada açıklık kazandığına göre (Scoder 1980), aynı kavrayış iyice doğruluk kazanmakta. O tetralogya, *Aleksandros*, *Palamedes*, *Troyalı Kadınlar* ve satir oyunu *Sisüpos* olmak üzere dört oyundan oluşuyordu. Bu oyunlar yalnızca dıştan Troya konusuyla birbirine bağlı olmakla kalmayıp (bu hep görünüyor zaten), büyük olasılıkla bir "Troya paradigması. Bir büyük gücün parlaması ve sönmesi" anlamında içsel olarak da bağlıydılar: *Aleksandros*'ta, pırıl pırıl prens Paris'e Troya'da yeniden kavuşulmasının –bu, Troya'nın sonu demek olacak– coşkusu gösteriliyor; *Palamedes*'te, Troya'nın, tümden pervasız demagog Odüsseus'un etkisindeki Yunanlılar tarafından kuşatılması, bundaki salt makyavelist başarı stratejisine karşı, dost olarak veya düşman olarak çıt çıkmamış olması sergileniyor; nihayet *Troyalı Kadınlar*'da Troya'nın yerle bir olması getiriliyor; satir oyunu *Sisüpos*'ta ise, bu büyüklükte bir felaket ile tanrıların varlığının nasıl bir arada düşünülebileceği sorusu ağırlıktaydı gibi görünüyor (Scodel 1980, 122-137). Bütününün üstünde ise, öyle gönürüyor ki, hiç illüzyonsuz (ve acı) bir şekilde, kitlenin, büyüklük, egemenlik, zenginlik ve mutluluk umutlarının ustaca yönlendirilerek aldatılabildiği bilgisi yer almakta. Üçüncü oyun olarak *Troyalı Kadınlar*'a ise, k ö t ü u y a n m a 'yı en ekstrem biçimde gösterme işlevi düşüyor.

Bu tetralogya bağlantısı önünde bir defa *Troyalı Kadınlar*'ın alışılmamış yapısı daha iyi anlaşılır olmaktadır. Oyun baştan sona yakınma şarkıları ve acınma konuşmaları ile savaş suçu sorununun

akılcı tartışmasından giderek savaşların ortaya çıkışının açıklamasına varmak için umutsuz çabalardan ibaret. Tam bir *metabasis* (dönüm) yok. Gerilim baştan itibaren oluşmuyor, düpedüz kaçınılmış. Bu ise, savaş yoluyla insanlığın kendi kendini tahrip etmesi üstüne diyeceği olan bir trilogya bütününün son oyunu için anlamlıdır, ama tek başına bir oyun için değil (Scodel 1980, 138). Ayrıca: *Troyalı Kadınlar* hep bir uyarı olarak algılandı; oyunun çok etkileyici alımlanış tarihçesi bunu gösteriyor (Seneca, Hans Sachs 1555, Franz Werfel 1915, Jean Paul Sartre 1965, vb.). Ama bu alımlanışların, savaşla aşılması zor bir hesaplaşma örneği olabilmesinin ön koşulu, yoğunluktan çok, kapsamlılıktı; öyle ki, bu yolla savaş, zarar vermedik kimseyi bırakmayan, üniversal bir bela olarak ortaya getirilmeliydi. Bu kapsamlılık ise ancak belanın, hem yenik düşen, hem de zafer kazanan tarafta olabildiğince çok yönlü etkilerinin ortaya serilmesiyle sağlanabilirdi. Bunun için mekân gerekliydi (bkz. Dunn 1993).

Troyalı Kadınlar, yanan Troya'nın hâlâ duman tüten yıkıntısı ile muzaffer Yunanlıların kısa sürede memleketlerine yelken açacakları deniz arasındaki Troya kumsalında geçer. Yani **Euripides**, bir ara durum seçmiş: Savaş durumunun eski "stabilite"si parçalanmış, yeni bir "stabilte" ise henüz kurulmamış. Troya'nın erkekleri artık hayatta değil. Kentten geriye yalnızca kadınlar ve çocuklar kalmış. Çadırlara konmuşlar, götürülmeyi ve kölelik kaderini bekliyorlar. Telaş, korku, kaçış ve çılgınca umutsuzluk egemen. Oyunun başında Troya'nın eski kraliçesi Hekabe, çadırının önünde sessiz yatmaktadır. Oyunun sonuna dek o aynı yerinde kalacak ve sürekli gelen dehşet verici haberlere güçsüzce tepkiler verecektir. Onun üzerinde, *theologeion*'da ('tanrıların konuşması') prolog'da önce Troya dostu, deniz tanrısı Poseidon çıkar, sonra Troya düşmanı Athena, Poseidon'la konuşarak gelir. Athena, kenti kuşattıkları sürece Yunanlıları desteklemekten bir an geri durmamışken, fatihler olarak Troya'da sürü gibi davrandıklarını görünce onlardan yüz çevirmiştir; Poseidon'dan yardım ister: Memlekete dönüş yolunda Yunan filosunu fırtınayla, yıldırımla, doluyla vurmak ve denizi ölülerle doldurmak isteğindedir. Poseidon kabul eder. Sözlerini şöyle bitirir:

(95) Kentleri mahveden, tapınakları, mezarları, insanların uyuduğu kutsal yerleri harabeye çeviren, her insan delidir, ki sonra kendisi mahv olur.

Ardından gelen ve galiplerin zaferini gösteren olayların üstünde böylece, seyircinin, muzafferleri de bilmeksizin yenilenler olarak görmesini sağlayan bilgi durmaktadır. Hekabe'nin bir yakınma monolog'undan ("Ataların büyük gururu / boyun eğdirilmiş: Nasıl da bir hiç!: 108) sonra *parodos*'ta (Tutsak Troyalı kadınların iki yarım korosu ile Hekabe arasında diyalog), kaderin bellisizliğinin paniği dile gelir. Agamemnon'un ulak'ı Talthübios, korkuyla beklenen haberi getirir: Hekabe ile Priamos'un kızları paylaştırılmıştır! Hekabe ile hızlı bir karşılıklı konuşma içinde anlaşılır ki: Apollon'un bakire bilicisi Kassandra, Agamemnon'a düşmüştür (Talthübios: "Kralın yatağını bölüşmek şans değil de nedir?": 259), Polüksene, Akhilleus'un mezarının hizmetine verilmiştir (bu hizmetin ölüm demek olduğunu Talthübios henüz açık etmez) Hektor'un karısı Andromakhe, özel ödül olarak Akhilleus'un oğlu Neoptolemos'un olacaktır ve Hekabe, Odüsseus'a verilir (Hekabe: "Ah, o iğrenç sahte herife / köle olarak veriliyorum, hakkın / düşmanı, her şeyi dolandıran / kötülük kurduna..", 281 vd.).

Kimin kime düştüğü meselesini bu kadarla kapatır **Euripides**. Oyunun ağırlık merkezne artık, düşenlerin tepkisi yerleşir: Üç büyük sahne, art arda Kasadra'yı, Andromakhe'yi ve Helena'yı önümüze getirir (Helena da savaş ganimeti olarak görülmektedir, Troya prensi olan Paris'le gitmemiş miydi?). Kassandra bir düğün meşalesiyle fırlar ortaya ve çılgın bir ironinin krizi içinde, önündeki "kral evliliği"ni kutlar ("Haydi dans et anne ve gül, / bu yana dön, o yana, benimle, / en taze tartımınla!", 332 vd.). Sonra biliciliği başlar, yeni efendisinin kendi evinde öleceğini bilir, karısı Klütaimestra'yı kendi oğlunun öldüreceğini ve Atreusoğulları sarayının bütünüyle yıkılacağını bilir; Odüsseus için tüm Odüsseia'yı önden söyler. Ama Troyalı olarak Yunanlılar'a minnet duymak gerekmektedir, çünkü eğer Yunanlılar Troya Savaşı'yla tarihsel figürler düzeyine getirmeselerdi, Hektor'un ünü hiçbir zaman böyle parlamazdı; Paris'in de adı hiç bilinmezdi! Hekabe'nin kısa bir yakınma monolog'undan ve Troyalı Kadınlar'ın 1. *stasimon*'undan (kaderdeki gecenin tasarlanması) sonra Andromakhe sahnesi gelir. Bu sahne, Andromakhe ile Hekabe arasında diyalog tarzında bir *kommos* (ağıt) ile başlar, Akhilleus'un mezarı başında Polüksene'nin kendini kurban ettiği haberini getirir ve Andromakhe'nin, kocasının katilinin oğluyla yatmak zorunda kalacağı kâbusunun ruhsal işkencesi dile

gelir. Hekabe, Andromakhe'yi teselli eder ve dikkatle intikam şansını oyuna sokar: Kendine hâkim olursa Andromakhe, oğlu Astyanaks'ı koruyabilir, onun çocukları da Troya'yı yeniden kurabilirler! Bu söz daha ağızdan yeni çıkmıştır ki, Talthübios, galipler meclisinin Astüanaks'ın ölümüne karar verdiğini iletir: Troya surlarından aşağı atılacaktır; Talthübios onu almaya gelmiştir. Andromakhe'nin ve Hekabe'nin çılgınlık mertebesindeki dehşetlerinden ve 2. *stasimon*'dan (Troya'nın ünlü ve tanrılara yakın geçmişine geniş bir bakışla sığınma çabası) sonra **Euripides**, Helena sahnesini getirir. Menelaos, Troyalılar'ın da Yunanlılar'ın da tüm acılarının nedeni olan eski karısını, Hellas'ta ölümle cezalandırmak üzere almaya gelmiştir. Hekabe onu uyarır: Helena'nın güzelliğinde büyü vardır, bir kez daha kapılabilir Menelaos! Helena gelir ve hemen suçsuz olduğunu söyler. Bir *agon* (yarış) başlar: Helena kendini savunmak için her çeşit gerekçeyi sıralar, Hekabe ise onu suçlamak için her çeşit gerekçeyi ileri sürer. Sonunda Menelaos kararını yineler. 3. *stasimon*'dan (Helena'nın lanetlenmesi) sonra Talthübios, Astüanaks'ın çocuk cesedi ile gelir, götürülmekte olan Andromakhe, annesinden, çocuğu Hektor'un zırhıyla gömdürmesini ister. Yakınmalar ve ünlemlerle çocuk, tabut olarak zırhın içine konmuş, toprağa verilir. Talthübios, bu kez kadınları Yunan gemilerine götürecek olan askerlerle birlikte yine görünür. Yukarıda, Troya surlarının üstünde son Yunan birliği, kentten geride kalan ne varsa tümünü ateşe verir. Troya alevler içindedir. Kadınlar kendilerini yere atarlar, vatan toprağını yumruklarlar, bir trompet sinyali duyulur, Troyalı kadın tutsaklar sıraya girerler. Hekabe'nin son sözleri çınlar:

(1327) Ah! Titreyen bacaklarım, taşıyın beni!
Haydi, talihsiz kadın! Davran
köle olarak yaşamaya!

Koro'nun iki dizesiyle oyun biter.

*

Euripides'in öteki oyunlarından farklı olarak *Troyalı Kadınlar*'a ilişkin yorumlar birbirinden hiç fazla ayrılmamışlardır. Oyunu gören veya kitabını okuyan hiç kimse, herhalde derinden sarsılmaksızın tiyatrodan çıkmış ya da kitabı kapatmış değildir. Buna karşın *Troyalı Kadınlar*'ın p r o t e s t o ya da n i h i l i z m olduğunu söyle-

mek, pek haklı olmaz. **Euripides** Atinalılar'ın önüne bir büyük gücün yıkılışını getiriyor. Aynı zamanda da, savaşın hiçbir gerçek galibinin olmadığını gösteriyor onlara. Aynı düşüncede olanlar, onaylandıklarını hissetmiş olmalılar. Karşı düşüncede olanların çoğunu fikirlerinden döndürdüğü ise herhalde kuşkuludur.

Euripides, sesini teraziye koymuştur. Daha fazlasını yapamazdı. Atinalılar, M.Ö. 415'in aktüel durumunda başka türlü karar verdiler. Ama dünyaya, zamanlar üstü bir sanatsal uyarı armağan edilmiş oldu. Troya'nın kaderi, *Troyalı Kadınla*'dan bu yana bir simgedir.

FOİNİSSAİ (Fenikeli Kadınlar)

Oyunun adı, **Sofokles**'in *Trakhisli Kadınlar*'ı gibi, hiç sorun iletmiyor. Orada Herakles ile Deianeira kişiliklerinde gösterilen, evlilik sorunuydu; burada ise Thebaili iki kardeş Eteokles ve Polüneikes kişiliklerinde, iç savaş gösterilmekte (*mitos* için bkz. yukarıda Sofokles'in *Antigone*'si ve Aiskhülos'un *Thebai'ye Karşı Yediler*'i). Ama *Trakhisli Kadınlar*'da, olaya karışan kadınlar, hiç değilse olay yeri olan Trakhis dolayısıyla esas kişilerle ilintiliyken, burada Koro ile esas kişler arasındaki ilinti çok uzaktandır: Koro'yu oluşturan Fenikeli Kadınlar, memleketleri olan Türsos kenti tarafından adak olarak Delfoi'de Apollon'a rahibelik yapmak üzere seçilmiş güzel genç kızlardır; şimdi yolculukları sırasında olayın geçtiği Thebai'de mola vermişlerdir. Bu yüzden Thebai'de Koro olarak Fenikeli kadınların seçilmiş olması, daha en yakın zamanda bile **Euripides**'in egzotik merakı'na bağlanmıştır (Craik 1988,181). Oysa asıl neden, tarafsızlık tanımayan iç savaşta, **Euripides**'in, Koro'ya olayların üstünde gerçekten objektif bir merci niteliğini ancak yabancılardan Koro yapmakla kazandırabilmesinde yatıyor herhalde.

Bu Koro'nun yine de sürüp giden iç savaşın acısına katılabilmesi için, kadınların tam da Thebai'yi kuranların eski vatanı olan Fenike'den seçilmiş olması ise, bir o kadar mantıklı ve akıllıca bir sanatsal buluştur.

> *Fenikeli Kadınlar* da Peleponez Savaşı'nın güncel olaylarıyla bağlantılıdır. Yıl MÖ 411'de Atina'da, Thuküdides'in belirttiği gibi, "Tiranların yıkılışından yaklaşık 100 yıl sonra, halkın elinden özgür-

lüğü alınmıştı" (8,68): MÖ 415'ten itibaren Atina'dan sürgün edilmiş olan Alkibiades, bir tek Atina'ya yeniden soylu egemenliğinin getirilmesi koşuluyla Persler'i Pleponez yandaşlığından Atina'nın yanına çekme sözü vererek, Atina'da oligarşik bir darbenin yapılmasını uzaktan yöneterek sağlamıştı; darbe, dört yüz soylunun dehşet yönetimini getirmişti, ama bu yönetim, Atina kentinde yine de sınırlı kalmıştı. Öte yandan, Samos Adasında demirli Atina filosu, demokrasiden yana tavrını korudu ve kendi memleketi olan kenti saldırı tehdidi altında tuttu. O l i g a r ş i 'den yana olmak ile d e m o k r a s i 'den yana olmak şeklindeki ikiye bölünme, tüm ilişkileri zehirledi (halktan herkes birbirine kuşkuyla bakar olmuştu, ya o da oyunun içindeyse, diye; hiç umulmayacak kişiler bile birlikteydi ya...": Thuk. 8,66). Gerçi birkaç ay sonra Atina'ya yeniden demokrasi geldi, ama bu arada Sparta'ya karşı savaşta ağır kayıplara uğranmıştı (bunlar arasında, Euboia Adası'nın elden gitmesi, Atinalıları "yaşadıkları en büyük sarsıntıya uğratmıştı. Ne o kadar ağır gelmiş olan Sicilya'daki çöküntü, ne de başka bir şey, bu kadar büyük korku vermemişti çünkü": Thk. 8,96).

Atina'da demokrasinin, Thuküdides'in deyişiyle, 100 yıl sonra yıkılması ve gerek daha önceki ve gerekse sürüp giden kargaşalık, başka kaynaklardan da öğrendiğimiz gibi Atinalılar üzerinde şok etkisi yaratıyordu. Yaşananların korkunçluğu, yirmi yıl sonra bile **Platon**'un *Sokrates'in Savunması*'nda hâlâ titretir (Platon, yıkım yılında 16 yaşındaydı). Euripides'in de derinden etkilenmiş olması kadar doğal bir şey olamaz; ancak belki demokrasi'nin yıkılması, yine de bu yıkılmada açığa dökülen, halkın köklüce ikiye ayrılmışlığının sarsıcılığının yanında daha azdı. Bu bölünmenin, ezeli dış düşman Sparta'ya karşı ölüm kalım mücadelesi içinde bulunan devlet için taşıdığı büyük tehlikeler, gözden kaçmıyordu. İşte Euripides de, iki kardeş arasındaki çelişkinin devlet için ölümcül tehlike yaratmasının *mitos*'taki yansıması olan bir konuyu bu etkilenim içinde seçmiş olmalı. Gururlu büyük Thebai'nin bir söylencesiydi bu: Thebai, biri kral olan (Eteokles) öteki ise sürgün edilmiş ve yandaşlarıyla dışarıdan sağladığı bağlaşıklarından meydana getirdiği ordu ile kendi memleketine karşı savaş açan (Polyüneikes) iki kardeş arasındaki kavga, devleti yıkımın eşiğine getirmişti. Eğer doğru saptanmışsa bu oyun, MÖ 410 yılında (haydi haydi 409'da), yani sözü geçen güncel olaylardan altı ay ya da bir buçuk

yıl sonra oynanmış olmalı.

Fenikeli Kadınlar, bize ulaşan 1766 dizesi ile, **Euripides**'in elimizdeki oyunları içinde e n u z u n u oluyor. Aynı zamanda oyunun son bölümü (1582. dizeden sonrası), yalnızca daha önceki Thebai dramalarında ve özellikle de **Sofokles**'in *Oidipus* dramaları ile *Antigne*'sinde gördüğümüz motiflerle öyle çok kesişme içeriyor ki, daha sonraki rejisörlerin şu ya da bu motifi eklemiş olması ve Lükurgos'un devlet kopyası için çeşitli bitiş versiyonlarının bir arada işlenmiş olması ihtimalini düşünmeden geçemiyoruz. Gerçek Euripides metnindeki bitişe ne kadar uğraşılırsa uğraşılsın varılamayacak herhalde. Ama başlangıçtaki çekirdek saptanabiliyor: Oyunun esas konusu k a r d e ş i k i l e m i, başka bir şey değil. Öyleyse **Euripides**, bilici Teiresias'a 884-890. ve 911.914. dizelerde Thebai'nin kesin kurtuluşunun iki koşulu olarak:

1. Oidipus soyundan hiç kimsenin ne Thebai kralı, ne de Thebai yurttaşı olmaması;
2. Kreon'un oğlu Menoikeus'un kurban edilmesi gereği'ni söylettiğine göre, orijinal metnin içerdiği motifler programı da böylece belirtilmiş oluyor; bu da demektir ki, Menoikeus'un kendini kurban etmesi, Oidipus ile İokaste'nin iki oğlunun ölmeleri, ardından annelerinin de ölmesi, Oidipus'un, kızı Antigone ile birlikte kenti terk etmesi (kız kardeş İsmene, Euripides'te hiçbir rol oynamıyor) sonucu, gerçekten de tüm koşullar yerine gelmiş ve oyun sanatsal anlam birliği içinde bitmiş durumdadır (gömülme yasağı ve belki Haimon'un evlenmesi de ikincil kalıyor).

Antik dönemden beri oyunun, fazla şeylerle yüklenmişliği yerilmiştir. Bu herhalde bitiş bölümünün bıraktığı (haklı da olan) izlenimin tüm oyuna yayılmasından ileri geliyor. Bitiş bölümü şimdiki haliyle bir an için çekildi mi, oyunun tam tersine gayet b i r l i k l i ve konu olarak d e n g e l i olduğu görülür.

Prolog ve *parodos*'tan sonra aksiyon, dört *stasimon* ile birbirinden ayrılmış beş epizod halinde sürükleyici biçimde akar:

1. İokaste, prolog'unda, Thebai *mitos*'unu Kadmos'tan itibaren incelikle anlatmasının ardından (boşluksuzluğu herhalde yazarın, 410'da hesaba katmak durumunda olduğu demokrasi ve savaş yüzünden meydana gelen eğitim çöküşüyle de açıklamak gerekiyor) o zamanki durumu (Eteokles tarafından sürülmüş olan oğlu Polü-

neikes, Argoslu orduyla Thebai kapılarına dayanmıştır, o da iki oğlunu nihai bir barışma randevusu için çağırmıştır) açıkladıktan sonra, sarayın çatısında Antigone ile Lala'sı görünür (Euripides'in çok sevdiği şaşırtıcı sahne efektlerinden biri): İokaste'nin Ulak'ı olarak Argos ordugâhına gitmiş olan Lala, Antigone'ye 7 esas saldırı komutanını açıklar (Euripides burada Aiskhülos'un *Thebai'ye Karşı Yediler*'indeki [bkz. S.133] esas kahramanları tasvir edişini modernize etmek için *İliada*'nın üçüncü şarkısını uyarlayarak *teikho-skopie* ["kent surlarından aşağıya bakış"] tekniğini kullanmış); bu arada Polüneikes adı geçtikçe genç Antigone, sevgiyle "zavallı sürgün," der hep.

İokaste'nin konuşması ve Antigone sahnesi ile, kardeş kavgasının her iki yanı da plastik olarak seyircinin gözü önüne gelmiştir: Surların çevrelediği ve yedi kapısıyla ölümcül tehdidin altında eski kent ve surların önünde ölümcül tehdit olarak saldıranların ordusu. Seyirci ayrıca prolog'un bölümlerinden ve esas kişilerinden, kent içindeki güçlerin sürülmüşleri yeniden kazanmayı ve kardeş ikiliğini bitirmeyi istediklerini öğrenmiştir. Böylece yurttaşların birbirine karşı savaşmaları, daha baştan uğursuz bir çıkmaz olarak açıklanmış oluyor. Atina'nın Dionüsos tiyatrosundaki seyirci, kendi meselesinin ele alındığını fark eder.

2. Genç Fenikeli kadınların Thebai sempatizanları olarak ve Polüneikes'i de sevenler olarak ("bu kavgaya boşuna atılmaz": 258. dize) göründükleri beş kıtalık *parodos*'tan sonra İokaste'nin uzlaştırma çabasını içeren uzun ilk epizot gelir. Polüneikes kendi hakkını ister, Eteokles iktidarını korumak ister ("yıldızların ve güneşin doğuşuna yürürdüm / yerin dibine de batardım gerekirse, yeter ki, / tanrıçaların en büyüğüne, tiranlığa kavuşayım!": 504-506. dizeler; seyirci, 411'deki darbecilerin oligarşik programını dinlemiş oluyor!). İokaste'nin, demokratik eşitlik ilkesiyle oligarşik çoğunluk ilkesi arasındaki fark üstüne bir devlet felsefesi tebliğine çok yaklaşan (eşitlikten yana karar bildiren) uzun uzlaştırma konuşması hiç etki yapmamıştır; tanıyı konuşmasının son bölümünde kendisi koyar:

(584) İkisinin de ibret almaması,
aynı amacı güttükleri halde, bu sıkıntı
en büyük nefreti hak eder!

Kardeşler, karşılıklı öldürme tehditleriyle ayrılırlar, Polüneikes, ordunun başına döner.

3. İlk *stasimon*, Thebai'nin büyük geçmişini, yani Kadmos'un kenti kurmasını, Semele'den Dionüsos'un doğmasını, Kadmos'un ejderhayı öldürmesini ve dişlerini toprağa ekmesini, ekilen dişlerden *Spartoi*'nin (='ekilenler') çıkmasını (Kreon'un soy ağacı buraya dayanıyor) anar ve şarkı, hem Fenikeliler'in hem de Thebaililer'in ortak atası olan Epafos'dan yardım dileyen dua ile biter: Oyunda, eski bir tarihçenin getirdiği birliktelik ve tüm Akdeniz halklarının birliğine övgü yücelir!

4. Kısa olan ikinci epizoddan (Eteokles'in, dayısı Kreon ile birlikte durum muhakemesi yapması, yedi kapının, yedi komutanın önderliğinde yedi bölükçe korunması kararı, Eteokles'in, ölümü halinde uygulanmak üzere son istekleri: Antigone, Kreon'un oğlu Haimon ile evlenmelidir; Polüneikes, ölürse eğer, Thebai toprağına gömülmemelidir; Kreon, bilici Teiresias'tan nihai savaş için kehanet istemelidir) ve yine kısa olan bir Koro şarkısından (kardeş kavgasını lanetleme) sonra, Kreon ile Teiresias arasında, Thebai'nin kurtuluşunun son ve tek çaresinin ortaya çıktığı diyalog sahnesi gelir: Savaş tanrısı Ares, temiz bir kurban olarak, Spartoi kanından bir kurban istemektedir; bu da Kreon'un oğlu Menoikeus'tur! Kör Teiresias'ı getirmiş olan Menoikeus, babasının kendisini gizlice ülkeden dışarı gönderme çabasını kabullenmiş görünür, ama babası yol parasını getirmeye gittiğinde (Euripides'in tipik, kahramanlaştırma yapmama motifi), tanrının istediği gibi kendisini kentin surlarından aşağı atarak kenti kurtaracağını açıklar.

Böyle genç insanların kendilerini kurban etmelerini Euripides'te daha önce de gördük (*Herakles'in Çocukları*'nda Makaria, *Yakarıcılar*'da Euadne, *Hekabe*'de Polüksene) ve daha *İfigenia Aulis'te*'de de göreceğiz. Burada *Fenikeli Kadınlar*'da, Euripides'in, çıplak egoizmin kol gezdiği bir ortamda, bu dram öğesine ne kadar değer verdiğini, kurbanın kendi ağzından dosdoğru öğreniyoruz:

(1015) MENOİKEUS

Evet herkes, elinden geldiğince, bir iyi şey
üstlensin, yapsın sonuna dek, feda etsin
vatanı için; kentler daha az sefalet çekerdi
o zaman, geleceğe mutlulukla bakardı!

5. Koro, genç adamın ölme kararını kısa bir şarkıda hayranlıkla övdükten sonra bir Ulak gelir ve İokaste'ye, Thebaililer'in başarılı yarma hareketini bildirir; ardından, bu durumda oğullarının kararını öğrenmek için İokaste'nin sıkıştırması üzerine Ulak, felaketli haberi, yani nihai karar için iki kardeşin teke tek vuruşacaklarını söylemek zorunda kalır; İokaste, Antigone ile birlikte, oğullarını bu girişimden alıkoymak için savaş alanına koşar.

6. Çok kısa bir Koro şarkısının ardından Kreon, oğlu Menoikeus'un ölüsü ile gelir; salt bir başka Ulak'ın, iki kardeşin de öldüğü, Kreon'un kız kardeşi olan anneleri İokaste'nin kendini kılıcın üstüne attığı haberini almak üzere gelmiştir. Antigone cenaze alayının önüne geçer:

(1493) Yazıklar olsun Thebai! Senin uğruna kavga,
hayır senin uğruna değil, öldürmek için öldürmek bu;
Oidipus'un sarayını yerle bir etti...

Oğullarının bir mahzene kapattığı Oidipus'u dışarı çağırır ve tüm olan biteni ona anlatır. Burada Kreon çıkar gelir ve Oidipus'u Thebai'den kovar; Antigone de (Eteokles'in buyurduğu gibi) Haimon ile evlenecektir. Ama Antigone bunu reddeder ve babasıyla birlikte ülkeyi terk eder. Antigone ile Oidipus arasındaki bir bitiş kommos'u ile ikisi memleketten ayrılırlar.

*

Oyun, **Aiskhülos**'un *Thebai'ye Karşı Yediler*'iyle aynı konuyu işliyor. Ama aradan bir yarım yüzyıl geçmiş. **Aiskhülos**, Thebai'nin kurtarılışında Atina'nın büyüklüğünü yansıtabilirdi henüz. **Euripides** ise ancak, Thebai'nin kurtulması için ödenmesi gereken bedelin ne kadar yüksek olduğunu saptayabilirdi: İnsanların ve insan ilişkilerinin yok edilmesi, sonu gelmeyen acı, kardeş cinayeti, kurban ve sürgün... *Troyalı Kadınlar*'da devletin güç hırsına karşı uyarı getirmişti. *Fenikeli Kadınlar*'la ise, devlet içindeki kutuplaşmaların iktidar hırsına karşı uyarı getiriyor. **Aiskhülos**, *mitos*'un birleştirici ve güçlendirici yetisine henüz inanıyordu. **Euripides** ise, *mitos*'ta yalnızca insanın boşuna gayretlerinin tablosunu görebiliyor anlaşılan: Akıl (İokaste!) başaramaz, kör tutku, egemen oldukça, hem kendisi hem de herkes için batışı hazırlar. *Fenikeli Kadınlar*'dan umudun sesi gelmez. Uyarı, eğer çaresizliğin değilse, çekimserliğin çizgilerini

taşır. Seyirci her şeyden önce bunun ardındaki kaygıyı işitmiş ve onu ödüllendirmiş besbelli: *Fenikeli Kadınlar* (yanındaki üç oyunla birlikte) yine de ikincilik ödülü almıştır.

3. Dolantı (entrik) oyunları denen grup, tragikomedyalar ve melodramlar

(*İfigenia Tauris'te, Helena, İon, Elektra, İfigenia Aulis'te, Andromekhe, Orestes*)

Atina ile Sparta arasındaki Peleponez Savaşı 27 yıl sürdü. Bütün savaşlarda olduğu gibi bu savaşta da savaşan taraflar için umutlu evreler, umutsuzluk, bıkkınlık ve çaresizlik evreleriyle yer değiştirmiştir. Atina'da savaş devam ettiği sürece moral durumları, yıldan yıla, tragedya ve komedya olarak tiyatroda yansımıştır. Bu 27 yıl içinde yalnızca Dionüsialar'da oynanmış 240 tragedya elimizde olsa, herhalde havanın oldukça kesin bir barometresini saptardık. Yazık ki bu 27 yıldan, 3'ü **Sofokles**'in (*Elektra, Filoktetes* ve *Oidipus Kolonos'ta*), 15'i de **Euripides**'in (*Alkestis* ve *Medea* dışında hepsi) olmak üzere yalnızca 18 oyun bize ulaşabilmiştir.

