metis defterleri Siyasalın Peşinde

metis defterleri

Siyasalın Peşinde

Dünyaya Tragedyalarla Bakmak

HAZIRLAYANLAR: DEVRİM SEZER, NAZİLE KALAYCI

Sezer ve Kalaycı Giriş: Klasik Tragedyalar, Çağdaş Sorular

Devrim Sezer Başkalarının Acısına Bakmak

Serdar Tekin Adalet, Pratik Akıl, Eylem: *Antigone*

Ünsal Doğan Başkır *Oresteia*'da Hukuk, Şiddet, Adalet

Nazile Kalaycı Klasik Tragedyalarda "Yakışıksız" Ölüm, Yas ve Tanıklık Sorunu



metis defterleri

Bu koleksiyonda günümüzün canalıcı önemdeki siyasal ve kültürel konulannı ele alan, eleştirel düşüncenin gelişmesine katkıda bulunabilecek tematik makale seçkilerine yer veriyoruz. Dizideki kitaplardan bazılarını, Türkçede ya da başka dillerde yazılmış makalelerden biz derledik; bazılan ise başka dillerde yapılmış, hazır bulduğumuz, ancak nitelikli ve başanlı derlemeler olduklan için bu koleksiyona dahil ettiğimiz çeviri kitaplar.

Metis Defterleri 8
Siyasalın Peşinde:
Dünyaya Tragedyalarla Bakmak

Hazırlayanlar: Devrim Sezer ve Nazile Kalaycı

Derleme Eser © Devrim Sezer, Nazile Kalaycı, 2017
Makaleler © Her yazarın kendisine aittir.
© Metis Yayınları, 2017

İlk Basım: Kasım 2017

Yayına Hazırlayan: Savaş Kılıç

Metis Yayınları
İpek Sokak 5, 34433 Beyoğlu, İstanbul
e-posta: info@metiskitap.com
www.metiskitap.com
Yayınevi Sertifika No: 10726

Baskı ve Cilt: Yaylacık Matbaacılık Ltd.
Fatih Sanayi Sitesi No. 12/197 Topkapı, İstanbul
Matbaa Sertifika No: 11931

ISBN-13: 978-605-316-109-7

Eserin bütünüyle ya da kısmen fotokopisinin çekilmesi, mekanik ya da elektronik araçlarla çoğaltılması, kopyalanarak internette ya da herhangi bir veri saklama cihazında bulundurulması, 5846 Sayılı Fikir ve Sanat Eserleri Kanunu'nun hükümlerine aykırıdır ve hak sahiplerinin maddi ve manevi haklarının çiğnenmesi anlamına geldiği için suç oluşturmaktadır.

metis defterleri

Siyasalın Peşinde

Dünyaya Tragedyalarla Bakmak

HAZIRLAYANLAR: DEVRİM SEZER, NAZİLE KALAYCI



İçindekiler

Devrim Sezer ve Nazile Kalaycı
Giriş: Klasik Tragedyalar, Çağdaş Sorular 9

Devrim Sezer
Başkalarının Acısına Bakmak: *Persler* ve *Troyalı Kadınlar*'da Demokratik Eleştiri ve Kozmopolit Bellek 23

Serdar Tekin
Adalet, Pratik Akıl, Eylem: *Antigone* 79

Ünsal Doğan Başkır
Muğlaklığın Sınırında: *Orestes*'da Hukuk, Şiddet, Adalet 119

Nazile Kalaycı
Klasik Tragedyalarda "Yakışıksız Ölüm", Yas ve Tanıklık Sorunu
Antigone, *Eumenidler*, *Yakarıcılar*, *Troyalı Kadınlar* 170

Katkıda Bulunanlar 199

Devrim Sezer ve Nazile Kalaycı

Giriş: Klasik Tragedyalar, Çağdaş Sorular

BU KİTABI klasik tragedyaları siyaset felsefesindeki tartışmalar ve çağdaş sorular eşliğinde ele almak üzere tasarladık. Ebedi ile şimdiye ait olanı, evrensel ile tekili bir kalemde tartışmaya olanak sağlayan Antik Yunan tragedyası, yalnızca *polis*'in zihniyet dünyasını veya Atina demokrasisini anlamak için değil, modernliğin sosyal ve siyasal açmazlarını saptamak amacıyla da tekrar tekrar dönülen önemli bir yazınsal kaynaktır. Batı'nın düşünsel serüveninin başlangıç ânında yazılmış olan tragedyalar, siyasetin temel meselelerini etkileyici bir durulukla ortaya koyan ve bu meseleleri MÖ 5. yüzyıl Atinası'nın kamusal mekânlarından biri olan tiyatro sahnesine taşıyan metinlerdir. Bu başlangıcın "bütün düşünce tarihi boyunca hiç bitmeyen modülasyonlar içinde işitilen ana akort"lardan biri olageldiğini söyleyebiliriz.[1] Heidegger düşünce tarihinin başlangıçlara olan bu ilgisini oldukça çarpıcı bir şekilde ifade etmiş, klasik eserleri büyük ölçüde karanlıkta kalmış tarihsel başlangıçlarımıza dair kökensel metinler (*Ur-text*) olduğuna dikkat çekmiştir.[2] Dolayısıyla bizi hâlâ şu ya da bu şekilde meşgul eden mese-

1. Hannah Arendt bu sözleri Jacob Burckhardt'tan alıntılayarak ve siyaset felsefesinin başlangıçlara olan ilgisini açıklamak amacıyla kullanıyor: *Geçmişle Gelecek Arasında*, çev. Bahadır Sina Şener, İstanbul: İletişim, 1996, s. 32.

leler bu kökenlerin –kökencilik ya da özcülük tehlikesini de hep hatırda tutarak– örtüsünü açmakla, onları gizlilikten kurtarmakla, geçmişin günümüzdeki izlerinin peşine düşmekle daha anlaşılır olabilecektir. Nitekim düşünce tarihine bakıldığında, klasik tragedyaların pek çok düşünürün kendi kuramlarını ve içinde yaşadıkları döneme ilişkin eleştirilerini belirginleştirmelerinde hayati bir rol oynadığı açıkça görülür. Kuşkusuz çok farklı seslere ve yorumlara kapı açan bir etkiden bahsediyoruz. Bu etkinin menzilinin genişliğini ve çokyönlülüğünü görebilmek için, eserlerinde tragedyalara yer açan isimlerden sadece bazılarını hatırlamak bile yeterli: Platon, Aristoteles, Schelling, Hegel, Nietzsche, Freud, Heidegger, Camus, Shklar, Foucault, Derrida, MacIntyre, Nussbaum, Butler.[3] Klasiklerden çağdaşlara birçok düşünürün Aiskhylos, Sophokles ve Euripides'in yapıtlarına dönmesinin en önemli nedenlerinden biri, tragedyanın doğuşundan itibaren etik ve politik bir yönelime sahip olması, hem kendi çağının problemlerine hem de insanlık durumunun temel çelişkilerine odaklanmasıdır. Bu bakımdan klasik tragedyanın örtük bir kuramsal boyutu içinde barındırdığını söyleyebiliriz – yalnızca siyaset felsefesine giden yolun açılmasında tarihsel bir rol oynadığı için değil, aynı zamanda toplumun yüzüne, kendisini eleştirel bir gözle yargılayabilmesi amacıyla, bir ayna tuttuğu için de.

Ortak bir çalışmanın ürünü olan kitabımızda, klasik tragedyanın demokratik Atina'nın yüzüne tuttuğu bu aynaya yakından bakmayı ve günümüzde kamusal tartışmalara konu olan çeşitli problemleri tragedyaların sunduğu geniş imkânlarla ele almayı amaçlıyoruz. Bir başka deyişle tragedya ile siyaset felsefesi, hikâye an-

2. Martin Heidegger, "Die griechische Deutung des Menschen in Sophokles' Antigone", *Hölderlins Hymne "Der Ister"* içinde, Gesamtausgabe, Band 53, Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann Verlag, 1984.

3. Julian Young, *The Philosophy of Tragedy: From Plato to Žižek*, Cambridge: Cambridge University Press, 2013; Joshua Billings, *Genealogy of the Tragic: Greek Tragedy and German Philosophy*, Princeton: Princeton University Press, 2014.

latıcılığı ile kuramsal analiz arasında bir köprü kurmak suretiyle adalet, demokrasi, yurttaşlık, tiranlık, toplumsal cinsiyet, şiddet, dışlama, kolektif bellek, bağışlama, melankoli, yas ve tanıklık gibi güncelliğini hâlâ koruyan meselelere klasik tragedyaların penceresinden bakmayı öneriyoruz. Burada bir araya getirdiğimiz yazıların farklı tema ve sorulara odaklanmasını, klasik tragedyalara farklı kuramsal mercekler kullanarak yaklaşmasını, farklı siyasal beklenti ve talepleri dile getirmesini özellikle tercih ettik. Bununla birlikte her biri diğerine açılan üç temel izlek kitabın omurgasını oluşturuyor: tragedya etiği, adalet talebi ve demokrasinin paradoksları.

Kitabımızın öyküsü, 2014 ilkbaharında Ege Üniversitesi Felsefe Bölümü tarafından düzenlenen Ulusal Felsefe Kongresi için hazırladığımız "Tragedya ve Politika Felsefesi: Günümüzü Tragedyalar Işığında Düşünmek" başlıklı açılış paneliyle başladı. Nazile Kalaycı, Devrim Sezer ve Serdar Tekin'in kaleme aldıkları metinler ilk olarak, 13 Mayıs günü Soma'da yaşanan facia nedeniyle yarım kalan bu kongrede sunuldu. Ünsal Doğan Başkır'ın da katılımıyla birlikte, 1990'lardan bu yana giderek zenginleşen tragedya ve siyaset felsefesi literatürüne mütevazı bir katkı sunmak amacıyla kitap hazırlıklarına başladık. Kitapta yer alan metinleri özetlemek gereksiz bir tekrara yol açacağı için, birçoğunda ya doğrudan ya da dolaylı olarak karşımıza çıkan üç vurguya burada kısaca değinmekle yetineceğiz: klasik tragedyanın 1) etik ve siyasal yönelimi, 2) demokratik tahayyülle ilişkisinin çokyönlülüğü, 3) barındırdığı kuramsal boyut (bir başka deyişle tragedya ile siyaset felsefesi arasındaki tarihsel ve kuramsal bağ).

1

Klasik tragedyanın siyasal bir sanat türü olduğunu, çünkü esas itibariyle *polis*'in etik dünyasındaki bir dizi çatışmayı konu aldığını; tragedyada tanık olduğumuz mücadelenin haklıyla haksızın değil,

haklıyla haklının çatışması olduğunu Hegel'den öğreniriz.[4] Tragedya felsefesinde çığır açan, klasik tragedyaları kavrayış biçimimizi derinden etkileyen bir okumadır bu. Gerçekten de *Antigone*, *Oresteia*, *Yakarıcılar*, *Kral Oidipus*, *Medea*, *Bakkhalar* ve *Troyalı Kadınlar* gibi pek çok oyunda, farklı ve birbiriyle çekişen iyilerin önceliğini savunan, hatta kimi zaman aynı iyiye (örneğin adalet) farklı anlamlar yükleyerek birbirleriyle tartışan ve mücadeleye tutuşan tragedya kahramanlarıyla karşılaşırız. Dolayısıyla tragedyanın konusu, çoğunlukla, kitabımızdaki birçok yazıda da vurgulandığı gibi, etik ve politik bir anlaşmazlık ve bu anlaşmazlıktan kaynaklanan çatışmadır: *iyilerin çatışması*.[5] Burada "çatışma" dediğimizde sözler ve edimlere dayalı bir mücadele biçimini, kamusal dünyadaki ifadesini "yarışma" veya "çekişme" anlamına gelen *agōn* teriminde bulan bir varoluş tarzını kastediyoruz. Antik Yunan'ın, daha doğrusu özellikle 5. yüzyıl Atinası'nın zihniyet dünyasına damga vuran bir deneyime işaret eder *agōn*. Atina demokrasisinin kurumlarında, tragedyalardaki konuşmalarda ve felsefi metinlerde (Platon'un diyaloglarını anımsayalım) karşımıza çıkan tartışmaların hemen hepsi ahlaki veya siyasal anlaşmazlık ve çatışmanın, Atina'nın siyasal evrenine özgü çoğulluk olgusunun farklı tezahürleridir. Aiskhylos, Sophokles ve Euripides'in yapıtlarında bu çekişme ve mücadelenin, bu anlaşmazlık ve çatışmanın tiyatro sahnesine taşındığına tanık olur, fakat daha önemlisi farklı iyilerin birbiriyle uzlaşması pek mümkün olmayan beklenti ve ta-

4. G.W.F. Hegel, *Hegel on Tragedy*, haz. Anne & Henry Paolucci, New York: Harper & Row, 1975.

5. Klasik tragedyaları iyiyle kötünün mücadelesinden ziyade birbiriyle uzlaşması pek mümkün olmayan iyilerin çatışması fikrinden hareketle okumak, ne tragedya kahramanlarının eşit düzeyde haklı veya haksız olduğu ne de iyinin ve kötünün göreli olduğu anlamına gelir. Bu ifadeyle kastedilen, tragedya kahramanlarının öne sürdükleri pek çok argümanın *polis*'in etik ve politik evreninde kabul gören bir iyiyi ifade etmesi, demokratik Atina'nın değerler dizgesine atıfla gerekçelendirilebilmesidir. Detaylı bir tartışma için bkz. George Steiner, *Antigones*, Oxford: Oxford University Press, 1984, s. 31-36, 231-77.

leplerin ifadesi olduğunu idrak ederiz. Siyasal yaşamı ve genel olarak insanlık durumunu agonistik ve dolayısıyla trajik kılan, farklı iyiler arasında süregiden çatışmadır.[6] Tragedyalarda "gerek uzlaşmayla gerekse zıtlıkların aşılmasıyla çatışmaları ortadan kaldıracak bir çözüme hiçbir zaman ulaşılmaz".[7] Bu nedenle tragedyalar yanıt içermeyen sorulara[8] ve karşıtların birbirlerini çürütmeden çarpıştıkları "çatışan argümanlara" (*dissoi logoi*) benzerler. Bize çağlar öncesinden seslenen klasik tragedyanın zamanımızın ruhunu yakalayan yönlerinden biri değil midir bu *agōn* vurgusu? Klasik tragedya, bu vurgunun izini taşımayan bir siyaset ve demokrasi kavrayışının eksik kalmaya mahkûm olduğunu gösterir bize.

Klasik tragedya yalnızca iyilerin çatışmasını sahneye taşıdığı için değil, aynı zamanda seyirciyi bir durup düşünmeye, farklı haklılık iddiaları arasındaki gerilimlere belli bir mesafeden bakmaya ve tragedya kahramanlarının eylemlerini soğukkanlılıkla yargılamaya çağırdığı için de etik ve politik bir öneme sahiptir. Bir başka deyişle tragedyanın, seyircinin yargı yetisini, yani anlaşmazlık ve çatışmaya neden olan sözler ve edimlere çeşitli açılardan bakabilme becerisini geliştiren, zihnini genişleten bir etkisi vardır. Bu etkiyi Aristoteles'in *Poetika*'daki ünlü tanımına başvurarak ifade etmek de mümkün: Tragedyaların uyandırdığı korku ve acıma duyguları, seyircinin iyi ve kötü, haklı ve haksız, adil olan ve olmayan üzerine düşünüp taşınmasına vesile olur.[9] Oyun boyunca duygusal ve zihinsel çıkmazlara sürüklenen seyirci, oyu-

6. Alasdair MacIntyre, *After Virtue*, Notre Dame: University of Notre Dame Press, 1984, s. 131-43; Türkçesi: *Erdem Peşinde*, çev. Muttalip Özcan, İstanbul: Ayrıntı, 2001.

7. Jean-Pierre Vernant ve Pierre Vidal-Naquet, *Eski Yunan'da Mit ve Tragedya*, çev. Sevgi Tamgüç ve Reşat Fuat Çam, İstanbul: Kabalcı, 2012, s. 35.

8. Vernant ve Vidal-Naquet, *Eski Yunan'da Mit ve Tragedya*, s. 36.

9. Stephen G. Salkever, "Tragedy and the Education of the *Dēmos*: Aristotle's Response to Plato", *Greek Tragedy and Political Theory* içinde, haz. J. Peter Euben, Berkeley: University of California Press, 1986, s. 274-303.

nun sonunda farklılıklar arasındaki çatışmayı sürdüren bir kavrayış edinir: Çatışan unsurların ikisi de haklı ya da haksız, suçlu ya da suçsuzdur; yasa ile ihlal arasındaki ilişki ise muğlaktır. Bu kavrayış aracılığıyla toplumsal belirlenimlerinden büyük ölçüde sıyrılan seyirci insanlık durumunun çokanlamlılığını görmekte, farklı perspektiflere yerleşebildiği ölçüde perspektiflerin çokluğunu kullanabilme imkânına sahip olmaktadır. Oyundaki çokkatmanlı diyalojik tartışma seyircinin dünyaya bakışında bir genişlemeye yol açmakta ve ona farklı perspektiflerden bakabilme becerisi kazandırmaktadır. Tam da bu noktada seyircinin tanıklık işlevini anmak gerekir. Eylemler ve olaylar olup bittikleri halleriyle değil, seyircilerin tanıklığıyla toplumsal belleğe kaydedilir. Siyasal olan sadece *leksis* ve *praksis* değildir, söz ve eylemlerden çıkan sonuçların toplumsal belleğe kaydedilmesi de siyasaldır. Son derece önemli bir pratikten, toplumsal belleğin oluşma sürecinden söz ediyoruz burada. Tragedya kamusal alanda farklı perspektiflere açılabilme cesareti gösteren kahramanların edimlerini toplumsal belleğin parçası kılmakta, ne var ki bunu eylemleri ve olayları oldukları halleriyle kaydetmek suretiyle değil, seyircilerin yorumları ve tanıklığıyla gerçekleştirmektedir.

Tiyatroda gerçekleşen bu kolektif yargılama deneyiminin yurttaşlık pratiğine sunduğu katkıyı tam anlamıyla kavrayabilmek için, klasik tragedyanın Atina halkının geniş bir kesiminin katılımıyla gerçekleşen kamusal bir şenliğin parçası olduğunu hatırlamamız gerekir. Evet, kamusal alanda sözleri ve edimleriyle görünen, eylemde bulunan bir aktördür yurttaş. Fakat tragedyaların sahnelendiği tiyatroya geldiğinde sorgulayan ve yargılayan bir seyirci olma niteliğini de kazanır.[10] Atina demokrasisinin katılımcı ve performatif ruhuna eleştirel bir boyut ekleyen bir deneyimdir

10. Simon Goldhill, "Greek Drama and Political Theory", *The Cambridge History of Greek and Roman Political Thought* içinde, haz. Christopher Rowe ve Malcolm Schofield, Cambridge: Cambridge University Press, 2000, s. 63-65.

bu. Böylelikle demokratik yurttaşlık pratiğinin eyleyen aktör ve yargılayan seyirci rollerini üstlenmekten geçtiğini; yargıda bulunmaktan âciz, fikirsiz insanlardan oluşan bir toplumda demokratik yurttaşlık pratiğinin yeşerebilmesinin mümkün olmadığını idrak ederiz. Eylemde bulunma ile yargıda bulunma arasındaki bu etkileşim, aktör ve seyirci rollerinin bu birlikteliği, demokratik yurttaşlığın çağdaş demokrasi kuram ve pratiğinde zaman zaman ihmal edilen bir yönüdür.

2

Klasik tragedyanın demokrasiyle düşünsel bir akrabalığı olduğu, Atina'da demokratik bilincin yerleşmesinde önemli bir rol oynadığı ve bir tür "demokratik eğitim" (*paideia*) işlevi gördüğü sıklıkla dile getirilir. Burada asıl mesele, klasik tragedya ile Atina demokrasisi arasındaki ilişkinin çokyönlülüğünü görebilmektir.

Tragedya ile demokrasi arasındaki ilişkiyi anlayabilmek için, her ikisinin doğuşuna zemin hazırlayan tarihsel bağlamı hesaba katmak gerekir. Söz konusu tarihsel bağlam, yeni bir hukuk kavrayışına ve siyasal kurumlara sahip olan *polis*'in doğduğu çağdır. Klasik dönem ve tragedyalara ilişkin çalışmalarıyla literatüre çok önemli katkılar sunan Jean-Pierre Vernant, Yunan tragedyasının "çok açık ve net bir şekilde sınırlandırılmış ve tarihlendirilmiş bir tarihsel *moment* olarak ortaya çıktığına", Atina'da MÖ 6. yüzyılda doğup yaklaşık bir yüzyıl sonra bozularak yok olduğuna dikkat çeker.[11] Bu dönem, mit geleneğinin *polis*'in zihniyet dünyası üzerindeki etkisinin zayıfladığı zamana denk düşer. Tragedya toplumsal bellekte canlılığını koruyan yakın geçmişin mit dünyası ile yeni kurulmakta olan *polis*'in siyasal evreni arasındaki –bir başka deyişle *oikos* (hane) ile *polis*, *mythos* ile *logos*, kandaşlığa dayalı anasoylu toplum ile yurttaşlığa dayalı babasoylu toplum, gelenek

11. Vernant ve Vidal-Naquet, *Eski Yunan'da Mit ve Tragedya*, s. 17.

ile hukuk arasındaki– uzamda var olmakta ve *polis*'in değerler sistemini tartışmaya açmaktadır. Bu tartışmanın –geçmiş ile gelecek arasındaki gerilime yerleşmiş– seyircisi ise sahnede sergilenen belirli bir trajik hikâyeden hareketle evrensel bir bakış açısına açılır. Böylelikle klasik tragedya kamusal meselelerin yurttaşlar tarafından sorgulanmasında, ortak bir siyasal kimliğin ve yurttaşlık bilincinin oluşmasında ve demokrasi kültürünün yerleşmesinde önemli bir rol üstlenmiş olur.

Hem demokrasi hem de tragedya aynı düşünsel ve agonistik zemine dayanır: birbirine rakip savların temsili. Büyük Dionysos Festivali'nde sergilenen tragedya yarışmalarının kamusal yaşamdaki etkisi ancak bu bağlamda tam manasıyla anlaşılabilir. Bu festivallerin on binlerce seyircisi vardır; seyirciler yurttaşlardan, dolayısıyla oy kullanabilen erkeklerden oluşmaktadır. *Polis* gerek yüzölçümü gerekse nüfus bakımından günümüz devletleriyle kıyaslanamayacak ölçüde küçük bir siyasal örgütlenme modeli olduğuna göre, bu sayının neredeyse yurttaşların tamamını içerdiğini söylemek mümkün. Birçok yorumcu bu kadar çok insanın savaş dışında bir araya geldiği neredeyse tek yerin *theatron* olduğunun altını çizer. Her yurttaş bağlı bulunduğu *deme* (mahalle) üzerinden tiyatroya bilet almakta ve bilet ücretleri sıklıkla "kamusal fon"dan karşılanmaktadır. Bu fonun en ağır savaş koşullarında, hatta savaşa fon ayrılamadığı durumlarda bile devam etmiş olması tiyatronun o dönemde ne kadar önemsendiğinin işaretidir. Öte yandan *theatron*'un yapısı ve oturma planı ise *polis*'in minyatür bir haritası gibidir. Konsey'in, yabancıların, elçilerin, komutanların ve kabilelerin oturma düzenleri hep belirlenmiştir. Sahne mimarisi bile dönemin siyasal iklimini yansıtmakta, özel-kamusal bölünmesi sahnede de hüküm sürmektedir: Kralın ya da erkek kahramanın sahneye girdiği kapı, kadınların, kölelerin, habercilerin girdiği kapıdan farklıdır; yabancılar ise başka bir kapıdan girerler sahneye. Bütün bunlar kısaca şu anlama gelir: Tiyatroda *polis* gerek sahnelenen oyunla gerekse oturma düzeni ve mimarisiyle kendi kendini

temsil etmektedir. Dönemin sorunları ortaya (*eis meson*) getirilmekte, iyi bir *polis*'in nasıl olması gerektiği ve yurttaşlık değerleri hakkında kamusal bir tartışma gerçekleşmektedir.[12] Başka bir deyişle bir sahne gösterisi olan tragedyanın, *polis*'in kamusal şenliklerinde siyasal bir kurum gibi hizmet etmesi söz konusudur.[13] Bu nedenle oyunların sahnelendiği *theatron*, tıpkı *ekklesia* (meclis) ve *agora* gibi siyasal bir mekândır.

Atina demokrasisi yasaların yurttaşlara sağladığı siyasal eşitliğe (*isonomia*) dayalı bir özyönetim biçimidir. Fakat aynı zamanda dost-düşman, yerli-yabancı, Yunan-barbar, erkek-kadın ayrımları üzerine kurulu ve bu ayrımların beraberinde getirdiği adaletsizlik ve dışlamaları onaylayan bir demokrasi modelidir. Atina yurttaşları bir yandan üzerinde yaşadıkları toprağın otokton halkı olmakla gururlanır ve diğer halkları küçümser, ama öte yandan yabancılara, yakarıcılara, yerinden yurdundan edilmişlere kucak açmakla övünürler. Demokratik *polis* adaletin tesis edildiği yer olarak görülür, ama aynı *polis* kadınların susturulduğu ve siyasal alanın dışına sürüldüğü bir iktidar ağını meşrulaştırmaktan geri durmaz. Thukydides'in aktardığı tarihsel anlatılara baktığımızda, demokratik Atina'nın hem yazılı olan insan yapımı yasaları hem de yazılı olmayan kadim yasaları gözettiği için yüceltildiğini görürüz, fakat orada siyasal kriz anlarında yazılı olan veya olmayan yasaların çiğnendiğine, hatta kimi zaman bu yasaların birbiriyle çeliştiğine veya insanlara muğlak mesajlar verdiğine de tanık oluruz. *Hybris*, yani ölçüsüzlük veya sınırtanımazlık, demokratik Atina'da en büyük insani ve siyasal kusurlardan biri olarak görülür, ama gerek iç ve dış politikada gerekse insanlararası ilişkilerde sınırları ihlal ederek hataya (*hamartia*) düşen kişilerle karşılaşırız. Tıpkı demokrasi gibi tragedya da, bütün bu gerilimlerin yarattığı çatışma-

12. Simon Goldhill, *Aşk, Seks ve Tragedya*, çev. Elif Subaş, İstanbul: Dharma, 2009, s. 250.

13. Vernant ve Vidal-Naquet, *Eski Yunan'da Mit ve Tragedya*, s. 27.

ların gitgide kutsallıktan arınan bir siyasal alanda tartışmaya açıldığı, kişisel ve kolektif sorumluluk bilincinin filizlendiği, demokratik *polis*'in kendi kendini sorguladığı tarihsel bir ânın meyvesidir. Bu bakımdan tragedyaların demokrasiyle olan ilişkisinde, bizzat Atina demokrasisinin kendi içinde barındırdığı türde bir çokyönlülük göze çarpar: Ne demokrasinin barındırdığı çelişkilerin hasıraltı edilmesi ne de bu çelişkilerden ötürü demokrasinin toptan reddedilmesi söz konusudur.[14] Klasik tragedya, demokrasinin kendi paradokslarıyla hesaplaşması, insanın kendi ahlaki ve varoluşsal ikilemleriyle yüzleşmesidir.

3

Aristoteles'in tragedyanın tek tek kişi ve olaylarla ilgilenen tarihten farklı olarak geneli anlattığına, bu yüzden felsefeyle yakınlık taşıdığına ilişkin gözlemi, tragedyanın barındırdığı kuramsal boyuta dikkat çeken önemli bir saptamadır.[15] Tragedya ile siyaset felsefesi arasındaki ilişkiyi bu saptamadan hareketle açıklığa kavuşturabiliriz.

Tragedyalarda erdemleri ve kusurlarıyla parlayan insanların eylemlerine, seçimlerine ve hataya düşüşlerine tanık olur, zihinsel ve duygusal bir aydınlanma yaşarız; çünkü bu deneyim bir öğrenme sürecini harekete geçirir: Antigone, Kreon, Orestes, Agamemnon, Klytaimestra, Hekabe veya Kassandra gibi birbirinden çok farklı insanların zor zamanlarda nasıl davrandıklarını görür ve neden hataya sürüklendiklerini anlamaya çalışırız. Onların hikâyelerini izlemek veya okumak, insanlık durumunun ve kamusal yaşamın farklı açılardan tartışmaya açılmasına neden olur.[16] İşte tam

14. J. Peter Euben, "Introduction", *Greek Tragedy and Political Theory*, s. 24.

15. Aristoteles, *Poietika*, çev. Nazile Kalaycı, İstanbul: Pharmakon, 2012, 1451b.

16. Stephen G. Salkever, "Tragedy and the Education of the *Dēmos*", *a.g.y.*, s. 294-96.

olarak bu nedenle Yunan tragedyası Sokrates'e ve dolayısıyla klasik siyaset felsefesine açılan bir penceredir.[17] Çünkü *Sokrates'in Savunması*'nı anımsayacak olursak, siyaset felsefesinin başlangıç noktası da insani varoluşa ve *polis* yaşamına özgü problemler hakkında farkındalık yaratma amacı taşıyan kapsamlı bir etik ve siyasal sorgulamadır. Kuşkusuz, tragedya ve siyaset felsefesinin kullandığı araç ve yöntemler, yaratmayı amaçladıkları etki ve vardıkları sonuçlar birbirinden çok farklıdır. Fakat insanı ve kamusal yaşamı bütün karmaşıklığı içinde "görme" çabası, klasik tragedya ve siyaset kuramının paylaştığı bir niteliktir. *Theōria* (yani, temaşa etme veya görme anlamına gelen *teori*, kuram) ve *theatron* (yani bir seyretme veya görme mekânı olarak tiyatro) sözcüklerinin aynı kökten gelmesi rastlantı değil.[18] Bu bakımdan tragedyanın sahnelendiği tiyatro, kuramın icra edildiği, bir başka deyişle müşterek dünyanın farklı açılardan görüldüğü ve sorgulandığı bir mekândır.

Klasik tragedyanın örtük bir kuramsal boyut barındırdığını söylediğimizde öncelikle bu eleştirel yönelimi kastediyoruz. Fakat bunun ötesine geçen benzerlikler, kimi tematik süreklilikler de söz konusu. Yasaların kökeni ve yasa-adalet ilişkisi, aklın ve duyguların kamusal yaşamda oynadığı rol, anlaşmazlıkların diyalog yoluyla çözülüp çözülemeyeceği, haklı bir amaç uğruna haksızlık yapmanın adil olup olmadığı, farklı iyileri uzlaştırmanın imkânı veya imkânsızlığı, demokrasi ile tiranlık arasındaki farklar, dost-düşman ve *oikos-polis* ayrımları, kadınların kamusal yaşamdaki konumu gibi klasik siyaset felsefesinin mercek altına alacağı pek çok mesele ilk olarak tragedyalarda tartışmaya açılmıştır. Dolayısıyla klasik tragedyanın siyaset felsefesinin doğuşuna düşünsel bir zemin hazırladığını, felsefi sorgulamanın kavram ve problem dağarcığına muazzam bir katkı sunduğunu söyleyebiliriz. Gelgelelim tragedyaların şu veya bu kanaatin ve iyinin mutlak doğruluğu-

17. Peter Euben, "Introduction", *a.g.y.*, s. 28.
18. Simon Goldhill, "Greek Drama and Political Theory", *a.g.y.*, s. 61, 65.

nu kanıtlamaktansa her bir kanaatteki ve iyideki haklılık veya haksızlık payını vurgulaması, ele aldığı problemlere açık uçlu ve muğlak yanıtlar sunması ve dünyayı farklı açılardan görmenin mümkün olduğunu bize hatırlatması, insanın ve dünyanın karmaşıklığına kavramsal bir düzen getirmeyi amaçlayan siyaset felsefesinin göğüslemesi gereken bir meydan okumadır da. Çalışmamız, başka şeylerin yanı sıra, bu katkıyı ve meydan okumayı çeşitli yönleriyle irdelemeyi hedefliyor.

Klasik metinleri okurken ister istemez bir "mesafe problemi" ile yüz yüze geliriz. Şayet klasiklerin kaleme alındığı tarihsel bağlamı ve bizi onlardan ayıran zaman dilimini unutursak, Aiskhylos, Sophokles ve Euripides'in doğrudan bize seslendiği gibi hatalı bir sonuca ulaşırız. Hem onların dünyasının hem de kendi çağımızın özgün yanlarını ıskalamamıza neden olabilecek bir bakış açısıdır bu.[19] Aradaki mesafeyi aşılamayacak bir bariyere dönüştürmek ise klasiklerin bugüne seslenmesini imkânsızlaştırır.[20] Oysa tıpkı Atinalıların mitik geçmişten hikâyeleri sahneye taşıyan tragedyalarda kendilerini görmesi ve bu hikâyelerden yola çıkarak içinde yaşadıkları çağın problemlerini sorgulaması gibi, bizler de aynı hikâyeleri içinde yaşadığımız dünyanın meselelerinden yola çıkarak okur ve kendi çağımızın problemlerini bu hikâyelerin ışığında sorgularız. Klasik tragedyanın Platon'dan Foucault'ya farklı biçimlerde alımlanmasını mümkün kılan, geçmiş ile bugün arasındaki bu hermenötik etkileşimden başka ne olabilir ki?

Antigone'nin itirazı demokratik Atina'daki siyasal gerilimlerin bir ifadesidir elbette. Fakat bu itirazın bizi bugün bu denli etkiliyor ve düşündürüyor olmasının nedenlerinden biri, Antigone'nin söz-

19. Quentin Skinner, "Meaning and Understanding in the History of Ideas", *History and Theory*, no. 8, 1969, s. 3-53.

20. Peter Euben, *Corrupting Youth: Political Education, Democratic Culture, and Political Theory*, Princeton: Princeton University Press, 1997, s. xiii.

leri ve edimleriyle Kahire, İstanbul, Madrid, Buenos Aires veya New York'taki çağdaş itaatsizlerin eylemleri arasında benzerlikler görmemiz değil midir? Kız kardeşi İsmene'nin Antigone'ye "Hep imkânsızın peşindesin" diye yakınması bizi sarsar, çünkü o tarihsel bağlamı aşarak bize ulaşan evrensel bir yönü vardır o sözlerin: Bir yandan bu serzenişte itirazı itaatle boğan toplumsal konformizmden izler görür, diğer yandan insana özgü niteliklerden birinin, sonunda drama düşülebileceğini bile bile bu arayışın peşinden koşmak olduğunu korku ve hayranlıkla idrak ederiz. Tarihsel deneyimlerimizin tekrar tekrar gösterdiği gibi, siyasal eylemin dönüştürücü gücü de aynı arayıştan, başka ve daha adil bir dünya kurma arzusundan kaynaklanmaz mı? Kreon Antik Yunan'daki liderlerin iktidar hırsı veya ölçüsüzlüğünün ete kemiğe bürünmüş hali olabilir, fakat onun yapıp ettiklerinde kendi çağımızın tiranlarını da görmez miyiz? Troya'da yaşanan büyük felaketin mağdurlarda yarattığı etkiyi anlayabilmemizin önemli bir nedeni, modern zamanların katliam ve soykırımlarına tanıklık etmiş olmamız ve bu tanıklık deneyiminin bizde yarattığı sarsıntılar değil midir? Kassandra'nın isyanı, şüphesiz, ancak Atina demokrasisinin emperyal hırsları hesaba katıldığında layıkıyla kavranabilir, ama onun isyanında bugün devlet ve sömürgecilik şiddetine maruz kalanların öfkesi de yankılanmaz mı? *Oresteia*'nın kahramanlarının hatırlama ve unutma, intikam ve bağışlama arasında bocalayışları, Atina demokrasisinin kuruluş ânında yaşadığı paradoksların hikâyesidir elbette, fakat bize başta Türkiye olmak üzere pek çok ülkenin günümüzde yaşadığı kolektif bellek gerilimlerini de anımsatmaz mı?

Sözün kısası kitabımız, geçmiş ile bugün, klasik tragedyalar ile çağdaş sorular arasında çiftyönlü bir eleştirel ve hermenötik ilişki kurma çabasının ürünü: bir yandan siyaset felsefesindeki tartışmaları ve günümüz problemlerini klasik tragedyaların ışığında irdelemek, diğer yandan çağdaş tartışmalardan hareketle tragedyaları yeniden yorumlamak. Froma Zeitlin birçok tragedyanın geçtiği

kent olan Thebai'nin, Atina'nın kendi kendini sorgulamasına olanak sağlayan bir "öteki sahne" işlevi gördüğünü söyler.[21] Biz de benzer bir varsayımdan hareket ederek, klasik tragedyayı çağımızın problemlerini teşhis etmemize imkân tanıyan bir "öteki sahne" olarak ele almayı; tragedya ve kuramın birbirlerine ve demokrasinin paradokslarına tuttukları ışıkta, hem siyasetin klasik ve çağdaş sorularını hem de bugün karşı karşıya olduğumuz açmazları gözden geçirmeyi deneyeceğiz.

21. Froma I. Zeitlin, "Thebes: Theater of Self and Society in Athenian Drama", *Greek Tragedy and Political Theory*, s. 101-41.

Devrim Sezer

Başkalarının Acısına Bakmak: Persler *ve* Troyalı Kadınlar*'da Demokratik Eleştiri ve Kozmopolit Bellek*[1]

Sınırlar

Bir söz ve eylem dünyası, bir çoğulluk alanı olan kamusal yaşam, aynı zamanda bir kolektif bellek mekânıdır.[2] Kolektif bellek ve kamusal yaşamdan söz açtığımızda içinde çatışma ve çelişkiler, unutuş ve travmalar, itiraz ve eleştiriler barındıran agonistik bir alana girmiş oluyoruz. Antik Yunan *polis*'inin çoksesli bir kolektif bellek mekânına, çok boyutlu bir tartışma sahnesine dönüşmesinde, Atina demokrasisinin eleştirel bir derinlik kazanmasında tragedyalar hayati bir rol oynamıştır. Demokrasi ile tragedya arasındaki yakın akrabalığı görebilmek için demokrasinin icadıyla tragedyanın doğuşunun eşzamanlı olduğunu anımsamak yeterli. Fakat bu yakın akrabalığın içinde barındırdığı çapraşık ve gerilimli ilişkiyi de gözden kaçırmayalım.[3] Kusur ve problemleri görmezden gelen

1. "Başkalarının acısına bakmak" ifadesini Susan Sontag'dan ödünç alarak kullanıyorum: Sontag, *Başkalarının Acısına Bakmak*, çev. Osman Akınhay, İstanbul: Agora Kitaplığı, 2004.

2. Hannah Arendt, *İnsanlık Durumu*, çev. Bahadır S. Şener, İstanbul: İletişim, 1994, s. 271.

3. Çokanlamlılık veya muğlaklık vurgusunu tragedya okumasının merkezine

koşulsuz bir övgüden ziyade demokrasinin paradokslarına yöneltilen muhtelif soru ve eleştirilerle, seyirciyi tiyatro sahnesindeki sorgulamaya davet eden açık uçlu bir yargılama süreciyle karşılaşıyoruz tragedya geleneğinde. Atina demokrasisinin hikâye anlatıcıları olan tragedya yazarları, kamusal bellekte bastırılan deneyim ve adaletsizlikleri tiyatro sahnesine taşıyarak demokratik *ethos*'un sınırlarının sorgulanmasına, kolektif belleğin genişlemesine katkıda bulunmuşlardır. Dolayısıyla tragedyaların sahnelendiği tiyatro, demokrasinin kendi normatif ufkunu gözden geçirdiği bir yurttaşlık okulu, *polis*'in kendi geçmişi ve bugünüyle hesaplaştığı bir yüzleşme atölyesi gibidir.[4]

Tragedyaların tartışmaya açtığı konulardan biri ve belki de en önemlisi kelimenin en geniş anlamıyla sınırlardır: bir yandan biz ve onlar, yurttaş ve yabancı, dost ve düşman arasındaki sınırlar, diğer yandan adalet anlayışımızın ve merhamet duygumuzun kapsama alanı.[5] Aynı problemi şöyle ifade etmek de mümkün: başkalarının, "biz"den sayılmayanların yaşadığı yıkım ve adaletsizliklerin kolektif bellekte bir yer tutup tutmadığı. Pek çok tragedyanın kayıtsız kalmadığı bir meseledir bu. Kuşkusuz; böyle bir tartışma

---

yerleştiren Vernant'ı takip ediyorum burada: Jean-Pierre Vernant ve Pierre Vidal-Naquet, *Eski Yunan'da Mit ve Tragedya*, s. 15-48.

4. Vernant ve Vidal-Naquet, *Eski Yunan'da Mit ve Tragedya*, s. 27-28; J. Peter Euben, *The Tragedy of Political Theory: The Road Not Taken*, Princeton: Princeton University Press, 1990, s. 29, 50-51; Simon Goldhill, "Greek Drama and Political Theory", *The Cambridge History of Greek and Roman Political Thought* içinde, haz. Christopher Rowe ve Malcolm Schofield, Cambridge: Cambridge University Press, 2005, s. 61-65.

5. Burada adalet ve acımadan bahsederken Aristoteles'in *Retorik* ve *Poietika*'sını izliyorum. "Herkesin bir dereceye kadar sezdiği gibi, gerçekten de, bütün insanları, hatta birbiriyle birlikteliği ve anlaşması olmayanları bile bağlayan bir doğal adalet ve adaletsizlik vardır." Bkz. *Retorik*, çev. Mehmet H. Doğan, İstanbul: YKY, 1995, 1373b6. *Poietika*'daysa tragedyanın korku ve acıma duygularını harekete geçiren olayları konu edindiğini vurgular Aristoteles. Peki zihnimizde bu duyguları uyandıran tam olarak nedir? Aristoteles şöyle cevaplar bu soruyu: "Acıma layık olmayana, korku da bize benzeyene." Bkz. *Poietika*, çev. Nazile Kalaycı, Ankara: Pharmakon, 2012, 1453a5.

demokrasinin ve demokratik yurttaşlığın sınırlarına ilişkin bir sorgulamayı da beraberinde getiriyor: sınırların ötesindekileri kapsayacak bir insanlık fikrinin, sınırların ağına takılmayan bir adalet anlayışının, menzili yurtla sınırlı olmayan bir başka yasanın, kozmopolit bir ufkun imkânı. Günümüzde yakıcılığını hâlâ koruyan, güncelliğini hiç yitirmeyen, kamusal ve akademik pek çok tartışmaya konu olan bu problemin birbiri ardına birçok tragedyada ele alındığına tanık oluyoruz.[6] Sınır kavramına bir başka açıdan, insanlık durumuna özgü varoluşsal bir problemden hareketle yaklaşmak da mümkün: *hybris*. Birçok tragedyada başlıca trajik hatalardan (*hamartia*) biri olarak karşımıza çıkan bu terim, kibir, küstahça büyüklenme, aşırılık ve ihlal anlamına geliyor. Kişinin ve hatta bazen koskoca bir toplumun, çoğunlukla elde ettiği başarı ya da kazandığı zaferlerin yarattığı sarhoşlukla, her şeyi ama her şeyi yapmaya muktedir bir varlık, adeta bir tanrı olduğu yanılsamasına kapılmasıyla ortaya çıkan, yıkıcı ve sınır tanımayan bir güç ve gurur zehirlenmesi.

Bu yazıda Atina demokrasisinin hem en parlak dönemine hem de kriz anlarına tanıklık eden Aiskhylos ile Euripides'in sınırları konu alan iki tragedyasını, *Persler* ve *Troyalı Kadınlar*'ı mercek altına alacağım. İlki yakın geçmişten bir savaşı, kolektif bellekte capcanlı bir deneyimi, Yunan-Pers Savaşları'nın zaferle sonuçlanan hikâyesini sahneye taşıyor. Atina ile Sparta arasındaki Peloponnesos Savaşı'nın gölgesinde sahnelenen ikincisiyse mitik geçmişten bir savaşı, Troya kentinin Yunanlar tarafından toptan imha edilişini konu alıyor. Bu iki metnin tragedya geleneğinde ayrıksı birer yeri var. Fakat bu benzersizlik anlatılan hikâyelerin trajik parıltısından, etkileyici bir karakterin bizi hayrete düşürmesinden veya zihnimizde hayranlıkla karışık bir korku uyandırmasından, ta-

6. Kozmopolitizmin düşünsel kökenlerinin Homeros'ta ve ondan esinlenen tragedya geleneğinde, bilhassa Euripides'te bulunabileceğini öne süren bir değerlendirme için bkz. Hugh Harris, "The Greek Origins of the Idea of Cosmopolitanism", *International Journal of Ethics*, c. 38 no. 1, 1927, s. 1-10.

nık olduğumuz olayların çetrefilliğinden, anlamın müphemliğinin bizi yer yer kararsızlığa veya gölgeli bir noktaya sürüklemesinden kaynaklanmıyor. Bilakis bu iki eseri Sophokles'in *Antigone*'si veya *Kral Oidipus*'u, Aiskhylos'un *Oresteai* üçlemesi ve Euripides'in *Medea*'sıyla karşılaştırdığımızda, ikisinin de diğerlerinde hemen göze çarpan o parıltılı haleden yoksun olduğunu görüyoruz. Bu eksiklik trajik bir karakterin bir yıldız gibi parlayıp düşüşüne tanık olmayışımızdan kaynaklanıyor büyük ölçüde. Oysa tragedyanın gerçek *pathos*'u, yani seyircide yarattığı duygusal etki ve ona tattırdığı zihinsel haz insanın neleri yapmaya kâdir, ne kadar tekinsiz bir varlık (*deinon*) olduğunu gösterebilmesi değil mi?[7] İnsanın tekinsizliği vurgusunun, insan eylemliliğinin içinde barındırdığı belirsizliğin, bu belirsizliğin kurucu ve yıkıcı yönlerinin *Persler* ve *Troyalı Kadınlar*'da karşımıza hiç çıkmadığını söyleyemeyiz. Fakat bu temanın büyük bir trajik karakterden hareketle işlenmediğini; Aiskhylos ve Euripides'in bu iki tragedyada iki halkın trajik hikâyesine, iki ayrı kolektif trajediye odaklandığını da gözardı edemeyiz.[8] Bir başka çarpıcı nokta ise her iki eserin de girift bir olay örgüsünden mahrum oluşu. Birbiriyle bağlantısı pek o kadar açık olmayan sahnelerin peş peşe dizildiği derin bir matem havası hâkim iki oyuna da: Yunan dünyasında barbar addedilen iki halkın yıkımına şahit oluyoruz. Alışılmadık, son derece avangard bir üslupla yazılmış bu iki tragedya demokratik Atina'ya "biz"den sayılmayanların, düşman bellenmiş iki halkın yaşadığı büyük felaketi ve tuttuğu yası aktarıyor. İkisi de kamusal belleği kaybedenlerin öyküsünü içerecek şekilde genişletmeye yönelik, yurttaşları başkalarının acısına bakmaya çağıran savaş sonrası tanıklık hikâ-

7. Bu konuya ışık tutan bir tartışma için bkz. Bernard Knox, *The Heroic Temper: Studies in Sophoclean Tragedy*, Berkeley: University of California Press, 1964, s. 57.

8. H. D. F. Kitto, *Greek Tragedy*, Londra: Routledge, 2011, s. 181. Kitto'nun sadece *Troyalı Kadınlar*'ı irdelerken başvurduğu "kolektif tragedya" ifadesinin *Persler* için de geçerli olduğu kanısındayım.

yeleri. Üstelik yaşanan her iki felaketin müsebbibi de Yunan dünyası. Yas tutanlar ise yabancılar/kadınlar.

Sınırları ihlal eden ve ölçüyü kaçıran yas, demokratik Atina'nın resmi anlatısının kâh barbarlara özgü apolitik ve kadınsı bir duygusal tepki, kâh yurtseverlik bilincini felce uğratan tehlikeli bir tutku olarak damgaladığı, dahası küçümsediği bir ritüel olmuştur hep.[9] *Persler* ve özellikle *Troyalı Kadınlar*'da ise yasın bambaşka bir anlam, siyasal bir içerik kazandığını görüyoruz. Her iki tragedyada da seyirci kendisini düşman olarak işaretlenmiş veya aşağı görülmüş bir başka halkın, yas tutan yabancıların yerine koyarak düşünmeye davet ediliyor. Seyircinin, dolayısıyla kamunun yargı gücünü geliştiren, etik ve siyasal ufkunu genişleten bir etkiden söz edebiliriz. Söz edebiliriz çünkü dost-düşman ayrımını aristokratik kahramanlık dizgesinden devralarak bir birlik ve beraberlik ülküsüne, bir yurtseverlik anlatısına, bir yurttaşlık dinine dönüştüren Atina demokrasisinin kültürel önyargılarıyla siyasal sınırlarına yöneltilen bir itiraz söz konusu burada. Fakat bu iki tragedyanın izleyicide yarattığı etki sadece bununla sınırlı değil. Yas bir yandan başkalarının yaşadığı felaketi kolektif belleğe kaydetmenin bir aracı haline geliyor, diğer yandan suç ve sorumluluk bahsinin açılmasına vesile oluyor. Her iki tragedya da esas gücünü işte tam olarak buradan alıyor: Atina'nın demokratik tahayyülünde yurttaş olarak tanınmayanların (kadınlar/yabancılar), hatta barbar sayılanların (Persler/Troyalılar) yasını öncelikle bir uyarı (*Persler*), ama aynı zamanda bir hesaplaşma biçimi, bir bellek çalışması, bir direniş öyküsü ve protesto (*Troyalı Kadınlar*) olarak kamusal sahneye taşımasından; başta yurttaş-yabancı, dost-düşman ayrımı ve yurtseverlik anlatısı olmak üzere *polis*'in "resmi ideolojisini" sorgulayarak seyirciyi sarsmasından.[10]

9. Nicole Loraux, *The Mourning Voice: An Essay on Greek Tragedy*, çev. Elizabeth Trapnell Rawlings, Ithaca: Cornell University Press, 2002, s. 34.

10. Atina'nın "*civic* [yurttaşlık] ideolojisi"nin birçok tragedyada sorgulandığını Simon Goldhill de vurgular. Bkz. Goldhill, "Civic Ideology and the Problem

Persler ve *Troyalı Kadınlar*'a belli bir sorudan yola çıkarak yaklaşmayı deneyeceğim. Bu iki metni demokrasinin paradokslarının sorgulandığı birer "içkin eleştiri" örneği olarak okuyabilir miyiz? Daha açık bir şekilde ifade edersek *Persler* ve *Troyalı Kadınlar*'ı, Atina demokrasisinin dost-düşman ayrımına dayalı yurtseverlik anlatısını yine Atina'nın demokratik tahayyülüne referansla sorgulayan, bu tahayyülü daha kapsayıcı ve kozmopolit bir düşünsel bakış ve duyarlılıkla içererek aşmayı hedefleyen metinler olarak yorumlayabilir miyiz? Aynı soruyu bir adım ileriye taşıyarak bir başka şekilde de formüle edebiliriz: Bu tür bir sorgulama genel olarak demokrasi, özel olaraksa klasik tragedyalar hakkında bize ne söylüyor? Tragedya yazarının yerleşik değerleri sorgulama cesaretini, Atina demokrasisinde yurttaşlara tanınan bir özgürlük olan *parrhesia*'nın (yani konuşma özgürlüğünün) kamusal alandaki güçlü bir ifadesi, bir demokratik eleştiri biçimi olarak yorumlayabilir miyiz?[11] *Parrhesia*'nın bu iki tragedyada, ilk olarak demokrasi savunusu (*Persler*), daha sonraysa bir adalet talebi ve kamusal eleştiri biçimi (*Troyalı Kadınlar*) olarak karşımıza çıktığını göreceğiz.

---

of Difference: The Politics of Aeschylean Tragedy, Once again", *The Journal of Hellenic Studies*, no. 120, 2000, s. 34-56.

11. Doğruyu söyleme veya kişinin kendi kanaatini (hakikatin kendisine nasıl göründüğünü) kamusal alanda ifade etme özgürlüğü anlamına gelen *parrhesia*'nın Atina demokrasisindeki rolü üzerine ufuk açıcı bir tartışma için bkz. Michel Foucault, *The Government of Self and Others: Lectures at the Collège de France 1982-1983*, haz. Frédéric Gros, çev. Graham Burchell, New York: Palgrave Macmillan, 2010, s. 71-168. Aynı konuya değinen kısa bir değerlendirme Türkçeye de çevrilmişti: Foucault, *Doğruyu Söylemek*, çev. Kerem Eksen, İstanbul: Ayrıntı, 2005, s. 9-49. Ayrıca bkz. Arlene W. Saxonhouse, *Free Speech and Democracy in Ancient Athens*, Cambridge: Cambridge University Press, 2008. Nazile Kalaycı iki ayrı yazısında, hem *parrhesia*'nın anlam ve önemini tartışıyor hem de bu kavramın güncel meselelerle olan ilişkisine dikkat çekiyor: "'Doğruyu Söylemek': Hakikat, Eleştiri ve Toplumsallık", www.e-skop.com/skopbulten/%E2%80%9Cdogruyu-soylemek%E2%80%9D-hakikat-elestiri-ve-toplumsallik/1259 ve "Hakikat Kavgası: Bir Parrhesia olarak Gezi", www.e-skop.com/skopbulten/hakikat-kavgasi-bir-parrhesia-olarak-gezi-parki/1407 (son erişim tarihi: 29 Mayıs 2017).

Bu soruları Jacques Derrida'nın *Dostluk Politikası* başlıklı eserindeki "büyük tezi" tartışmaya açarak ele almak da mümkün.[12] Derrida Antik Yunan'dan itibaren hem demokrasi pratiğinin hem de siyaset felsefesi kanonunun, "kardeşlik ilkesi"ne (dolayısıyla dost-düşman ayrımına) dayalı bir anlayışın yerleşmesine katkıda bulunduğunu öne sürer.[13] Derrida'nın düşünsel kökenlerini Platon ve Aristoteles'e izafe ettiği bu anlayışa göre kardeşlik ve uyum olmadan yurttaşlık, güçlü etnik ve kültürel bağlarla perçinlenmiş ortak bir duygudaşlık olmadan siyasal bir topluluk düşünülemez. Temelleri sağlam bir "kardeşlik politikası", sıkı bir aidiyet duygusu ve birbirine kenetlenmiş türdeş bir topluluk gerektirir. Dolayısıyla dost-düşman veya yurttaş-yabancı ayrımı kardeşlik politikasının mantıksal bir sonucudur. Derrida'ya göre Antik Yunan'da siyasetin böyle bir duygudaşlık, türdeşlik ve "*homophilia*" ile kenetlenmiş bir topluluk fikrinden hareketle tanımlanmış olmasının siyasal bilincimizde kalıcı ve olumsuz bir etkisi olmuştur. Aydınlanma felsefesinden Fransız Devrimi'ne, demokrasi kuramı ve cumhuriyetçilikten milliyetçilik ve ırkçılığa, Rousseau ve Hegel' den Carl Schmitt'e kadar uzanan geniş bir yelpazede aynı benzerlik ve türdeşlik vurgusunun farklı çeşitlemelerini gören Derrida, kardeşlik ilkesinin siyasal düşünce geleneğini toptan esir aldığı sonucuna varır. Hem demokratik tahayyülü hem de siyaset felsefesi tarihini bu saptamadan, yani özdeşlik veya türdeşlik vurgusundan yola çıkarak yorumlayan, içkin eleştiri imkânını tamamen ortadan kaldırmamakla birlikte epey zayıflatan bir bütünsel eleştiri, bir büyük itiraz, bir "epik kuram" örneği olarak okunabilir Derrida'nın tezi.[14]

12. Jacques Derrida, *The Politics of Friendship*, çev. George Collins, Londra: Verso, 1997.

13. Antik Yunan'ın siyasal evrenini birlik ve beraberlik ülküsü ve bölünme (*stasis*) endişesinden hareketle tartışan bir başka çalışma için bkz. Nicole Loraux, *The Divided City: On Memory and Forgetting in Anicent Athens*, çev. Corinne Pache ve Jeff Fort, New York: Zone Books, 2001.

Bu tezin gerek siyaset felsefesindeki gerekse demokratik tahayyüldeki ihtilaf ve gerilimleri gözardı ettiğine hiç şüphe yok. Hatta Derrida'nın, her düşünürün sesinde kardeşlik politikasının yankısını göstermek ve bu büyük tıkanmanın siyasal düşünce tarihine derinden nüfuz ettiğini kanıtlamak amacıyla, ele aldığı metinleri yer yer çarpıtarak yorumladığını söylemek bile mümkün.[15] Buradaki öncelikli amacım bu tezin doğruluğunu veya yanlışlığını ispatlamaktan ziyade Aiskhylos ve özellikle Euripides'in, kardeşlik politikası eleştirisini çok daha erken bir dönemde, siyaset felsefesinin kurucu isimleri olan Platon ve Aristoteles düşünce tarihi sahnesine çıkmadan önce yaptıklarına işaret etmek. Fakat ilk olarak demokrasi, eleştiri ve tragedya üçlüsü arasındaki ilişkiye daha yakından bakalım.

Demokrasi ve Tragedya

Yurttaşların siyasal yaşama katılımına, bir başka deyişle iktidarın paylaşımına ve kamusal tartışmaya dayalı bir özyönetim modeli olan Atina demokrasisi iki karşıt fikrin paradoksal birlikteliği üzerine kuruludur. Demokraside yurttaşların siyasal bakımdan özgür-

14. "Epik kuram"ın anlam ve önemini ele alan bir değerlendirme için bkz. Sheldon S. Wolin, "Political Theory as a Vocation", *The American Political Science Review*, c. 63, no. 4, 1969, s. 1062-82.

15. Örneğin hem Sokrates ile başlayan etik sorgulamayı hem de Platon'un siyaset felsefesini (*Devlet*'in birinci kitabında Polemarkhos ve Sokrates arasındaki tartışmayı anımsayacak olursak) dost-düşman ayrımına dayalı geleneksel yurtseverlik anlatısının zımni bir eleştirisi olarak okumak mümkün. Hatta bu eleştiri zincirine Aristoteles'in *Politika*'nın ikinci kitabındaki uyarısını da ekleyebiliriz. *Devlet*'teki güçlü birlik vurgusunu sorgulayan Aristoteles şöyle der: "Bir *polis* farklı türde insanlardan oluşur; benzer insanlar bir *polis* meydana getiremezler" (1261a 23). Kendisi de bir tür içkin eleştiri peşinde olan Aristoteles, Platon'un ortak bir duygudaşlık, mutlak birlik ve beraberlik yaratmak amacıyla *polis*'i sevinçte ve tasada birleşen bir aile olarak sunmasına; *oikos*'a özgü kardeşlik ülküsünü kamu dünyasına taşımasına itiraz etmektedir. Aristoteles'in bu eleştirisi siyaset felsefesinde yolların daha en baştan çatallandığının bir göstergesi değil midir? Derrida'nın yapıbozumcu okuma üslubunun görünmez kıldığı önemli ayrımlardır bunlar.

lük ve eşitliği (*isonomia*) esastır. Üstelik bu ilke, ortak iyiyi gözeten yasalara bağlı yönetim anlayışının (*politeia*) ve demokratik *ethos*'un vazgeçilmez bir unsuru sayılmıştır. Burada asıl amaç, güçsüz olanın yasalar ve kapsayıcı bir yurttaşlık modeli vasıtasıyla güçlüye karşı korunması, sıradan yurttaşın imtiyaz sahibi kesimler karşısında güçlendirilmesidir.[16] Perikles'in ünlü Cenaze Töreni Söylevi'ndeki sesine kulak verelim: "Bizim rejimimize demokrasi denmesinin nedeni, yönetim biçimimizin belli bir ayrıcalıklı zümreyi değil, halkı esas almasıdır."[17] Demokrasiyi oligarşi ve tiranlıktan ayıran husus, yurttaşların karar alma süreçlerine katılmasına ve kamusal alanda sesini duyurabilmesine olanak tanıyan bu eşit ve etkin yurttaşlık modelidir.

Fakat demokratik *polis* kendini siyasal, etnik ve kültürel duvarlarla dışarıdan ayıran sınırlı bir mekândır aynı zamanda. Çünkü Antik Yunan'daki demokrasi pratiğinin önemli bir bileşeni yurttaş-yabancı ve Yunan-barbar arasındaki ayrımsa, bir diğeri de Atina halkının Atina'nın otokton ahalisi olduğuna yönelik köklü inançtır.[18] Atina halkına mensubiyet yasaların sağladığı olanaklardan faydalanmanın önkoşulu olduğu için, bir başka deyişle özgürlük ve eşitlik sadece Atinalı yurttaşların sahip olduğu bir ayrıcalık olarak anlaşıldığı ve sınırların ötesindekileri içerecek bir tarzda düşünülmediği için, demokratik *polis* aynı anda hem kapsayıcı bir siyasal özgürlük ve eşitlik anlayışına hem de dışlayıcı bir ortaklık veya yurtseverlik fikriyatına, etno-kültürel bir yurttaşlık rejimine dayalıdır.[19] Dikkat çekici bir başka noktaysa diğer halkları tanım-

16. Justina Gregory, *Euripides and the Instruction of Athenians*, Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1991, s. 99.

17. Thucydides, *The War of the Peloponnesians and the Athenians*, çev. Jeremy Mynott, Cambridge: Cambridge University Press, 2013, II.37.3.

18. Otokton halk mitinin Atina'nın demokrasi ve yurttaşlık anlayışındaki merkezi önemine ilişkin bir değerlendirme için bkz. Simon Goldhill, *Reading Greek Tragedy*, Cambridge: Cambridge University Press, 1986, s. 58, 66-67.

19. J. Peter Euben, *Corrupting Youth: Political Education. Democratic Culture, and Political Theory*, Princeton: Princeton University Press, 1997, s. 72. Ay-

lamak için başvurulan "barbar" sözcüğünün, Atina demokrasisinin altın çağı sayılan 5. yüzyıla gelene dek kamusal belleğe girmemiş olmasıdır. Başka halklara mensup olanları küçümseyen etnik ve kültürel çağrışımlarla yüklü bu sözcüğün rağbet görmeye başlaması, Persler ile Yunan dünyası arasındaki savaşların Atina'nın önderliğinde zaferle sonuçlandığı zamana rastlar ki, Aiskhylos'un *Persler*'i de bu dönemde sahnelenmiştir.[20] Atina'nın kendini diğer halklardan her bakımdan üstün sayması, dışlayıcı yurttaşlık rejiminin ve otokton halk mitinin mantıksal bir uzantısı, Atina demokrasisinin kurucu öğelerinden biridir.[21]

İşte bu yüzdendir ki, iç meseleleri söz konusu olduğunda demokrasinin başat değerleri olan adalet, özgürlük ve eşitliği yücelten Atina, bilhassa Pers Savaşları sonrasında başlayan emperyal döneminde, dış ilişkilerinde bu ilkeleri değil, öncelikle kendi çıkarlarını gözeten bir tiran gibi hareket etmekten, başka halkları tahakküm altına almaktan, hatta zaman zaman zorbalık ve zulme başvurmaktan kaçınmamıştır. Perikles de dahil olmak üzere pek çok Atinalı lider, yurtta demokrasiyi benimsemek ile dışarıda baskıcı bir emperyal güç olmak arasında herhangi bir çelişki görmek şöyle dursun, kamunun desteğini de alarak, dış politikadaki hegemonyanın hem yurdun refah ve bağımsızlığının hem de demokrasinin istikrarının en büyük güvencesi olduğunu ileri sürebilmiştir.[22] Thukydides'in Atina ile Sparta arasındaki Peloponnesos Sa-

---

rıca bkz. M. I. Finley, *Democracy Ancient and Modern*, Londra: The Hogarth Press, 1985, s. 91 ve Christian Meier, *The Political Art of Greek Tragedy*, çev. Andrew Webber, Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1993, s. 30.

20. A. A. Long, "The Concept of the Cosmopolitan in Greek and Roman Thought", *Dædalus*, c. 137, no. 3, 2008, s. 52 ve Edith Hall, *Inventing the Barbarian: Greek Self-Definition through Tragedy*, Oxford: Clarendon Press, 1989.

21. Josiah Ober, *The Athenian Revolution*, Princeton: Princeton University Press, 1996, s. 148.

22. Justina Gregory, *Euripides and the Instruction of Athenians*, s. 10, 186. Ayrıca bkz. Victor Ehrenberg, *From Solon to Socrates*, Londra: Routledge, 2011, s. 193, 196.

vaşı'nı konu alan eserinde, gerek Atina'nın emperyal çıkarları doğrultusunda kurduğu Delos Birliği'ne üye olan Midilli'deki isyanın nasıl bastırılacağına (kanlı mı, yoksa kansız mı!) gerekse tarafsız bir Yunan adası olan Melos'un işgaline ilişkin tartışmalarda bunun çeşitli örneklerini görmek mümkün. Atina'nın güvenlik gerekçesiyle Melos halkını kılıçtan geçirerek yok ettiği, kılıç artığı kadın ve çocukları köleleştirdiği, adadaki her şeye el koyduğu, kutsal tapınakları yağmaladığı yılın hemen ertesinde sahnelenecektir Euripides'in *Troyalı Kadınlar*'ı.

