

T.C.

İSTANBUL AYDIN ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ



**JEAN ANOUILH'İN ANTİK YUNAN UYARLAMALARINDA
MODERN DÜNYANIN YORUMLANMASI**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Ülkü ŞAHİN

Drama ve Oyunculuk Anasanat Dalı
Tiyatro Yönetmenliği Programı

Tez Danışmanı: Prof. Mehmet BİRKİYE

Ekim, 2019

T.C.

İSTANBUL AYDIN ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ



**JEAN ANOUILH'İN ANTİK YUNAN UYARLAMALARINDA
MODERN DÜNYANIN YORUMLANMASI**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Ülkü ŞAHİN

(Y1612.210011)

Drama ve Oyunculuk Anasanat Dalı
Tiyatro Yönetmenliği Programı

Tez Danışmanı: Prof. Mehmet BİRKiYE

Ekim, 2019

T.C.
İSTANBUL AYDIN ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜ



YÜKSEK LİSANS TEZ ONAY FORMU

Enstitümüz Drama ve Oyunculuk Anasanat Dalı Sahne Sanatları Tezli Yüksek Lisans Programı **Y1612.210011** numaralı öğrencisi **Ülkü ŞAHİN**'in "**Jean Anouilh'in Antik Yunan Uyarlamalarında Modern Dünyanın Yorumlanması**" adlı tez çalışması Enstitümüz Yönetim Kurulunun 29.05.2019 tarih ve 2019/12 sayılı kararıyla oluşturulan jüri tarafından oybirliği/oyçokluğu ile Tezli Yüksek Lisans tezi 01.10.2019 tarihinde kabul edilmiştir.

	<u>Unvan</u>	<u>Adı Soyadı</u>	<u>Üniversite</u>	<u>İmza</u>
ASIL ÜYELER				
Danışman	Prof.	Mehmet BİRKİYE	İstanbul Aydın Üniversitesi	
1. Üye	Doç. Dr.	Selen Korad BİRKİYE	İstanbul Aydın Üniversitesi	
2. Üye	Doç. Dr	M. Melih KORUKÇU	İstanbul Aydın Üniversitesi	
3. Üye	Doç.	Arif Can GÜNGÖR	İstanbul Aydın Üniversitesi	
4. Üye	Doç.	N. Uğur ÖZÜAYDIN	İstanbul Üniversitesi	

ONAY

Prof. Dr. Ragıp Kutay KARACA
Enstitü Müdürü

YEMİN METNİ

Yüksek Lisans tezi olarak sunduğum “Jean Anouilh’in Antik Yunan Uyarlamalarında Modern Dünyanın Yorumlanması” adlı çalışmamın, tezin proje safhasından sonuçlanmasına kadarki bütün süreçlerde bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurulmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin bibliyografyada gösterilenlerden oluşturulduğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve onurumla beyan ederim. (30/10/2019)

Ülkü ŞAHİN



ÖNSÖZ

Anouilh ile ilk tanışmam İstanbul Üniversitesi Amerikan Kültürü ve Edebiyatı bölümünde okurken sevgili hocam Sema Bulutsuz'un verdiği bir seçmeli derste, Karşılaştırmalı Edebiyat dersinde oldu.

Tiyatroyla yeni ilgilenmeye başladığım bu dönemde Anouilh'in Medea metnini İngilizce olarak okumuştum. Mesleki yönelimim tamamen tiyatro üzerine şekillendikten sonra oyunun Türk tiyatrocular arasında bilinmediğini fark ettim. Fransız yazar Jean Anouilh, ülkemizde özellikle Antigone oyunu ile tanınmakta. 1950'lerden itibaren oyunları dilimize çevrilmiş ve oynanmış. Bazı oyunları da Devlet Tiyatroları ve Şehir Tiyatrolarınca tercüme ettirilmiş ancak basımları yapılmamış. Bu anlamda bugün Türk bir tiyatro okurunun ulaşabileceği Anouilh metni sayısı sınırlı. Buna ek olarak Anouilh üzerine yapılan akademik çalışma sayısı da oldukça az. Bu değerli yazara bugüne kadar Türkçe bir tezde etraflıca değinilmemiş olmasını oldukça ilginç buldum ve bunun akademik anlamda bir boşluk yaratmakta olduğunu düşündüm.

Bu çalışmada Anouilh'in yazdığı onlarca oyun içinden üç özel oyun seçilerek oyunlara yazıldıkları dönem üzerinden bir okuma ve karşılaştırmalı olarak inceleme yapıldı.

Çalışmamı gerçekleştirmemde bana ilham veren İstanbul Üniversitesi Amerikan Kültürü ve Edebiyatı Bölümü'nden hocam Doç. Dr. Sema Bulutsuz'a, tez yazım sürecinde desteğini aldığım değerli hocalarım Doç. Dr. Selen Korad Birkiye ile Prof. Mehmet Birkiye'ye ve akademik hayat yolculuğumda sabırla yanımda olan aileme teşekkürlerimi sunarım.

Eylül, 2019

Ülkü ŞAHİN

İÇİNDEKİLER

Sayfa

ÖNSÖZ.....	ii
İÇİNDEKİLER	v
ÖZET.....	vi
ABSTRACT	vii
1. GİRİŞ	1
2. ANTİK YUNAN'DA TRAGEDYALAR.....	12
2.1 Tragedyalara Doğru: Ritüeller, Mitoslar, Destanlar ve Tragedyalar.....	12
2.2 Tragedyalar: Yapısı, İşlevi ve Tragedya Ozanları.....	17
2.2.1 Dionysos şenlikleri	21
2.2.2 Tragedyaların işlevi	24
2.2.3 Tragedyaların biçim özellikleri ve poetika	25
2.2.4 Sofokles'in yaşamı.....	28
2.2.5 Euripides'in yaşamı	31
3. VAROLUŞÇULUK VE JEAN ANOUILH.....	37
3.1 Tarihsel Süreçte Dramatik Yapının Dönüşümü	37
3.2 Varoluşçuluk	43
3.3 Jean Marie Lucien Pierre Anouilh (1910-1987).....	52
3.3.1 Çocukluğu ve gençlik yılları.....	53
3.3.2 Tiyatro kariyeri	54
3.3.3 Oyun yazarlığı.....	55
3.3.4 Politik tartışmalar.....	58
3.3.5 Ödülleri ve tanınırlığı.....	59
3.3.6 Kritik tartışmalar.....	59
3.3.7 Oyunları	61
4. TRAGEDYALAR VE ANOUILH OYUNLARI.....	64
4.1 Antigone	64
4.1.1 Sofokles'in Antigone'si	64
4.1.2 Anouilh'in Antigone'si	74
4.2 Medea	88
4.2.1 Euripides'in Medea'sı.....	88
4.2.2 Anouilh'in Medea'sı	94
4.3 Evridiki	102
4.3.1 Anouilh'in Evridike'si	104
5. SONUÇ.....	116
KAYNAKLAR	121
ÖZGEÇMİŞ.....	124

JEAN ANOUILH'İN ANTİK YUNAN UYARLAMALARINDA MODERN DÜNYANIN YORUMLANMASI

ÖZET

Bu çalışmada Eski Yunan söylenlerinden Eurydice ile söylenler kaynak alınarak yazılan Sofokles'in Antigone ve Euripides'in Medea isimli tragedyaları söylenler ile ilişkileri, Atina toplumunda tragedyanın işlevi ve eserlerin yazıldıkları döneme dair okumaları bağlamında incelenip ardından bir başka uyarlama çalışması, 20. yüzyılın önemli Fransız yazarlarından Jean Anouilh tarafından yapılan yeniden yazımları yorumlanmıştır.

Bu noktada modern tiyatro ile ilgili bir inceleme yapılarak 20. yüzyıl tiyatrosu ve yeniden yazımlar için belirleyici bir unsur olan özellikle II. Dünya Savaşı ile Varoluşçuluk üzerinde durulmuş, Anouilh'de söz konusu kadim metinlerin barındırdıkları zengin söylem ve temaların modern dünyada ne gibi değişikliklere uğradığı veya uğramadığı, referans metinlerle kıyaslandığında tercih ettiği biçim, dil ve karakterlerdeki farklılıklar ile bu farklılıkların iki farklı zaman dilimi ve toplum dinamiklerinde neye karşılık geldiği/gelebileceği Varoluşçuluk felsefesi çerçevesinde değerlendirilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Jean Anouilh, tragedya, uyarlama, modernizm, Euripides, Sofokles, Antigone, Medea, Evridiki, mitos, varoluşçuluk

INTERPRETING MODERN WORLD IN JEAN ANOUILH'S ANCIENT GREEK ADAPTATIONS

ABSTRACT

In this study, the Ancient Greek myth of Eurydice along with tragedies like Sophocles' *Antigone* and Euripides' *Medea*, which were written based on myths, their links to myths and the function of tragedies in the society of Athens are explored. Furthermore, aforementioned works and their treatments are studied in relation to the era they were written and new treatments of these works by one of the leading French dramatists in 20th century, Jean Anouilh, have been analyzed.

In this respect, after studying modern theatre, World War II and Existentialism are emphasized as significant elements for 20th century theatre and re-creations. The scope of this study includes if rich myths and themes which works by Anouilh possess have been gone through some alterations in modern era, how these texts differ in terms of form, tone and characters compared to referred texts and what these differences correspond (or may correspond) to in two distinct time and social dynamics within the frame of Existentialism.

Keywords: *Jean Anouilh, tragedy, adoption, modernizm, Eurypides, Sophokles, Antigone, Medea, Eurydice, myth, existentialism.*

1. GİRİŞ

Yaşadığı dünyayı anlamlandırma yolundaki insanoğlu, içindeki merak duygusunun verdiği itici güçle dünyada var olduğundan beri sorular sormuş, bu sorulara verdiği cevaplar sayesinde her daim başka bir yeniliğin ve ilerlemenin kapısını aralamıştır. Böylece yaratıcı gücünü geliştirmiştir. Bu yaratıcı gücün gelişmesinde kuşkusuz “taklit” önemli bir yer tutmuştur. Tiyatro oyun tarihi de taklit yoluyla oluşturulan ritüeller ile başlatılır.

Bir zihin ve beden yaratımı olan bu sanatın insanoğlunun bilinç gelişimini nasıl yansıttığını, belki de tetiklediğini incelemek oldukça ilgi çekicidir. Çok ilkel dönemlerde avcılık ve toplayıcılıkla beslenen insanlar, büyü yaparak kendi güçlerine inanıp kendilerini güçlü kılarlar. Bunu sağlayan maske ve giydikleri kostümlerdi. Sadece beslenme ve korunma ihtiyaçlarını gideren insanoğlunun dünyaya yön veren gücü henüz gelişmemiştir. Tiyatronun ortaya çıkma ve anlatının oynanabilir özelliğe kavuşma serüveninde ilkel insanın ritüellerinde kullandığı öğeler zamanla kullanım amacı ve şekli değişerek bu yeni sanatın tamamlayıcı unsurları olmuşlardır.

Arkaik dönemde doğaya dair açıklayamadığı, korku duyduğu, merak ettiği durumlara dair bir cevap arayan, korkularını, umutlarını ve doğa ile kurduğu ilişkiyi dile getirerek doğa karşısındaki acizliği yaşayan insan, kendinden üstün gördüğü doğa güçlerini akıl, ruh ve bilinçle süsleyerek kişileştirir, tanrılaştırır ve en nihayetinde hikâyeleştirerek onlara tapınmaya başlar. Doğa güçlerinin birbirleriyle veya doğa güçlerinin insanoğluna etkisiyle doğan çeşitli ilişkileri anlatma ihtiyacı sonucunda mitosları aktarma yolculuğu başlar. Bu öyküler anlatıcılar, ozanlar ve dinsel metinler yoluyla her çağda farklı anlatım biçimleri yakalar ve böylelikle o çağ kendi mitlerini yaratır.

Zamanla bilinç geliştikçe insanlar arasındaki olayları da birbirlerine anlatmaya başlarlar. Bu da destanların oluşumuna zemin hazırlar. Burada yine merak duygusu devreye girmiştir. Nerede, kimin başına, ne zaman, ne şekilde ve nasıl olaylar geldiği sorularına bu anlatılar etraflıca yanıt verir. Mitoslara göre daha yakın zamana tarihlenen bu türde tanrısal veya doğaüstü güçlerdense insanlar konu alınır. Dilden

dile anlatılırken değişiklik gösterip saz şairlerinin etkisi ile sanatlı ve metafizik özelliklere kavuşurlar. Ardından büyük bir ozan çıkıp her saz şairinin biçimlendirdiğı ayrı ayrı parçaları birleştirip bir bütün yaratır ve derleyici bir şairin bu bütünü yazılı hale getirmesiyle destan ortaya çıkar. Bir tragedya eserin yazılabilmesi için gerekli kaynak böylece sağlanmış olur; bir olaylar zincirinden seçilen tek bir halka, yani başı sonu belli bir olay, yazılacak tragedya oyunun malzemesini oluşturur. Tercih edilen bu olay sadece bir gün içinde geçecek şekilde tek ve oynanabilir bir olaya indirgenir.

Hem destan hem de tragedya oyunu ilginçlik ve inandırıcılık ilkelerini karşılar. Her ikisi de tarihsel ve evrensel özlere sahiptir. Ancak destan türü anlatım yoluyla seyirciye ulaşır. Tragedyada ise artık anlatı —oynanabilir özelliğe kavuşmuştur ve bu özelliğinden ayrı düşünülemez. Mitoslar ve destanlar hemen her toplumda kendilerine yer bulamalarına rağmen tragedya denen türün sadece Antik Yunan’da ortaya çıktığını belirtmekte fayda vardır.

Tragedyanın doğuşu Dionysos şenliklerinde tanrı Dionysos adına koro halinde söylenen Dithyrambos şarkıları ile olmuştur ve tragedya zaman içinde yavaşça gelişerek son haline ulaşmıştır. Tragedyanın altın çağı M.Ö. V. ve IV. yüzyıllara tarihlenir, koroyla söylenen ezgilerin zamanla bir yarışma haline dönüştüğü şenliklerde boy gösteren en önemli üç yazar Aiskhylos (M.Ö. 525-456) Sofokles (M.Ö. 496-406) ve Euripides (485-406)’tir. Koronun karşısına ilk oyuncuyu çıkaran ozan Aiskhylos, ardından ikinci aktörü de tragedyaya eklemiş ve dialoğı ön plana almıştır. Oyuncu sayısını üçe çıkaran ise Sofokles’tir. Her üç yazar da mitosları kaynak olarak almış ve kendi felsefelerine, yaşam görüşlerine göre onları oyunlarında istedikleri şekillerde kullanmışlardır. Tragedyalar soylu bir kahramanın gerçekleştirdiğı trajik bir hata sonucunda başından geçenler konu alınarak insanoğlunun kaderlerine üstün gelen insanüstü kuvvetler ve tanrılar karşısındaki çaresizliğini konu alır ve bazı belirli biçim özellikleri barındırarak oluşur. “Kahramanın kaçınılmaz yıkımı acı verse de kötümserlik uyandırmaz. Çünkü onun savaşımı ve yıkımı değerlerin bir kez daha gözden geçirilmesini, yeni bir denge, yeni bir uyum kurulmasını sağlamıştır.” (Şener, 2001:107).

Tragedyalar, barındırdıkları evrensel özleri ile insanlık tarihi içinde kuşkusuz büyük önem arz ederler. Bunda tragedya şairlerinin kendilerine kaynak olarak aldıkları mitosların sahip oldukları zengin anlam bütünlüğünün payı büyüktür. Yukarıda belirtildiğı yolculukları itibariyle mitoslar, tüm insanlığın ortak bir mirasıdır.

Bu çalışmada incelenecek olan Antigone, Sofokles tarafından M.Ö. 440'ta yazılmıştır ve yazarın girdiği yarışmada birinci gelen eseridir. Sofokles, oyuna kaynaklık eden mitosa genel olarak sadık kalmıştır. Babaları Oidipus öldükten sonra şehri sırayla yönetebilecekleri konusunda anlaşmaya varan iki oğul, Polüneikes ve Eteokles, birinin diğerine yönetim sırasını vermemesi üzerine savaşa girerler. İkisinin de can vermeleriyle sonuçlanan savaşın ardından kentin yönetimine geçen amcaları Kreon, kardeşlerden birini kentin kahramanı, ötekini ise vatan ilan eder. Kahraman ilan edilen Eteokles adına tören düzenlenecek, Polüneikes ise cenaze töreninden mahrum bırakılacak, cesedi açıkta bırakılıp hayvanlara yem edilecektir. Bu hakarete gönlü razı olmayan kız kardeşi Antigone, yasalara karşı gelmeyi umursamaksızın son görevini yapmak adına ağabeyi Polüneikes'i gömmeye karar verir. Kreon, oğlu Haimon'un da nişanlısı olan yeğeni Antigone'yi ölüme mahkum eder. Ancak kararı öğrenen Haimon da nişanlısı ile birlikte ölüme gitmiştir. Haimon'un da Antigone ile birlikte can verdiğinin anlaşılmasının hemen ardından haberi alan Haimon'un annesi de intihar eder. Kreon, eşini de kaybetmiş olur.

Bir diğer tragedya Medea, Euripides tarafından M.Ö. 431 yılında yazılmıştır ve girdiği yarışmada ancak ikinci gelebilmiştir. Euripides oyuna kaynaklık eden Altın Post Efsanesine yer yer sadık kalmış yer yer efsaneyi daha farklı ele almıştır. Gürcistan'da bulunan Korent Krallığı'ndaki Altın Post'u almak için Iolkos kralı Pelias tarafından görevlendirilen Iason, gemileriyle krallığa varır. Kralın kızı Medea, görür görmez kendisine âşık olur ve bu zor görevi gerçekleştirmesinde sahip olduğu büyücölük güçlerini de kullanarak ona yardım eder. Iason, Altın Postu aldıktan sonra Medea onunla birlikte Iolkos'a döner, kocasının kral olabilmesi için yine büyü güçleriyle Pelias'ın kızlarının babalarını öldürmelerini sağlar. Pelias'ın oğlu krallığı alıp Iason Kolhis'e sürgüne gelene kadar birlikte yaşarlar ve bu evlilikten iki oğulları olur. Sürgün geldikleri kentte kocasının kentin kralı Kreon'un kızı ile evleneceği haberinin üzerine bir de kendisinin sürgün edileceğini öğrenir. Kreon'u kandırıp bir gün daha kalma izni aldıktan sonra çeşitli intikam yolları düşünen Medea o sırada eski dostu Egeus ile karşılaşır, kendisini de yaşadığı yere götürmesi şartıyla çocuk sahibi olabilmesi konusunda ona yardım edeceğini vaat eder. Kralın kızına yolladığı zehirli giysi ile hem kralın hem de yeni gelinin ölümüne sebep olur. Ardından iki oğlunun da canına kıyar ve cesetleri de alarak kocasını yıkıma uğratıp Egeus ile şehirden kaar.

Son inceleme ise Eurydice mitosu üzerine yapılacaktır. Eurydice, Yunan mitolojisinin son tanrılarında Orpheus'un karısıdır. Annesi Kalliope adındaki bir ilham perisi, babası da bir rivayete göre Apollon, başka bir rivayete göre ırmak tanrısı Oiagrus olan Orpheus, lirini çalmaya başladığında herkesi etkileyen bir sanatçıdır. Çok güzel bir peri kızı olan karısı Eurydice ile birbirlerini deliler gibi sevmektedirler. Eurydice bir gün ormanda güzelliğiyle büyülenen ve kendisine sahip olmak isteyen bir çobandan kaçarken ayağını yılan sokar ve ölür. Bu ıstıraba dayanamayan Orpheus, lirin de yardımıyla birçok engeli aşarak, yer altı tanrısı Hades'ten karısını geri istemek için bir yolculuğa çıkar. Hades, yer altına inen bir ölümlüyü ülkesinde gördüğü için ilkin öfkeli ancak aşık ve harap Orpheus'un ezgileriyle yumuşayıp aşıklara bir şans verir; yer yüzüne çıkana dek kendisini takip edecek karısına arkasını dönüp bakmazsa yolculuk bittiğinde Eurydice'nin canı bağışlanacaktır. Orpheus bunu başaramaz ve karısını sonsuza dek kaybeder. Birçok farklı versiyonu olan mitostaki olay örgüsü Orpheus'un öldürülüşü ve kesik başının nehre atılışının ardından hala şarkı söylemeye devam ettiği şeklindedir.

Tragedyalar üzerine doğru bir değerlendirme ortaya koyabilmek için öncelikle dönemin Atina toplumunun dinamikleri ile tiyatro sanatına dair tarihteki ilk kuramsal çalışmayı yapan Aristoteles'in tragedyaların özelliklerini konu aldığı ve sahnelenen tragedyaları değerlendirdiği Poetika eserine değinmek elzemdir. M.Ö. 5. ve 4. yüzyıl Atina'sında hem soyluların yaşamlarının konu alındığı, seyircide korku ve acıma duyguları uyandırarak bir tür arınmanın hedeflendiği tragedya hem de ortalamanın altında insanların gülünçlüklerini konu alarak seyirciyi güldürürken toplumun aksaklıklarını onlara göstermenin amaçlandığı komedya oldukça hızlı bir şekilde gelişme göstermiştir. Her iki türün de belirli yazın özellikleri bulunur ve belirli "etkiler" amaçlanır. Tragedya korku ve acıma duyguları uyandırarak arınmayı, komedya ise aksaklıklara güldürmeyi ve düşündürmeyi hedeflemekteydi. Bu iki tür, Atina toplumunun birbirinden farklı hatta birbiriyle çelişen değer yargılarının vücut bulmuş halleridir. Sevda Şener, "Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi" kitabında Yunan toplumunun feodal düzenden demokratik düzene geçişinin ardından yaşanan değişimlere dikkat çeker. Halkı koruyan yasalar çıkaran, gelişen demokrasisine karşın Atina, aslında halkın büyük çoğunluğunu kölelerin oluşturduğu bir kenttir. Zenginleşen kent orta sınıfının liberal eğilimine rağmen kent hala soylu sınıfın taşıdığı eski çağların inançlarını ve ahlakını devam ettirmeye çalışmaktadır.

Birbirinden farklı ve aynı toplumda bir arada bulunan bu değerlerin ve bütün bu çelişkilerin sonucu olarak, bu özel dönemde yaratılan tragedyalar toplumun yaşadığı iç çelişkiyi yansıtmaktadır (Şener, 2008:17). Benzer bir çelişki Poetika eserine de yansımıştır. Poetika’da Aristoteles hem sıkı sıkıya kurallara bağlı, tragedya türünü bir sistematığe oturtmak ve o sistematik üzerinden değerlendirmek iddiasında, hem de hayal gücüne özgürlük tanıyan bir alan açmaktadır. Atina’nın bütün bu farklılıkları aynı anda barındırması toplumsal, kültürel, düşünsel ve sanatsal olarak her bağlamda oldukça zengin ve farklı bir yapı ortaya koymuştur. Bu nedenledir ki tragedyalar, sahip oldukları zengin temaları ile aynı metinde birçok şeyi bir arada söyleyebilmekte ve birçok konuyu aynı anda düşündürtebilmektedirler.

Tragedyalar özellikle 16. ve 17. yüzyıllarda yeniden gündeme gelerek evrensel olarak kabul görmüşlerdir. Bunda, kuşkusuz, Batı dünyasının eline geç ulaşan Poetika’yı yorumlama çabalarının da etkisi büyüktür. Bu dönemde Eski Yunan ve Roma uygarlıklarına ait eserler yeniden okunup ve örnek alınmıştır. Tiyatro tarihinde tragedya kavramını tekrar hayata döndüren Fransız klasizminin trajik oyun yazarları Racine ve Corneille başta olmak üzere birçok yazar tarafından yeniden yazımlar yapılarak dönemin ahlak anlayışı ve yaşayışına göre tragedyalar yeni bir şekil alarak seyirciyle buluşmuşlardır. Sevdâ Şener “Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi” kitabında bu dönemki tiyatro anlayışını şu şekilde anlatır: “Aydınlar, yerli tiyatronun İtalyan tiyatrosunda olduğu gibi Antik yazarları izlemesini isterler. Soyluların, varlıklıların, aydınların tiyatrosunda "klasik ruh" aranır. Oyunların konuları genellikle mitolojiden seçilir. Düşündürücü ve ibret verici olmaya önem verilir, kurulu düzenin ahlak anlayışı desteklenir. Bireysel isteklerin karşısına toplumun değer yargıları ile çıkılmaktadır Oyunlarda felsefe derinliği değil, ahlak kuralları egemendir. Aykırı tutkular, ölçsüz davranışlar, taşkınlıklar eleştirilir. Kişisel kahramanlığın yerini görev ve sorumluluk duygusu almıştır. Tragedyalarda düzenle çatışan üstün kişinin eylemi değil, düzeni korumak için çevresi ve kendi tutkuları ile savaşılan erdemli kişinin dramı sergilenir. Duygusal etki, yerini akılcı bilgiye bırakmıştır. Duygusal titreşimler yalnızca aşk konusunda geçerlidir.” (Şener, 2008:94).

Burada Antik Yunan’da öne çıkan düzenle çatışan kahramanın yerine Klasik dönemde değişen demokrasi anlayışının önerdiği ve toplum dinamiklerinin öngördüğü üzere, düzeni korumak için savaşılan kahramanlar görülür. Antik Yunan

tragedyasında çatışan karşıtlıklar daha adil bir düzen için karşı karşıya gelir, iki zıt düşünceye de yer verilir ve sonuç olarak benimsenen türlü değerlerin yeniden gözden geçirilebilmesine olanak tanınır. Oysa Fransız tragedyasında karşıtlıklardan biri ötekine düzenin tekrar sağlanmasına hizmet etmek adına üstün gelir. Söz konusu tragedyalari kaynak alarak birbirine bu kadar zıt söylemler üretmenin mümkün olması ilginçtir: Antik Yunan'daki insanlık tarihi için çok özel ve biricik bir dönem ile ortam içinde oluşan tragedyanın 16. yüzyıl ya da başka bir dönem dünyasının aygıtları içinde benzer bir özellik taşıması mümkün olmayabilmektedir.

19. yüzyılın ikinci yarısından başlayıp 1966 yılına kadar devam eden Modern Dönem, tragedya ile ilgili bir diğer önemli dönemdir. Hegel, Kierkegaard ve Nietzsche gibi düşünürler, tragedyayı, daha önceki dönemlerin didaktik denebilecek yaklaşımlarının tersine, bugün anladığımız anlamıyla ele alırlar. İnsanın trajik durumunu farklı bakış açılarıyla incelerler. Bu dönemde tragedya, bir türden ziyade bir “anlayışa” dönüşür. Bu bağlamda dönemin Büchner, İbsen, Strindberg, Çehov, Brecht gibi önde gelen yazarları yazdıkları oyunlarla insan durumundaki çelişkileri başarıyla kaleme dökmüşlerdir.

Tragedyanın bir tür olarak yolculuğuna ve Modern Dönem tiyatro anlayışında kendine nasıl yer bulduğuna değindikten sonra 20. yüzyıl tiyatrosunda öne çıkan belirleyici özelliklerden bir diğerinin konumuz olan mitosların ve tragedyaların “uyarlamaları” olduğunu belirtmekte yarar var. Realizm sonrası şekillenen modern dönemdeki dramatik yapı ile yazarlar elbette bu uyarlamalarında poetikada bahsedilen katı kuralları sağlamakta yükümlü değillerdi, bu da uyarlamalarda mitoslar ve tragedyalara farklı yaklaşımları olanaklı kılmıştır. Bu sayede yazarlar tıpkı Shakespeare'in de yaptığı gibi kendi çağlarına dair söylemek istediklerini “antik maske” ardında söyleyebilmişlerdir. İlginç olan bir benzerlik de aslında Antik Yunan'da da mitosların (yani birtakım “eski hikayelerin”) konu alınmasıyla tragedya yazarlarının bulundukları çağa dair sözlerini söyleyebiliyor olmasıdır. Antik Yunan'a ve mitoslara dönüş hususunda Modern dönem içinde II. Dünya Savaşı dönemi kuşkusuz özel bir dönemdir. Aydınlanmadan sonra yaşamın merkezine dini inanışın yerine akli ve bilimi koyan insanoğlu, I. ve II. Dünya Savaşlarında –özellikle II. Dünya Savaşı'nda nükleer silahların kullanımıyla- akılla geline nokta da insanoğlunun sebebiyet verdiği büyük yıkım ile karşı karşıya kalmıştır. Toplumsal dinamiklerin değiştiği bu dönemde insanoğlu hayatın anlamsızlığı, insanın bu

dünyada ne için var olduğu gibi bambaşka sorgulamaların içine girmiştir. Alman filozof Heidegger tarafından yazarın 1927’de yazdığı “Varlık ve Zaman” eserinin ardından ortaya atılan Varoluşçuluk akımı II. Dünya Savaşı yıllarında Jean Paul Sartre tarafından benimsenmiş ve yazar bu akımın en önde gelen temsilcilerinden olmuştur. Varoluşçuluk ile ilgili Martin Heidegger, Soren Kirkegaard, Eugene Ionesco, Samuel Beckett gibi akımın diğer önde gelen isimleri de görüşleri ile Varoluşçuluk akımını desteklemiş, eserleri ile varoluşçuluğun söylemini zenginleştirmişlerdir. 1927’de oyunlarını yazmaya başlayan Fransız yazar Jean Anouilh de çağdaşları ile benzer kaygıları yaşamakta olan bir yazardır ve oyunlarında Varoluşçuluk akımının etkileri göze çarpar. Onun oyun kişileri bozulmuş dünyaya karşı erdemli olma ve arınma özlemiyle baş kaldıran karakterlerdir.

1910 yılında Fransa’nın Bordeaux yakınlarında bir kasabada dünyaya gelen Anouilh, müzisyen bir annenin oğlu olarak sahne sanatı ile iç içe büyür. Oyun yazmaya ilgisi erken yaşlarda başlar ancak profesyonel anlamda ilk çalışmalarının seyirciyle buluşması daha sonra olur. Maddi imkânsızlık sebebiyle hukuk eğitimini yarıda bırakır, bir süre matbaada çalıştıktan sonra askere alınır. Dönemin ünlü yönetmeni Louis Jourvet’in yanında sekreter olarak işe girer. Patronu Jourvet’in değil ama Jourvet’in o sıralar birlikte çalıştığı ünlü yazar Jean Giraudoux’nun cesaretlendirmesiyle 1929 yılında oyun yazmaya başlar, o günden beri de kesintisiz olarak tiyatroyla uğraşmaya devam eder. İlk büyük başarısını 1937’de Le voyageur sans bagage (Eşyasız Yolcu) adlı oyunu sayesinde yakalar ve bu tarihi müteakiben uzun yıllar boyunca oyunları Avrupa ve Amerika’da oynanan, üretken ve beğenilen bir yazar haline gelir. 1941’e kadar, Anouilh, oyunlarına kaynaklık edebilmesi için klasik temalara ilgi göstermemiştir. Antik Yunan’ı kaynak alan ilk oyunu Eurydice (Evridiki)’dir. Mitosun âşıklarını çağına taşımıştır. Ana hatlarıyla söyleni takip etmiş ancak detaylarda bir hayli aslından sapmıştır. Anouilh’in Orpheus’u bir müzisyendir ama çok büyük bir yeteneği olmayan serseri bir kemancıdır. Eurydice ise bir peri olmaktan çok uzaktır ve bir kumpanyada çalışan oyuncu bir kadının çok da saf olmayan kızıdır. Bir tren istasyonunda karşılaşp yıldırım aşkıyla birbirine vurulan âşıklar kaçmaya karar verirler ve bir otel odasında birlikte olurlar. Orpheus Eurydice ile ilgili ona sorular sormaktadır ancak Eurydice’nin geçmişine dair sakladıkları vardır. Eurydice yaşı geçkin, şehvetine düşkün bir adam tarafından takip edilir

(aslında ona boyun eğer), fakat onun ölümünü getiren şey ondan kaçışı değil, Orpheus'un kafasında yarattığı ulaşılmaz imgeden ve asla onun sevdiği Eurydice olamayacağının farkına varışından kaçışıdır. Ölümü bir araba kazası sonucu olur. Burada, Anouilh illüzyon ile gerçekliği harmanlar; gizemli bir karakter Orpheus'a tekrar Eurydice'ye ulaşması için yardım eder. Orpheus'un Eurydice'yi diriltmesine izin verilmesi onun müzik yetenekleri vasıtasıyla olmaz. Onun yerine, gizemli genç adamın yardımıyla Eurydice ona gönderilir ve Eurydice öldükten sonraki görüşmeleri ilk tanıştıkları tren istasyonunda olur. Şafak vaktinden önce bakmaktan kaçınması şartıyla Orpheus'a canlı bir Eurydice sunulmuştur. Buradaki değişiklik önemlidir ve söylenin en can alıcı noktasının bütün anlamını değiştirir. Orpheus bir anlık dalgınlık veya merakla değil, kendi kararı ile başını kaldırıp Eurydice'nin yüzüne bakar. Hayatın bayağılığına karşı bunu yapar. Metnin ele aldığı sorun, bu haliyle, ne müzisyeni parçalara bölen öfkeli Büküşçüler ne de Hebrus'tan aşağı süzülürken şarkı söyleyen bir kafadır. Orpheus, ölmek için can atmasa da var olmanın ne kadar vasat olduğuna ikna olarak yaşamın kendisini kapattığı kutudan dışarı çıkmaya, ölümüyle yüz yüze gelmeye ve sonuç olarak Eurydice'ı geri almaya razı gelir. Ancak bu şekilde Eurydice, kafasındaki imgeyi yansıtmaya çalıştığı, idealize edilmiş Eurydice olacaktır ve gerçek saf aşkı yaşayabileceklerdir. Yazarın bir diğer uyarlaması Medée (Medea) 1946 yılında kaleme alınır. Oyunun çağdaşlığı senografiden ziyade karakterlerin dili üzerinden verilmiştir. Oyun, dadısıyla birlikte bir vagonun önünde beklemekte olan, uzaktan gelen müzik seslerine tahammül edemeyen Medea ile açılır. Dadısı memleketlerinin ne kadar güzel olduğunu anlatıp durmaktadır, ısrarla geldikleri yere dönmeleri gerektiğini söyler, oyunun sonuna kadar da bu söylemi değişmeyecektir. Bir haberci çocuk gelir ve Iason'un sarayda kendisi için verilen ziyafette olduğunu ve kralın kızıyla evlendiği bildirilir. Kreon gelir, çocuklarının sarayda kalabileceğini ama kendisinin derhal gitmesi gerektiğini Medea'ya söyler. Medea ertesi sabaha kadar izin almayı başarır. Kreon'un ardından Iason gelir ve karı koca arasında itiraflar ile dolu uzun bir konuşmaya tanıklık ederiz. Anouilh, Euripides'in daha pragmatist ve ikiyüzlü bir karakter olarak ele aldığı Iason'un aksine, Medea'yı çok iyi tanıyan, vaktiyle ona nasıl aşık olduğunu uzun uzun anlatmaktan çekinmeyen, hem ikisinin hem de ilişkilerinin zaaflarını ve güçlü yanlarını iyi bilen, ikisinin de vaktiyle birbirini aldattığını söylemekten kaçınmayan, Medea'nın tutkusundan yorulduğu için daha sakın bir hayat aradığını söyleyen bambaşka bir Iason karakteri çizmiştir. Karşılıklı suçlamalar ile birbirlerini

aşağılayan bir çift görmek yerine daha sakın bir yüzleşmeye tanıklık ederiz. Medea her ne kadar onu tekrar birlikte olmaya ikna etmek istese de başaramaz; Iason, vazgeçmiştir. Oyuna dair yapılan en farklı dokunuş kuşkusuz finalidir. Medea, aynı Euripides'teki gibi yeni gelini ve kralı öldürür fakat ardından sadece çocuklarını öldürmekle kalmaz, aynı zamanda Iason'a son sözlerini haykırır ve kendini ateşe atarak onun gözleri önünde kendi canına da kıyar. Iason ise kendisiyle birlikte gelen muhafızına Medea'dan geriye külleri kalana değin yangını izlemesini emredip gider. Yanan ateşin karşısında dadı ve muhafızın hasatla ilgili bir sohbete başlamasıyla oyun sona erer. Yazar, okuyucuyu/seyirciyi ortalama insan ile kararlarını kendi veren, inisiyatif alan, "kötü" olmaktan çekinmeyen ve yığınların bir parçası olmamayı göze alan baş kahramanın zıtlığı ile karşı karşıya bırakır.

Anouilh'in en ses getiren oyunu, kuşkusuz Antigone olmuştur. 1942 yılında yazılan oyun yazıldığı yıl yasaklanması sebebiyle ilk olarak 1944 yılında Alman işgali altındaki Fransa'da ilk gösterimini yapabilmıştır. Oyun koro tarafından hepsi aynı anda kendi hallerinde sahnede olan karakterlerin tek tek tanıtılması ve bu yapılırken seyirciye de birazdan izleyeceği olayların ilan edilmesi ile başlar. Brecht oyunlarını anımsatan bu sahnede bütün karakterler tanıtılır ve yavaş yavaş sahneden çıkarlar. Antigone'nin çocuksu yanını da açığa çıkaran bir katman yaratan, oyuna Anouilh'in eklediği Dadı karakteri sabaha karşı dışarıdan gelen Antigone'nin bir erkekle buluştuğunu sanır. Dadı çıktıktan sonra nişanlısı Haimon ile bir ayrılık konuşması yapar. Aslında bir önceki gece onun yanına karısı olmak için gittiğini ama kız kardeşinin kıyafetlerini giydiğini görünce Haimon onunla dalga geçtiği için gurur yapıp kaçtığını, onu çok sevdiğini ve onunla olmayı çok arzulamış olduğunu itiraf eder ve hemen ardından da onunla evlenemeyeceğini kendisine bildirir. Bu konuşmanın hemen ardından Antigone Ismene'ye çoktan söylediğini yaptığını, ona ağabeyini gömdüğünü söyler. Bir muhafızın Kreon'a cesedin üzerine toprak atıldığını bildirmesinden sonra Koro sözü alır ve umuda yer olmayan tragedyanın arı ve dinlendirici olduğunu, kurtulma umudunu barındıran ve çabalanıp durulan dramın ise aşağılık olduğunu söyler. Muhafız ikinci gelişinde Antigone'yi yakalamış olarak Kreon'un huzuruna gelir. Kreon Antigone'yi yaptığından dönmesi için ikna etmeye çalışır. Antigone cezanın uygulanmasını isteyip ölme arzusunda ısrar eder. Yazarın buradaki en büyük dokunuşu Kreon karakteri üzerinden okunmaktadır; Sofokles'in kibir timsali otoriter Kreon'unun aksine Anouilh'in Kreon'u için taht, zorunda

kaldığı için çıktığı, neredeyse bir memur gibi iş başa düştüğü için görevini yapmaya çalıştığı bir mevkiyi temsil eder ve Antigone’yi ikna etmek için uzun uzun dil döker. Antigone infazını beklediği hücredeki muhafız ile uzunca yalnız kalır. Muhafız kendisine çavuşluktan istifa ettiğini, çavuşun artan rütbesine nazaran muhafızlıkta maaşın daha yüksek olduğunu, çocuğu oldukça çocuk yardımı da aldığını, aslında çok avantajlı bir mesleğe sahip olduğunu, çavuşların muhafızları kışkırdığını etraflıca anlatır. Antigone sevgilisine muhafız yoluyla son bir haber yollamak ister, ona yüzüğünü verir ve karşılığında bir mektup götürmesini ister. Muhafız yüzüğü alır ama bunu kabul etmez, kendi defterine el yazısı ile mektubunu yazdırabileceğini söyler, böylece yakalanma ihtimali olmayacaktır. İnfazını bekleyen Antigone, söylediklerine yetişemeyen ve heceleyle heceleyle dediklerini yazmakta olan bu geveze muhafıza bakıp yazdıklarını sildirir. “Bütün bunlar çok çirkin”dir. Ardından infaz edilir ancak Haimon’un da kendisi ile birlikte mezara gittiği anlaşılır, bunun üzerine Kreon’un karısı Eurydice de intihar eder.

Üç oyunda da hayata ve dolayısıyla onun getirdiği her türlü yozlaşmaya “evet” diyen, sürekli günlük işlerden konuşan ortalama, vasat insan topluluğunun karşısında “hayır” diyen ve bunun sonuçlarını göğüsleyen karakterler yer almaktadır. Modern dünyanın dinamikleri ve Varoluşçuluk felsefesi merkeze alınarak incelenecek üç oyunda da öne çıkan aynı patern sebebiyle Anouilh aslında ölüm sayesinde bir tür kaçışa yönelen karakterleri ile kendini tekrarlamakla tenkit edilse de eleştirileri dikkate almamıştır.

Bu dönemde Antik temalara tek ilgi duyan Anouilh değildir. Mitosların önemi başka yazarlar tarafından da vurgulanmıştır. Örneğin Leonard Cabell Pronko’nun “The World of Jean Anouilh” kitabında dile getirdiği üzere varoluşçuluğun önemli isimlerinden Sartre, tiyatronun kolektif ve ilahi bir fenomen olması gerektiğini dile getirir: Bir oyun yazarı, bir oditoryumun içinde bulunan birbirinden bağımsız bütün bileşenleri bir potada eritip uykuda olanları uyandırarak çağını ve toplumunu ilgilendiren her şeyi tek bir bütün halinde ortaya koyabilmelidir (Pronko, 1968:193):

“Şu kısmı vurgulayalım ‘Çağını ve toplumunu’. Sartre için, bir sanatçının ilk kaygısı, o an içinde yaşadığı dünyayla ilgili olmalıdır ve bir yazar ilk olarak aynı dönemi paylaştığı insanlar için geçerli olacak bir şey söylemelidir. Bu görüş, özellikle mitosla alakalı olarak, belli bir kısıtlamayı dayatmaya yatkındır. Çünkü Jean Boorsch’un sözlerine göre, ‘söylen doğası gereği muğlâk, çok değerlikli,

yenilenmeye ve diğer doğrultularda yorumlanmaya hassastır.’ Eğer günümüz seyircisi için bir söylene modern bir okuma yaparsak, onun zamansızlığından, söylenin doğasında olan ölümsüz ve evrensel değerlerinden çok şey alıp götürmüş oluruz. Gerçeğin kısmi bakış açısının bu şekilde yorumlanması, Francis Fergusson’ın açıkça belirttiği üzere, modern dramanın ayırt edici özelliklerinden biridir.” (Pronko,1968:193-194).

Bu sözlerden mitosların ne büyük bir kaynak olduğu tekrar anlaşılıyor ve Sartre, bu çok değerlikli kaynak esas alınırken yapılan uyarlamalarda baş gösterebilecek sorunlara dikkat çekiyor. Bu çalışma; uyarlamalar incelenerek ülkemizde hem akademik hem de uygulamalı alanda karşımıza Anouilh’e dair çok fazla çalışma çıkmadığından ve yazarın birçok oyunu dilimize henüz çevrilmediğinden oluşan boşluğu bir parça kapatmayı hedeflemektedir. Yazarın en ünlü uyarlamalarından Antigone dilimize kazandırılmıştır ve metin tiyatrocular tarafından bilinmektedir. Ancak diğer uyarlamalarından Medea ile Euydice’nin çevirisi henüz yapılmadığı gibi bu iki oyuna dair Türk dilinde herhangi bir akademik çalışma bulunmamaktadır. Anouilh’in uyarlamaları Sofokles, Euripides ve kaynak söylenlerin versiyonları üzerinden karşılaştırmalı olarak değerlendirilecektir.

Bu değerlendirmede tragedyaların dramatik yapıları ve biçim özellikleri ile 20. yüzyılda dramatik yapının realizm sonrasında nasıl bir biçim aldığına bakılıp iki farklı dönemin biçimsel özellikleri üzerinde durulacaktır. Başlıca dikkate alınacak olan konu ise 20. yüzyılın önemli yazarlarından Anouilh’in bu farklılıkları hangi tercihler ile yarattığı; karakter inşasında faydalandığı özellikler ve referans metinler ile farklılıkları, 20. yüzyıl uyarlaması yaparken Sofokles’te ve Euripides’te bulunan hangi noktalara dikkat çekmediği veya Sofokles ve Euripides’te bulunmayan hangi noktalara dikkat çekmiş olabileceği üzerinde durulacaktır. Yazarın Antik Yunan’ın özünde bulunan temaları çağının dünyasına nasıl taşıdığını, ne şekilde adapte ettiğini yaşadığı dönemin dinamiği ve sanat anlayışı çerçevesinde yorumlamak günümüzde artan yeniden yazımlar açısından da önem arz etmektedir.

2. ANTİK YUNAN'DA TRAGEDYALAR

Bu bölüm boyunca Antik Yunan tragedyalarının tarihsel süreçte ortaya çıkış yolculukları mitosların oluşumundan başlayarak ele alınacak ve tragedyanın özelliklerine değinilecektir. Ardından Antik Yunan toplumuna dair toplumsal ve tarihsel bilgi verilerek bu çalışmaya konu olan tragedya yazarları Sofokles ve Euripides'in yaşamları ve üsluplarına daha yakından bakılacaktır.

2.1 Tragedyalara Doğru: Ritüeller, Mitoslar, Destanlar ve Tragedyalar

Tiyatro oyun tarihi -aynı zamanda dinlerin de kaynağı olan- taklitten doğan ritüeller ile başlatılır. Çok ilkel dönemlerde insanlar avcılık ve toplayıcılıkla beslenirken av onlar için en önemli olaydı. Büyü yaparak kendi güçlerine inanıyorlar ve yaptıkları büyülerle güçlendiklerini düşünüyorlardı. Büyünün güçlü etkisini sağlayan ilkel insanlar için maske ve kostümleri idi. Avlayacakları hayvanın seslerini, hareketlerini taklit ederek maskını takıyorlardı. Böylece onun gücüne ulaşacaklarına ve büyüyle kendi güçlerini yaratacaklarına inanıyorlardı. İnsanın kendi gücünü bir takım masklarla, taklitler, boyalar, kostümler, resimlerle, ritim, ses, hareket, dansla sağladığına inanarak o güçlü büyük varlıkları kendi yarattığı bu güçle etkisi altına alacaklarına inanabilmelerini büyü olarak tanımlayabiliriz. Bu simgelerin güç dolu nesneler gibi görünmesini sağlayan inanış ve yaşam biçimlerinin yarattığı etkiydi. Bu etkiyi yaratırken uğur getirdiğine, kişiyi koruduğuna inanılan nesneler de kullanılmaktaydılar. Örneğin bir büyü aracı olarak maske, takanı başka bir ruhun içine çekip iyi ruhları çağırır, kötü ruhları kovardı veya tersi olurdu; maskeyi takan kişi kendini doğaya güç verebilecek güçte hissedirdi. Kostümle birlikte bu öğeler “büyü”nün oluşumunda tamamlayıcı rol oynamış oldular. Tüm kabilenin ortak bir bilinç oluşturarak tekrar eden bir şekilde dönerek büyülerini yapmaları, bu ritüel sayesinde tiyatronun başlatılmasına sebep oldu.

Bütün bu öğeleri içinde barındıran ayinlerin birkaç şekilde yapıldığı düşünülmektedir.

- Av büyüğü ve törenleri: Kabileler halinde yaşayan topluluklar gece ateşin çevresinde toplanır ve ertesi gün çıkacakları avın başarılı ve bereketli geçmesi büyü yaparlardı. Çok fazla heyecanlanıp korktukları için büyü yaparak devasa canavarlardan güçlü olmayı düşünürlerdi. Ayrıca avlayacakları hayvanın seslerini ve hareketlerini taklit edip maskını takarlardı. Böylece onun gücüne ulaşacaklarını ve büyüyle kendi güçlerini yaratacaklarını sanıyorlardı. Kendi güçlerini bir takım masklarla, taklitler, boyalar, kostümler, resimler, ritim, ses, hareket ve dansla sağladıklarına inanarak o güçlü, büyük varlıkları yarattıkları bu gücün etkisi altına alacaklarını sanıyorlardı. Tüm kabile bir arada dönünce ortak bir enerji oluşacağına inanırlardı. Bu tekrar eden davranışlarda, yani ritüellerde ortak bilinç enerjisinin etkili olduğu söylenir. İlkel kabileler bu davranışlarıyla tiyatroyu başlatmış oldular.