Euripides'in 15 oyunundan, gördüğümüz gibi 5'i, anımsatarak ve uyararak, çok dolaysızca savaşla ilintiliydi. Kalan 10 oyun başka yollardan gitmiştir. Bunların 3'ü (*Hippolütos, Herakles, Bakkhalar*) savaşı tümden yok saymışlardır. Kalan 7 oyun ise, daha konu seçiminden belli ederek, belki salt dolaylıca savaştan söz etmişler, ama ön planda seyirciye savaşı unutturmak istemişlerdir. Bunlar kesin kaçamak yaratımlardır; hele dünyanın uzak bölgelerinde, savaş olgusundan çok çok uzakta geçiyorlarsa (*Helena*: Mısır'da; *İfigenia Tauris'te*: Kırım'da), ya da bilinen politik merkezlerden kaçınarak bilinçle kırı yeğliyorlarsa (*Elektra*: Argolis'te bir köyde; *Andromakhe*: Tesalya'da Fthia yöresinde) bu bakımdan özellikle dikkat çekicidirler. Ama bu oyun yeri kaçışı, tam da savaş yüzünden olduğu için, savaş sorunları ve insanlardaki savaş dolayısıyla çarpıklıklar, yazarı ve onun fantastik figürlerini ve tabii seyirciyi de, o kadar uzaktan bile yine yakalıyor.

Bu 7 oyundan bir tekinin bile *entrik*'siz ve entrika yapan olmaksızın yürümemesi, daha baştan belirleyicidir (Sofokles'in savaşta ortaya çıkan oyunlarında da aynı olguyla karşılaşmıştık, bkz.

S.238). Şaşırtma, dolandırma, yabancı iyi niyetin kötüye kullanılması, pervasızlık, hatta kriminal enerjiye dek (zehirleme, rehin alma) her şey ve öbür yanda da bütün bunların olmasına neden olan, hatta bizzat yaptırıyor görünen, gittikçe daha kuşkulu tanrı sorgusu, bu oyunların hepsini belirlemiştir. İçeriklerinin heyecanlılığı biçimlerine de damgasını vurur: Kuvvetli duygusal aşırılıklar ve efektler, sıçramalı geçişlerde, kırılmalarda, ani yön deiştirmelerde, tabii dokunaklı sahnelerde de, tumturaklı şarkı bölümlerinde, güldürüye kaçan abartılarda, kimi kez histerik sinir krizlerinde, vb dile gelir. Tragedya kendi itidalini yitirip, "melodram" dediğimiz oyun tarzına doğru açıkça yönelimler gösterir, hatta kimi zaman *triller* diyebileceğimiz kriminale türün dek gittiği olur. Bu, çoğu kez iddia edildiği gibi, yazarın sanatsal biçimi yitirmesinin sonucu değildir (yalnızca *Bakkhalar* bile Euripides'in, yaşamının sonuna dek ne kadar yetkin olduğunu kanıtlar); bu değişimler, bitmek bilmeyen savaşın toplumsal duruma giderek daha kuvvetle damgasını basmasından dolayı kaçınılmaz biçimde o r t a ' n ı n y i t i r i l m e s i 'ne bir tepkidir. Huzursuzluk, telaş, nahif süreklilik yetisinin yitimi, dingin olan ve uyumlu giden her şeye karşı tepkililik, belirli ve güvenli görünen her şeyi karşı konulmaz bir baskı ile alaya almak, dolayısıyla, rahiplerden, kâhinlerden, şairlerden, hocalardan ve eğiticilerden aktarılmış geleneksel inançlardan sıkıntıyla kuşkulanmak... tüm bunlar, **Karl Reinhardt**'ın (Reinhardt 1957) çok haklı olarak o dönemin a n l a m b u n a l ı m ı diye nitelediği şeyin kaçınılmaz belirtileriydi. **Euripides** gibi, tek kişinin en ince titreşimlerinin ve dönemin genel duygulanımının nabzını tutma yönünden çok duyarlı yetkinliği olan bir şair, bu yeni kırılmaların dışında kalamazdı, kalmak da istemezdi.

Euripides, bir rezonans zemini gibi, genel ritim ile salınıma girer. Birliksizlik yönsemesi olsun, sahnelerin ve bireysel duyguların bağımsızlığı olsun, fikirlerin, biçimlerin, reji buluşlarının, esprilerin ve kesin gibi görüneni alaylıca tersine çevirmelerin neredeyse hırsla sömürülmesi olsun, tüm bunlar, genel *dekadans*'ın (çöküşün) istenerek, çoğu kez de inatla aşağılanarak yansımasıdır. Euripides, doğrulabilmek ve iyinin vaazcısı olarak ya da iyi niyetle teselli veren toplum hekimi gibi etkileyebilmek adına çağının bütününe fazlaca hapsolmuştur. Dolayısıyla tiyatronun yönelten, pekiştiren gücüne daha önceden alışmış olan seyirci, bu yazarda, kendi aradığı-

nı değil, çoğu kez tam da kafasından atıp unutmak istediği şeyi bulmuştur. Onun, kendi oluşturduğu portreyi diş gıcırdatarak almasıyla birleşmiş, beklediğini bulamamaktan dolayı sürekli yazar azarlayan tepkisini, kaynaklara bakarak çizmiştik (bkz. S. 265 vd.).

Yazar ile seyirci birbirine göre değerlenir ve birbirine kenetlidir. Bambaşka bir çağın duyumuyla ve M.Ö. 5. yy. sonu Atina'sındaki insanların öylesine özgül renkler taşıyan gerçeklik deneyimlerine katılmaksızın, **Euripides**'in tiyatro ürünlerine, dondurulup müze camı ardında sergilenen klasik sanat örneğine bakar gibi bakarak verdiğimiz estetik notların isabetliliğine fazla güvenmemeliyiz.

İFİGENİA TAURİS'TE ve HELENA

Her iki oyun kısa zaman aralığıyla ortaya gelmiştir (*İfigenia* herhalde MÖ 413'te, *Helena* ise kesinlikle MÖ 412'de oynandı). Savaş çok uzak görünüyor ama ilk bakışta görüneceği gibi her iki oyunun da temelinde ağır bir çıkış noktası ve yüklü bir sorun olarak duruyor.

Her iki oyunun mitolojik çıkış zemini birbirine benzer. Her iki öykü de Troya çevriminden kaynaklanıyor. Her iki durumda da, Troya'ya karşı savaşın iki Yunanlı komutanının en yakın aile çevresinden olan kadınlar, savaş başlamadan önce tanrısal bir müdaheleyle olayın dışına çıkarılmış ve dünyanın o savaşla ilgisi olmayan bir yerine çekilmişlerdi.

Troya'ya saldıracak olan ordunun başkomutanı Agamemnon ile karısı Klütaimestra'nın en büyük kızları İfigenia, birleşik Yunan donanmasının çıkış limanı Aulis'ten yelken açmasından önce, bilici Kalkhas'ın sözü üzerine babası Agamemnon tarafından, genç Tesalya Prensi Akhilleus'la evlendirilme bahanesiyle ordugâha getirtilmiş ve tüm savaş girişimini başarısızlığa uğratabilecek rüzgârsızlığın değişerek rüzgâr çıkması için, Tanrıça Artemis'e kurban edilmişti (bkz. ileride *İfigenia Aulis'te*). Ne var ki Artemis, Yunanlılar'a hiç belli etmeksizin genç kızın yerine bir dişi geyik koymuş ve İfigenia'nın kendisini, Tauris'te, Artemis Tapınağı'na, gelen yabancı denizcileri kurban etmek üzere Artemis rahibesi olarak getirmişti. Yunanlılar, Troya önünde on yıl savaşmışlar ve sonunda,

başkomutanın kızının kurban olması sayesinde kazandıklarını zannederek zaferi kazanmışlardı. Aynı yanlış kanıyla Klütaimestra da Agamemnon'un dönüşünde kocasını öldürmüş, Agamemnon'un oğlu - İfigenia'nın erkek kardeşi - Orestes de babasının intikamını almak için annesini öldürmüştü (bkz. yukarıda Aiskhülos'un "Oresteia"sı). Mitos buradan sonrasını şöyle anlatıyor: Orestes, Atina'da beraat ettikten sonra da (bkz. yukarıda Aiskhülos "Eumenidler") vicdan azabından kurtulamamıştı; Apolon ona, Tauris'teki Artemis heykelini alıp Atina'ya getirirse bu azaptan kurtulacağını söyler. İkisi de birbirini öldü bilen iki kardeş Tauris'te yeniden karşılaşırlar: Troya için savaş –binlerce ölü, işkenceler, acılar– sırf aslı olmayan bir görünüm üstüne kurulmuştur!

Troya'ya karşı savaşın ikinci başkomutanı ve Agamemnon'un erkek kardeşi olan Menelaos'un karısı Helena, genel kanıya göre büyük savaşın nedeni idi. Ne var ki, bu *mitos*'un ikinci bir versiyonu daha vardı (herhalde böyle bir savaş nedeninin dayanılmazlığından dolayıdır bu: Öyle ya, acılar denizinin nedeni bir kadın!?): Bu versiyona göre Hermes, tanrıların babası Zeus'un isteğiyle, gerçek Helena'yı daha Paris'le Sparta'dan kaçmadan önce tüm suçlamalardan çekip almış ve Mısır'a götürmüştür; Hera da, Yunanlılar'a ve Troyalılar'a, on yıl boyunca onun uğrunda savaştıkları bir sahte kopya, içi boş bir hayalet göndermiştir. Buna göre, Troya Savaşı, daha baştan ve bütünüyle bir görünüme dayalıdır; acılar ve ölümler bir illuzyon uğrunaydı.

İki oyun da aynı yapı kalıbını gösteriyor (bkz. Aristoteles'in tanımı, S. 75): Bir tanrı tarafından Barbarlar ülkesi"ne gönderilen en üst kökenli bir Yunanlı kız, oradaki kral tarafından alıkonur (ve Helena özelinde, sahip olunur), memlekete dönüp kavuşma umudu hemen tümüyle yitmişken batmış bir gemiden gelen hiç tanımadığı bir yabancı çıkagelir, kız giderek artan ve yoğunlaşan belirtilerle o yabancının en yakın bir akrabası olduğunu anlar (İfigenia, erkek kardeşi Orestes'i, Helena ise Troya'nın düşmesinden beri dolaşan kocası Menelaos'u: *Anagnorisis* - 'bilme, tanıma') ve ülkenin efendisinden kurtulmak için onunla birlikte bir hileye başvurur (*mekhanema* - 'hile'); bu hile, sürekli açığa çıkma tehlikesi altında "barbar"ın saflığından Yunan buluş gücü ve zekâsının son derece zengin numaralarıyla yararlanarak - başarıya ulaştırır: Çift kurtulmuştur.

Yakın zamanın tragedya tartışmalarında çoklukla, bu yapı türündeki –yani *happy end*'li– oyunların tragedya olmadığı iddia edilmiştir. Buna göre özellikle *İfigenia Tauris'te* ve *Helena*, çoğu kez romantik dram ve hatta düpedüz komedya olarak nitelenmiştir (bkz. Matthiessen 1979, 29). Bunun ardında belli ki, "trajik"in "mutsuz"la aynı anlamda olduğu şeklindeki silinmezcesine kazınmış yanılgı yatmakta. **Aristoteles**'in tragedya kuramında gördük ki, "trajik", en genel anlamda, Yunan kavrayışında, karşıtına dönüşme ile eş anlamlıdır (bkz. S.74). Bu dönüşme, mutluluğun mutsuzluğa dönüşmesi olabildiği gibi, pekâlâ mutsuzluğun mutluluğa dönüşümü de olabilir (Aristoteles, *Poetika* 1451 a 13. 1455 b 28). Tabii ki tragedyaya özgü etkiye, yani tragedyaya özgü zevk'e (bkz. S.65) tam da ulaşılabilir, daha az da ulaşılabilir, yani tragedya "daha trajik" de olabilir, "daha az trajik" de olabilir (nasıl ki, bir komedya da "daha komik" olabildiği gibi "daha az komik" de olabilir, ama öyle de olsa, yani "daha az komik" de gelse yine komedya olarak kalır). İlk kuramcı olarak **Aristoteles**, en trajik tragedya tipi olarak, içinde bir insanın bir doğru'dan sapma (bkz. S. 235) sonucu, mutluluktan mutsuzluğa düştüğü tipi anlıyor. En çekilmez tragedya tipi olaraksa, bir rezilin mutsuzluktan çıkıp mutluluğa kavuştuğu tipi gösteriyor **Aristoteles** (1452 b 37). Onun, bizim incelediğimiz iki oyun için de söz konusu olan tipi (yani içindeki insanların mutsuzluktan mutluluğa evrildiği tipi), eğer uygun yaratılmışsa, tragedya türü içinde saydığını, tam da **Euripides**'in *İfigenia Tauris'te*'sini en az sekiz kez (ve böylece *Poetika*'da en fazla sayıda) örnek vermesi, gösteriyor. Bu, kuşkusuz oyunun sevilmesinden de kaynaklanmakta. Bu arada, oyunun sevilmesi de boşuna değildi. Burada, ilgisiz birilerine içi boş mutluluklar sunulmuyordu, kaderin, önlerine güçlükler çıkardığı iki insanın –biri kendi babasınca kurban edilmiş, öteki onun kardeşi, annesini öldürmüş– zorlu yollardan kendilerini kurtarmaları, sanatsal ustalıkla ortaya getirilmişti. Dramanın bütünü üstünde, Atreusoğullarına lanetin ağır gölgesi durur (Goethe'nin *İfigenia Tauris'te*'sinde dahice geliştirilmiştir). Tehlikenin gösterilen kadarından kurtulmanın başarılmasıyla seyircinin tatmin olması da bu laneti tam temizleyememektedir.

Her iki oyun, esas figürün bir serim prolog'uyla başlar. İkisinde

de bunu yabancının gelişi izler, sonra her ikisinde de Yunan tutsağı ve esas figürün nedimeleri olan ve giriş şarkısını hanımı ile karşılıklı söyleyen (*amoiobaion* = 'karşılıklı şarkı') kadınlar korosunun parodos'u gelir: Kendilerini barbar illerine atan kötü kaderden birlikte yakınma. Buradan sonra oyun kurgusu ayrılır.

İfigenia'da aksiyon, hedefe doğru hızla gelişir: Çobanların bulduğu iki yabancı (Orestes ile Pülades) Taurlar'ın kralı Thoas'ın buyruğu ile, insan kurban olarak Artemis'e sunması için İfgenia'ya getirilir; rahibe ile yabancılardan biri arasında uzun süre birbirine teğet geçen konuşma, sonunda İfigenia'nın onlardan ötekine bir haber mektubu vermek isteyip bunu okuyunca, kardeşlerin birbirlerini tanımasına varır; sevinç coşkusu, durumun çıkmazı yüzünden zayıflar (Orestes, yalnız kendini ve kız kardeşini de değil, bir de üstelik Apollon'un emrettiği gibi Artemis heykelini buradan nasıl kaçıracaktır?), İfigenia çözümü bulur: Gerçeği, hafif perdeleyip entrika olarak kullanacaktır: Yabancılar ana katilidirler, Artemis heykelini kirletmişlerdir, bu yüzden kurban edilmelerinden önce hem o heykeli denizde yıkamalılar, hem de kendileri yıkanmalıdırlar! Thoas gelir, ikna edilir, temizlenmeyi onaylar; yabancılar, istemeksizinmiş gibi kendilerini zincirleterek görevlileri atlatırlar; kıyıya az kala İfigenia, kendilerini izleyen görevlilere dinsel eylemin kutsallığına saygıyla geri durmalarını söyler; görevliler, uzun bir bekleyişin ardından nihayet kuşkulanmayı düşündüklerinde çok geç kalmışlardır. Gerçi kaçış gemisini dalgalar son bir kez kıyıya atar ama *dea ex machina* olarak Athena görünür, Yunanlıların Thoas'tan kurtulup kaçmalarını sağlar.

Helena'da ise aynı yapı kalıbı yalnız daha karmaşık işlenmekle kalmamış, içerik olarak da daha derinleştirilmiştir. Dolayısıyla bu sonraki oyunu (üstelik Kannicht'in harika bir yorumu -1969 - sayesinde özellikle iyi açıklanmış olan bu oyunu) daha yakından irdeleyeceğiz.

Prolog'da Helena, önce ayrıntılı olarak olay yerini (Mısır'ı) ve kendisini misafir eden aileyi (Hermes'in Helena'yı emanet ettiği Mısır Kralı Proteus ile karısı Psamathe ölmüşlerdir, bu çiftin iki çocuğu: oğul Theoklümenos ve kız - bilici - Theonóë - yetişkin oldukları halde evlenmemişler ve krallığı devralarak sarayda oturmaktadırlar) tanıtır. Ancak bundan sonra kendini tanıtmaya sıra gelir (tüm soyu ile kendini anlatır: Tündareos ile Leda, babası ve annesi-

dir, asıl babası ise söylenceye göre kuğu kılığına girmiş Zeus'tur). Devam ederek, güzelliğinin, Paris'in yargısı yüzünden, Yunanlılar ve Troya'lılar arasındaki büyük savaşa neden olduğunu anlatır. Ama bu anlatılan, seyircinin (ve birkaç mitoloji bilgini dışında tüm dünyanın) bildiğinden farklıdır: Gerçekte Paris'in kaçırdığı hiç de kendisi değil, kendisinin "canlı bir hayali"ymiş (34. dize), Hera onu "en saf esir'den" (34. dize) yapmış ve Paris'in eline vermiş.

(35) Paris de, görünüşe aldanarak, beni elde ettiğini sandı!
(Çeviri: Vahdi Atay, MEB Yayınları, 2. baskı, İst.1964. Y.O.).

En tanınmış Yunan *mitos*'undaki bu radikal değişiklik, tiyatrodakileri çok şaşırtmış olmalı (olsa olsa, tam da bu varyantı yaratmış olduğu sanılan, yaklaşık 150 yıl önce yaşamış bir koro şarkıları şairi Stesikhoros vardı). **Euripides**'in, özellikle varlık ve görünüm üstünde oynadığı bu yapıtı için istediği daha keskin dikkat de bu şaşırtmaya bağlıydı. Helena sürdürür: Zeus, "Hem toprak anayı ondan geçinen insan bolluğundan kurtarmak, hem de en yiğit Yunanlının (=Akhilleus) meydana çıkmasını sağlamak için", Yunanlılara ve Troya'lılara savaşı gönderdi.

(42) Bu suretle kendim değil, ama adım, Frigyalılar elinde
Yunanlılara vadedilmiş bir zafer mükâfatı oldu.

Seyircinin büyük kesimi, aynı anda bunun ne demek olduğunu kavrıyordu; **Euripides** ise, apaçık dile getirilmiş olarak bunun, bir sürü dolantıyla (kimi yerde gülünç karıştırmalar hengamesi olarak) süren oyunun tümünü, bir öncül olarak ve ağır bir esas ton olarak temelden kavramasını ve taşımasını istemiştir: "Sırf benim yüzümden - Skamandros suları yakınlarında ne kadar çok / cana kıyıldı! Bütün çektiklerim bana yetmiyormuş gibi / bir yandan da başkalarının beddualarını ve lanetleri başıma yağıyor. / Herkes beni, kocamı aldatarak Yunanistanı büyük bir savaşa sürükledim sanıyor." (52. dize ve devamı).

Helena, ölüm isteyerek bitirir: Gerçi Hermes ona, Sparta'ya döneceğini ve kocası Menelaos ile yine beraber olacağını söylemiştir ama bunun şartı, Menelaos'un bu aradaki bütün zaman (sonra duyacağımıza göre 17 yıl) boyunca bir hayalete takılıp kaldığını öğrenmesi ve kabul etmesidir (Euripides, bir başkasının hayatının yalanını gerçek yoluyla def etmeyi denemenin, kendince ne kadar

umarsız bir çıkmaz olduğunu söyletmiyor Helena'ya; haklı da, oyunu zenginleştirecek olan budur çünkü). İhtiyar Kral Proteus ölmüş olduğu için, şimdi de oğlu peşindedir (güzelliği Helena'nın lanetidir!); bu yüzden bir kutsal sunağa koşar gibi ihtiyar Proteus'un mezarının başına sığınmıştır: Adı tüm Hellas'da kirlenmişken, Proteus onun hiç değilse bedeninin temiz kalmasına yardım etsin diye.

> Helena için bulduğu bu prolog'la **Euripides**, seyirciye daha en baştan göze aldığı zor işi açık etmektedir: İnsanlarda salt öyle bilmenin, hiç silinemez biçimde nasıl gerçek bilginin yerine yerleştiğini (ya da: mit'lerin nasıl yenilmez olduğunu), yerleşmiş bir mitos'ta göstermek istiyordur **Euripides** ve yine de sonunda gerçeğin, görünenin yerini alabildiğini göstermek istiyordur: Oyunu bunu başaracaktır! (Bu arada, tam da bu, çıplak gözle görüneni birtakım gerekçelerle aldanma diye göstermeye çalışmanın, Yunan felsefesinin Platon'culuk'ta sivrilmiş esas akımı olduğunu fark ediyoruz).

Güçlük, hemen prolog'un ikinci bölümünde anlamlı biçimde göz önüne getirilir: Bir Yunanlı gelir, Helena'yı görür ve fena halde irkilir. Ama Troya savaşçısı olduğu ve bu kadının asla Helena olamayacağını bildiği için, kadınla konuşmaya girmekte sakınca görmez. Haberler alınıp verilir: Helena, bu adamın Aias'ın kardeşi Teukros olduğunu (bkz. yukarıda Sofokles'in *Aias*'ı) öğrenir. Troya, 10 yıl süren savaş sonunda düşmüştür ve Yunanlı savaşçılar, geri dönüşlerinde fırtınalarla savrulmuşlardır; kocası Menelaos, Troya'nın düşüşünün üstünden yedi yıl geçmiş olduğuna göre, ölmüş bilinmektedir, Helena da öyle. Helena'nın annesi kendini asmış, erkek kardeşleri (Dioskurlar denen Kastor ve Plüdeukes) sanki buharlaşmışlardır. Helena, yabancıya, Yunanlılardan nefret eden Theoklümenos'a rastlamaması için hızla uzaklaşmasını tavsiye eder; Teukros çok çok teşekkürler eder: "Bedeninle Helena'ya benziyorsun ama kalbin onunkine benzemekten / ne kadar uzak! Senin ruhun ne kadar başka!" (160. dize vd.).

Sonraki dört kıtalık *parodos*'ta Helena ile onun Yunanlı yandaş kadınları arasındaki karşılıklı şarkılarla, Helena'nın şimdi iyice kesinleşmiş görünen kaderinden yakınılır. Ardından, yazarın varlık ve görünüm arasındaki dönüşümleri sonuna dek kullandığı ve Helena'ya, retorik kurallarına uygun olarak kurulmuş gerekçelendirmeyle (ilkin, ikincisi, üçüncüsü, ve son olarak...) hemen intihar et-

mesinin kaçınılmazlığını kanıtlattığı uzun Helena monolog'undan sonra, Koro, Menelaos'un gerçekten ölü olup olmadığını bilici Theonoë'ye bir sorması için Helena'yı ikna etmeyi başarır. Helena ve Koro saraya girer. - Komedik denebilecek bir sahne başlar: Menelaos gelir. Gemisiyle kumsala yanaşmıştır, (sahte) Helena'yı, kendisiyle kalmış yandaşlarıyla birlikte kumsaldaki bir mağaraya gizlemiş, şimdi ikinci bir Odüsseus gibi renkli paçavralara bürünmüş olarak yiyecek aramaya çıkmıştır. Sarayın kapısını vurur. Ters bir ihtiyar kapıcı kadın bakar ve Menandros'tan bu yana yerleşik komedya biçimleri dağarına uyacak gibi bir kapıcı-dilenci diyaloğu gelişir. Diyalog sürecinde Menelaos öğrenir ki: "Zeus'un kızı helena bu sarayda"dır (470. dize). Menelaos'un kafası karışmıştır, sonunda isim benzerliği olduğunda karar kılar ve ihtiyarın uyarısına karşın kralı beklemek için gizlenir. Koro ile Helena saraydan çıkarlar. Helena, Menelaos'un hayatta olduğunu öğrenmiştir. Mutludur. O anda, gördüğüne inanamayan bir halde kendisine yaklaşan Menelaos'u görür. Tanıma olgusu başlar. Helena, Menelaos'u hemen tanımıştır, sarılmak ister ama o geri çekilir. Helena'yı aşağıda mağarada bırakmış değil mi? Mağaradaki hayaletine karşı Helena boşuna mücadele eder. Çünkü o hayalet yalnızca şimdi mağarada olmakla kalmaz, on yıl boyunca da Troya'da kalmıştır:

(593)MENELAOS

Bırak beni; benim felâketlerim bana yeter.

Tanıma başarısızlıkla sonuçlanmış, hayalet, gerçeği yenmiştir. Sahilden bir Ulak gelir: Helena hava olup uçmuş ve her şeyi açıklamıştır. Son sözleri şöyledir:

(614) "Tündareos'un talihsiz kızı Helena'ya gelince, zavallının adı boş yere lekelendi, onun hiçbir günahı yoktu."

Artık Menelaos da ikna olmuştur. Soru-yanıt'larla ve bilgilerin çakıştırılmasıyla bir içsel buluşmanın da gerçekleştiği uzun bir karşılaşma düeti izler. Sonra gerçek gelip çatmıştır: Çift buradan nasıl kaçıp kurtulacak? Tanıma'dan sonra dolantılar aksiyonu başlar. Burada ayrıntılarıyla vermemiz mümkün değil; öbür oyun İfigenia'dan bildiğimiz aynı kalıba uygun bir akıştır, yalnız burada çok daha kompleks, incelikli, insanı derinden kavrayıcıdır. Önce her şeyi bilen ve asla yalan söylememesi gereken bilici Theonoe'yi

kazanmak gerekir ki Theoklümenos'a hiçbir şey söylemesin: Mısırlı kız için zor bir karardır ve **Euripides**'in de yazdığı en güzel karar sahnelerinden biridir bu. Ardından Theoklümenos'un hilelerle atlatılması gerekmektedir. **Euripides** Taurus Kralı Thoas gibi, Mısırlı olarak Theoklümenos'u da öyle pek zararsız çizemezdi (öyle çizmek de istemezdi). Bu hile sahnesinde **Euripides**, engelleri olağanüstü incelikte düzenlemiş ve az bir zahmetle adım adım aşılmasını sağlamıştır. Hile başarılı olmuştur. Bir Ulak iletir: Yabancılar kaçtı. Theoklümenos, her şeyi bilen kız kardeşini öldürmek ister. Bu anda *dea ex machina* olarak Kastor ile Polüdeukes görünürler, olanların hepsini kaderin öyle saptadığını bildirirler. Theoklümenos anlayış gösterir, yumuşar ve veda selamlamasında Helena'yı, "Helena'nın bu yüksek ruhluluğuna ne kadar sevinseniz azdır. Kadınların çoğu ona benzemekten ne kadar uzaktırlar," diyerek över (1686. dize: Türkçe çevirideki iki cümlenin birer parçası, çevirilen kitapta tek dizede birleşmiştir. Fark bundan ileri geliyor. Y.O.).

Bir genel deyişle Koro oyunu bitirir.

*

Yazarın, varlık ve görünüm ile oynamayı *Helena*'da yaptığı gibi böylesine derine götürmesindeki motifin ne olduğu sorusunu açıklamak için tüm öteki etmenlerin üstünde, ayrıca dönemin tarihsel arka planını da görmezden gelemeyiz. Attika tiyatro oyunlarında hep güncel bağlantı aranmaması yönündeki eski uyarı bugün artık ürkütemez olmuştur, hatta ilkesel olarak yanlış da görünmektedir. Attika tragedyasının ne kadar toplumun yansıması olduğunu ve nasıl özellikle bu açıdan günümüz tiyatro konvansiyonundan ayrıldığını tekrar tekrar görebildik. Şu ya da bu şekilde site sorunsalını yansıtmayan tiyatro, seyirci için çok yadırgatıcı ve alışılmadık olurdu. Tragedya yorumumuzun bulucu ilkesi bu olmalıdır. Dolayısıyla burada *Helena* örneğinde de MÖ 415-413 yıllarında Atina'da neler olduğunu gözden uzak tutmayacağız: Thuküdides, *Peloponez Savaşının Tarihi*'nin 6. cildinin başında, Sicilya seferi tezgâhlayıcılarının havaya çizdikleri güzel umut tablolarını gören Atina yurttaşlarının nasıl bir görüntü büyüsüne kapıldıklarını etkilice anlatmaktadır. Sefer, genel bir çılgınlık içinde başladı. İki yıl sonra felâket geldi. Artık son kişi bile, uğruna binlerin öldüğü şeyin bir hayalet ol-

duğunu görüyordu. Bu çizginin daha fazla ayrıntısına girmeyeceğiz ve giremeyiz. Ama *Helena* oyununun, kimi zaman ne kadar hafif ve düşçül görünse de, savaş ve göz boyamalara ilişkin nasıl derin bir oyun olduğu herhalde açıklaşmıştır. Bu oyun da, seyircinin elinin tersiyle itemeyeceği sorular koymuştur.

Kimileri, en ağır olanını duymuş da olabilir: "Son tahlilde bütün savaşlar bir görünüm uğruna değil mi?"

İON

İfigenia Tauris'te ve *Helena*'ya kıyasla *İon*, tragedyanın ideal biçiminden daha da fazla uzaklaşarak, en azından ön planda, daha da fazla komedya biçimine yaklaşmaktadır. O komedya biçimini 100 yıl sonra **Menandros**'ta görüyoruz; dramaturjik yapısından giderek *İon* için tragikomedya denmesi ve onda **"Euripides - Menandros - Platus/Terentius - Commedia dell'arte** - modern toplumsal komedya" gelişim çizgisinin kaynağının görülmesi haklıdır (Seidensticker 1982, 241. 246). *İon*'da, antik dramada ilk kez görülen ve **Menandros**'tan itibaren Avrupa güldürü oyunlarında karakteristik olan komedya motifleri vardır: En çok göze çarpan motif, evlilik dışı edinilip de sokağa atılan çocuğun, sonradan sepet içinde atılış sırasında sepete konulmuş nesnelerden tanınmasıdır (daha Aristoteles, kolye vb. nesneler sayesinde tanımayı, tragedya açısından bakıldığında "en az sanatlıca" ve "sıkıntıyla doğmuş" buluyordu: *Poetika* 1454 b 20 vd. 1455 a 19 vd.). Öteki komedya motifleri ise, *tükhe*'nin ('Raslantı') çok önem kazanması ve aksiyonun hemen tümünün fiktif (yani buradaki anlamıyla: Mitos'tan uzak) olmasıdır. Ayrıca mimetik öğeler vardır (örneğin tapınak merdivenlerini süpürerek, kuşları kovarak şarkı söyleyen tapınak bekçileri; Koristlerin, tekil şarkılarıyla turist gibi Apollon tapınağındaki plastik eserlere hayranlıklarını ifade etmeleri, vb.) Buna karşın, *İon*'u komedya (veya başka herhangi bir tip) olarak nitelemek hatalı olur. İleride buna tekrar geleceğiz.

