T.C.
Dicle Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü
Felsefe Anabilim Dalı

Yüksek Lisans Tezi

SOPHOKLES'İN OİDİPUS ÜÇLEMESİNDE ÇATIŞMA VE ŞİDDET

Nursel Budak
13918004

Danışman
Yrd. Doç. Dr. Ufuk Bircan

Diyarbakır 2017

T.C.
Dicle Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü

Felsefe Anabilim Dalı

Yüksek Lisans Tezi

SOPHOKLES'İN OİDİPUS ÜÇLEMESİ'NDE ÇATIŞMA VE ŞİDDET

Nursel Budak
13918004

Danışman
Yrd. Doç. Dr. Ufuk Bircan

Diyarbakır 2017

TAAHHÜTNAME

SOSYAL BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

Dicle Üniversitesi Lisansüstü Eğitim-Öğretim ve Sınav Yönetmeliğine göre hazırlamış olduğum **"**Sophokles'in Oidipus Üçlemesinde Çatışma ve Şiddet" adlı tezin tamamen kendi çalışmam olduğunu ve her alıntıya kaynak gösterdiğimi ve tez yazım kılavuzuna uygun olarak hazırladığımı taahhüt eder, tezimin kâğıt ve elektronik kopyalarının Dicle Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü arşivlerinde aşağıda belirttiğim koşullarda saklanmasına izin verdiğimi onaylarım. Lisansüstü Eğitim-Öğretim yönetmeliğinin ilgili maddeleri uyarınca gereğinin yapılmasını arz ederim.

□ Tezimin tamamı her yerden erişime açılabilir.

□ Tezim sadece Dicle Üniversitesi yerleşkelerinden erişime açılabilir.

□ Tezimin 3 yıl süreyle erişime açılmasını istemiyorum. Bu sürenin sonunda uzatma için başvuruda bulunmadığım takdirde, tezimin tamamı her yerden erişime açılabilir.

19/06/2017

Nursel Budak

KABUL VE ONAY

Nursel BUDAK tarafından hazırlanan ‘’**Sophokles’in Oidipus Üçlemesinde Çatışma ve Şiddet’’** adındaki çalışma 19/06/2017 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda jürimiz tarafından Felsefe Anabilim Dalı **YÜKSEK LİSANS TEZİ** olarak oybirliği/ oyçokluğu ile kabul edilmiştir.

Yrd. Doç. Dr. Ufuk Bircan

Yrd. Doç. Dr. Kenan Yakuboğlu

Yrd. Doç. Dr. Banu Alan Sümer

ÖNSÖZ

Bu çalışmanın konusu insanı kendisine karşı ikiye bölen çelişkilerin belki de en iyi anlatımı olan tragedyanın içermiş olduğu çatışma ve şiddet unsurlarının, Sophokles'in Oidipus Üçlemesi çerçevesinde nasıl ve neden ortaya çıktığını ve hangi biçimlerde görünür hale geldiğini tartışmaktır. İçerik ve biçimini içine doğduğu tarihsel, toplumsal bağlamdan alan tragedya geçmiş ile şimdi, arkaik düzen ile demokratik site dünyası, mitos ile logos, geleneksel din ile kamusal din şeklinde ifade edebileceğimiz kavram çiftlerine göndermede bulunur ve bu kavram çiftlerinin şekillendirdiği iki farklı değerler dünyasının çatışmasını sahneler. Bu çatışmayla iki değerler dünyası sorgulama konusu haline gelirken tragedya da, anlamın sürekli tersine döndüğü, çok anlamlılığın anlatımın her noktasına yayıldığı böylece anlamın giderek bulanıklaştığı bir belirsizlik sahnesine dönüşür. Bu belirsizlik alanında çeşitli biçimlerde ortaya çıkan şey şiddetten başkası değildir.

Mitin çözülmesiyle birlikte, mitosu bir yorum nesnesi haline getiren tragedya, birbirine zıt olan trajik öğelerin karşılıklı çatışmasını sahneler. Bu karşılıklı çatışmada her iki varlık, var olmak için diğerini yok etmeye yönelir. Ancak trajik çatışma, iki varlık biçiminin şiddet noktasında aynılaşmasına yol açar. Bu aynılaşma farklılıkların ortadan kalktığı toplumsal ya da kültürel krize işaret eder. Bu bağlamda içinde yaşadığımız çağda çatışma ve şiddetin yaşamın bütün alanlarında ortaya çıkan bir sorun olması, tragedyada çatışma ve şiddetin ne anlama geldiğini anlamak açısından önemli bir referans noktası olabilir.

Bu çalışmanın hazırlanmasında bütün yoğunluğuna rağmen, bana zaman ayıran, çalışmayı okuyup, değerlendiren ve metnin hem içerik hem de şekil olarak biçimlenmesinde düşünsel anlamda katkılarını esirgemeyen danışmanım Yrd. Doç. Dr. Ufuk Bircan'a teşekkürlerimi sunarım.

Nursel Budak

Diyarbakır 2017

ÖZET

Tragedya Antik Yunan'da ortaya çıkmış, varlığını bir yüzyıl kadar sürdürmüş, mit ve site dünyası arasındaki çatışmanın, insan deneyiminin bir örneği olarak yansıtıldığı, edebi bir tür olmanın yanında siyasal ve toplumsal bir kurumdur. Tragedyada ortaya çıkan çatışma, toplumda ortaya çıkan krizin bir ifadesidir. Bu çalışmanın temel amacı, tragedyaların mitosun gizlediği her yana yayılmış şiddeti sitenin düşünsel, toplumsal ve siyasal ölçütlerinden hareketle açığa çıkaran çatışma ve şiddet metinleri olduğunu göstermektir.

Mit ve site dünyasına ikili bir göndermede bulunan tragedya, bu iki dünya arasındaki çatışma tarafından biçimlenir. Tragedyada iki aşırı uç olarak konumlanan öğeler arasındaki çatışma, hem trajik diyalogda dilsel şiddet biçimini alır hem de savaş, ensest, ölüm vb. gibi daha somut biçimlerdeki şiddete dönüşür. Bu çalışma tragedyada ortaya çıkan çatışma ve şiddet biçimlerini, tragedyanın mit ve siteyle olan ilişkisinden hareketle açıklanmaya çalışır. Bu bağlamda tez Sophokles'in *Kral Oidipus, Oidipus Kolonos'ta* ve *Antigone* adlı oyunlardan oluşan Oidipus Üçlemesi'ni şiddet-kutsal-yasa ilişkisi çerçevesinde tartışmayı amaçlar.

Oidipus tragedyasında şiddet, iki varlığın birbirini yok etmesi üzerine kurgulanan trajik diyologda ortaya çıkar; ensest ve baba katli suçlarının veba salgınına bağlanmasıyla farklılıkların ortadan kalkmasına yol açar. *Oidipus Kolonos'ta* tragedyasında ise şiddetin kaynağı olan Oidipus'un kutsal bir varlığa dönüşmesiyle, şiddetin diğer yüzünün kutsal olduğu gerçeği görünür hale gelir. Kutsal yasa ile pozitif

yasa çatışmasının yaşandığı *Antigone* tragedyasında, Antigone her iki yasa tarafından ölüme mahkûm edilen kurban olarak belirir.

Anahtar Sözcükler

- Mit, site, tragedya, trajik çatışma, karşılıklı şiddet, şiddet-kutsal ilişkisi, şiddet-yasa ilişkisi, *Oidipus*, *Oidipus Kolonos'ta*, *Antigone*.

ABSTRACT

Tragedy is a political and social institution that emerged in ancient Greece, continued its existence for a century and is a literary genre, in which the conflict between the myth and the city of the world is reflected as an example of human experience. The conflict that emerges in the tragedy is an expression of the crisis that has emerged in society. The main purpose of this study is to show that the tragedies are the texts of conflict and violence which are evoked by the intellectual, social and political criteria of the scattered violence everywhere the mythos concealed.

Tragedy, which is in a dual dispatch to the myth and city world, is shaped by the conflict between these two worlds. The conflict between the two extremist elements in the tragedy both takes the form of linguistic violence in tragic dialogue and transform into concrete violence forms such as war, incest, death and so on. This study tries to explain the forms of conflict and violence that arise in tragedy from the point of the relationship of tragedy with myth and city. In this context, the thesis aims to discuss the Oedipus Trilogy of Sophocles, *Oedipus Rex*, *Oedipus at Colonus* and *Antigone*, within the framework of violence-sacred-law relation.

Violence in the *Oedipus* tragedy arises in the tragic dialogue which is based on the destruction of two entities; incest and paternal crimes are linked to the plague epidemic, leading to the abandonment of differences. In the tragedy of *Oedipus at Colonus*, the fact that Oedipus, the source of violence, has become a sacred entity, reveals the fact that the other face of violence is sacred. In *Antigone* tragedy, where there

is a conflict between positive law and the sacred law, Antigone is identified as the victim sentenced to death by both laws.

Key Words

Myth, city, tragedy, tragic conflict, mutual violence, violence-sacred relationship, violence-law relationship, *Oedipus, Oedipus at Colonus*, *Antigone*.

.

İÇİNDEKİLER

Sayfa No.

ÖNSÖZ ..... **I**

ÖZET ..... **III**

ABSTRACT ..... **V**

İÇİNDEKİLER ..... **VII**

KISALTMALAR ..... **IX**

GİRİŞ **1**

BİRİNCİ BÖLÜM

MİT, SİTE VE TRAGEDYA

1.1. MİT İLE TRAGEDYA İLİŞKİSİ **5**

1.1.1. Trajik Anlatının İçeriği 5

1.1.2 Bir Hakikat Söylemi Olarak Mit 11

1.1.3. Mitos-Logos Karşıtlığı 15

1.1.4. Mitosta Çatışma ve Şiddet 20

1.2. SİTE İLE TRAGEDYA İLİŞKİSİ **23**

1.2.1. Trajik Anlatının Biçimi 23

1.2.2. Yunan Sitesi: Çatışma ve Birleşme 28

1.2.3. Anaksimandros ile Herakleitos'ta Zıtların Çatışması ve Uyumu 31

1.3. TRAGEDYA, ÇATIŞMA VE ŞİDDET 35

1.3.1. Tragedya ve Trajik Bilinç 35

1.3.2. Trajik Eylem, Hamartia ve Katharsis.....44

1.3.3. Tragedyada Çatışma ve Şiddet.....50

İKİNCİ BÖLÜM

OİDİPUS ÜÇLEMESİNDE ŞİDDET, KUTSAL VE YASA

2.1. KRAL OİDİPUS'TA ÇATIŞMA VE ŞİDDET.....60

2.1.1. Oidipus Üçlemesi.....60

2.1.2. *Oidipus*'u Şiddet Metni Olarak Okumak 63

2.1.3. İnsan - Hayvan - Tanrı Arasında Oidipus 71

2.1.4. Karşılıklı Şiddet Mekanizması: Trajik Diyalog.....77

2.2. *OİDİPUS KOLONOS'TA* TRAGEDYASI.....89

2.2.1.Oidipus Kolonos'ta 89

2.2.2. Şiddetin Diğer Yüzü: Kutsal.....90

2.2.3. *Oidipus Kolonos'ta*: Şiddet ve Kutsal 94

2.3. *ANTİGONE*'DE YASA VE ŞİDDET 101

2.3.1. Antigone ile Kreon Çatışması.....101

2.3.2.Yasa ile Şiddet İlişkisi 109

2.3.3 Antigone'nin Kendisini Feda Etmesi.....115

SONUÇ.....123

KAYNAKÇA 128

KISALTMALAR

Çev.	Çeviri
Der.	Derleyen
Haz.	Hazırlayan
İ.Ö.	İsa'dan Önce
s.	Sayfa
vb.	ve benzeri

GİRİŞ

İnsanlık tarihinin aynı zamanda savaşlar, katliamlar, kavgalar ve çatışmalar tarihi olması şiddetin bütün toplumlarda görülen ve hayatın her alanında farklı biçimlerde ortaya çıkan bir gerçeklik olduğunu gösterir. Bu anlamda güncelliğini yitirmeyen çatışma ve şiddet konusunu, tragedyalardaki biçimiyle tartışmak söz konusu konuya farklı düşünsel varyantlar açabilir. "Şiddet, tragedyalar söz konusu olduğunda önemli ve ontolojik bir kavram sayılabilir. Çünkü uygulanan şiddetin kaynağı insanın kendi doğasındaki bölünmüşlüğüdür ve tragedyanın "ontolojik estetiği" yapısını bu temel karşıtlık üzerine kurar" (Karaboğa, 2008: 57-8). Tragedya, çelişkilerle parçalanmış insan bilincinin, insanın evren karşısındaki yalnızlığını en sert şekilde duyumsamasıyla ortaya çıkmıştır. Tragedyada mit ile site, yazgı ya da belirlenim ile özgürlük, mitosla ile logos arasında ikiye bölünmüş trajik insan, bütün anlamların birbirine karıştığı bir belirsizlik alanının içine düşer. Bu belirsizlik alanında ya da eşikte çatışma ve şiddet egemendir. Dolayısıyla bu durum sanatsal ve edebi bir tür olan tragedyaların aynı zamanda çatışma ve şiddet metinleri olarak da okunabileceğini gösterir.

Tragedya, hem mite hem de sitenin (kent devlet) demokratik değerlerine ikili bir göndermede bulunur. Ancak trajik çatışmada çözüm, mite bağlı görünen tek bir kahraman tarafından sunulmaz; sitenin ortak değerleri tarafından sunulur. Tragedyada iki aşırı uç olarak konumlanan öğeler arasındaki çatışma, hem trajik diyalogda dilsel şiddet biçimini alır hem de savaş, ensest, ölüm vb. gibi daha somut biçimlerdeki şiddete dönüşür. Böylece çatışan öğeler, trajik kahramanın felaketine yol açar. Tragedya,

aşırılığın yerini sitenin ortak değerleri olan ölçülülüğün ve ılımlılığın alması gerektiğini ilan ederek sonuçlanır.

Çatışma ve şiddet öğeleri ise, hem mitin hem de demokratik sitenin inşasında kurucu bir ilke olarak işlev görür. Neredeyse bütün kuruluş mitleri çatışma ve şiddet üzerine şekillenir: Tanrıların mücadele ettiği kötü güçler, tanrıların kendi aralarındaki savaşlar, kardeşler arasındaki kavgalar, ensest ilişkiler, ejderhalar, canavarlar, bitmek bilmeyen cinayetler ya da korkunç öldürme biçimleri. Girard, mit ya da mitosta ortaya çıkan bu çatışma ve şiddet halinin, kaostan çıkıp düzene geçmek için gerekli olan eylemi hatırlattığını ifade eder. Bu eylem tek bir kişiyi suçlu ilan ederek, topluluk içinde birikmiş olan kirli şiddeti ona yönlendirmek ve onu "günah keçisi" ilan etmektir. Şiddet bir kirlilik biçimidir ve bulaşıcıdır; bu nedenle bütün topluma yayılarak toplumu ortadan kaldırabilir. Mit ise bütün topluma yayılmış olan ve bu haliyle topluluğu yok etmekle tehdit eden şiddeti, tek bir kişiyi ya da varlığı suçlu ilan edip ona yönlendirerek şiddetin topluluk dışına atılmasını sağlar. Böylece mit söz konusu kötücül şiddetin üzerini örter ve her yanı yayılmış şiddet gerçeğini gizler.

İçeriğini mitostan alan ve mitosu yorumlayarak aynı zamanda onu bir anlam kaymasına uğratıp ters yüz eden tragedya, mitosun gizlediği şiddetin altını oyar ve böylece her yana yayılmış şiddeti açığa çıkarır. Tragedyada bütün öğeler arasında karşılıklı, Girard'ın deyimiyle simetrik, bir çatışma söz konusudur. Bu tragedyanın dilinde, karakterlerinde, kurgusunda çok açık bir şekilde görülür. Bu karşılıklı çatışma ve şiddet mekanizmasıyla tragedya, her yana yayılmış şiddeti sahneler. Girard'a göre bunun nedeni ise kurban bunalımıdır. Kurban edimi işlevini yerine getiremezse ya da bozulursa, toplumsal alanda farklılıklar ortadan kalkar, her şey aynılaşır ve belirsiz hale gelir, toplum krize girer. Çünkü kültürel düzen, düzenlenmiş bir farklılıklar sisteminden başka bir şey değildir (Girard, 2003: 67). Bu bağlamda toplum, kendisini başkasıyla arasındaki fark üzerinden kurar. Bu farkın ortadan kalkması, toplumu kuran sınırın belirsiz hale geldiği kriz dönemine işaret eder. Dolayısıyla Girard tragedyadaki karşılıklı çatışma ve şiddet döngüsünden dolayı, tragedyayı bir kurban bunalımı olarak tanımlar.

Tragedya yazarının karşılıklı çatışma ve şiddet mekanizmasını kullanması, böylece mitostan aldığı içeriğin altını oyması; aynı zamanda demokratik sitenin, siyasal ve toplumsal düşünme biçimleriyle de yakından ilişkilidir. Çünkü demokratik site devletinde toplumsal alan, birbirine karşıt olan öğelerin başka bir ifadeyle zıtların birbiriyle uyum sağladığı bir denge durumuna dayanır. Öyle ki Sokrates öncesi düşünürler, Girard'ın deyimiyle tragedya filozofları, fiziksel evreni; yani doğayı, karşıt güçlerin birbiriyle çatıştığı toplumsal örneklemden hareketle açıklarlar. Nasıl ki toplumsal alanda birbiriyle çatışan öğeler, uyum içinde bir arada var olabiliyorsa; evrendeki düzende de birbiriyle çatışan güçler arasında denge ve uyum vardır. Bu düşünce biçiminden hareket eden trajik yazar, tragedyadaki öğeleri birbirine karşıt olarak konumlandırır; ancak bu karşıt güçler arasında birlik ya da uyuma ulaşılmaz; çünkü "tragedya adaletin değil şiddetin sağlandığı bir denge durumudur" (Girard, 2003: 62). Burada site kendisini tiyatro haline getirir; trajik öğeler karşılıklı olarak birbiriyle çatışırken şiddet de en sert haliyle sahnelenir.

Bu bağlamdan hareket eden tez çalışması iki ana bölümden oluşmaktadır. "Mit, Site ve Tragedya" başlığını taşıyan ilk bölümde tragedyanın mit ve site ile olan ilişkisi, tragedyanın ve trajik bilincin ne olduğu ve tragedyadaki çatışma ve şiddetin nasıl ortaya çıktığı tartışılmaktadır. Birinci bölümün ilk ara başlığında tragedyanın içeriğini oluşturan mitlerin, sitenin düşünsel uzamından hareketle yeniden yorumlanmasına, bu yorumlamanın mitin çözülmesiyle birlikte ortaya çıkan toplumsal-siyasal koşullar altında bir dizi çelişkiler, gerilimlerle birlikte gerçekleştiğine, böylece mitin hakikat söylemi olma vasfını yitirerek başlangıçta karşıt olmadığı logosla karşıt hale gelmesine, bu karşıtlıkla birlikte logosun bakış açısından mite bakıldığı anda tragedyanın ortaya çıkmasına ve mitin içerdiği çatışma ve şiddet öğelerine değinilecektir. "Site ile Tragedya İlişkisi" başlığını taşıyan ikinci ara başlıkta, tragedyaya biçimini veren sitede, hem çatışma ve birleşme gücünün ne anlama geldiği hem de toplumsal ve siyasal alanda yaşanan değişimlerin Anaksimandros ile Herakleitos'un kozmolojik söylemine nasıl yansıdığı gösterilecektir. Birinci bölümün "Tragedya, Çatışma ve Şiddet" başlığını taşıyan son ara başlığında, tragedya, trajik bilinç, trajik eylem, hamartia, katharsis gibi

kavramların içerdiği anlamların ve tragedyadaki çatışma ve şiddetin nasıl ortaya çıktığı üzerinde durulacaktır.

Çalışmanın, "Oidipus Üçlemesinde Şiddet, Kutsal ve Yasa" başlığını taşıyan ikinci ana bölümünde Oidipus Üçlemesinde yer alan oyunlardaki çatışma ve şiddet biçimleri serimlenecektir. Bu bağlamda Oidipus mitiyle ilişkili olan her bir oyun kendi çerçevesinde ele alınacaktır. Buradan hareketle birinci ara başlıkta *Oidipus* tragedyasının sunduğu çatışma ve şiddet zeminine, metinde açıkça görülen Girard'ın tarif ettiği kıyım basmakalıplarına, Oidipus'un insan, hayvan ve tanrı arasındaki belirsiz konumuna, Oidipus-Kreon ve Oidipus-Teiresias arasında geçen karşılıklı şiddet diyaloguna değinilecektir. Daha sonra *Oidipus Kolonos'ta* tragedyasındaki Oidipus'un, pharmakos konumundan kutsal bir varlığa dönüşmesi, şiddetin diğer yüzünde kutsalın olması bağlamında tartışılacaktır. Bölümün son ara başlığında, *Antigone* tragedyasındaki yasa ile şiddet ilişkisi çerçevesinde, Antigone-Kreon çatışması, bu çatışmayla birlikte Antigone'nin hem pozitif yasa hem de bağlı olduğu normatif dünyanın kutsal yasası tarafından ölüme mahkûm edilmesi ve Antigone'nin eyleminin kendini feda etme eylemi olması sorgulanacaktır.

BİRİNCİ BÖLÜM
MİT, SİTE VE TRAGEDYA

1.1. MİT İLE TRAGEDYA İLİŞKİSİ

1.1.1. Trajik Anlatının İçeriği

Yunan tragedyaları sitedeki demokratik değerlerin toplumsal yaşamı belirlemeye başladığı VI. yüzyılın sonunda ortaya çıkmış ve varlığını ancak bir yüzyıl boyunca sürdürmüştür. IV. yüzyılda Aristoteles *Poetika*'da tragedyanın teorisini oluşturma işine giriştiğinde, deyim yerindeyse kendisine yabancı hale gelmiş trajik insanın ne olduğunu artık anlamıyordu (Vernant ve Vidal-Naquet, 2012: 23). Aristoteles tragedyanın tarihsel gelişimini, taşıdığı özellikleri ve işlevini anlatırken onu, içene doğduğu toplumsal-siyasal bağlam içinde değerlendirmez. "Aristoteles'in tragedyayı "polis"ten ayrı olarak ele alması, düşünürün yaşadığı dönemde tragedyanın Atina'daki "altın çağı"nın sona ermiş olmasıyla açıklanabilir" (Paksoy, 2011: 35). Ancak tragedyanın "altın çağı"nın bitmiş olması Aristoteles'in bu bakış açısını yeterince açıklamaz. Çünkü Aristoteles, erekselci bir perspektifle tragedyanın izleyici üzerinde uyandırdığı katharsis işlevine odaklanırken, aynı zamanda olumsal olanın mantığından hareketle tragedyaya evrensel bir değer vermeyi amaçlar.

V. yüzyıl Yunan dünyasında etkin olan tragedya, hem zamansal hem de mekânsal bakımdan sınırlandırılmış bir yazın türüdür[1]. Bu sınırlandırma nedeniyle tragedyanın, ortaya çıktığı toplumsal, tarihsel bağlam içinde ele alınması gerekir. Pierre Guillon'a göre "tiyatronun yazınsal biçimlerini yaratan, İ.Ö. beşinci yüzyılın, Themistokles'in ve Perikles'in Atinasıdır; bunlardan biri olan tragedya klasik yazın türleri içinde kendine saygın bir konum edinmiş, sonrasında engin ve soylu bir değer halini almıştır" (Guillon, 2008: 58). İnsan yaptıklarına, edimlerine ortaya çıkardığı eserlere bağlı olan koşullu bir varlıktır. Bu nedenle insan yaşamına girmiş olan her şey insan varoluşun koşullarını oluşturur. Dolayısıyla V. yüzyıl site dünyası insan varoluşun koşullarını meydana getiren toplumsal bir örgütlenme formudur. Site dünyasında ortaya çıkan tragedya da sitenin koşullarına bağlı olarak ortaya çıkmış insanlık durumunun bir örneğidir.

Tiyatronun ayinsel özelliklerine vurgu yapan Guillon, tragedyanın "dansın adımlarına ve mimiklerine bağlı bir şarkı" olduğunu belirtir. Koronun kullandığı lirik formda açığa çıkan bu şarkıyı besteleyen kişi ise tragedya yazarı ya da ozandır. "Aristoteles, tragedyaların sadece "şiirsel" bir kategori olmadığını, oyunculukla ilişkisi bulunduğunu ve müzikal niteliklerinden soyutlanamayacağını açıkça dile getirir" (Gören, 2014: 239). Dolayısıyla tragedya, içindeki öğelerin gelişimine bağlı olarak oyunculuğun, konuşma diline bağlı olan diyalogun, dekorun, dansın ve müziğin bir etkileşimi olarak özgün biçimine ulaşır. Bu özgün biçimiyle tragedya konusunu oluştururken eski mitoslara başvurur.

[1] Vernant ve Vidal-Naquet tragedyanın zamansal ve mekânsal olarak sınırlandırılmasına bağlı olarak tarihsel bir momente denk düştüğünü vurgularlar. Bu tarihsel moment yönü tragedya yapıtlarının bazı yöntem ve kurallara göre incelenmesini zorunlu kılar. Buna göre "her oyun, her düzeyinde uygun yazınsal, stilistik, filolojik analizlerin konusu olacak bir söylemin yapıları içinde kayıtlı, bir metnin içinde saklı bir mesaj oluşturur. Ama bu metin ancak bir bağlamın göz önünde bulundurulmasıyla tam olarak anlaşılabilir. Yazarla V. yüzyıldaki okuru arasındaki iletişim bu bağlama göre kurulur ve yapıt, günümüz okuru için tam otantikliğini ve tüm anlam ağırlığını bu bağlama göre bulabilir" (Vernant ve Vidal-Naquet, 2012: 24).

> "Bu şarkı doğal olarak destanla liriğin sırayla daha da geliştirdiği ve yontucuların, ressamların, çömlekçilerin de kendi işlerinde doyasıya kullandıkları söylenceler hazinesinden alır izleğini: Herakles söylencesi, Oidipus söylencesi, Atreusoğulları söylencesi, Troya söylencesi, Dionysos söylencesi" (Guillon, 2008: 66).

Dolayısıyla tragedya mitos (söylence) izleklerine başvurduğunda, aslında mitsel anlatıyı kendisine konu olarak alır. "Büyük tragedya yazarlarında birçok yönden Homeros'takinden daha çok dinsel arkaizm bulunması, mitsel anlatı geleneğinin içine kök salınmasıyla açıklanabilir" (Vernant ve Vidal-Naquet, 2012: 19). Ancak tragedya yazarı kahramanlık mitlerini ya da mitsel anlatıyı olduğu gibi aktarmaz; sitenin değerler dünyasından ve düşünce biçimlerinden hareketle mitsel anlatıya yeni bir biçim verir. Başka bir ifadeyle tragedya yazarı, mitsel anlatıdan aldığı konuları ya da içeriği sitenin tinsel bağlamından hareketle yeniden yapılandırır.

Tiyatro sözcüğü Yunanca "görme yeri" anlamına gelen *theatron* kelimesinden gelir. *Theoros* ise elçi demektir ve bu nedenle Sennett Antik Yunandaki anlamıyla tiyatroyu "başka zaman ve yere ait bir hikâyeyi bugüne getirip seyircilerin gözlerine ve kulaklarına sunan" bir tür elçilik faaliyetine benzetir (Sennett, 2008: 49). Dolayısıyla sitenin tinsel bağlamında ortaya çıkan tragedyanın, mit ile site dünyası arasında bir tür sınır bölgesi olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Bu sınır bölgesinde dolaşan tragedya yazarı, hem mit hem de site dünyasıyla ilişkilenir. Bu ilişkinin formu ise karşılaştırma ve sorgulamadır. Dolayısıyla tragedyanın dilindeki çok anlamlılık ve trajik öğelerin sürekli karşı karşıya gelmesi, tragedyanın her iki dünyayla ilişkili olması ve bu iki dünyayı birbiriyle karşılaştırması sonucu ortaya çıkar.

Tragedya düşüncesi, insanın kendi varoluşunu edebi bir tür biçiminde ifade etmesiyle oluşur. Trajik düşünceyi, mite ait dilin kentin reel politikası üzerinde etkisini yitirmeye başlaması; bu dilin yerine artık sitenin ya da yeni kent devletin demokratik değerlerinin egemen olması ve bunun sonucunda bu iki değerler dünyasının çatışması belirler. "İşte 'trajik-olan' da, toplumdaki çatışan güçlerin dengeli bir karşıtlığından doğmuştur" (Paksoy, 2011: 26). Dolayısıyla bu iki değerler dünyasının çatışması

tragedyanın kurucu öğesidir. Tragedya mitsel anlatıdan aldığı içeriği, sitenin toplumsal ve siyasal ölçütlerine göre biçimlendirdiğinde, değerler dünyası arasında oluşan çatışmayı ve bu çatışmanın meydana getirdiği şiddet biçimlerini sahneler.

Mitos malzemesi, tragedya yazarlarının elinde bir yorum nesnesine dönüştüğünde büyük bir değişime uğrar. Bu değişim, öncelikle mitosun olay örgüsünde kendisini ortaya koyar. Örneğin Sophokles ve Aiskhylos'un yorumladığı Oidipus, Homeros'un *Odysseia*'sında geçen Oidipus mitosundan farklıdır. Homeros'ta Oidipus kendini kör etmez ve Thebai'den kovulup sürgünde bir yaşam geçirmez; aksine Thebai'deki tahtında ölür. Ancak Sophokles'in yorumladığı Oidipus, *Kral Oidipus* tragedyasında kendini kör eder ve kentten kovulur; *Oidipus Kolonos'ta* tragedyasında Atina yakınlarındaki Kolonos şehrinde son günlerini geçirir ve burada ölür. Öte yandan *Antigone* tragedyasında dramı şekillendiren temel bir öğe olan Antigone-Kreon ve Antigone-İsmene karşıtlığı, mitosta yer almayan dolayısıyla da zorunlu olmayan bir öğedir. Bu karşıtlık Sophokles tarafından yaratılmıştır. Sophokles, Antigone ve İsmene'nin Eteokles'in meşru vârisi olan oğlu Laodamas tarafından cezalandırılmasın işlemektense, Antigone-Kreon ve Antigone-İsmene karşıtlığını yaratmıştır (Vernant ve Vidal-Naquet, 2012: 414).

Mitos malzemesi bir kez yoruma maruz kaldığında, her seferinde yeniden biçimlendirilecek bir nesneye dönüşür. Bunun nedeni mitin simgesel karakteridir. Mit anlamlandırma işlevini simgeler aracılığıyla gerçekleştirir. Simgeler, insanların anlam yakıştırdığı nesne, olay, ses ya da yazılı biçimlerdir. Simgesel sistemlerin en önemlisi dildir. Ancak kamusal olaylar, geçit törenleri, bayramlar…vb de simgesel sistemler oluşturabilir. Dolayısıyla insanın anlam verdiği her türlü duygu, düşünce, eylem, etkinlik, nesne simge halini alabilir (Özbudun, Şafak ve Altuntek, 2007: 282).

Simgenin en önemli özelliği ise çok anlamlı olmasıdır. Jung'un ‘'bilinen bir varlığın andırımsal temsili olan *işaret* (gösterge) ile görece bilinmeyen bir gerçeğin ifadesi olan *simge* arasında yaptığı ayırıma" bağlı kalan Turner, simgeleri göstergelerden

ayıran en belirgin özelliğin "yoğunlaşma" özelliği olduğuna dikkat çeker (Özbudun, Şafak ve Altuntek, 2007: 287). Simgenin göstergeden farklı olarak birden fazla gösterileni vardır. Yoğunlaşma özelliği sayesinde simge çok anlamlı bir yapıya ulaşır.

Bu bağlamda büyük drama ve tragedya yapıtları mitos malzemesini kendilerine konu olarak aldıklarında, simgenin çok anlamlılığından hareketle, malzeme tükenene kadar, yani kesin ve eksiksiz biçimi verilene kadar bu malzemeyi defalarca işlerler ya da yorumlarlar. Ancak Connerton'a göre bir mitos malzemesinin kesin ve eksiksiz biçiminin ne olduğunu söylemek imkânsızdır. Örneğin Don Juan mitosunun yetkin bir yorumunu Mozart operasında ve daha önce pek çok kez yorumlanan Faust mitosunun yetkin bir biçimini Goethe'nin *Faust*'unda görebiliriz (Conerton, 2014: 94-5). Ancak her iki mitosun daha yaratıcı ve yetkin bir yorumunun yapılma olasılığı her zaman vardır ya da en yetkin biçimlere ulaşılsa bile bu söz konusu mitosların yeniden yorumlanmayacağı sonucunu doğurmaz.

Connerton'a göre "ele alınan her mitosta, söz konusu sürecin, hangi çapa ulaşınca gerçekten artık bir yeniden yorumlar tarihi oluşturacağı, mitos malzemesinin önemli ve çeşitli biçimde yeniden ele alınıp işlenmeleri sürecinin ne zaman kesin biçimini alacağı bilinmeden ileri sürülemez" (Connerton, 2014: 95). Ancak Don Juan ile Faust mitosunun yetkin biçimine ulaşıldığı kabul edilse bile, Orestes-Elektra mitosları için aynı şey söylenemez. Çünkü aynı mitos malzemesi ve aynı trajik durum hem üç büyük tragedya yazarı hem de yeniçağda Shakespeare tarafından *Hamlet* oyununda yorumlanmıştır (Conerton, 2014: 95). Ancak söz konusu tragedya yazarları, aynı mitos malzemesini farklı şekillerde yorumlamış ve drama olarak farklı yapılara ulaşmışlardır.

Thomson, bu bağlamda Aiskhylos'un dramlaştırdığ mitlerin kendisinden sonra gelen Sophokles tarafından tekrar tekrar kullanıldığına işaret eder. Sophokles burada Aiskhylos'un "sanat biçimini kendi görüşlerine uydurduğu gibi, içeriğini de yeniden yorumlayarak, onu tümüyle kendi malı haline getirmiştir" (Thomson, 2004: 369). Bu durumun en iyi örneği Orestes-Elektra mitosunun her iki tragedya yazarı tarafından yorumlanmasında açığa çıkar. Bu mitos malzemesinin Aiskhylos ve Sophokles tarafından yorumlanma biçimi arasında hem benzerlikler hem de farklılıklar bulmak

mümkündür. Headlam'a göre Sophokles'in Elektra yorumunda daha önce Aiskhylos'un yorumunda ele alınmayan hiçbir öğe yoktur (Thomson, 2004: 370). Ancak Sophokles ve Aiskhylos arasındaki ayrım, tragedya öğelerini işlerken farklı noktalara ağırlık vermeleriyle ortaya çıkar.

Aiskhylos'un *Orestes* tragedyasında drama, Orestes'in annesini öldürmesi üzerine yapılandırılır. Tragedyadaki bütün öğeler kahramanı öldürme eylemine yönlendirir. Dolayısıyla burada "Aiskhylos, annenin öldürülmesinin hem kaçınılmaz hem de korkunç olduğunu gösterecek biçimde mitosu yeniden biçimlendirir" (Connerton, 2014: 96). Öte yandan Sophokles'in *Elektra* tragedyasında dram Orestes'in değil, Elektra'nın eylemiyle biçimlenir ve onun eylemi tek bir nedene bağlanır. Böylece "Aiskhylos'daki nesnel değerlendirmelerin biriken baskısı yerine, Sofokles, tek bir nedeni, işi yapacak kimsenin, ötekilerin duyduklarını daha yoğun duymasını gösterir" (Connerton, 2014: 98). Dolayısıyla bu iki büyük tragedya yazarı aynı mitos malzemesini yeniden yapılandırarak farklı anlamlara ulaşırlar. Ancak bu iki yorumdan hangisinin mitos malzemesini daha yetkin bir biçimde kullandığını söylemek mümkün değildir.

Mitos malzemesine tragedya yazarı tarafından biçim verilmesi, mitosun yeniden yapılandırıldığı, yani mitosun kendisinin dışındaki ölçütlere göre şekillendiği anlamına gelir. Mitsel anlatı bu bağlamda evrenin açıklayıcısı konumundan tragedya yazarının malzemesi konumuna gelir. Böylece evrenin anlamının kendisinde sabitlendiği mit, kendisine her biçim verilişinde, her yorumda yeni anlamlar ya da anlam kodları meydana getirir. Bu noktada trajik olan tam da mitin çözüldüğü bir ortamda, meydana gelen anlam dünyasından mite bakıldığında oluşur. Walter Nestle'nin yerinde tespitiyle "mite yurttaşın gözleriyle bakılınca tragedya doğar" (Vernant ve Vidal-Naquet, 2012: 411).

Mite yurttaşın gözüyle bakıldığında mit sadece bir yorum nesnesi haline gelmez; aynı zamanda bir sorgulama konusu haline gelir. Yurttaş, Protagoras'ın deyimiyle "insanın her şeyin ölçüsü olduğu" sitede doğmuştur. İnsanın her şeyin ölçüsü olduğu bir

düşünsel ortamda, evreni açıklama biçimi mitsel olandan insansal olana kaymıştır. Başka bir ifadeyle mitin oluşturduğu bir hakikat söyleminden ya da rejiminden, insanın kendisinden hareketle anlamsal kodları meydana getirdiği bir hakikat söylemine doğru geçildiği anda ve logosun oluşturduğu anlam dünyasından mite bakıldığı anda tragedya ortaya çıkmıştır. O halde mitin oluşturduğu hakikat söylemi anlaşılmadan iki anlam dünyası arasındaki çatışma da kavranamaz.

1.1.2 Bir Hakikat Söylemi Olarak Mit

Mitik söylem sadece tragedyayı değil; Antik Yunan'daki bütün sözlü ve yazılı geleneği, düşünce yapısını, toplumsal ve siyasal yaşamı etkilemiştir. Bu bakımdan tragedyanın mitle ilişkisini anlamak, trajik düşüncedeki çatışma ve şiddet öğelerini kavramak konusunda da elverişli bir noktadır. XIX. yüzyıl Batı düşüncesi miti, kurmaca ya da uydurma bir hikâye olarak ele alırken; XX. yüzyılda mitin, arkaik toplumlardaki önemi ve anlamı geçerlik kazandı. Arkaik toplumlardaki anlamıyla mit "gerçek bir hikâye"yi anlatır. Bu hikâye gerçek olduğu kadar kutsaldır ve bu nedenle çok değerlidir.

Öte yandan Eliade, arkaik ve geleneksel bütün toplumlarda geçerli olan mitlerin bütün anlamlarını ve işlevlerini içerebilecek bir tanım bulmanın mümkün olmadığını mitin son derece karmaşık bir kültür gerçekliği olduğunu belirtir:

> "Mit kutsal bir öyküyü anlatır; en eski zamanda, "başlangıçtaki" masallara özgü zamanda olup bitmiş bir olayı anlatır. Bir başka deyişle mit, Doğaüstü Varlıklar'ın başarıları sayesinde, ister eksiksiz olarak bütün gerçeklik yani Kozmos olsun, isterse onun yalnızca bir parçası (sözgelimi bir ada, bir bitki türü, bir insan davranışı, bir kurum) olsun, bir gerçekliğin nasıl yaşama geçtiğini dile getirir. Demek ki mit, her zaman bir "yaratılış"ın öyküsüdür: Bir şeyin nasıl yaratıldığını, nasıl *varolmaya* başladığını anlatır. Mit ancak *gerçekten* olup bitmiş, tam anlamıyla ortaya çıkmış olan şeyden söz eder. Mitlerdeki kişiler Doğaüstü Varlıklar'dır. Özellikle "başlangıçtaki o eşşiz zamanda yaptıkları şeylerle tanınırlar. Demek ki mitler, onların yaratıcı etkinliğini ortaya koyar ve yaptıklarının kutsallığını (ya da yalnızca "doğaüstü" olma özelliğini) gözler önüne serer. Sonuç olarak, mitler, kutsal(ya da doğaüstü) olan şeyin, dünyaya çeşitli, kimi zaman da heyecan verici akınlarını betimlerler. İşte Dünya'yı gerçek anlamda *kuran* ve onu bugün içinde

> bulunduğu duruma getiren de kutsalın bu akınıdır. Dahası, insan bugünkü durumunu, ölümlü, cinsiyetli ve kültür sahibi bir varlık olma özelliğini Doğaüstü Varlıklar'ın müdahalelerinden sonra edinmiştir (Eliade, 2001: 15-16).

Mitlerin bir yaratılışı anlatması, insanın ve dünyanın bugüne nasıl geldiğini açıklaması, onun zamansal olarak başlangıcı; yani kökeni oluşturması anlamına gelir. Bir köken anlatısı olması bakımından mit, aynı zamanda uzak geçmişi de inşa eder. Mitlerin kutsal yanlarına vurgulayan Eliade'e göre, mitler gerçekliğin nasıl inşa edildiğinin bir ifadesi olarak, anlamı dolayısıyla da dünyayı kurarlar. O halde mitler, bir varlığın nasıl var olduğunu ya da bir gerçekliğin nasıl meydana geldiğini anlatarak aslında ontolojik bir işlevi yerine getirirler.

Mitler varlığın kutsalla ilişkisini tesis ederek ona anlam verirler. Yani varlık bu kutsallık dolayımıyla anlam kazanır. Eliade'e göre mitler kutsallıkla ilişki kurdukları için gerçek ve doğru olarak kabul edilirler. Kutsallık miti, diğer kurgusal anlatılardan ayıran en önemli özelliktir. Eliade bu bağlamda yerlilerin gerçek öyküler olarak gördükleri mitleri, yalancı öykülerden, masallardan ve fabllardan ayırdıklarına dikkat çeker: "Gerçek öyküler arasında da dünyanın kökeniyle ilgili olanların tümünü en başa koyarlar; bu öykülerdeki kişiler tanrısal, doğaüstü, göklerle ya da yıldızlarla ilgili varlıklardır. … "gerçek" öykülerde kutsal ve doğaüstü olanla, "yalan(cı)" öykülerdeyse, tersine dindışı bir içerikle karşılaşırız" (Eliade, 2001: 18-19). O halde mitler içinde bulundukları toplumun kutsal güçlerini düzenleyerek hakikat statüsü kazanırlar. Başka bir ifadeyle mitler, kutsal güçleri düzenleyerek dünya düzenini meydana getirirler. Dolayısıyla mit ile varlık ya da dünya düzeni arasında sıkı bir ilişki vardır. Bu dünyanın yok olması ya da değişmesi durumunda artık mit de hakikat olarak varlığını sürdüremez. Bunun terside doğrudur; yani mit hakikat olma statüsünü kaybettiğinde, onun kurduğu değerler ve anlam dünyası da anlamsızlaşır, saçma uydurma hale gelir.

Barthes, mitin karmaşık bir dilsel dizge olduğunu düşünür. Ona göre "her mit aşkın bir dilbilim gibidir ve yeni yaşam modelleri dikte eder" (Bircan, 2015: 27). Bunu yaparken mitler gerçeği anlamlandırarak, vermek istedikleri mesajı doğrudan değil, gizli

bir şekilde iletirler. Altta yatan anlamda asıl iletilmek istenen şey toplumsal ve ideolojik unsurlardır. Dünyayı anlamlandıran bu kod sisteminde gerçeklik, imgeler aracılığıyla kurulur (Bircan, 2015: 27). Dolayısıyla mit, dilsel bir dizge olduğu için ancak anlam kodlarının kurduğu ilişkileri anlamakla çözümlenebilir. Strauss da insanların, kendi zihinsel sınırlarında bilemeyeceği ve deneyimlenmesi mümkün olmayan bir gerçeklik düzlemini anlayabilmek için mitosları yarattığından söz eder. Başka bir deyişle arkaik toplumlar doğaüstü dünyayı gözlerinde canlandırmak ve böylece bu dünyayı gündelik dile aktarmak için mitosları yaratmışlardır. Şairler hakikati kavramak için nasıl dilin özgün bir kullanımına, imgelere başvuruyorsa benzer bir durumu mitoslarda da görebiliriz:

> "Şairler ise kendi taraflarında, sıradan deneyim düzeyinden daha derinlerde bulunan hakikatlere erişmek için, dilin özgün ve bireşimsel bir kullanımına müracaat ederler: Bir türlü kavranamayan bir nesnenin sınır çizgilerini çekebilmek için perspektifleri çoğaltır, anlamca birbiriyle bağdaşmaz sözcükleri yan yana getirirler (eski dilbilgisi uzmanları bunlara oksimoron adını verirdi). Buna mitoslar da eklenebilir, zira her mitos bir dizi varyanta kucak açar. Bu varyantlar doğrudan betimleme çabalarını bertaraf eden bir yapıyı, farklı ve çoğu zaman çelişik imgelerle algılanabilir kılmaya uğraşırlar" (Levi-Strauss, 2014: 102).