- Bitkiler için yapılan yağmur yağdırma büyüğü ve törenler: Çevrelerindeki topladıkları doğal bitkilerin meyvelerin kurumamasını ve daha bereketli olmasını istiyorlardı. Bunun içinde yağmurun gelmesi ve bereketin artması için büyüğü, törenler yapıyorlardı. Topluca masklarla, taklitler, boyalar, kostümler, resimler, ritim, ses, hareket, dans aracılığıyla büyü yaparlardı.

- “Ook aslan oldu”: Başarılı bir avın ardından yaşadıkları heyecan ve korku dolu anları tekrar canlandırdıkları bu ritüeli bir tür hoşça vakit geçirme töreni olarak düşünülebilir. Öldürdükleri hayvanı canlandıran “Ook” adı verilen kişi o gün öldürülen hayvan hangisi onun, mesela bir aslanın postunu giyer. Postun başını da, yüzünün önünde tutar. Aslan maskı ve postu içindeki Ook, hayvanın saldırgan ruhunu ve gücünü hisseder. İzleyenler, ookun aslan olmadığını bildikleri halde maske ve kostüm bir etki yaratır; buna da büyü denebilir. Dini inançlardan önceki bu törenlerde av hayvanı, avcı, kaçan kabile üyeleri, konsantre olurken, yaptıklarının tören olduğunun, gerçek olmadığını, bilincinde olmalıydı. Burada büyü olarak düşünülen şeyin psikolojik boyutta olduğunu söyleyebiliriz. Bunu güçlendiren de maske, kostüm ve fetişlerdir.

Fetiş; ilkel insanların güçlü ruhların içine girdiğine inandıkları el sanatı olarak üretilen kutsal, etkileyici objelerdir. Fetişler tahta yontma, duvar resmi, heykelcikler, kabartma resimler, deniz kabukları, kuru yapraklar, pişmiş toprak gibi hammaddelerin bir anlam bir ruh kazandırılarak bir duyguyu ateşleyecek şekilde canlı bir obje olarak algılanmasıdır. Fetişler manevi olarak korunma içgüdüğü ile çeşitli ruhlardan, kötü güçlerden korunmak, yani büyüsel bir etki sağlamak amacıyla

yapılmaktaydı. Bu eserler, inançların, korkuların, umutların, beklentilerin, geleneklerin ve simgelerde somutlaştırılmış imgelerin önemini büyüsel anlamda ortaya koymaktaydı. Bu nesnelerin gitgide estetik önem kazanmasıyla sanat kavramı da ortaya çıkar. Fetişi, tiyatroya bağlarsak; tiyatro oyununun büyüsunü güçlendirecek olan dekor parçaları ve aksesuarlar da aynı görevi görürler ve güçleri aynıdır. Zira maske de bir fetiştir.

Maske etki gücü yüksek bir fetiştir. Büyünün gücünü, normal fetişlere göre çok yükselten bir fetiştir. Psikolojik etkiyi iki yönlü güçlendirir: hem maskeyi takan hem de maske takıldığında orada bulunanlar için iki farklı etki oluşur. Maske, takanı başka bir ruhun içine çeker. İyi ruhları çağırır kötülerini kovar ya da tersi olur. Taktığı zaman kişi, kendini doğaya yön verebilecek güçte hisseder: Ook'un kendini aslan hissetmesi gibi. Bu hikâye, taklit yoluyla büyüye örnektir. İnsanların kendilerini güçlü, dayanıklı hissetme eğilimi, adını koyamadıkları, bilinmeyen güçlere güvenme eğilimi büyü denen olgunun ihtiyacını ortaya koyar. Maskeyi takan, izleyenlerin üzerinde güçlü bir büyüsel etki bırakır. Maskenin plastik görünüşüne paralel olarak iyi veya kötü ruhun onu kullanan kişinin içine girdiğine inanılır. Maskeyi kullanan kişi, artık o tanıdıkları kişi değildir; bu tıpkı oyuncu ile oynadığı rol kişinin ayrımı gibidir. Sahnede makyaj ve kostüm maske ile aynı etkiyi yaratır. Bu şekilde aslında zamanla aynı "oyun" oynama ihtiyacından gelen eylemlerin daha estetize ve kontrol edilmiş bir haline ulaşılacaktır.

İnsanoğlu, bu arkaik dönemde açıklayamadığı doğa güçlerinin başında uçsuz bucaksız gökyüzü gelir. Göğe tapma dönemini insanın gözlerini yeryüzüne çevirmesi ile yeryüzünde karşısına çıkan engeller izler; insanoğlunun avcılık ve toplayıcılıkla uğraştığı bu dönemde kendinden güçlü olduğunu düşündüğü dağlar, ormanlar, akarsular gibi önünde engel oluşturan bütün fiziksel güçlere soyut anlam yükleyiptaptığı bu inanç "manaizm" olarak adlandırılır. Bu dönemi kendilerini bırakıp giden atalarının belli canlılara büründüklerine inandıkları, yani somut cisimlere soyut anlam yükledikleri animizm, totemizm inançlarını benimsedikleri dönem izlemiştir. Ata ruhuna tapma olgusu, totemlerin topluluklarına yaptığı doğaüstü hizmetlerin, koruyuculuklarının hikayeleri mitos denilen tanrı hikayelerini doğurmuştur.

Mitoslar anlatılabilirken zamanla insan bilinci gelişim gösterir ve insanlar arasında cereyan eden durumları anlatma aşamasına geçilir. Bu da destanlara ilk hamleyi

veren merak duygusundan ileri gelir. İnsanoğlu öğrendiği hadiseyi bir başkasına anlatmadan duramaz. Destanların mekan ve zamana yayılmasını sağlayan da bu anlatma ihtiyacıdır; sözlü aktarım esnasında yakıştırma, abartma ve süslemelerle destan değişime uğramaya başlar, zamana ve mekana yayılma sürecinde mistik ve metafizik yönden de beslenir. Daha sonra bu anlatı sanatlı bir hal alır; her ülkenin saz şairi hikayeyi nazım türü şeklinde toparlayıp kendi benzetme ve güzellemlerine katıp bir sıraya bağlı olmaksızın söyler. Son olarak büyük bir destan şairi ortaya çıkarak saz şairlerinin oluşturduğu nazım eserlerini olay sırasına koyar. Kahramanın tavır ve davranışlarına neden olan iç dünyalarını irdeleyip giyim kuşamlarını, olayların geçtiği mekanları ayrıntılı tasvirlerle belirleyip kendi hayat görüşlerini, felsefelerini katarak “olgunlaşmış destanları” oluşturur. Bu destanların mitlerden farkları daha yakın bir zamana tarihlenmeleridir. “Mitin sözsel alandan yazılı dil alanına doğru ilerlemesi; hem tanrısal sözün hem de söylencenin etkisinin, gücünün ve kutsallığının azalmasına neden olmuş, insanın evreni algılama yolculuğunda ilerlemesiyle birlikte, mitostan eposa (destan) ve tragedyaya geçişle birlikte edebiyat da kendi mantığını ve dilini oluşturmuştur.” (Akgül, 2012:25).

Ortaya çıkan bu bütün insanı anlatır; böylece onun tutkularını, ruh hallerini, ilişkilerini, korkularını, ekonomik yapılarını, inançlarını, denizcilikten savaş taktiklerine değin birçok olayı içine alan, birbirine zincir olaylar şeklinde bağlanan ve uzayıp giden büyük bir destan oluşur. Ardından derleyici bir şair destanı yazılı hale getirir. Bu, tiyatronun yazılı metne dönüşmesinin de yolu açan çalışmadır. Zira bu aşamadan sonra bu büyük destan tragedyalara içerik sağlayacak alt yapıyı hazırlamış olur. Bu kaynak, tiyatroya konu anlamında ilham vermesinin yanı sıra olay, kişi, çevre, zaman ve amaç düzleminde de baz oluşturur. Bir tiyatro eserinin vermesi gereken tüm ayrıntıları bu destanlarda verirler.

“Antik Yunandan Modern Sonrasına “Myth” Kavramının Evrimi” adlı doktora tezinde Tülay Yıldız Akgül, mitlerin destanlara konu olma sürecini şu şekilde aktarır: “Antik Yunan da iki büyük ozan Homeros ve Hesiodos, mitosları dokunulmaz, büyüsel ve kutsal olan işlevsel tahtından indirmişlerdir. Mitosların törenlerdeki büyüsel-işlevsel etkilerini azaltarak, destan malzemesi olarak kullanmaya başlamışlardır. Tanrıların dinsel amaçlar dışında anılması ya da onların kahramanlıklarından, kutsallıklarından bir nebze de olsa sıyrılarak insan bedenleri ve insanca işleriyle anılmaları destanların konusu haline gelmiştir. İki büyük ozanın

onları konu malzemesi yapmasıyla mitler edebi olana doğru kaymışlardır. Mitin sözsel alandan yazılı dil alanına doğru ilerlemesi; hem tanrısal sözün hem de söylencenin etkisinin, gücünün ve kutsallığının azalmasına neden olmuş, insanın evreni algılama yolculuğunda ilerlemesiyle birlikte, mitostan eposa (destan) ve tragedyaya geçişle birlikte edebiyat da kendi mantığını ve dilini oluşturmuştur.” (Akgül, 2012:25).

Destanın tiyatro oyununa evrilmesi süreci uzayıp giden destan olaylarından bir halka alınmasıyla başlar. Bu olayın başı, sonu ve ortası belirlenerek tek bir olay halinde tek bir gün içinde işlenir, böylece tragedya eseri belirlenmiş olur. Bu aşamada tarihsel ve evrensel öz ile günlük veya evrensel gerçeklikler, mistik ve metafizik olanın oyun içinde birleşmesiyle oyunda üç boyutu var ederek oyunun yaşamsal enerji ve sanatsal değer kazanmasına neden olur. Çalışmanın ileri sürecinde ele alınacak uyarlamalar için de önem arz eden bu iki terim üzerinde durmak gerekmektedir. Bir tiyatro eserini incelediğimizde iki adet özden meydana geldiğini görürüz: Tarihsel öz ve evrensel öz. Bir oyunun ortaya çıkmasına etki eden tarihsel özde metni yazan yazarın duygu ve düşünceleri bulunur. Yazar bu düşünceleri o günün felsefesinden, sosyal ve psikolojik durumdan etkilenerek alır ve bütün bunlar yazarın bulunduğu yerin siyasi yapısı, ekonomik durumu ve coğrafi konumuyla doğrudan ilintilidir. Bu şekilde metne baktığımızda ulaşılan bilgiler tiyatro eserinin tarihsel özüdür. Evrensel öz ise metnin ilk yazıldığı andan günümüze kadar değişmeyen insani duygular ve bu duyguların yarattığı durumlardır. Bu anlamda tragedya oyunlarının destanlar ile ortak noktası; metnin seyircide merak uyandıracak bir çalışma içermesi, ilginç olması ve anlatımın devingen olmasıdır. Her iki türde de tarihsel öz ve evrensel öz bulunur. Bir destanda bir tragedya oyunu da ne, kim, nerede, ne zaman ve niçin sorularına cevap verir.

Antik Yunan yazarları tragedyalarında kullandıkları konuları genellikle mitoslardan ve mitolojik kişilerden seçmişlerdir. Çünkü “tragedyanın temeli ve aynı zamanda ruhu öyküdür (mitos)” (Aristoteles, 2007:25). Tragedya, destanlardan ayrılıp dramatik bir boyuta ulaştığında daha fazla niteliğe kavuşur. İnsan kendisiyle, ailesiyle, toplumuyla, ülkesiyle, doğayla, dünyayla ve evrenle çatışır. İnsanın kendisini çevreleyen bu her türlü öge ile helezonik çatışmaları, oyunun ana olayını ateşleyen bir dramatik olay, olaylar ve kişiler arasında çatışmalar ve çelişkiler, olaylarda sürprizler ve ilginçlikler ve en önemlisi hikâyenin oynanabilir olması ile

destandan alınan bir halka artık sahnede canlanabilecek bir tragedya oyunu haline gelmeye hazırdır. Bütün bu uzun yolculuğun sonunda Antik Yunan’da “tiyatro” dediğimiz yepyeni bir sanat doğmuştur.

Mitoslar ve destanlar diğer pek çok kültürde kendine yer bulmuşken tragedya türünün ortaya çıkışının neden sadece Antik Yunan’da gerçekleştiği kuşkusuz bu tezin kapsamının çok üstünde ancak ama sorulması gereken bir sorudur. Temel olarak bakıldığında buna sebep olarak Antik Yunan’da diğer toplumlardan farklı olarak inşa olan birey adalet kavramlarının ön plana çıktığı görülmektedir. Tragedyanın doğuşunda var olan koşulları ve özelliklerinin nasıl şekillendiğini anlamak için döneme daha yakından bakmak faydalı olacaktır.

2.2 Tragedyalar: Yapısı, İşlevi ve Tragedya Ozanları

Tragedyaların oluşma sürecinde M.Ö. 6. yüzyıl Atina’sında baş gösteren çeşitli siyasal ve sosyal olaylar ile düşünsel ve kültürel değişimler bu yeni sanatın ortaya çıkış sürecinde rol oynamıştır. Temel olarak bakıldığında Atina’da eski gelenekler ve düşünce yapısı ile aşağıda değinilecek koşullar sonucu oluşan “yeni”nin bir arada bulunmasıyla gelen bir çeşitlilik doğduğu, bunun da tragedyaların gelişmesinin zeminini hazırladığı söylenebilir.

VI. yüzyılda Atina, tiran Peisistratos ve oğullarının yönetiminde (546-527) milli bir kimlik ve güç oluşturmaya çalışıyordu. Bu amaçla Peisistratos, (608-527), Eleus’taki büyük Demeter Tapınağı’nı devlet denetimine aldı. Attika’da bulunan yerel tapınımları Atina’ya taşıdı. Athena’yı Atina’nın ana tanrıçası yaptı. Tanrıça adına dört yılda bir düzenlenen Panathenaia şenliklerinde spor karşılaşmaları düzenledi, Homeros destanlarını okuyanları ödüllendirdi. Dionysia şenliklerinde dithriamboslar için ve 534’ten sonra tragedya için ödüller koydu (Bulutsuz, 2004). Peisistratos’un bu yaptırımları toprak sahibi ailelerin gücünü kırmaya yöneliktir. Demokrasiye geçiş 508-507’de Kleisthenes yönetiminde sağlanmıştır.

M.Ö. 499 yılında başlayan ve 50 yıl süren Pers savaşları dikkate alındığında Atina’nın sürekli bir savaşın eşiğinde olduğu toplumsal dinamiği açıklamada göz önünde bulundurulmalıdır. Bununla birlikte özellikle Peloponnesos savaşı öncesinde M. Ö. 490 yılında Perslere karşı Helen birliklerince kazanılan Marathon savaşı sonrasında, savaşta başı çeken Atina sınırlarını genişletir. Bu sayede, zaferin ardından komutan Pericles eşliğinde Atina’da bir süre siyasal olarak çalkantısız bir

dönem yaşanmış, bu sırada düşünsel ve kültürel anlamda Atina gelişme göstermiştir; resim, heykel, mimari ve edebiyat alanlarında bugün de önemini koruyan bir ilerleme kaydedilmiştir. M.Ö. 405 yılında Atina'nın işgal edilmesinden bir yıl kadar önce üç büyük tragedya üç büyük tragedya şairinden Sofokles yaşamını yitirmiştir. Bu tarihsel gelişmeler ışığında tragedyanın en önemli eserlerinin tümünün Atina'nın güçlü dönemlerinde verildiği söylenebilir.

Sınıflı bir yapıya sahip olan Atina toplumunda öncelikli olarak özgür Atina erkekleri vatandaş olarak sayılır. Ulus-devlet yerine şehir-devlet (polis) yapısı öne çıkar. Buna göre polisi oluşturan insanlar birbirlerine siyasal, sosyal, askeri, ekonomik ve dini birlik açısından bağlıdır, birlikte polisin çıkarlarına hizmet etmekle yükümlüdür. (Sercan, 2016:121).

Bu dönemde Atina toplumunu şekillenmesinde rol alan olaylardan Solon yasaları önem kazanmıştır. Tragedyaların nasıl bir hukuki ortam içinde var olduklarını anlamak için Solon yasalarına ve bu yasaların ailenin ve kadının yerine dair etkisine değinmek gerekir.

Solon yasaları M.Ö. 640-560 yılları arasında yaşadığı sanılan devlet adamı Solon tarafından 594-593 yıllarında yazılmış yasalardır. Aristoteles Atinalıların Devleti adlı eserinde “Solon zamanına kadar borçlular alacaklılara kendi bedenlerini de rehin göstermek zorundaydılar. Solon halka çeşitli haklar veren ilk devlet adamı oldu.” (Aristoteles, 26). Aristokrasiden demokrasiye geçişin miladı sayılan bu yasalar, aristokrasiden demokrasiye geçişte bir milat sayılsa da kadınları doğrudan kısıtlayan ve hatta toplumdan dışlayan birçok madde içermektedir. Solon yasalarına göre erkeğin verdiği kararlar eğer bir kadının tesiri altında verilmişse geçerli olmayacaktır. Kadınlar mahkemelere çıkamaz; kendilerini kocaları, oğulları, babaları ya da başka bir erkek akrabaları temsil edebilir. Evlilik anlaşmalarında erkeğin kimin kızıyla evlendiği yazılırdı -ki zaten kız çocuklarına çoğunlukla ad konmazdı, bir adları olsa bile evlendiklerinde kocaları onlara “kadın” diye seslendiği anlaşılır. (Keuls, 87-8).

Tragedyalarda kadın karakterlerin öne çıkmasında ve “öteki”ye bakışta kuşkusuz kadının toplumdaki mevcut yerinin ve dönemin düşün dünyasının etkileri büyüktür. “Antik Aydınlanma Çağı” olarak adlandırılan M.Ö. V. yüzyılda dönemin tüm aydınları gibi tragedya ozanlarının düşün hayatı da Persler tarafından bastırılan İon

şehirleri ayaklanmaları sonucu Atina'ya sığınan İonyalı birçok yazar, filozof, bilim adamı ve sanatçı sayesinde değişmiştir. İstanbul'un fethinden sonra İtalya'ya giderek Aydınlanma çağının başlamasında rol oynayan dönemin aydınlarını anımsatır şekilde Atina'ya sığınan aydınlar burada kabul görmüşlerdir. Antik aydınlanma, düşünsel felsefeye karşı eleştirel bir tepki ve doğaya dönüş özellikleri barındırır.

Dönemin öne çıkan düşüncelerinden Sofizm ve ona bağlı olarak gelişen Septisizm, incelenecek tragedya ozanlarını anlamak için önemlidir. Sofistler yani bilginler, sofizm (diğer adıyla bilginlik) akımından gelen filozoflardır. Pericles döneminde Atina kültürel olarak dikkate değer bir gelişme gösterir. “Atina’da demokrasinin gelişmesi ve halk meclisinde her yurttaşın özgürce konuşabilmesi ve mahkemede hakkını savunabilmesi için her Atinalı Perikles döneminden önce gördüğü eğitimden farklı bir eğitim almaya başlar. Okuma yazmadan anlamak ve edebiyat ve müzik üzerine biraz çalışıp beden eğitimi yapmaktan oluşan eski eğitimin yerini söz söyleme ve ikna ustası yetiştirmek içinkentten kente gezen para karşılığında ders veren sofistlerin eğitimi alır.” (Mutlu, 2008:15) Şehir şehir dolaşarak para karşılığı ders veren Sofistler, matematik, gramer, geometri, ahlak gibi genel konular dışında, o dönemde Yunanistan’da demokrasi fikri ağırlık kazanmaya başladığından ötürü, genel olarak hitabet ve ikna dersleri de vermişlerdir.

Sofistlerin genel felsefesini Protagoras’ın ‘İnsan her şeyin ölçüsüdür.’ sözüyle özetlemek mümkündür. Sofistlere göre nesnel bilgi diye bir şey yoktur; bilgi birey olarak insanın deneyim ve muhakemesinin birleşmesiyle meydana gelen öznel bir süreçtir. Bir deneyim herkesin muhakemesinde başkaca kavramlara dönüşebileceğinden, nesnel bir gerçekten de söz edilemez. Nitekim ünlü düşünür Gorgias da “Bir şey var değildir, olsa da bilinemez, bilinse dahi başkalarına aktarılamaz.” diyerek bu durumu özetler.

Sofistlerin devlet, ahlak, yasa ve din gibi kavramlar üzerine düşüncelerini açıklamak gerekirse, Sofistlerin sosyal koşullar, hukuk düzenleri, devlet şekilleri vb. biçimlerin zamana ve devlete bağlı olarak değiştiğini ilk kavrayan filozoflar olduğu söylenebilir. Bu kavrayış, sofistleri devletin, hukukun ve dinin tanrılar tarafından değil, aksine insanlar tarafından yaratıldığını düşünmeye iter. ‘Güç teorisi’ olarak adlandırabilecek görüşü savunanların “doğal seleksiyon”u savunduklarını söyleyebiliriz. Bu görüşün savunucularına göre adalet diye bir şey yoktur; insanlar adaletli veya adaletsiz diye değil ancak güçlü ve güçsüz yahut akıllı ve budala olarak

ayrılabilirler. Adalet yalnızca gücü meşrulaştırmak için vardır. Dolayısıyla devlet diğerlerinin sandığı gibi herkesin olanaklardan eşit şekilde yararlanması için ortaya çıkmış bir sözleşme değil; güç savaşının bir eseridir. Sofistler, buna bağlı olarak kanunlar ile doğanın çatışması üzerine de düşünmüşlerdir. Sofokles'in Antigone'sinde Kreon-Antigone karşıtlığı üzerinde bu tartışmanın etkisi görülür.

Dinin de bu görüşlerden etkilendiğini görülür. İlk sofistler bu konuda daha ılımlılarken son kuşak sofistler çok daha radikallerdir. Ödül yahut ceza veren tanrıların insan yaratımı olduğunu düşünürler. Din yalnızca devletin başındaki güçlülerin, güçsüzleri daha rahat yönetebilmeleri için bulunmuş etkili bir yoldur; tıpkı yasalar gibi. Bu radikal görüşlerden dolayı tutucu kesimlerin birçok Sofiste dava açtığı da bilinmektedir. Bunlardan en önemlisi Sokrates'in idamıdır. Bu olay tamamen tutucu kesimin sofistlere duyduğu öfkenin yansımasıdır; ancak Sokrates'in sofist olmadığı bugün bilinmektedir. Son sofistlerin radikal görüşlerine duyulan öfke, sofistleri en sert biçimde eleştirenlerden biri olan Sokrates'in canına mal olmuştur. "Perikles'in M.Ö. 428'de ölümünün ardından sofizm akımının gençleri aşırılığa taşıyan olumsuzluğu ve Peloponnesos Savaşının sonundaki siyasal güçsüzlük M.ö. 5. yüzyılın en büyük filozofu Atinalı Sokrates'in gençlerin ahlakını bozmak, devletin tanrılarını tanımamak ve gökolaylarını araştırmak suçlamalarıyla, yani asebeia suçuyla ölüme mahkum edilmesine neden olur (Mutlu, 2008:15).

Bir bakımdan Sofizmin devamı olduğu iddia edilebilecek olan Septisizm; Pyrrhonizm, Pyrrhoncu şüphecilik gibi adlarla da anılan bir felsefe akımıdır. Sofistlerde de bahsedildiği üzere algının yanıltıcılığı üzerine kuruludur ve temelde hiçbir şeyin bilinemeyeceğini, en emin olunan "doğru"dan dahi şüphe edilmesi gerektiğini savunur; esasında da yaptığı sofizmi daha ileri taşımaktır. "Şüphe"nin merkezde olduğu bu düşünce temelde doğru bilginin varlığına da yokluğuna da ihtimal verir. Zira hiçbir şeyin doğruluğundan emin olunamaz: "doğru" kavramında bir öznellik yatar ve dolayısıyla mutlak doğru yoktur; olsa dahi bilinemez.

Sınıfsal yapısı ve toplumsal yaşayışı keskin kanunlarla belirlenmiş olan, aşırı milliyetçi olarak tanımlanabilecek Atina'da bugün hala önemini ve değerini koruyan, insanlık tarihinin en kadim metinlerinin ortaya çıkışı yukarıda bahsedilen tarihsel süreç ve düşünce akımları ile eşzamanlı şekillenip gelişmiştir. Ancak yukarıdaki koşullar tragedyaların oluşumu anlamak için yeterli değildir. Tragedyaların toplum

yaşayışında kendine nasıl yer bulduğunu anlamak için Dionysos şenliklerine bakmak gerekir.

2.2.1 Dionysos şenlikleri

Dionysos (Bakkhos), Thebai'nin kurucusu Kadmos'un kızı Semele ile Zeus'un oğludur. Zeus, gerçek gücünü görmek için ısrar eden gebe Semele'yi şimşek ve yıldırım olarak yakar ve Zeus doğmamış bebeği baldırına saklar. Zamanı gelince Zeus'un baldırından doğan Bakkhos, iki kere doğan anlamında Dionysos adını alır. Bir doğa tanrısı olan Dionysos, üzümle simgelenen şarabın, sarhoşluğun ve sınır tanımazlığın tanrısıdır. Adının da önerdiği yeniden doğuşu, yaşam ile ölüm, acı çekme ve sevinç gibi ikilemleri çağrıştırır; bu sebeptendir ki tragedya ve komedyanın doğuşu ona atfedilir (Nutku, 2011).

Dionysos şenliklerinin ortaya çıkışı, M.Ö. VII-VI. yüzyıllara tarihlendiği üzere, soyluların düzenlediği Zeus ve Apollo törenlerine karşılık, güçlenen tüccar sınıfının köylüler üzerinde hakimiyet kurmak adına köylülerin kendilerine yakın buldukları bir tanrı olan Dionysos adına şenlikler düzenlemeleri ile başladı. Şenlikler ilk olarak Peisistratos döneminde kutlanmaya başladı. Bu şenliklerin en önemlisi Büyük Dionysia şenliğinde koroların söylediği şarkılar yarışmaya tabii tutulurdu. M.Ö. 6. yüzyılda başa geçen Peisistratos, çevresinde iyi bir askeri güç toplayarak ülkeyi on yıl yönetti. Zorbalığı sevmeyen, adalete önem veren bir yöneticiydi. Soylu, tüccar ve köylü sınıfına birbirine daha yakın duruma getirerek sınıfsal yapıyı törpülemeye çalıştı. Ticareti destekleyerek devlet ekonomisini düzeltti. Ekonomik yönden güçlü hale getirdi (Nutku, 2011:31). Yunan Devletini kültürel ve sanat yaşamında da geliştirmeyi düşündü. M.Ö. 534'te daha önceden halk arasında yapılan büyük Dionysos şenliklerini geliştirerek resmileştirdi. Bu şenliklerin kökenine inildiğinde ise, şenliklerin kırsal kesimde düzenlenmeye başlanıp yayıldığı, ilkin Dionysos'un etkisiyle -Euripides'in Bakkhalar oyununa da konu olan- esrik bir halde evlerinden çıkıp dağlara çıkan, vahşi hayvanları parçalayan bakkhalar denilen kadınlar tarafından yapıldığı bilinmektedir. Oyunculuk ve Şamanlık adlı doktora tezinde Erhan Tuna bu şenliklerin kaynağının Şamanizm ile bağlantısına işaret eder ve "Dionysos, belki Şamanlığın izlerini taşıyan bir tanrı olarak hem insanları çıldırtan hasta eden hem de sağaltan bir işlevi yükleniyor gibi görünmektedir." der (Tuna, 2000:115). "Demek ki Dionüsos ve kültünün belirleyicisi, akıldışılık (irrasyonallite)

ve esrik taşkınlıktır (ekstaz). Bundan dolayı Dionüsos ve kültü, normalden, kuraldan, düzendenkopuş demektir. Ama bu yapısıyla politik olarak düzeni tehditeden bir güç de oluyordu. Devlet düzeninin kurumları, böyle birtehdide mücadelesiz izin veremezlerdi. Dionüsos kültünü yasaklamaya, baskı altına almaya, müritlerini yok etmeye yönelik sayısızgirişim olduğu anlaşılıyor. Lükurgos ve Penteus (Euripides'in Bakkhalar'ından) söylenceleri bunun yansımasıdır. Ama bu tanrı ve kültü, insanların ihtiyaçlarında öylesine kök salmıştı ki, önleyici girişimler başarıya ulaşamadı. Sonuçta devlet kurumları bu kültü engelleyemediler. Tek yapabildikleri, onu dizginlemek oldu. Ama işte bu da tiyatronun oluşumuna giden yolu döşedi.” (Latacz, 2006:27).

Dionysos şenliklerindeki ilahilere verilen ad dithyrambos idi. “Dithyrambos, Tanrı Dionysos’a verilen bir addır...başındaki -di ekine bakarak iki kez doğmuş anlamına geldiği sanılmış ve bilginlerce ileri sürülmüştür. Ne var ki dithyrambos’un hem kullanılışından, hem “iambos” ve “thriambos” gibi müzik terimleriyle ilişkisinden, Dionysos dinine özgü bir terim olduğu anlaşılmaktadır.” Dithyrambos tragedyanın doğuşuna kaynaklık eden tür olarak kabul edilir (Erhat, 2014:96-97). Dithyrambos’tan tragedyalara nasıl geçildiği pek bilinmemekle birlikte M.Ö. 6. yüzyılda Mora Yarımadası’nda Lesboslu şair Arian’ın dithyrambos’lara şiirler eklediği söylenir; böylece söylenen anlam genişlemiştir. Önceleri büyük Dionysia törenlerinde söylenen dithyrambos, Dionysos’un başından geçenleri anlatan, opera tadında dini ezgilerdi; oyun metinlerini mitoslar oluşturmaktaydı ve değişiklik yapılamazdı. Ancak zamanla bu din adamlarının ozan kimlikleri öne çıktı ve değişiklikler yapılmaya başlandı. Erkan “Ergin Cumhuriyet Dönemi Oyun Yazarlığında Mitoloji” adlı tezinde bu noktada din adamlarının kimliklerinin önüne ozan kimliklerinin geçmesinin sanata geçişi başlattığını dile getirir (Ergin, 1995:36). Zamanla bu ilahilerde Tanrı’nın yerini kahramanlar almaya başladı. Sonunda törenlerinin önemli bölümü olan tragedyalarda Dionysos’a ait söylemler hiç anılmaz oldu.

Peisistratos tarafından resmileştirilen törenlerde tragedya, satir ve komedi türlerinde yarışmaların yapılması birçok oyun yazılmasını ve günümüzde yazılı eserlerin kalmasını sağladı. İlk yarışmada İkaryalı Thespis birinci oldu. Bu yarışmaya getirdiği yenilik o güne kadar koroyla söylenen ezgilerin karşısına bir solist tarafından söylenen ezgiyi eklemesi oldu. Bu yeniliğin dithyrambos’tan oyuna geçen bir köprü

olduğu varsayılmaktadır. Zamanla yarışmaları kapsayan törenlerde yenilikler yapılmaya devam edildi. Koerilios, ilk kadın maskelerini, Frinikos ise ilk kadın rollerini oyuna soktu.

Yarışmalarda kazanan yazarların devlet tarafından onurlandırılması bir yana yarışmalara para ödülünün de konması kuşkusuz oyun yazarlığına olan ilginin artmasına sebep oldu. Latacz'ın "yarışma bağımlılığı" olarak sınıflandırdığı bu duruma istinaden yazarlar sanatsal olarak dilde, dize yapısında, müzikte ve dans düzeninde varabilecekleri en üst noktaya varmaya çalışıyorlardı. Ancak oyunlar sağladıkları bu sanatsal altyapının yanı sıra devletin dinsel-politik bir kurumunun parçası olmak durumu nedeniyle sadece eğlence amaçlı yazılıp gelişigüzel bir eğlendiriciliği de gözetemezdi. İçinde bulunulan dönemindeki toplumsal konularla düşünsel bir bağ kurmak zorundaydı. Yani yazar bu düşünsel bağ sağlaması için sadece iyi bir yazar olmamalı, aynı zamanda üstün bir düşünür de olmalıydı. Hem döneminin politik sorunlarına hakim olmalı hem de ekonomi, felsefe, eğitim, hukuk vb. alanlarında da yetkinlik göstermeliydi. Bu da demek oluyor ki yazar entelektüel gelişimin doruğunda bulunmalıydı (Latacz, 2006:18-19).

Yarışmalarda tragedya, satir oyunları ve komedya oyunları olmak üzere üç kategoride oyunlar yazılırdı. Yarışmalara üç tragedya ve bir satir ile katılmak şart koşulmuştu. Komedya türü ayrı bir kategoride değerlendirilmeye tabi tutulmuştu.

Yukarıda bahsedildiği şekilde Dionysos'un temsil ettiği iki farklı ucun vücut bulmuş hali olarak tragedya ve komedyanın tanımları aşağıdaki gibidir:

"Tragedya sözcüğünün Eski Yunancada tragodoi sözcüğünden türediği bilinir. Bu sözcüğün keçileri temsil eden, ya da ödül olarak verilen keçi veya kurban edilen keçi için dans eden, şarkı söyleyen koroyu anlattığı tahmin edilir." (Şener, 2001:83). Tragedya, Aristoteles'in tanımına göre ortalamanın üstü, soylu kişilerin taklit eder. Seyircide korku ve merhamet duyguları uyandırır. Dionysos ayinlerinin bir parçası oluşunun sonucu olarak konularını dinsel efsanelerden almak durumundadır. Aristoteles ve Poetika bölümünde tragedya üzerinde daha ayrıntılı durulacaktır. Komedya ise ortalamadan daha kötülerin taklididir; soylu olmayan, kusurlu kişileri ele alır." Çünkü gülünç –olan'ın özü, soylu olmayışa ve kusur'a dayanır. Fakat bu kusur, hiçbir acılı, hiçbir zararlı etkide bulunmaz. Nasıl ki komik bir maskenin,

çirkin ve kusurlu olmakla birlikte, asla acı veren bir ifadesi yoktur.” (Aristoteles, 2007:20).

Satir oyunu bir komedi tarzıdır. Ama toplumsal bir taşlama değildir. Tanrıların gülünç yönlerini ele alarak tragedya konularını mizahi yönde açık saçık işleyen bir türdür. Uygulamasında kahramanlar tanrılar, koro ise ayaklı boynuzlu sırtları teke derisi kaplı olarak düşünülen Dionysos’un şamata ve eğlencelerindeki sarhoş arkadaşları olarak bilinen satirlerden oluşur. Koroyu oluşturan koristler sırtlarına keçi derisi alarak, ayaklarına iki toynaklı kıllı ayakkabı giyerek ve bellerine bağladıkları kumaşlarla falusları taklit eden kişilerden oluşur, danslar ederek şarkı söylerler. Satirlerin bu görüntülerinden ilham alarak edebiyata hiciv manasını yüklenen “satirik” kavramı girmiştir.

2.2.2 Tragedyaların işlevi

Sanat alanında üretim yapan herkesin ortaya koyduğu eserle karşısındaki insanlara iletmek istediği bir düşüncesi, fikri vardır. Belirli bir topluluğa ulaşmayı hedef alan üretimlerin öncelikli olarak bu aktarma -ve dolayısıyla öğretme- yönelimi ile bir bağı bulunur. Antik Yunan’daki destan şairleri eskiden beri halkın gözünde birer öğretmen olarak görülmüşlerdir. Benzer şekilde tragedyanın doğduğu Dionysos şenliklerinde şairler, ilahilerle halka bir vaiz gibi seslenirken, onlara bir şeyler öğretmeyi de amaçlamıştır. “Her yıl bu şenliklerde oynanan trajediler dinsel niteliğini hiçbir zaman kaybetmemiştir. Böylece şenlikler sırasında bütün bir şehir halkına birden hitap etmek imkanına sahip olan trajedi şairi bu dinsel günlerde onlara –tıpkı bir dinsel hatip, vaiz gibi- bir şeyler öğretmekle kendisini görevli biliyordu. Aristophanes’in “Kurbağalar” adlı oyununda trajedi yazarı Aiskulos şöyle der:

“Çünkü çocuklara

Ne yapacağını söyleyen öğretmendir, yetişkinlere ise şairler.” (Erim, 1967:3).

Tragedyanın “öğretme, eğitici olma” durumunun yanı sıra Dionysos şenlikleri bölümünde anlatılan, dönem itibariyle Atina’da birçok anlamda zıtlıkların bir arada bulunma durumuna istinaden tragedya hem öğretmeyi, yani bir düşüncüyü aktarmayı amaçlar, hem de iki farklı düşüncenin çarpışmasına izin vererek seyirci tarafından yorumlanmaya açık bir alan bırakır. Tragedya, en nihayetinde Atina toplumunun sorunlarını ele almaktadır. Bu açıdan bakıldığında aslında tragedyaların çoklukla

adaleti, kadın-erkek ve sınıf çatışmalarını konu almaları tesadüf değildir. Bu sebeple tragedyanın öğretme işlevinin “bu doğru, bu yanlış” gibi basit bir süreçten çok daha karmaşık işlediğini belirtmekte yarar vardır. “Tragedyanın ödevi, uyandırdığı acıma ve korku duygularıyla ruhu tutkulardan temizlemektir (katharsis).” (Aristoteles, 2007:22). Peki tragedya bunu nasıl ve neden yapar? Aristoteles, tragedyanın seyirciyi önce heyecanlandırıldığını, sonra da bu heyecandan katharsis ile arındığını söyler. Bu sayede halk, türlü aşırı duyguları deneyimleyecek ama katharsis etkisi ile bu duyguların ateşi sönmülenecektir. Böylece aşırı duyguları rahatlatılıp sağaltılan seyirci, toplum hayatında daha “iyi”, uyumlu birer vatandaş olmaya hazır hale gelecektir. Bu anlamda tragedya statükonun korunmasına doğrudan hizmet etmiş olur.

Trajik karakterin nasıl çizildiği de burada önem taşır. “Tragedya kahramanının üstün özellikler taşınmasına karşın kusurları da olması, hata yapabilmesi, ona insanlığın temsilcisi olabilme şansını verir. Tragedya kahramanı hem çok özel hem de insanlığın ortak özelliklerini taşıyan kişidir. Hem özel hem tipik hem üstün hem de kusurlu olması kahramanın çok yönlü bir karakter olmasını da sağlar.” (Şener, 2001: 88)

Tragedyada hiçbir koro hakim Atina’da seyircisinden, yetişkin erkeklerden oluşmaz: bunun yerine kadınlar, köleler, yaşlı erkekler, yabancılar kullanılır. Bu da bakış açılarının çoğalmasına sebep olur. Zira en küçük bir sanat eseri bile bize bir ihtimal daha olduğunu söyler. Dionysos şenliklerinde oyunları takip etmenin zorunlu bir vatandaşlık görevi olduğu, bilet alamayanların biletlerini devletin bizzat karşıladığı düşünüldüğünde Atina’nın halkın eğitimi konusunda nasıl bir alan açtığı daha iyi anlaşılabilir.

Tragedyalar, her ne kadar dönemin düşüncesini yansıtırsa ve ona hizmet etse de devletin sözcüsü gibi konumlanmazlar. Birbiriyle bir türlü uzlaşamayan iki karşıt düşünce ile dilin açmazlarını gösterirler. Öteki kavramı ile ilişkiyi sorgulatırlar. Bu nedenledir ki günümüzde hala okunabilmekte ve değerlik sunabilmektedirler.

2.2.3 Tragedyaların biçim özellikleri ve poetika

Tragedyaların biçimsel özelliklerine dair değerlendirme yapabilmek için Aristoteles’in Poetika eseri ile eserde kendisinin de örneklemeler ile tragedya türünün

genel özelliklerini belirleyebildiği üç büyük tragedya şairinin eserlerine bakmak gereklidir.

Aristoteles, tragedyanın altın çağı olarak tarihlenen dönemden sonra M.Ö. 384-322 yılları arasında yaşamıştır, dolayısıyla Aristoteles, söz konusu oyunları dergilendiği dönemde izlememiştir, ancak yine de oyunlara en yakın dönemde yazılan eser olduğu ve kendisinin bugünün seyircisinin bilmediği o dönem oynanan birçok başka oyuna hakim olduğu da bir gerçektir. Tarihteki ilk tiyatro kuramı eseri olan Poetika’da tragedya türüne dair detaylı bir inceleme/değerlendirme yapmıştır. Tragedyalara dair günümüze kalan bu anlamdaki tek kaynak Aristoteles’in Poetika eseridir. Aristoteles, bu eserde “şiir” sanatının konusuna giren destan türü ile tragedyanın farklarına değinmiş, bir tragedyada bulunan bölümleri, tragedyanın plot omurgasındaki dramatik noktaları ve tragedyanın öğelerini örneklerle açıklamıştır.

Aristoteles tragedya’yı “(...) ahlaksal bakımdan ağır başlı, başı sonu olan, belli bir uzunluğu bulunan bir eylemin taklididir; sanatça güzelleştirilmiş bir dili vardır, içine aldığı her bölüm için özel araçlar kullanır; eylemde bulunan kişilerce temsil edilir. Bu bakımdan tragedya, salt bir öykü [mythos] değildir. ‘Tragedyanın ödevi, uyandırdığı acıma ve korku duygularıyla ruhu tutkulardan temizlemektir’” (katharsis) şeklinde tanımlar (Aristoteles, 2007:22).

“Antik Yunan’da tragedya koşuklu ve tartımlı anlatımı ile, maskesi ile, korusu, korosunun şarkıları ve salınısı ile, açık hava tiyatrolarına göre düzenlenmiş sahne tasarımı ile özel bir tiyatro türüdür. Oyun yapısı mantıklı ve kurallıdır. Zamanın ve mekanın anlatımında birlik, oyunun tüm öğelerinde bütünlük gözetilmiştir. Elimizdeki örneklerle bakıldığında yazarların bu geleneğe, pek az istisna dışında, uymuş oldukları görülür.” (Şener, 2001:107).

Aristoteles, nazım şeklinde yazılan, beş perdeden oluşan ve gün doğumundan gün batımına kadar olan olayları konu alan tragedyanın 6 temel öğesi olduğunu söyler. Bu öğelerden üçü taklit edilen nesne, ikisi taklit etme aracı biri de taklit etme tarzı ile ilgilidir:

- Öykü, Olay Örgüsü (Plot) (Taklit edilen): Aristoteles, öyküyü olayların bir araya getirilmesi olarak tanımlar. Tragedyada öykü en önemli unsurdur; çünkü tragedya insanların değil eylemlerin hayatın, mutluluğun, mutsuzluğun taklididir. Tüm duygulanımlar, sonuçlar bir eyleme bağlıdır. İnsanlar ancak eylemleri sonucu

bir duygulanıma (mutluluk, üzüntü, acı, vs) belirler. Dolayısıyla taklit edenler karakterleri taklit etmek için eylemez, eyleyerek karakter olurlar. Sonuç olarak olay örgüsü / öykü tragedyanın varoluş amacıdır öyleyse karaktersiz tragedya var olabilir ama eylemler olmadan tragedya olamaz yani kısaca Aristoteles süslemelerle dolu çok sanatsal bir yapının eğer iyi bir olay örgüsü ve öykü yoksa nitelikli sayılamayacağını söyler.

- Karakterler (Manner) (Taklit edilen): Karakter öyküden sonra gelen en önemli unsurdur. Aristoteles karakteri eylemde bulunanların kişisel özellikleri olarak tanımlar, düşünce ve akıl yürütme ile açıklanamayan eylemlerin icra edilmesindeki etken olaylar karşısında geliştirilen tavırlardır.

- Düşünce (Sentiment) (Taklit edilen): Eyleyenlerin konuşmalarında açığa vurduğu akıl yürütmeyle kanıtlanan ya da dile getirilen şeylerdir. Konuya ait olanları ve konuyla uyum içinde bulunanları söyleyebilmektir. Bir şeyin var olup olmadığını kanıtlayan ya da genel bir yargıyı ortaya koyan sözlerdir.

- Sözel ifade aracı (Taklit etme aracı): Sözcükler aracılığıyla yapılan yorumdur ve düşüncenin dile getirilmesidir.

- Ezgi düzme (Melopeia) (Taklit edilme tarzı): Müzik yapımı, oyun yazımında kullanılan üslup, tarz, biçim ilebeste oluşturulan genel etkidir.

- Sahne düzeni (Taklit etme aracı): Dekorun şiir sanatını en az ilgilendiren öge olduğunu söyleyen Aristoteles, sahne düzeninin kuramsal çalışma yapabilmek için uygun olmadığını dile getirir ve çok fazla değinmez. Hatta sahnelemeden de tragedyanın büyük bir etki gücü olduğunu iddia eder (Aristoteles, 2007).

Bir tragedya eseri prologos, birkaç bölümden oluşan episodos, exodos ve koro şarkısı olarak ayrımlanabilecek bölümlerden oluşur. Dramatikolay tragedya boyunca birbirinin peşi sıra gelecek olayları başlatan ilk olaya verilen addır, bu olaya verilecek tepki kahramanın yazgısını belirleyecektir. Hamartia kahramanın trajik hatasıdır; karakter tümüyle kötü biri değildir ama başına gelecek olayları başlatacak bir hata yapar, bu hata da çoğunlukla hybris denen kibirden doğar. Saldırınoktasıdenen noktada kahraman, plottaki amaçları doğrultusunda bir takım etkenler sebebiyle köşeye sıkıştığında bir patlamaya ulaşır saldırıyı andıran bir karara varır. Sonra birçok etken kahramanı kararından vazgeçirmeye çalışır ve kahraman engeller nedeniyle ikinci bir karara varır. İlkaalkriz denilen bu karar

genellikle saldırı noktasındakine aykırı bir karardır. Episodos bölümleri boyunca çeşitli çatışmalar yaşanır ve farklı fikirlerin çarpışmasına tanıklık edilir. Anagnorisis (tanınma) bilgisizlikten bilgiye geçiştir, karakterin o vakte kadar göz ardı ettiği/bilmediği bir gerçeğin farkına varmasıdır. Bunun ardından gelen sonasalkriz adı verilen nokta saldırı noktasındaki karara dönüştür. Seyirciyi yeniden heyecanlandıran bir haber ile exodos bölümünde kahraman yavaş yavaş veya hızlı bir şekilde “peripete”ye taşınır. Peripete, kahramanın hatasını anlayıp kendinde değişiklik yapmak istemesidir ancak artık çok geçtir. Peripete kahramanın değişim anını, hemen arkasından gelen bahtdönüşü ise kahramanın yaşamının bir daha geri dönülmeyecek şekilde değişimi anlamındadır; tanrısal ceza emri bir kez verilmiştir ve tanrılar kararlarını değiştirmezler. “Kahramanın eyleminin sonunda ortaya çıkan sonuç ve bu sonuca bağlı olarak oyun kahramanından seyirciye geçen heyecanın yoğunluğunu trajik olanın en belirleyici özelliği sayanlar çoğunluktadır. Poetika’da bu aşamaya pathos denilmiştir.” (Şener, 2001: 85) Katharsis (arınma) adı verilen etki ise tragedyanın kendisi ile ilgili değil, bütün oyunun seyircide yarattığı etki ile ilgilidir. Korku ve acıma duyguları yoğun olarak yaşanıp tüketilir ve böylece katharsis denen etki açığa çıkar.

Karakterler üstün nitelikler taşıyan ortalamadan üstün kişilerdir. Daha çok kahramanın denen oyun kişilerinin dört özelliği vardır. Bunlar ahlak bakımından iyi olmak (zira seyircide korku ve acıma uyandıracak olan tamamen kötü bir insanın başına gelen yıkım değildir), uygunluk, benzeyiş ve tutarlılık şeklinde sıralanır.