> *İon*, Atina'lı kral kızı Krëusa'nın, bir zamanlar bir Akropolis mağarasında tanrı Apollon'dan olan, yıllar önce bir çılgınlık anında sepet içinde dışarı koyduğu, sonra da öldü sanılar oğlunu, Delfoi tapınağını bir ziyaretinde yeniden bulmasını anlatıyor.
> Mitos'ta **Euripides**'in oyununun yalnızca çıkış pozisyonu var bes-

belli: Atina'nın en eski kralı Erekhteus'un kızı Kreusa, Hellenler'in atası Hellen'in üç oğlundan (Khouthos, Doros, Aiolos) biri olan Khotos ile evlenmiş ve Atinalılar'ın da içinde bulunduğu Hellenik kökenli İon'lara adını veren İon adlı bir oğlu olmuştu. Atina yerel mitos'unda daha önce, İon'un hiç de Khouthos'un oğlu olmayıp, Apollon'unevlilikten önce Kreusa'nın ırzına geçmesinden doğduğu yolunda bir varyantı bulunup bulunmadığını bilmiyoruz. Ama işte Euripides'in oyununda o versiyonu görmekteyiz.

Yapısı *İfigenia Tauris'te* ve *Helena* ile akraba olan bu oyunun tarihlemesi önemli, çünkü adından da anlaşılacağı üzre, Atina'nın İonlar'ın öncü gücü olarak övülmesi oyun boyunca gidiyor: İon'ların esas bölümünü teşkil eden Küçük Asya İonları'nın MÖ 412'de Atina'dan ayrıldıklarını biliyoruz. Öyleyse oyun MÖ 412'den sonra oynanmış olamaz pek. Yukarıya doğru bir sınır arandığında hemen MÖ 415 yılına takılınıyor: *Troyalı Kadınlar* ile aynı yılda (bkz. S.333 vd.) *İon* düşünlemez. Demek ki, MÖ 414 ile 412 (dahil) bir tarih kalıyor. Şimdi, Atina'nın 415 yazında ve kışındaki Sicilya seferinin eylemlerine yönelik Thukidides'in verdiği bilgiler gözden geçirildiğinde, bir yanda Atina'ya o zamanlar iyimser bir moral vermiş olan başarıları, öbür yandan ise Sicilya'da Atina'nın yürüttüğü ve merkezinde, "İonlar'ın kurtarıcısı ve önderi Atina", solganının yer aldığı propaganda eylemi grülür; Thukidides bunu, MÖ 415 kışında Syrakusalı Hermokrates'in söylevinde ve Kamarina'da Atinalı Eufemos'un söylevinde özetlemiştir (Thuk. 6, 76-87). Böyle olunca, MÖ 414 yılındaki Dionüsialar, *İon* için en öncelikli oynanış tarihi oluyor.

Aksiyon, dıştan bakılışta klayca anlaşılıyor. Delfoi'deyiz. Tanrı Hermes'in bir serim prolog'undan ve sözü daha önce geçtiği gibi Apollon tapınağının içinin ve önünün temizliğine bakan (sonradan İon adını alacak olan, bkz. ileride) tapınak bekçisinin mimetik aryasından sonra, Atina kralının kızı Kreuza eşliğinde Atina'dan Delfoi'ye gelmiş olan Atinalı Genç Kızlar Korosu girer; kızlar, Apollon Tapınağı'nın dış duvarlarındaki plastik süslere hayran olurlar, tapınak bekçisinin gezi rehberi gibi onurla ileteği bilgileri dinlerler. Ardından gelen ilk büyük sahne,

1. Tapınağa gelen Kreusa ile tapınak bekçisi arasındaki uzun diyalog,

2. Sonra gelen Khouthos ile Kreusa ve Bekçi arasındaki kısa üçlü;

3. Tapınak bekçisinin, tanrısı Apollon'u suçlayan seslenişi, olmak üzere üç bölümlüdür.

Bu sahne, her üçünü bir araya getirir, karakterler olarak serimini yapar, her birinin kişisel art bilgisini iletir, ama onlar farkında değildir, dolayısıyla seyirci, kendisi her şeyi bildiği halde sahnedeki üç figürün birbirinden haberlerinin olmayışı, birbirlerini bilmeksizin davranmaları nedeniyle büyük gerilim içine girer. İşte bu, daha sonra **Menandros**'un komedilerinde görülecek olan çıkış konumudur: Oyuncular, bir bakıma bir koninin tepesinde hareket ettikleri halde orayı koninin tamamı zannediyorlar; seyirci ise bu yanılgıyı görüyor ve gelen "açıklaşmalar"dan zevk alıyor.

> Kreusa, daha bir tek kelime söylemediği halde, sırf Apollon tapınağına ilk bakışında (az önce korist kızların yaptığı gibi hoşlanma belirtisi göstermeyip) ağladığı için, tapınak bekçisinin dikkatini çekmiştir. Nedenini sorduğunda (ki bu sorusuyla **Euripides** daha baştan Bekçi'yi oyunun çekirdeğine oturtmaktadır) Kreusa kaçamak yanıt verir. Buna karşın Bekçi'nin soylu kadına duyduğu ilgi, önce onun memleketi olan Atina üstüne karşılıklı konuşmaya varır (böylece de, olay Delfoi'de geçtiği halde Atina daha baştan oyunun merkezi olur). Ardından gelen stikhomytie'nin (söz düellosu'nun) uzunluğu yoluyla (100'den fazla dize, 255-368) **Euripides**, bu iki kişinin birbirine karşı tavırlarına ve birbirine açıkladıkları şeylere dikkat çekmektedir. Kreusa, Khouthos'la evliliğinden ve çocuklarının olmayışından söz eder, bu sorunu Apollon'a danışmaya gelmişlerdir, Khouthos da zaten gelmek üzeredir; genç Bekçi ise, ana babasını tanımadığını, bir zamanlar tapınağın bakıcısı Pütia'nın kendisini tapınağın merdivenlerinde bulup, baktığını, yetiştirdiğini anlatır; Kreusa bir kız arkadaşının öyküsünü (aslında kendi öyküsü) aktarır: Apollon'un onu iğfal etmesi, çocuğun bırakılması anlatılmıştır, Kreusa, çocuğun yaşıyor olup olmadığını tanrıdan sorması için Bekçi'nin yardımını ister; Bekçi, bundan vazgeçmesini tavsiye eder ("Tanrı'nın hoşlanmayacağı şeyler sorulmaz!": 373). - Her iki taraf da sık sık birbirlerini tanımaya iyice yaklaşıp sonra yeniden uzaklaşmışlardır: En baştan itibaren birbirinin kim olduğunu bilmemeleri, konuşmanın sonunda da değişmez

("statik görünümün *stikhomütie*'si": Schwinge 1968, 368); ama ikisi de, yaşam öykülerindeki açıklayamadıkları paralellikler sayesinde birbirlerine içsel olarak yaklaşmışlardır: **Euripides** bu, bir bakıma "mikro-yapısal" diyaloglarla belli ki gittikçe daha çok biriken ruhsal kenetlenmeleri amaçlıyor. Burada aslolan, ertelemedir. Bu dramatik ilkeyi her şeyden önce (örneğin *epos*'un ikinci bölümünde Odüsseus ile Penelope'nin birbirlerini tanımalarının birçok şarkının ardından gerçekleştiği) Odüsseia'dan biliyoruz (Latacz 1992): Dışsal tanıma sürekli kaydırılırken, içsel tanıma üst üste birikerek sıkılaşabilir. **Euripides** için karakteristik olanbu sahneler, yazarın, çoklukla övülen ve oyunlarına "yeni içsellik" boyutunu (Lesky 1972, 425) kazandıran ruhsal duyarlığını göstermektedir. *Stikhomütie*'lerin özellikle **Euripides**'te giderek artmasının nedeni de buradadır: Dize dizeye (söz düellosu tarzında) diyalog, alışılmış *Rheseis*'den ('düz konuşmalar'dan) daha gerçekçi (Yazar yine "doğal" demek istiyor besbelli. Y.O.) etki yapar (gündelik iletişime daha çok benzer) ve çabuk sınamayı, birbirini karşılıklı daha derin etkilemeyi sağlar.

Birbirine yabancı olan anne ile oğulun konuşmalarında daha derinleşen ertelemelerden sonra **Euripides**, aksiyonu hızlandırır: Khouthos iyi bir haberle gelir, bunu Apollon'un kehanetiyle doğrulatmak istemektedir; karısından bu arada dua etmesini ister. Kreusa kabul eder, fakat tuhaf bir kritik koşulla:

(425) Edeceğim, dua edeceğim elbet! Ama Apollon da
geçmişte yaptığını nihayet bir ödesin yani;
yine de benim için tam bir dost olacak değil tabii ki!
Ama dediğini yaparım, tamam –ne de olsa tanrı o– kabul!

Tapınak Bekçisi, tanrıya yöneltilen bu "şifreli" suçlama sözlerini garipsemiştir ve başını sallayarak dinsel görevine döner, ama sırf bu kez de kendisi tanrıya yönelik bir ceza vaazı versin diye yapar bunu ("Elbette suçlamam / gerekir Phoibos'u. Nedir bu yaptığı? Kızları kirletir / sonra da ortada bırakır! Gizlice doğurtur çocuğu / sonra da bırakır ölsün. Olmaz bu! Efendi, usta sensin, /örnek olsana!": 436 vd.).

Demek ki Kreusa'nın suçlaması onu etkilemekten uzak kalmamıştır ve ardından gelen 1. *stasimon*'da çocuklu olmanın mutluluğunu öven Koro da sonunda bu suçlamaya katılır: **Euripides**'in,

oyundaki tüm olayın üstünde, tanrının insansal ahlak kategorileriyle ölçülüp ölçülemeyeceği sorusunu koymak istediği anlaşılıyor. Koro şarkısından sonra Khouthos tapınaktan fırlar ve tam bir gülünç sahneyle Bekçi'yi kendine çekip sarılmak ister, o da dehşet içinde kendini çekip kurtulmaya uğraşır. Derken, tanrının Khouthos'a, tapınaktan çıkarken ilk rastlayacağı kişinin onun oğlu olduğu kehanetinde bulunduğu anlaşılır. Bir iki gidiş gelişin ardından Bekçi bu beklenmedik onuru kabul eder, sonunda orada bulunuvermiş (oğlunu yıllar önce Defoi'de bir kızla macerasının meyvesi olarak gören) babanın isteğine de uyarak prens ve mirasçı olarak birlikte Atina'ya gitmeye de razı olur ve nihayet Khouthos'tan *İon* adını da alır (*ion*, 'rastlayan' anlamına gelebiliyor). Annesini de bulma özlemini dile getiren sözlerle İon, kendi onuruna yapılacak şenliğe babasıyla birlikte gider. Burada Koro felaket bir şarkı söyler: Sıfırdan ortaya çıkan bir piç, nasıl olsa çocuksuz kalacak olan Kreusa'nın ikinci kuşak mirasçı olmaya soyunuyor! Bu asla olmamalı, Khouthos'un kendisi de eni konu bir yabancı değil mi Atina'da? Bir göçmenin evlilik dışı çocuğu olan bu yabancı fırlama, öldürülmelidir!

Kreusa ihtiyar Lala'sıyla gelir, Koro'dan olanları öğrenir, Apollon'un kendisine tümüyle ihanet ettiğini hisseder (Tanrı, kendi hatasını bilmek istemiyor ama kocasının hatasını bir de ödüllendiriyor) ve gerek Koro'nun, gerekse İhtiyar'ın piç'i öldürme tavsiyesi üzerine, sonunda hem Koro'ya, hem ihtiyara kendi gizini açıklar. Bunun üzerine İhtiyar: "Sana haksızlık eden tanrıdan intikamını al!" (972). Bir meşveret *stikhomütie*'sinde, yeni efendi ve mirasçı'yı Kreusa'da bulunan zehirle şenlik sırasında öldürme planı yapılır. Koro, suçunu gizleyen Tanrıya ve esasta aynı şeyi yapan Khouthos'a da öfke bildiren bir şarkı söyler yine: Tanrı ile insan arasında fark kalmıyor; her ikisi de erkek, ama sözde sadakatsiz olan kadınları, yazarlar (onlar da erkek) sürekli kötülerler!

Bir Ulak haber getirir: Şenlik, dolu dizgin yürüyorken İhtiyar, genç buluntu oğul'a zehirli kupayı vermiş, derken raslantıyla tüm kupalar boşaltılcak, yeniden doldurulacak denmiş, yere dökülen şaraptan bir güvercin içmiş - anında ölmüştür! İhtiyar'ı yakalamışlar, ayaküstü sorgulamışlar, sonunda Kreusa'nın yaptırdığını söylemiştir İhtiyar. Delfoi'de çok değer verilen İon, olayı Delfoi'liler meclisine getirmiş, meclis Kreusa'nın kayalardan atılarak öldürülmesine karar vermiştir. Kendini suç ortağı hisseden Koro, bir korku şarkısı

söyler, derken kalabalığın ve İon'un kovaladığı Kreusa koşarak gelir, kendini sunağa atar. Çok gergin bir *stikhomütie*'yle ikinci kez İon ve Kreusa karşı karşıya gelirler; İon, artık Kreusa'yı, kendisini öldürmek isteyen üvey anne olarak görmekte ve kendince öldürülmesini uygun bulmaktadır. O sırada tapınak merdivenlerinde elinde sepetle Püthia görünür. Öylesine uzun süre ertelenmiş, çifte ölümden kıl payı dönmüş *anagnorisis* (tanıma) olayı, bir dokuma, bir süs eşyası, bir de zeytin kolye sayesinde nihayet gerçekleşir ve anne oğul birbirlerine sarılırlar. Ayrıca babasının Apollon olduğunu da öğrenmiştir İon, inanamaz. Tapınak çatısında *dea ex machina* tarzında Athena görünür ve her şeyi açıklar (deyimin esası: *apo mechanes theos*'tur. Yazar bir yerde *deus ex machina*, bir başka yerde *dea ex machina* demiş. Biz yazara aynen uyduk. Y.O.) Apollon, kendisi gelmekten çekinmiştir! İon, Atina'ya kral olacak, oğulları da "İonlar" olarak Kükla Adalarına ve Küçük Asya'ya yerleşeceklerdir. Kreusa ise, İon'un gerçek geçmişini asla öğrenmemesi gereken Khouthos ile, Dorlar'ın ve Akhailer'in ataları olan iki oğluna daha, Doros ve Akhaios'a sahip olacaktır (ilk çocuk olarak ve tanrının oğlu olarak İon; ve böylece de İonlar, en onurlu konuma gelmiş oluyorlar: Bir vatanseverlik propagandası olarak seyirci bunun hakkını vermiş olmalı). Athena, her şeyi böyle tatlıya bağlamış olan Apollon'a övgüyle bitirir.

*

Sürekli olarak, bu oyunda trajik'in yitip gittiği, oyuna aslında dosdoğru komedya demek gerektiği (ve en iyisi de, daha sonra örneğin Plautus'un Yunan *Amphtrion*'una dayalı *Amphitruo*'sunda karşılaştığımız gibi satirik bir tanrılar komedyası demek gerektiği) iddia edilmiştir. Bu kadarı biraz fazla doğrusu. Bu oyun, ilkin salt biçim olarak kesinlikle hâlâ bir tragedya varyantıdır: **Aristoteles** kategorilerine göre, tragedya türünde geçerli olan, "tutarlı" (*Poetika* 1452 b 34 vd.) insanlarda mutsuzluktan mutluluğa dönüş'e uymaktadır, "basit" değil "kompleks" bir aksiyonu vardır (1452 b 30-32), çünkü aksiyon, çok sayıda baht dönümlerinden ve tanıma'lardan (görünüşte olsun, gerçekte olsun) meydana gelmektedir (1452 a 16-18; 1459 b 15) ve hatta bitişte İon ile Kreusa arasındaki tanıma, **Aristoteles**'e göre "en güzel" tanıma biçimi olan, "tanıma ile baht dönümünün üst üste gelmesi"ne (1452 a 32) uymaktadır, bu tanıma'dan da burada "mutluluk" doğuyor (1452 b 2). Üstelik bunun

ötesinde temel fikir de kesinlikle "komik" değil. Apollon, acısını duyduğu hatasını (örneğin 1557.dize vd.) düzeltmek istiyor ve kendisinin ve Kreusa'nın olan oğlunu Atina'nın kralı ve İonlar'ın atası yaparak (geç de olsa) Kreusa'yı zarardan kurtarıyor. Gördüğümüz gibi **Euripides**, Kreusa'nın daha sahneye ilk girişinden itibaren onun acısını seyircinin belleğine işlemektedir ve bu acı, burada da, esas kişilerin –Kreusa, İon, Apollon, Hermes, Athena– hiçbirinin unutmayacağı ve unutmak da istemediği bir ağır yük olarak arka planda durmaktadır. Bu bakımdan oyunda komik hiçbir şey yoktur ve güldürme amacı da gütmemektedir. Komik çizgiler ve tonlar, insanların en iyi niyetle ve saf inançla, tanrının elbette ki hiç bilmedikleri planını sürekli kesmelerinden ileri geliyor. Tanrı bu yüzden arka arkaya düzeltme atakları yapmak zorunda kalıyor, ama sonunda niyetini - biraz değişmiş de olsa - gerçekleştiriyor. Böylece nihayet "mutluluk"larına kavuşan insanlar, önce zorlu kaderlerini aşmak durumunda kalıyorlar (Kreusa: Tecavüze uğrama ve çocuğunun kaybı, sonra çocuk sahibi olamama; İon: ana-baba'sız kalmak; Khouthos: Çocuk sahibi olamama). Tiyatro biçimi olarak "tragedya"nın etki amaçları olan, seyircinin d e h ş e t e u ğ r a m a s ı v e b i r l i k e t a c ı ç e k m e s i burada kesinlenmiştir. **Euripides**'in ilaveten yarattığı gülme ise bir çeşit göz yaşarırken gülmedir.

Böylesi tür sorunlarının öte yanında oyunun anlamına yönelik soru da bulunmaktadır. **Euripides**'in, "kritik ve çözme yoluyla [...] düzenle yeniden bütünleşmeyi amaçladığı" savı (Spira 1960, 79), yazara çok fazla şey yüklemek olur. Onun, "politik bir planı gerçekleştirmekve bu arada can sıkıcı eski bir şeyi dünyadan def etmek amacıyla kendi kehanetini bir yalan halinde kötüye kullanan" (Seidensticker 1982, 239) Apollon özelinde geleneksel tanrılarla fena halde alay ettiği, elde bir, ama bu yolla, öylesi tanrılığı inkâr etmek istediğini iddia etmek, çok ucuz bir kısa devre olur. Bu oyunda da arka planda daha ziyade, soru sormaya, tartmaya ve geçmişten geleni sınamaya çağrı vardır. Bir tanrının, bir insan kadını, ırzına geçip ortada bırakmasını anlatan söylence tipi, **Euripides**'in buluşu değildir. Çok eskidir bu (Homeros, Hesiodos). Daha, eski Yunan düşünürü **Ksenofanes**, insan davranışlarının böylesi yansımalarını taşıyan tanrı tasarımını derinden sarsmış (bkz. Latacz 1991, 546-549) ve bunun karşısına arınmış bir tanrı tasarımı getirmiştir:

(Fr. 26 G.-P. =Latacz 1991, S. 548/49)

... tanrılar arasında ve insanlar arasında en büyük olandır tanrı,
ne cismiyle ölümlülere benzer, ne de zihniyle.

Euripides'in *Ion*'da ortaya attığı soru da ilkede aynıdır: Tanrı nasıl düşünülmeli? Burada da yanıt insanlara bırakılmıştır.[44]

ELEKTRA

Geçmişten gelen tanrı inancının anlamına ilişkin soru, *Elektra*'da da vardır. Konuyu **Aiskhülos**'un *Khoeforen*'inden (*Adak Sunucular*: bkz. S. 19 ve devamı) ve **Sofokles**'in *Elektra*'sından (bkz. S.238 ve devamı) biliyoruz. Öyle görünüyor ki, kendi versiyonunu yaratırken bu iki drama **Euripides**'in de önünde bulunuyordu. *Adak Sunucular* için bu gayet doğaldır: Bu oyun, *Oresteia*'nın ikinci oyunu olarak MÖ 458'de oynamıştı. Ama **Sofokles**'in *Elektra*'sı için de, **Euripides**'in o oyunu bildiğini ve sorguladığını gösteren işaretler var. Çünkü özellikle **Sofokles**, Orestes'in anne katilliğini, **Aiskhülos**'tan çok daha kesinlikle, Apollon'un emri olarak haklı göstermiştir (Orestes, prolog'da: "Haklı olarak geliyorum, temizlik için, tanrılar gönderdi beni!": 70; Orestes, sonda: "Yasalar karşısında kim olursa olsun / bu hak yerini bulmak zorundaydı: / O öldürülmeliydi!": 1505 vd. Aigistos'u öldürdükten sonra). Burada karaksızlıktan ve kuşkudan eser yok. Oysa **Euripides**'te: Annelerini birlikte öldürdükten sonra her iki katilde de, hem Orestes'te, hem Elektra'da, tam bir çöküş var! Ve *dei ex machina* olarak gelen Kastor ile Polüdeukes'in yargısı şöyledir:

(1244) Buradaki [=Klütaimestra] bunu hak etmişti gerçi, ama senin
yaptığın haklı değil!
Phoibos'a gelince? Phoibos - evet, benim efendimdir: susarım.
Ama kendisi nice akıllı da olsa: Senden istediği, akıllıca değildi!

(1296) Bunu Phoibos'un hanesine yazıyorum:
Cinayet!
(1301) Kaderin zorlamasıyla olmuştu bu (alna yazılıydı!)
ve Phoibos'un hiç de akıllıca olmayan sözleriyle olmuştu!

44. Tanrılarla insanlar arasındaki ilişki sorununda Euripides'in koyduğu amacı, Wolfgang Kullmann bir makalesinde (Kullmann 1987~1992) aynı anlamda değerlendirmiş.

Yani görülüyor ki, **Euripides**'e göre kocasını öldürenin çektiği ceza haklıydı gerçi, ama kendi oğlunun onu öldürmesi haklı değildi; ve tanrılar anneyi öldürme emri verseler de bu, insanı kurtarmaz, "bu emri veren (ya da verdikleri iddia edilen) tanrılar acaba ne kadar 'akıllı'?" sorusu gelir ortaya. Birçok başka belirtiyle de birlikte (bkz. Schwinge 1968, 300-303) bu eleştirel vurgu, özellikle **Sofokles**'in inanç kesinliğini **Euripides**'in bilinçlice sorguladığına işaret-tir.

> Oldum olası pek yoğun tartışılan **Euripides**'in *Elektra*'sının görece ve kesin oynanış tarihi için, önden verdiğimiz bu düşünce, sürekli öne sürülen tek bir dizede (1347. dizede) Dioskur'ların, Atreusoğulları'nın evinde olanlara müdahelelerinin bitiminde (ve oyunun bitiminde), yardımlarını bundan böyle "Sicilya denizindeki" adaletli ve tanrıdan korkan denizcilere ulaştıracaklarını söylemelerinden çok daha önemlidir. Dioskur'ların bu sözünden şu sonucun çıkarılması gereğine inanılıyor: Burada **Euripides**, MÖ 413 ilkbaharında Sicilya'ya gönderilen takviye seferine arıştırma yapıyor olmalıymış. Bu kabulün hiç de zorunlu olmadığını Zunst (1955, 64-71) göstermiştir; Zunst ayrıca oynanış tarihinin 416/15 olduğunu gösteren metrik argümanları da derlemiştir ki Lesky, tereddütle de olsa, ona katılıyor (1972, 394). Son zamanlarda sıklıkla dile getirilen MÖ 417 yılı ise (örneğin Matthiessen 1979, 122, bkz. Schwinge 1968, 238 Dipnot: "416'dan önce"; Knox 1985b, 316), şundan dolayı uygun görünüyor ki, *Elektra*'da Peleponez Savaşı'na gönderme hemen hiç yok ve bunun en iyi açıklaması da, o zamanlar Mö 421 öncesinde ve 415 sonrasında savaşın gerçekten bitmiş sayılabiliyor olmasıydı (bkz. S.314 *Herakles* üstüne).

Aiskhülos ile **Sofokles**, Orestes'in annesini öldürüşünü, dışsal olarak da, böyle olağanüstü bir eylemi boyutu nedeniyle de destekleyen büyük bir yücelikle çevrelemişlerdi. Büyük laflara hep ters tepki veren **Euripides**, gerek eylemi, gerekse eylem koşullarını acımasızca gündelik ölçülere indirgedi: Olay yeri bu kez, kalıntıları bugün bizi bile önünde diz çöktüren görkemli Miken kral sarayı değil, Argos'un kırlık bir yerinde herhangi salaş bir köylü evidir; Elektra burada, annesinin kara vicdanını kişileştirerek karalar giymiş ama soylu, sarayın koridorlarında gidip gelen, yaşamının anlamını buradan çıkarmış bir yaslı prenses değil, ailesi bir zamanlar Mi-

ken'de saygın olan yoksul bir köylünün, paspal, yırtık pırtık köylü giysisi içindeki sıkıntılı karısıdır, su taşır, yemek yapar, ev işlerine bakar ve her gün biraz daha öfkesine ve acısına gömülür (yeter ki Aigisthos'un onu evlendirdiği adam, kendisinden saygıyla uzak dursun); Orestes de, Apollon'un buyruğu gereği baştan sona planlanmış bir hile ile gelen kesin kararlı, cesur, bağımsız intikamcı (Aiskhülos, *Adak Sunucular* 555-559; Sofokles, *Elektra* 32-37) değildir, bölgeyi yoklamak isteyen, güvensiz ve ürkek bir sürgündür, en ufak bir tehlike sezdiğinde tekrar sınırların dışına çıkmaya hazırdır (96. dize vd.): "Kendisine verilen görevi yerine getirme meselesiyle çaresiz karşı karşıyadır, kararsız ve tetiktedir: Elinde bir kılıç [...] henüz hiç eylemci gibi değildir" (Schwinge 1968, 04).

Dolayısıyla aksiyon da "burjuvaca" gelişir. Prolog'un girişinde yoksul köylü, aksiyon için en önemli ön olayları hızla geliştiren bir serim konuşması yapar: Eve dönen Agamemnon'un öldürülmesinden ve dul karısı Klütaimestra'nın Aigisthos ile evlenmesinden sonra Aigisthos, sarayda kalan çocukları, Orestes ile Elektra'yı, ölümle tehdit etmektedir; Orestes'i ihtiyar Lala'sı Phokis'e götürüp kurtarmıştır; soylu biriyle evlenmesini Aigisthos'un önlediği Elektra'yı, Klütaimestra, kamuoyundan korkarak ölümden koruyordu; bunun üzerine Aigisthos, Orestes'in başına ödül koymuş, Elektra'yı da bu konuşan köylüyle evlendirmiştir; bu iyi kalpli adam, iki çocuğun kaderine acınmaktadır. Su testisiyle pınara gitmeye davranan Elektra ile kocası arasında kısa bir konuşmadan sonra Orestes ile Pülades görünürler. Orestes, monolog'unda, geceleri nasıl bir koyun kurban edip bir bukle adak bırakmak için gizlice Agamemnon'un mezarına süzüldüğünü, şimdi de faydalı bir şeyler var mı diye kulk vermeye geldiğini anlatır. Bir "hizmetçi" geldiği için Pülades'le birlikte kenara çekilirler. "Hizmetçi" Elektra'dır. Bir yakınma aryasıyla, annesi Klütaimestra'nın, sevgilisi Aigisthos'la birlik olup babası Agamemnon'u öldürmesinden, kendi sefil durmundan yakınır ve erkek kardeşi Orestes'i, babasının öldürülmesinin intikamını alması ve kendisini de kurtarması için göndersin diye Zeus'a yalvarır. Koro girer, Argos'un genç köylü kızlarıdır bunlar, Elektra'yı Heraion'daki (Argos'un üst kısmında Hera tapınağı) bakire kızlar şenliğine davet ederler, ama zavallı talihsiz kız -Troya fatihinin kızı - kir bağlamış saçlarını ve üstündeki paçavraları göstermek zorunda kalarak daveti reddeder. Koro ile Elektra'nın birlikte yakınmaları,

Orestes ile Pylades'in görünmeleri üzerine kesilir. Orestes, kendini Orestes'in arkadaşı olarak takdim eder ve bildirir: Orestes, hayattadır. Uzun bir stikhomytie'de iki kardeşin içsel yakınlaşmaları başlar. Tam tanıma kaçınılmaz olacakken, **Euripides** (kendinden öncekilere, **Aiskhülos** ve **Sofokles**'e, açık bir eleştiri olarak), araya (gerçekçi bir hesaptan kaynaklanan) bir engel koyar:

(282) ORESTES

Ah, bu sözünü işitmek için Orestes neden burada değil?

ELEKTRA

Fakat gözlerim onu tanımayacaktı.

ORESTES

Taaccüp edilecek şey değil, sizi birbirinizden çocukluğunuzda ayırdılar.

(Çeviri: A. Hamdi Tnapınar, Maarif V. Yay. Ank. 1943, Y.O.)

Bundan sonra konuşma, bir kez daha şimdiki durumun dayanılmazlığına yönelir; Elektra, öfkeyle, bir kendisinin buradaki ilkel yaşayışını, bir de annesinin Aigisthos'la sürdüğü aşırı zevk-ü safayı ortaya döker. Yabancı gençten, bunların hepsini kardeşine iletmesini ister. - Köylü tarladan gelir, yabancıların kim olduğun öğrenir, karısının erkek kardeşinin arkadaşları olarak onları evine davet eder (bu da Euripides'e, Orestes'in ağzından insanın gerçek değeri üstüne bir ahlak konuşması yaptırma olanağı sağlar: Soy değildir önemli olan, karakterdir! Aynen oyunun mekânlarının alt toplum düzeylerine indirilmesi gibi burada da protestocu belli olmaktadır). Elektra, yoksul kesimlerden gelme tam tedbirli bir ev kadını gibi, cıbıl ve bonkör kocasına yavaşça, evde böyle bir ikram için hiçbir şeyin bulunmadığını fısıldar. Çobanlarla yaşayan babasının ihtiyar Lala'sına koşup bir şeyler istemesini söyler. Elektra'nın da aslında ait olduğu Agamemnon ve Akhilleus'un parlak dünyasını bir karşıtlık olarak anımsatan ve Klütaimestra'nın ölümünü isteyen bir Koro şarkısının ardından ihtiyar Lala, bir kuzu, peynir ve köy şarabı ile gelir. Elektra'ya, gelirken Agamemnon'un mezarından da geçtiğini ve mezar başında taze adaklar gördüğünü söyler: Kurban edilmiş kuzunun kanı ile yeni kesilmiş saç bukleleri görmüştür. Orestes'in gelmiş olduğu umuduyla, saç buklelerini Elektra'nınkilerle karşılaştırmak ister. Ama Elektra reddeder, sonra İhtiyar, yine

henüz taze olan ayak izlerine Elektra'nın kendi ayağını koyarak kontrol etmesini ister, Elektra bunu da reddeder; bu kez İhtiyar, hiç yoktan, bir zamanlar Orestes'e dokuduğu giysiyi de mi anımsamadığını soruverince Elektra, çocukken nasıl giysi dokuyormuş ki, diye tepki gösterir, hem öyle de olsa bugün hâlâ onu giyiyor olabilir mi? ("Meğer ki giysiler de bedenle birlikte büyüsün!": 544). Euripides, kendi öyküsü için tümden fazla olan bu ara oyunda, **Aiskhülos**'un *Adak Sunucular*'ındaki tanıma sahnesine yönelik sert bir parodiyle eski tragedya pratiğine eleştirisini somut bir noktadan sürdürmekte. Söylemek istediği açık: Küçük olsun, büyük olsun - yüce tavırlar, majestik davranışlar, gerçekliklerin görmezden gelinmesi, kısaca: Bizim dünyamız değil! - Dolayısıyla bunu izleyen kendi tanıma sahnesi, yalın ve gerçekçidir (yine "doğal" demek istiyor yazar! Y.O.): İhtiyar, Orestes'in bir yara izinden tanır (Odüsseia'ya gönderme) ve kardeşler birbirlerine sarılırlar.