Atina demokrasisinin normatif ufkunun paradoksal yapısından söz ettik. Fakat şunu da gözden kaçırmamak gerekir: Demokratik Atina göçmenler ve sürgünler için aynı zamanda bir sığınaktır da.[23] Hatta zaman zaman, farklı etnik kökene mensup olmalarına karşın Atina yurttaşlığına kabul edilenler de olmuştur.[24] Bu bakımdan Atina *polis*'inin kurucu anlatısı olan dışlayıcı otokton halk miti eleştirel bir "karşı-anlatı"yla, kapsayıcı bir yurttaşlık ve adalet anlayışıyla gerilimli bir ilişki içerisindedir. Atina'nın, güçsüzü güçlüye karşı koruma amacına yönelik olarak, konukseverlik (*ksenia*), saygı (*aidōs*) ve adalet (*dikē*) erdemlerinin sözcüsü olması gerektiğini savunan tragedyalar, bu karşı-anlatının kamusal bellekte köklenip yeşermesinde ve demokratik tahayyülün sınırlarının esneyip genişlemesinde etkili olmuştur.[25]

23. R. G. A. Buxton, *Persuasion in Greek Tragedy: A Study of Peitho*, Cambridge: Cambridge University Press, 1982, s. 165.

24. Örneğin Kleisthenes'in öncülüğünde yürürlüğe giren reformlar sayesinde Korinthos, Sicilya ve Anadolu'dan gelen göçmenler yurttaşlık statüsü elde etmişlerdir. Euben, *Corrupting Youth*, 62.

25. Euripides'in *Yakarıcılar*'ı ile Aiskhylos'un *Yakarıcılar*'ı demokrasinin yabancılarla kurduğu ilişkiyi tartışmaya açan metinler. Fakat Atina'nın yabancılara, üstelik şu veya bu şekilde sınırları ihlal edip suç işleyen sürgünlere kucak açan bir kent olarak karşımıza çıktığı başka tragedyalar da var. Örneğin Sophokles'in *Oidipus Kolonos'ta* tragedyasında Oidipus'un talihsiz serüveninin Atina'nın gösterdiği konukseverlikle son bulması; Euripides'in *Medea*'sındaysa kendi çocuklarının katili olan yurtsuz bir kadının kaçıp kurtulduğu yerin yine Atina olması bir tesadüf olmasa gerek. Atina'nın tragedyalardaki simgesel anlamını (dışlama ve ku-

Atina'nın kendi resmi ideolojisinde çatlaklar oluşturabilme becerisi, *polis*'in birbiriyle çekişen anlatıların mücadele alanı olması bize demokrasinin bir başka ve buradaki tartışmamız açısından çok çarpıcı bir boyutunu daha gösteriyor. Kendini sorgulama ve dönüştürme kudretine; kusur ve çelişkilerine getirilen eleştiriler ışığında kendini gözden geçirme, yenileme ve iyileştirme yeteneğine sahip olması *dēmokratia*'nın belki de en hayati niteliğidir. Bu bakımdan demokrasi ve eleştiri (veya itiraz) arasında simbiyotik bir ilişki söz konusudur.[26] Atina'nın aykırı seslere kendi içinde yer açabilmesini, kurulu düzeni sorgulayan muhalif eleştirmenlere yerleşik değerlere itiraz etme imkânı sunabilmesini mümkün kılan ise demokrasinin *parrhesia*'ya, yani konuşma özgürlüğüne dayalı olmasıdır. Burada esas dikkat çekici nokta, bir yandan konuşma ile özgürlük arasında, diğer yandan konuşma özgürlüğü ile demokrasi arasında kurulan içsel bağdır. Konuşmayla kastedilen ise kişinin sadece kamusal tartışmalara katılması değil, kendi kanaatlerini çoğunluğa ters düşmek pahasına dile getirebilmesi, *polis*'in toplumsal ve siyasal önkabullerini kamusal alanda söz alarak sorgulayabilme cesaretini gösterebilmesidir. Tiranlık ile demokrasi arasındaki en önemli farkın işte tam bu noktada belirginlik kazandığını söyleyebiliriz: Bir korku rejimi olan tiranlıkta yaşayan herkes konuşma özgürlüğünden tamamen yoksundur. Onlardan beklenen koşulsuz olarak itaat etmeleridir yalnızca. Oysa demokratik yurttaşlığın alemetifarikası itirazdır; *parrhesia*'nın, yani konuşma özgürlüğü ve kamusal eleştirinin olmadığı bir yerde ne demokrasiden ne de özgürlükten söz edilebilir.[27] *Persler*'de de karşımıza çıkacak bir vurgudur bu.

---

caklama) irdeleyen bir çalışma için bkz. Froma I. Zeitlin, "Thebes: Theater of Self and Society in Athenian Drama", *Greek Tragedy and Political Theory* içinde, haz. J. Peter Euben, Berkeley: University of California Press, 1986, s. 101-41 (özellikle, s. 102, 116, 128).

26. Josiah Ober, *The Athenian Revolution*, 142-43.

27. *Parrhesia*'yı demokrasi ve tiranlık karşıtlığı bağlamında ele alan, konuş-

Parrhesia'dan söz açtığımızda, hiç kuşkusuz, öncelikli olarak demokratik yurttaşlığa özgü bir pratikten; sözleri ve edimleriyle kamusal alanda görünen, eylemde bulunan aktörlerin kullandığı bir özgürlükten bahsediyoruz. Fakat Atina demokrasisinin belkemiğini oluşturan bu özgürlükten istifade edenler kavramın dar anlamıyla aktörler değildir yalnızca. Yerleşik değerleri sorgulayan düşünürler ve tragedya yazarları da *parrhesia*'nın sunduğu olanaklardan yararlanmışlardır ki, demokrasinin kendisinin kamusal eleştirinin konusu haline gelmesinde müşterek dünyaya belli bir mesafeden bakan, tüm aktör-yurttaşları bir durup düşünmeye davet eden bu seyirci-eleştirmenlerin payı azımsanamaz.[28] Demokrasiye yöneltilen eleştiri, toptan ve sistematik bir reddiye biçimini alabileceği gibi demokrasinin açmazlarını yine demokratik tahayyüle bağlı kalarak sorgulayan reformist bir anlayışa da uygun olabilir. İlki, devrimci ve kökten bir dönüşüm olmaksızın mevcut dünyanın daha adil bir dünya haline gelmesinin mümkün olmadığı iddiasını taşır. Sheldon Wolin'in "epik kuram" adını verdiği bu radikal eleştiri geleneğinin ilk örneği, Atina demokrasisinin sistematik bir kritiğini (ve reddiyesini) içeren Platon'un siyaset felsefesidir.[29] Platon'un epik kuramının sunduğu normatif çerçeveden bakıldığında, demokrasinin kendisi adil bir siyasal düzenin önündeki en büyük engeldir. Eleştirmen ise karanlık bir mağara olarak adlandırdığı *polis*'i dışarıdan seyreden tarafsız bir göz; mağaranın düşünsel ufkunun ötesinde yer alan evrensel ve mutlak bir hakikatin, mevcut dünyanın gölgelerinden bütünüyle arındırılmış bir ay-

---

ma özgürlüğünü itiraz ve kamusal eleştiriyle ilişkisi içinde irdeleyen bir tartışma için bkz. S. Sara Monoson, "Frank Speech, Democracy and Philosophy: Plato's Debt to a Democratic Strategy of Civic Discourse", *Athenian Political Thought and the Reconstruction of American Democracy* içinde, haz. J. Peter Euben, John R. Wallach ve Josiah Ober, Ithaca: Cornell University Press, 1994, s. 174-85.

28. *Parrhesia*'nın felsefe ve tragedyayla ilişkisi hakkında kısa bir değerlendirme için bkz. M. I. Finley, *Democracy Ancient and Modern*, s. 152-53.

29. Sheldon Wolin, "Political Theory as a Vocation", *a.g.y.*

dınlığın ve bambaşka bir adalet anlayışının sözcüsüdür.[30] İçkin eleştiri ise bize çok daha farklı bir konumdan seslenir. Bu anlayışı takip eden bir düşünür veya yazar, "buraya ve şimdiye" tümüyle dışarıdan bakan bir yargıç olmaktan ziyade demokratik *polis*'in çelişkilerini demokrasinin benimsediği temel ilkeler bağlamında sorgulayan, itirazlarını mevcut dünyayı içeriden dönüştürmek amacına yönelik olarak dile getiren bir eleştirmendir. Eleştirisi kökten ve yıkıcı değil, daha ziyade yapıcı ve onarıcıdır; yurttaşları kendi siyasal kültürlerinin şu veya bu nedenle henüz tam manasıyla hayata geçirilememiş normatif ilkelerine ve demokratik ideallerine sadık kalmaya, yaşadıkları çağın problemlerini bu ilke ve ideallerden yola çıkarak sorgulamaya çağırır. Mitik geçmişin hikâyelerini güncel meselelerle harmanlayarak tiyatro sahnesine taşıyan tragedyalar, kâh yerleşik değerleri tartışmaya açarak, kâh demokratik *polis*'in çelişki ve adaletsizliklerine dikkat çekerek içkin eleştiri pratiğinin Atina'nın zihniyet dünyasına yerleşmesinde öncü bir rol üstlenmişlerdir.[31] Böyle bir tarihsel ve kuramsal bağlamda ele aldığımızda, genellikle sadece savaş ve yas temalarını işleyen eserler olarak okunagelmiş *Persler* ve *Troyalı Kadınlar*'ın etik ve siyasal önemini, her iki oyunun içinde barındırdığı tematik zenginliği daha iyi görebileceğimiz kanısındayım.

30. Michael Walzer, *Interpretation and Social Criticism*, Cambridge: Harvard University Press, 1987, s. 38 ve *The Company of Critics: Social Criticism and Political Commitment in the Twentieth Century*, New York: Basic Books, 2002, s. 13.

31. Epik kuram ve içkin eleştiri karşıtlığına değinen bir tartışma için bkz. Josiah Ober, *Political Dissent in Democratic Athens: Intellectual Critics of Popular Rule*, Princeton: Princeton University Press, 2001. Thukydides ve Aristophanes'ten Platon ve Aristoteles'e uzanan geniş bir yelpazade Atina demokrasisinin muhalif seslerini irdeleyen bu önemli çalışmanın en şaşırtıcı ve bence sorgulanmaya muhtaç argümanlarından biri, tragedyaların bu eleştiri geleneğinde yer almadığını öne sürmesidir (s. 50-51). Demokrasi ile tragedya ilişkisi hakkında bir başka değerlendirme için bkz. N. T. Croally, *Euripidean Polemic: The Trojan Women and the Function of Tragedy*, Cambridge: Cambridge University Press, 1994, s. 45-50.

Persler

Yakın geçmişten bir öyküyü, Persler ile Yunanlar arasındaki savaşı sahneye taşıması bakımından tragedya geleneğinde önemli bir istisna teşkil ediyor *Persler*. Bir başka dikkat çekici yanıysa savaşın yıkıcı etkilerini Salamis Savaşı'ndan mağlubiyetle ayrılan "düşmanın" gözünden aktarması, dost-düşman ayrımını askıya alan daha kapsayıcı bir insanlık fikrini izleyiciye hatırlatmasıdır. Ne var ki sahnelendiği tarihte daha ziyade yurtseverliğe ve Atina'ya yaptığı övgü nedeniyle alkışlanmış, Dionysos festivalinde birincilik ödülüne layık görülmüştür. Ünlü komedya ustası Aristophanes'in Aiskhylos ve Euripides'i yarıştırdığı *Kurbağalar*'da, *Persler*'i yurtseverlik dersi veren bir yapıt olarak tarif etmesi ve Aiskhylos'u yurttaşlık bilincini pekiştirdiği için övmesi oyunun Atina'da nasıl alımlandığı hakkında bize epey ipucu veriyor.[32] Oysaki Aiskhylos'un tragedyası basmakalıp bir Atina övgüsünden ibaret değil.[33] Evet, Atina'nın yurtseverlik anlatısını büsbütün reddetmiyor *Persler*, ama onu sorgulamaksızın onaylamıyor da. Daha ziyade bir üçüncü yol arayışı söz konusu ki bu da *Persler*'i bir içkin eleştiri örneği olarak okuyabilmemizi mümkün kılıyor: Yurtseverlik anlatısını bir yandan Atina'nın demokrasi ve özgürlük anlayışıyla telif ederek siyasal bir temele oturtmak, diğer yandan daha kozmopolit bir bakışla buluşturmak. Evrenselliğe açılan bir demokratik yurtseverliğin imkânını vurgulayan ölçülü ve iyimser bir sentez arayışı.[34]

32. Aristophanes, *Kurbağalar*, çev. Ayşe Selen, İstanbul: Mitos Boyut, 2011, 1026. Ayrıca bkz. Christopher Pelling, "Aeschylus' *Persae* and History", *Greek Tragedy and the Historian*, haz. Christopher Pelling, Oxford: Clarendon Press, 1997, s. 12-19.

33. Nicole Loraux'nun bu konu hakkındaki değerlendirmesi önemli: *The Mourning Voice*, s. 44-50.

34. Aiskhylos'un eserlerinin siyasal boyutlarına ışık tutan bir çalışma için bkz. Christian Meier, *The Political Art of Greek Tragedy*, s. 62-165. Ayrıca bkz. Frans Stoessl, "Aeschylus as a Political Thinker", *The American Journal of Philology*,

Kaygılı bir bekleyişle açılır *Persler*. Aiskhylos'un, savaşın galibiyetle sonuçlandığını bilen ve bu zaferi gururla hatırlayan seyirciyi Atina'dan alıp düşman topraklarının tam kalbine, Pers İmparatorluğu'nun başkenti Susa'ya götürmesinde şaşırtıcı bir yan vardır. Ne işgal edilen Atina'nın Pers ordularınca yakılıp yıkılmasından ne de savaş sonuçlandıktan sonra Yunan tarafının yaşadığı coşkudan bahsedilir açılış sahnesinde. Seyircinin bütün dikkati sınırların ötesine çevrilmiştir. Böylece bu tragedyanın öncelikli olarak Yunan zaferini konu almadığını, oyundaki trajik karakterin Pers halkı olduğunu daha en baştan güçlü bir şekilde hissederiz. Susa'nın ileri gelenlerinden oluşan yaşlılar korosu, Asya'nın muhtelif bölgelerinden katılımlarla devasa bir güce dönüşen Pers ordusunun ihtişamından, Kral Serhas'ın liderliğinde Yunan topraklarına akın eden Pers komutanlarının yiğitliği ve gözü karalığından söz etmektedir. Fakat aslına bakılırsa koroyla birlikte tüm kenti ele geçiren duygu korku ve endişedir. Çünkü savaşın sonucu, kralın ve ordunun akıbeti ve en önemlisi ülkenin geleceği belirsizdir. Kentin ileri gelenleri bu savaşın "haklı bir savaş" olup olmadığından da pek emin değildir sanki. Zira "Asya'nın dört bucağından kopup gelen hançer kuşanmış savaşçılar"dan oluşan Pers ordusu, "Yunan'a kölelik boyunduruğunu takmak" için sefere çıkmıştır.[35] Peki ama bu, yani başka bir halkı esaret altına almak amacıyla her türlü sınırı ihlal ederek savaşa tutuşmak haklı bir talep midir? Haklı ve haksız savaş ayrımı mümkün müdür? Şayet mümkünse ikisi

---

c. 73, no. 2, 1952, s. 113-39; Anthony J. Podlecki, *The Political Background of Aeschylean Tragedy*, Londra: Bristol Classical Press, 1999.

35. Aiskhylos, *Persler*, 50-57. *Persler*'den yaptığım alıntılarda başvurduğum Türkçe çeviri: *Eski Yunan Tragedyaları I: Aiskhülos, Persler*, çev. Güngör Dilmen, İstanbul: Mitos Boyut, 1997. Gerekli gördüğüm yerlerde metnin İngilizce tercümesiyle karşılaştırmalar yaparak çeviride küçük değişikliklere gideceğim: "Persians", *Aeschylus I: The Persians, The Seven Against Thebes, The Suppliant Women, Prometheus Bound* içinde, haz. David Grene ve Richard Lattimore, 3. baskıyı haz. Mark Griffith ve Glenn W. Most, çev. Seth Benardete, Chicago: The University of Chicago Press, 2013.

arasındaki çizgiyi tam olarak nereye çekmek gerekir? Halkları birbirinden ayıran sınırlar, kültürel veya siyasal farklılıklar ne anlama gelmektedir? Bu farklılıkları aşan, bütün insanları buluşturan ortak bir zemin var mıdır?

Koronun bizi menzili epey geniş bir problem alanıyla tanıştırmasının hemen ardından, oyunun dramatik bakımdan iki önemli doruk noktasından biri olan sahnede, Kral Serhas'ın annesi, Darius'un eşi Kraliçe Atossa karşımızda belirir. Tıpkı diğer Pers kadınları gibi ordudan gelecek haberleri kaygıyla bekleyen ana kraliçe, bir gece önce gördüğü rüya hakkında akıl danışmaya geldiği ihtiyar meclisine şöyle seslenir:

"Oğlum orduyu donatıp Yunaneli'ni yakıp yıkma sevdasıyla gitti gideli düşler görüyorum geceleri. Ama hiçbiri dünkü gibi açık değildi. Dinle! Güzel fistanlara bürünmüş iki kadın belirdi gözlerimin önünde. Biri Pers zevkiyle giyinmiş, diğeri Dor. Uzun boyları, kusursuz güzellikleriyle gölgede bırakırlardı bugünküleri. *İki kız kardeşti* bunlar, *bir soydan*. Birinin yurdu ama Hellas'tı, öbürünün barbar ülkesi *talihlerince*. Düşümde bakıyorum bir anlaşmazlık çıkmış aralarında. Oğlum da sindirmek istedi onları, savaş arabasına koşmaya kalktı ikisini de geçirip koşumları... Biri *boyun eğdi*, uysalca kendi uzattı ağzını geme. Öbürü ise çırpındı, *ayak diredi*. Sonra iki eliyle kavrayıp koşumları koparıverdi, savurdu gitti arabayı, dizgin gem dinlemedi, boyunduruğu da böldü ikiye!" (176-96, vurgular bana ait.)

Birçok bakımdan önemli ve etkileyicidir bu ünlü rüya sahnesi. Farklı çağrışımlarla yüklüdür. Her şeyden önce bir Doğu-Batı, Pers-Yunan ikiliğinden söz açar, ama bu ayrım düşmanca bir içerik taşımadığı gibi özcü bir kültürcülükten de epey uzaktır. Burada çok belirgin birer Pers (boyun eğen) ve Yunan (direnen) imgesi olduğu elbette yadsınamaz. Fakat en nihayetinde ikisi de insan olmak bakımından benzerdir ve bu benzerlik olası bütün farklılıkları aşan bir öneme sahiptir. Biri Yunan, öteki Perstir, ama insanın seçebileceği bir şey değildir ki memleketi; kendisini şans eseri içinde bulduğu, Heidegger'in ifadesiyle fırlatıldığı bir yerdir. Atossa'nın rüyasında bu iki genç kadın arasındaki kültürel farkın neredey-

se sadece giysileriyle özdeşleştirildiğini de gözardı etmeyelim. Fiziksel veya ırksal farklılıklardansa (mesela ten rengi) hiç bahsedilmez. Dolayısıyla pek bir önemi yoktur nerede doğduğumuzun, Yunan mı yoksa Pers mi olduğumuzun veya nasıl göründüğümüzün. Üzerimizdekileri çıkardığımızda, kültürel farklılıklarımızdan soyunduğumuzda Doğu Batı bir, bütün halklar kardeştir. Evrenselliğe açılan güçlü bir vurgu vardır ana kraliçenin rüyasında ve bu sahnenin, içinde yaşadıkları dünyayı yurttaş-yabancı, dost-düşman, Yunan-barbar diye ikiye bölen 5. yüzyıl Atinası'nda seyirciyi bir durup düşünmeye sevk etmiş olması kuvvetle muhtemeldir.

Fakat Yunan ve Pers dünyaları arasında çok önemli bir fark vardır ve bu farkın hiçbir önemi olmadığını söyleyemeyiz. Tam tersine söz konusu ayrım metnin geri kalanında ağırlığını giderek daha fazla hissettirecektir. Evet, bu iki güzel kadın aynı soydan iki kız kardeştir. Evet, birinin Yunan, ötekininse Pers olması gerçekten talihlerince belirlenmiştir. Ve evet, kültürel farklılık ancak üzerimizdeki giysi kadar kıymetlidir ki bu da bir insanı bir başkasından, bir ülkeyi diğerinden ayırabilecek bir öneme sahip değildir. Daha doğrusu bu farkın siyasal bir anlam taşımadığı ima edilir. Bununla birlikte birini Pers, diğeriniyse Yunan olarak adlandırmamızın asıl nedeni ilkinin itaatkâr, ikincisinin itaatsiz olması; birinin uysalca boyun eğmesi, ötekinin direnmesi ve buyruk dinlememesidir. Pers kralı Serhas'ın emirleri ilkini teslimiyet ve suskunluğa sürüklerken, ikincisini isyana teşvik etmiştir. Öyleyse asıl önemli olan husus, ki burada Pers ve Yunan ayrımına tekabül etmektedir, itaat ile itiraz arasındaki *siyasal* farktır.

Atossa gerek bu kaygılı bekleyişin gerekse gördüğü rüyanın etkisiyle merak dolu sorular yöneltir koroya: Atina denen şu meşhur kent neredедir, nasıl bir yerdir? Onların da büyük bir ordusu var mıdır? Türlü silahlarla donanmış karma Pers ordusuyla baş edebildiklerine göre hem askeri bakımdan güçlü hem de zengin olmaları gerekir. Daha önemlisi kimdir Atinalıların başkanı? Öyle ya, bu korkunç saldırıya dayanabildiklerine göre tıpkı Serhas gibi tüm

yetkileri elinde toplayan güçlü bir lider, tebaasında korku ve hayranlık duyguları uyandıran bir ulu önder, etrafında kenetlendikleri bir büyük başbuğ tarafından yönetiliyor olmaları gerekir. Koronun bu soruya verdiği cevap kısa ve nettir: Büyük bir orduları ve gümüş madenleri vardır ve kuşkusuz bunlar önemsiz değildir; fakat Atina'yı Atina yapan, onun esas ayırıcı niteliği askeri veya iktisadi güce sahip olması değil, Atinalıların "hiçbir ölümlüye kul köle olmaması"dır (242). İki ülke arasındaki *siyasal* fark bir kez daha anımsatılır seyirciye.

Kimi yorumcular bu iki pasajda Perslere atfedilen pek çok özelliğin 5. yüzyıl Atinası'nın önyargılarını yansıttığına, oyundaki Pers-Yunan ayrımının bu önyargıları onayladığına işaret etmişlerdir. Persler hemen her bakımdan Atinalıların tam tersi niteliklere sahiptir: itaatkâr, lüks düşkünü, zengin, kalabalık ve zalim.[36] Kısmen haklı olmakla birlikte aceleci ve üstünkörü bir yorumdur bu, Aiskhylos'un oyununu sadece bir Atina ve yurtseverlik övgüsü olarak okuma alışkanlığının bir uzantısıdır. Oysa Serhas dışında bütün karakterler (ki hepsi Perstir) insani ve olumlu vasıflarıyla resmedilmişlerdir. Gerek arka planda varlığını hissettiğimiz Pers kadınları gerekse ihtiyar meclisi üyeleri, Atossa ve son olarak sahnede bir hayalet olarak görünen eski Kral Darius birer düşman veya Pers olmaktan ziyade yas tutan insanlar, karşılaştıkları yıkımın nedenlerini anlamaya çalışan faniler olarak karşımıza çıkarlar.[37] Belli ki asıl amaçlanan, Persleri ne kolektif olarak şeytanlaştırmak, suçlamak veya küçümsemek ne de kusur veya farklılıklarından bütünüyle arındırarak resmetmektir. Ne hiç özdeşleşemeyeceğimiz kadar yabancıdırlar bize ne de bizimle tıpatıp aynı. Zihnimizde Aristotelesçi anlamda acıma veya merhamet duygusunu harekete geçiren de benzerlik ile farklılık arasında kurulan bu hassas denge değil midir?

36. Edith Hall, *Inventing the Barbarian*, s. 56-100.
37. Bkz. Christian Meier, *The Political Art of Greek Tragedy*, s. 273.

Dolayısıyla Aiskhylos'un oyunun hedefi sadece Pers ve Yunan halkları arasındaki benzerliği, evrensel kardeşlik fikrini ve siyasetten tamamen soyutlanmış bir insancıllığı vurgulamak değil, aynı zamanda iki ülkenin yönetim anlayışları ve zihniyet dünyaları arasındaki *siyasal* farka, tiranlık-demokrasi ayrımına da dikkat çekmektir.[38] Demokratik Atina'da yurttaş olmak hiçbir ölümlüye kul köle olmamak anlamına gelir. Oysa Perslerin liderlerini tanrılaştırdıkları tekrar tekrar vurgulanır. Koro, "Serhas'ın saygıdeğer anası, selam sana Darius'un eşi, bir Pers tanrısının yatağını paylaşan, bir ikinci tanrının da anası" diyerek karşılar Atossa'yı (156). Savaşın felaketle sonuçlandığı haberi kente ulaştıktan sonra büyük kral Darius'un mezarından kalkıp gelmesi için yakarırkense, "İşitir mi kutlu hakan beni, o tanrılar dengi, ulu?", "Ulu ruh, o tanrısı Perslerin," diyerek sızlanır Susa'nın ileri gelenleri. Gerçekten de "Persler tanrıdan esinlenen başbuğ diye bellemişlerdir" Darius'u (633, 655). Nitekim Darius'un hayaleti yeraltı dünyasından çıkıp geldiğinde, ona akıl danışmak için yanıp tutuşan soylular meclisinin adeta dili tutulur: "Yüzüne bakmak korku veriyor bize, önünde konuşmak korku veriyor, eskiden olduğu gibi dehşet duyuyoruz senden." Darius'u hiç şaşırtmaz onların konuşmayı beceremmemesi. Persler hiçbir zaman özgürce konuşamamışlardır (*parrhesia*) ki: "Eh, demek eski korkunuz silinmemiş yüreklerinizden, bana beslediğiniz köklü saygı engel oluyor konuşmanıza" diyerek onların aczine açıklık getirir (694, 703). Tiranlığın bir korku rejimi olduğu tekrar tekrar anımsatılır.[39] Kral Serhas'ın "kente karşı hesap vermek gibi bir sorumluluğu" olmaması bu yüzdendir (213). Fakat tiran savaşta yenilip iktidarını yitirdiğinde, korku rejiminin tamamen çözülmesi de an meselesidir. Ordunun hezimete uğradığı ha-

38. Bkz. Simon Goldhill, "Battle Narrative and Politics in Aeschylus' *Persae*", *The Journal of Hellenic Studies*, c. 108, 1988, s. 189-93.

39. Bu konu hakkında ayrıntılı bir tartışma için bkz. Ippokratis Kantzios, "The Politics of Fear in Aeschylus' 'Persians' ", *The Classical World* c. 98, no. 1, 2004, s. 3-19.

beri kente ulaştığında koro önce paniğe kapılır, çünkü Asya'nın halkları bundan böyle Pers yasalarına boyun eğmeyeceklerdir. Öte yandan soylular korosunun kendisi de özgürleşmiş gibi davranır artık; oyundaki rolü gitgide tiranlığın muhafızlığından kamusal eleştirmenliğe dönüşecektir. Serhas'ın mağlup olması ve iktidarının gevşemesiyle birlikte kentin ileri gelenleri de özgürce konuşmaya, hatta genç kraldan hesap sormaya ve yaşanan yıkımdan onun sorumlu olduğunu açıkça ifade etmeye başlayacaklardır. Tiranın gücünü kaybetmesi, daha doğrusu kendi hırsları yüzünden ülkesini ateşe sürüklemesi Persleri bir durup düşünmeye, yargıda bulunmaya ve konuşmaya teşvik etmiş, kentte kamusal tartışmayı ateşlemiş gibidir: "Ağızlar kapanmayacak artık, *özgür insanlar dilediğince konuşacak*" (594, vurgu bana ait).

Hiç kuşkusuz bütün bu söylenenlerde çarpıcı bir çiftyönlülük var; çünkü dile getirilenlerin hemen hepsi Persler ve tiranlık hakkında olduğu kadar Atina ve demokrasiye ilişkin de pek çok şey söyler bize. Demokraside hesap verebilirlik esastır; liderin sultası değil, yurttaşların kolektif katılımı ve ortak çabası belirleyicidir. Demokrasiyi güçlü kılan da bu, yani halkın tek bir kişiye tabi, bir ulu öndere mahkûm olmamasıdır. Her iki yönetim anlayışı, her iki zihniyet dünyası da bazı temel ilkeler üzerine kuruludur: Tiranlık itaat ve korku, demokrasiyse tartışma ve özgürlük (*parrhesia*) rejimidir.[40] Pers iktidarı ilk bakışta çok güçlü gibi görünmekle birlikte esasında epey kırılgan, hatta sahte bir birlik ve bütünlüğe sahiptir. Çünkü halkı bir arada tutan tutkal, birleştiren tek bağ, paradoksal olarak hem çok güçlü hem de çok zayıf bir duygu olan korkudur. Oysa Atina'nın gücü, yurttaşların özgürlükten feragat etmeksizin kolektif olarak ve uyum içinde eyleyebilmesinden, siyasal birliğinin konuşma özgürlüğü ve eşitliğe dayanmasından ve

40. Demokrasi ve tiranlık ayrımını konuşma özgürlüğünden (*parrhesia*) hareketle ele alan bir tartışma için bkz. S. Sara Monoson, *Plato's Democratic Entanglements*, Princeton: Princeton University Press, 2000, s. 54-56.

halkın kendi belirlediği yasalara göre yaşayabilme irade ve becerisine sahip olmasından kaynaklanır. Dolayısıyla Aiskhylos'un oyununun bir taşla iki hedef vurduğunu söyleyebiliriz. Birincisi Doğu-Batı, Yunan-barbar ayrımı konuşma özgürlüğü bağlamında yeniden tanımlanır ve bu kültürel olmaktan çok *siyasal* bir karşıtlıktır.[41] İkincisi Atina'nın demokratik tahayyülü otokton halk mitinden koparılarak münhasıran konuşma özgürlüğüne atıfla bambaşka bir zemine oturtulur ve bu da etnik olmaktan ziyade yine *siyasal* bir vurgudur.[42] Elbette bütün bu tespitlerin bizi en nihayetinde yine Atina övgüsüne, yeni ve demokratik bir içerikle doldurulmuş olmakla birlikte tekrar yurtseverlik düşüncesine götürdüğü öne sürülebilir. Doğru bir saptamadır bu. Fakat daha önce de belirttiğim gibi *Persler*, Atina demokrasisine yönelik bir içkin eleştiri örneği, etnik ve kültürel çağrışımlara mesafeli bir demokratik yurtseverlik anlatısı, evrensellik ile yurtseverlik arasında bir uzlaştırma denemesi olarak okunabilir ancak. Burada esas dikkat çekici nokta, *parrhesia*'nın bu sentezde ve Doğu-Batı ayrımında oynadığı roldür. Çünkü oyun bu vurgu sayesinde hem dışarıya, bir tiranlık olan Pers İmparatorluğu'na hem de içeriye, otokton halk mitini benimseyen Atina'ya yönelik eleştirel ve kozmopolit bir boyut kazanır.[43]

Bu boyut savaşın nihai sonucu hakkındaki haberlerin Susa'ya ulaşmasından sonra bir kez daha karşımıza çıkar. Binlerce Pers ka-

41. *Persler*'deki güçlü *parrhesia* vurgusu için bkz. Victor Ehrenberg, *From Solon to Socrates*, s. 148.

42. *Persler*'in otokton halk mitini yeni bir demokratik anlatıyla ikame ettiğini Euben da belirtir. Aydınlatıcı bir tartışma için bkz. Peter Euben, *Corrupting Youth*, s. 67-68.

43. Aiskhylos'un oyunundaki bu çiftyönlülüğü ıskalayan pek çok yorumcu var. *Persler*'de Pers İmparatorluğu'nun eleştirildiğini, Atina demokrasisinin ise yüceltildiğini, bu tragedyanın asıl amacının Atinalıları "cesur demokratlar" olarak resmetmek olduğunu öne süren bir tartışma için bkz. Ryan K. Balot, *Courage in the Democratic Polis: Ideology and Critique in Classical Athens*, Oxford: Oxford University Press, 2014, s. 74-81.

dını Atina'nın fethi uğruna oğullarını, kocalarını yitirmiştir. Salamis kıyılarının ölülerle dolu olduğunu, sevdiklerinin cesetlerinin dalgalarla batıp batıp çıktığını, kaçmayı başaran birçoğununsa açlık ve susuzluktan öldüğünü veya sele fırtınaya kapılıp gittiğini söyler Susa'ya dönen haberci. Yasa boğulur bütün kent: "Kadınlar titreyen ellerle yırtıyor şimdi tülleri, bağırları ıslanıyor gözyaşlarıyla, paylaşıyorlar acıyı. Bütün yeni gelinler yasa koyverip kendilerini, veda ediyor yumuşak şilteli evlilik yataklarına, gitmiş genç sevgilileri. Tükenmez hıçkırıklarla söylüyorlar kederlerini" (536). Soylular korosu, "yırtının, yüksek sesle ağlaya dövüne göklere ağsın çığlıklarımız! Ah, ah, bağırın çağırın. Bilinsin bu acımız" (572) diyerek hem teşvik hem de teselli eder yas tutan kadınları. Yunan zaferini, Atina'nın üstünlüğünü tekrar hatırlattığı için seyircinin bir yandan gururunu okşayan, diğer yandan zihninde acıma duygusu uyandıran bir yan vardır bu sahnede. Fakat Atina'nın, yasın aşırıya kaçmaması, kadınların isyanı ve çığlığının kamusal yaşamda çok fazla duyulmaması, *oikos*'un *polis*'e tabi olması gerektiğini vurgulayan resmi-demokratik anlatısını sorgulayan bir yönü de yok mudur bu satırların? Daha önce Aiskhylos'un oyununda Persler hakkında söylenenlerin çiftyönlülüğünden, "onlara" ilişkin saptamaların "bize" dair göndermeler taşıdığından söz etmiştim. Burada da yok mudur benzer bir çiftyönlülük? Perslerde tanık olduğumuz yas, Atina'nın kendi siyasal evreninde bastırdıklarını hatırlatmaktadır sanki bize. Yıkımla baş edebilme yolu, bir teselli aracı, kayıp karşısında verilen insani bir tepki değil midir yas? Yaraları iyileştiren, zihni sağaltan bir gücü yok mudur? Neden her insani tepki siyasal yaşamın önceliklerine tabi olmak, sesini bu önceliklere göre ayarlamak zorundadır? Kaldı ki bu önceliklere itiraz eden, başka beklentileri dillendiren, savaşın mantığını sorgulayan *siyasal* bir yönü de yok mudur yasın? Hatta zaman zaman bir dayanışma biçimi haline gelmez mi kolektif yas? Yaşanan felaketi gözden geçirmemize ve bu felaketten kimlerin sorumlu olduğunu ortaya çıkarmamıza yardımcı olmaz mı, bizi bir durup dü-

şünmeye ve haklıyla haksızı birbirinden ayırmaya teşvik etmez mi? Özellikle büyük felaketler ve sarsıcı toplumsal deneyimlerin ardından gelen yasın kamusal tartışmayı ateşleyici bir gücü yok mudur? Birlik ve beraberliği muhafaza etmek adına ilan edilen yas yasağı kamusal tartışmanın önünü kesmez mi?

Yas Aiskhylos'un oyununda da hayati bir kamusal tartışmanın açılmasına vesile olur: Kimdir Pers halkının yaşadığı felaketin, karşı karşıya olduğu trajedinin sorumlusu? Suç veya hatanın kaynağına ilişkin bir soruşturmadır bu ve oyunun ikinci yarısı neredeyse tamamen bu meseleye ayrılmıştır. Evet, Perslere bu darbeyi vuran ve ülkelerinin geleceğini karartan, savaştan galip ayrılan Yunan ordusu olmuştur. Fakat yaşananlara Atina açısından baktığımızda bir ölüm kalım meselesi, bir varoluş mücadesi, haklı bir savaştır bu savaş. Emperyal bir gücün işgaline direnerek yurdunu, atalarının mirasını savunmaktadır Yunan tarafı (401). Bu denli güçlü bir Pers ordusunun bu kadar büyük bir yıkıma maruz kalmasını idrak etmekte zorlanan Atossa büyük ölçüde tanrılara havale eder gibidir tüm sorumluluğu: "Ah, hain kader," diye yakınır ve ekler: "İnsanların katlanması gerek tanrıların gönderdiği felaketlere" (473, 294). Aiskhylos'un diğer tragedyalarında olduğu gibi *Persler*'de de tanrıların suç ve sorumluluk meselesinde önemli bir rol oynadıklarını görürüz. Edimlerimiz, çoğunlukla, bir fail olarak insanı aşan doğaüstü güçlerin etkisinde gibidir. Kalbimizi ve zihnimizi ele geçiren, bizi akıl almaz çılgınlıklara ve yıkımlara sürükleyen kötücül bir ruh vardır ki, trajik hatalarımızın birçoğu ona esir olarak yanılgıya düşmemizden, daha da kötüsü aşırılıktan aşırılığa koşmamızdan kaynaklanır.[44] Örneğin, "Bütün bu felaketin nedeni," der haberci, "neden ortaya çıktığı bilinmeyen gizli, uğursuz bir ruhtur ya da kötü bir *daimon*" (353). Daha sonra Atossa da Serhas'ın aklını çelenin ancak çok güçlü bir *daimon* olabileceğini söyler (724). Hatta Serhas'ın kendisinden de işitiriz aynı ya-

44. Vernant ve Vidal-Naquet, *Eski Yunan'da Mit ve Tragedya*, s. 49-88.

kınmayı: "Ne acımasız bir *daimon* çarptı Pers halkını" (911). İlk başta, henüz eleştirel bir kamu olarak özgürce konuşmaktan aciz olan soylular korosu bile destekler bu görüşü: "Ah, kahredici *daimon*, bütün Pers soyunu ne zalimce yıktın yere böyle" (515). Fakat yaşanan bu yıkımın tek sorumlusu tanrılar, kötücül bir *daimon* mudur? Bu kötücül etkiye teslim olanın hiç mi sorumluluğu yoktur? Nitekim Atossa da suç ve sorumluluk meselesine ilişkin kamusal tartışmanın derinleşmesinden yanadır. İşte bu yüzden şöyle seslenir soylular korosuna: "Göreviniz olup bitenler üstüne *düşünüp tartışmak* sadık danışmanlarla" (527, vurgu bana ait).

Koro düşünüp tartışmaya davet edilmiştir edilmesine ama suçun kimde olduğunu açıkça dile getirmekten, özgürce konuşmaktan imtina eder gibidir ilkin. Gerçi en sonunda, Atossa'nın, yani bir kraliçenin onayını almış olmanın verdiği güvenle, yaşanan felaketin en büyük sorumlusunun bir tiran olarak ülkenin tek hâkimi Serhas olduğunu birdenbire ve dosdoğru söyleyiverir. Yabana atılacak bir çıkış değildir bu (550). Fakat koronun bu ilk tepkisi kapsamlı ve eleştirel bir sorgulamanın sonucunda ulaşılan bir yargı olmaktan ziyade anlık bir yakınma gibidir. Şunu da gözden kaçırmamak gerekir ki, tiranlıkta ağızların özgürce konuşmaya başlayabilmesi öyle bir çırpıda gerçekleşemez. Her şeyden önce deneyerek öğrenilen, yavaş yavaş serpilip olgunlaşan, ancak bu şekilde siyasal kültürün parçası ve bir yaşam biçimi haline gelebilen bir özgürlüktür konuşma özgürlüğü. Bu özgürlüğe imkân tanımayan bir korku rejimi olan tiranlıktaysa, ancak doğrudan tiranın onayıyla ve kısmi olarak gerçekleşebilir.[45] Hiç şüphesiz koroya bu onayı verecek kişi Serhas olamaz. Bu yüzden çareyi, yeraltı derinliklerinden Darius'un ruhunu çağırmakta bulur koro. Ancak onun izni ve katılımıyla özgürce konuşup tartışmak, yaşanan felaketi yargılayabilmek mümkün olacaktır. Böylelikle *Persler*'deki dramatik bakımdan çarpıcı bir başka sahneye, Darius'un hayaletinin belir-

45. Foucault, *The Government of Self and Others*, s. 259-80.

diği âna tanık oluruz oyunun finalinde. Koronun dehşetle donakaldığı, dilinin tutulduğu kısa bir bocalama evresinden sonra bir mahkeme epizodunu andıran bir tartışma ve sorgulama süreci başlar: Kimdir bu felaketin asıl sorumlusu, sebebi nedir tüm bu yaşananların? Başka şeylerin yanı sıra şu gerçeği bize tekrar hatırlattığı için de önemlidir bu hayalet sahnesi: Ardından gelen bir kamusal tartışma ve hesaplaşma süreci olmadığında yas, insani açıdan ne kadar hayati ve sağaltıcı bir etkiye sahip olursa olsun, siyasal bakımdan etkisiz kalmaya mahkûmdur.

"Güçlü bir tanrı olmalı [Serhas'ın] aklını böyle çelen" diyerek söze başlar Darius, fakat koronun, oğlunu itham eden konuşmasına da hak verir çünkü Serhas "gençliğe özgü kibre" yenilmiş, hatta sınırsız gücüyle her şeyi yapabileceği vehmine kapılmış, ordusuyla boğazları aşmaya cüret ederek Yunan'ı Asya'dan ayıran doğal ve kutsal sınırları ihlal etmiştir (743). Serhas'ın en büyük hatası, akıl almaz bir çılgınlığa kapılması, daha doğrusu her şeyi yapmaya muktedir bir varlık olmadığını unutması, "güç bendeyse her şey mümkün" fikriyle sarhoş olmasıdır. Bu hatayı onun insanlıkdışı bir varlık veya bir canavar olmasına değil, aklının tutkularına yenilmesine, iyi düşünememesi ve sağlam yargıda bulunamamasına bağlar Darius: "Toyluğundan açık seçik göremedi... iyi düşünemedi, kulak asmadı öğütlerime" (783). Hatası bununla da sınırlı değildir. Yunan'ı işgal eden Pers ordusu, Serhas'ın emriyle kutsal tapınakları yakıp yıkmış ve ele geçirdiği her yeri yağmalamıştır. Bu ise ilkinden hiç de hafif olmayan bir başka ihlal, bir başka *hybris* örneğidir. "Bir ölümlü," der Darius, "kudreti üstünde işler için hayaller kurmamalı", dahası zorbalığa başvurmamalı ve böyle suçlar işlememeli, şayet işlerse bu kötülüklerin ve saldırganlığın cezasız kalmayacağını bilmelidir (809-20). Haklı bir direniş örneği sergileyen Yunan tarafı, kutsal ve insani sınırları ihlal eden bir tiranı yenmiş, zorbalığa karşı mücadele etmiş ve güçlü Pers ordusunu bozguna uğratmıştır. Dolayısıyla bu savaş, Yunanlar için haklı bir direniş, ama Persler açısından haksız bir savaştır. Perişan

bir vaziyette, sırtında paramparça giysileriyle Susa'ya dönen Serhas'ın kendisi de en sonunda, üstelik kent meclisinin huzurunda itiraf eder sorumluluğunu: "Ben yol açtım bu felakete, ben kutsuz, mutsuz kişi, soyuma, atalarıma, toprağıma felaket getiren oldum" (932). Serhas'ın *hybris*'i ile ordunun işlediği suçların bedelini kolektif olarak bütün Pers halkı ödeyecektir. Adaletin gereği budur.

Sınırları ihlal ederek birçok kötülüğe yol açan *hybris*, Darius' un önderliğinde gerçekleşen bir kamusal tartışma, suç ve sorumluluğun tespiti ve ardından Serhas'ın itirafı... Böyle bir sonu nasıl okuyabiliriz? Hiç kuşkusuz, arka planda yine bir Atina övgüsü olduğu öne sürülebilir. Aiskhylos'un oyunu, on yıllar süren bir savaşın, iki halk arasındaki intikam döngüsünün Atina'nın önderliğindeki haklı bir Yunan zaferi ve adaletin tesisiyle sonuçlandığını söyler seyirciye. Hatta bu zaferin efsaneleştirilmesi, demokratik Atina için bir kurucu anlatıya dönüştürülmesi bile söz konusudur. Fakat bir kez daha anımsayacak olursak vurgunun otokton halk mitinden konuşma özgürlüğüne kayması, bir yandan Atina demokrasisinin zımni bir eleştirisini içermekte, diğer yandan Atina-Pers karşıtlığını siyasal bir düzleme taşımaktadır.

Sadece Atina demokrasisine değil, Perslere yaklaşımında da ölçülüdür Aiskhylos'un tragedyası. Atina'yı yıkıp yağmalayan düşmanın toptan şeytanlaştırılması şöyle dursun, savaş sırasında işlenen suçların sorumluluğu kolektif olarak Pers halkına değil, neredeyse tamamen Serhas'a yüklenir. Üstelik tarihsel gerçeklerden sapmak pahasına yapılır bütün bunlar; çünkü aslında tıpkı Serhas gibi babası Darius da imparatorluğun başında olduğu dönemde boğazları geçerek, yani kutsal sınırları ihlal ederek Yunan dünyasını boyunduruk altına almayı denemiştir.[46] Dahası Serhas ve Pers ordusunun Yunan dünyasında yarattığı tahribattan çok savaşın düşman topraklarındaki yıkıcı etkisine, Perslerin yası ve hesaplaşmasına odaklanmıştır oyun. Belli ki tarihsel olayları birebir tekrarla-

46. H. D. F. Kitto, *Greek Tragedy*, s. 31-32.

mak değil, seyircinin düşman hakkındaki önyargılarını gözden geçirmesine katkıda bulunmak, Atina'yı başkalarının acısına bakmaya davet etmektir *Persler*'in amacı. Evet, Yunan dünyasını Asya'dan ayıran sınırlara kutsallık, ilahi bir anlam atfedilmiştir, fakat Atina'nın adalet anlayışı bu sınırları aşacak ve Persleri de içerecek bir şekilde genişletilmiş gibidir sanki.[47] Aristoteles tragedyanın tarihten farklı olarak tek tek durum ve olaylarla değil, genelle ilgili olduğunu, bu yüzden felsefeyle yakın bir akrabalığı bulunduğunu söylemişti.[48] Aiskhylos'un *Persler*'i, buraya kadarki tartışmamızın gösterdiği gibi, tragedyanın aynı zamanda etik ve siyasal bir yönü olduğunun da güçlü bir ispatı değil midir?

Persler'de Serhas'ın hırsı ve ölçüsüzlüğüne getirilen eleştirinin çiftyönlülüğünü, bu eleştirinin savaştan galip ayrılan demokratik Atina'ya emperyal hayallere kapılmaması için bir uyarı niteliği taşıdığını da gözden kaçırmayalım: İnsan ölümlü bir varlıktır, hırs ve arzularını dizginlemeyi, kibre yenilmemeyi öğrenmesi gerekir, demişti Darius. Öyleyse Atina da kendi sınırlarını bilmeli, zafer sarhoşluğuna kapılarak böbürlenmemeli, doğal ve kutsal sınırları ihlal etmemeli, başka halkları boyunduruk altına almaya kalkışmamalı, ne kadar güçlü olursa olsun her şeyi yapmaya muktedir olmadığını idrak etmeli, emperyal bir güç olmak uğruna benzer suçlar işlememelidir. Aiskhylos'un tragedyasının yakın bir gelecekte demokratik Atina'nın başına gelecekleri öngörüşünde, seyirciyi bu ihtimale karşı uyarışında insanı huzursuz eden, tekinsiz bir yan vardır. Çünkü bize *hybris*'in, büyük felaketler ve kötülükler doğuran bu güç zehirlenmesinin yalnızca tiranlığa özgü bir mesele olmadığını, demokrasiye de musallat olabilecek daimi bir siyasal tehlike, hatta insanlık durumuna içkin *evrensel* bir problem olduğunu hatırlatır. Euripides'in *Troyalı Kadınlar*'ının seslendiği se-

47. Christian Meier, *The Political Art of Greek Tragedy*, s. 75.

48. "Tarihçi ile ozan... biri olmuş olanları, öteki ise olabilir olanları anlatması bakımından farklıdır. Bu yüzden şiir tarihten daha felsefi ve daha üstündür; çünkü şiir geneli, beriki ise tekleri anlatır." Aristoteles, *Poietika*, 1451b5.

yirci, bu ikazı layıkıyla idrak edemeyerek Serhas'ın işlediği suçları yineleyecek olan emperyal bir demokrasinin, 5. yüzyıl sonu Atinası'nın yurttaşlarıdır.

Troyalı Kadınlar

Eleştirisi daha radikal, sesi daha karanlık bir tragedya *Troyalı Kadınlar*. Kuşkusuz, birçok yorumcunun da dikkat çektiği gibi, Atina ile Sparta arasında cereyan eden Peloponnesos Savaşı'nın bu dönüşümde büyük payı var. Tehlike dışarıda, Yunan dünyasının sınırlarının ötesinde değil, içeridedir artık; öteki olarak tarif edilen, işgalci ve barbar bir dış güç değil, bir başka Yunan kentidir.[49] Öte yandan Atina demokrasisinin karakteri de büyük ölçüde değişmiş, Atina emperyal bir güce dönüşmüştür. Atina'nın tahakkümüne direnen bir Yunan adası olan Melos işgal edildiğinde erkekler kılıçtan geçirilir, kadın ve çocuklar köleleştirilir ve ada yağmalanıp yakılır.[50] Dolayısıyla *Troyalı Kadınlar*'ın ölçülü iyimserliğin çatırdadığı, demokratik yurtseverliğin emperyal bir iştaha dönüştüğü bir kriz anında sahnelendiğini gözden kaçırmayalım.[51] Demokrasinin daha aydınlık bir ânının, emperyal Pers tehdidinin bertaraf edildiği bir dönemin verimi olan *Persler*, yurtseverliğin kozmopolit bir duyarlılıkla ehlileştirilebileceği umudunu taşıyordu. *Troyalı Kadınlar*'daysa siyasal yaşama melankolik ve radikal bir eleştirmen perspektifinden bakan, Atina demokrasisinin giderek derinleşen krizlerine tanıklık eden bir hikâye anlatıcısıyla karşılaşıyoruz. Sınırları ihlal eden emperyal kibrin (*hybris*) kökü dışarıda,

49. N. T. Croally, *Euripidean Polemic*, s. 55.

50. Atina'nın demokratik idealleri ile emperyalist dış politikası arasındaki gerilimi ve bu gerilimin neden olduğu çelişkileri, Midilli ve Melos'un işgali üzerinden ele alan yetkin bir tartışma için bkz. Ryan K. Balot, *Courage in the Democratic Polis*, s. 120-23.

51. *Troyalı Kadınlar*'ın Melos'taki katliamın bir eleştirisi olarak okunup okunamayacağını irdeleyen geniş bir literatür var. Genel bir değerlendirme için bkz. Croally, *Euripidean Polemic*, s. 232-34.

"barbar dünya"da değil, demokratik Atina'dadır artık.

Bir "büyük felaket" tragedyasıdır *Troyalı Kadınlar*.[52] Oyunun açılışında yıkıntılar ve dumanlar arasında dolaşırken buluruz kendimizi. Antik dünyanın kadim halklarından biri yeryüzünden toptan silinmek üzeredir. Troya'dan geriye kalan paylaşılmayı bekleyen kadınlar ve çocuklardır yalnızca. Arka planda onların ızdıraplı iniltileri ve ağıtları işitilir. Açılışı daha da çarpıcı hale getiren ise bir tanrısal müdahale iması ile başlamasıdır tragedyanın. Poseidon ve Athena, ilki Troya'nın ikincisiyse Atina'nın koruyucusu olan bu iki kudretli tanrı yıkıntılar arasında karşımızda belirir. Fakat dikkat çekici bir tuhaflık söz konusudur: Demokratik Atina'nın kurucu tanrıçası, Aiskhylos'un *Oresteia* üçlemesinde kente musallat olan intikam döngüsünün kırılması için sahneye çıkan Athena, bu kez tüm Yunan dünyasına (dolayısıyla Atina'ya) sırt çevirmiş, dahası orada aşılması için çaba gösterdiği öç duygusunun burada sözcülüğünü üstlenmiştir. Yunanlara dönüşü zehir etmek, onları cezalandırmak istediğini söyler Poseidon'a: "Benimle, tapınağımla alay etti Yunanlar, biliyorsun."[53] Fakat Troyalıların yaşadığı büyük felakete karşı tuhaf bir umursamazlığı vardır. Tanrıların dünyadaki adaletsizliklere kayıtsızlığı oyunda tekrar tekrar karşımıza çıkan bir vurgudur. Bu kayıtsızlığın ne anlama geldiğine birazdan değineceğiz. Şimdilik şu notu düşmekle yetinelim: Athena'nın Yunan dünyasına sırt çevirişiyle başlayan bir tragedyanın, Atina demokrasisinin yozlaşma emareleri gösterdiği bir kriz ânında, adaletin anlamına ilişkin tartışmaların giderek alevlendiği bir dönemde sahnelenmesi bir tesadüf olmasa gerek.[54]

52. Adrian Poole, "Total Disaster: Euripides' *Trojan Women*", *Arion*, c. 3, no. 3, 1976, s. 257-87.

53. Euripides, *Troyalı Kadınlar*, 6-69. Metinden yapacağım alıntılarda iki farklı çeviriye başvuracağım: Euripides, *Troyalı Kadınlar*, çev. Yılmaz Onay, İstanbul: Mitos Boyut, 2008 ve "The Trojan Women", (*Euripides III* içinde), çev. Richmand Lattimore, haz. Mark Griffith ve Glenn W. Most, Chicago: The University of Chicago Press, 2013.

54. William Arrowsmith, "Euripides' Theater of Ideas", *Euripides: A Collec-*

Yunanların işlediği suçun Athena'ya kafa tutmaktan ibaret olmadığını oyunun daha ilk başında Poseidon'un ağzından bize aktarır Euripides: Troya yıkılmış ve yağmalanmış, tapınaklar yerle bir edilmiş, gaspedilen mallar Yunan gemilerine yüklenmiş, savaş artığı kadın ve çocuklar köleleştirilmek üzere paylaşılmıştır (18-45). Dolayısıyla yakın geçmişten karanlık bir sayfayı, bir yıl önce Melos'ta yaşanan zalimliği Atinalı seyirciye anımsatan bir sahneyle açılır *Troyalı Kadınlar*. Burada cezasız kalmaması gereken iki büyük ihlal söz konusudur: tanrılara ve yabancılara olan sorumlulukların hiçe sayılması, her ikisine karşı suçlar işlenmesi. Yunan dünyasının yazılı olmayan yasalarından (*agraphoi nomoi*) ikisi, yani tanrılara ve yabancılara özen ve saygı göstermeyi öğütleyen iki kadim yasa, iki kutsal emir açıkça ihlal edilmiş, benzersiz ve ağır suçlar işlenmiştir.[55] *Persler*'de de karşılaştığımız bir ihlal, bir *hybris* örneğiydi bu, hatırlayalım: Hiç kimse, demişti Darius'un hayaleti, zorbalığa başvurmamalı ve böyle suçlar işlememeli, şayet işlerse bu kötülüklerin ve saldırganlığın cezasız kalmayacağını bilmelidir. Bununla birlikte iki tragedya arasındaki çok önemli bir farkı da gözden kaçırmayalım. Burada suçlu olan Yunan tarafıdır ve bu daha ilk baştan Poseidon tarafından açıkça ifade edilmiştir: "Aptaldır kentleri ve tapınakları yerle bir eden, mezarları, kutsal yerleri yıkan, aptaldır. Çünkü yakıp yıkan, kendi yıkımını hazırlamaktadır" (95). Üstelik bu sefer söz konusu suç tek bir kişinin, bir

---

tion of Critical Essays içinde, haz. Erich Segal, New Jersey: Prentice Hall, 1968, s. 14-17.

55. Tanrılara, ebeveynlere ve yabancılara saygı, Yunan dünyasının yazılı olmayan, kadim yasalarıdır. Etik yaşam dünyasının bu üç büyük emri, insan yapımı yasaların ve bütün siyasal hesapların ötesinde bir öneme sahiptir (bkz. Ehrenberg, *From Solon to Socrates*, s. 168). Ancak kadim yasalarla siyasetin her zaman mutlak bir uyum içinde olduğu anlamına gelmez bu. Tam tersine ikisi arasında belki de hiçbir zaman tam olarak aşılamayacak bir gerilim söz konusudur: *Yakarıcılar* ve *Oresteia* (Aiskhylos) ile *Antigone*'de (Sophokles) doğrudan karşımıza çıkan, *Troyalı Kadınlar*'ın açılış sahnesinde ise arka planda varlığını hissettiren bir gerilim.

tiranın ölçüsüzlüğünden kaynaklanmamaktadır. Daha geniş bir kesim işlenen suçlara bulaşmış gibidir sanki. Gerçi oyundaki farklı karakterler suç ve sorumluluğa ilişkin farklı iddialarla karşımıza çıkacak, bu konuda karar vermenin pek o kadar kolay olmadığını bize göstereceklerdir.

Sesini duyduğumuz karakterlerin hemen hepsinin kadın olması bu tragedyanın bir başka ayırıcı niteliğidir: Hekabe, Kassandra, Andromakhe ve tutsak kadınlardan oluşan koro. Euripides tecavüz ve köleleştirmeye maruz kalan, yaşadıkları topraklardan koparılarak yersiz yurtsuzlaştırılacak olan Troyalı barbar kadınlara söz vermiş, seyircinin karşısına büyük felaketin mağdurlarını çıkarmıştır. Atina kamusallığının, yani siyasal alanın dışına itilmiş kadınların tiyatroda söz alması, bir adaletsizliği dile getirmek üzere sahneye çıkması demokratik *polis*'in sınırlarına ilişkin zımni bir eleştiri olarak okunabilir hiç kuşkusuz. Ancak bu, klasik tragedyalarda eşi benzeri olmayan bir durum, yalnızca bu tragedyaya özgü bir eleştiri biçimi değildir. Erkeklerin dünyasında boy gösteren başka kadın kahramanlar olmuştur tragedyalarda. Örneğin *Antigone* ve *Medea* bu temayı işleyen, iki ayrıksı kadını hatasıyla sevabıyla kahramanlaştıran güçlü yapıtlardır. Fakat *Troyalı Kadınlar*, sahnenin neredeyse tamamen kadınlara ayrıldığı bir tragedya olması bakımından emsalsizdir. Antigone ve Medea eril bir dünyada erkeklerle tartışan ve boy ölçüşen, *polis*'e tek başına kafa tutan yalnız kadınlardır. Erdemleriyle parlayan, hatalarıyla trajikleşen, kendi seçimleriyle yersiz yurtsuzlaşan ve drama düşen karakterlerdir. Aynı anda hem fail hem kurban, hem etkin hem de edilgindirler. Oysa *Troyalı Kadınlar*'da bambaşka bir manzarayla karşılaşırız. Esir kampına dönmüş kadim bir kentin ortak bir mağduriyette buluşan, aynı haksızlığa maruz kalan tutsakları vardır karşımızda. Fakat daha önemlisi kendi seçimleri veya hataları yüzünden bu trajik sona sürüklenmemişlerdir. Ortada kolektif bir mağduriyet, büyük bir adaletsizlik olduğu yadsınamaz, ama bu mağduriyet ve adaletsizliğin ortaya çıkışında onların herhangi bir kat-

kısı olmamıştır. Bir trajik hata (*hamartia*) varsa bile, ki vardır, bu onların hatası değildir. Yaşadıkları mağduriyetin herhangi bir telafisi de yoktur: Yoldaşlarını, yuvalarını ve yurtlarını sonsuza dek yitirmişlerdir. "Yurtsuzum artık," der kraliçelik mertebesinden köleliğe düşen Hekabe, "ah, kim ölçebilir bu yası?" (604) Seyirciyi başkalarının acısına, mağdurların çaresizliğine bakmaya çağıran; zihnimizde derin bir acıma duygusu uyandırmayı amaçlayan *Troyalı Kadınlar*, Aristoteles'in "patetik tragedya" olarak adlandırdığı türün mükemmel bir örneğidir.[56] Neredeyse hiçbir kurtuluş umudunun bulunmadığı mutlak bir çaresizlik, telafisi mümkün olmayan bir adaletsizlik. Böyle bir çaresizlik ve haksızlıkla nasıl baş edilebilir?

Topyekûn bir yıkımın, bu yıkıma doğrudan maruz kalanlar üzerinde yarattığı etkilerden belki de en önemlisi büyük çaplı bir anlam kaybı, derin bir manevi krizdir. Oyunun en önemli karakteri olan Hekabe'nin hemen her sözünde, koronun söylediği her şarkıda yankısını duyabiliriz bu anlam krizinin. Oğullarının "Yunan mızraklarıyla" katledilmesine tanık olmuş bir anne, kocası Priamos'un "Troya'nın ele geçirildiği gün kurban edilişini kendi gözleriyle görmüş" bir kadındır Hekabe (479). Sığındığı Athena tapınağından sürüklenerek çıkarılan büyük kızı Kassandra Agamemnon'un yatağına köle olarak gönderilecektir. Küçük kızı Polyksena ise ağabeyi Hektor'un katili Akhilleus'un mezarı başında, üstelik giysileri çıkartılmak suretiyle aşağılanarak kurban edilmiştir. "Acıların en acısı, felaketlerin doruğu," diye ekler Hekabe, "beni, bu öksüz ihtiyarı... kölelik boyunduruğuna sokuyorlar" (490). Evet, öksüz bir ihtiyardır Hekabe, ama bununla kastettiği sadece çocukları ve kocasını, yani ailesini yitirmiş olması değildir. Daha geniş bir anlam dünyasını, ortak bir geçmişi içinde barındıran bir

56. Aristoteles, *Poietika*, 1456a. Ayrıca bkz. Martha C. Nussbaum, "Tragedy and Self-sufficiency: Plato and Aristotle on Fear and Pity", *Essays on Aristotle's Poetics* içinde, haz. Amélie Oksenberg Rorty, Princeton: Princeton University Press, 1992, s. 283-84.

kolektif bellek mekânını, memleketini de kaybetmiştir: "İşkencehaneye dönen yurdu" Troya, "duman ve küllerden ibaret"tir artık (601). Hayatının geri kalan kısmını kimsesiz bir köle, dilsiz bir kılıç artığı, yersiz yurtsuz bir yabancı olarak yaşamaya mahkûmdur: "Benim gibi bir öksüz acınmayıp ne yapsın, memleket gitmiş, çocuklar yok, kocam ölmüş" (105). Yine de etrafında kenetlenen tutsak Troya kadınlarını teskin edecek gücü kendinde bulur. Örneğin Hektor'un karısı Andromakhe, ki Akhilleus'un oğluna verildiği için umutsuzluktan kıvranmaktadır, "ölüm, ezilerek yaşamaktan iyidir," dediğinde onu teselli etmeye çalışır: "Ölümle yaşam asla bir tutulamaz. Ölüm, hiçliktir çünkü. Oysa yaşamda bir umut vardır hep" (632). Ancak Hektor ile Andromakhe'nin oğulları Astyanaks'ın Troya surlarından aşağı atılarak öldürüleceğini duyduğunda Hekabe de artık tamamen tükenmiş gibidir. Sadece torunu öldürüleceği için değil, insanın insana yapabileceği kötülüklerin bu raddeye varması mağdurların yaşadığı anlam krizini katlanılmaz bir noktaya taşıdığı için de. Üstelik Yunan haberci Talthybios'un açıkladığı bu ölüm fermanı bir meclis kararıdır. Yunanlar Troya'da meclis kurdukları zaman alınmış "demokratik" bir karardır Astyanaks'ın katli. "Barbarca zulümler bulup çıkaran siz Yunanlar!" diye haykırır Andromakhe (764). Haklıdır da bu ithamında çünkü "görülmemiş, işitilmemiş bir cinayet," korkunç bir suçtur bebek katli (1160). Böylece Euripides'in oyununda barbarlık ve gaddarlığın başka halklardan ziyade Yunanlara atfedildiğini görür Atinalı seyirci. Yabana atılmaması gereken bir anlam kayması, çarpıcı bir kamusal eleştiri örneğidir bu. Hekabe torunu Astyanaks'ı toprağa verirken açıkça dile getirir işlenen suçun Yunan dünyası için ilelebet kapkara bir leke olarak kalacağını: "Mezar taşına bir şair şöyle yazsa nasıl olur acaba: 'Bu çocuğu bir zamanlar ondan korkan Akhalar öldürdü.' Yunan için ne utanç verici bir mezar taşı olur" (1190). Şayet bu denli alçalabiliyor ve böyle kötülükler yapabiliyorsa insan, dünyanın çivisi çıkmış demektir. Şayet yazılı olmayan kadim yasalar bu suçları engelleyemiyor ve hatta tanrılar

bile cellatların barbarlığını, kurbanların çaresizliğini, insanın insana zulmünü böyle kayıtsızlıkla izleyebiliyorsa, hayat tüm anlamını yitirmiş demektir. Kozmik bir çözülüş söz konusudur sanki. Yaşadıkları yıkıma hiçbir anlam veremediği bir anda "ey tanrılar," diye başladığı bir cümleyi, "ben de amma kötü yardımcılara sesleniyorum" diyerek bitirir Hekabe (1280). Andromakhe bir adım daha ileri gider: "Tanrılar sayesinde batıyoruz biz" (775). Korodan da duyarız benzer bir serzenişi: "Tanrılar sevmez olmuş Troya'yı" (858). Hekabe de hiçbir çıkış, hiçbir kurtuluş umudu göremiyordur artık: "Tanrılar hep ve yalnızca acımızı istediler bizim... Sahi, tanrılara niye sesleniyorum ki; bizim dileklerimize asla kulak vermediler" (1240). Kendini alevlere bırakmaya kalktığında "felaketin seni çılgınlığa götürüyor zavallı kadın" diyen Talthybios tarafından engellenir. Aslına bakılırsa Yunan habercinin Hekabe'yi umarsadığı yoktur. Asıl derdi onu "aslan payı olarak" Odysseus'a teslim etmektir (1285).