O halde mitler doğrudan betimleme çabalarını bertaraf eden bir gerçekliği anlaşılabilir kılmak için bazen birbiriyle çelişik olan birden fazla anlama başvururlar. Böylece gerçeklik çok anlamlı bir yapı içerisinde kurulur ve mitsel dizgenin kendi bağlamında anlaşılır hale gelir. Vernant da Antik Yunan'ın çok eski çağlardan beri mitsel anlatıda "doğrudan doğruya dile getirilmeyen, ulaşabilmemiz için başka bir dile çevrilmesi gereken, karanlık ve gizli bir öğretim, bir doğruluk değeri" bulduğunu belirtir (Vernant, 1996: 210). Dolayısıyla mitlerin aslında ne söylemek istediği ve gerçekliği nasıl kurduğu onun simgesel karakterinin çözülmesiyle anlaşılır hale gelir.

Mit, anlamlandırma işlevini simgeler aracılığıyla dile getirdiğinde simge birden fazla anlamı içerdiği gibi birbiriyle çelişen zıt anlamlara da işaret eder. Turner'a göre simgenin çok anlamlığının yanında ikinci önemli özelliği, anlamsal kutuplaşmaya sahip

olmasıdır. Bu kutuplaşmanın bir tarafında toplumsal davranışı kodlayan normatif kutup, diğer tarafında ise duyum organlarının algıladığı duyusal kutup yer alır (Özbudun, Şafak ve Altuntek, 2007: 288). Dolayısıyla simgeyi ayinsel davranışın temel birimi olarak kabul eden ve onu bu çerçevede çözümlemeye çalışan Turner, simgenin çok anlamlılığını kendi bağlamından hareketle kavramaya çalışır. Ona göre simgesel sistemler toplumsal bir bağlam içinde anlam kazanırla. O halde bağlamından kopartılan bir simge tek başına bir şey ifade etmez ya da anlamsız hale gelir ve simge olma niteliğini kaybeder. Bunun tersi de doğrudur; her simgenin mutlaka bağlı olduğu bir dizge ya da bağlam vardır.

Yunan dini ve bu dini oluşturan Yunan mitleri bir simge sistemi olarak işlev görür. Mit kurumsallaşmış bir simgeler sistemidir (Vernant, 1996: 231). Dolayısıyla mit bireysel ya da toplumsal duyguların bir anlatımı ya da bilincin bir esinlenmesi değildir. Mit, "dil gibi olguları sınıflandırma, düzenleme, öbekleme ile karşılaştırma, aynı zamanda hem benzerlikleri hem de ayrımları sezme, kısacası deneyimleri düzene koyma yollarını barındıran, kurala bağlı sözlü bir tutumdur" (Vernant, 1996: 231). O halde Yunan mitleri evreni düzene sokmanın ve kavramsallaştırmanın belli bir biçimini ifade ederler. Ancak bu mitsel dizge referanslarını kutsallıktan aldığı için insan bu dili kendi yaratımı olarak görmez.

> "Bu dili dünyanın kendisinin konuştuğunu, ya da tam olarak söylersek gerçekliğin kendisinin temelde bir dil olduğunu sanır. Evren ona, büründüğü çeşitli biçimler altında gerçekliğin sahici dokusunu, görüntüler ardındaki varlığı, anlamı ortaya çıkaran imlerin ötesindeki anlamı oluşturan kutsal güçlerin anlatımı olarak görünür" (Vernant, 1996: 98).

Dolayısıyla insan, evren hakkındaki gerçekliği, bu mitsel dizge içinde kutsallık dolayımıyla kavrar. O halde mitler, gerçeğin özel bir kavranışı, doğrunun ifadesi olmak bakımından bir hakikat söylemi olarak işlev görürler. Dolayısıyla bu bağlamda mit, hakikatin kendisi olarak konumlanır. Ancak Antik Yunan dünyasında mitin çözülmesine yol açan toplumsal, siyasal koşullar nedeniyle mit, gerçeğin ve doğrunun bir anlatımı olmaktan çıkar; "yalan" ve "kurmaca" olarak kullanılır.

1.1.3. Mitos-Logos Karşıtlığı

Mitos, kendine özgü dili ve mantığı olan bir düşünce geleneğinin ürünüdür. Mitosa, edebi bir tür olarak bakıldığında mitos, diğer edebi türler için bir esin kaynağı haline gelir. Hakikat olarak işlev gördüğünde ise diğer bilgi türlerinin değerlerini, sınırlarını belirlemede mitos, otoriteye dönüşür. (Etöz, 2011: 158). Bu bağlamda mitosun hakikati oluşturması varlık, evren, toplum gibi konularda, bir referans noktası olarak konumlanmasına yol açar. Ancak mitosun çözülmesiyle birlikte varlık, logosun işaret ettiği rasyonellik çerçevesinde açıklanır. Böylece kendine özgü düşünsel çerçeveye ve mantığa sahip olan ve her ikisi de varlığı, evreni, oluşu açıklamak iddiasında olan mitos ile logos karşıt hale gelir. Logosun anlam dünyasından mitosa bakıldığında mitos uydurma, saçma olarak konumlanır. Bu nedenle mitos-logos karşıtlığını, logosun bakış açısıyla değil -ki bu tam da Yunan felsefesinin mitosa baktığı noktadır- mitosun geçirdiği anlamsal değişimler, dönüşümler, çözülmeler, kopuşlar ve bunların yarattığı gerilimler çerçevesinde ele almamız gerekir.

Mitos-logos karşıtlığı, genelde felsefenin başlangıcıyla ilgili sorulara verilen yanıtlar çerçevesinde açıklanır. Felsefenin başlangıcına ilişkin klasik görüş, Thales, Anaksimenes ve Anaksimandros gibi Miletli düşünürlerin varlığı, evreni açıklarken mitik düşünme biçimlerinden vazgeçip rasyonel bir düşünme biçimine başvurmalarıyla felsefenin ortaya çıktığı fikrine dayanır. Ancak Heidegger, rasyonel açıklama kavramının kaynağında bulunan logos kavramıyla rasyonel düşünme arasındaki "hermenötik mesafenin oldukça uzak" olduğunu belirtir. Ona göre pre-Sokratikler doğa anlayışlarında doğayı mitik unsurlar ve kutsallık çerçevesinde açıklamaktan tamamen sıyrılamadıkları için onların düşüncelerini rasyonel ya da bilimsel olarak nitelendirmek yanlıştır (Direk, 2005: 12-3).

F.M. Cornford da Heidegger gibi pre-Sokratiklerde ortaya çıkan felsefenin bilimsel olmaktan çok mitik bir kurgu olduğuna işaret eder. Buna göre bilimdeki gibi deney yapma pratiğine sahip olamayan pre-Sokratikler bütün var olanları bir bütünlük içinde, aynı düzlemde doğaya içkin olarak kavrarlar. Bu kavrayış tanrıları evrene içkin

güçler olarak gören mitik düşünme biçimiyle de benzeşir. Bu nedenle Cornford'a göre pre-Sokratik felsefe, evreni açıklarken mitik açıklama biçimlerini yeniden ele alıp geliştirir. Başka bir deyişle bu söz konusu felsefe "miti başka türlü bir söylemle" yeniden yapılandırır (Direk, 2005: 13-4). Ancak "mitin başka türlü bir söylemle" yeniden yapılandırılması mitik söylemden bir kopuşun gerçekleştiğine de işaret eder. "Miletliler'in evrenin imajını mitten aldıkları doğru olsa bile, bu imajı çok derinden değiştirdiler, uzaysal bir çerçeveyle bütünleştirdiler, daha geometrik bir modele göre düzenlediler. Yeni evren görüşü kurmak için, ahlaksal ve politik düşüncenin geliştirmiş olduğu kavramları kullandılar; düzenin ve yasanın bu kavramını doğanın dünyasına yansıttılar; insan dünyasından yaratılan bir *kosmos*'u site içerisinde başarıya ulaştırdılar" (Vernant, 2013: 100). O halde pre-Sokratikeler her ne kadar mitik izleklere başvursalar da, evrenin imajını mitten alsalar da evreni başka bir bilinçten hareketle açıklarlar. Bu bilinç aynı zamanda mitik söylemden ya da mitostan yavaş yavaş bir kopuşun yaşandığına da işaret eder.

Yunanca'da mitos dile getirilen sözü ifade eder. Bu nedenle *mtyhos*, *mythologein*, *mythologia* gibi bileşik sözcüklerde görüldüğü gibi *legein* takımındandır; söylenen sözün çeşitli biçimleriyle ilişkili olan, anlam değeri bunlara yakın olan *logoi* ile başta karşıtlaşmaz (Vernant, 1996: 194). Bruce Lincoln'a göre ise, mitos ile logos arasındaki karşıtlık aslında bir tersine çevirmeyle ilgilidir. Buna göre Yunanlar tarih öncesinde mytheomai ve legein sözcüklerini "doğru konuşma" ile "aldatma" arasında, "dürüst" ile "hileli" arasında, çoklu bir zıtlığı belirlemenin en etkili bir biçimi olarak, bu iki sözcüğü bir arada kullanıyorlardı. (Etöz, 2011: 159). Dolayısıyla başlangıçta mytheomai ilişkili olan mitos hakikatle ilişkiliyken; legein'e bağlantılı olan logos yalanla, hileyle ilişkiliydi.

Doğru, adil söz anlamına gelen mitos, Lincoln'e göre her zaman gücün ve iktidarın sözüdür. Bu bağlamda Homeros ve Hesiodos'ta Mousalara sesleniş söylemin tanrısal kökenini ortaya koyar. Şairin söyleminin tanrısal olana atfedilmesi, sözün yetkesinin şairin taşıyamayacağı kadar önemli olduğunu gösterir. Bu bakımdan mitos

otorite konumundaki kişi tarafından tümüyle kamu önünde söylenir ve burada dile gelen söze karşı mücadele etmek için sözü söyleyen kadar dinleyenin de özgür ve eşit konumda olması gerekir. Buna karşılık logos, zayıf olanın sözüdür ve mücadeleyi bertaraf etmek için karşı tarafı kandırmacayla ikna etmeye çalışır. Zayıf olan logosla karşısındakini hâkimiyet altına alır. Bu nedenle logos; hilenin, aldatmanın, ikiyüzlü davranmanın ortaya çıkacağı adaletsizlikten başka bir şey değildir (Etöz, 2011: 159).

İki hakikat söylemi arasındaki mücadelede, varlığı anlamlandırma ve karşıtlığı sabitleme noktasında logos egemen söylem olarak konumlanır. Böylece logos hileli sözken akla dayalı, tanıtlamalı söz anlamında kullanılır; mitos doğru, adil sözken yalan, uydurma söz halini alır (Etöz, 2011: 160). Böylece varlık, evren ile ilgili açıklamalarda logos belirleyici konuma gelir. Ancak Vernant'a göre milattan önce sekizinci ve dördüncü yüzyıllar arasında toplumsal, siyasal alanda yaşanan kimi değişimler ve değişimlerin yol açtığı koşullar, Yunanların düşünsel dünyasında bir dizi kopukluk, uzaklık ve de iç gerilimin belirmesine yol açmış, bu durum da mitos ile logos karşıtlığına neden olmuştur. (Vernant, 1996: 194). O halde varlığı, insanı, toplumu insanı kendisine karşı ikiye bölen çelişkilerden hareketle kavrayan trajik düşünce ve evreni rasyonel olarak açıklamaya çalışan felsefe bu söz konusu durumun bir sonucu olarak ortaya çıkmıştır.

Mitin konumunu dönüştüren, mitos ile logos karşıtlığının ortaya çıkmasına yol açan en önemli şey, yazının ortaya çıkması ve çeşitli anlatı biçimleriyle içselleştirilme sürecidir. Düzyazı biçiminde ortaya çıkan yazı, sözlü gelenek karşısında yeni bir düşünce biçimini oluşturur (Vernant, 1996: 194-6). Dolayısıyla yazının ortaya çıkması bir bilinç değişiminin göstergesi olarak kabul edilmelidir. "Yazı konuşmaya sadece bir ek değildir. Konuşmayı sözlü-işitsel duyudan çıkarıp yeni bir duyu dünyasına, görmeye bağladığı için hem konuşmayı hem de düşünme biçimini dönüştürür" (Ong, 2014: 104). Yazının yeni bir düşünme biçimi olması kendisinden önceki düşünme biçiminden ayrımına işaret eder.

Havelock'a göre sözlü geleneğe ait anlatım biçimleri ve şiirsel yaratımlar, sanatsal bir yaratımdan çok bir düşünüş biçimini ya da bir zihniyet durumunu ifade ederler ve bilginin bozulmadan aktarılmasını sağlarlar. Havelock bu düşünüş biçimini "aklın sözlü" ya da "şiirsel durumu" olarak adlandırır (Havelock, 1963: 47) O halde aklın, logosun çerçevesini belirlediği rasyonellik olarak tanımlanması yanlıştır. Mitik akıl ile rasyonel akıl birbirinden farklı iki düşünüş biçimine işaret ederler. Mitik akıl evreni kutsalın dolayımıyla simgenin çok anlamlığından hareketle kavrarken; rasyonel akıl neden-sonuç ilişkisi içinde rasyonel kurallara göre kavrar.

Sözlü olan yazılı bir şekilde ifade edildiğinde, söz konusu içerik yazının kendi kurallarına göre yeniden düzenlenir. Antik Yunan'da yazılı söylem sözlü gelenekten farklı olarak kavramsal malzemeyi daha incelikli bir şekilde düzenler ve kavramlar, akıl yürütme biçimlerinde daha titiz bir şekilde kullanılır (Vernant, 1996: 195). Düşüncenin düzenini belirleyen bağıntılar, Yunancanın dilsel bağıntılarının düşünce düzlemine aktarılmasından başka bir şey değildir. Bu bağlamda "Yunan dili çekimlerinin çeşitliliği, esnek syntaksı, edatların zenginliği, değişlik cümle yapıları sayesinde düşüncenin bütün nüanslarını ifade eder" (Çelgin, 1990: 18). O halde logosun yazılı biçime dönüşmesi, artık dilsel bağıntıların ve kuralların düşünsel düzleme aktarıldığı bir düşünme biçimine işaret eder. Böylece logos yazılı hale geldiğinde, mitosun mantığına ve düşünme biçimine karşıt hale gelir, yazılı anlatımlarda ve bu anlatımlar aracılığıyla hem kendisini kurar hem de bu anlatımların kurucu öğesi haline gelir.

Söz dinleyenler üzerinde adeta büyü etkisi yaptığı için hazza yöneliktir; buna karşılık yazı daha ağırbaşlı bir konuma sahiptir ve bilginin kaydedilmesi amacını taşır. Söz ve yazı arasındaki bu işlevsel fark ise mitin konumuyla ilgilidir (Vernant, 1996: 196-7). Vernat'a göre yazılı edebiyat içinde, yazılı edebiyat aracılığıyla logos, yalnızca söz olmaktan çıkar ve logosun hem biçim hem de içerik açısından mitosa karşıtlığını ifade eden bir söylem kurulur.

> "Biçim açısından tanıtlama usavurması ile söylen anlatısının anlatısal dokusu arasındaki uzaklık dolayısıyla karşıtlaşırlar. İçerik açısından da, düşünürün

> soyut kendilikleriyle, söylenin üzünçlü serüvenlerini anlattığı tanrısal güçler arasındaki uzaklık dolayısıyla karşıtlaşırlar" (Vernant, 1996: 196).

Vernant, mitik anlatıdaki anlam kaymasının ya da çarpıklığın tragedya yazarlarında daha da belirgin hale geldiğine dikkat çeker. Tragedya şairleri oyunların konularını mitin ortak kaynağından alırlar; ancak bu mitik unsurları kendi yazınsal amaçlarına göre serbestçe kullanırlar. Tragedya ele aldığı mitik malzemeyi bir örnekçenin temsili olarak sunmaz, mitsel geçmişle kent devletin şimdiki zamanını karşılaştırarak sürekli hale gelen bir gerilim yaratır ve kamusal alanda kahraman bir sorgulama konusu haline gelir. Burada sorgulanan şey ise insanlık durumu bilmecesinden başka bir şey değildir. Dolayısıyla tragedya şairleri ele aldığı mitik malzemeyi, şimdi ve burada olanın ölçütlerine göre yeniden yapılandırdığında, "çağın seyircisi bakımından çifte, çelişkili bir uzaklaşma, yakınlaşma durumu" yaratırlar (Vernant, 1996: 203-4).

Doğru ve gerçeğin anlatımı olmak bakımından bir hakikat söylemi olarak konumlanan mitos, yazınsal anlatım biçimleriyle birlikte anlam kaymasına uğrar ve başlangıçta mitosla karşıt bir anlama sahip olmayan logos, yazınsal anlatımlarla birlikte mitosu kendisine karşıt bir şekilde konumlandırır. Bu değişim sürecinde artık mitosa, rasyonel düşünme biçimi olarak tanımlanan logosun anlam dünyasından bakıldığı için, mitos gerçeğin ve doğrunun anlatımı olmaktan çıkar ve saçma, uydurma olarak tanımlanır. Mitostaki bu anlam kaymasına rağmen mitsel düşünme biçimi ve mitik unsurlar, anlam kaymasının getirdiği karşıtlıklar, kopuşlar ve gerilimlerle birlikte yazınsal anlatım biçimlerinde görülmeye devam eder.

Tragedya da mitsel malzemeyi kullanan bu yazınsal anlatım biçimlerinden biridir. Ancak tragedya da mitosu gerçeğin anlatımı olarak ele almaz, şimdi ve burada olanla karşıtlığı içinde yorumlar ve bu karşıtlığın yarattığı gerilimler içindeki insanlık durumunu kamusal alanda sorgulama konusu haline getirir. Böylece tragedya mitosu sitenin ölçütlerine göre yorumladığında, mitosun gizlediği her yana yayılmış olan çatışma ve şiddet döngüsünü görünür hale getirir. O halde bu noktada mitosta ortaya

çıkan çatışma ve şiddetin ne anlama geldiğini, kendisini hangi biçimlerde gösterdiğini serimlememiz gerekir.

1.1.4. Mitosta Çatışma ve Şiddet

Antik Yunan'da rekabet ve çatışma kutsal güçlerin doğasını belirler. Homeros tanrılar arasındaki kavgaları anlatır. Bu mitsel anlatının arkasında kutsal evrenin çelişkiler, gerilimler ve çatışmalarla parçalanmış olduğu gerçeği yatar. Bu kutsal güçler varlığın özgün bir ifadesi, gerçekliğin bir temsilidir ve bu güçlerden birinin eksikliği varlığın bütünselliğini parçalar. Dolayısıyla bu güçler birbirleriyle çatışsa bile bir arada var olmak zorundadırlar. Bu zeminde egemen güç olarak konumlanan Zeus, bütün bu çatışan güçleri aynı yasa altında birleştirir. Böylece fiziksel dünyanın sıcak-soğuk, kuru-yaş….vb karşıt güçler arasındaki denge üzerine kurulu olması ve sitenin birbirine karşıt olan toplumsal güçler arasındaki anlaşmaya dayanması gibi; kutsal dünyanın birliği de birbiriyle çatışan güçler arasındaki uyuma dayanır (Vernant, 1996: 106-7).

Evrenin yaratılışına dair mitolojik hikâyeler ise tanrılar arasındaki savaşlara, tanrılarla kötü güçler arasında bitmek bilmeyen kanlı mücadelelere dayanır. Hesiodos evrenin kökenini anlatırken, "Her şeyin başı Khaos'tu" ifadesini kullanır (Hesiodos, 2015: 62). "Khaos sözcüğü Yunanca açık, boş olmak anlamına gelen "khainein" fiilinden" türemiştir (Erhat, 2001: 172). Dolayısıyla Khaos boşluk, daha biçime girmemiş, varlığa kavuşmamış öğelerin karışımı anlamına gelir. Bir başka ifadeyle Khaos, henüz farklılaşmanın ve ayrışmanın olmadığı bir belirsizliğe işaret eder. Belirsizlik ise karmaşa ve şiddet unsurlarını barındırır. Khaos'tan ya da Teklikten çıkmak bölünme ve ayrışma sonucu gerçekleşir. Dolayısıyla evrenin var olması ve düzenin oluşması birken iki olacak biçimde tasarlanmıştır. Ayrışma ya da bölünme ise çatışma ve şiddet yoluyla gerçekleşmektedir (Tuğrul, 2010: 46-7).

Yunan mitolojisine göre başlangıçta Khaos vardır. İlk olarak ise toprak ana tanrıçası olan Gaya ortaya çıkar. Gaya, Uranos'u (gökyüzü) doğurur. Gaya ve Uranos ise aslında birbirine yapışıktırlar. Dolayısıyla tek, aslında tek başına değildir, bir ikiliğin

beraberliğidir. Ancak bu ikilik ayrışmamıştır, aynılığın iki farklı yüzüdür (Tuğrul, 2010: 46). Bu aşamada henüz cinsiyet farklılıkları da oluşmamıştır. Farklılıkların oluşması için Khaos'tan, Teklik'ten çıkmak gerekecektir ve bu da temel bir yasaya karşı gelmekle mümkündür. Kuruluş mitine geri dönersek, korkunç ve sert karakterli bir tanrı olan Uranos, Gaya'dan olan çocukları ile arasındaki rekabetten korkar ve onları Gaya'nın derinliklerindeki, Tartarlar diyarında saklar. Bu duruma isyan eden Gaya, oğlu Chronos'u (zaman) babasını hadım etmeye ve onun yerine geçmeye ikna eder. Chronos babasını hadım eder ve böylece Uranos acıyla kendisini Gaya'dan koparır, gökyüzünü oluşturur. Görüldüğü gibi Uranos'un Gaya'dan ayrışmasını sağlayan "baba katli"dir. Uranos da, oğlu Chronos'u lanetler: Kendi başına gelenlerin Chronos'un başına geleceğini bildirir. Chronos, kardeşi Rhéa ile birleşir ve babasının lanetinden korktuğu için doğan bütün çocuklarını yutar. Fakat Rhéa da tıpkı annesi Gaya gibi çocuklarını kurtarmak ister. Bunun için en son çocuğu olan Zeus'u kurtarır ve babası Chronos'a karşı kışkırtır. Zeus önce Chronos'un karnındaki kardeşlerini kurtarır sonrasında Titanlarla ve Devlerle savaşır (Tuğrul, 2010: 45).

Zeus, Titan ve Devlerle girdiği mücadeleden galip gelse de Gaya'nın çocuklarının intikamını almak için yarattığı Typhon'la da savaşır. Zeus, Pan ve Hermes'in yardımıyla Typhon'u yenerek (aynı zamanda sembolik olarak anaerkil düzeni de böylece yıkar) sosyal düzeni getirir (Tuğrul, 2010: 45-6). Zeus'un kazanmış olduğu bu iktidara kader tanrıçası Moiralar dışında bütün tanrılar boyun eğerler.

Antik Yunan'a ait bu kuruluş mitinde başlangıçta Khaos'un olması, belirsizliğin egemen olduğu varlığın henüz bir anlama sahip olmadığı bir şiddet durumudur. Bu şiddet durumu içinde çoğalma şiddetin en uç biçimlerinden biri olan ensest bir ilişki (Gaya'nın kendi doğurduğu Uranos'la çiftleşmesi) sayesinde gerçekleşir. Böyle bir belirsizliğin içinde meydana gelen ve yine bir şiddet eylemi olan "baba katli" ayrışmaya yol açar. Sonrasında kargaşa, ensest hikâyeleri, "baba katli", kardeş savaşları ve çatışmaları şeklindeki şiddet eylemleri birbirini izler. Sonunda Zeus'un kazandığı zaferle yeni bir düzen kurulur. Bu düzende: "Baba siması tinin, bilincin gelişmesi için gerekli

araç, kültürün devamının referansıdır. Zamanı geldiğinde karşı çıkılması, isyan edilmesi, yani mecazi anlamda öldürülmesi gereken, daha sonra da suçluluk ve pişmanlığı getiren simadır" (Tuğrul, 2010: 48).

Vernant da Yunan mitoslarının, tanrısal güçlerin birbirleriyle çatıştığı savaş ya da çatışma teması üzerine yoğunlaştığına dikkat çeker. Vernant'a göre mitos kosmosun kaostan nasıl çıktığını anlatma derdinde değildir, evrenin egemenliğini kimin ele geçirdiğini bildirme derdindedir. "Bu anlamda mitosun işlevi bir ayrım yapmaktır; zaman sıralaması açısından dünyanın başlangıcında olan prens ile o dönem dünyanın düzenine başkanlık eden prens arasında ayrımı bildirmektir. Mitos bu uzaklık içinde kurulur; bunu kendi anlatısının konusu yapar" (Vernant, 2013: 105). Bu bağlamda Yunan mitleri evrene egemen olan tanrının doğumunu, savaşlarını ve bu savaşlar sonunda kazandığı zaferleri anlatır. Doğal, toplumsal düzen de egemen tanrının zaferinin bir ürünü olarak görülür. "Eğer dünya karışıklığa ve belirsizliğe terk edilmemişse, bunun nedeni, tanrının kendi rakiplerine ve canavarlara karşı sürdürmek zorunda olduğu savaşların sonunda üstünlüğünün kesinlikle ortaya çıkmış olması ve bunun artık hiçbir şekilde tartışma konusu olmamasıdır" (Vernant, 2013: 100).

Doğal ve toplumsal düzen bir savaş ya da çatışma sonrası kazanılan zafer üzerine inşa edilir. Dolayısıyla çatışma ve şiddet kosmos için kurucu bir işlev görür. Evrendeki düzen, çatışma ve şiddetin cisimleşmiş halini ifade eden Khaos'tan çıkar. Bu nedenle çatışma ve şiddet unsurları doğal ve toplumsal düzenin kurucu ilkeleri olarak konumlanır. Aslında kurucu mitlerin birçoğunda kosmos; yani düzen kurucu bir cinayetten sonra başlar (Tevrat'ta da, kültürün başlangıcı iki kardeş arasında -Habil-Kabil kardeşler- gerçekleşen bir öldürme hikâyesidir) (Tuğrul, 2010: 21).

Girard'a göre kurucu mitlerin hepsinde, toplumun her noktasına yayılmış karşılıklı şiddet bütün toplumu yok etmekle tehdit eden bir kirlilik olarak algılanır; bu kirliliğin sorumluluğu ise tek bir kişiye "günah keçisi"ne yüklenir ve "günah keçisi"nin topluluk dışına atılmasıyla toplumsal düzen tesis edilir. Ancak kurucu mitoslar

toplumsal düzenin kurulması için gerekli olan kolektif cinayeti hatırlatırken aslında her yana yayılmış karşılıklı şiddeti gizler. Dolayısıyla mitosların gizlediği bu durumu ilk bakışta anlamak zordur. Bu nedenle mitosları deşifre etmek için geçirdiği dönüşümleri dikkate almak gerekir.

Bu bağlamda "mitoloji bir dönüşümler oyunudur" (Girard, 2005: 100). Bu nedenle Girard mitleri birbirlerinin dönüşümü olarak okumayı önerir. Ona göre bu okuma sayesinde mitlerin aslında neyi gizlediği ortaya konulabilir. Bu noktada mitoloji kültürel düzenin kurucu unsuru olan kolektif cinayeti silme eğilimindedir. Girard'a göre dinler ve kültürel düzenler, kendi varlıklarını kurmak ve bunu sürdürmek için kolektif şiddeti gizlerler (Girard, 2005: 131). Kurucu cinayeti anlatan mitoslarda, topluluk tarafından öldürülen kurban, canavarlaştırılarak suçlu haline getirilir. Böylece canavarı öldüren katillerin eylemi meşrulaşır ve kutsal bir edim olarak topluluğu kurar. O halde topluluğu kuran şey kurucu bir cinayettir. Mitoslar da bu kurucu cinayetin anlatımıdır. Mitosların sildiği kolektif şiddetin yerini ise bireysel şiddet alır.

1.2. SİTE İLE TRAGEDYA İLİŞKİSİ

1.2.1. Trajik Anlatının Biçimi

Tragedya, daha öncede belirttiğimiz gibi siteye ait düşünme biçimlerinin ve uygulamaların toplumsal ve siyasal yaşamı belirlediği bir dönemde ortaya çıkar. Bu bakımdan belli bir zaman ve mekânla sınırlandırılmış olan tragedya, insan deneyiminin bir örneğidir. Dolayısıyla tragedyaya karakterini veren zıtlıklar ve bu zıtlıklar arasında ortaya çıkan trajik çatışma da tragedyanın ortaya çıktığı tarihsel, toplumsal koşullar dikkate alındığında açıklanabilir. "Bu bağlamda, biçimsel olarak demokratik olan, ancak toplumsal gerekliliklere göre belirlenmiş yasaların yanı sıra eski çağın inanç ve değer yargılarını yaşamaya devam eden ve geçirdiği hızlı toplumsal değişimler sonucu giderek bir sınıf ve değerler çatışmasına sürüklenen Atina toplumunun iç çelişkisi, tragedyanın

çıkış noktasını oluşturmuştur" (Paksoy, 2011: 26). Tragedyanın hem İ.Ö V. yüzyılda Atina'da hem de XVII. yüzyılda Avrupa'da ortaya çıkması ve büyük bir gelişim göstermesi her iki dönemde toplumsal, siyasal, ekonomik, dinsel ve bilimsel alanda büyük ve hızlı değişimlerin yaşanmasına bağlanabilir. Frye'e göre söz konusu dönemlerde tragedyada görülen gelişimin, "İonia ve Rönesans biliminin yükselişiyle eş zamanlı oluşu tesadüf olamaz" (Frye, 2008: 115). O halde tragedyanın ortaya çıkmasında ve gelişmesinde toplumu ilgilendiren alanlarda yaşanan büyük ve hızlı değişimlerin yarattığı değerler çatışmasının belirleyici olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır.

Tragedyanın tarihsel bir momente denk düştüğünü vurgulayan Vernant ise, tragedyanın ortaya çıkmasına yol açan Atina toplumunun iç çelişkisini şu şekilde açıklar: "Dolayısıyla trajik moment, toplumsal deneyimin içinde bir mesafenin: bir yanda siyasal ve hukuksal düşünce, öte yanda mitlere ve kahramanlara değin gelenekler arasında zıtlıkların açıkça ortaya çıkmasına yetecek kadar büyük, ama değerler çatışmasının hala acı verecek kadar yoğun hissedilmesine ve durmadan bir karşı karşıya gelişin gerçekleşmesine yetecek kadar kısa bir mesafenin açıldığı andır" (Vernant ve Vidal-Naquet, 2012: 19). İki değerler dünyası arasındaki yakınlık ve uzaklık tragedyanın bir geçiş sürecinde ortaya çıktığını da gösterir. O halde tragedya, bir taraftan mit ile site arasındaki uzaklığı dile getirirken diğer taraftan da bu iki değerler dünyasını karşı karşıya getirerek iki dünya arasındaki çatışmanın ne kadar yakın olduğunu ortaya koyar. Tragedyanın biçimini meydana getiren şey de mit ile site arasındaki bu gerilimdir ve bu gerilim zamansal ve mekânsal olarak sitede ortaya çıkar.

Mit ile site dünyası arasındaki kutuplaşma tragedyada kahraman ile koronun konumunda da açıkça ortaya çıkar. Schlegel'e göre koro seyirciden beklenen tepkileri veren "örnek bir seyirci topluluğu"dur (Paksoy, 2011: 79). Dolayısıyla koro, kolektif bir varlıktır ve yurttaşlar topluluğu olan seyircilerin duygu ve düşüncelerini temsil eder. Buna karşılık, bireyselleştirilmiş bir kişilik olan trajik kahraman, artık siteye yabancı olan uzak geçmişin bir temsilcisi olarak işlev görür. Öte yandan koro ve trajik

kahramanın kullandığı dilde de bir ikilik söz konusudur. Dilsel bakımdan koro, lirik bir üslup kullanarak uzak geçmişe yani mit dünyasına bağlanırken, trajik kahraman ise siteye ait dilsel bir biçim olan ve ölçüleriyle düzyazıya daha yakın olarak konumlanan, diyaloglu bir üslup kullanır (Vernant ve Vidal-Naquet, 2012: 16-17). Böylece uzak geçmişin temsilcisi olarak, site yaşamından ve dolayısıyla da sıradan seyirci olan yurttaştan uzaklaşan trajik kahraman, kullandığı dil sayesinde sitenin değerler dünyasına yakınlaşır. Bu yakınlık sayesinde trajik kahraman ile seyirci arasındaki mesafe de azalır. Ancak bu yakınlaşma iki değerler dünyasının birbirlerini anlamasına yol açmaz; aksine daha da derinleşecek bir kutuplaşmanın zemini olarak işlev görür. Çünkü trajik kahraman ile yurttaş arasındaki dilsel düzlemdeki yakınlaşma trajik kahramanın yurttaşlar topluluğu olan site tarafından bir sorgulama nesnesi haline gelmesine yol açar. Öyle ki "tragedyanın yeni çerçevesi içinde kahraman bir örnek olmaktan çıkmıştır; kahraman kendisi açısından da başkaları açısından da bir sorun haline gelmiştir" (Vernant ve Vidal-Naquet, 2012: 17).

Tragedya dilsel açıdan sitenin yarattığı biçimlerden de etkilenir. Özellikle demokratik site yaşamıyla birlikte sözün kamusallaşması ve Sofistlerle birlikte retoriğin gelişmesi tragedya sanatının bu retorik kalıpları kullanmasına yol açar. "Oyuncunun konuşmaları, retoriğin gereklerine (söylenecek olanın; giriş gelişme, kanıt ve iknayı kapsayacak şekilde belli bir kompozisyon içerisinde verilmesi) uygun hale getirilir" (Paksoy, 2011: 75). Retorik tragedyadaki çatışmanın ortaya çıkmasında etkili olan siteye ait dilsel bir metottur. Retoriğin temelinde birbirine karşıt olan savlar vardır. Bunun nedeni konuşmacının hep karşıt görüşlü insanlar karşısında bulunduğunu varsayarak hareket etmesidir. Bu durum retoriğin, zihinsel ve zihin dışı dünyalardaki karşıtlığı en üst düzeye çıkarma eğilimden kaynaklanır (Ong, 2014: 133). Dolayısıyla trajik öğelerin simetrik karşıtlığının dilsel biçimde görünür hale gelmesinde retorik kalıp büyük bir işleve sahiptir.

Platon'un Gorgias diyalogunda kendisi de bir retorik ustası olan Gorgias'a göre, retorik ikna yoluyla insanları ele geçirip onlar üzerinde egemen olacak kadar güçlü bir

söz sanatıdır. Gorgias "benim sanatım mahkemede yargıçları, Meclis'te senatörleri, halk meclisinde ve bütün öteki toplantılarda yurttaşları ikna etme gücüne sahiptir. Bu güçle, hekimi de, beden eğitimi hocasını da kendine kul köle edersin" (Gorgias, 2006: 452e). Ancak retoriğin dolayısıyla da sözün bu gücünün yarattığı yıkım da en açık biçimde Atina sitesinde görülür.

Retoriğin gücü "başkasının rızasını silah zoruyla değil söz zoruyla kazanmak" anlamına gelen *peitho*'nun gücünden gelir. Hesiodos'un anlattığı Pandora'nın hikâyesinde *peitho*'nun gücü aldatıcı, yalan sözlerle insan yaşamını felakete sürükler. Bu nedenle Ksenofon ve diğer Antik çağ yorumcuları, "Ekklesia'yı bir beşik gibi bir o yana bir bu yana sallayan şey"in retoriğin bu gücünden kaynaklandığını düşünürler (Sennett, 2008: 53). Dolayısıyla tragedya, bir oyun olarak tiyatro sahnesinde sergilendiğinde retoriğin gücüyle izleyiciyi teslim alır. Bu tiyatro sahnesinde tekil sesin kullandığı retorik yöntemler karşısında izleyici topluluğu "belagate kurban düşüyor, onun akışıyla felç oluyor ve küçültülüyorlardı" (Sennett, 2008: 44).

Tragedyanın kanıt ve ikna gibi retorik kalıplara başvurması, sanatsal ve edebi bir tür olma özelliğinin dışında sitede ortaya çıkan toplumsal bir kurum olduğunu da gösterir. Toplumsal bir kurum olduğu için tragedya, siteye ait hukuksal ve siyasal kurumların kullandığı dile de sıklıkla başvurur. Örneğin bütün tragedya yazarları hukuksal terimler kullanır; ancak bu kullanım hukuk alanındaki kullanımdan çok daha farklı anlamda ve işlevdedir. "Bunlar tragedya yazarlarının kaleminde, diğer unsurlara karışarak ve onlara karşıt olarak, artık hukukla hiçbir ilintisi kalmamış ve insanın kendisine yönelmiş bir sorgulama amacıyla bütün normlarının sorgulamasının, değerlerin genel bir karşılaştırılmasının öğeleri haline gelir" (Vernant ve Vidal-Naquet, 2012: 27). O halde bütün normların sorgulanması, tragedyada sadece trajik kahramanın bağlı olduğu mit geleneği ve bu geleneğin değerler dünyasının sorgulanmadığı; fakat aynı zamanda siteye ait değerlerin ve normların da sorgulandığı anlamına gelir. Tragedyaların sonunda ölçülülük, ılımlılık gibi demokratik site değerlerinin zaferi ilan

edilse bile tedirginlik ve gerilim hiçbir zaman tam olarak ortadan kalmaz. Bu da siteye ait temel değerlerin sorgulandığını gösterir.

Öte yandan tragedyada kullanılan hukuksal terimlerin anlamındaki sapmanın nedeni, sitenin kendi toplumsal ve düşünsel koşullarıyla yakından ilgilidir. Site ile geleneksel Yunan toplumu arasındaki karşıtlıkların oluşturduğu gerilimler ve çelişkiler, tragedyada bir anlamın sürekli tersine dönmesine ve tragedyanın bir belirsizlikler alanına dönüşmesine yol açar. Burada kesin olan hiçbir kural, hiçbir mantık yoktur; bir hukuk başka bir hukukla, bir Tanrı başka bir Tanrı'yla, bir norm başka bir normla sürekli çatışma halindedir (Vernant ve Vidal-Naquet, 2012: 27). Böylece neyin iyi neyin kötü olduğu, neyin doğru neyin yanlış olduğu, kimin haklı kimin haksız olduğu anlaşılmaz hale gelir. Bu nedenle tragedya sitenin çelişkilerle parçalanmış, belirsiz dünyasının bir yansımasıdır. Başka bir deyişle sitenin parçalanmış dünyası, en iyi ifadesini tragedyada bulur.

Tragedya sitede ortaya çıkan toplumsal bir kurum olduğu için trajik düşüncede siteye ait bir düşünme biçimidir. Mitik düşünce gerçekliği bir hakikat söylemi olan mitosun dolayımıyla kavrarken, logosa gönderme yapan rasyonel düşünce gerçekliği aklın neden-sonuç ilişkisi içinde kavrar. Buna karşılık trajik düşüncede gerçeklik hep birbiriyle çelişen karşıtlıklarda aranır. Bu nedenle trajik düşüncenin konusu olan her şey ikircikli bir şekilde kavranır. Blanchot'a göre tragedya dünyasında gerçeklik, kavranmasını sağlayacak bir kesinlik ışığında değildir, belirsiz bir karanlığın içindedir. Dolayısıyla trajik düşünce bu belirsiz karanlığı kavramaya çalıştığı için hep ikirciklidir.

> "Şunu iyi görelim, içinde bulunduğumuz karşıtlıklar, nereden başlayacağını hiç bilmeyen ve bir sonsuzluktan bir başkasına dağılan bir düşüncenin sıkıntısı, içinde savrulduğumuz, olduğu yerde durmayan, sürekli bir oraya bir buraya gidip gelen, ne var ki hiçbir yerde olmayan, biz hiçbir yerde durmayalım diye her şeye merak gösteren bu anlaşılmazlık, varlığın yokluğun olmadığı, yakınlığın uzaklığın olmadığı, her şeye sahip olduğumuz yanılsamasını yaratarak her şeyi elimizden kaçıran dünya dağılmış, savrulmuş, handiyse başıboş bir karanlığın devamıdır, onu sabitleyecek gücümüz yoktur bizim" (Blanchot, 2008: 203).

O halde trajik düşünce, anlamın sabitlenmediği bir ikircikliğe yol açar. Bu ikirciklik ise varlığın gerçekliği olarak kavranır; ancak gerçeğe dönüşmek istediği anda Blanchot'un belirttiği gibi ortadan kalkar. Tragedyadaki çokanlamlılığın ve gerilimlerin nedeni de varlığın bu ikircikli kavranışıyla ilgilidir. Trajik düşünce varlığı kavrarken iyi-kötü, doğru-yanlış, haklı-haksız, suçlu-suçsuz, yaşam-ölüm gibi kavram çiftleri sürekli olarak birbirine dönüşür. Trajik kahraman iyiyken kötüye dönüşür; suçsuz iken suçlu haline gelir sonra aynı kişi suçluyken suçsuz hatta kutsal bir varlığa dönüşür. Dolayısıyla tragedyada anlamın sürekli tersine dönmesi aslında trajik düşüncenin varlığı ve gerçekliği ikircikli olarak kavramasıyla ilgilidir. Bu durum aynı zamanda tragedyadaki belirsiz mantığın da nedenidir. Böylece karşıtlıklar ya da zıtlıklar aslında varlığın görünümleri olarak sürekli birbiriyle çatışır, anlam sabitlenmez, belirsizlikler ortaya çıkar, ayrımlar ortadan kalkar ve şiddet toplumsal düzenin her noktasına yayılır.

1.2.2. Yunan Sitesi: Çatışma ve Birleşme

Politika kelimesinin kendisinden türetildiği, "kent devlet" olarak da adlandırılan polis (site), Antik Yunan'ın en parlak döneminin toplumsal ve siyasal örgütlenme biçimidir. Her ne kadar polis kavramı yerine kent devlet kavramı kullanılsa da bu iki kavramı birbirine karıştırmamak gerekir. Çünkü "polis, tarihte görülen diğer kent devletlerinden, sosyo-ekonomik ve siyasal yapısı ve buna bağımlı olarak bağrında oluşan düşünce sistemleriyle de ayrılır" (Ağaoğulları, 2013: 12). Çünkü polis ya da site toplumsal ve siyasal koşulları, uygulamaları, davranış kalıplarını, düşünce yapılarını, belirleyerek siyasal toplum modellerinden çok daha kapsayıcı bir özellik gösterir.

Tarihsel olarak sitenin oluşmasında etkili olan en önemli faktör, ticaretle uğraşan tüccar sınıfın aristokratik yönetimi devirmesi olarak gösterilebilir. Thomson'a bu durumu şöyle ifade eder: "Eski Yunanistan'ın demokratik devrimiyle (eski Yunan'dan başka yerde olmamıştır bu) devlet gücünün toprak sahibi aristokrasiden yeni tüccar sınıfına geçişini kastediyoruz" (Thomson, 1997: 231). Dolayısıyla site sınıflar arasındaki mücadele sonucu oluşmuş siyasal bir örgütlenme biçimidir. Miken krallığının

yıkılmasından sonra başlayan süreçte -ki bazı tarihçiler bu süreci karanlık çağlar olarak da adlandırır- farklı toplumsal gruplar ya da sınıflar arasındaki mücadele önce toprağa bağlı aristokrasinin ya da oligarşinin sonra kısa bir süreliğine tiranlığın ve bu sürecin sonunda demokrasinin ortaya çıkmasına yol açmıştır.

Vernant'a göre Miken uygarlığının Dor istilasıyla yıkılmasıyla birlikte, Yunan dünyasında bir egemenlik bunalımı görülür. Farklı yönetim biçimlerinin ortaya çıkması bu egemenlik bunalımın bir sonucudur. Miken uygarlığı, toplumsal örgütlenmenin başında anax sıfatını taşıyan bir kralın bulunduğu, krallık erkinin askeri, ekonomik, dini olmak üzere toplumun bütün alanlarını yönettiği ve kontrol ettiği bir saray sistemidir. Bu saray sisteminde toplumun bütün katmanlarının, saraya bağlı teknik bir ekip tarafından sıkı bir şekilde denetlendiği görülür. "Saray örgütü yönetici, personeliyle, muhasebe teknik adamlarıyla, denetim adamlarıyla ve sosyal, ekonomik yaşamı sıkı sıkıya kurala bağlamasıyla, yapay bir nitelik taşır. Tüm sistem, yazı ve arşiv tutma üzerine kuruludur" (Vernant, 2013: 35).

Anax terimi, kralın krallığın sınırlarında bulunan herkes ve her şey üzerinde her an denetimde bulunabileceğine işaret eden, bu bakımdan kralın egemenlik yetkisini gösteren bir kavram olarak kullanılır. Buna karşılık "basileus" terimi, ise kırsal alanda hiyerarşik yapıyı ve tarım işlerini düzene koyan kişiler için kullanılır: "Tam olarak kendi sarayında kral değil, ama kırsal alanın sahibi, anax'ın bağımlı kişisi basit bir efendi" (Vernant, 2013: 33). Anax'ın en önemli özelliği, birbirine karşıt olan toplumsal grupları ve öğeleri birleştirerek, bu öğeler arasında ortaya çıkabilecek bir çatışmayı engellemesidir. Çünkü toplum içinde birbirine karşıt olan insan etkinlikleri, toplumsal öbekler her şeyin kendisine bağlı olduğu anax sıfatını taşıyan kralın kişiliğinde birleşmiş ve bütünleşmiştir.