İntikam eylemi hemen başlar. Bu eylemde de kahramanlık yoktur: Orestes, Aigisthos kurban sırasında eğilince arkasından bıçaklayarak öldürmüştür. Klütaimestra'yı Elektra, "kızın bir çocuk dünyaya getirdi", haberiyle köy evine çekmiş ve - anne ile kız arasında bir ağız dalaşından sonra iki kardeş, titreyerek, ürkerek birlikte bir kılıç saplamasıyla anneyi öldürmüşlerdir. Hemen ardından da yıpratıcı bir pişmanlık başlar. Adalete ve tanrıya dayanarak kendi kendilerini teselli etme çabaları fayda vermez. - Genel acınmayı *dei ex machina* olarak gelen Kastor ile Polüdeukes durdurur: Haksızlık yapmış olan Orestes, mutlaka Atina'ya gitmelidir, orada cinayet davası duruşmasında Apollon'un sağlayacağı oy eşitliği sayesinde ölüm cezasından kurtulup beraat edecektir, Elektra ise Pülades ile evlenmeli veo zamana kadarki hayat arkadaşı ile birlikte Pülades'le Phokis'e gitmelidir. Bir veda *kommos*'unda kardeşler ayrılırlar. Anesini öldürdüğü için aklı karışmış durumda olan Orestes hızla uzaklaşır. Dioskur'lar, Kastor'un tanrıların ve insanların haklarına saygı isteyen genel bir çağrısıyla oyunu bitirirler.

*

Üç *Elektra* versiyonu içinde **Euripides**'inki hep en kötü sayılmıştır. Onun versiyonunun, kaderciliğe, tehdide, sinir geren acımasızlığa çok uzak olduğu tartışılmaz. Olayın küçük insanlar ortamına taşınmasının sonuçları vardır. Her şey ucuzluk kokar; giysiler, ye-

mekler, tavırlar ve duygular... Yalnız, **Euripides**'in bunu fark etmemiş olma ihtimali yok. Tam tersine, birçok eserindeki gibi niyeti budur! Her yerinde açıkça dile gelen protestodan söz etmiştik. Ne var ki, protesto da salt isyan zevkinden kaynaklanmıyor. **Euripides**, özellikle dünyaların ayrımı yoluyla tepkiyi beslemek için kışkırtma yapıyor. Görünürde kuşkusuz büyük olanı, insanların yaşamak zorunda oldukları dünyaya indirgemesindeki hoşgörüsüzlükle **Euripides**, özellikle karşılaştırmanın net açıklaşması gereken burada öyle görünüyor ki, düşünmeye, sınamaya, hatta kılı kırk yararcasına incelemeye çekmek amacındaydı. Anne katili olmak ne demek? İntikam ne? Hangi tanrı böyle eylemleri talep edebilir? *Elektra*, asla zayıf bir eser değildir. Tanrı inancını özellikle keskin biçimde sorguluyor. Çünkü Orestes'in annesini öldürdüğü bu *mitos*, kimsenin ilgisiz kalamayacağı kadar önemliydi.

Euripides'in, hiçbir tanrı yardımı olmaksızın, herkesin kendi kararını kendisinin vermesini istediği görünüyor.

İFİGENİA AULİS'TE

İfigenia Aulis'te'nin konusu, Yunan *mitos*'unun bulduğu en keskin çelişkilerden birini içerir: Bilinen ilk en büyük ulusal girişimin baş komutanı iki seçenekle karşı karşıyadır: Ya girişimi başarısızlığa uğratacak, ya da kendi kızını tanrılara kurban edecektir. İnsan kurban etmek - karanlık tarih öncesinde, en büyük ölüm kalım durumunda son çare olarak baş vurulan bir kült öğesi (Burkert 1972; Blome 1984, 18 vd. dipnot 60 ile birlkte), tragedya yüzyılında ise sadece dehşet uyandıran bir uğursuzluk - karar baskısının uç simgesi olarak vardır. Miken Kralı olan ve Troyalılar'a karşı açılan bir intikam seferinin tüm Yunanlılarca seçilmiş baş komutanı olan Agamemnon, aynı zamanda sevimli ve sevgili kızı İfigenia'nın da babasıdır ve şimdi kamusal görevi ile kendini koruması arasında bir yol bulmak zorundadır. Bu çelişki (belki de eski Troya söylencesinin bölümü: "Küprien", Fragman 15), Atreusoğulları *mitos*'unun bize ulaşan tüm işlenişlerinde (Aiskhülos'un *Oresteia*'sı, Sofokles'in ve Euripides'in *Elektra*'sı, vb.) anahtar işlevi görmektedir: Agamemnon'un, karısı Klütaimestra eliyle öldürülmesine de vesile mi olmuştur ya da hatta, o öldürülme bir dereceye kadar Agamem-

non'un daha önce müşterek kızlarını kurban etmesinden (bkz. S. 103 vd.) dolayı haklı mıdır? Bu soruyla yalnızca Yunanlılar uğraşmış değiller. Roma'nın cumhuriyet dönemi tragedyaları içinde hem Navius'un hem de Ennius'un birer *İfigenia*'sı olduğunu biliyoruz (her ikisi de Euripides'in Aulis'teki İfigenia'sını esas almışlar). Yeni dönemde ise Röresans'tan bu yana, en bilinenleri **Racine**'in (1674), **Schiller**'in (1790) ve **Gerhard Hauptmann**'ınki olmak üzere bu konuyu işlemiş en az 17 dramatik eser bulunuyor; Avrupa ve Amerika resim galerilerinde, "İfigenia'nın kurban edilmesi" üstüne, **Tiepolo, Böcklin** ve **Feuerbach** gibi ustaların da aralarında bulunduğu en az 26 ressamın eseri vardır (Hunger 1988, 246 vd.).

Euripides'in konuyu işleyişi, bildiğimiz gibi, içinde *Bakkhalar*'ın da bulunduğu tetralogya olarak ancak ölümünden sonra sahnelendi. Oyunun, **Euripides** ölürken henüz tamamlanmamış olduğu hemen hemen kesin: Bize ulaşan metinde, özellikle prolog ve eksodos'ta ama başkaca da, açıkça **Euripides**'in olmayan yerler var. Oyunu sahneleyen oğulun (ya da yeğen'in) elinde hangi metnin bulunduğu, kendisinin neler eklediği, daha sonraki sahnelenişlerde başka nelerin dahil olduğu ve nihayet sonda ne kadarını Bizans "toparlama"sına borçlu olduğumuz, hiçbir zaman net olarak bilinemeyecek. Daha da şaşırtıcı olanı ise, bu duruma aldırmaksızın tam da bu oyunun **Euripides** tragedyasını karakterize etmede öne çıkarılmasıdır (örneğin Snell 1928 =1968; tam değilse bile Zuntz'un "beautiful play" yargısının zevkle imzalandığı Lesky'de de 1972, 483 vd.). Öyle ki, bu tragedyanın, Snell'in yazdığı gibi "yalpalayan ve kararsız insanların çok etkileyici ve neredeyse ürkütücü tablosu" ile başladığı, zaten kesin değil, hatta olası değil: Agamemnon'un gecede karanlıkla çevrili **Euripides** isanlarının simgesi olarak genelleştirilmesi, 20 yüzyılın dengesizlik hayranlarının istediği bir bakış olduğu gibi, oyunun gerçekte ilk halinin, alışılmış tanrılar prolog'uyla (burada Artemis'in prolog'u) başladığı, ihtimal dışı değildir (bu yönde işaret de az değil: İngiltere 1891 =1979, XXI-XXV). Bu, yorum aceleciliğine yalnızca bir örnektir. Eski araştırmalar, özellikle Matthiäs Edidion'ın 19. yüzyıl başında yaptığı araştırma iyi incelendiğinde, *İfigenia Aulis'te* oyununun, **Euripides**'ten, bitmemiş ve boşluklu olarak kaldığını ve sonradan "doldurulduğunu" kabul etmenin hiç de olasılık dışı olmadığı görülecektir (bkz.

England 1891 =1979, X X); bu da, **Euripides**'in tragedya sanatı ve dünya görüşü üstüne geniş kapsamlı sonuçları özellikle *İfigenia Aulis'te* oyunundan giderek çıkarmaya kalkmaktan koruyacaktır bizi.

Bu arka plandan ve **Euripides**'e ait olup olmama sorununun açıklaşmamış olmasından dolayı, oyunun yalnızca ana çizgisini inceleyeceğiz ve karakter tanımlayışında yazarın olası niyetlerini açığa çıkarmaya çalışacağız. Öncelikle bir defa, **Euripides**'in burada da eski söylenceyi kahramanlıkçı alandan gerçek insani alan indirgemek istediği hemen hemen kesin. Karar anındaki durum, tüm kaçınılmazlığı ve bağlayıcı sıkışıklığıyla, tiyatrodaki herkes tarafından hissedilir olmalıdır. Mitos'un bu noktada ne istediğini seyirci sezmelidir. Sorumlucayargı verme donanımına ancak o zaman kavuşacaktır çünkü. Oyunun başında, - orijinaldeki başlayış nasıldı, sorusunu sormaksızın, başkomutan Agamemnon'un öylesine enine boyuna yalpalayan bir kişi olarak gösterilmesinin nedeni bu: Gecenin yarısında Agamemnon, ihtiyar hizmetkârını karargâh çadırının önüne çağırarak sıkıntı içinde şunları iletir:

(16) Seni kıskanıyorum ihtiyar!
İnsanlar arasında tanınmadan, ünsüz olarak
hayatlarının sonuna tehlikesiz varanlara gıpta ediyorum.
Şeref içinde yaşayanları
daha az kıskanıyorum.

İhtiyar ne yapacağını bilemez ve öylesine sıkıntıyla kararsızlık içinde olan efendisinden "utanç duyar":

(34) Lambanın ışığını canlandırarak
hâlâ elinde tuttuğun
şu mektubu yazdın,
sonra yazdığın harfleri sildin,

tekrar mührü bozdun,
sel gibi gözyaşı dökerek
yazı levhasını yere attın. Bu
yaptığın kararsız hareketlerden
hemen hemen delirdiğine hükmedilecek!
Üzüntün nedir ey kral, yeni bir şey mi var?

(Çeviri: Lamia Kerman, MEB Yayını, Ank. 1945, Y.Ö.)

İhtiyar, Agamemnon'un ikinci tez karar değiştirmiş olduğunu öğrenir: Bilici Kalkhas, Yunanlıların donanmasının harekete geçişi ve daha sonra da Troya zaferi için tanrıça Artemis adına kızı İphigenya'yı talep ettiğinde, Agamemnon habercisine hemen donanmayı dağıtma emrini bildirmişti: "Çünkü, kızımı öldürmeye asla razı olamazdım" (96). Ama sonra, Helena'sını Troya'dan mutlaka kurtarmak isteyen kardeşi Menelaos onu ikna edince, karısı Klütaimestra'ya bir mektup yazmıştı: Kızı İfigenia'yı, Tesalya prensi Aiskhülos'la evlenmek üzere Aulis'e göndermesini istemişti; çünkü Aiskhülos ancak bu şartla Troya seferine katılacakmış. Bu hileyi yalnızca Kalkhas, Menelaos ve Odüsseus biliyordu, Akhilleus'un haberi yoktu. Bu gece ise yaptığı hileye daha fazla dayanamamış: Uzun süre mühürleyip, mühür silip, gidip gelip sonunda Klütaimestra'ya yeni bir mektup daha yazmıştı: "Kızımı Aulis'e gönderme sakın!" (119) Ve işte İhtiyar'ın şimdi bu yeni mektupla Miken'e koşturması gerekiyor, çünkü:

(136) Heyhat! O zaman muhakememi kaybetmiştim.
Ah! Felakete doğru koşuyorum!

Khalkisli kızların (Khalkis, boğazın karşı kıyısında görüş mesafesi içindedir) ağzından **Homeros**'un *İliada*'sındaki donanma gemilerinin bir bir sayılmasının **Euripides** çeşitlemesinin söylendiği parodos'tan sonra büyük telaşla Menelaos koşar gelir: İhtiyarı yakalamış, mektubu açmıştır, içindekileri bütün donanmaya iletmekle tehdit eder. İki kardeş arasında büyük bir tartışma çıkar. Her iki yandan da hiçbir suçlama eksik kalmaz. Birinin, iktidar hırsıyla utanç verici bir planı onaylamış olmasının zavallılığı ortaya saçılırken ötekinin de sırf Helena'nın keyfine tekrar kavuşmak uğruna kardeşinin kızını kurban ettirecek rezilliği açığa dökülür. "Alkestis"teki Admetos ile Pheres'in karşılıklı kirli çamaşırlarını ortaya sermelerini anımsıyoruz. Ağız dalaşı sürerken bir Ulak, Klütaimestra'nın İfigenia ve küçük Orestes ile birlikte geldiğini iletir. Yaptığının sonuçlarıyla böylesine yüz yüze gelince Agamemnon şaşkınlığa düşer:

(442) Eyvah, zavallı ben! ne söyleyeyim?
Nereden başlayayım? Kader beni
nasıl bir boyunduruk altına soktu? Benim
hilelerimi gölgede bırakan çok daha mahir

bir tanrının tuzağına düştüm. Ah! Bu işte
halk takımı ne kadar kazanıyor. Zira o,
kolaylıkla ağlayabildiği, her şeyi söyleyebildiği
halde, bu gibi şeyler ulu soylu bir adamın
büyüklüğüne yakışmaz. Bizim gibilere her şeyden evvel
hayatımızı idare eden vekarı muhafaza etmek düşer. Biz
halkın esiriyiz. Zira müthiş bir felakete uğrayan ben,
ağladığım için, sonra da ağlamadığımdan dolayı utanıyorum!

Modern yorumcular hemen ikiyüzlülükten söz ediyorlar. Zengin ve güçlü kişinin, bu konumundan ileri gelen zorunluluklardan yakınması, hayasızlık oluyor. Burada dikkat gerekir. **Euripides**, ne kendisi için ne de seyercisi için meseleyi bu kadar basit almaz. Önder konumunda olanlar için gerçekten de küçük adam için olandan çok daha ağır bir yük olan, yaşam boyu kendi kendini disipline etmenin baskısının anlayışla karşılanmasını sağlamak istiyor **Euripides**. Oyunda çelişki olanağı da bu baskıdan doğuyur ya: Zaten küçük adam bir defa o konuma asla gelemez ki! Yani **Euripides** burada seyircinin Agamemnon'u suçlamasını istemekten çok uzaktır; tam tersine, öyle bir konuma hiç ulaşmamış olanların da, imgelemlerini genişleterek böyle "büyük kişi"lerin boyutunu ve dolayısıyla çelişki birikimini kavrayabilmesini ve bu bigilye bütünü yargılamasını istemektedir. **Euripides**'in böyle anlaşılmak istediği, hemen oyunun devamından anlaşılıyor: Menelaos, her şeyi geri almak üzere gelir. Agamemnon'un gözyaşları onu ikna etmiştir:

(489) çılgın bir delikanlı gibi davrandım. Şimdi çocuklarını
öldürmenin ne müthiş bir şey olduğunu anlıyorum!

Burada da pek çok yorumcu çok acele yargı vermiştir: Bu Menelaos da zayıf biri, hüzünlü yapıda oynak bir şövalye, Euripides de dokunaklı bir oyun yazmak istemiş! Bu sav getirilirken **Euripides**'in, muhtemel eleştirmenlerine karşı dolaylı metatrajik gerekçelendirmeyle, böylesi bir karşı çıkışı yalnızca önceden görmekle kalmayıp aynı Menelaos'a daha aynı repliği içinde karşıtını da getirttiği dikkate alınmamış oluyor:

(500) Ama herkes tehdit dolu sözlerimi değiştirdiğimi söyleyecekmiş!
Bundan tabii ne olabilir? Aynı kandan olan kardeşimi sevdiğim için
kararımı değiştirdim. Daima en iyi şeylerin peşinde koşmak
asil bir adamın yapacağı bir harekettir.

Belki de **Aristoteles**'in tam fark etmediği şuydu: **Euripides** bu oyunda, tam da **Aristoteles**'in tragedya ile bağdaşmaz gördüğü şeyi, aynı kişinin davranışlarındaki dönüşümü, gerekçelendirmeye önem vermiştir (Daha yalnız bu alıntılanan dört dize içinde iki kez "değiştirme" geçmektedir). Agamemnon değişiyor, Menelaos değişiyor ve her şeyden önce İfigenia değişiyor. Önce Agamemnon: Üçüncü kez değişiyor; bu kez, çok şaşırtıcı biçimde, ters yönde: Menelaos'un artık istemediği bir durumda, şimdi kesinlikle karar veriyor: "talihin pençesi altında kızımın kanı akmak üzere"(511). Getirdiği gerekçe: Kalkhas ve Odysseus, durumu orduya açıklarsa, orduyu kimse tıtamaz artık, İfigenia'yı kurban edilmeye zorlar; icabında Miken'i yerle bir ederek! Agamemnon anlamıştır: Tanrılar aldatılmaya gelmiyor;kızını kurban etmek zorundadır. (Oysa gördük ki, *mitos*'a göre Artemis, İphigenya'yı kurban ettirmeyecek, kendisi gizlice kurtaracaktır –bkz. *İfigenia Tauris'te*–. Yazar bu çelişkiyi görmezden geliyor. Oysa bu *mitos*, Hera, Athena gibi Olympos tanrıçalarından farklı olarak Artemis'in asıl niyetini, bir kızı kurban ettirmek değil, tam tersine bu "komutanların" ve erkek "ordu"nun vahşetini açığa dökmek olarak gösteriyor olabilir pekâlâ. Oyunun sonuna doğru bu boyut daha fazla açığa çıkacak.Y.O.) Bir şey daha var: Menelaos Klütaimestra'ya her şeyi söylememelidir ki, bir o kadar daha gözyaşı akmasın.

Helena'nın çılgın aşkının yerine "ölçülü" bir aşkı dileyen kızların koro şarkısından sonra Klütaimestra, iki çocuğu ile arabasında gelir. Babanın, genç kızın güvenmiş masum çocuksu sevgisinden kaçınmaya çalışıtığı ve Klütaimestra'ya karşı da İfigenia'nın sözde evliliğinin getireceği ayrılık hüznü içindeymiş gibi göründüğü bu psikolojik bağlantı sahnesinin titretici gerginliğine, **Aiskhülos**'ta veya **Sofokles**'te herhangi bir paralel bulunamaz. Klütaimestra'yı sözde düğünden önce olay yerinden uzaklaştırmayı Agamemnon elbette ki başaramamıştır. Dolayısıyla kurban hazırlıkları için Kalkhas'la birlikte gitmek zorunda kalır.

Kısa bir Koro şarkısı Akhilleus'un gelişine bağlantı kurar. Hiçbir şeyden haberi olmayan Akhilleus, Troya seferinin artık nihayet başlaması için Agamemnon'a gelmiştir. Agamemnon yerine Klütaimestra ile karşılaşır. İkisi de birbirini tanımıyordur. Bu sahne tam bir kara mizahtır: Tanıştıktan sonra Klütaimestra genç adamı, istenen güvey olarak selamlar. Akhilleus gökten düşmüşe döner. Her iki taraf için çekilmezlik doruktayken İhtiyar hizmatkâr gelir ve her şeyi an-

latır. Klütaimestra, Agamemnon'a duyduğu öfke ile çaresizlik arasında kalır. Akhilleus'a yardım etmesi için yalvarır. Uzun bir konuşma ve büyük bir jestle yardım sözü verir ama önce Agamemnon'u rica ile yumuşatmayı önerir. Öneri yerine getirilir. Aldatma planının ortaya çıktığını anlayan Agamemnon, Klütaimestra'nın ve İfigenia'nın yalvarmalarını dinler (küçük Orestes içeri alınmıştır), sonunda kısa ve kesin kararını verir: Bunu kader böyle saptamıştır:

(1269) Menelaos'un esiri değilim kızım;
onun arzularına boyun eğmiyorum.
Ama istesem de istemesem de seni Hellas'a
kurban etmem lazım. Bizi mağlup eden işte o.
Sen de, ben de, onun hürriyetine, Yunan'a
kaçırılmamasına çalışmamız lâzım!

İfigenia'nın bir yakınma monodi'sinden ("tek kişilik şarkı") sonra Akhilleus, bir Mürmidon birliğinin başında görünür: Ordu, kızın kurban edilmesini istemektedir ve kendisi karşı çıkınca da neredeyse taşlanarak öldürülecek olmuştur. İşte geliyorlar bile, başlarında da Odüsseus!

Tam bu çıkmazın içinde, bir sonraki dönüşüm: İfigenia ölümü göğüslemeye karar vermiştir:

(1378) Yunanistanın gözleri şimdi benim üzerimde.
Gemilerin yola çıkması, Troya'nın mahvı, benim elimde!

Binler yunanistan için ölmek isterken, "Bir benim mevcudiyetim mi bütün bu şeylere mani olacak?" (1390). Akhilleus da kendisi için tüm orduyla, belki ölümü pahasına, mücadeleye kalkmamalıdır. Zaten insan çocuğu olarak tanrıça Artemis'e karşı gelmek mümkün değildir. Bu yüzden:

(1390)Vücudumu Hellas'a veriyorum.
Beni kurban ediniz! Troya'yı yakıp yıkınız! Bunlar benim hatıramı uzun
zaman yaşatacak. Benim çocuklarım, düğünüm, şöhretim bunlar olacak.
Barbarların Yunanlılara değil, Yunanlıların barbarlara emretmesi lazım
anne! Zira onlara esaret, Yunanlılara hürriyet yakışır.

Akhilleus ile Klütaimestra razı olurlar. İfigenia vedalaşır ve gi-

der. Koro, bir eşlik marşı söyler.

Oynunun, İfigenia'nın kurban ediliş haberini getiren Ulak tarafından, kılıç darbesinden sonra sunakta İfigenia'nın değil bir dişi geyiğin kurban edilmiş yatıyor olduğu haberin getirmesiyle bitişi, o haliyle Euripides'in olamaz, bu konuda her türlü tartışmadan kaçınıyoruz.

*

İfigenia Aulis'te, kimi zaman "savaş oyunları" grubundan sayılmıştır (örneğin Matthiessen 1979, 147 vd.). Bu oyunda savaş o yönden ağırlıkta değildir. Yalnızca arka plandadır savaş. Ağırlıkta ise yine burada da, tanrı buyruğu olarak dile gelen ölümcül bir karar baskısının, insan tarafından nasıl algılanıp, taşınıp sonra da kendi özgür iradesine dönüştürülebildiği sorusu vardır. Bağlantılı olarak burada, insanı işkenceye sokan ve onu her çeşit ahlâkla alay edecek araçlar kullanmaya zorlayan bir tanrısallık nasıl oluyor, sorusu da gizil olarak vardır. *Elektra*'da Apollon'un anneyi öldürme emri, kızın, annesini annelik içgüdüsünden yakalayarak ölüme çekmesi gibi iğrenç bir entrikaya götürmekte; *İfigenia Aulis'te*'de tanrıça Artemis'in, İfigenia'nın kurban edilmesi talebi, babanın, işkence düzeyinde vicdan azaplarıyla düzenlediği, kızının bakirece düğün özlemini onu öldürmenin aracı haline getirme hilesine neden oluyor. Birinci durumda entrika, istenerek uygulanıyor, ikinci durumda istemeye istemeye yapılıyor; ama her iki durumda da sonuç korkunç: Entrikayı uygulayanlar kendi içlerinde çöküyorlar. *İfigenia Aulis'te*'de acil olarak geçirilen değişim ve dönüşümler, o her defasında bir başkasını, ama aynı zamanda kendi kendini de bir çarkın içinde açığa döken değişmeler, çoğu kez kolayca iddia edildiği gibi kendi seçimleri değildir asla; her şeyin üstünde duran uç düzeyde taleplerin uç düzeyde sonuçlarıdır. **Euripides**, böyle sürek avı koşulları altında oluşan insan eylemlerinin ne kadar abartılı olmaya zorlandığını göstermeğe çalışmaktadır: Agamemnon, önündeki eylemi savunabilmek için ancak ulusal aklanmaya sığınabiliyor, İfigenia ise - gençliğin heyecan gücüyle ve deneysizliğin ideal aşırılığıyla - sevgili babasının ondan istediği şeye, sözde yüce gönüllüğü çocukça severek sarılıyor ve onu ulusal bağlanıma dönüştrüyor. Hiçbiri inandırıcı değil,çünkü hiçbiri inanmış değil. **Euripides**, son kerte köşeye sıkıştırılan insanların ne hale geldiklerini gözler önü-

ne getiriyor. Mitos, böyle durumlar için kahramanca programlar öngörmüştür. Gerçeklik ise –**Euripides** böyle bakıyor– başka türlü görünmekte.

ANDROMKHE ve ORESTES

Bu grubun buraya kadarki dramları, Atina tiyatrosuna, gittikçe daha iğneleyici, daha rafine olan entrik'leri (entrikaları, dolantıları) ortaya getirmişlerdi. *İfigenia Tauris'te*'deki ve *Helena*'daki yine de çok masum olmayan aldatmalardan geçerek bu entrika yolu, *İon*daki kaba zehirlemeye ve oradan da *Elektra*'daki ve "İfigenia Aulis'te"deki ailevi güvenin araç olarak kullanılmasına varıyor. İnsanı böyle en heyecanlandıran araçların, 409'daki Sofokles'in *Filoktetes*'i (bkz. S. 241 vd.) gibi Attika tragedyasının meydana getirdiği en olgunlaşmış entrik oyunlarının da çekirdeğini teşkil etmesi raslantı olmamalı. Tragedya yazarlarının böylece, seyircilerinin sürekli artan sinir gıdıklanması ihtiyacını karşılamaları ancak ikinci planda geliyordur. Asıl neden daha ziyade hem bu seyirci ihtiyacını karşılamak, hem de o zamanlar henüz rakipsiz bir medya olan tiyatroda ahlak ölçütlerinin daha önce "olmadık" sayılanın şimdi gayet normal görüleceği şekilde, bilmeksizin ve alttan alta düşmesinin getirdiği daha rafine ihtiyaçların karşılanmasıydı. Bu aşındırıcı çöküşün nedenininherşeydenönce(amatekbaşınadeğil) savaş olduğunu Thuküdides, elbet kendisinin de bildiği gibi, salt kendi dönemine özgü de olmayan aşılamaz keskinlikte bir tanıyla görgü tanıklığından kaynaklı olarak tasvir etmişti (bkz. S. 326 vd.).

Bize ulaşan entrika oyunlarının ikisinde, yani *Andromakhe* ile *Orestes*'te **Euripides**, insan davranışının rafineliğini ve pervasızlığını o kerteye çıkarmıştı ki, seyirci çıplak bir kinizmle karşı karşıya hissediyordu kendini. İki oyun arasında yaklaşık yirmi yıl var; *Andromakhe*, herhalde 425 yılında sahnelendi (Stevens 1971, 15-19); *Orestes* ise, bir *skholion* bildirimine göre kesin olarak MÖ 408'de oynanmıştır (*TrGF* 1,10). Her iki oyun da, acımasız bir savaşın, burada Troya savaşının, hayatta kalanlar ve onların çocukları üzerinde çok sonralara dek yarattığı derin ruhsal yıkımları ortaya getirmekte. Her iki durumda da yazar, Atreusoğulları sarayını (Menelaos ve Helena, kızları Hermione; aynı şekilde Agamemnon ile Klütaimes-

tra'nın yetim çocukları Orestes ve Elektra) gösterim nesnesi olarak kullanmış: Bunlar savaşı kazananlar'dır - ama savaşta herkes yenilen oluyor; bu herhalde en açık biçimde, aslında zafer beklenmesi gereken yerde en inandırıcı biçimde gösterilebilir.

Andromache, kanıtlandığı gibi, Atina'da oynanmadı. Nedeni çok tartışılmıştır ve bilinmiyor. En yakın olasılık, oyunun geçtiği yer bağlantısı olabilir: Tesalya'da, Kuzeybatı Yunanistan'ın Epirus'undaki Molossar'a bakan Fthia. Oyun yalnız coğrafya olarak değil mitolojik olarak da Atina'dan çok uzağa düşüyor. Akhilleus'un oğlu Neoptolemos'un, Troya ganimetinin paylaşımında Hektor'un karısı Andromkhe'yi elde ettiği, gerçi daha "Epik Çevrim"de vardı ("İlias Parva", fragman 18) ve ayrıca aynı Neoptolemos'un (belli ki yıllar sonra) Menelaos ile Helena'nın tek çocuğu Hermione'yi resmi karısı olarak evine götürdüğü de eski anlatıda mevcut (Odüsseia 4, dize 5), ama bu iki kadın arasında ölümcül bir kıskançlık dramının alevlenmesi herhalde ilk kez **Euripides** tarafından düşünülmüş olmalı (Sofokles'in *Hermione*'si bizim için bir bilinmez durumunda, bkz. Stevens 1971, 3-5).

Euripides'in oyunu üç bölüme parçalanmıştır (bu deyim pek uygun düşmektedir):

1. Neoptolemos'un savaş ganimeti esir karısı Andromakhe, "efendi"sinin bir Delfoi seyahati sırasında onun aynı yerde yaşayan resmi karısı Hermione tarafından kıskançlık yüzünden (Andromakhe'nin Neoptolemos'tan bir çocuğu –Molossos– olmuştur, Herimone ise kısırdır) ölümle tehdit edilir (oğlu da birlikte ölmelidir), ama Neoptolemos'un dedesi (Akhilleus'un babası) Peleus'un araya girmesiyle ikisi de kurtulurlar.

2. Herimone, eve dönen Neoptolemos'un, kendisini bu başarısız öldürme girişimi yüzünden cezalandıracağı korkusuyla intihara tşebbüs eder ama aniden gelen Orestes tarafından engellenir ve Argos'a götürülür.

3. Delfoi'de Orestes tarafından gizli bir entrika ile öldürülen Neoptolemos'un ancak ölüsü eve döner ve Peleus ölüme ağlar (Andromakhe'nin de yanında olup olmadığı metinden çıkarsanamıyor); Peleus'un önceki karısı deniz tanrıça Thetis *dea ex machina* olarak gelir ve anlamsız biçimde boşlukta kalan olay bağlantılarını uyumlu bir sistem içinde düzenler.