Troyalı Kadınlar'ın mağdurların söz aldığı bir büyük felaket tragedyası olduğunu söylemiştim daha önce. Fakat birçok yorumcunun gözünden kaçan bir başka yanı, bize yönelttiği önemli bir soru daha var Euripides'in oyununun: Böyle bir çaresizlikle, her türlü yasayı ihlal eden bunca haksızlık ve kötülükle nasıl baş edilebilir? Aynı soruyu farklı şekillerde formüle edebiliriz: Telafisi olmayan adaletsizliklerle başa çıkmak, büyük bir felaketin yaralarını sarmak mümkün müdür? Mağdurlar karanlık zamanlara nasıl göğüs gerebilir, haksızlığa nasıl karşı koyabilir, çaresizliğe nasıl direnebilir? Soykırım mağdurlarının, sömürgeciliğe veya devlet şiddetine maruz kalmış halkların, türlü nefret suçları veya linç kampanyalarının hedefi haline gelen toplulukların yakından tanıdığı; *bizlerin* hiç de yabancısı olmadığımız konular değil mi bunlar? *Troyalı Kadınlar*'da bu sorulara verilmiş üç farklı yanıt olduğu kanısındayım: yas, isyan, yargılama.

Yas

Kolektif bir trajediyi konu alan *Troyalı Kadınlar*'da yas tutma da kolektif bir etkinlik, yaşanan mağduriyete verilen kolektif bir cevap olarak karşımıza çıkar. Kolektif yas iki farklı işlev üstlenir oyunda: arınma ve anımsa(t)ma.

Telafisi mümkün olmayan kayba verilen insani bir tepki, yıkımla baş edebilmenin bir yoludur yas. Özellikle bizi biz yapan, anlam dünyamızı kuran insani bağlar derinden zedelendiğinde, yitirdiklerimizin yerine başkalarını koymanın mümkün olmadığını anladığımızda bizden geriye pek bir şey kalmadığını da fark ederiz. Yas işte böyle bir farkındalıkla başlar: Yaşadığımız kaybın telafi edilemezliğini idrak ettiğimizde yas tutarız.[57] Troyalı kadınlarda gördüğümüz matem havası böyle bir farkındalıktan, kaybın geri getirilemezliğinin idrakinden kaynaklanır. Yoldaşları ve çocuklarını yitirmişlerdir, memleketlerinin gözlerinin önünde yok edilmesine tanık olmaktadırlar. Baştan sona bir oratoryo gibidir oyun: Söze ve şarkıya sarılırlar, çünkü sığınabilecekleri başka bir liman kalmamıştır. Evet, kederli ve çaresizdirler, ama aynı zamanda yas tutmaktan sanki zevk alıyor gibidirler. Hekabe ve Andromakhe'nin sözlerinde olduğu kadar koronun şarkılarında da acı ve zevk karışımı garip bir duygu göze çarpar. Kendisini başkalarının yerine koyarak düşünme becerisinden yoksun ve dikkatsiz bir seyirciye cinnet belirtisi veya marazi bir esriklik olarak görünmesi muhtemel bu duygu tam olarak nedir? Bu sorunun cevabını tutsaklar korosundan alırız: "Gözyaşı tesellidir acıya, yakınmak tesellidir. Tesellidir yas için ağıt yakmak" (608). Yas tutmanın, haksızlık ve yıkımı ağıtla karşılamanın terapiye benzer bir etkisi, ilaç

57. Sigmund Freud, "Mourning and Melancholia", *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud, Volume XIV*, haz. James Strachey, Londra: The Hogarth Press, 1957; Judith Butler, *Kırılgan Hayat: Yasın ve Şiddetin Gücü*, çev. Başak Ertür, İstanbul: Metis, 2005, s. 38.

gibi bir tesiri yok mudur?[58] Yakılan ağıt hiçbir şeyi geri getiremez kuşkusuz. Fakat kaybın yarattığı acının söz ve ezgiyle dışa vurulması, Aristoteles'in vurguladığı gibi, yas tutanlarda boşalma ve rahatlamaya, acı veren duygulardan kısmen de olsa arınmaya yol açar.[59] Bizim tartışmamız açısından daha önemli olan nokta ise, ki Aristoteles'in gözünden kaçan bir husustur bu, *Troyalı Kadınlar*' da yas tutmanın kolektif, yani paylaşılan bir deneyim olmasıdır. Mağduriyetten doğan bir dayanışma biçimi, felaketle birlikte mücadele etmenin yoludur burada yas. Dayanışmanın da terapiye benzer bir etkisi yok mudur? Dolayısıyla yas tutma sağaltıcı bir deneyim, insani bir tepkidir, ama mağdurlar arasında kurulan bu yeni dayanışma duygusu sayesinde *siyasal* bir anlam da kazanmıştır.

Kolektif yasın bir anlamı daha vardır. Büyük felaketin mağdurları, kaybettikleri bunca şeyden ve maruz kaldıkları onca kötülükten sonra, "bir paçavra gibi, güçsüz bir ayrıkotu gibi, silinmiş bir yokluk gölgesi gibi" yaşamaya mahkûmdurlar (192). Fakat onlara acı vermesine karşın yitirdiklerini tekrar tekrar anımsa(t)maktan, her bir kaybı teker teker ve defalarca dile getirmekten de kaçınmazlar. Kaçınmak şöyle dursun, haksızlığa dikkat çekme arzusu bir mücadele biçimine, hatta bir varoluş tarzına dönüşür. "Önce dünün güzelliğini anlatıp sevineyim ki," der Hekabe, "bugün yaşadığımız felaket daha iyi anlaşılsın" (472). Hepsinin önemsediği bir taleptir bu: yaşadıkları mağduriyetin görülmesi ve tanınması. Izdırap çekmektedirler, ama aynı zamanda geçmişteki güzel hatıraları yâd etmekten, büyük bir haksızlığa maruz kaldıklarını yüksek sesle dile getirmekten de zevk alıyorlardır. Aristoteles bu ko-

58. Sözün yas tutan kişiyi yatıştırıcı ve sağaltıcı etkisine değinen bir tartışma için bkz. Pietro Pucci, *The Violence of Pity in Euripides*' Medea, Ithaca: Cornell University Press, 1980, s. 25-26.

59. Burada Aristoteles'in *Politika*'daki *katharsis*/arınma yorumunu izliyorum. Bkz. *Politika*, 1341a-1342a. Aristoteles bu metinde, *Poietika*'dan (1449b25) farklı olarak, söz ve ezginin (şiir ve müziğin) seyirciden ziyade söyleyen kişi üzerindeki arındırıcı etkisine odaklanır.

nuya da değinir: "Ölmüş olanlar için yas tutmamızda ve ağlamamızda bile bir zevk öğesi vardır. Doğru, [kaybetmekten kaynaklanan] keder vardır, ama [onları] *anımsamada* ve yaptıkları ettikleriyle önümüzde, yaşıyormuş gibi görmede de bir zevk vardır" (vurgu bana ait).[60] Aristoteles anımsamanın önemine değinir değinmesine ama anımsama ediminin daha ziyade kişisel yönüyle ve arındırıcı etkisiyle ilgilenir. Elbette önemsiz değildir bu. Fakat Troyalı kadınların anımsama istencinin kişiselliği ve arınma arzusunu aşan bir yanı olduğunu da ıskalamamak gerekir: Burada yas tutma, haksızlığı anımsa(t)manın ve adalet arayışının bir aracı haline gelmiş, *siyasal* bir anlam kazanmıştır. Öyleyse Aristoteles'in gözden kaçırdığı soruyu biz soralım: "Bir paçavra gibi, güçsüz bir ayrıkotu gibi, silinmiş bir yokluk gölgesi gibi" yaşamaya mahkûm olan mağdurlar haksızlıkla nasıl baş edebilir? Yapabilecekleri tek bir şey vardır: faillerin (ve biz tanıkların) karşısına çıkarak bu haksızlığı, yaşadıkları hakikati cesurca ve açıkça dile getirmek. Mağdurların işlenen suçları tekrar tekrar anımsatmak suretiyle faillere meydan okuması, bu agonistik adalet arayışı –her ne kadar Euripides'in oyununda bu terim açıkça kullanılmamış olsa da– "adalet/hakikat mücadelesi" anlamında bir *parrhesia* biçimidir.[61] Hem Yunan haberci Talthybios'un hem de birazdan göreceğimiz gibi Menelaos ve Helene'nin karşısında gerçekleşen bir mücadeledir bu.

"Barbarca zulümler bulup çıkaran" Yunanları açıkça itham eder, bebek katlinden kadınlara yapılan zulme ve tüm şehrin yakılıp yıkılmasına varana dek yapılan haksızlık ve işlenen suçları bir bir sayar, "bu korkunç kader"e, hatta tanrıların kayıtsızlığına itiraz

60. Aristoteles, *Retorik*, 1370b25.

61. Foucault Euripides'in bir başka tragedyasını (*Ion*) yorumlarken bu konuya değiniyor. Hellenistik dönemde *parrhesia* teriminin kazanacağı bir anlam bu: mağdurun failin yaptığı haksızlığı, işlediği suçları onun yüzüne vurmak suretiyle başlattığı adalet mücadelesi. Bkz. Foucault, *The Government of Self and Others*, s. 133-35.

eder Troyalı kadınlar. Yas, geçmişi teselli bulmak veya anınmak amacıyla anımsamaktan bambaşka bir anlam kazanmıştır artık: bir yandan adaletsizliğe ve mağduriyete dikkat çekmek, diğer yandan büyük felaketi anımsatmak ve kolektif belleğe kazımak suretiyle bu haksızlığın unutulmasına veya inkâr edilmesine karşı mücadele etmek.[62] Şöyle ifade etmek de mümkün: hem adaletsizliğe karşı bir protesto hem de yaşananlardan bir ders çıkartılması için yürütülen bir bellek mücadelesi. Hekabe'nin şu sözlerini başka nasıl yorumlayabiliriz? "Bırakın, düştüğüm gibi kalayım kızlar! Kötü görünen, iyidir bir bakıma. *Bu yıkım*, benim yıkımım ve daha da çekeceğim acılar, *ibret olsun*" (466, vurgu bana ait). Doğru, bir çaresizlik vurgusu var bütün bu söylenenlerde, ama bir meydan okuma, bir adalet talebi de yok mu?[63]

Troyalı kadınların yaşadıkları haksızlığı söze, şarkıya ve yasa sığınarak protesto etmesi, faillerin karşısına adalet talebiyle çıkması, onlara işledikleri suçları hatırlatması, bu agonistik ama barışçıl *parrhesia* modeli çağımızın hiç de yabancı olmadığı bir mücadele biçimidir: Pinochet rejiminin işlediği suçları danslarla protesto eden Şilili kadınlar; Buenos Aires'teki Mayıs Meydanı'nda, askeri diktatörlük yıllarında kaybolan çocuklarının hesabını yas tutarak soran Arjantinli anneler; gözaltında kaybolan veya siyasal cinayetlere kurban gidenlerin akıbetini soruşturan, faillerin ortaya çıkarılması için Galatasaray Meydanı'nda buluşan Cumartesi Anneleri; maruz kaldıkları devlet şiddetine açlık grevi veya ölüm orucuyla karşılık veren İrlandalı cumhuriyetçiler, Türk ve Kürt muhalifler; soykırımların neden olduğu tarihsel adaletsizliklere dik-

62. Yas tutmayı, haksızlığı unutmayı reddetme ve kolektif belleğe kaydetme ısrarının güçlü bir ifadesi olarak ele alan bir tartışma için bkz. Nicole Loraux, *The Divided City*, s. 155-69.

63. Jean-Paul Sartre da bahseder Troyalı kadınların yasının "çiftyönlülüğü"nden: Hem bir çaresizliğin hem de adalet arayışının ifadesidir tuttukları yas. Bkz. Sartre, "Why the *Trojan Women*?", *Euripides: A Collection of Critical Essays*, s. 128-31.

kat çekmek için mağdurların torunları tarafından düzenlenen anma törenleri.[64]

Troyalı kadınların yasını, haksızlığı kolektif belleğe kaydetme ısrarının bir tezahürü, adalet arayışını yansıtan bir *parrhesia* modeli olarak okuduk. Mağdurun perspektifinden baktığımızda kolektif yasın böyle bir anlam taşıdığına hiç şüphe yok. Fakat Hekabe, "bu yıkım... *ibret olsun*!" dediğinde, yasın sadece mağdurlar için taşıdığı anlamdan söz etmiyor sanki. İnsanın insana yaşattığı zulüm ve çaresizlikten, mağdurun yası ve mücadelesinden seyircinin de bir ders çıkartması gerektiğini mi ima ediyor acaba? Peki ama seyircinin mağdurun yasından öğreneceği şey tam olarak nedir? Seyirci derken yalnızca Euripides'in oyununu sahnede izleyen Atina yurttaşlarını değil, *bizleri* de kastediyorum. Sahnede tanık olduğumuz yastan, başkalarının mağduriyetinden çıkarabileceğimiz herhangi bir ders var mı? Mağdurun yası bize, yani ne mağdur ne de fail olanlara (tanıklara) ne söylemektedir?

Bu soruyu yanıtlarken yine Aristoteles'e dönebiliriz. Aristoteles *Poietika*'da iki ayrı pasajda, ki ikincisinde Euripides'in Troya anlatısına açık bir gönderme vardır, tragedyanın seyircide yarattığı etkiden bahsederken insan sevgisi ve merhamet duygusuna, daha doğrusu bu iki duygudaki genişlemeye işaret eder.[65] Öyleyse tragedya, sadece "uyandırdığı acıma ve korku aracılığıyla bu tür duygulanımların arınmasını sağlamak"la kalmaz,[66] aynı zamanda merhamet duygumuzun menzilini genişletmek suretiyle bizi başkalarının yaşadığı haksızlıklara daha duyarlı ve uyanık hale de getirir. Mağdurun yasına tanık olmak, seyirci için hayati bir öğrenme sürecidir. Çünkü böyle bir deneyim mevcut kültürel ve siyasal sınırları zorlayan bir evrenselliğe, yerel aidiyetleri aşan daha yüksek bir farkındalığa açılmamızı sağlar.[67] Demokratik Atina'da olduğu

64. Açlık grevini siyasal bir ritüel, bir protesto ve *parrhesia* biçimi olarak ele alan kısa bir değerlendirme için bkz. Foucault, *The Government of Self and Others*, s. 134.

65. Aristoteles, *Poietika*, 1452b38 ve 1456a21. 66. *A.g.y.*, 1449b28.

kadar modern dünyada da geçerli olan bir narsisizm türünün, sadece bizden olanların kaybını önemseyen yurtseverliğin örtük bir eleştirisi değil midir bu? Mağdurun yası bize *evrensel* bir gerçeği, insan yaşamının kırılganlığını ve insani yaralanabilirliği anımsatır.[68] Böyle bir kavrayış, siyaseti dost-düşman ayrımından farklı bir zeminde tahayyül edebilmemizin, kendimizi mevcut kültürel ve siyasal aidiyetleri aşan muhayyel ve daha kapsayıcı bir topluluğun üyesi olarak görebilmemizin önkoşullarından biri, hatta belki de en önemlisi değil midir?

İsyan

Neden adaletsizlikle baş etmenin, felakete göğüs germenin tek yolu yas tutmak olsun? Neden mağdurdan illaki zalimliğe katlanmasını, şiddeti kınamasını bekleyelim? Neden isyan etmek dururken yas tutalım? Neden öfkeyle kükremek varken kederlenip kadere boyun eğelim? Neden zulme ve haksızlığa intikam çığlığıyla karşılık vermeyelim? Neden zorbalık karşısında boynumuzu büküp adalet ve merhamet dilenelim? Neden kaybettiklerimizin öcünü almak varken yıkıntılar arasında acıyla inleyelim? Neden dünyanın çivisi çıkmış ve tanrılar bile yaşadığımız haksızlığa kayıtsız kalmışken biz yas tutmakla yetinelim? Neden zalimin saldırısına bir karşı atakla, şiddete şiddetle cevap vermeyelim? Neden kısasa kısas demeyelim? Kısacası neden öfke değil de merhamet, intikam değil de adalet, isyan değil de yas? Mağdurun adaletsizliğe verebileceği tek cevap yas değil elbette. Öfke ve isyan da insani bir yanıt, haklı bir siyasal tepki değil mi kimi zaman?

Mağduriyetin isyankâr ve öfkeli bir fırtınaya dönüşebileceğini, şiddetin şiddet doğurabileceğini, haksızlığın ve hor görülmenin in-

67. Segal, *Euripides and the Poetics of Sorrow*, s. 25-26.

68. Butler, *Kırılgan Hayat*, s. 43-45 ve Nussbaum, "The Mourner's Hope: Grief and the Foundations of Justice", *Boston Review*, 2008, http://bostonreview.net/nussbaum-the-mourners-hope (son erişim tarihi: 31 Mayıs 2017).

tikam arzusunu ateşleyebileceğini bu tragedyada bize hatırlatan bir başka kadın karakter olacaktır: Kassandra. Coşkulu bir dansla ve meşalesini sallayarak karşımıza çıkan Kassandra, *Troyalı Kadınlar*'ın neredeyse bütününe yayılan yas havasını kısa bir süreliğine de olsa dağıtır. İlk bakışta öfkeli bir intikam çığlığından çok bir şenlik çağrısı gibidir Kassandra'nın sözleri:

> Yükseltin meşaleleri! Işığı bana verin, verin ki tapınakları kutsamak için onu çoğaltayım!.. Bu döktüğün yaşlar nedir ey annem, ne bu yakınmalar babam için? O yok ki artık. Ey inilti, değerli memleketim için göğsünde sakladığın ne? Bana baksana! Kendi düğünüm için meşaleler yakıyorum görkemle!.. Sen de dansa katıl anne! Savur ayağını bir bu yana, bir o yana! Benim ayakların nasıl dönüyorsa sen de adımlarını uydur, dans et, benim neşem için dans et! (308-34)

Kassandra'nın ateşli dansı, kendi deyişiyle "*Bakhos*'un şenlik çağrısı" tam olarak ne anlama gelmektedir? Yaşanan mağduriyetin tuhaf bir parodisi, tutulan yası hicveden bir kara mizah örneği mi? Bozgunda bir intikam rüyası mı? Geleceğe ilişkin bir kehanetin muammalı bir dille ifadesi mi? Bir sayıklama ve sıyırma hali mi? Bunların hepsinden izler taşımakla birlikte, bana kalırsa esas olarak bir isyanın, mağdurun hınç ve öfkesinin, güçlü bir itirazın ifadesidir Kassandra'nın dansı. Kendisini yarı tanrı yarı insan, yarı kadın yarı erkek, yarı yabancı yarı Yunan, yani melez bir figür olan Dionysos'un Asyalı takipçileri *Bakhalar*'a, bastırılanın geri dönüşünü temsil eden isyankâr kadınlara benzetmesi bir tesadüf olmasa gerek. Ne var ki, geleceği görme yetisi bahşedilmiş ama kimseyi kehanetlerine inandıramayan bir kadın olan Kassandra, burada da anlaşılamamaya mahkûm gibidir. Başta annesi Hekabe olmak üzere etrafındaki herkese delice görünür söylediği her şey. Bunun belki de en önemli nedeni, Yunan kralı Agamemnon'un yatağına bir seks kölesi olarak gidecek olmasını adeta bir düğün müjdesi gibi karşılamasıdır. Aslına bakılırsa son derece açık bir dille konuşur Kassandra. Kendisinin de kurban edileceği bir intikam planından bahseder: Agamemnon'un boğazına saplanan balta ola-

cağını, kardeşlerinin ve babasının intikamını almak için bu anlı şanlı Yunan komutanının evini başına yıkacağını, kralın karısının ise kendi oğlu tarafından katledileceğini, Atreus soyunun köküne kibrit suyu dökeceğini, onların kentini kaosa sürükleyeceğini, dolayısıyla Yunanları Troya'nın felaketinden daha büyük bir felaketin beklediğini söyler. Doğru, en sonunda aynı balta kendi boynuna da inecek, cansız ve çıplak bedeni çukura atılacak ve yaban hayvanlarına yem olacaktır, ama Troya'nın intikamını da böylelikle almış olacaktır (359-66, 448). Razıdır böyle bir ölüme, çünkü yas tutup çaresizliğe boyun eğmektense zalime haddini bildirmek yeğdir. Kendisini adeta yapılan haksızlıklarla işlenen suçların hesabını soran bir militan gibi takdim eder Kassandra. Belki seyircide derin bir ürperti uyandırır söyledikleri, fakat en nihayetinde Kassandra'nın intikam arzusunun adaletsizliğe verilen bir yanıt, bir meydan okuma olduğunu yadsıyabilir miyiz?

Kassandra sahnesi sadece seyircinin dikkatini mağdurun haklı öfkesine çektiği için değil, Troyalıların yaşadığı felaketin arka planındaki savaşın mantıksızlığını, Yunanların ölçüsüzlüğü (*hybris*) ve hatasının (*hamartia*) akıldışılığını gözler önüne serdiği için de önemlidir. Yunanların kutsal sınırları ve yazılı olmayan yasaları ihlal ederek bir halkı yeryüzünden kazımak istemesinin, bir kenti yerle bir etmesinin, bu kanlı sefere çıkmasının görünürdeki tek nedeni, Sparta kralı Menelaos'un karısı Helene'nin Troya kralı Priamos'un oğlu Paris'le gizlice Troya'ya kaçmış olmasıdır: "Aşk yüzünden bir Helene'nin peşine düştüler, binlerce insan öldü bir kişi uğruna" (368). Kendi topraklarını savunmak için ölmüş değildir Yunan askerleri. Dolayısıyla bu savaş, olup bitene Yunan tarafı açısından baktığımızda, akıldışı olmasının yanı sıra haksız bir savaştır; çünkü savunma değil, saldırı amacı taşımaktadır. Bununla da sınırlı değildir Yunanların işlediği suçlar: Agamemnon, Yunan ordusunun sağ salim yurda dönebilmesi uğruna, öz kızı İphigeneia'yı kurban etmiştir. "Bilge başkomutan", sözüm ona kendi yurdunun selameti adına, bir başka yazılı olmayan yasayı ihlal

ederek kendi kanından birini öldürmüştür. "Bir aşk, bir kadın yüzünden" bu kadar insanın ölmesi, savaşın haksızlığı ve işlenen onca suç bir yana, akıl almaz bir aptallık değil midir? Troya yok olup gitmiştir, ama bu savaşın Yunan dünyası için de hiçbir yarar sağlamadığı apaçık ortadadır. Doğru, bu savaşın, Yunan *hybris*'inin kolektif mağduru Troyalılardır, fakat Yunanlar da aynı kibir ve ölçüsüzlüğün, kendi hatalarının kurbanı olmamış mıdır? Böylelikle seyirci, oyunun açılışında, "aptaldır kentleri ve tapınakları yerle bir eden... çünkü yakıp yıkan, kendi yıkımını hazırlamaktadır" diyen Poseidon'un tam olarak neyi kastettiğini Kassandra sahnesinde daha iyi anlamış olur. Kazananı olmayan, her iki taraf için de felaket anlamına gelen bir savaştır Troya Savaşı. Troya'da işledikleri karanlık suçlar, mağdurların hayaletleri Yunanların peşini bırakmayacaktır.

Kassandra sahnesi sadece bu savaşın değil, genel anlamda savaşın anlamsızlığını, haklı bir savaş olamayacağını mı vurgulamaktadır acaba? Öyle ya seyirciye savaşın kazananı olmadığını, uzun vadede kimsenin savaştan kazançlı çıkamayacağını, suç ve intikam döngüsünün insanlığa felaketten başka bir şey getirmeyeceğini söylemiyor mudur Kassandra? Başta Jean-Paul Sartre olmak üzere birçok çağdaş yorumcu, bu saptamadan hareketle, *Troyalı Kadınlar*'ı savaş karşıtı bir tragedya olarak okumuştur.[69] Büyük ölçüde haklı olmakla birlikte Euripides'in oyunundaki, özellikle Kassandra'nın isyanındaki muğlaklığı gölgeleyen bir yorumdur bu.[70] Çünkü Kassandra radikal bir savaş karşıtı olarak değil, *bu* savaşın akıldışılığı ve haksızlığını sorgulayan bir karakter olarak karşımıza çıkar. Kaldı ki kendi isyanı ve intikam planı da bir

69. Sartre, "Why the *Trojan Women*?", *a.g.y.*, s. 130.

70. Aslına bakılırsa Sartre, Kassandra'nın oyundaki ağırlığını neredeyse tamamen görmezden gelir. Oyunun belki de en ayrıksı karakterini, oyuna bambaşka bir boyut kazandıran bu öfke patlamasını psikolojik bir sapkınlık veya rahatsızlığın ifadesi olarak okur. Euripides'in tragedyasındaki çokanlamlılığı, farklı karakterlerin seyirciye verdiği çelişkili mesajları ıskalayan bir yorumdur bu. Bkz. Nicole Loraux, *The Mourning Voice*, s. 3-5.

başka savaş ilanı değil midir? Dahası Kassandra'ya göre bu savaş Yunanlar ve Troyalılar için aynı anlama gelmekten çok uzaktır: "Troyalılar kendi yurtları için" ölmüştür. Onlarınki yayılmacı ve saldırgan değil, savunma amaçlı bir savaştır. Ölenleri "dostlarının kolları" kucaklamış, ölülerin üstünü "atalarının toprağı" örtmüştür. Kolektif bellek temasının burada bir kez daha ama farklı bir şekilde devreye girdiğini görürüz: "Kimseye nasip olmayan bir şanla" ölmüştür Troyalılar ve üstelik bu şanı mümkün kılan Yunan saldırganlığı olmuştur. "Yunanlar sayesinde kahramanlaşmış" ve ölümsüzleşmiştir Troya halkı. Bundan böyle kendi yurtları için ölen gerçek kahramanlar olarak anılacaklardır (386-96). Öyleyse yas tutup kedere kapılmak manasızdır: "Demek ki anne," diye seslenir Kassandra, "ülken için yakınmayacaksın, beni zorladıkları yatak için de; çünkü o yatak sayesinde en nefret ettiklerimizi yerle bir edeceğim" (403). Kendisini bir intikam tanrıçasına, Erinyslere benzetir. Ölmek pahasına atalarının öcünü alacaktır. Troya ile vedalaşırken, adım adım ölüme yürürken bile alacağı intikamdan bahseder: "Elveda anne, ağlama sakın! Ey sevgili toprağım, bu toprağın koynunda yatan kardeşlerim, ey bana gün yüzü gösteren babam, yakında selamlayacaksınız beni, zafer çelengiyle geliyorum size. Bizi yok eden Atreusoğullarını yere serdiğimde" (458). Memleketlerini savunurken ölen Troyalıların direnişi ne kadar haklıysa, kendi intikam planı da aynı ölçüde haklıdır. Gerçek mağlubun Troyalılar değil, Yunanlar olduğunu bile iddia eder. Çünkü intikam alındığında bu savaşın galibi Troya, kurbanı ise *düşman* olacaktır. Böylece Kassandra'nın isyanı garip bir paradoksa doğru sürükler seyirciyi: Bir yandan onun isyanındaki haklılık payını görür, ama öte yandan aynı isyanın bizi dost-düşman ayrımına geri götürdüğünü fark ederiz. Demek ki adalet talebi yerini intikam arzusuna bıraktığında, dost-düşman ayrımından kurtulmak da imkânsızlaşmaktadır.

Hatırlayacak olursak haklı-haksız savaş ayrımı, *Persler*'de de karşılaştığımız bir vurguydu. Bununla birlikte *Persler* ve *Troyalı*

Kadınlar'ın bu temayı ele alış biçimleri arasında iki önemli fark söz konusu. Birincisi bu ayrım, orada mağlupların (Perslerin) haksızlığını temellendiren bir ölçütken, burada galiplerin (Yunanların) haksızlığını kanıtlayan normatif bir kıstasa dönüşmüştür. Haksız olmakla itham edilen ötekiler değil, Yunanlardır. Dolayısıyla, özellikle 5. yüzyıl sonu Atinası'nın dış politikasını hatırladığımızda, seyirciyi sadece başkalarının acısına bakmaya değil, aynı zamanda kendi suç ve sorumluluğunu gözden geçirmeye, demokratik *polis*'i kendi çelişkileriyle yüzleşmeye davet eden bir tragedyadır *Troyalı Kadınlar*. İkincisi ve daha önemlisi, Euripides'in tragedyasında bu ayrıma dikkat çeken Kassandra'nın intikam peşindeki "çift yüzlü" bir karakter olmasıdır. Troya'nın öcünü tam olarak nasıl alacaktır Kassandra? Sadece Agamemnon'un, bu felaketin en önemli faillerinden birinin boğazına inen balta olarak mı? Hayır, aynı zamanda Agamemnon'un evini başına yıkarak, ailesinin ve bütün soyunun köküne kibrit suyu dökerek, düşmanın yurdunu benzer bir felakete sürükleyerek, suçlu olsun olmasın "bizim" maruz kaldığımız mağduriyetin aynısını "onlara" da yaşatarak; sözün kısası zalimle zalimce konuşarak, şiddete şiddetle cevap vererek, kurunun yanında yaşı da yakarak... Daha önce Kassandra'nın isyanının, yani mağdurun öfkesinin adaletsizliğe verilen haklı bir tepki olduğunu söylemiştim. Fakat sormamız gereken bir soru daha var şimdi: Mağdur adalet talebinin yerine intikam fikrini koyduğunda, şiddete şiddetle karşılık verdiğinde yavaş yavaş kendisine zulmedenlere benzemez mi? Zorbanın diline öykünmesi, kendi talebini ancak o dili konuşarak ifade edebilmesi de bir esaret biçimi değil midir? Tuhaf bir çelişkiye yuvarlanmak anlamına gelmez mi bu? Zorbanın diline hapsolmak, tarih boyunca tekrar tekrar karşımıza çıkan bu "mimetik paradoks", trajik sonuçlar doğurabilen bir hata (*hamartia*) değil midir?[71]

71. Euripides'in *Hekabe*'sini benzer bir çelişkiden, mağdurun zorbanın diline öykünmesinden hareketle irdeleyen Nussbaum da bu konuya dikkat çeker. Bkz.

Biri haksızlığa isyan eden, diğeri intikam çığlığı atan çift sesli ve çift yüzlü bir karakterdir Kassandra: hem zayıf hem güçlü, hem mağlup hem galip, hem kurban hem fail, hem mağdur hem zalim, hem haklı hem haksız. Peki ama zıt kutupları içinde barındıran, bu kutuplar arasında gidip gelen çift yüzlü bir karakterin böyle bir felaket anlatısına dahil edilmesinin sebebi tam olarak nedir? Merhametten sonra öfke, adaletten sonra intikam, yastan sonra isyan istasyonuna uğramak niye? Seyirciye çelişkili mesajlar gönderen Kassandra'nın sesini duymamız neden bu denli önemli? Bu sorulara verilebilecek ilk ve nispeten kolay cevap bana kalırsa şu: mağdurun isyanını çarçabuk onaylamadan veya reddetmeden, kutsamadan veya kınamadan önce "ondaki" bu derin öfkenin "bizdeki" kökenlerini görmek; "onun" şiddetinin "bizim" şiddetimize (ve hatta kayıtsızlığımıza) bir tepki olduğu gerçeğiyle, yani kendi payımıza düşen barbarlıkla yüzleşmek. Aynı soruya verebileceğimiz ikinci cevap ise sıklıkla karşılaştığımız bir kolaycılıkla ilgili. İnsanı olması gerektiği gibi değil, olduğu haliyle, yani eğri ve doğru yanları, hataları ve erdemleriyle resmeden "gerçekçi" bir ozan olarak bilinir Euripides.[72] Kassandra'nın çift yüzlülüğü aynı gerçekçiliğin güçlü bir ifadesi gibidir. Çünkü seyirciye, mağdurluğun zorunlu olarak bir masumiyet nişanesi olmadığını, mağdurun da zalimleşebileceğini, kurbanlarla zorbaların yer değiştirebileceğini, haklı olanın haksız duruma düşebileceğini, dolayısıyla mağduru idealize etmenin yersizliğini hatırlatır.

Yargılama

Haksızlıkla mücadele etmenin, faillerden hesap sormanın iki farklı biçimini gördük Troyalı kadınların yasında ve Kassandra'nın isyanında. Peki ama gerçek fail, bu felaketin asıl sorumlusu kimdir?

Martha Nussbaum, *The Fragility of Goodness: Luck and Ethics in Greek Tragedy and Philosophy*, Cambridge: Cambridge University Press, 1986, s. 410.

72. Sophokles'in bu saptamasını aktaran Aristoteles'tir: *Poietika*, 1460b 35.

Kimin suçudur bütün bunlar? Oyun boyunca kimi zaman Agamemnon veya Odysseus gibi Yunan komutanları, kimi zamansa kolektif olarak tüm Yunanlar itham edilir edilmesine ama seyircinin bu konuda nihai bir yargıya varması pek mümkün değildir. Öte yandan Hekabe, Andromakhe, Kassandra ve koronun yaşanan felaketin başlıca sorumlusu olarak gördükleri biri vardır yine de: Helene. Hekabe çocuklarıyla kocasının ölümünden, kendisi ve memleketine musallat olan bu "uğursuz kader"den Helene'nin sorumlu olduğunu söyler. Herkese felaket getiren bir kadın, bir "büyücü" dür Helene. Koro tekrar tekrar Helene'ye işaret eder: Bu yıkımın başlıca sorumlusu "bu sefil kadın"dır. Kassandra da ima eder bunu: "Helene'nin peşine düştüler, binlerce insan öldü bir kişi uğruna." Andromakhe bebeği Astyanaks'ın katlinden, hatta "dünyada kötü ne varsa, hepsi"nden Helene'yi sorumlu tutacak kadar ileri gider: "Hem Yunanlara hem Troyalılara uğursuzluk getiren sen, gebermeni istiyorum" (771). Sadece mağdurların değil, Yunanların gözünde bile "pis bir cani"dir Helene. Kocası Menelaos, Helene'nin, "Troya'da ölen Yunan askerlerinin kefaretini ölümüyle ödeyeceğini" söyler (879). Hemen herkes söz birliği etmişçesine Helene'ye yüklenmektedir. Bu tuhaf uzlaşmayı nasıl okumamız gerekir?

Oyunun son bölümünde, duruşmayı andıran ünlü "Helene sahnesi"nde Hekabe, Menelaos ve Helene arasında cereyan eden çetin bir tartışmaya tanık oluruz. Her ne kadar ilk bakışta Menelaos karar verici yargıç, Hekabe suçlamada bulunan savcı, Helene ise savunmadaki sanıkmış gibi görünse de aslında farklı iddialar öne sürerek birbirleriyle tartışan ve seyirciyi ikna etmeye çalışan üç kişi vardır karşımızda. Suç ve sorumluluğun kimde olduğunu saptamaya yönelik, tarafların birbirleriyle çekiştiği agonistik bir tartışma sahnesidir bu.[73]

73. Helene sahnesi bize, Aristoteles'in "adli söylev" adını verdiği suç ve cezaya ilişkin retorik biçiminin çarpıcı bir örneğini sunar. Bkz. *Retorik*, 1358b7-30.

Helene sahnesi, gerek tartışmanın odağını mağdurdan faile kaydırması gerekse suç ve sorumluluğa ilişkin yargılamanın da haksızlıkla baş etmenin bir yolu, bir mücadele biçimi olduğunu seyirciye göstermesi bakımından son derece önemlidir. Mağdur için yalnızca (ve çoğunlukla sanıldığı gibi) cezalandırmayla ilgili hukuki bir mesele değildir yargılama. Doğru, suçun cezasız kalması, mağdur için en az işlenen suç kadar büyük bir haksızlık, ikinci bir mağduriyet anlamına gelir. Fakat mağdurun fail(ler)den beklediği itiraf, yani suç ve sorumluluğun üstlenilmesi siyasal bir anlama da sahiptir; çünkü ancak bu itiraf sayesinde yaşadığı haksızlığın tanındığını, kendi adalet talebinin bu dünyada bir karşılık bulduğunu görebilecektir. Failin suçunu itiraf etmesinin ahlaksal bir yönü de vardır. Daha doğrusu böyle bir itiraf, Foucault'nun vurguladığı gibi, bir etik *parrhesia* örneğidir; çünkü failin işlediği suçla yüzleşmesi ancak yaptıklarının sorumluluğunu üstlenmesiyle, hatasını itiraf etmesiyle mümkündür.[74] Dolayısıyla burada yargılamadan söz açtığımızda hukuki (cezalandırma), siyasal (tanınma) ve etik (itiraf/yüzleşme) yönleri olan üç boyutlu bir meseleden bahsediyoruz.

Bu sahnedeki pozisyonu itibariyle belki de en dikkat çekici karakter Menelaos'tur. Her şeyden önce, haberci Talthybios ve Helene ile birlikte, *Troyalı Kadınlar*'da sesini duyduğumuz üç Yunandan biridir. Fakat onlardan farklı olarak bir kral; Troya'yı yıkıp yağmalayan orduya komutanlık edenlerden biri, hatta belki de en önemlisidir. Çünkü Yunan ordusu Menelaos'un karısı Helene'nin peşine düşerek Troya'ya gelmiş, bunca suç sırf bu adam karısından hesap sorabilsin diye işlenmiş gibidir. Üstelik şimdi de, sanki kendisinin yapılan haksızlıklarda hiçbir sorumluluğu yokmuşçasına, bir yargıç olarak karşımıza çıkmıştır: Hekabe ondan, hemen herkesin her şeyin tek sorumlusu olarak gördüğü Helene'yi ölümle cezalandırmasını talep etmektedir. Fakat şaşırtıcı bir iddiada bu-

74. Foucault, *The Government of Self and Others*, s. 154.

lunur Menelaos: "Kimilerinin sandığı gibi, karım için çıkmadım bu sefere. Rezil bir konuk olarak gelip evimden karımı çalan o adamla [Paris'le] hesaplaşmak için çıktım. Tanrıların desteğiyle o adam cezasını buldu ve elbet Helenlerin gücüyle yok edilen ülkesi de!" (864) Konuk olarak geldiği evde yazılı olmayan yasalardan birini, konukseverlik yasasını ihlal etmiş, bir suç işlemiştir Paris. Dolayısıyla yaşanan felaketten Paris'in, yani bir Troyalının da sorumlu olduğunu ima eder Menelaos. Haklı bir ithamdır bu. Öte yandan Menelaos da Kassandra ile aynı hataya düşmemiş midir burada? İntikam arzusuna kapılarak yalnızca Paris'i değil, koskoca bir kenti cezalandırmış, korkunç suçlar işlenmesine neden olmuş, kurunun yanında yaşı da yakmıştır. Şimdi kalkıp Paris'i suçlaması, Helene'yi şeytanlaştırması, ölen Yunan askerlerinin kefaretini karısına ödetmek istemesi kendi suç ve sorumluluğunu inkârdan başka nedir ki?

İnkârın arkasına sığınan tek kişi galiplerin sözcüsü Menelaos değildir. Helene de kendi eylemlerinin sorumluluğunu üstlenmekten, yaptığı hataları itiraf etmekten kaçınır. Onun iddiaları da inandırıcılıktan epey yoksundur. Örneğin, felaketin gerçek başlangıç ânını çok daha geriye taşımak suretiyle, Hekabe'yi Paris'i dünyaya getirmekle itham eder: "Paris'i doğurmakla bu kadın [Hekabe], acının başlangıcını dünyaya getirmiş oldu." Paris'in babası Priamos da suçludur çünkü zamanında oğlundan kurtulamamıştır: "Düşünde bela getireceğini gördüğü halde bebeği korumakla, hem Troya'yı hem beni mahvetti." Hatta kocası Menelaos da sorumludur tüm olup bitenlerden çünkü Paris'in Sparta'ya konuk olduğu günlerde karısını bu yakışıklı yabancıyla yalnız bırakarak Girit seyahatine çıkmıştır (919-45). Öyleyse sırasıyla Hekabe, Priamos ve Menelaos yaptıkları ve yapmadıkları şeyler nedeniyle suç ve sorumluluğa bulaşmıştır, ama kendisi tümüyle masumdur. Troya işgal edilip Paris öldürüldükten sonra kaçıp Yunan tarafına sığınmak istediğinde Troyalılar tarafından alıkonulduğunu, Paris'in kardeşiyle evlenmeye zorlandığını, kısacası asıl mağdurun kendisi

olduğunu bile iddia eder. Helene'nin bütün bu söylediklerinde haklılık payı olduğunu kabul etsek bile hâlâ açıklığa kavuşmayan bir konu vardır: Neden kocasına ve yurduna ihanet ederek Paris'le Troya'ya kaçmıştır? Bu konuda da herhangi bir suç veya sorumluğu olmadığını ileri sürer Helene, çünkü bu belayı başına dolayan aşk tanrıçası Aphrodite'dir. "O tanrıçayı yargıla, ama beni bağışla!" der Menelaos'a (948). Değil mi ki bu bela sayesinde Yunanlar Troya'yı işgal etmiş, düşmanı yenmiş ve barbarların tüm zenginliklerine el koymuştur, kendisinin de lanetlenmekten ziyade ödüllendirilmesi gerekir. Adaletin gereği budur. Kısacası Hekabe'nin beklediği itirafı dile getirmek, hatalarıyla yüzleşmek şöyle dursun, Helene kendisine yüklenen bütün suç ve sorumluluğu tamamen inkâr etmekte, karşısındaki hemen herkesi suçlamaktadır.

Helene'nin kendi suçunu örtmek için Aphrodite'nin arkasına saklandığını söyleyen Hekabe, onu yaptıklarının sorumluluğunu üstlenmeye, suçunu itiraf etmeye çağırır:

> Oğlumun bulunmaz bir güzelliği vardı. Yüreğin onu görür görmez, kendisi Kıbrıslı Aphrodite oldu çünkü insan, kör şehveti Aphrodite'ye bağlamayı pek sever... Sen oğlumu altın parıltılarıyla barbar giysisi içinde gördün ve nutkun tutuldu. Argos'ta hayat fakirdi çünkü. Bu yüzden Sparta'dan kurtulup, bollukla coşmuş Frigya kentinde, har vurup harman savuracağını umdun. Menelaos'un evinin hali sendeki bu zenginlik tutkusunu karşılamazdı tabii ki. (987-95)

Yaptıklarının tek değilse bile en büyük sorumlusu insanın kendisidir demeye getirir Hekabe.[75] Fakat bu pasajın çok daha çarpıcı bir yanı vardır: Helene'nin Paris'le Troya'ya kaçışını oğlunun eşsiz güzelliği kadar Troya'nın zenginliğine bağlar Hekabe. Yunan or-

75. Helene'ye olduğu kadar hatalarının sorumluluğunu tanrılara yükleyen sofuluğa da ciddi bir meydan okumadır bu. Kişinin kendi eylemlerinin sorumluluğunu üstlenmesi gerektiği fikri Euripides'in tragedyalarında sık sık karşımıza çıkan, onu 5. yüzyıl Atinası'nın "avangard düşünürleri" olan sofistlere epey yaklaştıran bir vurgudur. Bkz. D. J. Conacher, *Euripides and the Sophists: Some Dramatic Treatments of Philosophical Ideas*, Bristol Classical Press, 1998, s. 7-25, 51-57 ve Erich Segal, "Introduction", *Euripides*, s. 6.

dusunun bu sefere çıkışının bir başka ve belki de en önemli nedeni Helene'nin aklını başından alan bu zenginliğe el koymak değil midir? El koyulan mallar (köleleştirilen kadın ve çocuklar da dahil olmak üzere) Yunanlara dağıtılmak için gemilere doldurulmamış mıdır? Demek ki bütün bu suçların işlenmesinde ekonomik saikler de rol oynamıştır. Sadece Helene'ye değil, onun şahsında tüm Yunanlara yönelik bir eleştiri, bir meydan okuma, bir yüzleşme çağrısıdır bu. Kendisinin talep ettiği, adaletten başka bir şey değildir.[76] Adaletin yerini bulması için suçlunun burada ve şimdi cezalandırılması gerekir.

Karşısındakilerin savlarını çürüten bir tartışmacıya, yaptıkları haksızlığı faillerin yüzüne vurarak itiraz eden bir aktöre, hakkını arayan ve doğruyu söyleyen bir *parrhesiastes*'e dönüşür Hekabe bu sahnede. Sözümona Troyalı barbar bir kadındır, ama bize kadından ziyade erkeğe, barbardan ziyade Yunana benzeyen melez bir karakter olarak sesleniyor, Atina demokrasisinin eril ve etnosantrik değerlerini ters yüz ediyor, seyircinin önyargılarına açıkça meydan okuyordur. Bununla birlikte onun da suç ve sorumluluk meselesine bakışında bir problem yok mudur? İşlenen suçların cezasız kalmamasını talep etmekte hiç kuşkusuz haklıdır, ama tüm suçu Helene'ye yükleyerek onu bir günah keçisi haline getirmiştir.[77] Büyük felaketin tek sorumlusu Helene midir gerçekten? Troya halkının yeryüzünden kökünün kazınmasından birinci derecede sorumlu olanlar Agamemnon ve Menelaos değil midir? Ya torunu Astyanaks'ın katledilmesi için elinden geleni ardına koymayan, Hekabe'nin "yasa tanımaz hayvan", "iyiyi kötüye çeviren ikiyüzlü" dediği Odysseus (282), o hiç suçlu değil midir? Astyanaks'ı

76. Konuşmasının hemen başında Zeus'a seslenirken bu duruşmadan tek beklentisinin adalet olduğunu kendisi de açıkça söyler Hekabe: "Ah, Zeus... ister maddenin kanunu ol, ister insan ruhunun, sana sesleniyorum işte. Nasıl da sarıyorsun yumağını sessizce ve hükmediyorsun dünyaya, kendi adaletinle" (884).

77. Justina Gregory, *Euripides and the Instruction of the Athenians*, s. 169, 174; Adrian Poole, "Total Disaster: Euripides' the *Trojan Women*", s. 273.

annesinin kollarından alarak surlardan atılması için askerlere teslim eden Yunan haberci Talthybios suça bulaşmamış mıdır? Bebeği surlardan aşağı fırlatarak katleden görevliler de mi suçsuzdur? Tapınakları yerle bir eden, kadınlara tecavüz eden, şehri yakıp yıkan askerlerin hiç mi suçu yoktur? Kadın ve çocukları köle olarak paylaşanlar, Troya'nın zenginliklerini ganimet olarak gemilere yükleyenler, bütün bu zenginlikten istifade edecek Yunanlar da büyük felaketin doğrudan veya dolaylı failleri arasında değil midir?

Öte yandan Troyalı kadınlar Helene'nin bile cezalandırıldığını göremeyecektir; çünkü Menelaos, onun işlediği suçun kefaretini Argos'ta ödeyeceğini söyleyerek sonlandırır yargılama sahnesini. Faillerin yaptıkları her şey yanlarına kâr kalmış, mağdurun adalet talebi duyulmuşsa da herhangi bir karşılık bulamamıştır. Gerçi seyirci, hem Kassandra sahnesinde hem de oyunun açılışında Athena ve Poseidon arasında geçen konuşmada duyduklarından Yunanların işledikleri suçların cezasız kalmayacağını hisseder, ama Troyalı kadınlar gelecekte yaşanacak olaylardan bütünüyle habersizdir. Dolayısıyla cezalandırıcı adalet ihtimali kısmen devredışı bırakılmış gibidir. Kaldı ki faillerin cezalandırılmasının bile Troyalı kadınların yarasına merhem olamayacağını, yitirdiklerini onlara geri veremeyeceğini akıldan çıkarmamak gerekir. Cezalandırıcı adaleti küçümsemek elbette büyük bir hata, akılsızca bir tutumdur, fakat adaletin tecellisi için cezanın yeterli olmadığı, olamayacağı suçlar da vardır. Troya'daki büyük felaketin bize düşündürdüğü şeylerden biri de bu olsa gerek.

Oyunun finalini Kassandra ve Hekabe'nin sürüklenmekten kurtulamadıkları hatalarla birlikte düşündüğümüzde ortaya kasvetli bir manzara çıkıyor. Peki ama böyle karanlık bir hikâyeyi neden sahneye koyuyor Euripides? Mağdurun çaresizliği ve terk edilmişliğini, adaletin bir imkânsızlık deneyimi olduğunu, böyle büyük felaketlerin onarılması güç yaralar açtığını, kimi zaman mağdurların da hataya düşebileceğini göstermek için mi? Bütün

bu zorlukların izini taşıyan bir tragedya *Troyalı Kadınlar*, ama bize bunların ötesinde söylediği başka bir şey var mı acaba?

Parrhesia, Demokrasi, Yüzleşme

Persler'i tartışırken evrenselliğe açılan, içinde kozmopolit imalar barındıran bir demokratik yurtseverlik anlayışından, bir telif denemesinden söz etmiş; konuşma özgürlüğünün bu sentezde ve Yunan-Pers ayrımında üstlendiği role dikkat çekmiş; oyunun bu vurgu sayesinde hem Pers tiranlığına hem de otokton halk mitini bensimseyen Atina demokrasisine yönelik eleştirel bir boyut kazandığını belirtmiştim. Kuşkusuz, seyircinin düşman hakkındaki önyargılarını gözden geçirmesine katkıda bulunuyor, Atina'yı barbarların acısına bakmaya davet ediyor Aiskhylos'un tragedyası, ama bu ayrımları (dost-düşman, Yunan-barbar) büsbütün reddetmiyor da. Düşmana karşı kazanılan kurtuluş savaşı zaferini efsaneleştirdiğini, bu galibiyeti Atina için bir kurucu anlatıya dönüştürdüğünü de unutmayalım. Böylece Aiskhylos'un uzlaştırma denemesinin sınırlarını, yurtseverlik ve evrensellik arasındaki kadim gerilimi açıkça görmüş oluyoruz. Yol açtığı çelişkileri bugün hâlâ kuvvetle hissettiğimiz, yarattığı problemlerle boğuşmaya devam ettiğimiz bir gerilim bu.

Troyalı Kadınlar'ı benzersiz kılan ise Euripides'in öyküsünün böyle bir sentez arayışına hapsolmaması, dile getirdiği eleştirinin menzilini epey geniş tutmasıdır. Bunun, şu âna kadarki tartışmamızın da açıkça gösterdiği gibi, oyunda pek çok yansımasını görmek mümkün. Euripides mitik geçmişten Troya efsanesini, Antik Yunan'ın siyasal evreninde "Panhelenik bilincin" doğuşunda rol oynayan bir destanı seçmiş[78] ve bu kurucu miti Yunanların "barbarca zulümler bulup çıkarmakla", "görülmemiş, işitilmemiş suçlar" işlemekle itham edildiği bir büyük felaket tragedyasına dö-

78. Jan Assmann, *Kültürel Bellek: Eski Yüksek Kültürlerde Yazı, Hatırlama ve Politik Kimlik*, İstanbul: Ayrıntı, 2001, s. 282.

nüştürmüştür.[79] Üstüne üstlük anlatılan hikâyenin Atina'nın yakın geçmişindeki karanlık sayfaları çağrıştıran, seyirciye kolektif bellekte bastırılan deneyimleri anımsatan bir yanı da var. Aristoteles'in *Poietika*'daki kavramlarıyla ifade edecek olursak, *Troyalı Kadınlar*'da tanı(n)ma (*anagnorisis*), ki bu kavram "bilgisizlikten bilgiye geçiş" anlamına gelmektedir, oyundaki karakterlerden ziyade seyircinin yaşadığı bir deneyimdir.[80] Bir başka deyişle seyircinin mensubu olduğu toplumun çelişkileri, hataları ve suçlarıyla yüzleştiği, bu anlamda bir aydınlanma yaşadığı bir tragedyadır *Troyalı Kadınlar*. Euripides, zulüm ve katliamı bir savaş tekniği olarak kullanan ülkesini uyaran, Atina demokrasisinin dost-düşman ayrımına dayalı resmi anlatısında çatlaklar yaratan, *polis*'i kendi hataları hakkında düşünmeye ve *konuşmaya* çağıran bir hikâyeyle çıkmaktadır seyircinin karşısına.

Aiskhylos'un *Persler*'i demokrasi ile *parrhesia* arasındaki simbiyotik ilişkiyi vurguluyordu. *Troyalı Kadınlar*'daysa tragedyanın kendisinin bir *parrhesia* edimine dönüştüğünü görüyoruz: çoğunlukla ters düşmek pahasına doğruyu söylemek, bir haksızlığa parmak basmak, kolektif suç ve sorumluluğa dikkat çekmek, demokrasinin belkemiği olan konuşma özgürlüğünü kullanarak *polis*'in kendisini gözden geçirmesine ve iyileştirmesine katkıda bulunmak.[81] Euripides'in oyunu işte tam da bu yüzden içkin eleştiri anlayışının harikulade bir örneğidir: Yurttaşı yabancıdan, dostu düşmandan ayıran sınırları sorgulamakta; Atina'yı kendi demokrasi, özgürlük ve adalet anlayışı bağlamında yargılamakta ve kolektif

79. Hekabe'nin şu sözleri dikkat çekici: "Ah mızrak gücünüzle ünlenmiş siz Yunanlar, bilgelikten hiç söz etmeyin" (1158).

80. Aristoteles, *Poietika*, 1452a30. Ayrıca bkz. Arrowsmith, "Euripides' Theater of Ideas", *a.g.y.*, s. 31.

81. Nitekim Aristophanes'in *Kurbağalar*'ında söz alan Euripides bize şöyle seslenir: "Bende... kadın, köle, efendi, kız ve ihtiyar... hepsi söz söylerdi... Yaptığım gerçekten demokratik bir şeydi... Ben öğrettim onlara söz söylemeyi... kulak vermeyi, müşahede etmeyi, idrak etmeyi... tetikte olmayı ve her şeyi göz önünde bulundurmayı" (950-58).

belleği Yunanlar tarafından ortadan kaldırılan bir halkın hikâyesini içerecek şekilde genişletmektedir. Euripides'in tragedyası *bize* şunu söylüyor bana kalırsa: Bir ülke ancak kendi resmi anlatısını eleştiren sesler kamusal alanda duyulabiliyor, bugünü ve geçmişiyle yüzleşebiliyor ve tarihsel adaletsizliklere mağdurun gözünden bakabiliyorsa demokratik olma vasfını kazanabilir. Tarihsel adaletsizliklere mağdurun gözünden bakabilmek, günümüzde demokrasinin yazılı olmayan yasalarından biri, hatta belki de en önemlisi değil midir?

Serdar Tekin

Adalet, Pratik Akıl, Eylem: Antigone

SOPHOKLES'İN *Antigone*'si temel bir ahlaksal/siyasal sorunu, adalet ve yasa ilişkisini tartışan bir oyun olarak görülür genellikle. Bu yorum geleneğinin başlangıcına Aristoteles'i yerleştirebiliriz. *Retorik*'in önemli bir pasajında, "özel" ve "evrensel" yasa arasında ayrım yaptığı kısımda, şöyle yazar Aristoteles:

> Özel yasa, her topluluğun kendi koyduğu ve kendi üyelerine uyguladığı yasadır: Bunların bir kısmı yazılı, bir kısmı değildir. Evrensel yasa doğanın yasasıdır. Çünkü herkesin bir dereceye kadar sezdiği gibi, gerçekten de, bütün insanları, hatta birbiriyle birlikteliği ve anlaşması olmayanları bile bağlayan bir doğal adalet ve adaletsizlik vardır. Sophokles'in Antigone'sinin Polyneikes'in gömülmesinin yasağa rağmen doğru bir eylem olduğunu söylerken açıkça kastettiği şey budur: bunun doğaya göre doğru bir iş olduğunu kastediyor.[1]

Aristoteles'in oyuna dair yorumu, en azından dar anlamıyla ele alındığında, metinsel dayanaktan yoksundur. Oyunun metninde Antigone'nin atıfta bulunduğu şey, Aristoteles tarafından kastedildiği ve daha sonra özellikle Stoiklerin savunduğu türde bir evrensel ilke, herkesin doğal sezgileriyle farkına varacağı bir "doğa yasası" değil, kentin dinsel geleneği içine nakşedilmiş haliyle "tanrıların yazılı olmayan yasaları"dır (454).[2] Bu noktayı bir adım ileri

1. Aristoteles, *Retorik*, çev. Mehmet H. Doğan, İstanbul: YKY, 1995, 1373b; ayrıca bkz. 1375a.

taşıyarak, Antigone'nin doğal hukuka değil, kentin dinsel töresine dayandığını söyleyebiliriz.[3] Ama bir adım geri çekilip şunu da söyleyebiliriz: Sophokles tarafından kullanılan biçimiyle "yazılı olmayan yasalar" (*agrapta nomima*) ifadesi, kentin dinsel töresiyle sınırlı olmayıp, siyasal düzenin üstünde ve ötesinde yer alan bir başka düzene, evrenin ilahi düzenine de işaret eder.[4] Aristoteles'in yorumu metnin lafzını ıskalamış olabilir, ama söylediği şey metnin ruhuna büsbütün yabancı değildir.

Antigone'nin ağırlık merkezi olarak görülen bu temayı elbette farklı terimlerle de tarif edebiliriz. Sözgelimi, oyunun "adalet" ile "yasa" arasındaki gerilimi değil de biri "tanrısal" diğeri "insansal" iki farklı adalet anlayışı arasındaki veya biri "doğal" diğeri "pozitif" iki farklı yasa arasındaki çatışmayı konu aldığını ileri sürebiliriz. Tartışmanın yönü seçilen terimlere bağlı olarak belli farklar gösterecektir ve bu farklar önemsiz değildir. Yine de söz konusu terimlerin her biri bizi son tahlilde aynı sorun alanına yönlendirir. Oyunun iki ana karakteri, Antigone ve Kreon, hangi ilke ve/veya değerlerden hareketle haklılık iddiasında bulunurlar? Kendi yaptıkları şeyi hangi zeminde savunurlar? Birbirlerini neye dayanarak haksızlık yapmakla itham ederler? Hakkın ölçüsü nedir? Bunlar, hiç kuşkusuz, oyunun okurları için tanıdık sorular. Ama bu soruların başka ve beklenmedik soruları da içerdiklerini; daha da önemlisi, doğru soruldukları takdirde, bize yeni düşünme imkânları sunabildiklerini göreceğiz.

2. *Antigone*'ye yapılan atıflarda aslen şu çeviri kullanılmış ve pasaj metnin içinde dize numarasıyla belirtilmiştir: Sophokles, *Antigone*, çev. Ari Çokona, İstanbul: İş Kültür, 2014. Çeviride zaman zaman küçük değişiklikler yaptım. Bazı kritik pasajların analizinde ise oyunun Mark Griffith tarafından hazırlanan ve şerh edilen Yunanca edisyonuna (Cambridge University Press, 1999) ve David Grene' in İngilizce çevirisine (The University of Chicago Press, 1954) de başvurdum.

3. Tony Burns, "Sophocles' *Antigone* and the History of the Concept of Natural Law", *Political Studies*, no. 50, 2002, s. 545-57.

4. Victor Ehrenberg, *Sophocles and Pericles*, Oxford: Blackwell, 1954, s. 22-50.

Adalet ile Yasa Arasında

Antigone ile başlayalım. Oyunun en ünlü sahnesinde –ki Aristoteles'in de atıfta bulunduğu sahnedir bu– erkek kardeşi Polyneikes'in cansız bedenini gömerken "suçüstü" yakalanan Antigone, Kral Kreon'un huzuruna çıkarılır. Kreon'un buyruğundan, cesedin gömülmesini yasaklayan buyruktan haberdardır. Söz konusu buyruğun yasa hükmünde olduğundan da haberdardır. Yasayı çiğnemiştir ve bunu taammüden yapmıştır: "Yaptığımı söylüyorum, reddetmiyorum" (443). Yaptığı şeyi neden yapmış olduğu sorulunca şöyle cevap verir Kreon'a:

> Evet, çünkü Zeus öyle demiyor ve yeraltı tanrılarının yanında yaşayan Dike [adalet tanrıçası] öyle yasalar buyurmadı insanlara. Bir ölümlünün emirleri, tanrıların hatasız, yazıya geçirilmemiş, değişmez yasalarından önemli olamaz. O yasalar dün ya da bugün yürürlüğe girmedi, ezelden beri vardılar ve kimse bilmiyor nereden geldiklerini. (450-57)

George Steiner, *Antigone*'nin Batı kültüründe nasıl alımlandığını soruşturan (ve bunu yaparken tiyatro, opera, edebiyat ve felsefedeki sayısız *Antigone* yorumunun izini süren) muhteşem kitabının sonuna doğru, yukarıdaki pasajı kastederek, "Herhangi bir edebiyatta içeriği bakımından daha çarpıcı ve sonuçları bakımından daha etkili bir söz kavgası var mı acaba?"[5] diye sormaktan alıkoyamaz kendisini. Oyunun evrensel cazibesi, büyük ölçüde bu pasajın ahlaksal ve siyasal tahayyülümüz üzerindeki nüfuzundan kaynaklanır. Haksız yasaya boyun eğmeyi reddeden ve doğru olduğunu düşündüğü şey adına siyasal güce meydan okuyan Antigone. Bu Antigone adalet uğruna direnişin, sivil itaatsizliğin, ahlaksal itirazın ikonik figürüdür gerçekten de.

Ne var ki böyle bir figürden yayılan cazibe halesi, aynı zamanda metnin müphemliğini, teklif ettiği sorunların karmaşıklığını ve

5. George Steiner, *Antigones*, Oxford: Oxford University Press, 1984, s. 247.

ima ettiği imkânların zenginliğini de görünmez kılma riski taşır.[6] Tam olarak ne söylemektedir Antigone? İddia ettiği şey nedir? Ölen kişinin *kim olursa olsun* gömülmesi gerektiği çünkü bunun tanrısal yasa olduğu mu? Yoksa özellikle *bu* ölünün gömülmesi gerektiği mi? Bu ölüyü özellikle *kendisinin* gömmesi gerektiği mi? Aslına bakacak olursak, oyunun farklı noktalarında bunların her birini söylediğini görürüz Antigone'nin. Yukarıda zikredilen pasaj, insan yapımı yasanın üstünde bir başka yasaya, siyasal adaletin üstünde bir başka adalete atıfta bulunur. Herkesi bağlayan bir tanrısal yasadan, herkesi kuşatan bir ilahi adaletten bahseder gibidir burada Antigone. Ama biraz sonra, aynı sahnenin devamında, "yerde cansız yatanın bir köle olmadığı"nı hatırlatacaktır Kreon'a (517). Burada, tanrısal yasadan farklı bir motif; ölen kişinin kimliğiyle, statüsüyle ilgili bir motif var. Köle değildir Polyneikes, aksine soyludur, hanedan mensubudur ve *onun* ölüsü buna uygun biçimde muamele görmelidir. Kreon'un yasağına meydan okuyan ve erkek kardeşinin köle olmadığını söyleyen Antigone, aristokratik aile töresine sahip çıkan bir soylu, eski "onur" anlayışını sürdüren bir aristokrattır aynı zamanda.[7] Daha sonraki (ve çok tartışmalı) bir sahnede ise erkek kardeşi için yaptığı şeyi kocası veya çocukları için yapmayacağını dile getirirken buluruz Antigone'yi:

> Aklı başında insanlar değer verse de bu yaptığıma, kocam ya da çocuklarım ölseydi, devleti karşıma alarak böyle bir yükün altına girmezdim. Hangisiydi bana bunu yaptıran yasa? Kocam ölse yeniden evlenirim, çocuklarımı yitirsem yaparım yenilerini. Fakat annemle babam çoktan öl-

6. İkonik Antigone portresinin kapsamlı bir eleştisi için bkz. D. A. Hester, "Sophocles the Unphilosophical: A Study in the *Antigone*", *Mnemosyne*, dördüncü dizi, c. 24, no. 1, 1971, s. 11-59.