Görüldüğü üzere bir tragedya eserinin ortaya çıkışı, barındırdığı özellikler ve sağladığı etki oldukça özel bir dönemi işaret etmektedir. Bu bölüme kadar değinilen bir tragedya eserinin oluşum aşamaları ve özelliklerine dair çalışmaya ek olarak tragedyalara dair daha doğru okuma yapabilmek için tragedya şairlerinin yaşamları ve hayat anlayışlarına, üsluplarına daha yakından bakmak gerekmektedir.

2.2.4 Sofokles’in yaşamı

Sophokles M.Ö. 496 – M.Ö. 406 yılları arasında yaşayan, Antik Yunan’ın Euripides ve Aiskhylos ile beraber üç büyük tragedya yazarından biridir. Atina’nın dışındaki Kolonos’ta zengin bir silah üreticisi olan Sophillos’un oğlu olarak dünyaya gelmiş, birçok konuda özel dersler almış ve genç yaşında sporculuğu, yakışıklılığı, müzik ve genel kültür bilgisiyle ön plana çıkmıştır. Birçok resmi ve askeri görevlerde

bulunmuş ve Atina Şehir Devleti'nin gelişimini de çöküşünü de görmüştür. M.Ö. 441 – 440 yılları arasında Perikles ve Sisam'da oluşan ayaklanmayı bastırmak üzere görev almış; M.Ö. 413 yılında da Peloponnesos Savaşı boyunca komutanlık görevini üstlenmiştir. Birçok yarışmada birincilik almıştır ki bunlardan ilki M.Ö. 468 yılındaki Dionysia şenliğindeki yarışmadır; burada ödül aldığı oyunu Triptolemos isimli üçlemesidir. Bir yarışmada kendisinden daha yaşlı olan Aiskhylos'u da geçtiği söylenmektedir. Ölümüne dek eser vermeye devam etmiş, Filokletes isimli oyununu 88 yaşındayken kendisi sahneye koymuştur. Euripides'in ölüm haberini aldığı anda oynanan tragedyalarına yas kıyafetleriyle gelmiş, Askleipos'un heykelini tapınağa yerleşinceye kadar kendi evinde himaye etmiş ve böylece gerek üst düzey hizmetleri ve etkileyici eserleri; gerek meslektaşlarına duyduğu sonsuz saygı ve kutsiyet atfeden bir heykele gösterdiği özen ile Atina halkının sevgisini kazanmış ve ölümünden sonra da onurlandırılmıştır.

Eserlerinde görülen etki bir yazarın seyirciye olay anlatması yahut ders vermesinden ziyade; bir yurttaşın diğer yurttaşlara anlatmak istediklerini anlatması, onları bilinçlendirmeye çabalamasıdır. Oyuna 3. karakteri sokmuştur –ki yaptığı en önemli değişiklik budur denebilir. Aiskhylos ve Euripides'e nazaran üçlü diyalogları kullanmada daha ustadır, üç oyuncu kullanarak karakterleri ve olayları daha çeşitli hale getirmiştir. Kendisinden önce gelen üçleme geleneğine de yenilik getirmiş, yazdığı her oyunu ayrı birer eser olarak değerlendirmiştir. Bunların yanında halkı vicdanı olarak işlevlendirdiği koroyu 12 kişiden 15 kişiye çıkartması, dekora ve kostüme önem vermesi ve Yunan Tiyatrosu'na üçüncü oyuncuyu sokmasının sonucu olarak diyalogu ön plana çıkartması tiyatroya getirdiği yeniliklerden bazılarıdır.

Sofokles eserlerinde yazgı sorununu, yanlış bulunan otoriteye boyun eğmemeyi, mutluluğun daimi olmaması sorununu, mutsuzluğun öğreticiliği ve değerini işlemiştir. Çağın bireyci eğiliminin etkisiyle insan ve insan yaşamı üzerine odaklanır.

Bazı kaynaklar Sofokles'in 130 oyun yazdığını ileri sürerken bazı kaynaklar da bu sayıyı 123 olarak belirtmektedirler; ancak günümüze yalnızca olgunluk döneminde yazdığı yedi tragedyası ve 'Zağarlar' isimli satir oyununun bir kısmı kalmıştır. Tragedyaları kesin olmamakla beraber kronolojik olarak şöyle sıralanabilir;

- Aias,
- Trakhisli Kadınlar

- Antigone
- Kral Oidipus
- Elektra
- Philokletes
- Oidipus Kolonos'ta

Sofokles M.Ö. 406 yılında Atina'da ölmüştür. Elimizdeki eserlerinin neredeyse tümü M.S. 950 yılındaki Bizans el yazmalarından alınmıştır. Ayrıca biri gayrimeşru olmak üzere iki oğlu olduğu; meşru olan oğlu Iophon'un da başarılı bir tragedya yazarı olduğu tarihi kaynaklarca doğrulanmaktadır. Ancak Iophon'un herhangi bir oyunu elimize ulaşamamıştır.

Sofokles, sıklıkla çağındaki önemli politik olaylara kayıtsız kaldığı yönünde eleştirilir:

“Sofokles ve Antigone'si” yüksek lisans tezinde Vicdan Taşçı, komutanlık yapmasına rağmen Sofokles'in aslında hayatını sanatına adanmış olduğunu ifade eder ve ekler: “Zaten yapıtlarında siyasi kişiliğine dair herhangi bir ize rastlanmaz. Hiçbir oyununda zamanın politik ve siyasi olaylarından esinlenmemiştir, örneğin Aiskhylos'un Persai adlı oyunu gibi. Ozan, eserlerinin içeriklerinin de, çağının siyasi olaylarından etkilenmesine izin vermemiş ve kendi döneminin gerçeklerine hemen hemen hiçbir imada bulunmamıştır.” (Taşçı, 1999:14-15).

“Sofokles (İ.Ö. 496-406) elimizde bulunan eserlerinin hemen hemen hepsinin ömrünün son 25-30 yılında yazdığı halde, o sıralarda Atinada belirmekte olan yeni düşüncelere, kıpırdanışlara tamamen kayıtsız görünmektedir. Aiskhylos'un inandığı haksever tanrılara, eski dindarlık, yiğitlik, itidal ve adalet kavramlarına bağlıdır. Eserlerindeki kişiler gerçi ilgi merkezini teşkil eder ama ancak bu eski kavramlar çerçevesinde yaşarlar. Kusur işlerler ve cezalarını kabul ederler. Kabahat her zaman kendilerinde olmayabilir, ama dünyada bazı akıl ermez problemler vardır. Buna rağmen tanrısal düzene inanmak lazımdır.” (Erim, 1967:4).

Sofokles'in, demokrasi ile yönetilmekte olan Atina'da yazdığı oyunlarından, daha önceki döneme dair tavrı; tiranlık rejimini onaylamadığı sonucu çıkartılabilir. Örneğin Antigone'de halk, haksız olduğunu bilse de Kreon'a karşı sesini yükseltmez çünkü ondan korkar. Oyunlarında hybris (kibir) duygusuna karşılık

“sophrosyne” adı verilen sağduyuyu yüceltir. Nitekim Antigone’de Teresias, Kreon’u temkinli akla davet eder.

Karakterlerinin özelliği idealize edilmiş olmalarıdır -ki Aristoteles de Poetika’da bunu açıkça belirtir; onun insanları olmaları gerektiği gibi tasvir ettiğini söyler. Ancak Taşçı bunun gerçeklikten uzak ve yapay bir görüntü çizmemekte olduğunu savunur. Bu noktada Euripides’in Elektra’sı ile Sofokles’in Elektra’larını kıyaslar ve gerçekçilik bakımından Sofokles’in geride kalmadığını belirtir (Taşçı, 1999:62).

Dindarlığı ile öne çıkan Sofokles, tanrıların her şeyin hakimi olduğu, hiyerarşik bir düzene inanır, bu düzende insan hiyerarşinin en altındadır. Bilge olan kişiler ve dindarlar kendilerine üstün bu güçlerin farkındadırlar, diğerleri ise ancak acı çekerek bilgiye ulaşacaklardır: “Diğer tragedya yazarlarında olduğu gibi Sophokles’in yapıtlarında da, bu güçlerle karşı karşıya gelen bir ölümlünün hayatı ön plândaydı, çünkü ancak acı çekme yoluyla bilgeliğe ulaşan kişi, tragedya için ideal kahraman olabilirdi.” (Taşçı, 1999:23). Bu anlamda Sofokles, hem geleneksel dini değerleri savunmuş, buna paralel olarak da mitoslarda değişiklik yapmayı tercih etmemiş, hem de dönemin aydınlarının düşüncelerinden etkilenmiştir: Antigone’de koro vasıtasıyla insan aklını övmektedir ama yine de ölüme direnilemeyeceğini gösterir. “Sonuç olarak diyebiliriz ki, Sophokles eserlerinde felsefeyle karışmış olan geleneksel dini kabul ediyordu.” (Taşçı, 1999:61).

2.2.5 Euripides’in yaşamı

Euripides M.Ö. 480 yılında Salamis’te doğmuştur. İyi eğitim görmesini sağlayan zengin bir aileye mensup olmasının da etkisiyle felsefe, şiir ve tiyatroya meraklıdır, büyük bir kütüphanesi olduğu bilinmektedir; ancak oyun yazma macerası nispeten geç yaşlarında başlamıştır.

Met ve Peloponnesos Savaşları’na katılmış ve Magnesia konsüllüğü yapmıştır. Sicilya Seferi sonunda Atina’nın eski gücünü kaybetmesine tanıklık etmiştir. Savaşa katılmış bir şair olarak savaşların yarattığı acıların yanında kölelere karşı acımasız davranan güçlü tarafın eşitsizliği, mültecilerin ikinci sınıf vatandaş olarak görülmesi ve onlara karşı insafsız davranışlarda bulunulmasına tanıklık etmesi Euripides’in hayat görüşünde etkili olmuştur. Euripides kölelerin olduğu sınıflı toplum yapısını, o zamana kadar olan töreleri, toplumsal alışkanlıkları sorgulamış, geleneklerdeki insanlık dışı düşüncelere ve uygulamalara tepkili davranmış ve bu düşüncelerini de

Atina halkının önünde korkusuzca sergilemiştir. Soyluluğun ayrıcalıklı vatandaşlık anlamına geldiği fikrini reddetmiş ve Yunan olmayanların ‘barbar’ olarak nitelendirilip ikinci sınıf vatandaş muamelesi yapılmasını kabul etmemiştir. Ne var ki, özellikle tanrılar konusundaki söylemi, halkı ve diğer şairleri kızdırarak hedef gösterilmesine sebep olacaktır.

Sofokles ile çağdaş olduğu için onun da yaşadığı siyasi ortam, 30 yıldan daha uzun bir zamanda Perikles’in istenilen bir demokratik düzen sağlamış olmasında temellenir; onun yerleştirdiği sistemle, kendisi Isparta’ya yapılan savaşta ölmesine rağmen, yöneticiler halk arasından seçilmeye başlanmıştır. Seçimle başa gelen yöneticilerin ve demokratik düzenin Atina’ya etkisi huzurlu bir ortamın sağlanması olmuştur. Euripides Met ve Peloponnesos Savaşları’ndan sonraki Sicilya Seferi sonucunda Atina’nın eski gücünü kaybetmesine de tanıklık etmiştir. “Euripides’in yaşadığı dönem toplumsal çekişmelerin yaşandığı, bununla birlikte çeşitli kent devletlerinden Atina’ya gelen bilim adamlarıyla birlikte düşünsel alanda aydınlanmanın yaşandığı, kültürel değerlerin, inançların sorgulandığı çalkantılı bir dönemdir. Bu dönemde sosyal sınıflar arasında iyice belirginleşen zıtlık toplumsal bir kargaşa yaratmıştır.” (Okur, 2010:35).

Antik Dönem Yunan felsefesinde gerek Milet Okulu’nun gerekse Elea Okulu’nun aklın önemini ön planda tutması nedeniyle, her ne kadar Milet Okulu arayışlarını dinden, doğaya ve fiziki nesnelere çevirip diyalektiği geliştirmeyi ön planda tutsa da bu dönem yazarlar aklın gücünü ön planda tutmuşlardır. Euripides de akılcıdır ve oyunlarında mantık yoluyla tartışmaya girmiştir. Anaksagoras, Protagoras, Sokrates gibi filozofların düşüncelerine hâkimdir-ki kendisi de felsefeyle uğraşmıştır. “Euripides’in gençliği insanlık düşünce tarihinin çok ilgi çekici bir kıvrıdanış ve uyanış çağına rastlar. Küçük Asya kıyılarındaki zengin ve medeni İon şehirlerinin ayaklanması ve Persler tarafından bastırılması sonucunda İonia’lı düşünür, yazar, sanatçı, tarihçi ve bilim adamları Atina’ya sığınmışlar, İon şehirlerinde inkişaf edegelmiş bazı yeni düşünce ve bilim akımlarını da birlikte getirmişlerdi. İon bilim dünyası ta 7. yüzyılda her şeyi ve her olayı kendine özgü kurallarla oluşturan ve düzenliyen bir Physis (Tabiat) kavramını bulup ortaya atmış ve geliştirmişti.” Euripides’in öğretmenlerinden Anaksagoras da bu İon düşünürlerinden biridir. “O zamana kadar dinsel nitelik taşıyan güneş ve ayı, ayrıca havayı ve maddeyi tabiat bilimi ilkelerine göre izah etmiş, bundan başka bütün kainata düzen veren bir Nous

(Akıl, Düşünce) olduğunu ileri sürmüştü... O çağın Helen düşünürleri o zamana kadar körükörüne kabul edilmiş bütün düşünce ve gelenekleri tartıyor, inceliyor ve bunların ne dereceye kadar Tabiata uygun, ne kadarının ise sırf insanlar tarafından uydurulmuş olduğunu anlatmaya çalışıyorlardı” (Erim; 1967:5).

Euripides’in bir diğer öğretmeni Protagoras’ın ‘İnsan her şeyin ölçüsüdür.’ sözünün etkisini eserlerinde bulmak mümkündür. İnsanı her şeyin merkezi olarak gören bu anlayış, o vakte değin kabul edilmiş olan töreleri tartışmaya açmaktaydı. Yani kişinin davranışlarını yerleşmiş yargılara göre değil kendi düşüncelerine, ilkelerine göre oluşturması gerekiyordu. “Böylece bir yandan da atalardan kalma dinsel inanç ve gelenekler (Mytos) yerini Lagos’a (Düşünce, Muhakeme) bırakmış oluyordu.” (Erim; 1967:5). Bunun sonucu olarak geleneklerin direttiği, insanı karar vermek zorunda bırakmayan ve bu nedenle bir nevi konforlu alan oluşturan keskin doğru ve yanlış ayırdı yerine bireyin iki zıt düşünceyi aynı anda taşıyan zihninin bir muhakemeye varıp içlerinden doğru olanı seçmesi gerekliliği doğuyordu.

Eşitliğe inandığından ezilen kadın ve kölelerin hakkını savunan eserler yazmıştır. Bireyci eğilimle gelişen kuşkuculuğu onun daha yaratıcı olmasına yol açmıştır. Bu yaratıcılık kendini Medea oyununda doğal olmayan gelişmeler karşısında kuşkulandan, sorgulamadan, düşünmeden yapılan eylemlerin felaket getirmesiyle gösterir; kral Kreon da kızı Glauke de kendilerini Medea tarafından onlara yöneltilen, zararsızmış gibi görünen ancak felaketlerine yol açan durumların içinde bulurlar.

Ne var ki, çağının düşünce akımlarına hakim bir aydın olan Euripides için herhangi bir düşünceyi tam anlamıyla benimseyip savunduğu yorumu yapılamayabilir. Örneğin bilginin en büyük erdem olduğunu düşünen Sokrates’e göre bu erdeme sahip kişi bile bile kötülük yapamaz. Oysaki Euripides’in oyun kahramanları doğruyu bildikleri halde kötülük yapabilirler. Bunu yaptıran insan ruhunun derinliklerindeki bilinmez ve açıklanamaz bazı itkiler, ilkel ya da karanlık duygulardır. Yani Sofistlerin mantıkçılığı ya da Sokrates’in bilgiye olan kesin inancı Euripides’te problemleri çözmeye tümüyle yetmez.

Aşk konusunu ilk defa ele alan yazar Euripides’tir. Toplumda kadının hor görülmesini kınar. Kadının da aşık olabileceğini ilk defa o savunmuştur. Kölelik kavramını eleştirerek tepki gösteren eserler vermiştir. O, günün gerçek sorunlarına dayalı konuları işlemiştir. “Euripides tragedyası, Platon felsefesinde ve Thukydides

tarihinde de yer alan çağının çeşitli düşünce eğilimlerini farklı yönleriyle eserlerine ustalıkla yansıtmıştır. Bu nedenle onun eserleri MÖ. 5. yüzyıl Atinası'ndaki sosyal ve politik çalkantıların somut bir yansıması olarak kabul edilmektedir.” (Okur, 2010:51). Oyunlarında köleleri, mültecileri ve kadınları savunmuş; kendisinden önceki yazarların kahramanlarını soylu erkekler oluştururken; Euripides kahramanlarını çoğu kez acı çeken kadınlardan seçmiştir.

Euripides de Aiskhylos ve Sofokles gibi, olay örgüsüne önem vermişse de dramatik etkiyi daha önde tutmuş; iyi bir olay örgüsü kurarken aynı zamanda bahsettiğimiz düşünceleri de olay örgüsüne organik bir biçimde eklemlendirmiştir. Oyunundüşüncesini, kişileştirme tekniğini ve aksiyonu organik bir bütünlük içinde kaynaştırmıştır. Mantık yoluyla girdiği tartışmalar seyirciyi de iki farklı düşüncenin arasında bırakır ve düşünmeye sevk eder. Prolog ve epilog bölümlerini oyuna eklemesi de getirdiği yeniliklerdendir.

Euripides'in oyunlarında dini inanca, efsanelere ve mitoslara dair daha gerçekçi tutumu, tanrıları da küçük hesaplar peşinde, zaafları ile göstermesi tepki çeker. M.Ö. 408 yılında tanrılara saygısızlık ettiği gerekçesi ile komedi yazarlarının ve halkın saldırılarına maruz kalarak Atina'yı terk etmek zorunda kalır ve Makedonya kralı Archelaus'a sığınır. Kral tarafından iyi karşılanır ve ömrünün son yıllarını ülkesinden uzakta, Makedonya'da geçirir.

Özel hayatına dair çok az bilgi olan Euripides'in izinden gidip kendi gibi oyunlar yazan oğulları tarafından vefatının ardından Iphigenia Aulis'te oyununun tamamlandığıve Bakkhalar oyununun sahneye konup ödül aldığı bilinmektedir. Euripides'in seksen ila doksan arasında oyunu olduğu bilinmesine rağmen bugüne yalnızca on sekiz tanesi kalmıştır. Bugüne ulaşabilen oyunları şunlardır;

- Alcestis
- Medeia
- Phoenissae
- Andromache
- Elektra
- Orestes
- Hippolytos
- Heceba

- İphigenia Aulis'te
- İphigenia Tauris'te
- Yakaranlar
- Bakhalar
- Ion
- Cylops
- Heraclides
- Helena
- Troyalı Kadınlar
- Hercules

30 yaşında oyun yazmaya başlayan, 90 kadar eser veren, son yıllarını sürgünde geçiren, yaşadığı dönemde sadece 4 kere birincilik alabilmiş, yenilikçi düşünceleri sebebiyle yaşadığı dönemde eleştirilmiş, politik görüşünü net bir şekilde açıklamayan ve gelişmeleri daha ziyade sessizce takip eden, savaş karşıtı Euripides'i çağdaşımız bir aydın olarak kabul etmek mümkün görünmektedir.

Bu iki önemli tragedya şairini kısaca karşılaştırmak gerekirse aşağıdaki farklılıklar öne çıkmaktadır. Sofokles, düzen karşıtı bir yazar değildir. İnançlara ve yasalara son derece bağlıdır. Bu nedenle, tragedyalarında kullandığı mitoslarda değişime gitmemiştir. Euripides ise, yenilikçi ve sorgulayıcı yapısını oyunlarına yansıtarak oyunlarında proleter bir tutum ile eşitliği, mülteci haklarını ve köleliğe karşı konuları işlemiştir. Aşk konusunu ilk kez Euripides kaleme almıştır ve kadının da aşık olabileceğini savunmuştur. Sofokles daha çok biçimde yeniliklere gitmiş, oyuna üçüncü kişiyi dahil ederek, diyalogu ön plana çıkarmıştır. Bunun yanı sıra üçlemeleri, tek başına birer eser olarak değerlendirmiştir. Euripides, tragedyaya Prolog ve Epilog bölümlerini kazandırmıştır. Sofokles, karakterlerine olması gerekeni söyletirken, Euripides'in oyun kişileri gerçekleri olduğu gibi yansıttıkları için eleştirilirler. Bunun yanı sıra mantık yoluyla karakterleri tartıştırarak, diyalektik bir durum yaratmış ve seyircinin düşünmesini sağlamıştır. Sofokles'in biçime yönelik bir diğer büyük katkısı ise koroyu 12 kişiden 15'e çıkarmış olmasıdır. Dekora ve kostüme önem vermiştir ancak Euripides'in bu durumu bir adım daha ileriye taşıyarak dekor ve kostüm ile bizzat ilgilenip tıpkı bir yönetmen gibi oyunun çalışmalarına katıldığı bilinmektedir. Sofokles'in politik olaylardan ve güncel gelişmelerden uzak kalmasına karşın Euripides, çağının sorunlarıyla yakından

ilgilenmiş ve görüşlerini dile getirmeden çekinmemiştir. Sofokles'in oyunlarında kişiler genellikle soylu erkekler iken Euripides'de oyun kişilerini kadınlar ve köleler oluşturur. Tüm bu farklılıkların ışığında tragedyalar ile ilgili inceleme bölümü boyunca bu iki tragedya ozanının yaklaşım ve biçim farklarının oyunlarda ne şekilde vücut bulduğu daha iyi anlaşılacaktır.

Görüldüğü üzere insanlık tarihi için biricik bir dönemde ortaya çıkan tragedyalar bugün hala insanlığa büyük bir araştırma ve üretim alanı sunmaktadırlar. Bu bölüm boyunca ele alınan tragedyaların oluşum, biçim ve işlev özellikleri daha sonra ele alınacak karşılaştırmalı metin incelemeleri bölümüne kaynaklık edecektir.



3. VAROLUŞÇULUK VE JEAN ANOUILH

Bu bölümde Antik Yunan'dan 20. yüzyıla değin dramatik yapının nasıl bir değışime uğradığına değinilecek, Jean Anouilh oyunlarının analizinde kaynak olarak kullanılacak Varoluşçuluk akımına dair temel kavramlar incelenecek ve yazarın hayatı ele alınacaktır.

3.1 Tarihsel Süreçte Dramatik Yapının Dönüşümü

İnsanlık tarihi boyunca her yeni düşünce, toplumsal ve siyasal gelişme ve sanat akımı, kendisinden öncekine karşıt ya da paralel olarak doğmuş, kendi düşünce evrenini hazırlamış ve kendi anti tezini oluşturarak bir sonraki döneme ışık tutmuştur. Kısacası, yığılarak ilerleme durumu söz konusudur. Çünkü her yeni bir akım, bulunduğu dönemin şartlarını içinde bulundururken, bir önceki dönemin kazanımlarını da içermektedir. Bu bağlamda Jean Anouilh'in dünyasını ve karakterlerini daha iyi anlayabilmek için 20. yüzyıl tiyatrosunda önemli bir yer tutan Varoluşçuluk akımına ilişkin olarak 20. yüzyıl dünyası ve sanat dinamiklerine zemin hazırlayan Rönesans dönemi, Aydınlanma ve Realizm sanat akımına değinmek elzemdir.

Rönesans Dönemi her ne kadar XV. yüzyılda başlamış olarak tarihlense de aslında belli bir tarih aralığında geçen dönem olarak düşünülemez. Rönesans daha ziyade hayatın hemen hemen her alanında, insan yaşamını kökten değıştirecek olan gelişmelere ışık tutmuş bir geçiş dönemi olarak tanımlanabilir. Temel olarak bakıldığında Ortaçağ'da dini merkeze alan düşünce, Rönesans'ta yerini insana bırakmıştır. Afşar Timuçin, Rönesans'dan XIX. yüzyıla kadar geline süreç şu şekilde özetlemiştir:

Rönesans'dan XIX. yüzyıla kadar süren gelişim sanatta beğenilerimizi klasiklikten duyguculuğa ve duyguculuktan gerçekçiliğe bağlayan gelişimdir. Gerçekte her sanatsal yönelim adı ne olursa olsun gerçekçilik adınadır. Klasiklik bir tür gerçekçilikse duyguculuk bir başka tür gerçekçiliktir. Rönesans 'dan bugüne uzayan çizgide sanat büyük değışimler geçirdi: eski zamanlarda daha çok bir doğa üstüne

yönelim anlamı taşıyan sanat etkinliği yavaş yavaş yönünü bu dünyaya çevirdi ve giderek bir insan araştırması niteliği kazandı. Bu insan araştırması en yetkin atılımlarından birini klasiklikle yaşadı. Bundan böyle dinsel-toplumsal işlevin yerini insani araştırma eğilimi aldı. Bu çerçevede sanat felsefenin ve bilimin yükümlüklerine benzer bir yükümlülüğü benimsemiş oldu (Timuçin, 2010:29).

Tiyatronun edebiyattan (şiirden) ayrılması, okunmak için değil oynanmak içindir anlayışı, tragedya ve komedyanın farklı türler olarak kabul edilmesi, eğlendirirken eğitmesi gibi anlayışlar da bu dönemde gerçekleşmiştir (Şener, 2006).

Ortaçağ Avrupası, Rönesans ile birlikte din ve tanrı merkezli düşünceden koparken bu düşüncenin yerini XVIII. yüzyıla geldiğimizde Akıl almıştır. Kant’a göre bu “Aklı kullanma cesareti”dir:

“Aydınlanma, insanın kendi suçu ile düşmüş olduğu bir ergin olmama durumundan kurtulmasıdır. Bu ergin olmayış durumu ise, insanın kendi aklını bir başkasının kılavuzluğuna başvurmaksızın kullanamayışıdır. İşte bu ergin olmayışa insan kendi suçu ile düşmüştür; bunun nedenini de aklın kendisinde değil, fakat aklını başkasının kılavuzluğu ve yardımı olmaksızın kullanmak kararlılığını ve yürekliliğini gösteremeyen insanda aramalıdır. Sapare Aude! “Bilmeye cesaret et!” sözü şimdi Aydınlanmanın parolası olmaktadır.” İmmanuel Kant

XVIII. yüzyıl ortalarından itibaren temeline aklı alan, geleneksel ve tanrı merkezli düşünceden uzaklaşan bu döneme, Aydınlanma Dönemi denmektedir. Öyle ki bu kelime kökü, günümüzde de insanların ilgisini çekmekte ve hala tartışılan bir kavram olarak yer almaktadır. Aydınlanma fikrinin yapı taşlarını, Descartes’in eleştirel bakış açısı oluşturur. Buradan yola çıkarak Aydınlanma için, baskı altında kalmış ve sahip olduğu aklın gücünün farkına varan insanın düşünsel hareketi denebilir. Öyle ki bu hareket, Rönesans ile birlikte düşünüldüğünde, aklın özgür kılınması sayesinde, XVIII. yüzyıldan başlayarak, XX. yüzyıl sanat akımlarına da zemin hazırlamıştır (Timuçin, 2010).

“Rönesans döneminde ulus devlet anlayışı öne çıkarak din temelli devlet anlayışlarından vazgeçilmeye başlandı. Bu düşünceye paralel olarak insanlar, kul ya da ümmet idesiyle değil, ulus devletin bir bireyi olarak görüldü. Böylece birey olarak insan, kişi olma hakkına sahip oldu. Birey konumuna yükselmesiyle kişi, yönetici,

soylu ya da din adamı karşısında hak ve özgürlüklerini kullanarak özgür insan olma talebinde bulunmaya başladı.” (Çüçen, 2006:2).

Bu dönemde sosyal yapı kırılmalık göstermektedir. Burjuvazi ticaret ile zenginleşmekte, zenginleştikçe de güçlenmekte ve nüfusu artmaktadır. Üstelik Aydınlanmayı savunanlar, Burjuvazinin üst tabakasına ait insanlardır. Burjuvazinin giderek güçlenmesi, sanatta da burjuvazi beğenisinin ön plana çıkmasına neden olmuştur (Timuçin, 2010).

Bu beğeni tiyatrodaki olan değişimleri de etkilemiştir. Bu dönemde, yukarıda bahsedilen burjuva sınıfının beğenisi yönünde “Tiyatro oyunları günlük konuları ve sıradan kişileri göstermelidir, düzyazı şeklinde yazılmalıdır” gibi görüşler ortaya atılmıştır. Bu görüşlerden en öne çıkanı ise, duygular ile ilgili olandır. “Tiyatro duygulandırmalıdır. Komedi, aynı zamanda ağlatabilmelidir. Tiyatro kişilere duygulandırarak öğretir. Duygulanmak ve acı çekmek, tiyatro seyircisine zevk verir.” gibi görüşler ortaya çıkmıştır (Şener, 2006).

Türlerin iç içe geçmesi, oyun kişilerinin sıradan kişiler de olabileceği düşüncesi ise Klasisizm’e karşı ortaya çıkmıştır. Artistoteles’in Poetikası’nı ve Klasik (Antik Yunan) tiyatrosuna öykünen Klasisizm de oyun kişileri, soylu kişiler olmalıydılar. Aydınlanma döneminde tiyatro hayatına giren “Duygulara hitap etme” düşüncesi, Romantizm döneminin de temelini oluşturacaktır:

Tragedya ve komedi türleri dışında ara türler oluşmuş, “duygusal dram”, “gözü yaşlı komedi” gibi türler yaygınlık kazanmış, seyirciyi duygulandırarak etkileme yöntemleri geliştirilmiştir... Fransa’da Diderot, Almanya’da Lessing, tiyatrunun duygusal etkisinin kuramını saptamışlardır... Tiyatronun seyircinin duygularına yönelmesi, kötülükleri değil erdemli davranışları göstermesi, iyiliğe karşı tatlı duygular ve güçsüzlere, ezilmişlere, yoksullara karşı sevgi ve acıma duygularını uyandırması gerekli görülmüş bu işlevi ile tiyatrunun, insanların kişiliklerini geliştireceği ileri sürülmüştür... Soylu beğenisinin kalıpları kırılmaya başlanmış, tiyatrodaki günlük olaylara, sıradan kişilere yer verilmesi hatta oyunların günlük konuşma dili ile yazılması onaylanmıştır (Şener, 2006:116-118).

Yukarıda Duygusal Dram olarak bahsedilen tiyatro anlayışı, dogmatik etkiden kurtulan insanın yeni ufuklar aradığı Romantizm döneminde ortaya çıkan tiyatro anlayışıdır:

Romantizm, XVIII. Yüzyılın sonlarından ile XIX. Yüzyıl ortalarına kadar etkisini devam ettirmiş sanat akımıdır. Fransız devriminin alt yapısını oluşturan düşünceler romantik düşüncenin zeminini oluşturmuş, Alman idealist felsefesi ise, romantizmin temel fikirlerini oluşturmuştur (Şener, 2006).

Romantik tiyatronun amacı, tanrısal gerçeğe ve insanın doğal özüne ışık tutmak; görevi, insan kişiliğini bu gerçek doğrultusunda yoğurmak, yetkinleştirmektir. Bunu başarmak için yazarın, gerçeği uzak açıdan görmesi, yaşamın çelişkisini tanıması, sonra da onu özüne en uygun bir biçim içinde ifade etmesi gerekir. Biçimlemede, klasikçilerin birlik ilkesine karşın bütünlük ilkesi benimsenmiştir (Şener, 2006:132).

Romantizm, izleyicinin duygularına hitap etmeyi, Klasik olandaki gibi mevkice yüksek birisi ile kurulan bağı değil, karakter ile seyircinin duyguları üzerinden bağı kurmayı hedeflemiştir. Bunun da en büyük etkenlerinden biri Burjuvazi sınıfının beğenisidir.

Romantizm döneminin ardından gelen Realizm (Gerçekçilik) akımı için, Romantizm'e tepki olarak doğmuş, sadece romantizm'e karşı değil, XIX. Yüzyıla gelene kadarki süreçte, pek çok sanat ve tiyatro düşüncesine tepki içerdiğini söyleyebiliriz. "Realizm sözcüğünün –etimolojik olarak incelendiğinde- Latince "şey" anlamına gelen **res** sözcüğünden türediği görülür. Realizm sözcüğü, yeni bir sanat anlayışına ad olarak ilk kez Fransa'da kullanılmaya başlamıştır. Alman **modernismus** terimi de yine bu yüzyıl içinde, ilk kez 1880'lerde, realist akım yazarları olarak kabul edilen Ibsen, Strindberg, Hauptmann ve Wedekind'in oyunları için kullanılmıştır. Almanca'da Realizm, Modernizm anlamına geliyordu. Böylelikle Realizm **modernismus** adı verilen ilk sanat akımı oluyordu." (Karabulut, 2014:52). Yaşam gerçeğinin olduğu gibi gösterilmesi, bilimin bir yöntem olarak kullanılması, sahne üzerinde bir illüzyon yaratılması gibi ilkeler benimsenmiş ve uygulanmaya başlanmıştır. Romantik tiyatronun, günlük yaşam sorunlarına eğilmemesi de eleştirilmiştir. Bunun yerine gerçekçi akım günlük yaşam sorunlarına eğilmeyi, toplumsal sorunlara deneysel yöntemlerle inceleme yapılması gerektiğini savunmaktadır. Her ne kadar Realizm'in, Romantizm'e karşı olduğunu söylesek de Modern tiyatronun başlangıcını Realizm olarak gören tiyatro tarihçilerinin yanı sıra, Romantizm'i, Realizm'in ilk aşaması olarak gören sanat tarihçileri de vardır (Şener, 2006).

“Gerçekçi tiyatro düşüncesinin ilkeleri saptanırken gerçeğin yansıtılması kavramına yeni bir yorum getirilmiş, tiyatronun topluma karşı sorumluluğunun altı çizilmiş, bilimsel yöntemin nasıl uygulanacağı açıklanmış, illüzyon yaratma teknikleri üzerinde durulmuştur.” (Şener, 2006:52).

Realizm ile Romantizm, temel olarak belli başlı konularda çatışırlar. Bunlardan bazıları şu şekilde sıralanabilir; Romantizm’in toplumun yaşadığı gerçeklerden uzaklaşması, konularını bireye, öznele dönmesi, Realizm’in somut olması, olanı olduğu gibi göstermesi. Romantik, toz pembe hayaller kurdururken, gerçekçilik, acı gerçekleri göstermektedir. Romantizmde oyun kişileri tiptir. Realizm de ise psikolojik, fizyolojik ve sosyolojik boyutları olan karakterler yer almaktadır. Romantizmin düştüğü duygusallığa, realizm düşmemiş, akli ve mantığı birinci plana koymuştur. Romantizm bir konuya tek taraflı yaklaşırken, realizm, onu pek çok açıdan ele alır, seyircisinin de düşünmesini ister. Romantizm şekle önem verirken, realizm, konunun özüne inmeyi ve bilgi vermeyi de hedeflemiştir. Romantizm oldukça renkliken, Realizm, göz boyamaktan kaçınır, sıradan olanı sahneye koyar (Şener, 2006).

Tiyatro sanatında, özellikle de Batılı anlamda tiyatrodaki dil ve dilin kullanımı her zaman önemli bir yer teşkil etmiştir. Bu anlamda bir tiyatro oyununun, sözcüklerin kuruluşu ile ilerlediği göz önünde bulundurulursa, tiyatro için, ‘tiyatro diyalogtur’ denebilir.

Antik oyunlarda dil, şiir şeklinde kullanılmaktadır ve sözcükler ağıdalıdır. Belli lirik düzen içerisinde diyaloglar gerçekleşmektedir. Romantizm’e gelindiğinde kullanılan dil, duygu coşkunluğunu vurgulamak üzere kullanılmıştır. Realizm’e gelindiğinde ise dil, hayatın gerçekliği yansıtan, günlük sıradan sözcüklerin kullanıldığı bir hâl almıştır. Bunun sebebi de oyun kişilerini, gerçek hayattan olduğu gibi yansıtmayı amaçlamalarıdır. Dilin en doğal hali, günlük konuşma biçimidir. Temel olarak amaç, söylenmek istenen şeyin anlamının çıkmasıdır. Bu aynı zamanda karakter farklarının da belirginleşmesini sağlamaktadır. Çünkü sahnede diyalog halinde olan iki karakteri düşünülürse, ikisi de doğal yaşamlarında olduğu gibi konuştuklarında, birbirlerinden ayırt edici, sosyal ve kültürel durumları belirginlik kazanacaktır.

Realizm tiyatrodaki, oyunculuktan yönetmenliğe, yönetmenlikten yazarlığa kadar yeni fikir değişimlerinin oluşmasını, yeni bir sanat düşüncesinin varolmasını sağlayarak

modern tiyatro kavramının da temelini oluşturmuştur. Ancak unutulmaması gerek bir durum da vardır. Her ne kadar, Realizm, Romantizm’e karşı olarak da ortaya çıksa, Romantizm’in, Klasik akımın kalıplarına ve kurallarına karşı ortaya koyduğu tiyatro anlayışı, Realizm’in önünü açmıştır (Karabulut, 2014).

İXX. yüzyılda Avrupa’da yaşanan ekonomik, siyasal ve kültürel değişimler, Realizm’in şekillenmesine neden olmuştur. Sanayinin gelişmesiyle Burjuvazi, güçlenmiş ve Aristokrasinin önüne geçerek egemen sınıf olmuştur. 1830-1848 Devrimlerinin yaşanmasıyla, toplum yapısında gerçekteşen kökten değişimler, sanatçılarını toplumun sorunları üzerine daha çok yönelmeye itmifitir. Tiyatroda da toplumun sorunlarına kayıtsız kalınmayarak, sorunlar sahnede bütün gerçekliğiyle sergilenmiştir (Karabulut, 2014).

Realizm’in tekniklerinden birisi de yanılısamadır:

“Gerçekçilik eğilimi dekor ve kostümde de açıkça görölmekteydi... Günlük yaşamdan alınan gerçekçi ayrıntılar hızla çoğalmıştır. Örneğin, 1876’da Comedie Française’te sahnelenen My Friend Fritz’de bir çiftlik sahnesinde pompadan gerçek su akıtılmış, ağaçlardan gerçek kirazlar yenmiştir. Aynı oyunun bir başka sahnesinde Aynı oyunun bir başka sahnesinde de sahnede gerçek yiyecek, içeceklerin servisi yapılmış ve bunlar tüketilmiştir.” (Brockett, 2000:448).

Bu döneme kadar Avrupa kıtasındaki devinimleri kısaca özetlemek gerekirse Burjuvazi’nin gelişen sanayileşme ve ticaret kolları ile zenginleşerek yönetimde söz sahibi olması, Aristokrasi’nin gücünü yitirmesi, bunun öncesinde de Rönesans ve reform hareketleri ile kilisenin gücünü kaybetmesi, daha sonra yaşanan iç karışıklıklar, Fransız İhtilali gibi gelişmeler, Avrupa’nın toplum ve devlet yapısında köklü değişikliklere neden olduğu söylenebilir. Yeni devlet yapılarının giderek güçlenmesi, yerine oturmayan çarklar Birinci ve İkinci Dünya savaşlarının temelini oluşturmuştur.

İkinci Dünya Savaşı 1939 – 1945 yılları arasında Almanya, İtalya, ile Fransa, İngiltere, Çin, Saldırmazlık Paktı’nın bozulması sonrası Almanya karşısında savaşan Sovyet Rusya ve Pearl Harbor Saldırısı sonrası savaşa dahil olan Amerika Birleşik Devletleri arasında gerçekteşen, yaklaşık 55 milyon kişinin ölüümüyle sonuçlanan tarihin en yıkıcı savaşıdır. Savaş sonunda Almanya teslim olmuş, Doğu ve Batı

olmak üzere ikiye ayrılmış; Doğu Almanya SSCB'nin yönetimine verilirken Batı Almanya ABD'nin yönetiminde tutulmuştur.

İkinci Dünya Savaşı'nın tiyatro sanatı için en büyük etkisi savaşın, insan yaşamı üzerindeki yıkıcı etkileri sonucudur. Hiroşima ve Nagazaki'ye atılan atom bombaları kitlesel ölümlere neden olmuş, insanlar kendilerini bir bilinmezliğin içinde görmüş, kötümserlik ve hiçlik duyguları ile baş başa kalmışlardır. Bu ağır yıkım, insanın hayata bakışını kökten değiştirmiş, teknolojik geliştirmelerin verdiği umudun yerini, kaygının ve anlamsızlığın aldığı görülmüştür. Bu bağlamda ilk olarak Heidegger tarafından 1927 yılında yazılan Varlık ve Zaman eseriyle ortaya çıkan, daha sonra Jean Paul Sartre tarafından benimsenen Varoluşçuluk akımı 20. yüzyıla damgasını vurmuştur. Jean Anouilh oyunlarında yapılacak Varoluşçuluk okuması için bu kavrama daha yakından bakmak gerekmektedir.

3.2 Varoluşçuluk

XIX. yüzyılda yaşanan, sanayi alanındaki gelişmeler, XX. yüzyıla gelindiğinde giderek etkisini artırmış, insan makinenin karşısında giderek yalnızlaşmıştır. Bu bağlamda Varoluşçuluk, değişen dünya dinamikleri karşısında ortaya çıkan Marksizm ile de ilişkilendirilebilir. Tarım toplumundan sanayi toplumuna geçişteki bu süreçte Karl Marks'ın ortaya attığı ve sermaye-emek ilişkisini yeniden yorumlayan Marksizme göre insan, kendi emeği ile ürettiği ürünün bir obje haline gelmesiyle, kendisine yabancılaşır.

“Bütün bunların yanında kapitalizme bir alternatif olarak çıkan Sosyalist ve Komünist hareketler de vaatlerini (sosyal adalet, eşitlik, özgürlük) gerçekleştirmeyp bunun yerine sırf bir devrim aşkı ve aşkın bir özgürlük için insanları ölüm tarlalarına sürüklemiş, devrimi ve onun için ölümü yüceltip milyonlarca insanın ölümüne neden olmuştur. Yirminci yüzyılın onyediyi, onsekiz ve ondokuzuncu yüzyıldan aldığı bu çürümüş mirasa yirminci yüzyılın filozofları, edebiyatçıları ve sanatçıları kayıtsız kalmayıp kimi, eserlerinde insanın bu tükenmiş umutlarını yansıtmış; kimi de varoluşçular gibi insanın bu çaresizliğine çözüm bulmaya çalışmıştır. Bu anlamda varoluşçuluk, çağın sorunları karşısında insanı korumaya çalışan bir akımdır. Bu sorunlar; kötümserlik, anlamsızlık, başkaldırı, özgürlük ve saçmalaktır. İşte varoluşçular felsefe tarihindeki unutulmuş insanın, bu sorunlarını anlamaya ve açıklamaya çalışmışlardır.” (Kılıç, 2006:6).

Jean Paul Sartre ile özdeşleşen Varoluşçu felsefe de temeline insanı ve bu tip bir yabancılaşma sonucu insanın yeni dünya dinamikleri karşısında yaşadığı çıkmazı alır.

Her öncü akımda olduğu gibi Varoluşçuluk da önceleri farklı gruplardan gelen kişiler tarafından benimsenmiştir. Genellikle iki grup olarak ele alınan Varoluşçu düşünürlerin arasında Hristiyan inancıya sahip olan: Soren Kierkegaard, Karl Jaspers, Max Scheler, Karl Barth, Landsberg, Maurice Blondel, Henri Bergson, Gabriel Marcel, Nicolas Berdiaeff, Leon Chestov v.b. yer alırken tanrı tanımazlıkları ile ön planda olan diğer grupta, Friedrich Nietzsche, Martin Heidegger, Jean Paul Sartre gibi düşünürler yer alır (Yener, 2006:6). Bu düşünürlerden tiyatro alanında eser verenler Camus ve Sartre'dır.

Varlığın özden önce geldiği düşünülerek, özü de insanın oluşturduğu kabul edildiğinde, merkezine insanı alan Varoluşçuluk felsefesi ortaya çıkar. Hristiyan Varoluşçulara göre Tanrı, insanı yaratmadan önce onun içerisine kendi (tanrısal) özünü koymuştur. Tanrıyı ve dini kabul etmeyen Varoluşçuların başlangıç noktalarından birisi de Dostoyevski'nin "Tanrı olmasaydı her şey mübah olurdu" sözüdür.

Varoluşçu felsefenin en temelinde Heidegger, Jaspers ve Sartre gibi isimler yer alır. Bu düşünürler, Varoluşçuluğa farklı açılardan yaklaşırlar da, Varoluşçuluğun özü olan bireyi asla unutmazlar ve merkeze her zaman bireyi koyarlar. Bireyin var olma sorunsalına çözüm arama, herhangi başka bir düşünceyi temel almak yerine bireyi merkeze almak, klasik düşünceleri yetersiz görmek, Varoluşçuların ortak özellikleridir.

Varoluşçulara göre insan günlük hayatında, varolanın içerisinde dururken, kendi varoluşunu unuttur ve yalnızlaşır. Kendi ile alakalı herhangi bir şeyle ilgilenmediğinde, insanın üzerine sis perdesi çöker. Varoluşçular bu durumu "bunaltı" olarak tanımlar. Bu, sebebi belli bir bunaltı değildir. Hali hazırda varolanın içinde bulunan insanın, varolanda kaybolma durumudur. Çünkü insan sonuç olarak yalnızdır; bu yalnızlık onun kendisini özgür hissetmesini sağladığı kadar da yalnızlık içerisinde giderek boğulma hissi yaşamasına sebep olmuştur. Bunun temelinde insanın dünya üzerindeki varoluş serüveni boyunca doğaya karşı verdiği savaş sonucu doğayı yenmesi, mitlerini oluşturduğu korkularını kırması, tarım devrimi ve

yerleşik hayata geçişi ile sanayi devrimi sayesinde doruk noktaya ulaştığını sanması, ancak gelecekte her şeyin çok güzel olacağına dair olan inancı ile zirve noktaya ulaştığı anda, dünya savaşlarının yaşanması ile evrensel usunda hayal kırıklığı yaşaması vardır. Bu hayal kırıklığı, yaşanan acılar ile birleştiğinde, yaşamın anlamsızlığını daha da artırmıştır. Çünkü hayatın anlamını sorgulayan insan zihninin yeni düşüncesi, anlamsızlık, bunaltı ve hiçlik olmuştur. Varoluşçuluk da bu bunaltı, hiçlik, korku, yalnızlık ve de kaygı kavramları üzerinde durur. “Tarihsel durumlar değişir. İnsan pagan bir toplumda köle olarak doğabileceği gibi, bir derebeyi, bir proleter olarak da dünyada gözükebilir. Değişmeyen yalnız dünyada bulunmak zorunudur; orada çalışmak, başkaları ile birlikte bulunmak ve ölümlü olmaktır.” (Sartre, 1967:23).

Sartre’da varoluşun anahtar kavramı varoluşun özden önce geldiğidir. “Sartre’a göre bunun anlamı şudur; ilk önce insan varlığı varolur, kendisiyle karşılaşır, dünyada ansızın ortaya çıkar – ve kendini bundan sonra yapar. “İnsan doğası diye bir şey yoktur çünkü insanın doğası kavramına sahip olmak için her şeyi gören bir Tanrı yoktur. Bir insan varlığı, kendini yapandan ve sadece kendini anladığı kadar varolandan başka bir şey değildir. Böylelikle o, eylemlerinden başka bir şey olamaz.” (Strathern, 1998:61-62).