Miken uygarlığının yıkılmasıyla bütün bir saray sistemi çöker ve bununla birlikte anax terimi de ortadan kalkar. Dolayısıyla bu söz konusu durum, kralın kişiliğinde birleşen karşıt toplumsal işlevler, rakip gruplar, ayrıcalıklı toplumsal sınıflardan yeni bir

düzenin nasıl kurulacağı sorusuna sebep olur. Bu, aynı zamanda Vernant'ın işaret ettiği egemenlik bunalımına da yol açar.

Yunan dünyası, Miken uygarlığı yıkıldıktan sonra ortaya çıkan soylular ile köylü toplulukları ve karşıt toplumsal öğeler arsındaki mücadeleler sürecinde daha önce krallığın yetkisinde olan iktidarın, yönetimin, yazının ve kültüre ait birçok öğenin giderek kamusallaştığı ve bununla bir dönüşüme girdiği bir sürece tanıklık eder. Bu süreçte anax teriminin ortadan kalkması, basileus teriminin ön plana çıkmasına ve buna bağlı olarak toprağa bağlı aristokratların toplumsal basamakların en üstüne yerleşmesine yol açar. Krallığa ait değerler önce krallığın yerini alan soylular tarafından sonra diğer toplum tabakaları tarafından kullanılır.

> "Çatışma gücü-birleşme gücü, yani Eris-Philia: Karşıt ve tümleyici bu iki tanrısal antite, eski krallıkların yerini alan soylular dünyasında toplumsal yaşamın iki kutbunu belirler. Mücadele, yarışma ve rekabet değerlerinin teşvik edilmesi, bir ve aynı topluma bağlılık duygusunu, toplumsal birlik ve bir olma duygusunu birleştirir. Soylular gene'sini canlandıran agon anlayışı, her alanda kendini gösterir. Önce savaşta … Daha sonra din düzeyinde … Son olarak "ön hak"kın tüm alanları, aileler arasındaki ilişkileri yönetir, kendi başına bir agon'u oluşturur: Grupların karşı karşıya geldiği kodlanmış ve düzenlenmiş bir kavgadır bu; oyunlar sırasında atletleri birbiriyle çarpıştıran sınava benzer bir güç sınavı, gene'ler arasında vardır. Sonra politika agon biçimini alır: Söz yarışmaları, tartışma yeri agora olan kanıtlamalar mücadelesi, kamu meydanı ve bir pazar yeri olmadan önce, toplantı yeridir. Sözleriyle çarpışanlar, söylevleriyle karşı karşıya geliyorlar ve basamaklı bir toplum içinde, eşitler grubunu oluşturuyorlar" (Vernant, 2013: 45).

Çatışma gücü *Eris,* suç işleyeni cezalandıran özellikle de cinayeti işleyenin peşine takılan, öç tanrıçaları anlamına gelen "kimi zaman bir, kimi zaman çok kimi zaman da üç olarak gösterilen" Erinys'lerden gelir (Erhat, 2001: 104). Birleşme gücü olarak tanımlanan *Philia* ile *Eris* arasında sürekli bir mücadele vardır. Site yaşamını bu çatışma ve birleşme gücü arasındaki denge belirler. *Eris* rakip grupların ya da sınıfların çatışmasına yol açarken; philia insanları birbirlerine yakınlaştırıp sitenin birliğini sağlar. Başka bir ifadeyle *Eris*'le çatışan gruplar, *Philia* ile birleşirler. Site yaşamında ve Antik Yunan düşüncesinde çatışma, rekabet ve mücadelenin bu kadar önemli bir yer

tutmasının nedeni ise, çatışma gücünün sitede birlik duygusunu, harmoniyi uyandıracak güce sahip olduğunu düşünmeleriyle ilgilidir (Arıcı, 2008: 71-72). Toplumsal alanda rakip gruplar arasında yaşanan çatışma ve birleşme Anaksimandros ve Herakleitos'un kozmolojik söylemini de belirler.

1.2.3. Anaksimandros ile Herakleitos'ta Zıtların Çatışması ve Uyumu

Antik Yunan'da demokratik site örgütlenmesi, zıtların çatışmasını ya da karşıtlığını, zıtların birbirini dengelediği bir çeşit toplumsal uyum zemininde aşmaya çalışır. Toplumsal alanı belirleyen çatışma, Yunan düşüncesinin de formunu belirler. Özellikle pre-Sokratik filozoflarda varlık, evren, doğa ve oluş gibi konular toplumsal alanda zıt güçlerin çatışmasından hareketle açıklanır. Felsefe Vernant'ın da işaret ettiği gibi toplumsal, siyasal alanda yaşanan değişimlerin ve çatışmaların kozmolojik söyleme yansımasının bir sonucu olarak ortaya çıkar. Başka bir ifadeyle toplumsal, siyasal alanda yaşanan değişmelerle birlikte mitosun çözülmesi, bu çözülmeyle birlikte mitosun yavaş yavaş düşünsel uzamda açıklayıcı olma vasfını yitirmeye başlaması ve logostan ayrışması, bunun sonucunda mitin mitosla karşıtlaşmaya başlayan logosun söylemiyle yeniden yazılmasıyla birlikte felsefe ortaya çıkmıştır.

Felsefenin ortaya çıktığı düşünsel uzam aynı zamanda tragedyanın da ortaya çıktığı düşünsel uzamdır. Pre-Sokratik filozofların kimilerine göre tragedya filozofları olarak görülmesinin nedeni de söz konusu düşünürlerin sunduğu düşünsel evrenin trajik öğeler içermesiyle ilgilidir. Nietzsche İ.Ö. VII. yüzyıl ile İ.Ö. V. yüzyıl arasındaki süreci "trajik çağ" olarak nitelendirir ve bu dönemde ortaya çıkan pre-Sokratik felsefe ile tragedyanın birbirlerine ne kadar yakın olduğunu gösterir. Nietzsche'ye göre tragedya insana varlığının özgürlük ile alın yazısı arasında bir denge olduğunu gösterir. Bu nedenle trajik insan evren karşısında bağımsız olduğunu düşündüğünde evren ile Ben arasında bir denge olduğunu duyumsar. Tragedya tam da bu duyumsayışta ortaya çıkar (Nietzsche, 1963: XIV-XV)

Varlığın korkunç ve dehşet verici yanını gören pre-Sokratikler ise saf bir mantıktan hareketle evreni açıklamamışlardır. Nietzsche'ye göre trajik çağın filozofu, "evreni kavrarken kendisini de kavramak isteyen, bunu da yalnız mantığıyla değil bütün kişiliği ile heyecanı, tasarım kuvveti, yaratıcı ve duyucu yetileriyle başarmaya koyulmuş olan insandır" (Nietzsche, 1963: XV-XVI). Dolayısıyla Nietzsche'ye göre tragedya ve pre-Sokratik felsefede rasyonel olanı temsil eden Apollon ile rasyonel olmayanı temsil eden Dionysos'un birlikteliği söz konusudur. Tragedya ile pre-Sokratik felsefe arasındaki yakınlık da buradan kaynaklanır. Bu nedenle bu düşünürlerin kozmolojik söylemleri trajik düşünceyi anlamada önemli olanaklar sunar.

Anaksimandros'un varlık anlayışı ve doğa kuramı, toplumsal düzenden hareketle evreni açıklar. Anaksimandros, toplumsal alanda ya da insani varlıklar alanında ortaya çıkan adalet kavramını doğaya aktarır. Ona göre "var olanlar nelerden meydana gelmişlerse zorunlu olarak yok olup onlara dönerler; zira onlar birbirlerine zamanın düzenlenişine göre haksızlıklarının cezasını ve kefaretini öderler" (Kranz, 1984: 32). Dolayısıyla Anaksimandros, aslında evrendeki varlık formlarının, birbirlerine karşı işledikleri suç ve bu suçun bedeli olan cezaya göre hâkim konuma geldikleri ve ortadan kalktıkları bir yasaya göre doğayı açıklar. Doğa alanındaki varlıkların, suç ile ceza gibi hukuksal ve ahlaksal kavramlarla açıklanması toplumsal düzendeki işleyişin doğaya aktarıldığını gösterir. Dolayısıyla doğa yasası, aslında bir ahlak ve hukuk yasasından başka bir şey değildir. Çünkü evrendeki nedensellik bir suç-ceza nedenselliğidir; suçun sonucu cezadır, cezanın nedeni ise suçtur (Arslan, 2008: 109).

Hukuk yasasının ya da yargı sisteminin amacı haksızlıkları gidermektir. "Bunun da bilinen en eski uygulaması, misillemedir: Göze göz, dişe diş" (Arslan, 2008: 109). Yani bir varlık biçiminin diğer varlık biçimine yaptığı haksızlık ya da ona karşı işlediği suçun cezası, haksızlık yapan varlık biçimine aynı haksızlığın yapılmasıyla karşılığını bulur. Anaksimandros'ta varlık biçimlerinin birbirlerine karşı yaptıkları misilleme, tragedyada her öğenin simetrik bir biçimde kendi karşıtıyla çatışma halinde olmasıyla karşımıza çıkar. Trajik diyalogda, karakterler birbirlerini karşılıklı olarak suçlar ve

hakaret eder. Dolayısıyla burada bir karakter kendisine yapılan haksızlığın aynısını karşısındakine yaparak ondan öç almaya çalışır. Dolayısıyla karşılıklı şiddet biçiminde ortaya çıkan bu misilleme hali, aynı zamanda Anaksimandros'un varlık biçimlerinin karşılıklı çatışmasında olduğu gibi bir var olma mücadelesidir.

Anaksimandros'a göre var olmak bir başkasına karşı suç işlemektir. Başka bir ifadeyle bir varlık biçimi var olabilmek için başka bir varlığa tecavüz eder. Çünkü "her özel varlık biçimi, her bireysel varoluş, bir başkasının hakkına bir tecavüz, bir gasptır" (Arslan, 2008: 109). Ancak bir varlık biçimi var olmak için bir başka varlığı ortadan kaldırdığında, işlediği bu suçun cezasını başka bir varlığın kendi varlığını ortadan kaldırmasıyla öder. O halde var olmak bir başka varlığı yok etmeyi ve diğer bir varlık tarafından da yok edilmeyi gerektirir. Bir başka varlığı yok etmek ise şiddetin en uç biçimidir. Öte yandan diğer bir varlık tarafından yok edilmek de şiddete maruz kalmak demektir. Dolayısıyla var olmak aslında kendi içinde şiddeti barındırır. Tragedyada da bir öğe var olabilmek için kendi karşıtını yok etmeye yönelir. Bu yok etme edimi ise karşılıklıdır ve çatışma da bundan dolayı ortaya çıkar.

Anaksimandros'ta zıtların birbirlerine karşı işledikleri suçların cezası, *aperion'*a geri dönüp onun içinde eriyip yok olmaktır. Dolayısıyla zıtların bu mücadelesi, varlığı ortadan kaldırdığı için kötüdür. Buna karşılık evreni, zıt güçlerin mücadelesi ile açıklamak konusunda Anaksimandros'un izinden giden Herakleitos'a göre, zıtlar arasındaki mücadele kötü değil, varlık için zorunlu bir ilkedir. Çünkü evren zıtların mücadelesinin meydana getirdiği uyuma dayanır. Dolayısıyla varlık, zıtlar arasındaki çatışmadan başka bir şey değildir.

Burnet'e göre "Herakleitos, insanı dünya aracılığıyla değil, dünyayı insan aracılığıyla açıklar" (Burnet, 1920: 111). Başka bir ifadeyle Anaksimandros'un toplumsal düzenden hareketle doğayı açıklaması gibi Herakleitos'ta mikrokosmos olan insandan hareketle makrokosmos olan dünyayı açıklamaya çalışır. İnsanın ateş, su, topraktan meydana geldiğini düşünen Herakleitos'a göre ateş yalnız başına bilinçtir,

dünyadaki her şey gibi insan da daima bir oluş içindedir ve bu oluş insandaki zıt unsurlar arasında gerçekleşir. Ruhta birbirinin zıttı olan ateş ve su arasında bir denge vardır. Ancak bu denge durumu uzun sürmez, biri diğerine üstün gelir ve her durumda sonuç ölümdür (Burnet, 1920: 111-2).

İnsan bilincini meydana getiren ateş, aynı zamanda makrokosmosun da arkesi olur. Böylece ateş karşısında her şey yanıp tutuşacağı için hiçbir şey değişmeden aynı kalamaz. Bu nedenle Herakleitos evrenin temel yasasının oluş olduğunu düşünür. Herakleitos'un bu akıl yürütmesi onun çatışma kuramına dayanır. Ona göre her şeyin kökeninde savaş ve çatışma vardır:

> "Savaş her şeyin babası ve kralıdır: Kimini Tanrı, kimini insan olarak ortaya çıkarır; kimini köle, kimini özgür kılar" (Herakleitos, Fragman 53: 137) .

Yani varlıkların meydana gelmeleri ve varlıklarını devam ettirmeleri zıtlar arasındaki çatışmaya bağlıdır. Zıtların çatışmasının varlık için iyi olduğunu düşünen Herakleitos bu duruma yay örneğini verir. Yayda ağaç ve kiriş olmak üzere iki kısım vardır. Ağaç kirişi gergin tutarken, kiriş de ağaca ters yönde kuvvet uygulayarak onu gerer. Yayı meydana getiren şey de bu iki zıt kuvvetin karşılıklı birbirlerine uyguladıkları gerilimdir. Gerilim ortadan kalktığında yayın varlığı da ortadan kalkar. Dolayısıyla zıtların çatışması varlık için sadece iyi değil aynı zamanda zorunludur, hatta savaş adaletin kendisidir: "Savaşın her şeyde ortak ve adaletin çatışma olduğu ve her şeyin zorunluluk sonucu çatışmayla meydana geldiği bilinmelidir" (Herakleitos, Fragman 80: 193).

Herakleitos'a göre savaş ya da çatışma sonucu düzensizlik değil düzen meydana gelir. Çünkü zıtların çatışması bir harmoniye neden olur. Herakleitos, harmoniyi uzlaşmaz olanların birliği anlamında kullanır. Ona göre "bir olanın birliğini meydana getiren veya mümkün kılan şey, çok olanın zıtsal gerilimidir. Bu gerilimi ortadan kaldırırsak, birliği de ortadan kaldırırız" (Arslan, 2008: 192). Bu bağlamda Herakleitos bütün zıtların Bir'de yani tanrıda toplandığını ifade eder:

> "Tanrı gece ve gündüz, yaz ve kış, savaş ve barış, tokluk ve açlıktır. [Bunun anlamı: *Bütün,* karşıt şeylerden oluşur]. Ancak o (tanrı), ateşin yaktığı bir tütsüden yayılan ve herkesin kendince ad verdiği koku gibi başkalaşır" (Herakleitos, Fragman 67: 165).

O halde evrendeki bütün karşıt çiftler Bir'den çıkar, ancak Bir de bu karşıt çiftlerin toplamından başka bir şey değildir.

1.3. TRAGEDYA, ÇATIŞMA VE ŞİDDET

1.3.1. Tragedya ve Trajik Bilinç

Yunanca tragoidia sözcüğü, "keçilerin şarkısı" ya da "tekelerin şarkısı" anlamına gelir. Tragedya üzerine yapılan pek çok çalışma, tragedyanın kökeni Dionysos Şenlikleri'ndeki ritüellere bağlar. Murray'e göre Yunan geleneği, dramanın Dionysos'la olan yakın bağını açıkça ifşa eder. Ona göre drama hep ölmüş olan dünyanın yeniden canlandırılması için yapılan dinsel bir ayindir. Bu bağlamda Murray, pek çok Yunan tragedyasının Dionysos ritüelinin bir tekrarı olduğuna işaret eder. Çünkü "bu ritüel, tanrı ile onun düşmanı arasındaki bir Çatışma'yı; çoğu kez bir *Sparagmos* ya da Parçalanma şeklini alan bir ÖLÜM ya da Felaket'i; bir HABERCİ'nin anlattığı bir ÖYKÜ'yü; bir AĞIT'ı, en sonunda da ANAGNORİSİS ya da BULUŞ ile rahatlama getiren bir THEOPHANY'Yİ [Tanrının görünmesi, -çn.] içerir" (Gaster, 2000: 7).

Öte yandan kimi tragedya uzmanlarına göre, "teke" Dionysos şenliklerde kurban edilen bir hayvan olduğu için tragedyanın da kurban ritüellleri çerçevesinde ele alınması gerekir. Bununla birlikte Yunan kültürünün agonal yapısına işaret eden Huizinga'ya göre tragedya, başlangıcından itibaren müsabaka alanında yer almıştır:

> "Rakip şairler, eserlerini Dionysos yarışları vesilesiyle üretmektedir. Bu yarışı kuşkusuz devlet düzenlememekte, ama yönetmektedir. Her zaman çok sayıda ikinci ve üçüncü dereceden yarışçı vardır. Sürekli kıyaslama yapılmakta, eleştiriler acı olmaktadır. Tüm halk bütün imaları anlamakta, tüm nitelik ve

> üslup inceliklerine tepki vermekte, tıpkı bir futbol maçının seyircileri gibi yarışmanın gerilimine ortak olmaktadır" (Huizinga, 2006: 186-187).

Dolayısıyla bu çerçevede tragedya ritüel bağlamda gerçekleştirilen, yarışmacıların yani tragedya şairlerinin, bir "teke" için mücadele ettiği bir yarışma olarak konumlanır. Başka bir ifadeyle tragedya, ritüel bağlamın rekabetçi yapıyla birleşmesinin en iyi örneğidir. Benjamin bu bağlamda tragedyadaki iki temel unsur olan kurban ve yarışma öğelerine dikkat çeker:

> "Trajik şiir kurban etme fikrine dayanır. Ancak kurbanı –yani kahramanı- açısından, trajik kurban etme, aynı anda ilk ve son kurban etme olarak, bütün ötekilerden ayrılır. Eski hukuku elinde bulunduran tanrıların gönlünü hoş eden bir kurban anlamında son kurban olurken, içinde bir ulusun yaşamının yeni yönlerinin kendini ilan ettiği temsili bir eylem olarak ise ilk kurbandır. Bu kurban etmeler yukarıdan gelen emre değil, kahramanın kendi yaşamına gönderme yapan eski, ölümcül yükümlülüklerden farklıdır; kahramanı yok eder, çünkü bireysel iradenin taleplerini karşılayacak düzeyde değildir, ancak henüz doğmamış ulusal bir zümrenin yaşamına katkı sağlarlar. Trajik ölümün ikili bir anlamı vardır: Olympos tanrılarının eski hukuklarını geçersiz kılar ve kahramanı bilinmeyen bir tanrıya insanlık hasadının turfanda meyvesi olarak sunar. (…) Onun ölüm temasına odaklanışı açısından, o topluma mutlak bağımlılığı açısından, her şeyin ötesinde çözülme ve kurtuluşun hiçbir sonuç garantisi olmaksızın, sonuçlanan bu agonal peygamberlik bütün epik-didaktik öğelerden aridir. Peki, "agonal" bir temsilin temelinin nerede olduğunu söyleyebiliriz? Thymele çevresindeki kurban yarışından çıkan trajik olayın varsayımsal çıkarımı böyle bir temellendirme için pek yeterli değildir. Bu da gösterir ki Attika sahne oyunları öncelikle yarışma formunu almıştır. (Benjamin'den aktaran Gören, 2014: 247).

Tragedya her ne kadar ritüellerle ilişkili olsa da, gelişimi ve kendi özgün kimliğini kazanması açısından sadece ritüel öğelerle açıklanamayacak kadar karmaşık bir yapı sergiler.

Tragedya, siteye ait düşünme biçimleriyle mitik değerler dünyası arasındaki çatışmayı yansıtır. Bu nedenle tragedya mitik söylem ile logosun belirlediği felsefi söylem arasında bir sınır durumu olarak ortaya çıkar. Trajik bilinç de bu sınırda, mitik bilinç ile felsefi bilinç arasında bir ara bölgeyi temsil eder. Bu sınır ya da ara bölgede

mitik olanla felsefi olan hem birbiriyle karşı karşıya gelecek kadar uzak hem de birbirine temas edecek kadar yakındır (Gülenç, 2010: 64). O halde trajik bilinç, insanın evreni kavrarken mitik söylemden uzaklaşsa da tamamen kopmadığı bir bilinç durumudur. Başka bir deyişle trajik bilinç mitostan kopmanın yarattığı yarılmada açığa çıkar. Böylece "trajik olanın 'yırtılmış bilinci' yani insanı kendisine karşı ikiye bölen çelişkiler"in ifadesidir (Vernant, 1996: 93). Bu yüzden trajik bilinç insanın evren karşısındaki yalnızlığını en sert biçimde yansıtır.

Trajik bilinçte mitik olan ile felsefi olan ya da mitos ile logos "gerilimli, mûğlak ve muammalı bir birliktelik" içindedirler (Gülenç, 2010: 64). Başka bir ifadeyle trajik bilinç, evreni mitostan yavaş yavaş kopan logosun belirlenimi altında anlamaya çalışsa da bu kopuş tam anlamıyla gerçekleşmediği için, bunu felsefi bilinçteki gibi mitostan tamamen sıyrılarak gerçekleştiremez. Bu nedenle trajik anlatıda anlam sürekli tersine döner, belli bir noktada sabitlenmez, çokanlamlılık ve belirsizlik anlatımın biçimsel yapısına egemen olur. Bu durumun ortaya çıkardığı muğlâklık yüzünden, tragedya bitmek bilmeyen tartışmalara ve yorumlara konu olur. Söz konusu muğlâklık, tragedyanın toplumsal bir bunalımın cisimleşmiş hali olduğunu gösterir. Platon'un felsefi görüşleri ve tragedyayı değerlendirme biçimi, trajik bunalımı görme konusunda Aristoteles'ten çok daha zengin olanaklar sunar.

Platon'un temel problemi, sitede meydana gelen çöküşün, bozulmanın hem siyasal hem de ahlaki ve düşünsel nedenlerini ortaya koyup, bu durumu düzeltmenin yollarını bulmak olarak nitelendirilebilir. Bu bağlamda ahlaki ve düşünsel anlamda kaosun nedeninin, Sofistler olduğunu düşünen Platon, sofistik düşünceyle mücadele eder. Protagoras'ın "insan her şeyin ölçüsüdür" önermesinden hareket eden Sofistler, insanı varlığın, hakikatin ve her şeyin ölçüsü olarak kavramsallaştırmışlardır. Sofistler "böylece evrensel bir hakikatin, doğrunun varlığını ortadan kaldırmış, onun yerine herkesin kendi hakikatini, yani bireysel sanısını veya arzusunu, kaprisini geçirmişlerdir" (Arslan, 2008: 210). Hakikatin ve doğrunun ortadan kalkmasıyla birbirine zıt olan ama

kendi ölçüsünde haklı olduğunu ileri süren iddiaların yarattığı kaotik bir ortam açığa çıkmıştır.

Hakikatin ve doğrunun sabit olmadığı, sürekli değiştiği böyle bir ortamda anlamda sabitlenmez. O halde Sofistlerin hakikat ve doğruyla ilgili ortaya koydukları ve Platon'un da eleştirdiği bu düşünsel zemin, trajik anlatıdaki bunalımla örtüşür. Victor Golds Chmidt'e göre, Platon'nun tragedyaya duyduğu büyük nefretin nedeni sadece şairlerin ahlaksızlığıyla açıklanamaz. Çünkü tragedyanın felsefi gerçeğe aykırı bir mantığı vardır. Tragedyada karşıtlıklar içinde birbirini çürütmeden çarpışan öğeler varken; felsefe, iki karşıt önermeden biri doğru iken diğerinin yanlış olması gerektiği mantığına dayanır (Vernant ve Vidal-Naquet: 24). Dolayısıyla tragedyada iyi-kötü, doğru-yanlış, haklı-haksız ayrımını yapmayı engelleyen belirsiz bir mantık vardır. Bu belirsiz mantık Sofistlerin, retorikçilerin mantığıdır. Sofistlerle mücadele eden Platon'un belirsizliklerin ve çelişkilerin en açık haliyle ortaya çıktığı tragedyayı mahkûm etmesi ise kaçınılmazdır.

Platon, sitedeki bunalımı ortadan kaldırmak için öncelikle anlamı sabitlemeye çalışır. Bunun içinde sürekli oluş ve yok oluş içinde olmayan, sabit, değişmez bir varlık anlayışına yönelir. Böylece idealar kuramında aradığı varlık anlayışına ulaşır. Platon'a göre toplumsal ve siyasal alan, bu değişmeyen gerçekliğe ve hakikate göre düzenlenirse toplumsal bunalım da ortadan kalkar ve ideal topluma ulaşılır. Ancak böyle bir toplumda tragedya şairlerine yer yoktur:

> "Öyleyse her kılığa girmesini, her şeyi ustaca taklit etmesini bilen bir adam, bizim topluma gelip de şiirlerini halkın önünde söylemek isterse, bu kutsal, bu eşsiz, bu tadına doyulmaz şairin önünde saygı ile eğilir, deriz ki: Bizim ülkemizde senin cinsinden insanlar yok, olması da yasak" (Platon, 2001: 398 a).

Platon'un şairleri kovmasının nedeni onların iyi ya da kötü ayırt etmeden her şeyi ustaca taklit etmeleriyle ilgilidir. Pasajın devamında yalnızca iyi adamı taklit eden, ağırbaşlı şairlerin siteye yararlı olabileceğini söylediğinde, Platon'un siteden kovduğu şairlerin

kötü, zararlı şeyleri taklit ettikleri anlaşılır. Dolayısıyla burada sorulması gereken soru, Platon'un site için kötü ve zararlı olarak gördüğü şeyin ne olduğudur.

Girard'a göre Platon, tragedyayı farklılıkların ortadan kalktığı kaotik bir durumun taklidi olarak gördüğü için onu reddeder. "Platon tragedyada, her türlü toplumsal değerin o bulanık ve korkulası kaynağına açılmış – yine korkulası bir kanal, kentin ta temellerine kadar sorgulandığı bir karanlık görüyordu" (Girard, 2003: 424). Burada "her türlü toplumsal değerin o bulanık ve korkulası kaynağı" olarak görülen şey, kurucu şiddetten başkası değildir. Mitosun insan varoluşunda gizlediği dehşeti, karanlığı; tragedya sitenin orta yerinde açıkça ifşa ettiği için trajik şairin tıpkı Oidipus gibi dışarı atılması gerekir. Böylece trajik şairin kentten kovulmasıyla söz konusu karanlık ya da şiddet de dışarı atılmış olur.

Aristoteles ise, *Poetika*'da şiirin türlerinden, genel olarak bu türlerin özelliklerinden ve güzel bir şiirde olması gereken unsurlardan söz ederken aslında şiirin ve onun bir türü olan tragedyanın doğasının ne olduğunu aktarmaya çalışır. Tragedyanın doğasının ne olduğunu açıklarken de şimdi ve burada olandan hareketle tragedyanın ilk ortaya çıktığı andan başlayarak nasıl doğal bir gelişim gösterdiğini teleolojik biçimde ele alır. Bu bağlamda Aristoteles tragedyaya teknik bir meseleymiş gibi yaklaşır ve tragedyayı öğelerine ayırarak, her bir öğeyi biçim, ölçü bakımından değerlendirir. Ancak bunu yaparken tragedyanın Dionysos kültüne bağlı ritüel özelliklerinden, toplumsal-siyasal köklerinden ve tragedyanın siteyle olan ilişkinden hiç söz etmez (Paksoy, 2011: 34). Dolayısıyla Aristoteles'in trajik olanı değerlendirme biçimi tragedyanın kurucu unsuru olan mit-site gerilimini anlamaktan uzaktır.

Tragedyanın biçimsel özelliklerine ağırlık veren Aristoteles, tragedyayı toplumsal, siyasal bağlamından kopartılmış sanatsal ve edebi bir tür olarak değerlendirir. Bu bağlamda Edith Hall, Aristoteles'in kimi sahne tekniklerinin dışında "tanrı" sözcüğüne, kader, ölüm, kutsallık gibi tragedyada yer alan temel metafizik kavramlara ve tragedyayla ilişkili olan Atina'daki dini ritüellere neredeyse hiç yer vermediğine

dikkat çeker (Paksoy, 2011: 34). Söz konusu metafizik kavramlar Aristoteles'e göre tragedyanın destandan ya da mitostan aldığı hikâyenin içindeki konulardır. Bu yüzden Aristoteles için bu konular tragedyanın içeriğini oluşturmak dışında bir anlam ifade etmez.

Aristoteles tragedyanın ne olduğunu açıklarken katharsis'e yoğunlaşır. Tragedyanın ereği, "korku ve acıma duyguları aracılığıyla bu türden heyecanların katharsis'ini" yaratmaktır (Aristoteles, 2013: 29). Böylece Aristoteles tragedyanın izleyici üzerinde yarattığı etkiden hareketle, tragedyayı acıma ve korku gibi psikolojik öğelere indirgeyerek, trajik olanın özünü açıklamaktan uzaklaşır (Tunalı 2007: 234). Ancak bu uzaklaşmanın nedeni, felsefi düşüncenin mitik düşünce karşısında zafer kazandığı düşünsel ortamın temsilcisi olan Aristoteles'te mitos ile logos arasındaki kopuşun artık iletişim kurulamaz bir noktada olmasıyla ilgilidir. Bu yüzden Aristoteles mitosu ve mitostan kopuşun insan bilincinde yarattığı yarılmanın bir ifadesi olan tragedyayı anlamaktan uzaklaşır.

Vernant'a göre Aristoteles'e gelindiğinde "*mythos* ile *logos* arasındaki uzaklık şimdi o denli fazladır ki iletişim kurulamaz; konuşma olanaksızdır, kopuş tamamlanmıştır" (Vernant, 1996: 201). Bu nedenle Aristoteles mitosu bir felsefe metniymiş gibi okur, onu logosun anlam dünyasından değerlendirir. Bu çerçevede mitos saçma ve uydurma olarak konumlanır. Dolayısıyla mitik değerler dünyasıyla site arasındaki çatışmanın bir temsili olan trajik insan da Aristoteles için anlaşılmaz hale gelir. Onun anlaşılır hale gelmesi için aklın olası veya zorunlu olan mantığından hareket eden Aristoteles, tragedyayı katkıda bulunduğu düzen açısından değerlendirir. Bu nedenle "Aristoteles, trajik bunalımın ötesindedir. Trajik bunalımın yanlış anlaşılmasına yol açan tüm neden ve anlamların ustasıdır" (Girard, 2003: 423). Çünkü Aristoteles'in *Poetika*'sı, teleolojik ve sınıflandırmacı bakış açısıyla başta Hegel ve Nietzsche olmak üzere pek çok düşünür tarafından eleştirilse de zamansal olarak tragedyanın ortaya çıktığı döneme en yakın olan bilgi kaynağıdır.

Tragedyaya olası ya da zorunlu olanın mantığından hareketle bakan Aristoteles, onda bir filozofun ciddiye alması gereken felsefi bir yaratım olduğunu düşünür. Öyle ki bu felsefi yaratım olma özelliğinden dolayı tragedya, felsefeye tarihten daha yakındır:

> "Tarihçi ile ozan arasındaki fark, birinin dizelerle ötekinin düz yazıyla yazması değildir; aralarındaki fark, birinin gerçekten olmuş, ötekininse olabilecek şeyleri anlatmasıdır. Bu yüzden şiir, felsefeye tarihten daha yakındır ve daha değerlidir; çünkü şiir daha çok genelden; tarihse özelden söz eder" (Aristoteles, 2013: 37).

Tarih olmuş şeyleri açıkladığı için, sadece olayları gerçek akışını içinde anlatır. Bu yüzden belli bir mekân ve zamanla sınırlanır. Dolayısıyla bu sınırlama tarihin evrensel olana bağlanmasını engeller. Buna karşılık tragedya, olasılık kategorisiyle gerçekleşmesi mümkün olanı serimleyerek evrensel olana ulaşır. Tragedyadaki olası ve zorunlu olanın mantığında "olanak kategorisi" ideal, yani olması gerekeni; "zorunluluk kategorisi" ise gerçek olanı, yani duyularla kavranabileni ifade eder. Dolayısıyla Aristoteles'e göre sanat ve onun bir türü olan tragedya gerçek ile idealin en iyi sentezidir. (Paksoy, 2011: 32). O halde Aristoteles için tragedyada olay örgüsü, trajik kahramanın başından geçenler, trajik kahramanın karakteri, davranışları ve eylem sıralaması olası ve zorunlu olanın mantıksal düzlemine göre mimemis aracılığıyla birleştirilir, böylece tragedya evrensel olana ulaşır, bu da onu tarihten daha değerli kılar. Bu değer tragedyanın katharsis işleviyle bütünleştiğinde Aristoteles için tragedya asıl anlamını bulur.

Schmidt'e göre tragedyanın içerdiği çarpışma, karşıtlık, olumsuzlama kendini feda etme ve ölüm gibi unsurlar, Hegel'in Geist kavramından hareketle anlatmak istediği yaşamı, bütün karmaşıklığıyla ortaya koyan unsurlardır (Kılınç, 2011: 34). Bu bakımdan Geist'in kendini tanıma süreciyle yaşamın çatışmalı birliğini yansıtan tragedya arasında sıkı bir ilişki vardır. Eagleton'a göre Hegel'in *Tinin Fenemolojisi* adlı eseri felsefenin "olumsuza bakması ve olumsuzla oyalanması" anlamında trajik bir metin olarak adlandırılabilir (Eagleton, 2012: 73). Hegel'in felsefesi diyalektik olarak mutlak tinin ya da idenin kendi içinde kendi kendini geliştirme, kendi bilincine varma ve özgürleşme sürecidir. Burada tinin amacı, kendi özü ile çelişik olan doğa durumundan kurtulmaktır. Bunun içinde tin sürekli kendisini olumsuzlayarak kendisiyle çelişik olanı içine alarak,

kendi bilincine varıp diyalektik bir gelişme gösterir. Eagleton, tinin bu gelişim sürecini şöyle açıklar:

> "Kendine gelmek amacıyla Geist, önce kendini kaybetmeli, uyumsuzluk ve parçalanma sürecinden geçmeli, böylece antik çağ kurban ritimlerini modern bir dille tekrarlamalıdır…Tin, yalnızca kendi-ayrımının *vita negativa*'sı dolayımıyla ve yalnızca kendini kendi karşıtına içtenlikle verme yoluyla nihai olarak zafer kazanabilir" (Eagleton, 2012: 73).

Böylece bütün tarih boyunca olumsuzlanarak, dolayımlanan tin, sonunda kendisinin bilgisini elde ettiğinde dolaysız hale gelir.

Tinin kendini kaybettiği, uyumsuzluk ve parçalanma sürecinin ilk durağı doğadır. Tin bu aşamada bilinçsiz, özgürlükten yoksun ve kendi özüne yabacı haldedir. Doğa aşamasında hiçbir belirlenim yoktur ve tin her aşamada kendi karşıtını içine almak için kendini olumsuzlamak zorundadır. O halde mutlak tinin kendisini gerçekleştirme sürecinin motoru çatışma ve olumsuzlamadır, bu olumsuzlama son noktada ölümdür. Dolayısıyla bu süreç çatışma, olumsuzlama ve belirlenimsizlik nedeniyle hem kaosu hem de parçalanmışlığı ifade eder. "Fakat bu parçalanmışlık sayesindedir ki Tin sonsuz hayata kavuşur" (Eagleton, 2012: 74). Tinin kendini gerçekleştirme sürecinin trajik olması da buradan kaynaklanır.

Hegel, bir durumun ancak başka bir şeye olan karşıtlığı içerisinde kendi özsel karakterini bulacağını bildirir. Dolayısıyla bir durum bir çarpışmanın temeli olduğunda önemli hale gelir.

> "Bu bakımdan çarpışma, temelini olduğu gibi kalmayacak, ama aşılmak zorunda olan bir ihlâlde bulur; çarpışma, öyle bir şey-durumunun başkalaşımıdır ki, bu şey-durumu kendi başına uyumludur ve onun başkalaştırılması gerekir. Yine de çarpışma henüz bir eylem değildir; bunun tersine ancak bir eylemin başlangıçlarını ve ön dayanaklarını içerir ve dolayısıyla sadece bir eylem uyarıcısı olmakla durum karakterini korur" (Hegel, 1994: 203).

Buna rağmen özellikle tragedyada, çatışmanın ortaya çıktığı karşıtlık daha önceki bir eylemin sonucu olarak ortaya çıkar. Tragedyadaki üçlemelerde ilk oyunun sonucunda ortaya çıkan durum ikinci oyun için bir çatışma konusu haline gelir ve son oyunda da bu çatışma çözüme ulaşır. Hegel'e göre çatışma ya da çarpışma aslen birlik içinde olan İdeal'i uyumsuzluk ve karşıtlık içerisine sokar, bu çatışmanın sonucunda ise uyum ortaya çıkar. "Uyum yalnızca bu şekilde kendi eksiksiz özselliği içerisinde apaçık hale gelir" (Hegel, 1994: 204). Çatışmanın en iyi şekilde ifade edildiği alan ise tragedyadır. "Şimdi kendi sıfatıyla çarpışma, karşıtlar savaşını izleyen bir çözüm gerektirdiği için; çarpışmayla yüklü bir durum, her şeyden önce güzelliği en tam ve derin gelişimi içerisinde tasarımlama ayrıcalığına sahip olan dramatik sanatın konusudur" (Hegel, 1994: 203-4).

Nietzsche ise tragedyayı evrenin sürekli bir oluş ve yok oluş içerisinde olduğu düşüncesinin bir yansıması olarak değerlendirir. Bu oluş ve yok oluş varoluşun ne kadar korkunç ve dehşet verici olduğunu gösterir. Presokratiklerin betimlediği varoluşun bu korkunç ve dehşet verici halini tragedya açıkça ifşa eder. "Yunanlı, varoluşun korkularını ve dehşetlerini biliyor ve duyumsuyordu: yaşayabilmek için bunların önüne, Olympos'taki parlak düş ürününü koyması gerekiyordu. Doğanın dev güçleri karşısındaki o muazzam güvensizlik, tüm bilgilerin üzerinde acımasızca hüküm süren o Moria…"(Nietzsche, 2011: 28). Nietzsche'ye göre varoluşun bu korkunç dehşeti karşısında Yunanlar Olympos düşüne sarılarak kendilerini koruyorlardı.

Nietzsche'ye göre Sokrates öncesi dönemde hem düşünceyi hem de kültürü biçimlendiren iki temel unsur vardır. Bunlar aklı, rasyonelliği temsil eden Apollon ile akıldışını, duygusallığı, irasyoneli temsil eden Dionysos'tur. Sanatın gelişimi de bu ikiliye bağlıdır. Birbirine karşıt olan bu iki unsur tragedyada birlik içinde var olur. (Nietzsche, 2011: 17). Tragedya aslında Dionysosçu çoşkuyu, taşkınlığı ifade eder. Ancak bunu ölçülülüğün ve dengenin ifadesi olan Apollon'un maskesiyle gerçekleştirir. Böylece tragedyada Apollon ile Dionysos birliğe ulaşır. "Ancak temeldeki birlik, düzensiz Dionysosçu doğanın birliğidir. Bu yoruma göre, kahraman her şeyden önce

soylu bir birey değil, ilksel birlikten koparılmış olan *uzuvları parçalanmış Dionysos*'tur" (Freydberg, 2008: 89). Hegel tragedyayı Apolloncu bir çerçevede ele alırken Nietzsche onu Dionysosçu bir hazla düşünür. Dolayısıyla Nietzsche'ye göre Yunan düşüncesine Sokratesçi gelenekle birlikte Apolloncu düşünme egemen olmaya başladığında Dionysosçu unsur etkisini yitirir ve bu da tragedyanın ölümüne yol açar.

1.3.2. Trajik Eylem, Hamartia ve Katharsis

Aristoteles'e göre tragedya "olup bitmiş, belirli bir zamana yayılan, soylu bir eylemin taklididir" (Aristoteles, 2013: 29). Ona göre bir tragedya altı öğeden oluşur: Öykü, karakterler, sözel dışavurum, düşünce, gösteri ve şarkı düzeni. Olayların art arda gelmesine "öykü" denir. Aslında öyküyü, eylemin taklidi meydana getirir. Bu bağlamda "eylemler ve öykü tragedyanın başlıca ereğidir" (Aristoteles, 2013: 30). Tragedya, insanları değil eylemleri, hayatı, mutluluğu ve yıkımı taklit eder ve amacı bir duruma ulaşmak değil bir eylemde bulunmaktır. Dolayısıyla mutluluğa ya da yıkıma ulaşmak insanın kendi eylemleriyle gerçekleşir, yıkım ve mutluluk eylemin içindedir. Tragedyanın bütün diğer öğeleri ise eyleme göre şekillenir. Örneğin karakter eyleme göre biçimlenir: "Kişiler karakterleri taklit etmek için eyleme geçmez; ama eylemleri sırasında ve ölçüsünde karakterlerine bürünürler" (Aristoteles, 2013: 30).

Tragedya karakterlerinin ya da failin kim olduğunu eylemleri ortaya çıkarır. Dolayısıyla failden hareketle eylem açıklanmaz, eylem ya da edim gerçekleştikten sonra asıl anlamını bulur ve failin kim olduğunu bize söyler. Başka bir ifadeyle tragedya kahramanı eylemini ya da edimini gerçekleştirdikten sonra eylem, "edimciye geri döner, onun kim olduğunu ve bilmeden neyi gerçekleştirdiğini ortaya çıkarır" (Vernant ve Vidal-Nanquet, 2012: 27). Bunun en iyi örneğini Kral Oidipus tragedyasında görülür. Oidipus, babası Laios'u öldürdüğünde onun ve kendisinin kim olduğunu bilmez. Ancak bu edimi gerçekleştirdikten sonra eyleminin ne anlama geldiğini anlar:

"***OİDİPUS:*** *Her şey aydınlandı artık… Ey gün ışığı, bu seni son görüşüm olsun! Doğurmamalıydı beni doğuran, birleşmemeliydim birleştiğimle, öldürmemeliydim öldürdüğümü…*" (Sophokles, 2013: 46).

Oidipus'ta eylem, yani Oidipus'un babasını öldürmesi ve annesiyle evlenmesi oyunun dışında gerçekleşir. Oyundaki dram da bu eylemin sonuçlarının görünür hale gelmesi; yani eylemin ortaya çıkması, failine geri dönmesi ve onun yıkımına yol açması zemininde kurulur.

Eylemi siyaset felsefesinin merkezi kavramı yapan Arendt'e göre eylem ölümlülük yasasına müdahale edip gündelik yaşamın otomatik seyrini kesintiye uğratarak ölüm karşısında yeni olanın doğumunu müjdeler. Çünkü eylemin bu sürekli kesintiye uğratma ve müdahale etme gücü yeni bir şeyin başlatıcısıdır. Dolayısıyla eylem kendisine içkin olan bu özellik sayesinde "insanların ölmek için değil yeni bir şeye başlamak için doğduklarının sürekli bir hatırlatıcısı gibi"dir (Arendt, 2006: 355). Arendt'e göre eylemin ontolojik köklerinde doğarlık; yani doğuyor olmak, doğmuş olmak vardır. Bu nedenle eylem mucizevîdir.

İnsan bir şeyleri başlatma, bir şeyleri gerçekleştirme anlamında eyleyen bir varlıktır. Ancak Arendt'e göre eylemin sonuçlarının önceden kestirilemez olması failin kendi eyleminin sonuçlarını bilmemesine yol açar. Böylece eylem kendisini gerçekleştirenin insiyatifinden çıkar. Fail eylemiyle tam olarak ne yaptığının bilincinde değildir, ancak tam olarak amaçlamadığı hatta tahmin bile etmediği sonuçların sorumlusu haline gelir ve çok feci sonuçlara yol açsa da eylemini tersine de çeviremez (Arendt, 2006: 337). Platon'dan beri siyaset felsefecilerinin eylemi bir politika modeliyle ikame etmesinin nedeni, eylemin bu öngörülemezliği, yani belirsizliğidir. Tragedyada trajik eylem alanın failini aşması, failin eyleminin sonuçlarının öngörememesiyle ve eylemini tersine çevirme imkânından yoksun olmasıyla ilgilidir.

