

T.C.  
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ  
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ  
SAHNE SANATLARI ANASANAT DALI

Doktora Tezi

**GEÇMİŞTEN GÜNÜMÜZE TİYATRODA ERDEM KAVRAMI  
VE MODEL OYUNLAR**

Hazırlayan:  
Ceren OLPAK

Danışman:  
Prof. Dr. Hülya NUTKU

İkinci Danışman:  
Prof. Dr. Kubilay AYSEVENER

İZMİR/ 2018

## YEMİN METNİ

Doktora Tezi olarak sunduğum “**Geçmişten Günümüze Tiyatroda Erdem Kavramı ve Model Oyunlar**” adlı çalışmanın, tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin bibliyografyada gösterilenlerden olduğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

04/06/2018

Ceren Olpak

**TUTANAK**

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü' nün ...../...../..... tarih ve ..... sayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisanüstü Öğretim Yönetmeliği'nin ..... maddesine göre ..... Anasanat Dalı ..... öğrencisi Ceren Olpak'ın **“Geçmişten Günümüze Tiyatroda Erdem Kavramı ve Model Oyunlar”** konulu tezi incelenmiş ve aday ...../...../..... tarihinde, saat .....’ da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

Adayın kişisel çalışmaya dayanan tezini savunmasından sonra ..... dakikalık süre içinde gerek tez konusu, gerekse tezin dayanağı olan anasanat dallarından jüri üyelerine sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezin ..... olduğuna oy ..... ile karar verildi.

**BAŞKAN****ÜYE****ÜYE****ÜYE****ÜYE**

## ÖZET

Erdem kavramına geçmişten günümüze uzanan zaman dilimi içinde baktığımızda; doğu ve batı kültüründe değişmez ilkeleri olduğu görülmüştür. Fakat her çağın kendini oluşturan sosyolojik, ekonomik, bilimsel ve kültürel öğeleriyle bir tanımlamaya ulaşmaya çalıştığı dikkatten kaçırılmamıştır. Çalışmada tanımlamada bulunabilmek için, bilimi doğuran düşünceden yani felsefeden ve onun tarihini oluşturan yapıtlardan yararlanılmıştır. Felsefi bir disiplin olan etiğin ilgi alanına giren erdem kavramı; ahlakı ve onu oluşturan öğeleri açıklama gereksinimini doğurmuştur. Çalışmada saptanan ilk ayırım; etik ve ahlakın aynı kavramlar olmadığıdır. Görülür ki, günümüze değin uzanan zaman diliminde; ahlak etiğin yerine konulmaya çalışılmıştır. “İyi/Kötü”, “Doğru/ Yanlış” yargıları üzerinden hareket ederek erdem tanımının belirleyiciliğine ulaşmak isteyen iki unsur; birey ve devlettir. Bireyin yaşamındaki nihai amacı mutluluğa ulaşmaktır. Ve toplumu oluşturan bireylerin uyumlu birlikteliği için yazılı ya da sözlü kimi kurallara, yasalara ihtiyaç duyulur. Erdem kavramının bir kırılma yaşayarak problem gibi algılanma noktası buradadır. Fakat hiçbir bulanıklığa yer bırakmazsın görülür ki; bireyin bilgiyle şekillenen iyi kötü algısında hiçbir otoritenin -tanrı/devlet/gelenek- baskısı altına girmeyen bir özgürlükte olması, her koşulda adaleti sağlaması, metanın belirleyiciliğine kapılmaması, diğerine karşı duyacağı sorumluluk bilinciyle ölçülülüğünü sağlayabilmiş, cesaretli, iyiye yönelen bir eylem gerçekleştirilmesi erdemdir. Ve erdem çürümeye bir başkaldırıdır.

Tiyatro, olay dizisini geliştirmek için çatışmayı kullanır. En az iki farklı değer taşıyıcısının/ bireyin ya da bireyin kendisinde taşıdığı en az iki değerın savaşımlı olan çatışma; dramatik yapının kurucu unsurudur. Tiyatro sanatı, içinde eğitici ilkesini barındırmasıyla her yapının erdemle ilişkilendirilebileceği yanılığını doğurmuştur. Çalışmadaki model oyunlar göstermiştir ki; tiyatroyun her iyiye yönelişi erdem kavramını ortaya çıkartmamaktadır. Fakat tiyatro tarihinde kimi yapıtların kendini zamansız kılabilirdiği gözlenmiştir. Tiyatroda bunu sağlamak için herhangi bir türün ya da akımın kullandığı biçimsel özellikler belirleyici olmamıştır. Bu metinlerin tek ortak noktası, erdem kavramına ulaşmış olmasıdır. Tiyatro metnini zamansız kılabilmiş oyun yazarının hedefi izleyicisini eğitmek değildir. Kendi tamamlanmışlığı ile ulaştığı erdem kavramının sürekliliğini birlikte sağlayabilmek için izleyicisine sanat aracılığıyla yaptığı bir çağrıdır.

## ABSTRACT

When we overview the concept of virtue in the time-lapse of the past and present; it has been observed the invariable principles in eastern and western cultures. But, it can not be ignored that the every age tried to reach a definition on the basis of its own sociological, economic, scientific and cultural elements. Reasoning that give birth to the science, namely philosophy and the works that constitutes its history, were utilized in order to make a definition in the study. The concept of morality is in the sphere of interest of the ethics, which is a philosophical discipline, for this reason it is necessary to explain the morality and the components that constitute it. The first distinction found in the study; ethics and morality are not the same concepts. It is evident that in the time course of time, it has been tried to replace the ethics with morality. Individual and state are the two elements that seek to reach the determinative definition of virtue by moving through the judgments of “Good / Bad” and “True / False” The ultimate goal in the life of the individual is to achieve happiness. And for the harmonious co-existence of the individuals who make up the society, some rules and regulations are needed, written or spoken. The concept of virtue has experienced a fracture at this point and is perceived as a problem. But, it is visible without any blurring; in the good-bad perception shaped by the individual’s knowledge there is a freedom that is unyielding against the pressure of any authoritarianism - the state / tradition. For an individual, morality is to secure the justice in every circumstance, avoid of the determinant power of the commodity, ensure the temperance with a sense of responsibility to the others and courageously carry out an action devoted to goodness. And morality is a revolt against social corruption.

The theater uses conflict to develop the event sequence. The conflict is a struggle between at least two different value carriers / individuals or at least two different values existing within the individual, and this is the constituent element of dramatic work. Consequently, the art of theater has created the misconception that every work can be associated with morality due to its didactic principle. The model plays in the study showed that each orientation of the theatre to the goodness does

**not reveal the concept of morality. But it was observed in the history of the theater that some works can make themselves everlasting. The formal characteristics used by any type or movement are not determinative in order to ensure this result in the theatre. The only common point of these texts is that they have reached the concept of morality. The target of the playwright, who has made the text of theatre everlasting, It is not to train the audience. It is a call to the audience through art for co-creation of the continuity of the morality concept reached by self- completion.**



## ÖNSÖZ

“Yeniden onar / benim dünyamı  
 Diye düşünüyor o/ o/ o  
 Yeniden onar onu/ şeyleri  
 Çare bul/ Düzelt/ yoluna koy  
 Bir kafa çarpması sonrası gibi  
 Düzgün yaşa, gelecek olanı düşün  
 (...)  
 Demonte et/ benim dünyamı.  
 Diye düşünüyor o/ o/ o.  
 Demonte et/ onu/ onu /onu.  
 Yok et/ Bitir/ Kaybet  
 Düzgün öl, gelecek olanı düşün”

Paul Pourveur, “Shakespeare is Dead. Get Over It” \*<sup>1</sup>

*Erdem, ahlakın ilgi alanında olsa da yalnızca ahlakla değerlendireceğimiz bir kavram değildir. Bireyin “iyi” ye yönelişi; kendini tamamlama sürecidir. Bu anlamda oyun yazarının kalemini yönlendiren, kendi tamamlanmışlığıdır. Tiyatro bu “olmak” düşüncesinden hareketle kendini kurarken, izleyicisine de “olma” ya beraber ulaşmayı teklif eder. Çünkü insan doğası gereği toplumsal bir varlıktır ve tiyatro bu toplumsallıkla kendini var edebilen sanat formlarından yalnızca bir tanesidir. İnsana mutlu bir yaşam için “olma” çağrısında bulunan erdem in tiyatro oyunlarında nasıl ele alındığını saptamaya çalışırken, belirgin bir zorluk yaşamadım. Akademinin sunduğu disipline edicilik sistemli bir araştırma olanağı sunduğu için verimli bir süreçti. Umarım, çalışmam benden sonra bu konuya ilgi duyacaklara bir görünüm sunacak; o da kendi çalışmasıyla kendisinden sonraki araştırmacılara aynı olanağı verecektir. Öyle ya, “olmak” tamamlama gereksinimiyle kendine güç bulur! Bu yüzden bu çalışmamda beni tamamlayanları anmam gerekir:*

*İlk teşekkürüm sevgili danışmanım Prof. Dr. Hülya Nutku’ya; akademinin özgür düşünce olduğunu sürekli anımsattığı ve bu çalışmamda da beni her anlamda özgür bıraktığı için. İkinci danışmanım sevgili hocam Prof. Dr. Kubilay Aysevener’e; ürettiği her soruyla dünyamı genişletip sanat ve gerçek üzerinde oluşmaya başlayan toz bulutumu dağıttığı için; tez komitemde yer alan akademik birikimlerinin yanı sıra, yaşamamım boyunca bana örnek oluşturacak hocalarım Prof. Dr. Murat Tuncay ve Doç. Dr. Özlem*

\* Türkçeye “Sheakespeare Öldü” başlığı ile çevrilmiştir.

*Belkis'a; sevgili hocam Dr. Öğr. Üyesi Zühal Çetin Özkan'a; bana her zaman vakit ayırdığı, öneriyle ufkumu açıp pozitif enerjisiyle bana güç verdiği için; teşekkürümle...*

*İlk gençlik çağlarımda felsefeye ilgi duymamı sağlayan ve bu çalışmam için beni ikinci danışmanımla tanıştıran, sevgili hocam Prof. Dr. Ahmet İnam'a, o şen filozofa, teşekkürümle...*

*Öğrencisi olmak ayrı bir keyifken, bu tez çalışması süresince de birikimini benden esirgemeyen sevgili hocam Prof. Dr. Özdemir Nutku'ya; lisans ve lisansüstü derslerinin yanı sıra kişisel çalışmalarıyla da tiyatronun "neden" ve "nasıl" toplumsal duyarlılıklarımızı geliştirdiğini algılamamda değerli katkıları olan sevgili hocam Prof. Dr. Semih Çelenk'e teşekkürümle...*

*Her akademik çalışmamın inceleme sürecinde olduğu gibi burada da beni yalnız bırakmayıp oyun önerileri ve sohbetiyle aklımı açan Devlet Tiyatroları Başdramaturgu sevgili Canan Kırımsoy'a, dostlarım sevgili Serdar Doğan'a, Bahar Sert Baykal'a, Ercan Günaydın'a, Dr. Mustafa Aydın'a, Canan Güllü'ye, İsmail İlker Türkgüler'e, Tarık Günersel'e ve Dr. Öğr. Üyesi H.Serhan Sarıkaya'ya bana güç verdikleri için çok teşekkürler!*

*E-posta aracılığıyla tanıştığım Dr. Öğr. Üyesi Süleyman İnceefe'ye, -ki kendisinin doktora çalışması etik dramatik ilişkisi üzerinedir- bana önerilerde bulunduğu için; sevgili oyun yazarı Paul Pourveur'a, yazarlık ve yaratıcılık üzerine yazışmalarımızla dünyamı genişlettiği için; SCP'nin kurucusu tanıdığım en tutarlı tiyatro aktivisti sevgili Bill Brown, Ph.D., derinine inemediğim İngilizce sözcükleri anlamama yardımcı olduğu için ve iletişimimizdeki pozitif enerjisinin yanı sıra, tiyatro performansları ve çeviri/makaleleriyle birikimimi destekleyerek dünyamı genişlettiği için çok teşekkürler!*

*2008 yılından bu yana devlet televizyonuna çeşitli programlara, çeşitli metinler yazdım. Yazarlık yolunda "iyi" ye yönelişimde bana asla müdahalede bulunmayan, TRT'nin birçok kanalında beraber çalıştığım yapım sorumlusu, yönetmen ve kanal koordinatörlerine teşekkür bir borç! Yazarlık etiğimi oluştururken, özgüvenimi biran bile kaybetmememi sağladılar; hepsi ayrı ayrı bir değerdi benim için!*

*Ve teşekkürün en özeli Mumu'ya! Muallâ'cığım ile Mustafa'cığım! Annem ve babam! Beni her anlamda özel hissettirdiniz, iyi ki benimle ve benimsiniz!*

*Ve yazarlığimdaki emeğini asla unutamayacağım sevgili hocam Mehmet Eroğlu'na teşekkürü bir borç biliyorum.*

*Şu an aramızda olamasa da, çalışmam sırasında okuduklarımı değerlendirirken “iyi de hanımefendi, neden bir de bu açıdan düşünmüyorsun” sözü zihnimde yenilenen, tiyatro serüvenimde tüm birikimini benimle paylaşıp dünyamı genişleten, sevgili hocam Dr. Ahmet Erinanç'a, o sıkı entelektüele, kalbimle...*

*Son olarak bir özel teşekkür de, benim bu konuya ilgi duymamı sağlayan, çocukluğumdan beri beni bu konuya hazırlayan Türk halk ozanlarına ve tanış olduğum tüm şairlere kalbimle...*

*Ceren Olpak*

*2018/ İzmir*

## İÇİNDEKİLER

YEMİN METNİ .....	ii
TUTANAK .....	iii
ÖZET .....	iv
ABSTRACT .....	v
ÖNSÖZ .....	vii
İÇİNDEKİLER .....	x
KISALTMALAR.....	xiii
<b>GİRİŞ .....</b>	<b>1</b>

### 1.BÖLÜM

#### ERDEM KAVRAMININ İLKELERİ

#### VE ERDEMİ OLUŞTURAN DİĞER KAVRAMLAR

<b>1.1. Erdem Kavramının İlkeleri.....</b>	<b>12</b>
1.1.1. Ölçülülük.....	12
1.1.2. Cesaret.....	13
1.1.3. Eylem .....	14
<b>1.2. Erdemi Oluşturan Diğer Kavramlar.....</b>	<b>16</b>
1.2.1. Bilgi-erdem ilişkisi.....	18
1.2.2. İyi/Kötü- erdem ilişkisi.....	24
1.2.3.Özgürlük- erdem ilişkisi.....	30
1.2.4. Adalet-erdem ilişkisi.....	34

<b>1.2.5.Otorite-erdem ilişkisi.....</b>	<b>39</b>
<b>1.2.5.1. Tanrı otoritesi.....</b>	<b>42</b>
<b>1.2.5.2.Devlet otoritesi.....</b>	<b>46</b>
<b>1.2.5.3.Gelenekler otoritesi.....</b>	<b>50</b>
<b>1.2.6. Para-erdem ilişkisi.....</b>	<b>54</b>
<b>1.2.7.Sorumluluk-erdem ilişkisi.....</b>	<b>60</b>

## **2.BÖLÜM**

### **ANTİKTEN MODERNE TİYATRODA ERDEM KAVRAMININ**

#### **MODEL OYUNLARA YANSIMASI**

<b>2.1.Antikten Moderne Tiyatroda Erdem.....</b>	<b>65</b>
<b>2.2. Aristotelesçi Tiyatro Kuramından Önce Sofokles Antigone .....</b>	<b>72</b>
<b>2.3. Aristotelesçi Tiyatro Kuramında Sofokles Antigone.....</b>	<b>83</b>

## **3.BÖLÜM**

### **MODERNDEN POSTMODERNE TİYATRODA ERDEM KAVRAMININ**

#### **MODEL OYUNLARA YANSIMASI**

<b>3.1. Modernden Postmoderne Tiyatroda Erdem.....</b>	<b>96</b>
<b>3.2. Jean Anouilh Antigone .....</b>	<b>106</b>
<b>3.3.Bertolt Brecht Sofokles'in Antigone'si .....</b>	<b>121</b>
<b>3.4.Kemal Demirel Antigone .....</b>	<b>130</b>

<b>3.5.Janus Glowacki Antigone New York'ta .....</b>	<b>142</b>
<b>3.6.Benoit Th�berge Antigone'nin �ırlığı.....</b>	<b>158</b>
<b>SONUÇ.....</b>	<b>167</b>
Ek 1- Bertolt Brecht "İyi Adam"a Bir İki Soru.....	173
<b>KAYNAKLAR.....</b>	<b>174</b>
<b>ÖZGEÇMİŞ</b>	



**KISALTMALAR**

**T.S.** : Türkçe Sözlük

**a.** : Ad

**F.** : Fransızca

**Rhb** : Ruhbilim

**Bknz:** Bakınız.

**Vd** : Ve de

**Vb** : Ve bunun gibi

**Vs:** Vesaire.

**ss.** : Sayfadan sayfaya

## GİRİŞ

*“Toplum oluştuğundan beri ondan kaçmayı istemiş olanlar zulme uğramıştır ya da çeneleri kapatılmıştır. Her şeyiniz affedilir, yeter ki bir mesleğiniz, isminizin bir alt başlığı, yokluğunuzun üzerinde bir damga olsun” (Cioran, 2017:162).*

Bireyin, dünya üzerinde kendi varlığını ve yaşamı anlamlandırması için diğeriyle ilişki kurmaya gereksinimi vardır. Bu zorunluluk kaçınılmaz bir başka zorunluluğu doğuracaktır: Toplumsal sözleşmeler. Kimi yazıya dökülmüş ve yasalaşmış kimi de kuşaktan kuşağa aktarılarak yerleşikliği kazanmış genel kabul gören değer yargılarının korunması olarak kendini gösterir. İnsanlık tarihi bunu ‘gelenek’ olarak tanımlayacak ve kendisini üreten çağın ekonomik, bilimsel, kültürel, gibi maddi ve manevi değişkenlerinin diyalektiği içinde insan ilişkilerindeki etkisini -belki de yaptırım gücünü demeliyiz-görmezden gelemeyecektir. İşte bu noktada insanlık tarihinin en eski, o ezeli çatışmaları doğar: Ben ve öteki. Birey ve toplum. Birey ve devlet. Çalışmada amaçlanan bu çatışmaların odağında metnini oluşturan oyun yazarının düşünsel alt yapısının temellerini aramaktır. Öyle ki, günümüze değin tiyatro üzerine birçok tanım yapılmış, kaynağına ilişkin birçok teori ortaya konmuştur. Fakat öyle sanıyoruz ki, bunlardan en yalın ve netini Alain Badiou’nun tiyatro üzerine tezlerinde buluruz:

*“Karmaşık yaşam esasen iki şey demektir: Cinsiyetler arasında tedavül eden arzu; siyasal ve toplumsal iktidarın coşkun ya da ölgün figürleri, trajedi ve komedi bunlardan hareketle var olmuştur. Hâlâ var olmaktadır. Trajedi büyük iktidar ile arzunun çıkmazlarının oyunudur. Komedi küçük iktidarların iktidar rollerinin ve arzunun fallik dolaşımının oyunudur. Trajedi arzunun eninde sonunda devletle sınanacağını düşünür. Komedi ise; arzunun aile ile sınanacağını ikisinin arasında olma iddiasındaki her tür, ya aileye devlet muamelesi yapar (Stringberg, Ibsen, Pirandello) ya da devlete aile veya çift muamelesi yapar. (Caudel) Son çözümlemede tiyatro yaşam ile ölüm arasında açılmış mekânda arzu ile siyasetin düğümü üstüne düşünür. Bu düğümü olay kılığında yani entrika ya da felaket kılığında düşünür” (Badiou,2013: 88).*

Oyun yazarının metnini oluştururken düşünsel alt yapısını araştırmada “erdem” kavramını kendimize kılavuz olarak seçeceğiz. Erdem kavramının kapsayıcılığından öte; biraz önce sözünü ettiğimiz çatışmanın temelinde yatan ana neden olması bizi buna zorunlu bırakır. Çünkü ister bireysel çatışmalar isterse bireyin toplum/ devlet ile olan çatışmaları “en iyi” ye ulaşmak ve onun sürerliliğini sağlamasını istemekten öte bir çaba değildir. Ne var ki; insanlık tarihinin başlangıcından beri üzerine düşündüğü ve düşünmeyi bundan sonra da sürdüreceği: “iyi” ve “kötü” nün içeriğini ne/nelerin doldurduğudur. Peki, genel anlamda sanatçı, özelde oyun yazarı niçin bununla ilgilidir?

Bunun yanıtını bize Dilthey verir: “İfade ve temsil edici sanat tekil ve tıpsel olanın peşindedir. Ve o kişilerde, hallerde, ilişkilerde ve kaderlerde tıpsel olanı ifade ve temsil etmeyi başardığı ölçüde insani – tarihsel yaşamdaki tekilleşmenin kavranılmasında model olur” (Dilthey, 2011:47). Yine çalışmanın ilerleyen bölümlerinde tanıklık edeceğiz ki; oyun yazarı; yazılı ilk tiyatro metninden bu yana erdem kavramını oluşturacak iyi ve kötülerin uzağında eser ortaya koymamıştır. Ve nihayetinde şu çıkarım hiç de yanlış olmayacaktır: Bundan sonra da oyun yazarı, kendine seçtiği anlatım türü ve kendini ifade biçimi ne olursa olsun; erdem kavramını ortaya çıkarmada, erdemi sorgulamada, erdemini sürerliliğini sağlamanın yollarını aramada iyi ve kötünün saptanmasının dışında eser ortaya koymayacaktır. Peki, tiyatro metnini ‘zamansız’ kılan; oyun yazarının erdemle kurduğu ilişki mi olmuştur, bu metinlere yönelteceğimiz çeşitli sorularla araştırılacaktır. Bu konuda ikinci kılavuzumuz “Antigone” metni ve bu metnin diğer uyarlamaları olacaktır.

Öyleyse ilk olarak “erdem” in sözlük anlamına bakmalıyız:

*“Erdem: 1.Ahlakın övdüğü iyilikçilik, yiğitlik, alçakgönüllülük, doğruluk gibi niteliklerin genel adı, fazilet.2. fels. İnsanın ruhsal yetkinliği” (T.S :419).*

Çeşitli felsefe sözlüklerindeki anlamını da tarayalım; Voltiare göre erdem, bireyin tek başına sahip olduğu “iyi” ya da “kötü” niteliklere göre tanımlanacak bir şey değil, toplu yaşam içinde bir eylemin içinde bulunduğu zaman ortaya çıkacaktır. Eylem içinde bulunmayan bireyin tümüyle “iyi” vasıflarla ya da tümüyle “kötü” ahlaksal olarak tüm olumsuzluklarla bezenmiş olmasının hiçbir önemi yoktur. “Topluluk halinde yaşıyoruz. Şu halde bizim için gerçekten iyi olanı topluluk için yararlı olanıdır” (Voltaire, 1995: 401-403).

Bedia Akarsu’nun derlediği Felsefe Sözlüğünde;

*“Erdem: [Alm. Tugend] [Fr. Vertu ] [İng. Virtue] [Yun. Arete [es.t. fazilet]: 1- İstencin ahlaksal iyiye yönelmesi.2-İnsanın tinsel ve ruhsal yetkinliği.// Felsefe tarihi boyunca erdem kavramına değişik anlamlar verilmiştir. Filozofların ahlak öğretileri, -ahlaksal iyiye- verdikleri anlamla birbirinden ayrılırlar. Platon’dan beri temel erdemler olarak şunlar sayılır: bilgelik, yiğitlik, doğruluk, ölçülülük” (Akarsu, 1975:65).*

Ahmet Cevizci’nin Felsefe Sözlüğünde;

*“Erdem [Os.fazilet; İng.Virtue; Fr.Vertu;Al.eigenschaft,vemögen ]Ahlaki bakımdan her zaman ve sürekli olarak iyi olma eğilimi, iyi ve doğru eylemlerde bulunmaya yatkın olma durumu. İnsan varlığına en zengin, en gerekli ve dolgun anlamını veren ahlaki niteliklerin toplamı. İnsan iradesinin gerektirdiği takdirde büyük özverilerde bulunmak ve ciddi engelleri aşmak pahasına ahlaki iyiliği amaçlama, iyilik uğruna hareket etme gücü (...)” (Cevizci,1999: 309).*

Afşar Timuçin’in hazırladığı Felsefe Sözlüğü’nde;

*“ERDEM (yun. arete\ lat. virtus\ fr. vertu\ alm . Tugerid\ ing. virtue). Ahlaki yetkinlik. İyiyeye yönelik ve kötüden kaçışın getirdiği ruhsal sağlamlık. Düşüncede ve davranışta iyi niteliklerin bir araya gelmesiyle belirgin ahlaki olgunluk durumu. En genel anlamda erdem iyiyeye isteme eğilimidir, hatta iyiyeye gerçekleştirme alışkanlığıdır. Onun alışkanlık olması kazanılmış olması anlamına gelecektir” (Timuçin, 2004:194).*

### Orhan Hançerlioğlu'nun Felsefe Sözlüğü'nde;

*“Erdem.(Os. Fazilet, Fr. Vertu, Alm.Vermögen, İng. Virture, İt. Virtu.) Kendini aşma gücü... Felsefe özellikle antik yunan düşüncesinde bir törebilim eşanlamda bir erdem bilimidir. Yunanlı düşünürlere göre erdem, enüstün iyidir.(summum bonum) ve insanların ereği olan mutluluğa erdemle erişilir. Sokrates erdemini bir bilgi işi olduğunu ve ancak eğitimle meydana çıkarılabileceğini, eşsiz bir ustalikle tanıtlamıştı. Aristoteles'e göre erdem, her türlü aşırılıkların ortasındadır. Örneğin cimrilikle müsrifliğin ortasındaki cömertlik gibi... Yeni çalışmalar erdemini bir bilgi işi olduğu kadar bir özgürlük işi olduğunu ortaya koymuştur. Özgür olmayanlar erdemli olamazlar. Çünkü kendini aşabilmek için önce kendine gelmek ve kendini bulmak gerekir. Kendini aşmak evrensel oluşuma, her an biraz daha artan bir çapta katılmak demektir. Buysa özgürlükle mümkündür. Bknz. Törebilim, Törecilik, Sokratesçilik, Aşma, Eytışimsel Özdekçilik” (Hançerlioğlu, 1993(a): 86).*

Ortak bir çalışmanın eseri olan Abdülbaki Güçlü ve diğer yazarların oluşturdukları felsefe sözlüğünde; *“İnsanı tinsel yetkinliğe ulaştıran ahlaksal iyi'ler bütünü; düşüncelerinde ve eylemlerinde istencini ahlaksal iyi'ye yönlendirmiş insanın niteliği; iyiliği isteme kötülükten kaçış”*(Güçlü, vd, 2003: 479).

Tüm yazarların erdem tanımlamasında yineledikleri “iyi” ye yönelik ve toplumsal yaşamda eylem içinde bulunma özelliği olduğunu görmekteyiz. Bu noktada Orhan Hançerlioğlu'na tekrar dönmekte yarar var. Tüm batı dillerindeki tanımlamasında bireyin 1) Güçlülüğü (kuvvet), 2) Mertliği (erkekçilik, kendine karşılık), 3) Yürekliliği (Cesaret), 4) Activite (Bir sonuç meydana getirme) yerine getirmesi gerektiğine vurgu yapıldığını iletiyor. Yine burada açmamız gereken önemli bir parantez; “batı dilleri” vurgusudur. Çalışmanın felsefi açımları ve tiyatro kuramı incelemelerine “batı” kaynaklık edecektir. Bu tek bakış açısından değil; “erdem” kavramında aynı özden beslenmelerinden kaynaklanır. Çünkü insan, maddesel olarak ölümsüzlük idesine ulaşmasının mümkün olmadığını anlayınca, ruhu ölümsüzlüğe ulaştırmanın yollarını arar. Batı dünyası, bu arayışta Hint Mitolojisiyle tanışır. Ruhu ölümsüzleştiren bu keşifini Hristiyan teolojisine aktarır. Sekülerleşmeyle de tüm toplumsal kurumlarını buradan aldığı öze göre şekillendirir. İnsanı yüceltme fikrinin ürünü olan erdem/ler Doğu'nun

Zerdüştlüğünde, Tasavvufunda neyi imliyorsa; Batı felsefesinde de karşılığını aynı yankılanmada bulur. (Aysevener, 2018: “Gelecek Korkusu: Umutsuzluk”)<sup>2</sup>

Yine Hançerlioğlu'nun sözlük tanımından yola çıkarak altını çizdiği bir diğer nokta ise; her gücün bir direnci gerektirdiği, direnen yoksa gücün de olmayacağı, yani burada erdemden söz edilemeyeceğidir.

Bir hareketin taklidi olan tiyatro sanatında oyun yazarının erdemle yalnızca düşünsel zeminde değil; biçimini yaratırken de ondan kuvvet aldığını rahatça söyleyebilmekteyiz.

*“Tiyatro sanatının özünde bulunan karşıt oluşların çatışması, sıradan bir çatışma olmayıp bir değer taşıyıcısı olan oyun kişinin farklı bir değer taşıyıcıları ya da değerlerle girdiği bir çatışmadır. Oyun kişinin sahip olduğu değerler, onu kendilerini gerçekleştirmeye yöneltirler. O zaman da farklı değer tasarımlarına sahip öteki oyun kişilerle ya da güçlerle karşılaşılır ve böylece oyun kişisi tıpkı yaşamda olduğu gibi bir değer çatışması içine girer” (İnceefe, 2003:121).*

Hançerlioğlu ile aynı nokta buluşan Sponville'in de, erdem ne olduğuna ilişkin bilginin kitaplardan çok örneklerden öğrenilebileceğini erdem, “activite”, eylem özelliğine dikkat çektiğini görürüz: “Erdem nedir? Harekete geçen ya da geçebilen bir güçtür. Örneğin, bir bitkinin ya da ilacın erdemi iyileştirmektir, bıçağınki kesmek, insanınki insanca istemek ya da davranmaktır” (Sponville, 2004: önsöz iv).

Genel hatları kabaca çizilmeye başlanan erdem kavramının değişmezlerini tekrar anımsayalım:

Bir **bilgi** işidir. (Bu bilgi kişinin yaşadığı çağın bilgisidir. Bilgisizlerle aptalların erdemli olması beklenmemelidir.)

Bir **özgürlük** işidir. (Özgür olmayanların erdemli olması da beklenmemelidir.)

---

1 7. İzmir Felsefe Günleri “Ütopya” kapsamında, 4 Mayıs 2018’de gerçekleştirilen, “Distopyalar, Umutsuzluk ve Umutsuzluğu Aşmak” başlığındaki II. Oturumda; Prof. Dr. Kubilay Aysevener “Gelecek Korkusu: Umutsuzluk”, konuşmasından derlenmiştir \*Daha geniş bir okuma için Bknz: Terry Eagleton, (2018) Tanrı'nın Ölümü ve Kültür, Yordam Kitap.

Bu önermeler ışığında “Erdem” kavramında insanları 3 grupta toplamak mümkün kılınır:

- 1) **Erdem dışı kişiler:** Küçükler, deliler, aptallar, bilgisizler, özgür olamayanlar.
- 2) **Erdemli Kişiler:** Çağının bilgisine vakıf ve yaşadığı toplumun ahlak normlarına göre hareket eden, özgür bireyler.
- 3) **Erdemsiz Kişiler :** Çağının bilgisine vakıf fakat yaşadığı toplumun ahlak normlarını hiçe sayan bireyler.(Bknz: Hançerlioğlu, 1966: 3-6)

*“Erdem dıştan benimsetilmiş kurallarla değil, bilgelikle gerçekleştirilmiş ahlaklılığın özel adıdır” (Timuçin, 2008: 65).* diyen Timuçin’e göre, erdemli olmanın iki koşulu vardır: Bilinçlilik ve alışkanlık. Erdem kişiye bireysel açıdan dinginlik, toplumsal açıdan ise bireyi köleleştirmesine mani olacak hak kavramıyla dengelenecek bir ödev gerçekleştirme doğurur. Altını çizdiği diğer önemli bir nokta ise, erdemlin tutkularımızı dışlayarak değil, tutkularımıza karşın, ölçülü olmayı bilerek, eylemimizin erdemli olmasıdır. (Bknz: Timuçin, 2008:65-69)

Bu noktadan itibaren, erdem kavramının içini dolduran niteliklerde değişkenlik gösteren noktalara değinmeliyiz. Çünkü toplumlar da tıpkı canlı organizmalar gibi varlığını sürdürür. Üretim ve tüketimin biçimlerinin değişmesi; elbette yeni değer yargılarını da beraberinde getirecektir. Fakat buradan hareketle; sürekli bir değişim içinde olan toplumsal ve ekonomik koşulların, süreç içinde kendi niteliğini büyük ölçüde koruyabilip “aynı” kalmayı başaran kimi değerlerin olmadığı anlamını çıkarmamalıyız. Buna değişimin içinde değişmeyi sorgulama, ortaya çıkartma da diyebiliriz. Bir yandan eski ve yeni arasındaki farklılıkları keşfetmek, bir yandan da süreç içindeki değişimin düşünce dünyasındaki karşılığını araştırmak ve tüm bu değişimler içinde değişmeyen kimi niteliklerin varlığını keşfetmek, oyun yazarının konuyu ele alışında tiyatro sanatını konumlandığı alanı ortaya çıkarabilmek için önemlidir. Bunun için dikkat etmemiz gereken en önemli nokta ise; erdem kavramının tarihsel bağlamından kopartılmaması olacaktır. Diğer bir deyişle bugün bulunduğumuz noktada, erdem kavramının içini dolduran nitelikleri tüm zamanlar/mekânlar ve toplumlar için geçerli kabul etmek, söz konusu kavramın geçirdiği evrimi gözardı etmek anlamına gelecektir. Sanatçının *“Tıpsel olanı görmek ve yansıtmak olaylar / olgular içinde olup bitene kural verme hilesidir” (Dilthey :*

2011:44). i ortadan kaldıracaktır. Öyle ki bu çalışmanın savunularından biri de; oyun yazarının kendini erdemın sürerliliğini devam ettirme ödevinde hissettiğidir. Elbette kendini yaratan çağda ve elbette kendi “iyi” ve “kötü”leriyle... Öyleyse sanatı yaşamayı anlamanın orgononu olarak gören Dilthey’in sanatçıyla eseri arasındaki ilişkiyi tekilleşme bağlamında ele alışına bir kez daha dönmekte yarar var:

*“Her anlama bir yeniden üretimdir ve yeniden üretme ve anlama sürecini aydınlatmak için iç deneyimden kişiye özel durumların yaşantısından yola çıkmak zorundayız. Ve açıktır ki, şurada burada parça parça yaşadığımız hallerin içsel bağlamı hatta iç deneylerin birbirine geçmişlikleri yaşantıda ortaya çıkar. Kişiyeye özel bir halin yaşantısı ile diğer kişi ve halin yeniden üretiminin yaşantısı sürecin çekirdeğinde artık türdeşirler” (Dilthey:2011:38).*

Peki, “iyi”, “doğru”, “kötü”, “yanlış” ne/nelerdir? Bertolt Brecht’in “‘İyi Adam’a Bir İki Soru”<sup>3</sup> şiirinde sert ama bir o kadar da tutarlı yaklaşımında yanıtı buluruz. Bu şiir, Bertolt Brecht’in çağının oportünist küçük burjuva aydınını eleştirmenin çok daha ötesine taşarak; bireyin erdeme, “iyi” ye yönelmesini, hangi kavramlarla sağladığını, araştıran törebilimin kısacık bir özeti niteleğinde karşımızda durur. Erdal Cengiz, törebilimde “iyi” yargısının sınırlarını çizer: *“İnsan kendi iyiliğine ulaşmakta başkalarının yardımına gereksinim duymaktadır. Bireyin iyiliği kendinin yönlendirdiği bir biriciklik içerisinde düşünülemez” (Cengiz, 1998: 42).* Çünkü *“Bir törel davranışın “iyi” olması o törel davranışın benimsenmiş bir törel davranışa uygun olması anlamını taşımaktadır.(...) Törebilimin “iyi davranış nedir” sorusunu aşip “iyi nedir” sorusunu gündeme getirmektedir” (Cengiz, 1998:33).* Bu noktada belirtmemiz gereken; erdem tanımlamasında bulunan etik ile ahlakın -törebilimin- birleşik kaplar gibi birbirinin içinde yer alsa da, birbirlerinden farklı olduklarıdır.

*“Burada Etik ve Ahlak’ın çok sık karıştırılan anlamlarıyla ilgili bir temel saptamanın da altını çizmeliyiz: Etik: Doğru ile yanlış davranışın teorisidir. Bir başka deyişle Ahlak’ın felsefesidir Etik. Ahlak ise Etiğin pratiğe dönüşmüş biçimi’dir. Etiğin ilkeleri, Ahlak’ın davranış tarzları vardır” (Tuncay,2006:71).*

Tuncay’ın makalesinde dikkat çektiği bir diğer nokta ise; erdemın 19. Yüzyıla kadar, her çağın hâkim ideolojisinin bir yansıması olarak; ülkeler arası ilişkilerden, hukuka, hatta insanlararası ilişkilere kadar kendi çıkarlarını korumak adına biçimlendirerek tanımladığı bir olgu olduğudur. Tuncay, sanat alanında ise bu erdem tanımlamasının sonucu olarak estetiğin kimi öğelerinden uzaklaşma olarak okur. (Bknz: Tuncay, 2006: 70-71) Rancière ise, tarihin bu kırılma noktasına dair dikkate değer bir soru üretir: Sanatta modernizmin başlangıcı, mimesisin geri çekilmesi midir?

<sup>3</sup> Sözü edilen şiir için Bknz: Ek1

*“Bu masala göre, mimesisin geri çekilmesi, son bir yüzyıldır temsil mecburiyetinden kurtulmalarını ve o ana kadar dışsal bir amaçla saptırılmış olan sanatın asıl amacını yeniden bulmalarını sağlayan bir başkaldırıdır. Böylece sanatın estetik olarak tanımlanması, bundan böyle kendi belirlenmiş maddiliğindeki içkin düşünce güçlerini kanıtlamaya hasredilmiş tek tek sanatların özerkleşmesine dönüşür” (Ranciére,2012:70).*

Batı tiyatro tarihi kendisiyle modernizm çizgisiyle ayrılıp anılmaya başlayan Brecht’in örneklediğimiz şiirine erdem kavramı bağlamında tekrar döndüğümüzde bir tersinlemenin çok ötesinde eylemsizlikle eş anlamda kullanılan *düşmanımız olan iyilik*’ten kurtulup erdeme ulaşmanın yolunu açacak olan *iyi bir kürek* modernizmde; kapitalizmin değer yargılarını sorgulamakken, *iyi bir toprak*; postmodernizmde; öteki kardeşliğini - Badiou bunu *kurban etiği* olarak tanımlar- sorgulamaktır. Çürümeye bir başkaldırı niteliğinde olan erdem/lere ulaşmanın yolu, bireyin toplum içinde eylemde bulunmasıyla kendini var eder. Nurhan Tekerek’in saptamasında olduğu gibi, tiyatro sanatı aracılığıyla;

*“(…)İnsan cesaretini keşfederek, onu kullanarak, “Ben” ve “Biz” arasındaki diyalektik süreci ve ilişkiyi kavrar. Ben’in Biz içinde var olması ve Biz’in Ben’e bağlı olmasına olanak sağlayan Oyun, Ritüel, Dram ve Tiyatro Sanatı, tetiklediği yaratma cesaretiyle insanın bir eylem, bir etkinlik, bir süreç, ya da bir yaşantı ortaya koymasını sağlar. Dolayısıyla bu etkinlikler insanı geliştirir, uygarlaştırır, kendiyle yüzleşmesine, kendinin ve karşısındakinin derinliğini kavramasına katkıda bulunur” (Tekerek, 2006: 60).*

erdemlere ulaşmasında kendine sanat alanında bir kılavuz bulur. İçinde bulunduğumuz çağın bir öncekiyle en belirgin ayrımının; sanat olarak kültür ile yaşam formu olarak kültür rekabetinin; birbirini yok etmeye adayan azınlık ile popüler kültür arasındaki rekabet olduğunu ifade eden Eagleton (Bknz: Eagleton, 2018: 234.) ile aynı noktada buluşan Adanır’a göre de sanat, insanı erdeme ulaştıran bir kılavuzdur:

*“Sanatı ahlaki açıdan doğru bir şekilde kullandığımızda insanlara yararlı olmasını sağlamasınız bile zarar vermesini engelleyebilirsiniz. Oysa insana ahlaki açıdan bilinçli olarak zarar verecek ürünlerin engellenmemesi zaman içinde giderek bu türden üretimin -özellikle- sinema ve televizyon sektöründe belirleyici olmaya başlaması ve kazanç hırsının ahlaklı olmaya yeğlenmesine yol açmış gibidir. Toplumsal bir çöküşün başlangıç noktası da budur. Her ne kadar Modern toplumlarda aile, çocuk, gençliğe yönelik ahlaki açıdan koruyucu niteliğe sahip kurumlar varsa da bunların yeterince dinlenmediği ortadadır. Baudrillard’ın müstehcenleşmiş kitleler dediği şey tam da buna denk düşmektedir. Bu toplumlarda ahlak rasyonel bir olgu olmaktan çıkarak hiperrasyonel bir hale gelmiştir yani olasılaştırma mantığına uygun bir şekilde yolundan saptırılmıştır” (Adanır, 2005: 92-93).*

Bu çalışmanın ikinci ve üçüncü bölümlerinde; bireyin erdeme ulaşmada sanatın kılavuzluğundan yararlanması Sofokles, Anouilh, Brecht, Demirel, Glowacki, ve Théberge’nin Antigone oyun metinleri örneklemeyle irdelenecektir. Çünkü antikten

günümüze değin uzanan zaman diliminde erdem kavramını tanımlamada birbirine baskın gelmeye çabalayan iki uç bulunur: Birey ve devlet.

Çağımızın düşünürlerinden olan Zizek'te erdem tanımı: *“Riski ve sorumluluğu göze alıp tercihte bulunmak sizlere kalmış. Size burada yardım edebilecek biri yok, kendi başınısınız. Kendi başınıza olduğunuzda hiçbir şey olmadığında, birdenbire çarpar hayatın o uğultusu ve tam da o anda bilge insanlar kaosun nasıl askıya alınacağını bilir ve bir karar verir”*(Zizek, 2016: 80). *“Antigone'nin Üç Yaşamı”* ndan alıntılanan bu bölüm, yazarın ifadesiyle; *“Sanatsal bir yaratıdan çok, bir etik- siyasal egzersiz olma iddiasında”*(Zizek, 2016:25). olan, Sofokles'in Antigone metnine üç farklı final denemesini içeren çalışmasıdır. Zizek'in okuru için anımsattığı ilk şey *“Antigone”* sözcüğünün etimolojisidir:

*“Bu isim “bükülmez” anlamında yorumlanabileceği gibi (zira karşı/karşıt anlamına gelen anti-öneki ile köşe, büküm açığı gibi anlamlara gelen –gon/-gony'in birleşiminden oluşur.) “anneliğe karşı” veya “annenin yerine” anlamlarında da yorumlanabilir. (zira gone kökü “doğuran şey” anlamına gelir- tanrıların kökeni anlatısı anlamındaki teogoni kelimesinde olduğu gibi)”* (Zizek, 2016: 20).

Zizek'in izinden giderek mitolojiyi oluşturan diğer karakterlerin isimlerinin etimolojisine baktığımızda; Polynikes'in *“kavgacı”*, Eteokles'in *“rol model”/ “örnek alınacak”*, Haimon'un *“lanetli” / “kargışlı”* anlamlarına geldiğini görürüz<sup>4</sup>. Bu okuma bize, erdemi tanımla çabasında biraz önce sözünü ettiğimiz iki ucun; birey ve devlet savaşımının, ilkçağdan günümüze kadar uzandığını kanıtlar niteliktedir. Değişen ise, devletin bu tanımlamaya ulaşırken ideolojisini konumlandırma biçimidir. Zizek'in çalışmasında bu ideolojilerin erdem tanımlamaları masaya yatırılır: ilk finali Sofokles'in finaline sadık kalarak ilkçağ devlet yönetimini sergiler.

İkinci final ise; Kreon, hatasından dönmek için Antigone'nin çukuru başına gider. Polyneikes'e gerekli cenaze törenini yaparlar. Haimon ve Antigone'yi alıp saraya getirir. Fakat bunu duyup galeyana gelen şehir halkı sarayı basıp hepsini öldürür. Hatta hızlarını alamaz, şehri yakıp yıkmaya başlarlar.

Üçüncü finalde ise; artık bir gölge olmak istemeyen Koro, yönetimi ele alır. Kolektif bir organ olarak yeni bir yasa yapar. Buna göre Kreon artık yönetici değildir ve Polyneikes'e verilen cezanın aynısını çekecektir. Antigone de ölüme mahkûm olacaktır.

<sup>4</sup> Sözcüklerin ilk anlamlarına ulaşmak için Bill Brown yardımında bulunmuştur.

Çünkü en büyük bilgelik, ne zaman sözünden döneceğini bilmektir. Kreon'a nasıl öleceği konusunda bir seçimde bulunmasına izin vermeyen Koro, Antigone'yi umutlandırır. Kendisi "iyi" olduğuna göre, bu hak ona verilecektir. Fakat Koro'ya göre bu doğru değildir. Antigone, dışlananların sesi olmayı seçerek, onlar adına konuşarak, onların sesinin duyulmamasına sebep olmuştur. Hem ayrıca "*dışlananların, ayrıcalıkların sempatisine ihtiyacı yoktur*" (Zizek, 2016:74). Zizek bu finalde birçok yeni sorgulama açar. Elbette bunlardan ilki yeni yönetici Koro'nun Kreon'dan ne farkı olduğudur. Kreon'un cezasını çekmesi için götürülmeden önce konuşma yapmasına izin verilmemesi Hitler'in "Kavgam"ına bir göndermedir. Zindana kapatılmak üzere götürülen Kreon haklı olarak sorar: "*Yapılan iş onurluysa ne lüzum var karanlığa?*" (Zizek, 2016: 73). Ve elbette, Koro'nun seçtiği yönetim tarzı Stalin'i çağrıştırır.

Zizek, Antigone'ye bugünün dünyasından bakıp farklı seçenekleri önümüze koysa da bu dönüşen dünyada yine hiçbir şey "kusursuz" olmayacaktır. Çünkü toplumun yeni değerleri vardır. Her son denemesi bir öncekini aratır niteliktedir. Fakat tüm bunları istenen noktaya ulaştırmak için elbette Zizek yazılmamış/ yaşanmamış bir çözüm önerisinde bulunur; ona göre aslolan; ne kader ne de ilahi bir güce bağlanmadan insanın şeytani aşırılığıyla başa çıkabilmesi, insanlara hükmetmek de bu aşırılığı güçlendirici olduğu için, eşitler kolektifiyle insanın kendi kendisini kontrol edebileceği bir dünya yaratabilmektedir. Böylece erdemın devlet otoritesiyle değil; insanın kendilik bilinciyle oluşturabileceği bir kavram olduğu düşüncesi bu metinle de bir kez daha vurgulanır.

Metin çözümlerinde; bilgiyi ortaya çıkartmada yorum ve nesnellik ayırımına dikkat çeken Aysevener, sanat yapıtı alımlayıcısının, metnin tarihsel zemin üzerinden anlam kazandığının bilincinde olması gerektiğinin altını çizer. Yorum, her ne kadar alımlayıcının ideoloji, kişilik vb. gibi değişkenleriyle bağlantılı olsa da; dil insanlar arasında eşduyum sağlayan bir nesnellik aracıdır ve tarihsel kökeninden koparılarak düşünülemez. Afşar Timuçin, Aysevener'le aynı noktada buluşarak şöyle der: "*Tarih açısından bakmayan kişi her baktığı şeyde kendini görür, yani yanlış görür*" (Timuçin, 2011:13). Öyle ki, bir sanat yapıtında yoruma ulaşmak;

*"Metinlerde var olduğu düşünülen gizli ya da gizemli bilgilere ulaşmak değil, yalnızca bir zamanlar eynlenmiş ya da düşünülmüş olan şeyleri, günümüzdeki bilgilerle gözden geçirerek, bir zamanlar ne olduklarını şimdiyle bağlantıları içinde anlamaya çalışmak ve bunlarla ilişkin bilgiyi oluşturmaktır"* (Aysevener, 2009:111).

Bu bağlamda, çalışmada incelenen oyun metinleri; izlekçilik yöntemiyle ele alınıp tarihsel ve sosyolojik eleştiri kuramlarıyla irdelenmektedir. Çünkü erdem/ler dediğimizde; *“Kavramın kendisi bir anlamda kendisini yaratan tarihi cisimleştirmektedir”* (MacIntyre,2001:276). Her oyun yazarının eserini ortaya çıkarırken, kendi kuralını kendisinin yarattığını belirten Nutku, oyun yazarının yapıtında yalnızca şu sorulara yanıt aradığını belirtir:

*“İnsan kimdir? Canlı bir varlık olarak yaşamını nasıl sürdürüyor ve yaşam amacı nedir, kendini geliştirmek olan biteni tanımak için hangi olanaklara sahiptir? İçinde yaşadığı toplumun gereksinimlerine yaşadığı durum ve ortamda nasıl yanıtlar verebilir? İnsanın toplumsallaşma eğilimi ile insan olma potansiyelini fark etmesinin yolları nelerdir?”* (Nutku, 1966: 13).

Oyun yazarının bu soruları üretebilmesi için erdem kavramının ilkeleri ve onu oluşturan diğer kavramlardan haberdar olma gerekliliği kaçınılmazdır. Bu yüzden, çalışmanın birinci bölümünü erdem kavramının ilkeleri ve onu oluşturan diğer kavramların neler olduğuna ayırmalıyız. O halde bir kez daha soralım, genelde sanatçı, özelde ise oyun yazarı niçin erdem kavramıyla ilgilidir? Dilthey bunu; *“Sanat sayesinde kendimizi yaşam karşısında serbest bir konumda buluruz”* (Dilthey, 2011:38). olarak yanıtlar. Erdem, insanı yaşamındaki nihai amaç, mutluluğa, götüren değerler bütünüdür. Çürümenin karşısına dikilerek, her bireyi toplumsal yaşama katkı sağlayacak birer değer üreticisine dönüştürür. Oyun yazarı da, ortaya koyduğu eseriyle insanda hayat içinde kendini keşfetme arzusunu tetikler. Mutsuzluğu ahlaksızlık olarak tanımlayan Ahmet İnam’ın, yanıtı ise çok daha açıktır:

*“İnsanlık adına en büyük ayıp; olabileceği kadar olamamak, yapabileceği kadar yapamamaktır, yetenekleriniz ve potansiyelleriniz neyse onları gerçekleştirmemektir. Ben bundan daha büyük bir ahlaksızlık bilmiyorum. Bir insan verebileceğini veremiyorsa, ahlaksızdır; sürekli depresif, çökkün, yılgın yorgun insanlar verebileceklerini veremeyen insanlardır. Verebileceğini vermek, önemli bir ahlak kuralıdır, vermek ise ahlaki bir yükümlülüktür”*(İnam, 2012: 448).



**1.BÖLÜM**  
**ERDEM KAVRAMININ İLKELERİ**  
**VE ERDEMİ OLUŞTURAN DİĞER KAVRAMLAR**

## 1.BÖLÜM

### ERDEM KAVRAMININ İLKELERİ

#### VE ERDEMİ OLUŞTURAN DİĞER KAVRAMLAR

İlkçağdan günümüze değin sorulagelir: “İnsanın ve yaşamın amacı nedir?” Yanıt ise; toplumsal koşullar, ekonomik ve kültürel yapı, bilimsel ve teknolojik buluşlar, sanat, kısaca insan eli ve emeğinin dönüştürücülüğüyle biçimlenen kavramlarında yeniden yeniden aranır. Bu keşif arzusu, insanın toplumsal bir varlık olmasından kaynaklanır. Çünkü insan diğeriyle iletişim kurmaya başladığı anda bilgisini kalıcılaştırır, deneyimlerini çözümleyebilir, onları sahiplenir ya da terk eder. Çünkü insan, mutluluğun haz ve acının müthiş çekişmesinin yarattığı çatışma rahminde olduğunu bilir. Doğum sancısı; çevresini ve yaşamı anlamak ve kendini bu dünyanın içinde anlamlandırmaktır. Sözgelimi, bir bıçağın asli işlevi kesmektir. Terzinin elindeyken kumaşları biçimlendirir, aşçının elindeyken yiyecekleri, berberin elindeyken saçları, katilin elindeyken ölümü. Bıçak değiştirdiği ellerde önemini yitirmez. Görevini yerine getirmiştir. Fakat değiştirdiği ellerin yetkinliği ölçüsünde değerini kazanır. ‘Yetkinleşme’ ve ‘Değer’ insanın mutluluğa ulaşma çabasında ona erdem somutlamasında kılavuzluk eder. Tarihin kendi diyalektiği içinde her sosyolojik değişim, kendi değerlerini üretir. İçinde bulunduğumuz çağa bakarak şöyle diyor Cioran, *Çürümenin Kitabı*’nda;

*“İlahiyat, ahlâk, tarih ve her günkü tecrübemiz bize, dengeye ulaşmak için sonsuz sayıda sır olmadığını öğretirler; tek bir sır vardır: İtaat etmek. ‘Bir boyunduruğu kabullenin’ diye tekrarlarlar bize, ‘ve mutlu olursunuz; bir şey olun ve acılarınızdan kurtulursunuz.’ Gerçekten de şu dünyada her şey meslektir: zamanın profesyonelleri, soluk almanın memurları, ümit etmenin asilzadeleri olan bizleri doğmadan önce bir makam beklemektedir” (Cioran, 2017:162).*

Fakat erdem kavramı, çürümeye bir başkaldırıdır. Değişimin içinde değişmeyen ilkeleri, “ölçülülük”, “cesaret” ve “eylem” ile kendini somutlamaya devam ederken; kendisini oluşturan diğere kavramlar olan; “bilgi”, “iyi/kötü”, “özgürlük”, “adalet” ve “otoritenin kendini görünür kıldığı; ‘tanrı’, ‘devlet’, ‘gelenek’ ” ile “para” ve “sorumluluk” ilişkisinde, insanın iyiye yönelişini aynı değişmezlikten hareketle yetkinleştirme çabasının bir ifadesidir.

## 1.2.Erdem Kavramının İlkeleri

### 1.2.1. Ölçülülük

Türkçe sözlükte ölçü ; “a.1.Bir niceliği, o nicelik için kabul edilmiş birimlerden birine göre oranlayarak değerlendirme, mizan (...) 5. mec. Aşırı olmama, ılımlı olma durumu” (T.S: 1034-35). olarak geçerken; “ölçülülük”, ılımlılık ile tanımlanır. Antik Yunan felsefesinde ölçülülük, kendi başına bir erdemdir ve içinde; sağduyuyu, aklıbaşındalığı, öngörüü barındırdığı gibi, fiziksel hazların kontrolünü sağlamada, yönetici erkin basiret ile tanımlanan ılımlı olma durumunu da içerir. Sponville ise ölçülülüğü;

*“İlmlilik, zevklerimiz kölesi olmak yerine, onların hâkimi olmamızı sağlayan bu ölçülülüktür. Özgür bir hazdır ve yalnızca daha iyi haz verir: Çünkü kendi özgürlüğünden de haz alır. Vazgeçilebildiği zaman sigara içmek ne büyük zevktir! Alkolün esiri olunmadığında içki içmek ne büyük zevktir! Arzunun esiri olunmadıkça sevişmek ne büyük zevktir! Bunlar daha katıksız zevklerdir, çünkü daha özgürdürler” (Sponville: 2004:44).*

olarak tanımlarken, onun anlam alanındaki özgürlüğe işaret eder. Bireyin eylemindeki iyiye yönelişi ifade eden erdem, bireyin iki durumdan birini seçme iradesinde, ölçülülüğü kılavuz yapar. Onun yol göstericiliğine başvurmak elbette ki, bireyin bilgiyi kullanabilme yetisine bağlıdır. Bu bilgi, pratik yaşam bilgisi ya da uzmanlaşmış bir alan bilgisi değil; bireyin erginleşme, olgunlaşma, kendinlik, bilgelikle adlandırabileceğimiz kendini eğitime sürecinde kazandığı edimleridir. Ölçülülükle bireye kendinliğini kazandıran erdem, Nâzım Hikmet’in dizelerine şöyle yansır: “Yani Tahir’i Zühre sevmeseydi artık / Yahut hiç sevmeseydi / Tahir ne kaybederdi Tahirlüğünden?” (Nâzım Hikmet, ‘Tahir’le Zühre Meselesi’).

Çağımızda ölçülülüğün; “En evrensel sloganımız aşırılığa hayır bizimkisi katıksız bireycilik çağı ve sadece hoşgörü talebiyle sınırlanan iyi yaşam arayışı revaçta”(Bauman, 2016:11). sözleriyle değerlendiren Bauman, bireyin kendini yetkinleştirmeden anın peşindeki hazların tatmininde kendini maskeleyen için bir söylem olarak kullanılmasını eleştirir. Oysa ölçülülük; bireye yaşamındaki nihai amacı mutluluğa götüren iyi/ kötü, doğru/yanlış ikiliklerini değerlendirme yetisini vermektedir.

### 1.2.2. Cesaret

Bireyin erdeminin cesaretle sınanması; kendiyile –ki bu kendine karşılık olarak tanımlandırılır, öteki ile, yaygın ile, ön kabuller ile, yeni ve farklı olanın tedirginliğiyle, konforlu alanı terk edebilme kararlılığıyla savaşıma girme istencinde kendini gösterir. Türkçe sözlükte cesaret ; “ a. Ar (-.) 1. Güç ya da tehlikeli bir işe girişirken kişinin kendinde bulunduğu güven, yüreklilik, yiğitlik, yürek ve göz peklığı. 2. Çekinmezlik, atılğanlık. –lamak, (ya da bulunmak) herhangi bir durumdan davranıştan güç almak” (T.S. : 232). olarak tanımlanır. Buradan hareketle; korku durumunu aşmak ve bir olgu hakkında karar verme sürecini gerçekleştirme ön koşullarını içinde taşıdığı yargısında bulunabiliriz. Ahmet Cevizci’nin Felsefe Sözlüğünde;

*“cesaret [ing. courage; Fr. courage; Al. mut]. Ahlâk felsefesinde, kişiye bir tehlikeyi, söz konusu olabilecek korku tarafından alt edilmeksizin göğüsleme imkânı veren zihin hali ya da eylem tarzı. Yüreklilik, yiğitlik anlamına gelen cesaret, İlkçağ Yunan felsefesinde, bilgelik, adalet ve ölçülülükte birlikte, temel erdemler arasında sayılmıştır. Buna göre, cesur bir insan korku duymayan ya da korkusuna hiçbir şekilde yenik düşmeyen insan olarak değil de, korkusunu kontrolü altında tutabilen ve bir ödev duygusuyla ya da âhlaki ve rasyonel bir yargıya uygun olarak eyleyebilen kişidir” (Cevizci,1999: 175).*

olarak tanımlanır. Fakat elbette bu korkusuzluk iyi/kötü, doğru/yanlış yargılarının sorgulanmasının dışlanıp gözü peklığı sergileme alanı değildir. İyi/kötü, doğru/yanlış kavramları net ve değişmez yargılar değildir. Fakat göreliliğinin sorgulanmayacağı durumlar vardır. Sözelimi; eline palayı alıp önüne geçene savurmak ilk bakışta bir cesaret gösterisi olsa da; zarar vermeye, yaralamaya, öldürmeye kasıtlı olmanın iyi ve doğru göreliliğinde değerlendirmeye alınamayacağı çok açıktır. Peki, ahlakın ilgi alanında yer alıyorsa bireyin cesaret ölçütünü ne belirleyecektir? Bunun yanıtı, Aziz Nesin’in dizelerine şöyle yansır: “De ki sinek avlıyorsun sinek/ En usta sinek avcısı olmalısın/ Dünya sinek avcıları örgütünde yerin başta/ Örgüt yoksa seninle başlamalı” (Aziz Nesin, ‘Çocuklarıma’). Erdem/ler, tekil durumlardan tümel yargılara ulaşan ahlakın koyduğu yasaların nedenleri üzerine tartışılması üzerine kendini var etmiştir. “Başkaları bizim etrafımızda ve bizi etkiler. (...) Tembelligimiz ve zaafımız onların üzerimizdeki etkilerini kolaylaştırır. Biz toplumsal telkinlere ipnotize edilmişler gibi boyun eğeriz”(Paulhan,1993: 134). Cesaret bu noktada kendini gösterir. Birey; “ayıp”, “günah”, “kural”, “yasa”, “çıkarcı”, baskısını hissettiği anda cesaretinden güç alacak ve eylemini iyiye yöneltecektir. Peki, öyleyse nedir bu eylem?

### 1.2.3. Eylem

Türkçe sözlükte eylem: “a.1.Bir şeyi yapma, gerçekleştirme gücü, fiil, aksiyon. 2.Bir durumu değiştirme ve daha ileriye götürme yönünde etkide bulunma çabası, iş, amel. 3.dilb. Olumlu ya da olumsuz olarak zaman kavramı taşıyan ya da zaman kavramıyla birlikte kişi kavramı veren iş, oluş, durum anlatan sözcük, fiil” (T.S: 439). olarak tanımlanır. Burada erdemle ilişki kurarken “güç” kavramını ve “oluş” kavramlarını ayrı ayrı değerlendirmemiz gerekmektedir. “Oluş” eylemin gerçekleşmesi koşulunu taşıırken, “güç” eylemin niteliğini belirtir. Öyleyse şimdi çeşitli Felsefe Sözlüklerindeki anlamını tarayalım:

*“EYLEM (yun. praxis; lat. actio; fr. action; alm. Tat, Handlung; ing. actiori). Bir varlığın kendi gücüyle ya da olanaklarıyla gerçekleştirdiği işlem. Bir varlığın bir başka varlık üzerinde ortaya koyduğu etkileme gücü. Bir maddesel ya da düşünsel etkenin işlemi. Eylem özellikle ahlak alanının belirleyici bir konusudur ve bu anlamda davranışla özdeşleşir. Ahlakın düşünce ve eylem ya da kuram ve uygulama olmak üzere iki ayrı yüzü vardır. Eski ahlaklarda ahlakçının eylemi kuram kadar önemlidir, çünkü ahlak alanı görüşler ortaya koyduğumuz bir alan olduğu kadar örnek olmak ya da örnek oluşturmak durumunda olduğumuz bir alandır. Bazı ahlaklar, insanların özellikle bilgi yoluyla değil de eylem içinde ahlaki yetkinliğe ulaşabileceklerini bildiriyordu” (Timuçin, 2004:212).*

Afşar Timuçin, eylemin “düşünce ve uygulama” olmak üzere iki ayrı alanı olduğunun altını çizer. Kant bunu özgürlüğü ide alanına koymakla sabitlemiştir. Bireyin bir oluş yerine getirmemiş olması, erdemle ilişki kuramayacağımız anlamını vermez. Sözelimi, zor durumda bulunan bir arkadaşınızın yardımına gitmemeniz, o an sizin için özgürlük alanınızın kısıtlandığı bir durumda bulunmanız mudur, yoksa sizin aldırmağınız mıdır? Eylemin gerçekleşmiş olup olmasının sorgulanacağı alanı Kant, “iyiyi isteme” ile belirler. Bir diğer felsefe sözlüğünde;

*“eylem [Alm. Aktion, Handlung] [Fr. action] [ing. action, activity] [es.t. (Hl)]: İnsanın bir dış nedenle değil de, doğrudan doğruya kendisinin gerçekleştirdiği davranışları. Bir istenç edimi; bir istemenin, bir tasarının, bir düşünüşün, bir kararın gerçekleştirilmesi. Bilinçli insanın istemesinin ürünü” (Akarsu, 1975: 71).*

olarak tanımlanırken Bedia Akarsu'nun *istenç* e vurgu yaptığını görürüz. Fakat alışkanlığa dönüşen bir istençtir bu. Sözelimi yalan söylememeyi bir alışkanlığa dönüştürmek. Eylemin iyiye yönelişini ifade eden erdem, bir tutarlılık barındırmak zorundadır. Diğer felsefe sözlüğünde;

*“Eylem (Osm. Amel, Fr. Action, Al. Wirkund, İng. Activity, İt. Azione) Etkide bulunmak için çaba harcama. (...) İnsan, eylemsel çabasıyla doğayı değiştirmiş, doğayı değiştirirken aynı zamanda kendisini değiştirmiştir. Örneğin bir balta yaparak doğanın ağacını ve taşını baltaya*

*dönüştürmüş, bu eylemiyle kendisini de bir kulübe yapabilecek baltalı insana dönüştürmüştür. İnsan doğadan yansıyan bilinçsel sezgilerini eylemiyle denemiş, eylemiyle doğrulamıştır” (Hançerlioğlu,1993: 96).*

olarak tanımlayan Orhan Hançerlioğlu ise, bir oluş meydana getirmeyi mutlak görür. Bunun örneği olarak da Marx’ın felsefesini verir. Diğer sözlükte ise;

*“eylem [Os. fil, amel; İng. Fr. action; Al. tat, handlung, wirkung). Bir şey yapma, bir işlemi gerçekleştirme, bir etkinlikte bulunma, bir işlevi yerine getirme. Birey üzerine etkide bulunma. Bir iş, davranış ya da olayla sonuçlanan, güç; ya da enerji uygulama durumu. Zaman zaman cansız varlıklar için de kullanılmakla birlikte, eylem sözcüğü, hareket ve davranıştan ayırd edilerek, temelde ve öncelikle bilinçli ve amaçlı öznelerin yapıp etmeleri için kullanılmalıdır. Aristoteles eylemi, yani bir insanın yaptığı, gerçekleştirdiği şeyi (poiesis), onun başına gelen şeyden, aldığı etkiden (yani, pathos’tan) ayırmıştır. Eylemle ilgili olarak, felsefenin kapsama içine giren üç; temel problemlerden söz edilebilir: 1 Eylemin nasıl tanımlanabileceği problemi; bu problem, irade özgürlüğü problemi kapsamına girer. 2 Eyleme değer biçme problemi, ki sorumluluk konusu içine girer ve nihayet 3 Eylemin nasıl açıklanabileceği problemi” (Cevizci, 1999: 325).*

olarak tanımlanır. Ahmet Cevizci, eylemin *sorumluluk* taşıdığına vurgu yapar. Bunu bireyin kendine duyduğu sorumluluk ve eylemin sonucunda kamusal alanda taşıyacağı sorumluluk olarak okuyabiliriz.

Tüm tanımların ortak noktası, bireyin özgür iradesiyle bilinçli bir istekte bulunup gerçekleştirmek için çaba göstermesidir. Erdemin kendisini eylemle bütünlemesi gerektiği Şükrü Erbaş’ın naif başkaldırısıyla dizelerine şöyle yansır: *“Bun alıyoruz çocuk, bun alıyoruz /Biçim veremediğimiz şeylerin/ Biçimini alıyoruz” (Şükrü Erbaş ‘, Aykırı Yaşamak).* Bireyin yaşamındaki nihai amacı mutluluksa, ruh tedirginliğinden kurtulmasının yolu biçimlendirilmeyi reddedip biçimlendirmeye kalkışması ile gerçekleşebilir. Bu da bireyin erdemle buluşan eylemiyle mümkündür.

## 1.2. Erdemi Oluşturan Diğer Kavramlar

Bireyde erdemi var eden kavramlara bakmadan önce, ahlak ve etik ayrımını yapmamız gerekmektedir. Ahlak, bireyin dünyaya gelişyle hazır bulunduğu kurallar bütünüdür. Bu anlamda birey ahlakın içinde edilgendir. Bireyden kurallara kabulü ve uyumu beklenir. Coğrafyaya, tarihe, kültürlere göre değişkenlikler gösterir. *“Ahlakın kültürel olarak tanımlanmış bir dizi amaç ve bu amaçlara ulaşmayı sağlayacak olan kurallar olarak ortaya çıktığıdır. Bunlar az ya da çok bireye dışsaldır. Bireye kabul ettirilirler. Ya da alışkanlıklar olarak aşılırlar”* (Frankena,2007:27).

Etik ise teoride ve evrenseldir. Bu anlamda etik, ortaya koyduklarını kanıtlayıp ispatlamakla yükümlüdür. Kural koyucu değil, saptayıcıdır. Bu yüzden yaptırım gücü yoktur. Bireyin eylemlerinin sonucunda ya da eylemlerinin amacındaki “iyi” ve “kötü” yü bir problem olarak ele alır. Buradan genel bir yargıya ulaşır. Bireyin, bilinçli ve istenciyle yerine getirdiği eylemlerdir. Sözelimi; Ahlak emir kipiyle konuşarak “Yalan söyleme!” derken; etik ; “Neden yalan söylememeliyim?” e yanıt arar. (Bknz: Pieper, 2012: 49-50) Kendini ahlakın içinde var eden etik; erdemli ve ahlaklı bir yaşamın nelerden oluştuğunu araştırmaya yöneliktir. *“Tikel bir eylem hakkında bir yargıda bulunduğumda bu yargıyı kişisel kanaatimin bir ifadesi değil de bir ahlak yargısı yapan şey aynı yargıya başka benzer eylemler hakkında da dile getirebilmemdir”* (Nuttall, 2011: 51).

Ahlak gerekliliğini uyumdan, bir bütüne ait olmadan alırken; Etik için gerekli koşul bilgidir. Fakat postmodern çağda bilginin görecelilik kazanması ve anlamın muğlaklaşmasıyla Bauman’ın sorusu önem kazanır: *“Eylemler bir açıdan doğru başka bir açıdan yanlış olabilirler. Hangi eylem hangi ölçütlerle değerlendirilmelidir? Ve birden fazla ölçüt uygulanyorsa hangisine öncelik verilmelidir”* (Bauman, 2016: 14-15). Fakat yine de eylemin iyiye yönelmesini arzulayan ahlaklılığın/ ahlaki değerlerin, nedeni üzerine düşünmesi bakımından etik, “yüce” yi nitelermeye çalıştığı için genel-geçer bir kavram olmayacaktır. Sözelimi; bir ülkede evliliğin ergin olmayan çocuklarla yapılabilmesi, bunun yasayla sabitlenerek doğallaştırıp o ülkenin ahlakına tabi tutulabilecekken; etik bu eylemi; çocuklara karşı cinsel istismarın “doğru/ yanlış” noktasından sorgulayacaktır. Sosyolojik yapının değişmesi, ekonomik yapının farklılaşması gibi tarihselliklerle açıklayabileceğimiz dönüşümler, bireyin eylemindeki; bilgi, iyi kötü ayrımı, özgürlük,

adalet, otorite, meta, sorumluluk kavramları bağlamında ele alınıp erdemi oluşturan değerler olarak etiğin ilgi alanında tartışmaya açılmasına devam edecektir. Bu tartışma, bireyin eylemindeki en üstün iyiye ulaşmasını sağlar. Bu da erdemler ile tanımlandırılır.