İnsan özünü kendi yaratır: dünyaya atılarak, orada acı çekerek, savaşarak... İnsan sorumludur. Varlık özden önce geldiğine göre, insan ne olduğundan veya olmadığından sorumludur. Özünü kendisi tasarladığına göre sorumluluğunu da omuzlarına yüklenmesi gerekir. Hem, bu sorumluluğu sadece kendisine karşı değildir, bütün insanlara karşıdır. Çünkü insan kendisini seçerken bütün insanları da seçmiş olur, olmak istediğini yaratırken herkesin nasıl olması gerektiğini de tasarlar. İnsanın sorumluluğu bütün çağına yayılır, bütün evreni kucaklar. Bu sorumluluk korkunç bir sorumluluktur, uçsuz bucaksızdır. İnsan bu sorumluluğun bütün yükünü omuzlarında taşımakla insanlaşır. İnsan kendini seçerken bütün insanları seçtiği gibi, bütün insanları seçerken de kendini seçer, kendine karşı sorumlu olunca bütün insanlara karşı da sorumlu olur. Bunaltı sorumluluğunu duymaktır. Öyleyse insan bunaltıdır. Sorumluluklarını maskeleyen bu bunaltıyı azaltabilirler, gene de içleri rahat değildir. Çoğu kimseler yaptıklarının yalnız kendilerini bağladığına, yalnız kendilerini sorumlu kıldığına kendilerini inandırmaya çalışırlar, gene de bir türlü rahat edemezler. Çünkü sorumluluk da bunaltı da insanın insanlığından gelmektedir,

edimlerinin sonucudur. Bunaltı insanı eylemden ayırmaz, tersine eyleme götürür, eyleme zorlar. (Hançerlioğlu, 2006:425-430).

“İnsan, bir yandan varlığın bütün yükünü omuzlarında hissederken diğer yandan ise varlığın saçmalığını fark edince **bulantı**yı yaşar.” (Gürsoy, 1987:30).

Üstlenilen sorumluluğun ardından insan kendini tanımlarken kararlarının evrenseli bağlayan bir değer oluşturması, insanın korkuya kapılmasına neden olur. Tüm insanlığı bağlayan bu ilişki, korkunun yanı sıra kaygıyı da getirir (Yener, 2006:11-12).

Aşağıda Varoluşçuluk akımına dair bazı kavramlara değinilecektir. Kuşkusuz ki belirlenen kavramlara dair ayrıntılı bir çalışma yapmak bu tezin amacının çok ötesindedir. Bu kavramların söz konusu oyunlara dair analizler ve Varoluşçuluk teması ile buluşan noktaların bulgulanması için bir yol haritası görmesi hedeflenmektedir. Dolayısıyla her bir kavram tezdeki bulgulamalara hizmet edecek bağlamda ele alınmıştır.

Özgürlük “Hepimiz özgürlüğe mahkûmuz ve kendimiz için kim olduğumuzu seçmeliyiz.” diyen Sartre’a göre insan yaptığı seçimler sayesinde kendini var etmektedir. Fenomenolojik Ontoloji Temelinde Jean Paul Sartre’ın Sanat Anlayışı tezinde Sema Sökmen onun özgürlük anlayışını şu şekilde açıklamıştır:

“Sartre dinsel, biyolojik, psikolojik, toplumsal, ekonomik ya da tarihsel hiçbir koşulun insanı belirlemede öncelikli bir yeri olduğunu düşünmez. Çünkü bu belirlenimci görüşler insanı özgür bilinçli bir varolan olarak değil kendinde-şey alanına iterler. İnsan varoluşu için önsel bir gücün belirleyici etkisini kabul eden düşünceler özcüdür. Bu özcü anlayışların düşüncesi özün varoluştan önce geldiği şeklinde özetlenebilir. İnsan kendi durumu tanımlamak ve kendi dünyasına anlam vermekten bütünüyle sorumludur. İnsanın bu konudaki özgürlüğü onun eleminin kaynağıdır. Bilinçli bir varolan olması nedeniyle insan özgür olmaya mahkumdur.” (Sökmen, 2013:32).

Sorumluluk Sartre’a göre “... insan özgür olmaya mahkum olduğundan dünyanın tüm ağırlığını omuzlarında taşır: insan dünyadan ve varolma tarzı olarak kendi kendisinden sorumludur ...bu mutlak sorumluluk kabullenme de değildir; özgürlüğümüzün sonuçlarının mantıksal talebidir. Başıma gelen her şey benim aracılığımla gelir ve ben ne bunlara üzülebilirim, ne isyan edebilirim ne de sineye

çekebilirim.” (Sartre, 2018:652-653). Sartre bu sorumluluğu biraz daha açarak şu şekilde tarif eder: “Dünyanın içine bırakılmış durumdayım ama bu suyun üzerinde yüzen tahta parçası gibi düşman bir evrenin içinde terk edilmiş ve edilgin olarak kalacağım anlamına gelmez. Bu, tersine, kendimi aniden ve tek başına yardımsız olarak olanca sorumluluğunu taşıdığım bir dünyanın içine angaje olmuş bir halde bulmam demektir ve ben, ne yaparsam yapayım bir an için bile olsa kendimi bu sorumluluktan kopartamam, çünkü sorumluluklardan kaçma arzumdan bile sorumluyum.” (Sartre, 2018:655).

Otantik Varoluş “Varoluşçu felsefede her insan kendi bireyselliği ile tanımlanır. Bu anlamda otantiklik/sahicilik bireyi içinde bulunduğu toplumun anlamsız değerlerinden ayırır. Kişi yalnız değilse, kitlenin değerleriyle yaşıyorsa, gündelik yaşamında içinde bulunduğu toplumun bütün değerlerini benimsiyorsa, herkes gibi olmaktan mutsuz değil de mutlu oluyorsa o sahici olmayan bir varoluş içindedir. Sahici varoluş kim olduğumuzun farkına vardığımızda başlar.” (Kılıç, 2006:45-46).

Yabancılaşma “Terim, kişinin emeğinden kopmasını veya yaşamın değerli olan birçok yönünün ona birden anlamsız gelmesi hatta onlardan nefret etmesi, toplumsallıktan ayrı düşmesi anlamına gelir. Terimi ilk olarak Hegel kullanır. Hegel’de yabancılaşma, insan kendi ürünlerine onun dışındaymış gibi baktığı zaman ortaya çıkar. Ludwig Feuerbach (1804–1872) ise yabancılaşmayı din eleştirisinde kullanır. Feuerbach’a göre din insanın yabancılaşmasıdır. Din insanın kendinden uzaklaşmasıdır. Karl Marks (1818–1883) ise işçinin emeğinin ürünleriyle yaşamasının olanaksızlaşmasını yabancılaşma terimiyle açıklar.” (Kılıç, 2006:75).

Kaygı Varoluşçulara göre insan bu dünyaya düşmüş, fırlatılmış haldedir ve insan yaşamı acı, suç, elem ya da kaygı içinde yaşanmaktadır.

“Kaygıyı temel sorun haline getiren tüm filozoflar, nesnesi olmayan bir dünya kaygısından yola çıkarlar. Kierkegaard dünya-kaygısını özgürlükten kaygı olarak somutlaştırır. Heidegger ise Kierkegaard’dan daha radikal olarak kaygıyı dünyanın içinde olma kaygısı olarak betimler ve ardından gene bu kaygıyı ölüm karşısındaki kaygıya dönüştürür.” (Schulz, a.g.m., s. 13. Aktaran: Tepeli, 2010:70).

“Sartre için insan yaşamı kaygı, elem ya da içdaralması denen derin, umutsuz depresyondan kaçmak amacıyla mutluluk için çaba harcamakla geçer. Fakat gerçek şudur ki insan kaygı ve elem içinde yaşar. Bu durumun en kötü yanı şudur ki

kaygıdan kaçış hiçbir şekilde mümkün değildir. Bu kaygı gerçek yaşamda nesnel olarak bilinmez ve deneyimlenmez, fakat bütünüyle öznel olarak yaşanır.” (Sökmen, 2013:44).

“Sartre için kişinin eylemleri bütün insanlık adına bir girişim, dava ya da bağlanmadır. Böylece bağlı eylemin kaynağı kişinin kendisinden ve diğer tüm insanlardan sorumlu olmasıdır. İnsanın kendisine dönüşeceği bir imge tasarlamakla insanın olabileceği belirli bir imge yaratılmış olunur. Böylece, kişinin kendisini belirli bir şekilde tasarlaması genel olarak tüm insanlara mal edilebilecek bir insan tasarlaması anlamına gelir. Bu sorumluluk düşüncesi varoluşçuları insan duygularını, özellikle elem, terkedilmişlik, ümitsizlik gibi duygu ve durumları anlamakta yetkin kılar. İnsan bir eyleme girdiğinde sadece kendisinin ne olacağını seçmez aynı zamanda tüm insanlık için karar veren bir yargıca dönüşür. Bu durumda kişi bütünlüklü ve derin bir sorumluluktan kaçamaz. Varoluşçular bu nedenle bir elem ya da kaygı içinde bulunurlar. Sartre’a göre çoğu insan böyle bir kaygıyı duyumsamaz, ancak varoluşçular çoğu insanın bu elemini gizlediklerini ya da bu eleminden kaçtıklarını düşünürler. Bir kişi bir şey yaptığında bu yaptığı şeyin başkalarının değil kendi eylemi olduğunu düşünür.” (Sökmen, 2013:52-53).

Saçma “Anlamsız bir evren içerisinde anlamı nasıl olumlayabilirsin? Camus Sisifos Söyleni’nde (1943) bunu gösterir. Sisifos tanrılar tarafından bir kayayı dağın tepesine çıkarmakla cezalandırılmıştı. Her çıkarışında kaya geri yuvarlanıyor, bu da böyle sonsuza dek devam ediyordu. Camus kitabına bir soruyla başlar: Gerçekten önemli olan bir tek felsefe sorunu vardır, intihar.” ve devam eder: “Hayatın yaşamaya değer olup olmadığını yargılamak felsefenin temel problemine cevap vermek anlamına gelir.” Sisifos meydan okurcasına, faydasız işine anlam vermeyi seçer ve bu şekilde o iş anlam kazanır. İnsanlar da kendi “saçma” hayatları içerisinde işte böyle yapmalıdırlar.” (Robinson ve Groves, 2011:125).

“İnsanın bilinci ile görünen dünya arasındaki bağın devingen oluşu, aralarındaki ilişkiyi anlamsızlaştırır ve bir kopuşa sebep olur. İşte bu kopuşta akla aykırı olan uyumsuzluk durumu ortaya çıkar. Aklın uyum ve tutarlılık isteği karşılıksız kalmıştır. Her şeyin değiştiği, sabit kalmadığı bir dünyada olduğunu fark eden birey, sabitliği dileyen “akıl”ın çelişkili mevcudiyetini apaçık bir şekilde görmektedir. İnsandaki bu bilinçlilik dünyayla olan ilişkisinde açığa çıkar. O halde uyumsuz insan ve dünya arası anlam ilişkisinde meydana gelmektedir.” (Altunay, 2017:60).

Camus, Sisifos Söyleni'nde saçma duygusunu tasvir eder. Saçma duygusunun nasıl ortaya çıktığını ve insanın bu uyumsuz durumu nasıl fark ettiğini dört şekilde bulgular. İlk olarak modern toplum içinde mekanikleşen ve monoton yaşamı yaşayan insan bu otomat durumun garipliğinin farkına vardığında saçmaya tanık olur. İkinci olarak geçen zamanı ve ölümü düşünen insan yaşamın ölüm karşısındaki saçmalığına tanık olur; insan -ölüm dışında- özgürlük dolu bir dünyadadır. Üçüncü olarak tek başına, yabancı bir dünyada olma hissi ile birey yalnızlaşır ve öteki olma bilinci ile bırakılmışlık hissini yaşar. Son olarak ise geri dönülmez biçimde her şeyi sonlandıran ölüm duygusu ile uyumsuz kendini gösterir (Altunay, 2017:61-62).

Ölüm M. Heidegger Ve J. P. Sartre'da Ölüm Kavramı yüksek lisans tezinde Ezgi Polat Heidegger, varlık ile insan varlığı arasında bir ilişki kurarak, varlığın anlamını sorgulayacak olan insan varlığını, Dasein olarak adlandırıldığını ifade eder. Buna göre "Heidegger, ölüm hakkında düşünmenin bile kamu tarafından hoş karşılanmayıp, korkakça bir tavır olarak algılandığını ve bu yüzden kamunun ölümün hakkında düşünülmemesi gereken bir şey olduğunu öğütleyen tavrını şu sözleriyle anlatır: "Herkes ölümden kaygı duyma cesaretini göstermeyelim diye elinden geleni ardına koymamaktadır" (Heidegger, 2006/2011:269). Ölümün fikrinin bile kaçınılacak bir şey olduğu düşüncesinde birleşen hergünkü kamusal alan, Dasein'in en kendine özgü olan ölüm imkanını karartarak, ölüm ile yaşam arasındaki bağın da kurulamamasına neden olduğu gibi, Dasein'i kendisine yabancılaştırmaktadır." (Polat, 2016:38).

"Heidegger in dünyada Dasein tarzında bulunan insan varlığının sonu olarak ölüme verdiği anlam egzistansiyel, fenomenolojik ve ontolojiktir. Dasein'in zamansallığının temelinde duran onun ölümlü doğasıdır. İnsanın ölümü, bir meyvenin olgunlaşıp düşmesi, bir ağacın kesilmesi gibi bir şey değildir. Ölüm, zamanın herhangi bir yerinde cereyan eden biyolojik yaşamın son bulması olayı da değildir. Ölümle ilgili Heidegger in asıl vurgusu ölüme-yönelik-varlık (Sein zum Tode) olarak Dasein in, ölüm aracılığıyla kendi yaşamına anlam katabilme olanağını elde edebilecek olmasıdır. Bu sebeple Heidegger ölüme en uçtaki "imkan" gözüyle bakmaktadır. Buradaki imkan hayatın yeniden kurulması imkanıdır ve asıl soru, ölümün yaşam için ne ifade ettiği sorusudur. Dasein dünyaya ölüme-doğru fırlatılmıştır. Ölüm zamanın bir yerinde duran ve Dasein'in ona yaklaştığı bir şey değil, yaşamın her anında beliren ve her an'ı yaşanan son an olmaya dönüştürebilecek bir imkandır. Böylece ölüm, yaşamı Dasein'a ait yapar. Ölüm ve

varoluşsal-otantik yaşam arasındaki ilişki bu şekilde ortaya çıkmaktadır.” (Polat, 2016:29-30).

“İnsanın dünya içindeki varlığını ortadan kaldıran ve varoluşu sona erdiren ölüm, Heidegger tarafından bir olanak, Sartre tarafından ise saçma bir olgu olarak ele alınmaktadır. Hem Heidegger hem de Sartre, insanın dünyaya ölüme doğru fırlatılmış ve tek başına bırakılmış olduğunu düşünür.” (Polat, 2016:78).

Sartre ve Heidegger ölüm noktasında birbirlerinden ayrılırlar: “Heidegger, ölümü bir olanak olarak kavrayıp, ona katlanmamızı istese de Sartre’a göre bu mümkün değildir. Çünkü ölüm, saçma yaşamı tamamen saçmalık içine gömen bir sondur.” (Polat: 2016:81).

İntihar Soren Kierkegaard, Albert Camus ve Jean Paul Sartre, intihar konusunda farklı fikirler ortaya koymuşlardır. Albert Camus, intiharın tek felsefi sorun olduğunu, genel olarak toplumsal eylem olarak düşünüldüğünü ancak intiharın birey olarak ele alınması gerektiğini söylemektedir (Camus, 2010: 15-16). “Bir gün bana intihar etmiş bir emlak yöneticisinden söz ederken, beş yıl önce kızını yitirdiğini, o zamandan beri çok değiştiğini, bu olayın onu "için için yediğini" söylemişlerdi. Bundan daha uygun bir sözcük bulunamaz. Düşünmeye başlamak, için için yenmeye başlamaktır. Bu başlangıçlarda toplumun fazla bir etkisi yoktur. Kurt insanın yüreğindedir. Yürekte aramak gerekir onu. Yaşam karşısında uyanıklıktan ışık dışına kaçışa götüren bu ölümcül oyunu izlemek ve anlamak gerekir.” (Camus, 2010:16).

“Camus’a göre intihar iki şekilde ele alınabilir. Birincisi felsefi yani düşünsel intihardır. Bu maddi, somut olandan uzaklaşıp, manevi soyut olana, dini olana yönelmektir. İkincisi ise insanın kendi yaşamına son vermesidir.” (Yöney, 2013:61-62).

Camus’a göre insana kaybettirecek olan, olumlu bir sonuca varmayan intihar, doğrudan kişinin hayatına son vermesiyle sonuçlanan intihardır. Jean Paul Sartre için ise, kişinin hayatına son vermesiyle sonuçlanan intihar, tanrıya karşı bir başkaldırıdır ve kendisinin ateist kişiliğinden dolayı bunu değerli ve olumlu olarak gördüğünü söylenebilir. Bu anlamda Camus ve Sartre intihar bağlamında birbirlerinden ayrılmaktadırlar. Sartre’ın Soren Kierkegaard’dan ayrıldığı temel nokta da yine tanrısal inançtır. Kierkegaard’a göre insan kendisini ancak tanrıya tam anlamıyla

yönelerek var edebilir. Sartre içinse, kişi dünyaya fırlatılmıştır ve tek başınadır. Bu yüzden kendisiyle ilgili var edebileceği her şey yine kendisinde gizlidir (Dergipark, 2019).

Umut/Umutsuzluk “Varoluş felsefesinin görkeminde olduğu yıllara baktığımızda; dünya büyük bir savaş içinden çıkmış, ikinci büyük savaşın ağır yıkıntıları da tüm çirkinliğiyle insanların üzerine umutsuzluğu yüklemiş, milyonlarca insan savaş alanlarında nedenini bilmeden yok olup gitmekte. Bütün bu koşullar insanlarda umutsuzluk, bulantı ve kaygının oluşması için yeterli olmakta. İnsanlar, ölümü her yerde görebilmekte.” (Kılıç, 2006:49).

Yukarıda bahsedilen özgürlük ve sorumluluğa bağlı olarak “Birey kendi hareket tarzıyla ilgili kararları, yalnızlık içinde verir. Bu yüzden insan dünyada korku ve umutsuzluk içindedir.” (Kılıç, 2006:25).

Umut ile ilgili Heidegger şu düşünceleri öne sürmüştür:

“İç sıkıntısı/daralması Heidegger’de bizim insansal varoluşumuzdur. Bu duygu bizim dünyaya terkedilmiş olmamız, ölüme doğru yazgılı olmamız ile kavranılır. İç sıkıntısı, kendisinin dünyadaki terk edilmişliğini ve yalnızlığını unutup, nesneler arasında kaybolan küçük burjuva toplumuna karşı bir tepkidir. Heidegger, “umudu” kabul etmez. Bunun nedeni, ona göre “umut” insanın her türlü sıkıntı karşısındaki iç daralması karşısında sığındığı bir yer olmakta. Ona göre umut, sıradan insan için bir kurtuluştur. Bir korku sığınağıdır.” (Kılıç, 2006:51).

Birey “Bireyin özneliği düşüncesi Sartre’ın varoluşçuluğunun kalkış noktasıdır. Bireyin özneliği ilkesini genel olarak kendi felsefesinin temeline koyan Sartre böyle bir felsefenin boş umutlara yer vermediğini ve gerçek temeller üzerine dayandığını düşünür.” (Sökmen, 2013:61).

Sartre’a göre birey, çeşitli metafiziksel ve dini tanımlamalardan uzaklaştıkça var olabilir. Bu anlamda insan, yaptığı ve bilerek yapmadığı her şeyden sorumludur. Sorumluluk ise bireyi bulantı ile baş başa bırakır. Birey tek başına ve yalnızdır. Kierkegaard’da ise bundan farklı olarak birey, Sartre’ın bireyinde olduğu gibi yalnız değildir. İnanç ile Tanrı’ya varabilir ve kendini var edebilmektedir (Dergipark, 2019).

Kötü Niyet Sartre’da öne çıkan kötü niyet kavramı insanın kendi özgürlüğünü yadsımasının bir sonucudur. “İnsanın kendini kendi seçimi olmayan değerlerin içine

bırakması, onun özgürlüğünden vazgeçmesi anlamına gelir. Yani kötü niyet içinde yaşaması anlamına gelir. Kötü niyet ise, insanın kendi kendisini aldatmasıdır.” (Kılıç, 2006: 34) Yalan söylemekten farklı olarak kötü niyet, kişinin gerçeği başkalarından gizleyişi gibi değildir, kişinin kendine yalan söylemesidir. “Kötü niyete sahip insanlar bir şekilde bundan kaçmanın bir yolunu bulmaya çalışacaklardır. Bunu, genellikle de toplumsal bir role bürünerek yaparlar.” (Robinson ve Groves, 2011:123).

Bilinç Sartre’a göre bilinç kendini isteyerek seçer. Yoklukta var olmaz, bir şeylerin farkında olmalıdır. Bir başka deyişle bilinç kendini seçimler yaparak yaratır; burada Sartre’ın felsefesinin eylem felsefesi olduğunu görülür.

Hiçlik Tanrıtanımaz Varoluşçulara göre “hiçlik” kavramı tanrının ve öte dünyanın anlam bulmada bir cevap olamayacağı sonucu ortaya çıkar. “Her türlü tanrısal varlıktan ve umuttan sıyrılmış olan bu düşünce biçimi bizi yaradılışımızın ve deneyimimizin *dipsiz dibi*, hiçbir yere başvurma olanağı bulunmayan *hiçliği* ile karşı karşıya getirir.” (Ducasse, 1972:176).

Varoluşçuluk akımı, tarihlendiği özellikle İkinci Dünya Savaşı sonrası dönem itibariyle daha önceki dönemlerden farklı olarak insanın kendisini çevreleyen tüm etmenlerden bağımsız bir şekilde kendini, dünyadaki varlığını anlamlandırmaya çabaladığı bir dönemde ortaya çıkmıştır. Jean Anouilh de yaşadığı dönem itibariyle Varoluşçu felsefeden etkilenmiştir. İlerleyen bölümlerde Anouilh’in oyun karakterleri Varoluşçu felsefe açısından incelenecektir. Ancak bundan önce yazarın yaşamına daha yakından bakmakta yarar vardır.

3.3 Jean Marie Lucien Pierre Anouilh (1910-1987)

Fransa’nın yetiştirdiği Modern tiyatronun en değerli yazarlardan biri olan Anouilh, özellikle 1940’lardan sonra ön plana çıkan çok önemli oyunlar yazmış ve ünü bütün dünyaya yayılmıştır. Avrupa ve Amerika’da oyunları oynanan, ölümüne değin üretimine devam eden yazar, II. Dünya Savaşı’na şahit olmuş ve dönemin çoğu aydını gibi yaşamı sorgulayan bir felsefe ile metinler kaleme almıştır. Onun kaleminin başarısı, kuşkusuz, incelikli mizah anlayışı ve zekice inşa edilmiş oyun yapıları kurmasından ileri gelir. Ancak bunun yanı sıra, oyunları derin bir felsefe barındırarak insan ruhunun açmazlarına dair bir yolculuk vaat eder.

“Mutluluk” kavramı ele aldığı temalar arasında ilk sırada gelir. Mutluluğun getirdiği yozlaşma, aşk, dürüstlük, onur, ölüm zenginlik ve fakirlik sıkça kullandığı diğer temalardandır. Oyunlarında insan yaşamının en temel gerçekliğini konu alırken illüzyon, fantezi ve ironi öğelerinden de faydalanmıştır.

“Bagajsız Yolcu oyunuyla tanınmaya başladığı ilk döneminde natüralist bir yaklaşım benimseyen Anouilh sonraları Jean Giraudoux, Jean Cocteau, Roger Vitrac ve Luigi Pirandello gibi yazarlardan etkilenecek daha deneyselliğe açılan eserler yazmaya başlamıştır. Devamında gelen yıllar boyunca Anouilh trajediden farsa ve tarihi oyunlara kadar uzanan türlerde ve “metatiyatro” olarak adlandırılan tiyatronun içinde tiyatroyu konu alan özellikte yapıtlar ortaya koymuştur.” (Sparknotes, 2019).

Kahramanlarının en belirgin özelliği isyankar oluşlarıdır. Aileleri, sosyal konumları yoluyla veya kendi geçmişlerinden gelen ahlaka aykırı durumlar ile uzlaşım içinde olmaktansa içsel bir saflık arayışıyla, kötülükten uzak bir ülküsellik doğrultusunda baş kaldırır. Hayalperest ve inatçı kahramanları ilk olarak gerçeklikten kaçmaya çabalarlar ancak kaçışın mümkün olmadığını fark etmeleriyle birlikte sonradan bu çaba derin bir acıya dönüşür.

Onun tiyatro ile kurduğu ilişkiyi en iyi anlayabileceğimiz sözlerinden biri şudur: “Oyun yazıyorum çünkü yapmayı bildiğim tek şey bu; aynı eskiden babamın takım elbiseleri kesip biçtiği gibi ben de oyun yazıyorum.”

3.3.1 Çocukluğu ve gençlik yılları

Bask kökenli bir aileden gelen Jean Anouilh, 10 Haziran 1910 tarihinde Fransa Bordeaux yakınlarındaki küçük bir kasabada, Cerisole’de dünyaya geldi. Babası François Anouilh terzi, annesi Marie-Magdeleine ise bir orkestrada kemancıydı. Babasından yaptığı işte özenli olmayı öğrenen, annesinden ise sanatsal eğilimini miras alan Jean, geceleri müzikhollerde çalan ve bazen de sahnelenen oyunlara müzisyen olarak eşlik eden annesi sayesinde sahne arkasıyla tanıştı. Erken yaşlarda sahnenin büyümesine kapılan Anouilh, sık sık oyun provaları izler, tiyatro metinlerini okumasına izin vermeleri için yazarlardan izin almaya çalışır, uyku vaktine değin oyun metinleri okurdu. İzlediği oyunlardaki tüm şarkıları ve sahneleri ezbere öğrenirdi. Böylece yeni yetişmekte olan bir yazarın yolculuğu başlamış oldu. İlk oyun yazma girişimini 12 yaşındayken yaptı, basılmamış olan ilk uzun oyununu da 16 yaşında yazdı ancak kendisinin erken dönem çalışmaları günümüze ulaşmamıştır.

1918 yılında ailesi Paris'e taşındı ve orta öğrenimini Paris'te Chaptal Lisesi'nde tamamladı. Ardından Sorbonne'da Hukuk Fakültesi'ne kabul aldı ancak yaşadığı maddi sıkıntılar sebebiyle 1,5 yıl sonra hukuk eğitimini yarıda bırakmak zorunda kalarak Publicité Damour isimli matbaada çalışma hayatına başladı. İşini seviyordu - kısa ve öz olma meyzietini ve dili incelikli kullanmanın önemini reklam metinleri hazırlarken öğrendiğini sonraları röportajlarında birkaç kez kendi de ima etmiştir. 1929 yılında gelen askerlik celbinin ardından başlayan askerlik süreci boyunca da maddi sıkıntıları devam etti. Kısıtlı asker maaşı ile geçinmekte olan Anouilh, sonradan birçok oyunundaki kadın kahramana hayat verecek olan Monelle Valentin ile 1931 yılında evlendi. Valentin ile Anouilh'in 1934 yılında kızları Catherine doğdu. Catherine de sonradan oyunculuğu tercih etti ve babasının oyunlarında rol aldı. 1953 yılında bir başka oyuncu Nicole Lançon ile yaptığı ikinci evliliğinden olan kızı Caroline'e göre Anouilh'in Valentin ile olan evliliği mutlu bir evlilik değildi. En küçük kızı Colombe de Anouilh ile Valentin arasında hiçbir zaman gerçek bir evlilik olmadığını öne sürmüştür. Evlilik dışı ilişkiler yaşayan Valentin, birçok kez Anouilh'i aldatmış ve ona acı çektirmiştir. Caroline'a göre Anouilh kendi annesinin de Arcachon Tiyatrosu'ndan bir oyuncu ile evlilik dışı ilişkisi olduğunu ve sonradan bu kişinin biyolojik babası olduğunu öğrenmiştir. Kendi evliliğinde yaşadığı sorunların ve aile hayatına dair sonradan ortaya çıkan gerçeklerin de etkisiyle ihanet teması oyunlarında çokça yer bulmaktadır.

Yaşamını tam zamanlı yazarlık yaparak kazanmak isteyen Anouilh, sinema için komik sahneler kaleme almaya başladı (Revolvy, 2019).

3.3.2 Tiyatro kariyeri

Anouilh, oyuncu ve yönetmen Louis Jourvet'in yanında sekreter olarak çalışmaya başladı. 1930'ların başlarında Jourvet, oyun yazarı Giraudoux ile birlikte yaptığı oyunlar ile üne kavuşmuştu. İkili, daha ziyade oyun yazarını ve oyun metnini merkeze alan bir tiyatro üzerine çalışmaktaydı. Her ne kadar patronu Jourvet, Jean Giraudoux'un Siegfried oyunundan kalan dekor parçalarını evini döşemesi için Anouilh'e vererek ona yardımcı olsa da bir yönetmen olarak onun oyun yazmasını desteklemiyordu.

Anouilh için Giraudoux önemli bir isimdi ve büyük bir ilham kaynağıydı. Jourvet'in cesaretini kırmasına rağmen geniş kitlelerce sevilen Giraudoux'un

yüreklenmesiyle Anouilh, 1929 yılında oyun yazmaya başladı. O vakitten sonra hemen hemen bütün yaşamı tiyatro ile uğraşarak geçti. Hayat ve sanat; dışarıdaki dünya ile sahnedeki dünya onun için hep iç içe oldu. Tiyatro dekoru olarak kullanılan eşyalar ile dolu bir evde yaşayışı da mesleğine olan bağlılığı gösteren hoş bir sembol olarak algılanabilir.

1929 yılında Jean Aurenche ile ortak bir proje olarak ilk oyunu “Humulus le muet” (Dilsiz Humulus) seyirci ile buluştu. Bu oyunu 1932’de ilk solo projesi olan L’Hermine (Kakım) ve 1933’te Mandarine (Mandalina) takip etti. Her iki oyun da Théâtre de l’Œuvre’de oyuncu ve müdür olarak çalışan yenilikçi bir rejisör Aurélien Lugné-Poe tarafından sahnelendi. Yazarın metninin dekoru yaratmak için yeterli olduğu düşüncesinden yola çıkarak Poe, sade bir sahneleme yoluna gitti. Basit bir kompozisyonla üslup ve atmosferde bütünlüğü yakalayarak Anouilh’in şiirsel dilinin sahnede parlamasını sağladı. Oyunlar büyük başarı yakalayamayıp 37 ve 13 gösterimden sonra sona erdiler ancak Anouilh bir dizi prodüksiyona daha girişerek direnmeye devam etti. İçlerinde en öne çıkanı 1935’te oynanan Y’avait un prisonnier (Bir Mahkum Vardı) adlı oyun oldu. Daha sonra deneysel işler yapan Rus yönetmen Georges Pitoëff ile tanıştı, genç yazar Pitoëff’un basit ve yalın üslubundan derinden etkilenmişti. Kısıtlı imkanlar ile çalışmalarına rağmen yaptıkları işler umut vaat ediyordu. İkili 1937’de Le voyageur sans bagage (Eşyasız Yolcu) oyunu ile başarıyı yakaladı. Sonraki yıllarda Paris’te yeni bir Anouilh oyununun sahne almadığı bir tiyatro sezonu neredeyse hiç olmadı. Üstelik oyunların çoğu hem Avrupa’nın diğer ülkelerine hem de Amerika’ya gidiyordu. Yine de özellikle 1938’den sonra Anouilh’in oyunları çoğunlukla 1940’ta Charles Dullin’in emekliliğe ayrılmasından sonra Théâtre de l’Atelier’in başına geçen dönemin önde gelen sahne tasarımcılarından Andre Barsacq tarafından sahneye kondu. Barsacq Anouilh’in bir numaralı destekçisiydi ve ikilinin ortaklığı Anouilh’in başarısının II. Dünya Savaşı’ndan sonra da sürmesini sağladı (Revolvy, 2019).

3.3.3 Oyun yazarlığı

Anouilh, 1940’lardan sonra çağdaş öyküler kurmak yerine daha çok mitolojik klasikler ile tarihsel konulardan yararlanmaya başladı. Bu dönemde yarattığı oyun karakterleri daha çok Albert Camus ve Jean Paul Sartre gibi yazarların da ele aldığı karakterler gibi varoluşsal sıkıntılar ile boğuşur, kendi yazgılarından kurtulup

özgürlüklerine kavuşmak isterler. Bu oyunlardan en ünlüsü “Antigone” sayesinde Anouilh, yaşadığı dönemin en önemli yazarlarından biri haline geldi. Bu başarı, sadece kanunlara itaat eden Creon ile ona boyun eğmeyen Antigone arasındaki klasik çatışmayı yeniden kaleme almadaki başarısından kaynaklanmıyordu. II. Dünya Savaşı’nda Almanya işgalini yaşayan Fransız seyircisi tarafından Antigone, çağdaş bir tiyatro oyunu olarak yorumlanıp politik yönüyle okundu. II. Dünya Savaşı’ndan sonra yazdığı Roméo et Jeannette (Roméo ile Jeannette), Médée (Medea) ile Antigone’nin başarısına yaklaşan bir Jeanne D’arc uyarlaması; L’Alouette (Tarla Kuşu) da aynı amaçla yazıldı.

Anouilh, bu dönemde öne çıkan üsluba ve atmosfere göre eserlerini bizzat kendisi sınıflandırdı. Komedi türünden trajedi türüne dek geniş bir yelpazeye yayılan eserlerin toplu basımları Anouilh’in kendi gruplandığı şekliyle yapıldı. Anouilh’e göre bu kategorizasyon, yazar olarak yaşadığı evrimi daha görünür hale getirmiştir. *PiècesNoires* (Kara Oyunlar), trajedilerini ve gerçekçi oyunlarını betimler; Antigone, Jezabel ve La Sauvage (Vahşi Kız) oyunları Kara Oyunlar sınıfına girmektedir. Bu oyunların genç, idealist ve kararlarından taviz vermeyen ana karakterleri ancak ölümü seçerek doğruluğa ve erdeme ulaşabilirler. *PiècesRoses* (Pembe Oyunlar) ise ilk grubun tam zıttı olarak peri masallarını andıran fantezilerle dolu komedi oyunlarıdır. Le Bal des voleurs (Hırsızlar Balosu), Le Rendez-vous de Senlis (Senlis’te Randevu) ve Léocadia (Hatırlanan Zaman) oyunlarında içinde bulundukları çevrenin ya da geçmişlerinin getirdiği yüklerden kurtulmak isteyen ana karakterler daha mutlu ve özgür bir yaşam arayışına düşerler. 1940’ta Théâtre de la Michidière’de seyirci karşısına çıkmasının ardından büyük sükse yapan bu lirik fantezi Léocadia’da, aşık olduğu kadını kaybeden prens, sevgilisinin ölümünün ardından aşkı ona çok benzeyen şapkacı bir kadında bulur.

1940’ların sonundan başlayarak 1950’ler de dâhil olmak üzere Anouilh’in oyunları biraz daha karanlık ve sert bir hal alır; daha önce kaleme aldığı idealist genç karakterlerinin aksine orta yaşlı ve daha tecrübeli karakterler ön plana çıkmaya başlar. Yazar bu dönemki oyunlarını *PiecesBrilliantes* (Parlak Oyunlar) ve *PiecesGrinçantes* (Kara Mizah Oyunları) olarak ikiye ayırır. Soylu bir ortam ve zekice şakalar ile sınıflandırılan L’Invitation au château (Şatoya Çağrı) ve Colombe (Bayan Colombe) Brilliantes oyunları arasındadır. Bu oyunlar Kara Oyunlar ile Pembe oyunların aristokratik bir düzlemde bir tür karışımı gibidirler. La Valse des

toréadors (Teodorlar Valsi) ve Le Réactionnaire amoureux (Horoz Dövuşü) gibi Grinçantes türüne dâhil olan oyunları ise daha ziyade kara komedi özellikleri taşır ve gerçeği daha karanlık yönüyle ele alır. Teodorlar Valsi, adını Carmen'den Georges Bizet'in ünlü Toreador Marşı'ndan ilhamla alır. Uluslararası başarı yakalayan fars türündeki oyunun tiplemesi General Pe'yi, yazar daha sonra başka oyunlarında da kullanmıştır. Anouilh'in yaptığı sınıflandırmaya göre bir başka türü *Pièces Costumées* (Kostümlü Oyunlar) oluşturur. L'Alouette (Tarlakuşu) ve La Foire d'Empoigne (Yakala Yakalayabilirsen) ile II. Henry döneminde Canterbury başpiskoposu olan aziz Thomas Becket'in kilisenin bağımsızlığını savunurken öldürülmesini konu alan ve uluslararası başarı yakalayan Tanrının Şerefi bu türe giren oyunlardır. Bu oyunların ortak yanı tarihsel olayları konu edindikleri için “kostümlü” bir sahneleme önermesinde oluşlarıdır. Bir diğer özellikleri de çürümüş ve manipüle edilmiş bir dünyada erdemli yaşamının yolunu arayan aydın karakterleri konu alışlarıdır. Bazı kaynaklarda yer almayan *Baroque* (Barok) ve *MesFours* (Başarısızlıklarım) da diğer türlerdir (Revolvy, 2019).

Anouilh'in son dönemi, bir yazar ve bir tiyatro sanatçısı olarak kendi yolculuğunu yorumladığı La Grotte (Mağara) ile başlar. Oyunun ana karakteri yazar tıkanmasından muzdarip bir oyun yazarıdır. Yazar bu oyunda Luigi Pirandello'nun “6 Kişi Yazarını Arıyor” oyununa atıfta bulunur. Anouilh'in oyunlarında *metatiyatro* öğeleri veya oyunların içinde tiyatrodan bahseden karakterler hep yer almıştır ancak son oyunları ile birlikte bu dokunuşunu daha ileri taşır. Zira oyun kişileri de artık bizzat oyun yazarları veya tiyatro oyuncularına evrilir.

Son dönem eserlerinde yazarın tiyatro ve aile kavramlarının üzerinde fazlaca durması dikkatleri bu iki kavram arasındaki bağa çekmiştir. Bu bağ, aksiyon dolu geleneksel tiyatroya nazaran daha derin, mühim ve mahrem ilişkileri gözler önüne serer. Cher Antoine; ou, L'Amour raté (Sevgili Antoine yahut Yitirilen Aşk) oyununun oyun yazarlığı yapan karakteri Antoine da dünyanın bu “Gizli Oyunlar”ın (*Pièces Secrètes*) farkına varması gerektiğini dile getirir. Anouilh üzerine çalışan araştırmacılar onun son dönem eserlerini bir grupta toplamak için bu sebeple *Pièces Secrètes* adını kullanmayı uygun görürler.

3.3.4 Politik tartışmalar

Anouilh, hayatı ve kariyeri boyunca genel olarak apolitik bir duruş sergiledi. 1931 ve 1939 yıllarında Fransız ordusu tarafından askere alınarak iki ayrı dönemde askerlik hizmetinde bulundu. Almanya Fransa'yı yendiğinde kısa bir süre esir düştü ve ardından gelen Alman İşgali boyunca kendi isteğiyle Paris'te yaşayıp çalışmayı tercih etti.

Fransa Mihver İttifakı ile işbirliği yaptığı için taraf olmayı reddettiği için bazı eleştirmenler ona potansiyel Nazi sempatizanı damgası yapıştırdılar. Bu tartışma Anouilh'in -sonradan 5. Cumhuriyet'in başkanlığını yapacak olan- Özgür Fransız Hareketi lideri General Charles de Gaulle ile yaşadığı uyuşmazlığın sonucu olarak daha da tırmandı. Yazar sonradan General Graulle ile yaşadığı uzlaşmazlığı *L'Hurluberlu, ou Le Réactionnaire amoureux* (Horoz Dövüşü) ve *Le songe du critique* (Eleştirmenin Rüyası) adlı eserlerinde ele almıştır.

1940'ların ortalarına gelindiğinde Anouilh ve birkaç diğer aydın yazar, Nazi'lerle işbirliği yapmakla suçlanıp ölüme mahkum edilen Robert Brasillach'ı kurtarmak için özel af talebinde bulunan bir dilekçe imzaladı. Anouilh ve arkadaşlarının askeri veya politik herhangi bir eylemde bulunmayan “düşünce suçluları”nı devletin idama mahkum etmeye hakkının olmadığını haykırmalarına rağmen Brasillach 1945 yılının Şubat ayında kurşuna dizilerek öldürüldü. Yine de Anouilh politik görüşü ile ilgili konuşmayı reddetti. 1946 yılında kendisinden biyografisini rica eden Belçikalı eleştirmen Hubert Gignoux'a yazdığı mektupta şöyle belirtir: “Bir biyografim yok ve bundan dolayı çok mutluyum. Hayatımın geri kalanında, tanrının da izniyle, bu sadece benim meselem olarak kalacak ve ayrıntıları saklı tutacağım.” (Revolvy, 2019).

Anouilh'in oyunları yoruma açık olmaları konusunda nam salmış olsalar da ve bu durum işleri biraz karıştırsa da onun politik duruşuna dair en önemli ipuçlarını barındırmaktadır. Örneğin, *Antigone*, Fransız Direnişi idealistleri ile pragmatist işbirlikçiler arasındaki tartışmanın alegorik bir temsilini ortaya koyar. Çoğunluk oyunu sert bir Nazi karşıtlığı izleğiyle okumuş olsa da Vichy Rejimi oyunun hiçbir yasağa maruz bırakılmaksızın oynanmasına müsaade etmiştir; bu da oyunun o dönemde işgali destekleme potansiyeli üzerinden değerlendirildiğini doğrular niteliktedir. Anouilh, *Antigone*'nin onur ve vazife duygularının –bu paralellikten

baktığımızda Nazi güçlerine karşı gelmenin- ahlaki olarak doğru olduğunu romantikleştirerek dile getirse de, Anouilh'in aynı zamanda, tıpkı kendisinden önceki Sofokles gibi, Creon'un liderliğini tanımlarken ikna edici argümanlar ortaya koyduğu söylenebilir.

3.3.5 Ödülleri ve tanınırlığı

Anouilh'in çalışmaları 1970 yılında Prix mondial Cino Del Duca Ödülü'nü almasıyla (Uluslararası Cino Del Duca Edebiyat Ödülü) dikkatleri üzerine çekmişti. 2012 yılında, tam 50 sene sonra açılan kayıtlarda görüldü ki Anouilh, 1962 yılında, o yılki ödülün sahibi Jhon Steinback, Robert Graves, Lawrance Durrell ve Karen Blixen ile birlikte Nobel Ödülü adayları arasında gösterilmişti. The Guardian'ın haberine göre “Anouilh'in neden tercih edilmediğine dair bir bilgi yoktu ancak daha öncesinde 1960 yılında ödülü alan Fransız şair Saint John Perse sayesinde Fransa Nobel'de yeterince temsil edilmişti. Svenska Dagbladet gazetesine göre 1964 yılında ödülü alan Jean Paul Sartre'in da aday olarak kalması yönünde düşünceler ağır basmaktaydı.” 1980 yılından itibaren Académie Française tarafından verilmeye başlanan “Grand Prix du Théâtre” (Büyük Tiyatro Ödülü) ilk yılında Anouilh'e layık görülmüştür (Revolvy, 2019).

3.3.6 Kritik tartışmalar

Kariyerinin sonlarında Anouilh'in ünü çağdaşlarının önüne geçmişti. Buna rağmen çalışmalarını alışılmadık biçimde sadece tiyatro ve sinemayla sınırlı tuttu. Giraudoux da dahil olmak üzere 1930 ve 1940'larda oyun yazan birçok Fransız yazar sadece tiyatro oyunları ile sınırlı kalmayıp şiir, roman veya deneme yazıları da kaleme aldılar. Ancak o elli yıldan uzun bir süre boyunca durmaksızın sadece bu alanlarda üretimini sürdürdü.

Anouilh'in erken dönemi “bozulmuş ve kirli bir dünyaya dair naturalist” bir yaklaşımı ortaya koyar. Bu oyunlarının çoğu okuyucuyu pragmatizm ile bir tür üstün idealizm arasında çarpıcı ve kaçınılmaz bir ikilemin arasında bırakır. Karşıtlık bir kez su yüzüne çıktıktan sonra ortak noktada buluşmak veya iki fikrin ortasında muğlak bir yerde kalmak gibi bir durum söz konusu değildir. Le Voyageur Sans Bagage (Eşyasız Yolcu) oyununda bu durum açıkça işlenmektedir. Ana karakter Gaston bir I. Dünya Savaşı gasisidir ve hafıza kaybına uğramıştır. Ancak, gençliğinde ağabeyinin karısıyla yatan ve en yakın arkadaşını yaralayan aşâğılık bir

adamdır. Bu karmaşık geçmişi sonradan sergilediği melek gibi haliyle sürekli bir karşıtlık içindedir. Hafızası yerine geldikten sonra karşı karşıya kaldığı gerçeklik onu daha önceki kişiliğine geri dönmeye zorlar, Gaston bu iki ayrı kimliğini uzlaştıramaz. Geçmişini rafa kaldıran Gaston özgürlüğünü kendi yarattığı bir ilüzyon olarak yeniden tanımlar. İngiliz bir gençle arkadaş olur ve ona yara izini gösterir; arkadaşı bu bilgiyi kullanarak yetkililere Gaston'un akrabası olduğunu bildirir. Böylece yeni bir hayata ve aileye kavuşan Gaston yaşamına yepyeni bir başlangıç yapar. David I. Grossvogel, Eşyasız Yolcu romanını “çocukluğun kayıp cennetine geri dönüş” olarak yorumlayıp bunu Anouilh'in gençliğindeki mutsuzluğunu temize çıkarma arayışına verir. Tiyatro tarihçisi Malvin Carlson bu oyunun, Anouilh'in çalışmaları boyunca sürdürdüğü “karmaşık tınım ve ustalıklı dramatik tekniğini” özetlediğini belirtir. Yazar olgunlaştıkça insani durumlara dair bu karanlık yaklaşımı nihai noktasına ulaşır.

Bununla birlikte Anouilh en iyi eserleri hakkında yapılan bu karamsar okumalara katılmaz; Fransız edebiyatının bütün büyük eserlerinde olduğu gibi onun oyunları da yaşanan talihsizliklere rağmen gülmenin bir yolunu hep bulur. Anouilh: “Gerçek Fransız tiyatrosu Moliere sayesinde karamsar olmayan tek tiyatrodur. Bizler tıpkı savaşmakta olan bir asker gibi yaşadığımız çaresizliğe rağmen bütün gururumuzla gülmeye devam ederiz. Bu mizah Fransa'nın dünyaya verdiği en etkili mesajlardan biridir.” der. Kendisi Fransız tiyatrosu ile ilgili düşüncelerini ve oyun yazarı olarak kişisel bakış açısını açıkladığında çalışmalarının çoğu zaman yanlış değerlendirildiğini dile getirmiştir.

“Oyunlarım özel tiyatrolarda oynanıyor, dolayısıyla orta sınıf için yazıyorum. Oturduğu koltuklara para ödeyenlere güvenmek zorundasınız; tiyatroya destek verenler orta sınıftır. Ancak seyirci değişti. Seyirci, temasa geçilmeme, moda olan bir olayda artık karar verici güç olarak var olamama korkusu taşıyor. Bence seyirci sağduyusunu kaybetti. Artık eğer bir oyunu anlayabiliyorlarsa onun iyi bir oyun olamayacağına inanıyorlar. Benim oyunlarım yeterince anlaşılması zor değil. Daha ziyade “Molierevariler”, sizce de öyle değil mi?” — Jean Anouilh (Revolvy, 2019).