Aristoteles'e göre öyküden düşünceye, karaktere kadar bütün tragedya öğelerini belirleyen en önemli unsur, eylem kategorisidir. Bu bağlamda trajik eylemin amacı,

izleyicide korku ve acıma duygularını uyandırarak katharsise, yani arınmaya yol açmaktır. Aristoteles hangi eylemlerin korku ve acımaya yol açtığı konusunda ise şu belirlenimde bulunur:

> "…Tragedyanın korkunç ve acıklı olayları taklit etmesi gerektiğine göre (bu taklit türünün genel özelliğidir bu) hemen görülür ki orada ne mutluluktan yıkıma sürüklenen erdemli kişiler gösterilmelidir (çünkü bu, ne korku ne de acıma uyandırır, yalnızca itici gelir herkese); ne de yıkımdan mutluluğa geçen kötü insanlar… Öyleyse bir "ara durum" kalıyor geriye: bir erdem ya da dürüstlük örneği olmasa da, kötü huyları ya da acımasızlığı yüzünden değil, bir yanılgı yüzünden yıkıma sürüklenen bir adam; büyük bir üne sahip, büyük bir mutluluk içinde yaşayan, Oidipus gibi, Thyestes gibi ya da bu türden ailelerin şanlı üyeleri gibi biri (Aristoteles, 2013: 44-45).

Bu pasajda Aristoteles'in trajik kahramanı mutluluktan yıkama götüren ağır yanılgı ya da hata olarak nitelendirdiği kavram, hamartia kavramıdır. Hamartia ya da trajik hata aynı zamanda Aristoteles'in tragedya kuramının merkezi kavramlarından biridir. Ancak Aristoteles bu kavramı ethik bir düzlemde ele alır. Ona göre katharsis'in ortaya çıkması için ahlak ve adalet noktasında, iyi ve kötü arasında ortada duran kahramanın mutluyken bir hata ya da suç işlemesi gerekir. Ancak Aristoteles bu suçun neden işlendiğini, kaderle ilişkisinin ne olduğunu açıklamayarak sadece hamartia'nın ethik değerini belirlemekle yetinir (Tunalı, 2007: 237).

Hamartia, kavramı ve bu kavramın tragedyadaki anlamı üzerine yapılan yorumlar oldukça tartışmalıdır. Öncelikle hamartia, soylu olan kahramanın düşüşüne yol açan bir hata, hubris'tir. Hubris insanın kendi sınırları dışındaki edimleri -bunlar ölçüsüz ve aşırı olan edimlerdir- içerir. Örneğin Oidipus'un öğrenmemesi gereken bir bilgiyi bilmek istemesindeki ısrarı, Antigone'nin kibiri gibi. Buradaki anlamıyla hamartia ahlaki bir suça işaret eder. Ancak diğer taraftan Homerik anlatıda hamartia ahlaki bir yorumdan uzaklaşarak, "hedefi ıskalama" anlamında, "yani örneğin belirli bir sonuca ulaşmaya girişip herhangi bir ahlaki suçlamaya yol açmayacak şekilde bu hedefi tutturamama şeklinde de yorumlanabilir" (Freydberg, 2008: 87). Aristoteles'in diğer metinlerinden yola çıkan kimi yorumcular ise, hamartia'nın bilgisizlikten kaynaklanan bir düşünce

hatası olduğunu vurgulayarak kavramı ahlak alanın dışına yerleştirirler (Eksen, 2008: 148).

Hamartia kavramının anlamları üzerinde bu kadar durulmasının nedeni, Aristoteles'in bu kavramı tragedya kurmanın merkezine koymasıyla ilgilidir. Ancak burada önemli olan, trajik hatanın nedenin ne olduğu, hangi eylemsel uzamda yapıldığının ortaya konmasıdır. Hata yapmak her şeyden önce praksis, yani eylemsel alanla ilgilidir. O halde burada sorulması gereken soru, hatanın dolayısıyla eylemin kaynağının ne olduğudur. Başka bir ifadeyle tanrıların sürekli kendi oyunlarıyla yönlendirdiği tragedya karakterleri ne ölçüde kendi hatalarından ya da eylemlerinden sorumludur? Ensestten cinayete kadar pek çok şiddet eyleminin serimlendiği tragedyada, şiddet eylemlerinin ya da hataların gerçek faili kimdir?

Hegel'e göre Antik Yunan'da devletin olmadığı, yasa-öncesi bir dönem olan Kahramanlık Çağ'ında eylemlerin temelinde erdem vardır. Burada bireysellik, herhangi bir yasaya, yargılamaya ve mahkemeye bağlı olmadan; sadece kendi kendisine bağlı bir yasa olarak edimselleşir. Çünkü "kahramanlar, bir eylemin bütününü üstlenen ve başaran, karakterlerinin ve kaprislerinin bağımsızlığı yoluyla harekete geçirilmiş bireylerdir ve dolayısıyla, bu kahramanlar haklı ve ahlaki olan şeyi gerçekleştirdikleri zaman, bu, bireysel yaradılışın sonucu olarak görünür" (Hegel, 1994: 184). Bu nedenle yasa-öncesi dönemde ortaya çıkan kahramanlar yasa ve düzenin kurucuları haline gelirler. Yasa, düzen ve ahlak kahramanlara bağlı bireysel eserler olarak edimselleşir.

Kahraman kendisi dışında bir yasaya bağlı olmadığı için, eylemlerinden hangi sonuçlar çıkarsa çıksın, kendi eylemlerinin bütün sorumluluğunu üstlenir. Bu noktada kahraman bütün istemesiyle, eylemesiyle doğrudan bağlantılı olduğu için aynı zamanda özne haline gelir. Hegel kendi çağının insanı ile kahramanın, eylemin sorumluluğunu alma konusunda farklılık gösterdiğine dikkat çeker.

> "Edimsel koşullar farklı türden olduğunda ve eylemin nesnel alanı eyleyenin zihninde varolanlardan farklı karakteristiklere sahip olduğunda; günümüz

> insanı, yapmış olduğu şeyin bütün eriminin sorumluluğunu kabul etmez; o, bilgisizlik ve koşulların yanlış yorumlanması nedeniyle istemiş olduğu şeyden farklı bir biçimde sonuçlanan eyleminin bu yanını reddeder ve kendi adına ancak bildiği şeyi ve bu bilgi gereğince bilerek ve isteyerek yaptığı şeyi kabul eder. Fakat kahraman karakter bu ayrımı yapmaz; bunun yerine, o, bütün kişiliğiyle eylemin bütünlüğünden sorumludur" (Hegel, 1994: 186).

Dolayısıyla Hegel, trajik kahramanın örneğin Oidipus'un babasını öldürmesi ve annesiyle evlenmesi edimlerinin kendi bilgisi ve niyeti dâhilinde olmadığı halde, bu suçların sorumluluğunu üstlendiğini ifade eder. Oidipus, tragedyanın sonunda kendisini kör ederek, işlediği suçları kabul edip bu suçların bedelini kendisini cezalandırarak öder. Ancak aynı Oidipus, *Oidipus Kolonos'ta* tragedyasında edimlerini bilerek ve isteyerek yapmadığını, başına gelenlerin kaderinin bir parçası olduğunu söyleyerek eylemlerinin sorumluluğunu tanrısal olana yükler.

Hegel'in kahramanın eylemini kendi bireysel yasasına bağlamasına karşılık, trajik eylem mit ile site dünyası arasındaki çatışmayla biçimlenir. Bu nedenle de trajik eylem hem mit dünyasında dinsel anlamlara hem de sitenin hukuksal formlarına gönderme yapar. Bu bağlamda arkaik Yunan düşüncesi ve davranış kalıplarına göre fail, kendisini eylemin içinde bulur; yani eyleme yakalanmıştır. Bu nedenle failin niyeti ve iradesi söz konusu olmadığı için eylemin sorumlusu, faili değildir (Gülenç, 2010: 60). Tanrıların kıskançlığına ve öfkesine yol açan eylemler bu dinsel bağlamda hata ya da kabahat anlamına gelen hamartia çerçevesinde ele alınmıştır.

Louis Gernet'in de belirttiği gibi, "kabahat *hamartema,* orada bütünüyle düşüncenin "hatası", dinsel leke, manevi zayıflık biçiminde ortaya çıkar" (Vernant ve Vidal-Naquet, 2012: 64). Bu bağlamda kabahat işleyen kişi; yani suçlu sağduyusunu yitirmiş, aklını kullanamayan bir akıl hastası olarak görülür. Dolayısıyla Platon'da gördüğümüz, kötü olan ya da ahlaki olmayan eylemlerin nedeni bilgisizliktir şeklindeki Sokratesçi ahlak önermesi, kabahat hakkındaki bu dinsel görüşün bir uzantısıdır. Öte yandan bu dinsel düşünceye göre suç, yıkıcı bir dinsel güç gibi suçu işleyeni kuşatır ve sadece suçluyu değil bulaşıcı bir leke gibi bütün topluluğu kirletir. Dolayısıyla suç faili

aşar, onun dışında somutlaşır. O halde bu dinsel çerçevede suç ya da kabahat, hem bir akıl hastalığı, bir hezeyan olarak hem de kötü dinsel bir güç olarak insanı kuşattığı için, insan kendi eylemlerinden sorumlu olamaz. İnsanları suç işlemesine yol açan, onları felakete sürükleyen eylemlerinin kaynağında daimon vardır (Gülenç, 2010: 63).

Site yönetimiyle birlikte ortaya çıkan hukuksal yapıda dinsel kabahat görüşünün yerini hukuksal suç kavramı alır. Bundan dolayı niyet, suç fiilini özellikle de cinayeti oluşturan öğe olarak ele alınır (Vernant ve Vidal-Naquet, 2012: 65). Buna karşılık Vernant niyet kavramının geçirdiği dönüşümlere ve taşıdığı anlam belirsizliklerine de dikkat çeker, suçun hem insansal hem de insana aşkın öğelerin bir araya gelmesiyle oluştuğunu belirtir. Dolayısıyla tragedyaya gelinceye kadar suçluluk kavramı da eski dinsel görüşteki kabahat düşüncesiyle, sitenin hukuksal düşüncesi arasındaki karşılaşmada oluşur. O halde bu bunalım döneminde suçun, insana kendisi dışında bir güç olan tanrılar ya da doğaüstü kutsal varlıklar tarafından verilen zihinsel eksiklik durumu mu olduğu, yoksa kişinin kendi seçimlerine dayanan bir durum mu olduğu konusunda bir belirsizlik vardır. Bu bağlamda Aristoteles'in eylem kuramında insanı eylemlerinden sorumlu tutmak için gerekli olan irade kavramı olmadığını ifade eden Vernant'a göre trajik eylem, farklı eylem kaynaklarının bir araya gelip birbirini etkilemesiyle gerçekleşir. Trajik eylem alanında insani olan ethos ile tanrısal olan daimon birbirinden ayrılamayacak kadar iç içe girmiştir (Vernant ve Vidal-Naquet: 86). Dolayısıyla trajik eylem ve bu eylemin yol açtığı hamartia anlamını ethos ile daimon arasındaki sınırda bulur.

Tragedyada, trajik eylemle ilgili olan bu ikili anlam kendi anlamlarını kaybetmeden çatışırlar ve trajik gerilimi ayakta tutarlar. Çünkü tragedya eylem ve fail kategorilerinin gelişimi açısından önemli bir noktada dursa da trajik eylemde hem tanrıların etkisi hem de insanların amaçları belirleyici rol oynar. Öyle ki ne zaman fail gerçekleştirdiği eylemden sorumlu tutulsa hemen tanrıların eyleme karışan niyetleri dile getirilir. Bu gerilim de trajik eylem alanında eylemin kaynağının insanın kendisi mi yoksa doğaüstü kutsal güçler mi olduğu konusunda belirsizliğe yol açar. O halde bir fail

olarak tragedya kahramanı, eylemin nedenin hem bireysel seçimleri hem de yazgının belirlenimi olma noktasında hep ikiye bölünmüş olarak ortaya çıkar.

Tragedyanın diğer önemli kavramı katharsis'tir. Aristoteles'e göre soylu kahramanın hatası sonucu başına gelen felaketler izleyicide korku ve acımaya, korku ve acıma da arınmaya yani, katharsis'e yol açar. Tragedyada olaylar ilerledikçe seyirci oyunla daha çok içselleşir ve oyunun kahramanın artık kendisi olduğunu anlar (Bonnard, 2006: 14). Kahramanla özdeşleşen seyirci onun başına gelen felaketleri kendi başına geliyormuş gibi yaşar ve bundan dolayı dehşete düşer. Ancak oyun karşısında seyircide oluşan korku, acı, dehşete düşme gibi duygular psikolojik unsurlardır ve oyunu değil seyircinin duygularını açıklar. Dolayısıyla Aristoteles bu bakış açısıyla tragedyayı psikolojik verilerle açıklamaya çalışır.

Öte yandan Thomson, tragedyanın katharsis işlevinin aslında tragedyanın dinsel kökenleriyle ilgili olduğunu ve Aristoteles'in de bunun farkında olduğunu belirtir. Tragedya, diğer dinsel törenler -Dionizyak thiaos ve Mysterys'lere erginlenme- olduğu gibi, "toplumsal değişme sürecinde ortaya çıkmış çelişkilere bağlı çoşkusal zorlamaları hafifleterek, törene katılanların canlılığını yenileyen *katharsis* ya da arınma işlevini" yerine getirir (Thomson, 2004: 398). Söz konusu dinsel törenlerde arınma işlevi, baskılanan şeyin açıkça ifade edilmesiyle gerçekleştirilir. Dolayısıyla tragedyanın zıtların çatışması ve bu çatışmadan çıkan şiddeti sahnelemesi, baskılanan şeyin çatışma ve şiddet olduğunu gösterir. Thomson'a göre sınıf savaşlarının yarattığı gerilimler, insan ile tanrı ya da özgürlük ile belirlenim arasındaki bir çatışma olarak yüceltildikleri bir gösterimle hafifletilir. Bu bağlamda Platon, kurulu düzenin yıkıcısı olarak gördüğü tragedyayı yasaklarken; Aristoteles kurulu düzenin koruyucusu olarak onu desteker (Thomson, 2004: 399).

1.3.3. Tragedyada Çatışma ve Şiddet

Şiddet, yaşamın doğal-toplumsal ve dinsel-dünyevi olmak üzere bütün alanlarında karşılaştığımız bir gerçekliktir. Etimolojik olarak baktığımızda Arapça

kökenli olan şiddet kelimesi; sertlik, sert ve katı davranış, kaba kuvvet kullanmak anlamlarını taşır. Şiddetin Arapça karşılığı olan "şedid" kelimesi sert, katı ve şiddetli anlamında kullanılır. "Şeddat" kelimesi ise sertlik ve kızgınlığı ile tanınan ünlü eski Yemen hükümdarının adıdır (Ünsal, 1996: 29). Öte yandan İngilizce ve Fransızcada şiddet kelimesini karşılığı olan *violence* kelimesi Latince; sert ya da acımasız kişilik, güç anlamında kullanılan *violentia* kelimesinden türemiştir. Kelimenin kökeni olan "vis"; güç, erk, şiddet, bedensel güç anlamlarını taşır (Ünsal, 1996: 29-30).

Aslında şiddetin tam olarak ne olduğu, neden kaynaklandığı, türlerinin neler olduğu, kavramsal olarak şiddetin neyi kapsadığı gibi pek çok soru şiddetle ilgili kuramsal çalışmalarda tartışılmaktadır. Şiddet biçimleri toplumsal ve kültürel öğelere göre farklılık gösterse de her zaman fiziksel ya da ruhsal bir yıkımı içerir. Dolayısıyla geleneksel anlamda başkasına fiziksel ve ruhsal olarak zarar veren, onu tehdit eden bütün eylemler şiddet eylemleri olarak görülür. Fiziksel olarak bir başkasını yaralama, sakatlama, öldürme gibi; ruhsal olarak ise suçlama, hakaret etme, aşağılama gibi pek çok eylem şiddet eylemlerine örnek gösterilebilir.

Tezin sınırları içinde şiddetin, geleneksel kullanımıyla hem fiziksel ve ruhsal olarak yarattığı yıkım hem de baskı ve dayatma oluşturan her türlü düşünce ve eylem bağlamında ele alınması, tragedyada şiddeti anlamak açısından da kolaylık sağlar. Çünkü şiddetle ilgili kuramsal açıklamaların ve tartışmaların çeşitliliğini serimlemek zaten karmaşık olan tragedya konusunu anlamayı daha da zorlaştırır. Tragedya çelişkilerle parçalanmış trajik bilincin, bütün tragedya öğelerini birbirine karşıt olarak konumlandırması üzerine temellenir. Bu karşıtlık ise her zaman bir çatışma ve şiddet durumu yaratır.

Girard, şiddetin ne olduğunu tam olarak açıklamamakla birlikte mitlerde, destanlarda, masallarda ve trajik anlatılardaki günah, suç, kötülük gibi unsurların şiddet unsurları olduğuna dikkat çeker. Ona göre şiddet bu tip anlatılarda sembolik bir biçim alır. Bu nedenle bu tip metinlerin şiddet metinleri olduğunu ilk bakışta anlamak güçtür.

Ancak Girard'a göre şiddet, her zaman insan ilişkilerinin değişmez yoldaşıdır. Arkaik toplumlar düzenlerini kendi şiddetlerine karşı korumak için ikame kurban mekanizmasına başvururken, yargı sisteminin olduğu toplumlar, intikam rizikosunu önlemek için suçun cezalandırılmasına yönelirler. Ancak şiddeti önlemeye çalışan her girişim ortak bir anlayışla işler: "şiddet anlayışının ta kendisiyle. Girard, 'İnsanlar şiddet dürtülerine gem vurmak için çaba harcadıkça bu dürtüler daha da gelişiyor gibi görünüyor' sonucuna varır" (Keane, 2010: 21).

Tragedya yazarı mitosu ya da kahramanlık mitlerini, sitenin düşünce kodlarına göre bir yorum nesnesine dönüştürdüğünde ortaya trajedi çıkar. Çünkü kahramanlık mitleri ya da mitosları tek başlarına trajik değildirler. Daha öncede kuruluş mitoslarında bahsettiğimiz gibi mitoslar ya da kahramanlık mitleri tragedyaya karakterini veren ana, baba katli, ensest ilişkiler, kardeş kavgaları, savaş ve ölüm gibi en sert çatışma ve şiddet öğelerini barındırırlar. Bu çatışma ve şiddet unsurlarını bütün Yunan tragedyalarında görmek mümkündür. Aiskhylos'un *Orestes* tragedyasında Agememnon kızı İphigenia'ye tanrılara kurban etmek ister, bu duruma kızan Agememnon'un karısı Klytaimnestra kocası savaştan döndükten sonra onu bir baltayla öldürür. Orestes de annesi Klytaimnestra'yı ve onun aşığını öldürerek babasının intikamını alır. Euripides'in *Bakkhalar* tragedyasında ise Teb kralı Pentheus ve annesi Agaue tanrı Dionysos tarafından cezalandırılır. Tragedyada, şarabın etkisiyle ne yaptığını bilmeyen Agaue oğlu Pentheus'u bir aslan sanarak parçalar. *Medeia* tragedyasında ise şiddet bir annenin çocuklarını öldürmesi olarak karşımıza çıkar.

Söz konusu şiddet biçimlerini ele alırken mitos ve tragedya birbirinden farklılaşır. Vernant'ın da vurguladığı gibi bu şiddet edimleri mitosta bir sorgulama konusu haline gelmezler. Çünkü mitoslar "kendi içinde kentdevletin yarattıkları gibi veya koronun kendi tarzında ifade ettikleri gibi, bu fiilleri yargılayacak merciler ihtiva etmezler" (Vernant ve Vidal-Naquet, 2012: 413). Buna karşılık tragedya kendisini işlenen suçun mahiyetini sorgulayan; ama aynı zamanda yargılayan bir mahkeme formunda sunar. Louis Gernet'e göre tragedyanın gerçek malzemesi sitede yoğun bir

çabayla oluşturulmaya çalışılan hukuk düşüncesidir (Vernant ve Vidal-Naquet, 2012: 17). Bu nedenle tragedya konularını çoğu zaman suç, adalet, yasa gibi kavramlar çerçevesinde tartışır. Ancak bunu yaparken de yine dinsel gelenek ile sitenin hukuksal yapısı arasındaki çatışmaya saplanıp kalır.

Çatışma kuramını işleyen en önemli düşünürlerden biri Hobbes'tur. Hobbes'a göre, insanlar doğa durumunda aynı mekanik yasalara göre edimlerde bulunurlar. Aynı tutkuların ya da arzuların etkisi altında olan insanlar, bu tutkuları elde etme konusunda eşit haklara sahiptirler. "Zira her insan kendisi için iyi olanı arzulamak ve kötü olandan, en başta da doğal kötülüklerin en büyüğü olan ölümden, kaçınmak zorunda kalır; bu, taşın yere düşmesi kadar güçlü ve doğal bir zorunluluktur" (Hobbes, 2007: 27). Çatışma ve savaş ise tam da bu doğal zorunluluk sonucu ortaya çıkar. Aynı tutkulara sahip birçok kişi aynı anda aynı nesneyi elde etmek ister ve bu da herkesin herkesle savaşına yol açar. O halde Hobbes'a göre çatışma ve şiddet, aynı mekanik yasaların belirlenimi altında olan insanların aynı anda, aynı şeyi arzulaması ile ilgili bir meseledir.

Girard ise şiddeti açıklarken Hobbes'tan farklı olarak arzu ile nesne arasındaki ikili ilişkiye rakibi de ekler ve bu ilişkide rakibi ön plana çıkarır. Bu bağlamda Girard, Hobbes'un arzu ile rekabet arasındaki ilişkiyi gösteren şemasını tersine çevirir. Buna göre rekabeti yaratan Hobbes'ta olduğu gibi iki kişinin aynı şeyi arzulaması değildir, aksine arzuya yol açan dürtü rekabettir.

> "Rakip ile özne aynı nesneyi arzulamaktadır. … Rekabet, iki arzunun rastlantı sonucu aynı nesneye yönelmesinden doğmamıştır. Öznenin nesneyi arzulamasının nedeni, rakibin nesneyi arzuluyor olmasıdır. Rakip, şu ya da bu nesneyi arzulayarak özneye onun arzu edilebilirliğini işaret etmiş olur" (Girard, 2003: 206).

Burada özne rakibi arzu düzleminde örnek alır; onu taklit eder. Girard'a göre arzunun temelinde olan şey ise "varlık/olmak"tır. Arzu daima kendisinde olmayan şeyi arzular; yani arzu hali nesnenin yokluğuna işaret eder. Bu durumda öznenin kendisini yoksun hissettiği ve bir başkasında varmış gibi gelen şey "varlık/olmak"tır. Dolayısıyla özne,

rakipten var olmak için neyi arzulaması gerektiğini söylemesini bekler. "Önceden bu "olmak"la donatılmış olduğu anlaşılan örnek kişi bir nesneyi arzuluyorsa o nesne daha tam, daha doygun bir "olmak" sağlayabilecek yetide olabilir" (Girard, 2003: 207). Böylece model olan kişi arzu nesnesini özneye, arzulayarak gösterir.

Girard, kuramındaki arzu modelini Freud'dan almıştır. Freud'un kuramında arzu ya da istek dürtü modeli libidoya karşılık gelir. Freud'un dürtü teorisine göre bir miktar enerji ve bu enerjinin psişik temsilinden oluşan dürtü ya da güdü gibi kavramlar, bedensel ile zihinsel arasındaki sınırda oluşur. Jean Laplance ve Sergei Leclaire'a göre Freudyen dürtü, kaynağındaki gerilimin ortadan kalkmasıyla, her zaman kendisini tatmin etmeye yönelen, insanın biyolojik doğasına bağlı sabit bir kuvvettir. Her dürtünün dört özelliği vardır: baskı, amaç, nesne ve kaynak. Bütün dürtüler amacını elde etmek için organizmaya baskı uygular. Dürtünün amacı, nesneyi elde edip kendisini yatıştırmaktır. Nesne, dürtünün amacını elde etmek için yöneldiği varlıktır. Dürtünün kaynağı ise bedende yer alan bir süreçtir (Homer, 2013: 106).

Girard, Freud'dan aldığı arzu kuramıyla Gabrial Tarde'ın "taklit yasaları" ilkelerinden hareketle oluşturduğu kendi mimesis kuramını birleştirir. Taklit olmadan kültürel öğrenme ve transferin mümkün olmadığını vurgulayan Tarde, taklidin bir şeyin kendisini tekrar etmesi ve tekrar ederken de yayılma hareketi göstermesi olduğunu belirtir. Ancak bu yayılma hareketi içinde taklit aynı olanı değil, farklı olanı meydana getirir. Çünkü taklit sürecinde, taklit edilen dönüşüme uğrayarak yeni bir kimliğe bürünür (Tuğrul, 2010: 97). Böylece Girard, arzu ve taklidi birleştirerek arzu mimetiktir sonucuna ulaşır. Arzu taklit eder ve bu nedenle taklit ettiği arzuya göre biçim alır, onun seçtiği nesneyi seçer. Böylece özne, rakibin seçtiği nesneyi arzular ve iki arzunun aynı nesneye yönelmesiyle çatışma ortaya çıkar.

Girard, arzunun taklitçiliğinin özneyi arzu ve şiddetin birbirine bağlandığı yıkıcı bir sürece sürüklediğine işaret eder. Özne için gerçek "olmak" rakip arzunun işaret ettiği nesneyi arzulamak olduğundan, özne her an elinden kaçırdığı bu "olma" haline bir an

önce ulaşmak için şiddete yönelir. Böylece bu "olma" halinin en emin işareti şiddet haline gelir. Bu durum şiddet ile arzunun birbirine bağlanmasına yol açar. (Girard, 2003: 210). Freud'un dürtü teorisine göre dürtü ya da arzu nesnesine yönelirken nesnesine yoğunlaşır ve bir an önce onu elde edip tüketmek ister. Dolayısıyla bu durum aynı zamanda beraberinde şiddeti de getirir. Girard bu modeli özne ile rakip arzu ilişkisine uyarladığında arzu ile şiddetin birbirlerine bağlanması kaçınılmaz hale gelir. O halde Girard'a göre insanda görülen şiddetin kökeniyle nesneye duyulan arzunun kökeni aynıdır. Her iki duruma yol açan şey rekabet duygusudur.

Taklit arzunun şiddete bağlanması, bütün toplumu ortadan kaldıracak kadar güçlü bir şiddet döngüsünün oluşmasına yol açar. Çünkü taklit arzunun uyandırdığı şiddet toplumun her alanında karşılıklı şiddet biçimine dönüşür. "Karşılıklı şiddet ise, mimetik rekabetin giderek artmasına yol açar. Ne kadar bölünürse, mimetizm o kadar benzerini üretir. Ancak bu benzer-farklılığın yokluğu hep korku yaratır" (Tuğrul, 2010: 98). Karşılıklı şiddetin yıkıcı olmasının nedeni şiddetin denetimsiz olmasıyla ilgilidir. Şiddet tehditleriyle canlılar özellikle de hayvanlar savaşmadan birbirlerine üstünlük sağlarlar. Böylece taraflardan biri geri çekilir ve karşı tarafın soyu yok olma tehlikesinden korunur. Ancak David Riches'a göre bu geri çekilişin nedeni şiddetin denetimsizliğine dair bilgidir (Somersan, 1996: 44). Dolayısıyla şiddet tehdidinin altında yatan ve asıl tehlikeli olan, şiddetin denetimlenemez olduğu gerçeğidir.

Şiddetin denetimsizliğine dair bilgi toplumsal alanda da toplumun kendisini bu şiddetten koruması anlamında karşılığını bulur. Şiddetin denetimsizliğinin farkında olan toplum, karşılıklı şiddet döngüsünü engellemek için ritüelleri, dinsel yaşam biçimlerini devreye sokar ve kontrol edilemeyen şiddeti belli bir sistematiğe bağlayarak kontrol altına almaya çalışır. Bu bağlamda Girard'a göre kurban edimi sayesinde topluluk içinde birikmiş olan şiddet, denetim altına alınır. Çünkü kurban ediminin amacı, kültürel düzenin temeli olan taklidin yol açtığı gerginlikleri, gerilimleri, kıskançlıkları ve rekabetin yol açtığı çatışmaları ortadan kaldırmak ve toplumsal düzeni yeniden inşa etmektir (Girard, 2003: 11).

Hobbes'ta herkesin herkesle olan savaş hali ile Girard'ın toplumun ortadan kalkmasına yol açacak olan karşılıklı şiddet hali arasındaki benzerlik dikkat çekicidir. Hobbes'ta çatışma ve savaş hali, herkesin doğa durumundaki öldürme hakkını aralarındaki bir sözleşmeyle devlete devretmesi sonucu aşılır. Böylece bireyler şiddet kullanma hakkını da devlete devretmiş olurlar. Girard da ise çatışma ve şiddet hali, toplum içinde birikmiş olan denetimsiz şiddetin kolektif şiddetle ikame edilmesiyle tek bir noktaya, kurbana yöneltilerek aşılır. Böylece Girard'a göre topluluğu tehdit eden kirli şiddet, yine şiddetle; ancak kutsallıkla donatılmış olan arındırıcı şiddet biçimi olan kurban edimiyle, ortadan kalkar.

Toplumun kuran unsurların belirsiz hale geldiği kirli şiddet ile kutsal şiddetin birbirine karıştığı durumlarda toplum başkasına karşı taşıdığı fark üzerinden kendisini kuramaz hale gelir ve kurban bunalımına girer. Kurban bunalımında, toplumsal kodlar ile bütün bir değerler sistemini kuran ayrımlar ve farklılıklar ortadan kalkar. O halde toplumsal düzeni kuran şey, toplumu meydana getiren varlıklar ya da unsurlar arasındaki farklılıktır. Aristoteles'e göre bir şehri ya da siteyi farklı parçalar arasındaki denge ayakta tutar. Dolayısıyla toplumsal bir düzen olan sitenin oluşması için üyeler arasında nitelik ayrılıkları bulunması zorunludur. "Çünkü, devlet yalnızca insanlardan oluşmaz, ayrı ayrı türden insanlardan meydana gelir; hepsi birbirinin aynı olan insanlarla devlet yapamazsınız" (Aristoteles, 2010: 32). Başka bir ifadeyle toplum ancak farklı unsurların ittifakıyla kurulabilir.

İnsani çoğulluğun eşitlik ve farklılık gibi iki önemli niteliğe sahip olduğunu düşünen Arendt'e göre insanlar söz ve eylemde bulundukları için birbirlerinden kim oldukları bakımından farklılık gösterirler. İnsani farklılığın ötekilikle aynı şey olmadığını düşünen Arendt, ötekiliğin inorganik nesnelerin çokluğunda bulunduğunu; buna karşılık farlılık ve çeşitliliğin organik yaşamda aynı türün üyeleri arasında olduğunu belirtir. Ancak organik yaşamda söz ve eylemde bulunma yetisine sahip olan yalnızca insan olduğu için kendi farklılığını ifade edebilir. "Konuşma ve eylem bu benzersiz farklılığı ortaya serer. Bu yolla insanlar basitçe farklı olmak yerine,

farklılıklarını açık seçik hale getirirler; insanların birbirlerinin karşısına salt fiziksel nesneler olarak değil ama insan sıfatıyla çıkma halleridir bunlar" (Arendt, 2006: 258). Konuşmanın ve eylemin olmadığı bir yaşamda farklılıklar da ortadan kalkar, dolayısıyla böyle bir yaşamda insani yaşamın varlığından da söz edilemez.

Rene Girard "*Kutsal ve Şiddet*" adlı çalışmasında kurban bunalımı kavramıyla tragedyadaki çatışma ve şiddet unsurlarını açıklamaya çalışır. Girard'a göre modern düşünce trajik bunalıma, yıkılmakta olan düzen açısından değil doğmakta olan düzen açısından baktığı için tragedyadaki şiddeti yeterince anlayamamıştır. Girard'a göre tragedya yazarlarının söz konusu krizi ifade etmek için mitik dünyanın kahramanlarına başvurmalarının nedeni kurban edimiyle ilgili açmazları dile getirmek içindir. (Girard, 2003: 59). Tragedya, yıkılmakta olan arkaik ya da mitik düzen ile bu düzenin yerini alan kent devletin yeni düzeni arasında bir geçiş sürecinde ortaya çıkmıştır. Bu nedenle de tragedya her iki düzenin birbiriyle çatışması üzerine temellenmiştir.

Girard tragedyanın bir kurban bunalımı olduğunu kanıtlamak için simetrik öğelerin karşıtlığı kavramına başvurur. En genel tanımla tragedya, simetrik öğelerin karşıtlığıdır (Girard, 2003: 60). Trajik diyalog ya da trajik kurgu her anlamada çatışan, birbirini suçlayan karakterlerin karşılıklı çatışması üzerine kuruludur. Trajik diyalogda gerilim söz üzerinden gelişir. Söz büyüsel bir etkiye sahiptir ve şiddet sözle ifadesini bulur. Şiddetin sözle görünür hale gelmesi söz ve güç arasındaki ilişkiyle ilgilidir. Konuşmak, her zaman konuşma gücünü elinde bulundurmaktır. Söz ve güç birinin arzusunun diğerinin fethinde gerçekleşeceği şekilde ilişkiler kurarlar. Gücün ele geçirilmesi sözün de ele geçirilmesi demektir. (Clastres, 2006: 131)

Trajik diyalogda ise her iki karakter kendi konuşma gücüne sahiptir, her iki taraf kendi sözüyle karşısındakini alt etmeye çalışır. Hasımlar birbirine darbe üzerine darbe indirir; ama güç dengesinden ötürü çatışmanın sonucunu kestirmemiz olanaksızdır. (Girard, 2003: 61). Racine trajedisiyle ilgili analizinde Barthes, gerçekliğin sözün kendisi olduğunu belirtir. Ona göre bu trajedinin temel gerçekliği karşısındakini yok

etmeye çalışan eylem-sözde kurulur. Dolayısıyla burada eylem, söz ile kurulur. Konuşmak yapmanın yerine geçer. Logos, praksisin görevini üstlenir. Böylece yapma ediminin içi boşalırken, bütün hayal kırıklıkları sözün içine toplanır (Barthes, 2008: 109). Bu nedenle şiddet bu dilsel biçimde, eylem-sözde görünür hale gelir.

Euripides'in *Fenikeli Kadınlar* tragedyasında iki erkek kardeş olan Eteokles ile Polyneikes arasındaki düelloda, "tüm hareketler, tüm darbeler ve hileler, kavganın sonuna değin iki tarafta da aynı olmak üzere durmadan yinelenir. Polyneikes mızrağı düşürür, Eteokles de mızrağı düşürür. Polyneikes yaralanır Eteokles de yaralanır. Her şiddet bir dengesizlik yaratır ama bu durumun belirleyiciliği karşılığı gelinceye değin sürer yalnızca; gelen karşılık, dengesizliği gidermekle kalmayıp tersinden simetrik bir dengesizlik de yaratır ve doğallıkla yeni dengesizlik de geçicidir" (Girard, 2003: 61). İki kardeşin birbirini öldürmesiyle simetrik gerilim, kardeşlerin yönettikleri orduların sözel alanda karşı karşıya gelmeleriyle devam eder. Girard, tragedyayı adaletin değil şiddetin sağlandığı bir denge durumu olarak betimler.

Girard bu bağlamda trajik eylemin belirgin öğesinin misilleme olduğuna dikkat çeker. Misilleme ise şiddetin taklit yoluyla yinelenmesidir. "Trajik tartışmada herkes hasmıyla aynı taktiklere başvurmakta, aynı araçları kullanmakta, aynı yıkımı hedeflemektedir" (Girard, 2003: 66). Barthes, Racine tragedyasında benzer bir misilleme halini betimler: Burada kavga biçimi bir hesaplaşmadır ve amaç karşıtını ortadan kaldırmaktır. "A'nın bütün saldırıları B'ye hiçliğin varlığını vermek amacındadır: Sonunda öteki'ni bir hiçlik olarak yaşatmak, yadsınmasını var etmek, yani sürdürmek söz konusudur, onun varlığını çalmak ve çalınmış durumdan B'nin yeni varlığını oluşturmak söz konusudur" (Barthes, 2008: 103). Bu misilleme hali Anaksimandros'un varlığın var olmak için karşıtını yok etmeye yönelmesi ve suçun bedeli olarak da başka bir varlık biçimi tarafından kendi varlığının ortadan kaldırılması şeklinde kozmolojik söylemiyle örtüşür.

Tragedyada simetrik öğelerin karşıtlığı şiddete yol açar; şiddet ise hasımlar arasındaki her tür farklılığı ortadan kaldırır. Şiddetin belirlenimi altında olan tragedya kişilerini birbirinden ayırt etmek olanaksızlaşır. Girard farklılıkların yitirilmesini bir kurbansal bunalım olarak konumlandırır. Çünkü kurban sunumunun temelinde temiz ile kirli, iyiyle ile kötü arasındaki farklılığın silinmesini engellemek vardır. Kurban bunalımı ise bu farklılıkların silindiği şiddetin her yeri işgal ettiği ve toplumu meydana getiren bütün öğelerin ve kurumların sarsıldığı bir kültürel bunalım olarak ortaya çıkar. Farklılıklar, toplumu meydana getiren insanların kendilerini başkalarına göre konumlandırmasını sağlar; bireylere kimliklerini veren bu farklılıklardır. Kültürel düzen ise bu farklılıklardan meydana gelmiş bir sistemdir. Dolayısıyla toplumsal düzende farklılıkların ortadan kalkması şiddete yol açar.

İKİNCİ BÖLÜM
OİDİPUS ÜÇLEMESİNDE ŞİDDET, KUTSAL VE YASA

2.1. KRAL OİDİPUS'TA ÇATIŞMA VE ŞİDDET

2.1.1. Oidipus Üçlemesi

Sophokles'in Oidipus ya da Thebai olarak bilinen üçlemesi *Kral Oidipus*, *Oidipus Kolonos'ta* ve *Antigone* adlı oyunlardan oluşur. Aiskhylos'un konuları birbirine bağlı olduğu için tek başına oynanması mümkün olmayan oyunlardan oluşan *Oresteia* üçlemesine karşılık; Sophokles'in üçleme ya da dörtlemelerden oluşan oyunları, birbirlerinden bağımsız olarak oynanabilir. Bunun nedeni Sophokles'in oyunların konuları arasındaki bağı ortadan kaldırıp her bir oyunu, kendi konu ve anlam bütünlüğü içinde kurgulamasıdır.

Bu üç oyunun üçleme olarak ele alınmasının nedeni ise Sophokles'in Oidipus mitosundan esinlenerek ve bu mitos malzemesini yorumlayarak, Lapdakos ailesinin başından geçen felaketleri işlemesiyle ilgilidir. Sophokles zamansal olarak önce *Antigone*'yi yazmıştır. Ancak olayların gelişim sıralaması dikkate alındığında, mantıksal olarak önce *Kral Oidipus* sonra *Oidipus Kolonos'ta* son olarak da *Antigone* tragedyası gelir. Dolayısıyla tez çerçevesinde Oidipus Üçlemesini çatışma ve şiddet bağlamında ele alırken, olayların gelişim aşamaları açısından bu sıralamayı izlemek konuyu daha anlaşılır bir zemine oturtacaktır.

Kral Oidipus tragedyasında çatışma ve şiddet unsurları veba, baba katli ve ensest biçiminde ortaya çıkarken; Oidipus-Teiresias ve Oidipus-Kreon arasında geçen trajik diyalogda gerçekleşen karşılıklı şiddet ya da misilleme hali şiddetin her yere yayıldığını gösterir. *Oidipus Kolonos'ta* tragedyasında ise şiddet ve kutsal arasındaki ilişki oyunu biçimlendirir. Bu oyunda, şiddet ve kutsalın birbirini dışlamayan, hatta şiddetin kendi meşruiyetini ortaya koymak için kutsala gereksinim duyan ve bu nedenle bu iki unsurun bir bütünün iki yüzü olduğu gerçeği belirleyici bir öneme sahiptir. Son olarak *Antigone*'de, Antigone ile Kreon arasında geçen kutsal ile pozitif yasa çatışması, şiddet ile yasa ilişkisinin sorgulanmasını gerektirir.

Sophokles *Kral Oidipus, Oidipus Kolonos'ta* ve *Antigone* tragedyalarını Oidipus mitosundan hareketle yazar. Mitos malzemesini sitenin kendi ölçütlerine göre yorumlayan Sophokles, öncelikle anlatıya yeni unsurlar katarak onu değişikliğe uğratır. Oidipus mitosunun ilk versiyonu, Homeros'un *Odysseia* adlı eserinde Odysseus'un ağzından genel hatlarıyla anlatılır. On birinci bölümde Odysseus ölüler ülkesine gider ve orada Oidipus'un annesi İokaste'yle (Epikaste) ile karşılaşır:

" *...Oidipus'un anasını gördüm, güzel Epikaste'yi,*
bilmeden büyük bir suç işlemiş, evlenmişti oğluyla,
Oidipus öldürmüştü babasını ve koynuna girmişti anasının,
tanrılar da bunu açıklamıştı insanlara ansızın.
Oidipus yönetti gene de Kadmosoğullarını güzel Thebai'de,
amansız tanrıların buyruklarıyla acılar çeke çeke.
Epikaste'yse engin kapılı Hades'e inmişti kaygı içinde,
yüksek damından sarkıttığı kemende bağlayıp kendini,
bir sürü bela bıraktı arkada Oidipus'a,
ne kadar bela gelirse anasının öcünü alan perilerden, hepsini..." (Homeros, 1998: 270-280).

Görüldüğü gibi Homeros'un anlatımında Oidipus'un canavarı öldürmesi, kim olduğunu öğrendikten sonra gözlerini kör etmesi, sonrasında sürgüne gitmesi gibi tragedyada

gördüğümüz pek çok ayrıntı yer almaz. Burada Oidipus, Thebai tahtını bırakmaz ve orada ölür. Ancak Sophokles, üçlemenin ikinci oyununda Thebai'den kovulan Oidipus'un, Kolonos'ta geçirdiği son günleri ve ölümünü işler. O halde mitosta görmediğimiz, ancak tragedyada karşılaştığımız bütün unsurlar Sophokles'in mitos malzemesini yorumlamasıyla ilgilidir.

Sophokles'in işlediği haliyle Oidipus mitosunun özeti ise şu şekildedir. Olaylar Boetia ovasındaki Thebai kentinde meydana gelir. Bu kentin kurucusu ve kralı Kadmos'tur. Kadmos'un oğlu Polüdorus, onun oğlu Labdakos, Labdakos'un oğlu da Laios'tur. Laios, İokaste (Epikaste) ile evlenir ve bir oğulları olur. Tanrı Apollon geleceği görür ve şu kehanette bulunur: "Bu çocuk ilerde babasını öldürüp annesiyle evlenecek". Böylesi bir yazgıyı engellemek isteyen Laios ile karısı kendi elleriyle çocuğu öldüremezler, kaçmasın diye ayaklarını bağlarlar, Kitharion dağına bırakması için bir çobana verirler. Böylece Laios ile karsı çocuğun bu dağ başında öleceğini düşünüp ondan kurtulduklarını sanırlar. Çoban çocuğa acır, onu Korinthos'lu bir köylüye teslim eder. Korinthos'lu köylü de onu, çocukları olmayan Korinthos kralı Polybos ile karısı Merope'ye verir. Kral ile karısı çocuğu evlat edinirler ve bağlı olduğu için ayakları şişen çocuğa Oidipus adını koyarlar. Oidipus Polybos'un sarayında büyür ve Merope ile Polybos'u anne babası olarak bilir. Bir günün bir tartışma sırasında kendisine "uydurma evlat" denildiği için hakarete uğradığını düşünür ve içine bir şüphe düşer. Bunun üzerine Delphoi'ye gider, Apollo'nun kâhinine danışır. Kâhin ona babasını öldüreceğini ve annesiyle evleneceğini bildirir; ancak gerçekte kimin oğlu olduğunu söylemez. Oidipus dehşete düşer, kendisini bekleyen bu yazgıdan kurtulmak için Korinthos'u terk eder. Fakat başına gelecek felaketlerde bundan sonra başlar.

Oidipus yazgısından kaçtığı bu yolda bir gün Thebai yakınlarında bir yol kavşağında içinde Thebai kralı Laios ile adamlarının olduğu bir arabayla karşılaşır. Laios ve adamları kendisine yol vermediği için Oidipus'un üzerine gelirler. Oidipus ise öfkelenir kendisini hırpaladıkları için arabaya saldırır, Laios ile adamlarını öldürür.

Böylece yoluna devam eden Oidipus Thebai'ye ulaşır. Kent, kralı Laios'un ölümünden sonra Sfinks adlı bir ejderin tehdidi altındadır.

Sfinks yol üzerinde oturur, gelip geçenlere bilmeceler sorar, bilmeyenleri de parçalayıp öldürür. Laios'un ölümünden sonra kenti yöneten ve kraliçe İokaste'nin kardeşi olan Kreon, ejderi öldürüp kenti kurtarana Thebai tahtını vaat etmiştir. Bunun üzerine Oidipus da şansını denemek ister. Sfinks ile karşılaşır, bilmeceyi çözer ve onu öldürür. Oidipus Thebai tahtını elde eder, kraliçe İokaste ile evlenir, ondan Eteokles, Polyneikes adında iki erkek ve Antigone, İsmene adında iki kız çocuğu olur.