Erdemi; bilgi, iyi/kötü, özgürlük, adalet, tanrı, devlet, gelenekler otoritesi, para, sorumluluk ilişkisi içinde felsefe tarihinin önemli dönüm noktaları olan, Sokrates, Platon, Aristoteles, Rousseau, Kant, Marx, Nietzsche, Foucault, Baudrillard, Badiou ile ele alıp tanımlamaya çalışacağız.



### 1.2.1. Bilgi-erdem ilişkisi

*“Hikmet arar isen özüne bir bak/ Arap'ta Acem'de Rum'da arama/ Hakikat nurunun aslı hakikat/ Aynada yansıyan nurda arama/ Özünü bilenler özü silendir/ (...) / Varlık ummanında göz ol da bak/ Vahdet ateşinde benliğini yak” (Hacı Beştaş-ı Veli, “Hikmet Arar İsen Özüne Bir Bak”)*

Sokrates, erdem ile bilginin özdeş olduğunu düşünür. Bu bilgi, iyinin bilgisidir. İnsan yaşamını mutluluğa ulaştırmak için aklının önderliğinde, bedensel hazlarının peşi sıra gitmeyerek “iyi” nin bilgisine, yani erdeme ulaşır. Eğitimin, insana yabancı hiçbir şey vermediğini, yalnızca onda bulunan duyarlılıkları uyandırdığını düşünür. (Akarsu,1998: 39-40) Sokrates’in, *“Benim tek bildiğim; bir şey bilmediğimi bilmektir”*(Platon,1998: 20). sözünden bilginin yaşam boyu sürdüğünü ve sanılara kendini emanet etmediğini okuruz. Bilgi insana iyi ile kötüyü birbirinden ayırmasını sağlayacak bir araçtır. *“Kendini tanı!”* (Platon, 1998: 20). sözüyle ifade etmeye çalıştığı da insanın kendini bilgeliğe ulaştırma çabasını anlatır. Bilge insan, erdemlidir.

Erdemin bilgi olduğu savı Platon'da sürekli tekrarlanır. Erdemin öğretilmeyeceği savıyla çelişir gibi olsa da, bilginin niteliğini tanımladığında aslında tutarlı bir yaklaşımla karşılaşılır. Platona göre; bilgi iyinin bilgisi olduğu zaman erdemle ilişki kurulabilir. Çünkü erdem bireyi mutluluğa götürür. Bunu meslek bilgisi üzerinden sabitler. Örneğin bir kişi alanında uzman bir doktor, öğretmen, akademisyen vb gibi olabilir. Mesleğine ait bütün bilgilere sahip olsa da, mutlu olmayabilir. Çünkü bu bilgi “bilgelik” le açıklanamayacak bir bilgidir. Bilgelik, insanı kendisini tanımaya götürür. Kendisini tanıyan insan, iyinin bilgisine yani erdeme ulaşmış insandır. (Bknz: Platon, 2005: 533e) İyinin ve kötünün bilgisi insanı mutluluğa yani erdeme götürecektir. Bu noktada anlama önem kazanır. *“İnsanın yargısında aldanmaması için neler gereklidir? Görme, anlama ve düşünme değil mi? Bilgiye anlamayı katmak da yalnız onun en iyi amacıdır”* (Platon, 2005: 582a Vd 582d). Çünkü Platon “bilgelik”, “bilgi”, “aklı başındalık” olarak adlandırabileceğimiz “phronesis” erdemi eylemle ilişki kurmaya zorunlu bırakır. Yani pratik bilgi alanındadır. Bilginin elde edilme süreci, eğitim için kullandığı mağara benzetmesi ise oldukça önemlidir: Eğitimi *“kör gözlere görme gücü verme”* (2005: 518 4c). olarak tanımlar. Karanlıktan aydınlığa geçiş süreci diyalektik bir süreçtir. İnsan

ruhunu aydınlığa kavuşturmuş, iyi olan tarafa yönelmiştir, artık karanlığa dönmesi mümkün değildir.

Aristoteles aklı; bilginin ilkesini anlayan erdem olarak görmektedir. Bilgiye sahip olmanın koşulu, o şeyin nedenini bilmektir. Bireyin erdemini bilgide sınavacağı alan onu bilgisizlikten yapıp yapmadığıdır. Fakat bilgisizlikten yapılmanın iki ayrı alanı vardır: Biri, istemeyerek yapılan ki, birey bunun sonucunda acı ve pişmanlık duyar; diğeri ise isteyerek yapılandır: Burada bireyin tercihi söz konusudur. Bu noktada onun erdem sınaması yapılabilir. İsteyerek yaptığı eylem; ahlaki alanın içinde değerlendirilir.

*“Bilgisizlikten dolayı bir şey yapan ve bundan tedirgin olmayan insan yaptığı – bilmediğine göre– isteyerek yapmamıştır, ama –üzüntü duymadığına göre– istemeyerek de yapmamıştır. O halde bilgisizlikten dolayı bir şey yapanlardan, pişman olan için ‘istemeyerek yaptı’ denebilir, ama pişman olmayan için – ötekinden farklı olduğundan– ‘isteyerek yapmadı’ ifadesini kullanalım” (Aristoteles, 1998: 46).*

Bilginin duyuyla başladığını fakat bir duyu olmadığını söyleyen Aristoteles; bireyin aklı temel alarak, kendisindeki akıl dışı alanı düzenlemesi gerektiğini söyler. Çünkü bu alan onun hayvani doğasıdır; hazlarla ilgili alandır, onu yok saymayacak, reddetmeyecek fakat aklıyla kontrol altına almayı bilecektir. Bu bir tür bireyin kendisini eğitmesidir. Bu anlamda Sokrates’in “kötülüğün bile isteye yapılamayacağı” öğretisinin karşısına kendini eğitmeyi koyar. Kendini eğitemeyen birey pek tabii kötü eylemde bulunabilir. (Bknz: Aristoteles, 1998:130-133)

Rousseau, kendine kim olduğunu soracak cesareti olan insanın bilge/bilgili olduğunu düşünür. Çünkü bu noktada erdemle ilişki kurulmuştur. Bilgisizlik değil, yarım yamalak, özümsememiş bilgi insanı cahilleştirir ve erdemlerle arasında aşamayacağı mesafeyi koyar. Çünkü bildiğini sanmak insan için en büyük tehlikedir.

*“Tüm bilgilerimiz kölece ön yargılara bağlılıktan ibaret; tüm alışkanlıklarımız yalnızca bağımlılık, sıkıntı ve baskı. Uygar insan kölelik içinde doğar, yaşar ve ölür. Doğduğunda bir kundak içinde dirilir; öldüğünde bir tabutun içine çivilenir; insan şeklini koruduğu sürece, kurumlarımız tarafından zincirlenir” (Rousseau,2014:13).*

Bireyin bilgiyle ilişkisi arttıkça benliğiyle olan ilişkisi aynı oranda azalmaktadır. Bu da yozlaşmayla kendini göstermektedir. Çünkü bireyin kullanması için bir amaç olan bilgi bireyi araçsallaştırmaktadır. Bireydeki tüm eğilimleri yok ederek; onu standarta

sokmaktadır. Bu bir anlamda bireyi yapaylığa itmektir. Oysa eğitim, doğaya dönmeli ve insandaki eğilimleri ortaya çıkartacak bir yöntemi benimsemelidir. Duygunun yerini akıl almaya başladıkça, insan çıkarlarına hizmet etmeye başlar. Oysa tekil menfaatler, para hırsı, yükselme arzusu, insanı ahlaklı alanın dışına çıkartarak onu erdemden uzaklaştırmaktadır.

Kant, “kendinde şey” ile bilmeyi sınırlar. “Kendinde şey” öznenen, bilinçten ve deneyden bağımsızdır. Sınır burada çizilir; deneyle kanıtlayamadığımız gerçeklik, kendindedir ve onu bilmemizin imkânı yoktur. Sözelimi, denizi hiç görmemiş birisi bunu su birikintisi olarak tanımlayacak; denizi oluşturan her su damlası ise, kendini deniz olarak değil, su olarak tanımlayacaktır. Yani, algılarımızdan arındırdığımız nesnenin özüdür. Bu noktada öznenin kendine özgü bir bilme alanı yarattığı yargısında bulunabiliriz. Kant bireyin bilgiye; hissetme ve anlama yetisi arasında köprü görevi gören görü ile ulaşılabileceğini savunur. “*Görüsüz kavramlar boş, kavramsız görüler kördür*” (Kant, 1993:66). Kant, görünün bireyi bilgiyi özümsemesinin aracı olduğunu söyler.

*“Ergin olmama durumu çok rahattır çünkü. Benim yerime düşünen bir kitabım, vicdanımın yerini tutan bir din adamım, perhizim ile ilgilenerek sağlığım için karar veren bir doktorum oldu mu, zahmete katlanmama hiç gerek kalmaz artık. Para harcıyabildiğim sürece düşünüp düşünmemem de pek o kadar önemli değildir; bu sıkıcı ve yorucu işten başkaları beni kurtaracaktır çünkü”* (Kant, 2014: 316).

Marx’ta insan-doğa-toplum birbirlerinden ayrı değil; birbirlerinin parçası ve devamıdır. Yani; “*yaşamı belirleyen bilinç değil, bilinci belirleyen yaşamdır*” (Marx, 2004: 46). Bireylerin kuramsal bilgilerinin aynı olsa da olayları algılaması ve onlar üzerine karar vermesinin anlık olduğunu düşünür. Bu yüzden mutlak bir bilgi-erdem ilişkisi kurulamaz. Marx insanın, sahip olmaktan vazgeçtiği noktada “olmak”a adım attığını düşünür. (Bknz: Fromm, 2004: 61-78) Bu da bilinçle mümkün kılınır. Bilgi de bu bilinç düzeyinde değerlidir. Fakat bir farkla; tek tek bireylerin bilinçli olması değil, sınıfı oluşturan bilinç önemlidir. Erdemi ortaya çıkaracak; bilgi insanın ihtiyaçlarını<sup>5</sup>

<sup>5</sup> Bu noktada Maslow’un ihtiyaçlar hiyerarşisini hatırlatmak faydalı olabilir: Fizyolojik ihtiyaçlar, güvenlik ihtiyaçları, ait olma ve sevgi ihtiyacı, saygı ihtiyacı, kendini gerçekleştirme ihtiyacı. Birey ihtiyaçlarını giderdikçe/gerçekleştirdikçe bir üst ihtiyacı gerçekleştirmeye gereksinim duyacaktır. İhtiyacın giderilmemesi, bireyi aynı aşamada bekletecek, bir üste çıkma gereği hissetmeyecek, dahası bunun farkında bile olmayacaktır. (Ayrıntılı bilgi için bknz: Maslow, 2016: 200-228 “Gelişim ve Kendini Gerçekleştirme Psikolojisinin Bazı Temel Önergeleri”)

gidermesiyle orantılıdır. Bunun koşulu da, bireyin emeğine yabancılaşmamasının ön koşulu işbölümünü ortadan kaldırmakla mümkündür.

Nietzsche, Tanrının ölümünü ilan eder. Öyleyse, ona giden ve ondan gelen hakikatin yerini ne alacaktır? İnsan kendisine kadar gelen zaman içinde dış dünyayı anlamlandırırken, bir mirastan yararlanmıştır. Bilgidir bu miras. Gerçeklik üzerine tüm söylenenleri reddederek yeni bir bilgi evreni kurmak ne kadar olanaklı ya da nasıl mümkün olacaktır? Dahası Tanrının yerini kim/ne alacaktır ya da bireyi erdeme ulaştıracak bilginin sağlanabilmesi için böyle bir zorunluluk var mıdır?

*“Tanrının ölmesi ya da yüklenir hakikatin reddedilmesi hakikati – inançların, bütün değerler gibi, bedensel şeyler olmasından dolayı – bedensel bir değişim talep eder: Hakikatin özümsemesini. Özümseme olarak değişim özümseyen için bir artış getirmek durumundadır çünkü özümseme hakikatin bünyeye katılması ya da bünyeleşmesi anlamına gelmektedir” (Özer:2017:1542-1543).*

Nietzsche hayatın temeline “güç istenci”ni koyar. İnsanların doğası gereği gücü onaylayan ve ancak onun bir parçası olursa dışarıdan gelecek tehlikelere karşı kendini koruyacağını düşündüğü için “sürü” yü oluşturur ve kurallarını koyar. Elbette, kendisini ifade etmek için bir sürüye ihtiyaç duymayan, gücünü kendinden alan bireyse, bu sürü tarafından tehlikeli bulunacak ve dışlanacaktır. Peki, bu dışlanıp yalnızlaşma Nietzsche için korkutucu ve kaçınılması gereken midir yoksa bireyi erdeme götüren bir süreç mi olacaktır?

*“İnsan hayvanla üstüninsan arasında gerilmiş bir iptir, -uçurum üstünde bir ip. Tehlikeli bir geçiş, tehlikeli bir yolculuk, tehlikeli bir geri bakış, tehlikeli bir ürperiş, duraklayış. İnsanda büyük olan, bir köprü olmasıdır onun, yoksa bir amaç değil: sevilebilecek olan insanda, bir karşıya geçiş ve batış olmasıdır” (Nietzsche, 1998: 21).*

Güç istenciyle dış dünyanın gerçekliğini yeniden anlamlandıran birey, kendisini yeniden yaratırken sahip olduğu bilgi aracılığıyla erdemler de kendini yeniden üretecektir.

Foucault, bilmenin odağındaki ‘bilme istenci’nin; evrensel, doğal ve tarihin dışında ele alınamayacağını savunur ve buradan hareketle, modern öznenin bilgisini sorgular. Ona göre, özne iktidarın bakışıyla parçalanmış ve nesneleşmiştir. Bu yüzden bilgi bu parçalanmanın üç ana odağında sorgulanmalıdır; ilki filoloji ve dilbilim alanında ki özne burada ekonomi alanında ve üretkendir ve biyoloji alanında salt yaşıyor olmasıyla

nesneleşmiştir; ardından ‘deli’, ‘akıllı’, ‘iyi çocuk’, ‘suçlu’ yargıları etrafında ya başkaları ya da kendi tarafından bölünüp nesneleşmiştir; son olarak da özne kendini cinsellik alanında nesneleştirmiştir. Bu bilgilere ulaşmak için denetlenecek iki şey vardır; iktidar kendini nasıl meşrulaştırır ve uğraşılan bilgi hangi alanın gerçekliğini kapsamaktadır? Fakat tüm bunları yaparken Foucault, mutlak bir rasyonelleşme hedefinde değildir; çünkü özne ancak tarihsel sürecinde anlamlandırılabilir. (Foucault,2016: 5-6 vd Foucault, 2011:58-60). Özne, birey, bu bölünmüşlüklerin sorgulamasını yapmadan erdemle ilişki kurması söz konusu değildir. Çünkü erdeme ulaşmak için öncelikle öznenin, bireyin bir tamamlanmışlık yaşaması gerekmektedir.

Baudrillard, Guy Debord’un ‘*gösteri toplumu*’ nun izinden giderek, yaşadığı çağın gerçeklik algısı üzerinden bilgiyi değerlendirir. Ona göre, her şeyi muğlaklaştıran postmodernite bir kavram olmadığı gibi, hiçbir şey değildir. Gerçek yerini kopyaya; kopya da kendi kopyasına bırakmıştır. Sanallaşan dünyayı ‘simulakr’ ile ifade eden Baudrillard’ın gerçek üzerine anlattığını şöyle formüle edebiliriz; “-miş, -miş, -tir” Bu yanılsamayı yaratan en belirgin alet ise; televizyondur. Birey, yaşadığı dünyanın kendine verdiği tüm duygulardan arınmak/kurtulmak için televizyonun ona sunduğu gerçekliği sahiplenir, biçim değiştiren gerçek bu aşamada yeni bir gerçeği yani hipergerçeği üretir. Reklamlar aracılığıyla, tüketim toplumuna değerini yerine geçen “yeniden çevrim” dayatılırken, haberler aracılığıyla anlam etkisizleştirir. Böyle bir yapıda bilgi bireyin eylemini gerçekleştirdikten sonra unutulabilecek bir araçtır. İçinde tutarlılık olgusunu barındıran erdemle bilgiyle kuracağı ilişki bu hafızasızlıkta elbette olası değildir. Öyleyse Baudrillard’ın bu hafızasızlığı aşma önerisi çok açıktır. Sahteliği fark edebilmek, ona set çekebilmek. Olası ama zor. “*insan ve insan dışının sınırları giderek siliniyor; üst insanlığa ya da değerlerin dönüşümüne doğru değil, alt-insanlığa, insanlık ötesine, türün kendi simgesel niteliklerinin yok olmasına yöneliyor bu süreç*”(Baudrillard, 2005 :40).

Badiou, lise öğrencileri için düzenlenen bir konferansta elindeki kitabın kapağını gösterir: “Alain Badiou ‘Platon’un Devleti’” kapağa bakarak bu kitabın yazarı kimdir? Bu başlıktan hiçbir şey anlaşılmamaktadır, yazar Badiou mu? Platon mu? Badiou sorusunu bir adım öteye götürür. Yoksa hiçbir şey yazmadığı bilinen Sokrates midir kitabın yazarı? (Bknz: Badiou, 2016:14) Badiou’da bilginin birbirine eklemlenen bir olgu

çok açıktır. Ancak yeni özne, zamanı “anlık” la eşdeğer yorumladığı için bilgi bir yığın haline gelir; bu yığını derleyip toplama işlemi de; öznenin kendinde bir amaç hissetmesine bağlıdır. Yeni öznenin de erdemli davranışa yönelmesinin altında yaşamını nihai amaç, mutluluğa, ulaştırma düşüncesi yatmaktadır. Fakat burada yine zamana vurgu yapılarak bir fark gözetilmelidir: Mutluluk ile tatmin aynı şey midir? Tatmini mutluluk yanılmasına dönüştüren özne, amaçsızlığıyla nihilizmin kıyılarındadır artık. Yaşam, zamanı anlıklara bölünerek akar. Fakat özne, anlığa yön verendir. Bilgi hem öznenin yaşam amacını belirlemesinde hem de eylemindeki iyiye yönelişte, erdeme ulaşmada onun kılavuzudur.

*“Farklılıklara karşı kayıtsız olan tek şey, bir hakikattir. Her devrin sofistleri kesinliğine gölge düşürmek için azimle uğraşmış olsalar da, her zaman bildiğimiz bir şeydir bu: Bir hakikat herkes için aynıdır. Tek sahici etik, hakikatlerin etiğidir. Daha doğrusu tek etik, hakikat süreçlerinin, dünyaya bazı hakikatler getiren emeğin etiğidir. Etik diye bir şey yoktur. Sadece bir şeyin etiği (siyasetin, aşkın, bilimin, sanatın etiği) vardır. Aslında tek bir özne yoktur, ne kadar hakikat varsa o kadar özne, ne kadar hakikat usulü varsa o kadar öznellik tipi vardır” (Badiou,2016:40-41).*

Öznenin ancak kendi tarihselliği içinde anlamlandırılması bilginin ön koşuldur. Fakat bu, zamanı anlıkta dondurmaz. Bilginin erdemle ilişki kurduğu yer; öznenin bu bilinçle kendini tamamlamasıdır.

### 1.2.2. İyi/Kötü- erdem ilişkisi

Sokrates, iyi/kötü karşıtlığını düzen/uyum ile karışıklık ikiliğinde değerlendirir. Düzen ve uyumun olduğu yerde, iyi, karışıklığın olduğu yerde ise, kötülük vardır. İnsan ruhu da bunun üzerinden değerlendirilir; aklını kullanabilen insan uyumunu burada bulurken erdeme ulaşır. Kötülük ise, insanın dış dünyayla iletişimde ortaya çıkar ve bilgisizliğin sonucu insanı kötü eyleme götürür. İyinin idesi tanrıdır. En yüksek iyilik olan tanrı, insanı erdeme götürür. (Arat,1987:17-18 vd Haçerlioğlu,1993:93)

Platon, iyi/kötü karşıtlığını kendini bilme, kendinin farkında olma, bilgelik üzerinden değerlidir ve iyiyi erdemle ilişkilendirir. Ona göre, bir insan kendisi için neyin iyi ya da kötü olduğunu bilendir. İyi yararlıdır, uygundur, insan çıkarına göredir, insan doğasına göredir. Doğruluk ile sınanabilen ya da başka bir deyişle diğer bütün değerlerle sınanabilen ve sonucunda insanı yararlı olana götüren her şey iyidir. Çünkü o insanı sonunda mutluluğa götürecektir. Kötülük de burada tanımlanır. İnsanı mutluluğa götürmekten alıkoyacak her şey kötüdür. İnsanın yaratılıştan iyi olduğunu düşünmez, iyiye bilgelikle ulaşabilecektir. Tıpkı Sokrates gibi iyiliğin mutlak olduğunu, kötülüğün bilgelige ulaşılmamasından doğduğunu düşünür. İyiyi kavramanın zor olduğunu düşünse de, her şeyin ondan geldiğini düşünür. İyi ideasını; görme ve ışık arasındaki ilişkide sabitler. (Bknz: Platon, 2005: 508) Öyleyse iyi eyleyen insan iyi ve erdemli, kötü eyleyen insan ise, kötü ve erdemden uzaktır. İyinin topluluk yaşamında gerçekleşmesi devletle sabitlenir. İyileri tanrısal ve insani olarak ikiye ayırır ve tanrısal iyileri, erdem alanına koyar: *“Tanrısal iyilerin en önde geleni aklı başındalık (phronesis), ikincisi usla birlikte giden ölçülü bir ruh huyu, üçüncüsü bu ikisinin bu yiğitlikle bir araya gelmesiyle oluşan adalet, dördüncüsü de yiğitliktir”* (Platon, 1998(b):10).

Aristoteles, iyi/kötü ayrımını haz ve acı ayrımından yola çıkarak yapar. Erdem, bireyi mutluluğa götüren bir yaşama biçimidir. Bu da iyilerin seçimiyle mümkün kılınır. İyi, araç değil; kendisi bir amaçtır. *“İyiler bir çeşittir, kötüler ise çeşit çeşittir”* (Aristoteles 1998: 37). tanımlamasından hareketle kötünün bireyin seçimi sonucu ya da ölçülü olmayı bilemediği durumlarda kendini gösterir. Örneğin; Aristoteles, tiyatrodaki yemiş yiyenlerin çoğalmasını, sahnedekinin kötü oyunculuğu ile ilişkilendirir; izleyici hazzı yemiştan almaya çalışmaktadır. (Bknz: Aristoteles 1998: 202) Yaşamın ereği haz ise; kötü onun

önünde bir engeldir. Kötülük; bireyin seçimlerindeki aşırılık ya da eksiklikle ortaya çıkar. Örneğin; cimrilik para kullanımı için kötü olan/eksiklik; müsriflik; kötü olan/aşırılık; cömertlik ise ortası yani erdemdir. Fakat ereği eylem olmayan; düşünme ediniminde ise iyi ve kötünün sağlaması “doğru/yanlış” üzerinden yapılır. Bunun amacı; hakikati bulmaktır. Hakikati bulan birey onu eyleme geçirecek birey seçme aşamasını geçmiş, iyi ya da kötüye yönelecektir. (Akarsu, 1982: 138-140) Tüm bunların dışında bir de dışsal iyiler vardır: Bunlar, insanın erdemini korumasında araçlardır; bedensel sağlık, şans, para, çevre koşulları vb. *“Dış iyiler olmaksızın mutlu olunamasa bile, sanılmamalı ki, mutlu kişi olmak için pek çok, büyük şeylere gerek duyulacak (...) Dozunda olanakla da erdeme göre davranılabilir” (Aristoteles, 1998a:35).*

Rousseau, insanın doğası gereği; eşit, iyi, ahlaklı ve erdemli olduğunu fakat toplumsallaşmanın getirdiği kurumsallaşmadan kötülüğün doğduğunu söylemektedir. Ona göre, doğuştan iyi olan insan, yetkinleşme yolunda attığı ilk adım olan eğitimin hayatına girmesiyle kötülüğe ve kötülüğün oluşmasına adım atmaktadır. İyiliğin insana tekrar iade edilmesi, onun eğilimlerini ortaya çıkaracak bir eğitim almasını sağlamakla mümkün kılınabilir. Bu eğitim, doğaya dönüştür. Çünkü doğa halindeki insanda iş bölümü kavramı yoktur. Hayatını devam ettirebilmek için, kendi olanaklarını sınar. İlk kötülüğü eşitsizlik olarak tanımlayan Rousseau, bunu paraya bağlamakta ve servetin insanları lükse yönelttiği için insanları amaçsızlaştırdığını düşünmektedir. Böyle bir ortamda da erdemden söz etmemiz pek mümkün görünmemektedir. Erdem, bu eşitsizlik ortamında paramparça bir haldedir çünkü insan kendine yabancılaşmıştır. Fakat yine de toplumsallaşmanın bir ürünüdür iyi ve kötü tanımı. Çünkü toplum olmazsa; adalet, hoşgörü, alçakgönüllük gibi erdemlerden söz etmemiz de mümkün olmaz. İyi ve kötü arasındaki ayrımı toplum içinde yaşama gösterir. Birey iyi bir insan olabilir ama bu onun erdemli olacağına işaret etmez, erdemın sınanacağı yer, iyi insanın toplum içinde kendini göstermesidir.

Kant iyinin değerini iki türe ayırır. İlki değerini yararlı olmasından alır; bir amaca ulaşmada araç olarak kullanılır, işe yarayandır. Diğeri; kendi başına değerli olan, ‘kendinde iyi’ bir başka deyişle ‘iyi istencidir’. İyi istenç, ahlak yasasından önce gelmez. Yani, artık iyinin ahlaki değeri; eylemin sonucunun iyi olmasına bağlanmaz;

düşüncesinin iyi olmasına bağlanır. Hume'un "*Ahlâk tutkuları uyarır, eylemleri üretir ya da önler. Akıl bu noktada kendi başına bütünüyle acizdir. Öyleyse ahlâk kuralları aklımızın yargıları değildir*" (Hume, 2009:308). yargısının tam karşında yer alır. Çünkü ona göre birey her şeyden önce özerktir. Akı ile iyi istencini yönetir. "Kötü" tanımı da buradan doğar: Birey ahlak yasasının varlığını kabul etmiştir. Onun yükümlülüğünü üstlenir. İstencini ona göre harekete geçirir. İyi istencinin sonunda ona getirdiği hoşnutluk, duygusudur. Fakat tam tersi olduğu durumda birey ruh tedirginliği yaşar. Yani birey "iyi istenci"yle yapmadığı her eylemde bu tedirginliği yaşıyorsa, bu kötüyü bilmesinden kaynaklanır. (Kant, 1999: 43) Kant'ta bireyi iyi ve kötünün bilinmesinde erdemle sınayan, bireyin kendi mutluluğunu amaçlaması değil, vicdanıdır. Her insanın ahlak yasasını bildiği için, eğer eyleminin sonucunda tedirginlik yaşıyorsa, erdemli varsaymamız gerekmektedir. Çünkü ancak yükümlülüğünü yerine getirmeyen insan tedirginlik yaşar. "*Aklın hakiki belirlenimi, başka herhangi bir amaç için araç olarak iyi olan değil, aklın mutlaka gerekli olduğu kendi başına iyi bir istemeyi ortaya çıkarmak olmalı*" (Kant, 2002: 11).

Marx, mutlak 'en iyi'yi aramaz. Çünkü bu donmuş, statik bir olgudur. Oysa o, bireyi tarihsellik ve toplumsal ilişkileri bağlamında değerlendirilir. Bireyin eylemindeki nedensellik "iyi" ve "kötü" kavramlarını değerlendirmeye götüren bir süreçtir. Eylemi yaratan koşullar eleştirilerek onları değiştirmeye yönelik "erdem/ler" ulaşmak söz konusudur. Marx'a göre, ahlak ideolojik bir olgudur. Devlet gibi, din gibi, ahlak da insanı ideolojik olarak biçimlendirmeye çabalar.

*"Burjuvazi, üstünlüğü ele geçirdiği her yerde, bütün feodal, ataerki, romantik ilişkilere son verdi. İnsanı 'doğal efendiler'ine bağlayan çok çeşitli feodal bağları acımasızca kopardı ve insan ile insan arasında, çıplak öz-çıkardan, katı 'nakit ödeme' den başka hiçbir bağ bırakmadı"* (Marx, 1998: 112).

Oysa Marx insanın kendini biçimlendirmesini ister, bu da boş zamanla mümkündür. Alt yapının, üretim güçlerinin- insanın-toplumun-, üst yapıyı, ahlak-hukuk-din, belirlediği görüşünden hareketle; onun 'iyi' ve 'kötü' kavramlarını belirleyip erdemlerle ilişki kurması için gerekli olanlar; bireyin özgürlüğü, boş zamanı, emeği, bilinç ve işbölümüyle sınıf farkının ortadan kaldırılmasıdır. (Bknz: Ranciere, 2013:79-86)

Nietzsche, tanımlaması yapılmış ve kalıplaşmış kavramlara ve yargılara kuşkuyla yaklaşır. Ona göre diğer her şey gibi “İyi” de “kötü” de kesinlik bildirmez. Çünkü her ikisinin de değer yargısı açısından toplumun belirgin ayrımı olan efendiler ile köleler arasında farklı dağarcığı vardır. Nietzsche’ye göre, “iyi”yi gösterecek asal soru: Bu kavramın farklı dillerdeki etimolojik açılımıdır. Ulaştığı sonuç; tüm dillerde “soylu”, “asilzade” kavramlarından hareketle “ruhça soylu”, “ruhça yüksek”, “ruhça ayrıcalıklı” anlamlarından iyi kavramının gelişime uğradığıdır. (Bknz: Nietzsche, 2015: 29) Ve içinde yaşanılan çağda; “iyi” kavramının anlam dağarcığını rahiplerin doldurduğunu düşünür. Yani, boş ve anlamsız bir tanımdır bu. Nietzsche kendini sürekli kötüden korumaya çalışan “iyi insan”ın erdemle uyuşuklaştığını, çok can sıkıcı bir hayatın içine hapsedildiğini söylemektedir. Hıristiyanlık ve kurumu kilise öğretisinde pek çok şey günahdır ve günah insanın nefret duyması gereken bir kavramdır. Öyleyse dünyayı kötülük çevrelemişse, dünya nefret edilecek bir yer midir? İnsanın zihnini kötülüğü keşfetmek mi yormalıdır sürekli? Hayır, Nietzsche hayatı olumsuzlamayı reddeder. Olumsuzlanması gereken tek şey bireyin öğrendiği tüm iyi ve kötü bilgisidir. (Nietzsche, 2004: 187–188) Hepsini bir kenara koymalı, unutmalı ve yeniden tanımlamalıdır. Bu da, realiteyi gerçeğe uygunluk koşuluyla yorumlamayla mümkün kılınır. Üstüninsan kendisinde ‘iyi’, ‘kötü’ gibi değerler barındırmayacağı için bunu tüm iyinin ve kötünün ötesinde yapabilecek yetiye sahiptir. Erdemlerin içini dolduran tüm iyi ve kötüler reddedilmelidir. Bireyin erdeme ulaşması o güne kadar erdemsizlik olarak nitelendirilen her şeyin yapılmasıyla mümkün kılınır. Nietzsche; insanın tüm karşılaştığı kavramlara, olgulara, durumlara değer biçmesini eleştirir. Onun güçlü insan olarak nitelediği kişi, her karşılaştığına kendince değer biçmeyen insandır. Bu prototip, “iyi”yi kendine yarayan olarak tanımlarken zarar vereni de “kötü” olarak niteler. Biraz daha açımlayacak olursak; güçlü insan eğilimlerinin ona kendini özgürlük ekseninde geliştirdiği her şeyi “iyi”; fakat buna ket vuran her şeyi ise “kötü” olarak tanımlayacaktır. Çünkü yaşamı hakkında yargıda bulunacak tek kişi kendisidir. Bu yüzden güçlü insan; hayatını kendi gibi güçlü kılacak her şeyi onaylarken; onu sınırlamaya çalışan her şeye karşı çıkacaktır. Bu noktada, efendi ahlakından sıyrılan güçlü insanın “kötü” yargısını toplumda kendine boyun eğenler oluştururken “iyi” olan ise; kendiyle eşit gördükleri olacaktır.

Foucault, iyi/kötü ikiliğini normal/anormal üzerinden değerlendirir. İktidar, ‘deli’ ve ‘suçlu’ üzerinden normal tanımını belirler. Anormal olan ise; kapatılmalı ve toplumdaki yalıtılmalıdır. Bu yolla, normaller korunur. ‘Deli’ ya da ‘suçlu’ anormalitesi; normalin yasalarını belirler. İktidar tarafından erdemli davranış normalle kendini sabitler. Fakat Foucault burada bir parantez açar. Akıl hastanesi ya da cezaevi tedaviye yönelik midir? Eğer birey tedavi edilerek topluma yeniden karışabilecekse niçin doğal koşullarından koparılmaktadır? Bu zaten “hasta”, “suçlu”, “anormal” bireyi daha da savunmasız yapmayacak mıdır? Yeni bir ortama alıştırmaya çalışan bireyin doğal ortamı hangisi olacaktır bu durumda? Buradan yeni bir soru üretilir; toplumun anormal olan kısmı hangisidir? Bireyin eyleminin iyi/kötü karşıtlığı ekseninde erdemle sınanmasında bu soru zihinde tutulmalıdır. Çünkü modern sonrası toplumda iktidar tek bir merkezde değildir. Bedenleştirilmiş ve toplumun tüm kurumuna, her bireyine sızmıştır. Erdemi aradığımız her yerde kendini bu bedenleşmeyle somutlayan iktidarın normal tanımının kurumsallaştırdığı yasaları sorgulanmalıdır. (Foucault, 2005: 161-162 vd 1995:254-257).

Baudrillard, modern sonrası çağın iyilik/kötülük eksenini mutluluk/ mutsuzluk çerçevesinden değerlendirdiğini düşünür. Bu çağda gerçeklik yerini kopyaya, kopya ise yerini kopyasına bırakmıştır. Böyle bir dünyada her şey tersine dönmüştür. Yaşam ölümün yerini, ölüm yaşamın yerini alabilmektedir. Simülasyon- yeniden canlandırma, hipergerçeklik, çağında, hayatın akışı ve değer üretimi ‘yeni çevrimle’ sağlanabilmektedir. Sözelimi, bir kadın zamanının modasından haberdar olmak zorunda; moda küt ve kızıl saçı buyuruyorsa, siyah uzun saçlar hemen ona dönüştürülmeli, altı ay sonra moda sarı ve uzun saçı buyurduysa; hemen bir peruk, postiş edinilmeli öyle ya bu kısa zamanda saç nasıl uzayacak, önemli değil, nasılsa bir kopya çağıdır fakat kesinlikle moda aksatılmamalıdır. İşte bu bir yeniden çevrimdir. Kullanılan teknolojinin, telefon/araba/ bilgisayar vb. bir üst modeli takip edilmeli ve yeniden çevrime girmelidir. Doğa ve beden de bu yeniden çevrimden payını alır. Asırlık zeytin ağaçları köklenip yerine dikilen gökdelenlerin ortası mevsimsiz/ na-yerel çiçeklerle bitkilerle düzenlenir. Emeğin üretim aracına dönüşmesiyle kendisine yabancılaşan beden, cinselliğin yeniden keşfiyle tüketim nesnesine dönüştürülüp yabancılaşmanın bir üst aşamasına geçirilir. (Baudrillard, 2005: 7-15, 25-48 vd 1995:) İyi; yanılısamanın

yanılsamasının getirdiği mutluluk; kötü simülkarın getirdiği kendini aciz hissetme; mutsuzluktur. Haz ve acının biçim değiştirip kendi varlıklarına yabancılaştığı bir yapıda erdem elbette söz konusu değildir. Çünkü o da bir yanılsamanın parçasıdır.

Badiou, en yalın tanımla şöyle der: İyi öncesizdir! Modern sonrası çağda, ölümlülük mutlaklığı insanın duvarı olarak sunulur. Çaba, amaç, değer, uğraşma tüm bunlar ölümlülük mumunun erittiği parafinden başka nedir ki? Hayır! Badiou bunu reddeder! İnsan zaten ölümü kabul etmiş bir varlıktır. Ölüm fikri ona yaşamı olumsuzlamayı değil, değer katmayı getirir. Çünkü birey, hayatla ilişki içindedir. Kötülük ölümün varlığından gelmez. Kötülük kendini üç şekilde gösterir: Taklit; hakikatin yerini almaya çabalar. İhanet; Çıkar uğruna hakikatten vazgeçirir. Felaket; adlandırılmayanı zorlayarak adlandırmaya çalışmak.-Ona bir hakikat yakıştırmak da diyebiliriz, hakikati mutlak olarak sunmak da- Rancière bunu şöyle ifade eder: Eğer bir hakikate gereğinden fazla önem verirseniz, onun iktidarından kendinizi kurtaramazsınız. (Bknz: Ranciere:2014:82-84) Modern sonrasının yinelediği ideoloji kaybı söylemi, kendi yarattığı ideolojiyi yaymaktan başka bir şey değildir. Bu da etiği ideolojileştirmesidir. Ölüm fikriyle anlık olanın tatminine yönelik birey, kötü tanımından iyiye ulaşmaya alıştırılır. Kötünün ürettiği iyi kaygan ve kaypaktır. Öyleyse akli ve duyguları kötülükle yögrularak olgunlaşan ‘ötekiler’ birbirine yaşamda sahip çıkmalıdır. İşte bu ve buna benzer söylemler; ideolojileşen etiğin kendini olumlamasından başka bir şey değildir. Oysa Badiou’ya göre, erdemi arayacağımız yer insanın ölümsüzlük fikriyle yarattığı değerlerin iyi ve kötüleridir.

### 1.2.3.Özgürlük- erdem ilişkisi

Sokrates, seçmenin olduğu her yerde özgürlüğün olduğunu düşünür. Erdemin özgürlükle kurduğu ilişki, iyi ile kötüyü seçmektir.

Platon, özgürlüğün sağlanabilmesi için, insanın her türlü tehditten arındırılmış bir ortamda bulunması gibi bir gerekliliği koşul yapmaz. Çünkü özgürlüğü sorumlulukla birbirine bağlar. İnsan gerekirse, eyleminin sonucunu göğüslenmek zorundadır. Öyle ki özgürlük, seçim iradesi demektir. Bilgelige sahip insan, seçtiğiyle erdemli alandır. Sanırsanız ki, şöyle bir ifade Platon'un özgürlük anlamı için önemlidir: Bir eylemi “-e rağmen” değil “- e bilme” ile gerçekleştirebilme yetisidir. Bu da insanın kendi yapısını seçmesiyle olanaklı kılınır. Çünkü kendini gerçekleştirme, bilgelige ulaşma insanın elindedir, bunu da seçimleri belirler.

Aristoteles'te ise, özgürlük kavramını “isteyerek yapma” da buluruz. Bu tercihlerle ilgilidir. Tercihlerimizi iyi ya da kötü olarak nitelendirilebiliriz. İsteyerek yapma amaçlara yönelik bir alandır. İsteyerek yapan, tercihi sonucunda yani düşünerek bilgisizlikten veya zorunluluktan değil, iyi ya da kötü eylemi seçecektir. Özgürlük tercih yapabilme olanağına sahip olmak demektir. Öyleyse, erdemli davranışı seçmek de bu özgürlük olanağındadır.

Rousseau, insanın doğaya dönmesini, doğal halde bulunmasını sık sık tekrar etse de özgürlük anlayışı buradan beslenmez. Çünkü doğa halindeki insanın özgürlüğü, denetimsiz duygularının köleliği demektir. Oysa insan, toplumsallaşmaya başladığı anda adil olmayı da bir yeti haline getirecek ve duygularını akılla sınıyarak özgürlüğü var edebilecektir. Bu özgürlük bireyin erdemle ilişki kurduğu bir özgürlüktür. Ve özgürlüğün tek koşulu eşitlik; eşitliğin tek koşulu ise; özgürlüktür. Bu iki kavram birbirinden ayrı düşünülemez. Birinin olmadığı yerde diğeri de kendini var edemeyecektir. Toplumsallaşmanın getirdiği iş bölümü ve eşitsizliğin yanı sıra yozlaşma insanı insana bağımlı kılmıştır, özgürlüğü kaybettirmiştir. Fakat erdem bu noktada kendini gösterecektir: İnsanda var olan iki duyarlılık, sevgi ve merhamet, vicdanda birleşir. Sevgi, insanın kendi varlığına gösterdiği özen, merhamet; diğerrinin varlığını duyumsayıp ona

özen göstermesidir. Bu duyarlılığın yarattığı özdeşlik; insanı kendi kendisinin efendisi yaparken; kendisi için koyduğu yasalara uyması erdemi ortaya çıkartmaktadır.

Kant'ın erdemle özgürlük arasında kurduğu ilişki bağlamına bakmadan önce, hatırlatmamız gereken onun özgürlüğü aklın ideleri içinde almasıdır. Diğer ideler ise; Tanrı ve ruhun ölümsüzlüğüdür. (Bknz: Kant, 2002: 81-82) *“Doğuştan gelen tek hak özgürlüktür. Ahlak yasası ile uygunluk taşımak suretiyle başkalarının özgürlüğü ile birlikte var olabilen özgürlük, insanlık erdemi ile her insana ait olan tek kökensel haktır” (Kant 1991: 63).* Kant, bireyin eylemlerini doğa nedenselliği içinde gerçekleştirdiği için özgürlüğü eylemlerle belirleyemeyeceğimizi ancak onu istemelerimizde görebileceğimizi söyler. Yani bireyin istenci, onu erdeme götüren tek yoldur. Çünkü:

*“Bize kendisini ilk gösteren, doğrudan doğruya bilincine vardığımız ahlâk yasasıdır. Akıl, ahlâk yasasını hiçbir duyuşsal koşul tarafından alt edilemeyen, dahası koşullardan büsbütün bağımsız olan bir belirleme nedeni olarak ortaya koyduğu için ahlâk yasası bizi doğrudan doğruya özgürlük kavramına götürür” (Kant, 1999: 34).*

Ahlak yasası bir ödevdir fakat bireyin istenciyle eyleme geçmesi gereken bir alandır. Bu da özgürlükle sağlanabilir. Sözgelimi, “Yalan söylememeliyim” istencindeki birey, “Yalan söylememelisin” koşulundan hareket etmez. Çünkü o yalan söylemenin ödev olduğunu bilir. İyi istencini erdeme göre belirlemesi beklenir, bu onun özgürlük alanıdır.

Marx'ın özgürlük –erdem ilişkisini ; *“Yapı işçileri hangi evinde oturmuşlar /altınlar içinde yüzen Lima'nın? / Ne oldular dersin duvarcılar / Çin Seddi bitince?” (Brecht, “Okumuş Bir İşçi Soruyor”).* bu dizeler üzerinde sabitleyerek açıklayabiliriz: Sahip olamayacağı nesnelere üzerinden emeğine yabancılaşan üretici /işçi özgürlüğünü, ondan emeğini satın alana ipotek eder. İpotekçinin telkin yolu basittir: işçinin emeğinin ve dolayısıyla özgürlüğünün ulvi amaçlara aracı olduğuna inandırmaktır. Bu yolla işçi edilgenleşir. Koşulsuz itaat yerini gönüllü itaate bıraktıkça ve emeğinin kendi hayatında neye denk geldiğini kavrayamadıkça esareti kabuk bağlar. Burada erdemden söz etmemizin elbette olasılığı yoktur. Marx bunu kırmanın yolunu yabancılaşmanın ortadan kaldırabilmesine bağlar. Bu da Marx'a göre, bireyin iradesini özgür kılabilmesiyle mümkün olacaktır. Çünkü ona göre, birey zaten özgürdür. Fakat tarih ve toplum ona üretim biçimleriyle özgürlüğünü sınırlamayı getirmiştir. Materyalist eleştiri yoluyla birey özgürlüğünü kazanacaktır. Bu

noktada birey doğayı kendi yararına kullanabilecek seçme iradesini etkinleştirecektir; bu seçme iradesi yaşamı olumlarken; erdemleri de beraberinde getirecektir.

Nietzsche için, özgürlük; sürü ahlakının dışına çıkabilmektir. İnsan doğası gereği kendini güçsüz gördüğü için kendini bir toplulukta yaşama zorunluluğunda hissetmiş ve buradan toplumsallaşma doğmuştur. Bu topluluğu bir arada tutabilmek için de; ahlak bir takım değerler üretmiştir. Fakat bu değerler bireyi özgünlüğü olmayan birer kopyaya, ruhu olmayan bir kuklaya dönüştürmüştür. Özgürlük bireyi canlandıracak; ona renk ve coşku verecektir. Bunun için ön koşul; kendini tüm *iyilerin ve kötülerin ötesinde* hissederek özgür kılabilme. Erdem, bireyin kendini ait hissettiği tek yer olan özgünlüğünde ve bunu ona sağlayan özgürlüğündedir.

Foucault, ahlakın bireye özgürlük alanı verdiğini düşünmektedir. Çünkü birey burada kendinlik bilincini elde eder. Bireyin kendinlik bilincini kazanması demek; diğerinin de kendilik olgusunu anlaması demektir. Onu içselleştirebilir ve özgürlüğünü bu noktada –diğerinin varlığıyla- biçimlendirir. Bu noktada erdemler ile özgürlük birbirlerini içselleşen olgulardır. Özgürlük pratiğinde bireyin arzu- baskı, itki- içselleştirme - yasak dengelemesinde cinsellik de bireyin kendinlik alanındadır. Fakat kendinlik bilinci gelişmeyince bu özgürlük alanı düşüncede kendini var eder. (Foucault 2000: 232-233 vd Foucault, 2011: 225, 229) Fakat iktidar elbette bunu önemez. Hatta bunun oluşmasını engellenmenin yollarını arar. Bunu açıklamak için Foucault'un verdiği örnek çok çarpıcıdır: Bir bilmece çözmeyi teklif eder, kurum adı söylenmeden sadece kurumun yönetmeliği okunarak neresi olduğu bulunacaktır. Sonuç çok şaşırtıcı olur. Kadınların çalıştığı bir fabrikadır. Oysa buranın neresi olduğu söylenirse bize işaret ettiği mekânlar; hapisane, genelev, islahevi, psikiyatri hastanesi olasılığını içine barındırmaktadır. (Bknz: Foucault, 2005: 240-242). Foucault 'un söylediği çok açıktır; kapitalist toplum kapatma üzerinden bireyi gönüllü köleliğe alıştırmıştır. Çünkü iktidarın, iktidarını meşrulaştıracağı bir ortamda, özgür bireylere-belki de kendini özgür hissedemeliyiz- ihtiyacı vardır. Bu mevcudiyet içinde elbette ki bireyin erdemi kapitalizmin kendini onaylattığı değerlerden başkası değildir.

Baudrillard, özgürlüğü insanın teknolojiyle kurduğu ilişkide arar. Kendisine kolaylık sağlasın diye insanın geliştirdiği teknoloji onu gittikçe kölesi yapmıştır. Zamanı ve uzamı ortadan kaldırabilen, ilk bakışta sınırsız özgürlük olanaklılığı gibi görünen teknoloji, insanı aslında bir hipergerçeğin çekim alanı içine alır. Bu göstergelerin oluşturduğu sanallık dünyasında; yazgı varsayımı özgürlüğe, iyi varsayımı mutluluğa, kötü varsayımı mutsuzluğa, düşünce varsayımı yapay zekâyâ, olay varsayımı haber yanılmasına, dönüştürülmüştür. (Baudrillard, 2005: 25,48) Bireyin -kendisini teknolojinin bunca kuşatılmışlık altında bıraktığı bir ortamda- özgürlüğü, teknolojinin esareti altındadır. Bu ortamda kendi değerlerini yaratıp erdemle ilişki kurabildiğini düşünmek; elbette iyi niyetli bir varsayımdan öteye geçemeyecektir.

Badiou, özgürlüğü sınırsız bir başına buyrukluk olarak görmez. Dünyanın belirli yasaları vardır, özgürlük; bu yasalar içinde, belirli bir disiplin dâhilinde istediğini yapmaktır. Bu anlamda özgürlük ve disiplin birbirinden ayrı değerlendirilemez. Fakat yasalara yapılan bu vurgu bireyin herhangi bir kimlik tarafından sınırlandırılması anlamını taşımamaktadır. Aksine özneyi, bireyi yapmak istediği şeyi yapıyor olması kimliksizleştirerek evrenselleştirir ve bunu ona sağlayan özgürlüktür. Badiou bunu “*sadece âşıklar dünyadadır*” sözü üzerinden açıklar. (Badiou, 2015: 62-64) Türkçe deyimlere “at gözlüğü” olarak geçen bir Japon atasözü vardır: “Kurbağalar gökyüzünü kuyunun ağzı kadar sanır.” Bu düşünceden hareketle Badiou’nun anlattığı özgürlüğün aşka yansiyarak tüm kimliklerin üstünde olma durumu Nevzat Çelik’in dizelerine şöyle yansımıştır : “*Aşık olunmaz, aşkolunur, devrimci olunmaz, devrimolunur/ (...)/ Aşkolalım, devrim olalım sevgili yoldaş kurbağalar*” (Nevzat Çelik, “*Sevgili Yoldaş Kurbağalar*”). İnsanın dünyadaki yegâne eseri kendisidir, ister bilim alanında, isterse sanat alanında, isterse de işçi olarak çalışıyor olsun, işini aşka dönüştürmesi insanı özgürleştirir. Özgürleşmenin son koşulu da; bireyin kendinde bir şey yapabilme yeteneğini taşıyor olduğunun farkına varmasıdır. Badiou’nun özgürlük tanımı bireyin erginleşip fakat daima genç kalabilme koşulunda sabitlenir. Bu noktada erdemler kendiliğinden kendisini üretme yeteneğindedir.

#### 1.2.4. Adalet-erdem ilişkisi

Sokrates, adaleti eylemin amacına ya da sonucuna göre değerlendirmez. Adalet, adalet olduğu için tercih edilendir ve başlı başına bir erdemdir. *“Bilgelik, aklın adaleti, cesaret kalbin adaleti, ölçülülük duyuların adaletidir” (Hançerlioğlu, 1993:93).*

Platon’a göre, bilgelikle kendini kuşatabilmiş insan adil insandır. Çünkü o kendisi için neyin iyi olduğunu çoktan öğrenmiştir. Adalet insan için yararlıdır. Bu yarara uygun davranan insan da, mutluluğa ulaşacaktır. Adalet yasayla sınıanmaz. İyi insan için yasa koymaya gerek yoktur, onlar kendiliğinden bileceklerdir. Zaten kötü yönetilen bir devlette yasalar gereksiz ve işlevsiz kalacaktır.

*“Sayı, ölçü bilmeyen adama boyunun dört kulaç olduğunu söyleseler, adamın inanmaktan başka çaresi kalır mı?” “Kalmaz, tabii.” “O zaman kızma onlara! Bunlar dünyanın belki de en ilginç, en komik adamlarıdır. Biraz önce bahsettiğimiz şu sonu gelmez yasalar ve düzenlemeleri koymaktan hiçbir zaman vazgeçmezler; bu yasaları değiştirip durdukça sözünü ettiğimiz sözleşmelerdeki hileleri ve bunun gibi birçok utanç verici çarpıklığı düzeltereklerini sanırlar” (Platon,2005: 426e).*

Aristoteles, adaleti ikiye ayırır: Bölüştürücü adalet ve denkleştirici adalet. Bunu eşitlik ilkesinden hareketle anlatır. Bölüştürücü adalet; eşitlere eşit davranırken; denkleştirici adalet; birine hak ettiğini vermekten oluşmaktadır. Yani ceza ve yasayla sınıanan adalettir. Yasalar toplumda herkes için vardır ve ortak iyiye hizmet ederler. Eylemlerinde ölçülü olan insan erdemli dolayısıyla adil ve dolayısıyla yasaya uyan insandır. Fakat adalette bir orta olma durumu yoktur. Çünkü adalet doğası gereği uçlarda olan bir alandır. Ölçülü olan, değerlerinde ortayı bulabilmiş erdemli bireyin eylemidir. Bu yüzden birey ya adildir ya da değil. Bir başka deyişle ya suçlu ya da suçsuz. Adalet erdemi, tüm erdemleri içinde barındırır. Tüm iyi olma durumları burada sınıanır. (Bknz: Aristoteles,1998: 92-94 vd Akarsu,1998:136-138)

Rousseau, doğa durumunda özgür ve eşit olarak tanımladığı insanı, bu iki özgün niteliğini kaybetmemesi için, ‘genel istenç’ çerçevesinde toplanmasını sağlayabilmek ve haklarını koruyabilmek için Toplumsal Sözleşme kuramını geliştirir:

*“Nasıl oluyor da kimse buyurmadığı halde itaat, efendileri olmadığı halde hizmet ediyorlar? Görünüştteki bir boyun eğmişlik içinde, hiç kimse kendi özgürlüğünden bir başkasının özgürlüğüne zarar verebilecek kadarından fazlasını yitirmediği ölçüde, daha özgür*

*kalabiliyorlar? Bütün bu harikalar yasanın eseridir. İnsanlar adaleti ve özgürlüğü sadece yasaya borçludurlar” (Rousseau, 2005: 17).*

Bu sayede, insan insana bağımlı olmadığı için, kendi değerlerini keşfetmesinin önünü tıkayan yozlaşmadan sıyrılabilecek, adalet bireydeki erdemi ortaya çıkaracaktır.

Kant, bireyin arzu ve eğilimlerini, birlikte yaşadığı toplum içinde akli ve iyiyi isteme gücü yardımıyla dengeleyebildiğini söyler. Akıl sorgulamamasının kendisini iyiyi istemeye götürdüğü birey hem yasayı bir ödev olarak alımlayacak hem de ona saygı duyduğu için onu gerçekleştirecektir. Erdem sınaması bu noktada şekillenir. Çünkü yasaların varlığı bireyin özgürlüğünü garanti altına alan hukuksal bir alandır. Burada erdemle adaletle sınanmasında verdiği örnek son derece açıklayıcıdır:

*“Varsayalım ki, birisi, arzu ettiği nesne ve fırsat karşısında olduğu zaman, haz eğilimine karşı koyamadığını bir özür olarak öne sürsün. Acaba bu fırsatın bulunduğu evin önüne bir darağacı kurulmuş olsa ve bu kişi bu hazzı tadar tatmaz asılacak olsa, eğilimini baskı altına alamaz mıydı? Ne cevap vereceğini bulmak için uzun uzadıya düşünmeye gerek yok herhalde. Ama prensi onu aynı gecikmeyecek ölüm cezasıyla tehdit ederek, bir bahane uydurup ortadan kaldırmak istediği şerefli bir adamın aleyhinde yalancı tanıklık etmeye zorlarsa, acaba, yaşamaya olan sevgisini ne kadar büyük olursa olsun yenmeyi olanaklı görür mü?” (Kant, 1999: 34-35).*

Her şeyden önce bireyi özgür ve özerk kabul eden Kant, ‘negatif özgürlük’ etkisine giren bireyin adil olamayacağını ve iyi istencini erdemli davranışa yönlentemeyeceğini belirtir. Adil olmak salt bir ödev değil, bireyin erdemli olması için koşuldur.

Marx, ‘artık değer’ ve mülkiyet kavramları üzerinden adaleti değerlendirir. Kapitalizm, artık değer üzerinden erkini güçlendirmekte, varlığını korumaktadır. Sistemin amacı üretim ya da verimlilik değil, kârdır. Ve bu kârı artık değerden sağlar. Bir işçi, hem işgücü hem de meta olarak bu sistemle sömürülmektedir. Sözelimi, bir işçinin çalışma saatleri işgücünün üretim yapabileceği saatlerden fazladır fakat dikkate alınmaz ve bu kâr olarak işletmeciyeye yansır. Bu kâr piyasada, eğitim, sağlık, barınma vb. gibi alanlara yansarak alım gücünü arttırır. Fakat işçinin aldığı ücrete yansımaz. İşçi bedensel ihtiyaçları çerçevesinde dahi çalışma saatleri içinde -söz gelimi, güneşten yararlanma hakkı- gasp halindedir. Oysa yasalar, mülkiyet hakkına göre düzenlenmiştir. Toplumsal sınıf ayrılıkları belirgindir. Hukuk da tıpkı din gibi kapitalizmin belirleyiciliği altındadır. (Marx, 2011: 232, 521, 560-569) Ekonomik koşulların yarattığı belirgin

ayrımada adaletin erdemle ilişki kurması söz konusu değildir. Marx'ın adaletin erdemle ilişki kurabilmesi için önerisi gayet açıktır: eşitlik ve mülkiyetin kaldırılması.

Nietzsche, mevcut söylemde eşitlik ve hak kavramları olsa da bunların gerçekliği yansıtmadığını düşünmektedir. Adil olmak ve tüm insanlar arasında adaleti sağlamak erdemle ilişki kurabilmesidir. Fakat bu kurulu bulunan sistemde ona ulaşmak pek mümkün görünmemektedir. İnsanların içindeki adillik, vicdan ve merhamet kavramlarıyla uyandırılmaz ona göre. Çünkü vicdan; *“Her davranışta davranışın değerini sonuçlarında ölçmeyen, tersine amaca ve amacın ‘yasa’ ile bağdaşımına atfen icat eden bir iç sestir”* (Nietzsche, 2004: 92). olarak tanımlanır ve kabul edilmiş ahlak yasalarında gösterilmiş amaca göre şekillenebilen bir iç sesi dinlemek de pek tabii adilliği sağlamayacağı gibi erdemle de ölçülemez. Oysa adillik üstüninsanın “evet” ve “hayır” diyebilme yetisiyle sağlayabilecektir:

*“Kendine kefil olabilmek, üstelik gururla, böylece de evet diyebilmek kendine, bu daha önce de söylenildiği gibi, olgun bir meyvedir, ama gecikmiş bir meyve. Ne kadar kalmalıydı dalında kekremesi ve ekşi tadıyla! Ondan çok daha uzun bir sürede böyle bir meyve görülmedi, kimse vaat etmezdi onu, ağaçtaki her şey onun için hazırlanıp büyürken bile! Kim insan denilen hayvan için bir bellek yaratır? Bu biraz körelmiş biraz da abuk sabuk, bir anlık anlama yetisinde, bu etli kemikli unutkanlıkta, orada kalması için nasıl iz bırakılır?”* (Nietzsche, 2015: 59).

Adillikte kendini sınamaya çekme zorunluluğu olan ikinci kavram da merhamettir. Çünkü merhamet duygusu daha baştan bir kabullenişle eşitsizliği barındırır içinde. Ayrıca merhametin bir de diğer boyutu vardır; acı çekme. Merhametli ile merhametsizi ayıran farktır. Biri acı çekmeye dayanıklıyken; diğeri dayanıksızsa bunu nasıl sağlam bir zemin olarak kabul edebiliriz ki? Bu yüzden acı çekme, öğretici ve dönüştürücü değildir. Adil insan dönüştürür. Fakat bir farkla; adalet intikam güdüsünden kaynaklanmamalıdır. (Bknz: Nietzsche, 2004: 47, 193.)

Foucault, adalet kavramının sınıfsal sistemin bir parçası olduğunu düşünür. Siyasi ya da ekonomik iktidarın kullandığı bir araç olan adalet, toplumda ezilen sınıfın hak arama çabasını ifade etmektedir. (Foucault, 2005: 57,60) Bu yargıdan hareketle, araçtan amaca ulaşmak söz konusu değildir. Erdemli davranış iktidarın adalet maskesinin altından kendini gösterir. Çünkü Foucault, iktidarın disiplin mekanizmalarını toplumda yerleşiklediğini artık suçun bedene değil ruha verilip cezalandırma sistemlerinin gözetleme üzerinden yapıldığını söylemektedir. (Foucault, 1992: 13, 167-175) Bu bir

tedavi/ suçun önlenmesi, suçun kaynağının bulunup çözüm üretilmesi değildir. Herkes birbirinin polisi haline getirilmiştir ve iktidarın devamı için aşırılıkların törpülenmesi işlemi uygulanmaktadır.

Baudrillard, tüm değerleri simülasyon yani Guy Debord'un izinden gittiği 'gösteri toplumu' üzerinden anlatır. Bu anlamda Debord'a başvurmak yararlı olabilir; *"Eğer paran ve dostların varsa hukukla dalga geçersin." Bütünleşmiş gösteride yasalar uyku halindedir, çünkü yeni üretim teknikleri için hazırlanmamışlardır ve ayrıca malların dağıtım sırasında yeni tür anlaşmalar sayesinde bu yasalardan uzak durulmuştur"*(Debord, 2012 : 222). Adalet de uygulama aşamasında –mış gibiye emanettir. Baudrillard'ın tanımıyla; *gittikçe obezleşen ve fakat bir türlü doğuramayan tüketim toplumda hak kavramı da, sermayenin biçimlendirdiği bir olgudur.* Erdemin adaletle kurduğu ilişki ancak bunun üzerinden okunabilir.

Badiou, "Platon'un Devleti" kitabında "Ben adil bir insan mıyım?" sorusu üzerinden emeğine yabancılaşan insanın bunu aşabilmesi için sahip olması gereken boş zaman kavramını çağımızın örnekleriyle irdeler. Sözgelimi, göğüslerini sarkıtmamak için sütanne tutan zarif anneler, hem kendine boş zaman yaratabilir hem de kendine adil olabilir mi? (Bknz: Badiou, 2015(b): 368d-376c) Gyges'in yüzüğü miti<sup>6</sup> de ayrıca çağımıza ışık tutar. "Suç" kavramı üstü örtülebildiği noktada adalet sağlanmış mı olmaktadır? Servet midir, "adalet" in üzerinde söz sahibi olan? Badiou, irdelemesini bir başka noktaya taşır ve İnsan Hakları Evrensel Beyannamesinin adaletini tartışır. Ona göre bu beyanname, batılı bakış açısının bir açmazıdır. Tek bir öznen hareket eder. Evrensel bir öznen söz etmek mümkün müdür? Bu özne acı çeken bir "kurbanıdır". Ve bu beyanname kötülük üzerine temellendirilmiştir. İnsan "kurban" olarak yorumlanıp kötülükten kurtarılması gereken bir varlık olarak tanımlanır. Kötünün tanımlanıp sınırlarının çizilmesi, iyinin kendini üretmesi demektir. Yani, bu beyannameye göre kötünden iyiye ulaşır. Beyannameyle insanın kötülük görme olasılığı azaltılmaya çalışılır. Sonunda etik siyasete tabi tutulmuş olur. Beyanname, insanı ya sempati ya da hiddet

<sup>6</sup>Gyges miti: Gyges görünmezlik yüzüğüne sahip olan bir çobandır. Görünmezlik sayesinde hem başkalarının kendi hakkında ne düşündüğünü öğrenebilir hem de servet sahibi olur. Sonunda çoban, yüzüğünün yardımıyla Lidya'ya kral olur. İnsanın adilliği burada sınanır, başkaları ne der noktasında mı yoksa insan kendi özünde adil olduğu için mi yüzüğü kullanmayı reddeder. Platon, iki yüzük ve iki insan üzerinden adillik örneklerini somutlaştırırken; (Bknz: Platon, 2005: 359-361d) Badiou, bunu çağımızdan bakarak tartışır.

yargısında bulunmaya zorlar. (Badiou, 2016: 25) Badiou'nun ürettiği sorular üzerinden çağın adalet anlayışı bireyi adil olmaya götürmez. Oysa erdemle ilişki kurabilmek için insanın adilliği kendi özünde duyumsaması ön koşuldur. Tıpkı Sokrates'in belirttiği gibi, adalet adalet için tercih edilen olmalıdır.



### 1.2.5.Otorite-erdem ilişkisi

Otoritenin bireyin eyleminin amacı ve sonucunda sınındığı farklı alanlar vardır. Bunlar; tanrı, devlet ve geleneklerdir. Bu üç otorite, çağlar boyunca insanın erdemlere ulaşmasında etkili olmuştur. Kimi zaman bir baskı aracı olarak kimi zamansa topluluk halinde yaşamanın zorunluluğundan doğan bir uyum yaratma çabasının gerekliliği olarak sunulur. Bireyin erdeminde otorite; olumluluk gibi algılanmaz. Çünkü otorite özgürlük, sorumluluk, cesaret, adalet erdemleriyle sürekli sınanması gereken bir alandır. Öyleyse Türkçe Sözlükte anlamına bir bakalım: *“a.Fr. Yetke, sulta, velayet. ‘Demokratik hukuk devletlerinde tek otorite devlettir’ U.Mumcu” Yetke: a.1.Yaptırma ya da yasak etme hak ya da gücü, sulta, otorite. 2.ruhb. Yeterliliğine herkesi inandırarak, bir kimsenin kendisine sağladığı itaat ve güven, velayet” (T.S:1024,1464).*

Bireyin dünyaya gelmesiyle otoriteyle ilk karşılaştığı alan; ailedir. Ebeveynler, çocukların gelişim süreci içinde onlara bazı kurallar ve yasaklar koyarken, kendilerine itaat edilmesini beklerler. Yaşamda nelerin yapılıp nelerin yapılmaması gerektiği konusunda onlar üzerinde belirleyici olma istekleri çoğunlukla tecrübelerini aktarmanın ötesinde; mülkiyet duygusundan kaynaklanmaktadır. Yaşadığı dünyaya, çocukla bir kez daha yeniden açılıp toplumsallaşan aile, toplum tarafından onaylanmışlığını çocuk üzerinden sergilemek ister. Bu yüzden çocuktan beklenen, ailenin otoritesini sorgulamamasıdır. Fakat erdemli bir devlet tasarıma ulaşmak için gerekli koşulların başında mülkiyet duygusunu yok etmek olarak gören Platon ve Marx’ın bu konuda önerileri açıktır: Belli bir yaşa gelen çocukların gelişimi için onları ailenin hâkimiyetinden alarak, topluma emanet etmek. Bu yolla herkes, bütün çocukları kendi çocuğu gibi görebilecektir. “İyi”nin ve “kötü”nün değerleri, bir otorite tarafından değil; birlikte üretildiği için, toplumun sürekliliğini sağlayacak olan çocuklar aracılığıyla gelecekte yaratılan değerleri koruma gereksinimi olmayacaktır.

Mülkiyeti; postmodernitenin biyoloji fobisi, onu yeniden şekillendirildiği zaman toplumsallaştığı sanılarıyla algılayışını anımsattıktan sonra beden üzerinden tanımlayan Eagleton, hastalanabilen ve ölebilen bir madde olan bedenin hislerini yeniden kazanabilmek için mülkiyetin uyuşturuculuğundan kurtarılması gerektiğini vurgular. Çünkü *“yaşarken kendinden feda etmek, ölüm anındaki nihai kendinden vazgeçişin bir*

*provasıdır*”(Eagleton,2006:188). Yaşam ölüm mutlaklığıyla hayat dediğimiz zaman aralığında değer ürettiğimiz bir olumluluk sürecidir. Zenginlik, bireyi paranın otoritesine itaat ettirerek şimdinin içine hapsederek, ölümü unutturur. Yoksulluk ise, güvenlik gereksinimi nedeniyle, güç otoritesine itaat ettirerek, günü kurtarma kaygısıyla ölümü tabulaştırır. “Mülkiyet, sizi gerçek bir gelecekte yoksun bırakır. Sizi geleceğin, şimdinin bitimsiz tekrarından ibaret olacağına inandırır” (Eagleton,2006:188). Bireyin, mülkiyet üzerinden sağlamlaşmasına zemin hazırladığı otoriteyi aşabilmesi için Eagleton’un önerisi çok açıktır. Her koşulda ve her şeye “Hayır” diyebilmek. Onunla aynı noktada buluşan Cioran, “En büyük evet, ölüme evettir”(Cioran, 2016:182). sözüyle otoritenin birey üzerinde her şeyi evetleten yapısına vurgu yapar. Oysa bireyin yaşamda kendi değerlerine ulaşabilmesi için, korku duvarının kendisine her şeyi onaylatan yapısını aşması gereklidir. Bu da olumsuzlamayla mümkün kılınır. “Olumsuzlamak: Ruhü özgürleştirmek için bunun gibisi yoktur. Ama olumsuzlama, ancak onu ele geçirip kendimize mal etmeye çalıştığımızda verimlidir; ele geçirildikten sonra da olumsuzlama tutsak alır bizi: O da bir zincir olur”(Cioran,2016:181). Bu sözü edilen her şeyi olumsuzlama, anarşizm midir peki? Ya da şöyle bir soru üretmek daha doğru olabilir, otoritenin ortadan kaldırılması demek, anarşizmi mi doğuracaktır? “korku ve geleneğin ‘olası’ diye seslendiği sınırların ötesine geçmek için kendini özgür bırakmak-eğer bunu uygulamaya cesaretiniz varsa, Anarşizm sizin için bu anlama da gelebilir-(...)Anarşizm, beden için olduğu kadar ruh için de özgürlük demektir”(Cleyre,2015: 27). Bireyin üzerindeki otorite belirlemesini mülkiyet üzerinden değerlendirdikten sonra anarşizmin sağduyudan vazgeçme ile eş anlamlı olmadığını her insanın zorlanmadığı müddetçe toplumsal yaşamda kimi şeylerden diğerinin mutluluğu için vazgeçebilme iradesinde olduğunu anımsatan Cleyre, anarşizmi toplumsal yaşamı yaşanması hale getirecek doğrudan eylemi doğuran alan olarak görür. Otorite baskısı bu şekilde aşılabilmektedir:

*“Sosyal değişim, ister barışçıl, ister şiddet yanlı olsun, öncülerinin doğrudan eylemleri tarafından gerçekleşir. İnsan bilinci, kitle bilinci, değişime duyulan ihtiyaç ile uyanır. (...) Doğrudan eylem, her zaman velvelicidir, tetikleyicidir, onun sayesinde umursamaz olanlar, baskının gittikçe katlanılmaz bir hale geldiğinin farkına varırlar”(Cleyre,2015:44).*

Çünkü otorite kural koyuculuğunu ve kendine itaati, toplumsal birlikteliğin sağlanabilmesi için bir olumlu gereklilik gibi sunma eğilimindedir. Fakat “İnsan işbirliği kendi içinde erdem değildir. Buradaki erdem kimin kiminle hangi amaç için işbirliği yaptığına bağlıdır”(Eagleton,2006:175). Eagleton’un da belirttiği gibi erdem yaratılması için

otoritenin -hangi biçimde kendini tanımlandırırsa tanımlandırın; tanrı/devlet/gelenek-kendine mutlak olumluluk rolü biçip bireyi mutluluğa ulaştıracak erdemli bir yaşam için onlara itaat rolünü oynama zorunluluğunu dağıtmasına gerek yoktur. Çünkü:

*“Rol, her yere taşıdığımız ve bizi her yerde bir yoklukla –ancak düzenlenmiş allanıp pullanmış ve güzelleştirilmiş bir yoklukla yüz yüze getiren kendi kendimizin karikatürüdür. (...) Mutlak özdeşleşmenin tam karşı kutbunda insanın kendisiyle rol arasına mesafe koymasının özel bir yolu serbest bir oyun bölgesi oluşturmanın bir yolu vardır. Gösteri düzenini bozan davranışlar bu bölgede doğar” (Vaneigem, 1996:153).*

Guy Debord’un ‘gösteri toplumu’ adlandırmasıyla ifade ettiği, mülkiyet belirlenmişliği, yaşanılan dünyayı bir sahneye çevirivermiş otoritenin varlığını sürdürebilmesi için tek dayanak noktası özgünlüğü yok etmektir. Aynılaşıma ve sahtelik gerçekliğin yerini aldıkça bireyin otoriteye bağımlılığı da aynı oranda artar. Fakat otoritenin baskısını kırarak insanı mutluluğa ulaştıracak erdemli bir yaşamı sağlamanın yolu Vaneigem için çok açıktır:

*“İktidarın baskıcı birliği üç ayaklıdır onun üç işlevi, zorunluluk, baştan çıkarma ve dolayımamadır. (...) insan ilişkilerinde herkesin bir başkasının kendisini geliştirmesine katılımını arttıran bir saydamlığın politik ifadesini bulmaya koyulmuştur. Hayatta kalma için beslenme ve barınma neyse hayat için yaratıcılık aşk ve oyun odur. (1) Kendini gerçekleştirme projesi yaratım tutkusuna dayalıdır. (2) İletişim projesi aşk tutkusuna dayalıdır. (4) Katılım projesi oyun tutkusuna dayalıdır (6) Bu üç proje nerede birbirinden ayrılırsa orada iktidarın baskıcı birliği güçlenir” (Vaneigem, 1996:256).*

Mülkiyet duygusunun “var olma”yı “sahip olma”yla takaslayarak, bireyi hayatta kalmak için tüketen, tükettiği için hayatta kaldığı sanısına sıkıştıran otorite aslında başka bir tükenmişlik alanına işaret eder Vaneigem için: Kendinliğinden vazgeçmek. Oysa bireyin erdemi ortaya çıkarması için; aşkla gerçekleştireceği eylem toplumsal yaşamın birlikteliğinin uyumunu sağlayacak tek koşuldur, bu noktada hiçbir otoriteye ihtiyaç yoktur. Çünkü bireyin bağlı olduğu tek otorite kendiliğini ortaya çıkaracağı deneyimleri ve bilincidir.