Eugène Ionesco ve Samuel Beckett gibi yazarların ortaya çıkmasıyla seyircinin ve aynı şekilde eleştirmenlerin ilgisini kaybetmeye başladı. Oysaki bu yazarlarla insanın varoluşuna dair benzer bir umutsuzluk duygusunu o da paylaşıyordu. Bu yeni ortaya çıkan absürd tiyatro arayışı ve alternatif yazarlar Anouilh'in oyunlarının sıkıcı ve eski moda gibi görülmesine neden oldular. Bir süre oyun yazmadı. Hayatının ileri dönemlerinde yazmaya geri döndü, daha nostaljik temalı, geçmişe özlem duyan karakterlerin yer aldığı “politik olarak muhafazakar” mahiyette oyunlar kaleme aldı. Kadın özgürlüğü temasını ele aldığı 1978 tarihli La Culotte (Külot) oyunu bu dönemki çalışmalarından biridir (Revolvy, 2019).

Anouilh, 1936'dan beri tek başına ya da çeşitli yazarlar ile işbirliği içinde film senaryoları ve uyarlamaları da yazmaktaydı. Oyunlarının sahnelenme aşamasına olan ilgisi onu zamanla yönetmen koltuğuna da taşıdı. 1980'lerde yönetmen kimliğiyle hem kendi oyunlarını hem de başka yazarların oyunlarını sahneye koydu. Ölümüne değin hep yazmaya ve üretmeye devam eden Anouilh, 3 Ocak 1987'de İsviçre Lousanne'de yaşamını yitirdi.

3.3.7 Oyunları

- Humulus le muet (Dilsiz Humulus), 1929
- Mandarine (Mandalina), 1929
- L'Hermine (Kakım) 1932
- Jézabel, 1932
- Y'avait un prisonnier (Bir Mahkum Vardı), 1935
- Le petit bonheur (Küçük Mutluluk), 1935
- Le Voyageur sans bagage (Eşyasız Yolcu), 1937
- Les Bal des voleurs (Hırsızlar Balosu), 1938
- La Sauvage (Vahşi Kız), 1938
- Léocadia (Hatırlanan Zaman) 1940
- Eurydice, 1941
- Antigone, 1942
- Le Rendez-vous de Senlis (Senlis'te Randevu), 1942
- Roméo et Jeannette (Roméo ile Jeannette), 1946
- Médée (Medea), 1946
- L'Invitation au château (Şatoya Çağrı), 1947

- Épisode de la vie d'un auteur (Bir Yazarın Hayatından), 1947
- Ardèle, ou La Marguerite (Papatya Falı), 1948
- Colombe (Beyaz Güvercin), 1950
- La Valse des Toréadors (Teodorlar Valsi), 1951
- La Répétition, ou L'Amour puni (Prova veya Aşk Cezası), 1951
- Cécile, ou L'Ecole des pères (Cecile veya Babalar Okulu), 1951
- L'Alouette (Tarla Kuşu) 1953
- Ornifle, ou Le Courant d'air (Ornifle ya da Sandığından Daha Geç), 1955
- Pauvre Bitos, ou Le Dîner (Zavallı Bitos ya da Baş Ziyafeti), 1956
- L'Hurluberlu, ou Le Réactionnaire amoureux (Bir Don Kişot), 1958
- Becket (Tanrının Şerefi), 1959
- La Petite Molière (Küçük Moliere), 1959
- Madame de ..., 1959
- Le Songe du critique (Eleştirmenin Rüyası), 1960
- La Foire d'empoigne (Yakala Yakalayabilirsen), 1960
- La Grotte (Mağara), 1961
- L'Orchestre (Orkestra), 1962
- Le Boulanger, la boulangère, et le petit mitron (Fırıncı, Fırıncı yahut Küçük Fırıncı), 1968
- Cher Antoine, ou L'Amour rate (Sevgili Antoine yahut Yitirilen Aşk), 1969
- Les Poissons rouges, ou Mon Père, ce héros (Kırmızı Balık veya Babam, Kahraman), 1970
- Ne Réveillez pas Madame (Bayanı Uyandırma) 1970
- Tu étais si gentil quand tu étais petit (Küçükken Çok Tatlıydın), 1972
- Le Directeur de l'opéra (Opera Yönetmeni), 1972
- L'Arrestation (Tutuklama), 1975
- Le Scénario (Senaryo) 1976
- Chers Zoiseaux (Sevgili Zoiseaux), 1976
- La Culotte (Külöt), 1978
- La Belle vie (Güzel Hayat), 1980
- Le Nombriil (Bir Numara), 1981

- Oedipe, ou Le Roi boiteux: d'après Sophocle (Oedipus veya Topal Kral: Sofokles'e göre), 1986
- La Vicomtesse d'Eristal n'a pas reçu son balai mécanique: Souvenirs d'un jeune homme (Genç Bir Adamın Hatıraları), 1987 (Authorscalendar, 2019).



4. TRAGEDYALAR VE ANOUILH OYUNLARI

Görüldüğü gibi Jean Anouilh, uzun sanat yaşamı boyunca pek çok eser vermiştir. Bu çalışmaya konu olan Antigone, Medea ve Evridike ise konularını doğrudan mitoslardan ve Antik Yunan tragedyalarından alan oyunlarıdır. Aşağıdaki bölümde yazarın bu oyunları kendilerine kaynaklık oluşturan mitoslara değinilerek tragedyalar ile karşılaştırmalı olarak incelenecektir.

4.1 Antigone

Aşağıda kaynak mitosa değinilip Sofokles'in tragedyası ve Anouilh'in oyunu incelenmiştir.

4.1.1 Sofokles'in Antigone'si

Atina'daki politik, sosyal ve kültürel durumlara, dönemin öne çıkan gelişmeleri ve düşüncelerine değinildiği şekilde, Sofokles'in yaşadığı dönemde toplum oldukça büyük değişiklikler ile karşı karşıyadır. Sofokles de her sanatçı gibi eserlerinde bu değişimleri yansıtır. Dönem Atina'sında Sofizm sayesinde bireyin ön plana çıktığına değinilmişti. İnsanın ön plana çıkmasının yanı sıra aile kavramının öneminin azalmasıyla kişilere düşen sorumluluklar da artmıştır. Bunun bir sonucu olarak toplumda iktidar hırsı ve rekabet duygusu da çoğalır ve insanlar daha özgür davranmak istediklerinde kendilerine engel olan ve onlara hüsrana getiren, bilinmeyen bir güç ile karşı karşıya kalırlar. "Sophokles de, toplumun bu genel durumunu göz önünde bulundurarak, eserlerinde insana ve onun yaşadığı sorunlara yönelmenin yanı sıra, "tanrı nedir", "insan nedir" ve "tanrı karşısında onun gücü nereye kadar gidebilir", gibi sorulara yanıt aramaya çalışmıştır. Yapıtlarındaki asıl problem tanrı hakimiyeti (kader) ile insanın iradesi olmakla birlikte, insanın özgürlüğü, devlet, aile, aşk, sevgi, ölüm ve yasalar gibi insanlığı yakından ilgilendiren güncel kavramlara da yer vermiştir." (Taşçı; 1999:5).

Antigone, Sofokles'in yazdığı Thebai üçlemesinin son oyunudur. Üçlemenin diğer oyunları Kral Oidipus ve Oidipus Kolonos'ta'dır. Üçlemeye konu olan söylen

Kadmos efsanesinden alınmıştır. Çoğunlukla efsanelerin bir parçası olan kehanetler, kurduğu dramatik yapıda öne çıkarlar. Sofokles'in konu aldığı mitosların olay örgülerinde değişiklik yapmadığını burada belirtmek gerekir.

Kadmos efsanesine göre Zeus, Fenike kralının kızına aşık olur ve onu kaçıır. Ağabeyi Kadmos kız kardeşini bulmak için yola düşer ancak uzunca bir süre onu bulamaz. Sonunda Delphi tapınağına gidip Apollon'a gidip ona yardımcı olacak bir kehanete başvurur. Apollon ona bu arayıştan vazgeçmesi tavsiyesinde bulunur; yoluna çıkacak olan bir düveyi (erkek buzağı) izlemesini, onun durduğu yerde bir şehir kurmasını söyler. Kadmos söyleneni gidip yapar ancak gittiği yerde bir ejderha vardır, askerlerini öldürür. Kadmos ejderhayı öldürür. Ejder ölünce tanrıça Athena orada belirip ona ejderin dişlerini alıp gömmesini söyler ve dişleri gömdüğü yerden zırhlı askerleri topraktan çıkıp birbirleriyle savaşmaya başlarlar, çoğu ölür. Kadmos'un geriye beş askeri kalır. Thebai şehrini işte bu beş askerle kurar. Ares ejderhasının öldürülmesine çok kızar ancak Kadmos'un canı Zeus'un araya girmesiyle kurtulur, 8 yıllık hizmetinin ardından Kadmos affedilir. Afrodite ile Ares'in kızı Harmonia ile evlenir. Kızları Agave, ekilmiş adamlardan biri ile evlenir. Kadmos bir süre sonra tahtı torununa, Agave'nin oğlu Pentheus'a bırakır. Pentheus annesi Agave tarafından öldürülecektir. Kadmos ile Harmonia çiftinin çocuklarından sadece Polidos hayatta kalır. Polidos'un bir oğlu olur; bu ayağı topal olan Labkados'tur. Labkados'tan sonra oğlu Laios başa geçer. İokaste ile evlenir. Çocukları Oidipus doğar. Doğan çocuğun babasını öldürüp annesiyle evleneceği kehaneti üzerine bebeği güvendikleri bir çobana verip öldürmesini isterler. Çoban bebeğe kıyamaz ve onu bir ağaca bağlar; bebek debelenir, ipten kurtulamaz ve ayağından asılı halde kalır. Korinthos krallığından bir çoban bebeği bulup çocukları olmayan kral Polybos ve karısı Merope'ye götürür. Çift onu evlat edinip ona Oidipus (şiş ayaklı) anlamına gelen adını verirler. Oidipus bu ülkede her şeyden habersiz büyür. Bir süre sonra onun gerçek varis olmadığına dair söylentiler çıkar. Gerçeği öğrenmek için Apollon'a gider. Babasını öldürüp annesiyle evleneceği kehanetini duyan Oidipus, bu durumdan kaçmak için ülkeyi terk eder. Yolda bir arabacı ve efendisi ile karşılaşır, bir anlık öfke ile cinayet işler.

Bir zaman sonra yolu Thebai şehrine düşer. Şehre musallat olan Sphinks canavarı Oidipus'u yakalar ve sorduğu bilmeceyi bilemezse onu öldüreceğini söyler. Bilmeceyi çözer ve Sphinks intihar eder. Şehri kurtardığı için şehrin başına geçer ve

dul kraliçe İokaste ile evlenir. Çiftin dört çocukları olur: Eteokles, Polüneikes, İsmene ve Antigone. Yine bir zaman sonra şehirde kuraklık ve hastalık baş gösterir. Oidipus gelen kehanete göre kentin bu kuraklıktan ancak eski kral Laios'un katili bulunursa kurtulacağını öğrenir. Katillerin bulunmasını ister ancak katiller bulunamaz. Bunun üzerine kör kahin Teiresias'a danışır. Teiresias katilin Kadmos soyundan geldiğini söyler. Bunun üzerine Kadmos soyundan geldiği bilinen İokaste'nin babası intihar eder. Ancak kentteki hastalık son bulmaz. Teresias bu kez katilin Oidipus olduğunu açıklar ama kimse ona inanmaz. Ancak son olarak Korinth'ten gelen bir mektup ile gerçek açığa çıkar. Mektupta üvey annesi, babasının öldüğünü haber vermekte, kendisinin üvey oğlu olduğunu bildirmektedir, yani geri dönmesinde sakınca olmayacaktır ve kral olması için onu ülkeye çağırmaktadır. Kaderine lanet eden Oidipus gözlerini oyar. İokaste intihar eder. Oidipus ile ilgili mitosa kaynaklık eden tarihsel olaylara dair Robert Graves "Yunan Mitleri" kitabında şöyle der: "Eski geleneklere göre, bir yabancı olmasına rağmen veliahdın tahta geçebilmesi için, kralı yani babasını öldürmesi ve dul kalan kraliçeyle yani annesi ile evlenmesi gerekiyordu. Ne var ki ataerkil yaşam sistemini benimseyen istilacılar ve onların ön ayak olduğu yeni yerleşimciler bu geleneği barbarca bulmuş, yeni kral ile kraliçenin yaptığı evliliği ise enstest bir ilişki olarak nitelendirmişlerdir. Freud'un 'Oidipus Kompleksi' şeklinde adlandırdığı ve bu tür içgüdülerin bütün insanlarda var olduğunu ileri sürdüğü kavram, efsaneye ayrıcalıklı bir yer kazandırmıştır." (Graves, 2004:468). Benzer şekilde Euripides'in Medea'sında Atina'nın eski efsaneleri nasıl kendine göre değiştirip yorumladığına Medea bölümünde değinilecektir. Anlatılan hikayelere göre Oidipus gerçeği öğrendikten sonra tahttan ayrılır. Oğulları kendisine sahip çıkmaz ve tüm yaşananlara rağmen ona saygı gösteren tek kişi, kızı Antigone ile sürgün hayatını yaşar. Kolonos şehrinde hayata gözlerini yumar. Oidipus'un gidişinin ardından oğulları sırayla yönetimde söz sahibi olmak için anlaşır. Ancak Eteokles kardeşine tahtı bırakmayı reddeder. Çıkan savaşta ikisi de ölür. Tahta geçen amcaları Kreon Eteokles'i kahraman ilan eder, Polüneikes'i gömdürmez. Antigone oyununun hikayesi de burada başlar. Antigone bu kralın törelere aykırı buyruğuna rağmen son görevini yerine getirip kardeşine sembolik bir gömme töreni düzenler ve ölüm cezasına çarptırılır. Antigone gibi bir genç kadının böylesi bir dik başlılık etmesi görülmemiş şeydir. Kreon, Antigone'nin nişanlısı oğlu Haimon'un ara bulma çabalarına kayıtsız kalır.

Antigone'yi ölüme yollar. Ancak oğlunu da Antigone ile birlikte kaybeder. Haimon'un haberinin ardından karısı da canına kıyar.

Antigone, Sofokles'in geriye kalan tragedyaları içinde üzerinde en çok konuşulan eseridir. Oyundaki haklı-haksız çatışması son ana kadar seyirciyi düşündürmeye dayalı şekilde konumlanmıştır. Genel formunun yanı sıra karakterlerin inşası, olay dizisinin gelişimi, dilin kullanımı, koronun şiirselliği eseri değerli kılmaktadır. Antigone, bugün dahi sık sık uyarlamalara konu olmakta ve üzerine yapılan sanatsal ve akademik çalışmalar sürmektedir.

Antigone'de yazar kesinlikle güçlü bir karakter ortaya koymuştur. Ne var ki, yazarın Antigone'yi tam anlamıyla bir "kadın" karakter olarak ele aldığı söylenemeyebilir: "Gerçi Aiskhylos Klytaimnestra'da Sophocles te Antigone'de kudretli birer kadın karakter yaratmışlardı ama bunların hiçbirinde kadının ruhu ele alınıp incelenmiyor, Euripides'te olduğu gibi trajedinin özünü, kaynağını teşkil etmiyordu." (Erim, 1999:8). Antigone, geleneklerin devamı için kararlılık gösterir ve ardından da başına gelen cezaya karşı koymaz, ailesine kavuşacağını söyleyerek ölüme gider. Onun için birincil derecede önemli olan, tanrıların buyruğunu yerine getirmiş olmaktır. Bu açıdan bakıldığında mutluluk ve keder, her ne kadar tanrılardan gelse de bir anlamda özgür irade de Sofokles'in karakterlerinde göz ardı edilmemiştir.

Oyun, Antigone'nin sarayın önünde İsmene ve Antigone'nin diyaloguyla açılır. Antigone öncelikle İsmene'ye gelişmelerden haberi olup olmadığını sorar: İsmene amcaları Kreon'un kardeşleri Eteokles'i törelere uygun şekilde gömmelerine izin verirken diğer kardeşleri Polyneikes'in ölü bedeninin gömülmesine izin vermediğini ve cesedinin yırtıcılara yem olmasını emrettiğini; emre uymayanın ise taşlanarak öldürüleceğini Antigone'den öğrenir. Böylece prologos bölümünde oyunun dramatik olayını öğrenmiş oluruz. Oyunun hamartia'sını Kreon'un sırf kendi hırsı sebebiyle verdiği bu keyfi karar oluşturur. Antigone İsmene'den kardeşini gömme işinde yardım ister. İsmene korkar ve emre itaat edeceğini söyler Antigone ise Polyneikes'i gömecektir. İsmene Antigone'yi ikna etmeye uğraşır ("Unutma kadınız biz baş edemeyiz erkeklerle, bizi yönetenler bizden güçlü.") ancak başaramaz. Cesur ve sert bir yapıya sahip olan Antigone İsmene'ye sinirlenir "Şu kısacık ömürde dirilere yaranmaya değer mi?" diye sorar. Burada iki kardeş arasındaki fark toplumu algılayış farkıdır. Ölümünden korkmayan Antigone için toplum ölü ya da hayatta olan akrabalarından oluşuyorken İsmene için toplum korku bağı ile bağlı olduğu devlettir

(Taşçı; 1999:73). Devlete karşı koymama, devletin gücüne saygı duyma, Sokrates felsefesinin yansıması olarak değerlendirilebilir. “Burada Sophokles karakterleri karşı karşıya getirirken sanatının en önemli özelliği olan zıt karakter tekniğini kullanmıştır” (Taşçı; 1999:78).

Antigone, kardeşini gömmeye karar verir (saldırı noktası). Başına gelecek her türlü felakete rağmen dilediği –ideal olanın tanrıya dönmek olduğu üzere- güzel bir ölümdür. Her ikisi de çıkarlar. Oyunda, tragedyaların olması gerektiği şekilde, Poetika’da da belirtildiği üzere olaylar gün doğumundan gün batımına değin bir gün içinde ve tek bir mekanda gerçekleşir. Böylece olayların seyircinin izleme süresi ile eş zamanlı ve aynı mekanda gerçekleştiği etkisi elde edilmiş olacaktır.

Ardından koro girer ve Polyneikes’in hain olduğunu, düşmanı kışkırttığını ve ülkeye ateşler saçtığını; Eteokles’in ise kahramanca kardeşine karşı savaştığını ve ikisinin de öldüğünü anlatır. Yönetim sırasının kendine verilmeyeceğini gören Polyneikes, Argos kralının kızı ile evlenmiş ve Argos ordusunun desteğini alarak Eteokles komutasındaki Thebai ordusuyla savaşmıştır. Berabere kalınan savaşta iki kardeş teke tek dövüşme kararı almış ve bunun sonucunda ikisi de ölmüştür.

Koronun savaşı ve zaferi betimleyişinin ardından Kreon sahneye girer. Savaşı kazanmanın ve ülkenin kurtulmasının sevincini koroyla paylaşır. Krallığın ona kaldığını anlatır. Yurdu için ölen Eteokles’in bir kahraman olduğunu, en iyi şekilde gömülüp cennete gideceğini ancak kardeşi hain Polyneikes’in gömülmeyip kurda kuşa yem edileceğini, bu emrin uygulanmasını bizzat takip edeceğini söyler. Halbuki ölüleri gömüp vazifelerini yapmak dini bir vecibedir, aksinin özellikle ölünün yakınlarının başlarına gelecek türlü belalara yol açacağına inanılır ve Kreon da aslında bunu bilmektedir.

Ardından bir muhafız koşa koşa girer ve çekinerek demin ölünün üstüne toprak serpererek gömüldüğünü söyler. Kreon bunu kimin yaptığını sorar. Nöbetçi ise bilmediğini, yapanın hiçbir iz bırakmadığını, kendilerinin de çok şaşırdığını ve her nöbetçinin bir diğerini suçladığını söyler. Kura ile haber verme hakkı kendisine düşmüştür ve o sebeple durumu bildirmeye gelmiştir. Korkak muhafız sadece kendi canını düşünmektedir. Kreon’un haşmeti ile zıt bir durum oluştururlar. Haberin ardından korobaşının ilk sorusu bunu bir tanrının yapmış olup olamayacağıdır, bu soru aslında koronun tanrı katında yapılması gereken eylemin bu olduğunu

düşündüğünü seyirciye hissettirir. Kreon sinirlenir ve yaşlı korobaşını azarlar. Öz memleketini düşmanla birleşip yakıp yıkmaya gelen birini tanrıların böyle onurlandırmayacağını anlatır. Biraz önce şehirde bu karardan ve kendisinin krallığından memnun olmayıp homurdananları gördüğünü, o kişilerin muhafızları para denen her kapıyı açan anahtar ile kandırıp bu işi yaptırdıklarını ancak her kimse bulup önce itiraf edene kadar işkenceyaptıracağını sonra da öldüreceğini söyler; böylece meşru olmayan kazanç ne demek herkes öğrenecektir. (Kreon'un ilk aklına gelen sebebin para olması manidardır; zira Sofokles'in parayı onun insanları düşürdüğü hali hiç sevmediği bilinir.) Muhafız ise itiraz eder; bunu yapanın kendisi olmadığını söyler ancak Kreon ikna olmaz ve suçluyu getirmese ona cezasını çekeceğini söyleyerek sahneden çıkar. Muhafız bu haliyle ölümden kurtulduğu için tanrılara şükreder ve bir daha oralarda görünmeyeceğini söyleyerek çıkar.

Sahne korodadır: insanın ve özellikle aklının yüceliğini, insanın akli ile ne uygarlıklar kurduğunu, doğaya nasıl söz geçirdiğini anlatır. İnsanın yalnızca ölümden kaçamadığını dile getirir. Aklın yüceliğinin bazen iyiye bazen kötüye kullanıldığını ve kötülerle aynı çatı altında yaşamak istemediğini anlatır. Koronun bu salınısı 20. yüzyıldaki Antigone okumalarından birine ilham verecektir; Heidegger Antigone'yi bu bölümde betimlenen durum üzerinden yorumlar.

“Antigone'nin Yazgısında Açığa Çıkan Felsefe” adlı makalesinde Gizem Kılınç bu konuyu irdeler. İnsan yeryüzündeki canlılar içinde yurtsuz olan tek canlıdır, dünyaya yabancısıdır ve doğayla bütün savaşımı kendine yer açmak içindir. Bu noktadan bakıldığında Kreon-Antigone karşıtlığı iyi-kötü karşıtlığının ötesine geçer. Antigone bahsedilen yabancılaşmaya istinaden *deinon*, Kreon ise dünyada kendine yer arayan ve açan uygarlığın, *polis* kavramlarının temsilcisidir: “Antigone yabancılığı temsilen, *polis*'in kökensel alanında, yazgının kaçınılmazlığı (*ananke*) ve bunun yaşamı ters yüz eden etkisiyle (*peripetia*) hakikati kavramaktadır. Yazgının zorunluluğu düşünüldüğünde, trajik kahramanların bireysellikleri, tutkuları ve buna bağlı olarak gerçekleştirdikleri ihlallerin bireyselliği aşan ve onu yeniden tanımlayan yönü kavranır.” (Kılınç, 2011:43).

Dönem felsefesi üzerinden değerlendirildiğinde bu bölüm “insan onurunun yüceliği” ve buna bağlı olarak Sokrates'in ortaya attığı bireycilik düşüncesinin yansımasıdır: İnsanlar hürdür, istediklerini yapabilirler ama kanunların ve tanrıların cezalarına katlanmak durumunda kalabilirler. Aynı bölümde Sofizm etkisi görülür; zira

bilmenin önemi anlatılır. Bu bölüm, ateşin insanlara verilmesiyle başlayan medeniyete giden yolculuğun tasvir edildiği Aiskhylos'un "Zincire Vurulmuş Prometheus" oyununda Prometheus'un tiradını hatırlatır. Sofokles'te koro insanoğlunun yaratım gücü olarak tanımlanabilecek *techne*'yiöver. İnsan ancak ölümden nasıl kaçacağını bilemez. Koro: "Yasaları ve toprağın tanrılarını gözetdiği sürece üstün saygınlığa ulaşır... ama yersiz yurtsuz kalır yoz tutkulara kapılan kişi. Böylesi ırak olsun evimden ocağımdan" (Sofokles, 2005:83) diyerek Kreon'un başına gelecekleri ve hatasını önsetir ve aynı zamanda şehir devletleri düzeninde şehre kabul görmeyenlerin yersiz, yurtsuz, dilenciler şeklinde dolaştıkları gerçeğini de ima eder.

Bu sözler ardından muhafızların tutukladığı Antigone içeri getirilir. Kreon gelir; muhafız onu bağladığı için pişman olduğunu, ortada görünmeme yeminine rağmen bu kızı yakalayınca alıp getirdiğini, Kreon'un bu kızı cezalandırması gerektiğini ve kendisinin suçsuz olduğunu söyler. Kreon, kızı nerede ve nasıl yakaladığını sorar. Muhafız kızı ölüyü gömerken yakaladığını söyler. Kreon Antigone'ye suçlamaları kabul edip etmediğini sorar. Antigone kabul eder ve gururla asla inkâr etmeyeceğini söyler. Antigone'nin dikbaşlılığı, Kreon'un emirlerine karşı çıkışı da seyirciyi heyecana sürükler. Ayrıca Poetika'ya göre saldırı noktası ve ilk asal kriz noktalarındaki farklı kararlar Antigone eserinde karakterin inadı sebebiyle tekrar eden şekilde aynı kararda ısrar şeklinde ilerler. Bu da seyirciyi heyecanlandıran bir etki yaratır çünkü Antigone bile bile ölüme gitmektedir.

"Trajik, her biri kendini gerçekleştirmek isteyen eşit güçlerin önlenemez çatışmasıdır. Birinin gerçekleşmesi diğerinin yok olması demektir. Bu çatışmada çatışan değerlerin özelliği, yok edilenlerle yok eden değerlerin her ikisinin de yüksek, aynı zamanda olumlu iki değer olmasıdır." (Kuçuradi,1999:13). Oyundaki Kreon-Antigone çatışması, dönemin Sofistlerinin de irdelediği insanın yarattığı kanunlar ile doğanın çatışmasını ortaya koyar.

Kreon muhafıza suçsuz olduğunu ve hür olarak gitmesini söyler, muhafız çıkar; Kreon Antigone'ye emrinden haberi olup olmadığını sorar. Antigone emribildiğini söyler. Ancak Antigone'ye göre bu tanrı emri değildir; zaten ölüm cezasından da korkmuyordur zira onun kadar acı çeken biri için ölüm bir nevi kurtuluş anlamına gelmektedir. Korobaşı Antigone'nin babasının asi ruhunu taşıdığını söyler, felaket karşısında boyun eğmemektedir. Kreon bu gururun çabucak kırılacağını iddia eder.

Kendi yeğeni dahi olsa ceza vermesi gerektiğini söyler. Buradaki kıyaslama ilgi çekicidir: “Bu kız sınırı çoktan aştı, / koyduğum yasaları çiğnedi önce / karşıma geçmiş övünüyor şimdi de. /Bana erkek demesinler, bu kız erkekmiş desinler / cezasız kalacaksa böyle alay ederek, / tepmesi tanrı buyruğunu.” (Sofokles, 2005:87). Antigone’nin bir kadın olarak kendinden beklenmeyecek bir cesaret ve kararlılık göstermesi üzerine Kreon’da herhangi bir yumuşama veya kararını yeniden gözden geçirme yerine bir tür kadın-erkek hiyerarşisini koruma tepkisi üzerinden nitelenebilecek şekilde bu durum ondaki acımasızlığı ve kibri daha da kamçılar. Hatta muhafızlardan kızkardeşini de getirmelerini emreder. Bir kadının erkekçe bir eylem yapması onun kendi erkekliğini tehdit eder gibidir. Dönem itibariyle Atina kimliğinin “diğerleri ve Atinalılar” şeklinde inşa edildiğine dikkat çekmek gerekir. Aynı şekilde bu ikili zıtlık kadın ne ise erkeğin o olmadığı şeklinde de vuku buluyorken cesaret gibi erkeğe atfedilen bir özelliğin bir genç kızda bulunması mümkün olmamaktadır. Bu da bu işi yapan herhangi bir erkek akrabası olsaydı Kreon’un yine bu kadar zalim olup olmayacağı sorusunu düşünmeye değer kılar.

Kreon, son bölümde yaşayacağı değişime kadar katı ve kibirli tutumunu hep korur. Oyun başında sergilediği vatansever çizgi dışında neredeyse hep aynı şekildedir, otoriterdir, kimseyi dinlemez ve sık sık herkesi azarlar. Burada Sofokles’in kişileştirme yöntemine ve Poetika’ya kısa bir dönüş gerekir; Poetika’ya göre tamamen kötü birinin başına kötü bir olay gelmesi yeterince etkili olmaz. Karakterin iyi özellikleri de olmalıdır ki yaşayacağı yıkım seyirciyi duygulandırsın. Ayrıca Sofokles’in kahramanları belli duyguların vücut bulmuş halleri şeklinde inşa edilir. Antigone oyunu özelinde Kreon’un kibir, Antigone’nin ise inat duygularını temsil ettikleri, bu duyguların vücut bulmuş halleri oldukları söylenebilir.

Kız kardeşi ile işbirliği yapıp yapmadığını anlamak isteyen Kreon’un “Ama daha çok nefret ederim, yakalanıp da / işlediği suçu erdem sayan kişiden.” (Sofokles, 2005:87) sözleri üzerine Antigone “Ne bekliyorsun?” sözleriyle çatışma bölümleri, episod, başlar. Antigone onları izleyen herkesin kendi gibi düşündüğünü ama korkudan sustuklarını anlatır. Bu bölümde Antigone – Kreon, Antigone – İsmene ve İsmene – Kreon çatışması görülür. İsmene gelir. Kreon onu suçlar; İsmene de eğer Antigone kabul ederse bu işi onunla beraber yaptığını anlatır. Antigone ise reddeder ve İsmene’nin yalan söylediğini söyler, kendisine eşlik etmesine izin vermez. İsmene Kreon’a öz oğlunun nişanlısını öldürüp öldürmeyeceğini sorar. Kreon da elbette ceza

vereceğini, oğlunun sevecek başkakağın bulacağını gayet kabaca dile getirir: “Oğlum başka tarlaya eksin tohumunu.” Yine, dönem itibariyle sosyal hayatta türlü haklardan yoksun kadın, ancak çocuk doğurmaya yarayan bir kuluçka makinesi gibidir. Kreon’un da evlilik kurumuna bakışı bu şekildedir. Nitekim Euripides’de İason “Çocuk edinmenin olsaydı başka bir yolu keşke / Kadınları sokmadan bu yolu içine.” (Euripides, 2006:28) diye yine benzer bir yaklaşım sergiler.

Kreon nöbetçilere kızları götürmesini emreder; Antigone ve İsmene çıkarlar. Koro Labkados soyunun nasıl felaketten kurtulamadığını anlatır ve acısını dile getirirken Haimon girer. II. Episodos başlar. Kreon, Haimon’a kendisine kızgın olup olmadığını sorar; Haimon kızgın olmadığını söyler, babasının konuşmasını sağlamak için onu över. Sonra babasına hak verdiğini ancak Antigone’nin eylemini doğrubulanların da olduğunu, babasının tek bir noktaya takılıpkalmasının doğru olmadığını anlatmaya çalışır, babasının kararından vazgeçmesi için ikna etmek ister. Ancak ne kadar uyandırıcı sözler söylese de hiçbir değişiklik yaratamaz. Kreon tekrar hiddetlenir. Haimon bütün halkın Kreon’u haksız gördüğünü anlatır. Haimon’un “Tek kişiyle devlet mi olurmuş, despotluk bu seninki” sorusuna Kreon “Devlet ona hakim olanındır, anlaşıldı mı?” şeklinde cevap verir. Ardından oğlunu bir kadına boyun eğmekle küçümser. Haimon “Bunda utanılacak bir şey görmüyorum.” der, Haimon’un bu tutumu dönemin hakim kadına bakış açısına ve babasının görüşüne zıtlık oluşturur. Kreon ikna olmaz, tartışma alevlenir ve Haimon, Antigone’nin onun gözü önünde ölemeyeceğini, babasının da kendisini bir daha göremeyeceğini söyler ve çıkar.

Kreon ise kararından vazgeçmeyecektir. Antigone’yi nasıl öldüreceğini anlatır, ardından saraya girer. III. Episodos’ta Koro Aşk Tanrısı Eros’un nasıl çılgınca şeylere yol açtığını anlatırken Haimon’un aşkı uğruna yapacağını ima ettiği eylemi düşündürür. Muhafızlar Antigone’yi getirirler. Korobaşı üzüntüsünü dile getirir. Kreon emri verir. Antigone kardeşinin biricikliğinden, ona yaptığı iyilikten dolayı haksız ceza çektiğinden halbuki tanrıların emirlerine karşı gelmediğinden tam tersine tanrıların emrini uyguladığı için tanrısızlık ile suçlandığından ve kimsesiz kaldığından yakını; yine de de onu bu hale düşürenler için böylesine kötü bir son dilememektedir. Antigone konuşmasıyla herkesi duygulandırır. Kreon, emri yerine getirmekten kendisini vazgeçiremeyeceğini söyler. Antigone muhafızlar eşliğinde çıkarılır. Antigone gibi iradeli, kararlı, cesur bir tipin biraz korku ve üzüntü

yaşaması, yine dönemin karakter yaratım tekniği üzerinden bakıldığında bir kişilik özelliğinden ziyade az sonra ölecek birinin tipikliği olarak değerlendirilebilir.

Teiresias girmesiyle IV. Episodos başlar. Teresias, Kreon'a hatasını anlatmaya çalışır. İnat ile hareket edenin hata yapacağını; Kreon'un inadından vazgeçmesi gerektiğini söyler ancak Kreon hatasını kabul etmez. Tartışmalar, daha önce herkesi azarladığı gibi Teresias'a da oldukça kötü davranır Kreon. En sonunda Teiresias, Kreon'a kendi kanından birini ölüme göndereceğini, halkın kendisine karşı ayaklanacağını söyler ve çıkar. Koro Teiresias'ın asla yalan söylemeyeceğini söyler; Kreon da bunu bilmektedir ve ne yapması gerektiğini sorar. Kreon'un anagnorisis (tanınma) anına varışı bu noktada gerçekleşir. Korobası Antigone'yi zindandan çıkarmasını söyler Kreon kabul eder ve zindana doğru yol alır. Haberci Haimon'un babasına kızarak intihar ettiğini söyler. Kreon'un karısı Euridyke girer ve haberciye felaketi tekrar anlatmasını söyler. Haberci Antigone ile birlikte Haimon'un da can verdiğini anlatır ve tüm bu olayın faniler için en zararlı şeyin hiddet olduğunu gösterdiğini söyler. Habercinin gelişi ve getirdiği haber Kreon için baht dönüşüdür. Eurydike saraya girer. Kreon Haimon'un cesedini taşıyarak girer.

Kreon oğlunun ölümünden kendisinin sorumlu olduğunu ve pişmanlığını anlatır. Hizmetkar girer ve Kreon'un karısının da intihar ettiği haberini verir. Cesedi saraydan çıkarılır ve hizmetkar son nefesinde karısının Kreon'a lanet ettiğini söyler. Kreon her şeyin kendi suçu olduğunu anlar, pişmanlık ve acı içinde (pathos) saraya gider. Koro insanlara temkinli bir akla, inanca sahip olmanın ve tanrı buyruğuna uymanın önemini; aksi takdirde acı ve ıstırap çekileceğini ve böylelerinin ancak ihtiyarlıkta akıllanacağını anlatır ve oyun biter.

Anlaşıldığı üzere oyundaki trajik karakter düzlemi Kreon'a yüklenmiştir. Oyun boyunca Antigone'nin temsilcisi olduğu tanrısal irade ve Kreon'un ortaya koyduğu iktidarın iradesi çatışmaktadır.

“Kendini ölümlere adayan”, “tanrı katında huzurlu olmak isteyen” ve ayrıca ilginç bir şekilde “bir daha erkek kardeşi olamayacağı için” bu eylemi yaptığını söyleyen Antigone'nin neden eyleminde bu denli ısrarcı olduğu üzerinde düşünmeye değerdir. Bu noktada, eski efsanelerin yeniden yorumlanma sürecinde anaerkil toplumdan gelen kodların babaerkil toplum düzeninde değiştirildiği ve bu sebeple bazı önemli noktaların bu yeni toplumsal düzende belirsiz kaldığı yorumları yapılmaktadır.

Anaerkil düzende çocuk annenin sayılır ve kardeşlik, soy, köken anne üzerinden tanımlanır. Bu anlamda, Antigone için kardeşin bu derece kutsal oluşu da farklı bir bakış açısı kazanır.

Antigone bugün hala en çok oynanan ve uyarlanan Antik Yunan tragedyalarından biridir. Temel olarak “halk nasıl yönetilecek” sorusunu irdeleyen, tanrısal yasalar ile iktidarın koyduğu yasaları karşı karşıya getiren oyun, birçok farklı şekillerde yeniden yorumlanmaya açıktır.

4.1.2 Anouilh’in Antigone’si

Antik Yunan ve uyarlamaları konu alan “Tragedyanın Ölümü” eserinde George Steiner, genel olarak farklı dönemlerde yapılan tragedyaya uyarlamalara dair eleştirilerini dile getirir. Antik olanın, modern olanın istediği zaman giyebileceği bir eldiven olamayacağını söyler. Ancak Antigone özelinde dönem okuması yapmamıza katkı sağlayabilecek şekilde fikrini şöyle dile getirir: “Belki de tek bir istisna vardır. Anouilh’in Antigone’si antik olanı modern olana uyarlamayı, her ikisini de aydınlatarak gerçekten başarmıştır. Oysa bu özel bir durumdur. Siyasi gerçekler efsanenin amansız bir geçerlilik kazanmasını sağlamıştır. Protesto ahlakı ve düzen ahlakı arasındaki çatışmanın, işgal altında bulunan Fransa’daki izleyicilerin durumuyla o kadar açık bir ilgisi vardır ki, bu durum sayesinde Anouilh, Sofokles’in oyunundaki anlamı bütünüyle koruyabilmiştir. Anouilh’in, Yunan değerlerinin dilinden mevcut ıstırapın diline yaptığı çeviri aslına sadıktır. Ayrıca Anouilh, eseri düşmanın huzurunda sahneye koymak zorunda kalmış ve Kreon’un sarayında bir Antigone sahnelemiştir. Bu yüzden de mitin anlamını kullanma konusunda her türlü ayrıcalığa sahip olmuştur. Anouilh çağdaş bir olay seçmiş olsaydı, oyun sahnelenemezdi. Dolayısıyla, antik maske, zamanın gerçek çehresi olma görevini üstlenmiştir. Ancak, Antigone farklı bir başarı olarak kalmıştır. Başka yerlerde, klasik konular üzerine yapılan çeşitlemeler garip ve çoğunlukla bayağı sonuçlar vermiştir. Ölü tanrılar modern tiyatro sahnesinin ışıkları altına geri çağrıldıklarında beraberlerinde çürümenin kokusunu da getirmişlerdir.” (Steiner, 2011:249-250).

Aralarında Jean Giraudoux’un *Amphitryon* (1929) ve *Electre* (1937) gibi oyunlarını da barındıran, 1920’lerin sonlarında ortaya çıkmaya başlayan ve klasik üsluba sahip, uzun, farklı Fransız oyun çizgisiyle kıyaslandığı zaman Antigone’nun daha güçlü yapıya sahip ve daha özgün bir oyun olduğu görülür (Sparknotes, 2019).

Gerçekten de Antigone sahnelendiği 1944 yılında büyük ses getirmiş, yazarın Avrupa’da ve Amerika’da tanınırlığını arttırmıştır ve dönemin en öne çıkan, konuşulan oyunlarından biri olmuştur. Bugün de Anouilh tarafından kaleme alınan oyunlar içinde en ünlüsü ve hiç şüphesiz en çok sahnelenenidir. Yazarın daha karamsar, kasvetli ve onun toplumu oluşturan kurumlara ve insanlığa olan inançsızlığını açık eden Kara Oyunlar’ından olan Antigone, bu anlamda ve dönem itibarıyla varoluşçuluk okumasına olanak tanır.

Sık sık gerçeklik ile ilüzyonu bir araya getiren Anouilh’in Antigone oyunu tarihi veya coğrafi herhangi bir göstergeye sahip olmayacak bir mekânda, birbirinin aynısı üç kapının önünde açılır. Mekan önermesinden oyunun ne antik Yunan ne de Eurydice’de betimlendiği gibi modern bir ülkede geçtiği anlaşılır. Onun yerine, sahne günlük kıyafetlerle – hatta mümkün olan en sıradan kostümlerle- giyinmiş olan oyuncularla doludur. Perde açıldığında tüm karakterler Beckett oyunlarını andıran şekilde sahnede belirirler; sohbet ederler, örgü örerler, iskambil kağıtlarıyla oynarlar. Bu bölümde tüm karakterler koro tarafından mizahi bir üslupla tek tek tanıtılır. (Anouilh, 2012:1-5). Yunan trajedisinde, Koro, ölüm habercisi rolünü oynayan, dans eden, şarkılar söyleyen, olaylara yorum yapan ve eylemin sınırlarını belirleyen yaklaşık on iki kişilik bir gruptan (Sofokles ile on beş) oluşurken Anouilh, Koro’nun kolektif işlevini koruyarak onu tek kişilik bir figür olarak kullanma yolunu seçmiştir. Koro, Antik Yunan’ın aksine burada belirsiz bir grubu temsil eder ve işlevsel olarak anlatıcı, yorumlayıcı olarak da görünür, işlevsel olarak da oyunu bir prolog ve epilog ile çerçeveler. Antigone de bu tek kişilik koro ile açılır.

Anouilh’in oyunun geçtiği döneme ve mekana dair bıraktığı ucu açıklık birkaç amaca hizmet etmektedir: Oyunun büyük bölümünde yer alan gerginliğe tezat yaratacak bir mizaha yol açar ve Antik Yunan’da olunmadığını ama çok da “absürt” olmadan antikliğin ve modernliğin uç uca yer alabileceği zamansız bir alanda bulunduğunu önerir.

Oyunun başında Anouilh’in oyuna eklediği önemli bir ek olarak Dadı karakteri ile karşılaşılır. Dadı sabaha karşı dışarıdan gelen Antigone için endişelenmiştir, ona üzüteceğini söyler. Bir erkekle birlikte olduğunu zannedip ona bağırır, dövünür. Zira Antigone Kreon’un oğlu Haimon ile nişanlıdır. Antigone’nin dadısıyla birlikteyken çocuklaştığı görülür. Dadısı onu “Nereden geliyorsun, yaramaz kız?” diye karşılar (Anouilh, 2012:8). Sofokles’te ancak gömüte götürülürken bir parça yumuşayan

Antigone, burada dadısının ağlamasına dahi dayanamaz: “Sen böyle ağladıkça çocuklaşıyorum. Oysa bu sabah çocuk olmamam gerek.” der. Oyunun geri kalanı boyunca Antigone karakterinin Sofokles’tekinden temel farkı kişileştirmenin bu şekliyle yapılanmış olmasıdır. Modern insan, Atina seyircisinin aksine, güçlü ve soylu kişilerin yaşadığı yıkımdan etkilenmektense kendisine en çok benzeyen karakterlerin yaşamından ve yıkımından etkilenmektedir. Bu sebeple Antigone karakterine çağın genç kadınlarında olabilecek nitelikler ve zaaflar yüklenmiştir. Anouilh’deki Antigone adeta idealizm dağından aşağı indirilmiş ve diğer kusurlu insanların arasında gezinmektedir. Buna bağlı olarak oyunun temel konusu Sofokles’teki “Devlet nasıl yönetilmeli?” sorusundan “İsyancılar nasıl kişilerdir?” sorusuna büyüteç tutmaktadır.

Oyunda Antigone, Sofokles’teki Antigone’den farklı olarak korkmakta ve kararıyla ilgili gelgit yaşamaktadır:

Antigone: Bana acımayın. Benim gibi yapın. Yapmanız gerekli olanı yapın. Ama insansanız çabuk yapın bunu. İşt, e sizden bütün istediğim bu. Her zaman böyle cesur olamam doğrusu (Anouilh, 2012:46).

Antigone: Kreon haklıymış, şimdi bu adamın yanında olmak ne korkunç bir şey, neden öldüğümü de bilmiyorum artık. Korkuyorum... (Anouilh, 2012:75).

Bu korku, Antigone’yi Varoluşçu karakter olarak tanımlamayı engellemez. Zira Anouilh burada Antigone’yi bu şekilde çizerken bir yandan ona daha “insani” özellikler atfetmiş bir yandan da varoluşçu felsefenin başka bir noktasını beslemiştir: “Üstlenilen sorumluluğun ardından insan kendini tanımlarken kararlarının evrenseli bağlayan bir değer oluşturması, insanın korkuya kapılmasına neden olur. Tüm insanlığı bağlayan bu ilişki, korkunun yanı sıra kaygıyı da getirir.” (Yener, 2006:11-12). Antigone bu korkusu ile karşı duruşunun sorumluluğunu taşımaktadır ve korkusuna rağmen kararından vazgeçmeyecektir. Giriştiği eylem ile sadece kendisi için değil bütün insanlık için bir duruş sergilemekte ve başkaldırmaktadır.

Her iki oyunda da İsmene ile Antigone bir araya gelir ve Antigone’nin kardeşini gömmeye isteği ile ilgili konuşulur. Sofokles’te bu Antigone’nin kendi seçimini ve planını açıklamasıyken, Anouilh’de Antigone aslında çoktan gömmeye eylemini gerçekleştirmiştir ve ne yapmış olduğunu anlatır, olayın konuşulduğu sahnede

aslında Polyneikes'i gömmekten gelmektedir. Her iki oyunda da Ismene, ölçüsüz bir hareketten kaçınır ve Creon'ın emrine itaat etme yolunu tercih eder. Daha sonra Sofokles'te Antigone ona: "Sen yaşamak için kendi yolunu ve ben de ölmek için kendi yolumu seçtim" der, Anouilh'inkinde ise "Sen hayatı seçtin, bense ölümü seçtim" diyecektir. Bu da ölüme giden yolun karakter üzerinden motivasyonunu oluşturan farklılığa işaret etmektedir.

İsmene, Sofokles'tekine benzer şekilde çizilmiştir. İsmene Kreon'dan korkar ve ölmek istemez. Bununla birlikte Anouilh İsmene ile Antigone arasına bir tür kardeş ve kadın rekabeti teması ilaştırır. İsmene çok güzeldir, saçları uzundur, vücut hatları belirgindir. Antigone ise kara kuru bir kızdır, kıskançlık teması çocukluktan başlatılır ve Antigone'nin çocukken İsmene'nin saçlarını kestiği konuşulur. Daha kadınsı olarak çizilen İsmene'ye zıtlık oluşturan Antigone'nin fiziksel özellikleri onun İsmene'yi nişanlısından da kıskanmasına sebep olur. İsmene varken neden kendisiyle evlenmek istediğini anlayamamakta, Haimon'un aşkından emin olamamaktadır.

Anouilh oyuna Antigone ve Haimon arasında geçen bir sahne ekler. Nitekim Antigone'nin bir gece önce eylemini gerçekleştirmeden evvel "onun olmak için" İsmene'nin giysilerini giyinip Haimon'un yanına gitmiştir, ancak Haimon ona üstündekileri görünce güldüğünde ondan kaçır. Artık kardeşini gömdüğüne göre ölümü kesindir. Bu sebeple önce kıskançlığını yatıştırıp Haimon'un aşkından emin olur, sonra da onu terk eder.

Oyundaki cesedin gömülmeye çalışıldığını haber veren muhafız karakteri Sofokles ile ortalama insanı oyuna konu etmesi açısından benzer şekilde yorumlanmıştır. Ancak bir farkla: Antigone'deki muhafız tıpkı Eurydice'de Orpheus'un babasının vasatlığı gibi çizilmiştir; oyunun tüm ciddiyetinin içinde bir tür komedi unsuru olarak muhafız, mütemadiyen yaşamsal kaygıları, hesapları ile ilgili olur olmaz konuşur ve daha derin olan her türlü anlama kendini kapatmış görünür.