Burada estetik değerlendirmeyle oyalanmayacağız; daha Bi-

zanslı **Aristophanes** bu oyunu ikinci dereceye koymuş ve Lesky (1972,346 vd.): "Öte yandan ancak keskin savunucular 'Andromakhe'nin, insan varlığının büyük sorunlarını işlemiş oyunlar arasında olmadığını inkâr edebilir", diye benzeri bir değerlendirme yapmıştır. Biz, dikkatimizi başka bir şeye yönelteceğiz: Her bölümün merkezinde yer alan üç insan (ve yardımcıları), savrulmuş, paradoks, hatta histerik davranışa sürüklenmiş, sakat kişilerdir. - Andromakhe: Kendi söylediği gibi (38. ve 390. dizeler) istemeyerek de olsa, kocasının katiliyle yatağını paylaşmış, hatta ona bir de çocuk doğurmuştur ve şimdi oğlunun ve kendisinin yaşamını, işler iyi gitse kendisi için ölümüne düşman sayacağı bu kişiye bağlamıştır! - Hermione : Kocası tarafından uzun süredir, yaşlanmakta olan Andromakhe'ye tercih edilse de (dize 30), Yunanistan'ın en güzel kadını Helena'nın bu şımarık kızı, (çocuğu ile kocasının önüne geçen) o "barbar kadını"na karşı öyle bir kıskançlığa kapılmıştır ki, o "cadı"nın büyü yaparak kendisini kısır bıraktığını ve Fthya'ya onun egemen olacağını kafasına takmıştır; bu saçmalıklar yetmezmiş gibi babası Menelaos'u Sparta'dan getirip birlikte kuma kadınla piç oğlunu (kendi kocasının oğlu!) ne yolla olursa olsun öldürmeye kalkmıştır! Bu girişim başarısız kalınca, histeriyle boşalıp, ip, diye, kılıç diye, içne atlamak için ateş, diye, içinde boğulmak için su diye haykırır ... Orestes görünür görünmez de kurtarıcısı olarak onun göğsüne atar kendini ve her şeyi öylece bırakır ve aceleyle gider - kavrayış, düşünce, özerk bir dinginlik, hak getire! Menelaos: Troya fatihi, kafadan sakat kızını (kafasını düzelteceğine) onun aşk meselesinde düpedüz bir rehin alma olayında desteklemekten çekinmez:

(380) (*Menelaos, Thetis Tapınağı'na sığınmış olan Andromakhe'ye*)
Hadi gel artık tanrıçanın tapınağından çık!
Ölümü seçersen oğlun kaderinden kurtulur.
Eğer sen çıkmazsan onu öldüreceğim.
İkinizden birinin bu dünyadan ayrılması gerek!

Ama Andromakhe bu baskıya boyun eğip çıkınca gerçek yüzünü gösterir:

(427) Sırf sen
tanrıçanın kutsal sunağını terk edesin diye,
mahsus oğlunun ölümünden söz ettim: Böylece
ölümün için elime düşmeni sağladım.

Andromakhe'nin "hilebaz Sparta halkı"ndan yakınması (Sparta'ya karşı savaşın altıncı yılında seyirci, hele Atina'nın bağlaşıkları bu sözleri dinlemekten içsel bir tamin duymamış olamaz) Menelaos'u ve krallık onurunu öylesine az etkiler ki, bu suçlamayı geri aldırmaya bile çalışmaz. Ama ne zaman ki Peleus devreye girer, o da temiz kızı gibi hemen pılısını pırtısını toplayıp tüyer. - Son olarak Orestes: Sözde salt raslantıyla, Dodona'ya kehanet için gidiyorken buraya uğramıştır ve durumu öğrenince o da gerçek yüzünü gösterir. Anne katili olarak hiçbir yerde kadın bulamayan Orestes, Neoptlemos kendisinden (daha önce bir kez Menelaos'un ona söz verdiği) Hermione'yi sürekli esirgeyince, öfkeyle aklına öç almayı koymuştur; şimdi aracılara Delfoi'de Neoptolemos'u öldürtmeyi ayarlamıştır ve Hermione'yi kolay ganimet olarak alıp götürür.

Andromakhe'nin anlamı için çok çözümler arandı (bkz. Stevens 1971, 9-15). Özellikle politik yorum kabul gördü: Sparta'ya karşı tutkulu bir saldırı olarak *Andromakhe*! (Menelaos ile Hermione Sparta'lı ya!). Haklı olarak buna şöyle karşı çıkıldı: 765. dizeden sonra bir daha Sparta'nın adı geçmiyor; çok daha önemli olarak, kısmen çok kapsamlı olan Koro partilerinin hiçbirinde Sparta konusu yokken hepsinde Troya'dan söz edilmektedir. (Stevens 1971, 11 d.) Dolayısıyla burada karar kılınabilir: **Euripides** için birinci derecede önemli olan, savaş yüzünden kökten sarsıntı geçiren toplumlarda ortaya çıkan zararları, olabildiğince apaçık ve hiç yumuşatmaksızın açığa dökmektir. Değerler sistemi tümüyle alt üst olmuş insanların artık eski değerlere göre yaşayamaz olduğu ve bunu isteyenin, tüm iyi niyetine karşın hiçbir yardım sağlayamayacağı, işte Euripides'in inancı budur. Elbette salt açığa dökmenin, farkına varma, hatta yanlıştan dönme etkisini sağlayıp sağlayamayacağı sorusu da seyircinin yazara yönelteceği soru oluyordu. **Aristofanes**'in *Kurbağalar*'ından, Atinalıların bu olanaksızlığı kesinlikle gördüğünü biliyoruz.

*

Andromakhe'de biçimlenmiş olan, 20 yıl sonra "Orestes"te sunulanın yalnızca silik bir ön tınısından ibaretti. Savaş 20 yıl daha yaşlanmıştı artık ve ağrı eşiği, 20 yıl önce kimsenin tahmin edemeyeceği kadar yukarı çekilmişti. *Orestes*'te seyircinin beklediği, gerçekten de zihnin ve ruhun kuvvetle karışmasıydı, saçmalık ve karmaşanın

bugün absürd tiyatro dediğimiz sınıra dek gelip dayanmasıydı.

Sahne, Miken'de Atreusoğulları sarayının önüdür. Elektra prolog konuşmasını yapar: Kardeşi Orestes ile birlikte anneleri Klütaimestra'yı öldüreli altı gün olmuştur (Euripides, oyununu bir bakıma Aiskhülos'un *Adak Sunucular*'ıyla *Eumenidler*'inin arasına yerleştirmiş). Olaydan beri Orestes ölümcül hastadır ve Elektra onun başını beklemektedir. Argos halkı, iki kardeşi, anne katilleri, müthiş caniler olarak dışlamıştır ve bugün karar günüdür: Halk meclisi, onların taşlanarak mı, yoksa kılıçla başları kesilerek mi öldürüleceğine karar verecektir. Tek bir umut kalmıştır: Uzun bir deniz macerasından sonra Menelaos, dün Argos'un limanı Nauplion'a varmıştır; bir tek, kardeşlerin amcası olan o, yardım edebilir. Ama o da henüz buraya gelmemiştir; yalnızca karısı Helena'yı (halk taşlayarak öldürmesin diye) gece karanlığında önden saraya yollamıştır; Helena şimdi içeride oturuyor, ölü kız kardeşi Klütaimestra için yakınıyor, ama onyedi yıldır görmediği ve teyzesi Klütaimestra'nın sarayında yaşamış olan kızı Herimone ile içini ferahlatıyordur. Helena saraydan çıkar, kardeşlerin acılarını paylaştığını dile getirir (ona göre yalnızca Orestes'e annesini öldürme emrini veren Apollon suçludur) ve Elektra'dan (kendisinin halka görünmemesi gerektiği için) kendi yerine kızkardeşinin mezarına ölü adaklarını sunmasını rica eder. Elektra hasta kardeşinin yanından ayrılamadığı için Herimone'ye havale eder, o da böylece minnetini ifade edebilecektir. Helena araya girer, Hermione yola koyulur (yazar böylece onu daha sonraki bir aksiyon için saklamış oluyor). Miken kadınları korosu girer. Elektra ile, hastanın uyanmaması için sessizce karşılıklı şarkılarda, annenin öldürülme eylemi bir kez daha irdelenir: Koro, bunu haklı bulmaktadır, Elektra ise, Apollon'un haksız bir buyruğunu aptalca yerine getirmek şeklinde görmektedir. Orestes uyanır. Dokunaklı bir sahnede yavaş yavaş kendine gelmekte olan hastaya Elektra hemşire hizmeti verirken arada Menelaos'un döndüğünü de bildirir, Orestes yeniden bunalıma girer, kâbus görür: Kendisini öldürmeğe gelen intikam yaratıklarını okla vurmak ister... Tekrar kendine gelince, hem kendisinin hem kızkardeşinin yaptığından yakınır, onu birazcık uyuyabilmesi için içeriye gönderir. Orestes'in kaderinden yakınan kısa bir 1. *stasimon*'dan sonra Menelaos gelir. Orestes ile uzun bir stikhomytie sonunda Miken'deki durumu ve yardım etmesi gerektiğini öğrenir. O sırada Helena'nın ve Klütaimestra'nın

babası Tyndareos, başı kesik olarak siyahlar bürünmüş durumda görünür. Hemen, bir anne katili ile konuşuyor diye damadı Menelaos'un üstüne yürür! Ardından Orestes ile Tündareos arasında söz *agon*'u başlar: Yunanlılar arasında, Orestes'in eylemine ilişkin olumlu ve olumsuz ne söylenmişse bir kez daha yinelenmiş olur; İhtiyar bunun üzerine hiç yumuşamamış ve etkilenmemiş olarak halk meclisine, iki kardeşin taşlanarak öldürülmesi kararı için ajitasyon yapmaya gider. O gidince Orestes, kurtarması için Menelaos'a ricasını yeniler. Ama, Agamemnon'un hem Helena hem de Menelaos için Troya savaşıyla yaptıkları, şimdi Menelaos'un, kardeşinin oğluna yardım etmesi için bir şey ifade etmez: Menelaos, Tyndareos'u ve Argos halkını karşısına almak istemiyordur, onlardan ölçülü davranmalarını dileyecektir, ama enerjik bir karşı çıkış yapmayacaktır. - Orestes korkak kadın kahramanına bir küfür savurur ve tüm umudunu yitirir; o anda Pülades girer, anneyi öldürmede Orestes'e yardım ettiği için eve döndüğünde babası Strofios tarafından Fokis'teki evinden kovulduğu anlaşılır. Pülades ile aksiyon yeni bir yön kazanır (peripetie - baht dönümü). Pülades, ilk kez Orestes'in kaderine razı olmayıp kendisiyile birlikte halk meclisi önünde kendi davasına sahip çıkması için ısrar eder. 2. *stasimon*, kentte yapıldığını düşünmemiz gereken halk meclisi için köprü sağlar. Sonra kentten bir Ulak koşturup gelir, saraya sadık kendi halinde bir köylüdür, başkentte ne var ne yok diye öyle bir gelmiştir. Yine evden dışarı çıkmış olan Elektra'ya, sade ama son derece plastik (Euripides'in dil sanatının parlak bir örneği) bir anlatışla halk meclsinin gidişini anlatır: Dört konuşmacı konuşmuş, dört görüş ortaya gelmiştir: Agamemnon'un eski yaveri Talthübios, Agamemnon'u övmüş, Orestes'i yermiş, yeni kral Aigisthos'a da yalakalık yapmış; sonuç olarak hiçbir şey söylememiştir; Diomedes yalnızca sürgün edilmeyi talep etmiş, Tündareos tarafından satın alınmış hırslı bir demagog, taşlanmayı gerekli görmüş; cesur bir köylü ise, tüm ihanet eden kadınların kocalarının isteğine tercüman olan Orestes'in bu eylemi dolayısıyla çelenkle ödüllendirilmesini istemiştir. Sonunda Orestes çıkmış, evliliğe ihaneti ve eşini öldürmeyi yasaklaması gereken bir adalet duygusuna seslenmiştir. Ama hiçbir şey elde edememiştir. Taşlanarak öldürülme kararı verilmiştir. Yalnız Orestes, cezayı "kendi eliyle öldürülme" biçiminde yumşatmayı sağlayabilmiştir (burada Euripides'in, yaşadığı dönemin Atina halk

meclislerindeki gidişi nasıl sert ve acı taşladığı sık sık öne çıkarılmıştır). Orestes ile Pülades yoldalardır, gelmekteler; (Ulak'a göre) Elektra şimdiden bir kılıç veya sicim hazırlığı yapmalıdır! Elektra'dan bir yakınma aryası boşanır. - Sonra iki arkadaş gelirler. Kardeşler ikili konuşmada içten kardeş sevigisiyle kendilerini ölüme hazırlarlar.

Ama **Euripides** burada yeni bir atak geliştirir (2. *peripetie*): Pülades birlikte ölmek istiyordur, ama önce Menelaos'tan intikam alacaktır. Nasıl mı? "Helena'yı öldürelim, Menelaos'a darbe olsun!" (1105). Az önce ölümü kabullenmiş olan Orestes heyecanlanır: "İyi ama nasıl? Yapabileceksek ben hazırım!" (1106) ve: "Bunu başarabileyim, gerçekten, iki kere ölmeye razıyım!" (1116). Bir entrika düşünülür ve Pülades tarafından en soylu eylem olarak haklı görülür:

(1140) *(Pylades, Orestes'e)*
Anne katili denmeyecek sana artık, onu öldürürsen,
hayır, bu lakap gidecek üstünden, daha iyisi gelecek:
"Çok kişiyi öldürmüş Helena'nın katili" olacak adın!

Gerçekten de güzel bir isim değişikliği! Ama bu kadarla da kalmıyor:

(1149) Helena'yı öldürmeyi başaramadık, diyelim,
binayı ateşe veririz o zaman, ölmeden önce!
Ünümüz kesin yani, birini bile başarsak:
Ya onurluca ölmek, ya da mutluluğa kavuşmak!

Orestes bu harika arkadaşını kutlar. Burada Elektra araya girer. Konuşulanları duymuş ve o da düşünmüştür. Şimdi fikirlerin en dahiyanesini ortaya getirir: Hermione kısa sürede Klütaimestra'nın mezarından dönecektir. "Gelir gelmez onu rehin alsanıza!" (1189). Sonra da o sahneyi gözünün önüne getirerek anlatır:

(1191) Helena'nın ölümü üzerine Menelaos, seni,
onu (=Pylades) ve beni tehdide yeltenirse -biz biriz ya!
o zaman: "Hermione, ölür!", de sen de, kılıcını
tam da kızın boğazına tutmuş ol tabii!
Eğer kızın ölümünü istemez de affederse seni
Helena'yı kanlar içinde gördükten sonra,
serbest bırakırsın kızı, baba kucağına!
Yok eğer öfkesine hâkim olamaz da yine seni

öldürmek isterse, kızı boğazla gitsin!

Orestes, bu buluşa hayran olur. Pülades coşkuyla katılır. Cinayet üçlüsü tam bir sarhoşluk içine girer: Orestes ile Pülades bina içinde planı uygulamaya bakarlarken Elektra kapı önünde, bir tehlike halinde içeriyi uyarmak üzere gözcülük yapacaktır (1216-1221). Ardından bir trio içinde üçü, toprağın derin kucağındaki ölü Agamemnon'a, yardımcı ve kurtarıcı olsun diye seslenen, çılgın bir duaya girerler. Duanın sonu şöyle:

(1242) Sen, atalar atası Zeus! Sen, kutsal Dike! Bana, ona
ve şu bakireye, mutlu bir başarı armağan et!
Kader bize, bu bağlaşık üçlüye, bir kavga,
bir hak nasibetti: Ya yaşamak ya ölüm!

Gangster oyununa girilir: Koro'nun kadınları yardımcı olup nöbet tutacaklardır. İçeriden Helena'nın çığlığı duyulur. o anda Hermione gelir. Elektra çaresizlik numarasıyla ona yalvararak, herhalde Helena'nın yanında yardım bekliyor olan Orestes'e annesi için yardımcı olmasını söyler. Bir şeyden habersiz kız, yardıma koşmak üzere binaya girer - ve kendini tuzağa düşmüş bulur! Üçlü, rehineyi elde etmiştir! Durumun yarım yamalak farkında olan Koro, kendinden geçmişçesine tehlikeyi ve haklı intikamı haykırır; durum, hem figürler, hem de seyirci için tam kaosun doruğuna gelmiştir. O anda - tam simgesel olarak - saray çatısındaki alın frizinde (triglüfe'ler arasında: West, 1987, 276), bir "Frigyalı" görünür, yani lüks bayan Helena'nın, Troya'da yaşadığı oriental zevk-safa yaşamından fakir Yunanistan'da uzak kalmamak için yaninda getirdiği bir hizmetkâr erkektir bu. Heyecanla haykırarak aşağıya inmektedir, kurtulduğu için mutludur, bu sırada o dönem moda olan "yeni müzik"in "Frigya" üslûbunda bir de dehşet aryası söylemektedir (herhalde ardından tüm Atina'nın söz ettiği müstesna bir virtüoz antre bu; ama bu "Frigyalı"nın dili kesinlikle - sürekli okunduğu gibi- kırık Yunanca değildir asla. Bu da yazarın, irrasyonel'i sahnelerken bile nasıl hayranlık verici bir rasyonel tutum benimsediğini gösteriyor). Koro, onun kaçmasını engeller ve içeride olan biteni anlatmasını ister. Anlatılana göre, Pülades ile Orestes girince Helena'ya gidip yaltaklanarak dizine sarılmışlar, onu Frigyalı'nın yelpazelediği dokuma tezgâhından alıp ocağa çekmişler, sonra hizmetkârları kovup kılıcı çekerek Helena'nın boğazına dayamışlardır. Hizmetkârlar

yardım etmek için davranmışlarsa da "Arslan" Pülades tarafından uzaklaştırılmışlardır; "sonra ne oldu, görmedim!" (1498). Tutsak daha konuşurken Orestes öfkeyle gelir, onu içeri sokar ve kendisi de yine içeri girer. Koro, saraydan duman yükseldiğini görür, Tantalos'un o kadar eski kraliyet binası alevler içinde diye dehşet içinde haykırır; Menelaos, adamlarıyla yaklaşır, Helena'nın ancak cesedini kurtarabilecek bile olsa hiç değilse Hermione'yi kurtarmak için kapıların kırılmasını emreder... Ama daha eller sürgüye değmeden çatıda görkemli bir tablo halinde, Orestes, elindeki kılıç Hermione'nin boynuna dayalı olarak ortada, bir yanında Pülades, öbür yanında Elektra, ellerinde meşaleleri sallayarak görünürler. Yukarıdaki Orestes ile aşağıdaki Menelaos arasında hızla geçen bir stikhomytie içinde (her ikisi de yarı dizeli, antilabai denen tarzda konuşuyor) Orestes, kendisinin ve bağlaşıklarının hayatının bağışlanmasını ister; Argos'un krallık tacının kendisine verilmesini de ister ayrıca. Menelaos tereddüt eder, o zaman Orestes yanındakilere meşaleleri saraya fırlatmalarını emreder - aşağıda Menelaos Argos halkını çağırır; her şey bir an için bıçak sırtında durur; o anda *geranos*'la (kren'le-vinçle) indirilmiş olarak çok görkemli bir jestle Apollon gelir, yanında Helena. Tuhaf bir dört katlı sahne dekoru oluşmuştur (West 1987, 290): En aşağıda *orkestra*'da Koro, biraz yukarıda Saray kapısının önünde Menelaos ve silahlı adamları, çatıda eylemci üçlü ve rehineleri, en üstte de yüce bir rahatlıkla Apollon ve tanrılara çıkmış Helena. Apollon, donmuş gibi önümüzde duran kaostan birkaç buyrukla çıkış sağlar: Helena'dan herkes vazgeçmelidir; Zeus'un çocuğu olarak, gemilerin ve gemicilerin koruyucu tanrıçalığıyla sonsuza dek yaşayacaktır. Menelaos başka bir kadın götürmelidir evine. Orestes bir yıl Arkadia'da kalıp sonra Atina'ya gidecek ve orada anne katilliği suçundan aklanacaktır. Ardından, "ensesine kılıç dayadığı" (1653) Hermione ile evlenecektir ve kız kardeşi Elektra'yı da arkadaşı Plüades'le evlendirecektir. Ülkesi Argos'u Menelaos ona devretmelidir (halkın öfkesini ise Apollon kendisi sonlandıracaktır, "onu anne katilliğine iten bendim çünkü"[1665]). Herkes Apollon'a övgülerle her şeyi kabullenir.- Apollon, bir anımsatmayla sonsuza dek "tanrıçaların en güzeli" Eirene'yi ("barış") yüceltmelerini ister. Koro'nun zafer tanrıçası Nike'den esirgeme dileyen bir sözü ile spektakel son bulur.

*

Orestes, izleyen dönemde büyük olasılıkla düpedüz en sevilen Yunan tragedyası olmuştur; bunu kanıtlayan yeterli belge var elimizde (West 1987, 28). Şimdiye kadarki son yorumcu şöyle diyor: "Snoplar bu popülariteyi düşük bir zevkin göstergesi diyerek reddedebilirler. Bırakın onları! *Orestes*, bir *Agamemnon* veya bir *Oidipus* değil, ama birinci sınıf bir tiyatro, antik darama ile ilgilenenlerin hepsinin dikkatini çekecek kesin iyi bir oyundur" (West 1987, 28). Bunu burada tartışacak değiliz. Hatta tersine: *Orestes*'e yönelik beğeninin son yıllardaki (Willinks'in 1986'da, yani West ile hemen aynı zamanda yayınlanan yorumuyla da genişleyerek yaşam bulan) yükselişini, kendi perspektiflerimizin tutarlı sonucu olarak kendimiz de sunabiliriz. Willink, bu oyun için verdiği zevk bakımıdan "trajikomik'in barok biçimi veya gangster-drama", derken (1986, XXII) ve West onu "melodram" kalitesinde bulurken (1987, 27), biz bir adım daha ileri gidiyoruz ve *triller* deyimini kullanmak gereğini duymuyoruz. Ayrıca West'in, tragedyanın aşırı devinimiyle bu oyunda "baş döndürücü bir doruğa" eriştiğini ve kendi kendinden ürkerek o doruktan yine geri indiğini söylemesine katılıyoruz.

Bu oyun, tek *furioso* (çok hızlı tempoda parça) gibi duruyor. Geleneğin iki köşe direği olan Orestes'in anne katilliği ile Apollon'un onu affetmesi arasına **Euripides**, ek düşüncelerin mümkün olan her boyutunu süzen ve güncel gerçeklerin verilerini kavuşturan bir aksiyon yerleştirmiş. "Orestes ile Elektra şimdi yaşıyor olsalardı", demek istiyor sanki, "böyle yaparlardı!". Çünkü kendi döneminin esası gerçekten de öyleydi; özellikle demokratlarla oligarklar (halk ile soylular) arasındaki ölümüne mücadeleler sonunda 411'de Attika demokrasisi yıkılınca ve kısa süre sonra yeniden kazanıldığında olanlar, oyunun ikinci bölümünde (yani öykünün geleneksel çizgisi olan anne katilliğinin kefaretinin ödenmesinden Pülades'in önerisiyle vazgeçilmesi üzerine) olanlar gibiydi: "Hiçbir şey kendi yaşamın kadar değerli değildir! Herkes başının çaresine baksın!"

Seyirci, oyunun estetik görkeminin, biçim zenginliğinin, fantastik dehasının, görülmedik akışının zevkini çıkarmış olabilir. Ama orada sergilenen gibi bir dünyanın ("bir modern terörist grubu gibi davranıyorlar; eğer ellerinde olsaydı mutlaka bomba da yerleştirirlerdi", West 1987, 33) sonunun, insanlığın kökünün kazınması demek olduğunu bilselerdi, oyun bittikten sonra hiçbir Atina'lı tiyatroya uğramazdı herhalde.

Komedya yazarı **Aristofanes**'in *Kurbağalar*'ında **Aiskhülos**, **Euripides**'in sanatının Atina halkına yararlı olmadığı yargısına varıyor. **Euripides**'in tüm oyunları içinde hiçbiri, **Aiskhülos**'un bu yargısının haksızlığını, *Orestes* kadar güzel gösteremez.

SON BÖLÜM

M.Ö. 4. YY. TRAGEDYASI ve HELLENİK TRAGEDYA ÜSTÜNE

Müziğin Ruhundan Tragedyanın Doğuşu'nun 11. bölümünde **Friedrich Nietzsche**, 5. yy. sonunu, Yunan tragedyasının ölümü olarak saptamakla kalmaz, ölüm nedeninin tanısını da koyar: "Yunan tragedyası [...] intihar ederek öldü" (Kritische Studienausgabe edd. Colli/Montinari 75. 13-15). Her iki ifade de, tarihsel olarak yanlış ama poetolojik açıdan doğru ve her ikisi de 19. ve 20. yüzyıldaki grekolojik tragedya araştırmasının kavrayışınıyansıtmakla kalmayıp, daha M.Ö.405'te bizzat Atina'da yaygın olan ve **Aristofanes**'in *Kurbağalar*'ında ifadesini bulan anlayışı da (bkz. S. 262 vd. ve Barbara v. Reibnitz'in *Geburt der Tragödie*-Kommentar 1992,282-288) dile getiriyor.

Bir yandan, Yunan tragedyası **Sofokles ve Euripides**'in ölümünden (406 ve 405) sonra da edebiyat türü ve tiyatro biçimi olarak kesinlikle yaşamaya devam etmiştir; M.Ö. 400 ile M.S. 500 arasındaki dokuzyüz yıl içinde, yine de yaklaşık 150 Yunan tragedyası yazarının adını biliyoruz (*TrGF* 21, VI'dan VIII'e) ve onların ürünlerine ilişkin çokça bilgi var; hatta bu tragedya yazarlarının birçok oyunundan alıntılar da elimizde bulunuyor (materyal toplamı *TrGF* 21'-de; M.S. 1. yy'da Kaiser Tiberius'un arkadaşı olan Cn. Pompeius Macer'in "Medea"sına kadarki *testimonia*'ların ve fragmanların almanca çevirisi ise *Musa Tragika*'da).

Tiyatronun varlığı, o zamana dek kültür açısından üstün olan gizli başkent Atina'nın politik çöküşünden (M.Ö. 404'te Peleponez Savaşı'nda teslim oluş) sonra da, oyuncuların profesyonelleşmesi yoluyla olsun (449'dan itibaren giderek artan ilgiyle en iyi oyunculuk'un kendi yarışması vardı, Aristoteles, *Retorik* 1403 b 33), oyunculuk yarışmasından ayrı olarak, 386'da Atina'nın resmileştirdiği ve "eski" tragedyaların sahnlendiği oyuncular-agonu yoluyla olsun, Büyük İskender'den itibaren antik dünyanın Hellenleştirilmesi sonucu tiyatro yapılarının o zamana dek görülmemiş bir coğraya ge-

nişliğinde yayılması yoluyla olsun, yaşamaya devam etmiştir; tiyatrosu olmayan bir antik kent düşünülemez olmuştu (ve en azından kısmen günümüze dek kalmış büyük yapılar söz konusu olduğu için, günümüz kültür turizmi açısından da "antik kent" ile "tiyatro" hâlâ neredeyse özdeştir). Bu tiyatro yapılarında her çeşit yeni görsel etkinlik biçimleri ağırlıkta olsa da (bkz. R. Mehrlein'ın "Kleines Wörterbuch des Hellenismus" sözlüğünde "Drama" maddesi, 1988) yine her zaman tragedya sahnelenmesine olanak sağlıyordu.

Öte yandan ise fikir olarak tragedya, **Sofokles** ve **Euripides**'in ölümleriyle birlikte gerçekten ölmüştür. Tragedya, bir toplumun, model halinde kendini yansıtması ve irdelemesinin büyük denemesiydi. Tragedya, site toplumunun her üyesini kişisel olarak ve doğrudan ilgilendiren, her toplum üyesinin, içinde kendini bulduğu, onunla özdeşleşebildiği bir şeydi; katarsis, salt bireysel bir yaşantı değildi (bkz. S. 66,70), aynı zamanda toplumun da arınmasıydı. Tragedya, toplumun temel sorunlarını ortaya atar ve tartışırdı. Tek kişinin sorunsalı, tragedya yoluyla toplumun kişisel üstü sorunsalının içinde yerini bulurdu. Böylece tragedya, politik bir kendini inceleme, kimlik bulma, fikir yaratma ve vizyoner gelecek planlaması için olanak ve şanstı. Tragedyanın bu kişisel üstü politik önemliliği, geleneksel site tipinin batışıyla birlikte yitip gitti (Zimmermann 2002). Tragedya böylece bir zamanlar sahip olduğu - birey için olsun, toplum için olsun - bağlayıcılığını yitirdi. Hem bireyin, hem toplumun yaşamından çıkarılabilir oldu. Artık yaşamın bir devamı değildi. Artık tiyatroya gitmek, kendi yaşamına gitmek değil, bir başka dünyaya gitmek haline geldi. Yaşam ve tiyatro, birbirinden ayrı iki alan oldu. Giderek tiyatro, artan oranda, eğlencelik, değişiklik, kafa dağıtma, en iyi olasılıkla da sanat zevki'nden ibaret kalmaya başladı. Böylece M.Ö. 4. yy'da, bugün bildiğimiz tiyatro başladı: Özerk sanat alanı olarak tiyatro - başka türlü, başka tarzda etkili ama son tahlilde hep "bu, 'salt' tiyatrodur" kaydıyla dıştalanan bir alan.

Bu türün tarihçesinin dışsal verilerini Gustav Adolf Seeck derleyip özellikle incelemiştir (Seeck 1979a, 185-194). Burada tragedya yazarlarının adlarını ve ürünlerinin adlarını sıralamaktansa belli karakteristikleri formüle etmeye çalışalım:

1. Mitos artık yaşamıyor'dur. Bireysel bağlantı olarak algılanma yerine, esas itibariyle salt konu deposu olmuştur. **Euripides**'te dö-

nüştüğü yolda devam edip gider.

2. **Euripides**'te oluşan çizgi, karakter çiziminde de sürdürülür: Dramatik figürler artık, mitosu meydanagetiren ideal kişiler gibi değil gündelik insanlar gibi düşünür, duyar ve eyler olmuşlardır.

3. Bununla bağlantılı olarak genel bir yükseklik düşümü vardır. Kahramanlık'ın yitmesiyle birlikte, çatışmanın ve çözümün kaçınılmaz zorunluluğu da yitip gider. Onların yerini, kimi zaman şişirilmiş patos (ağdalı, tumturaklı heyecansallık) alır.