### 1.2.5.1. Tanrı otoritesi

*“Senin ruhun benim ruhuma şarabın saf su ile karışması gibi karışmıştır. Sana herhangi bir şey dokunduğunda bana da dokunur. Ey Allah’ım, her durumda Sen bensin!” (Hallac-ı Mansur).*

Erdem/ler, bireyin tanrısallaşmasıdır. Tek tanrılı dinlerin yorumunda bulunan tanrı otoritesinden çok farklıdır. Bireyin dünyada son ereği mutluluk, son ereğe ulaşması için de eylemlerinin en üstün iyiye ulaşması gerekmektedir. En üstün iyi tanrıdır. Tüm iyiler ondan gelir ve ona gider. Erdem- tanrı otoritesi ilişkisi; dinlerin yorumlarında farklılık gösterir. Fakat bu konu çalışmanın araştırma alanında bulunmadığı için bunu ayrıntılandırmayacağız. İnsanların toplum içinde ahlaklı eylemde bulunmasının iyi ve kötüsünü araştıran etiğin ilgi alanına giren erdem/ler açısından bu otoritenin nasıl yorumlandığına baktığımızda;

Sokrates’e göre, iyinin idesi tanrıdır. İnsan erdemler aracılığıyla tanrıya ulaşır. Tanrı burada bir baskı aracı değil; insanı iyiye yönlendiren bir araçtır.

Platon’da tanrı otoritesi, bilgelik erdemiyle sınılanır. Tanrının mutlaklığı ya da mutlaksızlığı iyi idesinin ondan gelmesinden kaynaklanır. Platon ‘Timaios’ Diyalogu’nda varoluş ve Tanrı üzerine konuşur. (Bknz Platon, 2001: 29-53, 86-90) Bireyden beklenen bir otorite karşısında koşulsuz bir boyun eğiş değil, öte dünyaya erdemli gitmesi, tanrıların yanında yer alabilmesi için erdemli bir yaşam sürmesi gerektiği üzerinedir. Nasıl ki birey adilse, tanrıların da adil erdeme sahip olduğunu düşünür.

*“Adil bir adam yoksulluk içinde yaşıyorsa ya da hastaysa ya da buna benzer başka felakete uğramışsa, bu ya yaşarken ya da ölümünde onun hayrına bir sonuç verecektir. Çünkü tanrılar, bütün gücüyle adil davranan ve kendini erdemlere adanarak, bir insanın yapabileceği kadar tanrılara benzemeye çalışan kimseleri hiçbir zaman unutmazlar” (Platon, 2005: 613b).*

Aristoteles’te tanrı baskı aracı bir otorite değildir. Evet, erdem için otoriter bir bakışı bulabiliriz burada fakat bu otorite bireyi iyi ve mutlu yaşama ulaştırmasıyla açıklanabilir. Erdemli bir yaşam mutlu bir yaşamdır. Bilginin akli başındalıkla sınılandığı eylem alanı zaten insanı tanrısallaştıracaktır. (Aristoteles: 1998, 129) Erdem, akli başındalıkla bilgiyi kullanan bir huydur. Bu huy pratik eylem alanında kendini sınar ve alışkanlık kazanır. Öyleyse birey yaşamında erdemleri tekrarlamaıyla, ondan vazgeçmemesiyle tanrı/lara yakınlaşacaktır.

Rousseau, “Tanrı insana iyiyi sevmesi için vicdanı, iyiyi tanınması içinse aklı vermiştir” (Rousseau, 2011: 412). sözüyle erdemi aklın yol göstericiliğine başvurma ve vicdanın sesine kulak verme ilkelerinde sabitler. Ona göre, tanrının kurumsallaşmış hali kilise ve din ahlakı yücelteceği yerde onun yozlaşmasına sebep olmaktadır. Oysa Tanrının otoritesi, bireyin içsel bir serüvenidir. Bireyin bu duygu dünyasına hiçbir şey baskı aracı olamaz. O tanrısal öze ulaşmak için erdemli davranışın onu taşıyacağını bilir. Yani birey burada da kendi kendisinin efendisidir.

Kant, Tanrıyı teorik aklın alanında bir ide olarak varsayar. Çünkü pratik aklın, en yüksek iyiye ulaşması için bir zorunluluktur. Doğa yasası en yüksek iyiyi hedefleyen bir ahlaklılık alanıdır. Bu alanda insan, özerk bir yapıdadır. Ona özerkliğini aklı kazandırırken; iyiyi isteme özgürlüğü de bunu besler. Yani birey, tanrı istedi /buyurdu/ diye eylemlerini ona göre şekillendirirse; ödevini zorunluluktan yaparsa, erdemli olmaz. Erdem bireyin çabası sonucunda kazanacağı bir şeydir. Koşulsuz her şeyi kabul edip ona göre davranan birey, tanrının yardımıyla erdemli olamaz. Kant özerk bireyi; “kişi özgürlük ilkelerine göre kendi kendini belirleyen varlık” (Kant, 2000: 21). olarak ortaya koyar. Tanrısal adillik ve en yüksek iyiye ulaşmak için otorite karşısında aklını devreye sokmalıdır. Ancak bu yolla kendini erdem sınavında anlamlandırabilir. (Bknz: Kant,1999: ss- 34-42 vd Kant, 2000: ss.8-21)

Marx, bireyin eylemindeki erdemini tanrı otoritesi ile sınanmasını “erteleme” olarak değerlendirir. Maddi bir varlık olan ve ilişkileriyle maddi bir dünyayla çevrili olan insan, sahip olmak vaadiyle, içinde bulunduğu ortamı sorgulamaktan vazgeçirilip bilinç düzeyi olmayan bir dünyaya hazırlanır. İçinde bulunduğu dünyada eylemlerine ödül-ceza ilkesiyle yön vermesi beklenir. Onaylayan ve itaat eden bir varlık konumuna getirilir. (Marx 2013:112,175) Aslında çekildiği bu yanılsama içinde olduğu dünyanın bir iz düşümüdür. Mutlak güce hizmet eden bir nesnedir. Erdemini belirleyen de bu otoritedir.

Nietzsche; bireyin kendini geliştirmesi için Tanrıyı ve onun kurumsallaşmış hali kiliseyi çok büyük bir engel olarak görür. Çünkü din tanrı gölgesiyle insanın elini kolunu bağlayıp onun kendini gerçekleştirmesini engellemektedir. İtaatin buyrulduğu bir yerde

erdemini aramak olsa olsa kendini avutmak, bir yalanın peşi sıra gitmektir. Tanrı otoritesinin kalkması; erdemini yaratacaktır.

*“Tanrı bir sanıdır lakin ben sizin sanınızın, yaratıcı iradenizi aşmasını dilemem. Siz bir Tanrı yaratabilir misiniz? Öyleyse bana Tanrılardan söz etmeyin! Pekâlâ, hâlbuki üstüninsanı yaratabilirsiniz” (Nietzsche,2000: 73).*

Tanrının olmadığı bir yerde; o güne dek baştan kabulde gelen, sorgulanmadan kabul gören ahlak yasasının erdemleri de çökecektir pek tabii. Bu otoritenin olmadığı boş alan erdemini şekillenmesi için ana koşuldur.

Foucault’da kendilik kaygısı, “varoluş sanatı” olarak adlandırılır. Antikte birey, kendini gerçekleştirirken tanrısallaştığını, erdemli yaşamda böyle yetkinleştiğini düşünür. Modern sonrası çağda da bu yetkinleşme kültüründen çok uzaklaşmadığını fakat ekseninin kaydığını belirtir. Foucault özgürlük düşüncesinde ifade ettiği gibi bireyin kendi üzerinde kurduğu iktidar, varoluş sanatında kendini somutlama alanı bulur. Fakat Hristiyan geleneğin yaygınlaşmasıyla birlikte bu özgürlük alanına müdahale etmesi de beraberinde gelmiştir. Bireyin kendilik kaygısı yerini; başkaları için kaygılanmaya bırakmış ve birey kendini var edeceği yerde Foucault’un tanımıyla ‘pastoral bir iktidarın’ hizmetine girmiştir. (Foucault, 2011: 204-220)

Baudrillard; *“Tanrı bile simüle edildikten, Tanrıya olan inanç göstergelere indirilebildikten sonra gerisini siz düşünün!” (Baudrillard, 1998:19).* sözüyle tanrının otoritesinin dahi gerçeklikle bağlantı kurmaya yetemeyeceğini ifade eder. Sözelimi, Hristiyanlar için çarşıya gerilmiş İsa’yı sembol eden artı şeklindeki herhangi bir objeyi evinde, bedeninde taşıması onun kendini tanrıya adadığının gerçekliğini ne derece içinde barındırmaktadır? Bu onun tüm iyilerin tanrıdan geldiği ve ona gideceğine inandığı için erdemli bir yaşam sürdürdüğünün kanıtını oluşturabilir mi? *“-Mevcut gerçekliği somut olarak ortaya koyacak kanıtlar yoktur ve asla da olmayacaktır– Tanrının varlığını kanıtlayabilmenin mümkün olmaması gibi. Gerçeklik bir inanç nesnesidir, tıpkı Tanrı gibi” (Baudrillard, 1995: 47).* Gerçeklikle bağını kaybetmiş birey için eylemini mutlak bir otoriteye göre biçimlendirmesi onu bir baskı aracı olarak hissettiğini düşünmek pek mümkün değildir.

Badiou, “aynılık” ve “ötekilik” kavramları üzerinden tanrının birleştiriciliğinin/bütün olma/ sağladığı erdem anlayışını açıklar. Tanrı bundan iki yüz

yıl önce Nietzsche ile ölmüştür. O halde onun sağladığı bu aynılaşmanın boşluğunu insan neyle dolduracaktır? “Hoşgörü” ötekini tanıma, ötekiyle bir olma. Peki, bu insanın erdemle buluşma noktası mıdır? Belki, evet. Fakat hoşgörü ve hümanizma yeniden tanımlanmalı ya da şu halde algılanışı üzerinde biraz sorgulanmalıdır. (Badiou, 2016: 33-41, vd 2013: 177-) Bu hümanizma kendiliğindenlik taşıyor, bir işgale dönüşüp her şeyi içine alıyorsa, sorgulamayı hak ediyor demektir.



### 1.2.5.2.Devlet otoritesi

Sokrates, insanlar arasında sosyal düzenin sağlanabilmesi için devleti gerekli görmektedir. İnsanların erdemleri aracılığıyla kamusal alanda uyum sağlanır, devlet bu uyumu bir arada tutan bir kurumdur.

Platon'a göre, devlet yapısı gereği otoriter olmak zorundadır. Fakat bu kralcılığın kötü yanını kırmanın mutlak yolu kralın filozofça bilgili olmasından geçer. Tek kişinin yönetimi yerine, Aristokrasiyi savunur. Demokrasiye karşı çıkmasının nedeni sınırsız özgürlükle, başa ehliyetsiz kişilerin geçmesinden kaynaklanmaktadır. Bu da anarşiyi doğurur. Oysa devlet, bir beden gibi düşünülmeli ve hasta organın varlığı bedenin işlerliğini sekteye uğratacağı bilinmelidir. Sağlıklı beden/ devlet; yöneticinin bilgelik erdeminde, savaşçı/bekçilerin erdemi cesaretinde, üretici sınıfın- köylü, çiftçi, zanaatçı vb – erdemi çalışkanlıkta; devletin devamını sağlayacak her yurttaşın erdemi ise adalet ve ölçülülük erdeminde değildir. (Bknz Platon, 2005: 520d, 565-569, 557-561, 427c) Bu otoriter yapı iyinin bilgisini eğitimle alacak yurttaşlar için çocukların ailelerinden uzakta yetiştirilmesini de önerir, dinleyeceği müziğe de karar verir. Çünkü Platon'a göre eşitlik ilkesi böyle sağlanacak, kıskançlıklar ortadan kalkacak, erdemli her birey/yurttaş erdemli devleti ve onun devamını sağlayacaktır.

*“Devlet on yaşından büyük olan bütün yurttaşları kent dışına kırsal kesime yollayacak, ama çocuklarını kendi yanlarına alıp anne babalarının bağlı olduğu şimdiki töre ve âdetlerin tamamen dışında, daha önce söylediğimiz o kendi töre, ahlak anlayışı ve geleneklerine, âdetlerine göre eğitip yetiştireceklerdir; böylelikle devlet ve düzen bizim tanımladığımız şekliyle, olabilecek en hızlı ve kolay yoldan doğacak, kendileri mutlu olacak ve arasında yaşadıkları halka, mümkün en büyük yararı sağlayacaklardır.” (Platon, 2005: 541a)*

Aristoteles'e göre; ölçülü olmanın sınırlarını sitenin yasaları belirler. Yasalar da bireylerin eylemlerini belirleyeceği alandır. Ölçülü eylem, erdemli birey yasaya uyarak devlet otoritesini onaylamakla, uymakla yükümlüdür. Sitenin bozulması demek; onun ölmesi demekle eşanlamlıdır. Erdemli birey sitenin devamını sağlar. Site onda otoritede için bir baskı aracı değildir. Çünkü ailelerin oluşumundan köyler, köylerin oluşumundan siteler oluşmuştur ve bir arada yaşama zorunluluğu olan insan, kendi mutluluğu için sitenin mutluluğunu istemektedir.

Rousseau için gerçek güç; toplumun adalet, eşitlik, özgürlük ve erdemle yönetilmesiyle sağlanabilir. Bunun dışında hiçbir baskı ya da zorlayıcı bir güç kendinde haklılık yaratamaz. ‘Genel istenç’ in yönelimiyle oluşan toplumsal sözleşme bireye vatandaşlık duygusu verir ve vatana aidiyet eylemlerini görev bilinciyle yapmasını sağlar. Bu düşünce de onu erdemli olmaya sevk eder. Yönetenle yönetilen arasında gereklilik kipi içermeyen iletişim biçiminde ancak ahlaktan bahsedilebilir. Devletin vatandaşlarına sağlaması gereken iki temel koşulu vardır, bunlardan güç ve nüfusun şiddet doğurmamasını sağlamak, ikincisi de; *“hiçbir vatandaş ne bir diğerini satın alacak kadar zengin olabilmeli, ne de kendisini satmak zorunda kalacak kadar fakir”* (Orhan, 2013: 18). olmasını sağlamaktır.

Kant’a göre *“devlet, adil yasalar altındaki insanların birliğidir”* (Kant, 1991: 124). Devlet yöneticisinin yasaları iyi niyetle yapması, eşitlik ilkesine göre hareket etmiş olması; yasama, yargılama ve yürütme organlarını ayırmış olması gerekmektedir. Bu ilkeler yerine getirildiğinde; bireyden ödevini yerine getirmesi beklenir. Devlet otoritesi demek, bireyin diğeriyle ilişki kurmaya başladığı anda kendini gösterir ve erdemli davranış burada kendini gösterir:

*“Bir devlet içinde insanların bir amaç uğruna doğuştan gelen dışsal özgürlüklerinin bir bölümünden vazgeçmiş olduklarını söyleyemeyiz; aksine bütünüyle vahşiliğinden, kanunsuz özgürlüğünden feragat etmişlerdir; bu yasalara bağlı olmakla kişinin özgürlüğü eksilmemiştir. Meşru bir zemin içerisinde bu yasalara bağlı olmakla o aslında kendi koyduğu yasalara bağlı olmuştur”* (Kant, 1991: 127).

Otorite, bir baskı aracı değildir. Erdemli birey kendi iyiye istemesini, diğerleri için de isteyeceği bir alanda sınımalıdır.

Marx, ekonomik gücü elinde tutan sınıf ile devleti yöneten sınıfın aynı olduğunu söyler. Bu yüzden bireyler üzerinde baskıcı ve ezicidir. Oysa ona göre, devleti oluşturan insandır. Emeğine yabancılaşan insan, bilinçten de yoksunlaşır ve bu devlet otoritesinin hedeflediği bir şeydir. Devlet, işbölümü üzerinden bilinci pratik alana çeker, bu yolla üretim odağından bireyi konumlandırır. Oysa bilinç, insanın boş zaman olgusu üzerinden kendini biçimlendirmeye başlar. Bu da bireyin yeteneğine göre ve ihtiyacına göre emeğini kullanmasıyla sağlayabileceği bir olgudur. Birey, ‘olma’ durumuna bu yolla geçebilir. Ancak bu noktada erdemden söz edilebilir. Mevcut devlet yapısı bunu sağlamaz aksine,

kendi erdemlerinin kutsanmasını ister. Bireyin erdeme ulaşması, devlet otoritesini kaldırmakla mümkündür. Bu da sınıflı toplumun aşılacağı komünizmle mümkündür. (Bknz: Marx, 2003 :107-123)

Nietzsche'nin, *“devlet diyorum iyi ve kötü herkesin kendini kaybettiği yere; devlet diyorum, herkesin ağır ağır intihar ettiği- 'hayat' denilen yere”* (Nietzsche, 2014: 89). sözü , *“Tanrı öldü!”* sözü kadar keskin ve net bir tavır alır. Ona göre, otoritenin olduğu her yerde bir baskı vardır. Kendisine itaati bekleyen her kurum bireyi standartlaştırmaya, özgünlüğünü kaybettirmeye yöneliktir. Bu yüzden üstüninsan devletin söylediği her şeyi dışsallaştırmalıdır. Çünkü *“halk, dilini töreler ve yasalarla oluşturur. Fakat devlet iyi ve kötüyü anlatan her dilde yalan söyler ve her ne konuşursa yalandır- ve sahip olduğu her şey de çalıntıdır”*(Nietzsche, 2014: 85). Gücünü din kurumundan alan bu kurum, söylenenin aksine bireyi korumak üzere değil onu yok etmek üzere işlemektedir. Bu yüzden önce üzerindeki din etkisinden kurtulunmalıdır. Bireyde bir uyku hali gibi anlattığı erdem yalanı böyle kırılacaktır. (Bknz: Nietzsche, 2014: 64-67) Bireyin uyanıp erdeme ulaşması, devletin sorgulanamaz otoritesini kırmaktan geçer. *“Devletin bittiği yerde- şöyle bakın kardeşlerim görmüyor musunuz, gökkuşağını ve üstüninsana giden köprüleri”*(Nietzsche, 2014: 90).

Foucault'ya göre kendini devletle somutlayan iktidar otoritesi bireyin erdeminde kesinlikle bir baskı aracıdır. Bunu kaldırmak ise tek tek her bireyin kendine iktidarlaşmanın verdiği rahatlık konforundan kurtarmasıyla mümkün kılınır. *“Günümüzün siyasi etik toplumsal ve felsefi sorunu bireyi devletten ve devletin kurumlarından kurtarmaya çalışmak değil; kendimizi hem devletten hem de devletle ilintili olan bireyselleştirme türünden kurtarmaktır. Yüzyıllardan beri zorla dayatılmakta olan bu tür bireyselliği ret ederek yeni öznelik biçimlerine geçerlilik kazandırmak durumdayız”* (Foucault, 2011:68).

Baudrillard, politikacıları bir şovun içindeki stand-upçulara benzetir. Bu muhalefet için de iktidar için de böyledir. Geliştirdikleri, üretmek istedikleri programları herhangi bir uygulamaları yoktur, varlıklarını karşıt fikirleri kışkırtıp kendilerine sataştırmaktan ve mümkün olabilen en çok alkışı toplayabilmekten alırlar. Toplumdan kitleye dönüşmüş olan topluluğun da iktidarından haberi yoktur. Kitlenin iradesi ya da temsil etme gücü elinden alınmış 'sessiz yığınlara' dönüştürülmüştür. (Baudrillard, 2015:

11-25) Böyle bir ortamda bireyin erdemini belirlemede devlet otoritesi de bir simülasyon ve ana göre kendini yeniden yeniden üretebilen bir süreçtir.

Badiou, “*Çağdaş demokrasilerin gezegene dayatmaya çalıştıkları şeyin hayvani bir hümanizm olduğunu söylemeliyim. İnsan burada yalnızca merhamete layık olarak vardır. İnsan acınası bir hayvandır*” (Badiou, 2013:187). sözüyle demokrasicilik maskesini indirmek ister. Ona göre devlet, bireyi öznellikten nesnelğe dönüştüren bir yapıdır. Bunu da kimlikler üzerinden yapar. Bireyin kendini yeniden özneye dönüştürmesi, kimliklerden sıyrılmasıyla mümkündür. Burada siyasete önemli bir görev verilir: Devletin bireyi konumlandırışını dahası devletin olmamasını ancak siyasetin varlığıyla sağlanabilmektedir. (Badiou, 2011:28) Badiou, bunun örneği olarak 68’i yaratan siyasi örgütlenmeyi verir.<sup>7</sup>

---

<sup>7</sup> Bu konuda daha ayrıntılı bir okuma için bakınız: Bill Brown (2008), Sitüasyonist Enternasyonal, Altıkırkbeş Yayınları. Ayrıca, Bill Brown’un kendi bloğu olan; [notbored.org](http://notbored.org) website adresi de daha geniş bir okuma olanağı sunabilir.

### 1.2.5.3. Gelenekler otoritesi

Sokrates, devlet kurumunu ayakta tutabilen bir olgu olarak gelenekleri değerlendirir. Gelenekler, mutluluğa ulaşma çabasındaki insanın iyinin bilgisiyle oluşturduğu kurallar bütünüdür. Bu bir baskı aracı olmanın ötesinde, kamusal alanın uyumunu sağlamak için kendisine başvurulması gereken bir organik bütünlüktür.

Platon görenekler otoritesini, sorumlulukla ilişkilendirir. İnsan kendini gerçekleştirirken doğru ve yanlış ayrımını öğrenmiş, iyi ve kötünün içeriğini doldurmuşsa, geleneklere uyması; kendi ve toplum için o göreneğe ilişkin sorgulama yaptıktan sonra karara varmasıyla sınılanır. Bu anlamda diyebiliriz ki, mutlak bir kural değildir. Fakat mutlaklığını, iyiye yönelen bilgidен ve sorumluluk erdeminden alır:

*“Töre şöyle der: Felaket durumlarında mümkün olduğunca serinkanlılığını muhafaza etmek ve çığırından çıkmamak iyidir; çünkü böyle bir davranışın iyi mi kötü mü olduğu belli olmadığı gibi, kendini tutamayan kimseye yarar da getirmeyeceği bellidir; töreye göre, aslında insana ilişkin hiçbir şey öyle büyük, aşırı öfkelere değmez; evet, böyle durumlarda hızla atılıp elde edeceğimiz şeyin karşısına acı, engelleyici olarak çıkar” (Platon, 2005: 604c).*

Aristoteles erdemleri; düşünce ve karakter erdemleri olarak ikiye ayırır. Karakter erdemlerini; huy ve alışkanlık üzerinden açıklarken aslında işaret ettiği ettiği alan geleneklerdir. Fakat bir farkla; karakter erdemlerine sahip olan birey; bunu koşulsuz törenin yasası olarak kabullenmemeli; eylemde bulunmadan önce erdem açısından doğru olup olmadığını sınımalıdır. Aklın “söz dinleyen kısmında” bulunan karakter erdemlerinde ölçülü olmayı başarabilmiş birey; ölçülü toplumu oluşturur. Bu anlamda töreler onun üzerinde bir baskı aracı otorite değildir; birey erdemli davranışıyla töreleri oluşturandır. Elbette, buna aykırı davranan olacaktır. Fakat zaten bu nokta da erdemli bireyden söz etmemiz mümkün olmayacaktır. (Bknz: Aristoteles, 1998: 92) İster devlet yasaları olsun, ister sözlü yasalar, özünde eşitliği barındırdığı için bunların sorgulanması dahi düşünülmemelidir. (Aristoteles 1998:60)

Rousseau, uygar toplumun kendine bir gelenek yarattığını ve bunun tek ölçütünün para olduğunu söyler. Bu burjuva ahlakından başka bir şey değildir. Bilim ve sanatı da metalaştıran bu ahlakın ilgi alanı görünüşler üzerindedir. Birey kendini görünür kılmak adına, kendi eğilimlerini dışlamış, kendine yabancılaşmıştır. Kendindeki özü

sergileyemeyen bireyin erdemle ilişki kurabildiğini söylemek pek olası değildir. Bireyin erdeme ulaşması için bu ‘görünüş’ otoritesini kırması gerekmektedir. Bu yolla kendi geleneğini yaratabilir. Çünkü gelenek özü itibariyle, iyi ve erdemli olanın aktarılmasıdır. Birey için bir otorite değil.

Kant, pratik akıl alanında gördüğü, genel doğa yasalarında (ki bunu görenekler olarak okuyabilmekteyiz) otoriteyi bireyin kendinde hissetmesi gerektiğini düşünür. Ona göre, otoriteye koşulsuz uyan, erdem sınavının dışındadır. Çünkü birey akıyla her şeyi sorgulamalıdır. *“Eylemlerin bir maksiminin genel bir yasa olmasını isteyebilmek gerekir; bu genel olarak ahlaksal yargılamamızın kuralıdır”*(Kant, 1995:41). Erdem otoriteyle uyumu gösterse de bir baskı aracı değildir. Çünkü bireyin akı vardır. O zaten eyleme geçmeden önce iyiyi isteyeceği zaman erdemli olacaktır.

Marx, kapitalist toplumu, yalnızca insanı üretim aracı olarak yorumlaması açısından eleştirmez. Bu aynı zamanda toplumu sınırlı özgürlükle kuşatması da demektir. Bu kuşatılmışlık altında birey, diğeriyle ilişki kuramaz hale gelir. *“Her bir kimsenin diğeri zarar vermeksizin hareket etmesiyle oluşan sınır, iki tarla arasındaki sınırın bir çit yardımıyla belirlenişi gibi yasayla belirlidir”* (Marx, 1997:33). İlişki alanı kültürel-sosyolojik bir bağlamda değil, rekabet alanındadır. Buradan da, bireyi çevreleyecek bir gelenekten söz etmek mümkün değildir. Olsa olsa mevcut geleneği yaşatmak ve onun çevresinde yaşamak durumundadır. Bu yabancılaşmanın başka bir boyut almasıdır. Bu durumda bireyin erdemle ilişki kurmasından söz etmemiz mümkün değildir. Birey mevcut gelenek tarafından kuşatılmış ve onun baskısı altındadır. Eylemlerini ona göre şekillendirir.

Nietzsche geleneği itaatten yola çıkarak değerlendirir ve bunu bir baskı aracı olarak görür. Geleneklerin kendini ister toplumsal formdan isterse dinden gücünü alarak yaratmış olmasının hiçbir önemi yoktur. Çünkü gelenek dediğimizde kalıplaşmış yargılardan ve değerlerden söz ederiz. Oysa Nietzsche, tüm sınırlamaları reddeder. Geleneğin buyurganlığı, erdemlin sınırlanma noktasıdır. Sürü ahlakını da efendi ahlakını da dışlamanın tek yolu, geleneği reddetmektir. Böylece insan benliğinde temiz, boş alan yaratabilecek ve orayı kendi düşünceleriyle doldurabilecektir. Kendini özgür kılabilmiş insanın ilk koşulu ona ahlak olarak sunulan tüm değerlerin dışında çıkıp kendini

ahlaksızlaştırmasıdır. Bu pürlük ona, kendine bağlı kalmayı getirecektir, herhangi bir geleneğin edilgenliğine girmeyi değil.

*“Saygı duymalarımızın hepsi ya kendimize aittir ya da başkalarından edinilmiştir... Edinilmiş olanlar büyük ölçüde daha fazladır. Niçin onları ediniriz? Korkudan,(...) ve kendimizi bu bozulmaya öyle alıştıırırız ki, sonunda bizim karakterimiz haline gelir” (Nietzsche, 2001:82).*

Bu noktada ayırımını yapmamız gereken şey; Nietzsche'nin önerisinin immoralizm –töretanımazcılık- değil; moralitenin baskısından kurtularak yeni değerler üretme çağrısı olduğudur.

Foucault'un gelenek otoritesi karşısında aldığı tavır çok nettir. Bir geleneği yıkarken, bir başkasını yaratma tehlikesine sürekli vurgu yapar. Hatta kendi görüşlerini taşıyan kitapların bilgiyi ilettikten sonra kendi kendini imha edebilmesini ister. Ona göre bir toplumun ürettiği geleneği anlamak için dışlananlar kimlerdir sorularını sormak yeterlidir. ‘Deli kimdir?’, yanıtın ardından şu gelmelidir, peki ‘akla aykırı olan nedir?’, bir diğer soru şu olabilir: ‘Güç kime uygulanıyor?’ vb. Foucault bu yapı söküm tekniğiyle gelenekleri anlamlandırır. Erdem ise, bireyin ‘varoluş sanatında’ gizlidir. Bir gelenek yaratma sorumluluğunda değil, bireyin kendini oluşturma sürecidir.

Baudrillard, çağın geleneklerini tüketim alışkanlıkları üzerinden değerlendirir. Tüketim toplumu kendini ifade etmek için nesnelere ihtiyaç duyar. Mutluluğun göstergesi tüketimin bolluğudur. Görünümlerin egemen olduğu bu topluluğu kitle iletişim araçları toplumun ötesinde bir kitleye dönüştürür. Bu kitle baskı ya da yasağın dışında kendisine sunulan modelleri benimsemekle yükümlüdür. Şiddet yerini ikna edip caydırmaya bırakmıştır. (Baudrillard, 2004: 46-52, 165-173) Böyle bir ortamda topluluğun kendini anlamlandırabileceği bir değerler sisteminden söz edemeyiz, erdemleri yönlendiren tüketim alışkanlıklarıdır.

Badiou, hoşgörünün üzerine giderek ötekini anlamaya çalışan bireyin yarattığı bir söylem olan: “Benimle aynılaş ki, sana saygılı olayım” ı sorgular. Bu içinde bir otorite baskısı barındığı gibi, artık ahlakın yerini almaya başlayan etiğin birey üzerinde yarattığı terörizmdir. Hoşgörü, içinde acıma duygusunu barındırdığı için, bireye ötekiyle arasında aşılabilir bir uçurum yaratmıştır. Fakat bunu hümanizm işgalciliğiyle maskeler.

Tanrısallık birleştiriciliğinde aynılaşmaya gidemeyen insanın boşluğunu ideolojileşen etik doldurur.

*“Günümüz etiğinin nesnel (ya da tarihsel) temeli olan költürcölük, aslında bir turistin töre, adet ve inançlar çeşitliliği karşısında, özellikle de imgesel oluşumların (dinlerin, cinsel temsillerin, otorite tezahürlerinin vb.) oluşturduğu indirgenmez karşım karşısında kapıldığı büyülenmeden farksızdır. Evet, etiğin asli ‘nesnel’ temeli doğrudan doğruya vahşilerle yaşanan sömürgeci karşılaşmanın verdiği hayretten miras alınmış kaba bir sosyolojiye dayalıdır” (Badiou, 2016: 40).*

Badiou’nun etiğin geleneklerin yerini almaya başlaması üzerine söylediği çok açıktır. Birey bu baskı ortamında kendi değerlerini üretmediği gibi, kabul etmediği bu otorite karşında da dışlanır. Çünkü ‘radikal hümanizma’ her şeyi işgal etmiştir.

### 1.2.6. Para-erdem ilişkisi

*“Har içinde biten gonce güle minnet eylemem/ Arabi, Farisiyi bilmem, dile minnet eylemem/ Sırat-ı Mustakim üzere gözetirim rahimi/ İblisin talim ettiği yola minnet eylemem / Bir acayip derde düştüm herkes gider kârına/ Bugün buldum bugün yerim, Hak kerimdir yarına / Zerrece tamahım yoktur şu dünya varına/ Rızkımı veren Hüda'dır kula minnet eylemem” (Kul Nesîmî, “Minnet Eylemem”)*

Sokrates, döneminde bilgiyi para karşılığı satan sofistlere, para karşılığı bir mevkiye gelenlere, zenginliğini adaletin ölçüsü gibi sunanlara karşı eleştiri oklarını yönlendirir. Ona göre bu kötülük ölçüsünden başka bir şey değildir. Fakat elbette varsıllık karalanacak bir olgu değildir. Tek koşulu, paranın kullanımının diğer insanların haklarını gasp etmediğinden emin olmaktır. Erdem burada kendini gösterir.

Platon, iyi ve kötünün belirlenmesinde paranın etkili olduğunu düşünür. Paranın toplumda önem kazanmaya başlaması yasaları gerekli kılmıştır. Oysa ilkel topluma para egemen olmadığı için onlar yasaya gerek duymuyorlardı. Ona göre ilkelerde;

*“Bir toplumda ne zenginlik ne de yoksulluk varsa iyilik ve kötülük de yok demektir. Çünkü böyle bir toplumda ne kendini üstün görme ne haksızlık ne kıskançlık ve ne de çekememezlik vardır. Bu çağın insanları çok iyi kişilerdi” (Hançerlioğlu, 1993:163).*

Platon, mülkiyet kavramına karşıdır fakat iş bölümü üzerinden değerlendirdiği sınıflı toplumu sahiplenir. Bu sınıflar toplumun çıkarları ve amaçları doğrultusunda hareket eden bir organizma gibi düşünülmelidir. Planlı bir ekonomi iş bölümünde ele alınmakta ve erdemli kişinin sahip olacağı bir özelliktir. Servet, kişinin işini iyi yapmamasına neden olur. Servet sahibi olmak, onun dürüstlikle kazanıldığı anlamına gelmez. Bu yüzden dürüstlikle de harcanmayacaktır. Oysa erdemli kişiden beklenen dürüst olmasıdır. Sözgelimi, altın ya da gümüş biriktirilmesini zararlı görür. Çünkü işini iyi yapma ilkesi kişinin emeğine hakkını vermesiyle sağlanır. İnsan, paraya sahipse işini iyi yapmayacaktır. Kişinin kendini gerçekleştirmemesi de erdemsizlikle eşdeğerdir. Gelir eşitliğini sağlamanın sakıncası ise; servet sahibi olamayan bir sınıfın sürekli bir devrim gerçekleştirmesi isteğini uyandırmasında

gizlidir. Bu yüzden yöneticiler ve askerler mülkiyetten arındırılmalı ve toprak eşit dağıtılmalıdır. (Platon,2005: 439,441)

Aristoteles, para erdem ilişkisine yine ölçü üzerinden bakar. Para harcamanın aşırılığı, savurganlık; eksiliği ise cimrilik ve her iki durum da erdemsizliktir. Oysa ortası övülür. Bu da cömertlikle kendini erdemli olarak sabitler. (Aristoteles, 2011: 68-73) Karakter erdemlerinde değerlendirmeye aldığı para/mülk ona göre dışsaldır. Fakat erdeme giden yolda, mutluluğa ulaşmada bir tamamlanmışlık gibi ifade edilir. *“Mutluluğu erdemle birleşmiş refah olarak tanımlayabiliriz; ya da yaşam bağımsızlığı olarak; ya da en çok hazdan güvenli yararlanma olarak; ya da insanın malını mülkünü ve bedeninin koruma ve onları kullanma gücüyle birlikte varlığın ve bedenin iyi durumda olması olarak ”* (Aristoteles,1998:48).

Aristoteles’te bireyin erdemli yaşamda ulaşacağı yegâne son mutluluktur. Bu insan yaşamının en büyük ereğidir. Para/mülk de bu erek için olmazsa olmaz değildir. İnsanı erdeme ulaştırması için kendine bağımsızlığını sağlayacak iç ve dış iyilere sahip olma koşuluna bağlayan Aristoteles için dışsal iyiler; bedensel yetkinlikler, iyi dostlar, iyi çocuklar, iyi bir yaşlılık vb. gibidir. Fakat bunların çok belirleyici olmadığını asolanın içsel iyiler olduğunu söyler:

*“(Ruhun ve bedenin iyiliği içseldir. Soylu bir doğum arkadaşlar, para ve onur dışsaldır.)”* (Aristoteles,1998:48).

Fakat pasajın devamında sanki kendisiyle çelişir: *“Dahası, onun gerçekten güvenli kılabilmesi için kaynaklara ve şansa sahip olması gerektiği de düşünülür”* (Aristoteles,1998:49). Aristoteles, parayı dışsal olarak görse de, insanın erdemini sürdürebilmesi için para/mülk gibi yaşamı sorunlardan arındıran araç insan için güvenli bir alan gibi görülür.

Rousseau, çağındaki devlet adamlarının sürekli ticaretten ve paradan söz etmesini fakat eski çağlarda ise; erdemden ve ahlaktan bahsettiğini hatırlatarak çağına çok sert bir eleştiri getirir.

*“Bir toprak parçasının etrafını çitle çevirip ‘bu, bana aittir!’ diyebilen, buna inanacak kadar saf insanlar bulabilen ilk insan, uygar toplumun gerçek kurucusu oldu. Bu sınır kazıklarını söküp atacak ya da hendeği dolduracak, sonra da hemcinslerine ‘bu sahtekâra kulak vermekten sakınız! Meyvelerin herkese ait olduğunu, toprağın ise kimsenin olmadığını unutursanız, mahvolursunuz.’ diye haykıracak olan adam, insan türünü nice suçlardan, nice savaşlardan, nice cinayetlerden, nice yoksulluklardan ve nice korkunç olaylardan esirgemiş olurdu!”* (Rousseau, 2009: 123).

Rousseau'ya göre, uygar toplum, 'gerçekler' ve 'görünümler' den oluşmaktadır. Görünümleri yaratan, paranın getirdiği yükselme hırsları, rekabet ve diğerine karşı üstünlük sağlama isteğidir. Birey böylece, kendisini toplumun ona dayattığı bir görünüş üzerinde şekillendirmektedir. Kendisi değil, kendisinden beklenenleri sergilemekle yükümlü hisseder burada da erdemden söz etmemiz kaçınılmaz olarak mümkün değildir. Oysa erdemli kişiden beklenen; her şeyin alınıp- satılabilmesi üzerine kurulu olan burjuva ahlak ölçütlerini yüceltmek değildir.

Kant, para erdem ilişkisini yine ödev üzerinden değerlendirir. Bireylerin, ödevde aykırı ve ödevde uygun eylemleri vardır. Ödevde aykırı eylemleri, içinde iyiyi isteme taşımadıkları için erdem sınavında değerlendirmeye almaz. Fakat diğer yandan ise; ödevde uygun eylemin yasallık taşımaları onun ahlaklı olup olmadığı konusunda bize net bir şey söylemez. Çünkü burada herhangi bir rastlantısallık söz konusu olabilir. Bu eylemin erdemle ilişki kurulmasında, onun iyiyi isteme sonucunda gerçekleştirilmiş olması gerekir. Ve bu noktada şunu söyler: *“Eyleminin maksimi sanki senin istemenle genel bir doğa yasası olacakmış gibi eylemde bulun”* (Kant,1995:38). Sözelimi; Birisi hiç ödemeyeceğini bilse de bir başkasından borç almış olsun, fakat geri ödemede bulunacağına dair söz vermiş olsun. Çünkü aksi takdirde bu parayı alamayacağını biliyor olsun. Birinci erdem sınavı gelir: Karşındakini kandırarak para aldı bu doğru mu? Borç alınan kişi geri ödenileceği söylenen günden önce öldü ve bu borç hiçbir yerde kayıtlı değil. Borcu alan, ödemeyecektim zaten, şimdi üzerine hiç düşünmeyeceğim diye rahatlar. İkinci erdem sınavı gelir; Bu doğru mu? (Kant, 1999:79-89 vd 1995: 25-41) Bireyin kendisine sevgisi, 'ben sevgisi' yaşamında onun mutluluğunu kalıcı yapabilecek çıkarlarına göre davranmak erdemli bir davranış olarak görülmez. Sözelimi, bir bakkal, müşterisine kârını arttırmak için ya da ödevde uygun hareket etmek için dürüst davranmak zorunda değil; genel doğa yasası böyle olduğu için onu isteyerek davranmalıdır. Erdem burada kendini gösterir. (Kant, 1995: 25)

Marx, Shakespeare'in “Atinalı Timon” oyunundan aldığı bir repliği değerlendirerek parayla erdem arasındaki ilişkiyi sabitler:

*“Ne güzel anlatıyor Shakespeare paranın özünü (...) Bütün insani ve doğal nitelikleri dönüştürmek ve değiştirmek, olanaksızlıkları birleştirmek - paranın tanrısal gücü, insan türünün*

*yabancılaşmış, yalıtılmış (tecrit edilmiş), dışlaştırılmış özelliği oluşunda yatar. Para, insanlığın yabancılaşmış yeteneğidir. Bir insan olarak yapamadığımı, yani bütün bireysel yetilerimin başaramadığı şeyi, para sayesinde yapabilirim. Onun için para bu yetilerimin her birini aslında olmadığı bir şey yapar, yani onu karşıtuma dönüştürür” (Marx, 2013:149,151).*

Marx, insanı tarihsel özü içinde değerlendirirken, ekonomik ilişkilerin belirleyiciliği üzerinden açılıma gider. Bu onun felsefesi, diyalektik materyalizmin özünü oluşturur. İnsan emeğinin alınıp-satılabilir bir metaya dönüştürülmesi, önce bireyin emeğiyle yabancılaşmasını ardından kendisi ve diğeriyle yabancılaşmasını sonunda da yaşadığı dünyayla yabancılaşmasını getirmiştir. Bu koşullarda birey, değer üretmez, kendisine dayatılan değerleri kendininmiş gibi savunmak zorunda bırakılır. Çünkü kapitalist toplum rekabete dayanır ve bu dünyada tutunmak için birey kendini onunla aynılaştırma zorunluluğunda hisseder. Mevcut egemen erkin devlet/sermaye/din, erdem hakkındaki söylemleri tekrarlanır durur. Ancak ekonomik gücün belirleyiciliği kalktığı zaman birey özgürleşecek ve bilinç düzeyine geçtikten sonra kendi erdemlerini yaratabilecektir.

Nietzsche, *“Yaşamı iyi seyredabilmek için iyi oynamak gerekiyor oyununu: bunun içinse iyi oyuncular gerekir” (Nietzsche, 2014: 192).* sözüyle insanları birbirlerinden ayırmadığını, onlara eşit yaklaştığını, makam, mevki, statü ayırımına gitmediğini anlatırken, diğer insanlara da bunu teklif eder. Çünkü değer yaratıcıları gerçekliği alınıp-satılabilen ve bu ölçütle yorumlamayacak bireylerdir. Özerk birey, mülkiyeti kendine bir ayrıcalık sağlayan bir araç olarak görmez. *“Sahiden kimin az mülkü varsa, o daha az başkasının malı olur: şan olsun küçük yoksulluğa!” (Nietzsche, 2006:55).* Erdemle bu noktada ilişki kurulabilmektedir.

Foucault, modern sonrası çağa gelene kadar burjuva ahlakının onaylandığı bir erdem düşüncesinin hâkim olduğunu söyler. Emeği öteleyerek, işçiyi ve üretici sınıfı kendi iktidarının aracı olarak kullanmıştır. Modern sonrası çağda da bu durum çok farklı değildir. Fakat paranın erdem biçimlendiriciliği bu kez; söylem değiştirir:

*“ben çalışmaktansa işsiz olmayı tercih ediyorum diyen’ kaşarlanmış işsiz dikkate alınrsa, kadınlar, fahişeler, eşcinseller, uyuşturucu müptelaları dikkate alınrsa burada bence siyasi mücadelede ihmal etme hakkımızın olmadığı topluma karşı çıkan bir güç vardır” (Foucault,2005:161).*

Foucault’a göre bunu yıkmanın yolu çok açıktır; ön kabullerimizi unutarak; ekonomik gücün yarattığı sınıf ayırımını görmezden gelerek; emeği önceleyerek...

Baudrillard, insan bedeni üzerinden para ve tüketim alışkanlıklarını değerlendirir. Modern sonrası çağ, cinselliği yeniden keşfetmiş ve insan bedenini arzu nesnesine dönüştürmüştür. Cinsellik tüketim toplumunun biricik nesnesi haline getirilmiştir. Baurillard bunu *cinsel şeyleşme* olarak tanımlar. Kitleleri etkisi altına almak için de reklamları kullanılır. Reklamlarda anlamdan çok erotizm göndermesi vardır. “*Bronzlaşma saplantısı (...) güneş altındaki bu zorunlu jimnastik ve çıplaklık ve özellikle de eksiksiz yaşamaya özgü bu gülüş ve bu neşe hepsi birlikte aslında ödev, fedakârlık, çilekeşlik ilkesine adanmanın belirtisidir*” (Baudrillard, 2004: 190-191). Bireyi farklı ve özel yapacağına dair ikna edicilik; aslında herkesi fabrikasyondan çıkmışa dönüştürerek renkleri, özgünlükleri siler. Ev dekorasyonları, giysiler, objeler, yeme-içme alışkanlık vb. birbirinin kopyasıdır artık. Dahası birey bu moda alışkanlıklarını takip edip yeniden çevrime girmezse toplum tarafından dışlanır. Baudrillard’ın eleştiri odağında alışveriş merkezleri de yer alır. Kamyon lastiğinden, kırtasiye malzemelerine, mobilyadan, yiyeceğe kadar geniş bir yelpazede satış yapan bu yapay mekânlar, tüketimi körükler. Sözelimi, A yazarının kitabının baskısının birkaç ay içinde artmasının nedeni, toplumun birden bire o yazarı keşfetmesinde değil, tüketimin bir malzemesi haline geldiğini göstermekte; kitabı kitaplık biblosunun ötesine geçmemektedir. ‘*Kendinden geçme*’ ve ‘*büyülenme*’ çılgınlığıyla yön verilen tüketim toplumunun kitle kültüründe müşteri potansiyeli barındırmayan hiçbir değer kendine yer bulamayacaktır. Bu bir ‘*terörizmdir*’ her şeyi saçma ve anlamlandırılmazda kuşatarak bireyi ‘*rehin*’ almaktadır. Baudrillard’ın erdeme yeniden ulaşma önerisi çok açıktır: hayal gücünün yeniden keşfi. Sanat alanında da aynı açmazın olduğunu ve imge kaybını gidermek için “*Eksiltmek gücü verir, güç yokluktan doğar. Bizse yağmaktan, eklemekten, artırmaktan vazgeçmiyoruz*” (Baudrillard, 2010: 31). sözüyle hayal gücüne vurgu yapan Baudrillard için ahlaki tüketen küresel terörizmi kırmanın yolu, terörizmle mümkün olur; bu bazen ironik bir gülüştür.

Badiou, Marx’ın saptamasını sahiplenir. Para, bir eşdeğerliktir. Bireyin tutkularına yardımıyla/varlığıyla erişebileceği bir araçtır. Birey arzusunu belirsiz ve tatminsiz bir nesneye dönüştürdükçe paraya ihtiyacı o denli artar. Rekabetin egemen olduğu kapitalist toplum, arzunun doyurulması yönünde de insanı bir rekabete sürükler. Bu insanın kendiyile girdiği rekabettir. Toplumda kendine yer edinmek isteyen birey, arzularını doyurması yönünde de kendine “daha” hedefleri koyar. Sahip olma güdüsü,

çağımız bireyini biriktirme alışkanlıklarıyla onu “olmak” yanılsamasına götürmekte fakat gerçeklikte anlamsız bir israfın kucağına bırakmaktadır. Nesnelerin, şeylerin israfı sonunda bumerang gibi dönüp insanı hedef alır. Çağımızın uluslararası ‘hayırseverlik’ örgütleri yoksullukla mücadele gibi sunulup erdem maskesini takınsa da gerçekte yoksulluğu onaylayan ve onun sürerliğini sağlayan oluşumlardan başka bir şey değildir. Fakat Badiou’ya göre bunu aşmanın yolu aşktan geçer. Kadınla erkeğin birbirine duyduğu ya da iki insan arasında duyulan dostluk, arkadaşlık fark etmez, aşkın tutkusu insanı birbirini anlamaya, empati kurmaya götüren, rekabet ve hırsı, yargılama ve hüküm vermeleri sonlandıran bir tutkudur. (Badiou, 2015(a) : 17-45) İnsanı erdeme götürecek tek şey, kötü tutkularının - ki bu rekabetle sabitlenir- dizginlenip emeğin, buluşların, sanatın paylaşımıyla mümkün kılınır. Çünkü paylaşım bireyi yaşamındaki nihai amacı- mutluluğa- götürebilir.

### 1.2.7.Sorumluluk-erdem ilişkisi

Sokrates'te sorumluluk insanın aklını kullanarak bilgiye ulaşması ve eylemiyle iyiye yönelmesi yani insanın kendisini tamamlamasıdır. Bilgelige yani erdeme ulaşan insan, toplumsal yapının uyumlu olmasını sağlayacaktır.

Platon; "sosyal iyi" tanımıyla sorumluluk anlayışını tanımlar. Bu anlayışına göre, birey diğerlerinin iyiliğini de kendi iyiliği gibi istemelidir. Bu, bireyin kendi iyilerinden vazgeçmesi de olsa, en yüksek iyiye hizmet etmek için gereklidir. (Platon, 2014: 41-45) Çünkü Platon'a göre, insanın yaşamdaki amacı en yüksek iyiye ulaşmaktır. Tek tek bireylerin iyi olması değil, tek tek bireylerin oluşturduğu topluluğun iyi olmasıyla etik ve ahlaktan söz edilebilir.

Aristoteles'te adalet ve dostluk birer erdemdir ve bu erdemler diğer bireyin varlığıyla kendini var ederler. Aristoteles, dostluğu üstünlüğe ve eşitliğe bağlı olarak iki biçimde değerlendirir; her iki biçim de toplumsal alanı oluşturduğu için önemlidir. Üstünlüğe bağlı dostluk; aile içindeki hiyerarşiden babanın-oğluya ve yine aynı biçimde kent yöneticilerinin- yönetenlerle; kentteki yaşlıların gençlerle ilişkisini kapsarken; eşitliğe bağlı olarak nitelediği dostluğa baktığımızda ise; Aristoteles, kuruluşunu 'haz', 'yarar' ve 'erdem' olmak üzere üçe ayırdığı dostluğun, birbirine denk kişilerin 'haz' ve 'yarar' işlevlerini aynı anda gerçekleştirebildikleri birbirlerine ilk anda yakınlık duyacaklarını düşünür. Fakat tüm bunların ötesinde Aristoteles'in önemseydiği dostluk; erdeme dayanan dostluktur. Burada vurgu yapılan; toplumsal yaşamdır ve insanların sorumluluk duygusu, toplumsal yapının dostluk üzerinden şekilleneceğidir:

*"İyi kişilerin ve erdeme uygun olarak birbirine benzer kişilerin dostluğu mükemmeldir. Bunlar iyi olduklarından ötürü birbirleri için karşılıklı iyi şeyler isterler; kendi başına iyidirler. Dostlarına sırf onlar için iyi şeyler isteyenler en çok dost olanlardır. Bunlar -kendi başına varlığı olmayan- anlamda değil, kendilerinden ötürü böyle olurlar. Dostlukları iyi oldukları sürece devam eder, erdem de kalıcı bir şey" (Aristoteles, (a), 1998: 7).*

Rousseau, sorumluluğun erdemle ilişkisini toplumsal bir ülküde buluşan 'yurttaşlık dini'nde sabitler. Bu dinin ereğini tanrı sevgisini yasa sevgisiyle birleştirmek oluşturur. Vatandaşlar, devlete hizmet etmenin tanrıya hizmet etmekle eşanlama geldiğini düşünür ve eylemlerini buna şekillendirir. Bu toplumsal yaşam için olumlu olsa da, erdem

yalnızca kendi ulusuna karşı duyulan hoşgörüde gizli değildir. Bu dinin en kötü tarafı da budur, diğer uluslara karşı, kendi ulusunu savunmak, onu sürekli bir savaş arzusuna sokar. Oysa erdemli insan, kendini bir dünya vatandaşı olarak duyumsamalı ve eylemlerini tüm insanlık için şekillendirmelidir.

Kant, sorumluluk- erdem ilişkisini; yine ödev anlayışıyla ele alınır. Üç ödev bireylerin diğerleriyle ilişki kurmaya başladığında hukuki bir kimlikte kendini anlatma olanağı bulur. Bunlardan ilki; “şerefli yaşa” dır. Bireyden kendi haklarının bilincine vardığında, diğerinin haklarına karşı da aynı bilince erişmesini içerir. Yani birey bu noktada, diğerleri için bir araç değil, amaç olacaktır. İkincisi; “kimseye zarar verme” Birey zorunluluk durumunda kalsa dahi, diğerine zarar vermemekle yükümlüdür. Son ödev ise; “herkese düşeni ona ver” Bu bireyin sahip olduklarının diğerinin karşında korunmasını içerir. (Kant 1993:ss 239- 263)

*“Etik tarihinde Kant bir dönüm noktası meydana getirir: çünkü insanı insanlar arası ilişkilerinde araştıran etik, Kant’a kadar insanı “sosyal bir varlık” olarak diğer insanlarla ilişkilerinde araştırmış; başlıca kaygısı da “toplum”, “toplumun düzeni” ve çeşitli toplum kurumlarına göre insanın durumu olmuştur” (Kuçuradi, 2006:2).*

Marx, “Biricik hayat varoluş amacı doğrudan doğruya fiziksel şekilde sahip olmaktır”(Marx, 2013:108). sözüyle erdemle sorumlulukla ilişkisini belirler. Özel mülkiyetin ötesine geçilerek emek toplumunun birbirine karşı tek yükümlülük alanı bilinç düzeyine geçerek yabancılaşmayı ortadan kaldırmaktadır. Kendine, diğerine, emeğine, çağma/tarihine yabancılaşmayı aşabilen birey ahlaki değerlerini üretebilecektir:

*“Bu komünizm, tam gelişmiş doğalcılık (natüralizm) olarak hümanizmle eşittir ve tam gelişmiş hümanizm olarak da doğalcılıkla eşittir; insanla doğa ve insanla insan arasındaki çatışmanın gerçek çözümüdür - varoluşla öz, nesneleşme ile kendini pekiştirme, özgürlük ile zorunluluk, birey ile tür arasındaki kavranın gerçek çözümüdür” (Marx, 2013: 111).*

Nietzsche’de en değerli erdemle sorumluluk duygusu olduğu yargısında bulunabiliriz. Çünkü hayat; hazır verili olan tüm değerleri sorgulamayı, onları aşmayı, yok sayarak yenilerini üretmeyi gerekli kılmıştır. Yeni değer yaratıcısı üstüninsanın ilk sorumluluk alanı; benliğini tüm hazır lokmalardan temizlemektir. İkincisiyse; gelecek kuşağın değer taşıyıcısı olmasıdır. Burada akla gelebilecek soru, sürü ahlakından kurtulmayı amaçlayarak yeni bir ahlak yaratma peşinde olan insan birlikteliğinin o fasit daireye dönüşüp dönüşmeyeceğidir. Nietzsche bunun yanıtını verir; hayır, yeni değer

yargıları yeni bir sürüyü yaratmayacaktır. Çünkü o objektiftir ve sürekli olarak “şimdi” üzerine düşünüp kendini her defasında yenilemektedir.

*“insana sarılır istencim, zincirle bağlarım kendimi insana, çünkü üstteki insana çıkartır beni: çünkü oraya çekmek ister beni diğer istencim. Ve bunun için yaşarım kör gibi insanlar arasında; sanki onları tanımyormuşum gibi: elim sağlam olana inancını kaybetmesin diye” (Nietzsche, 2014:192).*

İtaat yerini, kemikleşmeye başkaldırmaya; yasa ise yerini, ana yönelik değer üretmeye bırakmıştır. Bireyin erdemi burada sınanır. Birey önce bir değer taşıyıcısı olarak kendini sorumlu hissedecek; ardından gelecek kuşakların sahiplenebileceği bir değer aktarıcısı olacaktır.

Foucault, felsefecilerin sorunları ele alırken; gazetecilik yönteminden yararlanması gerektiğini düşünür. Fakat bir farkla; güncelin gazeteciliği değil; araştırma biçiminde kendini gösterecek bir gazetecilik. Çünkü ona göre “gelecek , (...) bir şüpheyi hakikate dönüştürme tarzımızdır. Kendi geleceğimizin efendisi olmak istiyorsak esas olarak, bugün sorusunu ortaya atmamız gerekir” (Foucault, 2005: 131). Sorumluluğun erdemle kurduğu ilişki buradadır. Modern sonrası çağa kadar entelektüel bu görevi üstlenmiştir. Fakat Foucault; entelektüelin toplumun önüne geçerek ya da kendini ondan yalıtıp yana çıkarak bu göreve soyunmasını istemez. Çünkü entelektüel iktidarın ne nesnesi ne de aracıdır. Kitlelerin öncüsü olmak yerine yerelden beslenen bir soruna eğilmesi önemlidir. Uzmanlaşmış bilgi ya da teknoloji entelektüelin önemini azaltmaz. Çünkü o geleceği kurmada onunla yan yana olunması gerektiğini düşünür. (Foucault, 2011:26)

Baudrillard, “Bizim üretmiş olduğumuz birey, kendisine karşı duyduğu mutlak kaygıdan dolayı, göklere çıkardığımız ve kendisini acizliğinde bile insan haklarının her türlü tüzel kalkanyla koruduğumuz işte bu birey,(...) kendi hayatından yararlanma hakkı olan son varlık, son birey, gerçek bir alçaklık ve üstünlük umudu olmayan bireydir” (Baudrillard, 2001:56). sözüyle bireyin sorumluluk duygusunun çerçevesini çizer. Sanayiinin dönüştürdüğü birey, teknolojiyle yeniden bir dönüşüme girmiş ‘radikal belirsizlik’ çağında yaşamaktadır. Tüm değerlere ‘sıcak’, ‘soğuk’ ekseninde ya yakınlaşmakta ya da uzaklaşmaktadır. Rastlantısallık ve belirsizliğin egemen olduğu bu gösteri toplumda, görünüşlerin dünyasında sorumluluk bireyin diğeriyle ilişkisinde değil, kendini yaşamda tutabilmesinde kendini gösterir.

Erdem de kendini hayatta tutabilecek bireysel kendine dönükle simülasyonun bir parçası olmaktadır böylece.

Badiou, bireyin var olan etiği dışladıktan sonra üreteceği erdemlerin gelecek kuşaklara aktarılabilmesi için taşıması gereken sorumluluğu dört ana ekseninde : ‘Devam et!’, ‘Taklitlere kanma!’, ‘Vazgeçme!’, ‘Bütünlük aşırılığına kapılma!’ sabitler. (Badiou, 2016: 92) Ona göre, dünya ölümün mutlaklığıyla yaşamın olumsuzlandığı bir yer değil, aksine ölüm itkisiyle yaşama değer katılan bir yerdir. Bu yüzden bireyin değer üretiminde sorumluluğu fazladır. Çünkü içinde bulunduğumuz çağa damga vuracak iki kavram vardır: ‘terör’ , ‘erdemler’. Birey anlığın peşi sıra gitmedikçe mağlup olacak kavram bellidir ve bunun formülü oldukça basittir, bireyin yaşamında eylemlerinin nihai amacı, mutluluğa ulaşma:

*“Dünyayı nasıl değiştirebiliriz? (...) Yerel bir olayın sonuçlarının öznel bir parçası haline gelerek. (...) Bir olaya sadık kalarak, özgürlük ve disiplin arasında bir denge kurarak, tatmin diktatörlüğünde ve ölüm itkisi iktidarına karşı bir zafer olan mutluluğun yeni bir biçimini icat ederek”(Badiou, 2015: 65).*

Eylem içinde olan bireyin –insanın, yurttaşın- ölçülü olduğu kadar cesurcesaretli oluşu onu erdemli kılar. Ancak erdem öylesine geniş kapsamlı bir kavramdır ki onun bilgiyle buluşması bireyin iyi ve kötünün ayırıcısına varması ve erdem kavramı karşısında bireyin özgür adaletli bir ortam yaratılmasına gereksinimi vardır. Yine bireyin erdemli olabilmesi için otoritenin yani gücün yani erkin buna hizmet etmesi şartı aranmalıdır. Otorite denince; tanrı, din, devlet, gelenekler erdem oluşması şartlarını içerir. İşte tüm bunların karşısında paranın kandırıcı gücü, sorumluluk denen bilincin oluşması yine bireyin tutumunun belirleyicisi olarak karşımıza çıkar.

## **2.BÖLÜM**

### **ANTİKTEN MODERNE TİYATRODA ERDEM KAVRAMININ MODEL OYUNLARA YANSIMASI**

## 2.BÖLÜM

### ANTİKTEN MODERNE TİYATRODA ERDEM KAVRAMININ MODEL OYUNLARA YANSIMASI

#### 2.1.Antikten Moderne Tiyatroda Erdem

Platon, tiyatronun erdemle kurması gereken ilişkiyi tiyatronun kullandığı iki anlatım olanağı üzerinden değerlendirir. Bunlardan ilki, mimesistir. Ona göre, sanatçı taklidin taklidini yaptığı için idealar dünyasından uzaklaşmaktadır. Sanatçının iletmediği bilginin doğruluğu test edilemez. Böyle olunca da tiyatro sanatı bireyin erdemle arasını açmaktadır:

*“İlle de bir şeyi taklit edeceklerse, ta çocukluktan beri, kendi işleriyle ilgili olan ve kendilerine yarayacak cesaretli, ölçülü, dindar figürleri, özgür erkekleri ve bu türden başka şeyleri taklit etsinler. Bunun dışında kölelere özgü işleri ya da başka çirkin şeyleri ne kendileri yaparlar ne de taklit edebilsinler ki, taklitçiler olmaktan çıkıp bu şeylerin tadını çıkararak insanlara dönüşmesinler”(Platon, 2005: 395-8c).*

Aynı ilkedeki hareketle eleştirisinin ikinci ayağını; taklit ilkesinin özdeşlik kurması oluşturur. Bu duyguları uyarmakta ve birey aklıyla değil duygularıyla olayları/sahneyi değerlendirmektedir.

*“bir kahramanın nasıl derin acılar içinde boğulup kaldığını ve acı dolu güçlü bir konuşma yaptığını ya da kahramanların şarkı söyleyip göğüslerini nasıl dövüklerini canlandıran bir Homeros’a ya da başka bir tragedya yazarına kulak verdiğinde, bildiğin gibi, sevinir, kendini tamamen kaptırıp (tragedyayı) tam bir katılımla izler, bizi en güçlü etkileyip heyecanlandıran edebiyatçıyı üstelik iyi yazar diye överiz” (Platon, 2005:605-7d ).*

Oysa Platon, taklide başvurmadan anlatımı, dolaysız anlatım, anlatıcının aktarımını, bu özdeşlikten koparacağını ve olayı sadelikle, duyguları uyarmadan yapacağını söyler. (Bknz: Platon 2005: 394a-e 395a-b) Süreyya Karacabey bunu şöyle ifade eder: *“Platon’un bedeni yoklukla, ruhu –akılla bağlantısı olan ruhu- sonsuzlukla ve hakikatle birleştirmesi, klasik akıl-beden karşılığının en erken biçimi olarak belirir ve çeşitli yorumlarla gelişerek 20.yüzyıla kadar ulaşır”(Karacabey,2009:109). Fakat moderne kadar tiyatrodaki özdeşlik*

sahiplenecek bir özellik olacaktır. Platon tiyatro için özdeşliğin yerini alabilecek somut bir öneri sunmak yerine onu tamamen devlet tasarımından uzaklaştırmayı seçer. Çünkü erdeme akılla ulaşılabilir, duygularla değil. Platon, tiyatronun seyirciyi bu yolla edilgenleştirmesini eleştirir. (Ranci re, 2015: 12-14)

İkinci eleştiri noktası ise, işbölümü ilkesinde kendini gösterir. Tragedya ve komedy her ne kadar taklit ilkesinin sonucu olarak ortaya çıksa da, bir kişi ancak tek bir işte başarılı olabilir. İdeal devlette herkes tek bir işi yapmalıdır. Demek ki, oyun yazarının yetkinliğinden söz etmemiz mümkün değildir. (Ranci re, 2007: 28-31 vd Ranci re, 2015: 24) Kendi işinde yetkin olmayan kişinin diğerlerini erdeme götürmesi de pek tabii mümkün değildir.

Aristoteles ise, duyguların uyarımını bir tıp terimi olan katharsisi tragedya için kullanarak olumlar. Tragedya boyunca korku ve acıma duyguları homeopatik, (rahatsızlığa neden olan etmenlerin hastaya uygun dozlarda verilerek tedavi etme olarak açıklanır.) verilerek sonunda duyguların sağaltılacağını düşünür (Carlson: 2007: 18). Sanatçının olanı değil, olması gerekeni taklit ettiğini söyleyerek oyun yazarının özgürlüğünü elinden alsa da ödevini belirler, kamusal alanda mutluluğu sağlamak için vatandaşlara; devletin onayladığı erdemleri aktarmaktır.

Şu halde açıkça görmekteyiz ki, Antik Yunan tiyatrosu bireyin erdemle direkt ilişki kuracağı bir alan olarak algılanmakta ve ödevi devletin devamlılığı için erdemli vatandaşlar yetiştirilmesi için bir okul gibi yorumlanması yönündedir. *“Oyunların öyküsü ise, yaşamın da bir oyun olduğu, yaşamın gizinin bu oyunda saklı bulunduğu yorumuna elverişli gelişir”* (Şener, 2010: 17). Öyle ki, Aiskhylos “Zincire Vurulmuş Prometheus” oyunuyla Prometheus’un ateşi tanrılardan çalarak insanlığın hizmetine sunması sonucu bilimin, sanatın gelişmesine sağlayarak erdemini ortaya koymuştur. Fakat Prometheus, Zeus tarafından cezalandırılmasını kişisel bir hırsla dönüştürerek tutkularına yenik düşer.