Buradaki zıtlığı uyumsuz insan (Antigone) ile uzlaşmış insan (Muhafız) açısından ele almak mümkündür. Yaşamın ölüm karşısındaki durumu nasılsa uyumsuz insan da uzlaşmış insan karşısında öyledir.

Kreon, muhafıza kimseye bir şey söylememesini tembih eder ve onu göreve geri yollar. Cesedin yanında çok eski, pas içinde bir çocuk küreği bulunmuştur. Antigone'nin Anouilh'deki yorumu açısından çocuk küreği tamamlayıcı bir imgelem

oluşturur. Dadısının yanında küçük bir kız çocuğu olan, sevgilisi ile henüz birlikte olmadığı anlaşılan Antigone, erkeklerindeki istikrarı ve “hayır” deyişi ile yetişkinlerin dünyasına tam bir zıtlık oluşturacaktır.

Burada koronun tragedya ile ilgili girişine sıra gelir. Tragedyada umut yoktur ve umutsuzluk teması varoluşçuluk ile bu anlamda bir tragedya uyarlamasıyla birebir örtüşür:

“Evet işte yay gerildi. İş artık kendiliğinden yürüyecek. Tragedyanın rahat olan yanı budur. Parmağınla şöyle hafifçe dokunursun başlasın diye... Hepsi bu kadar. Sonra işi oluruna bırak yeter. Rahatına bak Tragedya arıdır, dinlendiricidir... Tragedyada rahatız; önce biz bizyiz çünkü herkes suçsuzdur! Bir öldüren bir de öldürülen vardır da ondan böyledir denemez. Bu bir rol dağılımı sorunudur. Hem tragedyada herkes rahattır, çünkü herkes bilir ki artık umut, o pis umut yoktur... Dramda çabalar durursun çünkü kurtulma umudu vardır. Dram aşağılıktır, çıkarcıdır, tragedya ise karşılık beklemez, kurallara göredir; kısacası girişilecek hiçbir iş yoktur artık!” (Anouilh, 2012:33-34).

Nitekim kendine biçilen rolü oynamak üzere Antigone muhafız tarafından Sofokles’teki gibi ikinci girişiminde yakalanıp getirilir. Anouilh’in Kreon’u daha ılımlıdır: Antigone’nin ve Hemon’un hatırı için elinde olsa Antigone’yi kurtaracağı anlaşılır. Ayrıca, daha açık görüşlü bir hükümdardır: Devleti için en iyi olanı yaptığını bilir ama aynı zamanda bunun bir taviz olduğunun ve bir noktaya kadar Antigone’nin haklı olduğunu farkındadır.

Şüphesiz Antigone’la Kreon ilişkisinde mevcut olan çatışma, tiyatro tarihinde gençliğin uzlaşmaz idealizm ile olgunluğun ve tecrübenin arasındaki çatışmayı muhteşem bir biçimde karşı karşıya koymaktadır. Bu çatışma ister istemez Anouilh’in yaşamı göz önünde bulundurulduğunda onun kendi yaşamında da var olan, tiyatrocun eski patronu ile Jourvet ile yaşadığı durumu hatırlatır. “Anouilh, yanında çalıştığı ve daha pragmatik çözümleri olan Jourvet ile fikir ayrılıkları söz konusudur. Louis Jourvet, Anouilh’i desteklememiş hatta onun şevkini de kırmıştır. Tiyatro anlayışları da birbirlerinden tamamen farklıdır” (Prezi, 2019).

Antigone, Kreon’dan ve “herkes”ten farklı olarak kendisine biçilen rolleri, söylenenleri olduğu gibi kabul etmeyi çocukluğundan beri reddetmektedir:

“Anlamak... Küçüklüğümden bu yana duyarım bu sözü, ağzınızdan düşürmediniz hiçbiriniz. Suya, şırıl şırıl akan o güzelim suya dokunulmaması gerektiğini anlayacaksın, çünkü yerler ıslanır. Toprağa da dokunulmaması gerektiğini anlayacaksın çünkü kirlenir üstün başın. ...Hep anlayacaksın. Ama ben anlamak istemiyorum.” (Anouilh, 2016:14). Bu sözleri ile Antigone varlığın en özüne kendini sakınmaksızın temas etmeyi arzulayan bir karakter çizer ve birey olmanın ilk şartı olarak sorgulamaktadır. Sonuç olarak da bu kaygı ve ölüm ile olan bağına oluşturur: “Heidegger'e göre insan bir kaygı varlığıdır. Çünkü her an gerçekleşebilecek bir olay olarak ölüm bir tehdit olarak kendisini kaygı'da açığa çıkarır. Böylelikle kaygı içindeki insan yaşamının her anında hiçliğini kendi önünde bulur ki, işte tam da bu noktada insan kendi hiçliğine sırtını dayayarak hem kendi varlığının hem de varolan tüm varlıkların anlamını sorgulama olanağına sahip olur.” (Polat, 2016:2-3). Nitekim bu sorgulama sonucunda Antigone'nin varacağı nokta ölümü ile yaşamını anlamlandırmak olacaktır.

Antigone'nin Sofokles'ten en farklı özelliği, Antigone ile Kreon arasında, Oedipus ve ailesinin yarattığı karmaşayı temizlemek için yaptığı kaba, fakat bir o kadar da stilize tartışmadır. Günümüz aile içi kavgalarını anımsatan bir sahnede Creon, yeğenini babasına benzetmekle suçlar. Güçlü inşa edilmiş bir karakter olarak Kral Creon, egemenliğin yükünü çeken, yorgun bir adamdır. Creon, Antigone'u ölüme mahkûm etmek istemez. Creon'a göre Antigone, Thebai için anne olarak daha faydalıdır ve işlenen suçun bir şekilde örtülmesini, kapatılmasını istemektedir. Antigone'yi sevmesine rağmen, Antigone'nin ısrarı üzerine Creon'un verilen kararları uygulamaktan başka seçeneği kalmaz. Barışı korumak adına ölen kardeşlerinden birini gömmeden bırakmaya siyasi açıdan mecbur olan Creon, iki vücudu birbirinden ayıramadığını ve bu vücutları umursamadığını bildirerek, güçlü, idealist Antigone'yi şaşırtır; sonuçta, her iki kişinin de küçük ve sevimli kızkardeşlerinin öngördüğü kahramanlardan oldukça farklı, sahtekâr olduğu sonucuna vardığını söyleyerek fikrini tamamlar. Böylelikle, eylemleri için herhangi bir gerçek motivasyondan mahrum kalan Antigone, yine de Creon'un emirlerine karşı gelir ve onun “rolünün” kendisine hep hayır demekle beraber ve ölmek olduğunu söyler.

Buradaki “hayır” deyiş ve Antigone'nin ölmesi için bir sebep olmamasına rağmen gösterdiği kararlılık üzerine düşünmek gerekir: Sofokles'te tanrısal iradeye hizmet eden Antigone'nin iradesi 20.yüzyıla gelindiğinde Anouilh'in bireyi ele alışında

bilinç ile gelen hiç'lik duygusu ve bunun yarattığı kaygı ile açıklanabilir. “Dasein, dünyada olduğunun bilincinde olan bir farkındalığa sahiptir. Ancak Dasein'ın neden dünyada olduğunun cevabı bir “hiç”tir, bir nedenden ötürü dünyadayızdır. İkinci kesin olan ise, sonluluğumuz ve “orada” ölüme terkedilmişliğimizdir. Heidegger, “*Metafizik Nedir?*” adlı eserinde, yalnızca insan varlığının varlık tarzı olan varoluşu, en uç olan ölüme katlanan kaygı olarak ifade etmektedir (Heidegger, 1949/2009:16). Kendini orada ölüme doğru fırlatılmış olarak bulan Dasein'ın en temel ruh durumu kaygıdır.” (Polat, 2016:22). Zira “...ölüm, Dasein'ın iradesini aşan bir son olarak Dasein'ın hem kendi varlığıyla hem de bütününde varlığın kendisiyle kurulan ilişkinin düzenlenmesinde merkezi bir öneme sahiptir. Dasein'ın otantik varoluşuna karşılık gelen ölümün farkında olma ve ona katlanma, Dasein'ın ölüm yönelimli varoluşunun üstünü gündelik uğraşları ile örtmesini değil tam tersine ölüm kaygısıyla yüzleşip üstesinden gelmesini gerektirir.” (Polat, 2016:22).

Antigone, ölüm kaygısıyla yüzleşmeyi tam da ölüme giderek başarır. Bunu yaparken yazarın Sofokles'ten farklı olarak oyuna eklediği Haimon detayı ön plana çıkar: Antigone ölüm cezasına çarptırılacağını bilir ve bir gece önce nişanlısı ile birlikte olmak için onun yanına gider fakat ondan kaçır ve birlikte olmazlar. Antigone, bu eylemi ile “gündelik” bir hazdan kaçındığı kadar oyunda “evet” deme ile varılan çürümüşlüğü gördüğü “yetişkinlerin dünyası”ndan da bu cinsel birlikteliği yaşamayarak kaçınmış olur.

Antigone'nin davranışı dini kuralları yerine getirmek için duyduğu istekten kaynaklanmaz çünkü bunun anlamsız olduğuna inanır. Aksine, bu içsel bir dürtüdür: eylemlerinin nedeni olarak gösterilebilen kendisine dürüst olma dürtüsü. Kendisine karşı dürüst olmasının tek yolu da Creon'ın planının temsil ettiği hayat tavizine karşı çıkmayla olur. Onun eylemi özgürlüğünün bir sembolüdür. Tüm mantığıyla Kreon onun savunmasını yıkamaz.

Antigone'de yazar, gençliğin toyluğu ve olgunluğun kabullenişini, idealizmi ve uzlaşmayı karşı karşıya getirir. Kreon, Antigone'nin ölmesini istemez, ona kardeşlerinin iç yüzünü anlatır, devlet politikasıyla uğraşmanın neleri gerektirdiğinden bahseder, halka yalan söylemekte, savunmadığı değerleri savunuyor gibi yapmaktadır. Adeta bir memur gibidir: “Mesleğimiz bunu gerektiriyor. Bu meslekle uğraşmalı mı uğraşmamalı mı bu tartışılabilir. Ama uğraşıyorsan böyle davranacaksın” der. Buradaki “meslek” vurgusu Sartre'ın kötü niyet kavramını

hatırlatır. “İnsanın kendini kendi seçimi olmayan değerlerin içine bırakması, onun özgürlüğünden vazgeçmesi anlamına gelir.” (Kılıç, 2006:34). Kişinin, sorumluluğundan kaçmanın yolunu toplumsal bir role bürünerek, genelde mesleğinin ardına sığınarak gerçekleştirdiğini düşünürsek Kreon bilinçli olmasına rağmen kötü niyet ile sorumluluğundan kaçmaktadır. Zira Antigone karşısında karşı durup konuştuğunda kendisini ona benzetir: “Seni dinlerken sanki bir zamanların senin gibi zayıf, soluk yüzlü ve senin gibi akli fikri hep her şeyi feda etmekte olan küçük Kreon’u konuşuyordu karşımda.” (Anouilh, 2012:59) der.

Ancak Kreon kendisine önerilen yönetim teklifine evet demiştir bir kere. Evet demek ve hayır demek oyunda bu noktada önem kazanır:

Antigone: eh öyleyse siz de ne haliniz varsa görün. Ben “evet” demedim sizin gibi! Politikanızdan, zorunluluğunuzdan, o acınacak sorunlarınızdan bana ne? Ben hoşlanmadığım şeye hala ‘hayır’ diyebilirim (Anouilh, 2012:50).

Anouilh’de Antigone, hayatın bütün yozlaşmasını reddetmek, “hayır” demek için vardır. Antigone, Kreon’un tercihinden farklı bir varoluş ortaya koymak istemektedir. “Dasein’ın hergünkü yaşamında başkalarıyla kurduğu ilişkiler, onun kendi kendisiyle kurduğu ilişkide de belirleyici bir hal alarak, Dasein’ın benliğini herkes-benliği şeklinde dönüşüme uğratıp, onu kendisinin dolayısıyla da otantik bir yaşamın uzağına düşürmektedir.” (Polat, 2016:23). Antigone tam olarak bu “herkes-gibilik”ten uzaklaşmak ister. Nitekim oyunun başında anlatıcı şeklinde kullanılan tek kişiye indirgenmiş koro ile de onun herkesten nasıl farklı olduğu fiziksel görüntüsünden ruh haline kadar vurgulanır: “...şurada rahatça oturup kendisini izleyen bizlerden, bu akşam ölmeyecek olan bizlerden baş döndürücü bir hızla uzaklaştığını duyumsuyor.” (Anouilh, 2012:2). Oyunun açılış repliklerinden olan bu ifadelerle Antigone hem geri kalan oyun kişilerinden hem de doğrudan seyirci ile konuşan Anlatıcı yoluyla seyircilerden farklı olan, farklı bir eylem yapacak olan otantik karakter olarak “herkes”ten ayrılır. Tekrar tekrar oyunda dile getirilen zayıf ve çelimsiz oluşu ile dahi ölüm ile yakınlığı ve yaşam ile olan bağının zayıflığı vurgulanır gibidir.

Kreon ise sorumluluğundan kaçmakta, bilinçli ve farkında olmasına rağmen yaşadığı kaygıyı bastırmak için kötü niyet ile mesleğine sığınmaktadır. Burada Kreon’un

ölüm düşüncesinden kaçtığı ve bu sebeple yaşamı, hayatı ve mutluluğu övdüğü görülür.

Kreon Eteokles ve Polüneikes'in mezarı başında yapacağı yalan dolu konuşmayı dinlememesini söyler Antigone'ye ve ekler: "...Bunları keşfetmek yaşlılığın gülünç bir avuntusu da olsa, hayat belki de mutluluğun ta kendisidir." der (Anouilh, 2012:59). Medea ve Eurydice'de tekrar edecek şekilde çoğunluğun ve yığınların mutluluğu teması ortaya çıkar. Antigone böyle bir mutluluğu kabul etmemektedir. Medea'yı da tiksindirecek olan mutluluk için Antigone "topunuz iğrendiriyorsunuz beni mutluluk sözünüzle!" der (Anouilh, 2012:61). Kreon onu babasına benzemekle suçlar.

Antigone: "Evet çirkinim ben! Bu bağırmalar, bu irkilmeler, bu Çingene kavgası, bayağı şeyler bunlar. Babam sonradan güzelleşti. Öldürdüğü adamın babası, yattığı kadının annesi olduğun, artık kendisini hiçbir şeyin ama hiçbir şeyin kendisini kurtaramayacağına kesinlikle inandıktan sonra güzelleşti. Bunun üzerine ansızın rahatladı, gülümser gibi oldu ve güzelleşti. Her şey bitmişti. Artık sizi görmemek için gözlerini kapatmaktan başka çaresi yoktu! Ah! Sizin o yüzleriniz, o mutluluğa istekli, zavallı yüzleriniz yok mu? Asıl çirkin olan sizlersiniz, en güzeliniz bile çirkin. Hepinizin ya gözünün ya da ağzının kenarında köşesinde çirkin bir yer vardır. Sen biraz önce güzel söz ettin, Kreon, çevrilen entrikalardan. Sizin tümünüzün yüzünden entrikacılık akıyor!" (Anouilh, 2012:62-63).

Burada Varoluşçu karakter olarak Antigone'nin kendi ölümü üzerindeki inisiyatifine Heidegger'in ölüm ile ilgili düşünceleri ile açıklık getirmek mümkündür:

"Varoluş her zaman bireysel olmak durumundadır. Herkes, kendi yaşamının kurucusudur. Başkaları her ne kadar insan varoluşunun yönünü tayin ediyorsa da inotantikliğe karşılık gelen bu duruma Dasein'in karşı koyma olanağı vardır. Kendi yaşamının kurucusu olan Dasein, kamusalığın onu belirlemediği sürece varlık-oluşsal bir varlık, otantik bir varlık olur. Ölüm, bu anlamda Dasein in yaşamını kurmasında ve onu otantik olarak belirlemesinde kilit kavramlardan biridir. Nasıl ki yaşam bireyselse, ölüm de bireyseldir." (Polat, 2016:30).

Bu sayede Antigone, ölümü seçiş şekliyle bireyselliğini biricik şekilde ortaya koymuş olur.

“Ne zaman ki Dasein ölümü bir olay ya da herkesin başına gelecek bir son olarak değil de bir imkan olarak kavrar ve yaşamını onunla birlikte şekillendirmeyi öğrenirse, o zaman ölüm kaçınılacak ve korkulacak bir son olmaktan öte, yaşamı anlamlı kılacak bir imkan olarak belirecektir.” (Polat, 2016:31).

Kreon Antigone için Koroya şöyle der: “Ölmeyi kendisi istedi. Hayatta kalmasına karar verdim diye hiçbirimizin gücü yetmedi. Şimdi anlıyorum onu, Antigone ölmek için yaratılmıştır. Belki bunu kendisi de bilmiyordu ama Polyneikes yalnızca bir bahaneydi. Vazgeçmek zorunda kalınca hemen başka bir şey buldu. Onun için önemli olan reddetmek ve ölmektir.” (Anouilh, 2012:65). Kreon’un bu sözleri Antigone’yi 20.yüzyıl için yapılan bir tragedya yorumunda 20.yüzyılın ve varoluşçuluğun özelinde değerlendirebilmemiz için oldukça önemlidir. Antigone’nin ölmek için yaratıldığı, taşıdığı kaygı, yabancılaşma, sorumluluk gibi özellikleri onu varoluşçu bir karakter olarak tanımlamanın yolunu açmaktadır.

Otantik insan olma yolunda Antigone doğumu itibariyle zaten bu kaygıya sahiptir ve onu taşımaktadır. “Ölümü varoluşsal açıdan çözümleyen Heidegger’e göre, Dasein’a doğar doğmaz sahip olan ölüm, onun yaşamı boyunca taşımaya ve katlanmaya zorunlu olarak sahip olduğu bir yükür. Sonlu varoluşunu ertelemeye ve ortadan kaldırmaya yönelik hiçbir dayanağı olmayan Dasein, bu nedenle özünde bir kaygı varlığıdır.” (Polat, 2016:23).

Anouilh’in oyununda sıradaki Creon ve Haimon sahnesi kısa ve nokta atışıdır. Sofokles’te gördüğümüz bir evlada yakışır itaat ve hayranlık burada yoktur. Büyümenin ne olduğunu birden anlamış ve babasının gerçekte kim olduğunu görmüş bir gencin hayal kırıklığının neden olduğu umutsuz bir çılgılık vardır. Sadece ödün vermeyi reddedebilmiş ve Antigone’yi takip edebilmiştir.

Ölümünden önce aynı muhafız ile yalnız kalan Antigone ömrünün son anlarında muhafızın uzun uzun maaşından, ailesinden, askerlik hayatından, mesleki çekişmelerden, ikramiyelerden bahsedişine maruz kalır. Bu absürd sahne Antigone’nin yığınlardan ne şekilde ayrıldığını açığa çıkarır.

Camus, uyumsuzluğun farkına varılması ile ilgili dört insan durumundan bahsetmiştir. Bunlardan aşağıdaki yoruma Muhafız-Antigone zıtlığını daha iyi

anlamak için başvurmak mümkündür: “Uyumsuzluğun ortaya çıkışındaki ikinci kaynak, geçen zamanı deneyimleyen insandır. Zaman ilerlemekte ve bunun farkında olan birey, tinsel olarak bu süreci hissetmektedir. Yaşam kadar ölüm de gerçektir hatta belki “ölüm” daha diri bir gerçektir. Yaşamın anlamını sorgulayan bireyin nihai durağı ölümün varlığıdır. Yaşam ve ölüm arasındaki diyalektik ilişkide zorunlu ve kaçınılmaz olana boyun eğer insan. Yaşamın ölümün karşısındaki durumu neyse uyumsuz insanun, uzlaşmış insan karşısındaki durumu o dur. İşte ondadır ki bu karşıtlık uyumsuz olanı yabancı kılar.” (Altunay, 2017:61).

Yaşam ile ölüm kadar birbirine zıt olan bu iki karakterin bir araya gelişiyle oyunun söz konusu sahnesi absürt bir özellik kazanır. Antigone beklediği esnada muhafıza bir mektup yazdırmak ister ancak en derinden söylediği son sözlerini dikte ettirmeye çalışırken muhafızın kayıtsızlığı karşısında dehşete düşüp vazgeçer: “Bütün bunlar çok çirkin”dir. Antigone, tüm korkularına ve zaafı olan genç bir kadın olarak çizilmesine rağmen muhafızın temsil ettiği yığınlardan ayrılır; Anouilh’in Antigone’si beylik laflar etmeden sadece kararlılığı ve sorgulayışıyla vardığı anlam ile “Antigone” olur. M. Heidegger ve J. P. Sartre’da Ölüm Kavramı yüksek lisans tezinde Ezgi Polat’ın Heidegger üzerinden değindiği gündelik yaşama dair konuşmalar konusuna incelenen her üç oyunda da öne çıkan şekilde gündelik konuşmalara dalmış karakterler ile ilgili durumu ele almak için başvurulabilir:

“Varlığın evinin dil olduğunu söyleyen Heidegger’e göre, Dasein’ın gündelik yaşamındaki başkalarıyla kurduğu ilişkide boş konuşmalara dalıp gitmesi onu Varlık hakkında konuşmaktan da uzaklaştırmaktadır. Amaçsız konuşma ya da gevezelik, üzerinde konuşulan şey ile sözün bağına birbirinden koparır.

Kendini-dile-getirme sırasında konuşulan dilde zaten bulunan vasati anlaşılabilirlik yüzünden, muhabere edilen söz, sözü duyanın o sözün ne - hakkındalığı üzerine kendini asli bir anlayışsal varlığa katması gerekmeksizin anlaşılabilir. Anlaşılan şey, hakkında söz edilen varolanın aslında kendisi değil, sadece bizatihi konuşulan şeyin kendisidir (Heidegger, 2006/2011:177).

Böylece sözün sahiciliği zeminsiz ve dayanaksız sözle, yerini söylenmiş olmaya bırakarak, hakkında konuşulana da üstü örtülür.” (Polat, 2016:13).

Muhafız ile yaşadığı “saçma” durumun akabinde mektubunu yazdırmaktan vazgeçen Antigone ölüme gider. Ardından Antigone ile birlikte yine Haimon ve arkasından Kreon’un karısı da ölür.

Ailesinin ölümüyle birlikte, Creon sarayda tamamen yalnız kalır. Ailesinin ölüm haberini aldıktan hemen sonra bile önemli hükümet toplantısına katılmaya mecbur kalan Creon’nun tahtı, makamı, vazifesi ona kaybettiği ailesinin yasını tutmaya bile imkan tanımaz.

Oyun üzerinden varoluşçu bir yaklaşım Özlem Kılınç’ın “Antigone’nin Yazgısında Açığa Çıkan Felsefe” makalesinde yer alır:

“Heidegger ise Sofokles’in bilgeliğinden yararlanarak Antigone’yi ontolojik bir metne dönüştürür. Antigone, insanın özündeki yabancılığıyla polis’te açığa çıkan varlığını ifade eder. İnsanın dünyadaki edimselliği, *deinon* kavramının yersiz ve evsizlik olan anlamında betimlenir. Buna göre insan, bu dünyadaki edimselliğinin altındaki içsel amaçla, kendisine yer edinebilme kaygısının daanlaşılır. İnsan bu dünyayı evi kılabilme, bulunduğu yere tutunabilme eğilimiyle yollar açar, köprüler kurar. İnsan’ın *techne* aracılığıyla açığa çıkardığı her şey bütünsel olarak polis’tir fakat o, trajik yapısı gereğidünyayı evi kılma çabasıyla onu dönüştürerek yer (in) den olmaktadır (*hypsüpolisapolis*). Aynı şekilde insan her şeye çare bulurken kendi ölümüne çare bulamamaktadır (*pantaporosaporos*). Özündeki bu trajiklik nedeniyle de insan “Varlığın evi” olarak belirlemekte, Varlık’la aynı kökeni paylaştığını açığa vurmaktadır.” (Kılınç (2011:41-43).

Yine günlüklerinde Kirkegaard şöyle der:

“Hakikat daima azınlıktadır ve azınlık daima çoğunluktan güçlüdür. Çünkü kural olarak azınlık gerçekten bir fikre sahip olanlardan oluşmuştur. Buna karşın çoğunluğun gücü aldatıcıdır, kalabalığın hiçbir görüşü olmaması anlayışına dayanır. Bu nedenle çoğunluk bir sonraki anda (azınlığın daha güçlü olduğu aşıkâr hale geldiğinde) azınlığın görüşünü benimser, böylece bu görüş şimdi çoğunluk görüşüne dönüşmüştür. Yani bütün maiyyeti ve sayıcı çokluğu yanına alarak saçmalığa dönüşür; bu arada hakikat yine yeni azınlıktadır.

Bu hantal canavar, kamuoyu, hakikatle ilişkisi bakımından yeniden sağlığını kazanmak için seyahat eden kişiye benzer: bir istasyona vardığında dâima çok geçirir.

50 X 3 A 652” (Kierkegaard, 2005:611)

Bu görüş (azınlık ve çoğunluk ilişkisi), çalışmanın konusunu oluşturan üç oyundaki ana karakterler ve diğer karakterleri birbirinden ayıran temel farklılık olarak Anouilh’in varoluşçuluk çerçevesinde okunabilecek kurgusuna dair temel izleği oluşturmaktadır. Zira bilinç ile gelen bu farkındalık bireyi diğerlerinden ayırıp nihayetinde yalnız hissettirmektedir.

Camus saçmanın derinden farkına varıldığı dört insandan bahseder. Antigone özelinde bunlardan üçüncüsü önem kazanır: “Uyumsuzluğun kendini üçüncü olarak gördüğü yer insanların büyük bir çoğunluğunun farklı ölçülerde hissettiği, yabancı bir dünyada bırakılmışlık hissidir. Bu tek başına kalma duygusu varlığımızın rastgele ve gelişigüzel olduğu duygusu da doğurabilir. Başkasıyla ayrıldığı noktayı kesin olarak farkına varabilen birey yalnızlaşır ve bu öteki olma hissi bırakılmışlık hissini doğurur.” (Altunay, 2017:62).

Oyunda Antigone-Kreon karşıtlığına Varoluşçuluk çerçevesinden bakıldığında ilginç bir katman daha ortaya çıkar. Sofokles’tekinden farklı olarak birbirine tamamen zıt karakterler yerine Anouilh, Kreon’u Antigone’yi anlayan, zihinsel olarak ona daha yakın duran bir noktadan ele alır. Bu açıdan bakıldığında tüm farkındalığı ve seçimleri ile Kreon da Varoluşçu karakter özellikleri barındırır. Yukarıda bahsedilen Camus’un “saçma”nın farkına varılması ile ilgili değerlendirmesini ele alalım: “Birinci olarak, insanlardan büyük bir çoğunluğunun modern kitle toplumunun gereklerine uygun olarak sürdürdüğü hayatın mekanikliği ve bu yaşamların öldürücü monotonluğu bir gün bu insanlara varlıklarının (varoluşlarının) değerini ve amacını sordurur. Böylesi monoton bir dünya sıradanlaştırdığı her anlamı giderek yok etmekte ve insanı bir makine dişlisi haline getiren ruhuyla özerkliğini elinden almaktadır. Otomat bir beden tuhaflaşır; garip olduğu bu durumun ne vakit bilincine erişir, işte o vakit uyumsuzun birinci tanığı ve yaşayanıdır.” (Altunay, 2017:61). Bu haliyle Kreon yaşadığı farkındalık ile Camus’un tanımına uyar gibi görünür. Yaşamaya değmeyecek bir hayatı yaşamaya çalışmaktadır. Kreon, yine Camus felsefesine göre, hem anlamsızlığı kabul ettiği hem de düzen içinde var olmaya çabaladığı ve intihar etmediği için “başkaldıran insan” kavramını akla getirir ancak

umudu olmayışı ve “bilinçli” olmasına rağmen vasatlığı kabul ediş şekli (kötü niyeti) düşündürücüdür.

Kreon’un farkındalığına rağmen Kreon ile Antigone mutluluk kavramı ile ilişkileri ve kaygı-ölüm düzlemindeki duruşları ile net bir şekilde ayrılır ve Antigone bu ayrım ile otantik karakter tanımına kavuşur. Kreon’un aksine Antigone ölüm ile yüzleşmektedir. “Heidegger tarafından düşkün kaçış olarak nitelendirilen bu durum Dasein’in, otantik olmayan varoluş tarzının kendisine karşılık gelir. otantik olmayan varoluş tarzı ile olan ayrımında otantik yani sahici (eigentlich) varoluş tarzı ise, Dasein’in sıradan hergünkülüğünde onu çevreleyen ve belirleyen el altında olanlara ve başkalarına yüz çevirmesiyle gerçekleşebilecek bir yaşamdır. Düşmüşlüğe yüz çevirip Varlığa yüzünü dönme, Heidegger'e göre kendi ölümünün bilincinde olan ve kendi ölümü üzerine düşünebilen Dasein’in ölümün yaratmış olduğu kaygı ile karşılaşması ile gerçekleşir. Şu halde, Heidegger için kaygı, otantik varoluşun gerçekleştirilmesinin zeminini oluşturan farkındalığın olmazsa olmaz koşuludur.” (Polat, 2016:24).

Yukarıda görüldüğü üzere aralarında yaklaşık iki bin dört yüz yıl zaman farkı bulunan bu iki oyunun barındırdıkları temel benzerlik mitostaki bağlamın ve olay dizisinin korunması şeklinde ortaya çıkmaktadır. Bununla birlikte Anouilh’in karakterleri Sofokles’te çizilenin neredeyse tamamen zıttı şekilde var olurlar. Kibriyle ve iktidar hırsıyla gözünün önünde gerçekleşenlere körleşen Kreon’a karşın Anouilh’de görece anlayışlı ve hem kendi gerçekliğinin hem de etrafında gerçekleşen olayların farkında olan bir kral karşımıza çıkar.

Anouilh’de tema bireyi merkeze alan bir noktaya evrilmiş, devletin nasıl yönetilmesi gerektiği sorusu yerine isyancıların nasıl kişiler olduğu sorusu üzerinde şekillenmiştir. Sofokles’teki idealist/tanrısal katman Anouilh’de bulunmamaktadır. Zira Anouilh, salt birey üzerinden oyunu yeniden ele almıştır. Bunu sağlamak ve Antigone’nin zaafalarını da gösterebilmek için Anouilh oyuna ne mitosta ne de tragedyada olan bir karakter eklemiştir: Dadı. Dadı karakteri sayesinde mitosta ve tragedyada Antigone’de görülmeyen bir katmana ulaşılmıştır. Hem annesini hem babasını hem de kardeşlerini kaybetmiş olan Antigone görev duygusuyla katılmış gibi görünür, özellikle İsmene kendisine yardım etmeyi reddettikten sonra daha da ciddileşir ve hedefine yönelik hareket eder. Nitekim yanında kendisini “kız çocuğu” gibi hissettiren, sığınabileceği bir denge unsuru yoktur. Oysa Anouilh’in Antigone’si

dadısının yanında çocuklaşan, ufak bir kız çocuğu gibidir ve açıkça korkmaktadır. Benzer bir zaaf kadın kimliği üzerinden ve verilmiştir ve İsmene ile kurulan zıtlık Sofokles'teki bağlam korunarak başka bir noktaya genişlemiştir: İsmene'nin alımlılığı ve Antigone'nin buna duyduğu kıskançlık yine modern dönem seyircisine çağa daha yakın, tüm gitgelleriyle çağa özgü gerçeğe daha yakın bir karakter çizer.

İlk olarak 1944'te, 2. Dünya Savaşı devam ederken sahneye çıkan Antigone, başlangıçta politik olarak her iki tarafından hem övgüleri hem de suçlamaları kendine doğru çekmiştir. Antigone'nin Özgür Fransa'yı temsil ettiği görüşü ile Creon'un, ülkelerinin zarar görmemesi için gerektiğinde Almanlarla işbirliği yapanları temsil ettiği görüşleri vardır.

Genel olarak izleyiciler Anouilh'in Antigone eserini Fransız Direnişinin bir figürü, Antigone karakterini ise devlet iktidarına karşı tek başına yükselen bir genç kız olarak kabul etmiştir. Anouilh'in uyarlaması Antigone karakterini bütün politik, dini, ahlaki tuzaklardan arındırarak karakterin apaçık ortaya çıkmasına sebebiyet verir. Sonunda, Antigone'nin trajedisi, arzusunu bırakmayı reddetmesine dayanır. Tüm yasaklara karşı ve herhangi bir haklı sebep olmaksızın, kendini ölüm noktasına kendisi getirecektir. O vazgeçmeyi reddederek, toplumdan ayrışır. Oedipus'ta olduğu gibi, her trajik güzelliğin ortaya çıktığı an aslında tam olarak bir itiraz anına denk gelir. Her güzellik ürpertici bir büyü yaratır (Pronko, 1968).

4.2 Medea

Aşağıda kaynak mitosa değinilip Euripides'in tragedyası ve Anouilh'in oyunu incelenmiştir.

4.2.1 Euripides'in Medea'sı

Üç büyük tragedya şairlerinden Euripides (M.Ö. 480 – 406) Medea'yı M.Ö. 431 yılında yazmıştır. Eser girdiği yarışmada ikinci gelmiştir. Kadının iç dünyası sahneye ilk defa Medea oyunu sayesinde taşınmıştır. Tragedyalardaki kahramanların genellikle belli duyguların vücut bulmuş tipolojileri olarak oluşturulduğu düşünüldüğünde, Medea karakteri barındırdığı tüm karmaşıklığı ile neredeyse üç boyutlu bir karakter olarak karşımıza çıkar.

Tragedyalara konu alınan efsanelerin mitoslardan seçildiğine daha evvel değinilmiştir. Burada konu Euripides'e geldiğinde özellikle belirtilmesi gereken bir durum

karşımıza çıkmaktadır. “Euripides'ten önce trajedide mühim olan unsur efsane ve hikâyeydi. Kişilerin karakterlerine ona göre şekil verilirdi. Halbuki Euripides'in bu oyununda hareket noktası Medeia'nın kişiliği, onu bu korkunç cinayeti işlemeye sevkeden karakteridir. İlk defa olarak bir trajedide önemli olan dış şartlar değil, kişinin içinde var olan ve bu dış şartlara karşı reaksiyonuna yön veren iç kuvvetlerdir. «Medeia» bu iç kuvvetlerin çarpıştığı bir dramdır. Olaylar baştan sonuna kadar Medeia'nın etrafında döner.” (Erim, 1967:17).

Efsanenin versiyonlarına baktığımızda Euripides'in Medea üzerinden ne söylemek istediğine dair yorum yapmak mümkün olabilir. Medea, Korinthos'lular tarafından kendilerine kraliçelik etmek üzere davet edilir ve kocası Jason ile birlikte bir süre Korinthos'ta hüküm sürer. Medea çocuklarını ölümsüz kılmak ister ve büyü yaparak onları Hera tapınağına gizlemeyi düşünür. Kocasını Jason bunu haber alınca kızarak şehri terk edip gider, ardından Medea da Korinthos'tan ayrılır. Bir diğer efsaneye göre Korinthos'lular bu yabancı ve büyücü kraliçeyi bir zaman sonra istemezler, Sisyphos'u tahta geçirip Medea'nın çocuklarını da tanrıça Hera'nın sunağında öldürürler. Ancak bunun ardından şehirde salgın hastalık baş gösterir. Korinthos'lular Tanrı Apollon'un yardımını isterler ve onun öğütlerine uyarak, Hera'nın gazabını yatıştırmak için, Medea'nın çocukları adına bir kült ihdas ederler. (Trajedinin sonunda Medeia böyle bir kült'ün kurulacağını haber vermektedir.) «Medeia» isimli trajedisinde ilk defa olarak Euripides bu efsaneyi kökünden değiştirmiştir (Erim, 1967:17). Oyunla özdeşleşen bir başka “Söylenceye göre Medeia'nın çocukları, Kreon ve kızının yakınları tarafından taştanarak öldürülürler.” (Okur, 2010:66-67).

Euripides'in eserinde Medeia Korinthos'lular tarafından davet edilmemiştir. Kocasının kral olmasını sağlamak amacıyla kral Pelias'ı kendi kızlarına öldürtür ve bir süre sonra şehirden atılırlar, Korinthos'a sürgün olarak gelirler. Jason'la aralarının bozulma sebebi çocuklarını ölümsüz yapma isteği değil, Jason'un onu terketmesi ve kral Kreon'un kızı Glauke ile evlenmesidir. Bunun üzerine deliye dönen Medea intikam hırsıyla çocuklarını öldürür. Euripides'in efsanede yaptığı değişikliklerin en büyüğü Medea'ya çocuklarını kendisinin öldürtmesidir. Eserin can alıcı noktasını da bu eylem oluşturur. Bu açıdan Euripides'in Medea'da yaptığı değişiklikler göz önünde bulundurulduğunda kendisinin bugün kullandığımız anlamıyla “uyarlama” yapan bir yazar olduğu söylenebilir.

Döneminde halk tarafından düşünceleri anlaşılamayan ve kendisine cephe alınan, Aristoteles'in gerçeği olması gerektiği gibi değil olduğu gibi yazdığını ifade ettiği Euripides'in, kadınları neden ve ne şekilde konu aldığını daha iyi anlamak için yaşamına ve özellikle dönemin aydınları, dönemin düşün dünyası ile kurduğu ilişkiye daha yakından bakmak gerekir.

Euripides, Ionia'li Physis'çiler, Sophist'ler ve Sokrates etkisiyle gerek dinsel gerekse toplumsal geleneklerin bağından kurtulup kendi başına kalan insanı trajedisine konu etmiştir. Sofokles ile Aiskhylos'un trajedilerinde insanüstü kuvvetler, tanrılar hâkimdir. Sofokles'in efsanelere uygun şekilde canlandırılmış, idealize edilen efsane kahramanlarıdır. Euripides “yeni çağın ruhuna uygun olarak mitolojik hikâyeleri de diğer gelenekler gibi şüpheyile karşılayan, birçok bakımlardan olduğu gibi kabul etmeyen ve hattâ reddeden Euripides, insanları bir takım geleneksel efsane olayları çerçevesinde anlatan Sophokles'e karşılık, efsaneleri anlatmak istediği insan karakterini belirtecek şekilde değiştirmiş, kişinin ruhunu incelemesine yardım edecek şekilde onlara eklemeler yapmaktan çekinmemiştir. Böylece, önemli olan olaylar değil trajediye yol açan insan ruhu olmuştur.” (Erim; 1967:6-7).

Oyun, Medea'nın, kocasının sığındıkları ülke Korinthos'un kralı Kreon'un kızı Glauke ile evleneceği haberini almasının ardından (oyun boyunca gerçekleşecek olayları ateşleyen dramatik olay bu evlilik kararıdır) evin içinden gelen ağlama sesleri ile başlar. O ana kadar olan olayları anlatan Sütine, “altın post” efsanesinden bahseder, Euripides efsaneyi Medea ve kocasını Korinthos'a sürgün olarak gelmiş bir çift olarak ele alır. Bu haliyle Medea, hem kadın, Gürcistan'dan geldiği için hem yabancı (hatta Atina için barbar), hem de sürgünde olduğundan üç yönden de Atina seyircisi için farklı bir karakter durumundadır. Medea deliler gibi bağırıp çağırır, kendi sadakatine rağmen evlilik yeminini bozduğu için İason'u tanrılara şikayet eder. Sütine Medea'nın düşmanı olan kişilere ürkütücü davranan bir kadın olduğunu, annelerinin başına gelen olaya aldırış etmeyen oğullarını görmek istemediğini öğreniriz. Sütine “Çünkü o korkunçtur. Ve kinine meydan okuyan, zafer çelengini güçlülükle kazanır.” der. Nefret ve öfke oyunun ana aksiyonu için ana yönelimi oluşturmaktadır. Lala gelip çocukları getirir ve sütineye Medea'nın onlar ile birlikte şehirden sürüleceği haberini verir. Lala, “herkesin kendisini komşusuna tercih ettiği” yorumunu yapar; bugünün deyiimiyle “önce can, sonra canan” der gibidir; İason, evlilik sayesinde kavuştuğu rahatlık ve mevki sebebiyle oğullarını

önemsememektedir. Sütne, Medea'nın çocuklarına bakışının ürkütücü olduğunu belirterek Lala'yı çocukları Medea'nın yanından göndermesi için uyarır.

Köşeye sıkışmış Medea'nın sesi gelir, ölmek istemektedir. Kadınlardan oluşan koro evlilik yemini bozduğu için Medea'nın kocası Jason'u haksız bulmakta ve önce Medea'ya hak vermektedir. Medea'nın intikam planları cinayete varıncaya dek koro desteğini sürdürecektir. Yıkılmış olan Medea'nın kötü bir şey yapmasından korkan Sütne, onun vahşi tabiatını bilmekte ve kaygılanmaktadır. Medea beddua ile niyetini açıklar (saldırı noktası): “Ölüm babanızla beraber sizi de alsın, bu ev yeryüzünden silinip gitse.” (Euripides, 2006:13). Medea, İason'dan intikam almayı planlamaktadır. Bu sözlerin ardından Sütne dehşete düşer ve babaları yüzünden çocuklarından nefret etmemesi gerektiğini söyler. Sonra da “Daha iyi, basit bir hayat, bana göre değil şatafat. Yaşlandığımda sadece huzur isterim ve de sükûnet. Hem eylemde, orta yol en iyisi” der (Euripides, 2006:13). Bu aşırılıktan kaçan, orta yollu olmayı salık veren ve ölçülü olmayı hedefleyen görüş Sokratesçilik ile yakın görünür. Zira Sokrates'te töresellik (ahlakilik), toplum düzeninin temelini oluşturur; bunun için de düzenin devamını sağlayacak ölçülü kişiler gerekir. Yani Sokrates için bilgi insanı kötülük yapmaktan korur, topluma daha iyi vatandaşlar yetiştirmek için bilgi önemlidir.

Kreon gelir ve kadın olduğu, becerikli olduğu için Medea'dan korktuğunu söyler. Kızına bir zarar vermesini önlemek için gitmesini emreder. İlk asal kriz denilen bu noktada Medea'nın önüne engel çıkar. Fakat Medea, kral Kreon'u kandırarak tek bir gün daha kalmaya onu razı eder. Kreon, yapmasından korktuğu şeyi bir gecede yapamayacağını düşündüğü ve şüphelenmediği için buna müsaade eder. Halbuki Medea kral yanından çıkar çıkmaz intikam planları kurar. Yeni evlileri öldürmek; gerdek yataklarını yakmak, hançerle bağırsaklarını deşmek ya da zehirlemek gibi planlar arasında gidip gelir. Fakat sonra cinayeti temkinli işlemeye karar verir; (ilk asal kriz) önce güçlü bir destek bulması gerekmektedir. Prologos bölümü burada sona erer.

Ardından gelen İason – Medea çatışması ile I. Episodos başlar, Medea'yı Kreon'un kararına uymadığı, ortalığı velveleye verdiği için azarlar. Ancak sürgüne çıkarken onları tedariksiz bırakmayacağını belirtir. Medea da ona hakaretler savunarak Altın Post efsanesini hatırlatır:

İason, İolkos kralı Pelias tarafından altın postu alabilmek için gönderildiği Karadeniz'in güneydoğusunda yüksek Kafkas dağlarının eteklerindeki Gürcistan krallığına ulaşır. Postu alabilirse kendisine taht vaad edilmiştir. Medea'nın babası krala niyetini açıklayarak altın postu alıp götürmek istediğini söyleyince kral öfkelenir. İason'u geri dönmesi mümkün olmayan bir işle görevlendirir. Kralın kızı Medea İason'u görür görmez âşık olur. Babasının ona verdiği görevlerden anlar ki yardım etmezse delikanlı ölüme gidecektir. Kendisinde bulunan üstün güçlerle Jason'a yardım edebileceğini bilir. Gürcü kızı Jason'a yardım etmeyi teklif ederek hemen büyülerini yapmaya başlar ve Medea sayesinde Jason postu alır. Arganoutlar Altın postu ele geçirince hemen dönüş yoluna yelken açarlar. Medea'yı da yanlarına alırlar. Kolkhis Kralı Altın postun kaçırıldığını haber alınca gemileriyle yola çıkarak peşlerine düşer. Medea babasının hızlı gemilerinin onlara yetişeceğini tahmin ederek Argonotları kurtarmak için babasının yetişmesine engel olmak adına kardeşi Absyrtos'u parçalayarak denize atar. Gürcü kralı oğlunun parçalarını denizden toplayıp gömü töreni için geri döner. Böylece Argonotlar zaman kazanarak ilerlerler. İolkos'a gelirler ancak Pelias sözünü tutmaz. Medea yine güçlerini kullanarak eğer babalarını öldürürlerse onu gençleştireceği vaadiyle Pelias'ın kendi kızlarına cinayet işlettirir. İason tahta geçer ve bu ülkede on yıl kadar yaşarlar. Ancak sonra yaptıkları anlaşılınca kralın oğlu tarafından kovularak Korinthos'a sığınmışlardır.

Medea kendisini âşık ve sevgilisi için bütün engelleri aşmasında ona yardımcı olmasıyla özveri sahibi bir kadın olarak tanıtır. Baştan güzel sözler söyleyip onu kandırıp buralara getirdikten sonra Jasonın yaban ellerde onu mağdur bıraktığını haykırır. Kendisi aşka yenik düşmüş biri olarak tanıtır. Jason'un olayı ele alması daha nankörcektir. Evliliklerinde aşk olmadığı, sadece post için yaptığı hizmete karşılık onunla evlendiğini açıklar. Öldürdüğü insanları Medea'nın kendi isteğiyle öldürüldüğünü, zaten Yunanistan'a gelirken de tartıştıklarını anlatır. İason dilenmeden yaşayabilmeleri için onlara yardım edebileceğini söyler ancak Medea İason'dan yardım istememektedir. İason için Glauke ile evlenme sebebi çocuklarına "soylu kandan gelen kardeşler vermek ve herkesi güvence altına almak" içindir. İktidara "konuşarak" halkı etkileyip gelinen, demagogların mevki sahibi olduğu bir demokrasi düzeninde kuşkusuz İason gibi ajitatif konuşmalarıyla halkı ve gerçekleri manipüle edenler türeyecektir.

Müzehher Erim, Euripides'te Trajedi Kaynağı Olarak Kadın Ruhu adlı kitabında Medea ve İason arasında geçen konuşma ile ilgili olarak Euripides'in bu bölümü Sophizm etkisi ile yazdığı agonlardan (söz yarışması) olduğunu belirtir. "İason, meseleyi kendi açısından savunmakta, bencilliğini ve sadakatsizliğini akıllılık ve yakınlarına iyilik etme isteği gibi göstermeye çalışmaktadır. Hele Medea'nın en büyük haksızlığa uğradığı bir sırada, onu hak ve kanunun hüküm sürdüğü Hellas'a getirmekle yapmış olduğu iyiliği ileri sürmesi Sophistlerin "Her mesele iki açıdan görülüp savunulabilir." tezinin iyi bir örneğidir. Yalnız bütün kelime ve mantık oyunlarına rağmen İason kimseyi ikna edemez. Zaten bu Agon'u Euripides, kendine has ince ve keskin alaylı tarzda İason'un haksızlığını belirtmek için kullanmıştır.

Bunların üzerine Medea, intikamını nasıl alacağını düşünürken eski dostu Aegeus ile karşılaşır. (II. Episodos) Atina kralı Aegeus çocuk sahibi olamamaktadır ve Delphic tapınağına gelir. Medea ona çocuk sahibi olması için yardım edebileceğini söyler ancak kendisini de oradan götürmesi şartıyla. Bu güçlü desteğin ardından planını yapar: prensese zehirli bir elbise ve altın taç yollayıp onu öldürecek, sonra da oğullarının canına kıyacaktır. Koro Medea'ya hep hak vermiştir ancak bu noktada Korinth yasalarını korumak zorundadır, Medea'ya bunu yapmamasını söyler ama Medea dinlemez. İason'u çağırır (III. Episodos), af diler. Sinir bozukluğunu mazeret olarak gösterir. Çocuklarından babalarıyla iyi geçinmelerini ister. Ağlar. İason bu durumdan şüphe etmez. Medea zehirli hediyelerini İason ve çocuklar ile yollar. Bir süre sonra Lala gelir ve sarayda işlerin iyi gittiğini haber verir. Medea bir an cesaretini kaybeder. Çocukları öldürme planından vazgeçtiğini söyler. Burası bir anagnorisis (tanınma) anını anırtır ancak Medea tekrar gücünü toplar ve planını uygulamaya karar verir (son asal kriz).