Apollon'un bildirmiş olduğu bütün felaketler Oidipus'un başına gelmiş olur. Ancak Oidipus bütün bunları farkında olmadan; yani bilmeden yapmıştır. Aradan geçen kısa bir süreden sonra Thebai kentini kasıp kavuran bir veba baş gösterir. Halk daha önce kenti ejderin elinden kurtaran Oidipus'a koşar ve bu felakete çare bulmasını ister. Üçlemenin ilk oyunu olan Kral Oidipus tragedyası tam da bu sahneyle başlar. Oidipus bir kurtarıcı olarak yarı tanrısal bir konumda ülkesinin başına gelen felaketin kaynağını araştırır ve oyun bu felaketin kaynağının Oidipus'un kendisi olduğu gerçeğini adım adım ortaya çıkartıp, Oidipus'un kendi gözlerini kör etmesi ve kentten kovulmasıyla sonuçlanır[2].

2.1.2. *Oidipus*'u Şiddet Metni Olarak Okumak

Oidipus tragedyası işlediği konu, olayların meydana gelme biçimi ve hem izleyicide hem okuyucuda yarattığı etki bakımından Yunan tragedyaları arasında en çarpıcı olanların başında gelir. Bu nedenle de *Oidipus* tragedyası felsefeden, psikolojiye, sanata ve sosyal bilimlerin diğer alanlarına kadar pek çok alanda işlenen bir konu haline gelmiştir. *Oidipus*'un bu kadar etkileyici olmasını Freud, şu şekilde açıklar:

[2] Oidipus mitosu için: Sophokles, Kral Oidipus, Çev. Bedrettin Yücel, İş Bankası Yayınları, 2013, s.x-xii ve Sofokles, Antigone, Çev. Güngör Dilmen, Mitos-Boyut Yayınları, 1997, s.11-14.

> "Eğer *Oedipus Rex* günümüz izleyicisini zamanın Yunanlı izleyicisinden hiç de daha az olmayan bir derecede etkiliyorsa bunun açıklaması, etkisinin, yalnızca yazgıyla insan istenci arasındaki zıtlıkta değil, bu zıtlığın örneklendiği malzemenin özel doğasında aranması gerektiği olabilir. … Onun yazgısı bizi yalnızca bizim yazgımız da olabileceği için etkiler; çünkü kehanet, tıpkı ona olduğu gibi, biz doğmadan laneti bizim de üzerimize göndermiştir. Belki de ilk cinsel itkimizi annemize ve ilk nefretimizi, ilk öldürme isteğimizi babamıza yöneltmek bizim de yazgımızdır. Düşlerimiz bunun böyle olduğunu bize kanıtlıyor" (Freud, 1996: 311-312).

Freud'a göre *Oidipus* bize yalnızca kendi çocukluk arzularımızın doyuruluşunu gösterir. Başka bir ifadeyle Oidipus babasını öldürüp annesiyle evlenerek bastırdığımız ya da unutmaya çalıştığımız arzularımızın nasıl gerçekleştiğinin bir göstergesi olarak karşımıza çıkar. Oidipus bu arzuların doyurulduğu kişidir. Çünkü "*Oedipus*'ta çocuğun alta yatan istekli düşlemi tıpkı bir düşte olabileceği gibi açığa çıkar ve gerçekleşir" (Freud, 1996: 313). Dolayısıyla Freud'a göre Sophokles, Oidipus'un işlediği suçları ortaya koyarken, bastırılmış olmalarına karşı hala bu arzuların bizde bulunabileceğini anlamız için bizi zorlar.

Düşlerin babaya duyulan nefret ve anneye duyulan sevginin en önemli göstergesi olduğunu düşünen Freud, bu durumun en önemli kanıtını İokaste'nin henüz açığa çıkmayan; ama anımsadıklarından rahatsız olan Oidipus'u teselli ederken düşlere gönderme yapan sözlerinde bulur:

"**İOKASTE:** *Ananla evlenmek tehlikesi seni ürkütmemeli; rüyalarında analarıyla yatakta yattığını görenler çoktur. Böyle şeyleri hiç aklına getirmeyen insan hayata kolayca dayanabilir*" (Sophokles, 2013: 36).

İokaste'nin bu sözleri Freud açısından tragedyanın da anahtarıdır. Ona göre erişkinlerin bu tarzda düşler görmesi nasıl onlarda tiksinme duygusuna yol açıyorsa, mitosta bu düşlerin gerçek olması Oidipus'un dehşete düşmesine ve kedisini kör etmesine neden olmuştur. Ancak Oidipus, mitosun ilk versiyonunda gözlerini kör edip, kentten

kovulmaz. Dolayısıyla Freud'un işaret ettiği Oidipus'un gözlerini kör etmesi tragedyada gördüğümüz Sophokles'in bir yorumudur.

Freud'a göre *Oidipus* tragedyası bastırılmış olan babayı öldürme ve anneyle birleşme arzusunu izleyicinin bilincinde yeniden açığa çıkardığında, izleyici dehşete düşer ve suçluluk duygusuna kapılır. Ancak Freud'un sunduğu bu psikanalitik zemin tragedyayı kendi tarihsel, toplumsal bağlamından soyutlayarak ele alır. Çünkü bu zemin, baba katli ve ensest karşısında dehşete düşen izleyicinin özel yaşanmışlığından hareket eder. Dolayısıyla bu bakış açısından tragedyanın kendi tarihsel, toplumsal bağlamı anlaşılmaz hale gelir ve bu noktada sorulması gereken soruyu Vernant sorar: "Tragedya, malzemesini evrensel değeri olan bir düş tipinden alıyorsa, trajik etki her birimizin içinde taşıdığı bir duygusal kompleksin harekete geçirilmesine bağlıysa, niçin tragedya VI. ve V. yüzyılların sınırında Eski Yunan dünyasında doğmuştur?" (Vernant ve Vidal-Naquet, 2012: 94)

Freud'un yorumu, *Oidipus* tragedyanın ortaya çıktığı tarihsel, toplumsal koşulları göz ardı ettiği için, oyunda anlamın sürekli tersine dönmesinin yaratığı anlam belirsizliklerini, çelişkileri, trajik çatışmayı ve karşılıklı şiddet mekanizmasını açıklamaktan da uzaktır. *Oidipus* tragedyası mitos malzemesini öyle bir işler ki insani değerler dünyasının parçalanmışlığı ve bu durumun yarattığı çelişkiler izleyiciyi altüst eder. Baba katli ve ensest tragedyada şiddetin en uç biçimlerinden biri olduğu için izleyicinin dehşete düşmesine yol açar. Freud da tragedyanın yalnızca bu kısmını ele alıp, bütün oyunu bir rüya öğesiyle açıklamaya çalışır. Ancak oyunun diğer öğelerinden, örneğin vebayla baba katli ve ensest arasında kurulan ilişkiden hiç söz etmez. Dolayısıyla Freud, sadece psikolojik öğeler üzerine yoğunlaşır, bu öğelerin ortaya çıktığı koşulları göz ardı ederek, tragedya üzerinden evrensel bir şemaya ulaşır.

Oidipus metnine iktidar ilişkileri çerçevesinden bakan Foucault'ya göre, *Oidipus* tragedyası Freud'un ve onu takip eden psikanalizin düşündüğü gibi arzumuzu ve bilinçaltımızı anlatan bir metin değildir. Deleuze ve Guattari'nin işaret ettiği gibi

Oidipus, psikanalizin tedavi sırasında arzularımıza dayattığı bir baskı biçimidir. "Demek ki, Oedipus doğanın bir hakikati değildir, fakat Freud'dan bu yana psikanalistlerin arzuyu denetim altında tutmak ve onun toplumumuz tarafından belirli bir anda tanımlanmış bir aile yapısına sokmak için kullandıkları bir sınırlandırma ve zorlama aracıdır" (Foucault, 2015: 180). Dolayısıyla *Oidipus* metni ve ondan çıkarılan sonuçlar tıbbi ve psikanalitik uygulamaların arzu ve bilinçdışını kontrol etmek için kullandığı bir iktidar aygıtıdır. Foucault'ya göre Oidipus kompleksi diye bir şey varsa bu bireysel değil kolektif düzlemde iktidar ve bilgi arasındaki ilişkide ortaya çıkan bir komplekstir (Foucault, 2015: 181).

Freud'un tragedyayı psikolojik bir öğe olan rüyaya indirgemesi, Aristoteles'in olası ve zorunlu olanın mantığından hareketle, oyunu neden-sonuç ilişkisi üzerinden açıklaması, anlam belirsizlikleriyle görünür hale gelen trajik bunalımı açıklamakta yetersiz kalır. O halde sorun *Oidipus*'u psikanalitik ya da edebi bir metin olarak gören bakış açısındadır. Dolayısıyla trajik bunalımı açıklamak ve söz konusu metnin bir şiddet metni olduğunu göstermek için *Oidipus*'u bir kıyım metni olarak yorumlayan Girard'ın bakış açısına ihtiyacımız vardır.

Oidipus tragedyasına bütün olarak baktığımızda hem mitos malzemesindeki şiddet unsurları hem de bu malzemeyi işleyen tragedyadaki çatışma ve şiddet öğelerinin yoğunluğu, oyunu bir şiddet metni olarak okunmasını gerekli kılar. Girard, kolektif şiddetin ortaya çıktığı toplumsal kriz dönemlerinde, krizin nedeni ne olursa olsun, sürecin buna maruz kalanlar açısından hep aynı biçimde yaşandığına dikkat çeker (Girard, 2005: 18). Bu kıyım süreçlerini ayırt etmemizi sağlayan bir takım özellikler vardır. Tarihsel kıyım metinlerinde söz konusu kıyım basmakalıplarını açığa çıkarmak kolayken, mitlerde bunu yapmak çok daha zordur. Girard, kıyımcı basmakalıpların tümünü içeren Sophokles'in Oidipus mitini analiz ederek mitik-ritüel toplumların kıyımdan ya da kolektif şiddet ediminden muaf olmadığını, aksine mitlerin temelinde gerçek kurbanlara uygulanan kolektif şiddet olduğunu göstermeye çalışır.

Girard'ın kıyımın basmakalıpları olarak nitelendirdiği bu basmakalıplardan ilki, bir farksızlaşma betimidir. Böyle süreçlerde toplumda ayrımları tanımlayan kural ve farklılıklar ortadan kalkar. Farklılıkların ortadan kalkmasıyla, her şeyin birbirinin yerine geçtiği iyi ile kötü, doğru ile yanlış, haklı ile haksız arasındaki sınırların ortadan kalktığı bir belirsizlik alanı ortaya çıkar. Bu durum da toplumsal ve kültürel düzenin yıkılmasına yol açar (Girard, 2005: 18). *Kral Oidipus* tragedyası, halkın meydana gelen felaketleri önlemesi için Oidipus'tan yardım istediği sahneyle başlar. Zeus'un Rahibi ülkenin başına gelen felaketi şu şekilde betimler:

"**RAHİP:** … *Sen de görüyorsun, kent içine düştüğü felaket kasırgasına göğüs geremiyor artık. Ekinler, sürüler mahvoluyor, çocuklar ölü doğuyor. Ateşler saçan iğrenç, belalı bir felaket, veba ortalığı kasıp kavuruyor, Kadmos evlatlarını kırıp geçiriyor ve karanlık Hades iniltilerle, çığlıklarla besleniyor*" (Sophokles, 2013: 2).

Buradaki farksızlaşma betimi veba biçiminde görünür hale gelir. Veba toplumun her noktasına bulaşmıştır ve yaşamı, canlılığı yok etmektedir. Vebadaki farksızlaşma ve şiddet yıkım biçiminde ortaya çıkar. Burada bütün topluma yayılan bir yıkım vardır, bu yıkım bulaşıcıdır; dolayısıyla veba, şiddet ve farksızlaşmanın kolektif biçimini verir.

Tiyatro ile veba arasındaki ilişkiye dikkat çeken Artaud "vebalı kişinin altüst olmuş doku sıvılarını, bir düzensizliğin katılaşmış ve somut yüzü olarak, yani başka düzlemlerde, çatışmalara, savaşımlara, yıkımlara ve bozgunlara denk düşen bir düzensizliğin yüzü olarak" ele alır (Artaud, 1993: 25). Dolayısıyla bu haliyle veba, bütün topluma bulaşan düzensizliğin, yıkımın cisimleşmiş halidir ve toplumsal alanı ilgilendiren kolektif niteliğe sahip bir felakettir. Ancak Girard'ın vebayı kıyımın birinci basmakalıbı olarak görmesi, baba katli ve ensestle birlikte düşünüldüğünde anlaşılır hale gelir. Vebanın kurban bunalımını simgelerken eksik bıraktığı şeyi, yani şiddet ve farklılıkların ortadan kalkmasını, baba katli ve ensest tamamlar. Çünkü bu suçlar bunalımın, yani şiddet ve farksızlaşmanın en yoğun biçimini temsil eder ve suçun tek bir kişide toplanmasına yol açar (Girard, 2003: 108).

İkinci basmakalıp, suçlama basmakalıbıdır. Burada kriz toplumsalın krizi olduğu için krizi toplumsal ve ahlaki nedenlerle açıklama eğilimi ortaya çıkar (Girard, 2005: 20). Ancak kişiler bu tip krizlerde kendi sorumluklarını kabul etmek yerine, bütün toplumu ya da zararlı gördükleri kişileri suçlamaya yönelirler. Böylece kıyımcılar kendilerini bir kişi ya da grubun bütün toplumu yıkacak suçlar işlediğine inandırırlar. *Oidipus* tragedyasındaki ensest ve baba katli topluluğu felakete götüren suçlar olarak ortaya çıkar.

Oidipus kenti felaketten nasıl kurtaracağını öğrenmek için, karısının kardeşi Kreon'u Python tapınağında, Phoibos'a gönderir. Phoibos, vakit geçirmeden kentin bağrında beslediği çirkeften temizlenmesi gerektiğini bildirir. Ancak çirkefin ne olduğu belli değildir. Kreon'un dile getirdiği sözler, çirkefin ne olduğunu ve nasıl temizleneceğine işaret eder.

"**KREON:** *Kan dökeni bu kentten sürüp çıkarmakla yahut kanı kanla temizlemekle; başımıza gelen belalar hep bu yüzdenmiş*" (Sophokles, 2013: 4).

Bu ifadeler vebanın nedenini, kente işlenen bir cinayete bağlar. Söz konusu suçtan, bir çirkef, temizlenmesi gereken bir kirlilik olarak bahsedilir. Böylece farksızlaşmaya yol açarak toplumsal düzeni tehdit eden, ikinci kıyım basmakalıbı olan suçlama da ortaya çıkar. Veba bütün toplumu ilgilendiren kolektif bir felakettir, ancak felakete yol açan suç, tek bir kişinin işlediği bireysel bir cinayettir. Burada veba ile cinayet arasında hiçbir mantıksal bağ olmaması, söz konusu suçlamanın ne denli mitik olduğuna işaret eder. O halde cinayetin ve onun yol açtığı kirlenmenin dinsel bir boyutu vardır.

Antik Yunan'da kirlilik biçimlerinin ve kirlilikten arınma şekillerinin çeşitliliğine dikkat çeken Vernant, kirliliğin sadece fiziksel bir şey olmadığını, doğaüstü kutsal varlıklarla ilişkili olduğunu belirtir. Kir çok anlamlı bir kavramdır:

> "Kir hem maddi bir leke hem de görünmez bir varlık olarak ortaya çıkmaktadır. Hem özneldir hem nesnel, insanın hem içindedir hem de dışında. Hem neden hem sonuç olarak görünmektedir: salgına yol açan şey ve salgının yol açtığı

> şeydir. Kıyana ilişkindir, kıyana kendisidir; kurbana ilişkin olduğu kadar onun öç düşüncesidir de" (Vernant, 1996: 120).

Bu kadar çelişkili yanları olan bir düşünce yapısını anlamak için onun simgesel niteliğini anlamak gerekir. Çünkü kirliliğin çeşitli biçimlerde açığa çıkan, ancak bu biçimlerin hiçbiriyle tamamen karışmadan birliğini koruyabilen bir yapısı vardır. Dolayısıyla kirlilik ancak simgesel niteliğiyle anlaşılacak bir yapıdır. Burada bizi ilgilendiren kirlilikle kutsallık arasındaki ilişkidir.

Kirlilik maddi gerçekliklerde kendini gösterse de bu aynı zamanda kutsal dünya düzenine aykırı bir değinme, dokunmadır. Bu bağlamda kutsal dünya düzenine aykırı eylemler büyük ölçüde insanı aşan uğursuz bir güç barındırır. Bu eylemleri gerçekleştiren insan ortaya çıkan gücün içine hapsolur. Eylem kişiyi aşar onu sarıp sarmalar; kişiyle birlikte zaman içinde ortaya çıkan bir dizi eylemle birlikte eylemin nesnesini kapsayan bir güç içinde kişiyi içine alır. Kirliliğin etkisi böylece bölümleri, anları birbirine zincirlemesine bağlı bir eylem alanı oluşturur. Bir cinayet durumunda kirlilik, cinayetle ilgili olan her varlığa bulaşır: Cinayeti işleyen fail, kurban, cinayet aracı, kan. Eğer bu cinayet ya da işlenen suç doğrudan kutsal düzene bir saldırıysa o zaman kirlilik bütün topluma yayılır: kıtlık, açlık, verimsiz topraklar, salgın hastalık, kısır hayvanlar, ucube bebekler. Dolayısıyla kirlilik biçimindeki kutsala yapılan saygısızlık ya da saldırının toplumsal karşılığı, insan ilişkilerinin bozulması ve toplumsal düzenin sarsılmasıdır (Vernant, 1996: 127).

Klasik dönemde en büyük kirlilik ölümdür. Birini öldürmek ise, bütün toplumsal düzeni tehdit eder. Çünkü böyle bir durumda topluluk kendini kirlilik tehdidi altında hisseder, bu kirlilik bulaşacak diye kaygılanır. Katille ilişkisini sürdüren, onun ülkeye, kamusal yerlere, dinsel mekânlara girmesine izin veren herkes cinayetin kirliliğini üstlenmiş olur (Vernant, 1996: 118). Bu bağlamda tragedyada bütün topluma bulaşan kirlenme vebada somutlaşmıştır. Oidipus'un babasını öldürmesi kutsal düzene yapılan bir saldırıdır. Dolayısıyla Kreon'da belirttiği gibi cinayetin yol açtığı kirlilikten kurtulmanın yolu, ya suçu işleyeni sürgün etmektir ya da kurbanın öcünü almaktır.

Tragedyanın sonunda Oidipus sürgün edilir. Böylece farksızlaşmanın ve her yana yayılmış olan şiddetin sorumluluğu tek bir kişiye, Oidipus'a yüklenmiş olur.

Girard'a göre kıyımcıların yöneldiği kişi ya da grubun sahip olduğu aidiyetler, üçüncü basmakalıp olan kurbanlık ölçütlerini meydana getirir. Bu kurbanlık ölçütleri ister kültürel olsun ister fiziksel olsun her zaman bir anomaliye işaret eder. Çünkü etnik ve dini azınlıklar gibi kültürel özelliklerin yanında; hastalık, delilik, sakatlık, genetik bozukluklar gibi fiziksel anormallikler her zaman için kıyımcıların ilgisini üzerine toplar. Girard'a göre "kurbanın seçilmesini belirleyen işaretler, sistemin bağrındaki farklılıklardan değil, sistemin dışındaki farklılıklardan kaynaklanır" (Girard, 2005: 29). Trajik karakterler ise sahip oldukları özelliklerden dolayı kolektif şiddeti üzerine çeken aşırılıklara sahiptirler.

Tragedya kahramanları, site dünyasının dışında olan uzak geçmişi ya da mitos dünyasını temsil ederler. Bu nedenle de daha en başından site dünyası için bir fazlalık olarak konumlanırlar. Site dünyası, iki zıt arasındaki harmoniye, yani uyuma dayanır ve bundan dolayı karşıt uçlar arasındaki orta yolu arzular. Buna karşılık "Antik Yunan tragedyalarının neredeyse tümü *sôphorosûnê*'nin, yani sağduyunun, ölçülülüğün, orta-yolun eksikliğinden ortaya çıkar" (Arıcı, 2008: 69). Ancak orta-yolun olabilmesi için zıtlar arasında çatışmanın olması gerekir. Fakat tragedyada zıtlar arasındaki çatışma, iki zıt arasında orta-yolu bulmaktan çok trajik kahramanın felaketiyle sonuçlanır. Dolayısıyla site, orta-yolun neden gerekli olduğunu kanıtlamak için zaten aşırı olan trajik kahramanı, suçlu ilan ederek kolektif şiddetin üzerine boşalacağı bir kurbana dönüştürür.

Oidipus'un bir fazlalık olarak konumlanması, aynı zamanda bu fazlalığın şiddeti üzerine toplayan kurbanlık işaretler olduğu anlamına gelir. Oidipus'daki kurbanlık işaretlerden en önemlisi Oidipus'un sakatlığıdır. Oidipus adı şiş-ayak anlamına gelen Oidi-pous sözcüklerinden meydana gelir ve Oidipus'un kaderini çağrıştırır. Bu haliyle Oidipus adı hem onun gerçek soyuna, yani topal Labdakosoğulları ailesine gönderme

yapar hem de ailesi tarafından ölüme terk edilmiş, lanetli varlığına işaret eder (Vernant, ve Vidal-Naquet, 2012: 297). Bununla birlikte Oidipus, Thebia'ye dışarıdan gelmiş bir yabancıdır. Ancak aynı zamanda kralın oğlu ve onun yasal mirasçısıdır. Bu nedenle kralın kendisidir. Dolayısıyla Oidipus, hem dışarıdan gelen yabancının marjinalliğine hem de içerdeki yerlinin marjinalliğine sahiptir (Girard, 2005: 35). Yani her iki durumda da toplumsal düzeni meydana getiren normların dışındadır. Böylece Oidipus'un sakatlığı, terk edilmişliği, yabacılığı, hem kralın gerçek varisi olması hem de bir kurtarıcı olarak kral olması, onun bir kurban haline gelmesine yol açan norm dışı özellikler olarak belirir.

Girard basmakalıplardan dördüncüsünün şiddetin kendisi olduğunu belirtir. Bu anlamda *Oidipus* tragedyasında ortaya çıkan şiddet biçimleri çok çarpıcıdır. Toplumsal düzeni tehdit eden veba, kolektif şiddetin her yere yayıldığının mükemmel bir betimidir. Vebanın, yani kolektif şiddetin nedeninin tek bir kişide toplanması ve hukuken suçlu olmamasına rağmen kutsal yasaları ihlal etmesinden dolayı geleneksel kabahat anlayışına göre suçlu ilan edilen kişinin işlediği bireysel suçlarla ilişkilendirilmesi; bu kişinin işlediği suçların, yani baba katli ve ensestin şiddetin en uç biçimlerini ifade etmesi; trajik öğelerin çatışmasıyla ortaya çıkan anlam belirsizlikleri; trajik diyalogda Oidipus-Thersias ve Oidipus-Kreon arasında geçen karşılıklı şiddet hali *Oidipus* tragedyasında karşımıza çıkan çarpıcı şiddet biçimleridir.

2.1.3. İnsan - Hayvan - Tanrı Arasında Oidipus

Trajik anlatının en belirgin özelliği, bir anlatım biçimi olarak çokanlamlılığı kullanmasıdır. "Gerçekten de antikçağdaki hiçbir edebiyat türü, çift anlamlı deyimleri tragedya kadar bol kullanmaz; *Kral Oidipus*'ta iki anlama çekilebilen sözcükler Sophokles'in diğer oyunlarına göre iki kat fazladır" (Vernant ve Vidal- Naquet, 2012: 119). Tragedyadaki ve özel olarak *Oidipus*'taki çift anlamlılık pek çok açıdan işlenip değerlendirilecek kadar zengindir. Bu bakımdan Oidipus'un insan, hayvan ve tanrı arasındaki konumu; yani onu kimi zaman insan, kimi zaman hayvan ve kimi zaman da

tanrı yapan durumu, Oidipus'un kendisine karşı bölünmüş, çelişkilerle parçalanmış bir dünyaya ilişkin kendi durumunun belirsizliğini ve parçalanmışlığını anlamak için uygun bir zemin sunar.

Bir şiddet metni olan *Oidipus* tragedyasındaki birinci basmakalıp, vebanın toplumsal düzeni tehdit etmesiydi. Daha öncede belirttiğimiz gibi tragedya, vebanın her yeri kasıp kavurması karşısında, Thebai halkının bu duruma bir çare bulması için Oidipus'un sarayının önünde toplandığı sahneyle başlar. Thebai halkı, Oidipus'a felaketi önlesin diye gelmiştir. Halk onu bir kurtarıcı, bir Tanrı gibi görür:

> "Antik yorumcu 16. Dizeye getirdiği yorumda, yakaranların krallık evinin sunağına adeta bir Tanrı'nın sunağına gelir gibi geldiklerini yazıyordu. Zeus'un rahibinin kullandığı: "Bizi senin sunaklarının yanında toplanmış görüyorsun" ifadesinin anlamı, Oidipus'un kendisinin sorduğu: "Neden, karşımda şeritlerle taçlandırılmış dallarınızla, Tanrı'ya yakaran bir tavırla bana yakarırcasına çömelmiş duruyorsunuz?" sorusunun anlamı kadar ağır görünmektedir" (Vernant ve Vidal-Nauet, 2012: 140).

Bu betimden de anlaşıldığı gibi halkın gözünde Oidipus tanrı gibidir ve halk ona bir tanrıya yakarır gibi yakarmaktadır. Ancak Rahibin sonraki sözleri Oidipus tanrı olmadığı halde, bu felaketi önleyebilecek güçte olan tek kişi olduğunu ifade eder:

"**RAHİP:** *Burada yuvanın etrafında toplanan bütün bu insanlar da, ben de senin bir tanrı olmadığını biliyoruz. Yine biliyoruz ki, tanrıların yardımına, rahmetine muhtaç olduğumuz böyle felaketli bir zamanda faniler arasında en kuvvetli sensin. Çünkü sen kimseye sormadan, bizden fazla bir şey bilmeden, bizi haraca kesen o zalim canavarın pençesinden kurtardın…. fanilerin en akıllısı; şerefli geçmişini hatırla, kenti kurtar, canlandır. Kent geçmişteki hizmetlerini düşünerek sana kurtarıcı diyor*" (Sophokles, 2013: 2).

Böylece Oidipus'un halkın gözünde, insanların en akıllısı ve güçlüsü olarak insanüstü bir noktada olduğu ortaya çıkar. Oidipus tanrı değildir, ama insan da değildir, tanrı ile insan arasında bir kurtarıcıdır. Oidipus'un konumundaki bu belirsizlik tragedya

boyunca karşımıza çıkar. Burada henüz Oidipus'un kim olduğunu ve tam olarak ne yaptığını bilmeyiz. Tragedyanın ilerleyen bölümlerinde Oidipus'un eylemleri onun gerçekten kim olduğunu ortaya çıkardığında, Oidipus'un insanüstü kurtarıcı konumu ters yüz olur. Bu bağlamda trajik eylemin sürekli tersine dönmesiyle, Oidipus kim ya da ne olduğu da sürekli tersine döner. Başta kurtarıcı konumundayken, ilerleyen bölümlerde Laios'un katilini arayan bir soruşturmacıya dönüşür. Burada avını takip eden bir avcı gibidir; ancak sonunda avın kendisi olduğunu görür. Teiresias'ın Oidipus'a yönelttiği suçlamalardan sonra, devreye giren koronun sözlerinde Laios'un katili, yakalanması gereken bir av gibi betimlenir:

"**KORO:**
Zeus'un oğlu Apollon,
Peşine düştü şimdiden,
Ateşi, yıldırımlarıyla;
Avını hiç kaçırmayan
İntikam perileri de
Kovalıyor ardından.
Başı karlı Parnassos'tan
Yükseliyor tanrısal ses:
Peşine düşecek herkes!
O şimdi boğa gibi,
Dolaşıyor başıboş,
Vahşi ormanda,
Mağaralarda,
Kayalıklarda,
Yapayalnız, zavallı;
Çabalıyor kurtulmaya
Kara alın yazısından…" (Sophokles, 2013: 18).

Koronun sözleri suçun tek bir kişide toplanacağının habercisi gibidir. Suçlu herkesin yakalamak için peşine düştüğü bir avdır, bu yüzden tıpkı bir av hayvanı gibi kaçması gerekir. Av hayvanı ise aynı zamanda kurbandır. Koronun suçluyu başıboş bir boğaya benzetmesinin onun kurban edileceğinin işaretidir. Bu noktada suçlu ilan edilen kişi için insan ile hayvan arasındaki fark da ortadan kalkar.

Euripides'in *Bakkhalar* tragedyasında da insan, tanrı ve hayvan arasındaki farklılıkların silinmesi anlamında benzer bir durum vardır. Burada insan, tanrı ve hayvan arasındaki fark şiddet nedeniyle silinir. Bakkhosçu kadınlar erkek olduklarını düşündükleri bir inek sürüsünü parçalarlar. Pentheus ise ahıra tanrı olan Dionysos'u bağlıyorum diye bir boğayı bağlar. Agaue ise oğlunu genç bir aslan sanarak öldürür (Girard, 2003: 182). Dolayısıyla şiddete dayalı farksızlaşma, bu üç varlık biçimini birbirinden ayırmayı imkânsız hale getiren bir belirsizliğe yol açar.

Oidipus tragedyanın sonunda Oidipus, baba katli ve ensest suçlarından dolayı, başıboş bir hayvan hatta canavar gibi ne yapacağını bilemeden böğürür, kendini kör eder, yaşadığı kentten kovulur. Bu noktada toplumsal bağlarından kopmuş, dışlanmıştır. "Artık apolis'tir dışlanmış kişi simgesini ete kemiğe büründürür" (Vernant ve Vidal-Naquet, 2012: 132). Tragedyanın sonunda Oidipus'un apolis konumuna gelse de aslında oyun boyunca, Oidipus'un site için hep bir fazlalık olduğu görülür. Çünkü insan, hayvan ve tanrı arasında gidip gelen Oidipus'un konumu hiçbir noktada sabitlenmez.

Aristoteles, insanın doğası gereği politik bir hayvan olduğunu söylediğinde, insan ile site arasında bir bağ kurar: Bundan, devletin doğada var olan şeyler sınıfına girdiği ve insanın doğadan siyasal bir hayvan olduğu sonucu çıkar. Düpedüz bahtsızlığından değil de doğası gereği, şehri, devleti olmayan kimse ya fazla iyidir ya fazla kötü, ya insanlığın altındadır ya üstünde (Aristoteles, 2010: 9). O halde insan site dünyasının içindeyse, onun bir parçasıysa insan olabilir. Sitenin dışında ise ya hayvan ya da tanrıdır. Bu durumda trajik kahramanların insan, tanrı ve hayvan olma arasındaki belirsiz varlığı, apolis olmakla ilgilidir.

Tragedyanın sonunda Oidipus'un gerçeği öğrenmesiyle birlikte koronun söylediği sözler Oidipus'un hem lanetli olduğunu hem de kurtarıcı olduğunu ifade eder. Tragedya, insanı kendine karşı ikiye bölen çelişkileri en iyi şu sözlerde dile getirir:

"**KORO:**
Her şeyi gören zaman,
Girdiğin dünya evinde;
Günler boyunca babanın oğul.
Oğulun baba olduğu
O yüz karası yerde
Yakaladı seni akıbet.
Ey Laios'un evladı, hiç görmeseydim seni!
Doğruyu da söylemeli:
Daha dün hayata kavuşturmuştun beni,
Bugün de ölüm getiriyorsun bana,
Ağla gözlerim ağla!" (Sophokles, 2013: 47-8).

Oidipus'un suçları ortaya döküldükten sonra, yani kolektif şiddetin yöneleceği "günah keçisi" bulunduktan sonra, şiddet daha açık bir şekilde görünür hale gelir. Önce İokaste kendini asar, karısını asılmış halde gören Oidipus, ölünün elbiselerindeki altın iğneleri koparıp, kendi gözlerine batırır:

"**HABERCİ:** … *Gözlerinin artık felaketlerini görmeyeceğini haykırıyordu: "Karanlıkta artık bu gözler, görmeyecek, keşke hiç görmeseydiler! Her şeye rağmen tanıyabileceğim kimseleri artık tanıyamayacaklar!" diye bağırarak elleriyle göz kapaklarını kaldırıyor, iğneleri durmadan batırıp çıkarıyordu. Kan çanağına dönen gözlerinden boşanan kanlar çenesinden akıyordu. Yüzünden sanki kan değil, kapkara bir kan sağanağı boşanıyordu …*" (Sophokles, 2013: 49).

"Oedipusçu hakikat sorunu, ölümlülerin nasıl olup da tanrının dile getirdiği ve kendilerinin görmek istemediği hakikat ışığını kendi körlüklerine rağmen göreceklerini

göstererek çözülür" (Foucault, 2016: 36). Oidipus, oyunun sonunda gözleri görürken hiçbir şeyin farkında olmadığını dile getirirken aslında tanrıların hakikatini görmek istemediğini ancak buna rağmen bu hakikatten kaçamadığını anlar. Bunun için gözlerini kör eder ve Kreon'dan onu kentten kovmasını ister. Böylece tragedyanın başında yarı tanrısal özellikler gösteren, kentin kurtarıcısı konumda olan Oidipus'un konumu, hakikatin daha en başında kehanet tarafından belirlenmiş olmasından dolayı oyunun sonunda kentten kovulması gereken pharmakos haline gelmesiyle ters yüz olur.

Oidipus tragedyasının temel sorunsalı Oidipus'un kim olduğu bilmecesinde yatar. Tragedya boyunca ensest ve baba katlinin failinin kim olduğunu sorgularken aslında kendisinin kim olduğunu bulmaya çalışan bir Oidipus vardır. Ancak Oidipus'un insan, hayvan ve tanrı arasındaki konumunun belirsizliği, Oidipus'un kim olduğundan çok ne olduğu sorusuyla ilgilidir. Bu iki soru arasında ise bir fark vardır. Augustinus "Ben kimim?" ve "Ben neyim?" soruları arasındaki farkı şu şekilde açıklar: "Ben kimim?" sorusunun cevabı basittir: "her ne olursan ol, Sen bir insansın"; buna karşılık "Ben neyim?" sorusu Tanrı nezdinde ileri sürülen bir sorudur ve doğrudan insan doğasının ne olduğunu sorar. Dolayısıyla insanın doğasının ne olduğunu soran soru Tanrı'nın doğasının ne olduğunu sorgulayan soru kadar teolojik ya da metafizik bir sorudur (Arendt, 2006: 39-40).

Tragedya insan doğasının ne olduğunu doğrudan sormaz. Bu soru felsefenin ele alıp tartıştığı bir sorudur. Tragedya mitos dolayımıyla insan var oluşunu metafizik olanla ilişkilendirir, insan bilincindeki çelişkiler ve insanın başkalarıyla kurduğu ilişkiler tanrılarla olan mücadele bağlamında ele alınır. Tanrılar evreninin varlığı, insanın kendi dünyevi konumunu nesneleştirmesinin ve bu dünyadaki anlamını sorgulamasının yegâne koşuludur (Karaboğa, 2008: 52). Ancak tragedyadaki sorgulamada anlam sabitlenmez; insan, hayvan ve tanrı gibi varlık biçimleri birbirine dönüşürek, var oluşun çelişkilerini temsil eder.

2.1.4. Karşılıklı Şiddet Mekanizması: Trajik Diyalog

Oidipus tragedyasındaki şiddet biçimlerinden en önemlisi, karşılıklı şiddetin cisimleştiği, bir misilleme hali olarak da nitelendirebileceğimiz trajik diyalogdur. Özellikle Oidipus-Teiresias ve Oidipus-Kreon arasında geçen diyaloglarda bu durum açık bir şekilde görülür. Laios'un intikamının alınması için katilin bulunup cezalandırılması gerekir. Sorun da tam da buradadır, katilin kim olduğu bilinmemektedir. Oidipus bu sorunu çözme işini üstlenir ve meseleyi en başından ele alıp aydınlatmaya çalışır. Öyle ki Laios'un öcünü almakla kendini de korumuş olacağını düşünür. Bunun üzerine Laios'un katiline ne ceza verileceğini bildirir ve beddua okur:

"**OİDİPUS:** *İçinizde Labdakos'un oğlu Laios'u öldüreni bilen varsa, emrediyorum, söylesin; cinayeti kendisi işlemiş olsa bile korkmasın, meydana çıkarılmasını beklemeden kendini belli etsin; canına kıyılmayacak, cezası bu kentten sürülüp çıkarılmak olacak. ... Hepimizi kirleten bu murdar mahlûk bütün aile ocaklarından atılacak! ... kendi öz babammış gibi onun öcünü almak zorundayım. ... dilerim, ölünceye kadar her şeyden mahrum kalmanın, sefalet içinde sürünmenin acılarıyla kıvranırsın!*" (Sophokles, 2013: 9-10)

Böylece Oidipus araştırmanın sonunda başına gelecekleri farkında olmadan bildirmiş olur. Katili bulmak ise o kadar kolay değildir. Bunun için kehanet sanatında usta olan kör kâhin Teiresias'a başvurulur. Fakat gerçeği bilen Teiresias, bunu söylememek konusunda ısrar eder. Bunun üzerine *Oidipus* tragedyasındaki ilk trajik çatışmayla karşılaşırız. Teiresias'ın gerçeği söylememekteki ısrarı, Oidipus'un öfkelenmesine yol açar. Teiresias ile Oidipus arasındaki trajik diyalog karşılıklı suçlamalara dönüşür ve giderek şiddetini artırır:

"**TEİRESİAS***: Sana da, kendime de acı çektirmek istemiyorum, boşuna zorlama beni; ağzımdan bir kelime alamazsın*.

OİDİPUS: *Böyle alçaklık olur mu? Karşında taş olsa isyan eder. Konuşmayacaksın demek? Ben seni yola getirmesini bilirim*.

TEİRESİAS: *Konuşmak istemediğim için öfkeleniyorsun, ağır sözler söylüyorsun, bana inatçı diyorsun; inatçılık asıl sen de yazık ki farkında değilsin*

…

OİDİPUS: *Pekâlâ… beni öyle kızdırdın ki, içimden geçenleri gizlemeyeceğim: Bu cinayeti sen tasarladın, sen işledin; belki kendi elinle öldürmedin, gözlerin görseydi, o işi de yaptığını söylerdim*

TEİRESİAS: *Öyle mi? O halde yüksek sesle herkese verdiğin emirlere uymaya davet ediyorum seni. Yani bugünden itibaren hiç kimseyle, bu insanlarla da, benimle de konuşmayacaksın; çünkü bu kentin yüz karası, bu kenti kirleten eli kanlı adam sensin…*" (Sophokles, 2013: 12-13)

Burada Oidipus ile Teiresias birbirine karşıt, Girard'ın deyimiyle simetrik olarak konumlanır. Anaksimandros ve Herakleitos'ta gördüğümüz gibi çatışma, iki varlığın birbiriyle zıtlaşması ve mücadele etmesi üzerine ortaya çıkar. İki varlıktan biri, var olmak için diğerini alt etmek ya da yok etmek zorundadır. Oidipus ile Teiresias arasındaki mücadele dilsel düzeyde diğerini alt etmek için verilen bir mücadeledir. Şiddet burada sözel biçimde, karşılıklı suçlamalar şeklinde ifadesini bulur.

Çatışmanın dolayısıyla da şiddetin ortaya çıkması için, karşıt öğelerin birbirine benzemesi; yani simetrik olması gerekir. Bu bağlamda Girard tragedyadaki erkek karakterler arasındaki ilişkinin karşılıklı şiddet ilişkisi olduğunu belirtir. Oidipus'un arzuları, korkuları ve dolayısıyla eylemleri babası Laios'a ne kadar benzediğini gösterir. Laios'u yollara düşüren ve Oidipus'un karşısına çıkaran şey, kralın yerini almak isteyen bir katil adayının Thebai kentinde saklandığına dair aldığı uyarıdır (Girard, 2003: 65). Bu uyarı karşısında katil adayını bulup öldürmek isterken kendisi ölür. Oidipus'un da Thebai'yı felakete sürükleyen katilin kim olduğunu hiç düşünmeden bulmak istemesi, babasıyla aynı kaygıları taşımasından kaynaklanır. Söz konusu katilin kendisini de

tahtından edeceğine inanır: “Laios’un kanına giren eller benim canıma da kastedebilir” (Sophokles, 2013: 5).

Kâhinden esinlenen Laios, daha en başından kendisini öldürüp karısıyla evleneceğini düşündüğü oğlunu, yani Oidipus’u şiddet yoluyla ortadan kaldırmaya çalışır. Yine kâhinden esinlenen Laios, bu kez de tahtını kaybetmemek için katil adayını bulup öldürmek ister. Öte yandan kâhinden esinlenen Oidipus, evini terk eder ve şiddet yoluyla Laios’u bertaraf eder. Yine kâhinden esinlenen Oidipus, Laios’un katilinin kendisinin yerine geçeceğini düşünerek onu ortadan kaldırmak ister. Dolayısıyla kâhinden esinlenen Oidipus, Kreon ve Teiresias birbirlerini yok etmeye çalışırlar (Girard, 2003: 66). O halde tragedyadaki karakterler arasındaki ilişki bir şiddet ilişkisidir ve bu karşılıklı şiddet eylemleri kent içindeki farklılıkların silinmesine yol açar. Ancak bütün trajik karakterler birbirlerine karşıt olsalar da şiddet döngüsünde benzer hale gelirler.

Oidipus ile Teiresias arasındaki suçlamalar daha da şiddetlenir. Oidipus, Teiresias’ı ile Kreon’u birlikte hareket edip tahtına göz koymakla suçlar. Bu yüzden kentin kralı olmasını sağlayan hünerlerini ön plana çıkarırken, Teiresias’ı sahte peygamber olmakla suçlar:

“**OİDİPUS:** *Ben istemeden bu kentin bana verdiği iktidara Kreon gibi dürüst, daima vefalı bir dost göz dikmiş; el altından iş görerek, sırf para hırsıyla hareket eden bu hilekâr büyücüyü, bu sahte peygamberi, gizli oyunlar ustasını bana yollamış, beni devirmek istiyor. Söyle bakalım şimdi: Ne zaman isabetli bir kehanette bulundun? O kanatlı canavar kentin kapılarını tuttuğu zaman nerdeydin? Sorduğu bilmecelere verilecek, yurttaşları kurtaracak cevapları ne diye söylemedin? Onları her önüne gelen çözemezdi tabi; bu iş için keramet lazımdı! Öyle şeylerden anlamadığını açıkça ispat ettin. Ama ben, Oidipus, gelir gelmez, biraz düşünerek, kuşlara tanrılara başvurmadan canavarın ağzını kapadım*” (Sophokles, 2013: 15).

Oidipus rakibini devirmek için onun en yetkin olduğu özelliğine, kâhinliğine saldırır. Ancak Teiresias da simetrik biçimde rakibiyle aynı taktiklere başvurur ve onunla aynı oyunu oynar:

"**TEİRESİAS:** *Sen hükümdarsın, ama seninle, birbirine denk iki insan gibi konuşma hakkını kendimde görüyorum. ... Körlüğümü yüzüme kaktın; nasıl bir felakete uğradığını, nerede oturduğunu, kimin yanında ömür geçirdiğini görmedikten sonra o gözlerin neye yarar?*" (Sophokles, 2013: 16).

Teiresias, Oidipus'un otoritesini, hükümdarlığını yok sayarak söze başlar. Burada iki öğe arasındaki eşitlik durumu, simetriyi daha da belirgin hale getirir. Oidipus bilmece çözmede ustadır, ejderin bilmecesini çözerek Thebai tahtını alıp, hükümdar olmuştur. Ancak Teiresias'ın da belirttiği gibi gerçekte kim olduğunu bilmemektedir ve kendisiyle ilgili hakikati bilmemesi onu tahtından edecektir. Bunu bilen Teiresias, onun iktidarını yok etmek için, kâhinliğine saldırır: "Bilmece çözmekte usta değil misin?" (Sophokles, 2013: 17).

Oidipus karşısında geleneği savunma işine girişen Teiresias, Oidipus'un krallık yetkesine saldırırken, tek bir kişiyi hedef alsa da, kurumsal bir yapının, siyasi iktidar mekanizmasının sarsılmasına yol açar (Girard, 2003: 66). Dolayısıyla rakip öğeler, toplumsal düzenin kodlarıyla birbirlerine saldırırken, kendilerince bu düzene aykırı olan öğeyi bertaraf etmeye çalışırlar. Böylece söz konusu düzeni pekiştirdiklerini sanırlar. Ancak karşılıklı şiddet edimleriyle, aslında toplumsal düzeni ayakta tutan kurumların yıkılmasına yol açarlar.