7. Kölelik izleği için bkz. Tina Chanter, *Whose Antigone? The Tragic Marginalization of Slavery*, New York: SUNY Press, 2011. *Antigone*'nin aristokratik ağıt geleneğiyle ilişkisi için bkz. Charles Segal, *Sophocles' Tragic World: Divinity, Nature, Society*, Cambridge: Harvard University Press, 1995, s. 119-37; Bonnie Honig, *Antigone Interrupted*, Cambridge: Cambridge University Press, 2013, s. 95-120.

düğüne göre, mümkün değil yeni bir kardeş edinmem. İşte bu yasayla her şeyden üstün tuttum [Polyneikes'i]. (908-14)[8]

Bu sözler bambaşka bir anlam yükler Antigone'nin eylemine. Yaptığı şeyi tanrısal yasa uyarınca değil, aristokratik aile töresi adına da değil, ama *bu* kardeşin biricikliği yüzünden, onun ikame edilemez değeri yüzünden yaptığını ima eder.

Evet, Antigone yaptığı şeyi reddetmez ("yaptığımı söylüyorum, reddetmiyorum"), ama öyle görünüyor ki yaptığı şeyi *neden* yaptığından (ve dolayısıyla aslında *ne* yaptığından) pek de emin değildir. Polyneikes'i gömmeye neden teşebbüs etmiştir? Tanrısal yasa böyle buyurduğu için mi? Kardeşinin biricikliği ve ikame edilemezliği yüzünden mi? Sırf kendi kardeşi olduğu için mi? Yoksa kardeşi "köle olmadığı" için mi? Antigone'nin tek bir nedenden hareket etmek zorunda olmadığını ve Polyneikes'i gömmek için birden fazla nedeni olabileceğini söyleyebiliriz elbette. Ne var ki zikrettiği nedenlerin birbirleriyle doğal bir uyum ilişkisi içinde olmadıklarını, aralarında en azından potansiyel gerilimlerin bulunduğunu da teslim etmemiz gerekir. Önemsiz değildir bu. Failin yaptığı şeyin doğru olması ile failin bunu doğru nedenlerle yapması arasında fark vardır ve ahlaksal haklılık, son tahlilde, ne yaptığımızdan ziyade neden yaptığımızla ilgilidir.[9]

Peki ya Kreon? O hangi ilkeden hareketle konuşmakta, yaptığı şeyin haklılığını neye dayanarak savunmaktadır? Kreon, kentin yeni kralıdır. Oidipus'un iki oğlu, Polyneikes ve Eteokles, Thebai

8. Bu pasajın (904-20) otantik olup olmadığı klasik edebiyat uzmanları arasında hararetli (ve sonuçsuz) bir tartışma konusu. İlgili literatür için bkz. Matt Neuburg, "How like a Woman: Antigone's 'Inconsistency'", *The Classical Quarterly* c. 40, no. 1, 1990, s. 54-76.

9. Antigone'nin doğru olanı yaptığı, ama bunu yanlış nedenlerle yaptığı savı için bkz. Bernard Knox, *The Heroic Temper*, Berkeley: University of California Press, 1964, s. 116. Antigone'nin doğru nedenlerle hareket ettiği savı için ise bkz. Warren J. Lane & Ann M. Lane, "The Politics of Antigone", *Greek Tragedy and Political Theory* içinde, haz. Peter Euben, Berkeley: University of California Press, 1986, s. 162-82.

tahtı için giriştikleri savaşta birbirlerini öldürünce, taht onların yaşayan en yakın erkek akrabalarına, dayıları Kreon'a kalmıştır. Kreon, kardeşlerin eşit biçimde ölmediklerini ve kent nezdinde eşit muamele görmeyeceklerini ilan eder öncelikle. Bu, Kreon'un ilk hükmü, kentin yeni hükümdarı olarak verdiği ilk karardır. Polyneikes yabancı bir kentle ittifak kurmuş ve o kentin ordusuyla Thebai'ye, kendi ülkesine saldırmıştır; "tanrıların tapınaklarıyla vatan toprağını baştan başa yakıp yıkarak kardeş kanı dökmek, kendi halkını köleleştirmek" istemiştir (197-99). Bu nedenle cesedi kent surlarının dışında bırakılacak, gömülmeyecek ve yası tutulmayacaktır. Polyneikes'in bir düşman ve hain olarak ölmesine karşılık, Eteokles Thebai'yi savunurken şehit düşmüş, bir kahraman olarak ölmüştür. Cenazesi gerektiği gibi kaldırılacak ve hak ettiği şekilde onurlandırılacaktır. Böylece yeni kralın ilk hükmü, kentin "dost" ve "düşman"larını sonsuza dek birbirinden ayıran, onları yalnızca yaşarken yaptıkları şey bakımından değil ebedi kaderleri bakımından da karşı karşıya koyan bir mutlak egemenlik jestine dönüşür.[10]

Dolayısıyla, en azından başlangıçta, sırf bir buyruktan ibaret değildir Kreon'un hükmü. Kendisini akla dayanan nedenlerle haklılaştırma ve muhataplarını ikna etme iddiasındadır. Başka bir deyişle, yalnızca bir buyruk değil bir "söz" olarak kabul edilme talebindedir. Bu sözün merkezinde "kent" (*polis*) var. Kreon kenti bütün yurttaşların içinde bulundukları bir gemiye benzetir (188). Nasıl ki geminin güvenliği tüm yolcuların ortak sorunuysa, kentin bekası da yurttaşların ortak sorunudur. Bu nedenle tüm diğer gailelerden, tüm özel ilişki ve çıkarlardan üstün tutulmalıdır. Kentin

10. "Dost" (*philos*) ve "düşman" (*ekhthros*) ayrımı ve bu ayrıma dayanan "dosta fayda, düşmana zarar" ilkesi klasik dönem Atinası'nın temel toplumsal normlarından biridir. Bu ayrım oyunda Antigone ile Kreon arasındaki çatışmanın üzerinden cereyan ettiği meselelerden biri olarak da karşımıza çıkar. Kim hangi ölçüte göre "dost" veya "düşman" olarak kabul edilecektir? *Antigone*'yi dost/düşman ayrımı ekseninde yorumlayan bir tartışma için bkz. Mary Whitlock Blundell, *Helping Friends and Harming Enemies: A Study in Sophocles and Greek Ethics*, Cambridge: Cambridge University Press, 1989, s. 106-48.

mutlak önceliği veya üstünlüğü, başka her türlü "iyi"nin kentte ve kent sayesinde mümkün olmasından kaynaklanır. Dolayısıyla her türlü iyi, son tahlilde siyasal iyiye, her türlü gaye son tahlilde siyasal gayeye tabidir. Kreon bunları sahneye çıktığı ilk noktada söyler ve hemen arkasından da birbirini öldüren iki kardeşle, Polyneikes ve Eteokles'le ilgili vermiş olduğu kararın işte bu esaslara dayandığını vurgular (191-210). Yalın bir adalet anlayışının ana hatlarını seçebiliriz Kreon'un sözlerinde. Adalet bir ölçüdür. Bu ölçü, eşit olanlara eşit davranılmasını, eşitsiz olanlara ise eşitsiz davranılmasını gerektirir. Üstelik söz konusu eşitlik ve eşitsizlik de kişilerin kim olduklarıyla değil ne yaptıklarıyla, özel konumlarıyla değil siyasal eylemleriyle ilgilidir. Polyneikes kente karşı en büyük suçu işlediği için cezalandırılmıştır. Onun özel konumu, sözgelimi Kreon'un yeğeni veya Antigone'nin kardeşi olması, kentin yasası nezdinde hiçbir şeyi değiştirmez ve değiştirmemelidir de. Oyunun tarihsel izleyicisine, demokratik Atina yurttaşına hitap eden bir adalet anlayışıdır bu.

Şimdi soralım: Sophokles'in oyunu gerçekten de bu iki bakış açısı arasındaki –yani biri aileye diğeri kente, biri kan bağına diğeri yurttaşlık bağına, biri tanrısal yasaya diğeri beşeri yasaya dayanan bu iki hak iddiası arasındaki– çatışmayı mı mercek altına alır? Kısmen evet. Ama yalnızca "kısmen" çünkü oyun sadece bu çatışmayı incelemediği gibi çatışan pozisyonların da oyun boyunca sabit kalmadıklarını, kalamadıklarını, olduklarını söyledikleri şeyden farklı bir şeye dönüştüklerini görürüz. Mesela yeni hükümdarın yasağına rağmen kardeşini gömmeye teşebbüs eden ve bunu yaparken yakalanan Antigone, Kreon'la yüzleştiği sahnede karşıtının diline ve konumuna, yani egemenlik diline ve konumuna yerleşerek konuşmaya başlar.[11] Bu yalnızca ve öncelikli olarak bir üs-

11. Judith Butler, *Antigone'nin İddiası*, çev. Ahmet Ergenç, İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 2007, s. 44. Öte yandan, Peter Euben'ın haklı olarak işaret ettiği gibi, Antigone ve Kreon'un üslupları birbirini yansılasa da konumları simetrik değildir, radikal bir güç eşitsizliği içerir; bkz. *Corrupting Youth: Political Education, De-*

lup sorunu değildir (kaldı ki Kreon ve Antigone'nin üslupları da tekinsiz bir benzerlik taşır). Daha önemlisi Antigone'nin Kreon'un kararına karşı kendi kararını, onun yasasına karşı kendi yasasını koyması, koronun ona daha sonra yakıştırdığı tabirle *autonomos* ("başına buyruk", 821) olmasıdır. Buna karşılık, kentin en yüksek değer olduğunu ve ailenin her bakımdan kente tabi olması gerektiğini ileri süren Kreon'u, oyunun sonunda oğlu Haimon ve karısı Eurydike için yas tutarken görürüz. Haimon aynı zamanda Antigone'nin nişanlısıdır ve onun ölümü üzerine kendini öldürecektir; Eurydike ise oğlunun ölümü yüzünden intihar eder. Oyun yalnızca çatışma halindeki iki failin ne yaptıklarını değil, (daha derin bir düzeyde) girdikleri çatışmanın bu faillere ne yaptığını da irdelemektedir.

Oyun ilerledikçe Antigone ve Kreon, olduklarını söyledikleri kişi olarak kalmazlar. Peki ya başlangıçta olduklarını söyledikleri kişi midirler? Kreon sahneye ilk çıkışında kent adına ve yurttaşlık bağını yücelterek konuşur, ama siyasal pozisyonunu bizzat kan bağına, birbirini öldüren iki kardeşin yaşayan en yakın erkek akrabası olmasına borçludur. Antigone oyunun başından itibaren kan bağının yükümlülüklerini hatırlatır; onu daha açılış sahnesinde kız kardeşi İsmene'ye Kreon'un yasağına rağmen Polyneikes'i gömmeleri gerektiğini söylerken buluruz. Ama Polyneikes (ve elbette İsmene ile Eteokles) Antigone'nin yalnızca kardeşleri değil aynı zamanda yeğenleridir çünkü babaları Oidipus aynı zamanda her birinin kardeşidir. Oidipus'un kendi annesiyle birleşmesinden doğan bu dört kardeşin aralarındaki "kan bağı" normatif aile yapısının temel yasaklarından birinin, ensest yasağının ihlali üzerine kuruludur.[12] Dolayısıyla Antigone ve Kreon'un yalnızca çatışmanın

---

mocratic Culture, and Political Theory, Princeton: Princeton University Press, 1997, s. 167.

12. Antigone'nin Polyneikes'i "kardeş" olma sıfatıyla gömmekteki ısrarı, aralarındaki bağın *yalnızca ve yalnızca* kardeşlik bağı olduğunu gösterme, böylece bir anlamda Oidipus'un büyük hatasını telafi etme, yani ailenin kan bağını en azın-

seyri içinde değişime uğramadıklarını, fakat aslında en başından itibaren tam olarak olduklarını söyledikleri kişi olmadıklarını kaydetmek durumundayız.

Sophokles'in *Antigone*'sini okumak bir gri bölgede hareket etmek demektir. Nitekim oyun gün doğmadan hemen önce, aydınlık ile karanlık arasındaki arafta başlar. Bu alacakaranlıktaki diğer her şey gibi "adalet" ile "yasa" arasındaki çatışmayı da sabit terimler arasındaki bir karşıtlığın tezahürü olarak görmekten kaçınmalıyız. Yine de okur ve izleyici şunu sormaktan kaçamaz: Her şey olup bittiğinde, yani oyunun sonunda, haklı çıkan Antigone değil midir? Nihayetinde gömülmeyen cesedin, açıkta kalan, çürüyen ve hayvanlar tarafından parçalanan cesedin yarattığı kirlenme kent için bir tehlike haline gelecek, Kreon'un kentin bekası adına aldığı karar kenti felakete sürükleyecektir. Kâhin Teiresias "senin yüzünden hastalık yayıldı kentte" diye çıkışır Kreon'a. "Tanrıların sunakları, vahşi hayvanların taşıdığı Oidipus'un zavallı oğlunun cesedinin parçalarıyla doldu. Tanrılar kabul etmiyor artık kurbanlarımızla dualarımızı" (1015-20). Üstelik yalnızca doğal bir tehlike, bir salgın değildir söz konusu olan. Bu salgının arkasında başka ve daha büyük bir tehlikenin bulunduğunu, tanrıların gazaba gelmekte olduğunu da anlarız Teiresias'ın sözlerinden. Ve bunu anladığımızda, izleyici ve okurlar olarak varmamız istenen sonuç, Kreon'un haksız olduğu, yanlış yaptığı ve tüm ikazlara rağmen yanlışta ısrar ederek kenti, ailesini ve kendisini felakete sürüklediği değil midir? Bu elbette, Antigone'nin baştan beri ileri sürdüğü gibi, Kreon tarafından konan yasağın (eğer öyle adlandırmak istersek, "Kreon'un yasası"nın) adaletsiz olduğu anlamına gelir. Oyunun sonunda bu adaletsiz yasanın ayakta kalamadığına ve Antigone'nin haklı çıktığına tanık oluruz.

---

dan simgesel olarak "normalleştirme" arzusunun sonucu olabilir mi? Bu görüşü savunan bir yorum için bkz. Mary Beth Mader, "Antigone's Line", *Feminist Readings of Antigone* içinde, haz. Fanny Söderbäck, Albany: SUNY Press, 2012, s. 155-72.

Ama tanık olduğumuz tek şey bu değildir. Tanrılar Kreon'a öfkelenmiş ve onu cezalandırmış olabilirler. Peki Antigone'yi sakınmış, ona yardım eli uzatmışlar mıdır? Antigone, Kreon tarafından ölüme gönderilmeden hemen önce tanrılara seslenir: "Hangi tanrı yasasını çiğnedim ki? Gözlerimi gökyüzüne kaldırıp yardım için kime yakarayım?" (921-23) Yanıt koyu bir sessizlikten ibarettir. Kaldı ki bu, tanrıların Antigone'yi yalnız bıraktığı ilk nokta değildir. Oyunda Antigone kardeşinin cesedini gömer. Bunu tanrısal yasa uyarınca ve tek başına yapar. Üstelik iki kez yapar. Ama Antigone'nin eylemi her iki seferde de amacına ulaşamayacak, o ne yaparsa yapsın Polyneikes'in cesedi Kreon'un iradesiyle yeniden yerin üstüne çıkacaktır. Tanrılar cesedin rehin tutulmasına, toprağa verilmemesine, yerin üstünde bırakılmasına kızmış olabilirler, ama bu yanlışın Antigone'nin eliyle düzeltilmesine, adaletin Antigone'nin eliyle sağlanmasına razı olmamış gibidirler. Oyunun sonunda, hatasını anladıktan ve iradesini değiştirdikten sonra (ki bunun nasıl olduğunu göreceğiz), Polyneikes'in cansız bedenini gömen –çünkü *gömebilen*– Kreon'dur. Ciddiye almamız gereken bir soru yok mu burada? Antigone'nin başarısızlığa uğramasını, cesedi defnedemeyişini nasıl anlamalıyız? Belki de oyunun göstermek istediği tek şey haksız yasanın kaçınılmaz akıbeti değildir. Yasanın *adalete rağmen* ayakta kalmasının mümkün olmadığını anlatır elbette Sophokles'in oyunu. Ama başka bir şey daha anlatmak, adaletin de *yasaya rağmen* gerçekleşemeyeceğini söylemek istiyor olabilir mi?

Failler ve Kurbanlar: Trajik Hata

Her halükârda, Kreon ve Antigone'nin en azından bir bakıma benzer bir kaderi paylaştıklarını not edelim. Oyunun akışı içinde birer fail olarak ikisi de amaçladıkları şeyi gerçekleştiremezler. Gerçi farklı biçimlerde olur bu. Kreon'un eylemi, istediği şeyden bambaşka ve aslında amaçladığının tam aksi bir sonuca yol açar. Ken-

tin bekası uğruna verdiği karar, nihayetinde kenti felaketin eşiğine sürükler. Kreon böyle olsun istememiştir, ama yaptığı şey böyle sonuçlanmıştır. Eğer onun hikâyesine hâkim olan izlek bir fail olarak aslında istemediği bir şeyi yapmış olması ise Antigone'nin hikâyesine hâkim olan izlek istediği şeyi yapamamış olmasıdır. Antigone, Polyneikes'in cesedini gömmek ister; bunu tüm varlığıyla, her şeye rağmen ve kendi hayatı pahasına ister; ama başaramaz. Burada yalnızca adalet ve yasanın diyalektiğine değil, insan eyleminin olumsallığına, öngörülemezliğine ve aslında tekinsizliğine dair bir vurgu da görebilir miyiz acaba?

Aslına bakacak olursak, tragedya geleneğinin başat meselelerinden biridir bu. Eylemin bir yandan gerçekten de failin kendi eylemi olduğu, onun niyet, duygu ve kararlarından çıktığı; ama diğer yandan da sanki bütünüyle faile ait olmadığı, sonuçların niyetlerden, yapılan şeyin amaçlanandan farklılaştığı, dolayısıyla failin aynı zamanda ve kaçınılmaz olarak bir meful veya kurban haline geldiği bir dünyada geçer tragedyalar.[13] Daha doğrusu, dünyayı bize böyle tasvir ederler. Ama bu tasvirin gerçek ağırlığını ancak söz konusu dünyanın "bizim" dünyamız olduğunu, yani biz insanlar belli türde varlıklar olduğumuz için dünyanın böyle bir yer olduğunu kavrayınca hissederiz. Koronun "insana dair" ünlü şarkısı (332-75) bu temayı işler bir bakıma.[14] Şarkıda insan *deinon* diye nitelenir; çokanlamlı bir sözcüktür *deinon*: Muhteşem veya hay-

13. Jean-Pierre Vernant & Pierre Vidal-Naquet, *Eski Yunan'da Mit ve Tragedya*, çev. Sevgi Tamgüç & Reşat Fuat Çam (İstanbul: Kabalcı, 2012), s. 23-48.

14. *Antigone*'nin 1. Stasimon'u (koronun açılış şarkısından sonra söylediği ilk şarkı yani) hem içeriksel hem de biçimsel nedenlerle, elimize ulaşan tüm tragedyalar içinde en fazla beğenilen ve yorumlanan şarkılardan biri, hatta belki birincisidir. Heidegger şarkıyı insan varoluşunun tekinsizliğini ve düşüncenin varlıkla ilişkisini analiz ederken kullanır; bkz. Martin Heidegger, *An Introduction to Metaphysics*, çev. Ralph Manheim, New Haven: Yale University Press, 1959, s. 146-65. Oyunun bütününü bu şarkıyı merkeze alarak okuyan önemli bir yorum için bkz. Charles Segal, *Tragedy and Civilization: An Interpretation of Sophocles*, Norman: University of Oklahoma Press, 1999, s. 152-206.

ranlık verici demektir, ama aynı zamanda ürkünç olanı, dehşet verici olanı anlatmak için de kullanılır. Şarkı insanın muhteşem başarılarını över bir yandan; sanatlar yoluyla doğaya hâkim olmasını, kentler kurmasını alkışlar. Ama diğer yandan onun tekinsizliğine, ürkünç olanı yapabilme potansiyeline de işaret eder – iyiyle kötü arasında gidip gelişine, yasalı ve yasasız, adaletli ve adaletsiz, kentli ve kentsiz olabilme potansiyeline. "İnsanların yasalarına ve tanrıların yeminlerle korunan adaletine saygı gösterirse kentin içinde yükselir [*hypsipolis*], bilinçli olarak kötüyü seçmeye cüret ederse kentin dışında kalır [*apolis*]" (368-73).

Koronun bu sözleri elbette biri *hypsipolis* diğeri *apolis* olan iki erkek kardeşin, kent tarafından yüceltilen Eteokles ile kentin dışına atılan Polyneikes'in kaderini düşündürür bize. Ama aynı zamanda başka bir şeyin, henüz gerçekleşmemiş olan bir şeyin de tekinsiz habercisi gibidir bu sözler. Kardeşlerin birbirlerini öldürmesiyle birlikte kentin içinde yükselen Kreon, oyunun sonunda hem kenti hem de kendi ailesini felakete sürüklemiş bir adam olarak tek başına kalacak, kentin dışına düşecektir. Kreon'un şahsında *hypsipolis*'in *apolis*'e dönüşmesini, kent uğruna yapılan şeyin kente yıkım getirmesini, yani failin kendi eyleminin kurbanı haline gelişini izleriz. Bu dönüşüm nasıl gerçekleşir?

Oyun sona erdiğinde, evet, Kreon'un vermiş olduğu kararın yanlış olduğu herkes için aşikârdır. Ama dikkat edersek, oyun başladığında Antigone dışında hiç kimse Kreon'un kararını kabul edilmez bulmamış, bu kararda bir skandal görmemiştir. İsmene erkek kardeşinin kaderine üzülmekle birlikte yasağa rağmen ölüyü gömmenin yanlış olduğunu söyler açıkça. Kentin yaşlı yurttaşlarından oluşan koro ise zaten Kreon'un böyle bir karar vermeye yetkisi olduğu görüşündedir: "Ülkesini sevenlere ve ona ihanet edenlere her istediğini yapabilirsin Menoikheus'un oğlu. Yaşayanlara olduğu gibi, ölülere de istediğin gibi uygulayabilirsin yasaları" (211-4). Koronun böyle düşünmesi nedensiz değildir çünkü Kreon emsalsiz bir şey, duyulmadık bir şey yapmamıştır aslında. Bu nok-

tada izleyicinin anlam dünyasını, yani MÖ 5. yüzyılın demokratik Atinası'nı hesaba katmak durumundayız. Kentin belli koşullar altında (özellikle ihanetle suçlananların durumunda) ölen kişinin ülke toprağına gömülmesini reddetmesi, oyunu izleyenlerin kendi siyasal yaşamlarından pekâlâ tanıdıkları ve pek çoğunun da muhtemelen onayladığı bir uygulamadır.[15] Yani Kreon'un ölüleri eşit tutmaması, Eteokles'i törenle uğurlarken Polyneikes'in vatan toprağına defnini yasaklaması duyulmadık bir şey olmadığı gibi, demokratik Atina'nın yurtseverlik kodlarına da aykırı değildir. Dolayısıyla, ölünün gömülmesini yasaklayan buyruğun yanlış olduğu, oyunun başlangıcında, ne Kreon için açıktır ne de etrafındakiler için. Yasağın yanlış olduğu olayların akışı içinde belirginleşmeye başlar ve ancak oyunun sonunda aşikâr hale gelir. Peki ama Kreon'un yasağını adaletsiz kılan, tanrıları kızdıran ve nihayet kenti felaketin eşiğine getiren yanlış nedir? Kreon tam olarak nerede hata yapmıştır?

Yeniden oyunun sonuna giderek yanıtlayabileceğimiz bir soru bu. Kenti felakete sürükleyen şey, Polyneikes'in Thebai toprağına defnedilmemesi değil, gömülmeyen cesedin Thebai toprağında alıkonmuş olmasıdır. Kâhin Teiresias açıkça söyler bunu oyunun sonunda: "Bir ölüyü yeraltı tanrılarından esirgeyerek hiç saygı göstermeden burada törensiz tutuyorsun. Buna ne senin ne de yukarı dünyanın tanrılarının hakkı var, yetkilerini aşıyorsun" (1070-74). Başka bir deyişle, Polyneikes'in Thebai'de gömülmesini reddetmek başka bir şeydir, nerede olursa olsun gömülmesini engellemek, yani cansız bir bedeni zorla yerin üstünde tutmak başka bir şey. Kent, düşmanlarının ve özellikle kendisine ihanet etmiş olanların bedenlerine ev sahipliği yapmak istemeyebilir. Ama Atinalıların bu tür durumlarda izledikleri yol, cesedin aile tarafından Atina toprağının dışına çıkarılmasına ve başka bir yerde defnedilme-

15. Bu nokta için özellikle bkz. Christiane Sourvinou-Inwood, "Assumptions and the Creation of Meaning: Reading Sophocles' *Antigone*", *The Journal of Hellenic Studies*, no. 109, 1989, s. 134-48.

sine izin vermektir. Elbette böyle bir olasılık, Polyneikes'in cesediyle ilgili olarak, oyunda zikredilmez. Olay örgüsünü kurabilmek için Sophokles bu olasılığı dışlamak durumundadır. Yine de, oyunun başında Antigone dışında hiç kimseye kabul edilmez gelmeyen bir kararın, oyunun sonunda nasıl olup da herkes için aşikâr bir felakete yol açtığını ancak bu olasılığı göz önüne aldığımız, cesedin Thebai'de gömülmemesi ile Thebai'de alıkonması arasında bir ayrım yaptığımız takdirde açıklayabiliriz. Kreon'un ilk hatası bu ayrımı görmemiş olması, siyasal tasarrufunu siyasal alanın dışına, doğal ve/veya ilahi düzene müdahale edecek şekilde kullanmasıdır.

Burada Aristoteles'in *Poetika*'da kullandığı bir kavramı, genellikle "trajik hata" veya "trajik yanılgı" diye karşılanan *hamartia* kavramını yardıma çağırabiliriz. Bilindiği gibi, Aristoteles için tragedyanın amacı izleyicide "acıma" ve "korku" duygularını harekete geçirmek ve böylece ahlaksal etkileri olan bir duygusal arınmaya, yani *katharsis*'e ulaşmaktır. Trajik etkinin ortaya çıkabilmesi için kahramanın felakete sürüklenmesi, ama bunun ne taammüden yapılan bir kötülük sonucunda ne de bütünüyle tesadüfi nedenlerle olması gerekir. Bunun neden böyle olduğunu anlamak zor değil. Failin taammüden yaptığı bir kötülük yüzünden felakete uğraması izleyicide acıma değil adaletin yerini bulduğu duygusunu uyandırır. Failden bütünüyle bağımsız bir biçimde, yani tesadüfen gerçekleşen bir felaket ise bizde ahlaksal derinlik taşıyacak bir korku hissi yaratmaz. İzleyicide acıma ve korku duygularının bir arada harekete geçmesi için failin hem kendi yapıp etmeleri sonucunda felakete sürüklenmesi hem de yaptığı şeyi kötülükten değil, bir *hamartia* yüzünden, yani bir hata veya yanılgı yüzünden yapmış olması gerekir.[16]

16. Aristoteles, *Poetika*, çev. Furkan Akderin, İstanbul: Say Yayınları, 2013, 1453a. *Hamartia* ile ilgili daha fazla ayrıntı için bkz. Walter Kaufmann, *Tragedy and Philosophy*, Princeton: Princeton University Press, 1968, s. 61-69; T. C. W. Stinton, "*Hamartia* in Aristotle and Greek Tragedy", *The Classical Quarterly* c.

Hamartia bazı durumlarda bilmeden işlenen bir suça işaret eder; mesela Oidipus'un gerçek anne ve babasını tanımaması, bilmeden babasını öldürmesi ve yine bilmeden annesiyle evlenmesinde olduğu gibi. Başka bazı durumlarda ise (ki Kreon'un durumu böyle görülebilir) terimin anlattığı şey daha ziyade acı sonuçları olan bir yargı veya muhakeme hatasıdır. Eyleme yön veren yargı isabetsiz olduğu ölçüde, failin aslen niyet etmemiş olduğu sonuçlar ("ama ben böyle olsun istememiştim") yine de failin eylemlerinden kaynaklanan ve onu sorumlu kılan bir biçimde ortaya çıkacaktır. Bunlar kuşkusuz küçük hatalar değildir; felaketin ortaya çıkması için, Aristoteles'in tabiriyle bir *megalē hamartia*, yani "büyük hata" gerekir. Ama söz konusu olan şey, yine de, kasten veya taammüden kötülük yapmaktan yapısal olarak farklı bir şeydir. Kreon kötü değil basiretsizdir. Kent için doğru olduğunu düşündüğü şeyi yapar ama neyin doğru olduğuna dair yargısı fena halde hatalıdır. Üstelik bu, yegâne hatası da değildir. Aşağıda göreceğimiz üzere, başkalarını dinlememesi, kendi yargısının doğruluğundan emin oluşu ve hatayı kabul etmemekteki ısrarı daha büyük bir hatadır ve onu yeni hatalar yapmaya da sürükler.

Aristoteles'in *hamartia* kavramı trajik dönüşümü yakalamak ister temelde – failin kendi yapıp etmeleri sonucunda mefule dönüşmesini, bir kurban haline gelmesini yani. Bunu Kreon'un durumunda açıkça görebiliyoruz. Aynı şey Antigone'yle ilgili olarak da geçerli mi peki? Onun da bir trajik hataya düştüğünü, *hamartia* içinde olduğunu, kendi yapıp etmeleri sonucunda ama istemeden felakete sürüklendiğini söyleyebilir miyiz? Kolay bir yanıtı yok bu soruların. Hem evet hem hayır, bir bakıma evet bir bakıma hayır diye yanıtlanabilecek türde sorular bunlar. Şüphesiz kendi yapıp etmeleri sonucunda gerçekleşir Antigone'nin ölümü. Yasayı taam-

---

25, no. 2, 1975, s. 221-54; Kathy Eden, "Aristotle's *Poetics*: A Defense of Tragic Fiction", *A Companion to Tragedy* içinde, haz. Rebecca Bushnell, Oxford: Blackwell, 2005, s. 41-50.

müden çiğnemiştir, cezayı bilmektedir ve yaptığı şeyin bedelini ödemeye de hazırdır. Yaptığı şeyi amaçlamadığı söylenemez yani Antigone'nin. Tam tersi söylenebilir: Amaçladığı şeyi yapamamıştır; Polyneikes'in cesedini gömmekte, onun cenazesini kaldırmakta başarısızlığa uğramıştır. Daha önce bu başarısızlığı belki de adaletin yasaya rağmen gerçekleşemeyeceğine işaret eden bir motif olarak görebileceğimizi belirtmiştim. Şimdi buna bir şey daha eklemek istiyorum: Antigone'nin başarısızlığa uğraması yalnızca yasakoyucunun iradesinden ve bu iradenin dışsal bir kuvvet olarak Antigone'nin önüne dikilmesinden (mesela, cesedin başında nöbetçilerin durmasından) değil, aynı zamanda –ve belki de daha önemli olmak üzere– kendi eylemine içkin bir çelişkiden kaynaklanır.

Bir tür performatif çelişkiden söz ediyorum burada. Bir söz ediminin tam da icra edilmesi (yani performans) yoluyla kendi içeriğini boşa çıkardığı veya geçersiz kıldığı durumları tasvir eder "performatif çelişki" terimi. Basit bir örnek üzerinden gidersek, "konuşmanın gereksiz olduğunu" söylediğimde tam da bunu *söylemekle* söylediğim *şeyi* geçersiz kılmış olurum. Antigone'nin eyleminde, yani cesedi tek başına gömme teşebbüsünde de benzer bir şey yok mu? Eylemin amaçladığı şey, Polyneikes'in uygun biçimde defnedilmesi, yani cenazesinin kaldırılmasıdır. Ama cenaze kaldırmak basitçe ölüyü toprağın altına koymak meselesi değildir; bir törendir, bir ritüeldir ve dolayısıyla bir toplumsal değer dizgesi içinde, karşılıklı tanınma ilişkileri çerçevesinde, yani bir cemaatle birlikte yapılabilir ancak. Oysa Polyneikes'i kendi başına defnedebileceğine inanır sanki Antigone. Bunu dener, üstelik iki defa dener, ama her iki seferde de ceset yeniden gün yüzüne çıkar. Cesedin tekrar tekrar geri gelişi, bize cenazenin kaldırılmamış olduğunu çünkü cenaze kaldırmanın böyle bir şey olmadığını göstermek içindir sanki. Antigone'nin eylemi, yani *tek başına* eylemesi, kendi amaçladığı şey açısından başarısızlığa mahkûmdur çünkü eylemin içeriğiyle, yani cenaze töreninin *toplumsal mahiyeti* ile

tezat halindedir. Daha önce not ettiğimiz bir noktayı yeniden düşünebiliriz bu vesileyle: Antigone, evet, doğru olduğunu düşündüğü şeyi yapar, ama yaptığı şeyin ne olduğuna dair doğru bir yargıya sahip midir gerçekten de? Kreon gibi Antigone'nin de bir tür *hamartia* içinde olduğunu söyleyebiliriz bu açıdan. Hem cenazenin toplumsallığını görmemesi hem de daha genel bir şeyi, hiç kimsenin tek başına eyleyemeyeceğini gözden kaçırması bakımından derin bir yanılgı içindedir Antigone.

Elbette bu, Antigone ve Kreon'un konumlarının simetrik olduğu veya her ikisinin de aynı tarz ve ölçüde hatalı oldukları anlamına gelmez. Oyunun olay örgüsü içinde felakete davetiye çıkaran "büyük hata"nın sorumlusu Kreon'dur asıl olarak. Yine de dikkate değer bir benzerlik var aralarında. Bu benzerlik, Antigone ve Kreon'un körlükleriyle ilgili. İkisi de kendileri için en önemli olan şeye (öyle olduğunu söyledikleri şeye) dair asli bir noktayı görmeyen, göremeyen figürler. Kreon'un durumunda siyasal gücün meşru sınırlarına, Antigone'nin durumunda ise cenazenin toplumsal anlamına dair bir körlükten söz ediyorum: onların eylemlerine mührünü vuran bir körlükten.

Muhakeme, Müzakere, Görü: Pratik Aklın Vaatleri ve Talepleri

Bir anlamda "görmemek"tir *hamartia*. Doğru görüden yoksun olmaktır. Martha Nussbaum'un haklı olarak işaret ettiği gibi, Sophokles'in *Antigone*'sini bu açıdan okuduğumuzda, oyunun aynı zamanda "pratik akıl" üstüne bir tartışma içerdiğini söyleyebiliriz rahatlıkla.[17] Oyunun hikâyesi, kişilerin eylemesini gerektiren bir krizle başlar; onların söz konusu krizi görme(me) ve anlama(ma) tarzları üzerinden gelişir ve koronun, doğru düşünüp taşınma anlamında "sağduyu" veya "basiret"i (*phronein*) insan mutluluğunun

17. Martha Nussbaum'un "pratik akıl" merkezli *Antigone* yorumu için bkz. *The Fragility of Goodness*, Cambridge: Cambridge University Press, 1986, s. 51-82.

temeline yerleştiren sözleriyle son bulur (1347). Başka bir yorumcunun tabiriyle, "*phronein* izleği oyun boyunca herkesin dilindedir".[18] Gerçekten de her karakteri bir noktada başka birisine "aklını başına alması"nı, "sağduyulu olması"nı, "doğru düşünüp taşınması"nı telkin ederken veya onu böyle yapmamakla suçlarken izleriz. Oyunu bu açıdan okumak, Antigone ile Kreon'un (ve elbette diğer karakterlerin) neyi savundukları kadar nasıl savunduklarına da bakmayı; başka bir deyişle, ne yapmaları gerektiği hakkında *nasıl düşündükleri* sorusunu mercek altına almayı gerektiriyor.

Önce şunu soralım öyleyse: Pratik akıl nedir? Felsefe tarihinde bu soruya verilen en önemli iki yanıttan birine, Aristoteles'inkine göre (diğeri Kant'ın yanıtıdır) pratik akıl, aklın "muhakeme eden", "düşünen taşınan", "müzakerede bulunan" ve böylece belli bir durumda bize ne yapmamız gerektiğini söyleyen kısmıdır.[19] Başka bir deyişle, bir şey yapması, bir karar vermesi, bir eylemde bulunması gereken kişinin neyi nasıl yapması gerektiği üzerine düşünme yetisidir. Aristoteles, ilk elde, pek fazla bir şey söylememiş gibi görünebilir. Ama argümanı, çoğunlukla olduğu gibi, göründüğünden daha ilginçtir. Pratik aklın yapısal olarak teorik akıldan farklı olduğu görüşündedir Aristoteles. Teorik aklın konusu kendinde ne ise o olarak varlıktır – yani olması veya olmaması insan eylemine bağlı olmayan, bu da demektir ki insandan bağımsız olarak var olan şeyler dünyasıdır. Bu dünya (ki onu genellikle "doğa" diye adlandırırız) bizim yapıp etmelerimize bağlı olmadığı için, aklımız onu yalnızca "seyreder" veya "temaşa eder" (*theoria*). Teori yapmak seyretmektir; seyrettiğimiz şeyi anlamaya, onun ilk ilkelerini bulup çıkarmaya çalışmaktır. Bunu yaparken müzakere etmeyiz, öyle mi olsun böyle mi olsun diye düşünüp taşınmayız; çünkü, Aristoteles'in çok güzel ifade ettiği gibi, "hiç kimse oldu-

18. D. A. Hester, "Sophocles the Unphilosophical", *a.g.y.*, s. 40.

19. Aristoteles, *Nikomakhos'a Etik*, çev. Saffet Babür, Ankara: Ayraç Yayınları, 1997. Pratik akıl tartışması asıl olarak VI. kitapta (1138b18-1145a11) yer alır.

ğundan başka türlü olamayacak ve kendisinin yapamayacağı şeyler üzerine düşünüp taşınmaz".[20] Buna karşılık, pratik aklın konusu tam da olduğundan başka türlü olması mümkün olan şeylerdir. Diğer bir deyişle, "zorunlu" olarak değil "olumsal" olarak var olan, yani olması veya olmaması (ya da şu veya bu biçimde olması) insan eylemine bağlı şeylerdir. Bu tür şeyler beşeri dünyamızı oluştururlar. Onlar hakkında müzakerede bulunur, hesap kitap yapar, düşünür taşınırız. Dolayısıyla pratik aklın nesnesi beşeri dünyadır ve işi de bu dünyayı "seyretmek" değil bu dünyada "eylemek" (*praksis*), daha doğrusu eylemesi gereken insanı yönlendirmek, ona ne yapması ve nasıl yapması gerektiğini söylemektir. Aristoteles, pratik aklın bu işlevi mükemmel bir biçimde yerine getirmesinden kaynaklanan erdeme "pratik bilgelik" veya "basiret" (*phronēsis*) adını verir ve onu ahlaksal-siyasal yaşamın merkezine yerleştirir.

Şimdi, bu noktaları aklımızın bir kenarında tutarak *Antigone*'ye döndüğümüzde ve onu pratik akıl üzerine bir oyun olarak okuduğumuzda, nasıl bir manzarayla karşılaşıyoruz? Oyunda gerçekten düşünüp taşınırken, önündeki seçenekleri ölçüp biçerken gördüğümüz ilk karakter, oyunun belki de en önemsiz karakteri sayabileceğimiz nöbetçiden başkası değildir. Nöbetçi sahneye bir anda girer. Kreon'un emriyle Polyneikes'in cesedi başında bekleyen birkaç askerden biridir. Krala kötü haber vermek, yasağa rağmen birinin cesedi gömmeye teşebbüs ettiğini, cesedin üzerini toprakla örttüğünü ama fırtına yüzünden faili yakalayamadıklarını bildirmek üzere gelmiştir. Gelmeyi kendisi istememiş, askerlerin "bunu şimdi Kreon'a kim haber verecek" diyerek çektikleri kurada o çıkmıştır. Gelirken ayakları geri geri gitmekte, krala kötü haberi söylemeye çekinmektedir. "Koşa koşa gelerek nefes nefese kaldığımı söyleyecek değilim kralım. Düşüncelere dalıyor, ikide bir duruyordum, hatta geri dönmeye bile kalktım bir ara" (223-26). Ama

20. Aristoteles, *Nikomakhos'a Etik*, 1140a31-33.

aynı zamanda geri dönmekten de çekinmekte, kendi kendine şöyle demektedir: "Geri dönebilirsin ama ya Kreon başkalarından duyarsa olan biteni? Seni kim kurtaracak hiddetinden?" (229-31) Bu adam gerçekten de düşünüp taşınmakta çünkü ne yapacağını bilmemektedir. Yaşadığı kararsızlık hareketlerine, beden diline yansır; ikide bir duraklamakta, bir o yana bir bu yana dönmektedir. Sonunda, nasıl olduğunu kendisinin de bilmediği bir biçimde, Kreon'a gelmeye karar verir: "Kendi elimle uzun kıldım kısacık yolu, ama sonunda ikna oldum sana gelmeye. Hiçbir şey bilmesem de konuşacağım. Kaderimde ne varsa o gelecek başıma, budur tek tesellim" (232-36).

Martha Nussbaum'a göre nöbetçinin hali, adamın bütün basitliğine ve bayağılığına rağmen (veya belki tam da bu sayede), gündelik yaşamda nasıl düşünüp taşındığımızın canlı bir tasviridir.[21] Bu basit adam, kaçınmak istediği iki seçenek arasında (Kreon'a gitmek veya gitmemek, kötü haberi götürmek veya götürmemek) bir tercih yapmak durumundadır ve bu nedenle her iki seçeneği de kendisi için yol açabileceği sonuçlar açısından ölçüp biçmekte, tartmakta, kendince müzakere etmektedir. Bir kararsızlık yaşamakta, ne yapması gerektiğini görememekte ve bu yüzden düşünüp taşınmaktadır. Ama bir şekilde şunun da farkındadır: Pratik sorunların, yani ne yapmamız gerektiğine dair soruların birden fazla yanıtı olabilir ve dolayısıyla müzakere edilmeleri gerekir. Bu bakımdan ele alındığında, nöbetçinin tutumu, oyunun iki ana karakteriyle, Antigone ve Kreon ile keskin bir tezat teşkil eder.

Nöbetçinin sahneye girmesinden hemen önce, izleyici hem Antigone'yi hem de Kreon'u sahnede ayrı ayrı görmüştür. Nöbetçiden farklı olarak, her ikisi de ne yapacaklarını biliyordur. İkisi de kendi kararlarının "hakikati"nden bütünüyle emindir. Antigone, oyunun açılış sahnesinde, kız kardeşi İsmene'ye "hayatı pahasına da olsa" cesedi gömeceğini söyler (72). Bir sonraki sahnede

21. Martha Nussbaum, *The Fragility of Goodness*, s. 53.

Kreon'u benzer bir kararlılık gösterisi içinde buluruz. Kenti hangi esaslara göre yöneteceğini açıkladıktan sonra, Polyneikes ve Eteokles'le ilgili kararının bu doğru ilkelere dayandığını ve kendisinin asla "kötülerin iyilerden fazla saygı görmesine izin vermeyeceği" ni ilan eder (206-7). Nöbetçinin aksine, Antigone ve Kreon'u düşünüp taşınırken, ne yapmaları gerektiğini kendi içlerinde veya başkalarıyla müzakere ederken görmeyiz. Belki bunun nedeni Sophokles'in nöbetçiyi müzakere *esnasında*, dolayısıyla ne yapması gerektiği konusunda kararsızlık yaşarken, ama Antigone ve Kreon'u müzakere *sonrasında*, yani artık belli bir karara vardıkları noktada resmetmesidir. Ama belki de böyle değildir. Antigone ve Kreon, biz sahnede buna tanık olmasak da, gerçekten müzakere etmişler midir? Onlar da nöbetçi gibi çeşitli tereddütler yaşamış ve nihayetinde düşünüp taşınarak belli bir karara mı varmışlardır? Ya da şöyle soralım: Antigone ve Kreon *post-deliberative*, yani düşünüp taşınarak bir karara varmış figürler midir? Yoksa onlar *non-deliberative*, yani düşünüp taşınmaya zaten kapalı olan figürler midir?

Antigone ve Kreon'da ilginç olan şey kararlı olmaları değil, bu kararı verirken sanki herhangi bir tereddüt duymamış gibi durmalarıdır. Kendi kararlarının apaçık bir hakikate dayandığını düşünüyor gibidir ikisi de. Bu iki karakterde tanık olduğumuz şey, Hegel'in deyişiyle, "etik özbilincin yalın ve katışıksız bir yönelimi" dir; "dolaysız, tereddütsüz ve çelişkisiz"dir; nöbetçide gördüğümüz şeyden, "tutku ile ödev arasındaki çarpışmanın sefil manzarası"ndan azadedir (§465).[22] Aslında, benzer (bir açıdan benzer) bir mülahazayı Jean Anouilh'nin 1946 tarihli *Antigone*'sinde de bulabiliriz. Anouilh, nöbetçi sahnesinin ardından koroyu şöyle ko-

22. G. W. F. Hegel, *Phänomenologie des Geistes*, Frankfurt: Suhrkamp, 1986. Atıflar pasaj numarası kullanılarak metin içinde belirtilmiştir. *Tinin Fenomenolojisi* Türkçeye çevrilmiş olmasına rağmen, alıntıları kendim çevirmeyi tercih ettim. Eserin Türkçe çevirisi için bkz. *Tinin Görüngübilimi*, çev. Aziz Yardımlı, İstanbul: İdea, 2011.

nuşturur: "Dramda çabalar durursun, çünkü kurtulma umudu vardır. Dram aşağılıktır, çıkarcıdır; tragedya ise karşılık beklemez, krallara göredir."[23] Nöbetçi "dramatik"tir, çıkar ile ödev arasındaki çarpışmanın sefil manzarasına batmıştır, kurtulmak istemekte ve bu yüzden düşünüp taşınmakta, müzakere etmektedir. Antigone ve Kreon ise "trajik"tir. Dolaysız, tereddütsüz ve çelişkisiz bir yönelimle, karşılık beklemeyen ve hesap kitap gütmeyen bir kesinlik duygusuyla hareket ederler. Bu nedenle, hiçbir "söz" ve hiçbir mülahaza onların kendi hakikatlerine duydukları güveni sarsmayacaktır.

Açılış sahnesinde, Antigone'yi kararından vazgeçirmeye çalışan İsmene, başarısız olmakla kalmaz, Antigone tarafından "tanrıların yasalarını çiğnemek"le (77), "bahanelere sığınmak"la (80), ölülerin "haklı nefretini kazanmak"la (95) da itham edilir. Kreon oyun boyunca başkaları tarafından uyarılır. İlk uyarı, örtük bir biçimde, Kreon'un tanrıları kızdırmış olabileceğini ima eden korodan gelir. Ardından oğlu Haimon ve nihayet kâhin Teiresias, Kreon'a yanlış yaptığını ve yanlışta ısrar etmemesi gerektiğini açıkça söylerler. Ama her biri kralın hışmından payına düşeni alacak, koro "düşüncesizlik"le (282), Haimon "bir kadının kuklası olmak"la (746), Teiresias ise "kötü emellerini güzel sözlerle allayıp pullayıp çıkar peşinde koşmak"la (1044-45) suçlanacaktır. Elbette ne Antigone ne de Kreon sonuna kadar kendinden emin kalabilir. Fakat onların kendi hakikatlerine duydukları güveni sarsan şey, son tahlilde, nasihat değil musibettir. "Söz" değil "olay", başkalarının tavsiye ve mülahazaları değil olayların seyridir veya yine Hegel'le birlikte söyleyecek olursak, "iki özbilinci yalınlığının uçurumunda yutan ürkünç bir yazgının olumsuzlayıcı hareketi"dir (§464). Antigone, kendisi açısından her şey olup bittiğinde ve ancak ölümün eşiğine geldiğinde bir kuşku emaresi gösterir: "Tanrılar suç bulur-

23. Jean Anouilh, *Antigone*, çev. Yaşar Avunç, İstanbul: Agora Kitaplığı, 2012, s. 34.

sa yaptıklarımda, razıyım başıma gelen felakete" (925-26). Kreon ise daha derinden sarsılacak, Teiresias'ın kehanetlerinden korkarak kararını değiştirecek (1105), ama kendi hatasını ancak Haimon'un ölümünden sonra açıkça kabul edecektir (1269).

Şimdi, nöbetçi sahnesine geri dönerek, Martha Nussbaum'la birlikte şunu sorabiliriz: Oyunun başında Antigone ve Kreon'u nöbetçinin kararsızlıklarından, içine düştüğü tereddütlerden ve dolayısıyla onu düşünüp taşınmak zorunda bırakan belirsizliklerden azade kılan şey nedir? Oyunun iki ana karakteri "alelade olandan bu denli uzaklaşmayı nasıl becermiş, gündelik insani kaygıların ancak bayağı ve gülünç bir figüre, kraldan ziyade köylüye aitmiş gibi göründüğü noktaya nasıl olup da gelmişlerdir?"[24] Nussbaum'a göre bu sorunun yanıtı Antigone ve Kreon'un değer yargılarından ziyade bir değer dizgesine sahip olma *tarzlarında* saklıdır. İkisi de çelişki ihtimalini dışlayan "yalın" veya "basit" bir değer dizgesine sahiptir. Eğer Arkhilokhos'un ünlü fragmanını ("Tilki pek çok şey bilir, ama kirpi bir tek büyük şeyi bilir") Isaiah Berlin gibi yorumlarsak, Antigone ve Kreon'un tam anlamıyla birer "kirpi" olduklarını, yani dünyaya bir büyük ilkenin perspektifinden baktıklarını ve karşılarına çıkan her şeyi yalnızca o ilkenin ölçüsüyle tarttıklarını söyleyebiliriz.[25] Kirpi olmanın avantajları vardır elbette: Bir tek büyük şeyi bilmek dünya görüşümüze ve hayat planımıza birlik kazandırır. Bizi birbiriyle çatışan veya en azından çatışma ihtimali olan değerleri benimsemekten, böylece kendimizle çelişkiye düşmekten, nöbetçi gibi bir o yana bir bu yana dönmekten alıkoyar. Gerçekten de Antigone ve Kreon'a baktığımızda, kendilerini farklı ödev veya yükümlülüklerin muhatabı olarak görmediklerini anlarız. Bakış açıları ve ahlaksal akıl yürütme tarzları, kendi benimsedikleri değerler arasında herhangi bir çatışmanın ortaya çıkmasına izin vermemekte, sanki onları kendi içlerinde bir

24. Martha Nussbaum, *The Fragility of Goodness*, s. 54.

25. Isaiah Berlin, *Kirpi ile Tilki*, çev. Zeynep Mertoğlu, İstanbul: Bilgi Üniversitesi, 2008.

çatışma yaşamaktan sakınmaktadır. Ne yapmaları gerektiğine dair hiçbir tereddüde düşmeksizin hareket edebilmelerini sağlayan şey temelde budur. İkisi de herhangi bir belirsizliğin, gerilimin, olası çelişkinin kendi değer dizgelerine sızmasına karşı sıradışı bir bağışıklığa sahip gibidir.[26]

Sözgelimi, oyunun başında sadece Antigone'ye kulak verdiğimiz takdirde ülkede bir savaşın, üstelik iç savaşa dönüşme riski taşıyan bir savaşın yaşanmış olduğunu fark etmemiz olası değildir. Antigone, kentin nasıl bir badire atlattığını görmeyen bir yerden konuşur. İzleyici, iki erkek kardeşin, Polyneikes ve Eteokles'in birbirlerini savaşta öldürdüklerini, Argos ordusunun kenti kuşatmış olduğunu ve kentin düşmekten ancak son anda (ve o da dün gece) kurtulduğunu İsmene'den öğrenir. Polyneikes'in cesediyle ilgili meselenin aslında kentin kaderiyle ilgili daha geniş bir siyasal bağlamda yer aldığını böylelikle fark etmeye başlarız.[27] Antigone tek bir büyük şeyi, Polyneikes'in cesedini görmekte, ama başka bir büyük şeyi, kenti ve kentin sorunlarını ıskalamaktadır. Üstelik ıskaladığı tek şey bu değildir. Bizzat İsmene'yi, hayatta kalan tek kardeşini de ıskalar Antigone. Kendisini Polyneikes'in cansız bedenine karşı yükümlülüklerini yerine getirmekten alıkoyabilecek veya bu hususta onu tereddüte düşürebilecek hiçbir şey –İsmene'nin canlı bedeni de dahil olmak üzere– sanki Antigone'nin ruhsal dünyasında bir karşılık bulmamakta, onun kaygıları arasına sirayet edememektedir. Aynı şey Kreon için de geçerlidir. Kreon yalnızca kentin yeni yöneticisi değildir. Aynı zamanda Polyneikes'in dayısı, onun hayatta kalan en yaşlı erkek akrabası, yani onu gömmekle birinci derecede yükümlü olan kişidir. Ama nasıl ki

26. Farklı bir yorum için bkz. Helene P. Foley, *Female Acts in Greek Tragedy*, Princeton: Princeton University Press, 2001, s. 172-200. Foley, *Antigone*'yi pratik akıl sorunu çerçevesinde okumakla birlikte, Antigone ve Kreon'un ahlaksal akıl yürütme tarzları arasında yapısal zıtlıklar olduğunu savunuyor.

27. Simon Goldhill, *Reading Greek Tragedy*, Cambridge: Cambridge University Press, 1986, s. 90.

Antigone ölülere ve yaşayanlara karşı yükümlülükleri arasında bir çatışma görmüyor çünkü yalnızca ölülere karşı yükümlü olduğunu düşünüyorsa, Kreon da siyasal ve ailevi yükümlülükleri arasında herhangi bir çatışma görmemekte, yalnızca kente karşı sorumlu olduğunu düşünmektedir.

Dünyayı tek bir büyük ilkenin dar perspektifinden gören bu iki figür, aralarındaki tüm farklara rağmen, kendilerini her türlü ödev çatışmasından, tereddüt ve kararsızlıktan, pratik aklın sancılı müzakerelerinden azade kılan sert ve indirgeyici bir düşünme tarzına sahip olmaları bakımından derin bir benzerlik içinde gibidir.

Bir Figür Olarak Antigone veya Pratik Aklın Sınırları

Yine de Antigone'ye –ve sadece Antigone'ye– sempati duyarız. Neden? Antigone'nin uzlaşmazlığında, dik başlılığında, *autonomos* oluşunda, Kreon'unkinden farklı olarak, bize tesir eden şey nedir? Yaptığı işin, Polyneikes'i gömmeye teşebbüs etmesinin, ahlaken haklı olması mı? Eylemini kamusal olarak sahiplenmesi ve muktedire herkesin önünde hayır diyebilme cesareti mi? Kendisini ölümden sakınmaması, hayatı pahasına olsa da doğru bildiği şeyden caymaması mı? Hangi nedenle olursa olsun, Antigone'ye duyduğumuz sempati –veya bir figür olarak Antigone'nin bizim üzerimizdeki yadsınamaz tesiri– oyunu pratik akıl perspektifinden okuma çabasının yapısal sınırlarına da işaret eder.

Oyunun dünyasında pratik aklın önerdiği veya pratik bilgeliğin gerektirdiği şey nedir? Aslında Antigone ve Kreon dışındaki karakterler bunu yeterince açık bir biçimde dile getirirler. İsmene kız kardeşine "imkânsızın peşinden koşmaması"nı öğütler (89-92). Haimon babasına başkalarından bir şeyler öğrenmenin ve esnekliğin erdem olduğunu hatırlatır: "Bir insan, bilge de olsa utanmamalı yeni şeyler öğrenmekten, diretmemeli. Dere kenarındaki ağaçlardan, dallarını eğenler kurtulur taşkınlarda, oysa köklerinden sökülüp gider kaskatı direnenler. Yelkenleri sonuna kadar ge-

rerek rüzgârı karşılayan denizci, alabora olup ters dönen teknesiyle sürdürür yolculuğunu" (710-18). Teiresias, yine Kreon'a, "insanlara özgüdür hata yapmak" diye seslenir; ama aklı başında kişinin hatada ısrar etmemesi, "inadından vazgeçmesi" gerektiğini söyler (1024-31). Ve nihayet koro, her şey olup bittiğinde, son noktayı koyar: "Mutluluğun kaynağı sağduyudur" (1347).

Başkalarını duymak, meseleye bir de şu açıdan bakmak, esnek ve ölçülü olmak... – oyunun dünyasında pratik aklın öğüdü aşağı yukarı budur. Ama bu öğüdün asli muhatabı kimdir? Aristoteles'in *megalē hamartia*, "büyük hata" diye adlandırdığı şeyin müsebbibi Antigone midir yoksa Kreon mu? İnadı ve ölçüsüzlüğü ile felakete davetiye çıkaran, gemiyi alabora eden ve sevdiklerini ölüme sürükleyen hangisidir? Cevap açık görünüyor. Bu iki figür dünyaya dar bir perspektiften bakmaları, inatçı ve katı olmaları bakımından benzer olabilirler, ama felaketi asıl çağıran kişi Kreon'dur. Oyunun olay örgüsü göz önüne alındığında Kreon'un kararı, yani Polyneikes'in cesedinin açıkta bırakılması –Antigone bu karara meydan okumasaydı bile– kenti salgına maruz bırakmaya ve tanrıların gazabını kışkırtmaya yazgılıdır. Teiresias açıkça söyler: "Köpekler cesetleri parçalar, akbabalarla vahşi hayvanlar ölü insan etinin murdar kokusunu sunaklara taşırsa kin ve kargaşaya teslim olur kentler" (1080-84). Bu sonuç, Antigone'nin eyleminden bağımsızdır ve doğrudan doğruya Kreon'un kararıyla tetiklenir. Polyneikes'in cesedini zorla yerin üstünde tutmak, ölüler dünyasına ait olanı yaşayanların dünyasında alıkoymak: Bu, Kreon'un ilk büyük hatasıdır; kenti felaketin eşiğine getiren hatadır. Ama Kreon bir karar daha verir. Antigone'yi ölüme mahkûm ederek bir mağaraya kapatır. Bir anlamda onu canlı canlı gömer. Antigone, koronun tabiriyle, "Hades'e canlı inen ilk ölümlü olacak"tır (822). Yaşayanların dünyasına ait olanı ölülerin dünyasına inmeye zorlamak: Bu da Kreon'un ikinci büyük hatasıdır ve onun kişisel felaketiyle, önce oğlu Haimon'un, sonra da karısı Eurydike'nin kendilerini öldürmeleri ile sonuçlanır. Kreon pratik aklın sesine kulak vermemiş

ve ölçülülüğün (*sophrosyne*) zıddı olan o büyük kusura, kibir veya küstahlığa (*hybris*) kapılmıştır; iki büyük hata işlemiş ve sonuç olarak felakete uğramıştır. "Kibirle söylenen büyük laflar, ağır bedeller ödeterek yaşlılıkta öğretirler sağduyuyu." (1350-54)

Ama tam da burada pratik akıl merkezli bir *Antigone* yorumunun sınırlarıyla, hatta diyebiliriz ki yapısal sorunuyla karşılaşıyoruz. Oyunu pratik akıl perspektifinden okumak, ister istemez, *Antigone*'yi öncelikle ve esasen Kreon'un hikâyesi olarak okumaktır![28] Oyun hiç şüphesiz Kreon'un *da* hikâyesini anlatır. İki ana karakterden biridir Kreon. Fakat oyunun "kahramanı" Antigone ve yalnızca Antigone'dir. Başka her şeyi bir kenara bıraksak bile, Sophokles'in oyuna onun adını vermiş olması gözardı edilemez. Bizzat yazarın kurucu jesti, Kreon ile Antigone arasındaki benzerliğin sınırlarına işaret eder. Anouilh'nin daha önce zikrettiğimiz ayrımına atfen söylecek olursak, "dramatik" değil de "trajik" karakterin sadece Antigone olduğunu bize duyuran öncelikle Sophokles'in kendisidir yani. Kaldı ki Kreon'un gerçekten trajik olduğu söylenebilir mi? Oyunun sonuna doğru onu da nöbetçi gibi kıvranırken, bir o yana bir bu yana dönerken buluruz. "Düşündükçe yüreğim daralıyor. Geri adım atarsam felaket olur sonu, kararımda direnirsem de büyük belalar gelecek başıma" (1096-97). Ne yapacağını bilmez halde, çaresizce korodan akıl ister: "Ne yapmam gerekiyor? Söyle yapayım!" (1099) Anouilh'nin dramla ilgili sözleri, şimdi pekâlâ Kreon'u da tasvir eder: "Dramda çabalar durursun, çünkü kurtulma umudu vardır. Dram aşağılıktır, çıkarcıdır." Kreon gerçekten de dramatiktir. Nöbetçi gibi basit, nöbetçi gibi bayağı, nöbetçi gibi sıradandır. Artık çok geç olsa da kurtulma

28. H. D. F. Kitto, ilk olarak 1939'da yayımlanan klasik çalışmasında, oyunun zaten Kreon'u merkeze alarak okunması gerektiğini ileri sürer: Hem teknik/dramatik nedenlerle (mesela Antigone oyunun son üçte birlik kısmında yoktur, ama Kreon sonuna kadar sahnede kalır) hem de öyküsel/içeriksel nedenlerle (nihai felaket Kreon'un felaketidir). Bkz. *Greek Tragedy: A Literary Study*, Londra: Routledge, 2002, s. 125-31.

umudunun peşinden gider. "Eğer Kreon'un kişiliği konusunda netleşmek istiyorsak bu nokta son derece mühim," diye yazar Jacques Lacan, "o da, tüm cellatlar ve tiranlar gibi, temelde insani bir karakterdir."[29]

Peki ama Kreon'dan farklı olarak Antigone'yi trajik kılan, onu "kahraman" yapan şey nedir? Lacan, psikanaliz ve etik konulu derslerinde bu soruya eğilir. Metinden ziyade "figür"dür Lacan'ı meşgul eden şey. "*Antigone*'de ne bulduğumuzu" sorar mesela ve hemen arkasından kendi sorusunu şöyle yanıtlar: "Her şeyden önce Antigone'yi buluruz."[30] Asıl önemli olan şey Antigone'nin arzusu veya tutkusudur. Eğer trajik olanı gerçekten anlamak istiyorsak, bu tutkuya bakmamız gerektiğini ileri sürer Lacan. Antigone'nin sözlerine ve söylemine değil, yaptığı şeyi neden yapmış olduğuna dair gerekçe veya argümanlarına değil, ama onu harekete geçiren ve sınırı ihlal etmeye, "öteki taraf"a geçmeye sevk eden *pathos*'un niteliğine. Antigone ile Kreon arasındaki çatışmayı örneğin Hegel gibi okumak, yani biri aileye diğeri devlete atıfta bulunan iki söylemin, iki ilkenin, iki hak iddiasının çatışması olarak okumak, bu nedenle yanıltıcıdır Lacan'a göre. "Şunu çok iyi biliyoruz ki bizi büyüleyen şey, karşılıklı söylenen sözlerin üstünde ve ötesinde, aile ve ülke konusunun üstünde ve ötesinde, ahlaksal argümanların üstünde ve ötesinde, bizzat Antigone'dir, dayanılmaz ihtişamı içindeki Antigone."[31] Lacan için bu Antigone, saf veya katışıksız arzunun timsali, "ölüm itkisi"nin ete kemiğe bürünmüş halidir.

Antigone'yi okurken katışıksız veya saf arzunun (Lacan'ın *pur désir* dediği şeyin) peşine düşmek, yani oyunun hakikatini "söylemin üstünde ve ötesinde" aramak, yalnızca metinde birbiriyle yarışan sesleri perdelediği için değil, fakat bizi Antigone'nin melez bir figür olduğunu görmekten alıkoyduğu için de sorunlu bir stra-

29. Jacques Lacan, *The Ethics of Psychoanalysis 1959-1960*, çev. Dennis Porter, New York: Norton & Company, 1992, s. 267.

30. *A.g.y.*, s. 250. 31. *A.g.y.*, s. 247.

teji bana kalırsa.[32] Melez bir figürdür Antigone, hem de her bakımdan. Bir yandan, Lacan'ın ısrarla vurguladığı üzere, sanki baştan itibaren gözlerini ölüme dikmiş gibidir. Kendisinin ölümü seçtiğini, hatta ölümü istediğini söyler gerçekten de. Ama diğer yandan, Lacan'ın görmezden geldiği bir başka Antigone, kendi ölümünün zamansızlığına ağlayan, yaşamdan ve yaşamanın cazibelerinden feragat edişine, feragat etmek zorunda kalışına ağıt yakan bir Antigone de vardır. Hatta nasıl bir gri bölgede salındığını onun kendi ağzından da duyarız: "Ne ölülerin arasındayım ne de yaşayanların" (852). Yalnızca ölüm ile yaşam arasında değil, aile ile kent arasında, kadınlık ile erkeklik arasında, istisna ile kural arasında da salınır Antigone. Onu trajik kılan şey, bu tekinsiz salınımın imkânlarında, verili olanı tersyüz edici gücünde saklı olabilir mi?