Exodos bölümünde haberci gelir; Kreon ile kızı ölmüştür. Medea haberi alır almaz eve girer ve çocukların feryatları duyulur. Koro oyunda tıpkı bir dördüncü şahısmış gibi konuşarak Medea'yı eli kanlı vir intikam şeytanı olarak lanetler. Ardından az evvel yeni gelini kaybeden İason çılgınca Medea'yı bulmaya gelir. Korodan çocuklarının da öldüğü haberini alır. Çocukların cesedini almak için kapıyı yumruklarken çatıda cesetler ile birlikte Medea görünür. Ejderhalar tarafından çekilen bir arabada oturmaktadır. Atina'ya bir yuva kurmaya gitmektedir.

"Euripides mitostaki altın post hikayesini ele alıp bir erkeği kahramanlaştırmak dururken Medea'nın öyküsünü ele alıp bir kadının ötekileştirilmesine vurgu yapmış

ve Medea karakterini yaşamın öznesi konumunda değerlendirerek evrenselleştirmiştir.” (Kocaoğlu, 2013:79).

Sema Bulutsuz, Euripides’in Medea oyununda Atina’nın kadın korkusunu başarıyla kullandığını ifade eder. “Aşırı kadın düşmanlığı, tragedyanın da geliştiği ve en güzel örneklerini verdiği beşinci yüzyıl Atina’sını anlamak açısından önem taşır. Bu düşmanlığın erkek beynindeki yansımaları, tragedya konularını da belirlemiş ve kent yönetimini tehdit edebilecek her sapmanın kadınla özdeşleştirilerek sunulması gibi bir tiyatro uzlaşımına yol açmıştır.” (Bulutsuz; 2004:99).

Sahnelendiği dönemde olduğu kadar bugün de seyirciyi oldukça etkileyen, dehşete düşüren ve şaşırtan Medea karakteri insanoğlunun bugün de tam olarak açıklanamayan, derin ve karanlık duygularını gözler önüne serer. Kendi çocuklarını öldürmek gibi korkunç bir eylem gerçekleştiren Medea karakterini Euripides’in çağı için neye karşılık gelebilecek şekilde mitostan evrilttiğini Atina’nın kadın düşmanlığı üzerinden anlamlandırmak mümkündür.

Bu demek oluyor ki sürekli bir savaşın eşiğinde olan ve devlet politikasını saldırganlığı ile Atinalıların üstünlüğü üzerinden belirleyen Atina; ganimet, iktidar ve toprak için girdiği her savaşta kendi çocuklarını ölüme göndermektedir. Atinalılık kimliği diğer halklar ve kadınlar ile benzeşmemek üzerinden inşa edildiği için Amazonlar, Atina’nın korktuğu her şeyi, onun karşı kimliğini temsil etmektedir. Euripides, kendi çocuklarını ölüme gönderme temasını bir kadın üzerinden kullanmış ve seyircide şok etkisi yaratmıştır. Üstelik oyunlarda düğümün çözülmesinde bir kısa yol olduğu için Aristoteles tarafından eleştirilen, tanrının eli olarak betimlenebilecek *deus ex machine* kullanarak Medea’nın hiçbir ceza almadan kaçıp gitmesini sağlar. Kuşkusuz ki bu durum seyircideki etkiyi daha da arttırmıştır ve Euripides’in çağının bir aydını olarak toplumunu Medea yoluyla uyardığı okunabilir; zira sürekli saldırdıkları karşı taraf onlara telafi edilmez kayıplar verdirebilir ve başına hiçbir şey gelmeden çekip gidebilir.

4.2.2 Anouilh’in Medea’sı

1946 yılında yazılan Medea (orijinal adı ile Médée) modern bir dekorda oynanmamış ya da sahne perdesinin doğal gri tonunun önünde kurulmamıştır. Seyirci kendini Jason ve Créon ile aynı çağda destansı Yunanistan’da bulur. Ancak mekanı ve kostümleri değiştirerek veya tarih hatalarını kullanarak çağdaş hayatla apaçık

paralellikler kurmaya çalışmadan, seyirciyi bunları sadece hikayeyi ve karakterleri irdeleyerek sunar. Oyunda öne çıkan temel farklılıklar gemi yolculuğuna dair ayrıntılar gibi tragedyada bulunmayan ancak söylende yer alan bazı noktaları öne çıkarılarak aktarılması, dadı karakteri, koronun olmayışı, Medea-Jason ilişkisinin modern kadın erkek ilişkisi ile evlilik düzlemine çekilmiş olması ve en önemlisi finale getirilen yorumdur. Euripides'ten farklı ve radikal olarak Medea Anouilh'de kendi yaşamına son vermektedir.

Oyun, dadısıyla birlikte bir vagonun önünde beklemekte olan, uzaktan gelen müzik seslerine tahammül edemeyen Medea ile açılır. Dadı memleketlerinin ne kadar güzel olduğunu anlatıp durmaktadır, ısrarla geldikleri yere dönmeleri gerektiğini ister, oyunun sonuna kadar da bu söylemi değişmeyecektir. Bir haberci çocuk gelir ve Iason'un sarayda kendisi için verilen ziyafette olduğunu ve kralın kızıyla evlendiği bildirir. Kreon gelir, çocuklarının sarayda kalabileceğini ama kendisinin derhal gitmesi gerektiğini Medea'ya söyler. Medea ertesi sabaha kadar izin almayı başarır. Kreon'un ardından Iason gelir ve karı koca arasında itiraflar ile dolu uzun bir konuşmaya tanıklık ederiz.

Anouilh, Euripides'in daha pragmatist ve ikiyüzlü bir karakter olarak ele aldığı Iason'un aksine, Medea'yı çok iyi tanıyan, vaktiyle ona nasıl aşık olduğunu uzun uzun anlatmaktan çekinmeyen, hem ikisinin hem de ilişkilerinin zaaflarını ve güçlü yanlarını iyi bilen, ikisinin de vaktiyle birbirini aldattığını söylemekten kaçınmayan, Medea'nın tutkusundan yorulduğu için daha sakin bir hayat aradığını söyleyen bambaşka bir Iason karakteri çizmiştir. Karşılıklı suçlamalar ile birbirlerini aşağılayan bir çift görmek yerine daha sakin bir yüzleşmeye tanıklık ederiz. Medea her ne kadar onu tekrar birlikte olmaya ikna etmek istese de başaramaz; Iason, vazgeçmiştir.

Oyuna dair yapılan en farklı dokunuş kuşkusuz finalidir. Medea, aynı Euripides'teki gibi yeni gelini ve kralı öldürür fakat ardından sadece çocuklarını öldürmekle kalmaz, aynı zamanda Iason'a son sözlerini haykırır ve kendini ateşe atarak onun gözleri önünde kendi canına da kıyar. Iason ise kendisiyle birlikte gelen muhafızına Medea'dan geriye külleri kalana değin yangını izlemesini emredip gider. Yanan ateşin karşısında dadı ve muhafızın hasatla ilgili bir sohbete başlamasıyla oyun sona erer. Yazar, okuyucuyu/seyirciyi ortalama insan ile kararlarını kendi veren, inisiyatif

alan, “kötü” olmaktan çekinmeyen ve yığınların bir parçası olmamayı göze alan baş kahramanın zıtlığı ile karşı karşıya bırakır.

Euripides’te Medea yaptığı eylemi intikam amaçlı olarak gerçekleştirir. Anouilh’in Medea’sının hareketi bu odakta sert bir değişiklik gösterir. Medea eylemini, “Kendim olmak içindi” diye tanımlar ve Anouilh tüm oyunu bunun üzerine kurmuştur. Bu, yeni gelinin ve çocuklarının ölümünün Medea’nın intikam hırsının pek de bir sonucu olmadığını gördüğümüzde daha da ortaya çıkar çünkü bu mutluluğa karşı duyduğu doğal nefretin ve gerçek haline vakıf olabilmesi için kendisini Jason’dan, onunla olan geçmişinden kurtulması ve fitratında olan kötülükle birlik olması gerektiğinin farkındalığının filizlenmesidir. Yeni aşkını uyandırırken yaşadığı patlamada şu sözleri kullanır:

“Şimdi, Médée, kendin olmalısın...”

*Ey kötülük! İçimde yayılan ve beni yalayan büyük, canlı yaratık, beni al!
Bu gece seninim, karınım. İçime gir, beni parçala, yut ve benimle
beraber yan... Sonunda yaşıyorum! Acı çektim ve doğdum. Bunlar benim
düşünüm. Seninle aşk yaşadığım bu gece içindi hepsi.*

Öldürmek üzere çocuklarını evine doğru sürüklerken, intikam duygularıyla değil, onların sebep olduğu tavizlere karşı duyduğu nefret sözleriyle doludur:

*“Çocuk gözlerine saklanan tuzak, becerikli, küçük zalimler, insan
kafaları... yaşamak ve mutlu olmak isteyen küçük niyetler...”*

Dadı “Şimdi ne yapacaksın? Kolkhis çok uzakta ve oradan bile sürülmüştün. Ve şimdi İason da bizi bırakıyor. Geriye ne kaldı?” diye sorar, Medea: “Ben.” Diye cevap verir. Nefreti ile yeniden doğmuştur.

Euripides oyununun esas çekişmesi baş kadın kahramanın içindedir: Bu, kendi içinde bölünen kendi içindeki ötekiye inen bir ruhun çatışması gibidir. Anouilh’in oyununda, bu esas mücadele korunur, ama İason veya diğer deyişle İason’a tutunan Medea’nın bir parçası tarafından (Medea’nın kendisine karşı dürüstlüğüne ve Jason’dan bağımsız oluşuna rağmen) dış bir düzlemde sembolize edilir. Böylelikle, bu çekişme artık intikam duygusu ve çocuklarına olan sevgisi arasında değil; her destansı kişiliğin kendi içindedir – barış ve huzura duyulan isteğe karşı kişinin gerçek benliğine ulaşma arzusu arasındadır. Medea, elbette ikincisini seçer ve yanan evin içinde ölürken, şöyle bağırır: “Ben nihayet sonsuza kadar Medea’yım!” Tüm kahraman ırklar gibi, kendisine dürüst olabilmesi için Medea’nın ölmesi gereklidir.

Bu, söylenden ve tragedyadan bir sapma olsa da son dakikada başkahramanı kurtaracak bir beklenmedik son ortaya çıkmasından kaçınılır- ki bu oyunun klasik versiyonlarında kullanılmasıyla sıkça eleştirilen bir yöntemdir. Medea, intikamını alıp kurtarılmayı değil kendi olmayı, kendi olma seçiminin sonucu neyse onu yaşamayı hedefler. “İnsanın kendi kendini yitirdikten sonra bütün dünyayı ele geçirmesi neye yarar?” der Jason. Halbuki Medea kendini yitirerek bulmaktadır.

Tiyatroda Medea hikayesinin en eski ve en bilindik versiyonunda Euripides de nankör İason’un onu aldatıp terk etmesinden sonra gururunu küçük düşürdüğü için odağı intikam olan bir Medea sunmuştur. Her ikisi de Medea’nın eylemlerini İason’a duyduğu aşktan kaynaklanan bir kadın olarak inceler. Medea’nın zihnindeki ikilem, çocuklarına olan sevgisi, tutkulu nefreti trajedinin ruhunu şekillendirmektedir. Medea iki oyunda da aşkın ve gururun her şey olduğunu düşünen bir kadının trajedisidir.

Euripides’in oyununda ayırt edici başka bir unsur vardır: Koronun varlığı. Antik tiyatrodaki koronun birçok önemli özelliği varken bu özellikler modern tiyatrodaki bireyler tarafından ele geçirilmiş haldedir. Anouilh modern uygulamayı takip etmektedir ve modern izleyici tarafından daha iyi anlaşılmaktadır. Söylensel özelliklere sahip olan koro gerçekçi bir birey ile (Dadı) yer değiştirmiştir.

“Tanrının olmamasıyla birlikte insan yeryüzünde yalnız kalmıştır. Apriori doğru yok. İyi, artık yazılı değildir. Doğru olmak, yalan söylememek bütün bunlar dayanaksız kalmıştır.” (Kılıç, 2006:51).

Anouilh’in Medea’sında eylemin öç almadan kendini aramaya kaydığı görülür. Daha sert bir gerçekçilik sürdürülmüştür ve bazı zamanlarda Yunan şairlerine nazaran hiç de değersiz gelmeyen bir lirizm ile birleştirilmiştir. Koro yoktur; klasik hikaye kullanımının dışında Yunan dramasını hatırlatan bir biçimle sunma girişimi yoktur. Fakat hikayenin ele alınış biçimi anlaşılabilirliğiyle ve mantığa hitap eden cazibesıyla moderndir.

Euripides’te olayların merkezinde duran “Sevdiği adam tarafından terk edilen kadının intikamı.” teması Anouilh’in bakış açısının bir kısmıdır ancak bize gösterdiği yön farklıdır: Medea yıllardır hayatla olan mücadelesi -ki bu mücadele aşkının ve bağlılığının öznesi Jason ile temsil edilir- tarafından aşınmış ama yıkılmamış olan gerçek benliğinin “saflığına” dönen bir kadındır. Anouilh’in ele alışı çağımız

izleyicisi için hala anlamlıdır zira insanın amacı, kaderi ve özgürlüğü gibi, kısacası günümüzde bizi meşgul eden, sorunları işleyişi açısından önemlidir.

Anouilh'in Medea'sında varoluşçuluk etkileri birçok replik ile ve hikayenin sonundaki değişim ile gözlemlenir. Medea "sürüden ayrılmaya ve birey olmaya dair korku ve yabancılaşma" üzerinden okunabilir. Dadı karakteri sık sık yurduna dönmek için iç çeker, eskiden yaşadığı evini, ocağını anlatıp durur. Anouilh karakterlerinde tekrar eden bir özellik olarak yine "bilinçli", farkındalık yaşayan varoluşçu karakter ve onun tam zıttı yan karakterlerin oluşturduğu dinamik dikkat çeker. Oyunun başında gelen haberci çocuğa Medea "Söyle bana çabuk. Bütün yolu koşmuşsun, yüzün kıpkırmızı ve geri dönmek için endişeleniyorsun. Dans ediyorlar, değil mi?" Bir haber ulaştırmak için dahi sürüden ayrıldığında kaygılanan bir karakter ile karşı karşıyadır. Medea (tek insan olabilmiş birey) sıradan insanın bu acizliğinin farkındadır. Ona "kendi bölümünü oynayıp hemen geri dönmenin tadını çıkarabilirsin" diyerek asimile olmuş insanın toplumdan uzak kalamamasını vurgular.

Medea'nın varlığı hiçlik duygusunu ele alıp öznelliğe yönelinmesi gerektiğini, hakikatin tümüyle öznel olduğunu ifade eder. Varoluşçuluk evrenin akılla anlaşılabilir olan bir gelişme doğrultusu olmayıp, özü itibarıyla saçma ve anlamsız olduğunu, evrenin rasyonel bir tarafı bulunmadığını, evrene anlamın insan tarafından verildiğini öne sürer. Böyle bir evrende insanın hazır bulduğu ahlak kuralları olmadığından varoluşçuluk ahlaki ilkelerin kendi eylemleri dışında başka insanların eylemlerinden de sorumlu olan insan tarafından yaratıldığını savunur. Topluluk içinde kaybolmuş insanın, tek insanın kendisini bulması, kendi olması, doğruluk ve ahlakın karşısında sahici davranışı ve tutumu. Yığınlaşma içinde birey gittikçe kendi kişisel özgürlüğünden çözülme, kopma durumundadır. Varoluş felsefesi bir bunalım felsefesidir; dizge kurmak değil tam tersine insanları karar verme durumuna getirmek istemektedir. Öğretmek istemez, yeni bir tavır alışa çağırır. Çağı yeni bir biçimde açıklamak istemez, onu yargılar. Sakinleştirmek değil ürkütmek ister. Sentez değil, "ya o ya o" karşısında bırakır. Bu felsefenin getirdiği sınırsız subjektiflik, bireysellik, topluluk (yığın) düşmanlığı, macera isteği, istediğini yapma özgürlüğü yığınlaşmaya karşı protesto açısından anlaşılmalıdır.

Tek insan kaybolup kitle içinde sıradan bir insan olur: sütü anne, haberci çocuk gibi. Modern insan kendi yaşamını sürdürmemektedir; düzende kaybolmuştur. Hiçbir

üstünlüğe, hiçbir olağandışıya katlanamamaktadır artık. Bunların hepsini bir kalemde siliyor. Güçlü olma isteği: tek kişi güçsüz kalmıştır ama herkes dayanışarak toplu hale gelirse yenilmez güç olma duygusu yaşanır. Diğer neden ekonomik bakımdan güvence altında olmaktır. Tek kişi varoluş savaşımında yorgun düşmüştür. Yaşamını güvence altına alabilmek için kitleleşme yoluna gitmiştir. İason'da bu süreç açıkça gözlemlenir. İnsan ekonomik güvenlik sağlamak uğruna kendi kişisel özgürlüklerini bırakmaya hazır duruma gelir.

- Tüm ahlaki değerler sanal bir yaratımdır: “Tanrı öldüyse her şey mübahtır.”
- Birey ahlaksızlığı seçmemekte de özgürdür.
- Ortak iyiliğimiz için yapmaya çalıştığımız her şey başarısızlıkla sonuçlanır: insan erekları kendisi için olmalıdır.

Anouilh'in Medea'sı varoluşçuluk felsefesinin söylemini Medea üzerinden açıkça ortaya koyar. Doğruluğu, ahlaksızlık karşısında sahici tutumu ve davranışı savunur. Modern insan kendi yaşamını sürdürmemektedir, düzende kaybolmuştur. Yığınlaşma içinde birey gittikçe kendi kişisel özgürlüğünden çözölme ve kopma durumundadır. Birey insan kaybolup kitle içinde gittikçe sıradan bir insan olur. Varoluşçu felsefe topluluk içinde kaybolmuş insanın, tek insanın, kendisini bulması, kendisi olması, doğruluk ve ahlaklılık karşısında sahici tutumu ve davranışları savunur. Kişinin öznelliğe yönelmesi gerektiğini, hakikatin tümüyle öznel olduğunu savunur. Bu felsefenin getirdiği sınırsız öznellik, bireysellik, topluluk düşmanlığı, macera isteği, istediğini yapma, bütün bunlar yığınlaşmaya karşı protesto açısından anlaşılabilir.

Medea'nın sıradanlığa nefreti de bu sebeptendir. Bilinç yoluyla ulaşılan bir birey olma durumu yaşayamayan yığınlardan nefret eder.

Medea karakteri kendi seçimleri ile varolmuş, yaptığıının farkında olan bir karakter olarak okuyucunun karşısına çıkar. Yığın içinde kaybolmuş karakterlerle girdiği konuşmalarda tek insan ve benliğini yitirmiş insan arasındaki fark yazar tarafından çok iyi yansıtılmıştır. Oyunun finalindeki yaşamına son verme seçiminde de kendi varolma şeklini inşa eder. Nitekim:

“Ölüm, Heidegger'e göre kendi olanaklı varoluşunu anlayan Dasein'in otantik bir Varlık anlayışı geliştirmesinin koşulu olan en uçtaki olanak anlamına gelmektedir. Gündelik yaşamında kendi varoluş olanaklarının üstünü örten Dasein için, ölüm

varoluşun anlamını böylece de Varlığın anlamını ortaya çıkaracak olan temel fenomendir.” (Polat, 2016:79).

Medea sıradanlıktan nefret etmektedir. Anouilh’de sık sık kullanılan “mutluluk” kavramı Medea’da da kendini gösterir: oyun dışarıdan gelen duyduğu eğlence seslerinden rahatsız olmasıyla başlar. Yığınlar bir aradadır ve mutludur. Yığınlara katılmaya karşı içinden bir şey “hayır” der ve “I hate their joy” der. Buna karşılık dadı ısrarla yığınların arasına tekrar dönmek ister. Dadı karakteri, tek insan olamamış yığınları göstermek için konumlandırılmış gibidir. Tek başına var olabilmektense yığınların içinde kimlik bulabilmektedir. “Yurtsuz, yuvasız” diye tekrar eder Dadı, bu sözlerinden tekrar otoriteye dönmek, otorite altına girmek istemesi görülür. Benliğini bulamamış, monotonlaştırılmış olan Dadı, insan yığınları dışında kendini güvensiz hisseder. Oysa Medea bunun tam zıttı olarak kendi kararlarını veren, varoluşunu toplum üzerinden değil kendi bilinci ile oluşturan “otantik varoluş” özellikleri taşımaktadır.

Jean Paul Sartre’ın Varoluş Felsefesinde Öteki Kavramı adlı tezinde Sinan Kılıç Heidegger üzerinden otantik insanı şu şekilde yorumlar: “İnsan ancak kendi varolusunu kendisi seçerse, otantik varoluşa sahip olabilir. Bu yüzden otantik varolusu seçen kişi bir seyde baskaları haz aldığı için haz almaz. Başkalarının sevdiğini sevip sevmediğini sevmeyip onlara göre kendi yaşamını oluşturmaz. O, özgürdür.” (Kılıç, 2006:45).

“Nefret... Beni yıkıyorsun ve yeniden doğuyorum.”: nefret, toplum düzenini bozduğu için bastırılması gereken bir duygudur fakat “var” olabilmiş, birey olabilmiş kişi kendi seçimini kendisi yapar. Medea tam da bu yüzden yeniden doğmuştur.

Sartre’a göre kişi yaptığı şeyleri seçerken ne yaptığının farkında olmalı ve bunun tüm sorumluluğunu almalıdır. Bu sayede bilinçliliğini arttırabilir; kendisinin ve umutsuzluğunun daha çok farkına varır, eylemlerinin yarattığı sorumluluğu alabilir: “Mutlak iyi ve mutlak kötü yoksa, insan faaliyeti özünden dolayı, her şeyden daha iyidir. Hepsinin eşit olduğunu kesinlikle kabul etmeliyiz. Her zaman, iyi (iyi sandığımız) edimi seçeriz ve bu edimi kendi seçimimizle yaparız. Bu, bir şeylerin yolunda gittiği nedensel, karmaşık liberalizmin tamamen tersi demek olur. Yaptığım her seçimle sadece kendimi yapmakla kalmaz, ayrıca sevdiğim veya sevmediğim tüm bir ahlakı anlatabilirim. Sartre’ın işaret ettiği gibi; bu, senin düşünmene sebep olur.

Kendini mahvetmek veya başkanlığa adaylığını koymak –ama ne yaptığının farkında olarak.” (Strathern, 1998: 60-61)

Diğer taraftan da ortalama insan olan Dadı Medea’ya öfkesini bastırmasını tembihlemektedir; buradan da insanın duygularını kontrol altına alarak nasıl benliğini yitirdiğini ya da yitirildiğini çıkarabiliriz. Varoluşçu felsefeye göre insan kendini bildiği için insan olmuştur. Kreon ile olan konuşmasında Medea “sen, öfkesiz (without hatred)” derken yazarın benliğini yitirmiş insanın aslında ikiyüzlülük içinde olduğunu savunduğunu görebiliriz. Jason-Medea diyalogunda Medea “Bu sadece nefret okuduğun yüze bak. Kendi nefretinle bak ona.” der. Burada yine yazar var olabilmış Medea karakterinin karşısındakini de kendisini bulmaya davet ettirir. Varoluşçu düşünür Soren Kirkegaard, “Kaygı Kavramı” adlı kitabında şöyle der: Masumiyet cehalettir. Buradan insanın kendisini “bildikten” sonra artık masum olamayacağı önermesi bulunur. Medea, masum değildir çünkü kendini tanır. Medea iyi ve kötüyü farkında olarak yapar ve kendini aldatmaz. “Ben iyinin de kötünün de ne anlama geldiğini biliyorum” der. Halbuki İason bir zamanlar benliğini bulsa da artık pes etmiştir: “Nefretim artık öldü.” der. Tek kişi, varoluş savaşımında yorgun düşmüştür, yaşamını güvence altına alabilmek için kitleleşme yoluna, kendi kişisel özgürlüklerini bırakma yoluna gitmiştir. Jason’un benliğini aşkla bulduğunu göz önüne alırsak: “Sadece senden değil aşktan nefret ediyorum.” deyişi kendinde saklı olan benliğinden de uzaklaşmak istediğini gösterir ve Medea yalnız kalmıştır.

Ancak Medea’nın kendi en gizil kalmış duyguları ve varoluşundaki kötüyeye dair bu derece açık oluşu onu varoluşçu karakter yapmaktadır. “Sartre, insanlar arasındaki ilişkileri bozan şey, herkesin karşısındaki insandan sakladığı bir şeylerinin olmasıdır der. Otantik insanda bu gizlilik yoktur. Açıktır, edimlerinde sahici bir tutum içindedir. Otantik varoluşa sahip olabilmenin en belirgin kosulu yalnızlıktır. İnsan ancak yalnızlık içinde otantik varoluşa sahip olabilir. Yalnızlık, insanı yığının bataklığına, onun saçma ve anlamsız dünyasına düşmekten kurtarır.” (Kılıç, 2006: 46) Nitekim bu yalnızlık onun otantik varoluşa adım atışından ileri gelmektedir.

Anouilh’in Medea’sındaki olay omurgasında öne çıkan bir diğer dokunuş da çiftin birbirini aldatmış olmasıdır. Birbirlerini aldatmalarına rağmen birbirlerinden kopamazlar. Medea “Kendimi tekrar senin nefretine tutundurmak zorunda kaldım” der. Burada aşk ve nefretin insanları birbirine bağımlı yapması sorunu görülmektedir ve Medea mutluluğa ulaşamayacağının farkındadır.

“Varoluşçu felsefede yabancılaşma bireyin kendinden, kendi iç beninden uzak düşmesi, bireyin kendini tanınamasından dolayı yığının içine düşmesini ve hiç benimsemediği değerlerle onun gibi yaşamaya başlamasını anlatır.” (Kılıç, 2006:77). Jason “Oldum olası bana biçilmiş olan rolü gidip oynamam gerekiyor.” diyerek kitleleşmeye dönmek isteyip ve macerayı bırakarak kendine yabancılaştığını göstermektedir. Jason’un söylediği: “Genç Jason ölmüştü. Senin annen ve de senin babandım.” “Bana baktıklarında anladılar ki artık onların lideri değildim.” sözleri ise bu yabancılaşmanın altını çizmektedir.

Medea “İhtiyacın olan tek şey gözlerinde bizi kurtaracak bir şüphe” demektedir. Jason, Medea’ya göre sıradanlaşmıştır ve sıradan insanın sorunu şüphe etmemektir. Varoluşçu felsefe insanı şüphe etmeye, yargılamaya davet eder. Burada, Euripides’te var olan ve Kreon’un sonunu hazırlayan bir öge olarak yer alan “şüphe” temasının Anouilh’de varoluşçuluk felsefesi çerçevesinde başka türlü bir okunması mümkün kılınmaktadır. Zira birey olma yolunda şüphe etme ve sorgulama gerekir.

“Varoluş, yitip gitme ile varolma arasında bir seçimdir. Varolan, otantik olan ile otantik olmayan yaşam arasında bir seçimle karşı karşıyadır. Bunun için otantik olmayan yaşam gündelik yaşamdır. Otantik yaşam içinde olmayan birey kendini tinsel ve dirimsel bir alanda güvencede hisseder. Bu da bireyin yabancılaşmasını meydana getirmektedir. Bu yabancılaşma içinde olan birey, kendini nesnelere göre biçimlendirir ve birey sonunda bu nesneler arasında bir nesne konumuna düşer. Bu türden bir yaşamda bireyin iç sıkılmasının üstü örtülmüştür. Birey her türlü gerçek ilişkiden kopartılıp, kendi kişisel sorumluluğu karşısında bir kaçış sergiler.” (Kılıç, 2006:48).

Anouilh, Dadı karakteri ile daha önce de bahsedilen “kötü niyetli” ve yabancılaşmış, kendini nesnelere, bir gruba göre tanımlayan insanı betimler. Medea’yla ise seçimlerinin sorumluluğunu tümüyle alan, birey olabilmiş otantik karaktere tanık olunur.

4.3 Evridiki

Eurydice, yani Orpheus söyleni, Yunan mitolojisinin son kahramanını konu alır. “Bu sebeple çok eski zamanlarda Orpheus miti mevcut değildi. Ne Homeros ne de Hesiodos Trakyalı kahramandan bahsetmemişlerdir.” (Can; 1994:225).

Bölüm içi başlık burada Eurydice olarak atılmıştır ancak burada amaç Anouilh bölümündeki Eurydice oyunu ile paralellik sağlamaktır. Ne yazık ki Eurydice'ye dair yeteri kadar bilgiyi söylen sağlamamaktadır. Eurydice, tanrı Apollon'un peri kızlarından biridir, Orpheus ile evlenir, kendisini kovalayan Aristaeus isimli bir çobandan kaçarken ayağını bir yılan sokar ve ölür. Sonra da kendisine çok aşık olan kocası tarafından kurtarılıp dünyaya geri getirilmek istenirken başarısızlıkla sonuçlanan girişimin sonucunda Hades'e geri döner. Olaylar Orpheus'un duyguları ile şekillenirken Eurydice'nin ne hissettiği ile ilgili ayrıntılar söylen özelinde bulunmamaktadır.

Orpheus, Trakya Kralı Oïagros ve Mousa Kalliope'nin oğludur. Gelmiş geçmiş en büyük şair ve müzisyenlerin en meşhurdur. Apollon ona bir lir hediye etmiştir. Mousalar da çalgıyı nasıl kullanacağını ona öğretmişlerdir. O, lirini eline alıp çalmaya başladığında ağzından dökülen ezgiler, lirden çıkan olağanüstü ahenkteki müzikle birleşince, en vahşi hayvanlar bile uysallaşır, gökte uçan kuşlar onu dinlemek için durur, hatta müziğin ahengine kapılan ağaçlar ve kayalar bile sağa sola sallanarak onu selamlar ve eşlik ederler. Orpheus Mısır'a gittikten sonra, birlikte Kolkhis'e kadar gittiği ve yolculuk sırasında karşılaştıkları bin bir türlü zorlukla baş edebilmeleri için lirinden çıkan ilahi seslerle yardım ettiği Argonautlar'a katılır. Geri döndüğünde bazılarının adına Agriope dediği Eurydike ile evlenip Trakya'daki Kikone yerlileri arasında yaşamaya başlar. Eurydike, bir gün nehir kıyısında kendisine tecavüz etmek isteyen bir çobandankaçarken bileğini yılan sokar. Orpheus sevgilisini tekrar geri getirebilmek ümidiyle ölümlülerin gitmeyi göze alamadığı Tartaros'a gider. Duygulu, hüzünlü ezgileri ile yolundaki herkesi etkiler. Hatta Hades'in kalbi dahi bu acıklı şarkılarla yumuşar ve Orpheus'un sevgilisine tekrar kavuşmasına izin verir: yeryüzüne ulaşana kadar kendisini takip eden sevgilisine dönüp bakmayacaktır. Eurydike Orpheus'un lirinden çıkan nağmeleri takip ederek yeryüzüne giden karanlık merdivenleri çıkmaya başlar. Orpheus güneş ışığını görür görmez eşinin hâla kendisini takip edip etmediğini merak edip bir anlık dalgınlıkla arkasına bakınca henüz gün ışığına çıkamayan sevgilisi Eurydike'yi sonsuza dek yitirir (Graves, 2006:125-126).

Dionysos Trakya'yı ele geçirdiğinde Orpheus tanrıyı onurlandırmayı ihmal etmiş, bunun yerine kendisine büyük hayranlık duyan Trakyalılar'a, diğer kutsal gizleri öğretmiş ve onlara kötülüklerden uzak durmaları için vaazlar vermişti. Kendisi de

her sabah erkenden çıktığı Pangaion Dağı'nın zirvesinden Apollon olarak isimlendirdiği Helios'u selamlar ve onun tanrıların en ulusu olduğunu söylerdi. Şarap Tanrısı bir anlık öfkeyle, Makedonya sınırları içerisindeki Deion'da Orpheus'a saldırımları için Mainadlar'ı gönderdi. Kocalarının hepsinin Orpheus'un rahiplik yaptığı Apollon'un tapınağına girmelerini bekledikten sonra Mainadlar daha önceden hazırladıkları silahları alıp, tapınağa saldırdılar ve bu kutsal sığınağı ateşe verdiler. Kocalarını tek tek öldürdükten sonra Orpheus'u yakaladılar ve onu parçalara ayırdılar. Kopardıkları kafasını da Hebros Nehrit fırlattılar. Nehirde sürüklenmeye başlayan baştan hala herkesin kanını donduracak güzellikte şarkılar etrafa yayılıyordu, ta ki azgın sular onu Lesbos Adası kıyılarına götürene dek (Graves, 2006:125-126).

Mitos, Orpheus'un başına gelen birçok farklı versiyonu bulunan olayla şekillenir ve devam eder. Ancak Anouilh'in Evridike oyunu bağlamında yararlanılmış olabileceği bağlamdaki paralellik bu noktaya kadar sağlanıyor gibi görünmektedir.

4.3.1 Anouilh'in Evridike'si

Anouilh'in 1941 yılında yazdığı ve konusunu Antik Yunan'dan alan ilk oyun Eurydice'dir. Orpheus efsanesi belki de Yunan mitolojisinde en zengin katmanlı olanlardan biridir. Doğum ve ölüm, yaşam döngüsü ve doğada yıl döngüsü, baharda hayata dönme ve sonbaharda ölme gizemlerini anlatır. Ayrıca, şairden, aşktan, gerçekten ve idealden, bilinçten ve bilinçsizlikten, uyanmanın ve rüyaların dünyasından bahseder. Bunların ve daha fazla yönlerin içinden, Anouilh, özellikle bir tanesini vurgulamıştır – aşkın dünyasını. Eurydice'de aşk oyunun temasını belki de Anouilh'in diğer oyunlarından çok daha fazla şekillendirmiştir.

Evridike, diğer iki oyunun aksine doğrudan konusunu mitostan aldığı için bu bölümde yapılacak olan karşılaştırma biçimsel nitelikten ziyade tematik olarak yazarın metni nereden ele aldığı üzerinden yapılacaktır ve Varoluşçuluk özellikleri bulgulanacaktır.

Oyun bir tren garı ile bir otel odasında geçer. Orpheus, annesini kaybetmiştir ve babasıyla birlikte müzik yaparak hayatını kazanan bir müzisyendir, bir tren garında keman çalmaktadırlar. Oyun, tren garındaki lokantada, Orpheus ve babasının konuşması ile başlar. Babası bir yandan hesap yapmaktadır. Bu sahne boyunca defalarca “8 kere 7?” diye soracaktır. Orpheus, yaşlı babası kendisi kadar yetenekli

olmadığından tek başına geçinemeyeceği için onu bırakıp kendine yeni bir hayat kuramamaktadır ve yaşadığı hayattan mutlu değildir:

Orpheus: Annem öldüğünden beri düşünüyorum. Her gittiğimiz kafede seni akordeonumla takip ettim. Geceleri hesap yaparken işin içinden çıkamamanı izledim. Yemek menüsüyle ilgili yorumlarını dinledim ve öyle uyudum. Sabah yine kalktım.

Baba: Benim yaşıma gelince hayatın bundan ibaret olduğunu anlarsın (Anouilh; 1964:59).

Orpheus babasını da geçindirmek zorunda oluşu sebebiyle yaşadığı maddi sıkıntılarından bahsederken babası ihtiyaçlarının çok az olduğunu söylerken Orpheus mırıldanır: “Sonra hemzemin geçitte birimize tren çarpar...” Baba irkilir, ölmek istememektedir: “Ne kasvetlisin bugün! ... Ee aşktan ne haber? Aşık olabileceğini düşündün mü hiç?” diye sorar, ancak bunu sorarken kendisi için garsonu kesmektedir. Orpheus “Ne aşkı? Senle gezerken tanışacağım kızlarla mı?” diyerek duruma ne kadar uzak olduğunu belirtir. Babası garson ile ilgili konuşmaya devam eder, Orpheus sıkılır, dışarı çıkar.

İstasyona bir tren yanaşır. Dulac isimli gezici bir kumpanyanın çalışanları trenden iner. İçlerinden bir genç kız, Eurydice, “1920’den beri git gide gençleşen” annesi ile birlikte kafeye yönelir. Turneye gidecekleri tren, fırtınadan ötürü gecikmiştir ve kumpanya Orpheus’un da müzik yaptığı bu istasyonda treni beklemektedir.

Anne: Şu çocuğu üzmen çok yanlış. Sana tapıyor. Bu en başta senin hatandı, onunla hiç sevgili olmamalıydın ama şimdi buna üzölmek için çok geç. Ayrıca hepimiz yine oyuncularla birlikte oluyoruz. Ben senin yaşındayken senden çok daha güzeldim. İstedığım kim olsa beni alırdı. Tek yaptığım babanla vakit kaybetmek oldu... Güzel sonuçlarını kendinde görüyorsun.” (Anouilh; 1964:61).

Eurydice annesiyleken tıpkı Orpheus’un babasıyla oluşu gibi sıkılğan bir haldedir. Her iki karakter de kendilerini içinde bulundukları sosyal yaşamdan ayıran bir bulantı içinde görünür. İnsanın hem kendisinden hem de başkalarından duyduğu bir iç sıkıntısı olarak tanımlanan bulantı, bireyin seçimleri ile ilgili taşıdığı sorumluluğun sonucudur. Her iki karakter de ebeveynleri ile bağılı olarak hoşnut olmadıkları yaşamlar sürmektedirler ve umutsuz görünmektedirler.

Hem Orpheus'un hem de Eurydice'nin ebeveynleriyle olan sohbetlerinde bir iletişim kopukluğu gözlenmektedir. İki ebeveyn de durmaksızın konuşurlar. Yaşlı, çirkin ve maddi olarak oğluna bağımlı olduğu için çaresiz bir adam olan baba sürekli hayatın güzelliğinden, paradan, kadınlardan bahseder hatta mekanda çalışan garsona kur yapmaya yeltenir. Kızıyla hemen hemen aynı yaşta olduklarını oyun boyunca birkaç kez tekrarlayan anne ise aynı kumpanyadan başka bir oyuncu sevgilisi ile birlikte sürekli kendini överek konuşur durur, o zamana kadar kaldığı lüks otellerden, çıktığı sahnelerden bahseder, başka insanlar umurunda değildir. Eurydice, kumpanyadaki görevliyi aşağılar konuştukları için hem annesine hem de annesinin sevgilisine görevliyi savunur fakat sonra hassasiyetinin etkisiyle daha fazla dayanamayıp tıpkı Orpheus gibi dışarı çıkar. Şöyle bir yürüyecektir. İkinci kez arayışta olan, bilinçli birey ile yığınlar arasındaki farkın altı çizilir. Orpheus gibi Eurydice de yalnız hisseder, yalnız kalmak için dışarı çıkar.

Burada, dışarıda keman çalmakta olan Orpheus ile karşılaşır. Eurydice, o sırada kendisini fark etmemiş olan Orpheus'u izlemektedir. Orpheus başını kaldırdığında bütün bu keşmekeşin içinde birden dünyada sadece ikisi varmışçasına birbirlerine kitlendikleri bir aşk sahnesine tanık oluruz. Oyunda o ana kadar çizilen tüm sıradanlığın ve durmadan konuşan karakterlerin aksine tanışma sahnesinde duru ve direkt bir iletişim yaşanır.

Eurydice müzik sesini takip edip keman çalmakta olan Orpheus'u bulur. Orpheus yanındaki genç kadının farkında değildir, çalmayı bitirdiğinde başını kaldırır ve Eurydice ile göz gelirler. İngilizce metinden çevirisi tarafımdan yapılan bu bölümdeki karşılaşma şu şekilde vuku bulur:

Eurydice: Çalan sen miydin?

Orpheus: Evet.

Eurydice: Ne kadar güzel çalıyorsun.

Orpheus: Teşekkür ederim.

Eurydice: Adı neydi, çaldığın şeyin?

Orpheus: Bilmem. Doğaçalıyordum.

Eurydice: Üzüldüm.

Orpheus: Neden?

Eurydice: Bilmem. Bir adı olsun isterdim.

...

Eurydice: Evet. Gözlerin açık mavi.

Orpheus: Evet. Seninkileri nasıl tarif edebilirim bilmiyorum.

Eurydice: Ne düşündüğüme göre değiştiğini söylüyorlar.

Orpheus: Şu an koyu yeşiller, limandaki kayalıkların ötesindeki suyun derinliği gibi.

Eurydice: Mutlu olduğumda öyle olduğunu söylerler.

Orpheus: Kimler?

Eurydice: Diğerleri.

...

Eurydice: Sence beni çok mu mutsuz edeceksin?

Orpheus: Sanmıyorum.

Eurydice: Demek istediğim, şu anki gibi mutsuz. Bir tür acı ama aynı zamanda bir zevk. Korktuğum şey beni bıraktığında mutsuz ve yalnız kalmak.

Orpheus: Seni asla bırakmayacağım.

Eurydice: Yemin eder misin?

Orpheus: Evet.

Eurydice: Başım üstüne mi?

Orpheus: Evet.

Eurydice: Gülüşünü sevdim.

Orpheus: Sen hiç gülmez misin?

Eurydice: Mutlu olduğumda asla.

Orpheus: Mutsuz demek istedin sanırım.

Eurydice: Anlamıyor musun? Sonuç olarak sen gerçek misin? Ne kadar tuhaf. Burada, ikimiz, yüz yüze duruyoruz, başımıza gelecek olan her şey hazır halde bizi beklerken...

Orpheus: Çok şey olacak mı dersin?

Eurydice: Her şey. Dünya üzerinde bir kadın ve bir erkeğin başına gelmiş her şey, tek tek...

Orpheus: Mutlu şeyler, mutsuz şeyler, korkunç şeyler...

Eurydice: Ayıp şeyler ve iğrenç şeyler... Çok mutsuz olacağız.

Orpheus: Ne harika!" (Anouilh; 1964: 65-66))

Birbirlerine yıldırım aşkıyla tutulan gençler birlikte kaçmaya karar verirler. Bir otel odasında birlikte olurlar. Aşk teması burada birlikte olarak bir şekilde tamamlanan,

korkuları ile yüzleşip kaçıp giden ve mutsuzluklarına dur diyen iki birey imgesi ile öne çıkmaktadır. Ancak tek başlarına oldukları gibi birlikte de tamamlanamayacaklardır “...insan, yaşadığı sürece kendini seçmek durumundadır. İnsan varoluşu gereği hep bir tamamlanmamışlık ve eksiklik olarak kalacak olsa da kendi kendisiyle bir bütün olma; tamlik isteği hiçbir zaman yok olmayacaktır. Bu nedenle, insan hep bir iç sıkıntısıyla ve bulantıyla dünyada yaşamak zorundadır.” (Polat, 2016:53).

Çift yeniden doğmuş gibidir. Ancak Eurydice’nin geçmişine, kim olduğuna dair sakladıkları vardır. Nitekim bu durum Eurydice’nin bir çıkmaza girmesine ve çiftin aşklarına bu dünyada yer bulamamalarına sebep olacaktır. Burada Eurydice üzerinden “saklanan” şeyler ile ilgili Sartre’a bakmak yararlı olabilir. Jean Paul Sartre’ın Varoluş Felsefesinde Öteki Kavramı yüksek lisans tezinde Sinan Kılıç bu konuda Sartre’ın görüşlerini şöyle ele alır:

“Sartre’a göre insan ilişkilerini bozan şey, herkesin karşısındaki insandan gizlediği bir şeyleri olmasındandır. Oysa insan tıpkı bedeni gibi düşüncelerini de karşısındakine açmalıdır. Sartre, beden ile bilinç arasında bir ayrım görmez. Bu yüzden bedenimizi karşımızdakine nasıl şeffaf olarak sunuyorsak, düşüncelerimizde aynı niteliğe sahip olmalıdır. Bunu engelleyen şey ise sıkıntıdır” (Kılıç, 2006:75).

Eurydice’yi kaçışına ve tesadüfi ölümüne götürecek yol da yaşadıklarını ve isteklerini şeffaflıkla aktaramamasından ve korkularından ileri gelecektir.

“Sartre, bunun aslında karşındaki insana güvenmemekten, korkaklıktan, bilgisizlikten kaynaklandığını söylüyor. Bu, bireyin “kendine sakladığı bir yan” oluşturmaya neden olmakta. Bu da bireylerin kendi içlerine çekilmesi ve bir paranoya içerisinde kendi varlığının dışındaki dünyaya, bireylere kendi varlığı için birer tehlikeymiş gibi bakmasına neden olmakta. Bireyler arası ilişkilerin paylaşım yoksunluğu içinde, sadece maddi ilişkiler çerçevesinde, çıkar ilişkileriyle kendini göstermesi yabancılaştırmanın en önemli nedenlerinden bir tanesidir. Sartre’da yabancılaştırma, bireyin öteki’ni bir düşman olarak görmesinden kaynaklanmakta.” (Kılıç, 2006:75).

Çalıştığı kumpanyadaki ortam ve annesiyle dahi yakın bir ilişki kuramayışı, daha önce birlikte olduğu erkekler ile yaşadığı sorunlar Eurydice’nin çıkar ilişkileri içinde bu şekilde yabancılaştırmasına sebep olmuştur ve Orpheus’a olan aşkına rağmen ona da

kendini açamamaktadır. Eurydice Orpheus'u tanıdıktan sonra hayatına daha önce girmiş erkeklerden ona bahsedemez.

Bu noktada, Eurydice için toplumun geri kalanını olduğu kadar Orpheus'u da "öteki" kavramı ile konumlandırmak, yine Sartre'ın öteki ve yabancılaşma kavramları üzerinden Eurydice'nin Orpheus'la birlikte olamayışına, ondan kaçışına dair yorum getirmek mümkündür:

"Varoluş felsefesinde öteki, ben olmayandır. Öteki, benim varlığımı, varoluşumu çalandır. Birey kendine ait bir dünya kurar onu oluşturur ve dünyaya o kurduğu pencereden bakar. Buraya kadar her şey normaldir. Fakat birden öteki sahneye girer ve tüm yapı bir anda dağılır onu bozar." (Kılıç, 2006:76).

Orpheus, hayalinde saf bir Eurydice yaratmış ve onunla birlikte olduğunu sanmaktadır ancak Eurydice yaşı geçkin, şehvetine düşkün bir adam olan Dulac tarafından takip edilmektedir; bir kez ona boyun eğmiştir. Eurydice, Dulac'tan gelen haber üzerine Orpheus'u terk ederek otel odasından kaçıp giderken bir otobüs kazası geçirip ölür. Bu Orpheus'un kafasında yarattığı ulaşılmaz imgeden ve asla onun sevdiği Eurydice olamayacağını farkına varışından ileri gelen bir kaçıştır.

Tanıştıkları andan itibaren çiftin çevresinde olan gizemli bir genç adam, Bay Henri, sevgilisinin ölümüyle kahrolan Orpheus'a yardım edebileceğini söyler. Gece karanlığında onu istasyona getirir. Bütün gerçekleri öğrenmesine rağmen Orpheus, Eurydice'yi geri istemektedir ve ona deliler gibi âşıktır.