Ortaçağ’a geldiğimizde bireyin erdeme ulaşmak için sınanması tanrının emirlerine uyması yönünde belirlenir. Tiyatro da insanı öte dünyaya hazırlamadığı için dışlanması gereken bir etkinliktir. *“tiyatro adı altında yapılan gösteriler, şeytanın insanoğlunu baştan çıkartmak için kullandığı günahların tümünü içeren rezaletlerdi”* (Tuncay, 1992: 15). Bu yüzden

halkın tiyatrodan uzak durması gerektiği görüşü hâkimdir. Fakat çok geçmeden kilise, tiyatronun halk üzerindeki etkisini görüp onu kendi yararına kullanmak ister. Kilisenin yapımcılığını üstlendiği oyunlar simultane sahne düzeni içinde “*morality*” (ibret) ve “*miracle*” (mucize) oyunları halka sunulur. İçeriklerinde, İncil’den ayetler, bireyin hazlarını tetikleyen şehvet, para vb. karşısında ölüm, mutluluk gibi soyut kavramlar alegorik kişileştirme ile sahneye taşınarak erdemli bir yaşamın formülünü verir. Tuncay’ın dilimize kazandırdığı “Everyman” oyununda, İnsanoğlu, Servet, Beş Duyu karşısında sınanır; Günah Çıkarma ona doğru yolu gösterir. (Bknz: Tuncay, 1992: 37-84)

Rönesans’a gelindiğinde, oyun yazarlarının elinde tiyatro üzerine iki kuramsal kaynak vardır: Aristoteles’in “Poetika”sı ve Horatius’un “Ars Poetika”sı. Her ne kadar Aristoteles’in tiyatro üzerine söylediklerini benimsediklerini ifade etseler de, Roma’nın pratik günlük yaşama dönük bireyi eğitirken eğlendirmeyi amaçlayan görüşü üzerlerinde etkili olur. Tiyatronun erdemle kurduğu ilişki gücünü bu düşünceden alır. Bu açıdan bakıldığında döneme damgasını vuran traji-komedi türünün tiyatro çevresinde etkinliğinin nedeni anlaşabilmektedir. İspanya’da Lope De Vega, İngiltere’de Shakespeare bu türle tiyatrolarına ulusal kimlik kazandıran yazarlar olur. Özdemir Nutku’nun aktarımıyla Lope De Vega’nın, bir köy adı olan; “Fuente Ovejuna” oyunu evrensel adalet temasını işleme açısından oldukça önemlidir. Çünkü Avrupa’da aristokrasinin hüküm sürdüğü yıllardır ve oyunda zorba bir ağaya karşı bir köy halkının mücadelesi anlatılmaktadır. (Bknz: Nutku, 1985:158) Shakespeare, “Kısasa Kısas” oyunuyla yasalar insan için mi, yoksa devlet için mi vardır, sorusu üzerinden; değişen yönetimle kendi koyduğu cezadan kurtulmaya çalışan yöneticileri ve bu ortamda arada kalan halkı adalet ve otorite baskısı altında bireyin erdemini nasıl yitirmeyeceğini tartışır. “Venedik Taciri” oyununda ise, Shylock karakteri üzerinden paranın baskı altına alınan farklı din mensuplarının adaleti algılayışı yasa üzerinden tartışılır. “Bir Yaz Gecesi Rüyası” oyununda gelenekler ile yasaların insan doğasına çelişkili kaldığını aşk üzerinden sorgularken; erdemi bireyin hiçbir otorite baskısı altında olmadan kazanabileceğini anlatır. Cevat Çapan, Shakespeare’in içinde yer aldığı dönemi; “*Elizabeth çağı tiyatrosunun ahlakçı ya da öğretici yönünün Ortaçağ töre oyunları ve Seneca’nın tragediyalarıyla beslendiğini de unutmamak gerekir*” (Çapan, 1992: 35). saptaması tiyatronun erdemle kurduğu

ilişkiyi geçmişin birikimini değerlendirerek oluşturduğunu hatırlatması açısından önemlidir.

17. ve 18. yy'ı içine alan neo-klasik akım, tiyatrodaki biçimsel olarak Aristoteles'in kurallarını benimser ve türlerin birbirinden kesinlikle ayrılması gerektiğini savunur. Bunu, içerikte hedeflediği ilke olan, ahlaki eğiticilikten alarak yaptığını söylememiz pek yanlış olmayacaktır. Çünkü bu dönemin anlayışına göre, tiyatro "ideal" olan değerlerin toplumda yerleşikliğini sağlamada aracı bir kurumdur. Bunun somutlaşmış bir örneği olarak Akademi Française'i verebiliriz. Toplumun beğeni düzeyini arttırmak için kurallar saptayan ve tiyatroyu buna göre şekillendiren bir kurumdur Akademi Française. Bu dönemde tiyatro sarayın desteğiyle gelişir. Çünkü hedeflenen; kurulu düzenin değer yargılarını savunurken, topluma yasal düzenle koşturabilecek erdemli vatandaşlar yetiştirmektir. Tiyatro oyunları bu yüzden didaktik bir yapı sergilemektedir. Sevda Şener, bu dönemin oyunları için; "*Antik ve onun izinden giden Klasik dönem tragediyalarını uygarlığın gelişim doğrultusunda ışık tutan sanatsal belgeler olarak değerlendirebiliriz*" (Şener, 2010:18). saptamasında bulunurken, onları tarihsel bir belge gibi okuyabileceğimize işaret eder. Bu dönemde devletin yaratmak istediği erdem anlayışının tiyatrodaki kendini somutlaması açısından Corniele'in "Le Cid" tragedyasını örnek olarak gösterebiliriz. Tragedyanın mutlu sonla bittiği, içinde komik öğelere yer verildiği gerekçesiyle Corniele dışlanan bir yazar haline gelir. Fakat gerçekte bunun gerekçesi, biçimselin ötesindedir: Chimene karakterinin babasının katiliyle evlenmesinin ahlaki açıdan doğru bulunmamasında yatmaktadır. Corniele, karakterleri aracılığıyla bireyin erdeminin adaletle sınanmasını anlatırken; çağın ahlak görüşü tarafından ötelenmesi gereken bir yazar halini alır. Sarayın desteklediği bir yazar olan Racine'nin, "Phedre" oyununda Phedre'nin üvey oğlu Hippolyte'ye duyduğu karşılıksız aşkı anlatılırken, erdemin kişinin tutkularını aklıyla dizginlemesi gerektiğini anlatmaktadır. Bu çağın bir diğer önemli yazarı olan Moliere oyunlarında, töre komedyasının izinden giderek; dönemin ahlaki ölçülerini gülmenin cezalandırıcılığına bırakarak, bireyin erdeme nasıl ulaşabileceğini sorgular. Örneğin; "Cimri" oyununda Harpagon karakteri üzerinden paranın insanı esir eden yapısını cimriliğin aşılması gereken bir davranış biçimi olduğunu eleştirirken erdemin para esaretinden kurtulmayla sağlanacağını gösterir. "Don Juan" oyununda, "*erdem olmadığı yerde kandaki asalet beş para etmez*"(Moliere, 60).

önermesi üzerinden çağın ahlak anlayışını tartışır. Yine aynı önermeden hareketle bu kez “Kibarlık Budalası” oyununda, Mr. Joudain karakteri üzerinden soylu kişi olmaya özenen burjuva sınıfını yererken; bilginin parayla satın alınamayacağına işaret eder. Meta olmayan bilgi bireyi erdemli yapmayacaktır. “Tartuffe” oyununda Tartuffe karakteri üzerinden tanrı otoritesini insanlar üzerinde bir baskı aracı olarak kullanılmasının erdemsizlikle eşdeğer olduğu söylenmektedir. Üstelik Moliere, çağın sarayı tarafından desteklenen bir yazardır. Sarayın bu yazarı desteklerken, özeleştiriyeye ne kadar açık olduğu yargısında bulunmamalıyız. Dönemin ahlak anlayışı öylesine kapsayıcı, baskındır ki, Moliere’in eleştiri oklarını töre komedyasının kişileştirme düzleminde işleyebilme becerisi onu saray çevresinde tutabilmiştir. Şu saptama hiç yanlış olmayacaktır; Moliere’in çağımızda dahi bireyin erdemle kuracağı ilişkiye örnek gösterilmesi onun komediye yetkin bir şekilde kullanmasından kaynaklanmaktadır.

18.yy’ın sonlarına geldiğimizde, tiyatro sanatı romantik akımın etkisi altına girer. “*Aklını kullanma cesaretini göster!*” Kant’la Aydınlanma çağının belirgin önermesi, sanatta yerleşik ahlak yasalarını ötelemeyi, bireysel ahlakı vicdanın sesine kulak vererek oluşturmayı salık verir. Sanatın ödevi; eğitmek değil, bireyi yetkinleştirmektir. Bireyin kendini tamamlama süreci olan erdem çağın sanatının genel kaygısı olarak benimsenmiştir. O halde, şu yargıya ulaşabilir miyiz: Erdemin tiyatrodaki kendini somutlama olanağı bulunduğu yegâne dönem ve sanat akımı romantizmdir. Hayır, bu bir düz mantık önermesidir. Fakat bu dönem sanatın yaygın kabullerini üzerinden atarak, silkelenerek kendinden sonra gelecek sanatçılara yeni bir bakış açısı verir. Öyle ki, Sokrates ve Platon’la somutlayabileceğimiz Antik Yunan diyalektiği, bu dönemde Hegel’le yeniden ele alınır. “*Hegel, sanatın ve edebiyatın toplumun öteki kurumları ile sıkı ilintili olduğunu, yasalar ve kurallar gibi toplumu dile getirdiğini söylemiştir. Bu yaklaşım, sanatın toplumsal bağlamı içinde ele alınması demektir*” (Şener, 1998:146). Tiyatro uygulama alanında da bütün yerleşik sınırlamaları ret ederler. Biçimde bütün unsurlar bir arada kullanılabilir. Amaç, yaşam gerçeğini “güzel” / “çirkin” ayrımı yapmaksızın sahneye taşımaktır. Sınıf ayrımının belirginleştiği bu çağın tiyatrosu, eşitlik ülküsünü yayarak insanı erdeme ulaştırma amacındadır. (Bknz: Nutku, 1985: 261-272 vd Şener, 1998: 132-162) Goethe Faust oyununu elli sekiz yıllık bir çalışma sonucunda oluşturmuştur. “*Ve bütün insanlığın payına düşenin/ kendi içimde isterim tadına varmak*” (Goethe, 1999:28). repliği Dr. Faust’un

önermesi olarak okuyabiliriz. Faust, bilginin kuruluşunu deneyimle gidermek ister çünkü bilginin kullanıma sokulmaması onun için yük oluşturur. Bunun sonucunda şeytanla, Mephistopheles ile bir anlaşma yapar. Aşk, yetkin güzellik/şiiir/, kâğıt para, insanların özgürce yaşayabileceği bir kara parçası, sırasıyla yaşadığı deneyimlerdir fakat hiçbirini suça karışmadan gerçekleştirmez. Her defasında kendisinin iyi ve kötünün sarkacında iki ruh taşıdığını anlamış, kendini gerçekleştirme çabasında hep diğer insanların varlığından güç almıştır. Goethe'nin burada bireyin kendisine sunulan tüm önyargıları reddedip hayatın içinde kendi deneyimleriyle var olarak erdeme ulaşabileceğini, bireyin tutkularının yaşam pratiği içinde sınanması gerektiğini vurguladığını görürüz. Lessing, "Bilge Nathan" oyununda, Müslümanların hükümdarlığındaki topraklarda Hristiyan bir tüccar olan Nathan'ın kızı Rache'nin Yahudi bir şövalyeye aşkı üzerinden yani aile ekseninden yola çıkarak dinlerin hiçbirinin diğerinden üstün olmadığı vurgusunu yapar. Aslolan hoşgörü içinde yaşayabilme becerisidir. Nathan bilgeliğiyle çevresi tarafından saygı duyulan bir tüccardır. Lessing burada burjuvaya gönderme yapar, bilgi parayla alınıp satılabilecek bir meta değil, insanın kendini olgunlaştırmada yararlanacağı kendini eğitime sürecidir. Hedeflenen toplum düzeni de dinlerin bireye üstünlük ya da aşağılık duygusu vermeden kendini erginlemede bir aracı olabilmesidir. Erdem bireyin kamusal alanda diğerinin varlığına hoşgörüyle yaklaşmasıyla kazanılabilir ve din baskısı altında kazanabilecek bir olgu değildir.

19.yy'a geldiğimizde tiyatroyu gerçekçilik akımının etkisinde görürüz. Bireyin erdeminin aranacağı yer toplumsal sınıflar olur. Bilimin öncülüğünde bireyin dünyası araştırılırken pozitivism sunduğu bulgulardan yararlanır. Nasıl ki, bilimde rastlantılara yer verilemezse, sanatta da rastlantıdan söz edilmemelidir. Gözlem, deney ve çözümleme sonucu sanat yapıtı ortaya çıkmalıdır. Romantizmin idealist dünyasının yaşam gerçeğini yansıtmaması en büyük eleştiri noktasını oluşturur. Yaşam gerçekliğinden kasıt; bireyi sosyo-politik çevresi, biyolojik özellikleri, psikolojik alt yapısı gibi etmenler dikkate alınarak çözümlemeyi ve bunu sahneye taşımaktır. Uygulama pratiği de buna göre kendini biçimlendirmeli ve tiyatro gerçeğin sahneye yansımalarını -illüzyon yaratması- ile sağlamalıdır. Ancak bu yolla erdeme ulaşma söz konusudur. Gerçekçi tiyatro, izleyicisine; "bugüne kadar çevrende/dünyada yer almayan bazı olayları, olguları

göstereceğim, kendi gerçekliğini ancak diğer gerçeklerin farkına vararak değerlendirebilirsin” önermesinde bulunarak yönelmeyi amaçlar. Bu dönemde Freud’un kişilik kuramı oyun yazarları açısından karakterini yaratma süreçlerinde önemli bir aşamadır. (Bknz: Nutku,1985:300-326 vd Brockett, 2000:400-410, 447) Ibsen’in “Bir Halk Düşmanı” oyununda Dr. Thomas Stochman kaplıcanın halk sağlığı üzerinde kötü sonuçlar doğurabileceğini kanıtlarken, belediye başkanı olan abisi Peter ise, halkı kaplıcanın kazanacağı ekonomik değerler üzerinden Doktora karşı cephe almasını sağlamıştır. Ibsen oyunuyla bireyin diğerine karşı sorumluluk duygusunu, bilgi-para karşıtlığı çerçevesinde işleyerek erdeme ulaşmayı hedefler. Stringberg ise, “Baba” oyununda kadın-erkek çatışması üzerinden otoritenin toplumun en küçük birimi ailede uygulanışını, yarattığı baskıyı tartışırken erdemin bireyin kendinlik bilinciyle var olabileceğini kanıtlar. Bernad Shaw’ın “Jan Dark” oyunu, Fransa’nın Azizesi olarak tanınan Jan Dark’ın askerliğinden yakılmasına kadar olan süreci anlatır. *“Hakkın sesi, kilisenin sesidir yeryüzünde”* (Shaw, 2004:390). Shaw, bu yargının üzerinden yirmi beş yıl sonra yine aynı kilise tarafından Jan Dark için kurulan temsili bir mahkemeye itibarının geri verildiğini ve o günü nasıl olur da Ermiş Jan Günü diye kutlandığını sorgular. Bireyin erdeme ulaşması için kilise yasalarına itaat etmesi gerekiyorsa, kilisenin hangi yargısına göre hareket etmelidir? Yirmi beş sene önceki mi, yirmi beş sene sonraki mi? Shaw bunu oyununda yanıtlar: Jan Dark ermişse geri geleceği, mahkemeyi oluşturanlarca hatırlanır ve teker teker salonu terk ederler. Bir tek asker kalır. Oscar Wilde’in “Ciddi Olmanın Önemi” oyunu, *“Aklın olduğu gibi yüreğin de kendi bilgeliği vardır”*(Wilde, 2014: 91). önermesindedir ve töre komedisiyle işlenir. “Bunbury” küçük burjuvanın yapmak istemediği bir iş karşısında öne sürdüğü ya da gönül macerası yaşamak için şehri terk edip kıra gitmesi için uydurduğu bir hastalıktır. Bu yöntemi kullananlara aralarında “Bunburyist” demektirler. Kadınlar kızlarını zengin evlilikler yapabilmek üzere eğitirken, erkekler ise kendilerini burjuva ahlakının onaylanan değerlerine göre sergilemek zorundadır. Oyunda bireyin erdeme ulaşması için kendinliğiyle yaşaması gerektiği bu –miş gibileri net olarak göstermesiyle anlatılmaktadır.

## 2.2.Aristotelesçi tiyatro kuramından önce Sofokles Antigone

Mitolojide Antigone:

Antigone, Oidipus ve İokaste'nin kızıdır. İsmene kız kardeşi, Eteokles ve Polynikes ikiz erkek kardeşleridir. Oidipus, Kâhin Teiresias'tan kendi annesi İokaste ile birlikte olduğunu öğrenince bu korkunç suçu işlediğini öğrenen yurdu ve diğer çocukları tarafından ilenir. Oidipus gözlerine mil çekerek Thebai'den ayrılır. Yalnızca kızı Antigone, babası Oidipus'a hem kılavuzluk etmek hem de ona destek olmak için onunla birlikte gider. Oidipus, kentten kentte dilenirken Antigone de halkın ona acımasını sağlar. Kolonos'a geldiklerinde kral Thesesus'un karşısında babasını savunarak hem ona kalabileceği bir yer bulmuş hem de öç perileri Erinys'lerinden kurtarmış olur. Antigone babasının ölümünden sonra Thebai'ye döner. Krallığı paylaşamayan kardeşleri Eteokles ve Polynikes birbirlerine karşı açtığı savaşta (Yediler Savaşı) onları barıştırmaya çabalar. Fakat başaramaz, ikisi de bu savaşta can verir. Tahta geçen dayıları Kreon, Eteokles'in yurdunu savunurken öldüğü için kahraman olarak gömülmesini, yurduna saldıran Polyneikes'in ise Argos kralı Adrastos'an yardım istediği için hain ilan edilip cesedinin mezarsız kalararak onursuz bir şekilde kurda kuşa yem olmasını ve buna karşı gelenlerin de ölümle cezalandırılacağını bildirir. Antigone, Kreon'un bu isteğine karşı gelir. Kardeşini gömer ve bunun suç değil bir görev olduğunu söyleyerek başkaldırır. Kreon onu kayalara diri diri kapatır. Antigone'in nişanlısı Haimon Kreon'un oğludur. Babasını sert sözlerle eleştirir ve Antigone'yi kurtarmaya koşar. Fakat Antigone'nin kendini astığını görünce Haimon da canına kıyar. Haimon'un annesi Eurydike bu acıya dayanamayarak kendini öldürür. Kreon ise artık yıkılmış bir adamdır. (Bkz:Erhat,1978:43-44, 116, 273)

Sofokles tarafından İ.Ö 493'te yazılan Antigone oyun metni; mitolojiye bağlı kalarak yazılmıştır. Oyun, Antigone'nin kardeşi İsmene'ye gömme isteğini ilemesiyle açılır.

Olay dizisine bağlı aksiyon planı:

Antigone, kız kardeşi İsmene'ye Polüneikes'i gömeceğini söyler; kendisine yardım edip etmeyeceğini sorar. İsmene reddetmenin yanı sıra Antigone'yi de vazgeçirmeye çalışır. Çünkü İsmene, hem erkeklere karşı gelinmemesi gerektiğini hem de yasaların çiğnenmemesi gerektiğini düşünmektedir. Fakat Antigone'yi vazgeçiremeyince, bu isteğini kimseye söylemeyeceğini belirtir.

Muhafız Kreon'a Polüneikes'in gömüldüğünü haber verir fakat bunu yapanı görmemiştir.

Antigone kardeşini gömerken yakalanır ve Kreon'un huzuruna getirilir.

Antigone suçunu kabul eder.

Kreon getirilen İsmene'yi de suçlar.

İsmene, Antigone kabul ederse suçu paylaşmaya hazır olduğunu söyler fakat Antigone kabul etmez.

Kreon, hem oğlu Haimon'un nişanlısı, hem de yeğeni olan Antigone'yi ölüm cezasına çarptırır.

Haimon; Kreon'a Antigone'yi bağışlamazsa onunla birlikte kendisinin de öleceğini söyler; Kreon kabul etmez.

İsmene'yi cezalandırmaktan vazgeçen Kreon, Antigone'yi kayalara oyulmuş bir mezara diri diri gömerek cezalandırmaya karar verir.

Muhafızlar Antigone'yi kaya mezarına götürürler; Antigone götürülürken bile pişmanlık göstermez.

Kâhin Teiresias; Kreon'a Polüneikes'in cesedine verdiği cezayı kaldırmasını söyler; davranışlarındaki aşırılığın onu felakete götüreceğini söyleyerek uyarır.

Kuşkuya kapılan Kreon, Antigone'yi cezalandırmaktan vazgeçmeye karar verir.

Haberci, Haimon'un kendini öldürdüğünü bildirir.

Haberci, Antigone'nin intihar ettiğini gören Haimon'un, Antigone'yi çıkarmaya gelen Kreon'a saldırdığını, Kreon sakınınca kendini öldürdüğünü anlatır.

Kreon, Haimon'un cesedini taşıyarak gelir.

Kreon'un karısı Eurüdike kendini öldürür.

Kreon pişmanlık ve acıyla kendini lanetler.

Antigone metninde Sofokles'in erdemi ortaya çıkaran eylemleri aracılığıyla iyiye yönelişini aramaya geçmeden önce, belirtmemiz gereken nokta, Güngör Dilmen'in yorumunu iletmeğdir. Sofokles'in: "Kral Oidipus", "Oidipus Kolonos'ta", "Antigone" oyunları her ne kadar herbir oyunun kendi içinde bütünlüklü bir yapı taşıya da, bu oyunun da tıpkı diğerlerini nitelendireceğimiz gibi Thebai üçlemesinin bir parçası olarak görülmesi gerektiği olmalıdır. (Bknz: Dilmen: 2002: 92-94) Bunun nedeni hiç kuşkusuz ki, başrolde Thebai şehrinin olmasıdır. Bu mekân birliği oyunları buluşturan bir ortak nokta olmaktan çok, oyunlarını oluştururken mitolojiden yararlanan Sofokles'in -ki bu seyirci için bilindik bir öyküyü takip etme açısından önemlidir- birey X devlet, birey X tanrısal yasalar, birey X toplumsal yasalar, birey X olumlanan yurttaş, birey X kader, birey X kamusal uyumsuzluk gibi çeşitlendirebileceğimiz çatışmanın içinden bakarak insanı ve erdemi anlamdırma çabasıdır. Öyle ki Sofokles, Sokrates'in "Kendini tanı.", "Kendini bil." ile şekillenmeye başlayan ve Protogaras'ın "Her şeyin ölçüsü insandır." öğretisinin hâkim olduğu çağda yaşamıştır. Nutku'nun da belirttiği gibi "*Sofist'ler ve Sokrates ile yaygınlaşan bu eğilim "Sofokles'i o kadar etkilemişti ki, onun insan karakteri, düşüncesi ve ilişkilerinde bu bireyci yöneliş vardı" (Nutku, 2000:38). Fakat bu sözü edileni bugünün dünyasından bakarak zihnimize hümanizma ile netleştirmek son derece yanlıştır. Antik Yunan dünyasında Sofokles'i algılamaya çalıştığımızı bir kez daha hatırlatalım. Orak'ın aktarımıyla:*

*"Sophokles aristokrat bir aileden geliyordu; bilinçli yaşamında sınıfının alışılmış dünya görüşünü benimsemişti. Pelopenes Savaşı'nın son yıllarında yurttaşlık haklarına kısıtlamalar getiren antidemokratik anayasayı etkin bir biçimde destekleyişi bunu gösteriyor. Tanrısal sistem ile insanın kendi yazgısına karşı çıkması arasındaki sorun karşısında Aiskhylos'un tavrı ne kadar uzlaşmacıysa Sophokles'in tavrı da o kadar tanrısal sistem yanlısıdır" (Orak,2003 : 19).*

Antik Yunan tragediyalarının güçlü yapısını içinden çıktığı toplumun karşıtlıklarına bağlayan Şener, bunun Atina'nın biçimsel demokrasiden kaynaklandığını söyler. Yönetime katılma hakkı, sınırlı sayıdaki kentlinin tek elinde bulununca toplumda geçerliliği olan değer yargıları da kaçınılmaz olarak soylu sınıfın

temsil ettiği değerler olur ve fakat buna karşın halk tarafından yaşatılan gelenekler, inanışlar ve ahlaki ölçütler vardır ve bunlar çelişkiyi yaratan dinamiklerin başındadır. Trajedi de burada saklıdır, oyun yazarları bu trajediyi bulup işleyebilme güçleriyle günümüze ulaşırlar. (Bknz: Şener, 2000 :16-17) Fakat yine hatırlatmalı ki, oyun yazarları yeldeğirmenleriyle savaştıkları Don Kişot değillerdir. Antik Yunan düşüncesinde, ölçü ve uyum başat öğelerdir. Kamusal alanda mutluluğa ulaşmanın tek koşulu ölçülü olmaktır. Erdem/ler, bu noktada kendini biçimler. İyiye yönelişler, kamusal alanda mutluluğa katkı sağlayacak özelliklerdir. İdeal olandır. İdeal birey, ideal devleti yaratacaktır. Erdem/leri kendi yaşamında benimseyip özümseyen bireyler topluluğu devletin devamlılığını sağlayacaktır. O halde bu erdemlerin neler olduğuna bir bakalım:

Sokrates'te ölçülülük, tıpkı cesaret ve bilgi gibi bir erdemdir. Aslında erdemler birbirinden ayrılmaz, bir bütünlük taşır. Birey, bilgiye sahip olduğunda kötü eylemi seçmeyecektir. Başka bir deyişle “erdem” bilgi gibi öğrenilebilen ve öğretilen bir değerler bütünüdür. Eğer birey, başlangıçta kendisinin yetersiz olduğunu bilir, kendini ve ruhunu tanırsa, tutkularına hâkim olmayı öğrenecek, bu yolla tutkuların esaretine girmeden aklını özgürce kullanabilecektir. Çünkü Sokrates'e göre gerçek kavramsaldir ve geneldir. Aklını geliştiren/ kullanmayı öğrenen birey, katıksız olarak güzeli, iyiyi ve doğruyu algılayacaktır. “Gerçek” ve “iyilik” değişmez kavramlardır. Tek, tek algıladığımız her “iyi” birleşerek; en tepedeki /en yüksek iyiye ulaşacaktır. Bu “en yüksek iyi” Tanrıdan başkası değildir, erdem de tanrıya benzemeye öykünmekten başka bir şey değildir. Bireyin kötüden kaçınmasında en büyük aracı ise; adalettir. Öyleyse çok rahat görmekteyiz ki Sokrates, erdemli davranışı bilgiyle iyiye yönelen insanda adaleti sağlayabilme/ kullanabilme ile sınırlar. Pratoğaras, “Her şeyin ölçütü insandır.” derken, genel bir bilginin olamayacağını; ancak bireyin kendisi için yararı olanın peşi sıra gidip onu bulabileceğinden söz eder. Sofistleri oldukça etkilemiş olsa da o da tıpkı Sokrates gibi ölçülü olmayı tutkuları dizginleyebilmek ile ilişkilendirir. Platon'a göre; ölçülülük, iki kısmı bulunan ruhun; iyi kısmının kötü olan üzerinde üstünlük kurmasıyla mümkündür. Kötü kısmı üstün gelen birey ise; arzularının kölesi olacaktır. Ona göre tutkular kördürler, bireyi sonunda nereye varacağına ve ne sonuçlar vereceğini bilmeksizin sıkıştırıp zorlarlar. Sürekli doyurulmak isterler. Fakat sınırsız ve ölçsüz

tutku kişiye yalnızca acı verir. Çünkü sınırı ve ölçüsü olmayanı doyurmak olanaksızdır. Ölçülü olma kişinin kendi üzerindeki egemenliğidir ve özgür bir insanın erdemidir. Kural ve ölçü tanımazlık ise kölece özelliklerdir. İnsan ister tutkularının mantıktan yoksun zorbalığı altında isterse de tutkularının karşı konmazlığından kaçmak için, her şeyden el etek çekmiş biri olarak yaşasın, bu insanın tutkuları ya da kendisi üzerinde egemenlik kurmadığını gösterir. Oysa insan, en çok haz elde etmek için denetim ve yol göstericiliğe gereksinim duymalıdır. Bu da ölçülü olmakla sağlanabilecektir.

Sofokles; ölçülülüğü Antigone ve Kreon'un eylemleriyle masaya yatırır. Antigone kardeşini gömme konusunda yasalara karşı gelerek kamusal alanın uyumunu bozar. Kreon ise; toplumsal yasaların koruyuculuğunu üstlenirken tanrısal yasaları çiğneyerek, ölçüyü kaçıır.

*“Her ikisi de zaten tümünden haklı olmak istedikleri için haksızlığa düşüyorlar ya. Çünkü ancak tanrılar, yani mutlak norm, tümünden haklı olabilir. Bir insan ne kadar uğraşsa uğraşsın mutlak norm'a ulaşamaz. Olsa olsa bunu için çaba gösterebilir, göstermelidir de. Ama asla hedefi şaşırıp kendini mutlak, yani tanrı yerine koymaya kalkmamalı. Bunu yaparsa ölçüyü kaçırmış olur” (Latacz: 2006:197).*

Sofokles'in dindar olduğunu “Şairin din ile ilgisi mücerret(soyut), felsefi bir inanç değil, ibadet ve ayinle sıkı sıkıya bağlı bir tanrı hizmetidir” (Erhat,1954:25). sözleriyle tanımlayan Azra Erhat, Sofokles'in döneminde kendisiyle ilgili çokça anlatılan bir hikâyeyi aktarır: Atina Akropolis'ine adanan altın taç gününde bir hırsız tacı çalar ve hırsız bulana büyük bir ödül verileceği duyurulur. Sofokles aynı gece rüyasında Herakles'i görür ve Herakles ona hırsız tarif eder. Sofokles'in iletmiş olduğu bu tarif sonucu hırsız bulunur. (Bknz: Erhat 1954: 25) Bu bilgilerin bize gösterdiği çok açıktır ki, Sofokles, Kreon'a verdiği cezayla Antigone'nin eyleminin yanında, tanrısal yasaların yanında yer almaktadır. Öyle ki, Platon'a göre; beden gibi ruh da öldükten sonra, değişmeyerek öte dünyaya gitmektedir. Bu yüzden birey yaşamında erdemli olmak zorundadır. Öte dünyada, hayranlık uyandıran ruh, yaşamında adalet ve doğruluktan şaşmamış olanlardır ve bu bireyler, kendi işleriyle uğraşıp başkalarının işlerine karışmamışlardır. Öte dünyada en kötü ruh ise, devlet yöneticileridir. (Bknz: Platon,1999: 84-134) Fakat yine Platon'un öğretileriyle Sofokles'in iyiye yönelişini ararken Antigone'nin de cezalandırılmasının altında; “sosyal iyi” kavramını buluruz. Platon, bu kavramı en yüksek hedef olarak gösterir. Bireysel iyi

ise, sosyal iyinin şekillenmesinde değişebilir bir şeydir. Her birey, diğer bireylerin iyiliğini de kendininki gibi istemelidir. Böylece insanın dünyayla kurduğu ilişki ahlaki bir zemin bulacaktır. (Bknz: Platon, 2014:198. vd 2005:5) Antigone yasalara karşı gelerek, sosyal iyiyi zedeler. İşte Sofokles'in çağını aşarak, dram sanatında kendisinden sonra gelen oyun yazarlarının aynı malzemeye çağındaki birey X toplum karşıtlığına bakmak istemesi buradan kaynaklanmaktadır. Sofokles, karakterlerinin iyiye yönelişlerini belirlerken, karşıtlıkları yaratan çelişkileri karakterlerinde somut kılabilmiştir. O, ne çağdaşı Aiskhylos gibi otoriteye karşı çıkışı anlatan oyunu, "ZincireVurulmuş Prometheus" ta karakterini bir titandan, Prometheus alıp insanın karşısında tanrının galip geleceğini savunarak kadere razı olmayı; ne de çağdaşı Euripides gibi, ataerkil otoriteye karşı çıkan "Medea" oyununda tüm karşıtlıkları gösterdikten sonra, karakterinin çözümsüz kaldığı noktada deus ex machina (Tanrı arabaları) ile sahneden göndermiştir. Karakterleri oyun süresince çelişkileri sergilemek ve seçtikleri eylemlerle sonlarını biçimlemekle görevlidir.

*"Onun kişileri kendi sonlarını kendileri hazırlar, Aiskhylos'taki gibi, bir üst gücün buyruğunda değildir. Sofokles'in karakterlerinde izlenen davranışlar, o karakterin kendi karmaşık kişiliğinden ileri gelir ve çevrenin etkisiyle de biçimlenir. Bu yönden, oyun kişilerini birer karakter yapısı içinde veren ilk yazar Sofokles'tir" (Nutku,2000:38).*

Sofokles'in oyunlarında temel amacı, Atina devletinin bütünlüklü yapısını korumaktır. Öyle ki Antik Yunan'da tiyatrolar, ahlaki ve siyasi değerlerin sorguya çekildiği bir yer olarak görülmektedir. 'theatron' görmek için bir yer, 'hoi theatai' izleyen ya da bakanlar topluluğu anlamlarına gelen Tiyatro'da kentlinin ya da devletin sorunlarını bireyler dışarıdan gözleme, sorgulama ve tartışma olanağı bulurlar. Tıpkı kent merkezi 'agora' gibi toplumsal çeşitlilik gösteren tiyatrolar mekânsal buluşma noktası olmanın yanı sıra; tragediyaları aracılığıyla içeriği bakımından toplumsal sorunların konuşulduğu bir yer olarak görülmektedir. (Bknz: Paksoy,2011: 164-168, 187) Böylece kamusal alanda mutluluk sağlanacaktır. Zaten erdem/lerin ne olduğuna ilişkin sorular üretmenin, bulunan yanıtların geçerliliğini sorgulamanın da hizmet ettiği yer, her bireyin kendi olgunlaşmasını tamamlaması ve kamusal alanının huzurlu bir yer olmasını sağlamaktır.

*"Arnold Hauser; Antik Yunan tragediyalarının açıkça taraflı olduğundan söz eder; Tragediyaların dıştan bakıldığında izleyiciye gayet demokratik bir şekilde sunulduğunu, halkın*

*belirli bir sınıf farkı gözetilmeksizin oyunları ücretsiz olarak izleyebildiğini; ancak oyunların öz itibarıyla belirgin bir taraf tuttuğunu belirtir. Kent devleti tarafından desteklenen bu oyunlarda ona göre hayata trajik kahramansal bakılıyor ve edilgen hale getirilmiş seyirciye; yasalara ve toplumsal törelere uyan 'iyi yurttaş' olmanın propagandası yapılıyordu" (Arıcı: 2003:138).*

Sofokles'in oyun yazarı olarak seçtiği tavrı çağında ya da bugünün koşullarında eleştirilebilir ya da tam tersine kutsanabilir. Bu elbette, onu yorumlayanın ideolojik bakışıyla ilgili olacaktır. Fakat tiyatro sanatı içinde Sofokles'i algılamaya çalıştığımızda; karakterlerini çelişkileri ortaya koyarken, düşünsel zeminde sarsılmaz bir netlikte yaratabilmesi açısından onu Antik Yunan oyun yazarlığında farklı kılmaktadır. Karakterleri ak x kara karşıtlığında çözümlenebilecek özellikte değildirler. Bu Sofokles'in karakterlerinin iyiye yönelişlerini belirlerken erdem/ler ile kurduğu ilişkiden kaynaklanmaktadır. Çağında neredeyse her oyunuyla tragedya yarışmalarının galibi olan Sofokles'in hem halk hem de devlet yöneticileri tarafından sevilmesinin bize gösterdiği karakterlerini "idealize toplum" düşüncesiyle yaratırken; onları duygu, düşünce ve akıl tutarlığında işleyebilme becerisidir.

*"Sophokles 'Antigone' temsilinden sonra, Samos harbinde (441-439) Perikles ile birlikte komutan seçilir. Kendisinde askerliğe ne bir meyil ne de devlet adamında aranan vasıflar olduğu halde Sophokles'in bu mevkiye getirilmesi Atina devletinin sanatçıya kâmil insan olarak verdiği değer bir ifadesi sayılabilir" (Erhat, 1954:25).*

Antigone oyunu, en yalın özetlemeyle; tanrısal yasaların karşısında, toplumsal yasaların geçerliliğinin sorgulanmasıdır. Antigone özgür eylemiyle kardeşi Polynikes'e tanrısal adaleti sunmakta; Kreon ise tanrıdan aldığı hakla, yasaların korunmasını sağlamaktadır. Peki, öyleyse hangisinin eylemi meşrudur? Sofokles, bu soruyu seyircinin zihninde oyun boyunca sürekli diri tutar. Bonnard'ın sözünü ettiği gibi tragedya metni aracılığıyla "art arda sınamalar sayesinde insanlık koşullarının dar zindanı genişleyecektir. Kapıları açılıncaya kadar... Kahramanın zaferi de ölümü de bunun güvencesidir" (Bonnard, 2011:11).

Antik Yunan'da erdemli olmak insana, bireysel açıdan dinginlik getirirken, toplumsal açıdan ise ödev olarak algılanmalıdır. Fakat bu ödev hakla -adalet- dengelenmek zorundadır. Sofokles, Antigone ve Kreon'un yıkıma uğramalarıyla; tanrısal yasalar ile devlet yasaları arasında bir uyumun sağlanması gerektiğini gösterir fakat bunun nasıl olacağı konusunda somut bir öneri sunamaz. Ondan sonra gelecek olan Aristoteles bunu yönetici erkte bulunması gereken "akıl, basiret ve sağduyu" vasfıyla

sağlanabileceğini belirtir. Kreon uzlaşmaz kişiliğiyle yasa koyucuların halk tarafından saygınlığını zedelerken; Antigone'nin ölüme meydan okuyan kararlılığıyla yazılı olmayan yasaların devamlılığını sağlaması olumludur. Fakat bunu yaparken yasaları çiğnediği biran bile izleyicinin zihninden uzaklaştırılmaz. Öyleyse izleyicinin Antigone'yi eyleminde haklı bulmasını sağlayan neden nedir? Bu noktada Kuçuradi'nin sorusu oldukça önemlidir :“*Sopokles'in yorumuna göre Antigone'ye bu kararı verdiren ne? Polyneikes'in kişiliği değildir şüphesiz. Bu yapıtta Polyneikes bir rastlantı sonucu kazanmış olduğu bir hak ona tanınmayınca bunu ele geçirmek için kendi ülkesine saldıran bir kişidir. Bir rastlantı sonucu kazandığı bir hakkını hak dışı bir yoldan savunmak isteyen bir kişi*” (Kuçuradi, 2016: 62). Sofokles, bunu metninde açıkça yanıtlar:

*“ANTİGONE-Ölüm eşit kular onları, törelerinde ayırım gözetmez.*

*KREON- Aynı şerefe hak kazanamaz kötüyle iyi.*

*ANTİGONE- Ölümler ülkesinde bakarsın yasa değişiktir”*(Sofokles, 1997: 83-84).

Sofokles, bu yolla hem tanrısal adalete bir kez daha vurgu yapmakta hem de erdemini değişmez ilkesi, cesaretin altını bir kez daha çizmektedir. Bu cesaret Kreon tarafından algılanamayacaktır şüphesiz. Kral olmakla tüm yaptırım gücüne sahipken, kendisinden nasıl olur da korkulmamaktadır? Olsa olsa bu geçici yürekliliğe kapılan kişi, paranın esiri olmuştur. Nöbetçiden ölünün üzerinin toprakla örtüldüğünü duyduğunda bunun nedeni ona göre gayet açıktır:

*“KREON- (...)Kuşum yok, bunlar parayla kandırdılar nöbetçileri. Şu yeryüzünde para kadar kötü bir alışkanlık düşünemiyorum insanlar için”* (Sofokles, 1997:76).

*KREON- (...) paraya tamahla yapılan işlerden insana hayır gelmeyeceğini öğrenirsin”* (Sofokles, 1997:77).

*“KREON- Rüşvet karşılığında sattın kendini”* (Sofokles, 1997:77).

Antigone'nin karşısında pişmanlık göstermeksizin duruşundan, yaptığını inkâr etmemesinden de rahatsız olacaktır: *“KREON-(...) Ama daha çok nefret ederim, yakalanıp da işlediği suçu erdem sayan kişiden”* (Sofokles, 1997: 82).

Oysa Sofokles, Antigone'nin iyiye yönelişinde ona gücünü nereden vereceğini bilmektedir. Bu Sokrates'ten başkası değildir: *“En doğru hareket, Atinalılar, bir kimsenin yeri neresi olursa olsun, ister kendinin seçtiği, ister komutanının gösterdiği yer olsun, tehlike karşısında*

*direnmek; ölümü veya başka tehlikeleri değil, ancak namusu göz önünde bulundurmaktır”(Platon, 1998:62).*

Kreon’un, Theresias’ın Antigone’yi affetmesi gerektiğine yönelik önerisinde ilk tepkisi yine aynıdır: “*KREON-Bilici takımı paragözdür” (Sofokles, 1997:104).* Biraz önceki örnekleme için destekler nitelikte Sofokles, karakterinin iyiye yönelişinde kaynağını belirlemiştir. Protagoras’ın “Her şeyin ölçüsü insandır” anlayışından hareketle ulaşılabilecek gereken nihai hedef olarak “iyi”nin önüne hazzı koyan ve her türlü bilgiyi para karşılığı satan Sofistlere, çevirmiştir eleştiri oklarını. Bu saptama yapılırken; “bilici” ile “bilgin” eşanlamlı varsayılarak kullanılmamaktadır. Sofokles, Kreon ile otoritenin insanı körleştiriciliğini vurgulamak adına bile olsa, biliciliğe ithamda bulunmayacak inanç sistemindedir. Onun ulaşmak istediği anlam, Sokrates’in bilgi satıcılığının utanç kaynağı bulunmasıyla aynıdır. (Bknz: Bonnard, 2012: 259 vd Platon, 1998: 62, 64-65) Öyle ki Sokrates’e göre zenginlik kişiyi erdeme götürmez fakat erdemli olmak parayı kullanma biçimince değerini bulur. Sofokles, Kreon ile Theresias arasında geçen diyaloglarda bunu tartışmış ve karakterine tanrısal adaleti algılatmıştır: “*KREON- (...) İnandım, yaşamı boyunca kişi yerleşik yasaları gözetmeli” (Sofokles, 1997:106).* Nevar ki, iş işten geçmiş, Antigone’nin cezasını beklemek yerine kendini asmasıyla gelen süreçte Kreon da kendi yazgısını biçimlemiştir. “*KORO- (...) gizemli bir güç kader ne zenginlik kar eder ne hisarlar kuleler, fırtınada ok gibi uçan yağız tekneler gelip çatınca saat” (Sofokles, 1997: 100).* Sofokles, Kreon’un uzlaşmaz tavrıyla yazgısının biçimlenmeye başladığını, Theresias’tan önce koro aracılığıyla iletir.

Sokrates’in öğretisinde öncesiz ve koşulsuz olan iyi olma durumunun, bireyin bilgi ile şekillendireceği yaşamında erdem/lere ulaşmada yegâne koşul olması Sofokles’te Haimon’la kendini gösterir: “*HAIMON-(...) Keşke insanlar doğuştan bilebilselerdi doğruları bu da olmuyor işte, pek doğal” (Sofokles, 1997:91).* Haimon yalnızca babası Kreon’a devlet yönetiminde sağduyusunu yitirmemesi gerektiğini hatırlatmak için değil, bireye onu erdeme ulaştırarak yolda bilgi açılığını gidermede sabırlı olması gerektiğini de iletir.

Sofokles’in oyunlarında Atina’nın bütünlüklü yapısını koruma isteğine değinmiştik. Kreon’un repliğiyle bunu oyununda somut kılsa da “*KREON-(...) itaat etmesini bilen iyi yönetici olur ileride, iyi yönetici, iyi yurttaştan yetişir” (Sofokles, 1997:89).* Sofokles’in tartışmaya açmak istediği düşüncenin “iyi”nin bireyi erdem/lere götüren amaç mı, yoksa

araç mı olduğunu irdelediği çok açıktır. Karakterlerinin eylemleri de sonları da bize bunun kanıtı niteliğindedir. Peki, Sofokles'e göre bunun yanıtı nedir? Onun iyiye yönelişini tanrısal adalet mi, koşulsuz devlet itaati mi belirler? Kreon'un fikrini değiştirdiğini fakat buna geç kaldığını anladığında yıkılmışlığına tanıklık ettirerek "KREON- (...) İyi biliyorum ki insanların davranışları lekeleyemez tanrıları" (Sofokles, 1997:103). yanıtını verir Sofokles'te, iyiye yöneliş bireyin yaşamdaki amacıdır ve tanrısal adalet ile sağlanmalıdır.

*"Sofokles'in Antigone'den yana olduğu kuşku götürmez elbette. Sofokles'in istencine göre Antigone haklı, Kreon haksızdır. Antigone doğuştan duygusal davranışın açıklığını fügürleştirirken, Kreon sonradan öğrenilmiş ideolojinin darlığını temsil ediyor" (Latacz: 2006:197).*

Bireyin iyiye yönelişinde ben ve öteki belirleyiciliğinden devlet benimle mi var, ben mi devletle varım çerçevesine taşıyarak arar Sofokles. Peki, tiyatro sanatı bu sorunu, birey merkezli mi yoksa ideolojinin aktarımında araç merkezinden mi görecektir? Böylece Sofokles, çağını aşarak kendinden sonra gelecek oyun yazarlarının yeniden ele alacağı bir metin bırakır. Öyle ki Nutku'nun saptamasında olduğu gibi tiyatronun içeriği tarihsel öz ve evrensel özün uyumlu kılınmasıyla estetik bütünlüğünü sağlar:

*"Tarihsel öz, güncel olma niteliği içinde tarih boyunca değişerek, her çağın gereksinimlerine göre dönüşüme giren, dinamik, genellemesine olan bir yönelimdir. Evrensel öz, insanın varoluşunu, değişmeyen özellikleri içinde değerlendiren, ama bunları tarihsel gelişimin boyutları kapsamında ele alan statik, derinlemesine olan bir yönelimdir. Tarihsel öz, topluca yaşayan insanı, o insanın ilişkilerini ve onun daha iyi yaşama olanaklarını araştırır; insanın düşünsel, siyasal, toplumsal ve kültürel çabaları üzerinde bir incelemeye girer; insanı ve yaşamını değişkenliği ve gelecekteki olasılığı içinde göstererek eleştiriye yönelir" (Nutku, 2001:17-18).*

Dilthey'in sözünü ettiği sanatçının; eseriyle kendisi/ dünya arasında kurduğu ilişkinin birbirinden ayrılmazlığını Sofokles'in özyaşam hikâyesinden de okuyabiliriz. "Antigone" oyun metninde iki kahramanın olması; Kreon ve Antigone, tragedya türünde ilk kez karşımıza çıkar. Bu bize, Sofokles'ten çağlar sonra yaşayan Lessing'in trajedi için "krallara acıyorsak, kral oldukları için değil, insan oldukları içindir." tanımlamasına götürür. Sofokles, Kreon'u devletin iyiye yönelişi/ erdemli yurttaşı yaratma çerçevesinde işleyebilme tutarlılığını gösterirken; Antigone'de de bireyin iyiye yönelişi/ erdemli insan edimlerini son derece nesnel ortaya koyar. Tanrının yazgısı, insan üzerinde hâlâ geçerlidir fakat insanın çatışmak zorunda olduğu güç yine insandır. Diğer insanla gelen farklı değer

yargıları... Böylece Sofokles, tiyatro tarihi üzerinden, insanlık tarihine erdem üzerinde bir tartışma alanı açar. Sanat, durumları olguları ortaya koyarken sanatçının yaratım alanında yaşamı tekilleştirmesinden öte düşünülemez. Tiyatro da sanatçının kendini ifade ettiği estetik formlardan biridir. Bu estetik form, Nutku'nun da belirttiği gibi ikili özün örtüşmesiyle gerçekleşir:

*“[Oyun yazarı] Estetik varoluşun temeli olarak tarihsel gerçeği kabul ettiğinden insanı oluşum durumunda gösterir. Bu düzeyde davranışlar ve olaylar vurgulanır; bunun için de, genel sorunlar başlangıç noktası olur. Bu genellemesine yönelişte seyircinin akıl yoluyla tepkisi sağlanır. Seyirci, düşünme, yargılama ve karar verme olanağını elde eder. Ancak seyircinin etkilenip aktif duruma gelebilmesi, kendi içinde artmaya, çoğalmaya gidebilmesi için, bu genellemesine yönelişe sıkı sıkıya bağlı olan derinlemesine yönelişi yaşaması zorunludur. Bu derinlemesine yöneliş de evrensel öz ile sağlanır. Bu düzeyde estetik, etik ve yapısal özellikleriyle birey açıklanır; bunun için de başlangıç noktası özel sorunlar olur. Bu derinlemesine yönelişte, seyircinin duygu yoluyla tepkisi sağlanır; seyirci, bu kez sezgi ve algılama ile akli destekler. Bu ikili özün örtüşmesiyle tiyatronun içeriği varolur” (Nutku,2001 : 17-18).*

### 2.3.Aristotelesçi tiyatro kuramında Sofokles Antigone

Kuramcıların, Batılı tiyatro teorisini Aristoteles ile başlattığı bilinmektedir. Aristoteles'ten önce Platon ve Aristofanes tiyatronun içeriğine dair bazı saptamalarda bulunmuş olsalar da, tiyatronun biçimsel özellikleri ve yaratıldığı toplum için sahip olması gereken ödev/leri hakkında ilk kapsamlı açıklama Aristoteles'ten gelir. Aristoteles, tiyatronun toplumu eğitme ödevinde komedinin üstlendiği kathastasis (arınma) kavramında Aristofenes ile belirgin bir ayrıma sahipken; sanatın özdeşlik kurması ile Platon'la ayrılır. Platon, arınmanın yolunu soru sorarak tartışma olarak görürken; Aristoteles bunu empatide bulur. (Bknz: Carlson, 2007:16-21 vd Yüksel 2013: 57-63) Kendisinden önce yazılan tragedya ve komedy türlerindeki oyunlar Aristoteles için iyi bir birikimdir. Kuramını bunları inceleyerek yaratan Aristoteles'e göre, sanatın ödevi görüneni yansıtmak değil, olması gerekeni yansıtmak olmalıdır. Bireyin erdem/lere sahip olması için iyiye yönelişlerinde tiyatro yararlanılması gereken en uygun sanat formudur.

Öyleyse; Aristotelesçi tiyatro kuramında “Antigone” metnine çeşitli sorular yönelterek Aristoteles'in “erdem” anlayışını ortaya koymadan önce onun tragedya tanımını anımsamakta fayda var:

*“mutluluk ve felaket içinde geçen bir hayatın taklididir. Mutluluk ve felaket, eyleme dayanır; hayatımızın son ereği ise, eylemdir, yoksa eylemin dışında olan bir şey değil. Karakter bakımından biz ya şu ya da bu özellikteyiz; eylem bakımından ise ya mutluuzdur, ya da mutlu değilizdir. O halde tragedya ozanları eylemde bulunan kişileri ortaya koyarken karakterleri taklit amacını gütmeyiz. Tersine onlar, eylemlerden ötürü karakterleri de birlikte ortaya koyarlar. Böylece; eylemlerin ve öykünün, tragedyanın son ereğini oluşturduğunu söyleyebiliriz. Son erek ise bütün erekler arasında en önemlisidir. (Aristoteles, 1987:24).*

Öyleyse iki başat karakterimiz Antigone ve Kreon'un eylemlerini belirleyelim:

Antigone' nin eylemi: Polineikes'i gömmek. Tregadya boyunca bunda bir sapma var mı? Hayır.

Antigone'nin Eylemini Yönlendiren Temel Nedenleri:

1-Kardeşlik bağı.

2- Kreon'un yasalarının dünyevi, gelip geçici, olduğunu düşünmesi.

Antigone'de iç aksiyon (Eylem) : Kardeşini gömmeye karar verir.

Kreon'un eylemi: Buyruğunu hiçe sayanları cezalandırmak. Tragedya boyunca bunda herhangi bir sapma var mı? Evet. Kâhin Teiresias; Kreon'a Polyneikes'in cesedine verdiği cezayı kaldırmasını söyler; davranışlarındaki aşırılığın onu felakete götüreceğini söyleyerek uyarır. Kuşkuya kapılan Kreon, Antigone'yi cezalandırmaktan vazgeçmeye karar verir. Fakat her şey için artık çok geçtir.

Kreon'un Eylemini Yönlendiren Temel Nedenler:

- 1-Yöneticisi olduğu devletin düzenini koruma kaygısı.
- 2- Kâhin Teiresias'ın kılavuzluğuna duyduğu güven.

Kreon'da iç aksiyon (Eylem) : Emirlerine karşı gelenin yeğeni Antigone olduğunu öğrenince geri adım atmaz. Çünkü Antigone kararlılık içindedir. Kreon, kan bağı bile olsa özellikle bir kadının karşısında gerilemenin onu halkın gözünde küçük düşüreceğini hesaplar. Kreon'un Antigone'nin saldırısına istikrarla karşı durması, başlayan çatışmayı sürdürür. Fakat ikisinin de bu aşırı tutkusu bir yıkıma yol açacaktır.

Peki, sözü edilen bu aşırılık, Aristoteles'te tam olarak neyi anlatmaktadır?

Aristoteles'e göre; aşırılık, eksiklik ve orta, farklı uzaklıklarda birbirlerine karşıttır. Aşırılık ve eksiklik hem ortaya, hem de birbirlerine uzak ve karşıttır. Fakat uçlarda olmak, aşırılığın eksikliğe karşıtlığını; eksikliğin aşırılığa karşıtlığını dengelemesi açısından daha zor görülmektedir. Bunu cömertlik ve savurganlık, cesurluk ve atılganlıkla- korkaklık üzerinden anlatır. Kişinin yaşamdaki eğilimi hangi yönde; cesaretin aşırılığını o yönde tanımlayacaktır. Yine aynı şekilde eksikliğini de... Oysa nesnenin kişiden bağımsız bir tanımlanmışlığı olduğu unutulmamalıdır. Aristoteles bunu, kişinin güç ya da sağlık gibi kimi özelliklerinin aşırılık ya da eksiklik sonucu bozulması üzerinden anlatarak, kanıtlamak ister. Sözelimi gücün kayba uğrayacağı alan; aşırı bedensel çalışmadır. Fakat bedenin sürekli durgun olması da gücün kendini göstermemesi sonucunu doğaracaktır. Çok fazla yiyip ya da çok az yiyip sağlığın bozulacağı gibi. Buradan hareketle; karakter erdemleri de tanımlanmış olur. Karakter

erdemleri de yalnızca orta olma ile korunabilirken, aşırılığı ya da eksikliğiyle bozulurlar. (Bknz: Aristoteles,1998: 10-26)

Sofokles, ölçülü olması gerekliliğini Kreon'a Koro aracılığıyla yöneltir.

*“KORO-(...) yasaları ve toprağın tanrılarını gözettiği sürece üstün saygınlığa ulaşır kendi yarattığı güçlü devletin yurttaşdır. Ama yersiz yurtsuz kalır yoz tutkulara kapılan kişi. Böylesi irak olsun evimden ocağımdan paylaşmam onun düşüncelerini” (Sofokles, 1997:78).*

Peki, öyleyse Aristotelesçi kuramda Sofokles, Antigone'den yana mıdır? Sofokles'in tanrısal adaletten yana olduğunu daha önce belirtmiştik. Fakat ilk uyarı yönelişinin Kreon'a yapılması, Sofokles'in Kreon'u tek boyutlu ele almak istemediğinin somut bir göstergesidir. Öyle ki, tragedyada dönüşüm yaşayan tek rol kişi Kreon'dur. Bunu diğer bir okuma ile şöyle yorumlamak da mümkündür: Sofokles, çağının iyi, erdemli davranışı (Sokrates & Platon: bireyin iyiliği, toplumun iyiliği/ devlet) nın altını mı çizmek ister? Ya da tartışmaya mı açmak ister? Hayır. Çünkü Koro çok serttir: *“böylesi irak olsun evimden, paylaşmam onun düşüncelerini”* Sofokles bir tersinleme gibi ölçülü olması gerekliliğini Kreon'dan Antigone'ye yöneltilen bir uyarı gibi kullanır:

*“KREON-(...) haddinden fazla tavlanan demir kırılıp dağılır” (Sofokles, 1997:82).*

Oysa tragedyada sonunda dağılan; koşulsuz kabul edilmesi gereken emirlerinin aşılması ki bu iktidarın bundan sonra karşılaşılabileceği herhangi bir itiraz/ başkaları için önemlidir. Nitekim oğlu Haimon ve karısı Euridike'nin de kendini öldürmesiyle ailesi de kalmayan Kreon olur. Koro yine Kreon'a ölçülülük üzerinden

*“KORO- (...) hak gücünün demişler, iktidarda olan kişi istemez kendine karşı gelinsin. Seni dik kafalılığın mahvetti” (Sofokles, 1997:98).*

serzenişinde bulunurken Sofokles aslında burada bir tartışma açmak ister. Topluluk halinde yaşamda “iyi” ye yön verme ödevi, devletin midir? Öyle ise, Kreon niçin kendi yaşamıyla sınıdır:

*“KREON- (...) Yazık, seni ben öldürdüm oğul, seni ben öldürdüm karıcığım. Ne yana gideyim artık? Kimden güç bulayım? Neye el atsam ölüm” (Sofokles, 1997:114).*

Şimdi katharsis kavramını açımlayarak anımsayalım: “Kişide acıma ve korku duyguları uyandırarak, ruhu tutkularından arındırmak.” Şu halde rahatlıkla söylebiliriz ki

Sofokles, Sokratesin “kendini tanı” öğretisine ve Platon’un adaleti ortaya çıkarmada aracı görevini üstlenen devletin ve yönetici kısımda bulunması gereken; zekâ, duyarlılık ve iradeyle sağlanabilecek adalet erdemine gözünü çevirmiştir. Şu halde; açıklıkla görülmektedir ki, Sofokles’in mesajını iletmek istediği sınıf devlet yöneticileridir. Kreon da kendi ölçsüzlüğünü anlayacak fakat iş işten geçmiş olacaktır:

*“KREON- (...) İnatçı, katı ruhum ne acı bir meyve verdi!” (Sofokles, 1997:111).*

Platon’un öğrencisi olan Aristoteles de tıpkı hocası gibi sistemci filozoflardandır. Onun ahlak felsefesini anlamının yolu sanat felsefesini anlamaktan; bireyi ve topluluğu en iyiye ulaştıracak “erdem”i anlamaktan geçer. Burada açıkça tekrar yine görürüz ki Sofokles gözünü devlet yöneticisini sağaltmaya, yöneticinin erdemini yitirme sonucunda nelerin yaşanabileceğini iletmeye çevirmiştir. *“Nikomakos’a Etik’in ikinci kitabında Aristoteles tutkulardaki aşırılıkları da eksiklikleri de mahkûm eder; hem sanatın hem de ahlaki erdemlerin ikisinin ortasını hedeflemesi gerektiğini söyler” (Carlson 2007:18).*

Peki, Antigone’nin kendi yaşamıyla ödediği ölçsüzlüğün;

*“KORO- Sınırını bilmedin, doruğuna çıktın cüretin adaletin tahtına çarptın ve düştün işte kızım, acınası bir düşüşle. Babadan miras kalan bir günahı ödüyorsun belki de” (Sofokles, 1997: 97).*

altında yatan neden, yazgıyla mı yoksa akrabalık bağıyla mı açıklanmalıdır? Antigone’nin toplumsal yasalara karşın doğanın yasasını savunmakla ortaya çıkan erdemi eyleminin amacına mı yoksa sonucuna göre mi değerlendirilmelidir? Bu soruya yanıt ararken diğer Antigone metinlerinde daha detaylı döneceğiz. Fakat şimdi onu Aristotelesçi kurama göre açımlayalım.

Aristoteles, erdemi, “bir orta olma durumu” olarak tanımlarken; *“aşırılığı yanlış olan, eksikliği yerilen, ortası övülen ve isabetli olan etkilenimlerle ve eylemlerle ilgili” (Aristoteles,1998: 24).* eylem koşulunu ortaya koyar. Fakat burada kişinin eyleme geçmesi için orta olma durumu nasıl ve neye göre belirlenecektir? Aristoteles’e göre bu oldukça basittir: “Basiret”

*“erdem, tercihlere ilişkin bir huy: Akıl tarafından ve basiretli kişinin belirleyeceğiyle belirlenen, bizle ilgili olarak orta olanda bulunma huyudur” (Aristoteles, (a), 1998: 6).*

Sofokles, Antigone'nin eylemini gerçekleştirme süresince seyirciye yönelik sürekli diri tuttuğu bir gönderme vardır. Antigone'yi akıldan yoksun olarak mı değerlendirmeliyiz? Bu ilk kez Antigone'nin Polyniekes'i gömme isteğine kardeşi İsmene'nin karşı duruşunun gerekçesi olarak karşımıza çıkar:

*“İSMENE- (...) Gücümüzü aşan işlere kalkışmak çılgınlıktan başka ne ki?” (Sofokles, 1997:67).*

Antigone'de ise, deli olarak itham edilmenin kendisinde hiçbir karşılığı yoktur. Deli olarak nitelendirilmek, eyleminde kararlılığını belirtmekten öte bir anlam taşımaz:

*“ANTİGONE- (...) Deli de bana istersen” (Sofokles, 1997: 68).*

İsmene, Antigone'nin kararlılığını algılamış, cesaretini takdir etmiş fakat yasalar karşısında aynı yürekliliği kendisinin gösteremeyeceğinden emin olduğu için, “ölçülü” kalmayı seçerek Antigone'yi tam karşısına oturtmuştur.

*“İSMENE- (...) Yalnız şunu bil, çılgınsın gözümde. Çılgın...” (Sofokles, 1997: 69).*

Yasaları hiçe sayan Antigone'yi Kreon da akıldan yoksun görecektir:

*“KREON- Yemin ederim bu kızlar deli. Biri doğuştan çılgın, diğeri sonradan uydu ona” (Sofokles, 1997:86).*

Koro, Antigone'nin /bireyin kamusal alanının uyumunu bozmadaki nedenini ararken deliliği sonuç olarak görür:

*“KORO-(...) kimi de bilmez ateşin yaktığını yalınayak ateşe yürümedikçe bir bilge demiş tanrılar yıkmak istediklerini çıldırttular önce, iyiyi kötü sanır, kötüyü iyi” (Sofokles, 1997: 88).*

Antigone'nin nişanlısı aynı zamanda Kreon'un oğlu olan Haimon, anormalliği farklı değerlendirmekte, bir tersinlemeyle deliliğin yönetici erkte bulunan basiretsizlikle eş anlamlı algılamış ve Kreon'a yöneltmektedir:

*“KREON- Deliler bana akıl öğretiyor, yanına bırakmam bunu” (Sofokles, 1997:93).*

*“HAIMON-(...) Çılgınlığına ses çıkarmayan dostlarıyla işle bu cinayeti, ben katlanamam” (Sofokles, 1997:93).*

Öyle ki, Aristoteles'e göre insan için "en iyi" olan, akıldır. Ve çocuklar ile deliler erdemli sayılamazlar. Çünkü onlar, eylemin iyiye mi yoksa kötüye mi karşılık geleceğini bilmeden eylemler oysaki erdem için aranan koşullardan biri eylemin bilerek yapılması ve eylemin devamlılığını sağlamaktır. (Bknz: Aristoteles, 1998(a), 32-35) Bu göndermeleri yapan Sofokles'in Antigone'nin erdemini sorgulamadan öte, seyirciye iyi yurttaş olma konusunda yasalara uyma göndermesi yaptığı çok açıktır:

*"ANTİGONE-(...)Yasağa karşı çıkan olursa, halkça taşlanarak can verecek surlarda"*  
(Sofokles, 1997: 66).

Antigone'yi kamusal alanın düzenini bozarken "akıldan yoksun" , "deli" olarak mı değerlendirmemiz gerektiği sorgusunu yaptırsa da, bunun yanıtı; hayırdır. Antigone'yi neden "deli" erdemsiz sayamayacağımız Aristoteles'te çok açıktır. Bunu bir örnekle sabitler; "gitaracı" olabilmenin tek koşulu, gitar çalmaktır. Bu içinde bir sürekliliği barındırır. Yani alışkanlığı... Fakat elbette bu yeterli değildir. Alışkanlığı kazanan eylemde şimdi soru; iyi gitaracı mı, yoksa kötü gitaracı mı olduğudur. Burada anlatılmak istenen erdemlerin; kişinin sahip olduğu ya da sahip olmak istediği değişim kaynağının (kuvvenin) eylem ve alışkanlıkla kazanılmasıdır. Çünkü duylara doğumumuzla sahibizdir. Fakat onları yaşam içindeki etkinlerimizle sözelimi görerek, duyarak vb. etkinliklere girerek biçimlendiririz. Aristoteles; bu noktada yine cesaret örneği üzerinden bunu sabitler. Kişi eylemini cesurca gerçekleştirdiği zaman cesur olur. (Bknz: Aristoteles: 1998, 23) Fakat eğer erdeme uygun olan eylemler kişide şu üç özelliğin bulunmaması durumunda: -1) Bilerek eylemek; 2) Erdemi, sırf erdem için tercih etmiş olmak; 3) Kendinden eminliğin güvencesiyle eylemek; erdem olarak değerlendirilmeyecektir. (Bknz: Aristoteles, (a)1998: 17 vd 1998:11) Öyleyse Aristoteles'in dikkat çektiği yer açıktır. Erdemli olmak için; onun alışkanlığa dönüşmüş bir huy halini alması gerekmektedir. Antigone, eyleminin sonucunu bilmekte ve bilerek eylemektedir. Tutarlılığının nedeni toplum tarafından anlaşılması için "deli"ğe gönderme yapılmakta ve bunun çürütülmesi sağlanmaktadır.

Aristotles bunu "Poetika"sında karakterde bulunması gereken özelliklerde; *"Betimlenilecek karakter tutarlı olmayan bir karakter ise, böyle betimlenilmesi gerekiyorsa, onun tutarsızlığı tutarlı olarak betimlenmelidir"*(Aristoteles,1998: 43). tanımıyla destekler.

Peki, öyleyse kamusal alanın uyumunu gözeten yurttaşlık olgusunda Antigone'nin eylemini yine de erdemli bulacak mıyız? Bu Kreon'un basiretsiz sağduyudan yoksun yasa savunuculuğuyla sınıanacaktır şüphesiz. Bunun tartışmaya açılmasının somut göstergesi, Antigone'yi Kreon'a götüren Nöbetçi ile sağlanır:

*“NÖBETÇİ-(...) Hem sevindim hem de içim acıdı, insanın canını kurtarması hoş şey ama acı öte yandan, sana hiç kötülüğü dokunmamış birinin başının derde girdiğini görmek” (Sofokles, 1997:80).*

Tersinleyerek açılmaya çalışalım. Eğer Antigone, kız kardeşi İsmene gibi:

*“İSMENE- Biliyorsun yasalardan yüz çevirmediğimi ne var ki devletin koyduğu yasalara karşı gelmek gücünü bulamıyorum kendimde” (Sofokles, 1997: 67).*

yönelişinde olup tanrısal adaleti sağlama konusunda cesaretsiz davransaydı, ya da Kreon yurttaşlık ölçütüne:

*“KREON-(...) nasıl bir adam olduğumu görün öğrenin işte. Şerefli bir yurttaşla bir haini asla bir tutmam. Yalnız yurda hizmet etmiş yurttaşlar sağ olsunlar ölü olsunlar bizden sevgi saygı görürler” (Sofokles, 1997:72).*

*“KREON-(...) Bir yakınımın yasadışı davranışlarına göz yumacak olursam başkaları büsbütün azar. Aile ilişkilerinde titiz olan devlet yönetiminde de dürüsttür. Kim kişisel sınırlarını aşarak yasaları zorlar devletin yöneticilerine söz geçirmeye kalkarsa herhalde övecek değilim onu”(Sofokles, 1997: 89).*

noktasından bakmayıp “istisna” ya da Aristoteles'in tanımında olduğu gibi yönetici erkte bulunması gereken basiret ve sağduyuya sahip olup Antigone'yi affetseydi, karakterin iyiye yönelişindeki eyleminde erdemli davranışı kamusal alanın huzurunun sağlanmasında bireyden yana mı yoksa yönetici erkten/yasalardan yana mı belirleyecektik? Poetika'da bunun yanıtı çok nettir: Tragedya mutluluktan mutsuzluğa devinen bir eylemin taklididir. Karakterleri ahlaksal bir kötülüğe sahip olmayan fakat farkında olarak ya da bilmeden ‘ağır suç’ –hamartia- işlemesiyle kurulu düzeni bozar, düzenin yeniden kurulması da kahramanın suçunun bedelini ödemesiyle mümkün kılınır. (Bknz: Poetika, XIII, XV. Bölümler) Öyleyse çok açık görülmektedir ki Aristoteles, tiyatronun ödevini, kamusal alanın huzurunu sağlamakta devlet otoritesinin devamlılığına model oluşturma olarak belirlemiştir. Bunun sağlanabilmesi de devleti oluşturan tüm bireylerin erdemli olmalarında saklıdır.

O halde, Antigone'nin eylemi gerçekleştirmeden ve gerçekleştirdikten sonraki kararlı tavrını bir kez daha anımsayalım:

Kardeşi İsmene'ye kararını açıklarken;

*“ANTİGONE- Benim hakkımı benden esirgeyemez kimse” (Sofokles, 1997:66).*

*“ANTİGONE-(...) Suçsa kutsal bir suç benimki” (Sofokles, 1997:67).*

*“ANTİGONE-(...) soylu bir ölüm benimkisi” (Sofokles, 1997: 68).*

Antigone, Polyneikes'i gömdükten sonra Kreon'a getirildiğinde;

*“ANTİGONE- (...) içim rahat şimdi, görevimi yaptım” (Sofokles, 1997: 81).*

*“ANTİGONE-(...) bu yurttaşlar da bana yürekte katılıyor, ama korkudan açamıyorlar ağızlarını” (Sofokles, 1997:82-83).*

Kardeşi İsmene'nin suçu paylaşmayı teklif ettiğinde;

*“ANTİGONE- Hayır ölemezsin benimle. Yapmadığın bir işi kendin yapmış gibi gösterme” (Sofokles, 1997:85).*

Peki, Antigone'nin tanrısal adaleti sağlamak için erdemini ortaya çıkararak eyleminde iyiye yönelişini belirleyen bu kararlılığının ardında Paksoy'un değindiği gibi *“Antigone kendi kararında direnirken aynı zamanda tüm Thebai yurttaşlarının da sözcülüğünü yaptığına inanıyordu” (Paksoy, 2011: 130).* Thebai halkı tarafından kahraman olarak görülme arzusu mu yatmaktadır? Erdemin tanımını yapabilmemiz için övülür olmak gibi bir ölçütü mü vardır peki? Şüphesiz; Aristoteles'e göre bunun yanıtı hayır:

*“açıktır ki en iyi şeylerin övgüsü olmaz, onlara daha önemli ve daha üstün bir şey yapmak uygun düşer, öyle de oluyor; nitekim tanrıları kutlu ve mutlu sayıyoruz, insanlardan da en tanrısal olanları. İyi şeyler konusunda da böyle yapıyoruz; nitekim hiç kimse mutluluğu adil olmayı övdüğü gibi övmez, daha tanrısal ve daha iyi bir şey olarak onu kutlu sayar” (Aristoteles, (a), 1998: 27).*

Öyleyse övülürlük erdemın ölçütü değilse, bu ölçütün ne olacağını belirleyelim: Aristoteles'e göre, doğal olarak erdemli veya erdemsiz olunmaması, karakter erdemlerinin alışkanlık aracılığıyla elde edilmesine bağlıdır. Aristoteles, alışmanın doğal bir süreç olmadığını altını çizdikten sonra, belli bir özelliği bulunanların, kendisinde olmayan farklı bir özelliği alışkanlığa dönüştüremeyeceğini vurgular. Yani, erdemler insanda doğa vergisiyle değil, eyleminin alışkanlık

kazanmasıyla kendini var eder. Fakat buradan doğaya aykırılık sonucuna varmamız gerektiğinin unutulmaması şartı vardır. Biraz daha açacak olursak; insan doğasına özgü erdemleri kazanır. (Bknz:Aristoteles, (a), 1998: ss. 18-23)

Bir başka değinmemiz gereken nokta ise, Aristoteles'in mutluluğun sağlanmasını; huya uygun eylemlerde bulunma koşuluna bağlamasıdır. Bu noktada belirtmemiz gereken önemli bir aşama vardır: *“Tragedyaya adını veren Antigone'ye karşın, Kreon'un içinde bulunduğu durum Antigone'den daha trajiktir. Güngör Dilmen, merkezinde iki trajik kahraman bulunan Antigone'nin, bu özelliğiyle Aristoteles'in Poetika'da ortaya koyduğu tragedya biçiminin dışında olduğunu belirtir. Bu yargıya katılmamak mümkün değildir”* (Göktaş, 2008:161).