4. Karakterlerin ve çatışmaların gündelikliğe düşmesiyle birlikte trajik kavramı da değişir. Tragedya, seyirlik oyun olur. Yeni sanat biçiminin, **Aiskhülos** ve **Sofokles** tragedyasıyla artık hiçbir ortak yanı yok gibidir, **Euripides**'inkiyle ise ancak çok az ortak yan kalmıştır. "Trajik" sıfatı, buna uygun olarak 4. yy. metinlerinde (Platon, Aristoteles), anlam değiştirmiştir (bkz. Lesky 1972, 532, Lit. ile birlikte): Artık "salt tragedyaya ait" anlamına gelmez, genel olarak "yüce, ciddi" anlamına gelir. "Tragedya" ise, yavaş yavaş, komedya'nın "gülünç, eğlenceli tiyatro oyunu" olmasına karşıt, "yüce, ciddi tiyatro oyunu" anlamındadır. Bunun yanında trajik kavramı, ek olarak abartı ve tumturaklılık yan anlamını da içermeğe başlar. Kavramın başlangıçtaki "tragedyaya ait olan" anlamı, eski tragedyanın özünü ifade ediyordu: İnsanın kendi insansal sınırlılığı yüzünden yıkımı. Yeni sözcük anlamı ise öze ilişkin değil üsluba ilişkindir. Bu demektir ki, böyle bir tragedya artık özsel bir şey ifade edemez.

5. 4. yy'ın tragedyasının artık, yazar için de, seyirci için de, başlangıçtaki kurumsal bağlayıcılığı yoktur. Artık ne dinsel-kültsel savı, ne de politik savı birincil olarak alımlanmaz.

6. Dolayısıyla 4. yy'da tragedya, özerk bir sanat yapıtı olarak gelişir. Bununla bağlantılı olarak da dinsel-politik fikrin organik ağırlığı yitirilir. Tekil öğeler, artık bütünlüklü bir üst düşüncenin hizmetinde değillerdir, kendi başınadırlar: Dil, retorik bir perfeksiyon halinde kendine hayranlığa yönelir; müzik, müziksel perfeksiyon peşindedir: Klasik koronun, kommos'un, amoibaion'un, monodia'nın yerini, virtüözitenin öne çıktığı "şarkı numaraları" veya "enstrümental numaralar" alır. Oyunculuk sanatı, perfeksiyona yönelir ve "starlar geçidi"nin antik bir ön biçimine dönüşür; karakter psikolojisi, perfeksiyona yönelir ve oyun içinde karakter çalışması numaralarına dönüşür, hepsini kavrayan bütünsel lişkinin işlev bağlantısı yok olur.

Toparlarsak bütün bunlar, 4.yy. tragedyasını, temel yasası sanatsal virtüözite olan bir çeşit hoşça vakit geçirtici burjuva acıklı oyununa dönüştürmüştür. Böylece, başlangıçtaki tragedya fikrinden bir adım daha düşüş hazırlanmış olur: Hellenik tragedya.

*

Hellenik tragedya için somut materyal, 4. yy. tragedyası için olandan daha da azdır. Yine de örneğin 3. yy. için yaklaşık 50 tragedya yazarı ismi bize ulaşmış bulunuyor. burada da tek tek fragmanları incelemenin anlamı yok. En önemli yazar ve eser adlarını sayalım:

1. Trajik Pleias denen grup (Boğa takım yıldızı içinde yer alan, "Pleiades"-"Ülker" yıldız kümesi, yedili-yıldız-kümesi olarak adlandırılıyor). Bu deyimle İskenderiye bilginleri, kendilerince İskenderiye'de Kral Ptolemaios II. Philadelphos (Yıllar: 285-247) himayesinde yaşayıp yazmış olan yedi önemli yunan tragedya yazarını kastediyorlar. Bu yedi isim, bize ulaşırken kesinliğini yitiriyor. Kesin olanlar (1) Aleksander Aitolos (hiçbir eser ismi bize ulaşmamış) ve (2) Lykophron (eserler: *Andromeda, Herakles, Hippolütos, Oidipus, Pentheus*, vb. Ama örneğin *Kassandreis* de var ki, Büyük İskender'in düşmanı Kassander ile ilgili bir konuyu işlemiş olabilir bu tragedya). Tüm öteki adlar bizim için sisli.

2. Ezekhiel adlı bir Yahudi'nin Yunan dilinde yazdığı *Eksagoge* adlı bir tragedyası fragmanlar halinde bize ulaşmış durumda (fragmanların çevirisi *Musa Tragika*'da 217-233; Snell değer veriyor 1971). Oyun, Yahudilerin Musa'nın önderliğinde Mısır'dan çıkışını dramatik olarak göstermekteydi. Eser M.Ö.2. yy'da yazılmış olabilir. Çok sayıda sahne biliniyor. Prolog'da Musa konuşuyor. **Euripides**'teki prologlar gibi bu da ön olayları anlatıyor, burada Yahudiler'in Mısır'dan çıkışının öncesindeki olaylar anlatılıyor. Ayrıca yanmakta olan dikenlikte Musa'nın tanrıyla konuşmasından bir parça da elimizde ve iki de Ulak haberi var. Bunlardan biri, Farao'ya Mısır ordusunun Kızıldeniz'de batışını anlatan bir Mısırlı Ulak'ın ağzından. Oyun kesin eski tragedyanın biçim kalıbına uygun (prolog, diyalog, ulak haberi) ve göründüğü kadarıyla beş perdelik (sonradan Horatius'un *ars poetica* 189-192'de gerek gördüğü gibi - zaten Horatius da Hellenik yazarlara dayanmakta). Bu oyundan görülüyor ki tragedya, giderek artan oranda, herhangi içerik için kullanılmak üzere bir çeşit biçim kabı haline gelmiş. Burada "misyon dra-

ması" olarak yayılması istenen, Yahudi dini'dir. Daha önce Sinop'lu Diogenes, kendi "kinik" dünya görüşünü ("kelbiye",Y.O.) tragedya biçiminde yaymıştı, daha sonra bu yönseme, Seneca'nın tragedya'yı kullanmasında görülecektir (stoacılık).

Tragedya "kabının" kullanıldığı bir başka içerik de tarihsel içerikti. Bu olanak çok eskiden beri vardı. Fürnikhos'un *Miletu Halosis'*ini, ya da **Aiskhülos**'un *Persler'*ini düşünelim. Ancak klasik dönemde bu olanaktan, mitolojik tragedya uğruna vaz geçilmiş görünüyor. Şimdi Hellenizm'de yeniden ortaya çıkıyor. M.Ö. 4. yy'da Theodektas'ın *Maus(s)olos*'u yazıldı. 3. yy'da Lükophron'un *Kassandreis'*i buna eklendi. Latin tragedyası, *Praeteksta*'da buna yine el atacaktır (bkz. Petersmann 1991, 270-284).

3. 1949'da İngiliz papyrolog Lobel, Gyges konulu bir tragedyadan 33 dize yayınladı. Gyges, bilindiği gibi Lidya Kralı Kandaules'in korumasıdır; efendisi ona illa ve zorla kendi karısını çıplak göstermek istemiştir, Kandaules'in karısı bunu fark edince de bu kez kadın Gyges'i, Kandaules'i öldürüp kendisini almaya zorlar. Bu papirusun bulunmasından beri *Gyges Dramı* denen bu öykü, Herodotos'la sıkı bağlantılı olarak anlatılmış görünmekte.[45] Tam olarak korunmuş 16 dizede Kandaules'in karısı, Gyges'in onu gördüğü bir önceki gecenin olayını anlatır.

Hellenik tragedya üstüne getirebileceğimiz daha fazla bir şey yok. Ama Pleias, Ezekhiel ve Gyges tragedyaları bir arada, tragedyanın yaşamaya devam ettiğini ve her çeşit içeriği kapsamaya başladığını gösteriyor. Bu süreçte dil, büyük olasılıkla eski tragedya dilinden hemen aynen alınmıştı, yalnız retorik ve psikolojik olarak daha işlenmişti; yapı öğeleri de belli ki eskisiyle aynıydı (Koro dahil kuşkusuz).

Demek ki klasik tragedyanın form dili, Hellenik tragedyada da esas itibariyle korunmuştu. Ama bir formül diline dönüşmüştü, çünkü bir ifade amacının en iyi böyle ve başka türlü değil anlamında zorunlu en iyi ifade biçimi olarak değil, içine her türlü içeriğin doldurulabildiği bir biçim formülü olarak kullanılır olmuştu. 4.yy.ın tragedyası ve Hellenik tragedya, çok amaçlı bir formüle indirgenmişti.

---

45. Herodotos'un kaynak olarak kullandığı çok eski bir tragedya parçasının bulunması gibi tersine bir olasılık daha zayıf görünüyor ("Musa Tragika"da kısa bir tartışması var, 261).

Daha fazla söylenecek bir şey yok. İçerik olarak da eski örneklere bağlı kalan tragedyaların, yani daha sonraki pek çok *Elektra*ların, "Oidipos"ların, *Filoktetes*lerin nasıl olduğunu bilmiyoruz. Ama 4. yy'daki gelişimin daha sonra yine tersine dönmüş olması pek inanılır değil. Demek ki tragedyalar, esas itibariyle hoşça vakit geçirme oyunları olarak sürdü; üstelik çoklukla hiç de artık oynanmak üzere belirlenmiş değillerdi, okunmak üzere yazılıyorlardı. Neden o kadar çok eğitimli Yunanlı'nın (Romalı'nın da tabii) M.Ö. 2. yy'dan itibaren tragedya yazmakla ilgilendikleri, buradan çıkarak daha iyi anlaşılıyor: Eğitimli çevrelerde tragedya yazmak bir çeşit edebiyat temrini olmuştu; hatta çoğu kez, öğrenci veya üniversiteli olarak aşırı bir yaratış keyfi için kendini eğlendirme haline gelmişti. Krezüs'ü yenen Ermeni Kralı Atabazes, M.Ö. 1. yy'da Yunan tragedyaları kaleme almıştı, Sezar'ın arkadaşı Asinius Pollio olsun, Romalı Kayzer Titus olsun, hatta daha genç Pilnius olsun, hepsi öyle. Antik dönemden bir Yunan tragedyasının elimize geçen son dizeleri, Pompeius Macer'in *Medea*'sına ait (bkz. S.385). Ondan sonrasından yalnızca isimler var, yetmiş kadar. Belli ki tragedya sahnelenişleri yine de arada yapılmıştı, ya da salt okuma dramaları diye bakmak zorundayız, ama kaizer döneminden bazı haberler bunun aksini de söylüyor. En azından Atina'da Dionüsialar'da tragedya sahneleme geleneği taa kaizer döneminin içlerine dek sürmüş görünmekte.

Ama onlar artık eski anlamda tragedyalar değildi. Yeni oyunlar yapılsa, yazarların yaratış tutumu öncekiler gibi değildi artık - eski oyunların tekrarlanışı yapılsa, bu kez de seyircinin alımlayışı eskisi gibi değildi. İçerik ile biçimin yaşayan birliği olarak, yaşamın çekip götürücü tasarımı olarak Yunan tragedyası, 400'ler civarında Euripides'le birlikte batmıştır.

Oynanışların Kronolojisi (Genel Bakış Tablosu)

534	Thespis'in tragedyası Dionüsialar'a kabul edildi (Peisistratos)
525-24	Aiskhülos doğdu (Atina-Eleusis)
515	Phleius'un Pratinas'ı (satir oyunu ile 1.ödül)
510	Phyrnikhos (1.ödül)
496	Sofokles doğdu (Atina-Kolonos)
492	Phyrnikhos'un Miletou Halosis'i

	Aiskhülos	Sofokles	Euripides	Aristofanes
484	1. Ödül		*484/480 (Salamis)	
480	[Fürnikhos-Alkestis]			
476	[Fürnikhos-Fenikeli Kadınlar]			
472	(Fineus) *Persler*			
	(Glaukos Potnieus)			
	(Prometheus Pürkieus)			
468		1. Ödül		
467	(Laios) (Oidipus)			
	Thebai'ye Karşı Yediler			
	(Sfenks)			
465-59	Yakarıcılar (Aigüptioi)			
	(Danaidler) (Amümone)			
(?)	Prometheus Desmotes			
	(Prometheus Lüomenos)			
	(Prometheus Pürforos)			
458	Agamemnon Adak Sunucular			
	Eumenidler (Proteus)			
456 55	Gela'da öldü (Sicilya)			
455			İlk oynanış	
			(Peliadlar)	
450'ler	Aias			
447-45				Doğumu
				(Atina)
442 (?)		Antigone		
441			1.Ödül	
438			(Giritli Kadınlar)	
			(Telephos)	
			(Alkmeon Psofis'te)	
			Alkestis	
438 (?)		Trakhisli Kadınlar		
434-32		Kral Oidipus		
431			Medeia (Filoktetes)	
			(Diktüs) (Theristai)	
430 (?)			Herakles'in Çocukları	
428			Hippolütos	
426 (?)			Hekabe	
425				1. Ödül.
				Akharnailılar
				(Lenaeler'de)
425 (?)			Andromakhe	

	Aiskhülos	Sofokles	Euripides	Aristofanes
424				Atılar (Lenaeler'de)
424 (?)			Yakanıcılar	
423				Bulutlar (Dionüsialar'da)
422			Erekhteus	Eşek Anıları [Lenaeler'de]
421				Barış (Dionüsialar'da)
417önc		Elektra		
417 (?)			Elektra	
416 (?)			Herakles	
415			(Alksandros) (Palamades) Troyalı Kadınlar (Sisüfos)	
414				Kuşlar [Dionüsialar'da]
414 (?)			İon	
413 (?)			İfigenia Tauris'te	
412			Helena (Andromeda)	
411				Thesmoforia-zusai Lysstrate
410-9(?		(Antope?)	(Hüp ipülle?) Fenikeli Kadınlar	
409		Filoktetes		
408			Orestes	
408 (?)			Küklops	
406			Pella'da öldü	
406/00			İfigenia Aulis'te (Alkmeon Korinth'te) Bakkhalar	
405		Atina'da öldü		Kurbağalar (Lenaeler'de)
401		Oidipus Kolonos'ta		
392				Ekklesiazusai (Kadın Halk Meclisi) [Lenaeler'de]
388				Plutos
385				Ölümü
			Rhesos (4.yy.?) Euripides'in olduğu çok kuşkulu.	

Tüm Bize Ulaşmış Attika Tragedyalarındaki Eylemli Figürler ve Sözlü Roller

Akhilleus:	Euripides, *İfigenia Alis'te*
Admetos:	Euripides, *Alkestis*
Adrastos:	Euripides, *Yakarıcılar*
Agamemnon:	Aiskhülos, *Agamemnon*; Sofokles, *Aias*; Euripides, *Hekabe* / *İfigenia Aulis'te*
Agaue:	Euripides, *Bakkhalar*
Aias:	Sofokles, *Aias*
Aigeus :	Euripides, *Medeia*
Aigisthos:	Aiskhülos, *Agamemnon* / *Adak Sunucular*; Sofokles, *Elektra*
Aineias:	Euripides, *Rhesos*
Aithra:	Euripides, *Yakarıcılar*
Alkestis:	Euripides, *Alkestis*
Alkmene:	Euripides, *Herakles'in Çocukları*
Amfitrüon:	Euripides, *Herakles*
Andromakhe:	Euripides, *Andromakhe* / *Troyalı Kadınlar*
Antigone:	Aiskhülos, *Thebai'ye Karşı Yediler*; Sofokles, *Antigone* / *Oidipus Kolonos'ta*; Euripides, *Fenikeli Kadınlar*
Afrodite:	Euripides, *Hippolittos*
Apollon:	Aiskhülos, *Eumenidler*; Euripides, *Orestes*
Arthemis:	Euripides, *Hippolittos*
Athena:	Aiskhülos, *Eumenidler*; Sofokles, *Aias*; Euipides, *Yakarıcıla* / *İon* / *İfigenia Tauris'te*/ *Troyalı Kadınlar* /(?)*Rhesos*
Atossa:	Aiskhülos, *Persler*
Bia:	Aiskhülos, *Prometheus*
Khrüsothemis:	Sofokles, *Elektra*
Danaos:	Aiskhülos, *Yakarıcılar*
Dareios (Daryüs):	Aiskhülos, *Persler*
Deianeira:	Sofokles, *Traklısli Kadınlar*
Demofon:	Euripides, *Herakles'in Çocukları*
Diomedes:	Euripides (?), *Rhesos*
Dioskur'lar:	Euripides, *Elektra* / *Helena*
Dolon:	Euripides (?), *Rhesos*
Elektra:	Aiskhülos, *Adak Sunucular*; Sofokles, *Elektra*; Euripides, *Elektra* / *Orestes*
Eteokles:	Aiskhülos, *Thebai'ye Karşı Yediler*; Euripides, *Fenikeli Kadınlar*
Euadne:	Euripides, *Yakarıcılar*
Eumelos:	Euripides, *Alkestis*
Eurüdike:	Sofokles, *Antigone*

Eurüsakes:	Sofokles, *Aias*
Eurüstheus:	Euripides, *Herakles'in Çocukları*
Faidra:	Euripides, *Hippolütos*
Feres:	Euripides, *Alkestis*
Filoktetes:	Sofokles, *Filoktetes*
Haimon:	Sofokles, *Antigone*
Hekabe:	Euripides, *Hekabe* / *Troyalı Kadınlar*
Hektor:	Euripides (?), "Rhesos"
Helena:	Euripides, *Helena* / *Orestes* / *Troyalı Kadınlar*
Hefaistos:	Aiskhülos, *Prometheus*
Herakles:	Sofokles, *Filoktetes* / *Trakhisli Kadınlar*; Euripides, *Alkestis* / *Herakles*
Hermes:	Aiskhülos, *Prometheus;* Euripides, *İon.*
Hermione:	Euripides, *Andromakhe* / *Orestes*
Hippolütos:	Euripides, *Hippolütos*
Hüllos:	Sofokles, *Trakhisli Kadınlar*
İason:	Euripides, *Medeia*
İfigenia:	Euripides, *İfigenia Aulis'te* / *İfigenia Tauris'te*
İfis:	Euripides, *Yakarıcılar*
İo:	Aiskhlos, *Prometheus*
İokaste:	Sofokles, *Kral Oidipus*; Euripides, *Fenikeli Kadınlar*
İolaos:	Euripides, *Herakles'in Çocukları*
İon:	Euripides, *İon*
İris:	Euripides, *Herakles*
İsmene:	Aiskhlos, *Thebai'ye Karşı Yediler*; Sofokles, *Antigone* / *Oidipus Kolonos'ta*
Kadmos:	Euripides, *Bakkhalar*
Kassandra:	Aiskhlos, *Agamemnon*; Euripides, *Troyalı Kadınlar*
Klütaimestra:	Aiskhülos, *Agamemnon* / *Adak Sunucular* / *Eumenidler;* Sofokles, *Elktra;* Euripides, *Elektra* / *İfigenia Aulis'te*
Kopreus:	Euripides, *Herakles'in Çocukları*
Kratos:	Aiskhülos, *Prometheus*
Kreon:	Sofokles, *Antigone* / *Kral Oidipus* / *Oidipus Kolonos'ta*; Euripides, *Medeia* / *Fenikeli Kadınlar*
Kreusa:	Euripides, *İon*
Likhas:	Sofokles, *Trakhisli Kadınlar*
Lükos:	Euripides, *Herakles*
Lüssa:	Euripides, *Herakles*
Makaria:	Euripides, *Herakles'in Çocukları*
Medea(Medeia):	Euripides, *Medeia*
Menelaos:	Sofokles, *Aias;* Euripides, *Andromakhe* / *Helena* / *İfigenia Aulis'te* / *Orestes* / *Trakhisli Kadınlar*

Menoikeus:	Euripides, *Fenikeli Kadınlar*
Molossos:	Euripides, *Andromakhe*
Neoptolemos:	Sofokles, *Filoktetes*
Odüsseus:	Sofokles, *Aias* / *Filoktetes*; Euripides, *Hekabe* / (?) *Rhesos*
Oidipus:	Sofokles, *Kral Oidipus* / *Oidipus Kolonos'ta*; Euripides, *Fenikeli Kadınlar*
Okeanos:	Aiskhülos, *Prometheus*
Orestes:	Aiskhülos, *Adak Sunucular* / *Eumenidler*; Sofokles, *Elektra*; Euripides, *Andromakhe* / *Elektra* / *İfigenia Tauris'te* / *Orestes*
Paris:	Euripides (?), *Rhesos*
Pelasgos:	Aiskhülos, *Yakarıcılar*
Peleus:	Euripides, *Andromakhe*
Pentheus:	Euripides, *Bakkhalar*
Polüdoros:	Euripides, *Hekabe*
Polümestor:	Euripides, *Hekabe*
Polüneikes:	Sofokles, *Oidipus Kolonos'ta*; Euripides, *Fenikeli Kadınlar*
Polüksena:	Euripides, *Hekabe*
Poseidon:	Euripides, *Troyalı Kadınlar*
Prometheus:	Aiskhülos, *Prometheus*
Pülades:	Aiskhülos, *Adak Sunucular*; Euripides, *Elektra* / *İfigenia Tauris'te* / *Orestes*
Rhesos:	Euripides (?), *Rhesos*
Talthybios:	Euripides, *Hekabe* / *Troyalı Kadınlar*
Terisias:	Sofokles, *Antigone* / *Kral Oidipus*; Euripides, *Bakkhalar* / *Fenikeli Kadınlar*
Tekmessa:	Sofokles, *Aias*
Teukros:	Sofokles, *Aias*; Euripides, *Helena*
Theoklümenos:	Euripides, *Helena*
Theonoe:	Euripides, *Helena*
Theseus:	Sofokles, *Oidipus Kolonos'ta*; Euripides, *Herakles* / *Yakarıcılar* / *Hippolütos*
Thetis:	Euripides, *Andromakhe*
Thoas:	Euripides, *İfigenia Tauris'te*
Tündareos:	Euripides, *Orestes*
Xerkses (Serhas):	Aiskhülos, *Persler*
Xouthos (Ksouthos):	Euripides, *İon*

Adı olmayan sözlü roller:

Sütnine, / Ulak, / Korobaşı, / *Deus (dea) ex machina* olarak gelen roller / Hizmetçiler, Hizmetkârlar / Lalalar, Nedimeler / Tutsaklar / Haberci / Çoban / Çocuk / Gemiciler / Rahip, Rahibe / Bekçi, Nöbetçi.

Kitapta Kısaltılmış Olarak Verilen Kaynakçaların Açılımı

Austin 1968: C. Austin: Nova Fragmenta Euripidea in papyris reperta. Berlin 1968 (Lietzmann's Kleine Texte 187).

Barlow 1986: Shirley A. Barlow: General Introduction to the Aris & Phillips Euripides Series. In: Craik 1988, S. 1–25.

Baur 1997: D. Baur: Chor und Theater. Zur Rolle des Chores in der griechischen Tragödie unter bes. Berücksichtigung von Euripides' *Elektra*. In: Poetica 29, 1997, 26–47.

BzA: Beiträge zur Altertumskunde. München/Leipzig (Saur, vormals Teubner).

Bees 1992: R. Bees: Zu Aristophanes, 'Vögel' 1197f. = fr. adesp. 47. In: Würzburger Jahrbücher für die Altertumswissenschaft 18, 1992, 125–132.

Bees 1993: R. Bees: Zur Datierung des Prometheus Desmotes. Stuttgart/Leipzig 1993 (BzA 38).

Bernard 2001: W. Bernard: Das Ende des Ödipus bei Sophokles. Untersuchung zur Interpretation des 'Ödipus auf Kolonos'. München 2001 (Zetemata 107).

Bierl 1991: A.F.H. Bierl: Dionysos und die griechische Tragödie. Politische und 'metatheatralische' Aspekte im Text. Tübingen 1991.

Bierl/Moellendorff 1994: A. Bierl/P.v. Moellendorff (Hrsgg.): Orchestra. Festschrift für H. Flashar. Stuttgart/Leipzig 1994.

Blome 1984: P. Blome: Lefkandi und Homer. In: Würzburger Jahrbücher für die Altertumswissenschaft 10, 1984, 9–22.

Blume 1978: H.-D. Blume: Einführung in das antike Theaterwesen. Darmstadt (WBG) (1978) ^{3}1991.

Boeckh 1824: A. Boeckh: Über die Antigone des Sophokles (1824). In: Des Sophokles Antigone, Griechisch und Deutsch, Berlin 1843.

Bond 1981: Euripides Heracles. Ed. with introduction and commentary by G. W. Bond. Oxford 1981.

Brandenstein 1936: W. Brandenstein: ἴαμβος, θρίαμβος, διθύραμβος. In: Indogermanische Forschungen 54, 1936, 34–38.

Burian 1985: P. Burian (ed.): Directions in Euripidean Criticism. A Collection of Essays. Durham 1985.

Burkert 1966 = 1990: W. Burkert: Greek Tragedy and Sacrifical Ritual. In: Greek, Roman and Byzantine Studies 7, 1966, 87–121; dt.: Griechische Tragödie und Opferritual. In: W. Burkert, Wilder Ursprung. Opferritual und Mythos bei den Griechen, Berlin 1990, S. 13–39.

Burkert 1972: W. Burkert: Homo necans. Interpretationen altgriechischer Opferriten und Mythen. Berlin/New York 1972.

Burkert 1977: W. Burkert: Griechische Religion der archaischen und klassischen Epoche. Stuttgart 1977 (Die Religionen der Menschheit, Bd. 15).

Burnett 1971: Anne P. Burnett: Catastrophe Survived. Euripides' Plays of Mixed Reversal. Oxford 1971 (repr. ppb. 1985).
Burnett 1985: Anne P. Burnett: Rhesus: Are Smiles Allowed? In: Burian 1985, S. 13–51.
Chantraine: P. Chantraine: Dictionnaire Etymologique de la Langue Grecque. Histoire des Mots. Paris 1968.
CHCL I: The Cambridge History of Classical Literature. I: Greek Literature. Ed. by Patricia E. Easterling & B. M. W. Knox. Cambridge etc. 1985.
Craik 1988: Euripides, Phoenician Women. Ed. with translation and commentary by Elizabeth Craik. Warminster 1988.
Dawe 1984: Sophoclis Tragoediae. Ed. R. D. Dawe. Bd. I. Leipzig (1975) ^{2}1984 (BT).
Deubner 1966: L. Deubner: Attische Feste. (Berlin 1932, Darmstadt 1959) Berlin ^{2}1966.
Dover 1992: K. J. Dover: The Language of Criticism in Aristophanes' Frogs. In: Drama 1, 1992, 1–13.
DRAMA: Drama. Beiträge zum antiken Drama und seiner Rezeption, hrsg. v. B. Zimmermann u.a. Stuttgart (Metzler) 1992–.
Dunn 1993: F. M. Dunn: Beginning at the End in Euripides' *Trojan Women*. In: Rheinisches Museum für Philologie 136, 1993, 22–35.
Ebener 1966: Rhesos, Tragödie eines unbekannten Dichters. Griech. und Dt. von D. Ebener. Berlin 1966 (Akademie-Verlag).
Ebener 1979: D. Ebener: Euripides, Werke in drei Bänden. Erster Band. Berlin/Weimar 1979, S. 413–419.
England 1891 = 1979: Euripides. The Iphigeneia at Aulis of Euripides. Ed. with introduction and critical and explanatory notes by E. B. England. London 1891, repr. 1979.
Erbse 1984: H. Erbse: Studien zum Prolog der euripideischen Tragödie. Berlin 1984 (Unters. zur ant. Lit. u. Gesch. 20).
Flaig 1998: E. Flaig: Ödipus. Tragischer Vatermord im klassischen Athen. München 1988.
Flashar 1983: H. Flashar: Aristoteles. In: H. Flashar (Hrsg.), Die Philosophie der Antike, Band 3, Basel/Stuttgart 1983, S. 175–457.
Flashar 1984: H. Flashar: Die Poetik des Aristoteles und die griechische Tragödie. In: Poetica 16, 1984, 1–23.
Flashar 1991: H. Flashar: Inszenierung der Antike. Das griechische Drama auf der Bühne der Neuzeit. München 1991.
Flashar 1997: H. Flashar (Hrsg.): Tragödie – Idee und Transformation. Stuttgart/Leipzig 1997 (COLLOQUIUM RAURICUM VII).
Flashar 2000: H. Flashar: Sophokles. Dichter im demokratischen Athen. München 2000.
Frickenhaus 1912: A. Frickenhaus: Lenäenvasen. Berlin 1912 (Berliner Winckelmanns-Programm 72).
Frisk: H. Frisk: Griechisches Etymologisches Wörterbuch. 3 Bde. Heidelberg 1960–1972.

Froning 2002: Heide Froning: Bauformen – vom Holzgerüst zum Theater von Epidauros. In: Die Geburt des Theaters, 31–59.
Fuhrmann 1986: Aristoteles, Poetik. Griechisch/Deutsch. Übers. u. hrsg. v. M. Fuhrmann. Stuttgart 1986 (Reclams Univ.-Bibl. Nr. 7828).
Geburt des Theaters: S. Moraw/E. Nölle (Hrsgg.), Die Geburt des Theaters in der griechischen Antike, Mainz 2002 [wiss. Begleitband zur gleichnamigen Ausstellung 2002 im Deutschen Theatermuseum München].
Gelzer 1971: Th. Gelzer: Aristophanes. Der Komiker. Stuttgart 1971.
Graf 1991: F. Graf: Griechische Mythologie. Eine Einführung. München und Zürich (1985) ^{3}1991.
Griffith 1977: M. Griffith: The Authenticity of Prometheus Bound. Cambridge 1977.
Gundert 1976: H. Gundert: Größe und Gefährdung des menschen. Ein sophokleisches Chorlied und seine Stellung im Drama (Ant. 332–375). In: Antike u. Abendland 22, 1976, 21–39.
Hester 1971: D.A. Hester: Sophocles the Unphilosophical. A Study in the Antigone. In: Mnemosyne 24, 1971, 11–59 (bes. 55).
Hunger 1988: H. Hunger: Lexikon der griechischen und römischen Mythologie. Mit Hinweisen auf das Fortwirken antiker Stoffe und Motive in der bildenden Kunst, Literatur und Musik des Abendlandes bis zur Gegenwart. 8. erweiterte Aufl. Wien 1988.
Inscriptiones Graecae: Inscriptiones Graecae. Berlin 1873ff.
Käppel 1998: L. Käppel: Die Konstruktion der Handlung der Orestie des Aischylos. Die Makrostruktur des 'Plot' als Sinnträger in der Darstellung des Geschlechterfluchs. München 1998 (Zetemata 99).
Kannicht 1969: Euripides Helena. Hrsg. und erklärt von R. Kannicht. 2 Bde. Heidelberg 1969.
Kannicht 1993: De Euripidis 'Autolyco' vel 'Autolycis'. In: Dioniso 61, 1991 [1993], 91–99.
Kirk 1985: G. S. Kirk: The Iliad: A Commentary. Volume 1 (Books 1–4). Cambridge 1985.
Kleines Wörterbuch des Hellenismus. Hrsg. von H. H. Schmitt und E. Vogt. Wiesbaden 1988.
Knox 1985a: B. M. W. Knox: Books and readers in the Greek world. In: CHCL I, S. 1–16.
Knox 1985b: B. M. W. Knox: Euripides. In: CHCL I, S. 316–339.
Kolb 1979: F. Kolb: Polis und Theater. In: Seeck 1979, S. 504–545.
Kolb 1981: F. Kolb: Agora und Theater, Volks- und Festversammlung. Berlin 1981.
Kullmann 1987 – 1992: W. Kullmann: Deutung und Bedeutung der Götter bei Euripides. In: Mythos. Deutung und Bedeutung, Innsbruck 1987, S. 7–22 (Innsbrucker Beiträge zur Kulturwissenschaft. Dies philologici Aenipontani. Heft 5) – W. Kullmann: Homerische Motive, Stuttgart 1992, S. 319–338.