Hegel'in Yanıtı

Antigone'yi neden sevdiğimizi, onun bir figür olarak üzerimizde sahip olduğu yadsınamaz tesirin nereden geldiğini sorduk. Bu soruya Hegel'le birlikte yanıt aramaya çalışacağım şimdi. Hegel bu iş için ilk elde yanlış bir kılavuz gibi görünebilir. İki nedenle: Birincisi, Hegel'de trajik olan öncelikle ve asıl olarak "kahraman" değil de "çatışma" olduğu için; ikincisi, Hegel'e göre trajik çatışma iyi ile kötü, haklı ile haksız arasında değil de "hak ile hak" arasında ortaya çıktığı için. Nitekim Hegel, özellikle *Tinin Fenomenolojisi*'nde, Sophokles'in oyununu "etik dünya"nın (*Sittlichkeit*) kendi unsurları arasındaki çatışmanın açığa çıktığı bir moment olarak sunar (§ 446-76). Bir yanda aile, tanrısal yasa ve onun muhafızı olan kadın vardır; diğer yanda ise kent, beşeri yasa ve onun

32. Ayrıca oyunu depolitize eden bir strateji. Bu yöndeki derli toplu bir eleştiri için bkz. Miriam Leonard, "Lacan, Irigaray, and Beyond: Antigones and the Politics of Psychoanalysis", *Laughing with Medusa: Classical Myth and Feminist Thought* içinde, haz. Vanda Zajko ve Miriam Leonard, Oxford: Oxford University Press, 2006, s. 121-39.

muhafızı olan erkek bulunur. Bu unsurların karşı karşıya gelişi trajiktir çünkü etik dünyanın asli bileşenleri olmaları bakımından bir hakikati ifade ederler, ama yalnızca kendi hakikatini görmek ve diğerini yadsımak bakımından da büyük bir yanılgı içindedirler. Hem Antigone hem de Kreon hak adına konuşur ama ikisi de haklı ve ikisi de haksızdır.

Hegel'in *Antigone* okuması, bu haliyle, gerçekten de Antigone'ye neden sempati duyduğumuzu açıklamaktan uzak görünüyor. Nitekim pek çok yorumcu, Goethe'den itibaren, Hegel'in argümanını Antigone ve Kreon'u ahlaken eşitlemesi bakımından sorunlu, hatta kabul edilemez bulmuştur.[33] "Bu, Hegel'in yorumunun başlıca zayıf noktasıdır"; "Antigone'nin en az Kreon kadar hatalı olduğunu ileri sürenlerin tutumu, Oidipus'un kendi suçları yüzünden cezalandırıldığını ileri sürenlerin tutumundan bile daha sinir bozucudur"; "en sempatik yorumcuların bile teslim etmesi gerekir ki Hegel'in burada başardığı şey bir Kreon savunusudur".[34] İtiraz listesini istediğimiz kadar uzatabiliriz. Ama şu var: Hegel'in kendisi yalnızca bir metin olarak *Antigone*'ye değil, aynı zamanda bir figür olarak Antigone'ye de hayrandı. *Felsefe Tarihi Üzerine Dersler*'de ondan "semavi Antigone" diye bahseder; onun "şimdiye dek yeryüzüne gelmiş en soylu figür" olduğunu söyler.[35] Hegel'i böyle hissetmeye iten şey nedir? Daha önemlisi, onun Antigone'ye duyduğu hayranlığı, *Tinin Fenomenolojisi*'nde teklif ettiği *Antigo-*

33. Hegel'in *Antigone* yorumunun nasıl alımlandığına dair ayrıntılı bir çalışma için bkz. Martin Donougho, "The Woman in White: On the Reception of Hegel's Antigone", *The Owl of Minerva*, c. 21, no. 1, 1989, s. 65-89.

34. Sırasıyla: Blundell, *Helping Friends and Harming Enemies*, s. 145; Hugh Lloyd-Jones, *The Justice of Zeus*, Berkeley: University of California Press, 1971, s. 116; Seyla Benhabib, "On Hegel, Women and Irony", *Situating the Self* içinde, New York: Routledge, 1992, s. 255.

35. G. W. F. Hegel, *Vorlesungen über die Geschichte der Philosophie I*, Frankfurt: Suhrkamp, 1986, s. 509. Hegel'in oyuna ilişkin övgüsü de aynı tondadır. Estetik derslerinde *Antigone*'yi "tüm zamanların en yüce ve her bakımdan en mükemmel sanat eserlerinden biri" olarak zikreder; bkz. *Vorlesungen über die Ästhetik II*, Frankfurt: Suhrkamp, 1986, s. 60.

ne yorumu ile telif edebilir miyiz? Ya da şöyle soralım: Hegel'in *Antigone* yorumu, bir figür olarak Antigone'ye duyduğu hayranlığın felsefi hesabını içeriyor olabilir mi? Bu sorulara yanıt verebilmek için *Tinin Fenomenolojisi*'ne daha yakından bakmamız gerekecek.

Hegel için *Antigone*'de tanık olduğumuz çatışma aslen tümel ile tikelin çatışmasıdır. Tümellik, kentte ve kentin beşeri yasasında tecessüm eder. Böyle olması, bir yönüyle, beşeri yasanın yapısıyla ilgilidir elbet. Yasa, topluluğun bütününü kapsar ve ortak iradesini yansıtır. Onun nezdinde tek tek bireyler veya kendi somut tikelliği içindeki özel şahıslar yoktur. Başka bir deyişle, yasa beni "ben" olarak veya kendi özel adımla değil, ama bir yurttaş, *herhangi* bir yurttaş olarak görür. Yasa önünde herkesin eşit olduğunu veya yasaların herkese aynı şekilde uygulanması gerektiğini söylediğimizde, ya da şahsa özel yasa olamayacağını ileri sürdüğümüzde, yasanın genelliğine veya tümelliğine işaret etmiş oluruz. Kenti ve kentin beşeri yasasını bir bakımdan daha tümellikle ilişkilendirir ama Hegel: Yasanın tümelliği, aynı zamanda, insanın kendisinde tümel veya evrensel olan yanın, yani rasyonel özgürlüğün, keyfi güç altında değil de ancak ve ancak yasalı bir toplulukta, özellikle de kendi yasasını kendisi koyan ve yalnızca kendi koyduğu yasaya itaat eden bir toplulukta gerçekleşebilecek olmasıyla ilgilidir. Yunan *polis*'i, Hegel için, böyle bir topluluk biçiminin tarihteki ilk örneği, rasyonel özgürlüğün siyasal planda somutlaştığı ilk momenttir. Tin burada kendisini "herkes tarafından bilinen yasa" olarak gösterir: "Bu tinin hakikati, açık ve gün gibi ortada olan yasal geçerliliktir; onun mevcudiyeti, dolaysız kesinlik taşımak üzere ve özgür kılınmış insan varoluşu biçiminde ortaya çıkar" (§448).

Buna karşılık, aile tikelliğin alanıdır. Orada herhangi bir kişi olarak değil de *belli* birisi olarak bulunurum. Sadece bir evlat, bir kardeş veya bir ebeveyn değil, ama *bu* evlat, *bu* kardeş, *bu* ebeveyn olarak.[36] Yani biricik bir varlık olarak. Kentte yurttaş olmak sıfatıyla ifa ettiğim herhangi bir görev başka bir yurttaş tarafından da

ifa edilebilir, işgal ettiğim herhangi bir konum başka bir yurttaş tarafından da işgal edilebilir ve edilebilmelidir de. Ama ailedeki yerim (*bu* evlat, *bu* kardeş, *bu* ebeveyn olarak sahip olduğum yer) başka birisi tarafından doldurulamaz. Üstelik bu biriciklik, bu ikame edilemezlik, benim "ne yaptığım"la, yani eylemimle ilgili değildir. Eylemin önem taşıdığı yer kenttir çünkü. Orada bir eylem öznesi olarak var olur ve başkaları tarafından bu sıfatla tanınırım. İnsansal yasa önünde eylemlerimden sorumlu tutulurum. Yurttaş olmak, içerisinde eylediğim ve eylemlerim bakımından yargılandığım bir dünyaya mensup olmaktır. Aile için önemli olan şey ise benim ne yaptığım değil "kim olduğum"dur. Aile benim eylemimle değil, yalın ve dolaysız varlığımla, aynı kandan geliyor oluşumla ilgilidir.

Hegel'e göre ailenin "son görevi" (ve tinsel bir kurum olarak nihai anlamı) ancak bu noktanın ışığı altında anlaşılabilir. Eylemlilik benim için mutlak bir biçimde sona erdiği zaman, yani artık yaşayan bir kişi olmaktan çıkarak sırf bir varlık haline geldiğimde –bu da demektir ki öldüğümde– kente veya siyasal topluluğa aidiyetim son bulur. Ama beni zaten eylemim bakımından değil de varlığım bakımından sahiplenen aile için aynı şey söz konusu değildir. Artık hiçbir biçimde eylem öznesi olamayacak olan *bu* varlık, *bu* cansız beden, aileye ve yalnızca aileye ait olmayı sürdürür. Şimdi aileyi, "kan bağının bütünsel varoluşunu kuşatan" bir görev beklemektedir (§451). Aile, ölüsünü, sanki artık kendisine ait değilmiş gibi çürümeye bırakamaz, onu bir "şey" olarak doğaya terk edemez. Aksine, ölüm karşısında insan tinselliğinin sorumluluğunu üstlenir, doğanın bilinçsiz edimi (çürüme) yerine kendi bilinçli edimini (cenaze) koyar ve ölüyü tören yaparak uğurlar (§452). Cenaze töreni, ölümün çıplak doğallığı karşısında insan tinselliğinin ileri sürülmesi; *bu* bireyin, bir "şey" olarak doğaya terk edilmeyip

36. Bu konuda özellikle bkz. Alexandre Kojève, *Hegel Felsefesine Giriş*, çev. Selahattin Hilav, İstanbul: YKY, 2000, s. 67-68.

bir "kişi" olarak uğurlanmasıdır. Ölülerin gömülmesini ve hatırlanmasını emreden yasa, yani Antigone'nin uymak istediği tanrısal yasa, işte bu nedenle ailenin temel, hatta kurucu yasasıdır.[37]

Hegel'in bu noktaya kadar söyledikleri, Antigone ve Kreon'un iddialarını yeni bir çerçevede görme imkânı sunar bize. Kreon için esas olan şey Polyneikes'in eylemidir; bir yurttaş, herhangi bir yurttaş olarak ne yapıyorsa odur. Kreon basitçe kentin yasası adına değil, ama bu yasanın sadece tümeli gören perspektifinden konuşur. Oysa Antigone, Polyneikes'i kan bağının ve tanrısal yasanın perspektifinden görmektedir. Önemli olan onun eylemi değil varlığı, ne yaptığı değil kim olduğudur. Ve Polyneikes'in fiilen yaptığı veya yapmış olabileceği hiçbir şey bunu değiştirmez, değiştiremez. O, Antigone için *bu* kardeştir ve tüm değeri, hatta yegâne değeri bu tikellikte saklıdır. Bu iki perspektifin birbirlerine yapısal olarak kapalı olduklarının altını özellikle çizer Hegel. "Yalnızca kendisini haklı ve diğerini bütünüyle haksız bulduğundan, tanrısal yasaya ait olan etik bilinç öteki tarafta insanın keyfi şiddetini, beşeri yasaya ait olan etik bilinç ise berikinde içsel kendi-için-varlığın [yani bireyin] hırçınlığını ve itaatsizliğini görür" (§466). Antigone ile Kreon arasındaki çatışma insan varoluşunun iki asli veçhesi adına, tümellik ve tikellik adına konuşan; dolayısıyla ikisi de ahlaksal haklılık taşıyan; ne var ki birbirinin haklılığını görmeyen ve aslında görmesi de mümkün olmayan iki taraf arasında gerçekleşmektedir.

Ama şimdi ilginç bir noktaya, Hegel'in buraya kadar söylediklerinde ancak zımnen içerilen bir noktaya geliyoruz. Antigone ve Kreon'u birbirlerinin haklılığını görmekten alıkoyan şey nedir? Hegel'e göre bakış açılarındaki sınırlılık son tahlilde "olumsal" bir etkenden, sözgelimi kişiliklerinden ya da düşünme tarzlarından kaynaklanmaz. Belli bir biçimde görmelerine, belli bir biçimde

37. Daha ayrıntılı bir analiz için bkz. Jean Hyppolite, *Genesis and Structure of Hegel's Phenomenology of Spirit*, çev. Samuel Cherniak & John Heckman, Evanston: Northwestern University Press, 1974, s. 341-43.

düşünmelerine ve nihayet belli bir biçimde davranmalarına yol açan şey, kendisinden kaçınılması en azından prensip olarak mümkün bir yargı hatası, bir *hamartia* değildir. Aksine, onların bakış açılarını kısıtlayan şey, her türlü yargının içinde gerçekleştiği ve aslında ahlaksal yargıyı mümkün kılan verili anlam ufkunun sınırlarıdır. Başka bir deyişle, Hegel trajik çatışmayı çözümlerken, pratik aklın olası hatalarına değil de onun temeli olan ve içerisinde iş gördüğü tarihsel/toplumsal referans sistemine, ahlaksal/kültürel anlam dizgesine, yani bir bütün olarak *Sittlichkeit* diye adlandırdığı şeyin verili durumuna odaklanır.

Antigone ile Kreon arasındaki çatışmanın "zorunluluğu", kent ve ailede tezahür eden ilkelerin, tümellik ve tikelliğin, henüz birbirleriyle telif edilmemiş olmasından kaynaklanır. İnsan varoluşunun iki temel veçhesi veya tinin iki asli kuvveti henüz birbirini tanımamakta, kendisini diğerinin dolayımıyla görmemekte ve kendi hakikatinin derin bir biçimde diğerine bağımlı olduğunu bilmemektedir. Hegel'e göre bu durum aynı zamanda Yunan dünyasının içsel çelişkisini oluşturur. Yasalı toplulukta açığa çıkan rasyonel özgürlük ile ailede kucaklanan bireyselliğin, yurttaş olmak sıfatıyla dahil olduğum eylem yaşamı ile *bu* birey olmak bakımından sahip olduğum değerin birbirinden ayrı düştüğü bir dünyada, tinin kendisini bütünüyle açması veya gerçekleştirmesi mümkün değildir. Çünkü böyle bir dünyada *eylem* hiçbir zaman tam anlamıyla *benim* eylemim olamaz. Antigone ile Kreon arasındaki çatışma, tinin bunu anlaması ve kendisini tanıyabilmesi için zorunlu bir uğraktır. Tarihte olumsuzlamanın görünüşe çıktığı bir kriz ânıdır. Söz konusu kriz, *Fenomenoloji*'nin tarihsel anlatısı içinde, Yunan *polis*'inin çöküşüyle sonuçlanacak; ama tinin kendini tanıma serüveni, rasyonel özgürlük ile bireyselliğin uzlaştığı bir dünyaya doğru yolculuğu –yani eylemin nihayet benim eylemim olabileceği bir dünyaya doğru yolculuğu– devam edecektir. Şayet Kreon'un kararı kenti yıkıma sürükleyen krizin vesilesi ise, Antigone'nin eylemi bu krizin geleceğe dönük yüzüdür.[38]

Peki ama Antigone'yi neden severiz? Bunu sormuştuk. Geldiğimiz noktada, Hegel'le birlikte şöyle yanıtlayabiliriz belki bu soruyu: Antigone'yi severiz çünkü olumsuzlamanın kurucu gücü onun eyleminde açığa çıkar.

Antigone'nin Eylemi: Paradoks, Trajedi, Gelecek

Hegel'in Antigone'si, evet, bir tarihsel kırılma momentinde konumlanmıştır. En azından, *Fenomenoloji*'nin bu noktaya kadar göz gezdirdiğimiz "resmi anlatısı" bu yönde. Ama söz konusu anlatıda başka türden bir refleksiyonun, "eylem" dediğimiz insan etkinliğinin ne olduğuna, anlamına ve anlaşılabilirlik koşullarına ilişkin bir refleksiyonun da izini sürebiliriz. Daha önce çeşitli vesilelerle işaret ettiğimiz bir noktayı hatırlayalım. Antigone'nin eylemi ne kendisi ne de başkaları tarafından tam olarak anlaşılır oyunda. Gerek İsmene gerekse koro ve Kreon, elbette kendi meşrep ve konumlarından kaynaklanan farklı tarz ve düzeylerde olmak üzere, Antigone'yi işitmekten, onun ne söylediğini anlamaktan ve yaptığı şeyi anlamlandırabilmekten âcizdir. Her biri de onun yaptığı şeyi kendi yargılarının –ve dolayısıyla bu yargıları biçimlendiren değer ve duyguların– aynasında görür. Ama açıkçası Antigone'nin kendisi de yaptığı şeyi *neden* yaptığına, bunun neden yapılmaya değer olduğuna dair tutarlı bir açıklama sunmaktan uzaktır. Oyun boyunca birden fazla açıklama yapar; fakat söylediği şeyler, daha ön-

38. Hegel'in *Antigone* yorumuna yönelik feminist eleştiride neredeyse sistematik olarak gözardı edilen bir nokta bu. Belli başlı örnekler için bkz. Luce Irigaray, "The Eternal Irony of the Community", *Speculum of the Other Woman* içinde, çev. Gillian C. Gill, Ithaca: Cornell University Press, 1985, s. 214-26; Patricia Jagentowicz Mills, "Hegel's *Antigone*", *Feminist Interpretations of G. W. F. Hegel* içinde, haz. Patricia Jagentowicz Mills, University Park: Penn State Press, 1996, s. 59-88; Kelly Oliver, "Antigone's Ghost: Undoing Hegel's *Phenomenology of Spirit*", *Hypatia*, c. 11, no. 1, 1996, s. 67-90. Bu itirazlara cevaben bkz. J. M. Bernstein, "Hegel's Feminism", *Feminist Readings of Antigone* içinde, haz. Fanny Söderbäck, Albany: SUNY Press, 2012, s. 111-30.

ce görmüş olduğumuz gibi, birbirinden farklı olmakla kalmayıp, potansiyel bir çelişki de içermektedir. Ayrıca, kardeşini tek başına gömebileceğine inanması bakımından, yaptığı şeyin somut anlamına, yani cenaze töreninin toplumsal mahiyetine dair de bir körlük içerisindedir Antigone. Eylemin anlamı, onu gerçekleştiren failin kendisi de dahil olmak üzere, kimse için tam olarak açık değildir yani. Hatta sanki saklanır bu anlam, kendisini herkesten özellikle gizler oyun boyunca. Bu motifi nasıl anlamalıyız? Eylemi anlamlandırma konusunda oyun boyunca süregiden kargaşayı neye yormalıyız?

Bunu sormak, bir bakıma, büyük bir felsefi sorunun da kapısını aralamak demek: Anlam nedir? Elbette söz konusu kapıyı ardına kadar açamayız burada, ama en azından sorunun daha spesifik bir biçimine göz atabiliriz belki: Eylem anlamını nereden alır? Çağdaş felsefede bu soruya verilen yanıtların çoğu bizi bir şekilde eylemin bağlamla ilişkisine bakmaya sevk ediyor. Basit bir örnek üzerinden gidecek olursak, elimi kaldırdığım zaman bunu "sınıfta söz istemek", "toplantıda oy kullanmak" veya "sokakta birini selamlamak" için yapıyor olabilirim. Eylemimin anlamı sadece benim niyetime veya ne kastettiğime değil, aynı zamanda (ve belki de daha önemli olmak üzere) içinde bulunduğum bağlama, bu bağlamı oluşturan norm ve uzlaşımlara bağlıdır. Oylama yapılırken elimi şayet söz istemek için kaldırırsam, yanlış anlaşılmam kuvvetle muhtemeldir mesela. Eylemin anlamını belirleyen –ya da onun *anlaşılabilirliğini* düzenleyen– koşullar, failin amaçladığı şeyi başarabilmesinin de zorunlu koşullarıdır aynı zamanda. Diyelim ki söz almak için elimi kaldırıyorsam, bunu doğru yer ve zamanda, doğru kişinin (yani söz verme yetkisine sahip kişinin) görebileceği şekilde yapmam gerekir ki eylemim amaçladığı şeyi gerçekleştirme imkânına sahip olabilsin.

Hegel işte her türden eylemin içinde gerçekleştiği ve anlamlandırıldığı bu bağlamsal dizgeyi –yani normlardan, uzlaşımlardan, değerlerden ve aynı zamanda bunların hayata geçirilmesini

sağlayan kurumlardan oluşan müşterek dünyayı– "nesnel tin" diye adlandırır. Bir eylemin başkaları ve hatta failin kendisi tarafından tam olarak anlaşılabilmesi için nesnel tin alanında bir karşılığının olması, yani eylemi yönlendiren ilkenin müşterek dünyada nesnelleşmiş bir biçimde bulunması gerekir. Antigone'nin eylemi için de geçerlidir bu kuşkusuz ve eylemin anlamına dair oyun boyunca tanık olduğumuz güçlük bir bakıma tam da buradan kaynaklanır. Oyunun dünyasında ne Antigone yaptığı şeyi tam olarak açıklayabilir ne de başkaları onu tam olarak anlayabilir, çünkü söz konusu eylem aslında türünün ilk örneğidir. Henüz nesnelleşmemiş ve müşterek anlam dizgesinin parçası haline gelmemiş bir değerin taşıyıcısıdır. Hegel'in özellikle vurguladığı bir nokta bu, üstelik Sophokles'in imge ve metaforlarını sonuna kadar kullanarak. "Hükümetin buyrukları tümel, gün gibi ortada olan kamusal bir anlam taşır; fakat diğer yasanın iradesi yeraltına özgü olup kendi içine kapalı bir anlama sahiptir" (§466). İnsansal yasa "yeryüzü"nün yasasıdır; "güneşin altında yürürlükte olan yüksek ve aleni yasa"dır (§455). Oysa tanrısal yasa "karanlığın yasası" olup "hükmü yeryüzünde değil yeraltında geçerli"dir (§474). Yeryüzü ve yeraltı, aydınlık ve karanlık, açıklık ve kapalılık. Polyneikes'in gömülmesini yasaklayan buyruğun anlamı başlangıçta ne denli açık ve aleni ise, bu buyruğu çiğneyen eylemin anlamı da o denli örtük, o denli kapalı, o denli ezoteriktir.

Antigone'nin amaçladığı şeyi gerçekleştirememesi, yani kardeşini defnetmekte başarısızlığa uğraması da aynı nedenden kaynaklanır aslına bakarsak. Daha önce de vurguladığımız gibi, bir toplumsal ritüeldir cenaze töreni. Ortak bir değer dizgesi içinde, karşılıklı tanıma/tanınma ilişkileri çerçevesinde gerçekleşir. Bu nedenledir ki ancak ve ancak cemaatle birlikte ve cemaat sayesinde yapılabilir. Cemaatin (kentin) tasdik ve rızasını almaksızın cenazenin kaldırılması, yani gömme ediminin cemaate rağmen bir cenaze töreni anlamına sahip olması mümkün değildir. Nitekim Antigone'nin eylemi, yani cenazeyi tek başına kaldırma teşebbüsü,

kaçınılmaz olarak boşa düşer oyunun dünyasında. Tek başına eylemenin, cenazeyi kente rağmen kaldırmanın mümkün olmadığını aslında oyunun en başında İsmene'nin ağzından duyarız en açık bir biçimde: "Yurttaşlara karşı [*biai politōn*] eyleme gücü olmadığı"nı (79) söyler İsmene ve hemen ardından da yapmak istediği şeyin "imkânsız olduğu" (89) konusunda uyarır Antigone'yi. Bu sözleri, genellikle yapıldığı gibi, basit bir aczin veya kendini sakınmaya dönük bir ihtiyatlılığın ifadesi olarak almaktan kaçınırsak eğer, İsmene'nin başka bir şey söylemeye çalıştığını, insan eylemselliğine dair yalın ama derin bir hakikati dile getirdiğini görebiliriz: Hiç kimse tek başına eyleyemez, eylemek "birlikte eylemek" tir. Eylemin kendi amaçladığı şeyi gerçekleştirebilmesi cemaatin katılımına, tasdik ve rızasına, yani eylemin başkalarıyla birlikte yapılmasına bağlıdır.

Yine de eyleme geçer Antigone. Yapmak zorunda olduğunu düşündüğü şeyi yapar. Umutsuz ve trajik bir eylem. İçinde gerçekleştiği dünyada anlaşılmamaya, başarısız olmaya mahkûm bir eylem. Fakat tam da bu nedenle söz konusu dünyayı sarsan ve dönüştüren bir eylem. İki noktanın altını özellikle çizmemiz gerekiyor.[39] Birincisi şu: Antigone'nin körlüğü onun eylemde bulunmasını mümkün kılan şeydir aynı zamanda. İsmene'nin gördüğü ve kendisine göstermek istediği şeyi görmez veya görmek istemez Antigone. İsmene hiç kimsenin tek başına eylemde bulunamayacağını, daha doğrusu yapmak istediği şeyi tek başına başaramayacağını; eylemin toplumsal değer dizgesine bağımlı olduğunu; cenazeyi ancak cemaatin kaldırabileceğini, yani ancak bu takdirde cenazenin gerçekten cenaze olabileceğini görmesi anlamında ba-

39. Bu noktaların formülasyonunu özellikle şu üç Hegel yorumuna borçluyum: Allen Speight, *Hegel, Literature, and the Problem of Agency*, Cambridge: Cambridge University Press, 2001, s. 42-65; Patchen Markell, *Bound by Recognition*, Princeton: Princeton University Press, 2003, s. 90-103; Ido Geiger, *The Founding Act of Modern Ethical Life*, Stanford: Stanford University Press, 2007, s. 54-66.

siret sahibidir gerçekten de. Antigone'nin görmediği bir şeyi görmekte, bilmediği bir şeyi bilmekte, anlamadığı bir şeyi anlamaktadır. Ama bu görü, bu bilgi ve bu anlayışta İsmene'yi eylemde bulunmaktan alıkoyan bir şey, paralize edici bir şey de var. İsmene görür ve gördüğü için eyleme geçmez. Antigone ise görmez ve görmediği için eyleme geçer. Antigone'nin eylemini başarısızlığa mahkûm kılan şey, bu eylemi baştan beri mümkün kılmış olan şeydir aynı zamanda. İnsan eylemselliğinin trajik olabilmesi onun paradoksal yapısından kaynaklanır bir bakıma.

İkincisi ve daha önemlisi ise şu: Antigone'nin eylemi kendi bağlamında anlaşılmamaya mahkûmdur çünkü böyle bir eylem, türünün ilk örneği olması bakımından, ancak retrospektif olarak, yani geleceğin perspektifinden geriye bakılarak anlaşılabilir. Başka bir deyişle, söz konusu eylemi ancak her bireyin *bu* birey olmak bakımından indirgenemez bir değere sahip olduğu bir dünyanın – yani, ne yapmış olursa olsun herkese (hem yaşamda hem de ölümde) *kişi* olmaktan kaynaklanan bu değere uygun davranılması gerektiği fikrini benimseyen bir dünyanın– anlam repertuarından hareketle tam olarak anlayabiliriz. Ama bu dünya henüz kurulmamış, bu anlam repertuarı yurttaşların müşterek değer dizgesinde henüz nesnelleşmemiştir. Bunun olabilmesi için kentin sarsılması ve kendi değer dizgesinin sınırlarıyla yüzleşmesi, yani nesnel tinin dönüşmesi gerekir. Bu dönüşümü harekete geçiren şey Antigone'nin eylemidir. Söz konusu eylemi, bu açıdan, yeni bir dünyanın "kurucu edimi", kentin değer dizgesini dönüştüren bir başlangıç momenti olarak görebiliriz. Her kurucu edim gibi Antigone'nin eylemi de kendi anlaşılabilirlik koşullarını yaratır aslında. İçinde gerçekleştiği bağlamın, sınırlarına meydan okuduğu eski dünyanın perspektifinden değil, ortaya çıkmasına önayak olduğu yeni dünyanın perspektifinden tam olarak anlaşılabilir ancak. Bu yeni perspektif, Kreon'un felaketine tanıklık eden ve söz konusu krizden öğrenerek/dönüşerek çıkan Thebai'nin, Antigone sonrası Thebai'nin perspektifidir.

Söze başlarken "yazılı olmayan yasalar"dan bahsettik. Geldiğimiz noktada şunu söyleyebiliriz artık: Yazılı olmayan yasa, henüz yasa olmamış, henüz topluluk tarafından kendi yasası olarak benimsenmemiş bir yasadır. Kendisini yasadışı olanın dilinde duyuran yasadır. Çünkü Joyce'un unutulmaz ifadesiyle, "yasanın yazıtları yasadışı olanın dilinde yazılır" önce.[40]

40. James Joyce, *Ulysses*, Londra: Penguin, 2000, s. 181: "tables of the law, graven in the language of the outlaw". Pasajın farklı bir çevirisi için bkz. *Ulysses*, çev. Nevzat Erkmen, İstanbul: YKY, 1996, s. 179.

Ünsal Doğan Başkır

Muğlaklığın Sınırında: Oresteia*'da Hukuk, Şiddet, Adalet*[1]

Muhtemelen tiyatronun bir siyasi sanat olmasının nedeni de budur; insan yaşamının siyasi kertesinin sanata aktarıldığı tek yer orasıdır. Aynı nedenle tiyatro, insanın başkalarıyla ilişkilerinde benzersiz bir özne olduğu tek sanattır.

Hannah Arendt, *İnsanlık Durumu*

Başlangıç sorununun devrim olgusuyla ilişkili olduğu aşikârdır. Fakat bu çeşit bir başlangıcın şiddetle yakından bağının olması gerektiği düşüncesi, İncil'de ve klasik Antikite'de sunulduğu üzere, tarihimizin efsanevi başlangıçlarıyla uyumlu görünmektedir. ... İnsanoğlunun geliştirdiği her kardeşlik, kardeş katlinden kaynaklanmaktadır; herhangi bir siyasi örgütlenmenin kökü ise suça dayanır. Başlangıçta suçun olduğuna dair bu görüşün (ki teorik olarak sadeleştirilmiş ifadesi "doğa hali"dir) insani meselelere dair yüzyıllardır sahip olduğu inandırıcılığının, St. John'un "Başlangıçta söz vardı" şeklindeki ilk cümlesinin ilahi kurtuluş konusunda sahip olduğu inandırıcılıktan aşağı kalır yanı yoktur.

Hannah Arendt, *Devrim Üzerine*

ANTİK YUNAN TRAGEDYALARINI siyasal düşüncenin bir parçası olarak okurken iki temel soruyu göz önüne almak gerekir. İlk olarak tragedya, içinden çıktığı *polis* düzenine ve bu düzenin geçir-

1. Okuyacağınız her bir satırda emeği olan Devrim Sezer'e çok teşekkür etmek isterim. Ayrıca çalışmanın çerçevesini kurarken tartışmalarıyla yanımda olan Erdinç Erdem'e teşekkür borçluyum.

mekte olduğu dönüşüme ilişkin neyi tartışmaktadır? İkinci olarak da, tragedyanın günümüz dünyasına ve çağımızın siyasal tartışmalarına ışık tuttuğu noktalar nelerdir? Aiskhylos'un *Oresteia*'sını[2] bu sorular bağlamında okumayı vadeden bu çalışmada, tragedyada öne çıkan hukuk-adalet-şiddet ilişkisine dair tartışmayı iki temel kavramı merkeze alarak değerlendirmeyi amaçlıyorum: *hamartia* ve muğlaklık. Aristoteles'in *Poietika*'da belirttiği gibi izleyicilerde acıma veya korku gibi duygulanımlar yaratmak yoluyla bir öğrenme sürecinin kapılarını açan tragedya (1448b)[3] "ne mutluluktan mutsuzluğa düşen saygın insanları, ne mutsuzluktan mutluluğa yükselen kötü insanları, ne de mutluluktan mutsuzluğa düşen hepten kötü insanları göstermelidir"; tragedyanın konusu "bir hata [*hamartia*] yüzünden mutsuzluğa yuvarlanmış kişidir" (1453a).[4] Aristoteles'in sözünü ettiği hata, ahlaksal ya da bilgiyle ilgili bir yetersizlikten ziyade alışılmadık, karşısında karar vermenin güç olduğu bir durumla karşılaştığımızda kaçınılmaz olarak yaptığımız bir eylemin neticesidir.[5] Böylece *hamartia* kavramı, bize tragedyadaki karakterlerin saf bir iyilik-kötülük çizgisinde anlaşılmaması gerektiğini hatırlatır; okuru/izleyiciyi karakterlere ilişkin nihai bir iyilik veya kötülük yargısı vermekten alıkoyarak, siyasal ve ahlaksal çelişkilerden arındırılmış ya da saf iyi/kötü bir konum belirlenemeyeceğini ortaya koyar.

Çelişkinin/hatanın bu merkeziliği tragedyada tartışılan prob-

2. Aiskhylos, *Oresteia: Agamemnon, Adak Sunucular, Eumenidler*, çev. Yılmaz Onay, İstanbul: Mitos-Boyut, 2010.

3. Aristoteles, *Poietika: Şiir Sanatı Üzerine*, çev. Nazile Kalaycı, Ankara: Pharmakon, 2012.

4. Aristoteles, *Poietika: Şiir Sanatı Üzerine*, s. 45.

5. Nazile Kalaycı, "Notlar", Aristoteles, *Poietika* içinde, s. 115. Bununla birlikte Jean-Pierre Vernant ve Pierre Vidal-Naquet, *hamartia* kavramının MÖ 6. yüzyıldan 3. yüzyıla uzanan anlamsal serüveninde "cinayete neden olan delilik" ten "istemeden, niyetlenmeden işlenmiş suç"a doğru bir kayma, bir seyir olduğunu anlatır. Bu seyirde hukukun gelişimi de önemli bir rol oynamaktadır. Bkz. Jean-Pierre Vernant ve Pierre Vidal-Naquet, *Eski Yunan'da Mit ve Tragedya*, s. 45, 64-66. Bu noktaya ilerleyen satırlarda da değineceğim.

lemlerin kaynağını olduğu kadar, bu problemlere getirilen çözümün muğlak yapısını da anlatır. *Polis*'in tüm çalkantılarını, yurttaşların zihninde canlı olan sorunları, tarihi ve kurucu mitleri konu edinen tragedyanın kahramanları mitsel bir geçmiş ile bugün, eski ve yeni tanrılar, insanlar ile insanüstü varlıklar arasında salınır. Jean-Pierre Vernant ve Pierre Vidal-Naquet'nin izinden giderek kavradığım muğlaklık,[6] anlatılan hikâyede/olay örgüsünde izleyiciyi bir soru(n) ile karşı karşıya getirmek ve bu sorunun yanıtı konusunda ortaya konan nihayete erdirilmemiş –belki de nihayete erdirilmesi mümkün olmayan– açıklık boyutunu kavramamızı sağlar. Karşı karşıya gelen iki tarafın çatışmasından çıkan çözüm/uzlaşma, muğlaklık sayesinde yeni zamanlara ve yeni olasılıklara açıklığı da ihtiva eder hale gelir. Bu durum, siyasal problemler karşısında verilecek yanıtların, biri diğerine üstün olsa bile, o soruna kesin olarak son noktayı koymadığı ve siyasal çekişmenin (*agōn*) –zamanın akışında– devam edeceği mesajını verir. Tragedyaları kendi çağlarını aşan, evrensel bir dile ve zamansallığa açılan metinler olarak düşünmemize olanak veren şey tam da bu muğlaklık boyutudur aslında.

Oresteia Üçlemesi'nin merkezinde bulunan hukuk-adalet tartışmasını da muğlaklık kavramı ışığında ele almak gerekir. Tragedyanın odağındaki intikam/şiddet döngüsünün adaleti sağlayıp sağlamadığı ve Athena tarafından ikna sürecine dayalı olarak tesis edilen (yeni) hukukun adalet ile kurduğu ilişkide şiddeti ne ölçüde ihtiva ettiği, gerek Antik Yunan dünyası gerekse çağdaş siyaset teorisi bakımından son derece önemlidir. Tiranlık ile demokrasi arasında salınan 6. yüzyıl Atinası'nda *Areopagos* adında bir yüksek yargı organının kurulması yoluyla tesis edilen bu yeni hukuk, temelde iknaya dayansa bile hukukun –belki de tanımı gereği–

6. Vernant ve Vidal-Naquet'nin metnini Türkçeye çeviren Reşit Fuat Çam ve Sevgi Tamgüç, *ambiguïté* kavramını "çokanlamlılık" olarak karşılamayı tercih ediyor. Ben kitabın bu çevirisine gönderme yapmakla birlikte, kavramı "muğlaklık" biçiminde kullanacağım.

içerdiği şiddet/zor boyutunu dışarıda bırakmaktan uzaktır. Bu durumun önümüze koyduğu gerçeklik günümüzün siyaset teorisi tartışmaları için de son derece büyük bir önem taşır. Bugün modernler olarak hukukun adalet ile kurduğu ilişkide içerilen zor/şiddet sorunu karşısında tam anlamıyla nerede duruyoruz? Hukukun içine aldığı bu zor/şiddet boyutu konusunda daha adil, daha açık bir alternatif geliştirebiliyor muyuz? Yoksa böyle bir çaba içindeyken siyasetin *agonistik* boyutunu gözardı ederek ya da tersine, bu boyutu aşırılaştırarak yeni bir intikam döngüsünü, bir intikam hukukunu geri mi çağırıyoruz?

Hukuk, şiddet ve adalet arasındaki gerilimli ilişkiyi bu sorular bağlamında düşündüğümüzde çağdaş siyaset felsefesi tartışmalarında öne çıkan iki ayrı pozisyondan söz etmek mümkün. Bunlardan ilki çağımızın en önemli filozoflarından Jürgen Habermas tarafından temsil ediliyor. Ahlak ve siyasetle sıkı bağları bulunan hukukun şiddet ve adaletle kurduğu ilişkiyi büyük ölçüde Hannah Arendt'in şiddet eleştirisi ve iktidar (*Macht/power*) kavrayışından beslenerek tartışan Habermas için siyasal iktidar, normatif otoritesini hukukla iç içe geçmesinden almaktadır.[7] Bu bağlamda hukuk, şiddetin karşıtı olan ikna ve kolektif eylem yoluyla tesis edilir ve kamusal talepleri yönetim alanına tercüme ederek bir haklar sisteminin kurulmasını sağlar.[8] Öte yandan kamusal alanda ideolojileri ortaya çıkaran ve gerçeğin üzerini örtmeye yönelen bir "yapısal şiddet" boyutu olduğunu da unutmamak gerekmektedir.[9] Ka-

7. Jürgen Habermas, *Between Facts and Norms: Contributions to a Discourse Theory of Law and Democracy*, çev. W. Rehg, 6. Baskı, Cambridge, MA: The MIT Press, 2008, s. 144-45. Düşünürün bireysel, zorlayıcı ve pozitif olarak tarif ettiği hukuk konusundaki görüşlerini özetleyen bir okuma için bkz. Jürgen Habermas, "Law and Morality", çev. K. Baynes, *The Tanner Lectures on Human Values VIII* içinde, haz. S. M. McMurrin, New York: Cambridge University Press, 2011, s. 113-19, 227, 268-71.

8. Habermas, *Between Facts and Norms*, s. 148-50.

9. Jürgen Habermas, "Hannah Arendt's Communications Concept of Power", *Power: A Radical View* içinde, haz. S. Lukes, New York: New York University Press, 1986, s. 87-88.

musal tartışmada dile getirilen çeşitli argümanların, kurumsallaşmalarıyla birlikte tam da destekleyicilerinin aleyhine sonuçlar üreterek yapısal bir şiddeti ortaya çıkarabileceklerini savunan Habermas'ın, hukuku yönetsel/yapısal düzen ile iletişimsel siyaset arasında bir arabulucu gibi görmesinin nedeni bu kaygıda bulunabilir. Kamusallığı güvence altına alan bir yasa oluşturulmadığı durumda, yapısal şiddet ya da yönetim mekanizmasının olası şiddeti kamusal alanı tehdit etme potansiyeli taşıyacaktır.[10] Habermas'ın tartışması siyaset ile ahlakın kesişiminde konumlanan adalet sorununa kolektif eylemi ve kamusallığı güvence altına alan bir yasa dolayımıyla yaklaşmak gerektiğini anımsatır. Bu sayede adalet sorununa hem insanların birbirine uygulayabileceği kaba şiddetten hem de siyasal yapıların yönetim mekanizmalarının içerdiği yapısal şiddetten olabildiğince uzak duran uzlaşımsal bir yanıt vermek mümkün olabilir. *Oresteia Üçlemesi* bu iki şiddet biçiminden ilkiyle nasıl başa çıkılacağını sorunsallaştırırken, yapısal şiddetin ortaya çıkmasına neden olan düzenin de kuruluş öyküsü olarak okunabilir.[11]

Hukuk, şiddet ve adalet arasındaki ilişkiye yukarıda belirttiğim sorular etrafında yanıt veren ikinci bakış açısını da çağdaş düşünsel ufkumuza bir tür yöntem, eleştiri ve düşünme biçimi olan *yapıbozum* kavramını sokan Jacques Derrida'nın tartışmasında bulabiliriz. Adaleti tesis etme iddiasındaki hukukun açmazlarına (*aporia*) işaret eden ve "*hukuk olarak adalet*"i sorunsallaştıran Derrida, adalet fikrinde hukuku aşan bir boyut olduğuna dikkat çeker.

10. Neticede Habermas için "adalet somut bir şey, kati bir 'değer' değil" normların temelinde yer alan "geçerliliğin bir boyutudur". Bkz. Jürgen Habermas, *Justification and Application: Remarks on Discourse Ethics*, çev. C. Cronin, Cambridge, MA: MIT Press, 1994, s. 152.

11. Aşağıda da göreceğimiz üzere, Christian Meier gibi yorumcular tam da *Oresteia*'nın sonunda hukuk yoluyla tesis edilen uzlaşıya dikkat çekerek Habermas'ın tartışmasına yaklaşır. Bkz. Christian Meier, *The Greek Discovery of Politics*, çev. David McLintock, Cambridge/Londra: Harvard University Press, 1990, s. 82-139.

Hukuk, adalet talepleri sayesinde bir tarihselliğin içinde şekillenir ve dönüşür. Bu ucu açık tarihsel süreçte adalet hukuka gereksinim duyar; ama aynı zamanda hukuka indirgenemeyecek önemli bir farkı da barındırır.[12] Bu nedenle Derrida'ya göre hukuk ile adalet arasında mutlak bir özdeşlik yoktur: Aporetik deneyimler, "adil olan ile olmayan arasındaki *kararın* hiçbir zaman bir kuralla güvence altına alınmamış olduğu anların deneyimleridir".[13] Adalet imkânsız olanla ilişki kurmaya açılan bir karar verme momentini barındırır ve bu karar hukuk için de kurucu niteliktedir: "Hukuk olarak adalet"in tesisi, egemenliğe hizmet ediyormuş gibi okunamaz; bu kuruluş ânı "asla bir tarihin homojen dokusuna kaydolmuş bir an değildir, çünkü bu dokuyu bir kararla yırtar".[14] Dolayısıyla hukukun şiddetle ayrıştırılamaz ilişkisi, bu karar momentinde somutlaşır. Hukuku kuran ve onu yasallaştıran performatif güç (*force*), tam da sözü edilen *yırtma* ediminde kendisini gösteren bir tür şiddetin ortaya çıkışıyla mümkündür. Karar verme momenti, barındırdığı "yorumlayıcı bir şiddet" sayesinde hukuku kurar.

12. Jacques Derrida, "Hospitality, Justice, and Responsibility: A Dialogue with Jacques Derrida", haz. Mark Dooley ve Richard Kearney, *Questioning Ethics: Contemporary Debates in Continental Philosophy* içinde, Londra, New York: Routledge, 1999, s. 72.

13. Jacques Derrida, "Yasanın Gücü: Otoritenin Mistik Temeli", *Şiddetin Eleştirisi Üzerine* içinde, haz. Aykut Çelebi, İstanbul: Metis, 2010, s. 62.

14. Derrida, "Yasanın Gücü: Otoritenin Mistik Temeli", *a.g.y.*, s. 58. Düşünürün adaletin kurulma, tesis ânını bir *yırtılma* olarak tarif etmesi hayli çarpıcı. Yırtılma metaforunu Türkçeyi *bilgece* kullanan birinin sesinden dinlemek de mümkün: "Masallar, alışılagelmiş bir düzen içinde akıp giden yaşamın bir yerinde, bu düzen, bu alışılmışlık dokusunun *yırtılıvermesinden* ortaya çıkmıştır hep..." (Bkz. Bilge Karasu, *Göçmüş Kediler Bahçesi*, İstanbul: Metis, 2007, s. 226-27; vurgular bana ait.) En mutlu masal ise birbirine saygı duymuş, birbirini sevmekle gerçek *eşitliği* tanıma olanağını tecrübe etmiş (veya etmeye çalışmış) insanların masalıdır; bunu tecrübe edebilmek için "ölmeleri, gömülmeleri gerekmiş olsa da". Zira "öğrenilecek başlıca erdem, *belki de*, bu eşitliktir".. Yırtılma ânının açıldığı masalın merkezinde öğrenilecek başlıca erdem olan eşitliğin bulunması ve buna ulaşmanın "belki de" bir imkânsızlık deneyimini gerektirmesi... Tragedyanın eşiğinde masalın, adaletin eşiğinde imkânsızlığın bulunduğu bir yırtılma ânından söz ediyoruz. Bir parantez olarak akılda tutmakta fayda var. *Belki de.*

Bu nedenle hukuku şiddetten tam anlamıyla ayrıştırmak mümkün değildir; çünkü hukuku başlatan gücün, o kararın kendisi şiddetin bir biçimi, boyutudur. Derrida'nın bu tartışma bakımından belirleyici müdahalesi, karar ediminde bulunurken hakkaniyetli bir tavır geliştirme ve etiğin sınırları dahilinde karar verme önerilerinde karşımıza çıkmaktadır. Bu noktada Derrida'nın pozisyonunu biraz daha netleştirelim: Hukuk adalet için yetersiz ama gereklidir; hukuku kurmak ise bir karar edimine bağlıdır, ama bu edim zorunlu bir şiddet boyutu barındırır; bu boyuta rağmen hakkaniyetli bir hukuk tesis etmek için karar vericinin etik sınırlar içinde kalması elzemdir.[15]

Adaletin hukukla ilişkisinde belirsiz, muğlak, yeni anlamlara ve olasılıklara açık bir bağlam gören, birbiriyle diyalog içindeki bu iki düşünürün sundukları pozisyonlardan hareketle MÖ 5. yüzyıl Atinası'nda kamusal sözün kurulduğu, yurttaşlar topluluğunun "kendisini sorgulama" etkinliğini kurumsallaştıran[16] bir mecra olarak tragedyaya dönebiliriz. Aiskhylos'un *Oresteia Üçlemesi* eski tanrılar ile yeni tanrılar arasındaki mücadelenin gölgesinde insanlar arasında sürmekte olan bir intikam ve şiddet döngüsünü adaleti tesis etme iddiasındaki yeni bir hukuksal düzenin kuruluş hikâyesine dönüştürürken çağdaş düşünürlerimizle benzer sorunlara odaklanarak bu diyaloğun sürdürülmesi için verimli bir mecra sunar. Öte yandan intikamı merkez alan bir döngüye saplanmış, güçlükle işleyen bir yasanın bağışlama sayesinde yeni bir başlangıca açılabileceğini göstermek suretiyle Habermas ve Derrida'nın tartışmalarının ötesine geçecek ipuçları da barındırır. *Üçleme*, bizi zorunlu olarak iknanın toplumsal ve siyasal içerimlerini keşfetme-

15. Yine ileride göreceğimiz gibi, *Üçleme*'nin feminist yorumcuları için odaklanmamızı bekleyen nokta Derrida'nın "hukuku kurarken neyi kaybettiğimiz" sorusudur. Bkz. Froma I. Zeitlin, "The Dynamics of Misogyny: Myth and Mythmaking in the *Oresteia*", haz. John Peradotto/J. P. Sullivan, *Women in the Ancient World: The Arethusa Papers* içinde, Albany: SUNY Press, 1984, s. 159-94.

16. R. G. A. Buxton, *Persuasion in Greek Tragedy: A study of peitho*, Cambridge: Cambridge University Press, 2010, s. 1.

ye ve –özellikle hukuk, şiddet ve adalet arasındaki ilişkinin yeniden kurulması aşamasında– yeni başlangıçların anımsama ve unutma ile kurduğu bağları yeniden düşünmeye çağırıyor. Aiskhylos'un tragedyasının ikna, unutma ve anımsama temaları üzerinden sunduğu ve literatür tarafından genellikle ihmal edilen izlek, bizi yeni başlangıçlar konusunda bir tartışmaya da taşıyor. Hukuk ile adalet arasındaki ilişkinin krize girdiği, kanlı çatışmalara sahne olan bir dünyada bir arada yaşamak, kendi ellerimizle ve sözlerimizle kurduğumuz bu *dünyanın* elimizden kayıp gitmemesini savunmak nasıl mümkün olabilir? Kanımca *Oresteia Üçlemesi*'ni okumanın sonuna geldiğimizde yalnızca hukuk-şiddet-adalet ilişkisi bağlamında ortaya çıkan bir çatışmanın sonuca vardırılmasına değil, aynı zamanda dengesi bozulmuş, krizdeki bir dünyada nasıl yeniden bir arada yaşayabileceğimize dair de bir yanıtla karşı karşıya kalmaktayız. Bu çalışmada göstermeye çalışacağım bu yanıt, onulması imkânsız hatalar ve suçlar zincirinin yeni bir başlangıca, yeniden bir arada yaşamaya açılan yolunun yüzleşme ve bağışlamadan geçtiğini ortaya koyuyor. Bunun içinse Argos'tan Atina'ya, Antik Yunan'dan çağdaşlara ve kanlı cinayetlerden bağışlamaya uzun ve hayli çekişmeli bir yol katetmek gerekiyor.

Bu çalışma *Oresteia Üçlemesi*'ni bir yandan kendi çağına söyledikleri, diğer yandan hukuk-şiddet-adalet ilişkisine dair çağdaş sorular bağlamında ikili bir okumaya açmayı amaçlıyor. Buradan hareketle birinci bölümde, *Üçleme*'nin olay örgüsünü muğlaklık ve *hamartia* kavramları etrafında ayrıntılarıyla ele alacağım. Ardından gelen bölümde ise bir yandan tragedyanın farklı okunma biçimlerini bu çalışmanın özgün yorumu bağlamında sorunsallaştıracak, diğer yandan da Aiskhylos ile sözünü ettiğim çağdaş filozoflar arasında yaratıcı bir diyalog kurmaya çalışacağım. Burada vurgulamak istediğim temel nokta ise tragedyada karşımıza çıkan hukuk-şiddet-adalet ilişkisinin, yargı/karar vermenin son derece güç olduğu meseleler karşısındayken bile yeni başlangıçlar yapmayı sağlayacak insani bir potansiyele açılıyor oluşu. Bu potansi-

yel, *Üçleme*'nin sonunda karşımıza çıkan bağışlama ediminde ortaya çıkıyor. Dolayısıyla Aiskhylos, içinden çıkmanın imkânsızmış gibi göründüğü kriz durumları karşısında dahi insanların bağışlama ve yeni başlangıçlar yapma kapasiteleri sayesinde umutlu bir geleceğe açılan kapılar olduğunu göstermektedir.

Oresteia Üçlemesi: Karşılaşmalar ve Muğlak Çözümler

Aiskhylos'un bir üçleme olarak kurduğu *Oresteia*'nın olay örgüsü, Antik Yunan tragedyalarının ortak özelliklerinden olduğunu söyleyebileceğimiz karşılaşmalar üzerinden ilerler. Diyalojik bir biçimde sergilenen bu olay örgüsünde başrolü oynayan ise ikna (*peitho*) ve çekişmedir (*agōn*). Üçlemenin ortaya koyduğu her bir karşılaşmada büyük adalet sorusunun/sorununun farklı veçhelerinin görünür hale geldiğini söylemek yanlış olmaz. Bu çerçevede karşılaşmaların her birine yakından bakmak ve bu büyük sorunun yanıtını aramak konusunda hangi adımların atıldığını görmekte fayda var. Fakat öncelikle bu karşılaşmaların ortaya çıktığı bağlama kısaca değinelim.

Oresteia, Agamemnon ve Menelaos önderliğinde gerçekleşen Troya Savaşı'nın/seferinin gölgesinde geçmektedir. Yunan ordusunun zengin ve güçlü Troya'yı yenilgiye uğratmanın da ötesinde, kenti ve çevresindeki yerleşimlerle birlikte tapınakları yıkarak, yağmalayarak ölçüsüz bir zafer kazanması *Oresteia*'nın arka planını oluşturur. Homeros'un *İlyada* ve *Odysseia*'sından tanıdığımız bu kurucu mit, Aiskhylos tarafından başka bir dönüş hikâyesine, Agamemnon'un dönüşünden sonra Argos'tan Atina'ya taşınan bir intikam döngüsüne odaklanarak anlatılır.[17] Bir anlamda Troya Sa-

17. Aiskhylos'un kurucu Troya mitini yeniden anlattığına dikkat çeken Christopher Rocco, Homeros'un görmezden geldiği kadın karakterlerin Aiskhylos'un anlatısında öne çıktığını ve belirleyici rollerde genelde kadın karakterlerin olduğunu vurgular. Bkz. Christopher Rocco, *Tragedy and Enlightenment: Athenian Political Thought and the Dilemmas of Modernity*, Berkeley: University of California Press, 1997. Christian Meier, *polis* için kurucu olan mitlerden birinin ozan

vaşı, *Oresteia Üçlemesi*'nin olay örgüsünü bütünüyle koşullayan bir *ilk günah* gibi anlaşılabilir. Troya'da kazanılan zafer sonrası Argos'ta gerçekleşen tüm çalkantıların zemininde dışarıda, uzak bir ülkede işlenen o büyük günah, ölçüsüzlük yer almaktadır. Bu bağlamda Aiskhylos'un *Üçleme*'de sorunsallaştırdığı merkezi temalardan biri, dışarıda işlenen bir ilk günahla koşullanmış bir dünyada düzenin nasıl yeniden tesis edileceğidir. Öte yandan, tüm olay örgüsünü koşullayan ve belki de yaşanacak tüm çatışmalara kaynaklık eden hata (*hamartia*), Agamemnon'un kızı İphigeneia'yı ordunun geri dönebilmesi için tanrılara kurban etmiş olmasıdır.[18] *Polis*'in iyiliği adına *oikos*'un yasasını ihlal eden Agamem-

---

tarafından seçilerek yeniden anlatılmasında önemli bir siyasal boyut bulur. Buna göre, topluluğun üyesi oldukları için tüm izleyicilerin haberdar olduğu bir mitin sahnede yeniden yorumlanması aynı zamanda siyasal refleksiyon etkinliğinin bir parçasıdır. Böylece içinde yaşanan zamanın ve bağlamın kendine özgü sorunları, bir mit aracılığıyla sahneye taşınmakta ve yurttaşların bu sorunlar üzerine düşünmesi talep edilmektedir. Meier'in vurguladığı bu boyutta kayda değer bir siyasal ağırlık olduğunu söylemek gerek. Bkz. Christian Meier, *The Greek Discovery of Politics*, s. 88.

18. Literatürde *Oresteia*'nın bir ilk günaha dayandığı düşüncesi kendisine pek de yer bulmamakta. Konu üzerine yazanlar için, tüm olay örgüsünün arkasındaki ilk hata Agamemnon'un ordusunun dönüşü için kızı İphigeneia'yı tanrılara kurban etmesi. Fakat bu durumun nedeni ve ordunun geri dönme ihtiyacının temeli olan Troya savaşı bu noktada gözden uzak kalmaktadır. Agamemnon'un öldürülmesinin ardından Kassandra ile konuşan koro da Troya'ya dikkat çekerken bir *ilk günahı* anımsatır gibidir: "Ölümlüler hep, doymak bilmeksizin / Mutluluk peşinde koşarlar. Ve saraydan bir el uzanıp, / 'Eeyy, daha fazla yaklaşma sakın!' / Diye açıkça uyarsa da, kimse bir adım bile geri çekilmez. / Ona tanrılar Priamos'un kentini sundular, yağmalasın diye, / Her şeyi, insanlarını da ganimet olarak köle yapıp alsın diye... / Ve o, tanrıların inayetiyle döndü evine; / Şimdi ondan boğazlanmışların, kurban edilmişlerin / kanına karşılık kendi kanını vermesi istenirse, / Öldürülenlerin diyetini kendi ölümüyle ödemek zorunda / Bırakılırsa, bunu duyan hiç kimse güvenebilir mi artık / Kaygısız bir hayat süreceğine?" (*Agamemnon*: 1331-42) Koronun bu sözlerinde tüm yaşananlar karşısında ölçüsüzlükten kaçınmaya ve tanrıların lütufları karşısında bile sakınımlı olmaya bir çağrı olduğunu söyleyebiliriz. Agamemnon'un sonunu hazırlayan da yalnızca kızı İphigeneia'yı kurban etmesi değil, Troya'daki ölçüsüzlüğü olmuştur. Troya seferinin bir *ilk günah* olarak anlaşılabileceğine ilişkin benzer bir vurgu, Sophokles'in *Aias*'ında da bulunabilir. Aias'ın ölümünün ardından söz alan koro, Troya seferini "Helenlerin büyük

non'un başına geleceklerin nedeni bu hata olacaktır. Dolayısıyla *Üçleme*'de yeniden tesis edilmesi öngörülen düzen, *oikos*'un yasası ile *polis*'in yasası arasındaki gerilimi de sorunsallaştırmaktadır.

Üçleme'nin başlangıcında Kraliçe Klytaimestra'nın hizmetindeki gözcü Troya'nın düşüşünün müjdelenmesini beklerken, ihtiyarlardan oluşan koro henüz savaşın sonucunu bilmeksizin büyük bir kaygı içinde seferi sorgulamaktadır.[19] Oyun kraliçenin gözcüsünün dağlarda yanan zafer ateşlerini görmesi ve Klytaimestra'ya haber vermesiyle açılır.[20] Öte yandan koro, Agamemnon'un ölümlülere "açlık ve akıl yitimi getiren" ters rüzgârdan kurtulabilmek için kızı İphigeneia'yı kurban etmesini ve Troya savaşında olup bitenleri açıkça eleştirmektedir:

> Ölümlüleri, böylesi uğursuz çılgınlık
> Besler, kanat açtırır kötülüğe,

---

utancı" olarak niteler (1190). Bkz. Sophokles, *Aias*, çev. Ari Çokona, İstanbul: İş Kültür, 2015.

19. Koronun açılış sözlerinde yer alan yaşlılık vurgusu ikincil ama ilginç temalardan biri olarak karşımıza çıkıyor. Koro, sahnede yerini aldıktan hemen sonra yaşlılığın insan bedenini kırılgan bir hale soktuğundan ve her şeyin tanrıların isteği doğrultusunda olacağına varacağından dem vurur (*Agamemnon*: 68-82). Burada Aiskhylos Atina demokrasisinin dikkatini güçlükle işleyen bir yasal düzene, diğer yandan ise gençlikle birlikte anılan hırs ve ölçüsüzlüğün varacağı son durağa çekmek istiyor olabilir. Tragedya yazarının insanlık durumunun kırılganlığı konusunda da önemli bir vurgu yaptığını düşünebiliriz. Zira yaşlılığın bizlere anımsattığı en temel noktalardan biri, tüm insanların doğarlık (*natality*) ve ölümlülük ile koşullanmış olduğudur. Siyasal alandaki eylemlerimizde bu kırılganlık önemli bir rol oynamaktadır. Bkz. Hannah Arendt, *İnsanlık Durumu*, çev. Bahadır S. Şener, İstanbul: İletişim, 2006, 3. Baskı, s. 28-30, 50-53.

20. Zafere ilişkin gelen bu ilk haberin Klytaimestra'nın gözcüsüne görünmesi ve zafer haberini yalnızca kraliçenin bilebiliyor/anlayabiliyor oluşunda oyunun devamına dair de bir ipucu saklı. Latacz'a göre, kraliçenin bu şifreli mesajla kurduğu ilişki, Aiskhylos'un Klytaimestra'nın muammalı diline, bilmece gibi ifadeleri kendi amaçları için yetkin biçimde kullanıyor oluşuna dair bir giriş niteliğindedir. Bkz. Joachim Latacz, *Antik Yunan Tragedyaları: Tüm Oyunlar, Tarihçe – İnceleme – Yorum*, çev. Yılmaz Onay, İstanbul: Mitos-Boyut, 2006, s. 96. Klytaimestra'nın dili kullanma biçiminin olay akışındaki rolünü ilerleyen satırlarda ayrıntılı olarak göreceğiz.

Acının tohumunu eker. O şimdi,
Sırf kadın davası güden savaşa
Destek olsun diye, donanmaya kurban
Etmek üzere, kızının boğazlayıcısı
Olmaya bile cüret eder artık. (*Agamemnon*: 221-28)

"Kurban Şarkısı" (*stasimon*) koronun hem Troya savaşının gerekliliğini sorguladığını hem de bu savaş nedeniyle kralın kızını kurban etmesinin kente getirebileceği felaketten kaygı duyduğunu açıkça gösterir.[21] Kraliçe Klytaimestra'nın sahne alışı da bu anda gerçekleşir.

Birinci Karşılaşma: Agamemnon'un, ordusu ile birlikte zafer kazanarak yurduna dönmekte olduğundan haberdar ve halihazırda kentin yönetimi kendisine "emanet edilmiş" olan Kraliçe Klytaimestra koronun karşısına çıkar. Klytaimestra görkemli bir karşılama ve kurban töreni için hazırlık yaparken olup bitene anlam veremeyen koro, "bir kadın olmasına rağmen erkek gibi konuşan" kraliçe tarafından zaferin kesin olduğuna ikna edilir. Kraliçenin gösterdiği kanıtlar ve kullandığı muammalı dil sayesinde[22] zafer kazanıldığına ikna olmaya başlayan koro, bir yandan savaşta yapılan olası ölçüsüzlükleri düşünmekte; diğer yandan yaşamını kaybeden askerleri anımsayarak bu savaşın nedenlerini sorgulamaktadır. Bununla birlikte Klytaimestra, ordunun zaferinin dökü-

21. Koronun uzun "Kurban Şarkısı" ve Klytaimestra ile karşılaşması tragedyanın teknik gereklilikleri açısından da önemli bir rol oynamaktadırlar. Kraliçenin –dağlarda yer alan kulelerdeki ateşlerin yakılmasıyla haber veren– ateş postası yoluyla öğrendiği haber sonrasında Agamemnon'un ülkeye dönüşü zaman alacaktır ve oyunun "zamansal örtüşmesi" ancak bu ara sahnelerin yardımıyla sağlanabilecektir. Bkz. Latacz, *Antik Yunan Tragedyaları*, s. 90-91. Ayrıca koro şarkılarına ilişkin tanımlayıcı bir okuma için bkz. Aristoteles, *Poietika*, 1452b.

22. Rocco ve Goldhill Klytaimestra'nın bu muammalı diline çokça dikkat çekmekte. Latacz ise dili böylesine ustalıkla ve kendi amaçları doğrultusunda eğip bükerek kullanması nedeniyle onu "riya ustası" olarak tarif eder. Bkz. Christopher Rocco, *Tragedy and Enlightenment*, s. 147-49; Latacz, *Antik Yunan Tragedyaları*, s. 96; Simon Goldhill, *Reading Greek Tragedy*, Cambridge: Cambridge University Press, 1986, s. 10, 14.

len kanlar ve alınan canlar pahasına olduğunu söyler ve "boğazlanmışların kanının uyanarak yeni bir cinayete yol açmamasını" dilerken olacakları haber verir gibidir. Koronun tüm bunları bir kadının ağzından duyması,[23] yine bir kadın tarafından düzenlenen şaşaalı şükran törenini gereksiz bulması ve dağlarda yanan ateşler yoluyla iletilen haberin zaferin ayrıntılarına ilişkin hiçbir bilgi sunmaması nedeniyle içine düştüğü kararsızlık durumu, bir ulağın zafer haberini getirmesiyle son bulur. Koro için artık tek sorun düzenlenen karşılama ve şükran töreninin görkemidir; bu nedenle de adil olmak için ölçülü ve kibirden uzak kalmak gerektiğini anımsatmak önemlidir. Oyunun başındaki bu karşılaşma hem Kraliçe Klytaimestra'nın kullandığı muammalı ikna yöntemini tanımaya başladığımız bir moment olması hem de bu karakterin kadınlığı nedeniyle *polis* dünyasında koro/kamu tarafından aşağılanmaya nasıl meydan okuduğunu göstermesi bakımından değerlidir.