Öyle ki bunu Aristoteles'in trajik olay örgüsünü anlattığı bölümünde kurbanı tanıyarak öldürmeye niyet etmenin acıma duygusundan çok tiksinti uyandıracağı için zayıf bir olay örneği olacağını söylemiş ve bunu Sofokles istisnasıyla örneklendirmiştir: *“Bunun için hiçbir ozan böyle bir durumu betimlememiş, yahut da bunu çok ender olarak yapmıştır; örneğin, Antigone'de Haimon'un Kreon karşısındaki tutumu böyledir”*(Aristoteles, 1998:41).

Şu halde rahatça görebilmekteyiz ki, Aristoteles, bu tragedyada iki trajik kahramanın varlığını bir istisna olarak kabul etmektedir. Çünkü, hamartiası Kreon' a toplumun farklı kesimleri tarafınca anımsatılır ve bundan vazgeçmesi istenirken;

*“HAIMON-(...) Sağduyu ile iyi öğüt verenlerden öğrenmek gerçeği”* (Sofokles, 1997: 91).

*“TEİRESİAS- (...) Yanılmak insanlara vergi, yanılıp da başına işler açan kişi onarırsa bunu inatçılık etmeden ona hiç de akılsız denemez, asıl dik kafalılık aptallığa işaret.”* (Sofokles, 1997:103).

*“KORABAŞI- Kızı yeraltındaki zindandan çıkart, cenazeyi de kaldırt”* (Sofokles, 1997:106).

Antigone de; hamartiası devlet yönetimine karşı olan ölçüsüzlüğünün yol açtığı yıkımı yaşayacaktır:

*“KORO- Sınırını bilmedin, doruğuna çıktın cüretin adaletin tahtına çarptın ve düştün işte kızım, acınası bir düşüşle. Babadan miras kalan bir günahı ödüyorsun belki de”* (Sofokles, 1997: 97).

Karakterler, eylemlerinin tercihleriyle sınanır. Aristoteles'e göre; karakter erdemlerinin tercihlerle ilgili olduğunu bir kez daha anımsayacak olursak; Aristoteles; kişilerin kendi iradesi ve irade dışı olan (gayrı iradi) eylemlerde bulunduğunu ve

erdemlerin bunlar dikkate alınarak saptanabileceğini söyler. İrade dışı olanlar; zorla veya bilgisizlik nedeniyle yapılanlardır. Zorla yapılanlar; kişiyi hareket ettirici, fakat onun dışında bulunduğu, dış koşullara bağımlıdır. Burada eylemi gerçekleştiren kişinin hiçbir payı yoktur. Fakat burada Aristoteles bir örnekle somutlaştırarak bir açmaz üretir: Kişi yalnızca bir kötülüğün daha da büyümesinden kaçınmak için eyliyorsa, bu iradesi dâhilinde mi yoksa gayri iradi mi algılanacaktır? Örneklenir: “*Ailesi bir tiran tarafından esir alınmış bir kişinin, yakınlarını kurtarmak için tiranın emrettiği kötü bir şeyi yapması (...) kişi iradesinde midir?*” Aristoteles, bunu *gayri iradi* eylemde değerlendirir ve onu bağışlanabilir kılar. Bu tür durumlar tekilken, bazı durumlarda ise, sonunda ölüm olacağı bilirse dahi gerçekleştirilmesi gerekliliği koşulu da unutulmamalıdır. (Bknz: Aristoteles, (a), 1998: 4-34) Aslolan bilgi/ bilgisizlik ayrımıdır. Aristoteles; Bilgisizlikten yapılan eylemlerin sonunda acı ve pişmanlık duyuluyorsa; bunların irade dışı (gayri iradi) yapıldığını söyler. Tam tersi acı ve pişmanlık duyulmasına yol açmayan eylemler ise gayri iradi değil, iradi olarak nitelendirilmeyenlerdir. (Bknz: Aristoteles, (a), 1998: 31-35) Bu noktada Aristoteles’in bilgisizlik ve bilmeden yapmayı da ayırdığını anımsatmakta fayda var. Örneğin bir sarhoş eylemi bilgisiz olduğundan değil; bilmeden yapacaktır. Ve bu yüzden eylemlerinde irade bulunacaktır.

*“söz gelişi sarhoşlar için ceza iki kattır; çünkü yaptığının başlangıcı kendisindedir, sarhoş olmamak ona bağlıdır; sarhoşluk bilmemenin nedeni” (Aristoteles, (a), 1998: 35).*

Aristoteles, tercihi tanımlarken de; kişinin iradesi dâhilinde yapılan benzese de; daha dar kapsamlı ele alınması gerektiğini; çocukların iradesiyle eylemde bulunsalar bile, tercihten yoksun bir eyleme biçimine sahip olduklarını belirtir. Bir anda yapılan eylemlerin de tercihten değil, iradeyle yapıldığını söyler. Aristoteles’e göre düşünülüp taşınılan şey ile tercih edilen aynıdır. Çünkü tercih edilen, düşünme sonucu belirlenir; hangi yönde eylemde bulunacağı karar verildiğinde ise, düşünme bitmiştir. Tercih edilen eylem düşünme sonunda arzulanan ulaşma isteği olduğundan, tercih, kişinin isteği hakkında düşünmeye bağlı arzu olacaktır. (Bknz: Aristoteles, (a), 1998: 2-13)

Kreon, bilgisizlikten eyleyen, Antigone’yi cezalandırma konusunda toplumun diğer kesimleri tarafından uyarılmasına kulak asmayan, kendi erkini tanrısal yasalardan üstün gören, basiretsiz bir yönetici, yıkımını kendi eliyle hazırlayan trajik kahramandır:

*“KREON- (...) Devlet yönetiminde yoğrulmadıkça kişi ölçülemez karakteri, zekâsı gerçek düşünceleri” (Sofokles, 1997: 71).*

Antigone, tanrısal adaletin peşinde özgür iradesiyle karar verip eyleyen fakat devlet yasalarını hiçe saymasıyla toplumun huzurunu kaçırın, trajik kahramandır:

*“KREON-(...) öyleyse kurulu düzeni destekleyelim” (Sofokles, 1997:90).*

Her ikisi de ölçüyü kaçırmış ve eylemlerinde ortayı bulamamışlardır. Peki, Aristoteles’in belirttiği bu “orta”larına göre davrandığımızda erdemli kişi olur muyuz? Kuşkusuz ne kadar uygulanabilir olduğu yaşam pratiğinde kendini gösterecektir. Yanıtı yine Aristoteles’e başvurarak vermeye çalışalım:

*“öfkelenmek, para vermek ve harcamak herkesin yapabileceği kolay bir şeydir; ama bunların kime, ne kadar, ne zaman, niçin, nasıl yapılacağı ne herkesin bileceği bir şey ne de kolaydır. Bunları iyi yapmanın ender, övülesi, güzel bir şey olmasının nedeni de bu” (Aristoteles, (a), 1998:30).*

Antik Yunan’da tragediyalar aracılığıyla devleti oluşturan yurttaşların erdemli olması gerektiğinin modellemesi yapılır. Böylece, bireylerin iyiye yönelişleri devletin devamlılığının, kamusal alanda huzurun tek dayanak noktası olacaktır. Fakat:

*“Louis Althusser, Antik Yunan Çağı tiyatrosunun açmazını şöyle dile getirir. Özeleştiriden yoksun bir çağın tiyatrosu da eleştirel bir biçim alamaz. O insanlar kölelerin omuzlarında, insanın nasıl iyi olabileceğini tartıştılar, felsefi sistemler kurdular, sanat yaptılar ve o alttaki manzarayı hep silikleştirdiler, tartışma konusu bile yapmadılar” (Yücel,1990: 247).*

Aristoteles’e göre gerçekte hayatın amacı iyi ya da mutluluktur. Mutluluğa katkı sağlayan haz onun felsefesinde; *“erdemler haz ve acılarla ilgili ortada bulunma huylarıdır”* (Bknz: Aristoteles, (a), 1998: 4-28 vd (b) 1998: 8-11) olarak tanımlanırken; şu şekilde açıklanır; sırf bedensel hazların peşine takılıp giden bir yaşam reddelir fakat gerektiği biçimde yani ölçü olduğu müddetçe haz alınmasının öğrenilmesi gerektiğini düşünür. Hazzın en iyi olarak ele alınmasına da, tamamen kötü olduğunun düşünülmesine de karşı çıkar. Mutluluğun kapısını aralayan haz; etkinliğini tamamladığı anda biter ve kaybolup gider. Bedensel hazzın yanı sıra farklı etkinliklerden alınan hazlar da vardır ve erdemli kişilerin etkinlikleri bu hazlardandır. Sanat anlayışında da; tragedya sonunda arınmayla gelen haz, bireyin ölçülülüğün kavramasıyla onu erdemli eyleme yöneltir.

*“Aristoteles’in genelde sanat ve özeldede tragedya hakkındaki görüşleriyle etik hakkındaki görüşleri bir bütündür. Temelde kaynağını eylem ve karakter arasındaki doğrudan ilişkiden alan ve bu ilişkiden türeyen diğer ahlâki ilkeleri içeren etik ve estetik görüşleri, her ne kadar o dönemin felsefi, kültürel, politik ve sosyal yapısına hizmet etse de, özellikle eylem ve karakter arasında kurduğu diyalektik bağ günümüze de ışık tutacak niteliktedir” (Tekerek, 2008: 83).*

Çağının toplumu için tragedyanın sonunda çıkarılması gereken sonuç ortadadır:

*“KORO- “Mutluluğun kaynağı anlayış ve sağduyu tanrısal güçlere saygı. Kendini bilmez kişi bencil istemiyle çanak tutar felakete ve böyle geçkin yaşta kafasını çarpa çarpa erişir bilgeliğe” (Sofokles, 1997:114).*

Peki, bu sonucu günümüze gelirken değişen sosyolojik yapıda bireylerin iyiye yönelişlerinde oyun yazarları nasıl görecektir? Erdemin değişmez ilkeleri var mıdır? Yoksa, bireyin bireyle, bireyin toplumla, bireyin devletle sınanmasında, tiyatro metnini zamansız kılan Aristoteles’in dram sanatı için saptadığı biçimsel özellikler mi belirleyecektir?

Tüm bu sorularla Aristoteles, kendisinden sonra üzerinde düşünüleceği, sahip çıkılacağı, uygulanacağı ya da tartışılacağı, aşılma isteneceği, reddedilip yeni tanımlamaların oluşmasına zemin hazırlayacağı bir tiyatro kuramı bırakır. Bu dram sanatının “kapalı biçim”, “iyi kurulu oyun”, “burjuva tiyatrosu”, “klasik dram”, “dramatik anlatım”, “Aristotelesçi Tiyatro”, “Aristotelyen Kuram” gibi pek çok tanımlamayla anılır. Tüm bu ifadelerin tiyatro tarihi içinde işaret ettiği temel özellikler; her şeyden önce dram sanatının nasıl gerçekleştirileceğinden öte neyin temsil edileceğine, karakter ve düşünceye öncelik vermesinden kaynaklanır. Onun kuramında; eylem tragedyaların en vazgeçilmezidir ve amacıdır. Bu eylem; tıbbi bir terim olarak kullanılan “katharsis” in toplum üzerinde sağaltım yapacağı bir araçtır. Tedavinin sonucu; bireyin ruhunu tutkularından ve aşırılıklarından arındırıp kamusal alanın huzurunu sağlamaktır. Bu da erdemin sahne üzerinde karakterlerin eylemleri aracılığıyla vücut bulmasıyla yakalanır. Sanat, bir kopya olmanın ötesinde eylemi taklit edendir. Bu özelliğiyle Aristoteles, Platon’un aksine “mimesis” e olumlu bir işlev verir. Sanatçı, gerçeği taklit ederken; gerçeğe uygunluk, inandırıcılık, tipiklik özelliklerini göz ardı etmemelidir. Eylemde birliğin olması tüm bu özellikleri mümkün kılacaktır. Eylemin olasılık ve zorunluluk koşulları altında olay örgüsüne hizmet etmesi beklenir. Gerçeğe benzerlik bu sayede sağlanacaktır. Birbiri ardına gelen olaylar, neden- sonuç bağı içinde değerlendirilmeli ve

bu yolla gerçeğin benzerini ortaya koyabilmelidir. Bu yüzden tesadüfe asla yer verilmemelidir. Eylem birliğini destekleyecek bir diğer bütünlük zaman ve mekân birliğinin sağlanması olacaktır. Gerçeğe benzere tanıklık eden seyirciden, tragedya aracılığıyla olması gerekene doğru evrilmesi beklenir. Ahlaksal bir kusuru bulunmayan fakat bilmeyerek eylediği bir suçla kaderiyle karşı karşıya kalan karakterin göğüslemek zorunda bırakıldığı açmaz seyircide korku ve acıma duygularını uyandırıp karakterle bir özdeşlik kurmasını sağlayacak ve hatalarını görüp, onlardan ders alarak, hatalarından kurtulacak ve mutluluğa ulaşma yolunda erdemli bir yaşam sürecektir. Öyle ki, Aristoteles, tarih yazımcılığından farklı olarak, olanı değil, olabilecek olanı göstermesi ile sanata farklı bir alan ayırır. Doğaya gerçekliği ortaya çıkarması için müdahalede bulunan sanatçının beslendiği kaynak olan insan edimleri tarihsel süreçte erdem/ler ile tanımlanmaya ve biçimlendirmeyle devam edecektir.

### **3.BÖLÜM**

## **MODERNDEN POSTMODERNE TİYATRODA ERDEM KAVRAMININ MODEL OYUNLARA YANSIMASI**

### 3.BÖLÜM

#### MODERNDEN POSTMODERNE TİYATRODA ERDEM KAVRAMININ MODEL OYUNLARA YANSIMASI

##### 3.1. Modernden Postmoderne Tiyatroda Erdem

Buhar gücünün getirdiği birinci sanayi devriminden beri, ki romantizmin ortaya çıktığı çağdır, tiyatrodaki öncü akımlar uç vermeye başlar. Romantizm için Beiser'in, "modern ütopyaların estetiğidir" (Artun,2010:24). saptaması gücünü Kant'ın sanata özerkliğini kazandırmasından alır. Sanatın amacını ve anlamını kendinden alması anlamına gelen bu özerklik, sanatı gelenek ile modernizmin, gerçek ile gerçeküstünün, bilinç ile bilinçaltının çatıştığı bir platform yapar.

*"Sanatçı, her gerçekliğin örtüsünü kaldırdığında şaşkın bakışlara, ona bağlı kalırsa, şimdi olduğu gibi, örtü kaldırıldıktan sonra bile ince bir örtü kalmış demektir. Kuramsal insan ancak bu kaldırılmış örtünün altında dinginliğe kavuşur, aradığı kıvancı bulur. Onun yüksek beğeni ereği her zaman mutlu olan bir süreç içinde, kendi özel gücüyle başarılı bir örtü kaldırmadır"* (Nietzsche,1994: 87). önermesi Nietzsche'nin kendi kendinin ölümünü ilan etmiş olan tragedyanın yeniden canlanabilmesi için Dionysosçu bir lirizm ve Apolloncu bir akıl diyalektiği yaratımında somutlanır. Wagner ise, "bütüncül sanat" ile tüm disiplinleri tek bir formda tiyatrodaki buluşturacak bir sanat çağrısında bulunur.

"Tarihsel avangardlar" olarak da anılan gerçekçiliğe karşı bir başkaldırı niteliğinde olan fütürizm, dışavurumculuk, dada, sürrealizm akımlarıyla tiyatro yazarları görünen gerçekle yetinmeyerek bireyin yetkinleşmesinin yollarını ararlar. İnsanın içindeki değişimi gerçek acı olarak tanımlayan Antonin Artaud, bireyin içindeki tüm vahşi duyguların-saplantılar, suça düşkünlük, cinsel arzular vb. bilinçaltını açığa çıkarabilme yetisine sahip bir sahne arzular. Sahnenin, rüya kalıntıları sunarak düşsel evreniyle bunu yapabileceğini önerir. (Bknz: Arataud, 1993: 75-88). Tüm bu öncü akımlar bireyi kendinliğine ulaştırma çabasının ürünüken; kapitalist geleneğin kendini sürdürme arzusu da devam etmektedir. Bunun yolu basittir, öncülere yön vermek. Buğlalılar, "Kral Übü ve Yalanlar Tarihi" makalesinde oyunun henüz ilk sözcüğü olan

“Merdre!”,“Bok!” ile burjuva ahlakının tabusunun yıkılmadığını, aksine burjuva ahlakının kendine sahipleneceği bir muhalif sanat ortamı bulup kapitalizmin geleneğini sürdürmek için kontrollü muhalif alanını nasıl yarattığını kanıtlarıyla anlatır. (Bknz: Buğlalılar: 2010).

Piscator, “*tiyatrodaki kendi tutumunu ‘öğrenme-algılama-inanma’ ya götüren bir çalışma*”(Nutku, 2001:60). olarak değerlendirirken, emekçi sınıfı bilinçlendirme olarak yönünü belirlediği sanat anlayışını, politik tiyatro ile somutlar. Düşüncesini iletmek için, slayt, film, afiş, grafik gibi bütün etmenlerden yararlanan Piscator, buna “epik” adını verir. İzleyicisinin oyunla özdeşlik kurmasını engeller. Onun amacı, izleyicisine ideolojik olarak yön vermektir. Çünkü kapitalizm kendini kalıcı kılmak adına ahlakının benimsenmesini istemektedir. Oysa Piscator’a göre bunu kırmanın yolu, bireyin bu sistemi sorgulayarak, kendi erdemini yaratmasını sağlamaktır. Bunu sağlamanın yolu da tiyatroyu salonlardan çıkartıp işçinin ayağına götürmektir. Fabrikalarda oyunlar sahnelenir.

İlk gençlik yılları I. Dünya Savaşı’nın gölgesinde geçen Brecht, “*insandan çok şey yapılabilir. O, olduğu gibi kalmak zorunda değildir; ona yalnız olduğu konumuyla değil, ama olabileceği konumuyla da bakmak gerekir. Yapmak zorunda olduğumuz, ondan yola çıkmak değil, ona yol almaktır*” (Brecht,1993:46). ilkesiyle tiyatrosunun kuramını oluşturur. Artık batı tiyatro tarihi yanılısamanın kırıldığı bu epik-diyalektik tiyatroyla modern tiyatro olarak anılmaya başlar. Brecht tiyatrosu, “*Dostluğa yer hazırlamak*” (Brecht,1972:36). isteğiyle kendini oluşturur. Onun tiyatrosunda izleyici, sahnede açılan tartışmaya odaklanarak erdeme nasıl ulaşabileceğinin sorgulamasını kendisi yapacaktır. Örneğin, Brecht’in “Dünyayı değiştirmeye tek bir iyi insan yeter” önermesinde olan “Sezuan’ın İyi İnsan”ında; üç tanrı iyi bir insan aramak için yeryüzüne iner ama onlara fahişe Shen Te’den başkası yardımcı olmaz. Shen Te, tanrılardan aldığı parayla kendine bir tütüncü dükkânı açar fakat para vermeden alış-veriş yapanların önüne geçemez. Shen Te, tek çare olarak kendisini Shuia Ta adıyla bıçkın bir erkek rolüne girerek, onları korkutmakta bulur. Çünkü yaşamını devam ettirebilmek için para kazanmaya ihtiyacı vardır.

Lukacs, Hegelci bakış açısıyla çelişkilerin birleştirilebileceğini düşünerek, Brecht’in tiyatrosunun tek taraflı ideoloji, tek taraflı karakter ve tek taraflı olayla sabit

kaldığını düşünür. Yabancılaştırma etmenine karşı çıkar. Ona göre ancak özdeşlik kurularak seyircide dönüşüm yaratmak mümkündür. Rusya’da bulunduğu zaman Sosyalist Gerçekçilik’le tanışan Lukacs, Stalin’in sanatçılar için insan ruhunun mühendisleri olma zorunluluğu ilkesini benimser. Ona göre, kitleleri eğitmenin yolu gerçekçiliği sahnede özdeşlik ilkesinden yola çıkarak sağlamaktır. Brecht’in tiyatrosu, son derece entelektüel, duygulara karşıt bir biçimcilik taşımaktadır. Oysa Brecht, kendisine yapılan bu eleştirileri, bilinci sabitlemeye yönelik bulduğu için dikkate almaz. Onun anladığı toplumsal gerçekçilik deneysel çözümlenmelerle ortaya çıkarılabilecek bir süreçtir. (Bknz: Carlson,2007: 402-407 vd Karacabey, 2009:28-29) Lukacs’ın düşüncelerini anlamak için sosyalist gerçekçilik ekolünden olan Lunaçarski’nin “Özgürlüğüne Kavuşturulan Don Kişot” oyununu örnek verebiliriz. İlahiyat ve felsefe öğrencisi olan Don Baltasar, demirci olan Drigo Paz ve Çingene Vermillon idamla cezalandırılmış tutuklular ve dört asker bir çayırdaki mola vermişlerdir. Oradan geçen Don Kişot ve Sanço suçluların kaçmalarını sağlar. Fakat askerler saraya eli boş dönmek istemez ve Don Kişot ile Sanço’yu tutuklarlar. Yönetimi ele geçiren Baltasar zindanı basar ve Don Kişot ile Sanço’yu kurtarır. Baltasar yönetimi gittikçe zorbalasmaya başlar. Her zaman ezilenin yanında olan Don Kişot, bu kez de Baltasar’a karşı savaşır. *“dünyada artık ezilenler kalmasın diye ezmemiz gerekiyor”* (Lunaçarski, 1990:63). Drigo’nun repliği olan bu yargıyla Lunaçarski’nin Stalin’e göndermede bulunduğu çok açıktır. Bireyin erdeme ulaşmak için adalet gereksinimini gidermesi, bir başkasının onun adına karar verip onu baskı altına almasıyla sağlanamayacağı önermesinde bulunan oyun, Lukacs’ın, Brecht’i biçimci bulup onu dönüştürmeye çalışması olarak da okunma olanağı sunabilir. Lunaçarski’nin oyunuyla, otoriteye karşı yaptığı eleştiri çok nettir.

Boal, tiyatronun politikadan ayrı değerlendirilmesi gerektiği fikrini reddeder. Tiyatroyu, fabrikalara, sokaklara, gecekonduklara taşır. Çünkü bireyin kendini değiştirme gücünü fark ettiği anda, toplumun da kendiliğinden değişebileceğini düşünmektedir. *“Seyirci kendisini özgürleştirir, kendisi için düşünür ve eylemde bulunur! Tiyatro eylemdir! Belki de tiyatro kendi içinde devrimci değildir ama hiç kuşku yok ki, tiyatro bir devrim provasıdır!”* (Boal, 2011:152). Bireyin kendini yetkinleştirme fikri kapitalizmin ona dayattığı normları sorgulamadan kabullenmeyi reddetmesinde yatar. Boal, Piscator ve Brecht’in izinden giderek empatiyi sinsi bir silah olarak değerlendirmektedir. Özdeşliğin olduğu her sanat yapıtında sansür

kendiliğinden uygulanabilir olmaktadır. (Bknz: Boal, 2011:105-107) Oysa tiyatro sanatı, edilgenliğin ve kabullenişin değil, değişimin ve gerçeğin sorgulanmasının yapıldığı bir yerdir. Boal bunu, Aristoteles'e mal edilen "*Platon'un dostuyum ama hakikatin daha fazla dostuyum*" sözünü ironik olarak yorumlamasıyla ifade eder. (Boal, 2011:37) Empati gerçeği örtmemelidir.

1923'te Nazım'ın dizelerine "*beynimden, etimden, iskeletimden geliyor bu/ (...) ve ben ancak bahtiyar olacağım/karnıma bir tribün oturtup/ kuyruğuma çift uskuru taktığım gün!/truum/truum/ trak tiki tak*" (N.Hikmet, '*Makinalaşmak İstiyorum*'). ironisiyle geçen bireyin otomasyonlaştırıldığı çelik üretiminin yarattığı ikinci sanayii devrimi, tüketim alışkanlıklarını değiştirip kapitalizmin bireyin üzerinde etkisini arttırırken, Hitler ve II. Dünya Savaşı gerçeği tüm değerleri yeniden ele almayı doğurur. Erdem nedir? Artık her şey bir boşluğun gölgesindedir. Birey dünyaya ve kendine yabancılaşmıştır. Saçmalık hiçliğin yapışkan ağına takılmıştır.

Fakat Sartre'e göre bulantı eylemsizliği reddederek bireyi varoluşa götürür. "Bulantı"nın kahramanı Roquetin, Sartre'in okuruna öncelikle yaşanan dünyanın bireyde bulantısını resmedebilmek için, oradadır, eylemsizdir fakat bilinçli bir karakterdir. Karakter bir varoluş sıkıntısı yaşamaktadır. Dönemin bireyde yarattığı psikolojiyi "bulantı"yla ileten Sartre, daha sonra okuyucusuna "varoluş" felsefesini verebilecektir. Çünkü; "*'insan sorumludur' derken yalnızca kendinden sorumludur demek istemiyoruz, bütün insanlardan sorumludur' demek istiyoruz.*" (Sartre,2013: 40). sözleriyle bireyin eylemindeki sorumluluk alanını çizer. Örneğin, "Gizli Oturum" oyunu cehennemde bekleyen -ki burası lüks bir otel lobisini andırmaktadır ve gönderme yaptığı burjuva kültürü çok nettir, üç kişinin oradan kurtulmaları birbirlerine bağlıdır. Fakat "*Cehennem başkalarıdır*" (Sartre,2009:62). 1, anlayan karakterler aslında varoluşlarının diğerleri tarafından çevrelendiğini de anlarlar. Çünkü diğerlerine kendileri hakkında bilgi veren yine kendileridir. Boris Vian'ın "İmparatorluk Kuranlar" oyununda; evlerinin salonunda yukarı açılan bir merdiveni olanı tipik bir burjuva ailesi vardır. Bu aile dışarıdan gelen ve anlam veremedikleri seslerle her yukarı kata taşındıklarında bir şeylerini kaybederler. Bazen bu bir eşyadır, bazen de hafızalarındakilerdir. Fakat "*Çiçek kendini meyve için feda*

etmeli” (Vian,2008:53). düşüncesini benimsedikleri için toplumda yükselme arzularını hiç bırakmazlar.

“-Dünyanın- yasalarını sayıyorsunuz; ben de bilme susuzluğum içinde bunların doğru olduklarını kabul ediyorum” (Camus, 2017:37). Camus, Sisifos Söyleminde dünyanın saçmalığını ve insanın bu dünya üzerindeki anlamsızlığını Sisifos metaforu üzerinden anlatırken; intiharın bir olgu olduğunu fakat neden insanın intihara direnmesi gerektiğini belirgin bir biçimde ortaya koyar. Camus’a göre, bu dünyada birey döngüsel saçmalığa alışmıştır ve fakat razı değildir, intihar bir razı oluşturmaktadır. Son noktaya götürülmüş bir kabullenme reddedilmelidir. Örneğin, “Sıkıyönetim” oyununda, Vali, kente gelen Veba’ya yönetimi rızasıyla verir. Veba’nın yönetimi gittikçe baskıcı olmuştur, kendisinden izin alınmaksızın ölmeyi bile yasaklar. Salgın ağız yoluyla sarf edilen sözlerle bulaştığı için halk sirkeye batırılmış mendille ağızlarına tıkaç koymak zorundadır. Diago’nun başkaldırması üzerine, bütün halk ağızlarından tıkaçları çıkartır. Fakat Diago’nun ölümüyle “Derdini haykıranın ağzını dikmek devri geçti, devir kendi kulağını kapatmak devridir. Dilsiz geldik bugünlere, sağır yaşayacağız bundan böyle”(Camus, 2015:153). fasit çember devam eder. “Adiller” oyununda ise; Kalkayev ve arkadaşları, gerçek adaleti yerine getirebilmek için düke suikast yapmaya karar verirler. Fakat saldırıda hiç suçu olmayan on yedi yaşındaki dükün yeğeni ölür. Düşes, Kalkayev’i bağışlayacaktır fakat polis şefinin bir şartı vardır, arkadaşlarını ihbar etmesi, Kalkayev bunu kabul etmez ve asılır. Fakat arkadaşları yine de onun ihbarda bulunduğunu düşünür. “O kadar hızlı koşunuz ki, insan olmak bile aranızda kaldı”(Camus,2015:116). “Yanlılık” oyununda ise; anne kız bir otel işletmekte fakat gelen tüm müşterilerini ayrılacağı gün öldürerek parasını almaktadırlar. Çünkü denize kıyısı olan bir yere taşınmak istemektedirler. Kız, Jan’ı öldürmek istemese de artık çok geçtir, annesi bu işin üstesinden gelmiştir. Fakat anne, Jan’ın pasaportuna bakınca kendi oğlu olduğunu anlar. Kız, annesinin üzerinden bireyin özgür iradesini sorgular.

Absürd oyun yazarları ise; dünyanın saçmalığını ve bireyin bu dünyadaki uyumsuzluğunu anlatmak için sahnelerini, dilin iletişim işlevini kırarak oluştururlar. “Oyun yazarları insanın var olmaktan kaynaklanan bunalımını, yazmanın, konuşmanın, sahnede bulunmanın bunalımıyla yansıtılmışlar, ürettikleri metinlerin kurgusuyla, biçimi ve diliyle, uyumsuzluğu,

uyumsuzluğun diliyle ve araçlarıyla anlatmanın ironisinden beslenmişlerdir” (Güçbilmez, 2003: 134). Bu türün iki önemli temsilcisinden biri olan Ionesco’nun “Kel Şarkıcı” oyunu, Bay ve Bayan Smith; birey olarak var olamamış, toplumsal algılara sıkışıp kalmış, kendilerini ona göre belirlemeye çabalayan bir çifttir. Fakat bu onları daha da uyumsuz bir hale sokmaktadır. Oyunun adına tezat oyunda ne bir kel ne de bir şarkıcı vardır. Dilin iletişimi sağlamaması bir kez de İngilizce öğrenmedeki dil kalıplarına atıflar yaparak gösterilir. İtfayeci “Gerçeğe uygun olanı. Kitaplarda olanı değil” (Ionesco, 1997:64). sözü de buna bir başka atıf niteliğindedir.

Absürd tiyatronun bir diğer önemli temsilcisi Beckett’tir. Fakat o kendisiyle yapılan bir söyleşide Saçma tiyatroyu kavramsal düzeyde reddedecektir. Çünkü Beckett’e göre;

*“Ama ahlaki değerler açık değildir. Bunları tanımlamak olanaksızdır. Tanımlanmaları için bir değer yargısının dile getirilmesi gerekir ki bu da olanaksızdır. İşte bu yüzden de ben asla şu saçma tiyatrosu kavramını kabul etmedim. Çünkü orada değer yargısı vardır. Hatta gerçek olandan bile söz edilemez. Bu da sıkıntının bir parçasıdır. Paradoksal olarak sanatçı biçim aracılığıyla bir tür çıkış yolu bulur” (Juliet, 2000:57).*

Çağın izdüşümü olan sanatı tiyatro formunda yapmaktadır. Yüksel bunu; “ölümlü insan yaşamının kısır çabalarına ağıt yakan, doğmamış olmayı erdem sayan bir yazarın varoluşun tedirginliğine tutsak edeceği bir bireye can vermesi elbette düşünülemezdi” (Yüksel, 2012: 26). olarak yorumlar. Badiou ise “Gerçekte Beckett’in hazırladığı tüm bu kurgusal ya da seyirlik parçalar(Kantçı anlamda) eleştirel soruları, güzelliğin sınavından geçirmeyi amaçlar. Bu soruların sayısı oldukça azdır. Kant’ın o ünlü ‘Neyi bilebilirim? Ne yapmalıyım? Ne umabilirim?’ sorularına hiç için metinlerde ‘Gidebilseydim, nereye giderdim, Olabilseydim ne olurdu, sesim olsaydı ne söylerdim?’ üçlüsü karşılık gelir” (Badiou, 2018:14). anlam alanını belirler. Öyle ki “Godot’yu Beklerken” oyunu, Vladimir ve Estragon’un gelip gelmeyeceği belli olmayan, dahası ne olduğu ve ne için gelmesinin şart olduğunu bilmedikleri Godot’yu beklemelerini konu alır. Bu iki karakter, birbirini tamamlamaktadır, biri sürekli şapkasıyla oynarken, diğeri ayakkabısını giyip çıkartmakta ve toplumun fikir işçisi ile emek işçisini temsil etmektedirler. İkisinin de eylemsizliği dünyanın saçmalığında somutlanır. “Kollarımızı kavuşturup durumun eğrisini doğrusunu ölçüp biçerken, türümüzü onurlandırdığımızı kesinleyebiliriz” (Beckett, 1993:110). Vladimir bunu netlikle ifade eder.

1990'ların ortasından çağımıza kadar etkisini gösteren bir tiyatro eğilimi olan In-Yer-Face "Suratına Tiyatro" black box adı verilen 20-25 / 50 kişilik salonlarda seyirci ve seyir yeri ayrımını ortadan kaldıran bir sahne düzeneğinde kendini var eder. Burada amaç, seyircinin kendisini oyunun bir parçası gibi algılamasını sağlamaktır.

*"Seyirciyi ensesinin kökünden tutup mesajı alıncaya kadar silkeleyen oyunların tümü. Bir oyunun 'suratına' olup olmadığını nasıl anlarsınız? Gerçekten hiç zor değil: Dili genellikle müstehcendir, karakterleri söz edilmemesi gereken konular hakkında konuşur, kıyafetlerini çıkarır, cinsel ilişkiye girer. Birbirlerini küçük düşürür, hoş olmayan duyguları deneyimler, aniden vahşileşirler" (Sierz, 2009: 18-19).*

Sierz, bu tiyatroyu 'en' ile değerlendirebileceğini söyler. Bu iki uçlu bir endir, izleyici ya şimdiye kadar gördüğü en iyi yapıt olduğunu düşünecek ya da oyunun ortasında tiyatro binasını terk edecektir. Hülya Nutku, bu eğilimin konularını ; *"In-Yer-Face'in kimliksizleşme, hedefi olmamak, mutlu olmayı becerememek temalarını ele aldığını söyleyebiliriz" (Nutku, 2008:7).* olarak belirler. İzleyicisini şok etmeyi, dilde argo ve küfrün kullanımı, oyuncu bedeninde cinselliğin kullanımı, şiddetin kullanımı gibi etmenlerle sağlamayı amaçlayan ve bu yolla içinde bulunulan dünyanın anlaşılacağı görüşünü savunan bu tiyatro için eleştiri oklarını yönlendiren Buğlalılar'ın; *"Sahnedede sadece şiddetin temsil ediliyor olması, onu Artaudcu tiyatroya yaklaştırmaya yetmiyor" (Buğlalılar, 2008: 95).* saptaması oldukça yerindedir. Çünkü bu tiyatro eğilimi, bireyi toplumsal koşullarından, sınıfsal ve ideolojik soyutlanmasıyla sahneye getirmekte ve bireysel acılarından yararlanarak bir "öteki" kardeşliği oluşturup empati yaratmaya çalışmaktadır. Bu eğilimin öne çıkan iki yazarı vardır: Martin McDonagh ve Sarah Kane.

Martin McDonagh'ın "Yastık Adam" 1, Katurain ve onun zihnen küçük kardeşi Michal'in polis tarafından tutuklanmasıyla oyun açılır. Katurain şiddet öyküleri olan bir yazardır ve çevredeki çocuk ölümlerinden sorumlu tutulmaktadır. Çünkü cinayetler onun öykülerinin birer canlandırılması niteliğindedir. Katurain bunu reddetse de Michail polise itiraf eder. Katurain kardeşinin elektrikli sandalyede infaz edilmesine gönlü razı olmadığı için onu bu zulümden kurtarmak için hücredeki yastıkla onu boğarak öldürür. Katurain, öykülerini yakılmasını önlemek için tüm cinayetleri üstelenir ve bu isteğini polislere iletir. Fakat gerçekte tüm cinayetleri işleyen Michail'dir polis bunu öğrendiği zaman Katurain'le yaptığı anlaşmayı bozar. *"Ama eğer kardeşim bana işkence yapıldığını duymazsa*

*yazacağı öykülerin hiçbirini yazamayabilir, di mi?” (Mcdonagh, 2010:102). Mcdonagh oyununda sanatın oluşma sürecini kötüyü taklit etmekle, sanatın alımlayıcısıyla buluşmasından kötüye yol açmasını örneklemektedir. “Şizoid Kara Komedi” olarak adlandırılan oyun, kötüden yola çıkarak iyi tanımlaması yapmaya çalışarak, sanatın yönlendiriciliğini sorgular.*

Sarah Kane, “4:48 Psikoz” oyunu “-Eğerler, amalar yok artık. –Dikkat edin, ben eğer ya da ama demedim. Ben hayır dedim” (Kane, 2016: 4:48: Psikoz:12). Bireyin toplumdaki dışlanması sonucu –belki de kendini onun içinde hiçbir kuruma ait hissedememesi demeliyiz- akıl hastanesine yatışı ve burada da psikiyatri biliminin kendisine yardımcı olamaması sonucu intihar etmesini konu alır. Kane oyunu tiyatro eleştirmenleri tarafından Foucault’un “normal kim, psikiyatri klinikleri gerçek bir tedavi sağlıyor mu” önermeleri üzerinden değerlendirilme eğilimindedir. Fakat oyun karakteri bize bu verileri sağlamaz. Karakter kimdir, nerelere kabul edilmemiştir, ne psikolojisine ne de toplumsal tavrına dair metinden tutarlı bir sonuç bulamayız. Sarah Kane’in henüz 28 yaşında intihar etmesi ve katıksız nihilist tavrı onu tiyatro çevresinde ilgi çekici yapmaktadır. Yine bir intihar olgusu üzerinden hareket ederek aynı yıllarda yazılmış olan Peter Turrini’nin “Nihayet Bitti” oyunu belki de eleştirdiğimiz noktaların anlaşılabilir olmasını sağlayabilecektir: Bu oyunda, tepesinden çıplak bir ampul sarkmakta olan elli beş yaşlarındaki Adam şakağına bir silah dayamıştır, 1’den 1000’e kadar saydığı anda tetiği ateşleyeceğini ve intihar edeceğini söylemesiyle oyun açılır. Sayarken sıkılır, 10’ar 10’ar, 5’er 5’er, sonra ardından tekrar teker teker saymaya başlar. Sahne üzerindeki tek eylemi olan saymada bile tutarlı olamaması onun anlattıkları hakkında tutarlı olup olmadığı konusunda bir şüphe uyandırır da, 1000’e gelmeden hemen önce bir fotoğraf bulup yakıp yüzüne sürme göstergesi, karaktere anlattıklarının gerçeklik payını kazandırır. Saymaya devam etmenin hayatını gözden geçirmek olduğu sonucuna izleyicisini vardırır. Adam, bir muhabir olarak başladığı gazetecilik mesleğinde istediği başarıyı sağlamayınca intihar girişiminde bulunur fakat bu başarısız intiharı ona yaşama dört elle sarılma fikrini verir ve sistemin kendisinden beklediği bir gazeteci olarak mesleğine geri döner. Artık yaşamında yalan söyleme öyle bir hal almıştır ki, hangisi gerçek hangisi yalan karıştırır. Çok ünlü, çok saygın bir gazetecidir. Fakat yalanlar onu boğar ve bu kez parasızlıktan

değil, ilgisizlikten değil, kendinden kurtulmak için ölmeye karar verir. “Mezarlıklarda fazla yer olmamasına rağmen, insanlar kendileri için büyük anısal mezarlar istiyorlardı (Turrini,2004:21). Oyunun önermesi niteliğindedir. Turrini kapitalizmin insanı kendi değerlerinin dışında yaşamaya mecbur bırakarak nasıl öğütüldüğünü işlerken Sarah Kane, bir pazarlama politikası olarak tiyatrodaki yine aynı kapitalizmin öğütücülüğü için kullanılır. O bir kontrollü muhalif alanıdır artık kapitalizm için. Çünkü kapitalist sistemin kendi değerleri vardır, erdem sapmasına bireylerin gitmesini istemez.

Bu eğilim, kendini postdramatik tiyatroya evriltir. Metin bir sıçrama tahtası olarak kabul edildiği, olayların neden-sonuç bağıyla birbirine bağlanmadığı bu yeni eğilimde izleyicinin sahneyle kurduğu ilişki sıcaklık-soğukluk üzerinden değerlendirilir. Soğukluk, karakterin psikolojik derinliği olmaması ve oyun öyküsünün belli bir başı-sonu olmamasıdır. Bunu yabancılaştırma etmeni gibi algılayabiliriz. Göstergeler yığılarak ve eş zamanlı verilerek izleyicinin bir senteze ulaşması engellenir. (Bknz: Bozer, 2016: 9-14)

Erdem kavramının gündelik hayatta gittikçe metafor gibi algılanmasına yönelik düşünce tiyatrodaki kendine yankılanma olanağı bulur. Fakat, oyun yazarları, kapitalizmin ve burjuva ahlak değerlerinin kendini etik olarak sunmasının analizini yapmadan, erdemi kendisinden kaçınılması gereken bir değer olarak addederler. Badiou, 2004’te çağın sanat algısına yönelik,15 maddelik bir manifesto yayımlar :

*“1.Sanat sonsuzun beden ile cinselliğin sonlu sefilliğine ulvi zülulu (sublime descent)değildir. Sanat tersine maddi bir çıkarma işleminin sonlu araçlarıyla sonsuz bir öznel dizinin üretilmesidir. (...) Biçimsel yenilik saplantısından kurtulmaktır. Yenilik saplantısı kapitalizme karşı eleştirel bir tavır değildir. Çünkü kapitalizmin kendisi yenilik saplantısı ve formların sürekli yenilenmesidir. İkinci anlam sonluluk saplantısından zulüm, beden, acı, cinsellik ve ölüm saplantısından kurtulmaktır. Çünkü bu mutluluk ideolojisinin ters çevrilmesinden başka bir şey değildir. Bugün dünyamızı bir mutluluk ideolojisi sarmıştır. Sanat da bunu ters çevirmek için acıya, bedene, cinselliğe odaklanır. Ama sanatın meselesi her zaman ölüm olmamalıdır. Yaşam da onun meselesidir. 2. Sanat, etnik veya kişisel herhangi bir tikelliğin ifadesi olamaz. Sanat herkesi muhatap alan gayri şahsi bir hakikatin üretilmesidir. Buradaki önemli soru evrensellik: sanatsal yaratımda evrensellik var mıdır, yok mudur? Çünkü günümüzün en önemli meselesi küreselleşmedir. Dünyanın birliğidir. Küreselleşme bize soyut bir evrensellik sunar. Paranın, iletişimin, iktidarın evrenselliği günümüzün evrenselliği budur. (...) Bugün sanatsal yaratım yeni bir evrensellik önermelidir. Sadece beni veya cemaati ifade etmemeli. İnsanlığa yeni tür bir evrensellik sunmalıdır. Ben buna hakikat diyorum. 3.Sanat bir hakikat usulüdür ve bu hakikat daima duyumsanabilir. Olan olarak duyumsanabilir. Olanın hakikatidir. Yani duyumsanabilir olanın bir İdea’nın ortaya çıkışına dönüşmesidir. Bu sanatın evrenselliğinin tanımıdır”(Artun, 2010: 356-367).*

İlerleyen maddelerde, sanatın neden emperyal olmaması gerektiğini, sanatçının etikle kurması gereken ilişkide somutlayan Badiou'ya göre, sanat bir aşk olma durumudur ve kendini yetkinleştiren –erdeme ulaştıran- sanatçı, alımlayanına da yetkinleşmeyi teklif eder.(Bknz: Badiou:2004,ss.108-119)



### 3. 2. JeanAnouilh Antigone

Kendini olumlayarak varolma, kendini olumsuzlayarak varolmanın yanı sıra güç istenciyle de şekillenen “hayır” ve “evet” deme yetisi, Anouilh’in metnini açıklamada en büyük kılavumuz olacaktır. O halde, şimdi “Antigone” metninin olay dizisine bir bakalım:

Anouilh; Sofokles’in metnin olay örgüsüne sadık kalmış, fakat olay kişilerini yeniden biçimlendirirken onları birer karaktere dönüştürmüştür. Muhafızları bile; oyun metninde yardımcı tip olmaktan çıkartıp toplumlardaki gizli kast sistemi içindeki bireyin yerini rahatlıkla okunabilir kılmıştır.

#### Olay Dizisine Bağlı Aksiyon Planı:

Oyun bir prolog bölümüyle başlar. Oyun açıldığında sahne üzerinde bulunan oyuncuların kimi örgü örmekte, kimi kâğıt oynamakta kimiye çene çalmaktadır. Sunucu, birazdan Antigone’yi sahneleyeceklerini söyleyerek oyuncularını tanıtır. Kara kuru, sessiz sedasız, ufak tefek, üzgün bir kız olan kişi Antigone’dır. Kardeşi İsmene ise, sarışın güzel, alımlı, konuşkan ve rahat bir kızdır. Kreon ise, istemeden birden bire kral olmuştur. Çünkü Oidipus öldükten sonra oğulları Eteokles ve Polyneikes, sırayla birer yıl kral olacaktır. Ne var ki, Eteokles sırası bitince görevi Polyneikes’e bırakmamış ve iki kardeş birbiriyle çatışırken savaş meydanında ölmüştür. Antika ve kitaplara düşkün olan dayıları Kreon birden bire kendini kral olarak bulmuş; pahalı giysilerle zevklerinin peşinde dolaşan, kumar oynamaktan keyif alan, para uğruna ne babalarını ne de vatanlarını önemseyen bu iki hayırsız kardeşin değeri Kreon’un gözünde aynı olacaktır.

Dadının sabah sabah nereden geldiğini Antigone’ye sormasıyla oyun başlar. Dadı bunun nedenini bir sevgiliye bağlayıp Haimon’la nişanlı olan Antigone’ye göz kulak olamadığı için suçlanacağını telaşını yaşasa da, Antigone’nin tek düşüncesi köpeği Kontes’e en az onun kadar iyi bakabilecek birine emanet edebilmektir. İsmene, Antigone’nin bir gece önce kendisine Polynikes’i gömme düşüncesini söylemesi üzerine kafa yormuş ve bunu mantıklı bulmamıştır. Hem Polynikes buna degecek bir kardeş değildir hem de Kreon’un yasasına karşı gelmekle diğer yurttaşların onlara kin duymasına

neden olacaklardır. İsmene, başkaları tarafından onay görmemeyi kabul edebilecek bir yapıda değildir.

Haimon gelir. Bir gece önce Antigone, İsmene'nin giysileriyle süslenip Haimon'un yanına gitmiş, onun sevgisinden emin olmak istemiştir. Öyle ya bu kara kuru kıza ilk teklifte bulunduğu gün belki de yanlışlıkla gelmiştir. Onun istediği de diğer erkekler gibi güzel mutlu bir kadındır, tıpkı İsmene gibi... Fakat Haimon'un süslenmiş Antigone'yi karşısında görünce gülmesi, Antigone'nin bunu sorma cesaretine engel olmuştur. Haimon'un onu gerçekten kendisi olduğu için sevdiğini anlayan Antigone, onun daha sonradan acı çekmemesi için, onunla ayrılmak istediğini söyler. İsmene gelir ve Polynikes'i gömdüğünü açıklar, birazdan suçunun cezalandırılacağını bilmektedir.

Muhafız, Kreon'a Polynikes'in gömme girişiminde bulunulduğunu haber verir, yapanı görmemiştir fakat bir çocuk küreği bulmuştur. Bir çocuğun buna cesaret etmesi Kreon'u kuşkulandırır.

Koro, tregedy ve dram ayrımını ortaya koyar.

Üç Muhafız, Antigone'yi getirir, muhafızların tüm düşündükleri bunun sonucunda alacakları mükâfattır.

Kreon, karşısında Antigone'yi görünce afallar, fakat hemen bir çözüm üretir, muhafızları ortadan kaldıracaktır, başka kimse de bilmiyorsa bu olayın üstünü kapatacaktır. Antigone bunu asla kabul etmez. Kreon, Antigone'nin bunu niçin yaptığını algılamaya çalışır, Oidipus'un kızı olduğu için, yasaları çiğneyebileceğini mi düşünmüş, dini töreni yerine getirme isteği mi, toplumun geri kalanını yasalara karşı kışkırtmak için mi? Bunların hiçbiri. Antigone ruhunu huzura kavuşturmak için bunu yapmıştır. Kreon, krallığı kabul etme öyküsünü anlatır. Fakat bu Antigone için çok basittir, Kreon "hayır" diyebilme iradesini kullanamamıştır. Kreon, "evet" ve "hayır" diyebilme yetisini bir de Polynikes'e Eteokles'in kişiliklerini öğrenince bir kez daha düşünmesini ister. Polynikes, kumarda kaybettiği parayı babasından almayınca onu dövmüş hayırsız bir evlattır. Eteokles'in de ondan farkı yoktur. Vatani en çok parayı verene satma isteğiyle Argos ordusuna girmeyi bile düşünecek kadar hem de... Ve Kreon, savaş meydanında daha az

yıpranmış bir ceset olan Eteokles için parlak bir cenaze töreni yapıp Polyneikes'i ise vatan haini ilan edip cesedini akbabalara yem olarak bırakmıştır. Böylece olay üzerinden korku salmak ve erkini güçlü kılmak istemiştir. Ne var ki Antigone, abileri hakkındaki gerçekleri öğrense de, yine de bunu önemsemez. Mutluluk ne demektir? İnsan neleri görmezden gelerek mutlu olacaktır/olmalı mıdır? Tartışması yaparlar. Antigone'nin mutluluk tanımlaması da; eylemini, ne toplum, ne din ne de töreler için değil; "hayır" diyebilme iradesini kullanabilen, kendi için yapmasıyla şekillenir.

İsmene, Antigone'yle birlikte olduğunu söylemek için gelir.

Haimon, Kreon'dan onu affetmesini istemeye gelir.

Muhafız, Antigone'nin suçlu olduğunu duyan halkın, sarayı ele geçirdiğinin haberini verir. Kreon'un artık yapabileceği bir şey kalmamıştır.

Cezası verilecektir. Muhafız, Antigone'nin başındadır. Antigone, bir son not bırakmak için Muhafız'dan kâğıt kalem ister fakat Muhafız bunun için cezalandırılacağını düşünüp kabul etmez. Antigone'nin yüzüğünü ona vermesi ve son notunu Muhafıza dikteyle yazdırması konusunda anlaşılır. Muhafız'ın el yazısı olursa, bu daha kabul edilirdir. Haimon'a bırakılmak istenen bir nottur bu fakat Muhafız'ın aptallığı, Antigone'yi ölümünün saçmalığı konusunda Kreon'a hak vermeye götürmüştür. Söylediklerinden vazgeçer, "Affet" yaz yeter der.

Haberci, kayalıklarda ölümünü bekleyen Antigone'nin öldüğünü, bunun yanı sıra Haimon ve Euridyke'nin de öldüğünü duyurur.

Kreon, Beyzadesine<sup>8</sup> tutunarak ayakta kalmaya çalışmaktadır, o günün yapılması gereken işleri neyse onu yapacaklarını söyler. Fakat ona bir öğüdü vardır; büyümek için acele etmemesi gerektiği...

---

<sup>8</sup> Beyzade: Eskiden Fransa krallarının hem savaş sanatını öğrenen hem de bazı hizmetleri gören soylu delikanlı anlamında Fransızca 'le page' sözcüğünün karşılığı olarak kullanılmıştır. (Anouilh, **Antigone**, 2012, çevirenin notu, s.3)

Koro, ölmesi gereken herkesin öldüğünü sarayda sadece muhafızların kaldığını söyler. Onlar kâğıt oynamak, örgü örmek gibi işlerine geri dönmüşlerdir.

Anouilh, Antigone'yi 1942 yılında Nazi İşgaline giren Fransa'da kaleme alır. Oyun: "Dönemin izleyicileri tarafından Kreon Vichy Hükümeti; Antigone, Fransız direniş hareketi olarak anlamlandırılmıştır." (Kılciöglu,2016: 41)

Antigone'nin eylemi: Polynikes'i gömmek. Bunda herhangi bir sapma var mı? Hayır. Öylese, erdemın değişmez niteliklerinden biri, "tutarlılık" olarak 19. Yy'ın ikinci çeyreğinde de karşımıza çıkar.

Kreon'un eylemi: Antigone'yi kimsenin haberi olmadan affetmek. Bunun için Antigone'yi ikna etmek. Bunda herhangi bir sapma var mı? Evet. Antigone'nin suçlu olduğunu duyan halk, sarayı basmıştır. Açıkça görülmektedir ki, tutarlılık ilkesi erdemli yaşamın özelliklerinden biridir.

Peki, eylemin itici gücü nedir? Kreon bunu bir türlü anlayamamakta ve kendince nedenler bulmaya çalışmaktadır. Antigone için:

"KREON- Öyleyse neden yapıyorsun bunu? Başkaları için mi? Buna inanalar için mi? Onları bana kıskırtmak için mi?"

(...)

ANTİGONE- Kimse için değil. Kendim için" (Anouilh, 2012: 46).

Kreon için, Antigone'yi affetmek istemesi:

"KREON- (...) Başarılı olmamış bir devrimden sonra yapılacak nice işler var, inan bana; ama en acele olanları bekleteceğim. Senin bir politika masalı yüzünden ölmene izin vermek istemiyorum" (Anouilh, 2012: 48).

Halk tarafından suçlu olduğunun duyulması üzerine yönelişini değiştiren Kreon, Haimon'un yine de Antigone'yi affetmesini istemesi üzerine:

"KREON- Hepimiz yalnızız Haimon, dünya da bomboş. Bana hayranlığın çok uzun sürmüş. Yüzüme bak; bir insanın babasının yüzünü yakından görmesi, insan olmak budur işte" (Anouilh, 2012: 68).

Peki, Kreon'un Antigone'yi affetmek istemesinin altında yatan neden nedir? Bir politika masalında küçük bir kız çocuğunun, üstelik yeğeni ve oğlunun nişanlısı olan

Antigone'nin kaybolup gitmesine mani olmak istemesi; ona beslediği merhamet erdemli bir davranış olarak yorumlanamaz mı? Bunu Nietzsche'ye göre yanıtlamaya çalışalım.

Nietzsche'de merhamet bir duygudur. Merhameti bir erdem olarak gören "Schopenhauer"i eleştirerek merhameti erdemsizlikten çok daha tehlikeli bulmaktadır. (Bknz: Nietzsche, 2004: 47.) Ona göre, merhamet içinde acıya taşımaktadır. İnsanın duygularını boş yere tüketen bir şeydir. Kişilerin yaşamdaki kötülüklerin üremesinde/çoğalmasında bir yükümlülüğü olmadığını düşünür. Eğer bir iyilik, merhamet duygusundan hareketle yapılıyorsa, kişi başkasına değil, aslında kendine iyilik yapmış demektir. Çünkü acıya, duygusal heyecanlardan beslenir, gücünü ahlaki bir temelden almaz. Tüm bunların yanı sıra Nietzsche bir adım daha ileri giderek; merhameti bir hastalık olarak tanımlar. (Bknz:Nietzsche, 2004: 193) Yine de bu kavramın kişide bulunması onu erdemli kılmaya yetecek midir peki? Bunun yanıtı ise Nietzsche'nin; merhametli insanla merhametsiz insanı ayıran temel farktır. Biri acı çekmeye dayanıklıyken; merhemetsiz midir: Hayır. Biri acı çekmeye dayanaksızsa: Merhametli midir: Hayır. Acıya dayanıklı olan, diğerinin acı çekmesini elbette ki haksızlık olarak algılamayacaktır. Çünkü Nietzsche'ye göre; merhamet kişinin kendisinden uzak ve yabancı kültürleri tanımasını sağlamaz; aksine başkalarıyla birlikte duygudaşlığa girmeyip acı çekmediğimiz değil, kişinin kendisinin başkalarına acı malzemesi olması bunu sağlar. Ona göre, acı çekme yalnızca insanlığa ilginç gelir, öğretici ve dönüştürücü değildir.

"Merhametin" erdemle ilişki kurulamazlığı konusunda Nietzsche'ye hak vermemek olası değildir. Öyle ki Kreon tutarsızlığıyla bunu kanıtlayacaktır.

Öyleyse "vicdan" mıdır, Kreon'un duygusu? Vicdanlı bir insan erdemli yaşamı öncelemez mi? Yine Nietzsche'ye başvuralım:

Nietzsche'ye göre; vicdan kavramı ispatlanamaz olduğu için hiçbir anlamı yoktur. Yalanla beslenen kişinin, kurnazlığıyla uydurduğu bir şeydir. Ayrıca vicdanda temizlik ölçütünün bulunması da olanaksızdır. Olmayan bir şeyin temiz ya da kirli olması beklenmemelidir. Vicdandan onay alma gereksinimi de aynı pencerede değerlendirilse de, bunu biraz daha açar, kişinin kendisinden memnun olup olmayacağının bir ölçütü

yoktur. Çünkü insan davranışlarının değerini ölçebilmek için yeterli bilgiye sahip değildir. İnsanlar bir davranışı yapmamayı seçtiğinde, seçmediklerini yargılamaları değil; seçtiklerine karşı duyguları söz konusudur. Burada da bir ispatlanamazlık kendini gösterir. İnsanın seçtiği davranışın değerini belirleyecek bir ölçüt yoktur. (Bknz: Nietzsche, 2004: 163.) Tüm bunların ötesinde Nietzsche, vicdan kavramının insanı maddi dünyadan uzaklaştırıp başka bir dünyanın varlığına inanmaya ittiğini ve bunun kabul edilemez olduğunu düşünür. Bu yüzden insan özellikle bu duygudan kendini kurtarmalı ve kendisini öte dünyaya göre şekillendirmek yerine içinde bulunduğu dünyada var etmeye çalışmalıdır. Kişide vicdanın oluşumunda çocukluk evresinde yerleşmiş duyguların çok büyük bir rolü olduğunu söyleyen Nietzsche’de, vicdanın tanımı : “*Her davranışta davranışın değerini sonuçlarında ölçmeyen, tersine amaca ve amacın “yasa” ile bağdaşımına atfen icat eden bir iç sestir.*” (Nietzsche, 2004: 92.) olarak karşılık bulur ve kabul edilmiş ahlak yasalarında gösterilmiş amaç için insanın kendisini şekillendirmesi de pek tabii erdemle ölçülemez. İnsanın kendine kefil olabilmesi ise vicdan diye uydurulan kavramdan daha değerlidir onun için: “*Kendine kefil olabilmek, üstelik gururla, böylece de evet diyebilmek kendine, bu daha önce de söylenildiği gibi, olgun bir meyvedir*” (Nietzsche, 2015: 59).

Öyle ki, Kreon Sofokles’in metninden çok farklı çizilmiştir. O sadece kamusal alanda mutluluğu sağlamak için görevine sıkı sıkıya bağlı devlet otoritesinin bir ferdi değildir. Bu saptama yalnızca bir şekilde Hitlerin varlığını hissetmiş, onun diktatörlüğünü deneyimlemiş Avrupa ülkelerinin tiyatro araştırmacılarında değil, Güney Afrika ve İranlı tiyatro araştırmacılarının da aynı ortaklıkla paylaştıkları bir savdır. Anouilh, Kreon’u Sofokles’ten farklı olarak iktidarın kendi çıkarı için bireyleri/ yurttaşlarını araçlaştırmasını somut kılabilmiştir. (Bknz: Conradie, 1959: 15 vd Moosavini, 2013: 2) Kreon bize, katı yasa koyucu olarak sunulmaz. “-mış gibi” ler üzerinden; akrabalık bağı, tutku, gençlik, tanrı, öte dünya, ‘evet’ ve ‘hayır’ diyebilme yetisi, mutluluk, cesaret, yalnızlık gibi tüm değerleri sorgular. Elbette Sofokles’in metni de Antigone’nin eylemi çerçevesinde bize tüm bu iyiye yönelişleri imlemiştir. Fakat bu metindeki en belirgin ayırım; Antik’te bunlar bir ödev ve görev duygusuyla Antigone karakteriyle sunulurken, Anouilh’e geldiğimizde Kreon karakteriyle içi boşaltılmış görev duygusuyla, bireyi mutlu bir yaşama götürecektir eyleminin iyiye yönelişinde erdemini birey üzerinde bir baskı aracı mı olduğunu tartışmak istemesidir.

*“İki metnin farklılıkları üzerine Vedat Günyol şöyle bir vugu yapar: ‘Sophokles’te kişilerin yazgısı tanrısal güçlerin istemlerine bağlıydı, ne olup olmayacağı önemliken Anouilh’de ne olup olacağı önceden kestirilip atılmıştır, önemli olan ne olacağı değil, nasıl olacağıdır’ ” (Kılıcıoğlu,2016: 39).*

Fakat elbette Kreon değişen eylemiyle Antigone’yi cezalandırmasıyla somut bir devlet otoritesi olarak karşımızda durur. Hatta bunu Polyneikes’in gömülmemiş cesediyle de izleyiciye göstermiştir:

*“KREON- (...) Akşamları rüzgâr denizden esti mi koku sarayda bile hissediliyor. Midem bulanıyor. Gene de gidip penceremi kapatmıyorum. Bu iğrenç bir şey, hatta sana söyleyeyim mi, budalaca bir şey korkunç derecede budalaca bir şey ama bütün Thebai halkı bu kokuyu bir süre duymalı. (...) yönettiğim bu yontulmamış adamların bu işi anlamaları için, Polyneikes’in cesedinin bütün kente bir ay boyunca pis kokusunu salması gerekiyor” (Anouilh, 2012: 49).*

Kuçuradi’nin yorumu burada oldukça önemlidir: *“Ama madem ki bu mevkiye bir iş için gelinir, o işi görmek gerekir: Anouilh’un Kreon’unun hayat görüşü budur.” (Kuçuradi,2016: 69).* Görev duygusunun içinin boşalmışlığı, Anouilh’in oyun boyunca, karşımızdakinin bir kral olduğunu hatırlatmasına karşın Antigone’nin yasa koyucularla değil; erdemli bir yaşam sürmek için bireyin çarpışmak zorunda olduğu değerleri anımsatır Kreon karakterinin her açım lanışında...

*“KREON- Bir çocuk ha... Ezdiğimiz muhalefet gene her tarafta ortaya çıkıp saldırıyor. Şu işe bakın... Thebai’de el koydukları altınlarla Polyneikes’in dostları çabucak prenslerle anlaşmış; ağızları sarımsak kokan o halk tabakasının elebaşları da var, bütün bu kargaşalık içinde bir şeyler koparmaya çalışan rahipler de cabası... Bir çocuk! Herhalde daha duygulandırıcı olur da bağışlanır diye düşünmüşler!” (Anouilh, 2012:30-31).*

Oysa görüldüğü gibi Kreon; yönetici erkin kendinden başka tüm sesleri susturmanın ilk yükümlülüğü olduğunun bilincinde bir karakterdir. Fakat Antigone’yi suçunu gizlemesi konusunda ikna etmeye her çabalamasında, izleyicinin zihninde “erdemli yaşama giden yolda bireyin seçeceği iyiye yönelen eylem ne olmalıdır”ı, sürekli değişik boyutlarda diri tutarak, düşünmesini ister:

*“KREON- O üç andavallıdan başka biri giriştiğin bu işi birazdan öğrenecek olursa seni öldürtmek zorunda kalacağımı anlamıyor musun? Şimdi çeneni tutar bu çılgınlığından vazgeçersen, seni ölümden kurtarmak gibi bir şansa sahibim, ama beş dakika sonra böyle bir şansın olmayacak. Anlıyormusun ha?*

*ANTİGONE- O adamlar kardeşimin üstünü açtılar benim gidip onu gömmem gerekiyor” (Anouilh, 2012: 44).*

Bireyin; devletle, kendiyile ve toplumla sınanmasında Antigone'nin eyleminin toplumun diğfer fertleri tarafından nasıl yankılandığına bakalım:

İsmene'ye Polynikes'i gömme konusunda kararını açıkladığında İsmene'nin eylemini belirleyecek değfer, kendinden çok bu eylemi gerçekleştirebilmesi için buna değfer bir kişi olmasındır. Yani bir bakıma İsmene, bireyin kendini diğferine göre biçimlendirdiğı bir rol kişisidir:

*"İSMENE- (...) Polyneikes öldü, zaten seni sevmiyordu. Hep yabancıydı bize, kötü bir kardeşi. O bizi nasıl unuttuysa, sen de onu unut, Antigone. Bırak, onun bedeninden ayrılan o katı ruhu sonsuzluğa kadar mezarsız kalıp dolaşsın dursun, madem ki Kreon'un yasası böyle. Gücünün üstünde olanı yapmaya kalkışma. Her şeye meydan okursun hep, ama sen çok küçüksün Antigone"* (Anouilh, 2012: 27).

Antigone, kara kuru bir kız olduğı için, kendini kadın imgesine yakıştıramaz ve kendisinin tam zıddı olan güzel İsmene'yi toplumun kadın imgesinin somut bir örneğı olarak karşısında görür:

*"ANTİGONE- (...) İnsanın böyle lüle lüle, parlak, derli toplu saçları varken delice şeyler kolay kolay aklına gelmez herhalde"* (Anouilh, 2012:12).

Bu İsmene için kaçınılması gereken bir şey değfil aksine onaylanan bir özelliktir. Kadının toplumda erkeklerden farklı görevleri vardır:

*"İSMENE- (...) Fikirlere inanıp bunlar uğruna ölmek erkeklere yaraşır. Sen bir kızsın"* (Anouilh, 2012: 16).

Peki yasalar? Bireyin toplumla sınanmasında belirleyici midir? İsmene'ye göre bunun yanıtı evettir. Oysa Antigone için hayır diyebilme istencinin ilk kez yüksek sesle dillendirilmesi, eylemine sahip çıkması gereken yer aile üyelerinden birinin yanında olurken, eyleminin amacının da kendilik bilinci olduğunu ilk kez açıklar:

*"İSMENE- (...) Bu korkunç bir iş elbette; kardeşime de acıyorum ama dayıma da biraz hak veriyorum.*

*ANTİGONE- Biraz olsun hak vermek istemiyorum ben.*

*İSMENE-Kral o. Örnek olması gerek.*

*ANTİGONE- Ben kral değfilim. Örnek olmama gerek yok benim"*(Anouilh, 2012: 14).

Bireyin ötekiyle/ toplumla sınanmasında iki kız kardeşin yönelişleri tamamen birbirinin zıddıdır. İsmene, eylemlerinde ötekinin onayını, övgüsünü, takdirini beklemektedir. Bu İsmene'nin kişiliğine yoracağımız güçsüzlüğünden daha çok, topluluk halinde yaşamının getirdiği yazılı olmayan yasalara bir boyun eğıştır:

*“ANTİGONE- (...) Sana karşı kin ve nefretle haykıracak bütün bir kent, çekeceğin acı ve ölüm korkusu bütün bunlar bu işten caymamız için yeterli mi?”*

*İSMENE-(başını eğerek) Evet.*

*ANTİGONE- Bu bahaneleri sen kullan bakalım” (Anouilh, 2012: 16).*

Koro, Antigone'yi anlamak yerine, onu kurtarmanın yollarını arar. Bu toplumun diğer kesimlerini ifade eden Koro'nun, Kreon tarafından konulan yasalara saygılı, uyumlu olduğunu göstermektedir. Ayrıca Koro, yani toplumun diğer kesimi de Kreon'dan farklı düşünmemektedir. Kılıfına uydurmak, toplumda genel kabul gören görüştür:

*“KORO-(yaklaşarak) Bir çözüm bulunamaz mı acaba? Delidir falan deyip bir yere kapatılmaz mı?” (Anouilh, 2012: 66).*

*“KORO- Zaman kazanıp da onu yarın kaçırırsak olmaz mı acaba?” (Anouilh, 2012:66).*

Muhafızlar, Antigone'yi yakaladıklarında onu herhangi bir adi suçludan farklı düşünmezler.

*“MUHAFIZ- Oidipus'un kızı ha! Gece kol gezerken sokaktan topladığımız orospular da dikkat derler, ben emniyet müdürünün yakın dostuyum” (Anouilh, 2012: 35).*

*“İKİNCİ MUHAFIZ- Geçen gün böyle deli başka bir kız yakaladım, ele güne kıcını gösteriyordu”(Anouilh, 2012:35).*

Çünkü onlar için asolan görevini yerine getirmiş olmaktır. *“MUHAFIZ- (...) Ben yalnızca verilen buyruğu tanırım” (Anouilh, 2012:28).* Bu bağlamda ele aldığımızda görev duygusunun yalnızca Muhafızlarda korunduğunu söyleyebiliriz miyiz peki? Yani kamusal alanda mutluluğu sağlamada koşulsuz güvenilebileceğimiz bir kurum olarak değerlendirebiliriz miyiz onları? Şüphesiz bunun yanıtı hayırdır. Çünkü Muhafızlar, görevi meslek çerçevesinden görmektedir. İnsanoğlunun yaşamını sürdürebilmesi için para kazanacağı bir mesleğe ihtiyacı vardır ve dünyasını biçimlendiren tek olgu

mesleğindeki artıları ve eksileridir. Yalnızca zihinsel ya da ruhsal dünyalarıyla da değil üstelik bedenleriyle de mesleklerini garanti altına almalıdırlar:

*“MUHAFIZ- (...) Ben hiç yaralanmadım. Bunun da bir bakıma terfime zararı oldu.”*  
(Anouilh,2012: 72)

*“ÜÇÜNCÜ MUHAFIZ- Geçen yıl üçüncü bölükten Franchard yangını çıkararı enselediği için çift maaş aldı”* (Anouilh,2012: 36).