Kytzler 1993: B. Kytzler: Antigone im Jahrhundert der Wölfe. Metamorphosen eines alten Mythos im XX. Jahrhundert. In: Gymnasium 100, 1993, 97–108.

Latacz 1968: J. Latacz: ἄπτερος μῦθος - ἄπτερος φάτις: ungeflügelte Worte? In: Glotta 46, 1968, 27–47 (auch in: Latacz 1994, 605–624).

Latacz 1988: J. Latacz: Neues von Troja. In: Gymnasium 95, 1988, 385–413 + Taf. XVII–XXIV.

Latacz 1989: J. Latacz: Homer. Der erste Dichter des Abendlands (1989). Durchgehend aktualisiert: Düsseldorf/Zürich ^{4}2002.

Latacz 1991: J. Latacz: Die griechische Literatur in Text und Darstellung. Bd. 1: Archaische Periode. Stuttgart 1991.^{2}1998 (Reclams Univ.-Bibl. Nr. 8061).

Latacz 1992: J. Latacz: Lesersteuerung durch Träume. Der Traum Penelopes im 19. Gesang der Odyssee. In: Kotinos, Festschrift für Erika Simon, Mainz 1992, S. 76–89 (auch in: Latacz 1994, 205–226).

Latacz 1994: J. Latacz, Erschließung der Antike. Kleine Schriften zur Literatur der Griechen und Römer, hrsg. v. F. Graf/J.v. Ungern-Sternberg/A. Schmitt/R. Thiel, Stuttgart/Leipzig 1994.

Lefèvre 1992: E. Lefèvre: Die Unfähigkeit, sich zu erkennen: Sophokles' Antigone. In: Würzburger Jahrbücher für die Altertumswissenschaft 18, 1992, 89–123.

Lefèvre 1993: E. Lefèvre: Die Unfähigkeit, sich zu erkennen: Sophokles' 'Elektra'. In: Würzburger Jahrbücher für die Altertumswissenschaft 19, 1993, 19–46.

Lefkowitz 1981: M. R. Lefkowitz: The Lives of the Greek Poets, London 1981.

Leonhardt 1991: J. Leonhardt: Phalloslied und Dithyrambos. Aristoteles über den Ursprung des griechischen Dramas. Heidelberg 1991 (AbhAkHeid 1991/4).

Lesky 1971: A. Lesky: Geschichte der griechischen Literatur. (Bern 1957/1958) Bern und München ^{3}1971; Taschenbuchausgabe: München 1993 (dtv 4595).

Lesky 1972: A. Lesky: Die tragische Dichtung der Hellenen. Göttingen (1956) ^{3}1972; engl.: Greek Tragic Poetry. New Haven 1983.

Luppe 1974: W. Luppe: Nochmals zur Choregeninschrift IG II/III^{2} 3091. In: Archiv für Papyrusforschung und verwandte Gebiete (Leipzig) 22/23, 1974, 211–212.

Manuwald 1983: B. Manuwald: Der Mord an den Kindern. Bemerkungen zu den Medea-Tragödien des Euripides und des Neophron. In: Wiener Studien 17, 1983, 27–61.

Manuwald 1992: B. Manuwald: Oidipus und Adrastos. Bemerkungen zur neueren Diskussion um die Schuldfrage in Sophokles' 'König Oidipus'. In: Rheinisches Museum für Philologie 135, 1992, 1–43.

Matthiä: Euripidis Tragoediae et Fragmenta. Recensuit, interpretationem Latinam correxit, scholia Graeca partim supplevit partim emendavit A. Mathiae. Leipzig 1813–1829; Tom. VII: Notae in Hippolytum, Al-

cestidem, Andromachen, Supplices, Iphigeniam Aulidensem, Iphigeniam Tauricam, 1823.

Matthiessen 1979: K. Matthiessen: Euripides. Die Tragödien. In: Seeck 1979, S. 105–154.

Mehrlein 1988: R. Mehrlein: Artikel 'Drama'. In: Kleines Wörterbuch des Hellenismus.

Meier 1988: C. Meier: Die politische Kunst der griechischen Tragödie. München 1988.

Mette 1956: H.-J. Mette: Die 'Antigone' des Sophokles. In: Hermes 84, 1956, 129–134.

Mette 1982: H. J. Mette: Euripides (Bruchstücke) 1968–1981. In: Lustrum 23/24, 1981/82.

Müller 1979: G. Müller: Rezension von Griffith 1977. In: Gnomon 51, 1979, 628–634.

Müller 1984: C. W. Müller: Zur Datierung des Sophokleischen Ödipus. Wiesbaden 1984 (AbhAkWissMainz 5).

Müller 1992: C. W. Müller: Patriotismus und Verweigerung. Eine Interpretation des euripideischen Philoktet. In: Rheinisches Museum für Philologie 135, 1992, 104–134.

Müller 1997: C.W. Müller: Philoktet. Beiträge zur Wiedergewinnung einer Tragödie des Euripides aus der Geschichte ihrer Rezeption. Stuttgart/Leipzig 1997 (BzA 100).

Müller 2000: C.W. Müller: Euripides. Philoktet. Testimonien und Fragmente herausgegeben, übersetzt und kommentiert. Leipzig 2000.

Murray 1918/1957: G. A. Murray: Euripides and His Age. London (1918) ^{2}1955; dt.: Darmstadt (WBG) (1957) ^{2}1969.

Musa Tragica (1991): Musa tragica. Die griechische Tragödie von Thespis bis Ezechiel. Ausgewählte Zeugnisse und Fragmente griechisch und deutsch. Unter Mitwirkung von R. Kannicht bearbeitet von einer Arbeitsgruppe des Philologischen Seminars der Universität Tübingen und hrsg. von B. Gauly, L. Käppel, R. Klimek-Winter, H. Krasser, K.-H. Stanzel, V. Uhrmeister. Göttingen 1991.

Nestle 1901: W. Nestle: Euripides, der Dichter der griechischen Aufklärung. Stuttgart 1901.

Newiger 1979: H.-J. Newiger: Drama und Theater. In: Seeck 1979, S. 434–503.

Newiger 1990: H.-J. Newiger: Ekkyklema und Mechané in der Inszenierung des griechischen Dramas. In: Würzburger Jahrbücher für die Altertumswissenschaft 16, 1990, 33–42.

Nicolai 1990: W. Nicolai: Euripides' Dramen mit rettendem Deus ex machina. Heidelberg 1990.

Nilsson 1967: M. P. Nilsson: Geschichte der griechischen Religion. Bd. I. München (1941) ^{3}1967 (Handbuch der Altertumswiss. V.2.1).

Page 1934: D. L. Page: Actor's Interpolations in Greek Tragedy. Oxford 1934.

Page 1938: Euripides Medea. Ed. with Introduction and Commentary by D. L. Page. Oxford 1938.
Paulsen 1998: Th. Paulsen: Die Funktion des Chores in der attischen Tragödie. In: G. Binder/B. Effe (Hrsgg.), Das antike Theater, Trier 1998, 69–92.
Petersmann 1991: H. Petersmann / Astrid Petersmann: Die römische Literatur in Text und Darstellung. Bd. 1: Republikanische Zeit 1 (Poesie). Stuttgart 1991 (Reclams Univ.-Bibl. Nr. 8066).
Pfister 1982: M. Pfister: Das Drama. München 1982 u.ö.
Pickard-Cambridge 1988: A. W. Pickard-Cambridge: The Dramatic Festivals of Athens. Oxford (1953) ^{3}1988.
Pöhlmann 1981: E. Pöhlmann: Die Prohedrie des Dionysostheaters im 5. Jh. und das Bühnenspiel der Klassik. In: Museum Helveticum 38, 1981, 129–146 [wieder in: Pöhlmann 1995].
Pöhlmann 1995: E. Pöhlmann: Studien zur Bühnendichtung und zum Theaterbau der Antike. Frankfurt/M. 1995 (= Stud. zur klass. Philologie 93).
Preiser 2000: Claudia Preiser: Euripides, Telephos. Einleitung, Text, Kommentar. Hildesheim etc. 2000.
Reinhardt 1947: K. Reinhardt: Sophokles. Frankfurt/M. (1933) ^{3}1947 (^{4}1976).
Reinhardt 1957: K. Reinhardt: Die Sinneskrise bei Euripides. In: Die Neue Rundschau 68, 1957, 615–646 (Wiederabdruck u.a. in: E.-R. Schwinge [Hrsg.], Euripides, Darmstadt [WBG] 1968 [WdF 89], S. 507–542).
Riemer/Zimmermann 1999: P. Riemer/B. Zimmermann (Hrsgg.): Der Chor im antiken und modernen Drama. Stuttgart/Weimar 1999 (DRAMA 7).
Rivier 1944: A. Rivier: Essai sur le Tragique d' Euripide. (Diss. Lausanne 1944) Paris ^{2}1975.
Rösler 1983: W. Rösler: Der Chor als Mitspieler. Beobachtungen zur Antigone. In: Antike u. Abendland 29, 1983, 107–124.
Rösler 1993: W. Rösler: Der Schluß der Hiketiden und die Danaiden-Trilogie des Aischylos. In: Rheinisches Museum für Philologie 136, 1993, 1–22.
Rohdich 1968: H. Rohdich: Die Euripideische Tragödie. Untersuchungen zu ihrer Tragik. Heidelberg 1968.
Romilly 1986: Jacqueline de Romilly: La Modernité d' Euripide. Paris 1986.
Schefold/Jung 1988: K. Schefold / F. Jung: Die Urkönige Perseus, Bellerophon, Herakles und Theseus in der klassischen und hellenistischen Kunst. München 1988.
Schlegel 1808: A. W. Schlegel: Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur. In: Kritische Schriften und Briefe, hrsg. v. E. Lohner, Bd. V, Stuttgart etc. 1966.
Schmid: W. Schmid / O. Stählin: Geschichte der griechischen Literatur. 5 Bde. München 1929–1948 (Handbuch der Altertumswiss. VII.1).

Schmid 1929: W. Schmid: Untersuchungen zum Gefesselten Prometheus. Stuttgart 1929 (Tübinger Beiträge 9).
Schmitt 1988a: A. Schmitt: Bemerkungen zu Charakter und Schicksal der tragischen Hauptpersonen in der Antigone. In: Antike und Abendland 34, 1988, 1–16.
Schmitt 1988b: A. Schmitt: Menschliches Fehlen und tragisches Scheitern. Zur Handlungsmotivation im sophokleischen König Ödipus. In: Rheinisches Museum für Philologie 131, 1988, 8–30.
Schmitt 1991: A. Schmitt: Tragische Schuld in der Antike. In: Die Frage nach der Schuld. Mainzer Universitätsgespräche Sommersemester 1987/Wintersemester 1987/88, hrsgg. v. G. Eifler und O. Saame, Mainz o.J. [1991], 157–192.
Schubart 1962: W. Schubart: Das Buch bei den Griechen und Römern. (1907) Leipzig/Heidelberg ^{3}1962.
Schwinge 1968: E.-R. Schwinge: Die Verwendung der Stichomythie in den Dramen des Euripides. Heidelberg 1968.
Schwinge 1992: E.-R. Schwinge: Griechische Tragödie: Das Problem ihrer Zeitlichkeit. In: Antike und Abendland 38, 1992, 48–66.
Scodel 1980: Ruth Scodel: The Trojan Trilogy of Euripides. Göttingen 1980 (Hypomnemata 60).
Seeck 1979: G. A. Seeck (Hrsg.), Das griechische Drama, Darmstadt 1979.
Seeck 1979a: G. A. Seeck: Geschichte der griechischen Tragödie. In: Seeck 1979, S. 155–203.
Segal 1982 ~ 1985: Ch. Segal: The Bacchae as Metatragedy. In: Burian 1985, S. 156–173 (Adaption von: C. Segal, Dionysiac Poetics and Euripides' Bacchae, Princeton 1982, S. 215–271).
Seidensticker 1979: B. Seidensticker: Das Satyrspiel. In: Seeck 1979, S. 204–257.
Seidensticker 1982: B. Seidensticker: Palintonos harmonia. Studien zu komischen Elementen in der griechischen Tragödie. Göttingen 1982 (Hypomnemata 72).
Sicherl 1986: M. Sicherl: Die Tragik der Danaiden. In: Museum Helveticum 43, 1986, 81–110.
Sichtermann 1965: H. Sichtermann: Artikel 'Herakles' in: Lexikon der Alten Welt, Zürich/Stuttgart 1965, Sp. 1258–1262.
Snell 1928 = 1968: B. Snell: Euripides' Aulische Iphigenie (1928), Wiederabdruck in: E.-R. Schwinge (Hrsg.), Euripides, Darmstadt (WBG) 1968 (WdF 89), S. 493–506.
Söffing 1981: W. Söffing: Deskriptive und normative Bestimmungen in der Poetik des Aristoteles. Amsterdam 1981.
Sommerstein 1995: A.H. Sommerstein: The Beginning and the End of Aeschylus' Danaid Trilogy. In: DRAMA 3, 1995, 111–134.
Sommerstein 1996: A.H. Sommerstein: Aeschylean Tragedy. Bari 1996.
Spira 1960: A. Spira: Untersuchungen zum Deus ex machina bei Sophokles und Euripides. Kallmünz 1960.

Steiner 1988: G. Steiner: Die Antigonen. München 1988 (zuerst Oxford 1984).
Stevens 1971: Euripides Andromache. Ed. with introduction and commentary by P. T. Stevens. Oxford 1971.
Stoessl 1987: F. Stoessl: Die Vorgeschichte des griechischen Theaters. Darmstadt (WBG) 1987.
Thiel 1993: R. Thiel: Chor und tragische Handlung im 'Agamemnon' des Aischylos. Stuttgart 1993 (Beiträge zur Altertumskunde, Bd. 35).
TrGF: Tragicorum Graecorum Fragmenta. Göttingen 1971ff. (Vol. I: ed. B. Snell, 1971; ^{2}I: ed. R. Kannicht, 1986; Vol. II: edd. R. Kannicht / B. Snell, 1981; Vol. III: ed. S. Radt, 1985; Vol. IV: ed. S. Radt, 1977; Vol. V: ed. R. Kannicht, in Arbeit).
Ugolini 2000: G. Ugolini: Sofocle e Atene. Vita politica e attività teatrale nella Grecia classica. Roma 2000.
Versnel 1970: H. S. Versnel: Triumphus. An Inquiry into the Origin, Development and Meaning of the Roman Triumph. Leiden 1970.
von Reibnitz 1992: Barbara v. Reibnitz: Ein Kommentar zu Friedrich Nietzsche, "Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik". Stuttgart 1992.
Webster 1967: T. B. L. Webster: The Tragedies of Euripides. London 1967.
Webster 1970: T. B. L. Webster: Greek Theatre Production. London (1956) ^{2}1970.
Weinrich 1966: H. Weinrich: Linguistik der Lüge oder Kann Sprache die Gedanken verbergen? Heidelberg 1966.
West 1974: M. L. West: Studies in Greek Elegy and Iambus. Berlin/New York 1974.
West 1987: Euripides Orestes. Ed. with translation and commentary by M. L. West. Warminster 1987.
West 1989: M. L. West: The Early Chronology of Attic Tragedy. In: Classical Quarterly 39, 1989, 251–254.
West 1990: Aeschyli Tragoediae cum incerti poetae Prometheo. Ed. M. L. West. Stuttgart 1990 (BT).
Wilamowitz 1895: Euripides Herakles. Erklärt von U. von Wilamowitz-Moellendorff. 2 Bde. Berlin (1889) ^{2}1895.
Wilamowitz Einl. 1889 = 1981: U. von Wilamowitz-Moellendorff: Einleitung in die attische Tragödie (= Bd. I von Wilamowitz, Euripides Herakles, s.o.) = Nachdruck Darmstadt (WBG) 1981.
Willink 1986: Euripides Orestes. Ed. with introduction and commentary by C. W. Willink. Oxford 1986.
Zanetto 1993: J. Zanetto (Ed.): Euripides, Rhesus. Stuttgart/Leipzig (BT) 1993.
Zierl 1994: Affekte in der Tragödie. Orestie, Oidipus Tyrannos und die Poetik des Aristoteles. Berlin 1994.
Zierl 1999: A. Zierl: Erkenntnis und Handlung im Oidipus Tyrannos des Sophokles. In: RhM 142, 1999, 127–148.

Zimmermann 1986 (²1992): B. Zimmermann: Die griechische Tragödie. Eine Einführung. München und Zürich 1986; engl: Greek Tragedy. An Introduction. London 1991.

Zimmermann 1992: B. Zimmermann: Dithyrambos. Geschichte einer Gattung. Göttingen 1992.

Zimmermann 1993: B. Zimmermann: Rezension von H. Lloyd-Jones / N. G. Wilson, Sophoclis fabulae. In: Gnomon 65, 1993, 100–109.

Zimmermann 2002: B. Zimmermann: Tradition und Wandel. Die weitere Entwicklung des griechischen Theaters.In: Geburt des Theaters, 128–131.

Zuntz 1955: G. Zuntz: The Political Plays of Euripides. Manchester (1955) ³1963.

İÇİNDEKİLER

Önsöz, ... 5
İkinci Baskı İçin, 10

TİYATRO, İşleyiş Tarzı ve Ortaya Çıkışı..... 11

I. Alımlanış Durumu, 11
1. Ön Açıklamalar, 11
2. Alımlanış Durumunun Dört Bileşeni, 13
2.1 Yer Bağımlılığı, 13
2.2 Amaç Bağımlılığı, 16
2.3 Yarışma Bağımlılığı, 18
2.4 Araç Bağımlılığı, 19

II. Tiyatronun Kuramsal Temelleri,..... 22
1. Şenliğin Tarihi, 22
1.1 Tanrı Dionüsos ve Kültü, 22
1.2 Atina'da Dionüsos Şenlekleri, 28
1.2.1 Leaneler, 29
1.2.2 Kırsal Dionüsialar, 30
1.2.3 Kentsel ya da Büyük Dionüsalar, 32
2. Atina'da Dionüsos Tiyatrosunun Yapım Tarihçesi, 37

TRAGEDYA, Oluşumu, Biçimi ve Özü, ... 41

1. Oluşumu, 41
1.1 Ön Düşünceler, 41
1.2 Tragedya Kavramının Analizi, 43
1.3 Aristotales'te Tragedyanın Ortaya Çıkışına İlişkin Varsayım, 45
1.4 Sonuç, 52
2. Biçim ve Öz, 54
2.1 Etki Hedefi ve Temel Nitelik, 54
2.2 Dış Biçim, 55
2.3 İç Biçim, 61

TRAGEDYALARDAN KALANLAR, Yazarlar ve Metinleri,..... 65
I. En İyi Tragedya Yazarları, 67

1. Thespis, 68
2. Khoirilos, 70
3. Frünikhos, 70
II. Atina'nın Üç Büyük Tragedya Yazarı, 72

1. **AİSKHÜLOS** 72
1. Yaşam öyküsü, 72
2. Bize Ulaşma Süreci, 75
3. Fragmarlar, 76
4. Yaratış İlkesi (Tetralogya ve Trilogya), 78
5. Bize Ulaşmış Tragedyaları, 80
5.1 Oresteia, 80
5.1.1. Agamemnon, 82
5.1.2. Adak Sunucular, 104
5.1.3 Eumenidler, 112
5.2 Bize Ulaşan tek Oyunları, 116
5.2.1 Tebai'ye Karşı Yediler, 116
5.2.2 Persler, 119
5.2.3 Yakarıcılar (Hiketides), 123
5.2.4 Zincire Vurulmuş Prometheus, 131

2. **SOFOKLES** 144
1. Yaşam öyküsü, 144
2. Yazar ve Seyirci, 145
3. Bize Ulaşma Süreci, 147
4. Fragmanlar, 149
5.Bize Ulaşmış Tragedyaları, 150
5.1 Bize Ulaşan Tragedyaların Oynanış Sırası, 150
5.2 Oyunların Çağıyla İlişkisi, 151
5.3 Oynanış pratiğindeki Yenilikler, 152
5.4 Tek Oyunları, 157
5.4.1 Aias, 157
5.4.2 Antigone, 188
5.4.3 Trakhisli Kadınlar, 199
5.4.4 Kral Oidipus, 208
5.4.5 Sonraki Üç Eseri, 221
Elektra, 223
Filolektes, 225
Oidipus Kolonos'ta, 231

3. **EURUPİDES** 236
1. Yaşam öyküsü, 236
2. Bize Ulaşma Süreci, 240
3. Fragmanlar, 245
4. Bize Ulaşan Oyunlar, 247
4.1 Oyunların Çağıyla ilişkisi, 247
4.2 Eupides Tragedyasının Yenilikleri, 151
4.3 Tek Tek oyunlar, 261
4.3.1 Baş Oyunlar Denen Grup, 264
Medea, 265
Bakkhalar, 279
Hippolütos, 286
Alkestis, 290
Herakles, 296
4.3.2 Savaş oyunlara Denen grup, 304
Herakles'in Çocukları, 305
Yakarıcılar (Hikedides), 308
Hekabe, 312
Troyalı Kadınlar, 318
Fenikeli Kadınlar, 324
4.3.3 Dolantı Oyunları Denen Grup, 330
İfegenia Tauris'te ve Helena, 332
İon, 340
Elektra, 347
İfegenia Aulis'te, 352
Andromakhe, ve Orestes, 360

SON BÖLÜM, MÖ 4. yy Tragedyası ve Hellenik Tragedyaları, ... 371

Oynanışların Kronolojisi, 377
Bize ulaşmış Tüm Tragedyalardaki Eylemli Roller Tablosu 379

Kaynakça, ... 382

Mitos-Boyut Yayınları

Tiyatro/Kültür Dizisi

01. BİR AVUÇ ALKIŞ (Anılar) / Mücap Ofluoğlu
02. TİYATRO KAVRAMLARI SÖZLÜĞÜ/ Aziz Çalışlar
İ0. TİYATRO ADAMLARI SÖZLÜĞÜ/ Haz. Aziz Çalışlar
04. TİYATRO İÇİN KÜÇÜK ORGANON / Bertolt Brecht
05. 20 YÜZYILDA TİYATRO/ Haz.: Aziz Çalışlar
06. TİYATRO OYUNLARI SÖZLÜĞÜ -Cilt 1 (Dünya Tiy.) Haz. Aziz Çalışlar
07. SHAKESPEARE SÖZLÜĞÜ / Haz. Aziz Çalışlar
08. OYUNCULUK ELKİTABI / Leyla Serdaroğlu
09. TİYATRO ÇALIŞMASI / Bertolt Brecht
10. TİYATRO OYUNLARI SÖZLÜĞÜ. Cilt 2 (Türk Tiatrosu.) Haz. Aziz Çalışlar
11. REJİ DEFTERİ (Üç Kız Kardeş) / Konstantin Stanislavski
12. İNSANCA BİR TİYATRO/ Giorgio Strehler
13. GECENİN MASKESİ / Özdemir Nutku
14. ÇEHOV ve MOSKOVA SANAT TİYATROSU / Konstantin Stanislavski
15. TİYATRODA DÜŞÜNSELLİK/ Zehra İpşiroğlu
16. DÜNYA BİR SAHNEDİR/ Mücap Ofluoğlu
17. BALE SÖZLÜĞÜ/ G. Grant
18. HALK TİYATROSU ve DARİO FO / Metin Balay
19. UYUMSUZ TİYATRODA GERÇEKÇİLİK/ Zehra İpşiroğlu
20. YÖNETMEN PETER STEİN / Aziz Çalışlar
21. ÇAĞDAŞ TİYATRO ve DRAMATURGİ / Esen Çamurdan
22. OYUNCULUK SANATI/ Toby Cole
23. TİYATRO -DEVRİM ve MEYERHOLD / Ali Berktay
24. KUTSAL ATEŞ / Juri Liubimov
25. Çağdaş Türk Tiyatrosundan ON YAZAR / Ayşegül Yüksel
26. 2000'Lİ YILLARA DOĞRU TİYATRO / Zehra İpşiroğlu
27. BRECHT'İ ANIMSAMAK / Hans Mayer
28. ARADIĞIMIZ TİYATRO / Ahmet Cemal
29. ELEŞTİRİNİN ELEŞTİRİSİ / Zehra İpşiroğlu
3İ. OYUN YAZMAK / Steve Gooch
31. Cumhuriyet'in 75. Yılında TÜRK TİYATROSU / S. Şener -A. Yüksel- Ö. Nutku-D. Gürün..
32. ÇAĞDAŞIMIZ SHAKESPEARE / Jan Kott
33. OYUN YAZARLIĞI / Hülya Nutku
34. ÇOCUK TİYATROSU / Nihal Kuyumcu
35. NASIL OYNANMALI / Jean Genet
36. SAHNEDEN İZDÜŞÜMLER / Ayşegül Yüksel
37. TİYATRO YAZILARI / Dikmen Gürün
38. COMMEDİA dell'ARTE / John Rudlin
39. DÜNYA TİYATRO TARİHİ / Özdemir Nutku
40. PANDOMİMİN ANATOMİSİ / Alke Gerber
41. TİYATRODA DEVRİM / Zehra İpşiroğlu
42. 100 MONOLOG (Yabancı Oyunları) Cilt 1 / Haz.: T. Yılmaz Öğüt
43. 100 MONOLOG (Türk Oyunları) Cilt 2 / Haz.: T. Yılmaz Öğüt

44. Oyun Sanatbilimi DRAMATURGİ / Hülya Nutku
45. HIÇKIRMAKLA HAYKIRMAK ARASI / Esen Çamurdan
46. ÇAĞDAŞ TİYATROMUZDA GELENEKSELLİK / Yavuz Pekman
47. ELVEDA DÜNYA MERHABA KÂİNAT / Haz. Sevda Şener-A. Yüksel -F. Elmas
48. SAHNEDE ELLİ SENE / Ahmet Fehim
49.100 MONOLOG (Yeni Oyunlar-GençYazarlar) Cilt3 /Haz. T. Yılmaz Öğüt
50.100 MONOLOG (Antik ve Klasik Oyunlar) Cilt4 / Haz. T. Yılmaz Öğüt
51. DRAM SANATI (İnsanı Geçitlerde Sınayan Sanat) / Sevda Şener
52. SAÇMANIN TİYATROSU / Abdüllatif Acarlıoğlu
53. TİYATRO OYUNLARI SÖZLÜĞÜ- Cilt 3 (Dünya T.) / Haz. Ayşe Selen
54. SAÇMALARLA GERÇEKLER (Oyun Eleştirileri) / Nursen Karas
55. SUYA YAZI YAZANLAR / Mücap Ofluoğlu
55a. TİYATRO TARİHİ / Memet Fuat (MSM Yayınları)
56. VASIF ÖNGÖREN'in TİYATRO DÜNYASI / Erbil Göktaş
57. TİYATRODAN GÖSTERİ SANATLARINA / Ali H. Neyzi
58. DOĞAÇLAMA / Gerhard Ebert
59. 100 DİYALOG - Cilt 1 (Türk Oyunları) / Haz. T. Yılmaz Öğüt
60. ŞİDDET İLE OYNAMAK / Esen Çamurdan
61. ÇOCUKLAR İÇİN TİYATRO / Wolfgang Schneider
62. SAHNE TOZU (Tiyatro Yazıları) / Esen Özman
63. EPİK TİYATRO / Marianne Kesting
64. ULUSAL TİYATRO ve ULUS DEVLET / Coşkun Irmak
65. TİYATRO NEDİR / Ismayıl Hakkı Baltacıoğlu
66. AYNADA (Tiyatro Anıları) / Mücap Ofluoğlu
67. 20. YÜZYIL TİYATROSUNDA ESTETİK DÜŞÜNCE / N. Uğur Özüaydın

BERTOLT BRECHT

BÜTÜN OYUNLARI (Yayınlanmış olanlar)

Cilt 2 Vahşi Ormanda / Kentlerin Vahşi Ormanında / İngiliz Kralı II. Eduard'ın Yaşamı / Adam Adamdır (1926) / Adam Adamdır (1938)

Cilt 3 Üç Kuruşluk Opera/ Mahagonny / Mahagonny Kentinin Yükselişi ve Düşüşü / Lindberghlerin Uçuşu / Anlaşma Üzerine Baden Öğreti Oyunu / Evet Diyen / Evet Diyen. Hayır Diyen / Önlem (1930) Önlem (1931)

Cilt 4 Mezbahaların Kutsal Johanna'sı/Kuraldışı ve Kural/Ana (1933)/Ana (1938)

Cilt 6 Küçük Burjuvanın Yedi Ölümcül Günahı / Horasyalılar Kuriasyalılar / Carrar Ananın Silahları/ III. Reich'ın Korku ve Sefaleti

Cilt 7 Galilei'nin Yaşamı (1938/39)/ Gelileo (Amerika Metni)/ Galilei'nin Yaşamı (55/56) / Dansen / Demirin Fiyatı Nedir

Cilt 8 Cesaret Ana ve Çocukları)/ Lukullus'un Sorgulanması (1940) / Lukullus'un Sorgulanması (1951)/Lukullus'un Mahkûmiyeti/Sezuan'ın İyi İnsanı

Cilt 9 Puntila Ağa ve Uşağı Matti / Urturo Ui'nin Yükselişi / Simone Machard'ın Düşleri

Cilt 10 Schweyk / Malfi Düşesi

Cilt 11 Kafkas Tebeşir Dairesi / Sofokles'in Antigone'si

BÜTÜN ŞİİRLERİ (Yayınlanmış olanlar)

Cilt 2 (Çev. Yılmaz Onay)