Bay Henri, Orpheus'a Eurydice'nin kendisini ilk karşılaştıkları yerde beklediğini, ilk karşılaştıkları zamanki gibi ona bakmamasını, gün ağarana kadar beklemesi gerektiğini söyler. M. Henri, ayrıca, Orpheus'a bu dünyada mutluluğu bulmayı ummamasını söyler: o da Eurydice ile birlikte ölmelidir. Orpheus, Eurydice ile olanları konuştuktan sonra mitostakinin aksine, kendini tutamadığı için değil bir tercih olarak başını çevirip Eurydice'nin yüzüne bakar ve ardından kendi de ölümü seçer. Yaşamın getirdiği bozulmayı yaşamaktansa kaybetme korkusu olmadan sonsuza dek sevgiliyle birlikte erdemli bir şekilde aşkını yaşayacağı ölümü yeğ tutar. Ve babası burjuva toplumunun çığ zevklerini uysallıkla överken, Orpheus Eurydice ile birlikte ölmek için geceye karışır (Anouilh, 1964).

Bu, Fransa'nın Alman işgali altında olduğu yıllarda hayal kırıklığına uğramış Anouilh'in hayattan aldığı tattır, ama bu pis dünyada asla hayatta kalamayacağına

ikna olmuştur. Oyun iki Orpheusçu temaya dokunur gibidir: aşkın geçiciliği ve ölümün mutlaklığı (Lee, 1961:310).

Oyuna hakim olan umutsuzluk teması ile Varoluşçu felsefe açığa çıkar: “Varoluşçu felsefenin konusu evrende bütün umutlarını kaybetmiş bireydir. Bireyin bir sistem bir dizge içinde kaybolmasını eleştirir.” (Kılıç, 2006:79).

Mitostaki yeniden doğuş teması oyunun finalindeki tercih ile “ölümü seçerek yeniden doğuş”a dönüşür. Nitekim Bay Henri tarafından oyun boyunca ölümün ne kadar yumuşak ve nazik olduğu, ölümün değil yaşamın acı verdiği anlatılır durur. Bay Henri ölümdeki huzuru betimleyişi belki de Orpheus’un tercihini yapmasında bir parça etkili olmuştur.

L. C. Pronko, *The World Of Jean Anouilh* kitabında Anouilh’in oyunlarındaki tema gelişimlerinin, oyunları benzerliklere dayalı olarak birkaç döneme ayırmayı mümkün kıldığını kabul eder. “Man Against His Past / Geçmişle Savaşan Adam” olarak adlandırılan ilk dönemi “*Pieces Noires*”i de kapsar. Bu oyunlar geçmişinden kaçmak isteyen insanın düştüğü kötü durumları inceler. Karakter bazı oyunlarda geçmişinden kaçmakta başarılı olur, ama daha çoğunda başarısızdır. Anouilh etik değerler sistemiyle uğraşır: insanların davranışlarını sosyal bağlamda ele alır, karakterleri kaderin elinde acı çeken karakterler değildir. Kahramanları benzer bir ahlaki değeri paylaşmaz: çürümüşlüğe, tavizlere ve yaşadıkları dünyanın ikiyüzlülüğüne karşı kişiliklerinin saygınlığını korumak için gösterdikleri kahramanlıklarının özü daha çok doğru ve ideal olma çabalarıdır. *Pieces Noires*’in ana karakterlerinin tavırları iki yönlüdür. Bir grubun tavırları eğer tavizde bulunmak zorunda kalacaklarsa onları mutluluğu, umudu ve hatta hayatın kendisini reddetmeye iten keyfi ve subjektif, toleranssız ve uzlaşmaz bir ideal değerler sistemi tarafından yönetilir. Aşkta büyük bir mutluluk ancak kendilerini sıradan maddesel varoluştan tamamen koparacak kadar birbirini benimsemiş/içselleştirmiş/özümsemiş ve kendi yarattıkları idealize edilmiş bir düşsel dünyada yaşamaya başlamış gibi görünen iki kişi tarafından yaşanır. Fakat geçmişteki bozulmanın yükü omuzlarında ağırlık yapar, ideali yıkar ve sonuç ölüm ya da ayrılık olur. (Pronko, 1968).

La Sauvage (Vahşi Kız), *Romeo et Jeannette* (Romeo ile Jeanette), *Eurydice* ve *Jezabel* geçmişten kaçışın ya da geçmişin reddinin kaçıştan kaynaklandığı ya da aşkın kaçış yöntemi olduğu bir grubu oluşturur. Fakat yazarın aşkı bireysel bir olgu

değil karakterin topluma uyum gösterme konusundaki yetersizliğini gösteren sosyal bir fenomen olarak ele aldığı belirtilmelidir. Anouilh'in kahramanları; hayatı tamamıyla reddederek kendileriyle yüzleşir ve bunu yaparak hayata anlam katarlar.

Pronko'ya göre eleştirmenler oyunu şu konuda çok sert eleştirmiştir: Oyuna kaynaklık eden Orpheusçu tema, Eurydice üzerinden kendine acıma, Orpheus üzerinden ise aşırı duygusal bir ölüm isteği içinde çözülüyor gibi olması sebebiyle eleştirilmiştir. Bunun nedeni belki de üçüncü temanın işlenmemesindendir: Orpheus'un müzisyenliği oyun içinde hiçbir anlam taşımamaktadır. Eurydice'yi geri kazanmak için hiçbir umut dolu, ikna edici şarkısı yoktur. Bunun yerine sanatını bir yana bırakır ve ölümle yüzleşmeye koşar. Şüphesiz ki bu olayda bir mutlu son ihtimali Anouilh'in trajedisinde olamazdı. Belki de o sebeple bir üçüncü temayı göz ardı etmeyi seçmiş ya da uyarladığı miti karşıt ama dengeli gizemlerden oluşan bir bütün olarak ele almamış olması mümkündür. Bu açıdan bütünü sadece bir kısma dokunur ve oyunu sadece kısmen başarılıdır (Pronko, 1968).

Pronko'nun bahsettiği eleştiriler ile ilgili bahsedilen durum aslında tüm yeniden yazımlar için genel bir handikap oluşturmaktadır. Zira tragedya gibi kadim metinler ve efsaneler, doğaları gereği birçok temayı bir arada bulundurduklarından bir yeniden yazım söz konusu olduğunda, bu birçok temadan çoğu kez sadece biri alıp o güne getirilerek yeni eser oluşturulur. Ancak Anouilh ve Eurydice özelinde konuştuğumuzda, Anouilh'in mitos çağına taşırken yığınlar arasından sıyrılacak karakterlerini inşa ederken Antik Yunan kişileştirmesi gibi öne çıkan üstün özellikler ile onları bezemesinden sıradan insanların arasından çıkan karakterlerin bu güçlü inisiyatifi alması günün seyircisi için daha etkileyicidir. Zira Antik Yunan'da seyircinin ilgisini "soyluların bile başlarına neler geldiği" çeker, 20. yüzyıl seyircisi sıradan insanların hayatlarını okur/izler.

Anouilh, oyunun başından seyirciyi "sıradan"lığa o kadar boğar ki, baş karakterler kadar o boğucu dünyadan okuyucu/seyirci de bunalır. Burada yine Varoluşçuluk üzerinden yorumlanabilecek şekilde günlük yaşamın içine dahil olup giden yığınlar ve Varoluşçu karakter zıtlığı göze çarpar: "Günlük yaşam içerisinde var olan birey hem Kierkegaard hem de Heidegger'de kendi olmak istemeyen bireydir. O, herkesten birisidir ama hiç kimsedir. Bozkurt, Heidegger'in "günlük yaşamı"nın Kierkegaard'ın "estetik yaşamı"na karşılık geldiğini ifade eder. Burada insan 'Ben' değildir, adsız bir insandır, anonim olandır, kamudur." (Tepeli, 2010:72).

Eurydice ile Orpheus'un Antik Yunan paralelliğinde değerdendirilebilecek en güçlü noktaları bir tür idealizm ile aşklarını gerçekten saf bir şekilde yaşamak için ölümü tercih ediyor oluşlarıdır. Oyun boyunca ilk birbirlerini görüp göz göze kitlendikleri zaman da dahil olmak üzere (birbirlerinden gözlerini ayırmazlar fakat kumpanyadan biri Eurydice'ye kendisini arayan Mathias'ı haber verir.) hemen her özel anları bir şekilde kesintiye uğrar. Aynı durum kendi aralarında konuşurken yaşadıkları sorgulamalar ve yabancılaşmalar ile de vuku bulur.

Otel odasında baş başa konuşmaktadırlar. Trende gelirken gördükleri bir adam ile ilgili konuşurken Eurydice o adamı sevmediğini, Orpheus ile ilgili anılarından onu çıkardığını söyler. Orpheus, “kimseyi reddetme hakkımız yok, artık çok geç” der. Gördükleri kimseler hayatlarının bir parçası olmaktadır. Kötüleri atıp iyileri tutamama fikri Eurydice'yi rahatsız eder. Bu ona hayatta birçok çirkin şey görüldüyse onların da insanın içinde hep var olduğunu düşündürür ve kaygılanır:

Eurydice: O zaman etrafımızda onca şey varken asla yalnız olamayız.

Söylediğimiz şeylerde ne kadar ısrar etsek de asla samimi olamayız...

Sana dokunan tüm eller eğer hala bedenine yapışıyorsa, hiçbirimiz gerçekten değişemeyiz? (Anouilh; 1964:87).

Birlikte yalnız kalma hissiyatları kaybolur; kendilerini başka başka imajlar, hayatlar ve başka insanların günahları ile çevrili bulurlar. Bulundukları otel odasından o vakte kadar gelmiş geçmiş şişman, zayıf tüm çiftlerin düşüncesi ile dolarlar. Eurydice, Orpheus'tan sakladığı geçmişinin etkisiyle “Yatak onlarla dolu! Aşk ne kadar çirkin olabiliyor!” diyerek dehşete düşer.

Burada varoluşçuluk teması birey-toplum ilişkisi paralelinde tekrar gün yüzüne çıkar. İnsan kendini seçerken bütün insanları seçtiği gibi, bütün insanları seçerken de kendini seçer, kendine karşı sorumlu olunca bütün insanlara karşı da sorumlu olur. Bunaltı işte bu sorumluluğunu duymaksa Eurydice bu bunaltıyı yaşamaktadır. Yaşadığı aşk ile kendi varoluşunu yeniden ele alıp kendini yeniden inşa etmeye çalışan Eurydice toplumun ve “öteki”nin karşısında yabancılaşma yaşar. Hem kendi mazisindeki hem de toplumun yaşayışındaki sıradanlığa boğulur.

Burada Eurydice'nin daha önce yaşadıklarından dolayı kendini bu derece suçlu hissetmesi biraz ahlakçı görünür. Ancak bir açıdan her ne kadar suçluluğu Orpheus öncesinde yaşadığı cinsel tecrübeleri içerse de sadece fiziken değil zihnen de daha

önceki hayatına dair yaşadıklarından mutsuzluk duyar. Ne var ki, isteyerek ya da istemeyerek yaşadığı tüm tecrübelerden sıyrılıp (ya da onları da kendine katıp) bu dünyada aşkını yaşamak için kendinde güç bulamaz. Sihirsel bir tanışma anının ardından ikisi arasındaki ilişki git gide bölünmeler ile dolar ve kullanılan imgeler kendilerini çevreleyen dünya kadar bayağılıkları taşır:

Orpheus: Hadi yemeğe çıkalım. Sokaklar akşamın ilk ışıkları ile aydınlanıyor. Sarımsak kokan bir restaurantta gidip yemek yiyelim. Yüz tane dudağın değdiği bardaktan içeceksin (Anouilh; 1964:90).

...

Eurydice: Aşkım, ben restauranta gitmek istemiyorum, bütün o insanlarla! (Anouilh; 1964:92).

Buradaki krizden sonra Eurydice'nin ortadan kaybolmasıyla beliren Bay Henri karakterinin Orpheus'a ölümü tasvir edişi ilgi çekicidir:

Bay Henri: Ölümle ilgili herkesin bilmediği bir şey var. O çok yumuşak kalplidir, korkunç yumuşak kalplidir. (Anouilh; 1964:103).

Orpheus'un Eurydice ile giderek ölümü seçmesinde Bay Henri'nin ölümü tarif edişinin etkisi olur. Orpheus, ölümle ilgili konuşurken hem ölmeyi istememekte hem de yaşam denilince gelen bayağılığa tahammül edememektedir. Bay Henri, Orpheus ve Baba, Orpheus kararını vermeden önce birliktelerken hayata dair şunları der:

Baba: Hayat? Hayat harikadır evlat. Sağlığın ve gücün yerindeyse, olay basittir. Bütün sır, günlük egzersiz. (Sigara izmariti dişlerinin arasında, ayağa kalkar, ellerini beline koyar saçma sapan bir drill hareketi yapmaya başlar) Her sabah on dakika. Daha fazlası lazım değil ama, o on dakika işe yarar. Bir-ki-üç-dört, bir-ki-üç-dört, bir-ki-üç-dört, bir-ki, bir-ki, bir-ki, bir-ki. Bunu yaparsan göbeğin sarkmaz, damarların varislenmez. Keyifle egzersiz, egzersizden gelen keyif, ikisi birden (Anouilh; 1964:117).

Babanın bu hareketleri ve saçma sapan halleri, bütün konuşulanlar ve her şey Orpheus'a hayatı sorgulatır. Özellikle Baba karakterinin oyunun başından sonuna değin tüm konuşmaları, yani Heidegger'in "Gerede" olarak adlandırdığı "boş konuşma", onun yaşama son derece bağlı oluşu, hayatın ne kadar güzel olduğunu söyleyip durması ile birleşince Baba'nın sıradanlığına vurgu yapar:

“Dayanaksız, boş konuşma (Gerede), her şeyle ilgilenen ama hiçbir şeyi ciddiyetle ele almayan merak ve süregiden belirsizlik, Heidegger’in otantik yaşam olarak adlandırdığı insanın kendi varlığı ile hemhal olduğu yaşamın üzerini örtmektedir. Sıradanlığın bu belirtileri, aynı zamanda insan varoluşunun ölüm yönelimli varlığının görmezden gelindiğinin, ölümün korku kaynağı olan bir olguya dönüştürüldüğünün de göstergeleridir.” (Polat, 2016:11-12).

Ölümün Baba karakteri için korku kaynağı olduğu ve görmezden gelindiğine dair bir başka gösterge oyunun başında Orpheus’un babasıyla yaptığı sıkıntı dolu konuşmada da bulunur. Orpheus “Sonra hemzemin geçitte birimize tren çarpar...” dediğinde baba “Ne kasvetlisin bugün!” diyerek irkilir ve ekler: “Ee aşktan ne haber? Aşık olabileceğini düşündün mü hiç?” diye sorar. Üstelik bunu sorarken karşısında bulunan garson kadının kendisini beğenip beğenmediğini düşünmektedir. Baba, ölüme dair hiçbir şey duymak istememekte ve ölüm ile ilgili ilk duyduğu cümleye tepki olarak oğluna aşk konusunu açıp bedensel haz peşinde koşan hali ile ölümü geçiştirmektedir.

Oyun boyunca Bay Henri ile yaptığı konuşmalarda ölüme pek de sıcak bakmayan Orpheus, babasının temsil ettiği yaşam ile yüzleştğinde kararını değiştirecektir.

Burada özellikle Orpheus’un değişimi ile ilgili olarak ölümü seçerek yaşamına kattığı anlamı Heidegger üzerinden ele almak mümkün gibidir; “Heidegger’e göre ölüm, yaşamın anlamının kavranması için bir olanaktır. Dünya içindeki varlığının sonlu olduğunun bilincinde olan Dasein, ölümü bir korku kaynağı değil de yaşamına anlam veren bir olanak olarak kavransa otantik varoluşunu gerçekleştirecektir.” (Polat, 2016:80). Ölüm bilincinin, yani ölümlü olduğunu bilmenin yaşarken yaşama ve varoluşa dair insana ne istediğini, nasıl var olduğunu/olacağını düşündürmesi mümkündür. Bu sayede Orpheus, yaşamına da anlam bulmuş olur.

Oyunun sonuna mitosta da aynı şekilde vuku bulan Orpheus’un bakışı ile ölen Eurydice üzerinden hem feminist bakış açısı ile hem de yine Sartre’ın “öteki” kavramı üzerinden yorum getirmek mümkündür. Bu şekilde Eurydice’ye hem toplum hem de Orpheus ile karşıtlığı üzerinden bakılabilir. Eurydice, erkek egemen toplumun normlarına ve Orpheus’un aklındaki saf Eurydice imgesine uyamadığı için kendini suçlu hissetmektedir. Mitostaki gibi tekrarlayan bir şekilde kadın karakter

aslında erkeğin yargılayan, nesneleştiren, küçümseyen bakışı karşısında yok olmaktadır:

“Öteki, bireyin kendisi olmasını engelleyen kişidir. Öteki, bireyi nesneleştirir. Onu bir nesne gibi sıradanlaştırır, yığının içinde sıradan bir kişi yapar. Sartre, bunun için öteki çatışmadır der. O, bireye yabancıdır. Bireyin kendisini tanımasını engeller. Öteki’nin ortaya çıkmasıyla o efendi konumuna geçip birey köle olur. O, bakışıyla bireyi dondurup bireyin kendi beklentilerine göre davranmasını ister. Bu yüzden artık öteki bir tehlike olarak vardır.

O, yüzüyle, bakışıyla her şeyiyle benim onun olmasını istediği şeyi yapandır. Öteki’nin bakışı altında, ben kendime yabancılaşmış olarak kalırım. Sartre’ın felsefesinde yabancılaşma öteki ile birlikte kendi yaşamını unutmadır. Kendi değerlerini kendisi seçemeyen insan, öteki’nin değerleriyle yaşamaya çalışan insan yabancılaşmıştır.” (Kılıç, 2006:76).

Evridike’de yazar diğer uyarlamalarındaki gibi mitos ya da tragedya bağlamlarını doğrudan kullanmamıştır. Bu anlamda Antigone ve Medea’nın sınırlılığına sahip olmayan Evridike, görüldüğü üzere tamamen serbest bir uyarlama olarak karşımıza çıkmaktadır.

Yazarın kişisel dokunuşu olarak benzer şekilde Medea’da da oyunun sonunda Medea karakteri tragedya ve de mitostan farklı olarak intihar etmektedir.

Antigone ise inançlı ve inatçı, sarsılmaz kimliğinden çok uzak çizilmiş, Anouilh’in kaleminde tam olarak yaşını yansıtan bir kız çocuğu olmuştur. Buna rağmen yaşamına dair inisiyatifini alır ve bir inat veya inanç uğruna değil, yaşamın erdemine dair inancını yitirdiği için ölümü seçer.

5. SONUÇ

Antik Yunan, bugün günümüz toplumlarının bilim, sanat ve felsefe alanında katettikleri ilerlemelerin kaynağını oluşturmaktadır. Tiyatro tarihi de Antik Yunan'dan başlatılmaktadır. Her toplumun kendi kültürel kodları doğrultusunda şekillenen dramatik yapı yolculuğu olsa da tarihte bu anlamda en hızlı ilerleme Antik Yunan toplumunda yaşanmıştır. Bu durumda Antik Yunan toplumunu oluşturan değişkenlerin payı büyüktür. Dionysos şenlikleri sayesinde tragedyaların şekillendiği zaman aralığı, tüm insanlık tarihi içinde özel bir dönem arz etmektedir.

Bu dönemde toplumu oluşturan tüm bileşenlerin aynı anda zıtlıkları ve farklılıkları barındırması; eski ile yeninin, din ile yeni filizlenen demokrasinin, katı kanunlar ile özgür düşünceye açılan ilk felsefi düşüncelerin ortaya çıkışının ve bu gibi tüm dinamiklerinin aynı toplumda aynı zaman diliminde bir arada bulunması bu özel türün doğmasına -hatta tiyatro sanatının ortaya çıkışı tragedyaların şekillenmesi ile başlatıldığından- yeni bir sanatın doğmasına sebep olmuştur. Tragedyalar kaynağını insanın en derin korkuları, umutları, sevinçleri, aşkları, kederleri, hazları ve en karanlık duyguları ile şekillenen yüzyıllar içinde biçim alan mitoslardan almaktadır. Bu sebeple insanlık tarihinin ortak kültürünün meyvesidir.

Antik Yunan'dan günümüze kalan tragedya eserleri oldukça sınırlıdır. Ancak tarihteki ilk kuramcı Aristoteles sayesinde tragedyalara dair ayrıntılı bir inceleme elimizde bulunmaktadır. Bu sayede bugün tragedya eserlerinin Antik Yunan toplumunda seyirci tarafından nasıl alımlandığını, eserlerin yazımında ne gibi kurallar gözetildiğini ve yazarlara dair değerlendirmeleri okunabilmektedir. Aristoteles bu eserde, bu yeni şiir sanatının (tiyatronun) destandan ayrılan özelliklerini, “iyi” bir tragedyanın nasıl olması gerektiğini elindeki bilgileri kategorize ederek kuramsallaştırmıştır. Tragedyanın altın çağı olarak günümüze kalan üç önemli yazarın (Aiskylos, Sofokles ve Euripides) eserlerinden örnekler vererek onların dil, üslup ve ele aldıkları konular ile ilgili karşılaştırmalı değerlendirmeler yapmıştır.

Antik Yunan toplumunda kadının yeri ile ilgili ne yazık ki iç açıcı şeyler söylemek mümkün değildir. Atina'nın savaşçı politikası sebebiyle yarattıkları milli kimlik doğrultusunda Atinalı olmak diğer halklara ve kadınlara benzememek ile eşdeğer tutulmuştur. Bu nedenle eski söylenleri de yeni Atina'nın politikasına hizmet edecek şekilde değiştirmişlerdir. Özellikle Antigone, bu açıdan okunmalıdır. Zira kardeşlik düşüncesinin bu kadar önemli oluşu anaerkil kodlar ile örtüşmektedir; bu dönemde doğum bir mucize olarak değerlendirildiğinden, kadın yaratıcı güç olarak görülmekte ve çocuk annenin sayılmaktadır. Bu manada “karındaşlık” kavramının önemi ataerkil toplumdan daha farklı bir manaya kavuşmaktadır. Bu nedenle yazarların söylenlerin mevcut versiyonlarından hangisini alıp yazımlarına konu ettikleri de başka bir katman oluşturmaktadır.

Bu çalışmada Antik Yunan'a dair dönemin üç büyük tragedya şairinden Sofokles ve Euripides'in yaşamlarına, hayat görüşleri ve tiyatro anlayışlarına değinilmiş, iki ozanın benzer ve farklı yönleri incelenmiştir. Yine Sofokles'in Antigone ve Euripides'in Medea adlı tragedyaları 20. yüzyılda yapılan yeniden yazımları ile karşılaştırmalı olarak incelenmek üzere kendi dönemleri ve dönemlerinin yazım özellikleri ele alınarak değerlendirilmiştir.

Dramatik yapı Antik Yunan'dan sonra günümüze gelene kadar uzun bir yol katetmiş ve birçok değişikliğe uğramıştır. Bugünkü yapıya kaynaklık eden dönem ise Aydınlanmanın ardından gelen Realizm olarak kabul edilmektedir. Modern oyunlarda dramatik olan, Antik Yunan'ın bir benzeri olarak “bilememekten gelen bir kaygı”yı barındırır. Antik Yunan'da soylu kahramanın başına bilinemeyen, belki tanrıların etkisiyle gelen felaketler modern dünyada özellikle ikinci dünya savaşından sonra gelen güvensizlik duygusunu da barındıran bilinmezlik ile paralellik gösterir. Aradaki fark, Antik Yunan'da oyun kişilerinin bilinçli inisiyatifleri söz konusuken modern kahramanların daha rastlantısal durumların içinde kendilerini buluşudur.

Bu bilinmezliği irdeleyen Varoluşçuluk akımı evrenin akılla anlaşılabilir olan bir gelişme doğrultusu olmayıp, özü itibarıyla saçma ve anlamsız olduğunu, evrenin rasyonel bir tarafı bulunmadığını, evrene anlamın insan tarafından verildiğini öne sürer. Böyle bir evrende insanın hazır bulduğu ahlak kuralları olmadığından Varoluşçuluk, ahlaki ilkelerin kendi eylemleri dışında başka insanların eylemlerinden de sorumlu olan insan tarafından yaratıldığını savunur. Topluluk içinde kaybolmuş insanın, tek insanın kendisini bulması, kendi olması, doğruluk ve ahlakın karşısında

sahici davranışı ve tutumu önem kazanır. Yığınlaşma içinde birey gittikçe kendi kişisel özgürlüğünden çözülme, kopma durumundadır.

İşte 1941, 1942 ve 1946 yıllarında Fransız yazar Jean Anouilh tarafından yazılan Eurydice, Antigone ve Medea, II. Dünya Savaşı sırasında işgal altındaki bir Fransa'da yazılmış Antik Yunan uyarlamalarıdır. Bu çalışmada uyarlama olarak söz konusu üç oyunun hangi ölçütleri sağladığı karşılaştırmalı olarak değerlendirilmiştir. Üç oyun da orijinal olarak Fransızca yazılmış olup metinlerden sadece Antigone oyununun Türkçesi bulunduğundan diğer iki oyun İngilizce kaynaklardan okunmuş ve alıntı bölümlerin çevirileri bizzat tez yazarı tarafından yapılmıştır.

Anouilh II. Dünya Savaşı döneminde Alman kuşatması altında sahnelenen ve tüm dünyada çok ses getirip geniş çevrelerce tanınmasını sağlayan Antigone oyununda mitostaki ve tragedyadaki bağlamı koruyarak olay örgüsünde majör bir değişikliğe gitmemiştir. Bununla birlikte oyun kişilerinin karakter özelliklerinde büyük değişiklikler yapmıştır; Sofokles'teki kibirli Kreon ve inatçı Antigone tam tersi yönleri ile de Anouilh'de kendilerini gösterirler. Trajik karakter Sofokles'te Kreon'ken onun kaleminde Antigone'ye dönüşmüştür. Anouilh oyuna yeni bir karakter (dadı karakterini) eklemiştir, konuşma dili kullanmış, koroyu tek bir anlatıcıya indirmiş, oyun mekanını absürdün dünyasına yakın bir mekan önermesiyle büyük kapılar önünde konumlandırmış, epik tiyatro oyunlarını hatırlatır şekilde bütün karakterler sahnedeiken anlatıcı ile oyunu açmıştır. Antigone'nin tragedyadaki inancı uğruna ölüme gidişinin aksine Anouilh'in Antigone'si amacı doğrultusunda savunduğu tüm argümanları Kreon tarafından çökertilmesine rağmen ölümü seçer. Burada yazarın Antigone'yi

Bir diğer oyunu Medea'da absürt mekan önermesi daha güçlüdür. Sade bir dekor önermesi olan oyun temel olarak Jason-Medea diyalogunu merkeze alır ve tragedyalarla örtüşür şekilde tek mekanda ve lineer bir zamanda geçer. Anouilh Antigone'deki tercihindeki gibi oyunda koroyu tek bir kişiye indirir ancak Medea'da bunu koronun işlevini Dadı karakterini büyütüp ona yükleyerek sağlar. Hem mitosa hem de tragedyaya aykırı şekilde Anouilh oyununun sonunda Medea varoluşçuluk okumasına olanak kılar şekilde intihar eder. Anouilh, Euripides'in -ana teması evlilik olmadığı için- değinmediği ancak mitosta var olan gemi yolculuğu ayrıntısına etraflıca değinir. Bu sayede ikilinin ilişkilerine dair daha kişisel ayrıntılara, karakterlerin korkularına ve yaşadıkları değişime büyüteç tutar. Ancak bu haliyle

Euripides'in Atina'nın saldırgan savaş politikasına ve "öteki" kavramına dikkat çektiği Medea yerine Anouilh'de tema çağın evlilik anlayışını irdelemekle sınırlı kalmaktadır.

Çalışmada ele alınan son oyun, aslında kronolojik olarak Anouilh'in konusunu Antik Yunan'dan aldığı ilk oyun olan Evridike'dir. Sıralamada bu yola gidilmesinin sebebi bu oyunu konu alan bir tragedya olmadığından karşılaştırma ölçütü olarak daha az kapsamlı bilgi bulunmasından kaynaklanmaktadır. Ayrıca Evridike mitos ve tragedyadaki bağlamın temel olarak korunduğu diğer iki oyunun aksine tamamen serbest bir uyarlamadır. Bu oyunda Anouilh, yine diğer oyunlardan farklı olarak gerçeklik ile büyüü bir arada kullanır. Oyundaki mekan değişimleri Anouilh'in ölüm ve yaşam arasındaki bağ olarak oyuna eklediği gizemli bir karakterin de katkısı ile daha büyüsel bir önermeye sahiptir. Oyunun büyüsel katmanı mitostaki dünyayla bu anlamda daha iyi buluşsa da karakterler, dil ve mekan tamamen çağını yansıtmaktadır. Evridike bir peri değil, oyuncudur. Orpheus ise yine müzisyendir ancak mitostaki gibi üstün bir yeteneği yoktur. Daha da ötesi, oyunda Orpheus'un müzisyen oluşunun oyunun bütünlüğüne direkt olarak herhangi bir katkısı yok gibidir. Yine de, bağlam olarak mitos ile oyunu aşk temasında buluşturmak bir anlamda mümkün görünmektedir. Her ne kadar mitosta Evridike'ye, onun duyguları ve isteklerine dair bir ayrıntı bulunmasa da aşkı için tehlikeleri ve hatta ölümü alan Orpheus karakterinin yönelimi aynı görünmektedir.

Üç oyunda da oyun kahramanları yazıldıkları dönemi yansıtacak şekilde Antik Yunan'daki bağlamlarından daha dar bir anlam katmanıyla karşımıza çıkmaktadırlar. Şüphesiz ki bu noktaya gelinmesinde 19. yüzyıldan başlayarak 20. yüzyılı şekillendiren psikanalizm denen bilimin ortaya çıkması da etkili olmuştur. Karakterlerin yaratılmasında farklılıklar ortaya çıkmış ve birey-toplum ilişkisi Antik Yunan'dakinden bambaşka bir noktaya evrilmiştir. Dönem ve akım itibarıyla Anouilh'de birey büyüteç altına alınmış, bireye özgü, bireyin dünyasına özel bir alana girilmeye çalışılmıştır. Bu anlamda antik oyunlarda belirli bir kavramın vücut bulmuş hali olan kahramanlar Anouilh'de "karakter" niteliğine kavuşmuştur.

Burada hem tragedya ve mitoslarda hem de Anouilh oyunlarında öne çıkan kadın karakterler üzerinden de bir karşılaştırma yapmak mümkündür. Bu çalışmada ele alınan tüm olay örgülerinin başkahramanı kadınlar olsa da iki ayrı dönem için bu durumun farklı sebepleri olduğu söylenebilir. Tragedyalar kadınlar üzerinden

“öteki”ni sahneye taşıırken Anouilh varoluşçu karakter yaratmak için kadınları ele almıştır. Zira her iki dönemde de hayır diyen, başkaldıran karakterler için kadınlar daha uygun bulunmuştur.

Çalışmada Varoluşçuluk düşüncesi ve bu düşüncenin Anouilh’in oyunlarındaki yansımaları ele alındığında her üç oyunda da Anouilh’in trajik kahramanları ele alış biçimiyle onları diğer oyun kişilerinden ayırdığı ortaya çıkmaktadır. Her üç oyunda da karakterler diğer oyun kişilerinden öne çıkan bireysel duruşları, yönelimleri ve hatta kullandıkları dil ile ayrılır. Bu haliyle bayağı, vasat insan yığınları ile otantik varoluş yolundaki *dasein* birbirinden ayrılır ve Anouilh’in oyun kişileri bu şekilde toplumun içinde yalnız kalırlar. Medea içindeki “kötü”yü kabul ederek, Antigone ikiyüzlülüğe “evet” demeyerek, Eurydice ve Orpheus yozlaşmış dünyada “gerçek aşk”ı yaşayamayacakları için ölümü seçerek diğerlerinden ayrılırlar.

Her üç oyunda da ölüm ve intihar ortak bir tema olarak öne çıkar. Varoluşçuluk felsefesi çerçevesinde yapılan okumalar sonucunda Varoluşçuluğa dair intiharı olumlayan bir söylev öne çıkmamaktadır. Dolayısıyla Anouilh’in toplumun geri kalanına dair büyük bir umutsuzluk duygusu içinde olan karakterleri idealist bir gerçekliğin peşindedir ve Anouilh her üç oyunda da bunun mümkün olamayacağının (ancak ölümle mümkün olabileceğinin) intihar üzerinden altını çizmek istemiş olabilir.

Sonuç olarak yapılan inceleme sonucunda 1940’larda Anouilh tarafından yazılmış olan konusunu Antik Yunan’dan alan oyunların üçünde de tragedyanın zengin özünün ve barındırdığı temaların yeniden yazımda korunamadığı ve yapılan yeniden yazımların yazıldıkları dönemi yansıttıkları ve yazıldıkları dönemle sınırlı kaldıkları saptanmıştır.

KAYNAKLAR

- Aiskhülos and Sophokles** (2005), *Eski Yunan Tragedyaları 1*, Çev: Güngör Dilmen, Mitos Boyut Yayınları
- Altunay, F. D.** (2017), *Varoluşçu Felsefede Ölüm Kavramı*, Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Felsefe Anabilim Dalı
- Anouilh, Jean.** (1964), *Five Plays- Vol 1* (Antigone, Eurydice, The Ermine, The Rehearsal, Romeo And Jeannette): *Hill and Wang*, Usa, 1964
- Anouilh, Jean.** (1967), *Seven Plays Vol III*, New York: *Hill and Wang*, A mermaid dramabook
- Anouilh, Jean.** (2012), *Antigone*, Agora Kitaplığı, Çev: Yaşar Avunç
- Aristoteles.** (2007), *Poetika*, Çev: İsmail Tunalı, Remzi Kitabevi
- Bulutsuz, S.** 2004, Atinalı Savaşçı Medea. *Navisalvia: Sina Kabağağaç'ı Anma Toplantısı 2004*. Trajedi. Ark Ve Sanat Yayınları, Ed. Faruk Akyol, İstanbul
- Can Ş.** (1994), *Klasik Yunan Mitolojisi*, İnkılap Yayınları
- Conradie P.J.** (1959), *The Antigone' of Sophocles and Anouilh - A Comparison*, *University of Stellenbosch*.
- Çüçen, A., Kadir.** (2006), *Batı Aydınlanmasının Düşünsel Kökenleri Ve Eleştirisi I* Muğla Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi (İLKE) Atatürk'ün Doğumunun 125. Yılı ve Cumhuriyetimizin 83. Yılı Özel Sayısı A. Kadir
- Ducasse, P.** (1972), *Büyük Felsefeler*, Varlık Yayınları, Çev: Nihan Önel
- Ergin, E.** (1995), *Cumhuriyet Dönemi Oyun Yazarlığında Mitoloji*, Ankara Üniv. SBE. Tiyatro Anabilim Dalı, Ankara, s.36 (*Yüksek Lisans Tezi*).
- Ekmen, H. E.** (2016) *Samuel Beckett Oyunlarında Sessizlik*, Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Tiyatro Anasanat Dalı Tiyatro Yüksek Lisans Programı
- Erhat, A.** (1984), *Mitoloji Sözlüğü* (Vol. 18). Remzi Kitabevi
- Erim M.** (1967), *Euripides'te Trajedi Kaynağı Olarak Kadın Ruhu*. İstanbul: İ.Ü. Edebiyat Fakültesi
- Euripides**, (2006), *Medea*, Çev: Metin Balay, Mitos Boyut Yayınları
- Gökdağ, E.** (2003), *Tiyatro Kuramının Başlangıcından Modern Döneme Tragedyanın Algılanışı* (Makale)
- Graves, R.** (2004), *Yunan Mitleri*, Say Yayınları, Çev: Uğur Akpur
- Gündüz, A.** (2010), *Metinden Oyunculuğa Biçem Arayışları: "Medea Ya Da Öteki"*
- Gürsoy, K.** (1987). *Jean Paul Sartre Ateizminin Doğurduğu Problemler*, Akçağ Yayınları, Ankara
- Hubbard J.A.** (1974), *Jean Anouilh and The Theatre of Revolt*, McMaster University
- Hançerlioğlu, O.** (2006), *Düşünce Tarihi*, Remzi Kitabevi, 6. Basım
- İnce E.** (2014), *Fragmented Possession: Politics of Womanhood in Ancient Greece*.
- Keuls, Eva C.** (1993). *The Reign Of the Phallus: Sexual Politics in Antient Athena*, University of California Press: Berkeley
- Kılıç, S.** (2006), *Jean Paul Sartre'in Varoluş Felsefesinde Öteki Kavramı*, Akdeniz Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Felsefe Anabilim Dalı

- Kılınç, G.** (2011), *Antigone'nin Yazgısında Açığa Çıkan Felsefe, Justice And Theatre: Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, 32:2011/2 • Issn: 1300-1523
- Kocaoğlu, G.** (2016), *Antik Yunan Tragedyalarının Çağdaş Sahnelenmesine Bir Örnek: Medea*, İstanbul Aydın Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü
- Kuçuradi, I.** (1999), *Sanata Felsefeyle Bakmak*, Ayraç Yayınları
- Latacz, J.** (2006), *Antik Yunan Tragedyaları*, Mitos Boyut Yayınlar, Çev: Yılmaz Onay
- Lee M.O.** (1961), *Orpheus And Eurydice: Some Modern Versions* Author(S), *The Classical Journal*, Vol. 56, No. 7
- Mutlu G.** (2008), *Euripides'in Oyunlarında Peloponnesos Savaşı'nın Yankılanışı*
- Nutku Ö.** (1985), *Dünya Tiyatrosu Tarihi*, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Nutku, Ö.** (2011), *Dünya Tiyatrosu Tarihi*, Cilt: 1, İstanbul, Mitos Boyut Yayınları
- Okur N. E.** (2010), "Euripides Tragedyaları Işığında Klasik Çağ Atinası'nda Kadının Konumu", İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Eskiçağ Dilleri ve Kültürleri Anabilim Dalı Eski Yunan Dili ve Edebiyatı Bilim Dalı (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi).
- Platon.** (2013), *Atinalıların Devleti*, Say Yayınları, Çev: Furkan Akderin
- Polat, E.** (2016) *M. Heidegger Ve J. P. Sartre'da Ölüm Kavramı*, Mersin Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Felsefe Ana Bilim Dalı
- Pronko, L.C.** (1968), *The World of Jean Anouilh*, University of California Press; Berkeley, Los Angeles
- Sartre, J.P.** (2018), *Varlık ve Hiçlik*, İthaki Yayınları, Çev: T. Ilgaz, G. Çankaya Eksen
- Sercan M.** (2016), *Eski Yunan Din İnancında Birey-Din İlişkisinde Bireyin Rolü*, Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Tarih Anabilim Dalı, Tarih Programı
- Shreffler E. H.** (1947), *The Plays of Jean Anouilh*, Oklahoma
- Sökmen, S.** (2013), *Fenomenolojik Ontoloji Temelinde Jean-Paul Sartre'ın Sanat Anlayışı*, Adnan Menderes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Felsefe Anabilim Dalı
- Strathern, P.** (1998), *90 Dakikada Sartre*, Çev: Necmiye Uçansoy, Gendaş A.Ş.
- Steiner G.** (2011), *Tragedyanın Ölümü*, İş Bankası Yayınları Çev: Burç İdem Dinçel
- Şenel, A.** (1970), *Eski Yunanda Eşitlik ve Eşitsizlik Üstüne*. Sevinç Matbaası.
- Şener, S.** (2001), *Yaşamın Kırılma Noktasında Dram Sanatı*. Dost Kitabevi Yayınları, Ankara.
- Şener, S.** (2010), *Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi*. Dost Kitabevi Yayınları, Ankara.
- Taşçı, V.** (1999), *Sophokles ve Antigone'si*, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Eskiçağ Dilleri ve Kültürleri Anabilim Dalı Yunan Dili ve Edebiyatı (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi).
- Tepeli, D.** (2010), *Kierkegaard Ve Heidegger'de Kaygı Kavramlarının Karşılaştırılması*, T.C. Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Felsefe Anabilim Dalı
- Timuçin, A.** (2010), *Düşünce Tarihi 2*, Bulut Yayınları, İstanbul
- Tuna, E.** (2000), *Şamanlık ve Oyunculuk*, Okyanus Yayıncılık
- Uslu, L.** (2018), *Antik Yunan'da Kadın Betimlemeleri ve Kadının Sosyal Statüsü*, Erzurum: Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Arkeoloji Anabilim Dalı (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi).
- Yener, T.** (2006) *Varoluşçu İzleklerin Bacon, Malevich, Pollock ve Giacometti'nin Yapıtlarında Plastik Açısından İncelenmesi*, Isparta, Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü

- Yildiz Akgül**, (2012), Antik Yunandan Modern Sonrasina" Myth" Kavramının Evrimi (*Doctoral dissertation*, DEÜ Güzel Sanatlar Enstitüsü).
- Yöney, B.** (2013), *Albert Camus Felsefesinde Ahlak*, TC Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Felsefe ve Din Anabilim Dalı Felsefe Tarihi Bilim Dalı
- Yüksel, A.** (1992) *Samuel Beckett Tiyatrosu*, Yapı Kredi Yay.

İnternet Kaynakları:

- Url-1**<https://www.jstor.org/stable/3039487?read-now=1&seq=1#page_scan_tab_contents>
- Url-2**<https://www.jstor.org/stable/389765?seq=1#page_scan_tab_contents>
- Url-3** <<http://www.mimesis-dergi.org/2011/06/sophokles-antigone/>>
- Url-4** <<https://www.sparknotes.com/drama/antigone/context/>>
- Url-5**<<https://literariness.org/2019/05/10/analysis-of-jean-anouilh-plays/>>
- Url-6**<<https://www.revolvy.com/page/Jean-Anouilh>>
- Url-7**<https://www.newworldencyclopedia.org/entry/Jean_Anouilh>
- Url-8**<<http://authorscalendar.info/anouilh.htm>>

ÖZGEÇMİŞ

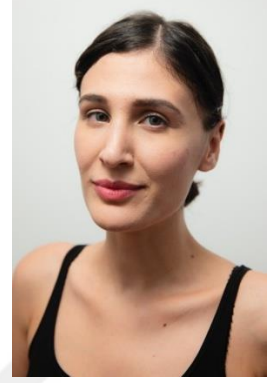
Kimlik Bilgileri

Adı – Soyadı Ülkü Şahin

Cinsiyet Kadın

Doğum Tarihi 01.01.1988

Doğum Yeri Antalya



İletişim Bilgileri

E-mail: ulkusahin87@hotmail.com

Eğitim Bilgileri

2016 – 2019, İstanbul Aydın Üniversitesi, Sahne Sanatları / Tiyatro Yönetmenliği Yüksek Lisans.

2013 – 2017, Yeni Yüzyıl Üniversitesi, GSF, Sahne Sanatları (Bölüm 1.si).

2013 –devam ediyor, Anadolu Üniversitesi, AÖF Çalışma Ekonomisi ve Endüstri İlişkileri.

2009-2011, Anadolu Üniversitesi, AÖF Halkla İlişkiler ve Tanıtım.

2009-2010, İstanbul Üniversitesi, Pedagojik Formasyon.

2006-2011, İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Amerikan Kültürü ve Edebiyatı.

2002-2006, Ataköy Lisesi, Süper Lise, Yabancı Dil Bölümü.

Kurslar, Sertifikalar, Workshoplar

2019, Meyerhold'un Oyuncular için Tiyatro Biomekaniği Atölyesi, Kültürel Performing Arts, Claudio Massimo Paternò.

2018, Tersine Mühendislik: Yazmak İçin Okumak, Beliz Güçbilmez.

2018, Şiirsel Komedi: Bir Clown Araştırması, Tiyatro Medresesi, Güray Dinçol.

2018, Solo jazz, Swing İstanbul Dans Kursu (1 Kur).

2017, J. Grotowski ve Thomas Richards Çalışma Merkezi ile Yaşayan Ses, Tiyatro Medresesi.

2017, Matteo Destro ile Fiziksel Tiyatronun Temel İlkeleri, Tiyatro Medresesi.

2016, Horacio Godoy ile Müzikalite Atölyesi, Contacttango IDC.

2016, Daniel Juarez, Alejandra Armenti, Tango Workshops, 3. International Şile Tango Camp.

2015-2016, Fiziksel Tiyatro ve Komedi Okulu, Kumbaracı50.

2015, Oyuncular için ses teknikleri, Tiyatro Medresesi, Erdem Şenocak.

2015, Checkhov Oyunculuk Metodu Atölyesi, Burcu Halaçoğlu, Kadıköy Theatron.
2015, Eric Morris'ten Oyunculuk Atölyesi, BahçeşehirÜni, Eric Morris.
2015, Lindy Hop, İstanbul LindyHoppers Dans Kursu (2 Kur).
2014-2015, Modern dans eğitimi, Ece Gözmen.
2013, Tap dance eğitimi, Ünal Aster.
2009, Müzikal repertuar ağırlıklı şan eğitimi, Doğan Kospançalı.
2009- 2017, Tango eğitimi, Contacttango IDC.
2008-2010, Kursiyer, Tiyatro Z.
2009, Eminönü Belediyesi Uygulamalı Tiyatro Sertifikası.
2008-2011, İstanbul Üniversitesi Öğrenci Kültür Merkezi, İdott Tiyatro Topluluğu.

Oyunlar

2019, Kronotop, Bayan Kostak ve Kuzgun (Yönetmen, oyuncu).
2019, Tiyatro Merdiven, Evlilikte Ufak Tefek Cinayetler (Oyuncu Koçu).
2018, Kronotop, İlerici 40 Yaş Altı Tek Eserli Kadın Yazarlar Derneği (Yazar, yönetmen, oyuncu).
2017- 2019, Akbank Sanat, Dislokasyon (Proje asistanı).
2012-2013, Tiyatro Merdiven, Woyzeck (Oyuncu).
2011-2012, Tiyatro Merdiven, Mada (Oyuncu).
2010, Tiyatro Z (Kursiyer mezuniyet oyunu) Kısa Kısa (Oyuncu).
2013-2017*, Bayan Gülseren, Yazan: Sait Faik, Yön: Erhan Tuna (Oyuncu)
Oyunun Oyunu, Yazan: Michael Frayn, Yön: Barbaros Andıç (Oyuncu)
Şehir, Yazan: Loula Anagnostaki, Yön: Erhan Tuna (Oyuncu)
Güçlü, Yazan: Strindberg (Oyuncu, Yönetmen)
**İstanbul Yeni Yüzyıl Üniversitesi, Sahne Sanatları Bölümü*

Çeviri

2018 – Matteo Destro ile Maske Oyunculuğu Atölyesi, İkinci Kat.

Makyaj Tasarımı

2019, Kronotop, Bayan Kostak ve Kuzgun.
2018, Estralanya, Tiyatro Yıldız.
2018, Chickenland Dizi Projesi plastik makyaj tasarımı, Alt Platform.
2018, İlerici 40 Yaş Altı Tek Eserli Kadın Yazarlar Derneği, Kronotop.
2017, Barış, Kumbaracı50.
2017, Aşk, İlaçlar ve Yan Etkileri, Hayalet Gemi Sahne Sanatları,.
2017, Sadece Bir Gün, Tiyatro Bereze.
2017, Desti İzdivaç, Tiyatro Teğet.
2016, Harikulade Bir Çiftin Badireli Ev Yaşamı, CloutTheatreCompany.

Kostüm Tasarımı

2019, Kronotop, Bayan Kostak ve Kuzgun
2019, Kadar (Much), Proje Difüzyon
2019, Mer Çunetsadzi İrarmov Kıdnenk (Bizde Olmayanı Birbirimizde Bulalım),

Hangardz.

2019, Evlilikte Ufak Tefek Cinayetler, Tiyatro Merdiven.

2019, Vicdani'nin İçinde Bir Hissikablelvuku, Fitiko Kumpanya.

2018, İlerici 40 Yaş Altı Tek Eserli Kadın Yazarlar Derneği, Kronotop.

İngilizce Öğretmenliği

2013-2015, SpeakUp Dil Kursu

2012-2013, American Academy of English

2011-2012, Kudret Saraçoğlu İlköğretim Okulu