Kreon’a suçluyu götürdüğünde mesleğinin mükâfatını alması gerektiğini hatırlatmak, işte tek cesaret edebilecekleri budur yaşamlarında;

*“MUHAFIZ- Kurallara uygun olarak kıdemli muhafız gelmeliydi. Benim de rütbemin yükseltilmesi istendi ama henüz gelmedi. Herhalde Haziran’da gelecek”* (Anouilh, 2012: 29).

Antigone, yakalandığında Muhafızlar tarafından tartaklanılmak istemez. Kaçmak gibi arzusu yokken; onu tartaklamaları ve sıkıca tutmaları canını sıkar ve bu yüzden Oidipus’un kızı olduğunu söyleme gereği duyar. Yani, gömdüğü kişi kardeşidir. Bunu bile isteye yapmıştır. Suçunun cezasını bilmektedir. Kaçmak en son düşündüğü şeydir. Hatta cesedin yanına Polynikes’in adı kazılı olan çocukluk küreğini koymasına da, bunu kendinin yaptığını açıklar niteliktedir. Fakat Muhafızlar, eylemin amacından çok eylemin sonucuyla ilgilenmektedir:

*“MUHAFIZ- Ya cesetler, ya toprak? Söylesene, onlara dokunmaktan korkmuyor musun? ‘Pis elleri’ diyorsun, sen kendi ellerine bak biraz”* (Anouilh, 2012: 35).

Haimon, birey X toplum karşıtlığında, kendini diğerine karşı sorumlu hisseden bir rol kişisi olarak karşımıza çıkar. Eylemlerini, kendini diğerlerine onaylatmaktan çok; diğerleri için anlamlı olup olmadığı konusunda tarttıktan sonra gerçekleştirir. Sorumluluğu toplumda birlikteliğin “daha iyiye” evrilemesinden gücünü alır:

*“HAİMON- Bütün o özenler, bütün o gurur, kahramanlarla dolu bütün o kitaplar demek hep bu noktaya gelmek içindi öyle mi? Senin söylediğin gibi, insan olduğumu kabul etmek ve yaşamaktan fazlasıyla mutluluk duymak içindi, öyle mi?”* (Anouilh, 2012: 68).

Kreon’la kendini somutlayan yönetici erkin kamusal alanda mutluluğu sağlamanın koşulu, doğaya öykünmektir. Pek tabii, kendi eşitlik algısına göre:

*“KREON- (...) Bak, hayvanlar en azından iyidir, basittir, dayanıklıdır. Birbirlerinin ardi sıra cesaretle aynı yolda yürürler. İçlerinden yolda kalanlar olsa, ötekiler geçip giderler. Kaçı ölürse*

*ölsün, her zaman her cinsten bir çift kalacak ve bunların yapacakları yavrular tıpkı önceden geçip gidenler gibi aynı yoldan aynı cesaretle yürüyeceklerir” (Anouilh, 2012: 53).*

Nietzsche; insanların çoğunun bulunduğu bir yer olarak ortayı takdir eden sürü içgüdüsünü eleştirir. En yüksek değer orta mıdır? Şüphesiz Nietzsche için değil, çünkü sürüde ne üst basamağa çıkmak ne de alta inmek, dahası bunu dilemek ve istemek mümkündür. İnsan kendini maskelemek ve kendini sürüye uyumlu kılmak zorundadır. Bu yüzden de kendinden olmayana, aykırı olana hep kin besler. Fakat bunu açıktan sergileyemez, sürü bu duygusunu gizleyip maskeler. Çünkü sürü kendine olumlu özellikler yükleyememe beceriksizliğini, bu aykırıdan almak ister. (Bknz: Nietzsche 2004: 156-159 vd 2003: 195)

Kreon; “hayır” deme iradesini yine doğaya öykünerek açıklamaya çalışacaktır. Hayır demek, hayatı olumsuzlamak, insanın en biricik ögesine, kendisine, yapılmış bir saygısızlıktır:

*“KREON- (...) Ağaçların özsularına hayır diyebilecekleri, hayvanların avlanmaya ya da çiftleşme içgüdülerine hayır diyebilecekleri bir dünya düşünebiliyor musun?” (Anouilh, 2012: 53).*

Buna karşılık, evet demek ise son derece güçtür. Çünkü o yaşamla savaşmayı gerektiren bir süreci barındırır içinde. Değerler? Bunlara çok kafa yormamak gereklidir. Çünkü her çağ, kendi değerini üretir. Yaşamda bireyi mutluluğa götürecek tek değer, onun her koşulda ayakta kalabilmesidir:

*“KREON- ‘Evet’ diyebilmek için terleyip kolları sıvamak, hayata dört elle, sımsıkı sarılmak gerekir. ‘Hayır’ demek kolaydır, ölmek gerekiyorsa bile” (Anouilh, 2012:53).*

Nietzsche hâlihazırda olan ahlakın mantığını sorguladığında, tüm değerlerin içini dolduran kavramların değersizliğiyle karşılaşılacağını söyler ve böyle bir ortamda birey kendisini aniden bir boşlukta hissedecektir. O güne dek doğru kabul ettiği her şeyin yanlış olduğu gerçeğinin duvarına çarpan birey, dünyada kendini hedefsiz ve amaçsız hissedecektir. Bu noktada boşu boşuna yaşadığını düşünür. Her şey hızla ve kendinin bile ayırımına varamadığı bir süreklilikle değişmektedir. Aynı kalabilmiş bir değer yargısını/gerçekliğe tutunma arzusu duysa da, bunun da boşuna bir çaba olduğunun ayırımına varıp artık gerçek algısını kaybederek, her şeyi yanlış bulur. Bu bireyin edilgen nihilizm kıyılarına çarptığı bir nokta olur. (Kuçuradi,1999:58.)

Antigone, Haimon özelinde aslında diğer tüm insanlara eyleminin nedenini anlatmayı düşündüğü bir son not bırakmak ister. Fakat bu isteğinde bile, kendisine önerilen yine bir kılıfına uydurma söz konusudur. Muhafız'ı, Antigone'nin kendi el yazısının üzerinde bulunma düşüncesi ürkütmüştür. Bir yüzük alma karşılığında buna değer mi? Emek harcamadan elde edilen fazladan bir kazanç için değerdir şüphesiz, fakat kılıfına uydurmak koşuluyla: Antigone söyler ve o yazarsa. Muhafız'ın kendi el yazısı olması bunun için iyi bir kılıftır... Antigone için yüzüğü rüşvet olarak sunması bile çok çirkin, Muhafız'ın bu önerisi de doğal karşılanabilecek bir şey değildir şüphesiz.

*“MUHAFIZ- (...) (yüzüğe bir kez daha bakar.) Benim yapabileceğim şey, isterseniz, söylemek isteyeceklerinizi cep defterime yazmam olur. Sonra defterimden o sayfayı koparırım. Benim yazım olursa iş değişir.*

*ANTİGONE- (gözlerini kapatır, acı acı gülerek mırıldanır.) Senin yazın ha... (hafifçe ürperir) Bütün bunlar çok çirkin, her şey çok çirkin” (Anouilh, 2012: 74).*

Çünkü o eyleminin nedeni konusunda diğer insanların onu anlayabileceğini düşünmüştür. Belki de sırf bu yüzden çaresizlikle kabul eder. Fakat Muhafız'ın okumaz yazmayı yeni öğrenen bir çocuk gibi, heceleyerek, kalemin başını kemirerek yazmaya çalışması, “Sevgilim” gibi basit bir hitabın bile içeri boşaltarak, yarı alayla karşı cinse mi yazıldığını sorması Antigone'yi umutsuzluğa itmeye yetmiştir:

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

Fakat bu kendi serzenişi bile Muhafız'a son notun bir cümlesi olarak gelir ve hecelemeye başlar. Antigone bu kez onu durdururup sadece “Affet” yazmasını ister. Çünkü diğer insanların da Muhafız'dan farklı olmadığını düşünmeye başlamıştır:

*“ANTİGONE- (...) Ben öldükten sonra çıplak görmelerini, bana dokunmalarını istemekten farksız”(Anouilh, 2012: 75).*

Fakat bu kaçınılacak bir şey değildir; toplum tarafından dışlanan, özgürlüğü uğruna toplumun nefretini uyandıran insan, aslında kendini yeniden kazanabilmiş insandır. Çünkü o artık sürüyü oluşturanlardan biri değildir. Sürünün belirli bir ahlaka göre biçimlendirdiği tüm değerlerini reddederek, kendi değerlerini özgürleşmesi sayesinde kazanabilmiştir. Burada altının çizilmesi gereken tek şey özgürleşen insanın reddettiğinin, gerçekliğin olağan/olması gereken değerleri ya da dünyanın kendisi

olmadığıdır. Aksine; özgürleşen insan, sürüyü oluşturan değer yargılarından ve değerlendirme tarzından nihilist tavrıyla kurtularak, kendini kazanmıştır. Bu kazanım, onu nihilizmden de kurtarmaktadır, çünkü onun bir amacı: kendini kazanıp dünyayı, gerçeği, kendi bilgisiyle/ tecrübeleriyle/ gözüyle algılamayı istemek gibi bir hedefi vardır. Buna ancak özgürleşmeyle ulaşabilir. (Poole, 1983: 155.)

Oysa Antigone, toplum duyarsızlığıyla tanışmadan önce, kendine güveni tam, ölümü de tıpkı yaşam gibi doğal olarak kabullenmiş; tek kaygısı köpeği Kontes'e en az onun gibi bakabilecek birine emanet etme düşüncesinde bir karakterdir: "*ANTIGONE- (...) Tek başıma yürürken korkunç bir gürültü çıkarıyordum*" (Anouilh, 2012:7). Fakat şimdi umutsuzluğun gerçek tanımıyla karşılaşmıştır. Toplum X birey sınanmasında yenilmiş bir karakterdir.

1910'da Fransa'nın Bordeaux yakınlarında Cérise köyünde doğan Anouilh; hukuk öğrenimi görmek için Paris'e gitmiş fakat reklam yazarlığında kendine bir iş bulduğu için öğrenimini yarıda bırakmıştır. Çocukluk ve ilk gençlik yılları I. ve II. Dünya Savaşı yıllarına rastlayan yazarın, bu zorunlu seçimi, hem dönem koşullarına hem de babasının bir terzi olmasıyla ailesinin ekonomik koşullarıyla ilişkilendirilebilir. Ayrıca oyunlarını sınıflandırması da bu nedene bağlanabilir. Kendisi oyun yazarlığını beş evreye ayırmış; "pembe oyunlar", "siyah oyunlar", "uyumsuz oyunlar", "kostümlü oyunlar", "barok oyunlar" (Bknz: Anouilh, 2012: önsöz) olarak nitelendirmiştir. Yazar, dünya çapında "Antigone" oyunundan sonra, "Becket ya da Tanrının Onuru" oyununun sinemaya uyarlanmasıyla tanınır.

Antigone'nin yazıldığı çağda Fransa'da "Özgürlük, Eşitlik, Kardeşlik" sloganının yerine Vichy Hükümeti'nin "İş, Aile, Vatan" sloganına dönüştürmesi oyunu açıklarken gözden kaçırmamız gereken bir bilgidir. (Bknz: Buis, 2014:ss-10-11) Aslında bu Fransa'ya özgü bir tutum değildir, neredeyse tüm Avrupa'da milliyetçiliğin hızla yayıldığı ve Fransa'dan yayılan liberalizmin "bırakınız yapsınlar, bırakınız geçsinler" ilkesinin hâkim olduğu yıllardır. Nazilerle gizli iş birliği yapan hükümetin karşısında Antigone oyununun Fransız direnişçiler tarafından bir idol olarak görülmesi bu bağlamda hiç de şaşırtıcı değildir. Fakat yazar, politik yanını direkt söyleme emanet etmemiş, oyun

kişilerini biçimlendirirken, oyunlarının olaylarını kurgularken bunu yazarlığın ona sunduğu gözlem ve tarih bilincini nesnel kullanabilmesiyle sağlamıştır.

*“Jean Anouilh, tiyatronun yaşamı birebir yansıtmaya kalkışmasını başarısızlığın önemli bir sebebi sayar. Tiyatro ancak şiirsellik, düşlemselle, hatta saçmayla dostluk kurunca bütünüyle kendine özgü bir havada yaşamının gerçekliğini yakalayabilecek, sahnede yansıtacaktır. Çoğu kez müzik ve dans da eşlik etmelidir oyuna” (İleri, 2016:5).*

Şimdi Anouilh’in metinde ortaya koyduğu tragedya- dram ayrımına bir bakalım:

*“KORO- Tragedyada herkes rahattır, çünkü herkes bilir ki artık umut, o pis umut yoktur; bilir ki sırtında dünyanın bütün yükü, bir fare gibi kapana kısılmıştır, bağırp çağırmaktan başka yapacağı bir şey kalmamıştır, hayır ne inlemek ne de sızlamak söz konusudur, yalnızca söylemesi gereken şeyi avazı çıktığı kadar bağırarak söyleyebilecektir; ama boşunadır, kendi söyler kendi iştir. Dramda çabalar durursun, çünkü kurtulma umudu vardır. Dram aşğılıktır, çıkarıcıdır; tragedya ise karşılık beklemez, krallara göredir; kısacası, girişilecek hiçbir iş yoktur artık!” (Anouilh,2012: 34).*

Antiğin olay kurgulamada erdemi yüce değer saymasına çevirmiştir Anouilh gözünü, fakat bu içinde bulunan çağda erdemli kalabilmek, erdemi sürdürebilmek için ödevle sınıp değerlendirilecek karakterleri yoktur artık. Ödev bilincinde olan sadece oyun yazarıdır. Tüm çelişkileri ve parçalanmışlıkları kendi yaşamındaki tecrübeleriyle sınar oyun yazarı. Kimi yaşamın anlamsızlığını, gerçeği reddedip, insanın bilinçaltına inmesi gerektiği ve bu yolda özgürleşmek için insanı esir eden ahlak, mantık, akıl ve estetik sınırlamaların hepsini redderek sürrealizmle kendini ifade ederken, Artaud’un çağrısına kulak verecek; kimi tiyatroyu topluma ulaşmada bir araç olarak görüp Piscator’un politik tiyatrosuna sahip çıkacaktır. Hangi eğilimin etkisinde olursa olsun bu dönemin oyun yazarları; çağın koşullarını aşmada seyirciyle/toplumla ilişki kurmada tiyatroyu bir araç olarak görür. (Bknz: Şener, 200: ss. 236-263) Erdemli bir yaşam için iyiye yönelişler bireyin toplumla, bireyin devletle sınımmasının yerini oyun yazarının tiyatronun biçim ve içeriğinin kullanmasında kalıpları aşma sınamasına bırakmıştır desek çok yanlış bir yargı olmayacaktır. Tiyatro estetiğinin tekrar masaya yatırıldığı bir çağdır. Aristotelesçi tiyatronun, seyirciyi edilgenleştiren kapalı kurgusu kırılmaya başlar.

Bunun ilk izleri için Nietzsche’ye tekrar dönmeliyiz. Onun felsefesiyle ilgili son olarak değinmemiz gereken; belki de bu çalışmanın konusu bağlamında en önemli düşünce sistematiği ise; Nietzsche’nin Sokrates-Platon öncesi Yunan felsefesinin doğaya

yönelik tavrını yüceltmesidir. Eski Yunan felsefesiyle tragedya arasındaki yakınlığı gören Nietzsche, trajedinin temelini iki tanrı tarafından simgelediğini düşünür. (Akarsu, 1994: 13) Dionysos ve Apollon. Dionysos; değişimi, coşkuyu, taşkınlığı simgelerken; Apollon akıllı, denge ve ölçüyü simgeler. Apollon; aklını kullanan insanı, yani bireyi temsil eder. Nietzsche Apollon ile insanın düşünce üretme gücünün simgelediğini düşünür. Dionysos ise; insanı içinde yaşadığı doğanın sınırlarını keşfettiren bir simgedir. Dionysos'un; akıl yerine duyguyu, ölçü yerine coşkuyu, kısıtlama yerine taşkınlığı sergilediğini düşünen Nietzsche'ye göre dünyanın birbirine zıt bu iki gücü olan Apollon ve Dionysos arasındaki savaşım, trajediyi doğurur. Bu birbirine karşıt iki güç, Apollon ve Dionysos, üstüninsanda birbirini dengelemektedir. Bu sayede içinde yaşadığı dünyaya hem "hayır" hem "evet" diyebilen üstüninsan güç istencini kullanırken, yaşamı trajik bir bakış açısıyla değerlendirebilmektedir. (Bknz: Nietzsche,2016: 48)

Tiyatronun biçime yönelik, her ögeyi dışlaması ama aynı zamanda her ögeyi kendi tutarlılığı içinde barındırması erdemli yaşamda bireye eylemini seçerken iyiye yönelişinde bir rol model olabilecektir. Tiyatro araştırmacıları, Anouilh'in metninin zamansal sınırlamaların ötesine taşabilmesini, bağlamsal etkisinin /içeriğinin/ etkili kılınabildiği olmasına bağlar. (Bknz: Buis, 2014:56-61). Yani bu Anouilh'in erdem kavramıyla kurabildiği ilişkidir. İşte Anouilh'in metnini zamansız kılan bu düşüncüyü doğru aktarabilmiş olmasıdır. Bu yine yazarın metniyle bir ironi gibi izleyicisine sunulan tezidir:

*"KORO- (...) Ölmesi gerekenlerin hepsi öldü. Bir şeye inanlar da, aksine inanlar da; Hatta hiçbir şeye inanmayıp da ne olduğunu anlamadan kendilerini işin içinde bulanlar da. Hepsi aynı, kaskatı, yararsız çürümüş, ölümler. Eh hala yaşayanlarsa yavaş yavaş onları unutmaya adlarını karıştırmaya başlayacaklar. Her şey bitti" (Anouilh,2012:80).*

### 3. 3. Bertolt Brecht, Sofokles'in Antigone'si

Brecht, Sofokles'in Antigone metninin olay örgüsüne sadık kalır. Fakat oyununa Berlin'de 1945'in Nisan ayının son haftalarında kurguladığı bir ön oyunla başlar... Bu tarih, 30 Nisan 1945'te Kızılordu tarafından ele geçirilen Führer Karargâhı sığınağında Hitler'in intiharından yalnızca birkaç gün öncesini işaret ettiği için önemlidir.

*“NÖBETÇİ- (...) Liderim”<sup>9</sup> (Brecht,1997: 178).*

Ön oyunda; gün ağarmak üzereyken 1. ve 2. Kız kardeş; evlerine dönmek üzereyken; evlerinin kapısının önüne ekmek ve domuz yağı bırakıp kaçan bir karartı görürler. Kendilerine bırakılanı alıp evlerinde kahvaltı yaparlarken 2. Kız Kardeş; bunun erkek kardeşleri tarafından bırakıldığını; 1. Kız Kardeş'i fabrikada çalıştığı için daha fazla yemesi gerektiğini düşünür. Tam bu sırada, dışarıdan bir gürültü gelir fakat dışarıya bakmaya cesaret edemezler. Kahvaltı sofrasını topladıklarında yüklükte asılı duran asker ceketini görünce; bunun erkek kardeşleri olduğuna iyice inanırlar; savaş onlar için artık bitmiştir, mutludurlar. Fakat tam bu sırada yine dışarıdan bir gürültü duyulur. Dışarıya çıkmaktan korksalar da, pencereden dışarıyı gözetledikleri sırada; kasap çengeline asılı erkek kardeşlerini görürler. Bu savaşın sonlarında, savaştan kaçan askerlere verilen bir cezadır. Onu çengelin ucundan almak isteyen 2. Kız kardeş ilk gürültüde dışarıya çıkmadığı için pişman olsa da; 1. Kız kardeş, ona mani olmaya, çalışır. Çünkü topluma ibret olsun diye verilen bu ceza onu çengelden alanlar için de geçerli olacağını bilmektedir. Bu sırada SS Subayı içeri girer ve dışarıdaki çengelin ucundakini tanıyıp tanımadıklarını sorar; 1. Kız Kardeş tanımadığını söylese de, 2. Kız Kardeşin elinde bir bıçak vardır. Kendileri de ölümle yüz yüze; dışarıda çengeldeki kardeşlerinin ölmemiş olma ihtimali, onu kurtarma ihtimalleri varken doğruyu söylemeli midirler?

Olay örgüsü aynı kalsa da Brecht, içinde olunan savaşın niteliğini değiştirmiş; Kreon, Argos'a demir madeni için savaş açmıştır. Ön oyunda dönemin gerçekliği Nazi subaylarıyla oyuna alınır ve savaşın gerekçesi maden yataklarını ele geçirme olarak

<sup>9</sup> Hitlere atf.

değiştirilir. Burada belirtmemiz gereken oyunun güncelleştirilmediği, tarihselleştirildiğidir. Brecht'e göre tarihselleştirme, bir yabancılaştırma etmeni gibi çalışır ve izleyiciyi gözlemci yaparak eleştirel bakmasını sağlar. Güncelleştirme ise, bir bakıma olguları, olayları, durumları yeni bir anlamlandırma çabası olarak yorumlanabilir. Brecht, Sofokles'in metniyle kendi metni arasındaki düşünsel boyutu açıklar:

*“Sofokles'te Antigone-Kreon olayı, zaferle sonuçlanan bir savaşın sonrasını oluşturur: Tiran (yani iktidar sahibi), zafer kazanmasını güçleştirmiş olan kişisel düşmanlarıyla hesaplaşır, bu arada insani bir görenekle çatışmaya düşer ve ailesinin yıkımını yaşar. Yeni metinde olay, çok şeylere gebe olan bir anda başlar; savaşın kazanılabilmesi için giderilmesi gereken 'küçük' bir eksik kalmıştır ve en çaresiz gibi gözükken gücün bile kullanılması gerekmektedir, başka deyişle en uygunsuz olan araç bile zorunlu olup çıkmıştır. Son ahlaki kaygıların da böylece bir yana bırakılması, başarıya götürmez ve yalnızca sonun gelmesini daha da çabuklaştırır; öte yandan bu son, zaten genel konum bağlamında kaçınılmaz nitelik taşımaktadır. Değiş yerindeyse, yıkım böylece daha da büyük olur. Kral soyu dağılır (...) Daha sonra iktidarın ideolojik işbirlikçisi olan kâhin de, sonun geldiğini görünce safından ayrılır. Artık Antigone'nin eylemi, yalnızca düşmana yardım etmek olabilir; bu, onun ahlaki katkısı olacaktır, çünkü daha önce karanlıklarda pişirilen ekmekten epey uzun süre yemiştir” (Brecht, 1997:262).*

Brecht, yalnızca oyun yazarlığında değil, sahne tekniği ve oyunculukta da 20. yy. tiyatrosuna köklü bir değişim getirir. Klasik dram biçiminin kırıldığı bu yeni biçim farklılığını “katharsis” ve “mimesis” yaklaşımından alır. Marx'ın yabancılaşma kavramı Brecht'i yansıtma ve arınma bakışında beslerken; sahne etmeni olarak en temel öğeleri gestus ve montaj ile bunu somut kılmasını sağlar. Brecht'e göre, sahnenin bütünlüklü ve uyumlu yapısı, toplumsal düzlemin burada tekrarlanmasından öte bir şey değildir. Egemen söylem, sanat aracılığıyla edilgen bireyi destekler. Oysa ona göre sanatın işlevi, bireyin sorgulamasına bir araç olmasıdır. Sorgulayacağı en temel konu; gelir düzeyinin, ekonomik adaletsizliğin bireyin eylemindeki iyiye yönelişini nasıl belirlediğidir şüphesiz. Kesting'in tanımında olduğu gibi o sanatıyla çelişkiler estetiğini ortaya koyar. (Kesting,1990: 29) Seyircisini, oyun sonunda kendi yargısına çekmeye çalışmaz, ona kendi yargısını bulmasını önerir. Bu söylediklerimizi bir örnekle sabitlemeye çalışalım: Çalışmamızın başından bu yana yinelediğimiz, tekrar baktığımız -erdemli kişide aradığımız- bir kavramdır cesaret... “Cesaret Ana ve Çocukları” oyununda Brecht; cesareti savaş meydanında korkusuzca işini yapan bir tüccarda sabitler. Bu tüccar, askerlere; kemer, ekme, postal vb çeşitli ihtiyaçlarını satmak için savaş alanındaki arabasında çocuklarıyla yaşayan bir annedir. Annenin lakabı olan cesaret, çocuklarını savaştan korumasından değil, elli ekmeği küflenmek üzereyken onu satmak için ateş

hattına girmesinden gelmektedir. Böylece Anna Fierling, kendisini iflastan kurtarmayı başarabilmiş ve ne yaman bir tüccar olduğunu kanıtlamıştır. Çelişkilerden biri; tüccar ve anne motifiyle sahnede sabitlenir böylece. Oyuna “Cesaret” kavramı kadın yaratıcılığı ile savaş yokediciliği arasına keskin bir bıçak gibi saplanır. Şimdi kendine karşılık, cesaret kavramının “Sofokles’in Antigonesi” oyununda Brecht tiyatrosunda uygulanışına bakalım:

Antigone’nin eylemi, Polyneikes’i gömmek. Bunda herhangi bir sapma var mı? Hayır. Fakat Brecht’in burada ürettiği bir soru vardır Antigone için : “Peki ya Polynikes’ten öncesi?” Öyle ya içinde bulunulan savaşın miladı, Polyneikes’in gömülmemiş cesedi değildir.

Kreon’un eylemi, Antigone’yi cezalandırmak. Bunda herhangi bir sapma var mı? Hayır.

Kreon’un eyleminin itci gücü:

*“KREON- Nankörler! Eteri tıknırsınız afiyetle,  
Ama beğenmezsiniz aşçının kanlı önlüğünü!  
Yalnız Argos’ta yetişen sandal ağaçlarının  
Tahtalarını verdim size, yapasınız diye  
Kılıç sesi geçirmeyen evlerinizi!  
Argos’tan getirip dağıttım madenleri de  
Bana geri vereniniz de olmadı şimdiye kadar,  
Şimdi ise ganimetin üstüne oturmuş,  
Yakınmaktasınız acımasızlığımdan. Ama ben  
Alışkınım en büyük öfkelere ganimet  
geciktiğinde”(Brecht,1997: 207).*

Antigone’nin eyleminin itici gücü:

*“ANTİGONE- Akıl verme bana! Sen yaşamaya bak kendi hayatını!Bana gelince bırak, hiç olmazsa bu kadarını Yapıp sürülen lekeyi onura çevireyim.Umarım ki duyarlı değilimdir Kötü bir ölümden korkacak kadar” (Brecht,1997: 175).*

Brecht, yabancılaştırma etmenlerinden biri olarak tarihselleştirmeyi ön oyunla koyar. Elinde bıçakla dışarıdaki kasap çengelindeki kardeşini indirmeye gidecekken SS Subayı içeri girer. İki kız kardeş birbirlerine bakabilir, dışarıdaki kardeş ölmemiş olabilir, fakat birazdan içlerinden biri SS Subayı tarafından öldürülebilir. İki kız kardeşin durumu tıpkı şair Temo’nun dizelerine yansıdığı : “yaşam ve ölüm iki hasım şimdi, iki şüpheli

*şahıs, her an birsindir, her an ikisi*” (Selim Temo ,“Ah Tamara”) gibidir. Brecht, ön oyunu burada keser. Antigone'nin, İsmene'ye Polynikes'i gömme isteğini iletmesiyle yeni sahne açılır. Brecht, mitolojiye küçük bir dokunuşta bulunur: Bu oyunda Antigone ve İsmene ikizdir. Bu önoyuna bir gönderme niteliğindedir. İki kız kardeşten biri kardeşini kurtarmak isterken diğeri onu vazgeçirmiş, onun vazgeçtiği sırada ise diğeri kardeşini kurtarmak istemiştir. Öyleyse biraz önce izlediğimiz ve bundan sonra izleyeceğimiz sahnelerde Antigone gerçekte hangisidir? Bireyin iyiye yönelişindeki eyleminde “Cesaret” kavramı sorguya çekilir böylece. Kendine karşılık, ucu sana dokunmadığı sürece devreye girmeyecek midir? Kamusal alanda mutluluğu sağlamanın koşulu sessizlik, eylemsizlik ve boyun eğişte midir? Öyle ki, ön oyunda iki kız kardeş, kardeşlerinin onlar için bıraktığı ekmeği yerken bir temrin gibi tekrarlayıp durmuşlardır: *“Başkaları savaşta, ama o artık değil.”* Tıpkı Antigone'nin Polynike'si gömme isteği tarihinin Nisan 1945'ine - Hitler'in kendini asmasına 1 aydan az kalmasında sabitlendiği gibi.- Fakat Antigone'nin cesareti yine de tümünden karalanmaz Brecht tarafından, şimdi Kreon'un karşısına dikilmiş ve ölüp giden gençlerin, yetişkin erkeklerin uğruna savaştıkları şeyi sorgular :

*“KREON- Aşağıla bakalım toprağı zavallı yaratık, aşağıla vatani!*

*ANTİGONE-Yanlıı bu söylediğın. Bir yüküdür toprak yalnızca. Vatan*

*Ne tek başına toprak ne de evdir. Birinin terini akıttığı yer*

*Ya da ateşın karşısında aciz kalan ev değildir. Ne de boyun*

*Eğdiğı yerdir, bunlar değildir insanoğlunun vatan diye adlandırdığı” (Brecht,1997: 186).*

Antigone'nin ilk metninden beri tartışmaya açılan bir sorudur bu. Birey mi devlet için vardır, devlet mi birey için? Oyun yazarının tavrı yeni bir soru açar zihnimizde, tiyatro sanatı işlevini karakterinin iyiye yönelişıyle erdemi yücelterek mi, ondan kurtulması gereken bir yük olarak mı belirler? Eğer ikinci söylediğimiz geçerli kılınmışsa yerine ne koyacaktır? Bir de farklı biçimde soralım: Kamusal alanın mutluluğı, tek tek bireylerin eyleminde mi, yoksa aynı amaç için birleşen tek tek bireyin eylemiyle mi sağlanacaktır?

Brecht tiyatrosunda yanıtımız onun “Üç Kuruşluk Operası” ndaki Mac’ın şarkısıyla gelir:

*“Şu dünyada öğütlerden geçilmez:*

*‘Aman günah, ayıp, kötü, yanlış!’*

*Karnın açsa kuru öğüt çekilmez,*

*Önce doyur da ardından konuş.*

*Nedense hep size göbek, bize ahlak.*

*Unutma, kulak ver de dinle bak,*

*İster böyle düşün, ister başka türlü:*

*Önce ekmek gelir, ardından ahlak!” (Brecht, 1998: 57).*

Brecht; kapalı biçim anlatım olanaklarıyla bunu anlatamayacağına inanır. Çünkü olayın akışına kapılıp karakterle özdeşlik kuran seyircinin akıldaki tek soru, “sonra” dır. Oyun boyunca duygularının harekete geçirilmesiyle sahnedeki eyleme bağlanan seyirci finalde duygularının dizginlenmesiyle rahatlar. Bu tıpkı bir tüketimdir. Oysa Brecht’in isteği bir üretimdir, sahnenin “şimdi”sidir. Platon’un arınma anlayışından beslenir. (Bknz: Ranciére, 2015: ss.10-26) Soru sorarak tartışma yoluyla gerçeğin bilgisine ulaşılacaktır. Bu yüzden olaylar neden-sonuç bağıyla birbirine bağlamaz. Her episod kendi içinde anlamlıdır fakat ne kendinden öncekinin sonucu, ne de sonrakinin nedeni değildir. Bu parçalı anlatım, seyirciyi sürekli diri tutar, kapılıp gitmesini engeller. Sahnedeki eylemin nedeni duygularıyla değil, aklıyla kavrayacağı bir olgu olur böylece. Tiyatrodan beklenen de gerçeği idealize ederek ya da olduğu gibi ele alarak sunması değil, gerçeği oluşturan olguları sergileyip onu yaratan ortamda müdahalede bulunabileceklerini seçmesi için bir uyarıcıdır. (Şener, 1993: 65-67 vd Şener, 1998: 283-292) Çünkü Aristotelesçi dram gerçeğin idealize edilmesiyle mevcut egemen söylemin destekleyiciliğini yapmaktadır. Fakat Brecht, tiyatro anlayışıyla bireylerin iyiye yönelişlerinde bir değişim yaratmak ister, bu yüzden seyirci öncelikle kendini eleştirebilmelidir:

*“Yalnız ezenlerin değil, ezilenlerin davranışı da yadırgatır bizi. Diyelim bir gebe kadın bulunmaktadır, öyle toplumsal bir düzenin ocağına düşmüştür ki, yaşamın düşmanıdır bu düzen; ancak yine de aman zaman tanımaz, çocuklarını doğurmaya zorlar gebe kadınları. Böyle bir*

*durumda, kadının karnındaki yavrusunu yaşamın değil, ölümün kollarına teslim etmek hakkına sahip çıkmak için savaştığı görülür. (...) Biz sanatçılara gelince batmakta olan gemilerin çürümüş tahtalarını boyamaya, onları yeni göstermeye bakarız. Oysa böylesi durumlarda bizler için, ilgili davranıştaki yadırgatıcılığa bir nesnellik ve ezici bir güçlük kazandıracak çare ve yollar aramaktan daha doğal ne vardır?”( Brecht, 1990: 178).*

Brecht'in epik-diyalektik tiyatro anlayışı onun tiyatrosunda ulaştığı son aşamadır. Piscator'un politik tiyatrosunun etkileri üzerinde görülse de ondan ayrılan yanı, seyircisini kendi politik düşüncesine çekmek istememesidir. (Bknz: Nutku, 1985/2: ss.158-179 vd Candan, 1994:ss142-160. ) İlk gençlik yılları I. Dünya Savaşı yıllarına rastlayan Brecht, doğa bilimi tıp ve edebiyat okumak isterken; üniversite eğitimini yine savaş yüzünden, askeriyede görevlendirilmesiyle, bırakmak zorunda kalır. Daha sonra felsefe okumak üzere kaydını yaptırsa da bu eğitimi de tamamlamaz. Varlıklı bir ailenin çocuğu olan Brecht, savaş kısıcılığını sanatla onarmak için oyun ve şiir yazmaya başlar ve 1920'da dramaturg olmasıyla kendi reji anlayışını etüt edebileceği bir alana da sahip olur. Dünya çapında tanınması “Üç Kuruşluk Opera” oyunu ile olur. Fakat savaş biçim değiştirerek devam eder Almanya'da ve Brecht, Nazi baskısından kurtulmak için gönüllü sürgün yıllarını başlatır. 1948'de tekrar Berlin'e döndüğünde kaleme alır Antigone'yi. Bu bilgiler ışığında metne tekrar dönünce;

*“YAŞLILAR- (...) Öğrenememiş kadersizlik karşısında uysal olmayı” (Brecht,1997: 183).*

Brecht'in bireyi erdeme ulaştıracak iyiye yönelen eylemini belirlemede sorguya çekeceği kavramlar belirlenir. Öyle ki Kreon, Argos'a savaşa açan ordunun başındaki oğlu Megareus'un öldüğü bilgisini Haberci'den alınca tek umudu Haimon'u kurtarmak isteğiyle Yaşlılar'a yönelir:

*“KREON- Kurtarırsam onu*

*Çıkar mısınız benden yana?*

*Sessiz kalmıştınız yaptıklarına. Bu sizi de*

*Ortak kılar bana”(Brecht,1997: 209 -210).*

Görüldüğü gibi Kreon'un amacı, Antigone'yi kurtarmak değil, erkini devam ettirecek kişiye ulaşma isteğidir. Tıpkı Antigone'nin bir süredir devam etmekte olan savaşa Polynikes dâhil olmadan önce müdahil olmak istememesi gibi. Fakat bu iki yönelişin birbirinden ayrılan yönleri vardır. Antigone kendi bireysel yönelişinde

sorgusunu tamamlamış bir karakterdir. Onu erdemli kılmamızı sağlayan bu sorgulama sonucunda ulaştığı sonuçtur:

*“ANTİGONE-(...) Çünkü iktidarı*

*Arayan bir kez içti mi tuzlu suyu, tutamaz artık kendini*

*Hep içmelidir. Dün kardeşimindi, bugün bende sıra” (Brecht,1997: 185).*

Bu noktada ölümün onun için hiçbir değeri yoktur. Çünkü onun ölümü seçen eyleminde toplumun diğer kesmine yöneltmek istediği bir düşünce vardır:

*“ANTİGONE- Ne iyi olurdu sizler de*

*Toplasaydınız haksızlığın ayıbını ve kurutup*

*Gözyaşlarımla ve ondan yararlıysaydınız. Uzaklara*

*Erişmiyor görüşünüz” (Brecht,1997: 199).*

Toplumun yönetim karşısındaki ataleti ise: *“NÖBETÇİ- (...) Çünkü büyüklerde gümüştən çok / Urgan vardır iş bize vermeye geldiğinde” (Brecht,1997: 180).* korkunun merkezinde kalakalıp eyleme geçmemeleri ve bunun sürekli :

*“KREON- (...) Yetmez benim kesip atmam çürüyen-*

*Bu iş Pazar meydanında yapılmalı ki, başka*

*Çürükler de unutmasın çürüyen keseceğimi.*

*Ve elim göstereyim hedefe giderken titremediğini” (Brecht,1997:192).*

söylemiyle beslenmesidir.

Kreon’la somutlanan yönetici erkte, kamusal alanın uyumu son derece basittir. Onun buyrukları ve emirleri dışına çıkılmadığı sürece bozulmayacak olan bu uyum, sürekli bir başarı ülküsüne hedeflenmiştir. Daha zengin olmak, daha fazla toprağa egemen olmak, “daha” ile ölçülen bu ülkünün içini dolduran kaderle sakinleştirilen alt ve orta sınıfın emeği ve nihayetinde yaşamlarıdır:

*“YAŞLILAR- (...) Gelgelelim korkunçtur kaderin gücü*

*Ne servet kurtulabilir elinden, ne savaşın ruhu (...)*

*ANTİGONE- Hayır yalvarırım kaderden söz etmeyin bana.*

*Bilirim ne olduğunu. Beni suçum olmadan Öldüren den söz edin; odur şimdi düşen  
Kaderin ağına” (Brecht, 1997: 199).*

Antigone bunu nihayetinde anlamıştır. Ne var ki, Antigone’nin korkusuzca Kreon’un karşısına dikilmesi bile yöneteci erki toplumla uzlaşmaya çekmeye yeterli olmayacaktır. Çünkü onun toplumda birlik ilkesi kendisiyle varolur:

*“KREON- (...) Çok erken öldü oğlum. Bir savaş daha  
Ve yerle bir olacaktı Argos! Ama tüm çaba  
Ve cesaret, yalnızca bana karşı kullanıldı.  
Ve şimdi düşüyor Tebai  
Ve düşsün, düşmeli benimle ve yem olmalı  
Akbabalara. Budur dileğim” (Brecht, 1997: 212).*

Vatan, milliyetçilik tutkalıyla bireyleri bir arada tutar. Adalet, milliyetçilik ekseninde değer bulur. Birey ise, bütünü oluşturan bir değer değil, “milliyetçilik” tümlesinde bir güruhu oluşturur:

*“ANTİGONE- Siz iktidardakiler hep tehdit edersiniz düşecek diye  
Kent bölünmüşlük yüzünden, yem olacak başkalarına  
Ve yabancılara, boyun eğerez duyunca bunu, size  
Yeni kurbanlar sunarak, ve yem olur zayıflayan kent  
yabancılara.*

*KREON- Yani kenti yabancılardan önüne mi atmaktayım sence?*

*ANTİGONE-O kendini atıyor sana boyun eğerek*

*Çünkü boyun eğen görmez başına geleceği.*

*Topraktır yalnızca gördüğü ve toprak alacaktır onu” (Brecht, 1997: 186).*

Genel bir toparlama yapacak olursak; epik-diyalektik tiyatro; toplumsal ilişkileri o anın koşulları içinde tarihsel bir çözümlemeyle ele almaktadır. Aristotelesçi dramda ise merkezde birey yer alır. Bu klasik akıl yürütmeye sonuca ulaşmayı doğurur. Marx’ın yabancılaşma kavramından hareketle bireyin toplumda özne konumundan nesneye

“şeyleşme”ye evrildiğini vurgulayan Lukacs, Brecht’i yabancılaştırma kavramını uygulayışında eleştirir. Ona göre, gerçekçi tiyatronun ödevi, Aristoteles’in taklit anlayışıyla gerçeği kavratmasındadır. Fakat Brecht, Piscator’un etkisinde kalarak tiyatroyu politik bir alana dönüştürmüştür. Kişileri bu yüzden tek boyutludur. Brecht bu eleştirileri hiçbir zaman haklı bulmaz. Onun isteği, tiyatro aracılığıyla toplumsal ve siyasi bağlamda dünyanın bir portresini çizmektir. Bunun için ihtiyacı olan; öğreticilik ve eğiticilik ilkeleridir. Seyircisini yabancılaştırma etmeniyle gözlemci kılabildiği sürece dünyanın değişimine katkı sağlayabilecektir. Tiyatronun eğlendirici ilkesi ise; seyircinin bilmeyeceği zevkte gizlidir. Şimdi bunu Brecht’in kendi anlatımıyla aktaralım;

*“Eskiden beri tiyatronun işi öteki sanatlarda da olduğu gibi insanları eğlendirmektir. Ona kendine özgü saygınlığını hep bu kazandırır. Tiyatro eğlenceden başkaca bir kimlik kartını gereksinmez. Ama bu kimliği taşıması kesinlikle şarttır. Tiyatroyu örneğin bir ahlak pazarına dönüştürmek asla onun düzeyinin yükselmesini sağlamaz. Tam tersine böyle bir durumda bulunduğu düzeyi yitirmemeye bakmalıdır. Tiyatro ahlaki olanı eğlendirici duygular açısından eğlendirici kılmadığı takdirde- ki ahlak eğlendirici kılmadan ancak kazançlı çıkabilir- derhal düzeyini yitirecektir” (Brecht,1993: 27).*

Böylece Brecht, “Sofokles’in Antigone’si” oyunuyla bireyin iyiye yönelişlerini deneyimleyip etüt etmiştir. Erdem bireyin ona ihtiyacı olduğu anda beliren bir olgu değildir, yaşamı boyunca onunla olur. Pek tabii, kapitalizm sisteminde bu süreklilik hali zor sağlanır diyerek, boyun eğişini sürdürmeye devam edecekse birey, kapitalizmin gelişip serpilmesine yardımcı olmaktan başka hiçbir işe yaramayacaktır. O zaman da bu sistemin onu ezmesinde sızlanmaya hakkı yoktur:

*“YAŞLILAR- (...) kısadır zaman denen, her yere hükmeden*

*Kaderdir ve zaman asla yetmez düşüncesizce*

*Yaşamaya sabırdan başkaldırıya uzanan yolda*

*Ve yaşlılıkta bilgeliğe ulaşmaya” (Brecht,1997:213).*

### 3.4. Kemal Demirel Antigone

1966 yılında kaleme alınıp 1973-1974 tiyatro sezonunda Devlet Tiyatrolarında sahnelenen Kemal Demirel'in Antigone oyunu, mitolojideki öyküye sadık kalır. Fakat karakterlerini yeni hayat hikâyeleriyle var eder. Metne göre; Antigone felsefe eğitimi almıştır. Haimon ise maden ocağında mühendistir. Bu seçim Demirel'in metnin geneline yaydığı kahramanlık - ki bu metin bağlamında bunun eşanlamlısı gibi kullanabileceğimiz- aydın sorumluluğunu vurgulamak için önemlidir. Öyle ki metnin kaleme alındığı yıllar ülkenin içinde bulunduğu durumla yakından ilintilidir:

*“1961-1971 arası dönemde toplumsal uyanış içinde soğuk savaş ideolojisini aşamayan aydının öne çıkması yüzeyselleşmenin aşılmasını engelledi. Bu dönemde aydın popülizme kaydı. Halk-aydın ikiliğinin aşılmasını sağlayan demokratik- özgürlükçü ortam bürokrat aydının bıraktığı boşluğun sol aydın tarafından doldurulmasına yol açtı. Sol aydının kaygısı ise ‘yığına kimin ve hangi tarafın sahip çıkacağı’ndan öteye gidemedi” (Olpak,2006:52).*

Demirel'in metninin ana izleğini kahramanlık olgusu oluştursa da sevgi ile yapılan eylemin tüm insanlığa hizmet edeceği savı önemli bir motif olarak işlenmektedir. Erdem olgusunu ortaya çıkaracak eylem markist ideolojinin adalet anlayışından beslenirken; bunun kaynağı olarak da insanlara duyulan koşulsuz sevgi gösterilir. Ülkemizde Demirel, kendi yazdığı “Evimizin İnsanları” romanından yine senaristliğini de kendisinin yaptığı “Piano Piano Bacaksız” ismiyle sinemaya uyarlanan yapıtıyla geniş kitlelere ulaşır. Demirel'in eserlerinde insanı yülceten bir değer olarak sevgi önemli bir motif olarak işlenir.

Olay Dizisine Bağlı Aksiyon Planı:

#### 1.Perde

Sunucu, Antigone mitosunu Sofokles'in metne aktardığı biçimiyle özetledikten sonra, Demirel'in metninde nelerle karşılaşacağını seyirciye iletir. Materyalist dünyanın adalet anlayışına göre insanların, ancak “insanca” yaşayabileceği vurgusu yapılır.

1.Sahne: Yönetim sırası geldiği halde tahtı kardeşine bırakmayan Eteokles, Polyneikes'i sarayın zindanına hapsedmiştir. Tüm varlığını kobalt madeni işletmelerinden kazanan Tebai için Polyneikes'in kral olması ve bu varlığın eşit şekilde dağıtılması için Antigone,

İsmene'ye onu zindandan kaçırmayı teklif eder. Fakat İsmene, Eteokles'in koyduğu yasalara karşı saygılıdır. Belki de bu eşit dağıtım konusunu Eteokles'e yaptırabileceklerini düşünür. Fakat Antigone aynı fikirde değildir.

2.Sahne: Sunucu, Antigone'nin Polyneikes'i kurtardığını, doğruca maden ocağına gittiklerini fakat bu haberi alan Eteokles'in de oraya gittiğini fakat ikisi arasında bir çarpışma yaşanmadan madende meydana gelen bir patlamayla ikisinin de can verdiğini, tahta ise dayıları Kreon'un geçtiğini iletir. Kreon yanarak can vermiş olmalarından ötürü tanınması imkânsız cesetlerden herhangi birini Eteokles olarak kabul eder ve onu kutsal bir törenle gömdürürken Polyneikes'i "hain" olarak ilan edip gömülmesini yasaklar. Herhangi biri de gömme işlemini gerçekleştirmeye yeltenirse aynı cezayı çekecektir.

3. Sahne: Polyneikes'in başında nöbet tutan üç muhafız, Eteokles'in cenaze töreninden söz eder. Bu tören, devlet memurlarından oluşan kuru, boş ve samiyetsiz bir topluluk tarafından gerçekleştirilmiştir. Haftasonu tatilinde aşk konulu mu yoksa kovboy konulu bir filme mi gitseler yoksa meyhaneye mi gitseler diye kararlaştırırlarken telaş içinde Kreon'u arayan Subay gelir. Kreon'un gelmesiyle muhafızlar sahneden çıkar ve Subay, ellerinde dövizlerle bir insan selinin Polynikes'i gömdüğünün haberini verir. Onlara öncülük eden de Antigone'dir. Sunucu, Kreon'un akrabası Antigone'ye ne yapacağını merak ettiğini, üstelik oğlu Haimon'un nişanlısı olduğunu iletir.

4.Sahne: Subay, Kreon'un karşısına Antigone'yi getirir. Antigone gömme işine öncülük ettiğini kabul etmenin yanı sıra, Polyneikes'i zindandan da kendisinin kaçırdığını itiraf eder. Kreon'a göre neyse ki bunu hiç kimse bilmiyordur. Antigone'nin dürüst ve temiz bir insan olması Kreon'u çaresiz bırakmaktadır. Fakat yönetici vasfıyla bir karar vermiştir ve bunu uygulamak zorundadır. Bulabildiği tek çözüm ise; kendi başkanlığında üç yargıcın Antigone'yi yargılaması olur. Belki de Antigone bunun suç olmadığı konusunda yargıçları ikna edebilecektir.

## II.Perde

1.Sahne: Sunucu, Pilatus<sup>10</sup>,un İsa'ya duyduğu yakınlıktan daha gerçek bir yakınlığa sahip olan Kreon'un Antigone karşısında olası bir cezalandırılma ihtimalinde tutumunun ne olacağını merak etmektedir. Haimon ise, yargılanmadan önce Antigone'ye birlikte kaçmayı teklif eder. Bu teklif İsmene tarafından coşkuyla karşılanır ve Kreon'un bundan haberdar olacağını, buna göz yumacağını söyler. Fakat Antigone bunu kabul etmez. Sunucu, mahkemenin hazırlandığını söyler ve yargıçlar hakkında bilgi verir.

2.Sahne: Kreon, Üç Yargıç ve Koro yerini almıştır. Birinci yargıç, aklını mantığıyla yönlendiren, İkinci Yargıç; mantığın yanında duygulara da önem veren, Üçüncü Yargıç ise; insanın varlık nedenini ve doğadaki yerini materyalist dünyaya göre açıklayan kişilerdir. Antigone yaşadıklarını ve eyleminin nedenlerini anlatır. Yargıçlar karar vermek için çıktıklarında Koro, "insanın insan için var olduğunu" anlatır.

3.Sahne: Antigone, hücrede beklerken Polyneikes'in yüzü görünür. Antigone'ye hak vermekte ve tarihin onu saygıyla anımsayacağını düşünmektedir. Antigone ise, ölüm fikrinin soğukluğuyla irkilmiş ve korkmuştur. Koro, Antigone'nin artık adının saygıyla anılan insanlar arasında yer aldığını anlatır. Sunucu, üçüncü yargıcın dışında ikisinin onu suçlu bulduğunu iletir.

4.Sahne: Haimon, babasından nişanlısını affetmesini istese de; bu Kreon tarafından, Thebai halkı için birlikte çalışarak Polyneikes ve Antigone'nin yerini ikisinin -Kreon ve Haimon- alabileceğini, fikirlerinin ve gerçekleştirmek istediklerinin böyle hayat bulacağına ikna etme çabasına dönüşmesiyle karşılık bulur. Hüküm verilmiştir ve Kreon

---

<sup>10</sup> Yuhanna İncili'nde adı Pilatus olarak geçen, Roma Valisidir. Yuhanna'ya göre; İsa yargılanıp ölüme mahkûm edilse de, Pilatus İsa'yı idam etmek istememektedir. Bu yüzden cezanın uygulanmasını birkaç gün geciktirir. Amacı; geleneklere göre idam edilmesi istenen kişilerin Paskalya günü, halka sorulmasıdır. Halk birden fazla mahkûm varsa birinin yaşamasını sağlayabilmektedir. Paskalya günü geldiğinde İsa ve Barbaras isimli bir eşkiya halkın karşısına çıkarılır. Fakat İsa'nın muhaliflerinin halkı yönlendirmesiyle, kurtulan kişi Barbaras olur. Pilatus İsa için yine de kurtuluş arasa da bulamaz. Yapabileceği tek şey kalmıştır: Çarmıhtaki İsa'nın acı çekmemesi için ölümünü hızlandırmak. Fakat bunun için de gecikmiş İsa çoktan ölmüştür. (Bknz: Yuhanna) \* İsa'nın çarmıha geriliş mitini Kemal Demirel'in Yuhanna İncili'ndeki yorumuyla kullanmayı tercih etmesinde iki neden vardır. Bunlardan ilki hiç şüphesiz ki; Halkın sorumluluğuna gönderme yapma isteğidir. İkincisi ise; Kreon ile özdeştiirdiği Pilatus'un el yıkama "suç bende değil, suç benden gitti" hareketidir.

bundan dönemez. Kendisini affetmesi için tahtı oğluna bırakmayı teklif etse de Antigone'nin ölüm haberi gelince Haimon, dışarı çıkar ve ardından bir el ateş sesi duyulur. Kreon oğlunun kendini vurduğunu anlayınca çığlıklar içinde olduğu yere yığılıp kalır.

Demirel, metnini epik tiyatronun anlatım olanaklarını kullanarak oluşturmuştur. 1950'li yılların sonunda ilk Brecht oyunu çevirisyle tanışan Türk tiyatrosu, Haldun Taner'in epik anlayışını kendi yazarlığında kusursuz uygulamasıyla tiyatrodaki kendini ifade edebileceği biçemlerden biri olarak da epik anlatım tarzını sahiplenir.

*“Haldun Taner'in kişisel olarak Brecht'in kuramı ve uygulamasını merak etmesi ve çağdaş Türk Tiyatrosunu oluşturma çabası içinde geleneksel gösteri sanatlarımızla kurduğu ilintiyi de hesaba katarak Brecht'i önemsemesi bir anlamda Brecht ile tanışmasının ilk adımlarıdır” (Çelenk,2003:88).*

Epik anlatımın ilk göstergesi oyunun “Sunucu” ile açılıp seyirciyi biraz sonra izleyecekleri hakkında bilgilendirmesiyle yapılır. Sunucunun yazar için önemli bir görevi daha vardır ki, bu da ideolojisini seyirciye direkt iletmesidir:

*“SUNUCU- (...) Günümüzde ise insanların hemen hepsinin davranışlarının materyalist dünyanın ama yalnız materyalist dünyanın gücü yön veriyor” (Demirel,2002: 14).*

Epik tiyatro estetiğinin başvurduğu bu yolla seyircinin karakterlerle özdeşlik kurması yerine, oyun kişilerinin eylemleri sorgulanarak bir sonuca varması hedeflenmektedir:

*“SUNUCU- İnsanlara sözler söylemek, hem de çok güzel sözler söylemek yüzlerce yıl önce kalkmış olmalıydı. Sözler yerini eylemler, kendini vermeler almalıydı” (Demirel, 2002: 13).*

O halde, rol kişilerinin eylemlerini belirleyelim ve erdemli kıldığımız Antigone'yi eylemine yönlendiren diğer rol kişilerinin eylemleri ile ilişkilendirip karakterinin biçimlenmesinde beslendiği kaynaklara bakalım.

Antigone'nin eylemi; Polyneikes'i zindandan kurtarmak. Polyneikes'i gömmek. Bunda herhangi bir sapma var mı? Hayır. Antigone, bunu yaşamı pahasına gerçekleştirir.

Önce Eteokles ile sonra Kreon'la vücut bulan yönetici erkin eylemi; Polyneikes'in kral olmasını engellemek; Polyneikes'i “hain” olarak nitelenmek.

Polyneikes'in cesedini gömmemek. Bunda herhangi bir sapma var mı? Hayır. Eteokles, Polyneikes'i kral yapmamak için önce onu zindana atar. Ardından Polyneikes'in zindandan kaçıp da halkla beraber maden ocağında çatışma hazırlığındayken maden ocağında meydana gelen bir kaza sonucunda Eteokles onunla birlikte yaşamını yitirir. Kreon, yasaları korumak adına oğlu Haimon'u yitirir.

Antigone'de İç Aksiyon: Thebai halkı için en iyi yaşam koşullarını sağlayacak kişinin önünü açmak istemek.

Eteokles'de İç Aksiyon: Gücü elinde tutmak istemek.

Kreon'da İç Aksiyon: Yasaların koruyuculuğunu üstlenmek.

Haimon'da İç Aksiyon: Antigone'nin yaşamasını istemek.

İsmene'de İç Aksiyon: Yasalara karşı gelmeden, her iki tarafı da mutlu kılacak bir çözüm bulmak.

Demirel, rol kişilerinin eylemlerini belirlerken; Thebai halkı için eşit yurttaşlık sağlayacak Kobalt madeninin doğru yönetilmesi -ki bu eşit paylaşımın sağlanacaktır- koşulundan hareket eder. Eteokles, Polyneikes ve Antigone'de bu açıkça gözlemlenebilirken; Kreon'u açılmak için onun karşısına maden mühendisi oğlu Haimon'u çıkartmış, Antigone'ye bağlılığın itkisiyle babasını kararından döndürmek istemiştir. Fakat Kreon'un yasalara hizmet etmesi; Polyneikes'in ve onun düşünce ardılı Antigone'nin halk gözünde "suç"lu bireyler olarak görülmesine, yani eylemleri belirleyen ana nedene hizmet etmektedir. Öyle ki Marks'a göre insanın diğeriyle kurduğu ilişkiyi kapitalist dünya belirlemektedir. Kapitalizmde işçi emeğine yabancılaştığı için, en temel ihtiyaçlarından biri olan diğer insanlarla iletişimini emeği üzerinden kuramayınca, iletişim de özünden yitirecek ve sağlıksızlaşacaktır. İşçi sahip olmadığı üretiminin ücretinin yettiğince şeylere sahip olabilecek, bu zaten kapitalist dünyanın yarattığı sınıflı toplum yapısında işçinin, işçi olmayanlarla yabancılaştığı gibi, kendi sınıfıyla da rekabete girdiği için yabancılaşmasını doğuracak ve yaşamda/ işinde tutunabilmek için aslında düşman olduğu burjuva değerlerine göre kendini biçimlendirecektir. (Bknz: Marks, 2013:

85-87) Marksist estetiği oluşturan başat öğelerden biri, üstyapı kurumlarını alt yapının belirlediği ve pek tabii bunun kökeninde ekonominin yattığıdır. Bir üst yapı kurumu olan sanat, egemen güçlerin çıkarına göre mi hareket edecektir? Bunu Demirel, Tebai halkının eylemiyle masaya yatırır: Antigone, Polyneikes’i gömme işlemini halkla birlikte yaptığını yargıçlara anlatırken “*Sanki kralın buyruğuna göre bu işler olup bitiyordu*” (Demirel, 2002: 57). ifadesini kullanır. Saray soyundan gelen birinin peşi sıra gitmek halkın eylemi için “güvenli alan”dır. Tıpkı Polyneikes’in zindandan kurtulduğu zaman, onunla birlikte Eteokles ile savaşması gibi “güvenli alan” eylemidir. Öyle ki, daha önce de öncüsü olmadan hareket etmeyen halkın, Antigone’nin cezalandırılması karşısında kendi bilinciyle eyleme geçmemesi yılgınlığa düşmesinden değil; kendine “güvenli alan” bulamamış olmasındandır. Marksist eleştiri bağlamında yanıtlanması gereken bir soru daha vardır: Yoksa sanat eseri sayesinde sanatçı, kendine verili olan dünyadan kendini soyutlayarak yeni bir dünya kurma hedefinde midir? Sanatçı, anı yaşarken kendini/yarattığı karakterini/eserini/ “yabancılaştırma” yoluyla toplum gerçekçiliğinin “değiştirilebilir” yanını mı göstermek isteyecektir? Demirel; yine halkın aynı eylemi üzerinden buna yanıt verir: Koro Antigone’nin aldığı ceza karşısında “*Doğacak çocuklarımızın adı Antigone olacak, Masallar Antigone’yi anlatacak*” (Demirel, 2002: 69). diyerek Antigone’yi bir kahraman olarak nitelendirir. Öyle ki, oyunun sahnelendiği 1973-74 tiyatro sezonunda henüz Deniz Gezmiş’in “*Burada ölen yalnızca bedenimdir ki zaten ölümlüydü, ölecekti. Ama düşüncemi öldüremeyeceksiniz.*” sözü kulaklardan gitmemiş, hafızalardan silinmemiştir.

*“1960’lı yıllar, ülkemizde dram sanatının ‘modern’ anlamda bir ‘iletişim ve yönlendirme’ aygıtı olarak salt iktidar tarafından değil, toplumun diğer kesimlerince de bulgulanmasını getirmiştir.(...) 70’li yıllarda farklı nitelikte süren bu yükseliş, toplumun değişimden yana olan kesimlerinin ‘tiyatro aygıtını’ keşfetmeleri, bu aygıtı kendi argümanlarını topluma taşıma amacıyla kullanma ve geliştirme çabasından başla bir şey değildir” (Çelenk, 2003: 45).*

Metni oluşturan tarihsel zeminde bir diğer önemli toplumsal dinamiği belirtmemizde yarar var: 1965 yılında Zonguldak’ta maden ocağındaki direniş, iki işçinin hayatını kaybetmesiyle son bulur. Sendika uzlaşmacı bir tavır takınır ve işçiler taleplerine karşılık bulamadan, yatıştırılır. Fakat kısa süreli bu yatışma 1969 yılında tekrar uç verir ve bu kez işçiler otuz beş günlük grevin ardından tüm taleplerini kabul ettirirler. (Bknz: Çelik, 2010: 512-530)

Bu metin, yazarın erdem anlayışını belirlerken yaşadığı toplumdan soyutlanarak değerlendirilemeyeceği gerçeğinin bir başka örneği olması açısından da değerlidir. Öyle ki, 1965'lerden başlayarak dünyada tiyatro estetiği üzerine tartışılan, tiyatronun siyasal alana direkt dâhil olması gerektiği görüşünü savunurken; tiyatronun politikadan farklı estetik bir nesne olarak değerlendirilmesi gerektiğini savunan farklı yönelişler vardır. Fakat elbette bu oyunu yerel niteliklerle değerlendirmemiz gerektiği sonucu doğurmaz. Antigone'nin erdemi, kamusal alanda mutluluğu sağlamak için bireyin kendini ortaya koymasıyla gerçekleşir:

*“İSMENE- Nasıl yararlı olabilirim sana?*

*ANTİGONE- Benim istediğim şey yararlarla zararlarla ilgili değil” (Demirel, 2002:16).*

*(...)*

*İSMENE- Peki bu tehlikeli serüvenden neyi elde edeceksin? Polynikes'in özgürlüğünü mü?*

*ANTİGONE- Ondan da çok önemli olan bir şeyi. Thebai halkının özgürlüğünü ve insanca koşullar altında yaşayabilmesini” (Demirel, 2002: 18).*

Bu oyunun yazılmasında dostu Demirel'i teşvik eden Kuçuradi, Antigone oyunları üzerine karşılaştırmalı bir değerlendirme yaptığı makalesinde aynı saptamanın altını çizer: *“Kardeşi için değil, insan için değil, hatta yalnızca iyi niyetli bir insan için değil, insanlara olan sevgisini eyleme çeviren bir insan için, insanlar için nelerin yapılması gerektiğini gören ve yapanın bir insan için kendi kendini harcar Demirel'in Antigone'si” (Kuçuradi, 2016:66).*

Antigone'nin eylemi kahramanlık idesinin körü körüne körüklendiği bir yöneliş değil; sevgiden beslenen bir etkilenim sonucu ortaya çıkar. Bu eylemi “erdemli” kılmamızın altında yatan nedendir. İnsanlığa karşı duyulan sonsuz ve koşulsuz sevgi sonucu kahraman olur Antigone. Bu Hegel'in sözünü ettiği kendilik bilinciyle yakından ilintilidir. Sevgi, bireyin diğeriyle birliğinin bilincini oluşturur ve bu sayede birey toplumda yalnız kalmayacak, yalnızca kendini değer üreticisi ve değerli görmeyerek –ki, bu bir anlamda özverili olmayı gerektirecektir- kendisinin diğeriyle; diğeriyle kendisiyle birliği, bireye benlik bilincini kazandıracaktır. (Bknz: Butler, 2005: 35-64)

Eagleton'da, sevginin siyasal alandaki eşiti sosyalizm olarak adlanırken; sevgi tanımı: *"Sevgi, bir başkası için, içinde gelişip serpilebileceği bir alan yaratmak, aynı zamanda onun da sizin için aynısını yapması demektir (...) Bekleme odasındaki boş bir koltuk gibi baştan verilmek yerine, ilişki eyleminin kendisi tarafından yaratılır"*(Eagleton, 2006:172-173). olarak karşılık bulur.

Öyle ki, Antigone aynı yönelişi Kreon'a da önerir: *"ANTİGONE- (...) Thebai bir kral kaybeder ama insanların tarihi insanlar var oldukça yaşayacak gerçek bir kral kazanırdı"* (Demirel, 2002: 41).

Fakat Kreon, yasaları koruma konusunda çok katıdır. Buna ilk kez birbirleriyle çatışırken ölen ikizlerden Polyneikes'in gömülmemesini emrettiğinde Subayın kendisine, halk tarafından saygı duyulup inanılan Polyneikes'in oldu-bittiye getirip gömülvermesini önermesine şiddetle karşı çıkmasında tanıklık ederiz: *"KREON- Sana buyruk verdim, krallarla pazarlık edilmez"* (Demirel, 2002: 23).

Fakat bu Hegel'in sözünü ettiği kendilik bilincininin, bireyin diğeri ve dış dünyayı olumsuzlama diyalektiğiyle kazanmasından kaynaklanmaz. Kreon, kendini değil; erkini ortaya koymuştur. Ne olursa olsun, sadece erkini ve yasaları koruyacaktır. Çünkü o Marx'ın insan doğasına yön veren, nesnenin bireyin kendini gerçekleştirirken dış dünyayla kurduğu iletişimi/ yabancılaşmayı emek üzerinden açıklamasını algılayamayacaktır. Öyle ki Subay, Polyneikes'in eşit maddiyata dayalı kurmak istediği dünyayı halkın nasıl coşkuyla sahiplendiği anlatırken, şaşırır:

*"KREON- (...) Thebai halkının, çalışmasının karşılığını pek iyi aldığını bu yüzden de rahat yaşadığını sanıyorum. Söz gelişi, biz köle çalıştırmıyoruz. Oysa komşularımızda, halkın yarısından çoğu köle..."*(Demirel, 2002: 25).

Kreon; metinde Polyneikes ve onun düşünce ardılı Antigone'nin çatıştığı sermaye sınıfı olarak çizilmez. Kreon, kobalt madenini kendi çıkarına kullanma ya da halkı düşük ücrete mahkûm bir yaşama bırakarak ehlileştirme peşinde değildir. Öyle ki, Haimon'un Antigone'yi affetmesi için kendisine geldiğinde söylediği gibi:

*"KREON -(...) Bak sana söz veriyorum, Thebai halkı için sen ve ben birlikte çalışacağız. Öylesine çalışacağız ki, Antigone'nin hatırı için onların arasına gireceğiz, tıpkı Antigone'nin, tıpkı Polynikes'in yaptığı gibi..."*(Demirel, 2002:72).