Oidipus ile Teiresias arasındaki tartışma, Teiresias'ın Oidipus'un gerçekte kim olduğunu ve başına gelecek olan felaketleri ortaya dökmesiyle biter:

"**TEİRESİAS:** *... Laios'un kanına giren adamı arıyorsun. Burada bu adam. Onu yabancı sanıyorlar; çok geçmeden Thebai'de doğduğu anlaşılacak. Sevinmeyecek bunu öğrendiğine. Gözleri görürken kör olacak, zengin iken fakir düşecek ve bir değneğe*

dayanarak yabancı diyarlarda dolaşacak. Dahası var: çocuklarının hem babası, hem kardeşi; onu doğuran anasının hem kocası, hem oğlu olduğu; babasının karısından çocukları doğduğu; babasını öldürdüğü meydana çıkacak. Şimdi gir sarayına da düşün. Dediklerim çıkmazsa, benim kehanet sanatından hiç anlamadığımı ilan edersin" (Sophokles, 2013: 17).

Bu sözler Teiresias'ın Oidipus'a indirdiği son darbedir. Bu noktadan sonra Teiresias'ı sahnede hiç görmeyiz. Teiresias'ın Oidipus'a yönelttiği suçlar şiddetin en uç biçimleri olan baba katli ve ensesttir. Girard bu bağlamda tragedyanın hem Laios'un öldürülmesini hem de baba katli ile ensestin kendisini bir trajik lanet değiş tokuşuna dönüştürdüğünü belirtir. Oidipus ile Teiresias söz konusu tartışmada, kentin başına gelen felaketin sorumluluğunu birbirlerinin üstüne atarlar. Baba katli ile ensest, bu değiş tokuşun sert bir çeşitlemesinden başka bir şey ifade etmez. İki taraf için geçerli olan eşitlik durumundan dolayı, suçun Oidipus'ta değil de Teiresias'ta sabitlenmemesi için hiçbir neden yoktur. Buna karşılık mitosta suçun kimde sabitleneceği konusunda net bir tavır sergilenir. (Girard, 2003: 102). Mitos, burada oybirliğine dayalı kolektif şiddetin, tek bir kişinin suçlu ilan edilmesinin anlatısı olarak konumlanır.

Tragedyanın aksine mitosta, öğelerin karşılıklı konumlanması, bu karşılıklı konumlanmanın çatışma ve şiddet noktasında birbirine özdeş hale gelmesi durumu hiç ortaya çıkmaz. Burada Oidipus, tragedyada olduğu gibi diğer karakterlere benzemez. Trajik diyalogda ortaya çıkan karşıt öğelerin şiddet konusundaki benzerliği, mitosta tek bir kişinin suçluluğuna odaklanır. Mitostaki çözüm basittir; baba katli ile ensest suçtur, suçlu ise Oidipus'tur. "Oidipus bize canavarca bir kuraldışı gibi görünür, kimseye benzemez, kimse de ona benzemez" (Girard, 2003: 101-102).

Koronun devamında söylediği sözler belirsizliği daha fazla artırır. Çünkü koro hem Teiresias'a hem de Oidipus'a hak verme eğilimine girer:

"**KORO**

…

Perişan ettin aklımı
O hikmete ermiş kâhin
İnanmak elimde değil,
Yalanlamak da doğrusu.
…
Bir kâhin çıkıp da
Faniler arasından,
Kehanetler savurursa,
İnanmam dediklerine…
Hayır, ispatsız, delilsiz
Birlik olamam şüphesiz,
Onu suçlu sayanlarla; …" (Sophokles, 2013: 18-19).

Görüldüğü gibi koro, her iki tarafı haklı bulmak gibi belirsiz bir noktada durur. Bu nokta, aynı zamanda her iki taraf arasında seçim yapmak istemeyen tarafsızlık noktasıdır. Her iki taraf için şiddet bakımından eşitlik söz konusu olduğundan, taraflardan birini haklı bulmak imkânsız hale gelir. O halde koronun konumu, taraflar arasındaki simetrik karşıtlığı daha belirgin hale getirir. Koro bir tarafa kayma eğimi gösterse hemen diğer tarafa sığınır, diğer tarafa kayınca da hemen ötekine sarılır. Bu nedenle koro Teiresias'ı, hikmete ermiş kâhini, yalanlayamazken ona inanmanın da elinde olmadığını belirtir ve bu sözlerden hemen sonra bu kâhine inanmayacağını Oidipus'u ispatsız suçlayamayacağını ifade eder.

Koronun sözlerinden sonra yeniden bir trajik tartışma sergilenir. Bu kez tartışanlar, Oidipus ile Kreon'dur. Oidipus ile Teiresias arasında geçen bir önceki tartışmada, Oidipus'un Kreon'a yönelttiği suçlamalara cevap veren Kreon, iktidarı ele geçirmek gibi bir niyeti olmadığını, Oidipus'a ihanet etmediğini, güvenilir bir dost olduğunu ispat etmeye çalışır. Bu noktada sağduyulu bir yaklaşım gösteren Kreon, Oidipus'tan da aynı sağduyulu tavrı bekler: "Beni dinlemeden birtakım kuşkulara kapılıp suçlamaya kalkışma. İyice düşünüp taşınmadan iyilere kötü, kötülere de iyi

demek hak birlik olmaz" (Sophokles, 2013: 23). Ancak Oidipus üzerine atılan suçtan kurtulmaya çalışır, Kreon ise suçu yükleyebileceği en ideal kişi durumundadır. Bu nedenle de Kreon'u suçlamak da ısrar eder ve Kreon başta gösterdiği sağduyulu tavrı bırakır, Oidipus'a kendisinden üstün olan bir kral gibi değil kendi eşiti gibi davranır, böylece diyalog Oidipus ile Kreon'un karşılıklı şiddet biçiminde konumlanmasına dönüşür:

"**OİDİPUS:** *Ben kralım, uyacaksın emrime*.

KREON: *Adaletsiz krala boyun eğilmez*.

OİDİPUS: *Ey Thebai, Thebai*!

KREON: *Bu kent yalnız senin değil*." (Sophokles, 2013: 24)

İokaste'nin araya girmesiyle Kreon uzaklaşır ve Oidipus neler olup bittiğini neden bu kadar öfkelendiğini, Laios'un katili olmakla suçlandığını İokaste'ye anlatır. Bunun üzerine İokaste Laios'un oğlu tarafından öldürüleceğine dair kehanetten bahseder ve kölesinin tanık olduklarını anlatır, buna göre Laios bir yol kavşağında haydutlar tarafından öldürülmüştür. Oidipus'un içine bir şüphe düşer, aynı yol kavşağında öldürdüğü ihtiyar adam ve onun adamları aklına gelir. Oidipus'un bu noktada anlattıkları Oidipus ile Laios arasındaki çatışmayı serimler:

"**OİDİPUS:** *Üç yolun birbirine kavuştuğu yere yaklaştığım sırada, karşıdan atlı bir arabada, demin tarif ettiğin adama benzeyen biriyle, arabanın önünde giden bir kılavuzun geldiklerini gördüm. Kılavuz da, arabadaki ihtiyar da sert bir sesle yoldan çekilmem için bağırdılar. Kızdım beni yoldan atmak isteyen arabacıya vurdum. Bunun üzerine ihtiyar arabasının yanından geçeceğim sırada elindeki kırbaçla başıma vurdu. Bu ona pek pahalıya mal oldu. Elimdeki sopayı ben de onun başına indirdim; ihtiyar arabanın içine yuvarlandı, oradan da yere düştü. Hepsini de öldürdüm*" (Sophokles, 2013: 30).

Oidipus babasını öldürmüştür; ancak ilk hamle Laios'tan gelmiştir. Oidipus Laios'u öldürmeseydi, Laios'un onu öldüreceği çok açıktır. "Yapısal açıdan, baba katli karşılıklı hareketlerle olup bitmiştir. Misillemeler dünyasında bir misillemedir söz konusu olan" (Girard, 2003: 65).

Laios'un Oidipus'a saldırması Oidipus'un öfkelenmesine yol açmıştır. Girard bu bağlamda Oidipus'ta gördüğümüz öfkenin, sadece Oidipus'un kişiliğine has bir özellik olmadığını, öfkenin diğer tragedya karakterlerinin eylemlerini belirleyen bir unsur olduğuna dikkat çeker. Laios'un yol kavşağında Oidipus'un başına vurması ve onu öldürmek istemesi öfkeyle ilgilidir. Bu öfkenin kökenin de ise daha eski bir öfke vardır: "Unutmayalım ki Laios'un bu oğuldan kurtulma kararı Oidipus bebekken, yani henüz hiçbir edimde bulunmamışken babası olarak kapıldığı daha eski bir kökenden kaynaklanmıştır" (Girard, 2003: 97).

Anlatının her noktası öfke edimleriyle doludur. Oidipus'un evini terk edip Thebai'ye gelmesine yol açan şey kuşkularıdır. Ancak bu kuşkuların kökeninde de öfke yatar:

"**OİDİPUS:** *Bir gün çok canımı sıkan bir hadise oldu. Bir ziyafette şarabı fazla kaçıran bir davetli bana "uydurma evlat" dedi. Bu çok ağrıma gitti. O gün güç zapt ettim kendimi*" (Sophokles, 2013: 30).

O gün güç zapt ettiği öfkesi kuşkulara, kuşkuları da onu Delphoi tapınağına götürür. Burada kendisiyle ilgili öğrendiği kehanetten kaçarken Laios ile karşılaşır ve öfkesi yüzünden onu öldürür. Sonrasında Teiresias ve Kreon ile geçen diyaloglarda da Oidipus'un öfke nöbetlerine tanık oluruz. Ancak aynı öfke patlamalarını Teiresias ile Kreon da sergiler. Her iki karakterin kral karşısında sergiledikleri tutum, onun hükümdarlığını kabul etmemeleri bizzat sahip olduğu konumu arzuladıkları anlamına gelir. Oidipus şiddete egemen olduğu için kraldır ya da iktidardır. Sahip olduğu konumu önce babasını, sonra da ejderi alt ederek kazanmıştır. Her iki durumda da verdiği varlık ya da iktidar mücadelesini şiddet yoluyla kazanmıştır. Bu nedenle iktidarını korumaya

çalışırken aslında şiddet üzerinde egemen olmayı, şiddeti ele geçirmeyi hedeflemektedir. Oidipus bu nedenle saldırgandır. Teiresias ile Kreon da konu ve nesne bakımından Oidipus'la aynı noktaya gelirler ve şiddeti ele geçirmeye çalışırlar.

Foucault'ya göre ise *Oidipus*, bilgi ve iktidar arasındaki ilişkinin bir temsilidir. Bu bağlamda *Oidipus* tragedyası Yunan hukuk prosedürlerine göre yapılmış bir hakikat araştırmasının hikâyesidir (Foucault, 2015: 181). Antik Yunan'da hakikat araştırma yöntemi olarak kullanılan sınama yöntemini, *Oidipus* tragedyası da kullanır. Eski geleneğin kalıntıları olan sınama yöntemi ve meydan okumayla tragedya boyunca çok yoğun olmasa da karşılaşırız. Oidipus ile Kreon arasında geçen sahne bir sınama oyunudur. Bu sahnede Oidipus'un, gerçeği söylemesi karşısında Kreon'a, iktidarını almak için bütün bunları uydurduğu suçlamasını getirdiğinde; buna cevaben Kreon'un Oidipus'a karşı komplo kurmadığına yemin ettiğinde ve bütün bunların İokaste'nin huzurunda söylenmesinde; böylece İokaste'nin tıpkı bir hakem gibi oyunun kuralına göre oynanmasının sorumlusu haline gelmesinde bu sınama oyunu oynanır. Öte yandan Oidipus kentin felaketine yol açan suçluyu sürgün etmeye yemin ettiğinde farkında olmadan kendi yemini tarafından içerimlenmiş olur; bu da arkaik savaşçıların mücadele sırasında rakiplerini kendi lanet ve yeminlerine dâhil etmesine benzer (Foucault, 2015: 183).

Geleneksel sınama ve meydan okumaların dışında *Oidipus* tragedyasında hakikatin ortaya çıkarılması konusunda farklı bir mekanizma işler. Oidipus'un bilmecemsi yapısı; oyunun yarılar sistemi ya da yarılar yasası olarak nitelendirilebilecek bir biçime sahip olduğuna işaret eder. Foucault'ya göre dinsel ve siyasi olan bu biçim Yunan sembolü olan *sÊmbolon* tekniğinden oluşur. Bu teknik "bir sırra veya bir güce sahip olan birinin seramikten herhangi bir nesneyi ikiye bölmesini, parçalardan birini saklamasını ve diğerini mesajı taşıması veya hakikiliğine tanıklık etmesi gereken kimseye vermeyi sağlayan bir iktidar aleti uygulaması"dır (Foucault, 2015: 186-7). Söz konusu parçaların bir araya gelmesiyle iktidar da görünür hale gelir. *Oidipus* tragedyası

iktidar parçalarının bölünmesi ve bu bölümlerin bir araya getirilmesinden oluşur. Bu parçaların bütününe sahip olmak iktidara; yani hakikate sahip olmak anlamına gelir.

Foucault'ya göre yarıların parçalara ayrılıp daha sonra birbirlerine uyma oyunu oynadıkları bu mekanizmada, ilk birbirine uyan yarılar dizisi kehanet veya tanrıların düzlemi olan Apollon ile kâhin Teiresias'ın oyununda ortaya çıkar. Bu düzlemde hakikat kehanet biçimindedir. Başka bir ifadeyle Tanrılar ile kâhinler konuştuğunda hakikati meydana getiren şey kehanet biçimini alır. Böylece geçmiş, şimdi ve gelecek kehanetin belirlenimiyle formüle edilir. Hakikat kehanet biçimindeki söz tarafından inşa edilir. İkinci birbirine uyan yarılar dizisi Oidipus ile İokaste'nin tanıklığında meydana gelir. Buradaki düzey kralların düzeyidir. Son yarılar dizisi ise tragedyanın sonuna doğru hizmetçiler ve köleler tarafından yapılan tanıklıkta kendini açığa çıkarır (Foucault, 2015: 187).

Böylece oyunun başında kehanet biçiminde ortaya çıkan hakikat oyunun sonunda çobanların ya da kölelerin tanıklığında yeniden söylenir. "Dolayısıyla, diyebiliriz ki, bütün *Oedipus* piyesi hakikatin dile getirilmesini bir kehanet ve öngörü söyleminden, kâhinlik değil tanıklık niteliği taşıyan retrospektif bir başka söyleme doğru yer değiştirme biçimidir" (Foucault, 2015: 188).

Olanlar karşısında koronun söyledikleri toplumdaki dinsel bunalıma ve kirlenmeye işaret eder:

"**KORO**
Ah yardım etseler de tanrılar,
Bütün sözlerim, hareketlerim
Kavuşsa kutsal berraklığına
O yüksek kanunların!
Ölümlü kafalarda değil!
Olympos'ta doğan;
Dalmak, unutmak bilmeyen,

Yıpranıp eskimeyen,
Canlı kalan kanunlar …" (Sophokles, 2013: 32).

Bu ilk dizede koro, kirlenmenin ve belirsizliğin sözlere, davranışlara bulaştığına işaret eder. Bu kirlenme ve belirsizlik ise aslında her yere yayılmış şiddetin bir ifadesidir. Kirli şiddetten arınmak, "kutsalın berraklığına" ulaşmak gerekir. Arınmanın ya da temizlenmenin yolu ise, "ölümlü kafalarda" yaratılan pozitif yasalara dayanan düzende değil; "Olympos'ta doğan", "yıpranıp eskimeyen", her daim canlı kalan kutsal yasalara bağlı düzeni sağlamakla gerçekleşir. Ancak koronun sonraki sözleri, bu kutsal düzenden ne kadar uzaklaşıldığına ve bozulan ayin geleneklerine işaret eder:

*"***KORO**
…
Bu kehanetler çıkmazsa
Ve aşikâr olmazsa ölümlülere,
Bir daha gitmem saygıyla,
Ne kutsal taşa
Ne dünyanın merkezindeki
Abai tapınağına ya da Olympos'a
Ey tanrılar tanrısı Zeus!
Adına layıksan,
Bu aleme hükmediyorsan,
Olup bitenler kaçmaz elbette
Gözünden, ebedi kudretinden.
Değer verilmiyor artık tanrı sözüne,
Laios hakkındaki vahiylere,
Kutsanmıyor artık Apollon,
Hiçbir yerde;
Kalmadı tanrılara saygı, yazık!" (Sophokles, 2013: 33).

Her yere yayılmış olan şiddetin nedeni toplumun içine girdiği dinsel bunalım ve bozulan ayin geleneğidir. Korinthoslu habercinin gelmesiyle Oidipus, onu büyüten babasının Kral Polybos'un öldüğünü ve tahtın kendisine kaldığını öğrenir. Ancak annesiyle evlenmekten korktuğu için Korinthos'a gitmek istemez. Bunun üzerine haberci onun evlatlık olduğunu gerçek anne ve babasının Merope ile Polybos olmadığını, onu Kithairon'da Laios'un kölesi olan bir çobandan aldığını söyler. Böylece Oidipus, Laios'un kölesi ile haberciyi yüzleştirip gerçeği öğrenmekte ısrar eder. Bütün olanlara tanık olan İokaste Oidipus'u gerçeği öğrenmekten vazgeçirmeye çalışır. Bu kez Oidipus'un öfkesi İokaste'ye yönelir:

"**İOKASTE:** *Yalvarırım beni dinle, öğrenmeye kalkma bunu!*

OİDİPUS: *Hiçbir şey vazgeçiremez beni bundan, gerçeği öğreneceğim*.

İOKASTE: *Sözümü dinle, en iyi yolu gösteriyorum sana*.

OİDİPUS: *Bıktım artık öğütlerinden!*" (Sophokles, 2013: 40-41).

Oidipus'un öfkesi kuşkulara ve korkulara yol açar, kuşkuları ve korkuları da gerçeği bilme isteğini daha çok kışkırtır. Oidipus ile Laios'un kölesi arasında da benzer bir diyalog geçer, köle gerçeği ya da baba katli ve ensesti dile getirmemek için elinden geleni yapar; ancak Oidipus'un ısrarıyla bütün gerçek ortaya dökülür. Bu noktada toplumsal kirlenmenin sorumluluğunu kabul eden bir Oidipus'la karşılaşırız. Bu kirlenmenin sonucunda Oidipus kendisini kör eder ve Thebai'den kovulur. Oidipus'un kovulması ya da sürgün edilmesi uzamsal bir dışlamaya işaret eder. Temiz olan Thebai'de toplumsal düzenin sürekliliğinin devam edebilmesi için murdar olan Oidipus'un uzaklaştırılması gerekir.

2.2. *OİDİPUS KOLONOS'TA* TRAGEDYASI

2.2.1.Oidipus Kolonos'ta

Thebai Üçlemesi'nin ikinci oyunu *Oidipus Kolonos'ta*dır. Bu oyunda sürgün yaşamı üzerinden yirmi yıl geçen Oidipus'un hayatının son günleri anlatılır. Oidipus'un yanında kızı Antigone vardır ve o da artık yetişkin bir kadın olmuştur. Oidipus ile Antigone'nin yolları Atina yakınlarında küçük bir köy olan Kolonos'a düşer. Kolonos aynı zamanda kutsal bir yerdir. Oidipus'un Kolonos'a sığındığı, son günlerini orada geçirdiği ve burada gizemli bir şekilde kaybolduğu çok eski zamanlardan beri anlatılan bir hikâyedir. Sophokles'in *Oidipus Kolonos'ta* tragedyasını yazarken bu anlatılanlardan esinlendiği sanılmaktadır (Sophokles, 2013: VI).

Yaşlı, kör Oidipus kızı Antigone ile birlikte Kolonos'a gelirler. Burada sefil ve mutsuz Oidipus, küçük kızı İsmenin Thebai'dan getirdiği haberlerle oğulları Polyneikes ile Eteokles'in Thebai tahtı yüzünden karşı karşıya geldiklerini öğrenir. Oidipus'un büyük oğlu olan Polyneikes tahtın varisi olmasına rağmen Eteokles halkı ikna ederek tahtı ele geçirip Polyneikes'i Thebai'den kovar. Bunun üzerine Polyneikes ordusuyla Thebai'yi kuşatmaya hazırlanır. Kehanetlere göre Thebai'nın kurtuluşu ölü ya da diri Oidipus'un elindedir. Bu nedenle Polyneikes ve iktidarın diğer ortağı olan Kreon, iktidarı ele geçirmek için Oidipus'u kendi vesayetleri altına almak isterler. Oidipus'un mezarsız kalması, gömüldüğü yerin bilinmemesi Thebai'nin felaketine yol açacağı için, Polyneikes ve Kreon Oidipus'u ele geçirmeye çalışırlar. Ancak Oidipus, Atina Kralı Theseus'un yardımıyla önce Kreon'u daha sonra lanetler okuduğu Polyneikes'i kovar.

Oidipus, Apollon'un kehanetlerinden yola çıkarak Theseus'a, gelecekte Atina ile Thebai arasında çıkacak olan savaşta, Kolonos topraklarına gömülecek olan cesedinin Thebaililerden intikam alarak Atina'yı koruyacağı vaadinde bulunur: "Dostlar ya da kentler arasında her zaman aynı rüzgâr esmez. Kimi zaman insana sevdiği şey bir süre sonra acı gelmeye başlar. Bu sıra Thebaililer ile aranızda hiçbir sorun yok. Ama gün gelecek Thebaililer bir hiç uğruna bu dostluğu sona erdirecekler. İşte o gün benim

toprağın altında yatan cesedim onların kanlarını içecek" (Sofokles, 2010: 27). Bunun üzerine Theseus, Oidipus'u reddetmez ve onu topraklarına kabul eder: " … Kendisinin iyiliklerini geri çevirmeyeceğim. Hatta ülkemizde yaşayabileceği bir yer göstereceğim. (Korobaşı'na) Ülkemizin yabancısı olan bu adam burada kalmak istiyorsa ona göz kulak olacaksın. Eğer benimle gelmek isterse…Oidipus! İstediğin gibi hareket edebilirsin, unutma istediğin her şey benim isteğimdir" (Sofokles, 2010: 28). Oidipus yaşamının son günlerini Kolonos'ta geçirir ve esrarengiz bir biçimde ölür.

2.2.2. Şiddetin Diğer Yüzü: Kutsal

Kral Oidipus tragedyasında, karşılıklı olarak konumlanan öğeler arasındaki çatışmada ortaya çıkan şiddet, farklı şekillerde kendisini gösterir ve oybirliğine dayalı kolektif şiddet biçiminde tek bir kişiye, yani Oidipus'a yönelir. Böylece tragedya, kötücül şiddeti üzerinde toplayan varlığın, Oidipus'un, pharmakos ritüelinde olduğu gibi topluluk dışına atılmasıyla sonuçlanır. Buna karşılık yine Oidipus mitosuyla ilişkili olan *Oidipus Kolonos'ta* tragedyasında, Oidipus'un iyi olan yanı; yani topluluğu koruyan kutsal bir varlık olarak konumlanması, tragedyanın ana teması olarak kendini gösterir. Oidipus'un hem iyi ve kutsal olması hem de kötücül şiddeti temsil etmesi, şiddet ile kutsalın özdeşliğinden kaynaklanır.

Batı dillerinde kutsal sözcüğü, Latince *sacer* sözcüğünden türetilmiştir. Agamben "kutsal şeylerin muğlâk karakterini"nin ilk olarak, William Robertson Smith'in, 1889'da yayınlanan *Lectures on Religion of Semites (Sami Dini Üzerine Dersler)* adlı çalışmasında işlendiğini ifade eder. Burada Smith, kutsal alanın hem temiz hem murdar, hem aziz hem lanetli gibi birbirine karşıt olan ikili anlamlar taşıyan muğlâk yapısına dikkat çeker. Smith'e göre yabanıl toplumlarda hatta daha ileri uluslarda bile kutsallık ve murdarlık nosyonlarının çoğu zaman birbiriyle ilişkili olduğu görülür (Agamben, 2001: 103). Agamben, Smith'in çalışmasından sonra kutsallıkla ilgili yapılan farklı analizlerde kutsallığın müphemliği konusunun işlendiği örnekler verir. Bu bağlamda Durkheim, *Dinsel Hayatın Temel Biçimleri*'nde kutsal kavramının muğlâklığını şu şekilde belirtir:

> “Dolayısıyla da temiz ile murdar iki ayrı cins değil, kutsal şeyleri içine alan aynı cinsin iki farklı varyasyonudur. Kutsal şeyler iki türlüdür: Uğurlular ve uğursuzlar. Bu iki zıt tür arasında kesin bir sınırın olmaması bir yana, herhangi bir şey kendi doğasını değiştirmeden bunlardan birinden ötekine geçebilir. Murdar temizden, temiz de murdardan yapılmıştır. Kutsalın muğlâklığı, bu transmutasyonun oybirliğine dayanır” (Agamben, 2001: 105).

Girard ise kutsalın yapısındaki muğlâklığı şiddet bağlamında açıklar. Kutsallık insanlara zarar veren ve toplumun huzurunu bozma rizikosu taşıyan bütün güçleri bünyesinde barındıran bir yapıya sahiptir. Bu noktada Girard, dinsel düşüncenin en tuhaf yanılgılarında bile, şiddet düzlemindeki kötülükle bu kötülüğe deva olan varlığın birbirine özdeş olmasına işaret eder. “Şiddet insanlara bazen korkunç yüzünü göstererek delice kırıp geçirmekte, bazense tam tersine barış getiren bir görünümde ortaya çıkarak çevresine kurban ediminin getirdiği türden iyilikler yaymaktadır” (Girard, 2003: 50).

Toplumsal düzenin yıkılmasına yol açan şiddet, kuruluşlarından itibaren bütün toplumların karşı karşıya kaldığı bir tehdittir. Girard’a göre kurban mekanizmasıyla doruğa ulaşmış şiddet, kültürel düzene dönüştürülmemiş olsaydı her türlü toplumun varoluşu da olanaksız hale gelirdi. Dolayısıyla burada bütünüyle yıkıcı olan şiddetin yerini ayinsel, koruyucu, yaratıcı şiddete bırakması söz konusudur. (Girard, 2003: 205).

Oybirliğine dayalı şiddet mekanizması sayesinde yıkıcı olan şiddet bir tek hedefe yönelir. Böylece topluluk dışına atılan şiddet aynı zamanda toplumsal düzenin varoluşunu sağladığı için kutsal olarak kabul edilir. Euripides’in Bakkhalar tragedyasında kutsal bir varlık olan Dionysos’un topluluk içine inmesiyle oybirliğine dayalı şiddet yerini karşılıklı şiddete bırakır. Başka bir ifadeyle aşkın varlık insanlar arasına indiğinde, içkin hale gelir ve kötücül şiddet açığa çıkar (Girard, 2003: 203). Şiddetin egemen olduğu böyle bir ortamda herkes şiddeti ele geçirmeye çalışırken birbirini yok etmeye yönelir.

Girard’ın tezine göre kutsallık oybirliğine dayalı şiddet aracılığıyla oluşur. Bu nedenle kutsal olan, dışsal ve aşkın bir şekilde topluluğun dışında olan şiddettir. Toplumun kutsal olanla temas etmesi ise belli ritüeller ve kurallar çerçevesinde

gerçekleşir. Ayin gelenekleriyle ya da dinsel kurallarla şiddet, toplumun dışına atılır ve onun kurucu idesi olarak konumlanır. Ancak ayin geleneklerinin bozulmasıyla, topluma dışsal olan kutsal şiddet topluma içkin hale gelir. Böylece her yana yayılmış kötücül şiddet olarak toplumu yıkmakla tehdit eder. Toplumun bu bunalımdan ya da krizden çıkması için kötücül şiddetin dışarı atılması gerekir. İkame kurban mekanizmasıyla kötücül şiddet yeniden topluluk dışına atılır. Böylece şiddet toplumun yıkılmasını engelleyen kurucu ide olarak, iyicil şiddete dönüşür. Dolayısıyla topluluğu kuran ve onu yıkımın eşiğine getiren şey kutsal şiddetten başkası değildir. O halde "kutsalın oluşması ve varlığını sürdürebilmesi için şiddet, şiddetin kendi haklılığını kurabilmesi için kutsallık gereklidir" (Tuğrul, 2010: 90).

Kutsal olan, kurucu olma özelliğini topluma dışsal olmasından alır. Marcel Gauchet, söz konusu dışsallığı anlam borcu kavramıyla açıklar. "Varoluşumuzu tanrılara, yani bizden farklı bir mahiyeti olan varlıklara borçluyuz dediğimizde, bir anlamda bir bütün olarak toplumun oluşumunu açıklayan, tümüyle siyasi bir önerme ortaya atarız" (Gauchet, 2005: 34). Burada toplum kendi varlık nedenini ve anlamını kendisinden farklı olan bir varlığa bağlar ve bu söz konusu varlığa borçlu hale gelir. Gauchet'in anlam borcu olarak kavramsallaştırdığı bu borç toplumun ya da sosyal kurumun varoluş nedenidir ve topluma dışsaldır. Yani toplumu meydana getiren kurucu ilke topluma aşkın olan, kutsal ya da mitik bir varlık olarak konumlanır. İlkel dinin bu mantık dizgesinde toplum her şeyini, varlık nedenini kutsala borçlu olduğunu düşünür. "Kutsallık dışında yalnız olduğunu gören topluluk kendisini kutsallığın dünyaya getirdiğine inanmaktadır" (Girard, 2003: 386). Kurucu şiddet ise, topluluk kendi kendine var olsun diye topluluk dışına çıkan kutsaldır.

Gauchet'in belirttiği gibi toplumun var olması, kendi varlık nedeniyle kendisi arasına koyduğu ayrımdan kaynaklanır. Öyle ki varoluş nedeniyle kendi arasına bir ayrım yerleştirmeyen toplum yoktur. Başka bir ifadeyle kendiliğinden bir kalan ya da ilk varoluşundan itibaren bölünmemiş toplum yoktur (Gauchet, 2005: 49). Gauchet'ın tezinden hareket eden Akal da toplumların kaçınılmaz olarak varlık nedenleri ve

güvenceleri saydıkları varlıktan farklılaşmaya yöneldiklerine dikkat çeker: "Kutsallık arayışı, toplumun var olma ilkesiyle kendisi arasındaki bir farklılaşmaya yol açar ve böyle bir farklılaşmayı yaşamayan, kutsal olmayanı/ kutsala bağlamayan toplum yoktur" (Akal, 2014: 197). Dolayısıyla bu bağlamda toplumun varlığı, kurucu olan kutsallığı kendisinden ayırmasına bağlıdır. Bu nedenle toplumun kutsalın müdahalesini engellemesi, kutsallıkla arasına koyduğu mesafeyi ya da sınırı koruması gerekir. Bu yüzden toplum, kutsalın biçimlendirdiği kural ve yasakları ihlal etmemelidir. Çünkü kutsal düzenin yasaları ihlal edilirse kutsalın müdahalesi başlar, kutsal ve topluluk birbirine karışır, topluluk kutsalla arasındaki fark üzerinden kendisini kuramaz hale gelir ve bu da yıkıma yol açar.

Tragedya söz konusu olduğunda toplumun kendisiyle kurucu idesi arasındaki fark ya da ayrım da ortadan kalkar; kutsal şiddet topluma müdahale etmeye başlar; bu nedenle trajik öğeler arasındaki ilişkiyi, çatışma ve şiddet belirler. *Bakkhalar* oyununda toplumsal alan tanrı Dionysos'un müdahalesine açık hale gelir ve şiddet toplumun her noktasına yayılır. *Oidipus* oyununda ise toplumun her yerine yayılmış olan şiddet Oidipus'un topluluk dışına atılmasına ve kutsal bir varlığa dönüşmesine yol açar.

Kral Oidipus tragedyasında Oidipus'un birbirine zıt iki yanı olduğu açıkça görülür. Tragedyanın başında yarı tanrı konumundaki Oidipus, oyunun ilerleyen bölümlerinde bütün felaketlerin kaynağı olan bir günah keçisine dönüşür ve sonunda kentten kovulur. Vernant, Oidipus'un günah keçisi olarak kovulmasıyla Atina'daki pharmakos ritüeli arasındaki ilişkiye dikkat çeker. Pharmakos ritüeli Atina'da ve diğer Antik Yunan kent devletlerinde yıl boyunca kentte oluşan pislikleri atmak için yapılan bir ritüeldir. Efsaneye göre bu ritüelin kökeni, Atinalıların Giritli Androgenos'u dine aykırı bir şekilde öldürmelerine dayanır. Toplumsal düzen, kutsal yasalara aykırı olan bu cinayetin yarattığı kirlenmeden kurtulmak için pharmakoi'larla sürekli bir arınma geleneği yarattı (Vernant ve Vidal-Naquet, 2012: 144-5). Bu bağlamda topluluk kendi hatalarını pharmakoi'nin üstüne yıkarak kirlilikten arınmaya çalışır. Pharmakoi olarak seçilen kişiler ise Girard'ın kıyımın basmakalıplarında dikkat çektiği kurbanlık işaretlere

sahiptir. Çünkü bu kişiler fiziksel çirkinlikleri, yaptıkları bayağı işler ve aşağılık konumları nedeniyle toplumsal normların dışındadırlar. Ritüel kapsamında pharmakoi'ler bütün kentte gezdirilip topluluğun şiddetine maruz kaldıktan sonra kentten kovulurlar.

Kral Oidipus tragedyasında Oidipus'un en yukarda tanrısal kral ve en aşağıda pharmakos olması, bu iki var olma biçiminin birbirinin yerine geçebilmesiyle ilgilidir.

> "Sophokles, bizim tersine çevriliş teması olarak adlandırdığımız şeyi renklendirmek için *tyrannos-pharmakos* çiftini seçtiyse, bunun nedeni zıtlıkları içinde bu iki kişiliğin simetrik ve bazı bakımlardan birbirinin yerine geçebilecek durumda görünmesidir. Her ikisi de kendilerini ayrı ayrı grubun kolektif kurtuluşundan sorumlu bireyler olarak tanıtır" (Vernant ve Vidal-Naquet, 2012: 151).

O halde tanrısal kral ve pharmakos topluluğun kurucu idesi olmak bakımından birbirine özdeş hale gelir. Dolayısıyla baht dönüşümü olarak ortaya çıkan bu iki zıt durum aslında Oidipus'un kişiliğinde toplanmıştır. *Oidipus Kolonos'ta* tragedyasında ise tam tersine bir baht dönüşümüyle karşılaşırız. Oyunun başlarında pharmakos olarak Thebai'den kovulan Oidipus'un, giderek Thebai ile Atina arasında iki kentin kurtuluşunun kendisine bağlı olduğu kutsal bir varlığa dönüştüğü görülür. Her iki oyunu birlikte ele aldığımızda *Kral Oidipus* tragedyasının şiddet ile kutsal özdeşliğinin şiddet yüzü olduğunu kabul edersek, *Oidipus Kolonos'ta* tragedyasının da bu özdeşliğin kutsal yüzü olduğunu kabul etmemiz gerekir.

2.2.3. *Oidipus Kolonos'ta*: Şiddet ve Kutsal

Oidipus Kolonos'ta tragedyasında trajik öğeler, Oidipus'un kutsal bir varlık haline dönüşmesi çerçevesinde biçimlenir. Burada *Kral Oidipus* oyunundakinin tam tersi olan bir baht dönüşümüyle karşılaşırız. Oyunun başında tanrısal daimonun oyuncağı haline gelmiş, bu nedenle kendi eylemlerinden sorumlu olmayan, kör ve sefil haldeki Oidipus'un; giderek kutsal bir varlığa dönüştüğü, Thebai ile Atina arasındaki mücadeleyi belirleyecek karar verme hakkına sahip olan, tanrısal daimon haline geldiği

görülür. Dolayısıyla bu oyunda "kovulmaya aday pharmakos, merkezi bir yere, onun Atinadaki kurtarıcı varlığının gizli işareti olacak mezara doğru Theseus'a rehberlik eden bir kahraman"a dönüşür. (Vernant ve Vidal-Naquet, 2012: 467).

Tragedyanın başında Oidipus ile kızı Antigone sürgündeki yaşamın onları sürüklediği bir yere gelirler. Burada Oidipus ve Antigone yoldan geçen bir Yabancıyla karşılaşırlar ve Oidipus bulundukları kentin adını öğrenmek ister. Ancak Oidipus daha sözlerini bitirmeden Yabancı, Oidipus'u oturduğu yerin kutsal bir yer olduğu konusunda uyarır:

"**OİDİPUS***: Ey yabancı! Hem ben, hem de benim için gören kızım senin yaklaştığını ve bizlere bir şeyler öğretebileceğini…*

YABANCI: *Soru sormayı bırakıp oturduğun yerden çık! İnsanların girmemesi gereken bir yerdesin şu an*.

OİDİPUS: *Neresi burası? Hangi tanrıya ayrılmış bir yerdeyim?*

YABANCI: *İçinde bulunduğun toprağa kimse giremez. Koruya da kimse giremez. Toprak ve Gece'nin kızlarının yaşadığı yer burası*.

OİDİPUS: *Onlara hangi kutsal isimle yalvarmalıyım*?

YABANCI: *Gözlerinden bir şey kaçmayan Eumenidler!* ..." (Sofokles, 2010: 8).

"Oidipus buraya oturarak kutsal olan tarafa geçer ve kendi kendine Eumenides'lerle özdeşleşir" (Vernant veVidal-Naquet, 2012: 480). Yabancının tepkisinin bu kadar sert olmasının nedeni ise kutsal ile profan arasındaki radikal ayrım ile ilgilidir. Kutsal-profan karşıtlığı insanlık tarihindeki en radikal karşıtlıktır. Öyle ki iyi-kötü ayrımı bile bu radikallikte değildir (Tuğrul, 2010: 67). Eliade, bu ayrımı anlatırken Eski Ahit'te geçen bir parçaya işaret eder: "Tanrı Musa'ya, 'Buraya yaklaşma, ayaklarından ayakkabılarını çıkart; çünkü durduğun yer kutsal bir topraktır' demektedir" (Eliade, 1991: 1). Eliade'e

göre dinsel insan için mekân türdeş, yani homojen değildir; kutsal olan ve kutsal olmayan olarak ikiye ayrılmıştır. Kutsal mekânda kutsallık zuhur eder ve bu nedenle gerçek anlamda var olan kutsal mekândır. Kutsal mekânı çevreleyen, tüm geriye kalan alan ise kutsal olmayan mekândır ve kutsal mekân ile tam bir zıtlık içindedir. Bu bağlamda kutsal olmayan mekân geçici, şekilsiz ve anlamsızdır. Tragedya boyunca Oidipus'un her hareketinin kutsal ile kutsal olmayan bölge arasında devindiği açıkça görülür (Vernant ve Vidal-Naquet, 2012: 480). Bu iki alan arasındaki geçiş ise belli kurallara bağlanmıştır.

Oidipus'un kutsal alanda kalma ısrarı, Koronun da tepkisine yol açar. Ancak Koronun tepkisinde dikkat çeken iki şey vardır. Birincisi kutsalın korkutucu yanıdır. Korobaşı, tanrıçaları kast ederek "Bizler onların adlarını anmaktan bile korkarız. Yanlarından geçtiğimiz zaman gözlerimizi kaldırmayız, hiçbir şey söylemeden geçer gideriz. Sadece içimizden dua etmekle yetiniriz" (Sofokles, 2010: 11). Agamben din kelimesinin Latince karşılığı olan *religion* sözcüğünün, tanrılara karşı dikkatli olma anlamına gelen *relegere*'den geldiğine işaret eder (Agamben, 2007: 74). Dolayısıyla kutsal olanın dokunulmaz olmasının nedeni, birleştirici olmasının yanında korkutucu, tehdit edici olmasıyla da ilgilidir. Bu nedenle Korobaşı, Oidipus için: "Bu adamın yüzünü de görmek sözlerini de duymak beni ürpertiyor" der (Sofokles, 2010: 12).

Koronun tepkisinde dikkat çeken ikinci nokta ise, Oidipus'u iletişim kurabilecek bir noktaya çekme çabasıdır. Korobaşı, Oidipus'a sadece insanların konuşmasına izin verilen yere gelmesini ve burada konuşabileceğini söyler. Bunun üzerine Oidipus içinde bulunduğu kutsal alandan uzaklaşır.

"**OİDİPUS***: Hadi kızım! Beni uygun bir yere götür. Orada dini zorlamalar olmaksızın rahatça oturup dinlenebileyim*.

KOROBAŞI: *Burada durabilirsin, ama kayaya dayalı bu eşiği geçmemen gerekir"* (Sofokles, 2010: 13).

Burası Oidipus'un hem Kolonos agorasına hitap edebileceği hem de tanrıçaların koruması altında olduğundan yakalanamaz bir konumda olduğu, kutsalın ve kamusalın mutlak sınırıdır. (Vernant ve Vidal-Naquet, 2012: 481). Bu sınır ya da eşik, aynı zamanda kutsal-profan arasındaki eşiktir. "Eşik, aynı anda hem iki dünyayı birbirinden ayıran ve zıtlaştıran sınırdır ve hem de bu iki dünyanın ilişkide bulundukları, orada dindışı dünyadan kutsal dünyaya geçişin gerçekleştirilebildiği paradoksal yerdir" (Eliade, 1991: 5). Dolayısıyla Oidipus'un bu eşikte durması hem tanrılara ait olan kutsal dünyanın hem de bu dünyanın dışındaki kutsal olmayan dünyanın bir parçası olduğu anlamına gelir.

Her iki dünyanın birbirine karıştığı, heterojenliğin bulanıklaştığı yerlerde ise hep bir sorun olduğu görülür (Tuğrul, 2010: 67). Bu nedenle eşik, şiddetin ortaya çıktığı bir belirsizlik alanıdır. Profan olandan kutsal olana geçişin belli kuralları, ritüelleri vardır ve iki dünya arasındaki sınır da belli ritüellerle korunur. Bu bağlamda Korobaşı, Oidipus'a kendisini tanrıçalara affettirmek için ne yapması gerektiğini söylerken geçiş ritüelleri kapsamında yapılan edimleri sıralar. Bu edimler bedenin ve ellerin temizlenmesiyle başlar, dua etmeyle son bulur.

Oidipus, ölme biçimi de kutsallığa işaret eder. Hava kararır, fırtına kopar, Zeus'tan geldiği söylenen yıldırımlar, her yeri sarar. Öleceğini anlayan Oidipus, Theseus'a ölümüyle ilgili söylenmesi yasak olan şeyleri öğreneceğini, bu yasak olan şeyleri bir sır gibi saklaması gerektiğini, bu sırrın onu ve bütün kenti koruyacağını ve bu sırrı ölümü yaklaştığında kendisinden sonra gelecek olan krala söylemesi gerektiğini, böylece kuşaktan kuşağa aktarılan bu sırrın kenti koruyacağını bildirir. Habercinin aktardığına göre Oidipus mucizevi bir şekilde ölür ve onun nasıl öldüğünü, mezarının nerede olduğunu bilen tek kişi Theseus'tur. Oidipus'un, kendi ölümüyle ilgili sır ya da yasakla kutsal varlığa dönüşümü tamamlanmıştır. Bu yasağa uyulması toplumsal düzenin sürekliliğini sağlarken; yasağın çiğnenmesi, kentin yıkımına yol açacaktır.

Öte yandan bu oyunda kehanetlerden kaçan Oidipus'un yerine, artık kendini kaderine teslim eden Oidipus'la karşılaşırız. Bütün edimlerini tanrılara bağlayan Oidipus, kim olduğunu açıklamak zorunda kaldığında bir önceki oyunda kabul ettiği suçları kabul etmez. Antigone ve Oidipus'un sözlerinden felaketlerin kaynağının tanrılar olduğu sonucu çıkar.

"**ANTİGONE:** *Unutulmamalıdır ki hiçbir ölümlü, tanrılar kendisine zarar vermek istedikten sonra buna karşı koyamaz. Dünyada böyle bir insan yoktur*" (Sofokles, 2010: 15).

Burada Oidipus, felaketlerin sorumlusu ya da failinden çok tanrıların şiddetine maruz kalmış bir kurban gibi görünür. Foucault da *Oidipus Kolonos'ta* oyununda "elimden bir şey gelmezdi, tanrılar bilmediğim bir tuzağa düşürdüler beni" diyerek yakaran bir Oidipus'un varlığına işaret eder. Ona göre *Oidipus* tragedyasında oyunun başından sonuna kadar Oidipus'un iktidarını koruyup koruyamayacağı tartışılır. Bu nedenle Oidipus, bu oyunda kendini asla masumiyeti temelinde savunmaz (Foucault, 2015: 190). Buna karşılık *Kolonos'ta* Oidipus, edimlerini bilerek ya da isteyerek yapmadığını vurgulayarak eylemlerinden sorumlu bir failden çok tanrıların oyununa gelmiş bir kurban olduğunu vurgular.