İkinci Karşılaşma: Oyunun ikinci karşılaşmasında kenti Argos'a yeniden ayak basan muzaffer Kral Agamemnon ile Kraliçe Klytaimestra arasında geçen bir mücadele öne çıkar. Agamemnon kente girerken Priamos'un sarayına felaket getirenin bir kadın olduğunu vurgulamakta ve zaferleri, başarıları kıskançlıktan azade biçimde kutlamanın büyük bir erdem olduğunu savunan bir şükür konuşması yapmaktadır (*Agamemnon*: 820-35). Kralın gelişi üzerine saraydan çıkan Klytaimestra ise evine bağlı bir kadın olma vasfını öne çıkaran bir konuşmayla karşılar Agamemnon'u. Ardından kraliçenin görevlendirdiği köle kadınlar saray yoluna erguvan halılar sererler. Agamemnon ise bu tür şatafatlı kutlamaların "barbarlara" ve "kadınlara" uygun olduğunu, kendisinin ise "tanrılar

23. Klytaimestra kralın tahtını emanet ettiği kişi olsa da nihayetinde kadındır ve bu durum koro için önemlidir. Yine de kralın emanetçisi olarak ona saygı gösterilmesi gerektiği kabul edilir (*Agamemnon*: 258-63). Bununla birlikte kraliçenin "erkek gibi konuşuyor" olması koroyu olumlu anlamda hayrete düşürmektedir (*Agamemnon*: 318-19). Aiskhylos'un öne çıkardığı bu kadın karakterin en belirleyici yanı *oikos*'a sıkışmamış olmasıdır.

gibi değil", "insanlar gibi saygı görmek" istediğini söyleyerek bu süslemelerin üzerinde yürüyerek saraya girmek istemediğini belirtir (*Agamemnon*: 914-30). Agamemnon'un konuşması, *Oresteia*'da kadınlara ve analık yasasına ilişkin bir olumsuzlama olduğu tezini pekiştirecek bir nitelik taşır; çünkü burada kadın ile erkek rolleri arasındaki gerilim, aynı zamanda tanrılar ile insanlar ve Yunanlar ile Barbarlar arasındakilerle üst üste binmektedir.[24] Tam da bu momentte Klytaimestra'nın Agamemnon'u ikna süreci başlar.

Kraliçe, şatafat içinde saraya girmeye direnen Agamemnon'u kıskanılmanın kişinin değerini ortaya çıkaracağını, Priamos'un kendisini yenmesi durumunda tam da böyle bir kutlama yapacağını ve büyük zaferler kazanmış bir kralın *oikos*'un alanına girerken yumuşak davranmasının önemini vurgulayarak ikna eder. Agamemnon'un bu ikna süreci sonrası yaptığı ise, tanrıları kıskandırmamaya özen göstermek ve Troya'dan köle olarak getirdiği Priamos'un bilici kızı Kassandra'nın konuk olarak saraya kabul edilmesini dilemektir. Rocco'nun deyişiyle teatral olarak erguvan halıları bir ağ gibi serdirmiş olan Klytaimestra, ağının merkezinde kurbanını bekleyen bir örümcek gibi görünmektedir ve Agamemnon o süslü halıya ayak bastığı noktadan itibaren kaçınılmaz sonuna doğru gitmeye başlamıştır.[25] Karşılaşmanın ve *Üçleme*'nin ilk oyununun sonunda Agamemnon bir kurban ritüeline uygun bi-

24. Bununla birlikte Klytaimestra'nın *Üçleme*'deki rollerinden birinin kadın-erkek rolleri arasındaki yaygın olarak kabul gören ayrışmayı muğlaklaştırmak olduğunu; kraliçenin sözünü "yurttaşlara özgü (*civic*) söylem içinden" kurarken – yine yaygın olarak– erkeklere atfedilen nitelikler sergilediğini ve toplumsal cinsiyet rollerini tersine çeviren bu müdahalenin patriarkal düzen için bir tehdit olmasına rağmen –en azından *Agamemnon*'un başında– koro tarafından takdir edildiğini vurgulayayım. Bkz. Rocco, *Tragedy and Enlightenment*, s. 152-54.

25. Rocco, *Tragedy and Enlightenment*, s. 150. Aiskhylos'un Agamemnon'un öldürülmesi öncesi yaptığı bu teatral müdahalenin anlamına ilişkin bir diğer yorum da, kapısına kadar uzanan kırmızı halının saraydan sızan kana gönderme yaptığı yönünde. Bkz. Buxton, *Persuasion in Greek Tragedy*, s. 106. Yorumlama biçimimiz nasıl olursa olsun, Aiskhylos'un dört dörtlük bir teatral ustalık sergilediğine şüphe yok.

çimde, beraberinde getirdiği Kassandra ise sarayın dışında Klytaimestra tarafından öldürülür.

Oresteia'nın bu ilk iki karşılaşması hem ortaya çıkan intikam döngüsünün, arka planını da özetleyerek, nasıl başladığını anlatması hem de Klytaimestra'nın merkezi rolünü tanımlaması bakımından önemli ve açıklayıcıdır. Kral Agamemnon'un adını taşıyan bu ilk oyunda kral, kurban edilmeye doğru adım adım ilerleyen bir karakter olmanın ötesine geçmez;[26] o, Klytaimestra tarafından tatlı dille kandırılan ve şüpheye yer bırakmayacak biçimde kendi sonuna doğru yürümeye ikna edilecek olan kişidir. Klytaimestra'nın ikna metodu ise yakından bakılmayı hak eden bir nitelik taşır. Kraliçe, sözünü bir bilmece gibi kurarak ve Agamemnon'un zaaflarını kullanarak onu ölüme doğru yürümeye ikna etmiştir. Klytaimestra Agamemnon'un "ruhuna seslenip ikna et"mekten (*Agamemnon*: 1052) söz eder; bu ikna sürecinde bir yandan muammalı bir dil kullanması, diğer yandan aile içindeki konumunu Agamemnon'a topluluk içinde dayatması dikkat çekicidir. Kendi planını uygulamak için Agamemnon'la konuşurken Klytaimestra'nın dilinde söylenen ile ima edilen arasındaki mesafe açık biçimde göze çarpar.[27] Kassandra, kraliçenin "karanlık kaderi tatlı dille ör[en] bir felaket dişisinin dudakları"na sahip olduğunu söyler. Klytaimestra, koro ile konuşmasında ise "zaman öyle gerektirdiği için nasıl öyle [konuştuysa] şimdi de tam tersini söyleme"ye çekinmeyeceğini (*Agamemnon*: 1372-73) açıkça belirtir. Kraliçenin sözleri koroya sıklıkla anlaşılmaz ve belirsiz gelir.[28]

26. Örneğin Buxton, Agamemnon'un Klytaimestra ile konuşmasında hep yanıt veren taraf olduğuna ve diyaloğu kraliçenin yönlendirdiğine dikkat çekerken bu çıkarımı destekler görünmektedir. Bkz. Buxton, *Persuasion in Greek Tragedy*, s. 107.

27. Christopher Rocco, *Tragedy and Enlightenment*, s. 149.

28. Buna karşılık oyun boyunca Klytaimestra ile neredeyse hiç karşı karşıya gelmeyen, konuşmayan Kassandra'nın sözlerinde koro için hayret verici bir açıklık bulunur: "Sahi nasıl böyle anlaşılır konuşuyorsun? Küçük çocuk bile anlar dilini" (*Agamemnon*: 1162-63).

Buradan hareketle iknanın (*peitho*) Antik Yunan için ne anlama geldiğine kısaca daha yakından bakmaya çalışalım. İkna, Antik Yunan uygarlığında –ama özellikle Atina'da– şiddetin karşıtı ya da iptali olarak anlaşılır. Antik Yunan'ı aynı dönemin diğer uygarlıklarından ayırt eden nitelik tam da kamusal tartışma ve iknanın merkezi yeridir.[29] Kendine özgü bir dil kurmayı başaran tragedyalar ile ikna sanatı olarak retorik[30] arasında sıkı bir ilişki bulunur. Tragedyanın dili kamusal, demokratik ve erkeksidir; bu anlamda da Atina siyasetinin organik bir parçasıdır. Her bir oyun bir hata ya da hatalar zinciri üzerine kuruluyken, karakterlerin yargı verme etkinlikleri sorumluluk ve karar verme edimleriyle, dolayısıyla siyasal yargıyla doğrudan bağlantılıdır.[31] Bu bakımdan siyaset ve hukukun merkezi bir yere sahip olduğu Atina'da siyaset felsefesi dendiğinde ilk akla gelen isim olarak Platon'un retorikle eleştirel bir ilişki kurduğunu belirtmek gerek. Platon retorik konusunda epeyce ünlü olan Gorgias'ın adını verdiği diyaloğunda sözü doğrudan tragedyalardan açarak iki tür retorik olduğunu vurgular. Bunlardan ilki "en büyük iyiliği gözeterek yurttaşları sözleriyle olabildiğince erdemli kılmak için", ikincisi "yalnızca onların

29. Buxton, *Persuasion in Greek Tragedy*, s. 5-27. Bununla birlikte *peitho* yalnızca ikna anlamını taşımaz; aynı zamanda dinsel, erotik, retorik ve siyasal olarak gruplanabilecek pek çok içerimi barındırır. Bu konuda büyük ölçüde Buxton'ın dört dörtlük tartışmasını takip ediyorum. Bkz. *Persuasion in Greek Tragedy*, s. 29-65.

30. Sözle ikna etme sanatı olarak tanımlayabileceğimiz retorik, Atina demokrasisinin odağındadır. Mahkemelerde savunma yapmak, siyasal tartışmalara katılmak ve anma konuşmalarında söz söyleyebilmek için gerekli olan retorik bilgisi, MÖ 5. yüzyılın sonlarından itibaren hem eğitim sisteminde yerini almış hem de yazılan kılavuzlar (*tekhnai*) ile öğretilmiştir. Bkz. George A. Kennedy, "The Evolution of a Theory of Artistic Prose", *The Cambridge History of Literary Criticism: Volume 1, Classical Criticism* içinde, haz. G. A. Kenney, Londra: Cambridge University Press, 1993, s. 185; Jon Hall, "Persuasion in History: Persuasion in Ancient Greece and Rome", *ADR Bulletin*, c. 9, no. 10, 2007, s. 1.

31. Simon Goldhill, "The Language of Tragedy: rhetoric and communication", *The Cambridge Companion to Greek Tragedy* içinde, haz. D. Easterling, Cambridge: Cambridge University Press, 1997, s. 127-33.

[yurttaşların] hoşuna gitmeyi düşünerek ve halkın çıkarını bir yana itip yalnızca kendi çıkarlarını gözeterek" yapılandır (*Gorgias*: 502e).[32] Platon'un *Gorgias*'taki iddiası, retoriğin bu ilk biçiminin eski ve yeni hiçbir ozanda, siyasetçide ya da yurttaşta gözlenemediği; bu nedenle de retoriğin büyük ölçüde dalkavukluk olduğudur (*Gorgias*: 503a vd.). Bu noktada Platon'un –demokrasiye yüklediği tüm olumsuzluklara rağmen– iyi retorik ile yozlaşmış retorik arasında ayrım yaptığını ve böylece iyi, amacına uygun bir ikna metodunun mümkün olduğunu gösterdiğini akılda tutmakta fayda var.[33]

Platon'un eleştirisini ve *Üçleme*'nin tamamında da bu eleştiriyi çağrıştıran bir boyut olduğunu göz önüne alarak, *Agamemnon*'da gözlemlediğimiz ikna yöntemine ilişkin ne söyleyebiliriz? Bir kere bu ilk oyunda yapılan tüm *peitho* referansları, bir şiddet eylemleri dizisi içinde dile gelmektedir.[34] Dolayısıyla *Agamemnon*'da gerçekleşen ikna süreçlerinin şiddetin önüne geçmek bir yana, tam da şiddeti beslemek ve uygulamak için araçsallaştırıldığını görmek hiç de zor değil. İşte bu, Aiskhylos'un buluşu olan –ve belki de Platon'un tartışmasına etki eden– bir tür "kötücül ikna" anlayışını gözler önüne sermesi bakımından önemli.[35] Burada iki nokta-

32. Platon, *Gorgias*, çev. Mehmet Rifat ve Sema Rifat, İstanbul: İş Kültür, 2006.

33. Düşünür –görece geç dönemde yazdığı– *Phaidrus*'ta (246c, 261a, 277) da retoriğin doğru/hakikat ile bir bağının olduğunu; söz söylediği konuya ilişkin kapsamlı bilgiye sahip kişinin konunun tüm bileşenlerini doğru biçimde ayırabileceğini ve aynı metodu kendisine uygulayarak erdemli biri olmayı başarabileceğini belirtir. Kennedy bu ifadelerden hareketle Platon'un, Aristoteles'in retorik öğretimi konusundaki programını mümkün kıldığını öne sürmektedir. Bkz. Kennedy, "The Evolution of a Theory of Artistic Prose", *a.g.y.*, s. 189. Retoriğe dair sistematik bir inceleme yapan Aristoteles'in daha ziyade Platon'da "iyi retorik" olarak karşımıza çıkan tanımın peşinden gittiğini belirtmek gerekir. *Polis*'in kamusal yaşamının merkezinde bulunan retorik Aristoteles için pratik akılla yakından ilişkili bir *tekhne*'dir. Bkz. Aristoteles, *Retorik*, çev. Mehmet H. Doğan, 8. Baskı, İstanbul: YKY, 2006, s. 38-40 (1356a-b), 91-98 (1377a-b).

34. Buxton, *Persuasion in Greek Tragedy*, s. 105.

35. *A.g.y.* Benzer bir ikna sürecinin Paris'in Helene ile birlikte kaçmasında da

yı vurgulayalım. Birincisi, Klytaimestra'nın gerek koro gerekse Agamemnon ile konuşmalarında hem Platon'un sözü kendi amaçları için kullanmak anlamındaki yozlaşmış ikna anlayışını uygulamış hem de şiddet kullanımının bir parçası olan "kötücül iknanın" taşıyıcısı olmuştur. İkinci olarak ikna, –birinci bölümde sözünü ettiğim– iki çağdaş düşünür için de şiddet ile ilişkisi açık, ama muğlak bir etkinlik olarak karşımıza çıkar. Habermas'ta kamusal tartışma sonucu gerçekleşen bir ikna ile tesis edilen hukuk, şiddetin egemenliğine son verip onu kabul edilebilir kurumsal sınırlara çekerken; Derrida'da söz (ve ikna) yoluyla kurulan hukukun şiddete özdeş boyutu sorunsallaştırılır. *Agamemnon*'un sonunda ise ikna ile şiddetin –veya şiddet uygulamak amacıyla iknanın– nasıl bir araya gelebileceğini anlamak konusunda değerli bir çerçeveye sahip olmuş oluruz. *Peitho* tartışması burada bitmeyecek, *Adak Sunucular*'da da benzer biçimiyle karşımıza çıkacak ve *Eumenidler*'de çarpıcı bir hal alacaktır.

Üçüncü Karşılaşma: *Oresteia*'nın üçüncü karşılaşması aynı zamanda *Adak Sunucular*'ın ilk karşılaşmasıdır. Oyunun en başlarında koro, saraya çöken karanlığı ve Argos'a hâkim olan korku egemenliğini aktarır seyirciye: eski "bozulmamış, yozlaşmamış,

---

işlediğini ve *Agamemnon*'daki koronun bunu bize anımsattığını akılda tutmakta fayda var (385-86, 399-401). Ne yazık ki, elimizdeki Türkçe çeviride koronun bu vurgusunu yakalamak mümkün olmuyor. İlgili pasaj Türkçeye şöyle aktarılmış: "Kaçışın, kötü şeyler kuran / Çocuğuna, hak ettiği / Dersi vermek gerekir. / ... Atreusoğlu'nun evine konuk oldu Paris, / Ama ev sahibinin karısını kaçırmakla, / Lekeledi ikram sofrasını." Buna karşılık Buxton'ın işaret ettiği İngilizce çeviriyi Türkçeye aktaracak olursak şöyle bir tablo ile karşılaşıyoruz: "Yıkıcı *Peitho* (ikna), mahvoluşun her şeyi önceden planlayan, karşı konulamaz çocuğu / Zorladı onu. / ... Paris de / geldi böylece Atreusoğlu'nun evine / Ev sahibinin karısını çalarak / Lekeledi ikram sofrasını." ("*Baneful Peitho, irresistable child of Ruin-who-plans-beforehand, forces him. ... So too did Paris came to the house of Atreidai, and shame his host's table by stealing away his wife.*" Bkz. Buxton, *Persuasion in Greek Tragedy*, s. 105). Burada *peitho* sözcüğünün "ikna" anlamıyla "ayartma" anlamının bir arada bulunması kadar, yıkıcı bir eylem olarak sunulması da dikkat çekici.

zorlamasız" düzen gitmiş "başarı, mutluluk, iktidar"ın insanlara tanrı olduğu bir zaman başlamıştır (*Adak Sunucular*: 54-60). Burada şu noktayı vurgulamak gerek: Koro, Troya'dan savaş sonrası Argos'a getirilen köle kadınlardan oluşan adak sunucular dır. Dolayısıyla yaktıkları ağıtta Argos'un Klytaimestra ve Aigisthos'un korku yönetimi (*deinon*) altında içine düştüğü durumun ötesine geçen, dünyanın düzeninin aldığı biçime ilişkin de bir yargı bulunduğunu söylemek yersiz olmayacaktır. Yurtlarının uğradığı haksızlığı ve içine düştükleri kölelik halini –intikam döngüsünün ardındaki ilk günaha işaret ederek– seyirciye anımsatırken, aynı zamanda bu yeni dünyada iktidar hırsının körüklediği yozlaşmışlığı tespit ederler (*Adak Sunucular*: 75-83).[36] Bununla birlikte bir gerçek de karşımızda tüm canlılığıyla durmaktadır: Kan dökülmüş, günah işlenmiştir ve bunu geri döndürmek artık olanaksızdır. Bu çerçevede Agamemnon ve Klytaimestra'nın sürgündeki oğulları Orestes ile babasının ölümü sonrasında özgürlüğü elinden alınmış kızları Elektra'nın karşılaşmasına tanık oluruz.

"Tanrı ya da insan", birinin gelip suçlulara ceza vermesi ve kenti içine düştüğü karanlıktan kurtarması gerektiğini söyleyen Elektra, bu cezanın yargı (*dikastes*) yoluyla mı yoksa intikamla (*dikephoros*) mı verilmesi gerektiğini sorgulamaktadır (*Adak Sunucular*: 120). Koro ise ona –ve seyirciye– eski düzende adalet ve intikamın iç içe geçmiş olduğunu göstermek istercesine anımsatır: "Kanı kanla yıkayacak olan de kısaca, yeter!" (*Adak Sunucular*: 121). Özetle bu oyunda Agamemnon'un öldürülmesiyle başlayan

36. *Agamemnon*'da (1354) kralın ölümü sonrasında kentin tiranlık ile karşı karşıya kaldığı koro tarafından panikle anımsatılır. Vernant ve Vidal-Naquet düzendeki bu dönüşümü saptarken çarpıcı ifadeler kullanır: "Böylelikle *Agamemnon*'un sonu tam bir alt-üstlüğe, değerlerin tersine çevrilmesine varır: Dişi erkeğini öldürmüş ve kentdevlete kargaşa yerleşmiştir; kurban, karşı-kurban, sapkın bir av olmuştur. Hiç kuşkusuz kraliçenin dile getirdiği son dize, düzenin yeniden kurulmasını akla getiriyor, ama bu yalancı, tersine dönmüş düzen *Adak [Sunucular]*'da yıkılacaktır." Bkz. Vernant ve Vidal-Naquet, *Eski Yunan'da Mit ve Tragedya*, s. 185.

"yozlaşmış kurban ritüeli" bir kez daha uygulanarak, intikam yasasından beslenen adalet kavrayışının çıkmaz sokaktan ibaret olduğu seyirciye etkileyici bir biçimde aktarılacaktır.[37] Elektra "kanı kanla yıkayacak olan" kişinin bir yerlerden çıkagelmesi için babasının mezarı başında dua ederken karşısına Orestes çıkar. Bu esnada tam da Aristoteles'in tarif ettiği türden bir *tanınma* ânı yaşanır; Orestes, kendisini tanımayan Elektra'ya kanıtlar sunarak kim olduğunu ispat eder (*Adak Sunucular*: 210-46).[38] Elektra tarafından yaşananların sorumlusunun Klytaimestra ve Aigisthos olduğuna ikna edilen Orestes, Apollon'un kehanetine dayanarak suçluları öldürmeye karar verir. İki kardeş, geleneğin tanımladığı intikam yasasını bir kez daha hayata geçirecektir. Buna göre Klytaimestra, Agamemnon için hazırladığı tuzağın aynısına maruz kalarak öldürülecektir: "Koskoca adamı o kadın hangi hileyle öldürdüyse, kendisi de aynı ölüm ağına kıstırılmış olarak can verecek" (*Adak Sunucular*: 556-58). Dolayısıyla Orestes ve Elektra adalete ulaşmak için çok daha çetrefilli olan yargılama ve bağışlama yollarını seçmek yerine intikama yönelmeyi tercih etmektedir.

İkna meselesi burada bir kez daha karşımıza çıkar. Daha oyunun başında, babasının mezarında adak sunan Elektra tüm bu olanlardan kimi sorumlu tutması gerektiğini sorgularken koronun yardımını ister; koroya kimi anımsaması gerektiğini sorar (*Adak Sunucular*: 100-105). Kimin anımsanması gerektiği sorusu, şüphesiz diğer bir yanıyla kimin unutulabileceği, gözardı edilebileceği so-

37. *Oresteia Üçlemesi*'ni yozlaşmış kurban ritüelleri zinciri ve *Eumenidler*'i bu zincirin kırılması olarak tartışan bir okuma için, bkz. Froma I. Zeitlin, "The Motif of the Corrupted Sacrifice in Aeschylus' Oresteia", *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, c. 96, 1965, s. 463-508.

38. Aristoteles *baht dönüşü* ve *tanınma*nın karmaşık tragedyanın ayırt edici özellikleri olduğunu belirtir. Tanınma momenti, taraflar arasındaki ilişkinin doğasına göre dostluğun veya düşmanlığın da kurulduğu momenttir. Baht dönüşü ise olay akışının kesintiye uğrayarak başka yöne evrilmesi olarak tarif edilir. Öykü akışındaki bu değişiklik genellikle tanınma momentlerini takip eden süreçte yaşanır. Bkz. Aristoteles, *Poietika*, 1452a-1452b.

rusudur aslında. Elektra'nın koroya dönmesinin nedeni bir yandan bu sorunun kendisinin veremediği yanıtını aramak, diğer yandan –kimi anımsayıp kimi gözardı edeceği; işlenen cinayetten kimi sorumlu tutacağı ve bu çerçevede kimden intikam alma hakkının olduğu konusunda– vereceği kararın sorumluluğunu koro ile paylaşma isteği/gereksinimi olarak da okunabilir. Bu konuşma bir bakıma Elektra'nın kendi iç sesiyle konuşması gibidir. Koro –"kanı kanla yıkayacak olan"ı çağırarak– işlenen suçu cezasız bırakmama ve intikam alma arzusunun haklılığını dile getirirken, Elektra'nın kaygısı bu intikamın soy yasası göz önüne alındığında haklı olup olmayacağıdır. Koro ile konuşmasında itinayla açık bir dil kullanan ve kendi iç hesaplaşmasını da koronun yargısına açan Elektra, Agamemnon'un ölümünden annesi Klytaimestra ve Aigisthos'un sorumlu olduklarına; babalarının intikamını alma hakkının ve yükü(mlülüğü)nün ise kendisinin ve kardeşi Orestes'in omuzlarına yüklendiğine karar verir. Elektra'nın, yani yine bir kadın karakterin, içinde bulunduğu ikna sürecinde –ki bu biraz da kendi kendini ikna etme, kendisiyle kurduğu bir diyalog olma özelliği de taşır– "temiz kalmayı" ve "adil olmayı" amaçlaması dikkat çekicidir. Bu bakımdan annesi Klytaimestra'nın ikna konusundaki karşıtı olmayı amaçlar gibidir: "Annemden iyi olayım ben n'olur, güç ver bana / Daha ölçülü olayım, temiz olsun ellerim" (*Adak Sunucular*: 141-42). Onun dilinde ne bir bilmece ne de bir suçlama bulunur; ama yaşananların sorumlusunu aramaktan da geri durmaz.

Bu haliyle görüldüğünde, oyunun bu karşılaşmasında muğlaklık boyutunun çok da önemli bir yer tutmadığı yargısına ulaşmak mümkün elbette. Fakat –tıpkı Orestes gibi– Elektra'nın kimi anımsadığına değil de kimi unuttuğuna bakmaya başladığımızda muğlaklık kendisini yeniden göstermeye başlayacaktır. Elektra ve Orestes, yaşananların sorumlusunun Klytaimestra ve "suç ortağı" Aigisthos olduğunda karar kılarlar. Bununla birlikte kardeşleri İphigeneia'yı unuturlar. Oysa Agamemnon'un ölümünün nedeni, *polis*'in iyiliği uğruna *oikos*'u unutması, kızını feda etmesiydi. Kly-

taimestra Agamemnon'u öldürdükten sonra –*polis*'in yasalarını ve geleneklerini çiğneyerek/unutarak– Argos'un yönetimini tiranca ele geçirmiş olsa da bu cinayeti işlemesinin ardında Agamemnon'un kızı İphigeneia'yı *polis*'in selameti için kurban etmesinin bulunduğunu vurgulamaktadır. Zavallı İphigeneia, kardeşleri Orestes ve Elektra tarafından da unutulur; iki kardeş babaları Agamemnon'un intikamının peşinden koşmaya karar verirler. Dolayısıyla ikna yöntemleri ve niyetleri ne olursa olsun, tüm karakterler karşılaştıkları duruma dair kendi yargılarını vererek birilerini unutmakta, birilerini ise anımsamaktadır. Tam da bu nedenle Klytaimestra'nın mutlak kötülüğünden söz etmek olanaksız olduğu gibi, Elektra ve Orestes'in mutlak masumiyetini savunmak da anlamsızdır. Kaldı ki intikam amacıyla karşı karşıya gelen taraflar, gerçekleştirecekleri eylemlere karar verirken yeniden bir arada yaşamayı sağlama amacını sıklıkla gözardı etmektedirler. Bu bağlamda benimsenebilecek bağışlama ve adil yargılama gibi yollar hesaba katılmamaktadır. Muğlaklık bize her adımda bir karar vermek gerektiğini; ama hiçbir kararın mutlak bir iyilik getirmediğini anımsatmak üzere iş başındadır sanki.[39]

39. Burada sözünü ettiğim karar verme edimi ile muğlaklık arasındaki ilişkiyi düşünürken ilk bölümdeki Derrida tartışmasını da anımsayalım. Derrida, (kurucu) karar verme ânında ortaya çıkan şiddetten söz ediyordu. Düşünürün tam da hukuku kuran ve çıplak şiddeti askıya alan bu kurucu anda bazı öznelliklerin unutulduğunu, gözardı edildiğini söylemeye çalıştığını söyleyebiliriz pekâlâ. Bu düşünme hattı, unutma edimini –tıpkı karar verme gibi– siyasal bir düzeye taşırken, onun şiddetin bir biçimiyle kurabileceği bağıntıya da kapı aralıyor. Öte yandan – Devrim Sezer'in haklı uyarısı ile– şunu belirtmeden geçmeyeyim: Elektra ve Orestes, anneleri Klytaimestra'nın aksine, kendilerini sorgulayan ve ne yapmaları gerektiğine ilişkin kararlarını vicdanlarının süzgecinden geçirerek veren karakterler. Kararlarındaki muğlaklık da bu *müteredditt* yapılarından kaynaklanıyor. Dolayısıyla Elektra ve Orestes, sonuç olarak kardeşleri İphigeneia'yı unutuyor olsalar ve intikam döngüsüne dahil olmaktan kaçınamasalar da eylemlerinin –tanık olduğumuz– gelişim süreci, daha adil olma yönünde bir sorgulamayı barındırması bakımından son derece önemli. Onlardaki muğlaklık boyutu ile daha adil olmak adına yapıp ettiklerini sorgulama (bir tür iç diyalog) arasında gözden kaçırılmaması gereken bir ilişki var. Buna karşılık, intikam döngüsünün ana aktörlerinden olan

Dördüncü Karşılaşma: *Adak Sunucular*'ın son bölümününde, Agamemnon'u öldürerek *oikos*'a ve *polis*'e karşı suç işlemiş olan Klytaimestra ile bu suçu yine bir suçla cezalandıracak olan Orestes karşı karşıya gelir. Elektra ile birlikte hazırladıkları hileli intikam planını uygulamaya koyan Orestes, bir yabancı kılığında sarayın kapısına gelir ve annesi Klytaimestra'yı kendi hilesine benzeyen bir yöntemle tuzağa düşürür.[40] Önce Aigisthos'u öldürür, ardından da annesi Klytaimestra'nın karşısına kimliğini saklamadan bir kez daha çıkar. Kraliçe, Orestes'in babasının intikamını almaya gelen oğlu olduğunu anladığında durumu açıklayıcı biçimde ifade eder: "Geçmişte bizim kullandığımız hile şimdi aynen bizi buldu desene" (*Adak Sunucular*: 888-89).[41] Klytaimestra Orestes karşısında kendi anneliğini, yani *oikos*'un yasasını anımsatır ve onu, öldürme eylemini gerçekleştirmek konusunda bir an için tereddüde düşürmeyi de başarır, ama ikna edemez. Orestes annesine Aigisthos'la birlik olup hem babasını öldürdüğü hem de kendisini kentten uzaklaştırdığı için *oikos*'un yasasını bizzat kendisinin ihlal etmiş olduğunu hatırlatır ve Apollon'un kehanetinden aldığı güçle Klytaimestra'yı öldürür. Öldürme eylemi sonrası koro, dokunaklı bir biçimde adaletin Agamemnon'un sarayı yerine Priamos'unkine geldiğini dile getirir:

> Çok gecikse de sonunda Priamos soyunun sarayına, Troya'ya
> Zeus kızı Dike geldi adalet diye, yaktı, yıktı, yok etti, ceza hırsıyla!
> Kana kan, diyerek Agamemnon'un sarayına bir aslan çifti geldi,
> Bir çift Savaş tanrısı Ares'ti gelenler sanki! Sonra

Klytaimestra ile muğlaklığın ilişkisi tamamen farklı bir nitelik taşıyor. Klytaimestra'nın iç diyaloğuna veya neyin daha adil olduğuna ilişkin bir sorgulamasına tanık olmuyoruz *Üçleme* boyunca. Bunun yerine dilin içinde barındırdığı çokanlamlılık/muğlaklık boyutunu kendi planını uygulamak için ustaca kullanan kararlı bir karakter var karşımızda.

40. Goldhill, *Reading Greek Tragedy*, s. 39.

41. Burada yine Aristoteles'in anlattığı türden bir *tanınma* momenti görüyoruz.

Tanrı Apollon'un doldurup gönderdiği kaçak delikanlı
Geldi ve "tanrı istiyor" diyerek çok kanlı bitirdi işi.

(*Adak Sunucular*: 935-40)

Koro bu sözleriyle intikam döngüsünü ortaya çıkaran o ilk günahı anımsatırken, aynı zamanda intikamın Argos'a henüz adalet getirmediğini haber verir gibidir. Buna göre, Klytaimestra'nın ölümüyle noktalanan adaletsizlik ancak Troya'nın kalıntılarına hitap etmektedir.[42] Zira koro, Argos'a adalet gelebilmesi için gerekeni halihazırda daha önceki satırlarda söylemiştir:

Haydin, eskiden akıtılmış kanları
Yeni bir hukukla yıkayın!
Eski cinayet, geçmişe tanıklık edip
Durmasın ortalıkta. (*Adak Sunucular*: 802-06)

Orestes ve Elektra'nın adaletin tesisi için kurguladıkları intikam, asıl olarak bu geleneksel adalet tahayyülünün çarpıklığını ve içinde barındırdığı açmazları gözler önüne serer. Agamemnon'un katili ölmüş olsa da intikam döngüsünün sona erdiğini ve adaletin sağlandığını söylemek güçtür. Sonuç olarak, iktidar hırsıyla körleşen Klytaimestra, intikam arzusuyla körleşen oğlu tarafından öldürülür. Orestes içine düştüğü hatanın bilincindedir;[43] ama içinde

42. Vernant ve Vidal-Naquet'nin bu yargı konusunda benimle aynı görüşü paylaşmadığını belirteyim. Onlara göre, Agamemnon'un öcünün alınmasıyla kral kutsanmış; mezarı da bir sunağa dönüşmüştür. Ayrıca koronun alıntıladığım dizelerinden Vernant ve Vidal-Naquet'nin çıkarımı Troya Savaşı'nın ve orada yapılanların tamamen haklılaştırılmasıdır. Yazarlar, koronun sözlerindeki "Priamos'un sarayına gelen adalet" ile yıkımı özdeş olarak okumaktadır. Bkz. Vernant ve Vidal-Naquet, *Eski Yunan'da Mit ve Tragedya*, s. 186-87. Bense bu sözü Troya'da yapılan haksızlığın köklerinin temizlenmesi, haksızlığı yapanların da benzer bir ölümle yüzleşmesi olarak okumayı tercih ettim. Bu tartışmadan da anlaşılacağı gibi muğlaklık yine iş başında.

43. "Öldürmen gerekmeyen birini öldürdün, şimdi aynı şekilde ölmeye hazırlan sen de!" (*Adak Sunucular*: 929-30). Oyunun parlama momentlerinden biri olan Orestes'in annesini öldürmeden hemen önceki bu sözleri Türkçeye bu şekilde çevrilse de, Peter Euben'ın İngilizce çevirisindeki hali çok daha açıklayıcı: "Haksız

taşıdığı hınç ve öç alma arzusu –Apollon'un kehanetinin ona verdiği güçle birleşerek– onu bu hatadan dönmekten alıkoyar. Klytaimestra ise iktidarını koruma refleksiyle Orestes'i gözünü kırpmadan öldürmeye hazırdır.[44] Orestes intikamını almasının hemen ardından gözleri açılmışçasına işlediği suçtan pişmanlık duyar (*Adak Sunucular*: 1015-17). Oyun, Orestes'in intikam perisi Erinysleri görmesi ve onlardan kaçmak için kenti terk etmesiyle son bulur. Öte yandan koronun *yeni bir hukuku* çağıran sözlerine de kulak vermek gerekir. Bu sözler, yeni bir başlangıç yapabilmek ve yeniden bir arada yaşayabilmek için eski suçların yükünün ortadan kalkacağı bir âna, sıfır noktasına gereksinim olduğunu anımsatmaktadır: Eskiden akıtılmış kanların yeni bir hukukla yıkanması gerekmektedir. Koro böylece hem yeni bir hukukun tesis edilmesi ihtiyacını hem de bu uğurda eski suçların bağışlanması gerektiğini dile getirmektedir.

Orestes'in ve Klytaimestra'nın işledikleri suçlar arasındaki benzerlik aşikâr; fakat bu suçları birbirinden ayıran dikkate değer iki fark var. İlk olarak, Orestes annesini öldürerek *oikos*'a karşı suç işler ve bu noktada işlediği suç Klytaimestra'nınkiyle benzeşir. Diğer yandan Orestes –annesinin aksine– kaynağını kan bağından alan yasaya da ihanet etmiş durumdadır. Klytaimestra'nın öldürdüğü kişi kocasıdır ve aralarında kan bağı yoktur. Hane içinde işlenen iki cinayeti birbirinden ayıran bu fark, suçların taşıdıkları ağırlık bakımından bir çatışma olarak *Eumenidler*'de karşımıza çıkacak. Yine de Orestes'in durumuna ilişkin akılda tutulması gereken nokta, hakkı olan babasının intikamını alma eylemini ancak

---

bir cinayet işledin ve haksız bir sonla yüzleşeceksin (*Wrong was the murder that you did, wrong is the fate you now suffer*)." Bkz. Peter Euben, *The Tragedy of Political Theory: The Road Not Taken*, Princeton: Princeton University Press, 1990, s. 82. Bu noktayı anımsattığı için Erdinç Erdem'e özel bir teşekkür borçluyum.

44. Karşısındaki yabancının aslında oğlu Orestes olduğunu fark eden Klytaimestra, muhafıza hemen eski baltasını getirmesini emreder (*Adak Sunucular*: 889).

kendi annesini öldürerek gerçekleştirebileceğidir.[45] İkincisi, Klytaimestra Aigisthos ile birlikte Argos'u tiranlıkla yöneten gayrimeşru iktidarın tepesindeki isimdir. Orestes sadece annesini ve annesinin kocasını öldürmemiş, aynı zamanda kentin başına musallat olan tiranlığa da son vermiştir. Bu açıdan bakıldığında Orestes'in *oikos*'a karşı suç işlerken aynı zamanda *polis*'in yararına bir iş yaptığı da söylenebilir. Öte yandan cinayetleri birbirinden ayıran ilk farkın aksine bu ikinci fark oyunda ön plana çıkarılmaz. Dolayısıyla Orestes'in işlediği cinayetin *polis* ve *oikos* karşısındaki ikili anlamı, oyunun içinde barındırdığı muğlak boyutlardan biridir.[46] Bu meseleye Orestes'in yargılanmasını tartıştığım son bölümde döneceğim.

Beşinci Karşılaşma: *Üçleme*'nin ikinci ayağı olan *Adak Sunucular*, Orestes'in, annesi Klytaimestra'dan babasının intikamını alması ve bunun ardından intikam perileri (Erinysler) tarafından Argos'tan kovulmasıyla –bir anlamda sürülmesiyle– noktalanmıştı. Agamemnon'un intikamının alınması Orestes'e huzur getirmediği gibi, Elektra'nın *Adak Sunucular*'ın başında çağırdığı adaleti sağlamak konusunda da karar verilemez bir durum ortaya çıkarmıştır. Başka bir deyişle, "kanın kanla yıkanması" adaleti sağlamak için

45. Christian Meier, *The Greek Discovery of Politics*, s. 89.

46. Burada bir noktayı daha vurgulayayım. *Oresteia*'nın MÖ 458 yılındaki Dionysos şenliklerinde sahnelenerek ödül aldığı bilinmekte. O tarihlerde Atina'da tiranlık karşıtı bir yasa olmamasına karşılık, MÖ 410 yılında, bir yıl önce gerçekleşen oligarşi yanlısı darbenin etkisiyle böyle bir yasa çıkarılmıştır. Demophantos Kararnamesi adıyla anılan tiranlık karşıtı yasaya göre, kente tiranlık getiren/getirmeye kalkışan kişiyi öldürmek suç olmaktan çıkarılmaktadır (bkz. John Lombardini, "Responding to Emergency in Democratic Athens: The Case of Anti-Tyranny Legislation", *Polity*, c. 47, no. 4, 2015, s. 461-83). *Oresteia*'yı ve Orestes'in eylemini yaklaşık otuz yıl sonra çıkacak bu yasanın ışığında düşünmek ilginç olacaktır. *Üçleme*'nin son oyununda Atina'da mahkemeye çıkan Orestes'in kan bağı yasasını çiğneyip çiğnemediği, babasının intikamını almak adına annesini katletmesi çerçevesinde değerlendirilir. Buna karşılık o, korodan öğrendiğimiz kadarıyla, mutlak bir tiranlığı meşru kralı öldürerek hayata geçiren kişiyi/kişileri katletmiştir aynı zamanda. Kan bağına dayanan yasa ile *polis*'in yasası arasındaki mesafenin giderek açıldığı bu noktada iyice belirgin hale gelir şüphesiz.

yeterli olmamıştır. Herkesin intikam peşinde koşması, adaleti getirmekten ziyade kanlı bir şiddet döngüsünün devamlılığını sağlamıştır. Bu koşullar altında yeni bir başlangıç yapmak ve tekrar bir arada yaşamak nasıl mümkün olacaktır? *Oresteia Üçlemesi*'nin son ve en çok yorumlanan oyunu olan *Eumenidler*, Troya Savaşı' nın gölgesinde cereyan eden ve Argos'ta sona ermeyen intikam döngüsünün konuya ilişkin nihai yargının verileceği Atina'ya taşınmasıyla açılır. Orestes'e "hem insanların hem de Olympos tanrılarının nefret ettikleri", "korkunç görünüşlü" Erinyslerden kaçarken Atina'ya sığınmayı öneren Apollon'dur (*Eumenidler*: 40-88). Agamemnon'un intikamının alınması konusunda Orestes'i teşvik eden bilici tanrı, onu korumaya devam etmektedir. Orestes Atina'ya giderek hem konukseverlik hakkı gereği *polis*'in korumasından yararlanacak hem de kentin koruyucu tanrısı Athena'nın cinayet davalarına bakması için kurduğu *Areopagos*'ta yargılanmayı talep edebilecektir.[47] Buna karşılık, Klytaimestra'nın hayaleti ortalarda dolanarak tanrıları uğradığı cinayet karşısında duyarsız kalmakla suçlamakta ve Erinyslere kendisinin öcünü almayı

47. Atina'ya gelirken Orestes'in bir elinde kanlı kılıcı, diğerinde ise zeytin dalı bulunur. Kanlı kılıcı hâlâ elinden bırakmamış oluşu, Orestes'in işlediği cinayetin sorumluluğunu taşıdığını anlatır şüphesiz. Diğer elinde tuttuğu zeytin dalı, aynı anda birçok anlam taşır. Bir kere Leto Apollon'u bir zeytin ağacının altında doğurmuştur. Dolayısıyla Orestes'i Klytaimestra'yı öldürmek konusunda yönlendiren ve bu cinayet sonrasında da Atina'ya gitmesini salık veren Apollon ile zeytin imgesi arasındaki bağ son derece köklüdür ve taşınan zeytin dalıyla Apollon ile Orestes arasındaki sıkı ilişki vurgulanıyor olabilir. Dahası, Athena'nın Atina kentinin ana tanrıçası olmasının nedeni kente ve insanlarına zeytin ağacını hediye etmesidir. Kent için tuzlu su vaat eden Poseidon ile mücadeleye giren Athena, zeytin ağacını armağan ettiği Atina'nın koruyucu tanrıçası olma onurunu Olympos tanrılarının oluşturduğu bir mahkemenin kararıyla kazanmıştır (bkz. Azra Erhat, *Mitoloji Sözlüğü*, 6. Baskı, İstanbul: Remzi Kitabevi, 1996). Dolayısıyla taşıdığı zeytin dalı, Orestes'in Athena'nın korumasını talep ediyor oluşunu da vurgulamaktadır. Ayrıca zeytin dalının barışı simgelediğine ilişkin inanç da MÖ 5. yüzyıla dayanır. Aristophanes'in *Barış*'ında zeytin dalı ile barış tanrıçası Eirene arasındaki bağ vurgulanır. Tüm bu intikam döngüsünün içinden eli kanlı olarak çıkan Orestes'in barış isteği zeytin dalıyla daha ilk adımda seyirciye hissettirilir.

salık vermektedir. Böylece *Üçleme*'nin kısa ama belirleyici karşılaşmalarından biri Delphi Tapınağı'nda Apollon ile Erinysler korosu arasında gerçekleşir.

Apollon ile Erinyslerin karşılaşması hiç de dostça olmaz; taraflar birbiri karşısında neredeyse düşman konumunda bulunur. Erinysler "Zeus bebesi" ve "halis muhlis hırsız" diye niteledikleri Apollon'u "anne katili"ni kaçırmakla ve bu olayın baş suçlusu olmakla itham ederken, tüm Olympos tanrılarının eski yasalara ihanet ederek adaleti çiğnediklerini ileri sürerler (*Eumenidler*: 149-65). Erinysler için Orestes, annesini öldürerek kan bağına dayalı soy yasasını çiğnemiştir. İntikam perileri karşısında son derece aşağılayıcı bir dil kullanan Apollon ise Orestes'in babasına karşı sorumluluğunu yerine getirdiğini ve haklı olarak onun öcünü aldığını savunur (*Eumenidler*: 202-03, 210-11). Bu kısa ama önemli karşılaşmadaki asıl mesele kan bağının mı, yoksa evlilik bağının mı daha kutsal olduğuna ilişkin anlaşmazlıktır. Eski yasanın temsilcisi Erinysler için kutsal olan, annenin belirleyici olduğu soy bağıyken yeni tanrılardan Apollon evlilik bağının kutsallığını öne çıkarır.[48] Apollon'un evlilik vurgusuna ilişkin belirleyici bir noktayı belirtelim. Apollon "Evlilik, erkekle kadın arasında öyle bir bağdır ki, / Yemin de yetmez hatta, adalet yapar onun bekçiliğini!" sözleriyle evlilik bağına söz vermeye dayalı bir uzlaşımsallığın ötesinde, kurumun doğasından ve tanrısal referanslarından kaynaklanan bir kutsallık atfetmektedir (*Eumenidler*: 217-18). Dolayısıyla Erinyslerin kutsal ve mutlak eski yasasının karşısında Apollon'un aynı derecede kutsal ve mutlak yeni yasası bulunmaktadır. Orestes'in Atina'daki yargılaması bu iki yasanın mücadelesine sahne olacaktır. Bu karşılaşmanın, adalet anlayışı konusunda çatışan iki tarafın net bir resmini ortaya koyması bakımından *Üçleme*'de önemli ve farklı bir yer tuttuğunu söyleyebiliriz. Zira kar-

48. Bu karşılaşmada sorunsallaştırılan meseleyi "bağlar tartışması" olarak adlandırabiliriz.

şılaşmanın iki tarafı da kutsallığını savundukları değerler konusunda hiçbir şüphe ya da muğlaklığa yer vermedikleri gibi, uzlaşmaya varmak ya da birbirlerini ikna etmek konusunda pek bir gayret sarf etmezler. Aiskhylos bizi böylece, eski ve yeni adalet anlayışları (ve tanrılar) arasındaki çatışmanın yükünü sırtımızda taşıyarak son karşılaşmaya tanık olmak, son bir yargıya varmamızı sağlamak için Athena'nın kentine götürür.

Burada bir parantez açarak soralım: Tragedyanın merkezinde bulunduğunu iddia ettiğimiz muğlaklık boyutunun bu karşılaşmada gözden kaybolduğunu; bir nihai yargıyla yüzleşeceğimiz ânın tam öncesinde belirsiz ve çoklu anlamların yerini sabit pozisyonlara bıraktığını söyleyebilir miyiz? Bu sorunun yanıtı ilk bakışta olumlu görünse de konunun daha karmaşık olduğunu belirtmek gerek.[49] Zira Apollon –bu karşılaşmada sergilediği kararlı tutumun aksine– tragedyanın beslendiği ve yayıldığı olaylar zinciri içinde çelişkili, muğlak bir konumda bulunur. Atreusoğullarının Troya seferine gitmesine önayak olan ve daha sonra başlarına bir kıtlık musallat eden de, Troyalı Kassandra'nın felâketi olan ve Orestes'i Agamemnon'un intikamını almaya ikna eden de aynı Apollon'dur. Dolayısıyla bu yeni nesil tanrı ne her zaman erkeklerin hakkını savunmakta ne de her durumda intikam tanrıçalarının karşısında konumlanmaktadır. Ayrıca Apollon'un Sparta ile sıkı bağlar kurmuş olması, tragedya izleyicisi Atinalıların ondan şüphe etmesi için başka bir gerekçe sunmaktadır. Benzer bir durum Erinysler için de geçerli. Orestes, babasının intikamını almaktan vazgeçmesi halinde Erinyslerin dehşetinin kendisini çileden çıkaracağından korkmuş; Kassandra ise onları Atreusoğullarının lanetiyle ilişkilendirmiştir. Kaldı ki Argos ordusu Troya'ya bir intikam perisi gibi gitmiştir. Bu bağlamda, Orestes'in Atina'da yargılanması öncesinde mahkemedeki iki ana konumu temsil eden Apol-

49. Apollon ve Erinyslerin *Üçleme* içindeki muğlak konumu konusunda bu yazıda da takip ettiğimiz Rocco'nun okuması hayli açıklayıcı. Bkz. Christopher Rocco, *Tragedy and Enlightenment*, s. 158-59.

lon ve Erinysler de tragedyanın muğlaklık boyutunu pekiştirecek bir konumda bulunurlar.

Altıncı Karşılaşma: Argos'ta başlayan yolculuğun sonunda artık Atina'dayız. Burası Orestes ve onu takip eden Erinyslerin Athena ile karşılaştıkları, adalet-şiddet ilişkisinin yurttaşlardan oluşan yargı organı *Areopagos* aracılığıyla *polis* düzenine dair bir içtihatla yeniden tesis edileceği yer. Bir önceki karşılaşmada Orestes ve onu destekleyen Apollon ile Erinysler arasında konu edilen çatışmanın bağlar tartışması olduğunu söylemiştim. Son karşılaşmada buna yeni bir çatışma eklenir. Bu çatışma geleneğin yasasını taşıyan Erinysler ve Zeus'un başını çektiği yeni nesil Olympos tanrıları arasındadır. Erinysler eski düzeni korumaya çalışırken, Athena ve Apollon eskilerin geleneğini sorunsallaştıran "yeni kuşak tanrılar"ın üyeleridir ve Erinyslere göre eski düzeni değiştirmek istemektedirler (*Eumenidler*: 777). Bu durumda karşımızda "bağlar tartışması"nın yanında bir de "kuşaklar çatışması"nın olduğunu söyleyebiliriz.[50] Athena tapınağında gerçekleşen bir yargılama sürecine sahne olan bu karşılaşma aynı anda birden fazla karşılaşmayı barındırıyor esasen. Burada öncelikle Athena'ya sığınan ve yaşadıklarının kendisini olgunlaştırarak suçlarından nasıl arınacağını öğrettiği iddiasında olan Orestes ile ondan haksız bir şekilde katledildiğini düşündükleri[51] Klytaimestra'nın intikamını almak isteyen, eski yasanın ve tanrıların temsilcisi Erinysler karşı karşıya gelir. Bunun üzerine Athena sahneye çıkarak iki tarafı da dinler ve karara varmanın güç olduğu bir durumla karşı karşıya olduğunu anlar:

> [Tek] [b]ir ölümlünün hüküm veremeyeceği kadar
> Zorlu bir dava bu. Böyle salt öç almak için

50. Erinysler ile Athena karşılaşmasını kuşaklar çatışması olarak yorumlayan bir okuma için bkz. Christian Meier, *The Greek Discovery of Politics*, s. 89-98.

51. Erinysler korosu, Orestes'in babasının intikamını aldığını söylemesi karşısında "Bir diken batmasının anne cinayetine vardırdığı nerede görülmüş?" diye tepki verir (*Eumenidler*: 427).

İşlenmiş olunca cinayet ve böylesine de öfke
Uyanmışsa bir kez, beni de aşar bu çatışma.
Bir yandan sen, geleneklere göre anılıp gelmişsin bana,
Ne tapınağıma, ne de kentime bir zararın [var],
Sığınma dileğini kabul etmem gerekir aslında,
Ama bir de, karşındakiler var, onlar da
Haklarıyla ve görevleriyle buradalar. Reddetmek
Kolay değil onları; çünkü eğer davada yenik düşerlerse,
Kırılan onurlarından yayılacak öfke, tüm memleketi
Zehir gibi acılara boğar. ...
...
Kanlı olaylara bakan yeminli yargıçları toplarım ben de
Ve tüm zamanlar için bir içtihat çıkarttırırım.
...
Yeminlerine sadık, hakkaniyete bağlı yargıçlar,
Bu davayı incelikle karara bağlayacaklar. (*Eumenidler*: 470-89)

Bu uzun tiratta önemli birkaç nokta var. Her şeyden önce Athena, Orestes'in sığınma talebini Atina'nın konukseverlik yasası (*ksenia*) gereğince kabul etmek durumunda olduğunun farkında ve kendi kentinin yerleşik yasalarını ihlal etmek istemiyor.[52] Bu-

52. Yazılı olmayan bir yasa olan *ksenia*'nın Antik Yunan uygarlığı için her dönemde son derece önemli bir kurum olduğunun altını çizmek buradaki tartışma için değerli bir referans noktası. Zira kendi kentinden, evinden, dostlarından ve yasalarından uzakta olan kişiyi gittiği *polis*'in koruması altına alan ilke Antik Yunan'ın kutsal kabul ettiği yasaların başında geliyor. (Özellikle Homeros'ta) Doğrudan Zeus'a referansla tarif edilen *ksenia* bir yandan yeri yurdu –Antik Yunan dünyasının– neresi olursa olsun aynı dünyayı paylaşan insanlar arasında ahlaksal bir bağ kurmanın gerekliliğine ve önemine dikkat çekerken, diğer yandan kutsal bir alışveriş, bir tür armağan değiş tokuşu olma anlamı taşıyor (bkz. Simon Goldhill, *Reading Greek Tragedy*, s. 81; Martha C. Nussbaum, *The Fragility of Goodness: Luck and Ethics in Greek Tragedy and Philosophy. Revised Edition*, New York, NY: Cambridge University Press, 2001, s. 407; Edith Hall, *Greek Tragedy: Suffering Under the Sun*, Londra: Oxford University Press, 2010, s. 161). Kaldı ki, *Üçleme*'nin ardındaki *ilk günah* olarak tarif ettiğim Troya Savaşı'nın nedeni de bu yasanın ihlali değil miydi? Aiskhylos, *Üçleme*'nin en başında koronun ağzından bunu bize anımsatmaktan geri kalmazken, Zeus'u "konuksever" diye niteleyerek söz konusu yasanın kutsallığına bir göndermede bulunuyor (bkz. *Agamemnon*: 58-61). Öte yandan bu *ilk günahı* anımsarsak, Paris'in kendisini misafir eden

nunla birlikte kentin koruyucu tanrıçası olarak, anne katlini ne olursa olsun cezalandırmak isteyen Erinyslerin nefretini kazanmanın Atina'ya bir felaket getirebileceğini düşünerek onları karşısına almaktan da kaçınıyor. Dolayısıyla Athena'nın bu karşılaşmada, kentini korumaya çalışırken yazılı olmayan yasalara (*agrophoi nomoi*) da bağlı kalmaya çalıştığını; bu bakımdan hem adaleti hem de kentin dirlik ve düzenini gözetme gayreti içinde olduğunu söyleyebiliriz. Tanrıça, bu hassas dengeyi korumak için davaya ilişkin nihai yargıyı insanlara bırakarak tüm zamanlarda geçerli olacak bir yasal düzenleme ortaya çıkarmayı amaçlar. Böylece hem kent için tehlike arz eden bir çatışma ortadan kaldırılmış hem de bundan sonra benzer bir çatışmayla karşılaşıldığında bu durum karar verilemez olmaktan çıkarılmış olacaktır. Athena'nın buradaki müdahalesinin Atina için kurucu, yasa koyucu bir nitelik arz ettiğini mutlaka belirtmek gerek. İntikam döngüsünün ulaştığı bu noktada tanrıça, kalıcı ve yurttaşların yargısını esas alan bir kurum inşa etmektedir. Athena'nın bu kurucu müdahalesi *Adak Sunucular*'ın sonunda koro tarafından çağırılan *yeni hukuku* kurmanın da ilk adımı olarak kabul edilebilir. İntikam döngüsünün yarattığı sarmaldan çıkmayı sağlayacak bu yeni hukuku tesis edecek özneler, özgür yurttaşlar olacaktır.

Karşılaşmanın ikinci ayağında Athena'nın "altınla bile kanına girilemez" (*Eumenidler*: 705) yurttaşlardan seçerek topladığı, "yurttaşlar rahat uyusun diye [kentin başına] sürekli uyanık bir şapka olarak atadığı" (*Eumenidler*: 707) yargıçların oluşturduğu mahkeme (*Areopagos*) karşısında Apollon'un desteklediği Orestes ve Erinysler iddialarını ortaya koyarlar. Mahkemede Athena'nın da bir oy hakkı olduğu ve eşitlik olması durumunda tanrıçanın desteklediği karara varılacağı kabul edilir. Nitekim yargılama sonu-

---

polis'in kraliçesiyle kaçmasının konukseverlik yasasının açık bir ihlali olması nedeniyle yapılan Troya seferinde, Priamos'un Helene'yi Menelaos ve Agamemnon liderliğindeki orduya teslim etmemesinin arkasında da kendisine sığınan bir yabancıyı koruması gerektiği ilkesi yatıyordu.

cunda oylar eşit çıkar ve Athena'nın masumiyeti yönünde oy kullandığı Orestes'in beraat ettiğine karar verilir.[53] Böylece kaynağını Troya Savaşı'nda bulan intikam döngüsü Athena'nın müdahalesiyle son bulan bir yargılama yoluyla kırılmış; konuya ilişkin kalıcı ve nihai yargı verilmiştir. Yargılama sonrasında beraat eden Orestes kral olarak Argos'a dönerken, hayatı boyunca Atina'ya bağlı kalmaya yemin eder (*Eumenidler*: 760-76). Athena böylece hem kentine benzer intikam durumlarında şiddet döngüsünün önünü alacak bir kurum ve yasa hem de güçlü bir müttefik armağan etmiş olur. Bu noktadan bakıldığında, Athena'nın kartlarını siyasal olarak doğru oynadığını söyleyebiliriz.[54] Yurttaşlardan kurulu olan mahkeme yeni bir hukuk yoluyla hüküm vererek siyasal bir başlangıcın ilk adımını atmıştır. Athena'nın müdahalesi ise bağışlama yoluyla bu yeni hukuku eski suçların yükünden, ağırlığından kurtarmıştır. Buna karşılık kent halen Erinyslerin lanetine uğrama tehlikesiyle karşı karşıyadır. Athena bu tehlikeyi de bertaraf etmek için elinden geleni yapacaktır.

Karşılaşmanın son ayağında Athena, kentine ve yeni tanrılara lanetler yağdıran; onu lanetleyeceğini bildiren Erinysleri bu kararlarından döndürmeye çalışır. Kendilerini sadece eski (intikam) yasa(sı)nın temsilcisi olarak değil, aynı zamanda kadından ve doğurganlıktan yana tanrıçalar olarak da niteleyen Erinysler için bu karar yeni tanrıların kadim yasalara saygısızlıklarının bir kanıtı nite-

53. Bu müdahaleyle Klytaimestra'dan sonra Athena'nın da verili toplumsal cinsiyet normlarını ihlal ettiğine dikkat çekmek gerek. Bkz. Simon Goldhill, *Reading Greek Tragedy*, s. 51.

54. Oyunun yazıldığı ve sahnelendiği koşullar göz önüne alındığında, Orestes'in –ve dolayısıyla Argos'un– desteğini kazanmış olmak Atina için o kadar da önemsiz bir mesele değil. Daha önce müttefik olan Atina ve Sparta bu dönemde I. Peloponnesos Savaşı'nda karşı karşıya gelmektedirler ve Argos Sparta'nın geleneksel düşmanı durumundadır. Bu bakımdan Atina'nın Argos'un desteğini alıyor oluşunda, tragedya ozanının kendi *polis*'inin dış politikasını ve savaş kararını onaylayan bir boyut olduğunu anımsamakta fayda var. Bkz. Ruth Scodel, *An Introduction to Greek Tragedy*, New York: Cambridge University Press, 2011, s. 103.

liğindedir. Buna karşılık Athena Erinysleri kentinde tutmak, onlara tüm hanelerin adaklar sunacağı bir bahçe vermek ister. Tanrıçanın bu isteğinin tek nedeni korkuyla ve dehşetle anılan Erinyslerin Atina'yı lanetlemesini önlemek değildir üstelik. Athena'nın niyetini, *Areopagos*'u kurduğunu açıkladığı satırlarda görürüz:

> Yurttaşlara kendi iyilikleri için önerim şudur ki
> Ne başıbozukluk, anarşi; ne de şiddetin, baskının egemenliği,
> despotluk!
> Bu ikisine de "Hayır!" diyebilmektir en iyisi! Ama,
> Korkuyu ve dehşeti kentten tümüyle kovmak da istenmemeli
> Hiçbir şeyden ürkmeyen kişi, nasıl hep adil kalabilir ki!
>
> (*Eumenidler*: 695-99)

Dolayısıyla tanrıça, kentinde yasaların ve kurumların saygı görmesi için şiddet ve dehşetin de düzenlenmiş biçimde içerilmesi gerektiğini kabul eder. Kurulmakta olan bu yeni yasal düzende korku ve dehşetin taşıyıcıları Erinysler olacak; "insanlarla ilgili ne sorun varsa, uğraşacaklardır" (*Eumenidler*: 929-30). Böylece eski yasanın intikam tanrıçaları Atina'nın yurttaşları üzerinde etkili koruyucu ve cezalandırıcı yeni bir rol edineceklerdir.

Üçleme'nin tamamında önemli bir yer tutan ikna, bu karşılaşmada da belirleyicidir. Mahkeme sahnesi, Aristoteles'in "hukuksal retorik" olarak adlandırdığı etkinliğin dört dörtlük bir örneğidir.[55] Taraflar mahkeme önünde suçlamalarını ve savunmalarını kanıtlar eşliğinde yaparak yargıçları ikna etmeye çalışırlar. Bununla birlikte mahkemenin kararı sonrası Athena'nın Erinysleri ikna etme süreci büyük bir muğlaklık barındırır. Zira –daha önce de belirttiğim

55. Aristoteles, konuşma ve ikna sanatı olarak tarif ettiği retoriği siyasal, hukuksal ve törensel olmak üzere üç alt kategoriye ayırarak inceler. Bunlardan siyasal olan gelecek, hukuksal olan geçmiş, törensel olan ise şimdi odaklıdır. Soruşturma ve savunma olarak iki alt bölümden oluşan hukuksal retorik adil ve adil olmayana deliller ve ifadeler yardımıyla karar vermek için kullanılır. Düşünürün tartışmasının ayrıntıları için bkz. Aristoteles, *Retorik*, s. 43-45 (1358b) ve 70-71 (1368b).

gibi– ikna Antik Yunan'da şiddetin karşıtı olarak görülürken, Athena ikna olmamakta direnen Erinysler karşısında Zeus'un şiddetini bu tanrıçalar üzerinde kullanma imasında bulunarak açık bir tehdit savurmuş ve bu sayede onlara istediğini kabul ettirmiştir.[56] Erinysler ile arasındaki uzlaşıyı şiddet tehdidiyle sağlayan Athena, ilerleyen satırlarda kendisine bahşedilmiş olan ikna gücüne övgüler düzmekten de geri durmaz:

> Şu ikna tanrıçası Peitho, sözü ne kadar isabetle
> Yerleştirmiş ki dudağıma, yumuşatıverdim bu
> Yumuşamak nedir bilmez inatçı takımını. (*Eumenidler*: 970-72)

Böylece Aiskhylos, söz alanı ile şiddet arasındaki geçişkenliğin farkına varmamızı; söz alanında iş görüyor olmanın şiddeti *mutlak olarak* dışarıda bırakmadığını da bize anımsatıyor gibidir. Tabii ki bu muğlak ikna süreciyle birlikte tüm mahkeme süreci pek çok farklı yoruma da açık bir noktada bulunuyor. Şimdi hukuk, şiddet ve adalet arasındaki ilişkinin *Oresteia Üçlemesi*'ndeki yerine, özellikle de bu katmanlı son karşılaşma çerçevesinde yeniden bakıp tragedyanın serimlediği meselenin çağdaş tartışmalara ne söylediğine odaklanalım.