Kreon'un, bunu oğlu tarafından affedilmeyi umarak söylemediği çok nettir. Eğer buyruğu hiçe sayılarak eylem gerçekleşmemiş olsaydı bunu örtbas edebilecektir:

*“ANTİGONE- Senin bilmediğin bir hesap daha var. Polynikes'in bu büyük felakete sebep olan kaçmasını da ben sağladım.*

*KREON- Neee! Bunu da mı sen yaptın? Bereket versin bunu senin yaptığını kimse bilmiyor” (Demirel, 2002: 41).*

Burada Antigone'yi erdemli kılan bir özelliği daha vurgulanır: Cesaret. Antik Yunan düşünürlerinden bu yana erdemli bireyin sahip olması gereken bir özelliğidir cesaret. Antigone'nin bir ceza alma aşamasında, yeni, kimsenin bilmediği başka bir suçu hüküm verecek kişiye çekinmeden açıklaması karşısında Demirel Pilatus'la özdeşlik kurduğu Kreon'un cezayı başkalarına yükleme, sorumluktan kaçınma cesaretsizliğini koyar. Kreon sadece tecrübesiz ve basiretsiz bir yöneticidir. Bunu ne yapması gerektiğine bir türlü karar veremeyip çaresizlikten kıvranan Kreon'a, Antigone'nin önerisiyle söyler Demirel:

*“ANTİGONE- Haimon'u Antigone'yi ve iyi kalpli kraliçeyi alır Antalya'ya gider yerleşirdim. Orada onlarla birlikte çiftçilik yapar sonra da yaş sıramıza göre ölüm vermesi için tanrıya dua ederdim” (Demirel, 2002:41).*

Oysa yine tam bu yönelişin karşısına Antigone'yi erdemli kılmamızı sağlayan yaptıklarının sorumluluğunu üstlenmeyi kabullenen bir rol kişi çıkarır. Haimon'un birlikte kaçmayı teklif etmesi üzerine, Antigone'nin tavrı çok nettir:

*“ANTİGONE- (...) İnsan kaçmakla peşinde bir suçu da beraber götürüyormuş gibi gelir bana. Ben Antigone kaçacağım. Ama ne için?” (Demirel, 2002: 49).*

Bunun iki nedeni vardır şüphesiz: Antigone'nin kendini suçlu görmemesi:

*“ANTİGONE- Suçu önce parmak uçlarım işledi isterseniz önce onları kesin.*

*BİRİNCİ YARGIÇ- O dediğiniz bazı doğu ülkelerinde olur. Biz cezayı insanın kafasına veririz” (Demirel, 2002: 59).*

Diğeri ise; kendi mutluluğunu; kamusal alanın mutluluğuna bağlamasıdır:

*“ANTİGONE- Keşke gücüm yetse de bütün Thebai'nin yaptıklarının hesabını ben verebilsem” (Demirel, 2002:64).*

*“ANTİGONE- Eğer bir insan size aynı durum karşısında olsaydım bir daha tıpatıp aynı şeyleri yapardım derse karar vermek size düşer. Eğer bir insan Thebai insanların insanca*

*yaşayabilmeleri için, kendimi sonuna dek harcamaya hazırım derse karar vermek size düşer. Thebai yargıçlarının benimle ilgili kararı ne olursa olsun onları- burada karşı karşıya bulunduğum insanları – bitmez tükenmez bir güçle seviyorum derse karar vermek size düşer” (Demirel, 2002: 65).*

Öyle ki Antigone'nin, üç yargıç tarafından sorgulanması sahnesinde öne çıkan düşünce; “yasalar insanlar için geçerliliğini yitirmişse yeniden biçimlendirilmelidir” önermesinde geçer. Bireyin yaşamına yön vermesi için hayattaki “en iyiye” ulaşma çabasıyla devletin varlığını sürdürmesi için “en iyi” ye ulaşma çabasındaki koyduğu kurallar bu noktada çatışır. Çünkü Antigone'ye göre, devlet/ yasa koyucular, halkı tanımıyor; yasa koyuculara göre ise; kuralların tüm toplum tarafından benimsenebilmesi için aykırı düşünenlerin bunu bir virüs gibi tüm topluma bulaştırmadan giderilmesi/ ehlileştirilmesi gerekmektedir:

*“BİRİNCİ YARGIÇ- Nevar ki bu dostlarınız binlerce kişiyi peşlerine takıp size yardım ettiklerini biliyoruz. Elimizde belgeler var. Bütün bunlar kendiliğinden mi oldu? Soruyorum size kendiliğinden mi oldu? Ülkemizin güvenliği için bunu cevaplamak zorundasınız.*

*ANTİGONE- Ülkemizin güvenliği için yalan da mı söylemek zorundayım? Bu insanların arasında suçlu arayacağımıza onların içine girip neler istediklerini yakından görünüz. Onları gerçekleştiriniz. Ancak o zaman ülkenin güvenliği ve esenliği söz konusu olabilir” (Demirel, 2002: 60).*

Burada yine Antigone'yi erdemli kılmamızı sağlayan bir özelliği daha vurgulanmaktadır: Bilgi. Bu elbette Demirel'e göre; özel mülkiyet sonucuyla emeğine yabancılaştığı için özgür olmayan bireyin yaratıcılığının ortadan kalktığı için, yaşadığı toplumu ve doğayı düşman olarak deneyimleyişidir. Oysa insan doğası yaratıcı ve üretkendir. Modern toplumun getirdiği uzmanlaşma ve iş bölümü sınıflı toplumun yaratılması sonucundan daha öte aşılamaz bir sorunu; insanı yaratıcılığından uzak, bir makine gibi algılamasıdır. Böylece insanın kendi doğasında söz sahibi olamadığı için değer yaratamamasının bilgisidir. (Bknz: Marx, 2013: 9-15, 112- 158) :

*“ANTİGONE- Sizin yasalarınızda üç –beş kuruş için bir kapının arkasında eli böğründe boynu bükük insanın harcanan onurunu koruyan maddeler var mı? Sizin yasalarınız doymak bilmeyen hırslarıyla kişileri harcayanlara engel olabiliyor mu? Sizin yönetiminiz Thebai insanların haklarının çiğnenmemesini sağlayabiliyor mu?” (Demirel, 2002: 61).*

Antigone'ye göre bu sorunu aşmanın ön koşulu sınıflı toplum yapısını ortadan kaldırmak ve eşit yurttaşlığı sağlamaktır:

*“ANTİGONE- Yüzyıllardır sizler gibi düşünüyor yönetenler ve onun içindir ki, Thebai acılardan kurtulamıyor. Yapmak istediğiniz her şeyde önce sizler yani yönetenler gelirsiniz. Sonra da keskin bir çizgiyle ayrılmış olan yönetilenler” (Demirel, 2002: 60).*

Yasa koyuculara göre, toplumdaki uyumu sağlamanın ön koşulu; aykırı olanı diğer bireylerin ders alacağı şekilde cezalandırıp fikren aykırılığı ortadan kaldırmaktır:

*“İKİNCİ YARGIÇ- Biz insanı tasarladıklarından suçlamayız. Ancak gerçekleştirdiklerinin hesabını sorarız. Bu durum karşında bütün Thebai ’nin işlemiş olduğu bir suçun hesabını yalnız sizden mi soruyoruz?” (Demirel, 2002: 64).*

Antigone’nin eylemini belirleyen itici gücü; ne Polyneikes’le olan akrabalık bağı, ne Antigone’nin kişiliğindeki inatçılık, dik kafalılık, ne de kahramanlık idesine bağlanmaktadır. Antigone, Thebai halkına karşı duyduğu koşulsuz sevgiden gücünü alır. Demirel bunu Saint Exupery’in sözüyle destekler:

*“İSMENE- (...) Ama hep derim ya sen çocukluğundan beri kötü olmasa da tehlikeli şeyler yaparsın” (Demirel, 2002: 18)*

*“ÜÇÜNCÜ YARGIÇ- O söz verdiği için her şeyi yapan insana benzemiyor. Hayat bize gösteriyor ki ‘sevgi insanların birbirinin yüzüne bakmaları değil, birlikte aynı yöne bakmalarıdır” (Demirel, 2002: 58).*

Öyle ki, Polyneikes’in düşünce ardılı olan Antigone’yi değerlendirmek için tekrar Polyneikes’in kişiliğine baktığımızda; Demirel ikiz kardeşleri birbirleriyle savaşırken göstermez. Polyneikes’in, maden ocağına yalnızca halkla beraber olabilmek için gitmesine karşın Eteokles olası bir başkaldırıda, savaşarak onları bastırma düşüncesiyle gitmiştir. Polyneikes ikizine herhangi bir saldırıda bulunmaz ve böyle bir fikri dahi yoktur, bunu Subay’ın Polyneikes’i gömmek için Kreon’u ikna etmeye çalışırken onun sözlerini aktarmasından, okuruz: *“İnsanlar dünyada insanca yaşamak için vardır. Bunu hiç unutmayınız” (Demirel, 2002:25).* İkizler, maden ocağında meydana gelen bir patlama sonucu yaşamlarını yitirirler. Antigone de tıpkı Polyneikes gibi insanlara karşı koşulsuz sevgi beslemektedir. Ölüme giderken hücrelerinde Polyneikes’i görmesi, aslında Antigone’nin eylemi karşısında kendini son kez değerlendirmesi olarak okunmalıdır. Pişmanlık duymaması, Thebai halkını düşünmesi onun kendini kahraman olarak görmesinden öte, sevgisini göstermektedir. *“POLYNEİKES- (...)İnsanlar yaşadıkça senden söz edilirken kalpleri heyecanla çarpacak, varlıkları ürperecek, gözleri dolacak” (Demirel, 2002: 68).*

Dilthey'in "Sahibi ve aynı zamanda parçası olduğumuz insan dünyası, yaşama deneyimi içerisinde bize sanat ve tarih yazımcılığı ve soyut bilimler aracılığıyla hep yükselen bir bilinç sağlar" (Demirel, 2002:36). sözü Demirel'in eserinde Haimon rol kişisinde hayat bulur: "HAIMON (...) İnsanlara ancak seninle ulaşabilirim" (Demirel, 2002: 48). Demirel, Antigone oyun metniyle seyirciye "erdem"i, değişmez nitelikleri cesaret ve bilginin yanı sıra sevgi ile ulaşılabilir bir olgu olarak tanımlamış ve kamusal alanda mutluluğa ulaşmanın birkaç bireyin kendini feda etmesiyle değil, birlikte hareket edebilme ile sağlanacağını iletmiştir.

Demirel, içinden çıktığı toplumun sorunlarıyla yeniden biçimlendirdiği Antigone metnini erdem tanımlamasına ulaşmada evrensel değerlerle iyiye yönelişini belirlemesi metnini zamansız kılmayı başarabilip geleceğin seyircisine de seslenebilir niteliğe ulaştırmıştır:

*"KORO-İnsanlar insanlardan  
İnsanlar için yaşadıklarının  
Yaptıklarının hesabını  
Sorar  
Sonra da evlerine gidip  
Rahat rahat uyurlar  
Güneş doğar güneş batar  
Zaman arkada kalır  
İçinde  
Birçok hesap birçok kitap.  
Suçlular suçsuzlar  
Güçlüler zavallular yargulayanlar  
Yargılananlar  
Yalın ayak toprak üstünde  
Oynayan  
Küçük çocuklar büyür yetişir  
Bu güneşin altında  
İnsanlar, insanlar için  
Yaşadıklarının  
Yaptıklarının  
Hesabını verirler  
İnsanlara" (Demirel, 2002: 65-66).*

### 3.5. Janusz Glowacki, Antigone New York'ta

Bu metin, Sofokles'in Antigone oyunun ana izleğindedir. Ancak karakterleri ve olay dizisi değişmiştir. Glowacki, sahne üzerinde hiç görmediğimiz fakat tüm yönelişlerin kendisiyle sınırdığı Kreon / yasa yürütücü karşısında “vatan”, “yurttaşlık”, “hak” , “hain”, “aidiyet” kavramları ekseninde bireyin iyiye yönelişini arar. Öyle ki, postmodernitede iktidar bir yerde değil, her yerdedir.

ANİTA: 35 yaşındadır. New York City'de Manhattan'da Tompkins Square Park'ta yaşayan Portorikolu bir göçmendir. Elinde bir market arabası, bütün varı-yoğu bunun içindedir, en üstte de pembe bir telefon vardır. New York'a annesi ve erkek kardeşiyle geldikten iki gün sonra bir dikimevinde kaçak işçi olarak iş bulmuştur. Anita'nın annesinin tüm ideali, kendisini terk eden kocasına kendini kanıtlamaktır. Bu yüzden Amerika'ya göç etmiştir. Biraz para biriktirdikten sonra; memleketine San Juan'a geri dönüp küçük bir dükkân açma hayaliyle günde 18 saat çalışıyorlardır. Anita parça başına otuz beş cent almaktadır. Fakat bir süre sonra annesi ölünce tüm biriktirdiği parayı annesini Portoriko'da gömmek için harcar. Kalan parasını ise, erkek kardeşi çalar. Bunun dışında erkek kardeşi yankesicilik yaptığı için kodestedir. Bir süre sonra da Anita, amfizem olduğu için işten çıkarılmıştır. Brooklyn'de bir evde oturan Anita kirayı ödemek için parası kalmayınca ev sahibinin kendisiyle yatma karşılığı onun kiracılığının ücretsiz devam edebilmesi teklifini kabul eder. Ne var ki bir süre sonra ev sahibinin karısı tarafından basılınca, evden kovulur. Eşyalarını da, rehin olarak evde bırakır. Bir gün parası olunca eşyalarını geri alacağı günün hayalini kursa da, onu market arabasıyla metroya almayacaklarını bildiği için Brooklyn'e gidemeyeceğini bilmektedir. İyi bir işçi olduğu için ilk çalıştığı yerden işe dönmesi için telefon edeceklerini ummaktadır. Anita, Johnny'e polisler karşısında onu sahiplendiği gün bağlanmıştır. Ne var ki, Anita'ya “Benim kadını” diyen Johnny, o olaydan tutuklandıktan tam beş yıl sonra parka geri dönmüştür. Gelenin aslında Johnny olmadığını bilse de, Anita onu Johnny yerine koyar. Tıpkı, yanlış ceset çalınmış olsa da onu Johnny olarak kabul ettiği gibi...

SASZA: 50-60 yaşlarındadır. New York City'de Manhattan'da Tompkins Square Park'ta yaşayan Rus bir göçmendir. En sevdiği şarkı; Frank Sinatra'dan

“Strangers in the Night” dır. Sasza’nın müziğe ilgisi; sesleri bastırabilme gücünden, babasından ona kalan son bir miras gibidir. Rusya’da yaşadığı yıllarda; resim öğretmeni olan babası, evlerinin bitişiğindeki daireyi sorgu evi olarak kullanan KGB’nin seslerini bastırabilmek için, müziğin sesini her zaman sonuna kadar açmış. Babasının tek hayali hayranı olduğu Bosh’un Madrid’teki eserlerini görebilmek olsa da pasaportu olmadığı için bunu bir türlü gerçekleştirememiştir. Sonunda İsrail’deki yeğeninden oraya gidip tüm gördüklerini tasvir etmesini istemiştir; ne var ki yeğenin alay dolu mektubunu bir kod olarak okuyan KGB ajanları, babasını tutuklamıştır. Küçüklüğünde gündüzleri babasının yarım bıraktığı resimleri tamamlayarak mesleğini belirleyen Sasza, soyut resimler yapan bir ressam olmuştur. Karma bir sergiye katılmıştır. Brejnev, resmine tükürünce, New York’a gelir. Buraya ilk geldiğinde SoHo’da kendi gibi göçmen bir ressamla sergi açar fakat kimsenin ilgisini çekmez. O da ev tamiratı işlerinde çalışmaya başlar. Columbia Üniversite’sinde Rus profesörün evini tamir ederken, karısı profesöre âşık olur ve Sasza’yı terk ederek onunla yaşamaya başlar. Sasza da para kazanmak için aldığı bir sonraki tamirat işinde evi yakmış, bir süre sonra da parkta yaşamaya başlamıştır. Fakat düzenli bir hayatı olduğu yıllarda Moskova Güzel Sanatlar Akademi’sinden Rusya’ya dönmesi için resmi bir davet almıştır. Sasza, parkta yaşadığı yıllarda sıkça Rusya’ya geri dönmeyi istese de bir türlü konsolosluğa gidecek cesareti kendinde bulamamıştır.

PİRE: 40-50 yaşlarındadır. New York City’de Manhattan’da Tompkins Square Park’ta yaşayan Polonyalı bir göçmendir. Polonya’da gayrimeşru bir çocuk olarak doğmuştur. Annesinin onu nehre atacağı sırada ninesinin gelip onu kurtarmasını, hayatta şanslı bir insan olmasına bağlıyor. Sara hastası. Fakat bunu da bir şans gibi düşünüyor ve diğer evsizlerin sara nöbetlerinden çok daha iyi bir nöbet geçirdiğine inanıyor. Bunun diğer evsizler için ona karşı duyulan bir kıskançlık unsuru olduğunu düşünüyor. Green Point’te bir teyzesi olduğunu söylüyor fakat bu bir yalan. Amerika’ya gelebilmek için bir böbreğini satan Pire’nin dünyada olanlara ilgisi kolay yoldan para kazanma odaklıdır. Polonya’da II. Dünya Savaşı sırasında köyünde Yahudileri gammazladıklarını, fakat Masiak adında bir köylünün birini ahırda sakladığını savaş bitip de Yahudi’nin İsrail’e döndükten sonra, bu sayede zengin olduğunu ve tam aksi yönde davranan bütün köyün bu manzara karşısında kafasını taşlara vurduğunu anlatıyor. Pire’nin tüm hayali sevgilisi

Jola'nın bir gün gelip onu bu parkta yaşamaktan kurtaracağı olsa da; bunun tam aksini yaşamıştır. Parkta yaşadığı yıllarda Jola'ya mektubunda beş odalı bir evde oturduğunu emrinde hizmetçilerin olduğu bir yaşam sürdüğünü anlatmış, adres olarak da, sürekli votka aldığı dükkânı yazmıştır. Jola, Polonya'dan Amerika'ya geldiğinde onu karşılamamış, dükkânın sahibi, onu parka götürdüğünde ağaçlıkların arkasına gizlenip onunla konuşmamış, Jola'da istemeyerek de olsa Polonya'ya geri dönmüştür. Pire, bulduğu parayı kendisi için harcayan, arkadaşlarını çok önemseyen, sürekli yalan söyleyen; bencil bir karakter olsa da; Sasza'nın onu terk edip yalnız kalmasından korkmaktadır.

#### Olay Dizisine Bağlı Aksiyon Planı:

##### I.Perde

I.Sahne: New York'ta Manahattan'da evsizlerin yaşadığı Tompkins Square Park. Çavuş James Murpy adındaki polis girer. Genellikle göçmenlerden oluşan evsizlere karşı olmadığını, anarşistlerin onlardan daha “yurtsuz” ve zararlı olduğunu düşünse de, onları kontrol altında tutabilecekleri düşünlerevine yerleştirmeye çalıştığını anlatır ve telsizden aldığı bir haber üzerine çıkar.

II.Sahne: Sasza Frank Sinatra'yı dinlerken, paltosunun ceplerini ters yüz ettikten sonra, ayakkabısının altına gizlediği jileti çıkartarak, ceplerini keserken, alış-veriş arabasıyla Anita gelir; John'un nerde olduğunu sorar. Donarak ölen John'u Hart Island'a gömmek üzere götürmüşlerdir. Anita buna anlam veremez çünkü oraya sadece suçlular ve adı-sanı olmayan sefilleri gömmektedirler. Oysa John, Amerikalı'dır.

III.Sahne: Pire, Sasza'nın kendisine içki alması için verdiği parayı kalorifer dairesinde geçirmek için kullanmıştır. Fakat bunu gelir-gelmez itiraf etmez, parayı nasıl çaldığına dair hikâyeler anlatır.

IV.Sahne: Sasza, Rusya'ya dönmek istediğini söylediğinde Pire buna şiddetle karşı çıkar. Çünkü beş yıldır aynı bankı paylaşmaktadırlar ve yalnız kalmayı hiç istememektedir.

V.Sahne: Polis, devletin yargılama sürecini anlatır. Birinci safha, bilgilendirme; ikincisi; uyarı; üçüncü dördüncüyle dördüncü ise beşinciyle birleşen insan haklarınca korunmaya alınıp üniversite uzmanları tarafından görüşülmüş usullere göre; adaleti sağlayacak savunucudan sezgi ve duyarlılık bekleyen bir aşamayla ilerlemektedir.

VI.Sahne: Pire, bir böbreğini satması için Sasza'yı ikna etmeye çalışır fakat başarılı olamaz.

VII.Sahne: Anita, John'u gömmek istediğini söyler. Fakat bir cenaze töreni bir lumizin kiralamakla eşdeğer bir maliyettir. Bunu karşılayamayacaklarını bilirler. Öyleyse, ilk işleri John'u Hart Island'a götürülmeden kaçırmak ve kendi düzenleyecekleri bir törenle John'u yaşadığı bankın altına gömmek olacaktır. Market arabası olduğu için metroya binemeyen Anita, Pire'nin bunu yapmasına karşılık sevgilisine hediye etmesi için ayakkabılarını verecektir. Bir teki, gitmeden önce diğer tek de geldiği zaman. Pire kabul eder.

## II.Perde

VIII.Sahne: Bronks'ta iskele. Tüm evsizlerin tabutları üst üste konulmuş, Hart Island'a götürülecek gemiyi beklemektedir. Pire üçüncü tabutu da açar, fakat bu da John değildir. Başka bir tabutun çivilerini söktüğü sırada Pire sara nöbeti geçirir. Onu kendine getirmek Sasza'ya düşer ve bu oldukça ironiktir, tabutun tahta aksamından bir parçayı ağzına yerleştirmek zorunda kalmıştır.

IX.Sahne: Polis, Potter's Field'den bir ihbar geldiğini ve dört tabutun açılıp birinin içindeki cesedin kaybolduğunu söyler. Ceset belki de bulaşıcı bir hastalık taşıdığı için tehlikelidir ve bir an önce bulunması gerekmektedir.

X.Sahne: Pire ve Sasza ortalarına aldıkları adamla banka oturmaktadır. Fakat bir süre sonra getirdikleri adamın John olmadığını anlarlar.

XI.Sahne:Sasza, Anita'dan bu karışıklık için özür dilemeye çalıştığı sırada Anita John için çoktan ayine başlamıştır. Anita'da gelenin John olmadığını bilmektedir fakat bunun bir

önemi yoktur. Çünkü beş yıl önce de kaybolan John'ın yerine bu çıkıp gelen adamı John olarak kabullenmiştir.

XII.Sahne: Polis, evsizler için buldukları yegâne çözümün onlar için tek gidiş bileti alıp garaja göndermek olduğunu söyler. Böylece şehiriçinde kalamayacaklardır. Belediye başkanının bu park için de bir çözüm bulduğunu, onu uygulamaya koymak için tüm güvenlik güçlerini çağırdığını söyler. Polis merakla bu çözümü öğrenmek üzere gider.

XIII.Sahne: Sasza, Rusya'ya dönmek için elçiliğe gitmek üzere hazırlanmakta, Anita'nın da onunla Rusya'ya gelmesini istemektedir. Anita kabul eder. Sasza'nın biraz daha ciddi görünmesini sağlamak için bir kravata ihtiyacı vardır, Anita, market arabasından aldığı birkaç giysiyi kravata değiştirmek için umutla gider.

XIV.Sahne: Sasza, yeni kıyafetlerini giymiş ve ceplerine bir şeyler koymuştur. Pire, ikisinin Rusya'ya gitmesinden rahatsızdır. Yine de içkisini onunla paylaşır. Fakat çoğu ispirto olan votka Sasza'yı rahatsız eder. Şiddetli bir baş ağrısıyla bankta kıvranmaya başlar. İki erkek tarafından tecavüze uğrayan Anita'nın sesi gelmektedir. Pire ise bundan hoşnut hiç ses çıkartmadan bekler.

XV.Sahne: Anita üstü başı yırtılmış, darp edilmiş bir halde gelir. Sasza, ayakkabısının altından jileti çıkartır, üzerindeki yeni kıyafetlerini ters yüz edip ceplerini kesmeye başladığı anda polis siren sesi ve mavi ışığı sahneyi kaplar.

XVI.Sahne: Polis, Tompkins Square Park'taki temizleme işlemi sırasında bir evsizin cenazesinin çıkarıldığına dair bir dedikodu yayıldığını fakat bunun asla doğru olmadığını bunu Portorikolu bir evsizin uydurduğunu zaten bu evsiz kadının parkı üç metre demir parmaklıklarla çevirdikleri halde, parka dönebilmeyi defalarca deneyip beceremeyince kendisini ana giriş kapısına astığını söyler. Sonra da Hart Island'a gönderilmiştir. Polise göre bazı insanlara ne yapılırsa yapılsın yardım edilemez. Bu Portorikolu da öyle bir kadındır. New York City'de evsiz sayısı gün geçtikçe artmaktadır. Belki de bu tiyatro oyununu seyredenlerden biri onlardan biri olacaktır. Polis, teybi çöp kutusuna fırlattığında Frank Sinatra'dan "Strangers In The Night" şarkısı yükselir.

*“Modern egemen iktidar her şeyi “belirli”leştirip kodlar. Rollerin, rütbelerin, kimliklerin, ulus devletlerin içine kapatır. Postmodern egemen iktidar her şeyi “belirsiz”leştirir. Büyük anlatıları, kimlikleri, sınırları, insanın yüzünü tıpkı kumsala çarpan bir dalga gibi siler. Yerine de hiçbir şey koymaz. Antigone’de ya da daha doğrusu Antigoneci bir tavırda ise belirlilik ve belirsizlik aynı şeydir” (Tüzün, 2011:12).*

Tüzün’ün bu saptaması, postmodernitede bireyin iyiye yönelişini saptarken kamusal alanı değerlendirmemiz açısından oldukça önemlidir. Eagleton’a göre postmodernizm aslında kapitalizmin yeni biçiminin toplumsal alanda kurumsallaşmasının bir sonucudur. Bu süreci okumak için, artan finans ve enformasyonun geleneksel sanayii karşında kurduğu koşulsuz baskıcılığını tüketim ve teknolojinin yardımıyla biçimlendirdiği tek tek bütün yapılarındaki “gerçek” algısında yarattığı kırılmaya bakabiliriz. (Eagleton, 2011: 10) Modernlik koşullarında hiçbir bilgi “bilme”nin emin olmak demek olduğu “eski” anlamdaki bilgi değildir. Bu durum doğa ve toplum bilimleri için eşit derecede geçerlidir. (Giddens, 2014: 44-45)

*“akıl bir hesaplama yetisidir ve matematiksel ilişkileri veya olgusal doğruları değerlendirebilir, ama daha fazlasını yapamaz. Bu nedenle, pratik alanda akıl ancak araçlardan söz edebilir; amaçlar söz konusu olduğunda ise susmalıdır” (MacIntyre, 2001:54).*

Postmodernitede anlamın önemsizleşmesi, aklın yalnızca yararçılık ilkesiyle sağlamanın yapılması, bireyi kapitalizmin getirdiği yabancılaşmanın yanı sıra yeni yükler altında bırakmıştır. Güvensizlik, tatminsizlik ve her alanda standarta uygunluk, özgünlüğün tefarruatla eş değer görülmesi, bireyin kendine ve yaşadığı dünyaya inancını zedelemiş, onu bir kimlik krizine düşürmüştür. Feyerabend’in deyimiyle “akla veda”, çağında “her şey uyar” ilkesi kamusal alanda mutluluğa ulaşmak isteyen bireyi tedirgin bir görecelilik, Nietzsche’nin tanımıyla sürü ahlakının içine hapseder.

*“Hiçbir topluluk kendi değer sistemine karşı çıkmadan yaşamaz; topluluğun bir değer sistemi olması gerekir, ama kendini buna karşı belirlemesi de bir zorunluluktur” (Baudrillard, 2016:65).*

Bireyin bu belirlemeyi yapamaması Badiou’ya göre, kötünün öncesiz olarak tanımlanmasından kaynaklanmaktadır. Ve bu kötü tanımlaması hiçbir felsefi açılıma dayanmadan yapılmaktadır. İnsan, dünya üzerinde korunmaya mahkûm bir canlı, “kurban” olarak kabul edilmiş ve kötülükle savaşımın iyiyi ortaya çıkaracağı kabul edilmiştir. Batılı bakış açısının yarattığı insan hakları evrensel beyannameyi bunun en somut örneğidir. Maddelerine tek tek karşı çıkmaya da, maddelerinin şekillenmesinin

kötü üzerine temellendirilmesini eleştirir. Onun önerisi, insanı ölümlü değil, ölümsüz bir varlık olarak kabul edilip dünyayı olumlama üzerinedir. Bu yapılmadığı sürece genel anlamda bir etikten söz edilemeyeceğini, olsa olsa bir süreç etiğinden söz edilebileceğini vurgular. (Bknz: Badiou, 2016: 31-67)

*“Madde 2- Herkes, ırk, renk, cinsiyet, dil, din, siyasal veya başka bir görüş, ulusal veya sosyal köken, mülkiyet, doğuş veya herhangi başka bir ayırım gözetmeksizin bu Bildirge ile ilan olunan bütün haklardan ve bütün özgürlüklerden yararlanabilir. Ayrıca, ister bağımsız olsun, ister vesayet altında veya özerk olmayan ya da başka bir egemenlik kısıtlamasına bağlı ülke yurttaşı olsun, bir kimse hakkında, uyruğunda bulunduğu devlet veya ülkenin siyasal, hukuksal veya uluslararası statüsü bakımından hiçbir ayırım gözetilmeyecektir” (Özmen,2018:214).*

Badiou'nun eleştirilerini dikkate alarak maddeleri tekrar anımsadığımızda bahsettiği batılı üst bakış açısını rahatça okuyabiliriz. Ve çalışmamız bağlamında, bireyin kamusal alanda mutluluğa ulaşması için eylemindeki iyiye yönelişi belirlerken; Madde 2'yle kendini “insanca” bir güvende hissederken; Madde 29'un 3. Fıkrasında yaşayacağı çelişki açıktır:

*“Madde 29- (3) Herkes haklarını kullanırken ve özgürlüklerinden yararlanırken, başkalarının hak ve özgürlüklerinin tanınması ve bunlara saygı gösterilmesinin sağlanması ve demokratik bir toplumda genel ahlak ve kamu düzeniyle genel refahın gereklerinin karşılanması amacıyla yalnız yasayla belirlenmiş sınırlamalara bağlı olur” (Özmen,2018:223).*

Glowacki, metninde bunu açıkça gösterir. Yasa yürütücü karşısında özgünlüğü bulunmayan standarta uymak zorunda olan birey, “gerçek”, “doğru” ve “iyi” algısını neye göre belirleyecek ve eylemine nasıl karar verebilecektir?

Anita'nın eylemi; Johnny'i gömmek istemek. Bunda herhangi bir sapma var mı? Hayır.

Anita'nın eyleminin itici gücü: Johnny'nin Amerikan vatandaşı olmasıdır.

*“ANİTA-Nereye götürürler onu?”*

*SASZA-Hart Island'a.*

*ANİTA-Kızılderili Potter's Field' e dedi.*

*SASZA-Hepsi bir kapıya çıkar. Potter's Field, Hart Island'da. Aynı adada.*

*ANİTA-Ama neden? Oraya yalnız suçluları, dışlanmışları, adı-sanı olmayan sefilleri gömüyorlar. Oysa Johnny Amerikalıydı ve iyi bir aileden geliyordu. Boston'lu bir aristokrattı.*

*ANİTA- (...) Ama Johnny Bostonluydu ve vatandaştı. Onu oraya götürmeleri, olacak şey değil. Bu bir yanlış” (Glowacki, 2009 : 8-9).*

Fakat Anita, bunu “vatandaşlık” vurgusuyla yapmaz. “Hak” vurgusuyla yapar. Öyle ki, Amerika’da göçmen olarak yaşadığı sırada, annesini kaybetmiş ve annesine de aynı sorumluluğu yerine getirmiştir.

*“ANİTA- Annem göğsünden hastalandı ve öldü. Ben elimde ne var ne yoksa harcadım; onu Portoriko’da gömmek için...” (Glowacki, 2009 : 50).*

Anita, annesini gömdükten sonra yine Amerika’ya dönmüş, memleketinde kalmayı düşünmemiştir. “Vatan” kavramı ona bir aidiyet vermemektedir. Öyle ki Sasza’yla Rusya’ya gitme fikri onu çok heyecanlandırmaktadır. Çünkü Sasza ona kendini güvende hissettirecek aidiyet duygusu aşılamaktadır:

*“ANİTA- (Sasza’ya sıkıca yapışmış.) “BİZ” dedin... İki defa “BİZ” dedin. Tanrı istedi bunu... John’u gömdüğüm için... Sakın inkâr etme “BİZ” dedin” (Glowacki, 2009 : 59).*

Yasa yürütücünün eylemi, evsizleri Potter’s Field’e gömmek. Bunda herhangi bir sapma var mı? Hayır. Johnny’i Tompkins Square Park’tan çıkarttıkları gibi, kendini parkın demirlerine asan Anita’yı da Hart Island’a gömerler.

Yasa yürütücü görevlisi Polis’in “vatandaşlık” algısı oldukça dikkat çekicidir. Çürüklerin ayıklandığı bir toplum algısı onda da yerleşmiş bir kanıdır. Kamusal alanda mutluluğa ulaşmak, standarta uymak demektir. Fakat gözden kaçırdığı, evsizlerin “yurttaşlık” değil, aidiyet duygusuyla bayrağı koruma isteğidir. Bu metinde önemli bir gösterge olarak karşımıza çıkar:

*“POLİS- (...) hükümetin politikasını protesto eden radikal göstericiler geçiyorlar.(...) her zamanki gibi Amerikan bayrağını yaktılar. Büyüklerinden birini. Bana karşı saldırganlaşmaya başladılar, hem de ne saldırganlık. Ama o sırada Tompkins Square Park’tan New York’lu evsizler çıkageldiler. Aç, kirli ama büyük bir şevkle. Aids’e yakalananlar, verem, frengi aklınıza ne hastalık gelebiliyorsa onlarda. Ama yurtseverlik ruhu da eksik değil. Radikallere saldırdılar, yıldızlı bayrağını ele geçirdiler. Ateşten arta kalan bayrağı elleriyle, paçavralarla, ellerine ne geçiyse söndürmeye çalıştılar; söndürdüler de ve parka astılar”(Glowacki, 2009: 3).*

Öyle ki Pire’nin Amerikan Rüyası’ndan tek beklentisi ona bir yurt değil, aidiyet duygusu vermesidir. Pire ya da diğer evsizler, İnsan Hakları Evrensel Beyannamesi’nin Madde 14’ünde tanımlanan “vatansızlık” tan çok uzaktır. Onlar hangi ülke sınırları içinde ikamet ediyorsa etsin, sistemin yarattığı bir “kurban” dan öte bir şey değildiler:

*“PİRE- (...) Ben Polonya’ya dönüyorum. Jola gelecek buraya. Bir yıl çalışacağız, bir kenara bir parça para koyacağız ve döneceğiz. Polonya’da bir ev alıp çatısına da bir Amerikan bayrağı dikeceğiz” (Glowacki, 2009 :31).*

Çürüklerden kurtulmak, görmezden gelmek, yok saymak, üstünü örtmek, Badiou’nun sözünü ettiği; insanı “kurban” olarak varsaymanın yanı sıra; Foucault’un panoptikon<sup>11</sup>dan yola çıkarak anlattığı iktidarın her yerde görünmeden gözetleyerek kendini ve kurallarını hissettirme fikri, Ortaçağ’da veba salgınının önüne geçmek için karantinaya alması, sağlıksız olanı tedavi etmekten çok; çürüğü toplumdan yalıtarak kapatma üzerine kuruludur. Foucault, kapitalizmin de aynı yönteme başvurduğunu, bu “kapatma” ile toplumu halk odaklı bir iktidardan; iktidar odaklı bir halk anlayışına dönüştürdüğünü ifade eder. Glowacki, bu yalıtma fikrini işler:

*“ANİTA- Peki sen biliyor musun Potter’s Field ne demek?*

*PİRE-Potter’s Field, Potter’s Field demek.*

*ANİTA-Peki sen biliyor musun o yer kimin parasıyla satın alındı?*

*SASZA-Kimin?*

*ANİTA-Yahuda’nın parasıyla.<sup>12</sup> Kanlı paralarla, gümüş sikkelerle.*

*(...)*

*Kiliseye döndü ve ruhani papazlara otuz gümüş sikkeyi geri verdi.*

*(...) Ama papazlar artık geri almak istemediler ibadethaneye, çünkü İsa’nın kanı bulaşmıştı onlara. Ne yapacaklarını bilemiyorlardı. Ta ki içlerinden birinin aklına bir fikir gelene kadar... “o paraya bir tarla satın almak ve yabancıları oraya gömmek.” Bir çömlekçi satmaya razı oldu. Ve ondan satın aldılar. “Potter’s Field, Çömlekçi’nin Tarlası demek. İngilizce biliyor musun, bilmiyor musun?*

*PİRE- Tamam ama o tarla eğer İsrail’de; burası New York.*

*ANİTA-Peki neden adı Çömlekçinin Tarlası?*

*SASZA-Doğrusunu istersen onun hakkı var. O her zaman aynı tarla. Suçlular, isimsiz sefiller, dışlanmışlar için.*

*PİRE-Yo özür dilerim, yabancılar için. Anita kendisi söyledi, yabancılar diye.*

*SASZA- Biz yabancılarız.*

*ANİTA- Ama Johnny, yabancı değildi. O, Bostonlu bir aristokrattı” (Glowacki, 2009 : 31-32).*

<sup>11</sup> Panoptikon: Jeremy Bentham’ın 17. yy’da; sekizgen biçiminde, ortasında bir gözetleme kulesi bulunan, içeridekilerin dışarıyı görmediği fakat dışarıdan içerinin görülebildiği cam hapisane tasarımıdır. “Pan” bütün anlamında, “opticon” gözlemlenmek anlamındadır. “Bütünü gözlemlenmek.” Bu Bentham’ın yararcılıkla ulaşmak istediği “en yüksek düzeyde mutluluk” anlayışının bir ürünüdür diyebiliriz. Ayrıntılı bilgi için bakınız: Jeremy Bentham,(2008) Panoptikon, (Çev: Zeynep Özarslan vd) Su Yay, İstanbul.

<sup>12</sup> Yahuda yüzyıllardır adı ihanetle eşdeğer olarak anılmış İsa’nın havarisi. Hz. İsa’yı 30gümüş dinar karşılığı öperek askerlere işaret etti. (bknz: yahuda’nın öpücüğü) söylenir.

Bireyin, toplum için -belki de topluluk demeliyiz- bir tehdit olarak algılanması, iktidarın erkini mutlaklaştıran ve kendisi karşında edilgenleştirme aygıtı olarak da hiç şüphesiz ki, bireyin içinde bulunduğu evreni, her şeyin alınıp satılabildiği bir pazara dönüştürmesinde yatar. Öyle ki, metinde Polis şehir merkezinde evsizlerden kurtulma yöntemi olarak kullandıkları, ellerine şehir garajına giden tek yönlü bir bilet tutuşturmanın evsizlerde yarattığı tedirginlik kendilerini “meta” olarak görmeleri fikrini doğrur:

*“PİRE- (...) Demek istiyorum ki, bilimsel olarak araştırılmalı Venüs’te hayat olabilir mi diye... Gazetede okudum, ortaçağda birisini ortadan kaldırmak istediklerinde avukatı yoksa ya da psikolojik hastaysa bir tekneye bindirir postalarlarmış, coğrafi buluşlar yapsın diye. Kristof Kolomb’un yolculuğunda yanında kimler vardı sanıyorsun? Avukatı olmayan psikolojik hastalar.*

*SASZA-Şu Venüs oldukça pahalı bir çözüm herhalde.*

*PİRE-Biliyor musun ben de senin gibi düşünüyorum. Tercihan, herhangi askeri bir üsse yollarlar.*

*SASZA-Yani bizleri atış tahtası yapmak için mi?*

*PİRE- Hayır, organ nakli için” (Glowacki, 2009 : 42).*

Aynı şekilde Anita, mistik yönleri güçlü bir karakter olarak çizilmiş olsa da; aslında onun “uğur”, “şans”, “kader” gibi kavramları da ekonomik denge üzerinden anlatılır:

*“ANİTA (Burnunu çeker hızlı konuşur) Ben bunu biliyordum, o kazak yüzünden... Biliyordum, kaşmir uğursuzluğu sünger gibi emer, ama şeytana uydu. O kazak uğursuz birinindi. Uğurlu olanlar çok ender kazak giyiyorlar. Uğursuz olanlar da ya donuyorlar soğuktan ya da terliyorlar ve uğursuzluklarını iyileştirecekleri yerde, kazak satın alıyorlar. Uğursuzun biri kaşmiri giydiğinde terliyor. Ter, alnundan doğruca kaşmire akıyor ve emiyor içine, beraberinde uğursuzluk ve kötü akımlar da birlikte. Yıkasan da ütülesen de, uğursuzluk kaşmirin içinde kalıyor... En kötü olan da yastıklar.*

*ANİTA- (Kazağını göstererek) Bu akrilik. Akrilikte bir sorun yok. Onu çıkartmak ve birkaç kez silmek yeterli. (Şova devam eder) Uğursuzluklar silkeniyor” (Glowacki, 2009 : 7-8).*

Öyle ki, eğer ortada bir meta varsa; onu kullanmak isteyen yalnızca iktidar olmayacak, kendini iktidarlaştırarak bu yolla iktidara göz kırpanlar da olacaktır. Polonyalı bir göçmen olarak New York’a gelen Sülük, kapıcılık yapmaktadır. Kışın evsizleri ısınmaları için, 2 dolara kazan dairesine almaktadır. Fakat içerisini nefes alınamayacak kadar sıcak yapmak için vanaları çok açmaktadır. Nefeslenebilmek için dışarı çıkarlar;

içeri tekrar girebilmek için tekrar para ödemek zorundadır. Henüz kışın üçüncü haftasında olmalarına rağmen; terli terli dondurucu soğuğa çıkan 12 evsiz zatürreden ölmüştür. Sülük'ün bunu yapmadaki amacı Papa'nın yerine geçecek olanı görebilmek için Vatikan'a gitmek için para biriktirmek istemesidir. Bu noktada Guy Debord'u anmakta fayda var:

*“ ‘Gösteri kendini tartışılmaz ve erişilmez devasa bir olumluluk olarak sunar. ‘Görünen şey iyidir, iyi olan şey görünür.’ der, başka bir şey demez. İlkesel olarak talep ettiği tutum bu edilgen kabullenıştır; ortaya çıkışına karşılık verenin olmaması ve görünüş üzerindeki tekeli ile arasında zaten bunu elde etmiştir” (Debord, 2012:38).*

İktidar kendini görünmez kılarak gözetlerken; birey kendini yaşamda olumlayabilmek için onun tarafından görünür olmak zorunda hisseder kendini. Böylece din de diğer bütün diğer her şey gibi bir gösteriye dönüşür birey için:

*“PİRE- (...)cenaze töreni hastanenden, limuzinden, daireden, hatta kürkten daha pahalı... Cenaze töreni cenaze törenidir. Böyle bir cenaze töreni iki bin papel...”*

*PİRE- Krematoryum! Tamam, o çok daha ucuz, İnsan başına sekiz yüz papel, köpeğe dört yüz papel” (Glowacki, 2009 : 29).*

Böylece birey kendini bir hipergerçeğin içinde bulur. Bu bireyin kendini –miş gibi yapmak zorunda hissetmesi değil, -miş gibi gerçeğin yerine koymasındır. Baudrillard hipergerçeği bize Fransa'da bulunan tarih öncesi bir mağarayı korumaya almak için hemen yanına inşa edilen “tıpkı” sahte mağara örneğiyle anlatır. (Bknz: Baudrillard,1981: 10) Gerçek mağara ziyarete açıldığı zaman hiç kimse gitmemiş, sahtesi ilgi görmeye devam etmiştir. Tıpkı Platon'un “idealar” ı mağara benzetmesi üzerinden anlattığı gibi; ışığa bakmak cesaret ister, gölgeleri gerçeğin yerine koyup yaşayadurma birey için güvenli alandır. Postmodernitede bireyin eyleminde iyiye yönelişini de bu hipergerçek belirleyecektir. Öyle ki postmodernitede, belirlemenin temel koşulu belirsizliktir. Anita, yanlış cesedin gömülmesine aldırmayacaktır. Onun için önemli olan, ait hissettiğine karşı sorumluluğunu yerine getirmektir. Çünkü bu bir haktır. Anita, “hak” kavramını kendi üzerinden değil, “öteki” Johnny üzerinden yorumlar. Arkadaşına duyduğu sorumluluktan gücünü alsada, aslında bu eylemi postmodernitede bireyin kendini bir şeyin parçası olarak, ifade etmesinden kaynaklanır. Kendini tanımlayabilmesi için “öteki”ne ihtiyacı vardır. Bu öteki, onu hiçbir şekilde olumsuzlayamayacak dilsiz yeni Johnny'den başkası olamaz:

*“ANİTA- (...) Ben dört gün karakolun önünde bekledim, sonunda kovdular beni. Parka döndüm ve onu orada bekledim. (...) Sonunda geldi ama beş yıl sonra...”*

*(...) Tanımadı beni.*

*(...) Ben düşünmeye başlamıştım Johnny olmadığını... Ama sonra anladım ki, oydu. Şimdi eminim, o Johnny...” (Glowacki, 2009 : 52).*

Anita'nın hipergerçeğin “-miş gibi” sini yaşayan değil “ -miş gibi” yi oynayan bir karakter olduğu çok açıktır. O, toplumun kendisini onaylamasının tedirginliğini yaşayan bir karakter değil, toplumu onaylayamamanın ikilemini yaşayan bir karakterdir. “gerçek” algısı bulanıklaşmamış, belirsizliğe emanet edilmemiştir. Anita'yı erdemli kılmamızın en belirleyici özelliği buradadır.

*“ANİTA (şalı gösterir) Bu, Calvin Klein.*

*SASZA- Aha.*

*ANİTA-(göstererek) Eğer bana inanmıyorsan, etikete bak.*

*SASZA-Aha.*

*ANİTA- Ama bu orijinal bir Calvin Klein değil.*

*SASZA-Diğil mi?*

*ANİTA-Diğil... Bak etiketi beyaz iplikle dikilmiş. Clavin Klein hiçbir zaman böyle bir şey yapmaz...” (Glowacki, 2009 : 49).*

Ne var ki, kapitalizmin yeniden biçimlendirdiği “gerçek”lik yaşamla ölüm arasındaki boşlukta bireyin eyleminde iyiye yönelişleri belirlemesinde onu sürekli bir bombardıman altında tutmaktadır. Araçlaşan gerçeklik; bireyi kamusal alanda mutluluğa ulaştırmaktan çok, amacını unutmasının zeminini yaratır. Bu noktada, Sasza'nın; Pire'nin sara nöbeti sırasında, onu yaşamda tutabilmek için bulunduğu ortamın objesini kullanması doğa/doğa(l) ve yasalar birlikteliğinin önemli bir göstergesidir:

*“(Pire, Sasza'nın ellerinden kayar ve yere düşer; sara nöbeti geçirmektedir. Sasza, ona yardım etmeye çalışır. Pire'nin ağzına, tabutun altından kopartılmış bir parçayı sokar.)” (Glowacki, 2009 : 38).*

Tüm toplumsal sözleşmelerde yaşam hakkından sonra gelen en önemli haklardan biri olarak anılan mülkiyet hakkı, kapitalizmde bireyin gerçek algısını biçimlendiren bir olgudur. Bu sistemde belirli bir para karşılığında hayallerinizi, amaçlarınızı satın

alabilirsiniz. Postmodernitenin hipergerçeğinde “amaç” bireyin erdeme giden yolunu belirlemez. Çünkü amaç da tıpkı iyi kavramı gibi araçlaşmıştır. Sasza, Rusya’ya dönmek üzere elçiliğe gitmek için edindiği yeni giysileriyle “iyi” kavramını toplumun ona dayattığı gibi meta üzerinden belirler. Fakat çok geçmeden kendi gerçeklik algısına dönecek ve kapitalizmin ona dayattığı mülkiyet hakkını reddedecektir:

*(Sasza, Frank Sinatra dinlerken, paltosunun ceplerini ters yüz ederek dışarı çıkartır, ayakkabısının altından çıkarttığı jiletle sol cebini titizlikle kesmeye başlar...)* (Glowacki, 2009:5).

*(Sasza yeni giysiler içinde, harika hissediyor kendini. Özellikle de cepleri mutlu ediyor onu. Ceplerine birkaç şey koyar. Banka oturur ve kibarca bacak bacak üstüne atar.)* (Glowacki, 2009 : 61).

*(Sasza, ayakkabısının topuğunun altından jileti çıkarır. Yeni ceketinin içini boşaltır. Dışına ters yüz eder ve düzenlice jiletle kesmeye başlar.)* (Glowacki, 2009 : 65).

Öyleyse “iyi” nedir? Glowacki, bunu tıpkı Anita gibi Sasza’nın eylemiyle de masaya yatırır. Sasza’nın karısı Amerika’ya geldikten sonra Sasza’nın evini tamiri sırasında tanıştıkları onlar gibi Rus olan Columbia Üniversitesi’nde ders veren Profesörle birlikte olmaya başlamıştır. Sasza, Rusya’da toplumcu gerçekçi sanat anlayışına aykırı soyut resimler ürettiği için dışlanması sonucunda Amerika’da göçmen olarak yaşamaya başlamıştır. İlk geldiği yıllarda çabalamasına karşın bir sanatçı olarak, Amerikan Rüyasında kendine bir yer edinememiştir:

*“SASZA- (...) Sergime George Bush gelecek ve resmime tükürecek diye umut ediyordum. Ne yazık ki, hiç kimse gelmedi”* (Glowacki, 2009 : 57).

Sasza, geçimini sağlamak için başka işler yapmak zorunda kalmıştır. Fakat karısının kaçtığı profesör sanat konusunda Sasza gibi Amerika’da “cahil” ce davranmayacak, tüm zamanların en çok ilgi uyandıran yazarı Shakespeare üzerine araştırma yapıp onun bir kadın olduğunu kanıtlayacaktır. Profesör buna kendisi de inanmasa da, bu pazarın ekmeğini yiyecektir. Postmodernitede gerçek benliği olmayan sanatçının, kendinden yola çıkarak üretebileceği pek bir şey yoktur. Sınıfsal tavrı dışlamıştır, sanatı, kitleleri biraraya getiren bir eğlence aygıtı gibi kullanarak, bireyin kendini bulacağı alan değil, bireyi ötekiyle biraraya toplayacağı bir alan ve böylece bireye bir topluluğa ait olmanın vereceği hazla “iyi” algısını yönetmeye talip olan biri olur. Glowacki, işte bu “iyi” algısını Sasza karakteriyle sanat üzerinden sorgular. Gösteri

toplumunda, gerçeğin belirsizliği, bulanıklığı bireyin erdemli davranışa yönelmesinde toplum karşısında kendini konumlandıracağı “iyi” Sokrates’in bilgiyle eşdeğer tuttuğu ve Badiou’nun yenilediği kötünden türeyen değil, öncesiz kabullenmesiyle sağlanabilecektir. Sasza da tıpkı Anita gibi –mış gibiyi görüp oynamayı reddeden bir karakter olarak karşımıza çıkar. Anita’ya eyleminde yardım etmesinin altında bu neden yatmaktadır. Ne varki, toplumun hipergerçeği aşması onun için bir mucizeye bağlıdır. Onun için artık yeni bir Amerikan Rüyası vardır:

*“SASZA- (...) Harvard’da harika bir toplantı salonu, profesörlerle aydınlarla dolu, Saul Bellow, Susan Sontag, General Schwarzkopf. Harika giyimli kadınlar ve benim karım birinci sırada, onursal konuklar arasında oturuyor. (...) Karımın profesörü sunumu yapmak için ayağa kalkıyor. Televizyon çekime başlıyor ve birden kapı çarparak ardına kadar açılıyor, ben içeri giriyorum, Shakespeare’le birlikte. Profesörün yüzü duvar gibi, bembeyaz. Karım dişlerini gıcırdatmaya başlıyor, ben mütevazı bir şekilde kapıda duruyorum. Shakespeare doğrudan podyuma gidiyor ve soruyor “O siz misiniz bayım?” karımın profesörü “Evet benim.” Diye cevap vermek zorunda kalıyor. İşte o zaman Shakespeare bir sağ bir sol kroşe patlatıyor çenesine. Saçlarından tuttuğu gibi indiriyor dizlerinin üstüne ve taşaklarını tekmeliyor. Ben de kenarda mütevazı bir biçimde duruyor, tebessüm ediyorum” (Glowacki, 2009 : 55-56).*

Eagleton; psikanalistler dışında hiçbir insan grubunun “rüya” sözcüğünü Amerikalılar kadar fazla kullanmadığını vurgular. Bunun altında yatan nedeni de ölümü mutlak başarısızlık olarak görmeleri ve ne kadar olumsuzluk yaşasalar da trajedinin dönüştürücülüğüne izin vermeyecek bir anti-trajik toplum olmalarına bağlar. (Bknz: Eagleton, 2006:189-193) Palahniuk Tekinsiz’inde; Amerikan Rüyasını “*hayatınızı satabileceğiniz bir şey haline getirmek*” olarak tanımlar. Görünmeden gözetleyen otorite, kamusal alanda mutluluğa ulaşmak için bireyi öznenen, nesneye, nesneden şeye dönüştürmüştür en sonunda da metalaştırmıştır. Hipergerçek anlamı parçalara bölerek, anlamı araçsallaştırarak, “iyi” nin içeriğinin doldurulmasını boş ve yararsız bir çaba olarak görür. Bireyi sürekli olarak tatminsiz bir şekilde ötekinden onay bekleyen bir canlıya dönüştürür. Benliğini kuramamış birey için gerçeğe ulaşamamak iyi ve kötü algısını da kuramamasına neden olur. Yazar, metinde bunu Pire karakteri üzerinde somut kılar. Pire hayatta kalabilmek için organ naklini bir işe dönüştürmüş ve bu işin sürerliğini sağlamanın peşindedir. Gösteri toplumunun, Amerikan Rüyası’nın içine hapsettiği bir karakterdir.

*“PİRE- Tamam, kalkıyorum ve diyorum ki ‘Welcome to the United States’ Ha?” (Glowacki, 2009 :37).*

Dünyada yirmiye aşkın dile çevrilen ve uluslararası pekçok ödüle değer görülen “Antigone New York’ta” oyununun yazarı; 1938, Polonya doğumlu olan Glowacki’nin, annesi editör babası ise yazardır. Polonya Edebiyatı Bölümünden yüksek lisans derecesi bulunmaktadır. 1970-1980 yılları arasında kara mizah öyküleri ile yazarlığa adım atmıştır. Oyun yazarlığının yanı sıra; roman, senaryo ve öykü yazarıdır. “Cinders” oyununun prömiyeri için Londra’ya gittiği 1981 yılında Polonya’da sıkıyönetim ilan edilmesiyle bir süre burada kaldıktan sonra gönüllü sürgünlük yılları başlar ve buradan ABD’ye geçip New York’a yerleşir. 1989 yılına Polonya’da komünizmin çöküşüyle Varşova’ya döner ve 2017 yılında ölümüne kadar New York ve Varşova arası bir yaşam sürdürür. Glowacki, 1984’te kendisiyle yapılan bir röportajda; trajik anlatımı ifade etmenin en iyi yolunun komedi ve ironi olduğunu söyler. Tıpkı yarattığı karakter Anita gibi, postmoderniteyi onun silahlarıyla vurmaya seçmiştir.

Glowacki’nin “Good Night Jerzi” romanı, “Boyalı Kuş” un yazarı Jerzi Kosinski’ye atıfta bulunan tıpkı onun gibi otobiyografik özellikler taşıyan bir çalışmasıdır. NYC’de Columbia Üniversitesi’nde senaryo öğretimi verdiği bir sınıfta “Oidipus” üzerinden bireyin eylemini yazgı mı yoksa rastlantının mı belirleyeceğini anlatırken; kullandığı metafor, sinekleri yakalamaya yarayan yapışkan kağıttır. Bu eylemi belirleyen Glowacki’ye göre, postmodernitede rastlantıdır. (Bknz: Glowacki, 2014:182-186) Fakat bu olasılık-zorunluluk ilkesiyle birbirine bağlanan bir rastlantı değil, Badiou’nun sözünü ettiği hakikatı ortaya çıkarmak için olayla ilişki kurması gereken bir rastlantıdır:

*“Hakikat sürecinin başlaması için, bir şey olması gerekir. Ortada zaten olan –mevcut bilgi durumu– tekrardan başka bir şey yaratmaz. Bir hakikatin yeniliğini teyit etmesi için, ortada bir eklenti olması gerekir. Bu eklenti de rastlantıya bağlıdır. Öngörülemez, hesaplanamaz. Olanın ötesindedir. Ben buna olay diyorum. Yani olaysal bir eklenti tekrarı kesintiye uğrattığı için bütün yeniliği içinde bir hakikat ortaya çıkar” (Badiou, 2006:30).*

Anita’nın erdemini ortaya koyarken eyleminin iyiye yönelişini belirlemede, hipergerçeği eriteceği alan da İnsan Hakları Evrensel Beyanname’sinin kurban etiğine karşı çıkışı olacaktır. Öyle ki, Antina’nın/Antigone’nin intiharı şimdi artık mağarada kimsenin görmediği bir yerde değil, Tompkins Square Park’ın demirlerinde gerçekleşir.

Anita, gösteri toplumunun hipergerçeğini, kendi silahıyla vurarak; kendi gerçekliğini gözler önüne sererek eritmiştir.

*“POLİS- (...) Çok yakında, komünistler kendi adamlarını kameralarla Manhattan’a yolladılar, en çok da göçmüş, harap olmuş evsizleri gösterdiler. Pasaklı, yırtık-pırtık, uyuşturucu bağımlısı... Sonra bunları Moskova’da televizyonda gösterdiler; New York’un tipik sakinleri diye. Kaç defa Başkan Regan ya da Bush, başvurular Gorbaçov’a insan hakları ihlalleri için. Gorbi cevap verdi : “Peki evsizler” Şimdi durumları çok daha iyileşti. Çünkü, Gorbaçov yok artık” (Glowacki, 2009 : 24).*



### 3.6. Benoit Th berge, Antigone'nin iğliği

Henry Bauchau'nun Antigone romanından Benoit Th berge'nin uyarlamasıyla tiyatro sahnesine taşınmıştır.

#### Olay Dizisine Bağlı Aksiyon Planı:

Oyun, Prolog bölümünde Antigone'nin *“Ben böyle değilim, ben büyük gökyüzü ve büyük düşünceler için yaratılmamışım”* (Th berge,2009:2). repliğiyle başlar. Klio<sup>13</sup>, kırmızı tapınakta Theseus'un isteği üzerine kavga eden freskler boyamaktadır.

#### 1.Perde

1.Sahne: Polyneikes ve Eteokles savaşmaktadır. Antigone bu savaşa son verdirebilmek için gelmiştir, Polynikes hakkı olan yönetim sırasını almalıdır. Oysa İsmene'nin gözünde Eteokles de Polyneikes de aynıdır. Ayrıca babasına surlara kadar eşlik ettikten sonra dönmek yerine babasıyla yaşamayı seçen Antigone'ye kızgındır. Bunun sonucu olarak, kendi hayatına yön veremediğini, Oidipus ve Antigone'nin kendi hayatını belirlediklerini düşünmektedir.

2.Sahne: Eteokles, Antigone'ye geldiği için memnun olmadığını eğer Polynikes'i destekliyorsa gitmesi gerektiğini söyler. Fakat Antigone ikisinden de yana değil, barıştan yanadır. Fiilen savaşı başlatan Polyneikes olsa da, Eteokles'in sırası bittiği halde tahtan kalkmayarak fikren bu savaşı başlatan kişi Antigone için Eteokles'tir.

3.Sahne: Kilos'un dostu olan K, Antigone'ye hizmet için gelir. Fakat Antigone bu hizmetin iki taraflı olabileceğini söyler. Thebai kenti ve Eteokles onu dışladığı için  zg nd r. Fakat Antigone'ye göre *“insanın kendisi olabilebilmesi için dışarı atılması gerekmektedir.”* İsmene, Antigone'nin Haimon'u kendisine aşık etmesinden Kreon'un rahatsızlık duyduğunu çünkü tahtın tek varisi olan Haimon'un onun aşkından tahta

<sup>13</sup> Kleio “kleio ya da Klio” adı kutsamak, övmek anlamına gelen “kleio” fiilinden türemiştir. Musaların biridir. İnsanların unutulmaması gereken ünlü, şanlı eylemlerini dile getirdiği için, tarih alanı ona ayrılmış, tarih yazarlarını esinleyen peri sayılmıştır. Sağ elinde boru ya da gitar bulunur, kahramanlıkları dile getirir bunlarla; kimi resimlerde elinde bir ‘klepsydra’ yani su saati vardır, olayların akışını ölçmeyi simgeler. (Bknz: Erhat, 1978:193)

geçemeyeceğini bilmektedir. Öyle ki, Oidipus zamanında iki kardeşin birbiriyle savaşması yüzünden tahtın sahibinin Kreon olacağını söylemiştir. Babasıyla geçirdiği yıllarda heykeller yapıp şarkı ve şiirler söyleyen Antigone'den iki tane heykel yapmasını istemek için Eteokles gelir. Bu heykeller, anneleri İko'nun heykeli olacaktır. Fakat Antigone'nin dikkat etmesi gereken bir şey vardır bu da; biri Polynikes'in gözünden, diğeri de Eteokles'in gözünden İko'nun heykeli olması gerektiğidir. Eteokles, bunun son barışma şansı olabileceğini söyler. Bu iki heykelin önünde Polyneikes'le konuşacaktır. Öyle ki yıllarca Polyneikes, İko'nun gözünde hep birinci planda olan bir evlat olmuştur. Bu heykellerde bu açıkça görülmelidir.

## II.Perde:

1. , 2. ve 3. Sahneler: Aynı yerde, İsmene'nin Antigone'ye heykellerine biçim verebilmesi için onlarla birlikte olduğu ve onlardan ayrı geçirdiği yıllarda ailede yaşananları anlatmasıyla geçer. Eteokles'in dışlanmışlığını hisseden Antigone artık ona merhamet duymaya başlamıştır. Fakat İsmene'ye göre; bundan çıkarılabilecek tek sonuç bu olmamalıdır.

4.Sahne: Haimon, Antigone'ye Thebai'den birlikte ayrılmayı teklif etse de, Antigone, kardeşlerinin birbirlerini öldürmelerine gönlü razı gelmemektedir. İsmene'ye göre; Antigone, Haimonla gitmelidir fakat bu olasılığı kendi yaşamında değerlendirdiğinde bu savaşta yine yapayalnız kalacağı için tedirgindir.

5.Sahne: Eteokles, Polyneikes'in Argos kralı olup Thebai'yi kendisine bırakması gerektiği düşüncesini paylaşarak heykelleri götürmesi için Antigone'yi Polyneikes'e gönderir.

## III.Perde

1.Sahne: Eteokles, her yönüyle eşine az rastlanır "gece" ismini verdiği bir atı hediye olarak Polyneikes'e göndermiştir. Polyneikes de kardeşi Eteokles'e aynı değerinde bir hediye gönderme zorunluluğunda hisseder.

2.Sahne: Polyneikes, bir sene boyunca aynı nitelikte bir at aramış, sonunda bulmuş ve “gün” adını verdiği atı hediye olarak göndermiştir. Ne varki bu Eteokles’in bir tuzağıdır ve buna düşmüştür. Polyneikes’in atı ararken oyalandığı zaman diliminde Eteokles Thebai’nin kapılarını yükseltmiştir ve Polynikes için savaşmak artık çok zordur. Eteokles, kendisine hediye edilen atı görünce, bu savaşın çok çetin ve uzun süreceğini anlar. Antigone’den hasta ve yaralılar için evinde bir hastane kurmasını ister.

#### IV.Perde

1.Sahne: Hastane için maddi desteği vereceğini söyleyen Eteokles, savaşın uzamasıyla bu sözü tutmamaya başlamıştır. Üç günlük paraları kalsa da Antigone beklemek yerine, hastalara yardım amacıyla para bulmak için en iyi bildiği işi yapacak ertesi günden itibaren dilenmeye başlayacaktır. Başkasına muthaç olarak yaşamaktansa, kardeşlerini örnek alarak Eteokles’in para hırsına sahip olacak ve Polyneikes’in cömertliği gibi de bunu yoksullar için harçayacaktır.

2. Sahne: Antigone, dilenirken çığlığının dünyada nelere denk geldiğini ve neleri düşünerek içinden amansızca çıktığını anlatır.

3.Sahne: K, Antigone ve İsmene oldukları yerden Eteokles ve Polyneikes’in birbiriyle çarpışmasını izlemektedir. İkiz kardeşler bire bir girdikleri bu savaşta birbirlerini kollayarak birbirlerine saldırmaktadır. Eteokles, kaçan Polyneikes’i belinden kavradığı anda ikisini de yüksekten boşluğa bırakır.

#### V.Perde

1.Sahne: Antigone’nin elindeki kavanozda Eteokles’in külleri vardır, yerdeki fermanı okur. Kreon, Polyneikes’in hain olduğu için cenaze törenine hakkı olmadığı, bunu deneyen olursa aynı şekilde cezalandırılacağı yazmaktadır. Fakat Antigone kararlıdır, nasıl ki Eteokles’in dileği üzerine, küllerini denize savuracaksa Polyneikes’in cesedini de kurda kuşa yem etmeyecek, onu da gömecektir. Fermanı yırtar. İsmene cesedin başında nöbetçiler olduğu için bunda tedirginlik gösterse de, Antigone kararlıdır. Ayinin gerektiği hareketleri yaparken; İsmene’nin karnında hareketler hisseder, çocuk beklediğini anlar ve

çocuğun yaşaması için İsmene'nin onunla gelmesini istemez, Eteokles'in küllerini ona emanet ederek çıkar.

2.Sahne: Nöbetçi Antigone'yi yakalar ve Kreon'a götürür.

3.Sahne: Kreon yasanın çok net olduğunu söyler ve yargıçlar da onu onaylar. Antigone'nin suçunun karşılığı ölüm olacaktır. Antigone, sitenin yasalarını reddetmemekte fakat aynı kuralların ölümlere uygulanamayacağını düşünmektedir.

4.Sahne: Antigone cezasını çekmek üzere mağaradadır. Soğuk, çaresiz ve ürkütücü bir yalnızlık duygusuna kapılan Antigone, Klios ile söyleşir gibi bu duygudan kurtulmak ister. Fakat yaşamını sorguladığı anda vardığı sonuç; annesinin bir kopyası olduğudur. Ölüm anına yaklaşan Antigone'nin son sözleri, annesi İo'nun sesiyle karışarak çıkar:

*“ANTİGONE- (...) ‘Bana yardım et Klios, uzun süre şarkı söyledim. Çok uzun süre kim olduğumu bilmez haldeydim. Öteki olmuştum. Hakikisi olmuştum. Ama... Çocuklar! Çocuklara üstlerini örteceğimize söz verdim. Çabuk ol Klios ağlamasınlar’” (Théberge,2009:34).*

Théberge, Bauchau'nun romanına sadık kalan bir uyarılama yapmıştır. Bu metinde erdemın kendinlik bilinciyle kazanılan bir olgu olduğu, bilinç ve bilinçdışı kavramları ekseninde tartışılır. Bauchau'nun psikanaliz uzmanı olduğunu anımsattıktan sonra; psikanalizin 20 yy. tiyatrosunda ilk kez kullanılan bir anlatım aracı olduğunu söylemeliyiz. Gerçekçiliğin nesnel anlatımla karşıt gerçekçiliğin öznel anlatımla kendini oluşturduğunu ifade eden Nutku; öznel anlatımda Freud'un etkisinin belirleyiciliğine vurgu yapar:

*“Freud'un insan davranışları üzerindeki o dönem için yeni olan düşünceleriydi. Bilinçaltının önemi üzerinde durarak ruh çözümlemesini (psikoanaliz) bir bilim durumuna getiren Freud'un sanat ve edebiyatta etkisi büyük oldu. Doğal olarak daha çok karakterlerle geliştirilen roman ve tiyatro alanında Freud'un etkisi öteki sanat dallarında görülenden daha da yoğundu. Daha önce yapılagelen karakter incemeleri bırakıldı ve yazarlar Freud'un etkisiyle ruh çözümlemesinin uçsuz bucaksız karanlığına daldılar. Psikolojinin yerini psiko-analiz aldı.”(Nutku, 1985:101).*

Şimdi, bilinç ve bilinçdışının neyi ifade ettiğini anlamak için Freud'a dönmeliyiz. Freud; insanın yaşamdaki amacının hazza yani mutluluğa ulaşmak olduğunu düşünür. Kuramını aktarırken;“insanların kendi davranışları ile neyi yaşamlarının amaç ve niyeti olarak ortaya serdikleri, yaşamdan ne talep ettikleri, yaşamda neye erişmeyi arzuladıkları şeklindeki daha iddiasız bir soruya yöneliyoruz” (Freud, 1999:36). ile ifade edip yanıtını yine kendisi verir;

acıdan kaçınma hazza ulaşma. İnsanın kişilik yapısını id, ego ve süperego olmak üzere üç bölüme ayıran Freud'a göre; id haz ilkesinin doyurulmasını isteyen, doğuştan getirdiğimiz alt benliğimiz; aile, çevre, toplum ya da gerçeklikle ters düşen istekleri olsa da sürekli bastırdığımız; ego, bilinçli algılama, düşünme ve yargılama süreçlerine geçtiğimiz benliğimiz, yani artık toplumsalla ilişki kurup idden gelen isteklerimizi bunun ışığında pratik ve akılcı bir çizgide dengeleyerek ulaşmamızı sağlayan; süperego ise; üst benlik aşamamız, değer yargılarımızı oluşturmaya başladığımız süreç, erdemlerin kazanıldığı bölümdür. İdin tamamı, süperegonun büyük bir bölümü, egonun ise çok küçük bir bölümü bilinçaltında bulunmaktadır ve kişinin davranışlarını farkında olmadan etkileyebilmektedir. Bilinç ise, süperego ve egoyla oluşturduğumuz ve davranışlarımızı düşünerek gerçekleştirmemizi sağlamaktadır. (Bknz: Freud, 2011: ss.23-37). Tüm bu söylenenleri erdem kavramı ekseninde yeniden düşündüğümüzde; kişinin yalnızca biriyle hareket ettiği varsayımında bulunarak; idin ölçsüzlük; süperegonun bağımlılık, egonun ise; hem kendine, hem de diğerlerine karşı adillik, sorumluluk, cesaret, ölçülülük, özgürlük, iyi/kötü ayrımı ilkelerine denk geldiğini rahatça okuyabiliriz.

Metinde egosunu güçlü kılabilmiş tek karakter Antigone'dir. Oidipus ile birlikte gitmiş olması, Antigone'ye onun bir modeli haline dönme sonucunu doğurmamıştır. Bu sayede toplumun farklı kesimleriyle tanışmış, insanlarla etkileşime girmesi, kendi kişiliğini geliştirmesini sağlamıştır. Bu metinde açıkça ifade edilir:

*“K – İnsanın kendisi olması için dışarı atılması gerekmez mi?” (Théberge,2009:7).*

Oysa İsmene, sarayda ailesinin geri kalan üyeleriyle birlikte kalmış ve iki kardeşin çocukluklarından beri süren savaşımına tanıklık etmiştir. Oysa Antigone onunla birlikte kalmış olsa, ya da Oidipus İsmene'yi götürmüş olsa hayatının farklı gelişebileceğini düşünmektedir. Bu yüzden hayatına egemen olan duygu başkalarını suçlamadır.

*“İSMENE- Kendi hayatımı seçen ben değildim. Sendin, Oidipus'tu” (Théberge,2009:6)*

Fakat bu duygudan artık kurtulmak istemektedir, bu yüzden yine kendisinin aynı çevrede bu kez farklı sorunlarla boğuşmak zorunda kalacak olmasına rağmen, Antigone'nin Haimon'la birlikte oradan ayrılmasını ister. Çünkü kendini bu duygudan kurtarabilmenin ona kişiliğini kazandıracağını düşünmektedir. İsmene, o güne değin,

düşündüklerini açıklama, duygularını gösterme konusunda hep başkalarını öncelemiş ve onlara göre kendini biçimlemiş bir karakterdir. Yaşamını sürdürebilmek için bunu bir öğüt gibi Antigone'ye verirken, burada bir tersinleme yapılarak Antigone'nin onu erdemli kılmamızı sağlayacak eylemini seçerken cesaretine vurgu yapılmaktadır.

*“ANTİGONE- (...) Kendi düşüncemizi gizli tutmaya hakkımız var mı? İSMENE- Ne düşündüğünü Thebai'ye göstermek istiyorsan Antigone, bu hayatın pahasına olacak” (Théberge,2009:18).*

Yaşamına suçlamanın yön verdiği bir diğer karakter ise Eteokles'tir. Annesinin Polyneikes'i örnek evlat olarak göstermesi, onun kendisini gerçekleştirememesi sonucunu doğurmuştur. Yaşamda kendi istekleri ve beklentileri farklı olsa da, Polyneikes gibi olmaya zorlanmıştır. O da artık bu duygudan kurtularak kişiliğini yeniden biçimlendirmek istiyordur.

*“ETEOKLES- Onun senin ellerinden çıkmış bir sureti bizi azad edecektir diye düşünüyorum” (Théberge,2009:9).*

*“ETEOKLES- Tıpatıp aynı olmayacaklar senden ne Thebaililerin görmüş oldukları İokasteyi ne de kendi gözünde canlandırdığın İokaste'yi yapmanı istiyorum. Senden beklediğim Polynikes'in İokates'i ile benimki hayatlarımızı bu iki İokaste arasındaki benzerlik ve tükenmez farklılık belirledi. Eserinde bunları göstermek zorundasın” (Théberge,2009:10).*

Eteokles'in kardeşi Polyneikes'e “gece” adında bir at göndermesi onu oyalamayı sağlamanın çok daha ötesinde, aslında çocukluğundan beri içinde taşıdığı bu “karanlık” kalmış duyguya işaret etmektedir. Polyneikes'in “gün” adını verdiği kendisine armağan olarak sunulanla eşdeğerdeki atı da yine bu duygudan beslense de; aslında Eteokles'e “bir” olduklarını hatırlatma isteğinden kaynaklanmaktadır.