Daha öncede bahsettiğimiz gibi trajik kahramanın eylemlerinde, tanrısal yön ile insani tutkular ve tasarımların iç içe geçtiği karmaşık bir yapı söz konusudur. "Trajik failde iki zıt yön: kimi zaman, insan özelliğini dile getirdikleri ölçüde eylemlerinin sorumlu nedeni, *aitios*; kimi zaman da Tanrıların elinde basit bir oyuncak, bir *daimon* gibi ona bağlanabilecek bir yazgının arasında ikiye bölünmüş olarak ortaya çıkar" (Vernant ve Vidal-Naquet, 2012: 86). *Oidipus Kolonos'ta* tragedyasında bu iki zıt yön trajik eylemi belirler. Çünkü Oidipus her ne kadar başına gelen felaketlerden tanrıları sorumlu tutsa da oyunun ilerleyen bölümlerinde Thebai ile Atina arasında bir çekişme konusu haline geldiğinde seçimini Atina'dan yana yaparak kendi iradesini ortaya koyan bir fail gibi davranır.

İsmene'nin aktardığı haberler ve kehanetlerle söz hakikate yön verir. Bu nedenle Oidipus'un hem Kreon hem de oğullarıyla olan çekişmesine tanık oluruz. Buna göre Oidipus'un oğulları Polyneikes ile Eteokles iktidarı ele geçirmek için birbirleriyle savaşırlar ve Thebai'nın mutluluğu ölü ya da diri Oidipus'un ele geçirilmesine bağlıdır. Eğer Oidipus ele geçirilmezse ve ona gereken saygı gösterilmezse Oidipus'un mezarından Thebai'nın başına çok büyük felaketler gelecektir. Kehaneti duyan Kreon ve Oidipus'un oğulları Oidipus'u ele geçirmeye çalışırlar. Böylece tehlikeli olan Oidipus, aynı zamanda toplumsal düzenin, barışın ve mutluluğun kendisine bağlı olduğu değerli bir varlığa dönüşür. Bu nedenle her üç karakter iktidara sahip olmak için Oidipus'u ele geçirmeye çalışır. Ancak buradaki kehanetin yapısı önceki kehanetlerden farklıdır. Kral Oidipus'ta karşılaştığımız kehanetler, hakikati belirleyip geleceğe yön verirken hiç kimseye tercih yapma şansı vermiyordu. Buna karşılık İsmene'nin aktardığı kehanette Oidipus'un tercihi önemli hale gelir. Kehanetin kime felaket getireceğini ya da kimi zafere ulaştıracağını Oidipus'un seçimi belirler. Dolayısıyla bu seçiminin kehanete yön vermesiyle, Oidipus'un edimleri de tanrısal bir içerik kazanmış olur.

Bu bağlamda hem Kreon ile Oidipus arasındaki diyalogda hem de oğullarıyla arasında geçen mücadelede Oidipus'un kendi edimlerinden sorumlu bir fail gibi davrandığı görülür. Oidipus, Thebai'ye gitmemekte kararlıdır; çünkü bu kentten kovulmuş, sürgün edilmiştir. Oğulları ve Kreon bu sürgüne engel olmadığı ya da neden oldukları için Oidipus'un öfkesinin hedefi haline gelirler. "Beni sürgüne yollayanları burada yeneceğim" (Sofokles, 2010: 28) derken Oidipus amacını da açık bir biçimde ortaya koymuş olur.

"**OİDİPUS:** *Tanrılardan isteğim aralarındaki kavganın bitmesi. Kavganın sonucu nasıl olsun diye bana sorsalar yanıtım, Thebai'den sürülmüş olanın bir daha geri dönmeyeceği şeklinde olurdu. … hiçbir zaman oğullarımla ittifak kurmayacağım, hiçbir zaman Thebai'nin yönetimi onların elinde olmayacak*" (Sofokles, 2010: 21).

Oidipus Thebai'nin kurtuluşunun kendisine bağlı olduğunun farkındadır. Bu nedenle oraya geri dönmeyerek oğulları arasındaki kavganın nasıl sonuçlanacağını da belirler. Kavga düşman kardeşlerin birbirlerini öldürmeleriyle sonuçlanır. Ancak Oidipus ile oğulları arasındaki çatışma, daha eski bir hikayeye dayanır. Buna göre: "Oidipus, bir yemek şöleninde avlanan hayvanın en iyi parçasını kendisine, yani krala vermeyi unutan oğullarını lanetler. Bu ufak unutmanın sonuçları sembolik olarak önemlidir; oğulları Oidipus'u unutarak babalarının statüsünü ve krallığını silerler ve bu da ilahi güçlere karşı işlenen bir suçtur" (Tuğrul, 2010: 132).

Oidipus ile oğulları arasındaki mücadele daha önce mitik anlatıda bahsettiğimiz, baba ile erkek çocuk arasında geçen iktidar mücadelesidir. Mitik anlatıda Chronos babasını hadım ederek onun yerine geçer ve aynı felaket kendisinin başına gelmesin diye çocuklarını yutar. Dolayısıyla yeni düzen erkek çocuğun babayı öldürmesiyle meydana gelir. Oğullarının Oidipus'un sürgün edilmesine engel olmaması, sembolik olarak onun ölümünü istemekle eşdeğerdir. Oidipus'un oğullarını lanetlemesi de kendi iktidarı için oğullarıyla girdiği mücadelenin bir sonucudur.

Oyunda baba ile oğulları arasında iktidar mücadelesi yaşanırken, baba ile kızları arasında bir sadakat ilişkisi olduğu görülür. Antigone kör, sefil ve lanetlenmiş Oidipus'u sürgündeki hayatında hiç yalnız bırakmaz ve onunla aynı kaderi paylaşmaya ortak olur.

"**OİDİPUS:** *Şu iki bakire kızımsa hayatlarını bana adadılar. Yiyecek bulmam, sığınabileceğim bir yere girebilmem için ellerinden geleni yapıyorlar. Bir babaya duymaları gereken sevginin tüm gereklerini yerine getiriyorlar*" (Sofokles, 2010: 21).

Oidipus'un kızları, babanın iktidarını kabul ettikleri için oğulları gibi babalarıyla çatışmazlar. Aksine kızlar, Antigone'de daha açık bir şekilde göreceğimiz gibi hayatlarını baba yasalarına adarlar. Bu nedenle Antigone ile İsmene baba yasalarını devam ettirmek için, özne olarak yok edilebilir bir konumda yer alırlar. Her ikisi de babanın yani, Oidipus'un kurduğu düzenin kurban edilebilir koruyucularıdır (Tuğrul,

2010: 133). Antigone'nin baba yasaları için kendini feda etmesi ise söz konusu durumun en iyi örneğidir.

2.3. *ANTİGONE*'DE YASA VE ŞİDDET

2.3.1. Antigone ile Kreon Çatışması

Sophokles'in Oidipus Üçlemesinde, her oyun kendi bütünlüğü içinde kurgulanmış olsa da bütün oyunlar Oidipus mitiyle bağlantılıdır. Çünkü Sophokles her üç oyunu Oidipus mitinden esinlenerek yazmıştır. Dolayısıyla *Antigone* tragedyası da *Oidipus* tragedyasının bir devamıdır. Bu nedenle önceki oyunlarda yer alan karakterlerden bazıları bu oyunda da karşımıza çıkar. Öte yandan önceki oyunlarda gerçekleşen durumların ve eylemlerin sonuçları, *Antigone*'deki trajik çatışmayı belirlemede önemli bir rol oynar. Önceki oyunda Oidipus'un, Eteokles ile Polyneikes için okuduğu lanetlerin gerçekleşmesi, *Antigone* tragedyasında Antigone-Kreon çatışmasına yol açacak bir nedene dönüşür.

Thebai tahtı için savaşan Eteokles ile Polyneikes birbirlerini öldürürler. Bunun üzerine Kreon, bir vatansever olarak gördüğü Eteokles'in bir kahraman gibi, geleneklere uygun olarak gömülmesini; vatan haini olarak nitelendirdiği Polyneikes'in ise cenazesinin gömülmeden, kurda kuşa yem edilmesini emreder. Kreon, kendi koyduğu yasayı ihlal eden kişinin ölümle cezalandırılacağını bildirir. Antigone'nin kutsal yasadan hareketle abisi Polyneikes'in cenazesini gömmesiyle, Antigone ile Kreon karşı karşıya gelir. Antigone ile Kreon çatışması ise, aslında kutsal yasa ile pozitif yasa çatışmasıdır. Her iki karakter kendi eylemlerini bağlı oldukları yasadan hareketle açıklar. Ancak Antigone-Kreon çatışmasında Kreon'un pozitif yasadan hareketle Antigone'yi ölüme mahkûm etmesi; bunun karşısında, eylemini kutsal yasayla temellendiren Antigone'nin daha en başından ölüme yazgılı olması ve kendini feda etmesi, her iki durumda da yasa ile şiddet arasındaki ilişkinin sorgulanmasını gerektirir.

Antigone tragedyası, Antigone ile Kreon arasındaki çatışma üzerine kurulmuştur. Oyun bu çatışmanın nasıl ortaya çıktığını, nedenlerini ve yol açtığı felaketleri anlatır. Antigone'nin eylemine yol açan durum, savaştan sonra Thebai tahtına geçen Kreon'un, Oidipus'un oğulları Eteokles ile Polyneikes hakkındaki buyruğudur:

"**KREON:** *... Yurdu için yiğitçe dövüşerek can veren Eteokles törenle gömülecek, öte dünyaya giden ölülere gösterilen bütün saygı, son görevler eksiksiz uygulanacak cenaze töreninde. Kardeşi olacak haine gelince, sürgünden dönerek anayurdunu ataların tapınaklarını ateşe salmak, ulusu köle etmek isteyen Polüneikes'in şu ya da bu biçimde törenle gömülmesi ona yas tutulması yasak! Böylece biline. Açıkta ortalıkta kalan leşi akbabalara köpeklere şölendir didiklesinler yesinler ..."* (Sofokles, 1997: 72).

Oyun, Antigone'nin, Kreon'un bu buyruğunu kız kardeşi İsmene'ye aktarmasıyla başlar. Antigone, İsmene'den ölüyü birlikte gömmek için yardım ister. Ancak İsmene bunu kabul etmez. Böylece Antigone ile İsmene çatışması da görünür hale gelir.

"**İSMENE:** *... Unutma kadınız, biz baş edemeyiz erkeklerle, bizi yönetenler bizden güçlü. Katlanmayıp ne yapacağız belki bundan beterine? Ölmüşlerim bağışlasınlar beni, yasağa boyun eğmekten başka bir şey gelmez elimden. Gücümüzü aşan işlere kalkışmak çılgınlıktan başka ne ki*?

ANTİGONE*: Israr etmiyorum, yardımın eksik oldun, işine bak sen. ... Ben gömmeye gidiyorum ağabeyimi bu uğurda ölsem de ne gam! ... suçsa kutsal suç benimki. Şu kısacık yaşamda dirilere yaranmaya değer mi? Öte yandan sonrasızlık bekler beni, ölmüşlerime adıyorum sevgimi sen ama yüz çevirip kutsal yasalardan gönlünce sürdür günlerini*" (Sofokles, 1997: 67).

İsmene Kreon'un yasasına boyun eğerken, Antigone karşı gelir ve kendi eylemine dayanak olarak kutsal yasayı gösterir. Antigone'nin eyleminin politikliği, Antigone-İsmene çatışması bağlamında ele alındığında daha da anlaşılır hale gelir. Çünkü Antigone-İsmene çatışması, aynı zamanda site ile kadın ya da yurttaş ile kadın

arasındaki karşıtlığa da işaret eder. Bu ilişkide kadın, sadece erkek ve Yunanlıların yurttaş olarak kabul edildiği site yaşamının dışındadır. Kadın, site yaşamına karşıt olan zorunluluklar alanında; yani hanede konumlanır. Bu bağlamda Aristoteles'in özgürlükler alanı ile zorunluluklar alanı olarak ifade ettiği ayrım, Arendt tarafından kamusal alan ile özel alan, çerçevesinde ele alınır.

Aristoteles *Politika*'da doğal bir oluşum olarak ele aldığı sitenin nasıl meydana geldiğini açıklamak için teleolojik bir akıl yürütme yapar. Buna göre erkeklerin, kadınlar ve köleler ile birleşmesinden meydana gelen ilk birlik ailedir. Aile günlük gereksinimleri karşılamak için doğa yasası gereği kurulmuştur. Daha sonra birçok ailenin; yani evin (oikos) birleşmesiyle köy ve bu köylerin birleşmesiyle şehir ya da devlet (site) meydana gelir. Siteye ulaşmakla süreç tamamlanmıştır; "yaşamın kendisini sağlamak için başlamışken, şimdi iyi yaşamı sağlayabilecek duruma gelmiştir" (Aristoteles, 2010: 9). O halde yaşamın kendisini sağlamakla iyi yaşamı sağlamak arasında bir ayrım vardır. Yaşamın ne olduğunu belirleyecek olan ise sitedir. Çünkü site bu sürecin telosu; yani amacıdır. Aristoteles bunu, "biz herhangi bir şeyin yetkinleşme sürecinin tamamlanmış ürününe o şeyin doğası deriz – insan, ev, aile her şey o olmayı (kendi doğasına erişmeyi) amaçlar" şeklinde ifade eder (Aristoteles, 2010: 9).

Arendt ise yaşamın kendisi ile iyi yaşam karşıtlığını özel-kamusal alan ayrımıyla dile getirir. Özellikle Antik Yunan toplumunda hayatın devamı için gerekli olan etkinlikleri yerine getirmek "oikia" denilen özel evlere bırakılmıştır. Çünkü Antik Yunan'da siteye ait etkinliklerin yürütüldüğü kamu alanıyla haneye ait olan özel alan birbirinden ayrılmıştır. Arendt bu durumu "ekonomik yani bireyin hayatı türün bekasıyla ilgili olan, tanımı gereği siyasi olmayandır, yani haneye ait bir meseledir" şeklinde ifade eder (Arendt, 2006: 66). Hane doğal yaşamın gerekliliklerinin yerine getirildiği bir zorunluluklar alanı olarak konumlanır. Bu doğal toplulukta bütün etkinlilere zorunluluk hâkimdir. Buna karşılık sitenin ya da kamunun alanı, özgürlük sahasıdır. Dolayısıyla oikos ile site birbirine karşıt olarak konumlanır.

Sitede kadın, zorunluluklar alanında konumlanırken; özgürlükler alanında ise Yunan asıllı erkek yurttaşlar yer alır. İsmene'nin "yasağa boyun eğmekten başka bir şey gelmez elimden" demesi sitede kadının konumuyla ilgilidir. Kadın yurttaş değildir; bu nedenle kamusal meselelerin de dışındadır, yasayla ilişkisi bir boyun eğme ilişkisinden başka bir şey değildir. İsmene "unutma kadınız biz" derken kadının zorunluluklar alanında yer aldığını, bu nedenle yasayı eleştirmek ya da onu ihlal etmek gibi bir politik bir eyleme kalkışmak gibi bir gücünün olmadığını Antigone'ye hatırlatır. Söz konusu eylem "erkeklerin"; yani yurttaşların işidir. O halde Antigone'nin yasayı kabul etmemesi, ona karşı gelmesi kamusal bir edimdir. Böylece İsmene ile Antigone çatışması üzerinden Antigone'nin eyleminin politik bir eylem olduğu açığa çıkar.

Hegel, Antigone'nin eylemini aile ya da akrabalık bağlarından hareketle etik bir düzleme yerleştirir. Hegel'e göre Kreon'un yasası, özsel bir haklı çıkarım, bütün sitenin refahını gözeten bir hüküm içerir. Dolayısıyla bu yasa, toplumu gözettiği için politiktir. Buna karşılık "Antigone de eşit ölçüde ehtik bir güç tarafından, yani mezarsız, kurda kuşa yem olarak terk edemeyeceği kardeşine duyduğu kutsal sevgi tarafından harekete geçirilmiştir. Gömme ödevini yerine getirmemek, aile bağlılığına karşıt olacağı için Antigone, Kreon'un buyruğunu ihlal eder" (Hegel, 1994: 219).

Hegel tanrısal yasaların yönettiği ailede karı ve koca, anne-baba ve çocuklar, erkek ve kız kardeşler arasında geçen üç ilişki biçiminden bahseder. "… ilkin karı-koca ilişkisi bir bilincin ötekinde dolaysızca kendini tanıması, ve karşılıklı tanınmışlığın bilinmesidir. Bu kendini-bilme, törel değil ama doğal olduğu için, Tinin salt bir tasarımı ve imgesidir, edimsel Tinin kendisi değil" (Hegel, 1986: 277). Karı ve koca arasındaki ilişki edimselliğini, kendisinde değil kendisinin dışında olan bir varlıkta, çocukta bulur. "Karı kocanın karşılıklı bağlılığı bu yüzden doğal bir ilişki ile ve duygu ile karışmıştır, ve ilişkinin kendi-içine-dönüşü ilişkinin, kendi içerisinde yer almaz" (Hegel, 1986: 277) Hegel'e göre anne-baba ve çocuklar arasında da benzer bir ilişki söz konusudur. Bu ilişki biçiminde, karşılıklı bağımlılık belirleyicidir.

Erkek ve kız kardeşler arasındaki ilişki ise katıksızdır. Aynı kandan olmalarına rağmen bu durum onlarda bir dinginliğe ve dengeye ulaşmıştır. Bu yüzden erkek ve kız kardeşler birbirlerine istek duymazlar. Başka bir ifadeyle bu ilişkide arzu söz konusu değildir. Bu ilişki biçiminde kendi-için-varlığı, biri ötekine vermez ya da ondan almaz, aksine onlar birbirlerine karşı özgür bireysellikler olarak ortaya çıkarlar. Hegel, burada kız kardeş olma durumuna vurgu yapar. Hegel'e göre kız kardeşin konumu aile yasası tarafından çizilir. "Dişil[ilke], buna göre, kız kardeş biçiminde, törel özün en yüksek önsezisini taşır; bunun bilincine ve edimselliğine ulaşamaz, çünkü ailenin yasası kendinde-varolan içsel özdür ki, bilincin gün ışığında yatmaz, tersine içsel bir duygu olarak ve edimsellikten bağışık tanrısal bir öğe olarak kalır" (Hegel, 1986: 278). Dolayısıyla kız kardeş olarak kadın, aile yasalarının belirlediği yaşam alanıyla sınırlı olduğu için bilincin edimselliğine ulaşamaz.

> "Kadın bu ev tanrılarına, Penatlar'a bağlanmıştır ve onlarda hem kendi evrensel tözünü hem de tekilliğini görmektedir. Bireyselliğinin onlar ile bu ilişkisi doğal bir istek ilişkisi değildir… Törelliğin evinde söz konusu olan şey bu tikel koca, bu tikel çocuk değil, ama genel olarak kocadır, çocuklardır, -kadının ilişkileri duygu üzerine değil, ama evrensel üzerine kuruludur. Kadının törelliğinin erkeğinkinden ayrımı, tam anlamıyla, kadının bir birey olarak belirleniminde ve hazzında ilgisinin dolaysızca evrensel üzerinde toplanmasından ve isteğin tikelliğine yabancı kalmasından oluşur; buna karşı, kocada bu iki yan ayrılmıştır; ve o bir yurttaş olarak evrenselliğin özbilinçli gücünü taşıdığı için, bu yolla istek hakkını kazanmakta ve aynı zamanda buna ilişkin özgürlüğünü korumaktadır" (Hegel, 1986: 278).

Kadın, ilişkilerinin evrensel üzerine kurulu olmasından dolayı, isteğin tikelliğine dolayısıyla da bireyselliğe yabancı kalır. Ancak erkekte bu bireysel ve evrensel yan tamamen birbirinden ayrılmış olduğu için, erkek aile yasalarının dışına çıkarak, yani toplumsal ya da kamusal alanda yurttaş olarak bilincin edimselliğine ulaşır. Kadının karı-koca ilişkisinin içine bir tikellik karıştığı için törelliği arı değildir ve kadın bu ilişki biçiminde kendisini, eşinde bu tikel 'kendi' olarak bilme aşamasından yoksun kalır.

"Oysa erkek kardeş kız kardeş için dingin, benzer, genelde bir varlıktır; kız kardeşin onda tanınması arıdır ve doğal bir ilişki ile karışmış değildir; tikelliğin

ilgisizliği ve gene bunun törel olumsallığı öyleyse bu ilişkide bulunmamaktadırlar; ama tanıyan ve tanınan bireysel 'kendi' kıpısı burada kendi hakkını ileri sürebilir, çünkü kan dengesi ve istekten yoksun ilişki ile bağlıdır" (Hegel, 1986: 279). O halde kadın için tek tanıma biçimi erkek kardeşi dolayımıyla gerçekleşir. Burada tanıma ilişkisi karşılıklı olduğu için, kız kardeş erkek kardeşini tanır ve erkek kardeşi tarafından tanınır. Dolayısıyla kadın, kız kardeş olarak kendi bireysellik hakkını erkek kardeşle olan ilişkisinde ileri sürebildiği ve onun dolayımıyla tanınabildiği için erkek kardeşin yitirilmesi kız kardeş için telafi edilemez bir yıkım demektir. O halde Hegel'e göre Antigone'nin Poyneikes'i olan bağlılığının ve onu bırakmak istememesinin nedeni de bu tanınma ilişkisiyle ilgilidir.

Erkek kardeş ile kız kardeş arasındaki ilişki ve erkek kardeşin konumu, kendi içine kapalı olan ailenin çözüldüğü ve kendi ötesine, yani toplumsal alana geçtiği sınırı gösterir. Erkek kardeş ailenin törelliğini bırakıp, kamusal alanda kendi bilincinin edimselliğine ulaşır. Aile ilişkilerinden toplumsal ilişkilere geçiş aynı zamanda tanrısal yasadan insansal yasaya geçiştir. Bu geçiş sayesinde aile yeni bir biçim kazanır. Ancak bu geçişte kadın ailenin başı ve tanrısal yasanın bekçisi olarak kalır ya da kız kardeş olarak bu görevi üstlenir. Dolayısıyla da Hegel'in bakış açısından Antigone'nin durumu budur. Buna göre anne ve babası kaybetmiş olan Antigone için erkek kardeşlerinin ölümü onu kendi bireyselliğini tanıma olanaklarından yoksun bırakmış ve onda telafi edilemez bir yıkıma yol açmıştır. Bu kayıp aynı zamanda Antigone'yi aile yasalarının koruyucusu haline getirmiştir.

Hegel'in, Antigone'nin kralın yasasına karşı çıkarak erkek kardeşinin cenazesini gömme eylemini, kız kardeşin erkek kardeşe duyduğu ahlaki bağlılıktan hareketle açıklaması, söz konusu edimi ahlaki bir düzleme indirgemek demektir. Schmidt bu noktada Hegel'in *Antigone* yorumunda kız ve erkek kardeşler arasındaki asimetriyi tam olarak temellendiremediğine ve kız kardeşin etik yasanın taşıyıcısı olmasının nedenlerinin tam olarak açık olmadığına dikkat çeker (Kılınç, 2011: 38). Ancak Antigone'nin eylemi her ne kadar aile yasalarına bağlı olsa da bu eylem Antigone-Kreon çatışmasını ortaya çıkarır ve bu çatışma da pozitif yasa ile kutsal yasanın ya da Hegel'in

ifadesiyle insan yasasıyla tanrı yasasının karşı karşıya geldiği politik bir çatışmadır. Bu bağlamda Antigone karakteri hem pozitif yasaya karşı çıktığı hem de kendi edimini kutsal yasadan hareketle meşrulaştırdığı için en az Kreon kadar politik bir figürdür.

Hegelci bakış açısında Antigone ev tanrılarını, Kreon'un ise devletin yasasını temsil ettiği için, Antigone tragedyası akrabalık ya da aile ile devlet arasındaki eşiğin bir anlatımı olarak okunur. *Antigone*'yi feminist bir çerçevede ele alan Luce Irigaray, Hegel'i eleştirse de *Antigone*'yi akrabalık ilişkilerinden hareketle açıkladığı için Hegel'le aynı düzlemde yer alır. Butler Irigaray'ın tutumunu şöyle açıklar: "Irigaray'a göre, Antigone'nin karşı durma gücü siyasi alanın dışında kalan bir güçtür; Antigone akrabalığı ve aslında -Irigaray'ın tam olarak düz anlamıyla kullanmadığı- "kan" ilişkilerinin gücünü temsil eder" (Butler, 2007: 15). Dolayısıyla Antigone bu bağlamda Kreon'un temsil ettiği devlet yasasına karşıt hale gelir. Ancak Butler'in de işaret ettiği gibi akrabalık ile devlet arasındaki ilişkide, biri olmadan diğerinin var olması mümkün değildir. Dolayısıyla Butler'e göre akrabalık ile devlet arasında bir çatışma yoktur. Aksine "devlet akrabalığın, akrabalık da devletin önkoşulu olmakla kalmaz, bu iki ilkeden biri adına yerine getirilen "edimler" diğerinin deyişi kullanılarak ortaya konur" (Butler, 2007: 25). Akrabalık ile devlet arasındaki bu ilişki aynı zamanda bu iki kavram arasındaki ayrımı da bulanıklaştırır.

Antigone ile Kreon arasındaki çatışma, akrabalık ile devlet arasındaki ayrımın nasıl belirsiz hale geldiğini gösterir. Butler'e göre Antigone suçluluğuyla siyaset ve yasa adına konuşmak için ortaya çıktığında bu durum önemli bir metinsel soruna dönüşür. Oyunun başında Antigone-İsmene karşıtlığının geçtiği trajik diyalogda Antigone, İsmene'ye karşı giderek hırçınlaşır ve eril bir dil kullanmaya başlar. Metnin ilerleyen bölümlerinde ise özellikle Antigone-Kreon çatışmasında, Antigone'nin isyan ettiği devletin dilini özümsediği görülür. Antigone'ninki saf bir muhalif siyaset değil, saflıktan fena halde uzak bir siyasettir (Butler, 2007: 17).

"**KREON:** *Demek karşı geldin bana, yasamı çiğnedin?*

"**ANTİGONE:** *Evet öyle, çünkü Zeus böyle bir yasa koymamış, ne de Adalet denen Tanrıça buyurmuş böyle bir şey insanlara. Senin buyrultunun da bir ölümlüye tanrıların başlangıçsız sonrasız yasalarına karşı gelme gücünü vereceğine inanmıyorum. Kağıda geçmemiştir onlar dünden bugüne değişen emirler değil, ne zamandan kaldıklarını kim söyleyebilir? Ne var ki yaşıyorlar, asıl bu yasaları çiğneyemem, bir ölümlüye boyun eğeyim derken Tanrıların kargışına uğramak istemem*" (Sofokles, 1997: 81).

Görüldüğü gibi bu diyalogda Antigone, Kreon'un yasasının karşısına kutsal yasayı koyarak ona karşı gelir. Kreon, Antigone'yi yasaya karşı geldiği için suçlar; buna karşılık Antigone ise Kreon'un yasasının kutsal yasaya aykırı olduğu için geçersiz olduğunu savunur. Yani Kreon koyduğu yasayla, kutsal yasayı çiğnemiştir; dolayısıyla Antigone için asıl suçlu Kreon'dur. Böylece Antigone karşı çıktığı devletin ya da Kreon'un diliyle aynı dili kullanır; bu da yasanın dilidir.

Girard'ın kurban bunalımı olarak tanımladığı kriz sürecinde toplumsal düzeni oluşturan kurumlar artık işlevlerini yerine getiremez hale gelirler ve çökerler. *Antigone* tragedyasında da oyun boyunca siteye ait kurumların kendi işlevlerini artık yerine getiremedikleri görülür. Ancak daha önce söz ettiğimiz gibi site, özel ve kamusal alan karşıtlığına dayanan; kadının zorunluluklar alanı olan özel alanda, erkek yurttaşların ise özgürlükler alanı olan kamusal mekânda birbirlerine karşıt olarak konumlandığı bir kurumdur. Fakat *Antigone*'de kadının kamusal alana çıkması ve giderek politikleşmesiyle özel-kamusal alan ayrımı giderek belirsizlik kazanır.

Antigone karakteri oyun boyunca eril bir dil kullanır ve bu dilin karşı çıktığı Kreon'un egemen dilinden bir farkı yoktur. Bunun yanında her iki karakterin kullandığı dilde kadın ve erkek cinsiyet rolleri de zaman zaman birbirine karışır. Antigone ile Kreon arasındaki diyalogda Antigone kendi eylemini savunur ve de Kreon'un yasasının kutsal yasaya uymadığı için meşru olmadığını ifade eder. Antigone'nin bu cüreti karşısında Kreon, kendisinin kadın Antigone'nin erkek gibi davrandığını belirtir:

"**KREON:** *... Bu kız sınırını çoktan aştı, koyduğum yasaları çiğnedi önce karşıma geçmiş övünüyor şimdi de. Bana erkek demesinler, bu kız erkekmiş desinler...*" (Sofokles, 1997: 82).

Butler'e göre Antigone burada "belli bir eril egemenlik biçimini üstlenmiş gibidir; paylaşılması mümkün olmayan, ötekinin hem dişil hem aşağı olmasını gerektiren bir erkekliktir bu" (Butler, 2007: 22). İlerleyen bölümlerde Kreon, Antigone'nin meydan okumasına karşın, meselenin kurulu düzenin ve kurumların yıkılması olduğuna dikkat çeker.

"**KREON:** *... Öyleyse kurulu düzeni destekleyelim ve hiçbir zaman kadına yenilmeyelim. İktidardan düşmek alın yazımızsa hiç olmazsa erkek elinden olmalı bu yenilgi kadının fendi erkeği yendi dedirtmeyelim"* (Sofokles, 1997: 90).

Kreon'un sözleri kurulu düzenin yıkılacağına dair bir korkuyu dile getirir. Kreon iktidarını bir kadına karşı kaybetmekten korkar. Antigone her ne kadar Kreon'un kullandığı egemen dili kullansa da bir kadındır ve Kreon'da cisimleşen politik düzeni kutsal yasanın gücüyle tehdit eder konumdadır. Kurulu düzen akrabalık ile devlet, oikos ile site, özel ile kamusal arasındaki karşıtlık üzerine kurulmuştur. Ancak *Antigone* tragedyasında, bu karşıtlar arasındaki sınır sürekli bulanıklaşır. Antigone-Kreon arasındaki çatışmada her iki karakter kendi edimlerinin meşruluğunu yasanın otoritesine dayandırır ve bu noktada aynılaşarak birbirlerine benzer hale gelirler. Bu nedenle her iki karakterin temsil ettiği değerler ya da normlar arasındaki fark ortadan kalkar ve şiddet açığa çıkar.

2.3.2.Yasa ile Şiddet İlişkisi

Tragedyada ortaya çıkan çelişkilerden en önemlisi yasa kavramıyla ilgilidir. Yasa kavramında ortaya çıkan ikilik, tanrısal yani kutsal yasayla insan yapımı yasalar arasındaki çatışmadan ileri gelir. Tanrısal yasalar (thesmoi) kökenleri bilinmeyen, mutlak, değişmez ve sonsuz olma niteliğine sahipken; insan yapımı yasalar (nomoi)

kökeni belli olan, göreli, değiştirilebilir bir niteliğe sahiptir. "Solon zamanından (M.Ö. 594) başlayarak yasanın değişmezliği ilkesi tamamen ortadan kaldırılmıştır; ancak *nomoi*'nin *thesmoi*'ye olan zaferi, *nomos*'un (yasanın) tümüyle kutsallıktan soyutlanması ile değil, kutsal yasaların belli bir ölçüde 'laikleştirilmeleri' sonucu sağlanmıştır" (Paksoy, 2011: 26). Dolayısıyla yasa koyucu Zeus'un işlevini yerine getirirken, yasalarla ilgili eski inançlar ile sitenin yeni olan hukuksal, siyasal uygulamalarının bir arada olmaya devam etmesi kutsal yasa-pozitif yasa çatışmasına yol açmıştır. Antigone tragedyasındaki dram da doğrudan bu çatışmayla ilgilidir. Çatışmanın ortaya çıkardığı şiddet ise yasa ile şiddet ilişkisinden kaynaklanır.

Kutsal yasa ile pozitif yasa arasındaki çatışma iki farklı dinsellik tipinin çatışması olarak da okunabilir: "bir yanda tam anlamıyla özel, yakın akrabaların, *philoi*'ların dar çevresiyle sınırlandırılmış, aile ocağına ve ölüler kültüne odaklanmış bir aile dini –öte yanda, kent devletin koruyucu Tanrılarının sonuçta devletin yüce değerleriyle karışma eğiliminde olduğu kamusal din" (Vernant ve Vidal-Naquet, 2012: 40). Burada Antigone, mitin hakikati inşa ettiği, dolayısıyla toplumsal alanın ve doğanın tanrısallıkla ve kutsallıkla açıklandığı arkaik zamanlarda geçerli olan ölüm kültüne bağlı aile dinini temsil ederken; Kreon bu aile dininin yerine geçen sitenin yaşam odaklı kamusal dinini temsil eder ve oyundaki çatışma, bu iki farklı dinsellik tipi arasındaki gerilimden kaynaklanır. Ölüm odaklı dinlerden yaşam odaklı dinlere geçişin simgesi ise aile ocağında yanan kutsal ateşin, yer değiştirerek sitenin ortak ocağı olan agoradaki *prythaneion*'a taşınmasıdır (Vernant ve Vidal-Naquet, 2012: 420). Bu yer değiştirme aynı zamanda *genos*'a bağlı örgütlenmenin çözüldüğü anlamına gelir. Dolayısıyla bu çözülmenin yol açtığı sonuçlar, oikos ile site çatışmasını doğurur ve bu çatışma tragedyanın temel konularından biri olarak işlenir.

Platon, *Kriton* diyalogunda vatanın; yani sitenin ve yasalarının ana, babadan ve bütün öteki atalardan daha saygıdeğer ve kutsal olduğunu belirtir. Bu nedenle Platon sitenin yasalarına "ister dövülmeyi, ister zincire vurulmayı, ister yaralanmak ya da ölmek için savaşa gitmeyi buyursun, bu buyruğu ses çıkarmadan katlanmak gerektiğini" (Platon, 2011: 51b) ifade eder. Ölüleri saygıyla anmak dindarlıktır; ancak dindarlık aynı

zamanda tıpkı adalet gibi adil olmasalar bile sitenin yasalarına uymayı buyurur. Öte yandan kralın görevi ilan ettiği yasaya saygı duyulmasını sağlamaktır.

Bu nedenle yasayı çiğneyen Antigone'nin edimi her seferinde, yurt sevgisinin ve yasalarının her şeyden kutsal olduğu hakikatine çarpar. İsmene "devletin koyduğu yasalara karşı gelme gücünü bulamıyorum kendimde" der. Kreon, yurttaşların varlığının devletin varlığına bağlı olduğunu dile getirirken yurt sevgisinin her şeyin üzerinde olduğunu belirtir. Koro oyunun başında hiç sorgulamadan Kreon'nun yasasını destekler. Kreon'nun oğlu Hamion: "Hiçbir evlilik benim için senin güzel buyruğundan önemli değil" diyerek yurt yasalarını her şeyden üstün tutar. Ancak diğer taraftan Kreon'un koyduğu yasanın meşruiyeti de sorgulanır. Antigone, yurttaşların hepsinin kendisi gibi düşündüğüne, ama korkudan bunu söyleyemediklerine dikkat çeker. İsmene, yurt yasalarını bir kenara bırakıp Antigone'nin edimine ortak olmaya çalışır. Hamion, Kreon'un yasasının tek bir kişinin kararı olduğunu, yurttaşların ortak kararı olmadığını, bu yasanın tanrısal yasalarla çeliştiğini bu nedenle meşru olmadığını ifade eder. Koro ise, her iki hukuk arasındaki muğlâk tavrını sürdürür ve "her ikisi de aynı zamanda ölçüsüzlük olan bu iki hukuku sonuna kadar götürüp öyle hükme varır" (Vernant ve Vidal-Naquet, 2012: 424-5).

Antigone yasayı çiğnediği için ölüme mahkûm edilir. Dolayısıyla yasanın uygulanması şiddetin ortaya çıkmasına yol açar. Ancak diğer taraftan Antigone, bağlı olduğu normatif dünyanın yasalarında ısrar ettiği için bu uğurda ölmeyi göze alır. Dolayısıyla hem sitenin pozitif yasası nedeniyle hem aile kültünün belirlediği normatif dünyaya sadakati nedeniyle Antigone'nin ölümü kaçınılmaz hale gelir. Her iki yasa arasındaki çatışma ve yasa ile şiddet ilişkisi, Kreon'un da felaketine yol açar. Meşruiyeti sorgulanan yasadan sonunda Kreon'da vazgeçer; fakat her şey için çok geçtir; Kreon'un kendi yasasındaki ısrarı bütün sevdiklerinin ölümüne yol açmıştır. Dolayısıyla bu iki hukukun ortaya çıkardığı şey, şiddetten başka bir şey değildir. Hukuk ile şiddet ilişkisi her ne kadar modern devletle birlikte sorgulansa da modern öncesi dönemde de yasa kendisini şiddet biçiminde ortaya koyar.

Yasa ile şiddet arasındaki ilişki, en ilkel toplumdan en karmaşık topluma kadar bütün toplumlarda varlığını koruyan bir ilişkidir. Şiddet kendisini kutsallığa, yani aşkın bir yasaya dayandırdığı ölçüde meşruiyet kazanır. Kutsallık da kurucu varlığını şiddet üzerinden onaylatır. Bir kez şiddetle gelen düzen kurulduktan sonra, toplumsal yaşam bu düzenin korunması için kurallarını ve yasalarını oluşturur (Tuğrul, 2010: 95). Bu kurallar ya da yasalar belirli cezalar ve yaptırımlar barındırır. Toplumsal düzen şiddet yoluyla kurulduğu için bu düzenin şiddet yoluyla korunması da son derece doğaldır. Dolayısıyla düzeni sağlayan yasa özünde şiddet olduğu için uygulanabilir hale gelir. Dinsel ve siyasal iktidarın farklılaşmadığı geleneksel toplumlarda şiddet uygulama yetkisi, meşru şiddet adı altında, toplumun bireyleri üzerindeki sürekli tehdide işaret eder (Tuğrul, 2010: 96).

Arkaik toplumlarda toplumsal düzen, yasa ve şiddetle korunurken modern devlet hukukla kurduğu özdeşlik ilişkisi nedeniyle yasa ile şiddet arasındaki ilişkiyi sahiplenir. Bu bağlamda şiddet, modern devletin kendi tekelinde bulunan en önemli araçlardan biri olarak konumlanır. Modern devlet şiddeti hukuk ya da yasa yoluyla gerçekleştirir. Yasa ile şiddet ilişkisini ele alan en önemli çalışmalardan biri de Walter Benjamin'nin *Şiddetin Eleştirisi Üzerine* adlı metnidir. Şiddetin hukuk ve adaletle olan ilişkisini tartışan Benjamin, bir araç olarak şiddetin adalete hizmet etse bile meşru olup olmadığı sorusuna yanıt bulmaya çalışır. Araç-amaç ikiliği çerçevesinde ele alındığında ise şiddetin, doğal ve pozitif hukuk içindeki mahiyeti karşımıza çıkar. Benjamin'e göre doğal hukuk geleneği adil amaçlar söz konusu olduğunda şiddetin bir araç olarak kullanılmasında herhangi bir sakınca görmez.

> "Doğal hukukun devlet teorisine göre, bireylerin şiddet kullanma yetkilerinden devlet lehine bütünüyle vazgeçmesi ancak (Spinoza'nın da Tractatus theologico-politico'sunda açıkça belirttiği gibi) bu türden mantığa uygun bir sözleşme yapmadan önce, bireyin kendinde ve kendi için de *de facto* sahip olduğu her türlü şiddeti, *de jure* kullanma hakkına sahip olduğu ön kabulüyle mümkündür" (Benjamin, 2010: 20).

Benjamin'nin de burada belirttiği gibi doğal hukuk geleneği doğal amaçlar söz konusu olduğunda uygulanan her türlü şiddetin meşru ve hukuka uygun olduğu

belirlenimine sahiptir. Bundan dolayı doğal hukuk geleneği şiddetin meşru olup olmadığı sorusunu devre dışı bırakır. Şiddeti doğaya dayandıran doğal hukuk geleneğinin karşısında yer alan pozitif hukuka göre ise şiddet doğal değil, tarihseldir. Dolayısıyla pozitif hukuka göre araçlar hukuka uygun olduğu sürece amaçlar da haklı ve adil olur. Kısaca "Doğal hukuk, amaçların adilliği, haklılığı aracılığıyla araçları *meşrulaştırmaya* çabalar, pozitif hukuk ise araçların hukuka uygunluğu aracılığıyla amaçların adililiğini haklılığını *güvence altına almaya* çalışır" (Benjamin, 2010: 20-21). Dolayısıyla her iki yaklaşım da amaç-araç ikiliği çerçevesinde şiddeti haklı ve meşru gösterme çabasındadır. Başka bir ifadeyle ne doğal ne de pozitif hukuk şiddetin meşruiyeti meselesiyle ilgilenmez aksine şiddetin belli koşullara ya da kurallara bağlı olduğunu daha başından kabul ederek her türlü şiddet eleştirisini de bertaraf ederler. Bu noktada Benjamin yapılması gereken şiddet eleştirisi için, "dayanak noktasını hem pozitif hukuk felsefesinin hem de doğal hukukun dışında kurmak zorundadır" (Benjamin, 2010: 22) der. Başka bir ifadeyle şiddeti amaç-araç ikiliği düzleminde analiz ettiğimiz sürece şiddetin kendi doğasının ne olduğunu ortaya koyamayız.

Doğal amaçlar ile hukuksal amaçlar arasında şiddetin kullanılması bakımından bir çatışma vardır. Çünkü birey doğal amaçlarını elde etmek ister, bunun için de şiddete başvurur; ancak hukuksal düzen tam da bu durumu engellemek ya da sınırlandırmak üzerine inşa edilir. Bunun nedeni, "hukukun bireylerin elindeki şiddeti, hukuku yok edecek bir tehlike olarak görmesidir" (Benjamin, 2010: 23). Ancak hukukun şiddeti kendi tekeline almasındaki amaç hukuksal amaçların korumasıyla değil, "hukukun salt kendisini koruma saikiyle açıklanabilir" (Benjamin, 2010: 23). Dolayısıyla hukuk dışındaki her türlü şiddet salt hukuk dışında olduğu için hukuk için bir tehdittir.

Yasa ile adalet arasındaki ilişkiyi sorgulayan Derrida, yasanın ve adaletin ne olduğunu tam olarak açıklamaz; fakat Benjamin'den farklı olarak yasayı saf şiddet olarak da tanımlamaz (Direk, 2010: 244). Derrida yasa ile adalet ilişkisini yapı bozuma tabi tuttuğunda bu iki kavramın birbiriyle kesiştiği sonucuna ulaşır. "Adalet zorunlu olarak hukuk ya da yasa değilse, adalet, hukukun adaleti veya yasa itibariyle adalet

haline ancak gücü elinde tutabilirse veya daha doğrusu ilk anından, ilk sözünden itibaren güce başvuruda bulunabilirse gelebilir" (Derrida, 2010: 54). Dolayısıyla adaletin başlangıcında konuşma ve dil vardır; bu durumda başlangıçta adaletin o ilk anında güç ya da şiddetin varlığı adalet ile güç arasındaki ilişkinin dil üzerinden sorgulanmasını gerektirir. O halde adaletin ve yasanın kurucusu söz; yani dil olduğu için şiddet de bu dil aracılığıyla kurulur. Bu nedenle Derrida'ya göre "düşünülmesi gereken şey, dilin ta kendisi içerisinde, dilin özünde en mahrem olanın içerisinde, hatta dilin mutlak bir biçimde yatıştığı hareketin içerisindeki gücün bu işleyişidir öyleyse" (Derrida, 2010: 54).

Robert Cover, *Şiddet ve Söz* adlı makalesinde hukukun şiddete dayalı yönünü ve bunun yorum ve retorikle olan bağlantısını tartışır. Cover'a göre "yasal yorum(lama) acı ve ölüm alanında vuku bulur" (Cover, 2010: 175). Bir yargıç yasayı yorumlayarak bir dava konusunu karara bağlar ve bu kararın ya da yasanın uygulanması şiddetin ortaya çıkmasına yol açar. Çünkü bu karara bağlı olarak bir kişi özgürlüğünü, malını mülkünü hatta hayatını kaybedebilir. O halde yasayı yorumlama edimi şiddet uygulanmasına işaret eder. Bu bağlamda "yorumcular çalışmalarını bitirdiklerinde, çoğu zaman arkalarında bu örgütlü, toplumsal şiddet pratikleriyle yaşamları paramparça olmuş kurbanlar bırakırlar" (Cover, 2010: 176). Dolayısıyla Cover'a göre yasal yorumlama ile yol açtığı şiddeti birbirinden bağımsız unsurlar olarak düşünmemek gerekir.

Hukuk, örgütlü toplumsal şiddet pratiği bağlamında kurucu bir retoriktir. Yorumun seslendiği dünya dil ve düşüncenin kurduğu değerler dünyasıdır. Ancak yasal yorumlama, şiddetin uygulanmasına yol açarak bu değerler dünyasını yok eder. Elaine Scarry'e göre uzun süreli acı çekme halinde (işkence ya da ağrıdan kaynaklı acı çekme hali gibi) kişi dili önceleyen inleme, bağırma, çığlık gibi sesler çıkararak dil öncesi bir durumun içine girer. Böylece acı, dile direnir; onu yok eder (Cover, 2010: 177). Böyle bir durumda dilin kurduğu normatif değerler dünyası da ortadan kalkar.