OYUN DİZİSİ

1. Vasıf ÖNGÖREN / Bütün Oyunları
Almanya Defteri/Asi'ye Nasıl Kurtulur/Oyun Nasıl Oynanmalı/Zengin Mutfağı
2. Turgut ÖZAKMAN / Toplu Oy. 1 *Ab Şu Gençler/ Töre/ Ocak*
3. Yılmaz ONAY/ Toplu O. 1 *Sanatçının Ölümü/Arafta Kalanlar/Karagöz'ün Muamması*
5. Turgut ÖZAKMAN / Toplu Oyunları 2
Sarıpınar 1914 / Fehim Paşa Konağı/ Resimli Osmanlı Tarihi/ Bir Şebnaz Oyun
6. Oktay ARAYICI / Bütün Oyunları 1
Nafile Dünya/Bir Ölümün Toplumsal Anatomisi/Rumuz Goncagül/Tanilli Dosyası
10. Ülker KÖKSAL / Toplu Oyunları. 1
Uzaklar/Bir Garip Oyun/ Sevdalı Fidanlar/ Karanlıkta İlk Işık (Kubilay)
11. Mehmet AKAN/Toplu Oy. 1 *Hikâye-i Mahmud Bedreddin/Analık Davası/Midirfillik Oyunu*
13. Ataol BEHRAMOĞLU / Toplu Oy. 1 *Lozan / İyi Bir Yurttaş Aranıyor*
14. Yavuzer ÇETİNKAYA / *Gün Dönerken*
16. Şule GÜRBÜZ / *Akıl Yoktur*
17. Nikolay GOGOL / *Bir Delinin Hatıra Defteri*
18. Tuncer CÜCENOĞLU / Toplu Oy. 1 *Çıkmaz Sokak/ Dosya/ Kördövüşü*
19. Sermet ÇAĞAN / Bütün Oyunları *Ayakbacak Fabrikası/ Savaş Oyunu*
20. Memet BAYDUR/T.O. 2 *Düdüklüde Kıymalı Bamya/Aşk/Vladimir Komarov*
21. A.AĞAOĞLU/ Toplu Oy. 2 *Çıkış/Kozalar Kendini Yazan Şarkı/Çok Uzak Fazlu Yakın*
22. Güngör DİLMEN/ *Midasın Kulakları/ Midasın Altınları/ Midasın Kördüğümü*
25. Behiç AK / *Bina*
26. Harold PİNTER / *Ay Işığı*
27. KAFKA OYUNLARI *Baba ve Oğul/ Kafka'nın Kadınları/ Kafka'nın Şeyi*
28. İsmet KÜNTAY / Bütün Oy. *Tozlu Çizmeler/ Evler Evler/ 403. Kilometre*
29. George TABORI/Toplu Oyunları 1 *Bir Casusa Ağıt/ Weisman ile Kızılyüz*
30. BURAK M. UÇAR/Toplu Oy. 1 *Umut Cinayeti/Oda Saklambacı/ Şamatacılar*
31. KANADA OYUNLARI / D. FRENCH-G. WALKER
Pırpırlı Yaşam /Karanlık Güçler Üstadı (Zastrozzi)
32. Tuncer CÜCENOĞLU / Toplu O.2 *Helikopter /Yıldırım Kemal /Kadıncıklar*
33. David MAMET/Toplu O.1*Oleanna/Glengarry Glenn Ross/Şal/Tiyatroda Bir Yaşam*
34. Yılmaz ONAY/Toplu Oyunları.2
Karadul Efsanesi/ Hücre İnsanı/ Prometheia/ Karakedi Geçti/ Tren Gidiyor
35. Memet BAYDUR / *Tensing*
36. Yakovos KAMBANELLİS / *Savaş Baba*
37. Dinçer SÜMER / Toplu Oyunları 1
Kâtip Çıkmazı/ Eski Fotoğraflar/ Gül Satardı Melek Hanım/ Maviydi Bisikletim
38. Memet BAYDUR / Toplu O.3 *Yeşil Papağan Ltd/ Sevgi Ayakları/ Kamyon*
39. Çetin ALTAN / Toplu Oy.1 *Çemberler/ Tabterevalli/ Dilekçe/ Mor Defter*
40. Ülker KÖKSAL / Toplu Oy. 2 *Sacide/ Yollar Tükendi/Ademin Kuburga Kemiği/Gün Dönerken*
41. Cevdet KUDRET / *Yaşayan Ölüler*
42. Lev TOLSTOY / *Savaş ve Barış*
43. Ülkü AYVAZ / Toplu O. 1 *Nibavent Longa/ Vali-i Vilayet / Yeniden Yaratmak*
44. Herbert ACHTERNBUSCH / *Çizme ve Çorapları*
45. Nezihe MERİÇ / *Çın Sababta*
46. Ingeborg BACHMANN/Radyo Oyunları.
Bir Düş Alışveri/ Ağustos Böcekleri/ Manhattun'ın İyi Tanrısı
47. Güngör DİLMEN / Toplu Oyunları 2 (Kadın Oyunları)
Bağdat Hatun/Kurban/Aşkımız Aksaray'ın En Büyük Yangını
48. Memet BAYDUR / *Kutu Kutu*
49. William SHAKESPEARE / *Titus Andronicus*

50. S. TSANEV-S. STRATİEV / Bulgar Oyunları *Yaşam İki Kadmdır/Otobüs*
51. Ödön von HORVATH / Top. Oyunları 1 *Viyana Ormanlarından Masallar/ İtalyan Gecesi/ Don Juan Savaştan Geliyor/ Figaro Boşanıyor*
52. Müjdat GEZEN / Toplu Oyunları 1 *Hamlet Efendi/ İstanbul Müzikali*
53. J.GİRAUDOUX/T.O. 1 *Troya Savaşı Olmayacak/ Kaptan Cook'un Gezisine Ek*
54. Alexandre DUMAS/ *Üç Silahşörler*
55. Bilgesu ERENUS / *Kırmızı Karaağaç*
56. Orhan GÜNER / Toplu Oyunları 1
İkinci Nöbetçinin Sıkıntıları/ Sevdalı Bulut/Antonius, Kleopatra ve Aradabir Caesar
57. Özen YULA/Toplu Oyunları 1 *Ay Tedirginliği/Dünyanın Ortasında Bir Yer*
58. Tuncer CÜCENOĞLU / T. O. 3 *Şapka /Ziyaretçi / Matruşka / Öğretmen*
59. Savaş DİNÇEL / *Gürültülü Patırtılı Bir Hikâye*
60. Zeynep AVCI / *Gılgamış*
61. Frank WEDEKİND / Toplu Oyunları 1 *Lulu/ İlkbahar Uyanışı*
62. W. SHAKESPEARE/Top. Oy. 1 *Kısasa Kısas/Onikinci Gece/ Venedik Taciri*
63. ABELARD ve HELEOİSE / *Mektuplar*
64. Güngör DİLMEN / Toplu Oyunları 3 Kısa Oyunlar (7 Oyun)
65. Gevher MU'RAD / *Külahlı Bey Külahsız Bey*
66. Roland TAPOR / *Joko'nun Doğum Günü*
67. Ali BERKTAY / *Kerbela*
68. Eugène IONESCO / Toplu Oyunları 1 *Amédée/ Ölüm Oyunları/ Macbett*
69. CumaBOYNUKARA/Top. O.1*Günaydınlara Uyanmak/Çok Geç Olmadan/Muhtaro*
70. Erhan GÖKGÜCÜ / T.O. 1 *Gerçek Kurbanın Acısı / Duyarlılık Üzerine Vivace*
71. AİSKÜLOS-SOFOKLES / Eski Yunan Tragedyaları 1 *Persler / Antigone*
72. Ülkü AYVAZ / *Külhanbeyi Operası*
73. Tuncer CÜCENOĞLU / *Boyacı*
74. Eugène IONESCO / Toplu Oyunları 2 *Ders / Kel Şarkıcı*
75. Turgay NAR /T. O. 1 *Çöplük/ Şehrazat'ın Oyunu/ Kuyu/ Terzi Makası*
76. Memet BAYDUR / Toplu Oyunları. 4
Elma Hırsızları/Yalancının Resmi/ Genel Anlamda Öpüşmek / Çin Kelebeği
77. Ali H. NEYZİ / Toplu Oyunları 1 *Alas Hatun/ Yardirektörün Eşi/ Mektuplar*
78. Tamer LEVENT / *Ya Tutarsa*
79. Müjdat GEZEN / *Salak Oğlum*
80. Behiç AK / *Ayrılık*
81. Müjdat GEZEN / *Babam*
82. Funda GİNYOL / *Konstantiniye'nin Güneşi*
83. Dinçer SÜMER / Toplu Oyunları 2 *Gecenin Kulları / Memuroğlu Memur*
84. Müjdat GEZEN / *Gırgıriye*
85. Eşber YAĞMURDERELİ / *Akrep*
86. Işıl ÖZGENTÜRK / Toplu Oyunları 1 *Küçük Sevinçler Bulmalıyım / Avluda*
87. Özen YULA / Toplu Oyunları 2
İstanbul Beyaz, Rakı Rengârenk/Kırmızı Yorgunları/Gözü Kara Alaturka
88. Güngör DILMEN /Toplu Oyu. 4 *Deli Dumrul / Akad'ın Yayı*
89. S. Wolfgang von GOETHE / *Urfaust*
90. Turgut ÖZAKMAN / Toplu Oy. 3 *Gençlik ve Çocuk Oyunları* (7 Kısa Oyun)
91. Tuncer CÜCENOĞLU / *Neyzen*
92. Turgut ÖZAKMAN / Toplu Oy. 4 *Duvarların Ötesi/ Kanaviçe/ Paramparça/ Güneşte On Kişi*
93. Ülker KÖKSAL /Toplu Oy.3 *Besleme / Önce Sevgi / Dünyanın Yaşlı Çocukları*
94. Coşkun IRMAK/Toplu O. 1*Itaat Deneyi/Eylül Penceresi/Eli Metreden/Gece Boyunca*
95. Eugène IONESCO/Toplu O. 3 *Kral Ölüyor/Gönüllü Katil /Ölüler Ülkesine Yolculuk*
96. Bernard-Marie KOLTÈS / Toplu Oy. 1 *Batı Rıhtımı /Zenci ile İtlerin Dalaşı*

97. Ülkü AYVAZ /Toplu Oyunları 2 *Geriye Bakma / Bağlanma*
98. Behiç AK / *Hastane*
99. Turgut ÖZAKMAN / Toplu O. 4 *Pembe Evin Kaderi/ Güneşte On Kişi*
100. ÖDÜLLÜ OYUNLAR 1/ Kadıköy Bel. Oyun Yarışması
Ölü Törenleri / Ormanda /Düşmanla Sevişenler /3 Ekim'de Nostalji / Sapan
101. Kâzım ERYÜKSEL / Toplu Oy. 1 *Adalet Adaleti Arİyor / Tontu*
102. Turgut ÖZAKMAN / Toplu Oy. 5 *Duvarların Ötesi/ Kanaviçe/ Paramparça*
103. Eugène IONESCO/Toplu Oy. 4 *Gergedanlar /Bavullu Adam/ Şu Kahpe Dünya*
104. Memet BAYDUR/Toplu Oy. 5 *Maskeli Süvari / Menekşe Korsanları*
105. Savaş AYKILIÇ / Toplu Oy.1 *Ah Şu Büyükler / Aşk Grevi*
106. Erman CANATAN/Toplu Oy.1 *Batakhane Güzeli / Uyumsuzlar/ Evin Kadınları*
107. George TABORI / *Brecht Dosyası*
108. Bilgesu ERENUS / *Halide*
109. ÖDÜLLÜ OYUNLAR 2 / Kadıköy Belediyesi Oyun Yarışması
Büyünün Gözleri/ Batonya da Baton / Şeytan Tırnağı / İlmik İlmik
110. Güngör DİLMEN / Toplu Oyunları 5
Kuzguncuk Türküsü /Şan, Şeref, Ün=Amfitrüon /Troya İçinde Vurdular Beni
111. Kâzım ERYÜKSEL / Toplu Oyunları 2 *Başaklar / Mahkûmlar*
112. Raşit ÇELİKEZER /Toplu Oyunları. 1 *Yağmurum Olsana / Yanlış Adamlar*
113. MENANDROS / Eski Yunan Komedyaları / *Huysuz Adam (Dyskalos)*
114. Civan CANOVA / Toplu Oy. 1 *Kıyamet Sularında/ Kızıl Ötesi Aydınlık*
115. Civan CANOVA /Toplu Oy. 2 *Erkekler Tuvaleti /Sokağa Çıkma Yasağı*
116. Cuma BOYNUKARA / *Ölüm Uykudaydı*
117. Cuma BOYNUKARA / Toplu Oyunları. 2 *Ateşle Gelen / Mem ile Zin*
118. Caner BİLGİNER / Çağdaş Ortaoyunları 1 *Hayırlı Evlat / İnternetçi*
119. EURİPİDES/ Eski Yunan Tragedyaları 2 / *Bakkhalar*
120. A. VEFİK PAŞA/Eski Türk Oyunları 1 *Zoraki Tabip*
121. ÂLİ BEY/ Eski Türk Oyunları 2 *Ayyar Hamza / Kokona Yatıyor*
122. Yakovos KAMBANELLİS / *Odisea Evine Dön*
123. Raşit ÇELİKEZER / Toplu Oyunları. 2 *Mutlu Beraberlik /Bir Kuşluk Vakti*
124. Behiç AK / *Tek Kişilik Şebir*
125. Özen YULA/Toplu O.3 *Gayri Resmi Hurrem/Sahibinden Kiralık/Yakındoğu'dan Emanet*
126. Teodor KASAP / Eski Türk Oy. 3 *Pinti Hamit / İşkilli Memo*
127. Thomas JONİGK / Genç Alman Yazarları 1 *Torun İstiyorum*
128. RECAİZADE EKREM /Eski Türk Oy. 4 *Çok Bilen Çok Yanılır*
129. Cuma BOYNUKARA / *Onun Saltanatı*
130. R. Schimmelpfenning / Genç Alman Yazarları 2 *Uzun Zaman Önce Mayısta*
131. Thomas BRASCH / Genç Alman Yazarları. 3 *Kadınlar. Savaş. Komedi*
132. Raşit ÇELİKEZER / *Hiçbir Şey*
133. Yakovos KAMBANELLİS / *Harikalar Avlusu*
134. Güngör DİLMEN / *Osmanlı Dram Tiyatrosu*
135. Civan CANOVA / Toplu Oyunları 3 *Ful Toprakları/ Düğün Şarkısı*
136. Marius von MAYENBURG /Genç Alman Yazarları. 4 *Ateş Tüzlü*
137. Tuncer CÜCENOĞLU / *Çığ*
138. Ülker KÖKSAL / Toplu Oyu.4 *Kısa Oyunlar (8 Adet)*
139. SOFOKLES / *Kral Oidipus*
140. William SHAKESPEARE / *Aşkın Çabası Boşuna*
141. Vala THORSDOTTIR / *İzlanda Oyunları* (Café-tiyatro)
142. Cuma BOYNUKARA / Toplu Oyunları 3 *Suyun Rengi / Beceriksizler*
143. Coşkun IRMAK / *Siyah Çoraplılar*
144. R. W. FASSBİNDER / Toplu Oy.1 *Kabvebane/ Korku Kemirir Ruhu/ Kerbaneci*

145. Feraizcizade MEHMET ŞAKİR / Eski Türk Oyunları.5 *İlk Göz Ağrısı*
146. William SHAKESPEARE / *V. Henry*
147. Yakovos KAMBANELLİS / *Yol İçerden Geçer*
148. Sinan BAYRAKTAR / *Definename*
149. William SHAKESPEARE / *Kral John*
150. Maksim GORKİ / Toplu Oy.1 *Küçük Burjuvalar /Yegor Bulıçov ve Diğerleri*
151. E. VOLDER – P. POURVEUR / Belçika Oy 1 *Oda ve Adam / Kuzey Işığı*
152. G. DİLMEN/Toplu O.6 *Devlet ve İnsan / İttihat Terakki /Hakimiyet-i Milliye Aşevi*
153. Tuncer CÜCENOĞLU / *Sabahattin Ali*
154. Behiç AK / Toplu Oyunları. 1 *Fay Hattı / Newton Bilgisayardan Ne Anlar*
155. John M. SYNGE/İrlanda Oy.1 *Babayiğit/Dereye Vuran Gölge/Denize Giden Atlılar*
156. Metin BALAY / Toplu Oyunları 1 *İnadına yaşamak / İnadına İnsan*
157. Mine ÖLCE / Toplu Oyunları 1 *Dün, Bugün, Yarın / Biletler İki Kişilik*
158. Caner BİLGİNER/ Çağdaş Ortaoyunları 2 *Dünyada Mekân yabut Hilekâr*
159. Ülker KÖKSAL / *Değişim*
160. Raşit ÇELİKEZER / *Otopark Cinayetleri*
161. Savaş AYKILIÇ / Toplu Oyunları 2
Kral Karun/Troya Geçilmez/ Bir Kalem, Bir Kılıç, Bir de Kalp/Ksantos Trajedisi
162. Ali Berktay / *Benim Meskenim Dağlardır*
163. A.Öngören-İ.Seyahoğlu- İ.Köklü/ YARIŞMA OYUNLARI 1
Yel mi Değirmen mi/ Bakır Kalkan/ Mendil Alır mısınız
164. Cemal ARSLAN / *Mahpusluk Zor Zanaat*
165. Müjdat GEZEN / *Artiz Mektebi*
166. William SHAKESPEARE / *Hırçın Kız* (Çev. Zeynep Avcı)
167. Dinçer SÜMER / Toplu Oy. 3 *"Ali Ayşeyi Seviyo"/ Beni dünya Kadar Sev*
168. Turgay NAR / *Can Ateşinde Kanatlar (Mevlânâ)*
169. G.Danckwart- S.BERG /Çağ. Alman K.Y. 1 *Ekmek Parası / Köpek, Kadın, Erkek*
170. Müzeyyen E. ERİM / Toplu Oyunları.1
Hulüsi Bey'in Kızları/Bütün Menekşeler Annem Kokar /Murat Oteli
171. PLAUTUS / *Palavracı Asker*
172. K. SPECHT - T. WALSER / Çağ. A.K. Y. 2*Kurbağa Prenses/ King Kong'un Kızları*
173. Maksim GORKİ/ T.O.2 *Dipte (Ayaktakımı Arasında)/Dostigayev ve Diğerleri*
174. Alfred JARRY / *Kral Übü*
175. Beki L. BAHAR/ *Demokles'in Kılıcı*
176. Kıvanç NALÇA / T. Oy. 1 *Dermeyan Masalı / Eşya ile Münasebeti Tayin Problemi*
177. Nikolay GOGOL/ Toplu Oy. 1 *Müfettiş/ Kumarbazlar/ Evlenme*
178. Peter TURRINI/ *Nibayet Bitti*
179. Arnold WESKER / Toplu Oyunları 1 *Boylam / İnkâr*
180. William SHAKESPEARE / *Kral III. Richard*
181. Metin BALAY/ *Deniz Diye Bir Delikanlı*
182. Erhan GÖKGÜCÜ / Toplu Oyunları.2 *İki Kalas Bir Hevesi / Ramazan'la Cülide*
183. Behiç AK / *İmaj Katili*
184. Tarık GÜNERSEL / *Yarım Bardak Su*
185. Atila ALPÖGE / Gençlik Oyunları *Çürük Elma / Tavtati Kütüpati*
186. Funda ÖZŞENER / *Sevgili Hayat*
187. Bilgesu ERENUS / *Misafir*
188. Okday KORUNAN / *İyi Şanslar*
189. Sadık ASLANKARA / Toplu Oyunları 1 *Kevser'di / Ev-Ses / Hayal Ustası*
190. August STRINDBERG / Toplu Oyunları 1 *Matmazem Julie / Alacaklılar*
191. Metin BALAY / *Düzmece Müzikal*
192. E.CANATAN/Toplu O.2 *Muammer Muammer/Dağların Türküsü/İyi Yurttaş/Çukur*

193. Coşkun IRMAK/ Toplu Oyunları. 2 *Miletos Güzeli/ Memurin Faslı/*
194. Dusan KOVAÇEVİC / *Profesyonel*
195. Trevor GRİFFİTHS / *İşgaller*
196. Raşit ÇELİKEZER / *Kazan Dairesi*
197. Müzeyyen E. ERİM / Toplu Oyunları. 2 *Bekârlar Apartmanı / Başarı / Ormanda*
198. Maksim GORKİ / Toplu Oyunları 3 *Yazlıkçılar (Yaz Misafirleri) / Vassa Jeleznova*
199. Beki L. BAHAR / Toplu Oyunları. 1 *Ölümsüz Kullar / Senyora / Alabora*
200. Pierre MARIVAUX / Toplu Oyunları. 1 *Köleler Adası / Tartışma*
201. Coşkun IRMAK / Toplu Oyunları. 3 *Dünyada Tek Başına / Kuş*
202. Kemal KOCATÜRK / Toplu Oyunları. 1 *Kanatlı Doğanlar / Su İzler / Medeia*
203. Sinan BAYRAKTAR / Toplu Oyunları. 1 *Denizatı / İdris Baba*
204. Yiğit SERTDEMİR /Toplu Oyunları 1 *Bekleme Salonu / O.B.E.B.*
205. Funda ÖZŞENER / *Ah! Tamara*
206. Yalçın BAYKUL / *İlklerin Efendisi Şinasi*
207. Okday KORUNAN / Toplu Oy. 1 *Alo 900 / Konfetiler*
208. Nursen KARAS / Toplu Oy. 1 *Şiir ya da Banka/ Yoğurt ve Kan/ İki Çocuk Oyunu*
209. Civan CANOVA / Toplu Oy. 4 *Üstad Harpagon'a Saygı Gecesi/ Mitosmorfoz*
210. Gerhard BORRİS / *Yükselişten Sonra*
211. Dejan DUKOVSKİ / *Barut Fıçısı*
212. Nesrin KAZANKAYA / *Seyir Defteri (Julia) / Dobrinja'da Düğün*
213. Güner SÜMER / *Aşk Bir Masaldır / Ölü Mevsimler*
214. Aydın ARIT / *Bal Sineği / Aya Bir Yosıcu / Uçamayan Kuşlar Tutulur /Beşgen*
215. Bayazıt GÜLERCAN / *Lodos*
216. Jean RACİNE / *Bayazıt*
217. Mine ERGEN / *Surnama-İdamname*
218. İBNÜRREFİK AHMET NURİ / *Ceza Kanunu*
219. Eugène IONESCO/ Top. Oyunları. 5 *Alma Doğaçlaması / Yeni Kiracı / Görev Kurbanları*
220. ÂLİ BEY / Eski Türk Oyunları 6 *Geveze Berber / Misafiri İstiskal*

AMERİKAN OYUNLARI (Türkçe- İngilizce bir arada)

1. *Ay ile Yarış* / Michael Joyce
2. *Küçük Tilkiler* / Lillian Hellman
3. *Sırça Hayvan Koleksiyonu* / Tennessee Williams
4. *Ot, Krem ve Esmer Şeker* / Samuel Hay
5. *Satıcının Ölümü* / Arthur Miller

ÇOCUK OYUNLARI

1. *Soytarılar Okulu - Soytarılar Gezide* / Karl Waechter
2. *Grips Oyunları* / Rainer Hachfeld -Volker Ludwig
3. *Kedinin Büyüttüğü Çocuk-Ayı Adası* / Müzeyyen E. Erim
4. *Mıknatıs Çocuk - Konuşan Taş - Çocuk Ülkesi* / Gülen İpek Abalı
5. *Karagöz Efsanesi* / Sinan Bayraktar
6. *Şarkılarımız Ölmesin* / Yılmaz Onay
7. *Büyülü Göl* / Sema-Erbil Göktaş
8. *Barış için Savaş - Oturan Boğa* / Kemal Kocatürk
9. *Çirkin Ördek- Çıplak Kral - Gizli Dünya - Masal Dilnya* / Gülen İpek Abalı
10. *Çizmeli Kedi - Pollyanna - Ali Baba ve Kırk Haramiler* / Can Doğan
11. *Deniz Kızısı - Sevgi Kutusu - Bilen Kazansın* / Gülen ipek Abalı
12. *Akıllı Soytarı* / Fikret Terzi

Kardeşler, karşılıklı öldürme tehditleriyle ayrılırlar, Polüneikes, ordunun başına döner.

3. İlk *stasimon*, Thebai'nin büyük geçmişini, yani Kadmos'un kenti kurmasını, Semele'den Dionüsos'un doğmasını, Kadmos'un ejderhayı öldürmesini ve dişlerini toprağa ekmesini, ekilen dişlerden *Spartoi*'nin (='ekilenler') çıkmasını (Kreon'un soy ağacı buraya dayanıyor) anar ve şarkı, hem Fenikeliler'in hem de Thebaililer'in ortak atası olan Epafos'dan yardım dileyen dua ile biter: Oyunda, eski bir tarihçenin getirdiği birliktelik ve tüm Akdeniz halklarının birliğine övgü yücelir!

4. Kısa olan ikinci epizoddan (Eteokles'in, dayısı Kreon ile birlikte durum muhakemesi yapması, yedi kapının, yedi komutanın önderliğinde yedi bölükçe korunması kararı, Eteokles'in, ölümü halinde uygulanmak üzere son istekleri: Antigone, Kreon'un oğlu Haimon ile evlenmelidir; Polüneikes, ölürse eğer, Thebai toprağına gömülmemelidir; Kreon, bilici Teiresias'tan nihai savaş için kehanet istemelidir) ve yine kısa olan bir Koro şarkısından (kardeş kavgasını lanetleme) sonra, Kreon ile Teiresias arasında, Thebai'nin kurtuluşunun son ve tek çaresinin ortaya çıktığı diyalog sahnesi gelir: Savaş tanrısı Ares, temiz bir kurban olarak, Spartoi kanından bir kurban istemektedir; bu da Kreon'un oğlu Menoikeus'tur! Kör Teiresias'ı getirmiş olan Menoikeus, babasının kendisini gizlice ülkeden dışarı gönderme çabasını kabullenmiş görünür, ama babası yol parasını getirmeye gittiğinde (Euripides'in tipik, kahramanlaştırma yapmama motifi), tanrının istediği gibi kendisini kentin surlarından aşağı atarak kenti kurtaracağını açıklar.

Böyle genç insanların kendilerini kurban etmelerini Euripides'te daha önce de gördük (*Herakles'in Çocukları*'nda Makaria, *Yakarıcılar*'da Euadne, *Hekabe*'de Polüksene) ve daha *İfigenia Aulis'te*'de de göreceğiz. Burada *Fenikeli Kadınlar*'da, Euripides'in, çıplak egoizmin kol gezdiği bir ortamda, bu dram öğesine ne kadar değer verdiğini, kurbanın kendi ağzından dosdoğru öğreniyoruz:

(1015) MENOİKEUS

Evet herkes, elinden geldiğince, bir iyi şey
üstlensin, yapsın sonuna dek, feda etsin
vatanı için; kentler daha az sefalet çekerdi
o zaman, geleceğe mutlulukla bakardı!

5. Koro, genç adamın ölme kararını kısa bir şarkıda hayranlıkla övdükten sonra bir Ulak gelir ve İokaste'ye, Thebaililer'in başarılı yarma hareketini bildirir; ardından, bu durumda oğullarının kararını öğrenmek için İokaste'nin sıkıştırması üzerine Ulak, felaketli haberi, yani nihai karar için iki kardeşin teke tek vuruşacaklarını söylemek zorunda kalır; İokaste, Antigone ile birlikte, oğullarını bu girişimden alıkoymak için savaş alanına koşar.

6. Çok kısa bir Koro şarkısının ardından Kreon, oğlu Menoikeus'un ölüsü ile gelir; salt bir başka Ulak'ın, iki kardeşin de öldüğü, Kreon'un kız kardeşi olan anneleri İokaste'nin kendini kılıcın üstüne attığı haberini almak üzere gelmiştir. Antigone cenaze alayının önüne geçer:

(1493) Yazıklar olsun Thebai! Senin uğruna kavga,
hayır senin uğruna değil, öldürmek için öldürmek bu;
Oidipus'un sarayını yerle bir etti...

Oğullarının bir mahzene kapattığı Oidipus'u dışarı çağırır ve tüm olan biteni ona anlatır. Burada Kreon çıkar gelir ve Oidipus'u Thebai'den kovar; Antigone de (Eteokles'in buyurduğu gibi) Haimon ile evlenecektir. Ama Antigone bunu reddeder ve babasıyla birlikte ülkeyi terk eder. Antigone ile Oidipus arasındaki bir bitiş kommos'u ile ikisi memleketten ayrılırlar.

*

Oyun, **Aiskhülos**'un *Thebai'ye Karşı Yediler*'iyle aynı konuyu işliyor. Ama aradan bir yarım yüzyıl geçmiş. **Aiskhülos**, Thebai'nin kurtarılışında Atina'nın büyüklüğünü yansıtabilirdi henüz. **Euripides** ise ancak, Thebai'nin kurtulması için ödenmesi gereken bedelin ne kadar yüksek olduğunu saptayabilirdi: İnsanların ve insan ilişkilerinin yok edilmesi, sonu gelmeyen acı, kardeş cinayeti, kurban ve sürgün... *Troyalı Kadınlar*'da devletin güç hırsına karşı uyarı getirmişti. *Fenikeli Kadınlar*'la ise, devlet içindeki kutuplaşmaların iktidar hırsına karşı uyarı getiriyor. **Aiskhülos**, *mitos*'un birleştirici ve güçlendirici yetisine henüz inanıyordu. **Euripides** ise, *mitos*'ta yalnızca insanın boşuna gayretlerinin tablosunu görebiliyor anlaşılan: Akıl (İokaste!) başaramaz, kör tutku, egemen oldukça, hem kendisi hem de herkes için batışı hazırlar. *Fenikeli Kadınlar*'dan umudun sesi gelmez. Uyarı, eğer çaresizliğin değilse, çekimserliğin çizgilerini

Alman Prof. **Joachim Latacz**'ın
bu çalışması,
Antik Yunan Tragedyaları konusunda
son dönem en yeni bilimsel araştırmalara dayanarak,
aşağıdaki konularda, kolay anlaşılır,
ama yoğun bir dille bilgi içermektedir:

1. Yunanistan'da başlamış olan tiyatronun
ortaya çıkışı ve işleyiş biçimi;

2. Tiyatro türü olarak *tragedya*'nın ortaya çıkışı;

3. M.Ö. 550–480 yılları arasında tragedyanın ilk gelişimi;

4. Atina'nın üç büyük tragedya yazarı:
Aiskhülos, **Sofokles** ve **Euripides**'in
yaşamları, eserleri, metinlerinin bize intikali,
elimize ulaşmış olan
t ü m o y u n l a r ı n ı n,
Atina yurttaşları için yorumunun,
çağı ile bağlantısının ve işlevinin sergilenmesi;

5. Bu üç yazar dışındaki o dönem tragedya yazarlarının
oyunları ve yaşamları üzerine bilgiler;

6. Klasik Yunan tragedyasının
daha sonraki tarihçesi ve günümüze gelişi.

*

"Antik Yunan Tragedyaları,"
bu konuda
ülkemizde günümüze kadar benzeri yayınlanmamış
güvenilir, kapsamlı ve ayrıntılı bir başvuru kaynağıdır.

Kapak resmi: Picasso, detay.

Mitos-Boyut Yayınları • TİYATRO / KÜLTÜR DİZİSİ 68