Muğlaklığın Vaadi: Kırılganlık ve Siyasal Başlangıçlar

Oresteia Üçlemesi'nin en çok okunan ve yorumlanan bölümünün son (altıncı) karşılaşma olduğunu daha önce belirtmiştim. Tüm

56. Athena, öfkeden vazgeçmeyen Erinysleri ikna etmek için aynen şu ifadeleri kullanır: "Size saygı eksilmedi asla! Ne gerek var bu kadar öfkeye, / Ey tanrıçalar, ölümlülere hayatı dar etmenize ne gerek? / Zeus benim arkamda! Bunu söylemek bile fazla. / Dahası, onun şimşeklerinin damgalı mühürle kilitli tutulduğu / Hücrenin anahtarı, tüm tanrılar içinde bir tek bende vardır. / Bilmem anlatabildim mi? Ama, bırakalım bunları; / Ve elbet siz de o keskin sivri dilinizle, bu kentte, meyve veren / Her şeyi, tümüyle doğurganlığı, zehirlemekten vazgeçeceksiniz" (*Eumenidler*: 824-31). Burada Athena'nın açık bir şiddet kullanma tehdidinde bulunduğunu görmemek mümkün değil. Bu noktayı vurgulayan bir çalışma için ayrıca bkz. Michael Naas, *Turning From Persuasion to Philosophy: a Reading of Homer's Iliad*, Atlantic Highlands, N.J.: Humanities Press, 1995, s. 4-5.

olay örgüsünün bizi taşıdığı ve intikam döngüsünün nihayete erdiği nokta olarak bu son karşılaşma, pek çok yazarın bu tragedyaya bakışını ve ondan çıkardığı sonucu belirlemiş gibidir. Son karşılaşma ışığında *Üçleme*'nin neye işaret ettiğine ilişkin ayrışma ise en temelde mahkemede alınan karar ve Erinyslerin biçim değiştirerek Atina'da kalmasının nasıl okunması gerektiği meselesi. Bu konuda kayda değer bir ağırlığa sahip üç ayrı bakış açısından söz etmek mümkün: bağlamsal okuma, feminist okuma ve uzlaşımsal okuma. "Bağlamsal okuma", tragedyanın yazıldığı ve sahnelendiği zamanı Atina'da yaşanan tarihsel gelişmelerle ilişkilendirmek suretiyle *Oresteia Üçlemesi*'ni –tragedyanın sahnelenmesinden üç yıl önce gerçekleşen– Ephialtes reformları çerçevesinde *Areopagos*'un *polis* içindeki ağırlığının değişmesiyle ve *polis*'in dış politikasıyla birlikte yorumlama yoluna gidiyor.[57] Özellikle son karşılaşmayı merkeze alarak, *Üçleme*'yi *polis*'te –kadını önemli ölçüde dışarıda bırakan– rasyonel bir hukuk sisteminin tesis edilmesi ve Atina'nın emperyalist dış politikasının onaylanması olarak okuyan bu düşünme hattı önemli olsa da buraya kadar yürüttüğüm tartışma göz önüne alındığında pek çok ayrıntının –muğlak– anlamını derinlemesine düşünmek konusunda yetersiz kalıyor. Hem bu nedenle hem de diğer iki okuma biçiminde kısmi olarak içerildiği için "bağlamsal okuma"nın ayrıntılarına girmeyi ve onun burada uzun uzadıya tartışılmasını gerekli görmüyorum.[58]

"Feminist okuma" ise "bağlamsal okuma"da izleri olan bir noktayı, eski yasanın temsilcisi ve kadından yana tanrıçalar olan Erinyslerin temsil ettiği dişil boyutun ve tutkuların, aklı ve erkek-

57. Böyle bir okuma için bkz. Joachim Latacz, *Antik Yunan Tragedyaları*, s. 115-16.

58. Bu kararda yalnız olmadığımı belirteyim. *Oresteia* yorumunda muğlaklık boyutunu takip etmek adına "bağlamsal okuma"yı dışarıda bırakan benzer bir bakış açısı için bkz. Nicole Loraux, *The Divided City: On Memory and Forgetting in Ancient Athens*, çev. C. Pache ve J. Fort, New York, NY: Zone Books, 2006, s. 32-38.

liği temsil eden yeni tanrılar ve yasalarca alt edilmiş, tahakküm altına alınmış olduğunu vurguluyor.[59] Cinsiyetler arasındaki ilişkilerin *Üçleme*'de önemli bir yer tuttuğuna şüphe yok.[60] Fakat mahkemenin sonucunu bu noktadan okumakta bazı sorunlar olduğunu belirtmek gerek. Bir kere, mahkemenin taraflara ölümden, daha fazla ölümden başka bir şey getirmeyen bir intikam zincirine nokta koyduğu dikkatimizden kaçmamalı. Kaldı ki bu intikam zincirinin son halkasında dişi olanı ve soy yasasını temsil eden Erinysler öç almak isteyen tarafta yer alırken, bu durumdan kendilerinin de pek hoşlanmadıklarını ifade ederler:

> Ah, aslında bizim özlemimiz bambaşka! Biz
> Bu verilen görevden
> Kurtulmak istiyoruz, hemen!
> Adalet istiyoruz diye niçin
> Yargı da, infaz da
> Tanrılığımıza yüklensin?
> Ama Zeus, nefret eder ya, biz eski tanrıçalardan,
> Aşağılar işte, uzak tutar bizi, tanrı katından. (*Eumenidler*: 360-68)

Bu ifadelere bakarak Erinyslerin de intikam alma *görevinden* kurtulmak istediklerini söylemek mümkün. Ortada bir tıkanma olduğunu ve bundan çatışmanın her iki tarafının da memnun olma-

59. Bu düşünme hattının temelinde bulunan metin için bkz. Froma I. Zeitlin, "The Dynamics of Misogyny: Myth and Mythmaking in the Oresteia", *Arethusa*, c. 11, no. 1, 1978, s. 149-81; Emily Zakin, "Marrying the City: Intimate Strangers and the Fury of Democracy", *Bound by the City: Greek Tragedy, Sexual Difference and the Formation of the Polis* içinde, haz. Denise Eileen McCoskey ve Emily Zakin, Albany, NY: State University of New York Press, 2009, s. 177-96; David Luban, "Some Greek Trials: Order and Justice in Homer, Hesiod, Aeschylus and Plato", *Tennessee Law Review*, c. 54, no. 279, 1987, s. 300-02.

60. Agamemnon'un kendi kızını kurban etmiş oluşu, kraliçenin ondan intikam alışı, ilk oyunda koronun Klytaimestra'yı cinsiyet normlarına uyumsuzluğu üzerinden değerlendirmesi, kraliçenin oğlu tarafından öldürülmesi ve annesi olmayan bir tanrıça olan Athena'nın Orestes'ten yana oy kullanması cinsiyet meselesinin *Üçleme*'deki merkezi rolünü görmek bakımından önemli örnekler. Bkz. Simon Goldhill, *Reading Greek Tragedy*, s. 152; J. Peter Euben, "Justice and the Oresteia", *American Political Science Review*, c. 76, no. 1, 1982, s. 24.

dığını teslim etmek gerek. Feminist okumaya verilecek kolay, göz önünde bir yanıt bu şüphesiz. Yanıtın ötesine geçmeye çalışırsak, öncelikle mahkemenin sonucunda kadından yana tanrıçaların alt edilmesinden ziyade adalet dağıtımının intikam tanrıçalarından, insanlardan oluşan bir konseye/jüriye geçmiş olduğunu göz önüne almamız gerekir. Dolayısıyla kadının ve kadına dair olanın alt edilmesinin ötesine geçen bir durumla, adalet dağıtımının insanlara (ve bir anlamda dünyevi varlıklara) devredilmesiyle karşı karşıyayız. Bunun yanında mahkeme sürecini adalet dağıtımının dünyevileşmesi bağlamında okumak –cinayet başta olmak üzere– suçun kişisel bir intikam konusu olmaktan çıkıp kamusal bir mesele haline gelmesine işaret etmek bakımından da son derece önemli. İnsanların yargısına ve kanıtlara dayalı ikna sürecini esas alan bir mahkemenin adalet dağıtımını üstlenmesi, aynı zamanda intikam tanrıçalarının benimsediği ilke olan korkuyu ikna ile aşma amacını da barındırıyor.[61] *Oresteia*'yı okurken hayli sık başvurulan feminist okuma, tümüyle haksız olmamakla birlikte, tragedyanın bu katmanlı tartışmasını ıskalıyor ve çatışmanın taraflarını olduğu kadar getirilen çözümü de net ve hareketsiz konumlara sabitlemek suretiyle bu yazı boyunca *Üçleme*'nin merkezinde olduğunu vurguladığımız muğlaklığı büyük ölçüde gözardı ediyor.

Bu muğlaklık boyutunu daha da belirginleştirmek amacıyla feminist okuma konusunda bir şüpheyi daha dile getireyim. Anımsama ile unutma arasında *Üçleme*'ye yayılan gerilimli bir ilişki olduğundan daha önceki satırlarda söz etmiştim. Bu aynı zamanda kimin intikamının alınacağı ve kimin gözardı edileceğini de ortaya koyan bir gerilimdi. Erinyslerin intikamını almak istedikleri

61. Burada bir "aşma" çabası olduğunun altını tekrar çizeyim. Zira Erinyslerin *polis*'e dahil edilmesi, korkunun kentten tam anlamıyla dışlanmasından kaçınmak içindi. Dolayısıyla korku, iknaya dayalı yargılamanın yaptırım ve yasaya saygı boyutunu ayakta tutmak adına kent ve yeni yasa tarafından içerilerek aşılmakta. Bu çerçevede yeni yasanın korku ile iknaya dayalı yargı süreci arasında bir denge ve uyum gözettiğini de söylemek mümkün. Böyle bir yorum için bkz. Paul Gewirtz, "Aeschylus' Law", *Harvard Law Review*, c. 101, no. 5, 1988, s. 1043-55.

Klytaimestra'nın –yazılı olmayan yasalar gereği– konukseverce yaklaşması gereken Kassandra'yı da katletmiş olması bu gerilimi bize yeniden hatırlatıyor. Yazılı olmadığı ve kutsal kabul edildiği için kralın kim olduğuna bakılmaksızın uygulanması gereken konukseverlik yasasının ihlal edilmesi anlamına gelen bu cinayet, sadece Erinyslerin değil –Athena da dahil olmak üzere– *Üçleme*'deki hiçbir karakterin anımsamadığı bir vaka, bir ihlal olarak kalıyor. Pekâlâ bir kadın olan Kassandra'nın intikamını almak neden Klytaimestra'nınkinden daha önemsiz olsun? Kardeşi Paris'in ihlali, neden Kassandra'nın yası tutulamaz ve intikamı alınamaz bir kadın haline gelmesine yol açsın? Bu soru, Atina'daki mahkemenin sonucunu kadının ve kadına dair olanın patriarkal olan altında ezilmesi olarak yorumlayan yazarları meşgul etmeli kanımca. Zira hem *Üçleme*'nin tamamına yayılan gerilimleri ve muğlaklıkları hem de tüm bu olay örgüsünün arka planını göz önüne aldığımızda kesin sonuçlar çıkarmanın güç olduğu bir tragedyayla karşı karşıyayız.

Mahkeme sonucunda adalet sorununun çözülmüş olduğunu vurgulayan yorumlar da –tıpkı *Üçleme*'nin sonunu kadına dair olanın alt edilmesi olarak okuyanlar gibi– muğlaklık boyutunu gözden kaçırma tehlikesinden azade değiller.[62] "Uzlaşmacı okuma" olarak adlandırabileceğimiz bu düşünme hattı için "kutsal olan" mahkemede alınan karar, insan aklındaki "kutsal" boyutu ortaya çıkarmış ve adalet ile akıl arasındaki bağ tesis edilmiştir.[63] İlk bakışta anlaşılabileceği gibi eğer insan aklı ile kutsallık arasında böylesine özcü bir bağıntı tesis eden bu iddiayı kabul edersek, feminist okumanın vardığı sonuçların su götürmez doğruluğunu da onaylamamız gerekir. Zira feminist okuma, kadınsı ve tutkulara dayalı olan eski yasanın akla dayalı ve erkeksi yeni yasa tarafından

62. Adalet sorununun oyunun sonunda tesis edilen *uyum* ile ortadan kalktığını belirten bir yorum için bkz. H. D. F. Kitto, *Greek Tragedy: A Literary Study*, Londra ve New York: Routledge, 2003.

63. Kitto, *Greek Tragedy*, s. 94-95.

tahakküm altına alındığını nasıl eleştiriyorsa, uzlaşmacı okuma da bu tahakkümü onaylayıcı biçimde ele alarak adalet sorununun çözüldüğünü dile getirmektedir. Fakat uzlaşmacı okuma, en temelde oyunda sözü edilen adaletin muğlak, çokanlamlı yapısını gözden kaçırır. *Üçleme* boyunca adalet sözcüğü en az üç anlamda kullanılır: ahlaklılık, intikam ve –çoğul haliyle– davalar.[64] Dolayısıyla tek bir adalet anlayışından söz etmek mümkün olmadığı gibi, karşımızda birbiriyle çatışan, mücadele eden farklı yasa ve adalet kavrayışları bulunmaktadır. Oyunun sonunda karşımıza çıkan durum ise savunduğu adalet anlayışını sorgulamayı reddeden, koşulsuz ve ne pahasına olursa olsun kazanmayı talep eden tarafların – yani, Erinyslerin ve Apollon'un– isteklerini karşılayamadıklarına işaret eder. Athena önce insanların yargıç olduğu bir mahkeme kurmuş, sonra da mahkemede alınan kararda belirleyici bir rol üstlenmiştir. Athena'nın müdahalesindeki en çarpıcı noktalardan biri ise mutlak olarak haklı olduğuna inanan iki tarafın iddialarını da kamusal sorgulamaya açmaya özen göstermesidir. Sonuçta Orestes beraat etse bile mutlak bir kazanan olmamıştır. Mahkeme sürecinin neticesini akla dayalı adalet anlayışının mutlak bir zaferi olarak kutlamak oyunun merkezindeki muğlaklığı görmezden geldiği gibi, yeni bir hukukun –ve belki de kent devletinin– ortaya çıktığı anda adalete ilişkin sorun ve çatışmaları ortadan kaldıran mutlak bir *uyum*'un tesis edildiğini varsayma hatasına düşer.[65] Böylece kent devletinde cisimleşen uyum idealini de nihai bir amaca dönüştürmüş olur. Kanımca *Oresteia Üçlemesi*'nden böyle bir sonuç çıkarmak hayli güç.

Burada mahkemeden çıkan yargının muğlaklıktan azade olmadığını, bir tarafın mutlak üstünlüğünü onaylamadığını ve bazı sorulara kapı araladığını belirteyim. Her şeyden önce, Orestes ve hamisi Apollon'un jüriyi ikna edip edemediği tartışmaya açıktır. Zira

64. Simon Goldhill, *Reading Greek Tragedy*, s. 40-41.
65. *A.g.y.*, s. 41.

oyların eşitlenmesini ve Orestes'in beraat etmesini sağlayan oy, bir yurttaştan/insandan değil Athena'dan gelmiştir. Bu durumda yurttaşlardan oluşan jürinin çoğunluğunun Orestes aleyhine oy vermiş olması gerekir. Dolayısıyla Orestes, jürinin çoğunluğunun –"kadınsı", "tutkuların eseri" ve "soy bağına dayalı"– eski yasadan yana oy kullanarak cezalandırma yönünde kanaat bildirdiği bir mahkeme sonunda tanrıça Athena'nın müdahalesiyle aklanmıştır. Böylece *Areopagos*'un baktığı ilk davada, yurttaşlardan oluşan jürinin kararı –mahkemenin kurucusu Athena eliyle– değiştirilmiş olur. İkinci olarak, beraat kararının Orestes'in işlediği cinayetin suç olma niteliğini ortadan kaldırıp kaldırmadığı açık değildir.[66] Zira Athena mahkeme sonucunda oyların eşit olduğunu ve kendi oyunu alması nedeniyle Orestes'in "beraat ettiğini" duyururken (*Eumenidler*: 752-53), bu kararla kendilerine saygısızlık yapıldığını düşünen öfkeli Erinyslere davayı kaybetmediklerini söyleyerek "Orestes yaptığı şeyden dolayı cezaya çarptırılmayacaktır" ifadesini kullanır (*Eumenidler*: 799).[67] Bu iki ifade arasındaki gerilim göz önüne alındığında, Orestes'in ceza almamış olmasının cinayetin/suçun sorumluluğunu ortadan kaldırmadığını anlıyoruz. Fakat beraat/aklanma sözcüğü, cezasızlık durumundan ziyade sanığın kendisine isnat edilen suçu işlemediği ya da sanığın eyleminin yasalar uyarınca suç olmadığı anlamına gelmekte. Öyleyse Athena burada ne söylemek istiyor; yoksa Klytaimestra'da karşılaştığımız

66. Bu konuyu gündeme getiren bir tartışma için bkz. Christopher Rocco, *Tragedy and Enlightenment*, s. 157-58.

67. Ne yazık ki, Türkçe çeviride bu ifadedeki inceliği görme olanağından yoksunuz. David Grene ve Wendy Doniger O'Flaherty'nin çevirisinde Athena'nın sözleri "*Orestes should come to no harm from his act*" biçiminde ifade edilirken, Rocco'nun tartışmasında aynı satırın çevirisi "*Orestes was to suffer no harm for what he did*" cümlesiyle karşılanmıştır. Bkz. Rocco, *Tragedy and Enlightenment*, s. 157; Aeschylus, *The Oresteia*, çev. D. Grene ve W. D. O'Flaherty, Chicago: University of Chicago Press, s. 163. Goldhill de benzer bir noktaya dikkat çekerken çok daha çarpıcı bir ifade kullanır. Buna göre, Orestes'in mahkeme sonrası beraat etmesi "*zafer* kazanmadan *adalet* sağlamak" ("*dike* without *nike*") olarak anlatılabilir. Bkz. Goldhill, *Reading Greek Tragedy*, s. 44.

gibi nabza göre şerbet veren kötücül bir retorik/ikna ile mi karşı karşıyayız?[68]

Tanrıçanın buradaki çelişkili ifadelerinin altında da yine unutma ile anımsama arasındaki salınım bulunuyor olabilir. İntikam döngüsünün bizi getirdiği noktada, artık ne hangi intikamın peşinden koşmamız –dolayısıyla kimi anımsamamız– gerektiğine ne de hangi intikamın haklı, hangisinin haksız olduğuna karar verebilmekteyiz. Bu durumda Athena'nın bulduğu çözüm, tüm bu döngüye bir son vermek adına Orestes'i işlediği cinayetin/suçun sorumluluğuyla kişisel/ahlaki olarak yüzleşmeye bırakmak ve intikam hukukunu mümkün kılan eski yasayı aşmak olabilir. Fakat tanrıça bunu yaparken biri anne ile çocuk, diğeri ise eşler arasındaki bağın kutsallığını esas alarak –kendi pozisyonlarını sorgulamaya açmaksızın– karşılarındakinin haklılık iddiasını yok sayan taraflardan sadece birini haklı çıkarmaktan kaçınır. Yeni bir yasanın ortaya çıkacağı süreçte eski yasanın yükünü taşıyan Erinysler dönüşürken, erkeğin egemenliğini inatla savunan Apollon Athena'nın yanında ikincilleşir.[69] Yeni yasa ancak böyle *mucizevi* bir başlangıç ânında kurulabilecektir.[70] Dolayısıyla Athena'nın bir yandan Orestes'in eyleminin suç olduğunu kabul etmesi, diğer yandan ise bu suçu cezasız bırakarak kişisel/ahlaki bir sorumluluğa dönüştürmesi önemli ve kurucudur.[71] Ne Apollon mutlak olarak haklıdır ne de Erinysler. İntikam ile adalet arasındaki bağ an-

68. Athena ve Klytaimestra'nın *Üçleme*'de cinsiyet normlarını çiğneyişlerini ve ikna konusundaki benzerlik ve farklılıklarını tartışan bir çalışma için bkz. Rocco, *Tragedy and Enlightenment*, s. 162-64.

69. Kendisi için bir çıkış şarkısı yazılmamış olan Apollon'un Athena karşısında ikincilleştiğini ve *polis*'i terk ettiğini vurgulayan bir çalışma için bkz. Kitto, *Greek Tragedy*, s. 94. Buna karşılık Erinyslerin kendilerine Atina'da ayrılan bahçeye bir şarkı eşliğinde gittiklerine dikkat çekelim. Erinysler *polis*'in parçası olarak kalırken, Apollon –bir anlamda– dışarıdadır.

70. *Mucize* sözcüğünü kullanırken Hannah Arendt'in Amerikan Devrimi'nin anayasa yapma deneyimi konusunda söylediklerine bir gönderme yaptığımı belirteyim. Bkz. Hannah Arendt, *Devrim Üzerine*, çev. Onur E. Kara, İstanbul: İletişim, 2012, s. 186 vd.

cak böyle, Erinysler'in öç almaktan vazgeçmesi ve Apollon'un sessizce tapınağına dönmesi pahasına ortadan kalkacaktır.[72] Böylece yeni yasanın, *polis*'in ve bu kırılgan uyumun bir parçası haline gelmesi de mümkün olacaktır. Tüm bunlar göz önüne alındığında şu nokta açıktır: Athena'nın son karşılaşmadaki üç müdahalesi – *Areopagos*'u kurması, Orestes'in cezalandırılmasını engellemesi ve Erinysleri Atina'nın bir parçası olmaya ikna etmesi– hukuksal değil siyasaldır. Tanrıça yeni yasayı, yeni kurumu ve –bir anlamda– yeni biçimiyle *polis*'i kuran müdahaleleri sırasıyla yapmıştır. Bu kurucu anda ise tüm çatışmaların yerini mutlak bir uyuma bırakmasından ziyade yepyeni karşılaşmalara ve tartışmalara kapı açan –kırılgan– bir başlangıç olduğunun altını çizmek gerekir.[73]

Ortada şiddet ve intikam döngüsünü kıran, iki tarafın da mutlak biçimde haklı çık(a)madığı, ama buna rağmen adaleti sağlama iddiasıyla gerçekleşen yeni bir başlangıç olduğuna göre ilk bölümde ele aldığımız çağdaş düşünürlere dönebiliriz. *Üçleme*'nin işaret ettiği başlangıç, çağdaşların hukuk-şiddet-adalet ilişkisini ele alma biçimleri bakımından ne anlama gelir? Jürgen Habermas ile başlayalım. *Üçleme*'nin sonu Habermas'ın kurduğu çerçeve bağlamında hayli anlamlıdır. Şiddetin iletişimsel süreçler içinde oluşturulmuş bir hukuk sayesinde denetim altına alınabileceğini savunan Habermas, kamusal tartışmanın yarattığı bir uzlaşı sayesinde kurulacak hukuku yurttaşlar ile yönetim mekanizması arasında bir arabulucu olarak kavrıyordu. *Oresteia* bu çerçevede, *Areopagos*'un yurttaşlar arasındaki çatışmaların çözülmesini sağlayacak bir kurum olarak tesis edilmesiyle Habermas'ı doğrulayan bir sonla kapanmaktadır. Düşünürün tartışmasının şiddetin hukuk yoluyla bu dünyadan tamamen silinip gideceğine ilişkin bir ima içermedi-

71. Athena'nın müdahalesinin kuruculuğuna dikkat çeken bir yorum için ayrıca bkz. Nicole Loraux, *The Divided City*, s. 31-39.

72. Kaldı ki onlar Kassandra'yı da unutmamış mıdır?

73. Benzer yorumlar için bkz. Rocco, *Tragedy and Enlightenment*, s. 164-65; Meier, *The Greek Discovery of Politics*, s. 88-89.

ğini çalışmanın başında belirtmiştim. Athena'nın, *Areopagos*'u "kentin başına bir şapka gibi" atamasının altında da böyle bir siyasal kaygının olduğunu iddia etmek mümkün. Zira *Areopagos*'un hukuki bir kurum olarak varlık sebebi, yurttaşların daha sonra karşılacakları sorunlara çözüm bulmaktır. Habermas'ın çizdiği çerçeveden bakıldığında, yeni yasanın –yani bir anlamda hukukun– iknaya ve insanların yargısına dayalı olarak kurumsallaşmasıyla kişisel intikamın aracı olan şiddet kamusal bir çerçeveyle denetim altına alınmaktadır.

Öte yandan *Oresteia Üçlemesi*'ni Habermas'ın tartışmasını haklılaştıracak biçimde okumanın mümkün olmadığını da pekâlâ söyleyebiliriz. Zira tragedyayı Habermas'ın kurduğu çerçeveyi destekleyen bir metin olarak okumak, ilk elde Athena'nın müdahalesini unutmayı beraberinde getirecektir. Habermas şiddet ile kamusal tartışma arasına bir mesafe koyuyordu. Bu nedenle kamusallık dolayımıyla gerçekleşen ikna ve uzlaşı, şiddet sorununu çözmeyi sağlayan hukukun/yasanın temelinde yer alıyordu. *Üçleme*'de ikna meselesi çeşitli veçheleriyle izleyiciye sunulsa da Athena ile Erinysler arasındaki konuşma buradaki tartışma bakımından diğerlerinden ayrı bir yerde duruyor. Daha önce belirttiğim gibi Athena, kentte tesis edilen yeni hukuk ve adalet anlayışına ayak direyen Erinysleri ancak açık bir şiddet tehdidiyle ikna etmeyi/*yola getirmeyi* başarır. Dolayısıyla hukukun ve uzlaşının tesisinde Habermas'ın ısrarla üzerinde durduğu kamusal tartışma ve ikna tragedyada merkezi bir yere sahip olsa da, karşımızda yeni yasaya ayak direyenlerle nasıl ilişki kurulacağı meselesi duruyor. Bu tam da kuruluş anlarına içkin bir sorun. Yasanın ve yönetimin üretmesi muhtemel *yapısal şiddet*'e dikkat çeken Habermas'ta kuruluş anlarının içerebileceği paradokslara, açmazlara ilişkin bir yanıt yok. Buna karşılık kaba şiddet kullanmaktan kaçınıp söz alanında kalırken savurduğu tehditle siyaset ile şiddet arasındaki eşikte duran Athena'nın taahhüt ettiği yeni başlangıç, kuruluş anlarına özgü açmazları akla getiren başka bir muğlaklık boyutu taşıyor gibi.

Acaba hukuk ve siyasetin kuruluş anındaki açmazlara odaklanan Derrida'dan hareketle bu paradoksa bir başka açıdan yaklaşabilir miyiz?

Derrida hukukun kurulma ânını, karar vermenin imkânsız olduğu bir durum karşısında ortaya çıkan bir karar verme ediminde buluyordu. Athena'nın Orestes ile Erinysler arasındaki çatışmada açıkça taraf olmaktan kaçınması, böyle bir kararın yeni bir yasa/içtihat ortaya çıkaracağına, dolayısıyla kurucu bir nitelik arz edeceğine ilişkin bir farkındalıktan kaynaklanıyor olabilir pekâlâ. Dolayısıyla Derrida'nın kurucu ânından, "hukuk olarak adalet"in görünür olacağı karar verme ediminden hiç de uzakta değiliz. Bu bakımdan Athena'nın *Areopagos*'u kurarken ve sürmekte olan çatışmaya ilişkin karar vermeyi insanlara/yurttaşlara bırakırken yaptığı, yeni bir yasayı çağırmak ve bir anlamda yasanın formunu oluşturmak, ama bu yasanın içeriğini insanlara bırakmak olarak okunabilir. Dolayısıyla çatışan iki adalet anlayışı karşısında kimin haklı olduğuna karar vermenin güç olduğu bu durumda Athena hem insanların yargısına gereksinim duymuş hem de bu yargı verme sürecinin kök salacağı bir kurum oluşturmuştur. Derridacı terimlerle söylersek, "hukuk olarak adalet"in kurulduğu an, tam da bu an değil midir? İntikama dayalı yasada, intikam döngüsünde bir *yırtılma*.

Burada Derrida'dan hareketle iki temadan söz etmek yerinde görünüyor. Yeni hukukun tesis edildiği bu anda Erinyslerin, Atina'nın ve yeni hukukunun bir parçası olmak için dönüşmek zorunda olmaları buradaki ilk Derridacı temayı oluşturur. İntikamın şiddeti yeni hukuksal yapıyla çerçevelenir ve adalet dağıtmak kurulan mahkemenin asli görevi haline gelirken *sesi kısılanlar* Erinysler olmuştur. Derrida'nın hukukun kurulma ânında kaçınılmaz olarak ortaya çıkacağını düşündüğü *yorumlayıcı şiddet* karşısında Erinyslere hakkaniyetli davranılıp davranılmadığını sorabiliriz pekâlâ. Athena'nın intikam perilerini dönüşmeye ve *polis*'in saygın bir parçası olmaya ikna etme arzusunun altında yatan neden tam da

karar verme ânında hakkaniyetli olma çabası olarak okunamaz mı? Öte yandan gerek ikna sürecinde Athena tarafından savrulan tehdit, gerekse Erinyslerin kendilerine ayrılan bahçeye bir yas şarkısıyla gitmesi "hukuk olarak adalet"in Derrida tarafından işaret edilen açmazını göstermesi bakımından önemlidir.[74] İkinci olarak, Athena'nın inisiyatif almayı ve yargı vermeyi basiretli ve "kandırılamayacağını" düşündüğü insanlara bıraktığı bu anda yine onların vardıkları yargıya müdahale etmesi, bir bakıma Orestes'in akıbeti kadar Erinyslerin kurulmakta olan bu yeni dünyadaki konumlarının ne olacağını da belirlemesi, Derrida'nın açtığı düşünme hattı ışığında bize ne söylemektedir? Düşünür, hukukun adaleti sağlamak için gerekli ama yetersiz olduğuna, yani çatışma ânında içinde *yorumlayıcı şiddeti* zorunlu olarak barındıran bir kararın verilmesi gerektiğine, ama bu kararın zemininde hakkaniyetli davranmayı sağlayacak etik bir tavrın bulunmasının önemine dikkat çekiyordu. İşte Aiskhylos'un Athena'nın müdahalesiyle gösterdiği, kanımca tam da bu hakkaniyeti gözeten tavırdır. Çatışmakta olan iki adalet anlayışının zemininde de intikam hakkının yer alması ve taraflardan birinin mutlak olarak haklı çıkması durumunda intikam döngüsünün sürecek olması nedeniyle mahkemenin kararı, mutlak bir kazanan belirlemeksizin hakkaniyeti gözetecek yeni –üçüncü– bir adalet anlayışı ortaya koymalıdır. Tam da bu nedenle Athena'nın müdahalesi, Derrida'nın nitelemesinin aksine, etik olmaktan ziyade siyasaldır. Zira Orestes'in ceza almaması ve Erinyslerin *polis*'in bir parçası haline gelmesiyle kurulan yeni hukuk normlarının verili değerler sisteminde (*ethos*) bir karşılığı yoktur. Athena'nın müdahalesi, kurucu olduğu kadar kırılgan ve siyasaldır.

Kurucu müdahalenin siyasallığı ve kırılganlığı, tartışmamızı Habermas ve Derrida tarafından bir ölçüde ihmal edilmiş bir başka

74. Bu düşünme hattını sürdüren başka çalışmalar için bkz. Naas, *Turning*, s. 3-5; Patchen Markell, *Bound by Recognition*, Princeton, NJ ve Londra: Princeton University Press, 2003, s. 490-93.

20. yüzyıl siyaset düşünürüne, Hannah Arendt'e taşıyor. Doğası gereği siyasal bir nitelik taşıyan *eylem* kavramını yeni başlangıçlar yapma kapasitesiyle ilişkilendiren Arendt, sözcüğün antik dönemdeki "başlamak", "başı çekmek" ve "harekete geçirmek" gibi anlamlarına dikkat çeker.[75] Bu bakımdan *Oresteia*'da intikam döngüsünün devamını sağlaması nedeniyle ölümden başka bir şey getirmeyen eski yasanın yerini yeni yasaya bıraktığı kurucu an ile yüzleşmek durumunda kalan Athena, *polis* için kurucu olacak, yeni bir başlangıca açılacak yasa koyma etkinliğini kendisi gerçekleştirmez. Bunun yerine yasanın/içtihadın yapılmasını insanlardan oluşan bir kuruma, *Areopagos*'a devrederek onu insanların yargısına bırakır. Bu karar, sadece *polis*'e yeni bir kurum –ve onun öncülüğünde oluşacak yeni bir yasa/içtihat– armağan ettiği için değil, aynı zamanda bir tıkanma ânında yeni bir başlangıç yapmaya ön ayak olduğu, bir kurma iradesini harekete geçirdiği için de siyasal bir nitelik arz eder.[76] Fakat insanlara bıraktığı yargıya müdahale eden de Athena değil midir? Tanrıçanın bu eylemini de Arendt'in işaret ettiği yoldan anlamak mümkün olabilir mi? Kanımca Arendt bu konuda da önemli bir kaynak olma niteliği taşıyor. Yasanın düzenleyici niteliğinin kaynağını insanlar arasında gerçekleşen bağlayıcı bir söz verme ediminde bulan düşünür için "başı çeken" kişi, eşitler arasında birinci (*primus inter pares*) olma niteliği taşımaktadır.[77] Athena'nın müdahalesini düşünürken bu noktayı gözden kaçırmamak gerek. Zira Erinysler ile Orestes arasındaki ihtilafı *Areopagos*'a taşıyan tanrıça, mahkemenin kurulmasına *öncülük etmekle* kalmamış; jüri içinde de –oyların eşit ol-

75. Arendt, *İnsanlık Durumu*, s. 277-78.

76. Yine Arendt'in belirttiği gibi, "en sınırlı koşullardaki en küçük eylem bile sınırsızlığın tohumunu taşır, zira bir edim, kimi zaman bir kelime, bütün bir kümelenişi [terkibi] değiştirmeye yeter". Bkz. Arendt, *İnsanlık Durumu*, s. 279.

77. Arendt, *İnsanlık Durumu*, s. 278. Bu tartışmada Arendt'in özellikle Homeros'un metinlerini ve Agamemnon'u referans alıyor oluşu da konumuz açısından hayli manidar.

duğu durumda belirleyici oyun kendisininki olmasından anladığımız üzere– *eşitler arasında birinci* konumda yerini almıştır. İşte Athena'nın müdahalesi, siyasal bir başlangıcın tesis edileceği yeni dünyaya eskinin çıkmazlarını taşımamak adına gerçekleştirilmiş öncü bir edimdir; Arendt'in işaret ettiği anlamda siyasal bir eylemdir. Bu bakımdan da insanlara yeni bir yasa ile intikam döngüsünün tıkanmışlığını aşacak bir kuruluş olanağı armağan eder: Şiddet hukukla, hukuk ise adaletle dengelenirken bu üç kavram arasındaki bağıntıyı kuran sadece ve sadece siyasal söz ve yurttaşların yargısı olacaktır.[78]

Bu noktada son bir soruya hâlâ yer var. Eğer şiddetin hukukla, hukukun ise adaletle dengelendiği yeni bir yasanın eşiğindeysek eski yasanın şiddet boyutunu temsil eden Erinysleri *polis* düzeninin bir parçası haline getirme çabasına neden girişelim? Başka bir deyişle, Athena'nın intikam perilerini dönüşmeye ve *polis*'e dahil olmaya ikna etme çabasını nasıl okuyalım? Bu sorunun ilk olası yanıtı, daha önce de söz ettiğim gibi, korkuyu *polis*'ten nihai olarak dışlamamak gerektiğiydi. Fakat başka olası yanıtların da üzerinde durmak gerek. Bunun için soruyu bir de şöyle soralım: Yeni bir yasa tesis edildiğinde eski yasaya ne olur? Hukuk diliyle verilecek yanıt son derece kolay: Yeni yasanın yürürlüğe girişiyle birlikte eski yasa hükmünü yitirir. Oysa konu, siyasetin penceresinden o kadar da basit değil. Zira eski yasa geçerliliğini yitirdiğinde onun temsilcilerinin/taşıyıcılarının ve destekçilerinin toplum içinde nasıl konumlanacağı, yeni yasada eskinin izlerinin görünüp görünmeyeceği hayli önemli meseleler. Bu bakımdan Athena'nın müdahalelerini Arendt'in zora dayanmadığı için şiddetten, doğası

78. Siyasal sözün, yani Arendtçi anlamıyla eylemin belirleyiciliğinde kurulacak bu yeni düzenin en büyük günahı da "güç istemi" değil, *hybris* (kibir) olarak belirlenebilir. Zira *hybris*, (sırf eylemde bulunuyoruz diye) her koşulda kendi bakış açımıza uygun bir hayat süremeyeceğimiz ve başkalarının eylemleri nedeniyle başımıza istemediğimiz şeyler gelebileceğini kabullenmemiz gerektiği gerçeğini gözardı etme eğilimindedir.

gereği hiyerarşi oluşturduğu içinse iknadan ayırt ettiği otorite kavramını kuran bir çerçevede ele almak da mümkün.[79] Dolayısıyla Orestes'in Atina'da gerçekleşen mahkemesi, geleneğin ötesine geçecek hukuku kurmak ve siyasal etkinlikler için gerekli sınırları belirlemekle otoriteyi, yani "kuruluş eylemine dayanmak suretiyle ... dünyaya –bildiğimiz en değişken ve nafile varlıklar olan– insanların ölümlü olmaktan dolayı ihtiyaç duydukları kalıcılığı ve sürekliliği" kazandıran anlayışı tesis etmiştir.[80] Athena'nın Erinyslere *polis*'in bir parçası olmaları için ısrarı da bu bağlamda manidardır. Geçmişle geleneğin kurduğuna benzer sıkı bir bağ olmaksızın unutma tehlikesi ortaya çıkacağından ve bu durum insani etkinliklerdeki derinliğin kaybı anlamına geleceğinden[81] Athena, Erinysleri sadece yurttaşlara korkuyu *anımsatmaları* için değil, aynı zamanda arka planı da dahil olmak üzere *Üçleme*'ye yayılan kanlı tıkanmayı, yani bu yeni hukukun inşa edilmesini gerekli kılan koşulları *anımsayan*lar olarak *polis*'e davet etmiş olabilir. Erinysler *polis*'in kanlı çatışmaların içinden geçerek kurulduğunu anımsayan ve anımsatan belleği oluşturur.[82] Dahası, Erinyslerin *polis*'in bir parçası olması sayesinde eski ile yeni arasındaki bağ tesis edilmiş; mutlak bir kopuştan ve unutuştan, bunların insani varoluşta yaratacağı derinlik kaybından kaçınılmış olur.[83]

79. Hannah Arendt, "Otorite Nedir?", *Geçmişle Gelecek Arasında: Siyasi Düşünce Konulu Altı Deneme*, çev. Bahadır S. Şener, İstanbul: İletişim, 2004, s. 129.

80. Arendt, "Otorite Nedir?", s. 132.

81. *A.g.y.*, s. 131.

82. Bu argümanı metne göndermeler yaparak ifade eden ve Erinyslerin oyunun sonunda Atina'nın koruyucularına dönüştüğüne vurgu yapan bir yorum için bkz. Loraux, *The Divided City*, s. 39.

83. Bu bakımdan Arendt'in *polis*'i "örgütlenmiş bellek" olarak tarif etmesi ne kadar da manidar. Bkz. Arendt, *İnsanlık Durumu*, s. 289.

Sonuç Yerine

Kökleri Troya'da yatan kanlı bir intikam zinciri, Orestes'in yargılanması, Athena'nın kurucu müdahaleleri ve Erinyslerin dönüşerek *polis*'in belleği, koruyucusu haline gelmesi... *Üçleme*'yi katman katman açarak ve onun kendi çağıyla olduğu kadar çağdaşlarımızla kurduğu bağları da vurgulayarak genişçe bir çözümleme yaptım. Bu çözümleme bağlamında Aiskhylos'un gözlerimizin önüne serdiği pek çok soruya verilebilecek olası –"muğlak" mı demeliydim?– yanıtları, bu soruların kendi çağları ve bizler için ne anlama gelebileceğini az çok kavradık. Çalışmanın başında sözünü ettiğim, tartışmamızı belirleyen sorunsalı bu noktada daha farklı biçimde dile getirelim: *Oresteia Üçlemesi*'nde olduğu gibi, adalet ile hukuk ve şiddet arasındaki ilişkinin yeniden tesis edilmesiyle mutlak bir uyumdan olduğu kadar yeni bir intikam döngüsünün kapılarını aralamaktan da kaçınan bir başlangıç yapmanın sırrı nedir? Kanımca bu sorunun yanıtı, az önce okuduğunuz satırlarda dile getirdiğim ve nihayete erdirmediğim bir tartışmada gizli: Orestes mahkeme sonucunda suçsuz bulundu mu? Eğer cezalandırılmayan Orestes suçsuz değilse, Erinysler neden intikamlarından vazgeçmeyi, onu unutmayı seçtiler? Aiskhylos'un *Oresteia*'da tüm bu sorulara verdiği yanıt –örtülü biçimde ifade edilmiş olsa bile– pek de muğlaklık boyutu taşımıyor. Bu bir bağışlama edimi. Tragedya yazarı, Orestes'in suç niteliği taşıyan eylemi nedeniyle cezaya çarptırılmamasını ve Erinyslerin intikamlarından vazgeçmelerini Athena'nın ön ayak olduğu bir bağışlama edimiyle birlikte seyirciye sunarken adaletin şiddet ve hukukla ilişkisini yeniden tesis eden temiz bir başlangıç yapabilmenin yolunun bağışlamaktan geçtiğini ortaya koyar açıkça. Bu noktada bir an için dikkatimizi Aiskhylos yerine insan varoluşunun kırılganlığına –ama kesinlikle beyhudeliğine değil– vurgu yapan Arendt'in sesine çevirelim:

[B]ağışlanmaları sayesindedir ki insanlar, özgür failler olarak kalabilirler ve ... yeni bir şeylere başlayabilme gücünü kendilerinde bulabilirler. Dolayısıyla bağışlama, başta işlenen suça bir tepki olarak ortaya çıkan, dolayısıyla ilk hatalı edimin sonuçlarına son vermek bir yana, her eylemin bu tepkime sürecine yeni bir halka olarak eklenmesine göz yumarak herkesi bu süreçle bağlı kılan intikamcılığın tam tersidir. ... [D]olayısıyla hem bağışlayanı hem de bağışlananı o eylemin sonuçlarından özgür kılan yeni ve beklenmedik bir eyleyiş olan yegâne tepki bağışlamadır.[84]

Adaletin hukuk ve şiddet ile kurduğu ilişkinin yeni bir başlangıca açıldığı anda, "örgütlenmiş bellek" olan *polis*'in gereksinimi yüzleşme ve bağışlamadır; bağışlamak bir anlamda/ölçüde unutuşu beraberinde getirse bile.

84. Arendt, *İnsanlık Durumu*, s. 347. Küçük değişikliklerle.

Nazile Kalaycı

Klasik Tragedyalarda "Yakışıksız Ölüm", Yas ve Tanıklık Sorunu

*Antigone, Eumenidler, Yakarıcılar, Troyalı Kadınlar**

> Hayaletlerden, miras ve kuşaklardan, hayalet kuşaklarından, yani bizler için, bizim içimizde veya dışımızda şu an yaşamayan, aramızda bulunmayan bazı *başkalarından* uzun uzadıya söz etmeye hazırlanıyorsam, bunu *adalet* adına yapıyorum. Henüz var olmadığı yerde, henüz orada olmadığı, artık olmadığı yerde, yani artık *mevcudiyette* bulunmadığı ve de hukuka indirgenebilir yasada olduğundan farklı bir biçimde, asla mevcudiyette bulunmayacağı yerde, adalet adına yapıyorum bunu.[1]

I. Çağımızın adalet bakımından en önemli sorunlarından biri "ölümün yerinden edilmesi", başka bir deyişle ölümlü varlıkların ölme haklarının ellerinden alınmasıdır. Burada ölme hakkıyla kastım ötanazi değil; yaşamın zora dayalı ya da kazara ama her halükârda kendine ait olmayan bir neden tarafından sonlandırılmasının, do-

* Bu yazının çeşitli bölümleri daha önce yayımlanmıştı: "Klasik Tragedyalarda 'Yakışıksız Ölüm', 'Yas' ve 'Tanıklık' Sorunu", *Ankara Üniversitesi, Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi*, Cilt 54, Sayı 2, 2014, s. 193-210; "Antigone, Eumenidler ve Yakarıcılar'da Ölme Hakkı, Yakışıksız Ölüm, Yas", *Günümüzü Felsefe ile Düşünmek* içinde, haz. B. Gülşen, E. Bozkurt, G. Sorguç, U. Morkoç, İzmir: Ege Üniversitesi Yayınları, 2014, s. 15-29; "Hayaletler: Ölüm, Yas ve Tanıklık Sorunu", 01.12.2014, htttp:www.e-skop.com.

ğal olmayan bir ölümde yok olmanın yakışıksızlığını vurgulamak için bu ifadeyi tercih ediyorum. Savaşlarda, soykırımlarda, gösterilerde, güvencesiz işlerde teker teker ya da kitleler halinde öldürülen "adsız ölüler"[2] bir tarafta; gündelik yaşamın anlamsızlığı içinde herkes için toptan yapılmış, tek kalıptan çıkmış ölümlerde değersiz bir nesne görünümünde çarçabuk yok olanlar diğer tarafta.[3] Artık ölümden, ölümün elinden ölmek şanslı insanlara nasip oluyor; dahası tutulan yaslara bir düzen veriliyor, cesetler bir yas hiyerarşisine tabi tutuluyor. Siyaset felsefesi için bir Kopernik Devrimi'nden söz edilecekse, bu, büyük anlatıların sarsılmasından, savaşların, etnik temizliklerin milyonlarca insanın ölümüne yol açmasından duyulan hayal kırıklığı olsa gerek; artık siyasal özne de bu hayal kırıklığından, hayal kırıklığının yol açtığı travma ve melankoliden bağımsız düşünülemez. Derin keder ve hüzün içeren, umutsuzluk, yoksunluk hissi, huzursuzluk ve coşkusuzlukla kendini gösteren melankoli, çoğunlukla kaybın telafi edilememesinin, uzun süren adaletsizliğin yol açtığı duygusal bir çöküntü durumudur. Kimi zaman melankoliye yol açan sevilen bir kişinin kaybıdır, kimi zaman da toplumsal ya da kolektif bir kayıp söz konusudur; soykırım, sömürgeleştirme, köleleştirme ve ırkçılıktan soylulaştırmaya, medenileştirme ve insanileştirmeye kadar pek çok toplumsal hareket ardında bir kayıp bırakmış, insanları bir topluluk olarak melankolinin içine fırlatmıştır. Öte yandan kayıp ya da kurbanı sadece soykırımlarda ve katliamlarda öldürülen in-

1. Jacques Derrida, *Marx'ın Hayaletleri: Borç Durumu, Yas Çalışması ve Yeni Enternasyonal*, çev. Alp Tümertekin, İstanbul: Ayrıntı, 2001, s. 11 (küçük değişikliklerle).

2. Burada sayılarla, istatistiklerle ifade edilen ölüleri kastediyorum. Sözgelişi "İsrail'in Gazze Şeridi'ne 8 Temmuz'dan itibaren düzenlediği saldırılarında en az 1459 Filistinli öldü; bunların yaklaşık yüzde 85'i sivildi ve ölen çocukların sayısı 330 dolayındaydı. Ölen İsrail askerlerinin sayısı yaklaşık 60 idi..." ya da "Faciada son bilanço: Soma'daki maden kazasında ölü sayısı 284'e yükseldi..." türünden haberlerde ölenler sadece sayısal veri olarak mevcuttur.

3. Maurice Blanchot, *Yazınsal Uzam*, çev. Sündüz Öztürk Kasar, İstanbul: YKY, 1993, s. 113.

sanlar olarak belirlemek doğru olmayacak: Uygarlık tarihi boyunca dizginlenen kadınlar, evcilleştirilen hayvanlar, bastırılan bedenler, engellenen arzular, zayıflatılan yaşamlar ve elbette doğa (*physis*) da dahil olmak üzere *polis*'in inşa sürecinde dışarıda bırakılmış olan her şey kayıp ya da kurbandır; dahası var olma, bireyleşme ediminin kendisi ardında bir kayıp bırakarak mümkün olabilmektedir. Bu nedenle yas meselesini mümkün olduğunca bütün bu kayıplarla ilişkilendirmek gerekir. Melankoli ise bu yazıda sona ermemiş yas süreçlerinin zorunlu sonucu olarak ele alınacak. Her ne kadar bir hastalık gibi görünse de, günümüzde siyasal aktör olmanın koşulu melankolidir. Tarihin enkazıyla kurulacak faal ilişki, ölüm olmayan bir ölümde yitenleri şimdide tutmaya adanmış uzlaşmaz bir yasla mümkündür.

O halde şunu söylemekte bir sakınca yok: Siyaset sadece yaşayanları ilgilendiren bir mesele değildir; günümüzde ihtiyaç duyulan, ölülelerin de (hatta henüz doğmamış olanların da) dahil/temsil edildiği genişletilmiş bir kamusal alandır. "Kayıp", günümüz siyaseti için kurucu bir işleve sahiptir; ne var ki kaybın telafisi paradoksal olduğu için, siyasal aktör de paradoksal bir şekilde mümkün olabilmektedir.[4] Bu yazıda "yakışıksız ölüm", "yas" ve "tanıklık" meselesi klasik tragedyalardan (*Antigone*, *Eumenidler*, *Yakarıcılar* ve *Troyalı Kadınlar*) yola çıkılarak ve çağdaş düşünürlere (Freud, Butler, Benjamin, Agamben, Derrida vd.) dayanılarak tartışılacak. Tartışmadan çıkarılacak sonuç, günümüzde tarihin yüküyle yüzleşebilmek için arşivlerde unutulmuş olanı (ya da hiç arşivlere bile girememiş olanı) halihazırda var olan hakikat rejiminin görme ve anlamlandırma biçimlerini unutarak hatırlamak gerektiğidir.

4. Judith Butler, "After Loss, What Then?", *Loss: The Politics of Mourning* içinde, haz. David L. Eng, David Kazanjian, Berkeley, Los Angeles, Londra: University of California Press, 2003, s. 467.

II. *Ölümün yerinden edilmesi:* Heidegger yaşadığı çağın temel sorununu "varlığın unutulmuşluğu" olarak belirler. Kökleri, belki de, *polis*'in henüz ortaya çıktığı zamanlara dayanan bir unutmadır bu. Varlığın unutulması, onun artık kendinde ve kendine ait olmayışıyla, yerinden edilişiyle ilgili bir meseledir. Ölebilen varlıkların ölme haklarının ellerinden alınmasıysa ölümün yerinden edilmesidir. Rilke, "tıpkı bir meyvenin çekirdeğini içinde taşıdığı gibi" herkesin kendi içinde taşıdığı ölüme muktedir olmayı "haysiyetli, yakışık alır ölüm" diye belirlemiştir; kurbanların ortadan kaldırılması durumunda söz konusu olan, ölüm olmayan bir ölümde[5] yok olmaktır.[6] Ne var ki ölümün haysiyeti meselesi modern düşünceye değil, hukukun en arkaik biçimlerine aittir. *Polis*'i önceleyen *genos* dönemi, atalar kültü ya da ölüler kültüyle biçimlenir; bu dönemde aile büyüklerinin ölülerine tapınmanın amacı ataları ölümsüzlüğe kavuşturmaktır. Fakat ölümsüzlükten anlaşılan ezeli-ebedi bir varoluş hali değildir; ölümsüzlük "toplumsal mekanizmaların, soyağacının, aile yaşantısının, son derece karmaşık bir kodlanmayla belirlenmiş kabile-toprak bağlantısının yeniden üretimidir".[7] Bir tür gelenek aktarımı olarak ölüm kültü ölenlerin –aynı zamanda geçmişin– bu dünyayla, yaşayanlarla –aynı zamanda gelecekle– ilişkilerini düzenlemektedir; yaşam odaklı dinler ise ölüleri büsbütün öte dünyaya havale edecektir. Ölüler kültünün devamlılığı, geçmişin unutulmaya terk edilmemesiyle, hafızada yaşatılmasıyla mümkündür. Eski Yunan'da son nefesini vermiş olanın bedenine gösterilen bu saygı ve özenin nedeni "ölen kişinin ruhunun canlı-

5. Bu ifade Heidegger kaynaklıdır; onun kullandığı *Ungestorbener Tode*'nin tam karşılığıysa "ölmemiş ölüler"dir: Martin Heidegger, *Bremer und Freiburger Vorträge*, Gesamtausgabe, c. 79, Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1994, s. 56.

6. Rilke'den alıntılayan: Giorgio Agamben, *Tanık ve Arşiv, Auschwitz'den Artakalanlar*, çev. Ali İhsan Başgül, Ankara: Dipnot, s. 73.

7. Ulus Baker, *Dolaylı Eylem*, haz. Ege Berensel, İstanbul: Birikim, 2012, s. 90.

nın dünyasını tehdit eden bir ruh olarak kalmasını önleme niyeti"dir;[8] bu nedenle cenaze törenlerinde amaç bu varlığı barışçıl ve kudretli bir ataya dönüştürerek geleceğe bir "hayalet"[9] olarak taşınmasını, yaşayanları huzursuz etmesini engellemektir.[10] Ölünün huzur bulmasını engelleyen bir öç olarak uygulanan "gömülmeden mahrum bırakma" cezasının yaşayanların dünyasındaki olumsuz sonuçları pek çok tragedyadan da aşina olduğumuz bir konudur.

Burada ölüm kültü olarak sözünü ettiğimiz arkaik din –uyandırdığı çağrışımın tersine– doğaya ve toplumsal hayata sıkı sıkıya bağlıdır; *polis*'in kuruluşundan önce toplumsal hayatın mitik bir şekilde inşa edildiği, gerek doğanın gerekse toplumun (ve bütün toplumsal birimlerin) tanrısallıkla, kutsallıkla yoğrulmuş olduğu anlamına gelir bu.[11] Oysa yaşam odaklı modern dinler sekülerdir; bu dönüşümle birlikte din hem geçmişle olan barışçıl ilişkisini kaybedecek hem de doğadan ve toplumdan koparak içkinlik âleminden aşkınlık âlemine taşınacaktır. Eski Yunan'da bu kopuşun simgesi aile ocağında (*oikos*) yanan kutsal ateşin (*hestia*) yer değiştirerek *agora*'daki *prytaneion*'a taşınmasıdır. *Prythaneion* Eski Yunan *polis*'inin ortak ocağıdır.[12] *Oikos* ile *polis* arasındaki bu çatışma tragedyalarda iki farklı dinsellik biçimi olarak karşımıza çıkar: "Bir yanda özel, yakın akrabaların, *philoi*'un dar çerçevesiyle sınırlandırılmış, aile ocağına ve ölüler kültüne odaklanmış bir aile dini, öte yanda, kentdevletin koruyucu tanrılarının sonuçta devletin yüce değerleriyle karışma eğiliminde olduğu kamusal din. Bu

8. Giorgio Agamben, *Tanık ve Arşiv, Auschwitz'den Artakalanlar*, s. 80.

9. Kaybın/geçmişin canlı yokluk halinde şimdide sürüşü olarak hayalet paradoksal bir varlıktır. Hayalet ikona, put ya da simulakrum değildir; ruh ya da beden de değildir: "Hayalet ruhun belirli bir görüngüsel ve tensel biçimi, beden-oluşu, paradoksal bir bedenlenişidir." Jacques Derrida, *Marx'ın Hayaletleri*, s. 23.

10. Sözgelişi Pythagorasçılarda böyle bir alışkanlık vardır. Ölenler tarafından rahatsız edilmemek için her gece ruhlarını arındırma egzersizleri yapar, günlük bir rutin halinde uyumadan önce ölenleri hatırlarlar.

11. Ulus Baker, *Dolaylı Eylem*, s. 89.

12. Jean-Pierre Vernant ve Pierre Vidal-Naquet, *Eski Yunan'da Mit ve Tragedya*, çev. Sevgi Tamgüç-Reşat Fuat Çam, İstanbul: Kabalcı, 2012, s. 420.

iki dinsel yaşam alanı arasında, bazı koşullarda onmaz bir çatışmaya götüren belirgin bir gerilim vardır."[13] Bu nedenle aile kültüne aşırı bağlılığın ya da kardeşlere, atalara aşırı düşkünlüğün yol açtığı sorunlar tragedyaların temel meseleleridir; kardeş kavgaları, anne katli, baba katli, ensest ilişki, sadakat gibi konular *genos*'a dayalı örgütlenmenin çözülmesine karşılık gelir (kimi tragedyalarda soy yerine topraktan olmanın vurgulanması da bu nedenledir). Heidegger'in klasik tragedyaları "tarihsel başlangıcımızın gizli saklı kalmış özüne en yakın metinler" (*Ur-text*) olarak belirlemesi oldukça haklıdır; bu nedenle "yerinden edilme" ya da "ölümün yerinden edilmesi" temasıyla ilgisi açısından onlara bakmak da aşırı bir yorum olarak düşünülmemelidir.[14] Klasik tragedyalar anasoyundan yana olan öç perilerinin (Erinysler) kimi zaman yerde kalan kanı temizlemeye girişen kahramana yardım ettikleri, kimi zamansa bu işin peşine bizzat düştükleri anekdotlarla doludur. Hades ile Persephone'ye hizmet ettikleri için doğrudan ölüm kültüyle ilişkili olan ve kendilerini "en eski gerçek adaletin davacısı" olarak gören Erinysler, aynı kanı taşıyanların birbirlerine karşı işledikleri suçun bellek kaydını tutan, kinini güden ve eninde sonunda bu suçun bedelini ödeten tanrısal varlıklardır. Onların bazen kan kokusunu takip eden avcı köpekler gibi, bazen de matem elbiseleri içinde betimlenmeleri bu yüzdendir.[15] Erinysler adeta *polis*'in inşa sürecinde verilen kayıpların, yerinden edilen varlıkların yasını tutmaktadır. Kayıp, yas, yerinden edilme, sürgün gibi meseleleri en dokunaklı işleyen tragedyalar ise Sophokles'in *Antigone*'si, Euripides'in *Yakarıcılar* ile *Troyalı Kadınlar*'ı, Aiskhylos'un *Eumenidler*'idir. Bu yazıda da onlardan hareket edilecek.

13. Vernant ve Vidal-Naquet, s. 40 (küçük değişikliklerle).

14. Martin Heidegger, "Die Griechische Deutung Des Menschen in Sophokles' *Antigone*", *Hölderlins Hymne "Der Ister"*, Gesamtausgabe, c. 53, Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1984.

15. Irigaray Erinyslere bağlamasa da kan, ölüm, ölüm kültürü, içkinlik ve anasoyluluk arasında anılmaya değer bir ilişki kuruyor. Bkz. Luce Irigaray, "Cemaatin Ebedi İronisi", çev. Yağmur Ceylan Uslu, *Cogito*, no. 58, 2009, s. 159-72.

III. *Antigone, Yakarıcılar, Troyalı Kadınlar, Eumenidler:* Sophokles'in *Antigone*'si Oidipus'un ölümünün ardından taht kavgasına tutuşan oğullarının (Eteokles ile Polyneikes) birbirlerini öldürmelerinden sonraki olayları anlatır. Diğer tragedyaların bildirdiğine göre, ölümünden sonra oğullarının kendi mirasını "keskin kılıçla" bölüşecekleri kehaneti üzerine Oidipus, onlarla Thebai'ı münavebeli yönetmeleri yönünde bir anlaşma yaparak ülkeyi terk etmiştir. İlk yıl büyük kardeş Eteokles iktidarı devralmış, ne var ki ilk yılın sonunda kendi iktidarı sırasında sürgünde yaşayan kardeşi Polyneikes'e iktidarı devretmeyi reddetmiştir. Tahttaki payını geri almak isteyen Polyneikes ise Argos ordusuyla birlikte geri dönerek Thebai'ı kuşatmış, çarpışmada ikisi de ölmüştür.[16] Bunun üzerine (*Antigone*'de) Kral Kreon Eteokles'in cesedinin "yurdu için ölen bir kahraman olarak" gömülmesini, Polyneikes'in cesedinin ise "bir vatan haini gibi" çıplak, aşağılanmış, paralanmış haliyle ortada bırakılarak kurda kuşa yem edilmesini buyurur; onun yası tutulmayacaktır. Ne var ki kız kardeş Antigone kralın buyruğuna karşı gelecek ve Polyneikes'in cesedini gömecektir.[17] Üstelik iki kez

16. Bu konu *Kral Oidipus* (Sophokles), *Fenikeli Kadınlar* (Euripides) ve *Yakarıcılar*'da (Euripides) işlenir.

17. Bu bağlamda Kreon ile Antigone arasında geçen konuşma şöyledir: "K. Biri savunuyordu yurdu, öbürü yakıp yıkmaya geldi. – A. Ölüm eşit kılar onları, törelerinde ayrım gözetmez. – K. Ölüm sevgiye dönüştüremez nefreti. – A. Sevgi için doğmuşum ben, nefret için değil" (Sophokles, *Antigone*, Eski Yunan Tragedyaları I, çev. Güngör Dilmen, İstanbul: Mitos Boyut, 2005, s. 88). Benzer bir konuşma gene Sophokles'e ait *Aias* tragedyasında da vardır. Troya Savaşı'nda kahramanlığıyla ün yapmış Aias, Akhilleus öldüğünde silahlarının kendisine değil de Odysseus'a verilmesine çok içerleyerek bir çılgınlık nöbeti geçirir ve bu çılgınlık nöbeti esnasında Odysseus ve Odysseus'un denizcileri olduğunu sanarak pek çok hayvanı parçalar. Kendine geldiğinde ne yaptığını fark eden Aias küçük düşmüş, onuru kırılmış hissederek intihar eder. Bunun ardından Menelaos, Agamemnon ve Odysseus arasında, cesedin gömülmesi mi gömülmemesi mi gerektiği konusunda bir tartışma başlar. Menelaos ile Agamemnon Aias'ın hain ve potansiyel bir katil olması nedeniyle gömülmemesi gerektiğini dile getirirken, Odysseus "bir zaman düşman idiysem de, artık arkadaş olmak istediğimi söylüyorum: bu ölünün

yapacaktır gömme işini; Kreon'un huzurunda ise eylemini dilsel olarak da üstlenecektir;[18] bunun üzerine kral tarafından ölümle cezalandırılacaktır. Ama tragedyanın sonunda ölen sadece Antigone olmayacak; nişanlısı Haimon ile Haimon'un annesi Eurydike de kendilerini öldürecek, Kreon ise mutsuzluk içinde ölümünü bekleyecektir. Tragedyada Antigone kamusal yas yasağına karşı gelişi temsil etmektedir. Antigone yasağa iki bakımdan karşı gelmiştir: İlk olarak ölenleri gömmek erkeklerin işidir, Antigone kardeşinin cesedini gömerek cinsiyet rollerini tersyüz etmiştir. İkinci olarak, yas tutmak kadınların görevi olsa da makbul olan kadınların bunu kamusal alanda değil hane alanında yapmasıdır, kadınların uluorta yas tutması şehir düzenini tehdit eden bir taşkınlıktır; Antigone ise kadınların yasını kamusal alana taşımıştır.[19] Tragedyada, Kreon, makbul yurttaş olmayanın yasını yasaklayan kişi olarak, yası tutulmaya değer olanı belirleyen yasanın da sözcüsü olmuştur.

Benzer bir durum Euripides'in *Yakarıcılar*'ında (*Iketides*) da vardır. Bu defa Polyneikes için Thebai önlerinde Kreon'la çarpışırken ölen Argoslu yedi yiğidin anneleri cesetleri Kreon'dan alabilmek için Atina'nın kurucusu Theseus'tan "ölülerin bekçisi olsun diye" yardım istemektedir; amaçları ölülerini ilahi yasaya karşı gelen Kreon'dan kurtarmaktır. Kreon bu yiğitlerin cesedini ne vermekte ne de gömmektedir; ölümlülerin ölçüyü aşan, uyumu bozan yasaları, Kreon'un kişiliğinde, bir kez daha kutsal yasaları kirletmektedir. Ölüm yasaların hükmedemeyeceği, dolayısıyla Kreon'un sözünün bittiği yerdir; oysa Kreon Thebai'ın sınırlarını koru-

---

cenaze merasimine iştirak etmek, yardımda bulunmak istiyor, asil insanlar için ölümlülerin ne yapması icap ederse, onların hiçbirinden çekinmek istemiyorum" diyerek gömülmemesini savunanlara itiraz eder: Joachim Latacz, *Antik Yunan Tragedyaları*, çev. Yılmaz Onay, İstanbul: Mitos-Boyut, 2006, s. 187; Sophokles, *Aias*, çev. Suat Sinanoğlu, Ankara: MEB, 1946, s. 60, 61 (küçük değişikliklerle).

18. Judith Butler, *Antigone'nin İddiası: Yaşam ile Ölümün Akrabalığı*, çev. Ahmet Ergenç, İstanbul: Kabalcı, 2007, s. 19.

19. Nicole Loraux, *Mothers in Mourning*, çev. Corinne Pache, Ithaca, New York: Cornell University Press, 1998, s. 25, 27; 62-64.

mak adına yeryüzünün de yeraltının da düzenini bozmuştur. Kadınlar bu tragedyada da kamusal alana ve siyasete yas üzerinden dahil olmaktadırlar. Onları harekete geçiren rasyonel bir hesap değil, duygularıdır. Annelerin sesine kulak veren Theseus haklı tarafın kim olduğuyla ilgilenmez; mademki yiğitler ölmüştür, ölenleri gömmek, onlara törenler düzenlemek, hediyeler sunmak Panhelen yasasıdır. Bu yapılmadığında, sonuçları bütün Yunanistan için kötü olacaktır. Burada Atina insan haklarının davacısı[20] görevini üstlenmektedir. Nihayetinde Theseus Kreon'a haber gönderir, Kreon ölüleri vermeyi kabul etmeyince de ona adalet adına savaş açar. Ölülerin bedenlerini alır, yaralarını temizler, gömer, üstlerini toprakla örter; sonra annelerin yası başlar, ağıtlar ve ağlamaların ardından Argos kralı Adrastos ölenler hakkında bir konuşma yapar, onların başarılarını, erdemlerini sıralar, övgüler düzer.