İşkence en uç şiddet biçimlerinden birisidir. Kurbana kasıtlı olarak acı çektirmek, kurbanın normatif dünyasını (anlam ve değerler dünyasını) ve ortak gerçeklikler yaratma yeteneğini yok etmek için işkence yapılır. Bu noktada Scarry'e göre işkencenin bir parçası olan sorgulama nadiren bilgi toplamak için yapılır. İşkencenin asıl amacı kurbanın bağlı olduğu normatif dünyayı yok etmektir. Bu nedenle kurban itirafa zorlanır, bununla kurbanın bağlı olduğu değerler dünyasına ihanet etmesi amaçlanır. Kurban uğradığı şiddete dayanamayıp ihanet ettiğinde, bağlı olduğu normatif dünyanın da sonu gelir. Böylece işkence, kurbanın bağlı olduğu normatif dünyayı acı ve korkuyla paramparça olacağını kanıtlamaya çalışır (Cover, 2010: 177-178). O halde işkencede olduğu gibi şiddet sadece fiziksel olarak zarar vermekle kalmaz, fiziksel acı yoluyla insanın normatif dünyasına saldırır ve onu ortadan kaldırmaya çalışır.

Antigone, Kreon'un yasasını kendi normatif dünyasına bir saldırı olarak görür. Aile kültüne bağlı olan Antigone için Polyneikes'in cenazesinin gömülmemesi, bağlı olduğu kutsal yasaları ihlal etmek demektir. Bu nedenle bu yasağa boyun eğerse kutsal yasaların belirlediği normatif dünyanın da sonu gelecektir. Ancak Antigone, Kreon'un yasağına karşı gelerek kendi normatif dünyasının devamlılığını sağlamaya çalışır. Böylece Antigone'nin eylemi mit ile site arasındaki gerilimin bir temsiline dönüşerek, sitenin insan yapımı yasalarına karşı kutsal yasayı hatırlatma işlevi görür. Ancak bu işlevi yerine getirmesi için bu uğurda ölmesi gerekir. Dolayısıyla her iki yasa bakımından Antigone, ölüme mahkûm edilmiş bir kurban haline dönüşür ve birine karşı çıktığı için diğerine bağlı olduğu için ölür.

2.3.3 Antigone'nin Kendisini Feda Etmesi

Antigone adındaki çokanlamlılığa dikkat çeken Stathis Gourgouris, anti ekinin hem bedel hem de muhalif anlamına geldiğini belirtir. Gone eki ise akrabalık, soy anlamına gelen genos'tan türemiştir ve bu ek doğum, tohum, nesil, yavru gibi birçok anlamı içinde barındırır. Dolayısıyla Antigone adı, hem site düzenine karşı akrabalığı savunarak siteye hem de kardeşe duyulan yoğun sevgi nedeniyle akrabalığın kendisine

karşı muhalifliği içerir (Dabak, 2013: 52). Oyunun başından itibaren dikkat çeken en önemli nokta, Antigone'nin ölümle kurduğu ilişkidir. Bu ilişki ister site düzenine karşı akrabalığı savunmanın bir bedeli olsun, ister Butler'in işaret ettiği akrabalığın ötesine geçen ve hatta Gourgouris'in belirttiği gibi ona da muhalif olan, kardeşe karşı duyulan ensest sevginin bir bedeli olsun ölümü arzular. Tragedyanın başında Antigone, İsmene'ye babaları Oidipus'un işlediği suçları miras aldıklarını belirten ifadeler kullanır:

"**ANTİGONE:** *... babamız Oidipus'un mirası hiçbir acı, kahır, utanç kaldı mı Zeus'un yaşarken bize tattırmadığı?*" (Sofokles, 1997: 65)

Böylece Antigone, devralınan bu suçlar karşısında ödenecek bir bedel, çekilecek bir ceza olduğunu da daha en başından kabullenmiş olur. Diğer trajik kahramanlardan farklı olarak Antigone, başına gelecek felaketlerin farkında olan bir kahramandır. *Oidipus* tragedyasında, eylem gerçekleştikten sonra asıl anlamına kavuşurken; Antigone kendi eyleminin ne anlama geldiğini ve sonuçlarının kendi felaketine yol açacağını bilerek hareket eder.

> "Tregedya kahramanı her koşulda bir kurbandır: Ya ileride kavuşulacak bir mutluluk veya adalet inancıyla bir günahın bedelini bilmeden ödemek zorunda kalmış; ya da taşıdığı ahlaki ve toplumsal kimlik gereği, inandığı değer uğruna kendini belli bir eylemi seçmeye zorunlu sayarak ölümü bile göze almıştır. Burada trajik olan, insanın hem kendi vicdan özgürlüğüne, hem toplumdaki görevlerine karşı belli bir sorumluluk duyması, bu sorumlulukların birbiriyle çatıştığı durumlarda bir seçim yapmaya zorlanması bu seçim ile kendi yıkımına yol açmasıdır. Böylece kahraman, ortaya koyduğu eylem ile hem özgür olduğunu kanıtlayacak hem de toplumsal düzenin yeniden kurulmasını sağlayacaktır" (Paksoy, 2011: 29-30).

"Dirilere yaranmaktansa ölmüşlerime adıyorum sevgimi" diyen Antigone, yaşam yerine ölümü seçtiğini açıkça ilan eder. En kötü olarak görülen ölüm onun için en iyisini ifade eder, bu nedenle soylu bir ölümden öte bir şey yoktur onun için. Froma Zeitlin'e göre, Antigone'nin ölüme karşı bu tavrı yaşam ile ölüm arasındaki ilişkiyi bulanıklaştırır. Antigone ölüme aşırı değer vererek onu kutsallaştırır. Antigone'nin zamanı gelmeden ölmeyi arzulaması, aslında içinde doğduğu aile kaynaklarına geri

dönmeyi arzulamasıyla ilgilidir (Dabak, 2013: 52). Böylece Antigone'de ölüm yaşamın yerine geçer.

İçine doğduğu aile kaynakları ya da akrabalık ilişkileri Antigone'nin normatif, değerler dünyasını meydana getirir. *Oidipus Kolonos'ta* tragedyasında Antigone, kendisini babasının sürgün yaşamına adarken baba yasalarına ya da geleneğine ne kadar bağlı olduğunu gösterir. Baba yasaları ya da geleneği site yasalarından önceki düzene, akrabalık ya da ailenin merkezde olduğu yasalara işaret eder. Dolayısıyla Antigone, genos'a bağlı örgütlenmenin biçimlendirdiği normatif dünyanın devamlılığını sağlamak için Kreon'a karşı gelir ve bu dünyanın varlığının sürekliliğini sağlamak için bu uğurda kendisini feda eder. Bu bağlamda Atigone'nin eylemi bağlı olduğu normatif dünyadan vazgeçmemesi anlamında şehitliği çağrıştırır.

Korku, acı ve ölümün en uç noktalarına; yani şiddete karşı direnenler bağlı oldukları normatif dünyayı, dolayısıyla yasayı ayakta tutarlar. Bu noktada şehitlik, ölüm karşısında yasaya olan bağlılığından vazgeçmez, dünyayı yok eden şiddete rağmen kendi yasasında ısrar eder.

> "Şehitlik tam da çok uç bir olgu olduğu içindir ki, yorumlamanın şiddetli tahakküm pratiğiyle birleştiği her durumda mevcut olan şeyi daha az görme olanağı sağlar bize. Şehitler, eğer kendileri açısından devam eden bir yaşam olacaksa, bunun zalimin yasalarının belirlediği kurallara göre olmayacağında ısrar ederler. Yasa hayali bir geleceğin gerçeklik üzerindeki izdüşümüdür" (Cover, 2010: 179).

Bu nedenle şehitler geleceğin kendi yasalarına göre kurulmasını talep ederler ve bunun için ölümü göze alırlar. Yasa için ölümü göze almak hatta bu uğurda ölmek, maddi varoluşundan vazgeçip kendini feda etmek demektir.

Batı dillerinde şehit anlamına gelen "martyr" kelimesi, Yunanca "tanıklık etmek" anlamında kullanılan "martys" kökünden ve Arîce "hatırlamak" anlamına gelen "smer" kökünden gelir. "Şehitlik, şehidin şahit olma ediminde, bu sayede yeniden oluşturulan, yeniden canlandırılan ya da yaratılan normatif evren adına kendisini kurban edişinde bir

hatırlama olarak iş görür" (Cover, 2010: 179). O halde şehit normatif evreni yeniden yaratmak ve onun sürekliliğini bir hatırlama ilişkisiyle devam ettirmek için kendini kurban eder. Bu kurban etme edimi sayesinde normatif evrenin kendisi ya da yasa kutsallaşır. Kurbanın kutsallaşmasının nedeni de budur. Dolayısıyla yasa aslında edimsel hale gelmek için, kendini feda edecek bedenlere ihtiyaç duyar. Yasa sadece tinsel, zihinsel bir şey değildir; şiddetin maddiliği olmadan yasa edimsel hale gelemez. Ruhsal ya da tinsel olan, bedeni yok ederek var hale gelir (Cover, 2010: 180).

Girard' a göre şehitliğin ortaya çıkmasıyla birlikte kolektif şiddet, şiddete maruz kalan açısından ele alınmaya başlamıştır. Burada topluluğu kuran kolektif olarak işlenen cinayet değil; bu cinayete maruz kalan kurbandır. Şehitlik kavramı İsa'nın çarmıha gerilmesiyle, yani Hristiyanlıkla birlikte bugünkü anlamını kazanmıştır. Girard'a göre İncil geleneksel köken mitoslarından farklı olarak kurbanın bakış açısından anlatılır. Geleneksel anlatılarda anlatı kolektif şiddeti meşrulaştırıcı bir dil kullanır; bu dile göre kurban suçludur; bu nedenle uğradığı şiddet haklı ve meşrudur. Ancak ilk defa İncil'de kurban değil, cinayeti işleyenler suçlu ve haksız ilan edilir (Girard, 2005: 228).

Girard'a göre masum kurbanların şehitlikte olduğu gibi saygınlığa kavuşturulması Hristiyanlıktan önce de vardı. Bunların başında Sokrates ve Antigone gelir. Sokrates ve Antigone'de şehitlik ile ilgili kimi veriler mevcuttur; ancak bunlar toplumun bütününü ilgilendiren kolektif bir edime dönüşmedikleri için münferit örnekler olarak kalmışlardır (Girard, 2005: 272). Öte yandan İsa, kendisini feda ederek kurban mekanizmasını tersine çevirmiştir. Böylece İsa'nın hikâyesi kurbanın hikâyesi olmaktan çıkıp şehidin hikâyesine dönüşür. Bu bağlamda şiddetin yarattığı kısır döngüden uzaklaşılır. Kurban sunumunda esas olan öldürmekken şehitlikte ölmek, kendini feda etmek önem kazanır.

Şehidin topluluğun kurucu yasası ya da normatif dünyası için kendini feda etmesi bütün toplumu ilgilendiren kolektif bir boyuta sahiptir. Bu bağlamda Antigone'nin eylemi şehitlikte olduğu gibi kurucu bir edime dönüşmez. Çünkü tanrının

kehanetlerinden sonra Kreon kendi yasasından vazgeçer ve Koro kutsal yasayı açıkça desteklediğini gösterir. Ancak Antigone'nin eylemi kutsal yasayla kurduğu ilişki bağlamında şehitlikte olduğu gibi bir feda etme eylemidir. Antigone kutsal yasanın ya da baba yasalarının devamlılığı için kendisini kurban eder. Dolayısıyla kutsal yasanın kuruculuğu için olmasa bile sürekliliği için bir hatırlatma işlevi görür ve tragedyadaki bütün karakterler oyun ilerledikçe kutsal yasa etrafında toplanır.

Önceki bölümlerde bahsettiğimiz gibi tragedya, sitede yaşanan toplumsal krizin bir ifadesidir. *Antigone*'de kriz, Polyneikes'in ölmesi ve cesedinin gömülmemesi yönündeki yasakla başlar. Öncelikle burada üzerinde durulması gereken nokta ölümün toplumsal düzen için ne anlama geldiği ve toplumun ölümle nasıl ilişki kurduğudur. Levinas'a göre ölüm, kişiler arası bağı çözdüğü için bireysel değil toplumsaldır. Bu nedenle toplum için ölüm skandaldır, krizdir (Levinas, 2011: 20). Geride kalanlar açısından ötekinin ölümü bir suçluluk ve sorumluluk duygusu yaratır. Bundan dolayı ölümü taşıma yükü hayatta kalanlarındır. Ölüm yaşamına devam edenler ve etmeyenler şeklinde bir eşitsizlik durumu yarattığı için toplumsal bağ çözülür. Dolayısıyla hayatta kalanlar bu bağı tekrar kurmak zorundadırlar. Bunun için ölen kişinin yarattığı kaybın telafi edilmesi gerekir.

Ölüm kişiler arası ilişkide bir anlam ve kimlik kazanan kişiyi toplumsal olanın dışına ittiği için onu anlamdan yoksun bırakır. Ölen kişinin anlam kazanması için yeniden toplumsal alana dâhil edilmesi gerekir. Cenaze töreniyle ölen kişi yeni bir anlam kazanır ve topluluk ile ölen kişi arasında yeni bir bağ kurulur. Bu bağ sayesinde toplum ölümün yarattığı krizi aşar. Yaşayanlar cenaze töreni sayesinde ölümün yaratığı çözülmenin onursuzluğunu ortadan kaldırırken ölümle canlının kesin ilişkisini yaratırlar ve böylece ölü canlı bir anıya dönüşür (Levinas, 2011: 86). Bu anı aynı zamanda ölüyü ölümsüzleştirirken toplum içinde ölümü katlanabilir kılar.

Oyunda Kreon'un Polyneikes'in cesedinin gömülmemesi yönünde verdiği karar, ölüyü toplumsal alana dâhil etme noktasında onunla ilişki kurabilme imkânını ortadan

kaldırır. Böylece ölümün yarattığı büyük şok karşısında toplum krize girer ve ölüm anlaşılabilir olma olanağını yitirir. Bu nedenle Antigone'nin ölüyü gömme edimi, ölüm karşısında çözülen toplumsal bağı yeniden kurma sorumluluğunun bir göstergesidir. Buna karşılık Antigone ölüyü gömerek onu yeni bir anlam dünyasına yerleştirir ve hayatta olanlar ile hayatta olmayan Polyneikes'in de üyesi olduğu yeni bir toplumsal bağ kurmaya çalışır. Antigone'nin ısrar ettiği toplumsal düzende Polyneikes bir anı olarak yaşamaya devam eder.

İlk bakışta Antigone'nin ölüyü gömme edimi toplumsal bağı kurmaktan yoksun bireysel bir edim olarak görünür. Ancak dikkatli bakıldığında bu edimin toplumu nasıl ilgilendirdiği ve kamusal bir mesele olduğu anlaşılır hale gelir. Oyun sarayın dışında Antigone ve İsmene arasında gerçekleşen ve Kreon'un yasasını tartıştıkları bir diyalogla başlar. Sarayın dışı kamusal alana işaret eder ve burada özel alanda kalması gereken kadının kamusal bir mekânda erkek yurttaşlar gibi politik bir meseleyi tartıştığına tanık oluruz. Antigone ile İsmene'nin, Kreon'un ölünün gömülmemesi yönündeki yasağı hakkında konuştukları diyalogda Antigone, "Kreon'un buyruğu seni de beni de yakından ilgilendiriyor… Özellikle beni" diyerek ölüyü gömme sorumluluğunu üstlendiğini ilan eder (Sofokles, 1997: 66). İsmene'nin yasağa karşı gelmeyi göze almaması nedeniyle Antigone'nin kullandığı dilde sertleşir. İsmene'nin "gizli yap bu işi" telkinine karşılık Antigone "Kime istersen söyle, dünya âlem işitsin, susarsan daha nefret ederim senden" cevabını verir (Sofokles, 1997: 68). Böylece Antigone ölümü göze aldığı bu edimin kamusal alanda görünür hale gelmesini ister.

Yurttaşlar topluluğunu temsil eden Koronun da Polyneikes'in Thebai kuşatmasını konuştukları sahneye tanık oluruz. Burada Koro, Polyneikes'i düşman ilan eden Kreon'la hem fikirdir. Kreon'un öngördüğü toplumsal birlikte Polyneikes düşman olarak kodlanır ve gömülmemesi bu şekilde meşrulaştırılır. Ölüyle dost-düşman ilişkisi üzerinden ilişki kurulur. Bu ilişki biçiminde Polyneikes toplumsal alanın dışında ve ona karşıt olan, yok edilmesi gereken düşmandır. Ancak Koronun ölüyü kimin gömdüğüne

dair Kreon'a verdiği ilk tepki, yasağın meşruiyetinin toplumsal düzlemde sorgulandığını gösterir:

"**KOROBAŞI:**

Hakanım, deminden beri bunun tanrıların bir işi olup olmadığını düşünüyorum" (Sofokles, 1997: 75).

O halde düşman da olsa Polyneikes'in gömülmemesinin toplumsal alanda yarattığı bir kafa karışıklığı vardır. Ancak Kreon'a göre tanrıların kendi yasalarını hiçe sayan Polyneikes'in ölümüyle ilgilenme ihtimalleri bile yoktur. Ölüyü gömenin Antigone olduğu anlaşılınca Antigone ile Kreon arasındaki diyalogda, Antigone yurttaşların hiçbirinin Kreon'un yasasını onaylamadıklarını, fakat Kreon'un otoritesinden korktukları için bunu söyleyemediklerini dile getirir.

Haimon-Kreon arasındaki diyalogda da Haimon, halkın yasadan duyduğu rahatsızlığı ifade eder ve Kreon'u despotlukla suçlar. Haimon, tanrısal yasaların adaletine işaret ederek pozitif yasanın Tanrısal dike'yle çeliştiğini açıkça ortaya koyar. Ancak Kreon'un kararından vazgeçmesi kâhin Teiresias'ın ölüyü gömmediği için başına gelecek felaketleri bildirmesiyle gerçekleşir:

"**TEİRESİAS:** *… senin kanından biri ölecek günahını yüklendiğin ölülerin karşılığı. Ölüye karşı ölü, biri ışık çocuğu karanlık yer altına gönderdin onu öbürü yer altı tanrılarının malıyken gömdürmedin, töresiz törensiz yatıyor. Değil senin, gökteki Tanrıların bile Hakları yoktur Yer Altı Tanrılarının işlerine karışmaya. Şimdiden Hades'in öç melekleri, izleyici kahredici Erinüler pusu kurmuş bekler seni. Başkalarına uygun gördüğün felaketler senin başına gelecek. …"* (Sofokles, 1997: 105).

Böylece Kreon, kendi koyduğu yasadan vazgeçer ve kutsal yasaları gözetmesi gerektiğini anlar. Tutsak ettiği Antigone'yi salıp ölüyü gömmeye karar verir. Ancak her şey için çok geçtir. Antigone'nin ölümünü gören Haimon canına kıymıştır. Bunun üzerine oğlunun ölümüne dayanamayan kraliçe Eurüdike de hayatına son verir.

Kutsal yasa ile pozitif yasa arasındaki tartışma kâhin Teiresias'ın tanrıların kehanetini bildirmesiyle sonuçlanır. Antigone tragedyası, iki yasadan ya da iki hukuktan hangisinin geçerli olması gerektiğini tartışır. Oyun boyunca yurttaşlar toplumunu temsil eden Koro iki yasa arasında salınıp durur. Bu durum aynı zamanda ölünün gömülmemesinin toplumsal alanda yarattığı krize de işaret eder. Arkaik düzenin dinsel yasalarına göre ölünün gömülmesi gerekir. Ölünün gömülmemesi kutsal düzene doğrudan bir saldırıdır. Sitenin insan yapımı yasası ölünün gömülmemesini emreder ve sitenin yasası her şeyin üstündedir. Kreon'un yasağı ölümü anlamlandırma olanağını ortadan kaldırdığı için toplumsal bağın çözülmesine yol açmıştır. Dolayısıyla Antigone'nin eylemi çözülen toplumsal bağların yeniden kurulması için kutsal yasanın ne kadar gerekli olduğunu hatırlatma işlevi görür.

Antigone'nin eylemi geride kalanlar açısından şehitlikteki gibi bir anlama da ulaşmaz. Dolayısıyla Antigone şehit de değildir. Çünkü şehitlik geride kalanların ölümü anlamlandırmasına dair bir kurgudur. Ancak ölüme gittiği sahnede "gençliğime doyamadan gidiyorum" diyen, kendi ölümüne ve yazgısına ağıtlar yakan bir Antigone'le karşılaşırız. "Yerim yurdum belli mi ne ölüler arasındayım ne sağlar" sözleri Antigone'nin iki dünyaya da dâhil olamadığını, iki dünya arasındaki eşikte asılı kaldığı ifşa eder. Antigone sağlar arasında kalamaz; çünkü Kreon'un yasası buna izin vermez. Ancak ölüler arasında da bir yeri yoktur, Koro Antigone'nin soyundan gelen kirlenmeye işaret eder ve babasının suçlarından dolayı cezalandırıldığını ifade eder. Yurt yasaları hiçe sayması ve bunda ısrar etmesi Koronun gözünde kibirli, aşırı bir davranıştır ve Antigone'nin felaketini hazırlayan hatalardır. Bu nedenle Antigone'nin Tanrısal yasalar için kendisini feda etmesi yurttaşlar topluluğunu temsil eden Koro tarafından kabul görmez ve yeterince desteklenmez. Koronun bu tepkisi Antigone'nin eylemenin şehitlikteki gibi bir anlama kavuşmasını engeller. Şehitlikte şehidin kendisini feda etmesi geride kalanlar tarafından anlam kazanır; şehit bu anlamdan dolayı kutsallaşır ve şehidin ölümüne sebep olan düşman suçludur. Tragedyada Koro Antigone'nin ölümünü kutsallaştırmadığı gibi Kreon'u da suçlu bulmaz. Kendi ölümü anlamdan yoksun kalan Antigone'nin ölüler arasında da bir yeri yoktur.

SONUÇ

Antik Yunan tragedyaları sitede ortaya çıkmış; varlığını ancak bir yüzyıl kadar sürdürebilmiş; dolayısıyla mekânsal ve zamansal olarak sınırlandırılmış olan insan varoluşunun özel bir örneğini temsil eder. Site zıtlar arasındaki çatışmanın bir birliğe, yani harmoniye ulaştığı, iki karşıt kutbun aşırılığına karşı ortanın idealize edildiği bir toposdur. Ortanın belirlenimiyle mit ile site dünyası arasındaki karşıtlık, tragedya içinde eritilmeye çalışıldığında çatışma ve şiddet ortaya çıkar. Dolayısıyla ortanın iki karşıt ucu paradoksal bir şekilde birliğe ulaştırma çabası, trajik olanın "yırtımış bilinci"ne yol açar.

Varlığın anlamını mitin kutsallıkla dolayımlanan hakikat söyleminden hareketle açıklayamayan trajik bilinç, mitin çözülmesiyle ortaya çıkan mitosla karşıt hale gelmiş logosun söyleminden hareketle mite baktığında iki dünya arasındaki değerler çatışmasını bütün çıplaklığıyla ifade eder. Bu nedenle mit ile site arasındaki bu sınırda oraya çıkan trajik bilinç için varlığın anlamı, karşıtların çatışması ve bunun çözümsüzlüğünden ibarettir.

Trajik bilinç varlığı her zaman ikircikli olarak ele alır. Bu da varlığı kavramanın imkânsız hale geldiği bir belirsizliğe yol açar. Bu belirsizlikler içinde anlam sürekli tersine döner ve hiçbir noktada sabitlenmez. Bu kavrayış varlığı kavrayacak ölçütlerin var olmadığına işaret eden Sofistlerin mantığıdır ve varlığın hakikati ve doğruluğuyla ilgili hiçbir ölçütün olmadığı toplumsal krize işaret eder. Platon'un Sofistler üzerinden ortaya koyduğu kriz, trajik anlatıda da kendini gösterir. Girard bu krizi kurban bunalımı

olarak adlandırır ve trajik öğelerin simetrik karşıtlığında, kültürel düzenin ortadan kalkmasına yol açan farksızlaşma betiminin varlığına işaret eder.

Bu bağlamda Girard'ın tragedyayı kurban bunalımı olarak tanımlaması, trajik anlatıdaki çatışma ve şiddet biçimlerini anlamak açısından önemli bir noktaya işaret eder. Girard'a göre ilkel ya da modern olsun her toplum şiddeti, denetim altına almak zorundadır. Çünkü şiddet bütün bir kültürel düzeni ya da toplumsal kurumları ortadan kaldıracak kadar güçlü bir intikam rizikosuna yol açabilir ve toplumun her noktasına bulaşarak farklılıkları ortadan kaldırır. Bu nedenle şiddetin bu yıkıcılığının farkında olan ilkel ya da arkaik toplumlar şiddeti koruyucu önlemler alarak denetim altına almaya çalışırlar. Bu koruyucu önlemlerin en önemlisi kurban sunumudur. Kurban sunumuyla toplum içinde biriken kolektif şiddet kurbana yöneltilerek dışarı atılır. Ancak ayin geleneklerinin bozulmasıyla toplum, biriken şiddet karşısında ne yapacağını bilemez ve kurban bunalımına girer.

Tragedyada ya da ilkel dinin kurban bunalımında aslında mimetizm krizi yaşanır. Bu, her şeyin aynılaştığı ve farklılıkların ortadan kalktığı kaos halidir. Çatışma halindeki trajik öğeler ya da karakterler, şiddet noktasında birbirlerini taklit ederek aynılaşmaya başlarlar ve böylece her türlü ayırt edici özellikten ve kimlikten yoksun hale gelirler. Kullanılan dilde tehdit altına girer, çünkü iki zıt kutbun değer dünyasını belirleyen her türlü anlam birbirine çarpar ve trajik çatışma içinde erir. Dolayısıyla tragedyadaki çatışma ve şiddet bir tür dilsel kriz biçiminde görünür hale gelir. Bu dilsel kriz, söz kehanet biçiminde daha en başta hakikati belirlediğinde ve sitenin retorik kalıplarına başvurulduğunda; çokanlamlığın bütün trajik öğelere egemen olması, anlamın sürekli tersine dönmesi ve doğru ile yanlışın, iyi ile kötünün ya da haklı ile haksızın ayırt edilmesinin imkânsız hale gelmesiyle açığa çıkar.

Kral Oidipus tragedyasında, Oidipus kim olduğu soruşturmasını sonuna kadar götürüp, kendisiyle ilgili hakikati öğrenmek istediğinde her türlü anlam ve dayanaktan yoksun olduğu gerçeğiyle yüzleşir. Oyunun başında tanrısal özellikler gösteren bu

nedenle tanrıyla eşit konumda olan Oidipus, ülkeyi kasıp kavuran vebanın nedeni olan Laios'un katilini bulmaya çalışırken bir soruşturmacıya, katilin kendisi olduğunu anladığında ülkeden atılması gereken bir suçluya, pharmakosa dönüşür. Oyun boyunca Oidipus'un "kim olduğu" bilmecesi, aslında onun gerçekten "ne olduğu" bilmecesini akla getirir. Çünkü Oidipus'un insan, hayvan ve tanrı arasında gidip gelen ve bir türlü sabitlenmeyen konumu, trajik anlatıda insan doğasının ne olduğunun sorgulandığı anlamına gelir.

Tragedyada insan doğasının sorgulanması, insan doğası kavramının ortaya çıktığını; dolayısıyla insani ve tanrısal düzlemlerin karşı karşıya gelecek kadar birbirinden koptuğunu; fakat aynı zamanda birbirlerinden ayrılmaz görünmeyecek kadar iç içe olduğunu gösterir. Bu durum aynı zamanda trajik eylem alanında eylemlerin kaynağının kim olduğu noktasında da bir ikileme yol açar. Trajik eylemde tanrısal belirlenimle insani olanın, iç içe geçmesi eylemin sorumlusunun kim olduğu bilmecesini yaratır. Bu nedenle *Kral Oidipus* tragedyasında baba katli ve ensestin suçlusu olan Oidipus, *Oidipus Kolonos'ta* tragedyasında başına gelenlerden tanrıların sorumlu olduğunu bildirir.

Oidipus tragedyasında Oidipus-Kreon ve Oidipus-Teiresias arasındaki trajik diyalogda karakterler karşılıklı suçlamayla birbirlerine saldırdıklarında, Anaksimandros'un söylemindeki her varlığın var olmak için karşıtını ortadan kaldırmaya yöneldiği misilleme hali de cisimselleşir. Karşıt olan trajik öğeler şiddet noktasında eşitlenir, aynılaşır. *Oidipus* tragedyasında, baba katli ve ensest suçları veba simgesiyle birleştiğinde farksızlaşmanın mükemmel bir betimi ortaya çıkar. Oyunun başında tanrısal bir konumda bulunan Oidipus, sonunda toplumsal felaketlerin sorumlusu olan bir "günah keçisi"ne dönüşür.

Oidipus Kolonos'ta tragedyasında oyunun başında tanrısal daimonun oyuncağı haline gelmiş, bu nedenle kendi eylemlerinden sorumlu olmayan, kör ve sefil haldeki Oidipus'un; giderek kutsal bir varlığa dönüştüğü, Thebai ile Atina arasındaki

mücadeleyi belirleyecek karar verme hakkına sahip olan, tanrısal daimon haline geldiği görülür. Böylece pharmakos olarak Thebai'den kovulmuş olan Oidipus, Atina'nın kurtarıcısı haline gelir. Dolayısıyla *Kral Oidipus* tragedyasında, karşılıklı olarak konumlanan öğeler arasındaki çatışmada ortaya çıkan ve oybirliğine dayalı kolektif şiddet biçiminde tek bir kişiye yönelen kötücül şiddet; *Oidipus Kolonos'ta* tragedyasında Oidipus'un topluluğu koruyan kutsal bir varlığa dönüşmesiyle iyicil şiddet biçimini alır. Oidipus'un hem iyi ve kutsal olması hem de kötücül şiddeti temsil etmesi, şiddet ile kutsalın özdeşliğinden kaynaklanır.

Antigone tragedyasında ise trajik çatışma, Antigone'nin temsil ettiği kutsal yasa ile Kreon'un temsil ettiği pozitif yasa arasında gerçekleşir. Antigone, yurt yasalarına karşı çıkarak arkaik düzenin yasalarını her şeyden üstün tutar. Ancak yasaya karşı çıkmak aynı zamanda politik bir edimdir ve özel alanda ya da oikos'da kalması gereken kadın, kamusal alanın sınırlarına girer. Antigone'nin politik bir edimde bulunması özel ve kamusal alan sınırlarının belirsizleştiğini gösterir. Bu belirsizlikte birlikte Antigone rakibi Kreon'un kullandığı egemen dili kullanarak ona benzemeye başlar. Bu noktada Antigone, Kreon'da cisimleşen politik düzeni kutsal yasanın gücüyle tehdit eder konumdadır. Kurulu düzen akrabalık ile devlet, oikos ile site, özel ile kamusal arasındaki karşıtlık üzerine kurulmuştur. Ancak *Antigone* tragedyasında, bu karşıtlar arasındaki sınır sürekli bulanıklaşır. Antigone-Kreon arasındaki çatışmada her iki karakter kendi edimlerinin meşruluğunu yasanın otoritesine dayandırır ve bu noktada aynılaşarak birbirlerine benzer hale gelirler. Bu nedenle her iki karakterin temsil ettiği değerler ya da normlar arasındaki fark ortadan kalkar ve şiddet açığa çıkar.

Antigone'nin eylemi, Kreon'un yasağına karşı gelerek kendi normatif dünyasının devamlılığını sağlamaya çalışırken, mit ile site arasındaki gerilimin bir temsiline dönüşür ve sitenin insan yapımı yasalarına karşı kutsal yasayı hatırlatma işlevi görür. Ancak bu işlevi yerine getirmesi için bu uğurda ölmesi gerekir. Dolayısıyla her iki yasa bakımından Antigone, ölüme mahkûm edilmiş bir kurban haline gelir ve birine karşı çıktığı için diğerine bağlı olduğu için ölür. Böylece her üç oyunda gördüğümüz gibi

tragedya, mitosun gizlediği her yana yayılmış şiddet gerçekliğini bütün açıklığıyla ortaya koyar. Site kendisini bir tiyatro sahnesine dönüştürdüğünde, işte bu gerçeği duyumsar.

KAYNAKÇA

Agamben, G. (2001). *Kutsal İnsan: Egemen İktidar Ve Çıplak Hayat* (1.Baskı). İ. Türkmen (Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Agamben, G. (2007). *Profanations*. Jeff Fort (Çev.). New York: Zone Books.

Ağaoğulları, Mehmet A. (2013). *Kent Devletinden İmparatorluğa*. (7.Baskı). Ankara: İmge Yayınevi.

Akal, Cemal B. (2014). *İktidarın Üç Yüzü*. (7.Baskı). Ankara: Dost Kitabevi.

Aristoteles. (2013). *Poetika: Şiir Sanatı Üstüne*. (9.Baskı). S. Rifat (Çev.). İstanbul: Can Yayınları.

Aristoteles. (2010). *Politika*. (12.Baskı). M. Tunçay (Çev.). İstanbul: Remzi Yayınevi.

Arendt, H. (2006). *İnsanlık Durumu*. (3.Baskı). B.Sina Şener (Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.

Arıcı, O. (2008). Antik Yunan Tragedyasının Metafiziği. *Cogito*. 54, 68-77.

Arslan, A.(2008). *İlkçağ Felsefe Tarihi 1: Sokrates Öncesi Yunan Felsefesi*. (2.Baskı). İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.

Arslan, A.(2008). *İlkçağ Felsefe Tarihi 2: Sofistlerden Platon'a*. (2.Baskı). İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.

Artaud, A. (1993). *Tiyatro ve İkizi*. B. Gülmez (Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Barthes, R. (2008). Racine Üstüne. S. Rifat (Çev.). *Cogito*. 54, 95-111.

Benjamin, W. (2010). Şiddetin Eleştirisi Üzerine. E.Göztepe (Çev.). *Metis Defterleri: Şiddetin Eleştirisi Üzerine* (1.Baskı). A. Çelebi (Haz.). İstanbul: Metis Yayınları, 19-42.

Bircan, U. (2013). Roland Barthes Ve Göstergebilim. *Sbard*. 26, 17-41.

Blanchot, M. (2008). Trajik Düşünce. O. Türkay (Çev.). *Cogito*. 54, 203-215.

Bonnard, A. (2006). *İnsan ve Tragedya*. (2.Baskı). Y. Atan (Çev.). İstanbul: Evrensel Basım Yayın.

Burnet, J. (1920). *Early Greek Philosophy*. (3rd Edition). London: A&C Black.

Butler, J. (2007). *Antigone'nin İddiası: Yaşam ile Ölümün Akrabalığı*. (1.Baskı). A. Ergenç (Çev.). İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Clastres, P. (2006). *Devlete Karşı Toplum*. (2.Baskı). M. Sert ve N. Demirtaş (Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Connerton, P. (2014). *Toplumlar Nasıl Anımsar*. (2.Baskı). A. Şenel (Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Cover, R. (2010). Şiddet ve Söz. F. Burak Aydar (Çev). *Metis Defterleri: Şiddetin Eleştirisi Üzerine* (1.Baskı). A. Çelebi (Haz.). İstanbul: Metis Yayınları, 175-213.

Çelgin, G. (1990). *Eski Yunan Edebiyatı*. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Dabak, B. (2013). *Sofokles'in Antigone Metninde Ritüelin İşlevi*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: KHÜ. Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Derrida, J. (2010). Yasnın Gücü Otoritenin Mistik Temeli. Z. Direk (çev.). *Metis Defterleri: Şiddetin Eleştirisi Üzerine* (1.Baskı). A. Çelebi (Haz.). İstanbul: Metis Yayınları, 43-133.

Direk, Z. (2005). *Başkalık Deneyimi: Kıta Avrupası Felsefesi Üzerine Denemeler*. (1.Baskı). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Direk, Z. (2010). Yasa, Adalet ve Siyaset. *Metis Defterleri: Şiddetin Eleştirisi Üzerine* (1.Baskı). A. Çelebi (Haz.). İstanbul: Metis Yayınları, 214-254.

Eagleton, T. (2012). *Tatlı Şiddet*. (1.Baskı). K. Tunca (Çev.). İstanbul Ayrıntı Yayınları.

Eksen, K. (2008). *Trajik Hata ve Sessizlik*. Cogito. 54, 145-158.

Eliade, M. (1991). *Kutsal ve Dindışı*. (1.Baskı). M. Ali Kılıçbay (Çev.). Ankara: Gece Yayınları.

Eliade, M. (2001). *Mitlerin Özellikleri*. (2.Baskı). S. Rifat (Çev.). İstanbul: Om Yayınevi.

Erhat, A. (2001). *Mitoloji Sözlüğü*. (10.Baskı). İstanbul: Remzi Kitabevi.

Etöz, Z. (2011). Mitos ve İktidar. *Ankara Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi Dergisi*. 66-3, 157-176.

Foucault, M. (2015). *Büyük Kapatılma: Seçme Yazılar 3*. (4.Baskı). I. Ergüden ve F. Keskin (Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Foucault, M. (2016). *Doğruyu Söylemek*. (5.Baskı). K. Eksen (Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Frydberg, B. (2008). Coriolanus'un Oidipal Laneti ve Trajik Kurtuluş Sorunu. K. Eksen (Çev.). *Cogito*. 54, 78-94.

Freud, S. (1996). *Düşlerin Yorumu 1*. (2.Baskı). E. Kapkın (Çev.). İstanbul: Payel Yayınları

Frye, N. (2008). Sonbahar Mitosu: Tragedya. B. Kovulmaz (Çev.). *Cogito*. 54, 113-126.

Gaster, Theodor H. (2000). *THESPİS: Eski Yakındoğu'da Ritüel, Mit ve Drama*. (1.Baskı). Mehmet H. Doğan (Çev.). İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Gauchet, M. (2005). Anlam Borcu ve Devletin Kökenleri: İlkellerde Din ve Siyaset. O. Erözden (Çev.). *Devlet Kuramı*. (2.Baskı). Cemal B. Akal (Der.). Ankara: Dost Kitabevi, 33-67.

Girard, R. (2005). *Günah Keçisi*. (1.Baskı). I. Ergüden (Çev.). İstanbul: Kanat Yayınları.

Girard R. (2003). *Şiddet ve Kutsal*. (1.Baskı). N. Alpay (Çev.). İstanbul: Kanat Yayınları.

Gören, Erhan. (2014). Klasik Yunan Tragedyasında Ad(landırman)ın "Trajik" İşlevi. *FLSF (Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi)*. 17, 237-63.

Guillon, Pierre. (2008). Tiyatro. Orçun Türkay (Çev.). *Cogito*. 54, 58-67.

Gülenç, K. (2010). Tragedyadan Felsefeye Suç, Ceza ve Adalet. *Navisalvia: Sina Kabaağaç'ı Anma Toplantısı: İustitia*. İstanbul: Arkeoloji Sanat Yayınları.

Havelock, Eric A. (1963). *Preface to Plato*. London: Basil Blackwell Oxford.

Hegel, George. W. F. (1986). *Tinin Görüngübilimi*. A. Yardımlı (Çev.). İstanbul: İdea Yayınları.

Hegel, George. W. F. (1994). *Estetik: Güzel Sanat Üzerine Dersler Cilt 1*. (1.Baskı). T. Altuğ ve H. Hünler (Çev.). İstanbul: Payel Yayınları.

Herakleitos. (2005). *Fragmanlar*. C. Çakmak (Çev.). İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Hesiodos. (2015). *İşler ve Günler-Tanrıların Doğuşu*. (3.Baskı). F. Akderin (Çev.). İstanbul: Say Yayınları.

Hobbes, T. (2007). *Elementa Philosophica De Cive: Yurttaşlık Felsefesinin Temelleri*. (1.Baskı). D. Zarakolu (Çev.). İstanbul: Belge Yayınları.

Homer, S. (2013). *Jacques Lacan*. A. Aydın (Çev.). Ankara: Phoenix Yayınevi.

Homeros. (1998). *Odysseia*. (10.Baskı). A. Erhat ve A. Kadir (Çev.). İstanbul: Can Yayınları.

Huizinga, J. (2006). *Homo Ludens: Oyunun Toplumsal İşlevi Üzerine Bir Deneme*. (2.Baskı). Mehmet A. Kılıçbay (Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Karaboğa, K. (2008). *Tragedya ile Sınırları Aşmak: Theodoros Terzopoulos'un Tiyatrosu*. İstanbul: E Yayınları.

Keane, J. (2010). *Şiddet ve Demokrasi*. (1.Baskı). M.Üst (Çev.). Ankara: İmge Kitabevi.

Kılınç G. (2011). Antigone'nin Yazgısında Açığa Çıkan Felsefe. *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*. 32/2, 31-45.

Kranz, W. (1984). *Antik Felsefe: Metinler ve Açıklamalar*. S. Y. Baydur (Çev.). İstanbul: Sosyal Yayınları.

Levi-Strauss, Claude. (2014). *Hepimiz Yamyamız*. (1.Baskı). H. Bayrı (Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.

Levinas, E. (2011). *Tanrı, Ölüm, Zaman*. (1.Baskı). I. Ergüden (Çev.). Ankara: Dost Kitabevi.

Nietzsche, F. (1963). *Yunanların Trajik Çağında Felsefe*. (2.Baskı). N. Hızır (Çev.). İstanbul: Elif Yayınları

Nietzsche, F. (2011). *Tragedyanın Doğuşu*. (11.Baskı). M. Tüzel (Çev.). İstanbul: İş Bankası Yayınları.

Ong, Walter J. (2014). *Sözlü ve Yazılı Kültür: Sözün Teknolojileşmesi*. (5.Baskı). Sema P. Banon (Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.

Özbudun, S., Şafak B. ve Altuntek N. S. (2007). *Antropoloji - Kuramlar / Kuramcılar*. (2.Baskı). Ankara: Dipnot Yayınları.

Paksoy, Banu K. (2011). *Tragedya ve Siyaset*. İstanbul: Mitos-Boyut Yayınları.

Platon. (2001). *Devlet*. (3.Baskı). S. Eyuboğlu ve M. Ali Cimcoz (Çev.). İstanbul: İş Bankası Yayınları.

Platon. (2006). *Gorgias*. (1.Baskı). M. Rifat ve S. Rifat (Çev.). İstanbul: İş Bankası Yayınları.

Platon. (2011). *Kriton*. (1.Baskı). F. Ökten ve C. Türkkan (Çev.). İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Sennet, R. (2008). *Ten ve Taş: Batı Uygarlığında Beden ve Şehir*. (3.Baskı). T. Birkan (Çev.). İstanbul: Metis Yayınlar.

Sofokles. (1997). *Eski Yunan Tragedyaları 1: Antigone*. (1.Baskı). G. Dilmen (Çev.). İstanbul: Mitos-Boyut Yayınları.

Sofokles. (2010). *Eski Yunan Tragedyaları 10: Oidipus Kolonos'ta*. (1.Baskı). F.Akdemir (Çev.). İstanbul: Mitos-Boyut Yayınları.

Sophokles. (2013). *Kral Oidipus*. (3.Baskı). B. Tuncel (Çev.). İstanbul: İş Bankası Yayınları.

Somersan, S. (1996). Şiddetin İki Yüzü. *Cogito*. 6-7, 41-50.

Ünsal, A. (1996). Genişletilmiş Bir Şiddet Tipolojisi. *Cogito*. 6-7, 29-36.

Thomson, G. (1997). *İlk Filozoflar*. (2.Baskı). Mehmet H. Doğan (Çev.). İstanbul: Payel Yayınları.

Thomson, G. (2004). *Tragedyanın Kökeni*. (2.Baskı). Mehmet H. Doğan (Çev.). İstanbul: Payel Yayınları.

Tuğrul, S. (2010). *Ebedi Kutsal Ezeli Kurban: Çok Tanrılıktan Tek Tanrılığa Kutsal ve Kurbanlık Mekanizmaları*. (1.Baskı). İstanbul: Metis Yayınları.

Tunalı. İ. (2007). *Estetik*. (10.Baskı). İstanbul: Remzi Kitabevi.

Vernant, Jean-Pierre. (1996). *Eski Yunan'da Söylen ve Toplum*. (1.Baskı). T. Açık (Çev.). Ankara: İmge Yayınevi.

Vernant, Jean-Pierre. (2013). *Yunan Düşüncesinin Kaynakları*. (2.Baskı). H. Portakal (Çev.). İstanbul: Cem Yayınevi.

Vernant, Jean- Pierre ve Vidal-Naquet P. (2012). *Eski Yunan'da Mit ve Tragedya*. (1.Baskı). S. Tamgüç ve R. Fuat Çam (Çev.). İstanbul: Kabalcı Yayınevi.