Euripides'in bir başka oyunu olan *Troyalı Kadınlar* savaşın yol açtığı kaybı belki de en dokunaklı ele alan tragedyalardandır; bir yanda yıkıntılarından hâlâ dumanlar tüten Troya, diğer yanda memleketlerine dönüş için yelken açmak üzere olan muzaffer Yunanlar vardır; bu ikisinin arasındaki sahildeyse kocalarını, evlatlarını yitirmiş, birazdan memleketlerini de yitirecek olan kadınlar yer almaktadır. Troya erkekleri ölmüştür, kadınlar ve çocuklar ise kölelik kaderine sürüklenmektedir. Troya'da yılgınlık, umutsuzluk, korku ve çaresizlik hüküm sürmektedir. Priamos'un gelini, kızları ve karısı komutanlar arasında paylaştırılmıştır: Hektor'un karısı Andromakhe Akhilleus'un oğlu Neoptolemos'a verilmiştir (Hektor'un savaştan sağ çıkan oğlu ise kayalıklardan aşağı atıla-

20. Burada "insan hakları" modern bir kavram olmasına rağmen ve anakronizm kaygısı gözardı edilerek kullanıldı. O dönemde Atina'da haklar hep yurttaşlıkla ilgili olarak tartışılmakta, ne insan haklarından ne de azınlık haklarından söz edilmekteydi; çünkü bireyi devletten koruma gibi bir kaygı henüz oluşmamıştı (Paul Cartledge, *Pratikte Antik Yunan Siyasi Düşüncesi*, çev. Kıvanç Tanrıyar, İstanbul: Bilgi Üniversitesi, 2013, s. 75). Ne var ki tragedyalarda tartışılan pek çok sorun, dönemin siyasal ve kavramsal evreninde henüz tebarüz etmemiş olan insan hakları düşüncesinden kopuk olarak anlaşılamaz.

caktır), Priamos'un büyük kızı Kassandra (aynı zamanda Apollon'un bakire bilicisidir) Agamemnon'a, küçük kızı Polyksene Akhilleus'a düşmüştür (onun kanı Akhilleus'un mezarına akıtılacaktır); Priamos'un karısı Hekabe ise Odysseus'un kölesidir artık. Kadınlar yurdun toprağından zorla kopartılmakta, geride bıraktıkları ölüler ise mezarsız, sunusuz kalmaya mahkûm edilmektedir. Ne var ki savaş boyunca Yunanları her daim gözeten Athena bile onların ölçüyü bu derece kaçırmalarına dayanamayacak,[21] Yunanları dönüş yolunda fırtınalarla, dolularla, sağanaklarla vurması, denizi cesetlerle doldurması için Poseidon'dan yardım isteyecektir. Çünkü yas tutmayı engellemek, ölenleri mezarsız bırakmak, insanları topraklarından zorla koparmak ölçüyü aşmaktır, *hybris*'tir. *Hybris* yani kibir Eski Yunan'da en ayıplanan davranış biçimidir; hem kötülük hem de adaletsizliktir. Konulmuş yasalar (*nomoi*) aracılığıyla kutsal yasalara (*thesmoi*) karşı gelmektir. Böyle bir durumda adil olan *hybris*'in cezalandırılmasıdır.

Aiskhylos'un *Oresteia* üçlemesinden *Eumenidler* ise yası tutulmaya değer olanı cinsiyet ve kan bağı meselesi üzerinden tartışma konusu yapar; Orestes'in işlediği cinayeti bir yandan ölenin akrabalarını ilgilendiren özel bir mesele olarak ve analık hukuku çerçevesinde, diğer yandan kamusal bir mesele olarak ve *polis*'in yasaları çerçevesinde ele alır. Tragedyada amaçlanan Areopagos reformlarını[22] Atinalılara tanıtmak ve cinayet gibi bir suçun kan

21. Athena tragedyada şu sözlerle Poseidon'u yardıma çağırır: "Aptaldır kentleri ve tapınakları yerle bir eden,... Mezarları, kutsal yerleri yıkan, aptaldır... Çünkü yakıp yıkan, kendi yıkımını hazırlamaktadır." Euripides, *Troyalı Kadınlar*, çev. Yılmaz Onay, İstanbul: Mitos-Boyut, 2008, s. 8.

22. Areopagos *arkhon*'lardan oluşan bir meclistir; bu meclisin kurulması, yargılamanın tanrılardan insanlara geçişi bağlamında oldukça önemlidir. Meclis kralla danışmanlık yapmakta, yasaları korumakta, ceza davalarına, özellikle de cinayet davalarına bakmaktadır; ne var ki uzunca bir süre soylular sınıfının elinde kalmıştır. Drakon tarafından geniş yetkilerle donatılan bu meclis, yapılan reformlarla yetkilerinin büyük bir kısmını Halk Mahkemeleri'ne ve Halk Meclisleri'ne devretmek zorunda kalmıştır (bkz. Paul Cartledge, *Pratikte Antik Yunan Siyasi Düşüncesi*, s. 76).

davası olarak değil de kamu meselesi olarak ele alınmasını gerekçelendirmektir; bu konu Zeus'un ikna etmesiyle annesini öldüren Orestes'in mahkemesi üzerinden işlenir. Mahkemede baba ve koca yasağını tanımayan, kandaşlığı ve anasoyunu savunan Erinysler ile babanın haklarını savunan Zeus'u temsilen Apollon karşı karşıya gelir. Athena mahkemenin hakemidir; kararı ise tarafsız kişiler verecektir. Orestes'in kendi kanından, kendi soyundan olan annesini öldürmesi Erinysleri çok kızdırmıştır. Babanın haklarını savunan Apollon ise döl yatağının değil tohumun soyu belirlediğini söyleyerek Orestes'i aklamaya çalışmaktadır. Aiskhylos Orestes'in suçsuz olduğuna Apollon ve Athena'dan yola çıkarak karar veremez. Çünkü söz konusu olan iki farklı adalet sistemidir.[23] Bu nedenle tragedyada bir mahkeme kurulur. Kurulan mahkemede jüriye kanıtlar sunulur, analık hukukunun muğlaklığı ve duygulara dayanışı yerine akla dayalı ikna'nın (*peitho*) hakikati ortaya çıkarma gücü vurgulanır. Mahkemenin sonunda yapılan oylamada eşitlik söz konusu olunca *deus ex machina* olarak *polis* (aslında kızı Athena aracılığıyla Zeus) yargıyı belirler: Orestes suçsuzdur. Böylece eril unsur dişil unsura üstün gelmiş olur. Karara bozulan Erinysler (çünkü Zeus iktidarını kurarken babası Kronos'u öldürdüğü için koymuş olduğu yasağı bizzat ihlal etmiştir) toprağın bereketini yok edip çocukların büyümesini engelledikten sonra yeraltına gizlenir, Athena ise onları yeraltından çıkararak yumuşatır, hukuk düzeninde (anarşi ile despotizm arasındaki bir düzendir bu) onlara da yer verir. Çünkü *philia* (dostluk) ve *peitho* (akla dayalı ikna) yurttaşları uyumlu bir topluluk olarak birleştirmeye yetmez; *polis* Erinyslere (korkuya, saygıya, ürküye) ihtiyaç duyar. Bundan böyle Athena'ya hizmet edecek olan Erinyslerin adları da değişecek, onlara artık Eumenidler (barış ve uyum perileri) denecektir.[24] Bu durumda Erinysler *polis*'in kurucu dışarısıdır; hukuk devletinin ver-

23. Erinysler adaleti kan davası yoluyla inşa eden geleneksel kabile toplumunu, Apollon ise feodal aristokrasinin rahiplerinin ceza yöntemini temsil etmektedir.

diği kayıplar ya da kurbanlardır. Burada hukukun kökenleri de açık hale gelmektedir: Her ne kadar *peitho*'ya ve *philia*'ya dayanıyor olsa da, hukukun ikna edici olmasının nedeni bunlar değil de potansiyel olarak sahip olduğu şiddettir.[25]

Kreon'un hükmünün, Agamemnon'un zaferinin, Zeus'un hilesinin günümüz meseleleriyle ilgisi açıktır: Yası tutulmaya değer olanlar ile öldürülebilir olanları belirleyen yasa, hukuk düzeninin neredeyse temel yasasıdır; diğer yandan, bu yasa, bütün kırılgan grupları, yaşamları da ölümleri de değerli olmayanları birbirine bağlayan bir ortaklık zeminidir.

24. Tragedyanın hemen başında Apollon rahibesinin ağzından şöyle anlatılır Erinysler: "... kısaca: İğrençler! Uykuda hırlıyorlar, nefesleri herkesi kaçırıyor... Tiksinti verici bir yaş akıyor gözlerinden;... Onlar gibi yaratık hiç görmedim şimdiye dek... Ezelden beri moruklamış o kızlar! Varlıkları sırf kötülük için! Evleri, gecenin dibi, Tartaros, dibin de derini yani..." Tragedyanın sonunda ise yerin karanlığından kutsanarak gün ışığına çıkan, barış ve uyum tanrıçaları olan bu yaratıkları, Eumenidleri, Athena övmekle bitiremez: "Bu tanrıçaların,... Dehşet saçan görünüşlerinden... Kenti kucaklayan... Büyük bir esirgeme doğmakta" (Aiskhylos, *Eumenidler*, s. 119, 155). Kadından yana olan ve soyları Olymposlu tanrılardan daha eskiye dayanan Erinyslerin Eumenidlere dönüşmesi iğrençlikten kutsallığa doğru bir dönüşümdür. Bu dönüşüm Kristeva'nın dişil unsur ile kültür arasındaki ilişkiye dair yapmış olduğu çözümlemeleri akla getiriyor: Dişil unsur kültürde tam olarak özne de nesne de olamamıştır; kültürü önceleyen bir *abject*, bir atık, bir zillet durumudur. Simgesel düzen kadınların kendilerini özne olarak konumlandırmalarını imkânsız kılmış, onları iğrençleştirmek ya da kutsallaştırmak yoluyla kültüre dahil etmiştir.

25. Vernant ve Vidal-Naquet, *Eski Yunan'da Mit ve Tragedya*, s. 28, dipnot. Günümüzde hukukun bir ihlalden hareketle kurulduğuna ve hukuk ile yaşam arasındaki paradoksa dikkat çeken düşünürlerden biri de Agamben'dir. Siyaseti "hukukun sınırında yaşamla temas ettiğimiz riskli yere ilişkin bir faaliyet" olarak belirleyen Agamben hukuk ile yaşam arasındaki bu dengesizlik noktasını "olağanüstü hal" olarak adlandırır. Modern demokrasinin bir gereği olan "kalıcı olağanüstü hal" siyasal sistemle bütünleştirilemeyen her şeyi tasfiye etmeye olanak sağlayan kurumsal bir düzenlemedir; Batı siyasal sistemi de *nomos* ile kuralsızlık, "yasal hak" ile "saf şiddet" arasındaki diyalektiğe dayalı bir aygıttır. Bkz. Giorgo Agamben, "Olağanüstü Hal", *Şiddetin Eleştirisi Üzerine* içinde, haz. Aykut Çelebi, çev. Ferit Burak Aydar, İstanbul: Metis, 2010, s. 165-75.

IV. *Yasın ayrımcı tahsisi neden gerekli?* Kim insan sayılır? Kimin yaşamı yaşam sayılır? Bir yaşamı yası tutulabilir kılan nedir?[26] Günümüzde yasın ayrımcı bir şekilde tahsis edilerek bir yas hiyerarşisi kurulmasını sorunsallaştıran düşünürlerden biri Judith Butler. Butler'a göre yaşamları had safhada korunanlar makbul yurttaşlardır; bu yaşamların zarar görmesi bile savaş güçlerini harekete geçirmek için yeterlidir. Dahası bu yaşamlar zarar gördüğünde yasları kamusal olarak tutulmalıdır; kamusal yas ulusal kimliği inşa eden yastır.

Kamusal yas ile ulusal kimlik arasında ilişki kuran, bu ilişkiden hareketle cesedi kahramana dönüştüren en eski konuşmalardan biri Perikles'in "Cenaze Töreni Söylevi"dir. Perikles bu konuşmayı Marathon Savaşı'nda ölen yüzlerce askerin cenaze töreninde yapar (törenin masrafını *polis* karşılamıştır; ölüler gömülmeden önce üç gün açık şekilde bekletilmiş ve üç gün boyunca onlara adaklar adanmış, ağıtlar yakılmıştır; gömüldükten sonraysa sıra önemli bir devlet adamının yapacağı konuşmaya gelmiştir). Öyle bir konuşmadır ki bu, evlatlarını yitiren acı içindeki ana babalar oradan onurla ve gururla ayrılacaktır. Bu konuşma bir yandan yurttaşlığa, demokrasiye, yasalara, bilim ve sanatlardaki başarıların, dost ve düşmanlara davranışların biçimlendirdiği Atinalılık ruhuna bir övgüdür; diğer yandan ölümü doğallıktan çıkararak ona bir tinsellik, bir aşkınlık yüklemekte ve gömülmek üzere olan cesetleri şehit olarak kutsamaktadır: Değil mi ki bu askerler böyle bir Atina'yı savunmak üzere ölümü göze almıştır, o halde sonsuza dek sürecek bir ün kazanmayı da hak etmişlerdir.[27]

Peki ya şehit olarak kutsanamayanlar ne olacaktır? Onların yası inkâr edilmek ya da yerinden edilmek suretiyle görünmez kılın-

26. Judith Butler, *Kırılgan Hayat: Yasın ve Şiddetin Gücü*, çev. Başak Ertür, İstanbul: Metis, 2005, s. 35.

27. Thukydides, *Peloponnesoslularla Atinalıların Savaşı*, çev. Halil Demircioğlu, Ankara: DTCF, 1972, s. XXXVI-XLVII.

malıdır; imgelerinin, hikâyelerinin, anlatılarının, hatta isimlerinin bile kamusal görünürlüğü engellenmelidir. Makbul yurttaş olamayanların dahil olduğu bu küme kırılgan gruplardan oluşur.[28] Butler'a göre kırılganlık siyasal alanın sınırlarının belirlenmesiyle üretilmiştir; başka bir ifadeyle siyasal alan kurucu bir dış üretilerek sağlama alınmıştır.[29] Dolayısıyla kırılganlığım beni öncelemektedir; çünkü hukuk düzeninin inşası böyle bir kırılganlık üretimiyle, böyle bir dışlamayla mümkün olabilmiştir:[30] *Polis* bir ba-

28. Butler makbul yurttaş olmayanların yasına dair çarpıcı bir örnek verir: ABD'nin Filistin kökenli bir vatandaşı *San Francisco Chronicle* gazetesine İsrailli askerler tarafından öldürülen iki Filistinli aile için ölüm ilanı vermek istemiş, gazete yetkilileri ölüm belgesi olmaksızın ölüm ilanı veremeyeceklerini, isterlerse ölenlerin "anısına" bir yazı yayınlatabileceklerini bildirmiştir; fakat aynı gazete anma metnini de kimseye hakaret etmek istemedikleri gerekçesiyle geri çevirmiştir: J. Butler, *Kırılgan Hayat*, s. 49, 50.

29. J. Butler, *Kırılgan Hayat*, s. 111.

30. Butler'ın "kırılganlık" kavramlaştırmasını "kazaya uğrayabilirlik" olarak da genişletmek mümkün. Son yıllarda ülke gündemi sürekli yeni bir kaza haberiyle sarsılıyor; hükümet sözcüleri ise bu kazaları kamuoyu vicdanını huzursuz edercesine "kader" ya da "işin fıtratı" söylemiyle geçiştiriyor. Her ne kadar bu kazaların kader olmadığını düşünsek de, kaza ile kader arasında hükümet sözcülerinin kastettiğinden farklı bir ilişki olduğunu da kabul etmek gerekir. Ulus Baker "Medyaya Nasıl Direnilir" başlıklı yazısında, trafik kazaları ve bu kazaların yol açtığı yaralanmalar, ölümler ve sakatlanmaları medyanın nasıl ilettiğini tartışır. Baker'e göre, medya bize sakatlanmaların ya da ölümlerinin nedenini kazalar olarak duyursa da, kazalar bu istenmeyen sonuçların gerçek nedeni değildir. Bu nedenle düşüncenin görevi medyanın bu sunuşunu bozmak, onun kurduğu neden-sonuç ilişkisini tersine çevirmek olmalıdır. Baker'in sözleriyle, "Düşünür Ernst Jünger'in dediği gibi, 'tüm bu sakatlıklara neden olanın kazalar olduğunu düşünmek optik bir yanılgı, bir göz aldanmasıdır; aksine başımıza gelen kazalar, dünya henüz rüşeym halindeyken bile sakatlanmış olmamızdan gelirler.' Böyle düşününce sakatlıkların nedeninin basitçe kazalar olmadığını, kazaların nedeninin ise basitçe dikkatsizlikler ve ihmaller olmadığını, bütün bu nedenler-sonuçlar zincirinin aslında başka bir alanda belirlendiğini kavrayabilir: Yaşamak zorunda olduğumuz bu dünyada mağduruz, sakatız (...), orada hep kazalar gelir başımıza." Bu nedenle medyanın kamuoyu oluşturma adına iş kazalarına karşı münferit ve bağlantısız uyarıları, kayıtsız bir kulak veriştir; oysa fikirler arasındaki düşünsel bağlantı, bu kazaların gerçek nedeninin vahşi kapitalizmin iş örgütlenme biçimi olduğunu kolayca görebilir" (bkz. Ulus Baker, *Dolaylı Eylem*, s. 221). Buradan yola çıkarak kırılganlığın ya da kazaya uğrayabilirliğin bir anlamda kader olduğunu, ama bu

kıma yeni örgütlenmede neye yer olduğunun, neyin bastırılması ve dışlanması gerektiğinin kuralıdır (*Eumenidler*'de *polis*'in yeni hukuk rejiminin kuruluş ânında verilen kurbanların Erinysler olduğunu hatırlayalım). Dışarıda bırakılanlar, ölümleri de yaşamları da değerli olmayanlardır. Fakat burada paradoksal bir durum vardır: Devlet, sapmışlığı normun merkezine yerleştirmekte, yasağı da yasağın ihlalini de elinde tutmaktadır. Başka bir ifadeyle yasağı tam olarak yasaklamamakta, onları toplumsal çözülmenin zorunlu hayaletleri olarak ayakta tutup beslemekte ve kamusal alana bir hayalet olarak dahil etmektedir (*Eumenidler*'in sonunda Athena' nın yeni kurulmakta olan düzeni anarşi ile despotluk arasında, başıbozukluk ile şiddet ve korkunun egemenliği arasında bir orta düzen olarak belirleyişini hatırlayalım). Toplumsal bağların tesis edilmesi için gerekli bir hayalettir bu. Yasak, ölümü yerinden ederek yası tutulmaya değer olmayanları hayalet olarak inşa etmektedir; hayalet oldukları için dışarıda bırakılmış oldukları kamusal alanda gömülemeyeceklerdir de (*Eumenidler*'de oğlu tarafından öldürülen Klytaimestra'nın bir hayalet olarak dolandığını, yerde kalan kanı için Erinysleri sürekli sıkıştırdığını hatırlayalım). Ne var ki yitirilenin ardından tutulamayan yas ve bu tür yasların artışı günümüzde bir aktarım krizine yol açmıştır.

V. *Aktarım krizi:* Walter Benjamin çağının sorununu aktarım krizi olarak belirler. Aktarım krizi aktarılan deneyimin (*Erfahrung*) çökmesi ve dolaysız yaşanmışlığın (*Erlebnis*) güçlenmesiyle ortaya çıkmıştır. Başka bir ifadeyle aktarım krizi, modern yaşamın kültürel ve tarihsel bir geleneğin hafızasına dayalı sahici deneyimi kapı dışarı etmesinin bir sonucudur. Benjamin'e göre, aktarılan deneyim doğal olarak bir kuşaktan diğerine sürmekte, uzun vadede grupların ve toplumların kimliklerini oluşturmaktadır; yaşanmış

---

kaderin Tanrı yazgısı değil, siyasal alanın ürettiği kurucu dış olarak ele alınması gerektiğini söylemek yanlış olmasa gerek.

deneyim ise bireysel, dayanıksız, uçucu ve geçici yaşanmışlıktır. Ne var ki sorun sadece aktarılan deneyimin çökmesi değil, bu çöküşün simgesel ifadesini Birinci Dünya Savaşı'nda bulmasıdır. Avrupa'nın bu önemli travması sırasında milyonlarca kişi, özellikle doğanın ritmine ve kırsal dünyanın kodlarına göre yaşamayı atalarından öğrenmiş olan genç köylüler, toplumsal ve zihinsel evrenlerinden zorla koparılarak bulutlar dışında hiçbir şeyin tanınır olmadığı bir manzaraya dahil olmuşlardır.[31] Miras alınan deneyimin oluşturduğu gelenek dönemi, bellek aktarımının doğal mekanizmalarından kaçan felaketler dönemiyle kesintiye uğramıştır. Savaşlar, soykırımlar, çiğnenen sözleşmeler, etnik temizlikler, katliamlar ve bunların ardından yaşanan travmalar 21. yüzyılın yaşanmış deneyimine damgasını vurmuştur. Bu yaşananlar aktarılabilir nitelikte değildir; tam tersine bastırılan, gizlenen, çarpıtılan deneyimlerdir (Ele aldığımız tragedyalarda ilahi yasanın takipçileri olan Antigone ve Theseus aktarılan deneyimi devam ettirmek isteyen figürler olarak karşımıza çıkar, aynı şey *Troyalı Kadınlar*'da Athena'nın tavrı için de söz konusudur; Kreon ve Agamemnon ise aktarımı krize sokarak gelenekte bir kopma yaratan eylemlere imza atarlar). Üstelik aktarım krizinin gerek bireysel gerekse toplumsal düzlemde keder, korku, kaygı, dehşet, öfke, takıntı, paranoya, melankoli gibi pek çok olumsuz sonucu vardır.[32]

31. Enzo Traverso, *Geçmişi Kullanma Kılavuzu: Tarih, Bellek, Politika*, çev. Işık Ergüden, İstanbul: Versus, 2009, s. 3; Michael Löwy, *Walter Benjamin: Yangın Alarmı, "Tarih Kavramı Üzerine" Tezlerin Bir Okuması*, çev. U. Uraz Aydın, İstanbul: Versus, 2007, s. 17.

32. Traverso'ya göre aktarım krizinin nedeni geçmişle doğru şekilde yüzleşememektir; bunun geçmişin fetişleştirilmesi (anma takıntıları, bellek yerlerinin değer kazanması, müze ziyaretlerinin artması ve bu ziyaretlerin turizm acentaları tarafından organize edilmesi, giderek belleğin bir tür sivil din olarak hizmet görmeye başlaması) ve geçmişin inkâr edilmesi (belleğin siyasal iktidar tarafından keyfi bir şekilde yönlendirilmesi) olmak üzere iki olumsuz sonucu olmuştur: Traverso, *Geçmişi Kullanma Kılavuzu*, s. 2.

VI. *Başarısız yas olarak melankoli:* Melankoli aslında birkaç kelimeyle geçiştirilemeyecek kadar kapsamlı bir konu; Aristoteles, Galenos, İbn-i Sina, El Kindi, Seneca, Montaigne, Pascal, Freud, Baudelaire, Benjamin, Kristeva, Butler, Agamben gibi pek çok düşünür, sanatçı ve hekim farklı ilgiler doğrultusunda bu meseleyle ilgilenmiştir. Birkaç örnekle yetinelim: Karasafra bozukluğunun yol açtığı bir duygulanım durumu; cinlilik hali; sevilen bir kişinin ya da nesnenin, değer verilen bir idealin yitirilmesinin yol açtığı yoksunluk duygusu; bazen aşırı üzüntü, acı ve depresyonla, bazen tembellik ve miskinlikle, bazen yaratıcı enerji bolluğu, yüksek zekâ ve düşünsel varoluş haliyle, bazen de neşe-keder, sevgi-nefret, aşırı güven-gerekçesiz korku gibi karşıt duygulanımlar arasında gidip gelmeyle belirlenen karakter tipi; tarihteki "felaketleri üst üste yığan" ilerlemeyi askıya alan aktif tavır; toplumsal cinsiyetin oluşumundaki özdeşleşme süreçlerindeki üretici güç; elde edilemeyen bir nesneyi kayıpmış gibi göstermeye dair hayali bir kapasite, vb. Melankolinin libidonun diline aktarıldığı Freudcu analizden, Patristik metinlerdeki *akedia*'dan ve karasafralılık mizacına dair fenomenolojiden hareket eden Agamben ise farklı melankoli yorumlarında ortak iki öğeyi teşhis etmiştir: Bu iki öğe "nesneden uzaklaşma" ve "tefekkür eğilimiyle kendi içine dönme" dir.[33] Kısaca özetlediğimiz bu melankoli yorumları arasında hem psikanaliz etiğini hem de travmadan hareket edecek siyasal özneyi anlamak açısından kuşkusuz Freud'un önemli bir yeri vardır.

Freud "Yas ve Melankoli" başlıklı yazısında "sağlıklı/başarılı yas" ve "patolojik/başarısız yas" ayrımı yapar.[34] Başarılı yas kaybedilen nesnenin/kişinin yerine başka bir nesneyi/kişiyi koymak-

33. Giorgio Agamben, "Kayıp Nesne", çev. Şeyda Öztürk, *Cogito*, no. 51, 2007, s. 258-62.

34. Sigmund Freud, "Mourning and Melancholia", *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, haz. ve çev. J. Strachey, c. 14, Londra: Hogarth, 1963, s. 237-58; Türkçesi: "Yas ve Melankoli", çev. R. Uslu

la gerçekleşir; başarısız yastaysa ego kaybedilen nesne tarafından ele geçirilmekte ve takıntılı-zorlantılı davranışlarla, tekrarlarla yası sürdürmektedir. Bu ikincisi patolojik bir durumdur ve melankoliyle sonlanmaktadır.[35] Bu nedenle kişinin yas çalışması yapması gerekir; yas ölüm karşısında verilen tepki, yas çalışmasıysa "öleni öldürme süreci"dir. Böyle bir çalışmaya ihtiyaç duyulmasının nedeni, belleğin yasa direnmesidir. Çünkü söz konusu olan sadece kaybedilen kişi/nesne değil, kişinin yitirdiği şeyle kurmuş olduğu ilişkidir aynı zamanda. Yas çalışması yitirileni bellekte simgesel olarak başka bir yere taşımakla yapılır; böylece takıntılı tekrarlardan kurtulan ego özgürlüğüne kavuşur. İlk yazılarında melankolinin sağlıksız bir takıntı hali olduğunu vurgulayan Freud, sonraki yazılarında melankoliye dair daha olumlu düşünceler dile getirmiştir;[36] yas için temelde önemli olan şey yitirileni bünyeye katmak ve kayıp nedeniyle sonsuza kadar değişmeye rıza göstermektir.[37] Burada söz konusu olan kayba bağlılığın nihai koparılışı değil, bağlılığın özdeşleşme olarak bedene alınışı ve bu yolla kaybın bedende ikâmet etmeye başlayışıdır: Tam olarak terk edilmeyen kayıp dışarıdan içeriye aktarılmakta ve egonun bir parçası olarak korunmaktadır.[38] Freud'un *Ben ve İd*'deki çözümlemelerinde önemli olan vurgu, kaybın dönüştürücü etkisidir. Butler da bu vurguyu çok önemser: Gerçek yas kişinin kayıp tarafından ele geçirilmeye razı olmasıyla tutulabilir; bu da aynı zamanda "öteki"ne, "belirsiz"e ve "temsil edilemeyen"e teslim olmaktır.[39] Geçmişin hayaletleri ve ağırlığıyla hantallaşmış olan günümüzde siyasal öz-

---

ve O. E. Berksun, *Kriz Dergisi*, c. 1, no. 2, 1993, s. 98-103 (http://dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/21/64/608.pdf, son erişim tarihi: 1 Haziran 2017).

35. Başarısız yasın diğer aşırı sonuçları da Stockholm sendromu (saldırganla özdeşleşme) ve intikam takıntısıdır (saldırganı kurbana dönüştürme).

36. Freud'un *Ben ve İd*'deki çözümlemeleri bu doğrultudadır: Sigmund Freud, *Haz İlkesinin Ötesinde Ben ve İd*, çev. Ali Babaoğlu, İstanbul: Metis, 2001.

37. J. Butler, *Kırılgan Hayat: Yasın ve Şiddetin Gücü*, s. 36.

38. J. Butler, "Melankoli ve Toplumsal Cinsiyet: Reddedilmiş Özdeşleşme", çev. Zeynep Direk, *Cogito*, no. 51, 2007, s. 277.

ne olmanın koşulu da bu melankoli, yani kayıpları şimdide tutmaya adanmış uzlaşmaz yastır.

VII. *Antigone, Klytaimestra ve Erinyslerin melankolisi:* Melankoliyi siyasal bir tavır olarak belirleyen tartışmalar yeni olsa da, tragedyalar başarılı ve başarısız yas örnekleriyle doludur. Başarılı yasın en kusursuz temsilcisi kuşkusuz *Antigone*'deki İsmene'dir. Tragedyanın hemen başında ağabeyleri Polyneikes'in cesedini Kreon'un koyduğu yasağı ihlal ederek gömmek için kendisinden yardım isteyen Antigone'yi "Zavallı kardeşim, olan olmuş iş buraya varmışsa ne gelir elimden? Unutma kadınız biz, baş edemeyiz erkeklerle; bizi yönetenler bizden güçlü, katlanmayıp da ne yapacağız belki daha beterine? Ölmüşlerim bağışlasın beni, yasağa boyun eğmekten başka bir şey gelmez elimden. Gücümüzü aşan işlere kalkışmak çılgınlıktan başka ne ki?"[40] diyerek geri çevirir İsmene. Ölmüşleri geride bırakmanın en makul tavır olduğunu dile getiren İsmene'nin çılgınlık dediği şeyi göze alan Antigone ise tragedyada başarısız yası, siyasal melankoliyi temsil eder. Ne nişanlısı Haimon'un aşkı ne de doğacak çocuklarının sevgisi onu yapacaklarından alıkoyabilir; sevgisini "ölmüşlere adayan" Antigone, kardeşine olan görevini yerine getirmek uğruna ölümü göze alır. *Oresteia*'da da benzer bir durum söz konusudur. Klytaimestra Troya seferine çıkmadan önce kızını tanrıça Artemis'e kurban diye sunan kocası Agamemnon'u hiç affetmez; ölen kızının yerine ne diğer evlatlarının sevgisini ne Aigisthos'a duyduğu aşkı ne de kocasının Troya Savaşı'ndan getirdiği zaferi koyar. Klytaimestra için

39. Öte yandan yasın konusu olan şey temsil edilebilir olmadığı için, klasik bilme yöntemlerinin konusu da değildir. Butler'ın sözleriyle, "Freud bize birisini kaybettiğimizde o kişi*deki* neyin yitirildiğini her zaman bilmediğimizi hatırlatmıştır. Öyleyse insan kaybettiğinde esrarengiz bir şeyle karşı karşıya kalır: Kayıpta bir şeyler saklanmaktadır... Yas neyi kaybettiğini bilmemeyi gerektiriyorsa... bir şeyi yitirmenin kışkırttığı bilmeme deneyimi sayesinde sürdürülmektedir" (Butler, *Kırılgan Hayat*, s. 37).

40. Sophokles, *Antigone*, 40-60.

kocası büyük bir savaştan muzaffer dönen kişi değil, kendisinin analık haklarını gasp ederek kızını kurban eden bir babadır sadece; bu nedenle kocasını öldürerek kızının "yerde kalan" hakkını teslim eder. Bu cinayetten sonra Klytaimestra'ya arka çıkan Erinysler ise uzlaşmaz yasın en arkaik örneğidir; *Eumenidler*'in sonunda Athena bu uzlaşmaz tavrı dönüştürecek, Erinyslerin daha makul, daha barışçıl varlıklar olmasını sağlayacaktır. *Yakarıcılar*'daysa annelerin Thebai önlerinde Kreon'la çarpışırken ölen Argoslu yedi yiğit çocuklarının cesetlerini Kreon'dan alabilmek için gösterdikleri ısrar, devlet eliyle kaybedilmiş çocuklarını arayan "Cumartesi Anneleri"nin kayıpları unutmayan, unutturmayan uzlaşmaz tavrını çağrıştırır.

VIII. Angelus Novus: Walter Benjamin "Tarih Kavramı Üzerine" de Paul Klee'nin *Angelus Novus* adlı tablosunu betimler; uzlaşmaz yasla ilgisi kurulabilecek çok çarpıcı bir betimlemedir bu: Klee bu tabloda "bakışlarını ayıramadığı bir şeyden sanki uzaklaşıp gitmek üzere olan bir meleği tasvir eder: Gözleri faltaşı gibi, ağzı açık, kanatları gerilmiş. Tarih meleğinin görünüşü de ancak böyle olabilir, yüzü geçmişe çevrilmiş. *Bize* bir olaylar zinciri olarak görünenleri, *o* tek bir felaket olarak görür, yıkıntıları durmadan üst üste yığıp ayaklarının önüne fırlatan bir felaket. Biraz daha kalmak isterdi melek, ölüleri hayata döndürmek, kırık parçaları yeniden birleştirmek... Ama Cennet'ten kopup gelen bir fırtına kanatlarını öyle bir şiddetle yakalamıştır ki, bir daha kapayamaz onları. Yıkıntılar gözlerinin önünde göğe doğru yükselirken, fırtınayla birlikte çaresiz, sırtını döndüğü geleceğe sürüklenir."[41] Bu alıntı tarihin enkazını seyredenin müphem varoluşunu da mükemmelen ifade eder. Geçmişi, geleceği, elbette şimdisi de kendisine ait olmayan seyirci, muhtemelen, gördüğü felaketten bir anlığına uzak-

41. Walter Benjamin, "Tarih Kavramı Üzerine", *Son Bakışta Aşk*, haz. Nurdan Gürbilek, çev. Nurdan Gürbilek-Sabir Yücesoy, İstanbul: Metis, 1995, s. 43, 44.

laştığında fırtınaya kapılacak, sırtını döndüğü geleceğe sürüklenecektir; tarih karşısında edilgin konumlanıştır bu (İsmene'nin tavrı). Tarihin enkazıyla kurulacak faal ilişki ise geçiş/akış değil de "kopuş" olan şimdi'nin zamanında "olay"a sadakatle ve tarihte ilerleme denen şeyi askıya almakla mümkündür (Antigone'nin tavrı).[42]

Benjamin "ilerlemeyi mistifikasyonlarından arındırarak ve onun yarattığı canlı harabeler üzerine teselli edilemez ve derin bir acının –ve derin bir ahlaki isyanın– damgasını vurduğu bir bakış dikerek" ilerlemeci tarih anlayışını tersine çevirmeyi gerektiren bir düşünce geliştirmiştir.[43] Tarihin büyük katliamlarına, ölülere, yıkılan şehirlere dikilen bu bakış tarihçiden çok tanıklık edene aittir. Bu nedenle tarih meleğini, *Angelus Novus*'u tarihçi değil de –ki burada kastedilen belli bir tarih yazma biçimi olarak tarihselciliktir– tanık olarak düşünmek yanlış olmasa gerek. Tarihçi ile tanık arasındaki fark, tarih ile bellek arasındaki fark gibidir. Bellek yaşanmışlık filtresinden geçmiş canlı tarihtir, şimdiki zaman içinde oluştuğu haliyle geçmişin eleştirel tasarımıdır.[44] Tanık geçmişi yaşantılarından, öznel deneyimlerinden, duygularından yola çıkarak ele alır; tarihçi ise arşivlere, belgelere dayanır. Sözgelişi tarihçi bir fotoğrafı (diyelim Auschwitz kampından kalan bir fotoğrafı)

42. Daniel Bensaïd'e göre Benjamin'in melankolisi derin keder, kadere teslimiyet ya da egemenlerle özdeşleşme içeren pasif, bitkin bir melankoli değil, felaketin ebediyen tekerrür etmesi karşısında bir alarm işlevi gören aktif ya da devrimci melankolidir: Daniel Bensaïd, *Köstebek ve Lokomotif, Tarih, Devrim ve Strateji Üzerine Denemeler* çev. U. Uraz Aydın, İstanbul: Yazın, 2006, s. 33-52. Öte yandan Benjamin'in melankolisini "sol melankoli"yle de karıştırmamak gerekir. Wendy Brown'a göre sol melankoli şimdinin radikal değişim imkânlarına tutunmak yerine belirli bir siyasal analize veya ideale, hatta bu idealin başarısızlığına bağlılıktır; yaslı, tutucu ve geçmişe dönüktür. Oysa Benjamin *acedia*'nın (Benjamin melankoli anlamına gelmek üzere *acedia*'yı kullanmıştır) siyasal ve kültürel olarak üretici olanaklarına odaklanmış, gerek Baudelaire üzerine olan çalışmalarında gerekse diğerlerinde onu üretken bir kaynak olarak ele almıştır. Bkz. Wendy Brown, "Resisting Left Melancholia", *Loss: The Politics of Mourning* içinde, haz. David L. Eng, David Kazanjian, s. 458-59.

43. Michael Löwy, *Walter Benjamin: Yangın Alarmı*, s. 82.

44. Enzo Traverso, *Geçmişi Kullanma Kılavuzu*, s. 4.

deşifre eder, analiz eder, fotoğraftakilerin kimliğini tespit eder, onların başına gelecekleri ve bunları kimlerin organize ettiğini bulgular; oysa tanık fotoğrafa baktığında duygular, duyumlar, gürültüler, sesler ve kokuları, kampa varışın korku ve tedirginliğini, dehşetli koşullarda gerçekleştirilen uzun yolculuğun yorgunluğunu ve kuşkusuz krematoryumların dumanlarını hatırlar.[45] Tanıklık duygulanan, hisseden, kederlenen bedenle ilgilidir. Bu nedenle yası tutanın beden olduğunu söylemek abartı olmayacaktır. Öte yandan beden kırılgan olandır da, kırılgan olduğu için tanıklıkta kendini kayba teslim ederek dönüşmeye razı gelecektir.

IX. *İmkânsız bir deneyim olarak tanıklık:* Tanık temsil edilemez olanı kamusal alana taşır; ama bu taşıma işlemi paradoksaldır. Çünkü tanıklık en azından iki özne barındıran imkânsız bir süreçtir: Birincisi (hayatta olmayan) söyleyecek çok şeyi olmasına rağmen artık konuşamayandır; ikincisi (kurtulan) ise konuşabilen ama söyleyecek bir şeyi olmayandır, tanıklık ettiği şeyi tahrif etmeden aktaramayandır.[46] Çünkü "hayatta olmayan", hakkında konuşulamaz olandır; adlandırılamayan, bir temsil sistemi içinde temsil edilemeyen, kavranamayan, aktarılamayan, bu nedenle telafisi de olmayandır: Hem tanıdık hem de yabancı olandır o. Freud hem tanıdık hem de yabancı olan bu şeye *Das Unheimliche*'de "tekinsiz" (*ksenos*) adını verir. Tekinsizlik sadece tanıklık edilenin özelliği değil, tekinsiz bir şeyle karşılaşmanın yol açtığı duygulanımdır da; hem korkutucu, kaygı verici derecede yabancı ve tuhaf, hem de şaşırtıcı şekilde yerli ve tanıdık olanla karşılaşmanın yarattığı duygulanımın kendisi de tekinsizdir. Duygulanımdaki tekinsizliğin nedeni yabancılık ile yerliliğin, tuhaflık ile tanıdıklığın bir arada olmasıdır; başka bir ifadeyle, tanıdık olanın yabancılaşması, farklılaşmış olarak ve tanınamaz bir şekilde karşımıza çık-

45. Enzo Traverso, *Geçmişi Kullanma Kılavuzu*, s. 12-23.
46. Giorgio Agamben, *Tanık ve Arşiv*, s. 145.

masıdır.[47] "Bastırılanın geri dönüşü" ve "tekinsizlik" tragedyaların da temel izleklerindendir. Sözgelişi Antigone soyun lanetine, Oidipus'un yazgısına, İokaste'nin güçten düşüşüne, sadece annesinin değil kadın soyunun statü kaybına, insan elinden çıkma yasalarla itibardan düşen ilahi yasalara, yeni kuşak tanrıların artık gözetmediği eski tanrılara, Polyneikes'le olan rahim ortaklığına, *genos*'un kanına tanıklık eder; Antigone bir tarih yüküyle, pek çok kaybın ağırlığıyla doğar. Ne var ki bütün bu kayıplar Antigone'de farklılaşarak geri döner.

Kısacası tanıklık ne içeriden ne de dışarıdan mümkündür; tanıklığın öznesi ise bu imkânsız süreçte konumlanmaktadır. Tanık, tanıklık etmenin olanaksızlığıyla tanıklık eder; karşılayamayacağı bir talebi içselleştirerek etik özne olur: "Etiğin öznesi gerçekleştirilemez bir talebe, öznel olarak içselleştirilmiş olan ve özneliği bölen bir talebe bağlanmayla ve sadakatle tanımlanır."[48] Bu imkânı açan, Levinas'ın ifadesiyle, ötekinin yüzü, ötekinin şok edici bakışıdır; ahlaklılığın başlangıç noktası, akıl ya da irade değil (çünkü akıl her zaman kendini temize çıkaracak bir bahane bulabilmektedir), öteki'dir.[49] Öteki beni rehin alarak bireyselliğimi ve belirlenimlerimi aşmama olanak sağlayandır; bilinç düzeyinde izleri silinen kötülüklerle, bilinçdışına itilmiş travmatik olaylarla, telafisi mümkün olmayan "geçmişin yükü"yle bağ kuran ve bu tanıklıkta –bizim için– sonucu önceden kestirilemeyen bir dönüşüme olanak sağlayan ötekinin yüzüdür: "Yüz'e yaklaşım en temel sorumluluk kipidir... Yüz benim karşımda değil, üstümdedir; o ölümün karşısındaki ötekidir, bakışları ölümden geçerek ölümü sergiler. İkinci olarak yüz, onu tek başına ölmeye bırakmamamı benden isteyen

47. Sigmund Freud, www.gutenberg.org/files/34222/34222-h/34222-h.htm (son erişim tarihi: 1 Haziran 2017).

48. Simon Critchley, *Sonsuz Talep: Bağlanma Etiği, Direniş Siyaseti*, çev. Tuncay Birkan, İstanbul: Metis, 2009, s. 21.

49. Emmanuel Levinas, *Zaman ve Başka*, çev. Özkan Gözel, İstanbul: Metis, 2005, s. 111-24.

ötekidir, sanki onu bırakmak ölümünün suç ortağı olmakmışçasına... Spinoza'nın *conatus essendi* olarak adlandırdığı ve tüm anlaşılırlığın temeli olarak tanımladığı 'var olma hakkı' yüzle ilişki tarafından sorgulanır... ötekiye yanıt verme ödevim benim hayatta kalma doğal hakkımı, yaşam hakkını askıya alır... Etikte ötekinin var olma hakkı benimkinden önde gelir."[50]

X. *Orpheus'un bakışı:* "Orpheus'un bakışı" gidenler ile kalanlar, ölenler ile yaşamaya devam edenler arasında bir geçişin olmadığına, tanıklığın imkânsız bir deneyim olarak mümkün olduğuna dair iyi bir örnektir. Orpheus, yılan sokmasıyla ölen karısı Eurydike'nin aşkından yanıp tutuşmuş, yeraltı tanrısı Hades onun bu inlemelerine, ağıtlarına dayanamayarak Eurydike'nin ölüler diyarından çıkmasına imkân tanımıştır. Şartı ise Orpheus'un, arkasından yürüyecek karısının yüzüne gün ışığına çıkana kadar dönüp bakmamasıdır. Ne var ki tam gün ışığına çıkmak üzereyken Orpheus dayanamamış, dönüp arkasına bakmıştır; kutsal yasayı çiğnediği için de Eurydike'yi sonsuza kadar yitirmiş, unutkanlığının kurbanı olmuştur. Maurice Blanchot "Orpheus'un Bakışı"nda[51] bu unutkanlığın basit bir dalgınlık değil, bir zorunluluk olduğunu dile getirir: Yasayı unutturan, arzunun sabırsızlığıdır, esindir. Orpheus Eurydike'yi gün ışığına çıkarmak, ona biçim, çehre ve gerçeklik vermek istemiş; ona eskiden olduğu haliyle, eski gerçekliğiyle, aynı biçimiyle, sesiyle, nefesiyle, canlılığıyla kavuşmak istemiştir. Oysa bu mümkün değildir.[52] Çünkü Hades'te yaşamak Eurydike'yi

50. Levinas'tan aktaran J. Butler, *Kırılgan Hayat*, s. 135.

51. Maurice Blanchot, "Orpheus'un Bakışı", *Yazınsal Uzam*, s. 163-68.

52. Orpheus'un bir ölüyü diriltip dirilteneyeceği konusu zengin bir tartışma arşivine sahiptir. Yeni Platoncu gelenekten hareket eden düşünürler, Orpheus'un eylemini trajik bir başarısızlık öyküsüne dönüştürmeyi Atina'nın ahlaki düzeltmesi olarak ele almaktadırlar. Kendilerine göreyse, Orpheus Trakya üzerinden batıya göçen doğulu bir Şaman rahiptir. Güney İtalya'nın sonraları sapkın ilan edilecek büyü ve sihir geleneği, tanrılaşma ve ölümsüzleşme pratiği Orpheus aracılığıyla doğudan gelmektedir. Özellikle Empedokles ve Pythagoras bu etkiyi yan-

de değiştirmiş, onu kendine benzetmiş, belirsizleştirmiştir; Eurydike Hades'te yokluğu içselleştirmiştir. "Eurydike, onun için, sanatın ulaşabileceği uçtur; kendisini gizleyen bir adın ve kendisini kaplayan bir örtünün altında, sanatın, arzunun, ölümün, gecenin kendisine doğru uzanır gibi göründüğü son derece karanlık noktadır."[53] Orpheus o "noktaya" karşıdan bakmak dışında her şeyi yapabilir. Ona doğru inebilir, onu kendine hatta kendisiyle birlikte yukarıya doğru çekebilir; ancak bunu sadece yönünü değiştirerek yapabilir. Bu yön değiştirme ona yaklaşmanın tek yoludur. Geçmişin geri getirilemez niteliği, Eurydike'yi bir daha gün ışığında görmenin imkânsızlığıdır. Tıpkı gece yaptığı dokumayı gündüz söken Penelope'nin gergefi gibi, Hades'te bir süre kalmış olan Eurydike de değişmiştir. Bu örneği geçmişin (en azından bizdeki unutkanlık nedeniyle) geri getirilemezliğiyle ilgisi bağlamında Benjamin kullanır. Geçmiş tıpkı Penelope'nin gergefi gibi sadece değişmekle kalmaz, daha ileriki bir zamanda yeniden ortaya çıkar; hem de ilk anının biçimlendirdiğinden çok farklı dokunmuş olarak (aşınır, değişir, başka deneyimler tarafından filtre edilir). Geçmişin tekinsizliği de bu yüzdendir; o hem tanıdık hem yabancı olandır. Bu nedenle bu muğlaklığı korumak, geçmişi belirsizliği içinde temsil etmek gerekir.

---

sıtan düşünürlerdir. Oysa Homerosçu dinin akla dayalı bakış açısının etkisindeki Atina ve İyonya, bu konularda Sicilya'dan epeyce farklılaşmıştır; onlar için insan ruhunun ölümsüz olduğunu iddia etmek Zeus'a ve diğer Olymposlulara karşı bir küfür gibidir. Ölümsüz olan, üstelik bu konuda aşırı da kıskanç olan, yalnızca tanrılardır. Ölü bir insanın yaşam gücünü Hades'ten geri getirmek sadece Yunan dinine ve ahlakına değil, Hippokrates'in bilimsel tıbbına da aykırıdır; bırakın Orpheus'u, yarı tanrı Asklepios'un bile başarabileceği bir iş değildir bu: Peter Kingsley, *Antik Felsefe, Gizem ve Büyü: Pythagoras, Empedokles Geleneği*, çev. Kenan Kalyon, İstanbul: Kabalcı, 2002, s. 91; W.K.C. Guthrie, *Yunan Felsefe Tarihi: Sokrates Öncesi İlk Filozoflar ve Pythagorasçılar*, çev. Ergün Akça, İstanbul: Kabalcı, 2011, s. 206.

53. Maurice Blanchot, *Yazınsal Uzam*, s. 163 (küçük değişikliklerle).

XI. *Zihniyet genişletici bir yüzleşme olarak seyircinin tanıklığı:* Tragedyalarda tanık seyircilerdir, seyirci sahnenin tanığıdır; çevresi sınırlandırılmış sahne ise temsilin alanıdır. Ne var ki tragedyalarda söz konusu olan sadece sahnedeki temsil değildir; sahne habercilerle, koroyla, kâhinle sürekli sahne dışına, başka bir ifadeyle sahnedeki temsilde olmayana –diğer insanlara, diğer zamanlara, diğer yerlere– bağlanmaktadır. Sahne dışını sahnenin bilinçdışı ya da belleği olarak düşünmek gerekir (öte yandan sahne dışı sahne sayesinde var olabilmektedir); böylece sahne tekinsizliğin boy gösterdiği bir yer olmaktadır. Çünkü sahnede temsil edilenler yakın geçmişin olaylarıdır, ama kılık değiştirerek gelmişlerdir sahneye; hem tanıdık hem de yabancıdırlar. Burada tekinsizlik, geçmişe dair bellek imgesinin sahnede kazandığı yabancılıkla yeniden algılanışından, bastırılmış olanın geri dönüşünden doğmaktadır. Seyirci henüz belleklerden silinmemiş yakın geçmişi hatırlamanın mekânı olarak sahnede geçmiş olaylara tanıklık etmekte, onlarla yüzleşmektedir. Bu nedenle *polis*'in kamusal şenliklerindeki bir sahne gösterisi olan tragedyayı salt bir sanatsal biçim olarak belirlemek doğru olmayacaktır, çünkü toplumsal ve siyasal bir kurum gibi hizmet görmektedir; bu bakımdan oyunların sahnelendiği seyir yeri olarak *theatron* da tıpkı *ekklesia* ve *agora* gibi siyasal bir yerdir. Bu dönemde mit geleneği kentin siyaseti üzerinde etkinliğini neredeyse kaybetmiştir. Bu nedenle tragedya bilinçlerde hâlâ mevcut olan yakın geçmişin mit dünyası ile *logos* tarafından şekillendirilen yeni dünya arasındaki uzamda var olmakta ve kurulmakta olan kentdevletin değerler sistemini tartışma konusu yapmaktadır.[54] Dahası, tragedya geçmişini bütünüyle terk etmek

54. Tragedyalar toplumsal ve siyasal meselelerin yurttaşlar tarafından sorgulanmasında, ortak bir kimliğin oluşturulmasında, yurttaşın siyasal bir varlık olarak inşa edilmesinde önemli bir işleve sahip olmuştur; çok açık ve net bir şekilde sınırlandırılmış ve tarihlendirilmiş bir tarihsel moment olarak (MÖ 6. yüzyılda Atina'da) ortaya çıkmış ve bir yüzyıl sonra bozularak yok olmuşlardır (Vernant ve Vidal-Naquet, *Eski Yunan'da Mit ve Tragedya*, s. 17).

istemeyen bu seyirci sayesinde var olabilmiştir. Öte yandan seyirci sahne aracılığıyla sadece geçmişiyle değil, şu ya da bu şekilde ilişkide olduğu başka halklarla da, Thebailılarla, Argoslularla, Perslerle, Troyalılarla da hesaplaşmaktadır. Oyun boyunca duygusal ve zihinsel çıkmazlara sürüklenen, kime hak vereceğini bilemeyen seyirci, oyun sonunda farklılıkları yok etmeyen, farklılıklar arasındaki çatışmayı sürdüren bir kavrayış edinmektedir; söz ettiğimiz kavrayış bütünlüğün tek bir an içinde algılanmasından doğmaktadır. Bu trajik kavrayış aracılığıyla sınırlarından kurtulan seyirci insanlık durumunun çokanlamlılığını görmekte, evreni çatışmalı bir yer olarak kabul edip sorunlu bir dünya görüşüne açılmaktadır.[55] Seyirci özel ilgi ve çıkarlarından kurtularak farklı perspektiflere yerleşebildiği için, perspektiflerin çokluğunu kullanabilme imkânına sahip olmaktadır. Bu çokkatmanlı diyalojik tartışma seyircinin perspektifinde bir genişlemeye yol açmakta,[56] ona farklı perspektiflerden bakabilme alışkanlığı kazandırmaktadır.[57] Gösterinin tamamını göremeyen oyuncular/kahramanlar ise, tam da bu nedenle (bütünü göremedikleri için) kendilerine tanıklık edecek ve olayları yorumlayarak bir anlam çevrenine sokacak seyirciye ihtiyaç duymaktadır. O halde tragedya seyircisi eylemlerden ve sözlerden çıkan sonuçların toplumsal belleğe kaydedilmesinin,

55. Vernant ve Vidal-Naquet, *Eski Yunan'da Mit ve Tragedya*, s. 121.

56. Sennett *Beraber*'de Mihail Bahtin'in "diyalektik" ile "diyalojik" arasında yapmış olduğu bir ayrıma dikkat çeker: Diyalektik konuşmada zıtlıkların sözel oyunu aşama aşama bir sentez oluşturacak şekilde gelişir. Amaç, konuşma sonunda ortak bir anlayışa ulaşmaktır. Oysa diyalojik konuşma etkileşime dayalı bir anlamlandırma etkinliğidir. Dil konuşmaya başlamadan önce var olan bir yapı olmasına rağmen, anlam konuşma ânında ortaya çıkmaktadır (daha doğrusu, nihai olarak belirlenemeyen anlam sürekli ertelenmektedir); konuşma sonunda ortak bir görüşe ulaşılamasa da, süreç, zihniyetin genişlemesine yol açmaktadır (Richard Sennett, *Beraber*, çev. İlkay Özküralpli, İstanbul: Ayrıntı, 2012, s. 30, 31).

57. Sözgelişi melodram tragedyanın tam tersidir: Melodramda dünya karşıtlıklara bölünmüştür (iyi karakterler ve kötü karakterler vardır), seyirci ise bu karşıtlıklar karşısında pasiftir (kötü diye belirlenen karakterlerle empati kuramaz, iyi diye sunulanlardan ise kopamaz), tragedya seyircisinin eleştirel mesafesinden uzaktır.

bellek oluşturma pratiğinin temelidir; eylemler ve olaylar olup bittikleri halleriyle değil, tanıklıklar üzerinden toplumsal belleğe kaydedilmektedir. Öte yandan bu kaydediş sağaltıcıdır; Yunanlar korkunç savaşların ardından tragedyayı "iyileşmek için bir iksir" gibi kullanmışlardır.

Tragedya seyircisinin geçmişe tanıklığını, günümüzde, "kayıplar"ın kamusal alana dahil edilmesi problemiyle ilgisi bakımından ele almak gerekir. "Kayıp" tam olarak temsil edilebilir olmasa da, toplumsal iyileşme, temsil edilebilir olmayanın temsiliyle, onun simge sistemine kaydedilmesiyle gerçekleşir. Çünkü simgesel düzene kaydedilmeyen her hatırlama travmatize edicidir; böyle bir durumda bilinç belleği kontrol edememekte, travmanın izleri bilince çağrılmadan, hortlak gibi, hayalet gibi gelmektedir.[58] "Kaybın/geçmişin canlı yokluk halinde şimdide sürüşü olarak hayalet" paradoksal bir varlıktır;[59] bu nedenle bilmeme deneyiminin kışkırttığı paradoksal bir özneye ilham vermektedir. Günümüzde tarihin yüküyle yüzleşebilmek için arşivlerde unutulmuş olanı ya da zaten hiç arşivlere bile girememiş olanı[60] halihazırda var olan ha-

58. Henri Rousso'nun toplumsal yasın süreçlerini Fransa tarihiyle ilgisi bakımından ele aldığı kitabı (*The Vichy Syndrome: History and Memory in France since 1944*) bu konuda okunmaya değer bir çalışma. Russo'ya göre toplumsal yas süreci şöyle gelişmektedir: (1) Travma dönemi (yaralar henüz tazedir, yarım yamalak kapatılır, karanlık günlerden kurtulmuş olmanın heyecanı vardır); (2) Baskılama dönemi (geçmişe dair kurtuluş miti yaratılır, kahramanlık hikâyeleri yazılır; döngüsel olarak yapılan anma törenleriyle kurtuluş miti tekrarlanır, tazelenir, geçmişin karanlık yönleri inkâr edilir); (3) Bastırılanın geri dönüşü (beklenmeyen bir anda karanlık geçmiş patlak verir; biçim değiştirmiş, tanınamaz hale gelmiştir, ama gene de acı dolu ve canlıdır); (4) Bellek takıntısı dönemi (travmatize edici olay takıntıya yol açmıştır): Enzo Traverso, *Geçmişi Kullanma Kılavuzu*, s. 35.

59. Jacques Derrida, *Marx'ın Hayaletleri*, s. 23.

60. Butler'a göre yeni siyasal aktör "kayıp olarak kayıp"la, "kaybın kendisi"yle ilişki kurmalıdır. Zor olan, hakkında hiçbir hikâye ve anı bulunmayan böyle bir kayıpla ilişki kurmaktır: Bir yerlerde, bir zamanlar, bir şeyler yitip gitmiştir, ama hakkında anlatılan ne bir hikâye ne de belleklerde ona dair bir anı vardır; belirsiz olan bu şey, siyasal aktörü de paradoksal bir şekilde inşa etme imkânına sahiptir (Judith Butler, "After Loss, What Then?", *Loss: The Politics of Mourning*,

kikat rejiminin görme ve anlamlandırma biçimlerini terk ederek (karanlıkta kalmış sayfaları açarak, onları tartışma konusu yaparak, tabuları çiğneyerek, adlandırılmamış olanı adlandırarak, milli gururu zedeleyen davranışlarda bulunarak, vb.) ve unutarak hatırlamak gerekir. Burada söz konusu olan yapıbozumcu bir unutmadır. Tıpkı unutkanlığı askıya alan *yazı*'nın aynı zamanda belleği zayıflatması nedeniyle hem ilaç hem de zehir oluşu gibi,[61] temsil de tanıklığın hem ilacı hem zehridir.

Tüm *canlı şimdinin* ötesinde, canlı şimdiki zamanı (kendisinden) ayıran (*disjointe*) şeyin içinde, henüz doğmamış olanların ya da zaten ölmüş olanların hayaletleri önünde, siyasal ya da başka türden şiddet uygulamalarının, ulusçu, ırkçı, sömürgeci, cinsiyet ayrımcısı ya da başkaca kıyımların, kapitalist emperyalizmin ya da her türden totalitarizm biçimlerinin, savaşların kurbanı olmuş ya da olmamış kişilerin hayaletleri karşısında, herhangi bir *sorumluluk* ilkesi olmaksızın, herhangi bir adalet – hiçbir yasa değil, bir kez daha hatırlatalım ki hukuktan söz etmiyoruz burada– ne olanaklıdır, ne de düşünülebilir. *Canlı şimdinin bu kendi kendisinin çağdaşı-olmama durumu* olmaksızın, canlı şimdinin gizliden gizliye ayarını bozan (*désajuste*) şey olmaksızın, *orda olmayanlara* karşı, artık mevcut olmayan ve yaşamayanlar ya da henüz *mevcut olmayan ve yaşamayanlar* için adalete duyulan bu saygı ve bu sorumluluk olmaksızın "nereye?", "yarın nereye?" (*whither?*) sorusunu yöneltmenin ne anlamı olacak ki?[62]

—

s. 467). Butler, dişil ve eril konumların kısmen belli cinsel bağlılıkların kaybını talep eden yasaklar yoluyla tesis edildiğini ele aldığı başka bir yazısında –ki zorunlu heteroseksüelliğin sonucu toplumsal cinsiyet melankolisidir–, eşcinsel aşk ve kaybı, bir anısı ve hikâyesi olmayan, kederlenmeye ve hatta yaşanmaya değer görülmeyen bir kayıp olarak belirler (Judith Butler, "Melankoli ve Toplumsal Cinsiyet: Reddedilmiş Özdeşleşme", *a.g.y.*, s. 278, 281).

61. Jacques Derrida, *Platon'un Eczanesi*, çev. Zeynep Direk, İstanbul: Alfa, 2016.

62. Jacques Derrida, *Marx'ın Hayaletleri*, s. 12.

Katkıda Bulunanlar

DEVRİM SEZER: İzmir Ekonomi Üniversitesi Siyaset Bilimi ve Uluslararası İlişkiler Bölümü'nde öğretim üyesi. Ekonomi lisansı ile siyaset bilimi yüksek lisansını ODTÜ'de, siyaset kuramı yüksek lisansı ile doktorasını London School of Economics ve Carleton Üniversitesi'nde tamamladı. *Hasan Ünal Nalbantoğlu'na Armağan: Symbolae in Honorem* kitabını yayıma hazırladı (Adile Arslan ile; İletişim, 2008). Yazıları *History of Political Thought*, *History of European Ideas*, *Toplum ve Bilim*, *Birikim* ve *Virgül* dergilerinde yayımlandı. Siyaset felsefesi tarihi, Antik Yunan tragedyaları, edebiyat ve siyasal düşünce, demokrasi ve cumhuriyetçilik kuramları, modernite ve eleştirileri, kolektif bellek ve geçmişle hesaplaşma başlıca ilgi alanlarıdır.

NAZİLE KALAYCI: Hacettepe Üniversitesi Felsefe Bölümü'nde öğretim üyesi olarak çalışıyor. Yüksek lisans tezinde (H.Ü. 2001) Nietzsche'nin trajik kültür üzerine düşüncelerini ele almış, doktora tezinde (H.Ü. 2007) Aristoteles, Marx ve Habermas'ın kamusallık kavramına dair düşüncelerini günümüz sorunlarıyla ilgisi açısından tartışmıştır; doktora eğitimi sırasında Saarland Üniversitesi'nde konuk araştırmacı olarak bulunmuştur (2006). Makalelerini *Felsefe Logos*, *Cogito*, *e-skop*, *Doğu Batı* gibi dergilerde yayımlayan Kalaycı, eski Yunanca ve Almancadan çeviriler yapmaktadır. Halen Hacettepe Üniversitesi'nde eskiçağ felsefesi, ortaçağ felsefesi, siyaset felsefesi, feminizm alanlarında dersler vermekte, son yıllarda yaptığı çalışmalarda klasik tragedyaları güncel sorunlar bağlamında ele alarak arkaik olanın şimdi'deki izlerini sürmektedir.

SERDAR TEKİN: Ege Üniversitesi Felsefe Bölümü'nü bitirdi. Ardından aynı üniversitede felsefe tarihi alanında yüksek lisans ve Toronto Üniversitesi'nde siyaset kuramı alanında doktora yaptı. *Toplum ve Bilim*, *Felsefi Düşün*, *Birikim* ve *Virgül* dergilerinde yazdı. *Founding Acts: Constitutional Origins in a Democratic Age* adlı kitabı 2016'da University of Pennsylvania Press tarafından yayımlandı. Kamuoyunda "Barış Bildirisi" olarak da bilinen "Bu suça ortak ol-

mayacağız!" başlıklı bildiriyi imzaladığı için öğretim üyesi olarak çalıştığı Ege Üniversitesi Felsefe Bölümü'nden 6 Ocak 2017'de 679 sayılı KHK ile ihraç edildi. Halen *Toplum ve Bilim* dergisinin yayın kurulunda yer almakta ve çalışmalarını İzmir Dayanışma Akademisi bünyesinde sürdürmektedir.

ÜNSAL DOĞAN BAŞKIR: Bornova Anadolu Lisesi'nin ardından Ankara Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi (SBF) Uluslararası İlişkiler Bölümü'nden mezun oldu. SBF'de sürdürdüğü siyaset bilimi doktorasını, kozmopolitanizmin siyasal teorisi üzerine çalışmasıyla 2015 yılında tamamladı. Tübingen Eberhart Karls Üniversitesi ve Chicago Northwestern Üniversitesi'nde konuk araştırmacı olarak çalıştı. Makaleleri ve kitap eleştirisi/değerlendirme/çeviri yazıları *Toplum ve Bilim*, *Journal of Parliamentary and Political Law*, *Baykuş*, *Birikim* ve *Ayrıntı Dergi*'de yayımlandı. Başlıca ilgi alanları arasında siyasal düşünceler tarihi, çağdaş siyasal teori, kozmopolitanizm ve yurttaşlık tartışmaları, etik, hukuk felsefesi ve Antik Yunan tragedyaları bulunmaktadır. Halen Kıbrıs Sosyal Bilimler Üniversitesi Hukuk Fakültesi'nde çalışmakta ve İzmir Ekonomi Üniversitesi'nde etik dersleri vermektedir.

metis defterleri

Klasik tragedyalar siyaset felsefesi ve psikanalizde sık sık yorum konusu olmuştur. Tragedyanın bu zengin metinlerinden bazıları burada ilk defa telif yazılarla, düşünce tarihiyle verimli bir diyalog içinde ele alınıyor. Kitap kronolojik olarak uzak görünen ama içerdiği olaylarla gayet yakın duran bir geçmişe ait bu metinlerle çiftyönlü bir ilişki kurma amacını güdüyor: Bir yandan siyaset felsefesindeki tartışmaları ve günümüz problemlerini klasik tragedyaların ışığında irdelemek istiyor, bir yandan da çağdaş tartışmalardan hareketle tragedyaları yeniden yorumlamak.

Yas, kolektif bellek, adalet, bağışlama, yurttaşlık ve toplumsal cinsiyet gibi konular üstüne düşünen herkesin ilgisini çekecek.



Metis Defterleri
ISBN-13: 978-605-316-109-7
9 786053 161097
Metis Yayınları
www.metiskitap.com