Antigone, kardeşler arasında süregelen bu duyguyu, ancak onları barıştırmakla umuduyla saraya geldiği zaman anlayacaktır:

*“ANTİGONE- Biri modeldi, öbürü ise asla ona denk olmayacak kopya” (Théberge,2009:16).*

Fakat yine de çözemediği niçin birbirlerini yok etmek istedikleridir. Eteokles'e göre bunun yanıtı basittir, çünkü kişiliklerinin tanımı o güne dek hep birbirleriyle kıyaslanma üzerinden yapılmıştır.

*“ANTİGONE- Madem birbirinizi bu kadar çok seviyorsunuz aranızdaki bu savaş niye?*

*ETEOKLES- Bu bizim özgür olma tarzımız” (Théberge,2009:26).*

Eteokles ve Polyneikes saldırganlık güdülerine set çekemeyerek kendilerini idin yönlendirmesine salık vererek, hayatlarını kaybederler. İsmene, süperegonun baskınlığını egoyla dengeleyemeyerek toplum beklentisine göre kendini şekillendirmişken aynı durum bu kez de Kreon karakterlerinde somutlanır; toplumu oluşturan kurallara itaat etmek, kişinin kendini maskeleymesi olsa da, bu geçerli kılınmalıdır. Hiçbir istisnaya yer verilmemelidir:

*“KREON- Thebai’deki herkes bana itaat ediyor sen hariç! Bir kadın!” (Théberge,2009:32).*

*“KREON- Thebai’de tek bir kanun vardır. Ve bir kadın asla kendi kanunu bunun önüne geçiremez. Onu duydunuz, kanun ne diyor? (Yargıçların sesleri yankı halinde cevap verir. “Ölüm”) Kanunlarımıza yapılan bu saldırılara müsamaha edilemez. Ulu yargıçlarımızın hükmünü duydunuz. Ben de üzülerek bu hükme katılıyorum. Şimdi müzakere etme sırası sizde. (Sesler yankı halinde cevap verir “Ölüm”)” (Théberge,2009: 32).*

Oysa Antigone’nin eylemine yön veren ve onu erdemli olarak değerlendirmemizi sağlayan özelliklerinden bir diğeri de; birlikte yaşamının koşulu olan kuralların gerektiğinde sorgulanması gerekliliğini hatırlatmasıdır:

*“ANTİGONE- İntikam istemiyorum Kreon’u devirmek istemiyorum. Onu seçmiş olanlar düşünsünler, onunla nasıl baş edeceklerini. Biz kadınlar, kızkardeşler sadece Polyniekes’i gömmeli ve Kreon’a hayır demeliyiz. Toptan hayır. O yaşayan Thebaililerin kralı ölülerin değil” (Théberge,2009:30).*

Antigone’nin erdemli karakterde aradığımız sorumluluk duygusu;

*“ANTİGONE- Haimon, kendisiyle birlikte Thebai’den ayrılmamı istiyor. İSMENE- Haimon mu Thebai’den ayrılacak! O ki kral sayılır. Seni ne kadar da seviyor Antigone. Ama Kreon sana bunu teklif ettiğini öğrenirse asla affetmez seni. Haimon haklı, hemen git. ANTİGONE- Ve bırakayım ağabeylerimiz birbirini öldürsün öyle mi?” (Théberge,2009:17).*

kardeşleri barıştırma isteğinde kendini gösterirken, İsmene’nin hamile olduğunu hissettiği an, cezasının ölüm olduğunu bildiği Polyniekes’i gömme işlemi sırasında İsmene’nin oradan uzaklaşmasını istemesiyle bir kez daha vurgulanır. Bu onu erdemli bulmamızı sağlayan bir başka özelliği olarak karşımıza çıkar.

Henry Bauchau, 1913 yılında Belçika’nın Malines kentinde dünyaya gelir. Hukuk eğitimi alır ve bir süre avukatlık yapar. Fakat II. Dünya Savaşı yıllarında direnişçilere katılarak Almanlara karşı savaşıır. 1946 yılında ise Paris’e yerleşir ve 1950’de psikanalize ilgi duyarak 1975 yılında ergenlik çağı sorunlarında uzmanlaşp terapistliğe başlar ve Paris VII Üniversitesi’nde psikanaliz ve sanat dersleri verir. (Bknz: Bauchau, önsöz) Roman, şiir ve oyun olmak üzere edebiyatın neredeyse her dalında

Fransızca eser vermiş bir yazardır. Oyun uyarlamasını yapan Benoit Théberge'nin ise asıl mesleği aktörlüktür. Henry Bauchau'nun pek çok romanını sahne metnine uyarlamıştır. Yazarlığını üstlendiği oyunların yönetmenliğini de kendisi yapan Théberge, neredeyse hemen her yapıtında dans tiyatrosunu anlatım aracı olarak kullanmayı seçer. Şiirselliği ve bilinçdışını bu anlatım olanağıyla ortaya çıkarabileceğini düşünür. Antigone'nin Çılgılığı'nda oynayan aktristin kendisiyle oyun hakkında yapılan bir röportajda Antigone karakterinin bir başkaldırıyı temsil ettiği için dansta hareketlerinin sert olduğunu fakat aynı zamanda kendini bulma sürecini içinde barındırdığı için şiirselliği bu yolla dengelediği saptaması oldukça önemlidir.

Sofokles, kendisinden sonra gelen oyun yazarlarına yalnızca başkaldırıyla nitelendirebileceğimiz bir metin bırakmamış, aynı zamanda erdemin nasıl sağlanabileceği, karakterin ilkçağdan günümüze kadar uzanan zaman diliminde kendini iktidar olarak adlandırma eğilimi içine girmiş ahlakın oluşturduğu ilkeleriyle de nasıl sınanacağını sergileyebilme olanağı doğurmuştur. (Bknz: McDonald, 200: ss.1-29) Antigone metni, olay dizisinin aynı kaldığı uyarlamalarının dışında, olay dizisi farklı kurgulanmış fakat bireyin üzerindeki iktidar baskısını ve bireyin özgürlük tutkusunu anlatan oyunlarında da mesajı pekiştirici bir motif olarak kullanılmıştır. Sözgelimi Athol Fugard'ın "Ada" oyunu bunlardan biridir. İlk bakışta bu iki karakterin işledikleri suçun rehabilitesini sağlaması umulan bir hapisanede mi yoksa ucuz emek olarak görülüp taş ocağında çalıştırılmaya mı mahkûm bırakıldığı sorgusunu zihinlere gönderen oyunda; John ve Winston, sonunda hapisane ortamında kendi rehabilitelerini kendileri bulur ve Antigone'yi sahnelemek için çalışmaya başlarlar. Önceleri Winston bunu gerçekleştirmeyi kabul etmese de gittikçe rolle özdeşlik kurmaya başlarlar ve Antigone karakteriyle birlikte iktidar aslında nedir sorgusunu yapmaya başlar.

Sofokles'in, Antigone metnini çağının etik bilimcisi Sokrates'in ölçülülük, bilgi, cesaret gibi erdemi ortaya çıkartmada kurucu ilkeleri olan öğretilerinin yaygınlaşmaya başladığı bir ortamda yaratmış olduğunu bu oyunu incelerken ayrıntılarıyla değerlendirmiştik. Araştırmacılar, Sokrates'in savunmasını Antigone tragedyasının sahnelendikten sonra verdiğini ve bu savunmada bazı özellikleriyle Sokrates'in Antigone karakterini çağrıştırdığını düşünmektedirler. Buradan tiyatro sanatına ilişkin yapacağımız çıkarımımız şudur: Oyun yazarı kendi donanımı sağlayabildiği ölçüde erdemin

sürekliğini sağlamada metniyle topluma çağrısını ulaştırabilmektedir. Tıpkı; Rancière'in *estetik rejim*, olarak tanımladığı özde sanatçının ya da alımlıyanın bilinçli olmasının toplumsal yaşamda mutluluk ülkesine ulaşmakta dönüştürücü olamaya tek başına yeterli olmadığı; sanatın saf formuyla içinde eleştirelilik taşıdığı- ki bunu Platon'un *Devlet*indeki görüntülerin doğru algılanmasındaki etik normları yerleşikleştirme ilkesine bağlar- için gündelik yaşama etki edebilmesine bağladığı gibidir. Bunun dışında Rancière'in, sanatın biçimsel sınırları zorlamasıyla kendini "temsili" ve "temsili" krizine sokarak; anlamı bulanıklaştırmaktan öte gidemediğini savunduğunu anımsatmakta fayda var. (Bknz: Rancière, 2009: ss.15-16 vd Rancière 2006:18-19 vd Tanke, 2011: 77-79) Tüm bu saptamaların ve verilerin ışığında incelenen Antigone metinlerinin ortak noktasını didaktikliği alt ederek -belki de onun kıyılarına hiç uğramamış olarak demeliyiz- erdemın gündelik yaşamda bir metafor değil; aksine insanı mutluluk ülkesine götüreceğ gerekli bir kavram olduğu sanatın kendini yaşamsal kılabilmesiyle sağladığı çıkarımında bulunabiliriz.

## SONUÇ

Geçmişten günümüze tiyatrodaki erdem kavramını model oyunlarda açıklayabilmek için Antigone metnini merkeze almamızın nedeni; bu kavrama ulaşmak isteyen birey ve devlet çatışma uçlarını örnekleyebilmenin yanı sıra ilk sahnelenmesi İ.Ö. 442'den bu çalışmanın yapıldığı tarih olan 2018 yılına kadar gelen zaman diliminde erdemün değişmez ilkelerini netlikle ortaya koyabilmesidir. Antigone, gerçekleştirmeyi seçtiği eylemindeki cesareti sonucunda cezalandırılırken; Kreon gerçekleştirmeyi seçtiği eylemindeki ölçsüzlük yüzünden cezalandırılır. Antigone mitolojisini kendine malzeme olarak seçen oyun yazarlarının, oyun finalleri değişmezlikle bu çatıda kurulur. Çünkü erdem, bir "olma" durumudur ve birey ile devletin yaşamda varlıklarını ortaya koyabilmek için birtakım değerler bütününe ihtiyaçları vardır. Bu değerler; "erdem" kavramı kapsayıcılığında somutlanmaya çalışılır. Bu noktada belirtmemiz gereken; dilin bir iletişim aracı olmanın yanı sıra insan zihinindeki kavramların simgelerini oluşturduğudur. Erdem kavramının değişmez niteliklerini bu simgelerin değişen dağarcıkları belirlememektedir. Bu ifadeleri erdem kavramı ekseninde biraz daha açıklayacak olursak; sözgelimi, "beyaz" 1, "siyah" ile karşıtlama; "varsıl" 1, "yoksul" la tersinleyerek anlatma olanağımız varken; Türkçede olduğu gibi diğer dillerde de, erdemün olumsuz olarak "onursuz", "karaktersiz", "ahlaksız" kavramları da kullanılır. Peki, ahlaklı olmak erdemli olmak, demek midir? Çalışmanın giriş ve birinci bölümlerinde tanıklık ettik ki, bunun tek koşulu ahlaklı olmak değildir. Çünkü ahlak, çağlara ve toplumlara göre değişkenlik göstermektedir. Fakat altını tekrar çizmemiz gereken nokta; erdemün değişmezlerinin olduğudur. Bunu daha iyi açıklayabilmek için biraz önce verdiğimiz örneğe, "beyaz" sözcüğüne dönelim. "Beyazlı" dediğimizde; işaret ettiğimiz nesnenin içinde "mavi" ya da "sarı" renklerini taşıyıp taşımadığı yargısında bulunmamızın olanağı yoktur. Kesin yargıda bulunabileceğimiz yalnızca işaret edilen nesnenin içinde "beyaz" 1 da barındırdığıdır. Tıpkı Türk ahlakı, gazetecilik ahlakı, Amerikan ahlakı, doktor ahlakı, dediğimizde işaret ettiğimiz alanları belirlediğimiz gibi. Fakat erdemli / erdemsiz tanımlamasında bulunduğumuzda; erdemün, **ölçülülük**- ki bireye kendini yetkinleştirmesini tanır; **cesraet**- ki, bireyin yönelişini belirlerken her türlü otorite ve çıkar ilişkisi içinde bireye kendine karşılığını gerçekleştirebilme olanağını tanır, **eylem**- ki bireyin iyiyi isteme ve onu ortaya çıkartmak için çaba içine girmesini tanır-

değişmez ilkelerine vurgu yaparız. Antigone metinlerinde ve çalışmada kendilerine atıflarda bulunduğumuz diğer oyunlarındaki karakterlerin bu üç ilkenin; içinde bulunduğu çağın ve toplumun bilgisi, iyi/kötü kavrayışıyla şekillenirken; otorite ve metayla sınıanıp; bireyi özgürleştirerek her koşulda adil olabilmeyi hedefleyerek yaratıldığı gözlemlenmiştir. Çünkü karakterlerin ulaşmayı istediği son nokta; toplumsal yaşamdaki bireyin mutluluğudur. Bireyler, kendisini mutluluk ülküsüne, diğerine karşı duyacağı sorumluluk duygusunun ulaştıracağını bilir. Öyleyse oyunlarda erdemli kıldığımız karakterlerin ait olma durumuna işaret ettiği yer açıktır: İnsanlık...

Erdem kavramı kendini cisimleştirirken; iyi tanımından hareket eder. Erdemin günümüze değin dönüşüm geçirdiği yanılığısı bu noktada doğar. Fakat aslonan “iyi”nin yorumlanmasıdır. Şimdi “iyi” nin bu yorumlanışını günümüze değin kısaca anımsayalım: “İyi”yi isteme; kuşkusuz ki, öncelikle bir “iyi” tanımında bulunmayı gerektirir. Çatışmayı yaratan çelişkiler bu noktada doğar. Farklılık kendini, bireyin toplumsallaşmasıyla birlikte Ben ve Öteki’den, Başka ve Ötekilere evriltir. “Bir” -özgü/ öznel de diyebiliriz- ve “Bir aradalığın” uyumu için kurallar, düzenlemeler, yasalar ve kurumsallaşmalar doğar. İlkçağ felsefesinde iyi insan olmak iyi yurttaş olmakla eşitlenirken; bireyin ölçülü, bilge ve adil olmasıyla sınırlarını çizerek sorumluluk alanını toplumsal alanda mutluluğa ulaşmak için herkesin işini/ görevini ehline yapmasına bağlar. *Her şeyin ölçüsü insandır.* Protogaras’ın bu sözü, göreliliğin ilk ifade edilişi olmasının yanında, her veriden yola çıkıp bir genellemeye vararak, toplumsal iyi ile herbir kişinin iyi algısındaki ilişkilerin incelenmesi olan etiğin ilk problemini de belirler. Ortaçağ’a gelindiğinde ise; iyinin belirlenmesinde insan merkezinin yerini tanrı alır. Ve kişi kavramı yerini insanoğluna terkederek; insan-toplum arasındaki ilişki kötünün tanımlanmasıyla belirlenir. İyi olan yalnızca tanrıyken; erdem kavramı doğunun ve batının din teolojileri üzerinden temellendirilir. Aydınlanma Kant’ın; *Aklını kullanma cesaretini göster*, sözüyle yalnızca bilimsel gelişmeyi işaret etmez; insanı bilinci olan bir varlık olarak tanımlayarak; onu birey konumuna taşır. Her birey, bilincinin ona tanıdığı bir öznellik alanını ifade eder ve bu öznellik alanını diğerinin varlığı olmaksızın şekillendirmesinin söz konusu olamayacağını ayırır. “Eşitlik” ilkesi bu noktada insanın toplumsal yaşamda “iyi” yi istemesinde kapsayıcı bir olumlulukken; sanayileşmeyle birlikte artık belirginleşmeye başlayan toplumsal sınıflar yeni bir farklılaşmayı doğurur. Rousseau,

*tarlasına ilk çiti çeken* sözüyle toplumsal yaşamda ben ile öteki arasındaki sınırı mülkiyetin çizdiğini hatırlatır. Sanayi devrimlerinin birbirini izlemesi, endüstrileşmeyle kapitalizmin yerleşikliğini getirir. İnsan artık; üretici ve tüketici edilgenliğinde, doğasından uzaklaştığı bir yabancılaşmanın ortasında kalakalır. Marx'ın ifadesiyle insanın iş bölümü üzerinden tanımlanmaya başlaması, onu *nesneleştirerek* şeyleştirme üzerinden tanımlar. Şeyleşen insan, “İyi”yi istemede toplumsal yaşamın içindeki rekabetin belirleyiciliğine hapsolür. *Tanrı öldü* sözü, Nietzsche'nin kendisine kadar gelen zaman dilimi içinde insanı güçsüz olduğuna ikna ederek özünü kuşatmış olan tüm toplumsal kurumsallaşmaları yıkmaya ve “iyi”yi istemede toplumu sürünün oluşturmadığının ayırımına varmasını isteme çağrısıdır. Ne var ki, ön kabulleri aşabilme modernizmle teknoloji aracılığıyla enformasyon bombardımanında kalan insan, “iyi” yi isterken niteliği değil; niceliği önceliğiyle artık kendini aidiyetleriyle tanımlar. Farklılık artık yeni bir boyut alır; Foucault'un ifadesiyle, otoriteleşen her kurum bilgiyi kendini yasallaştırma aracı olarak kullanarak, özneyi parçalara bölerek tanımlar. Parçalanmışlık anlamı bulanıklaştırırken, Badruillard'ın tanımıyla toplulukları bir *kitleye* dönüştürür. Kitleyi oluşturan her insan; belirsizliğin egemen olduğu bir algıyla *kopyanın kopyasının* içinden bakarak kendi tanımlanmışlığını onaylar. Postmoderniteye geldiğimizde ise, insan “iyi” yi istemesinde, kötünün belirlenmişliği üzerinden iyiye ulaşma zorunluluğuna çarpar ve Badiou'nun tanımıyla *farklılıkların aynılaştırılması* üzerinden kendini tanımlar.

Oysa insan, tüm bu tanımların ötesinde –belki de eşzamanlı olarak tüm bunların içinde demeliyiz- *homo ludens*'tir. Yani oyun oynayan insan. Huizinga'nın bu tanımlamaya ulaşırken dikkat çektiği; birlikte katılım, eğiticilik, eğlendiricilik ve bulunduğu etkinliğin oyun olduğunun ayırımında fakat bunu bir süreliğine gönüllü bir unutuşla oyunun kurallarını kabul ederek içinde yer alma ilkelerini taşımasıyla bizi aynı ilkeleri kendinde barındıran sanat formlarından biri olan tiyatroya götürür. Mehmet Fuat; Sofokles, Shakespeare ve Brecht gibi yazarların dışındaki tiyatro etkinlerini, “tiyatro olayı” olarak nitelermeyi, örneklerde ve onlardan yola çıkarak üretebileceğimiz benzer yazarların yapıtlarıyla oluşturulmuş sanat üretimini ise “tiyatro” olarak tanımlamayı önerir. Bu yargının satır arasında dikkat çektiği bir unsur; tiyatroyu zamansız kılan kimi eserlerin olduğudur. Bu çalışmanın amaçlarından biri; bu zamansızlık özelliğinin ne ile

sağladığını araştırmaktır. Varılan sonuç; erdem tanımlamasına ulaşabilen oyun yazarlarının metnini zamansız kıldığıdır.

Tiyatro yapıtının içinde bulundurduğu eğiticilik ilkesi, tüm tiyatro yapıtlarının erdemle ilişkilendirilebileceği yanılgısını doğursa da çalışmanın felsefi inceleme bölümlerinde tanıklık ettik ki; her iyiyi isteme, her ahlaklı olma durumu erdemi tanımlama değildir. Bu noktada şöyle bir soru üretilebilir; insana erdeme nasıl ulaşılabilirliğini soran/sorduran yapıtlar erdemle ilişkilendirilemez mi? Buna vereceğimiz yanıt da hayırdır. Sanat saptayıcıdır, sanatın soru üreticiliği yargısı ise Eagleton'un tanımıyla *kibirli liberalizm klişesinden* öte bir şey değildir. Çünkü yeniden üretim ve yeniden kurma olan sanat, yeniden yaşamadır. Bu söylediğimizi tiyatro sanatı üzerinden biraz daha ayrıntılandırarak olursak; tiyatronun yaratılma ve temsil olmak üzere; iki zaman dilimine işaret ettiğini hepimiz biliriz. Temsil zamanı değişmezlikle “şimdi”nin gerçekleştirilmesidir. Tiyatro yapıtı yaratılma zaman dilimi içinde bütünlüğünü gerçekleştirmiş, temsil zaman dilimi içinde ise, bu bütünlüğünü alımlayan/izleyicisinin algısında tamamlayacaktır. Her “Şimdi”nin, değişmez anlam taşıdığı, tiyatro metninin zamansızlığında yani erdemle kurduğu ilişkidir. Öyleyse yanıtlamamız gereken başka bir soru daha vardır: Tiyatro yapıtı bu zamansızlığına kendisini yaratan türlerin ya da biçimsel özelliklerin anlatım araçlarından yararlanarak mı ulaşmıştır? Bunun yanıtı da hayırdır. Bu sonuca ulaşabilmek için; çalışmanın ikinci ve üçüncü bölümlerinde tiyatronun kendini anlatırken –belki de oluştururken demeliyiz- ilkçağdan günümüze uzanan tiyatro akımlarının etkisi farklı oyun metinlerine atıflarda bulunulsa da “Antigone” metni ve onun uyarlamalarının incelemesini temel almıştır. Bunun nedeni; çalışmanın giriş bölümünde de ayrıntılandırıldığı gibi, erdem kavramına ulaşmak isteyen devlet X birey çatışma uçlarını bize örnekleyebilmesidir. Théberge'nin metni bireyin kendinlik bilincini oluşturmasını bilinçaltına yönelerek karşı-gerçekçilikle anlatırken diğer Antigone metinleri de; Aristotelesçi tiyatro kuramının dışında, açık anlatım biçimiyle oluşturulmuştur. O halde sorgulayacağımız ilk alan, yanılsamanın kırılmasının metne zamansızlık özelliğini kazandırıp kazanmadığıdır. Çalışmanın ikinci ve üçüncü bölümlerinde örneklemeleri yapılan kendini zamansız kılabilmiş Aristotelesçi kuramla oluşturulan yapıtlar bize özdeşliğin kırılmasının bunu sağlamadığını kanıtlar. Fakat yanılsamanın kırılması, tiyatro tarihinde önemli belirlemeye işaret ederek modern

tiyatronun başlangıç tarihini oluşturur. Rancière, bu noktada önemli bir soru üretir; mimesisin geri çekilmesi, sanatı modern çizgisinde değerlendirmek için yeterli midir? Erdemin insana kendinlik bilinci kazandırdığını bir kez daha anımsayarak yanıtı aradığımızda Rancière'in haklılığıyla karşılaşırız. Çünkü modern en basit tanımlamasıyla akılcılıktır. Akılcı olmak; özgürleşme, bilgi ve cesaretle sağlanabilir. İrdelemeye tiyatro sanatı özeline döndüğümüzde, mimesisin kırılması; 20. Yüzyıldan çok daha öncesinde, doğu tiyatrosu geleneğinde hâlihazırda olan, hatta Ortaçağ'da tiyatronun yerine ikame etmeye çalışan kilise müsamerelerinde dahi olan bir biçimlemedir. Peki, öyleyse tiyatrodaki modernlik çizgisi kendisiyle milatlanan Brecht'in politik duruşu mudur bize bu veriyi sunan? Boal'in; *tiyatro doğası gereği politiktir, çünkü insan eylemlerinin tümü politiktir*, sözünü anımsayarak; Moliere'in "Tartuffe" oyununun politik olmadığı ya da Moliere'in herhangi bir oyunun modern olmadığı yargısında bulunamayacağımız gibi, yalnızca bu veriyi de tek doğru olarak kabul edemeyiz. Öyleyse kendi yanıtımızı üretelim: Brecht, her yapıtında erdem tanımlamasını tiyatrodaki kendi anlatım olanaklarıyla oluşturabilmiş çağcıl bir yazardır. Kendisiyle tiyatroya modernite çizgisini çekmesinin tek nedeni budur. Onun her oyunu zamansız bir "şimdi" de erdem tanımında bulunur.

Bu çalışma bağlamında yanıtını vermemiz gereken bir diğer soru da; erdem tanımında bulunmaya yalnızca trajedi türünün anlatım olanaklarının mı imkân sağladığıdır. Hayır. "Antigone" metinlerinde tanıklık ettik ki; tragedya, trajedi, klasik dram, epik anlatım, traji-komedi, karşı-gerçekçi gibi geniş bir akım ve tür yelpazesinde oyunlar üretilmiştir. Sofokles, *mutluluktan mutsuzluğa devinen bir eylemin taklidi* olan tragedya ile erdeme ulaşmada karakterlerin tutarlılık ölçütünü cesaretli ve basiretli olmakla sınavarak; kamusal alanda uyumu sağlamak için birey ve devlet çatışma uçlarını gösterirken; Anouilh, tutarlılık ölçütünü karakterlerin "evet" ve "hayır" diyebilme iradesiyle erdeme ulaşabileceğini klasik dramın anlatım olanaklarıyla ortaya koyar. Brecht, tutarlılığın karakterin ancak çıkar ilişkilerini alt etmesiyle erdemli bir yaşama ulaşabileceğini epik-diyalektik tiyatronun anlatım araçlarıyla tartışmaya açar. Demirel, tutarlılığın devletin eşit mülkiyeti benimsemesiyle sağlanabileceğini epik anlatım olanaklarıyla sergiler. Glowacki, tutarlılığın; farklılıkları aynılaştırmak yerine; dünya üzerinde ne kadar hakikat varsa, bir o kadar da öznellik olduğunu kabul etmeyle kendini var edebileceğini trajedi-komediyle ortaya koyar. Théberge, karakteri erdeme ulaştırarak

tutarlılığın; model-kopya ikileminden sıyrılarak kazanılacağını bilinçaltına yönelerek anlatmayı seçer. Erdem kavramının tiyatrodaki kendini somutlama olanağı bulunduğu oyunlarda; bir türün diğer bir türün anlatım olanaklarına herhangi bir baskınlığı ya da eksikliği yoktur. Antigone metinleri dışında da bunu görebilmekteyiz. Sözgelimi Ferhan Şensoy, “Güle Güle Godot” oyununu; devlet-birey karşıtlığı üzerinden ulaştığı erdem tanımına biçimselde geleneksel tiyatromuz Ortaoyunu’nun öğeleriyle yaratır. Roland Topor’un “Joko’nun Doğum Günü” oyunu saçmanın grotesk anlatım olanaklarını kullanarak; erdem tanımına ulaşırken, Paul Pourveur’un Türkçeye “Shakespeare Öldü” başlığıyla çevrilen postdramatik oyunu “Shakespeare Is Dead. Get Over It”, erdem tanımlamasının üzerinde kendini kurarken; oyunun adından da anlaşılacağı gibi tüm biçimsel sınırlamaları aşip onun üstesinden gelme çağrısını tüm çağdaş oyun yazarlarına ulaştırır.

Son söz; erdem kavramı çürümeye başkaldırı olma niteliğini bireyin kendini tamamlama sürecini gerçekleştirmesi ile kazanır. Bireyin bu tamamlanmışlığa ulaşması için; çağının ve toplumunun bilgisine sahip, ölçülü, cesaretli, özgür, adil ve diğerine karşı duyacağı sorumluluk bilinciyle bir eylem gerçekleştirmesi gereklidir. Badiou, dünyayı değiştirmeyi yerel bir olayın öznesi olabilmeye bağlar. Antigone metinlerinde; bu yerellik; Brecht ve Anouilh’te Hitler’e karşı duruşla oluşturulurken, Demirel’de Zonguldak Madeni direnişinden gücünü alır, Glowacki’de ise gönüllü sürgünlük yıllarında tanıklık ettiği Tompkins Square Park’ın evsizlerine yaslanır. Rancière, zekâların eşitliğine vurgu yaparak, tiyatronun bir kürsü olmadığını altını çizer. Tıpkı Badiou’nun da belirttiği gibi, apolitiklik sanatın biçimsel denemeleri zorlamasıyla –belki de zorlanarak oluşturmasıyla demeliyiz- kazanılırken; politik olmak yazarın hedeflemesiyle değil, sanat kendini yaratırken kendiliğinden ortaya çıkar. Çünkü sanat, Antigone metinlerinde Koro’nun yenilediği “*müthişlerin müthişi insan*” ve Nazım’da “*ardımızda kalan yollarda ulu uyumları aklımızın, ellerimizin yüreğimizin, toprakta, taşta, tunçta tuvalde, çelikte ve plastikte (...) iki milyardan artıgız*” dizeleriyle yansıdığı gibi yaşamı olumlama ve onu anlamada insanın en büyük kılavuzudur. Tiyatro metnini zamansız kılan oyun yazarının kendi tamamlanmışlığı ile ulaştığı erdem kavramının sürerliliğini sağlamak için izleyicisini de bu tamamlanmışlığa erişirme çağrısıdır.

**Ek 1***“İYİ ADAM” A BİR İKİ SORU**“Anladık iyisin,**Ama neden iyi?**Seni kimse satın alamaz,**eve düşen yıldırım**satın alınır mı ki?**Anladık dediğin dedik,**ama dediğin ne?**Doğrusun, söylersin içindekini,**ama kime karşı?**Esirgemezsin gözünü budaktan,**ama kime karşı?**Dolusun bilgelikle,**ama yararı kime?**Gözetmezsin kendi çıkarını,**gözettiğin kiminki?**Dostluğuna diyecek yok ya,**ama dostların iyi mi?**Şimdi bizi iyi dinle:**Düşmanımızsın sen bizim**Dikeceğiz seni bir duvarın dibine**Ama madem bir sürü iyi yönün var**Dikeceğiz seni iyi bir duvarın dibine**İyi tüfeklerden çıkan iyi kurşunlarla vuracağız seni**Sonra da gömeceğiz iyi bir kürekle iyi bir toprağa.”*

(Bertolt Brecht, Çev. A. Kadir-A. Bezirci, “Halkın Ekmeği”, Haşmet Matbaası,1972, İstanbul:, s. 118.)

**-Genel Başvuru Kaynakları**

ANA YAZIM KILAVUZU, (1997). (Ömer Asım Aksoy başkanlığında bir kurulca hazırlanmıştır), Ankara: Adam Yayınları.

TÜRKÇE SÖZLÜK, (1998). (Tayyibe Uç başkanlığında bir kurulca hazırlanmıştır) , Dil Derneği: Ankara.

TC ANAYASASI, (2018). (Yayına Haz: Remzi Özmen), Ankara: Seçkin Yay.

ÇALIŞLAR, Aziz (1992). *Tiyatro Kavramları Sözlüğü*, İstanbul: Mitos Boyut Yay.

ÇALIŞLAR, Aziz (1994). *Tiyatro Oyunları Sözlüğü Cilt 1*, İstanbul: Mitos Boyut Yay.

ÇALIŞLAR, Aziz (1994). *Tiyatro Oyunları Sözlüğü Cilt 2*, İstanbul: Mitos Boyut Yay.

ÇALIŞLAR, Aziz (1995). *Tiyatro Ansiklopedisi*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

ERHAT, Azra (1978). *Mitoloji Sözlüğü*, İstanbul:Remzi Kitabevi.

**-Kitaplar**

ACARLIOĞLU, Abdüllatif (2003). *Saçmanın Tiyatrosu*, İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.

AKARSU, Bedia (1975). *Felsefe Terimleri Sözlüğü*, Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

AKARSU, Bedia (1994). *Çağdaş Felsefe*, İstanbul: İnkılap Kitabevi.

AKARSU, Bedia(1998). *Mutluluk Ahlakı*, İstanbul: İnkılap Yay.

ARAT, Necla (1987). *Etik ve Estetik Dengeler*, İstanbul: Say Yay.

ARİSTOTELES, (1987). *Poetika* çev. İsmail Tunalı, İstanbul:Remzi Kitabevi.

ARİSTOTELES, (1998a). *Nikomakhos'a Etik*, çev. Saffet Babür, Ankara: Ayraç Yayınevi.

ARİSTOTELES, (1998b). *Birinci Çözümlemeler*, çev.Ali Houshiary, Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

ARİSTOTELES, (1999). *Eudemos'a Etik*, çev. Saffet Babür, Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

ARTUN, Ali (2010). *Sanat Manifestoları*, İstanbul: İletişim Yay.

AYSEVENER, Kubilay (2015). *Tarih Felsefesi*, İstanbul: Say Yayınları.

BADIOU, Alain (2016). *Etik*, çev. Tuncay Birkan, İstanbul: Metis Yay.

BADIOU, Alain (2006). *Sonsuz Düşünce*, çev. Işık Ergüden vd, İstanbul: Metis Yayıncılık.

BADIOU, Alain (2010). *Başka Bir Estetik*, çev. A.U Kılıç, İstanbul: Metis Yayıncılık.

BADIOU, Alain (2010). *Beckett, Tükenmeyen Arzu*, çev. Zeynep Turan, İstanbul: Sel Yayıncılık.

BADIOU, Alain (2013). *Yüzyıl*, çev. Işık Ergüden, İstanbul: Sel Yay.

BADIOU, Alain (2015). *Platon'un Devleti*, çev. Savaş Kılıç vd, İstanbul: Metis Yayınları.

BADIOU, Alain (2017). *Gerçek Yaşam*, çev. Işık Ergüden, İstanbul: Sel Yay.

BAUCHAU, Henry (2003). *Antigone*, çev. Sosi Dolanoğlu, İstanbul: Metis Yayınları.

BAUDRILLARD, Jean (2005). *Şeytana Satılan Ruh ya da Kötülüğün Egemenliği* çev. Oğuz Adanır, İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yay.

BAUDRILLARD, Jean (1998). *Üretimin Aynası* çev. Oğuz Adanır, İzmir: Dokuz Eylül Yayınları.

BAUDRILLARD, Jean (2002). *Simgesel Değiş Tokuş ve Ölüm* çev. Oğuz Adanır, İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yay.

BAUDRILLARD, Jean (2003). *Simülakrlar ve Simülasyon* çev. Oğuz Adanır, İstanbul: Doğu-Batı Yay.

BAUDRILLARD, Jean (2004). *Tüketim Toplumu* çev. Hazal Deliçaylı vd, İstanbul: Ayrıntı Yay.

BAUDRILLARD, Jean (2010). *Sanat Komplosu*, çev. Işık Ergüden vd, İstanbul: İletişim Yay.

BAUDRILLARD, Jean (2014). *İlahi Sol*, çev.Oğuz Adanır, İstanbul: Boğaziçi Yayınları.

BAUDRILLARD, Jean (2015). *Sessiz Yiğınların Gölgesinde*, çev. Oğuz Adanır, Ankara: DoğuBatı Yay.

BAUDRILLARD, Jean (2016). *Kötülüğün Şeffaıııı*, çev. Işık Ergüden vd, İstanbul: Ayrıntı Yay.

BAUMAN, Zygmunt (2005). *Bireyselleşmiş Toplum*, çev.Yavuz Alogan, İstanbul: Ayrıntı Yay.

BAUMAN, Zygmunt (2016). *Postmodern Etik*, çev. Alev Türker, İstanbul: Ayrıntı Yay.

BOAL, Augusto (2011). *Ezilenlerin Tiyatrosu*, çev.Necdet Hasgöl, İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.

BONNARD, Andre (2012). *Antik Yunan Uygarlıııı*, çev. Kerem Kurtgözü, İstanbul: Evrensel Basım Yayım.

BOZKURT, Nejat (2004). *20.Yüzyıl Düşünce Akımları*, İstanbul:Morpa Kültür Yayınları.

BRECHT, Bertolt (1972). *Halkın Ekmeği* çev. A Kadir- A Bezirci, İstanbul: Haşmet Matbaası.

BRECHT, Bertolt (1990). *Epik Tiyatro*, çev. Kamuran Şipal, İstanbul: Cem Kültür Yayınevi.

BRECHT, Bertolt (1993). *Tiyatro İçin Küçük Organon*, çev.Ahmet Cemal, İstanbul: Mitos Boyut Yay.

- BROCKETT, Oscar (2000). *Tiyatro Tarihi*, çev. S. Sokullu, vd) Dost Kitabevi Yay, Ankara.
- BUTLER, Judith (2005). *Kırılğan Hayat*, çev. Başak Ertür, İstanbul: Metis Kitap,
- BUTLER, Judith (2007). *Antigone'nin İddiası*, çev. Ahmet Ergenç, İstanbul: Kabalıcı.
- CAMUS, Albert (1990). *Başkaldıran İnsan*, çev. Tahsin Yücel, Ankara: V Yayınları.
- CAMUS, Albert (1997). *Sisifos Söylemi*, çev. Tahsin Yücel, İstanbul: Can Yayınları.
- CANDAN, Aysın (1994). *Yirminci Yüzyılda Öncü Tiyatro*, İstanbul:YKY.
- CANTZEN, Rolf (1994). *Daha Az Devlet Daha Çok Toplum*, çev. Veysel Atayman, İstanbul: Ayrıntı Yay.
- CARLSON, Marvin (2007). *Tiyatro Teorileri*, çev. Eren Buğlalılar vd, Ankara: De Ki Yay.
- CASTEL, Robert (2004). *Sosyal Güvensizlik*, çev. Işık Ergüden, İstanbul: İletişim Yay.
- CEVİZCİ, Ahmet (2003). *Felsefe Sözlüğü*, İstanbul: Paradigma Yayınları.
- CHANTER, Tina (2011). *Whose Antigone?*, New York: State University of New York Press.
- CIORAN, E.M (2016). *Var Olma Eğilimi*, çev. Kenan Sarıalioğlu, İstanbul:Metis Yayınları.
- CIORAN, E.M (2017). *Çürümenin Kitabı*, çev. Haldun Bayrı, İstanbul: Metis Yayınları.
- CLEYRE, Voltairine (2015). *Anarşizm ve Doğrudan Eylem*, çev. Burcu Denizci, İstanbul: Altıkırkbeş Yay.
- CONNERTON, Paul (1999). *Toplumlar Nasıl Anımsar*, çev. Alâeddin Şenel, İstanbul: Ayrıntı Yay.
- CONNOR, Steven (2005). *Postmodernist Kültür* çev. Doğan Şahiner, İstanbul:YKY.

ÇÖMERT, Bedrettin (2013). *Estetik*, Ankara: De Ki Basım.

ÇELENK, Semih (2003). *Kalemden Sahneye*, İzmir: Etki Yayınları.

ÇELENK, Semih (2011). *Deniz Bugüne Bakıyor*, İzmir: Etki Yayınları.

ÇELİK, Aziz (2010). *Vesayetden Siyasete Türkiye’de Sendikacılık*, İstanbul: İletişim Yayınları.

ÇERNUŞEVSKİY, N.G. (2012). *Sanatın Gerçeklikle Estetik İlişkileri*, çev. Arif Berberoğlu, :Evrensel Basım Yayım.

DANTO, Arthur (2010). *Sanatın Sonundan Sonra*, çev. Zeynep Demirsü, İstanbul: Ayrıntı Yay.

DEBORD, Guy (2012). *Gösteri Toplumu*, çev. Ayşen Ekmekçi vd, İstanbul: Ayrıntı Yay.

DEMİRCİ, Erdem Ünal (2010). *Türkiye’de Tiyatronun Siyasal Rolü*, İstanbul: Federe Yay.

EAGLETON, Terry (2006). *Kuramdan Sonra*, çev. Uygur Abacı, İstanbul: Literatür Yayıncılık.

EAGLETON, Terry (2018). *Tanrı’nın Ölümü ve Kültür*, çev. Selin Dinlioğlu, İstanbul: Yordam Kitap.

ENGELS, Friederich (1987). *Ailenin Özel Mülkiyetin ve Devletin Kökeni*, çev. Kenan Somer, Ankara: Sol Yayınları.

ERHAT, Azra (1954). *Sophokles Hayatı Sanatı Eserleri*, İstanbul: Varlık Yay.

FEYERABEND, Paul (1995). *Akla Veda*, çev. Ertuğrul Başer, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

FISCHER, Ernst (1993). *Sanatın Gerekliği*, çev. Cevat Çapan, Ankara: V Yayınları.

FOUCAULT, Michel (2011). *Özne ve İktidar*, çev. Işık Ergüden vd, İstanbul: Ayrıntı Yay.

FOUCAULT, Michel (1992). *Hapishanenin Doğuşu*, çev. Mehmet Ali Kılıçbay, Ankara: İmge Yay.

FOUCAULT, Michel (2005). *İktidara Karşı Adalet*, çev.Tuncay Birkan, İstanbul: Bgst Yayınları.

FOUCAULT, Michel (2007). *İktidarın Gözü*, çev.Işık Ergüden, İstanbul: Ayrıntı Yay.

FOUCAULT, Michel (2011). *Entelektüelin Siyasi İşlevi*, çev.Işık Ergüden vd, İstanbul: Ayrıntı Yay.

FOUCAULT, Michel (2011). *Felsefe Sahnesi*, çev.Işık Ergüden, İstanbul:Ayrıntı Yay.

FOUCAULT, Michel (2016). *Büyük Yabancı* çev. Savaş Kılıç, İstanbul: Metis Yayınları.

FOUCAULT, Michel(2005). *Büyük Kapatılma*, çev. Işık Ergüden vd, İstanbul: Ayrıntı Yay.

FRANKENA, William (2007). *Etik*, çev.Azmi Aydın, Ankara: İmge Kitabevi.

FREUD, Sigmund (1984). *Psikanalize Giriş*, çev. Günsel Koptagel-İlal, Altın İstanbul: Kitaplar Yayınevi.

FREUD, Sigmund (2011). *Haz İlkesinin Ötesinde Ben ve İd*, çev. Aziz Yardımlı, İstanbul: İdea Yayınları.

FREUD, Sigmund (1999). *Uygarlığın Huzursuzluğu*, çev. Haluk Barışcan, İstanbul: Metis Yayınları.

FROMM, Erich (2004). *Hayatı Sevmek*, çev. Ali Köse, İstanbul:Arıtan Yayınevi.

FUAT, Mehmet (2000). *Tiyatro Tarihi*, İstanbul: MSM Yayınları.

FUNK, Rainer (2007). *Ben ve Biz*, çev. Çağlar Tanyeri, İstanbul:YKY.

GARDNER, Howard (2012). *Hakikat Güzellik ve İyilik*, çev. Evin Kantemir, İstanbul: Optimist Yay.

GIDDENS, Anthony (2010). *Modernite ve Bireysel Kimlik*, çev. Ümit Tatlıcan, İstanbul: Say Yay.

GÖKBERK, Macit (1996). *Felsefe Tarihi*, İstanbul: Remzi Kitabevi.

GROWASKI, Janusz (1983). *Polonya Ölmedi Daha*, çev. Alev Er vd., İstanbul: Kaynak Yay.

GROWASKI, Janusz (2014). *Good Night Jerzi*, çev. Neşe Taluy Yüce, İstanbul: YKY.

GRUEN, Arno (2004). *Normalliğin Deliliği*, çev.İlknur İgan, İstanbul: Çitlembik Yay.

GÜÇLÜ, Abdülbaki (2003). *Felsefe Sözlüğü*, Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.

HADJİNİCOLAOU, Nicos (1998). *Sanat Tarihi ve Sınıf Mücadelesi*, çev. Halim Spatar, İstanbul: Kaynak Yay.

HANÇERLİOĞLU, Orhan (1966). *Başlangıcından Bugüne Erdem Açısından Düşünce Tarihi*, İstanbul:Varlık Yay.

HANÇERLİOĞLU, Orhan (1993 -a-). *Felsefe Sözlüğü*, İstanbul: Remzi Kitabevi.

HANÇERLİOĞLU, Orhan (1993-b-). *Düşünce Tarihi*, İstanbul: Remzi Kitabevi.

HARVEY, David (1997). *Postmoderliğin Durumu*, çev. Sungur Savran, İstanbul: Metis Yay.

HEGEL, Georg Wilhem (2015). *Tinin Görüngübilimi*, çev. Aziz Yardımlı, İstanbul: İdea Yay.

HELLER, Agnes (2006). *Bir Ahlak Kuramı*, çev. Abdullah Yılmaz, Koray Tütüncü, Ertürk Demirel, İstanbul:Ayrıntı Yay.

HUIZINGA, Johan (1995). *Homo Ludens*, çev.Mehmet Ali Kılıçbay, İstanbul: Ayrıntı Yay.

HUME, David (2009). *İnsan Doğası Üzerine Bir İnceleme*, çev. Ergün Baylan, Ankara: Bilgesu Yay.

INNES, Christopher (2004). *Avangarde Tiyatro*, çev. Beliz Güçbilmez vd, Ankara: Dost Kitabevi.

İNAM, Ahmet (2012). *Mutsuzluk Ahlaksızlıktır*, Ankara: İmge Yay.

İPŞİROĞLU, Zehra (2013). *Dramaturgi Tiyatroda Düşünsellik*, İstanbul: İkaros Yay.

JAY, Martin (2014). *Diyalektik İmgelem/Frankfurt Okulu'nun Tarihi ve Çalışmaları*, çev. Sevgi Doğan, İstanbul: Ayrıntı Yay.

JULIET, Charles (2000). *Samuel Beckett'le Görüşmeler* çev. Sema Rifat, İstanbul: Om Yayınları.

KANT, Immanuel (2000). *Fragmanlar* çev. Oruç Aruboa, İstanbul:Altıkırkbeş Yay.

KANT, Immanuel (1984). *"Aydınlanma Nedir?" Sorusuna Yanıt*, çev. Nejat Bozkurt, İstanbul: Remzi Kitabevi.

KANT, Immanuel (1993). *Arı Usun Eleştirisi* çev.Aziz Yardımlı, İstanbul:İdea Yayınevi.

KANT, Immanuel (1995). *Gelecekte Bilim Olarak Ortaya Çıkabilecek Her Metafiziğe Prolegomena*. çev. Ioanna Kuçuradi vd, Ankara: Türkiye Felsefe Kurumu Yayınları.

KANT, Immanuel (1999). *Pratik Aklın Eleştirisi* çev. Ioanna Kuçuradi vd) Ankara: Türkiye Felsefe Kurumu Yayınları.

KANT, Immanuel (2002). *Ahlâk Metafiziğinin Temellendirilmesi*, çev. Ioanna Kuçuradi, Ankara: Türkiye Felsefe Kurumu Yayınları.

KARABULUT, Tufan (2014). *Modern Tiyatro*, İstanbul: Mitos Boyut Yay.

KARACABEY, Süreyya (2007). *Modern Sonrası Tiyatro ve Heiner Müller*, Ankara: De Ki Basım.

KARACABEY, Süreyya (2009). *Brecht'ten Sonra*, Ankara: De Ki Basım.

KEANE, John (1994). *Demokrasi ve Sivil Toplum*, çev.Necmi Aydoğan, İstanbul:Ayrıntı Yay.

KEANE, John (1994). *Sivil Toplum ve Devlet*, çev. Erkan Akın vd, İstanbul: Ayrıntı Yay.

KERSHAW, Baz (2015). *Radikal Performans Brecht ve Baudrillard Arasında*, çev. Bahadır Sina Şeker, Ankara: Dost Kitabevi.

KESTING, Marianne (2005). *Epik Tiyatro*, çev. Yılmaz Onay, İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.

KIERKAGAARD, Søren (2013). *Etik- Estetik Dengesi*, çev. İbrahim Kapaklıkkaya, İstanbul: Araf Yay.

KORUKÇU, Melih (2016). *Oyun Analizi*, İstanbul: Mitos Boyut Yay.

KUÇURADİ, İonna (2006). *Barışın Felsefesi 200.Ölüm Yıldönümünde Kant*, Ankara: Türkiye Felsefe Kurumu Yayınları.

KUÇURADİ, İonna (1999). *Nietzsche ve İnsan*, Ankara: Türkiye Felsefe Kurumu Yay.

KUÇURADİ, İonna (2016.). *Sanata Felsefeyle Bakmak*, Ankara: Türkiye Felsefe Kurumu Yayınları.

KUSPIT, Donald (2004). *Sanatın Sonu*, çev. Yasemin Tezgiden, İstanbul: Metis Yay.

LATACZ, Joachim (2006). *Antik Yunan Tragedyaları*, çev. Yılmaz Onay, İstanbul: Mitos-Boyut Yay.

LAZZARATO, Maurizio (2017). *İşin Reddi*, çev.Sercan Çalçı, İstanbul: Kolektif Kitap.

LOURAU, René (2001). *Bilinçaltında Devlet*, çev.İşık Ergüden, İstanbul: Ayrıntı Yay.

- LUKES, Steven (1998). *Marksizm ve Ahlak*, çev. Osman Akınhay, İstanbul:Ayrıntı Yay.
- MACINTYRE, Alasdair (2001). *Erdem Peşinde*, çev. Muttalip Özcan, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- MARCUSE, Herbert (2008). *Estetik Boyut*, çev. Aziz Yardımlı) İstanbul:İdea Yayınevi.
- MARX, Karl (1197).*Yahudi Sorunu*, çev. Muzaffer İlhan Erdost, Ankara: Sol Yayınları.
- MARX, Karl (2011). *Kapital Cilt 1*, çev. Alaatin Bilgi, Ankara : Sol Yayınları.
- MARX, Karl (2013). *El Yazmaları* , çev. Murat Belge) İstanbul: Birikim Yayınları.
- MARX, Karl (2013). *Yabancılaşma*, çev.Kenan Somer vd.) Ankara: Sol Yayınları.
- MASLOW, Abraham (2011). *İnsan Olmanın Psikolojisi*, çev. Okhan Gündüz, İstanbul: Kuraldışı Yayınları.
- MORAN, Berna (1999). *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, İstanbul: İletişim Yay.
- NEIMAN, Susan (2006). *Modern Düşüncede Kötülük*, çev. Ayhan Sargüney, İstanbul: Ayrıntı Yay.
- NIETZSCHE, Friedrich (2015). *Ecce Homo*, çev. Can Alkor, İstanbul: İş Bankası Yayınları.
- NIETZSCHE, Friedrich (1998). *Zerdüşt Böyle Diyordu*, çev. Osman Derinsu, İstanbul: Varlık Yayınları.
- NIETZSCHE, Friedrich (2000). *Deccal*, çev. Oruç Aruboa, İstanbul: Hij Yay.
- NIETZSCHE, Friedrich (2003). *İyinin ve Kötünün Ötesinde*, çev. Ahmet İnam İstanbul: Say Yayınları.
- NIETZSCHE, Friedrich (2004). *Güç İstenci*, çev. Nilüfer Epçeli, İstanbul: Say Yayınları.

NIETZSCHE, Friedrich (2006). *Böyle Söyledi Zerdüşt* çev. Mustafa Tüzel, İstanbul: İthaki Yay.

NIETZSCHE, Friedrich (2006). *Tan Kızıllığı*, çev. Özden Saatçi Karadana, İstanbul: Say Yayınları.

NIETZSCHE, Friedrich (2014). *Zerdüşt Böyle Dedi* çev. Gülperi Sert, İstanbul:Doğu Batı Yayınları.

NIETZSCHE, Friedrich (2015). *Ahlakın Soykütüğü Üstüne*, çev. Ahmet İnam, İstanbul: Say Yayınları.

NIETZSCHE, Friedrich (2016). *Tragedya'nın Doğuşu* çev. Mustafa Tüzel, İstanbul: İş Bankası Yayınları.

NUTKU, Hülya (1999). *Oyun Yazarlığı*, İstanbul: MitosBoyut Yay.

NUTKU, Hülya (2001). *Dramaturgi*, İstanbul: MitosBoyut Yay.

NUTKU, Özdemir (1966). *Oyun Yazarı*, İstanbul: İzlem Yay.

NUTKU, Özdemir (1960). *Tiyatro ve Yazar*, Ankara: Gim Yay.

NUTKU, Özdemir (2001). *Dram Sanatı*, İstanbul: Kabalcı Yay.

NUTKU, Özdemir, (1985/1). *Dünya Tiyatrosu Tarihi cilt1*, İstanbul:Remzi Kitabevi.

NUTKU, Özdemir (1985/2). *Dünya Tiyatrosu Tarihi cilt2*, İstanbul:Remzi Kitabevi.

NUTTALL, Jon (2011). *Ahlak Üzerine Tartışmalar*, çev. Abdullah Yılmaz, İstanbul: Ayrıntı Yay.

OATES, Joyce Carol (2011). *Bir Yazarın İnanıcı* çev. Elif Erten, İstanbul: Kavis.

ÖZBEK, Yılmaz (2013). *Postmodernizm ve Alımlama Estetiği*, Konya: Çizgi Kitabevi.

ÖZDEMİR, Emin (2000). *Erdemin Başı Dil*, Ankara: Bilgi Yayınevi,

PAHULAN, Fr. (1993). *Ahlakın Ahlaksızlığı*, çev. Mehmet Naci Ecer, İstanbul: Remzi Kitabevi.

PIEPER, Annemaire *Etiğe Giriş* (2012). çev. Veysel Alaynon vd, İstanbul: Ayrıntı Yay.

PLATON, (1998a). *Sokrates'in Savunması*, çev. Niyazi Berkes, İstanbul: Cumhuriyet Dünya Klasikleri Dizisi.

PLATON, (1998b). *Yasalar*, Cilt I, çev. Saffet Babür vd, İstanbul: Kabalıcı Yayınları.

PLATON, (1998c). *Philebos*, çev. Sabri Esat Siyavuşgil, İstanbul: Cumhuriyet Dünya Klasikleri Dizisi.

PLATON, (1999). *Grogias*, çev.Mehmet Rifat vd, İstanbul: İş Bankası Yayınları.

PLATON, (2005). *Devlet*, çev. Cenk Saraçoğlu vd, İstanbul: Bordo Siyah Yay.

PLATON, (2010). *Kriton*, çev.Furkan Akderin, İstanbul: Say Yay.

PLATON, (2014). *Protagoras*, çev. Furkan Akderin, İstanbul:. Say Yayınları.

POOLE, Ross (1983). *Ahlak ve Modernlik* çev. Muammer Sencer, İstanbul: Say Yay.

RANCIÈRE, Jacques (2006). *Estetik Bilinçdışı*, çev. Kenan Sarıalioğlu, İzmir: Ara-lık Yayınları.

RANCIÈRE, Jacques (2012). *Estetiğin Huzursuzluğu*, çev. Aziz Ufuk Kılıç, İstanbul: İletişim Yayınları.

RANCIÈRE, Jacques (2013). *Aisthesis*, (Translated by Zakir Paul), London&New York: Verso Books.

RANCIÈRE, Jacques (2013). *Filozof ve Yoksulları*, çev.Aziz Ufuk Kılıç, İstanbul: Metis Yay.

RANCIÈRE, Jacques (2015). *Özgürleşen Seyirci* çev. E.Burak Şaman, İstanbul: Metis Yayınları.

RANCIÈRE, Jacques (2016). *Cahil Hoca*, çev.Savaş Kılıç, İstanbul: Metis Yay.

RIDLEY Matt, (2011). *Erdemin Kökenleri*, çev. Erhun Yücesoy, İstanbul: YKY.

ROUSSEAU, Jean Jacques (1993). *Toplum Sözleşmesi*, çev. Vedat Günyol, İstanbul: Adam Yayınları.

ROUSSEAU, Jean Jacques (2005). *Ekonomi Politik*, çev. İsmet Birkan, Ankara: İmge Yay.

ROUSSEAU, Jean Jacques (2009). *Bilimler ve Sanatlar Üzerine Söylev (Eleştirilere Yanıtlar)*, çev. İsmail Yerguz, İstanbul: Say Yayınları.

ROUSSEAU, Jean Jacques (2011). *Emile*, çev. Yaşar Avunç, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yay.

RUSKIN, John (2015). *Sanat ve Hayat Üzerine*, çev. Eser Baktur, İstanbul: Epsilon Yayıncılık.

SARTRE, Jean (2013). *Bulantı*, çev. Selahattin Hilav, İstanbul: Can Yay.

SARTRE, Jean (2013). *Varoluşçuluk*, çev. Asım Bezirci, İstanbul: Say Yayınları.

SARTWELL, Crispin, (1999). *Edepsizlik, Anarşi ve Gerçeklik*, çev. Abdullah Yılmaz, İstanbul: Ayrıntı Yay.

SENECA, (1992). *Ahlaki Mektuplar*, çev. Türkan Uzel, Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.

SENECA, (1997). *Tanrısal Öngörü*, çev. Çiğdem Dürüşken, İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

SENNETT, Richard (2010). *Kamusal İnsanın Çöküşü*, çev. Abdullah Yılmaz, İstanbul: Ayrıntı Yay.

SIREZ, Aleks (2009). *Suratına Tiyatro*, çev. Selin Girit, İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.

SPONVILLE, André Comte (2004). *Büyük Erdemler Risalesi*, çev. Işık Ergüden, İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları.

- ŞENER, Sevda (1993). *Oyundan Düşünceye*, Ankara: Gündoğan.
- ŞENER, Sevda (1998). *Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi*, Ankara: Dost Kitabevi.
- ŞENER, Sevda (2010). *Tiyatroda Yaşam-Oyun İlişkisi*, Ankara: Dost Kitabevi.
- TİMUÇİN, Afşar (2002). *Özgür Prometheus*, İstanbul: Bulut Yay.
- TİMUÇİN, Afşar (2004). *Felsefe Sözlüğü*, İstanbul: Bulut Yayınları.
- TİMUÇİN, Afşar (2008). *Felsefeden Estetiğe*, Ankara: Hayal Yay.
- TİMUÇİN, Afşar (2010). *Ahlaksızlık Üzerine*, İstanbul: Bulut Yay.
- TİMUÇİN, Afşar (2011). *Estetikte Anlam ve Yorum*, İstanbul: Bulut Yayınları.
- TUNALI, İsmail (1983). *B. Croce Estetik'ine Giriş*, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- TUNALI, İsmail (2002). *Estetik*, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- TUNCAY, Murat (1992). *Ortaçağ Tiyatrosunda Dinsel Oyunlar ve Everyman İbret Oyunu*, İzmir : Dokuz Eylül Yayınları.
- VANEIGEM, Roul (1996). *Gençler İçin Hayat Bilgisi El Kitabı*, çev. Ali Çakıroğlu/Işık Ergüden), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- VILAR, Jean (2003). *Tehlike Altında Sanat* çev. Bertan Oranan, İstanbul: Papirüs Yayınları.
- WALTER, Benjamin (2000). *Brecht'i Anlamak* çev. Haluk Barışcan vd, İstanbul: Metis Yayınları.
- WILDE Oscar, (2010). *Sanatçı :Estetik ve Etik Üzerine*, çev. Esin Soğancılar, İstanbul: İletişim Yay.
- WILHELM, Dilthey (2011). *Hermeneutik ve Tin Bilimleri*, çev. Doğan Özlem, İstanbul: Notos Kitap.

YÜKSEL Ayşegül (2012). *Samuel Beckett Tiyatrosu*, İstanbul: Habitus Kitap.

YÜKSEL, Ayşegül (2013). *Dram Sanatında Sınırları Zorlamak*, İstanbul: Mitos Boyut Yay.

ŽIŽEK, Slavoj (2016). *Antigone'nin Üç Yaşamı*, çev. Erkan Ünal, İstanbul:Encore Yayınları.

ŽIŽEK, Slavoj (2015). *İdeolojinin Yüce Nesnesi*, çev. Tuncay Birkan, İstanbul: Metis Yay.

### **-Makaleler**

ADANIR, Oğuz (2005). “*Bilim, Ahlak, Sanat*”, Atatürk Üniversitesi, Sanat Dergisi, sayı:7, ss.83-95.

AKGÜL, Kamile (2011). “*Tiyatronun Toplum Bilinçlendirme Ve Estetik Sanat Anlayışı Geliştirmede, İşlevi Ve Önemi*” , Uluslararası İnsan Bilimleri Dergisi, Cilt:8, Sayı 1, ss.974-983.

ARICI, Oğuz (2013). “*Thebai Söyleninde Uyum (Harmony) Ve Ölçü (Sophrosyne) Düşüncesi*”, Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi / Sayı: 22, /1, ss.71-100.

ARICI, Oğuz (2003). “*Tiyatronun Eğitim Din ve Politika ile İlişkinin Kökenleri Üzerine*”, Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi / Sayı: 2, ss.130-151.

AYSEVENER, Kubilay (2009). “*Yorum ve Nesnellik*”, Dil ve Yaratıcılık, sayı:5, ss.99-112.

BUĞLALILAR, Eren (2008). *In-Yer-Face Tarihsel ve Teorik Bir İnceleme*, Tiyatro Araştırmaları Dergisi, sayı: 25, 75-99.

BURSA, Süreyya (2013). “*Hybris Kavramına Yeniden Bakmak ve Modern Tragedyaları Bu Çerçeveden İncelemek*”, Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi / Sayı: 22, /1, ss.41-54.

CENGİZ, Erdal (1998). “Törebilimde Değer ve Ölçüt Sorunu”, Doğu Batı Yayınları, sayı: 4, ss.29-44.

CONRADIE, P. J. (1959). “*The Antigone Of Sophocles And Anouilh - A Comparison*”, University of Stellenboch”, Acta Classica II, pp.11-16.

ERDEM, Gülşah (2015). “*Antigone'nin Trajik Varoluşu ve Yurtsuzluk Deneyimi*”, Tiyatro Araştırmaları Dergisi, sayı: 40, ss.33-46.

GÖKTAŞ, Sema (2000). “*Antigone'de Eylem ve Karakter*”, Atatürk Üniversitesi, Sanat Dergisi, sayı: 2, ss.159-165.

GÜÇBİLMEZ, Beliz (2003). “*Absürd Tiyatroda İroni*”, Ankara Üniversitesi D.T.C.F. Tiyatro Araştırmaları Dergisi, 15. Sayı, ss. 96-137.

İLERİ, Selim (2016). “*Dış Dünya Onu Yaralamaktan Başka...*”, Radikal Kitap Eki, 04.11.2016, sayı: 816, s.5.

KILCIOĞLU, Ali Cüneyd (2016). “*Tatava Tiyatro'dan Antigone*” TEB: Oyun Dergisi, sayı: 31, ss. 38-43.

KILINÇ, Gizem (2011). “*Antigone'nin Yazgısında Açığa Çıkan Felsefe*”, Tiyatro Araştırmaları Dergisi, sayı: 32, ss.31-45.

MOOSAVİNİ, Sayyed Rahim (2013). “*Creon in Jean Anouilh's Antigone: The Ancient Tyrant in Modern Dress – A Study*”, IRWLE VOL. 9 No. II, July, pp.1-9.

NUTKU Hülya (2008). “*Günümüzde In Yer Face Tiyatro Anlayışı*”, Yeni Tiyatro Dergisi, sayı: 5, ss. 4-15.

OKTAR, Ülper Sema (2016). “*Yasallık ve Adalet Ayrımında Eylemin Değeri, Aristoteles, Hegel ve Judith Butler'in Antigone Yorumları*”, Ankara Üniversitesi, Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi, sayı: 21,ss.1-16.

ORAK, Barış (2003). “*Mitos'tan Logos'a Geçiş ya da Grek Aydınlanması*”, Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi sayı 2, ss.5-21.

ORHAN, Özgüç (2013). “*Rousseau ve Türkiye*”, FLSF (Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi), sayı 16, ss.121-148.

ÖZER, Zülfükar Emir (2017). “*Nietzsche ve Aristoteles’te ‘Hakikat’ Meselesi*”, DTCF 57.2, ss.1528-1546.

ÖZTÜRK, Armağan (2015). “*Kapitalizmde Sömürü ve Adalet Tartışmaları*”, Amme İdaresi Dergisi, Cilt 48, Sayı 2, ss. 23-36.

RANCIÈRE, Jacques (2006). “*Thinking Between Disciplines: An Aesthetics of Knowledge*”, Translated by Jon Roffe, Parrhesia, Number 1, pp.1-12.

RANCIÈRE, Jacques (2009). “*The Aesthetic Dimension: Aesthetics, Politics, Knowledge*”, Critical Inquiry, The University Chichago of Press, Vol. 36, pp.1-19.

TANKE, Joseph J. (2011). “*What Is The Aesthetic Regime?*”, Parrhesia, Number 12, pp. 71-81.

TEKEREK, Nurhan (2006). “*Oyun Kavramı’ndan Drama’ya Drama’dan Dramatik Eğitim’e*”, Tiyatro Araştırmaları Dergisi, sayı: 22, ss. 47-73.

TEKEREK, Nurhan/ İsmet (2008). “*Aristoteles’te Poetik ve Etik Bütünlük Örneklerle Eylem, Karakter ve Erdem*”, Tiyatro Araştırmaları Dergisi, sayı: 26, ss. 57-84.

TUNCAY, Murat (2006). “*Erdemin Estetikle Buluşması*”, Atatürk Üniversitesi, Sanat Dergisi, sayı:10, ss.68-75.

WILMER, S.E. (2016). “*Cultural Encounters in Modern Productions of Greek Tragedy*”, Nordic Theatre Studies Vol. 28, No. 1, pp.15–26.

### **-Kitap İçi Bölüm**

BAL, Metin (2014). “*Felsefi Bir Sorun Olarak İnanma*” *Nietzsche Dünyayı Neden Bir Sanat Yapıtı Olarak Değerlendirir?* (Ed. Prof.Dr. Uluğ Nutku), Özne, 21.Kitap, Çizgi Kitabevi, ss.247-258.

BOZER, A. Deniz (2016). “*Postdramatik Tiyatro ve İngiliz Tiyatrosu*”, (Ed: A. Bozer Deniz vd.) İstanbul: Mitos Boyut Yayınları, ss.9-31.

DİLMEN, Güngör (2002). *Eski Yunan Tragedyaları-3*, İstanbul: Mitos-Boyut Yay. ss.89-96.

MCDONALD, Marianne (2000). “*Sophocles’ Antigone*”, London: Nick Hern Books, pp. 2-30.

#### **-Basılmamış Kaynaklar**

ADANIR, Oğuz (2005). “*Felsefesiz Estetik, Sanatsız Toplum*”, Hacettepe Üniversitesi, Bilim-Düşün-Sanat Şenliği’nde sunulan bildiri, Ankara.

AYSEVENER, Kubilay (2018). “*Gelecek Korkusu: Umutsuzluk*” , 7. İzmir Felsefe Günleri “Ütopya” , İzmir.

BUIS, Katelyn J (2014). “*Surviving Antigone: Anouilh, Adaption and The Arcive*”, Master of Arts, Advisor Cynthia Baron, Bowling Green State University, Ohio.

İNCEEFE, Süleyman (2003). *Tiyatroda Etik- Dramatik İlişkisi ve Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu’na Yansımaları*, Doktora Tezi, dan. Zerrin Akdenizli Çelenk, Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sahne Sanatları, İzmir.

OLPAK, Ceren (2006). *Cumhuriyet Dönemi Aydın Kavramı ve Bir Model Oyun*, Lisans Tezi, dan. Özlem Belkıs, Dokuz Eylül Güzel Sanatlar Fakültesi, Dramatik Yazarlık Anasanat Dalı, İzmir.

TÜZÜN, Erkan (2011). *Anarşist ve Antigoneci Bir Bakış Açısından Siyasal Alan*, Yüksek Lisans Tezi, dan. Nazile Kalaycı, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Felsefe Anabilim Dalı, Ankara.

#### **-İnternet Kaynakları**

BUĞLALILAR, Eren (2010) “*Kral Übü Ve Yalanlar Tarihi*”  
<https://proleteren.wordpress.com/category/sanat/tyatro/page/1/> [15 Şubat 2017]

BADIOU, Alain (2004). “*Fifteen Theses on Contemporary Art*”, The Drawing Center, December 4/2003, LACANIAN INK: 22, <http://www.lacan.com/issue22.php> [09 Mayıs 2016]

**-Oyunlar**

AISKHYLOS, (2013). *Zincire Vurulmuş Prometheus*, çev. Sabahattin Eyuboğlu vd, İstanbul: İş Bankası Yayınları.

ANOUILH, Jean (1972). *Becket ya da Tanrının Şerefi*, çev. Tahsin Yücel, İstanbul: Yankı Yayınları.

ANOUILH, Jean (2012). *Antigone*, çev. Yaşar Avunç, İstanbul: Agora Kitaplığı.

BADIOU, Alain (2016). *Filozof Ahmed* çev. Ayberk Erkay, Ankara: Pharmakon Yayınevi.

BECKETT, Samuel (1993). *Godot’yu Beklerken*, çev. Uğur Ün, İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.

BRECHT, Berolt (1997). *Sofokles’in Antigone’si*, çev. Ahmet Cemal , Cilt 11, İstanbul: Mitos- Boyut Yay.

BRECHT, Berolt (1999). *Cesaret Ana ve Çocukları*, çev. Ayşe Selen, Cilt: 8, İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.

BRECHT, Bertolt (1999). *Sezuan’ın İyi İnsanı*, çev. Özdemir Nutku, Cilt: 8, İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.

CAMUS, Albert (2015). *Adiller*, çev. Ayberk Erkay, İstanbul: Can Yayınları,

CAMUS, Albert (2015). *Sıkıyönetim* çev. Ayberk Erkay, İstanbul: Can Yayınları.

CAMUS, Albert (2015). *Yanlışlık*, çev. Ayberk Erkay, İstanbul: Can Yayınları.

CORNIELE, Piere (2009). *Le Cid*, çev. Gülay Oktar Ural, İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.

DEMİREL, Kemal (2002). *Antigone*, İstanbul:Yaba Yay.

FUGARD, Athol, (1989). *Ada*, çev. Yücel Erten, basılmamış oyun metni, Ankara: Devlet Tiyatroları Arşivi.

GOETHE, Johann Wolfgang (1999). *Faust*, çev, Yüksel Pazarkaya, İstanbul: Cumhuriyet Dünya Klasikleri Dizisi.

GROWASKI, Janusz (2009). *Antigone New York'ta*, çev.Tuğrul Çetinel, Basılmamış Oyun Metni, Anakara: Devlet Tiyatroları Arşivi.

IBSEN, Henrik (2011). *Bir Halk Düşmanı*, çev. Yılmaz Onay, İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.

IONESCO, Eugene (1997). *Kel Şarkıcı*, çev. Hasan Anamur, İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.

LESSING, Gotthold Ephraim (1966). *Bilge Nathan* çev. Hayrullah Örs, İstanbul: MEB Yayınları.

LUNAÇARSKI, Antatoli Vasilyeviç (1990). *Özgürlüğüne Kavuşturulan Don Kişot*, çev. Aziz Çalışlar, İstanbul: Can Yayınları.

MCDONAGH, Martin (2010). *Yastık Adam*, çev. Yusuf Eradam, basılmamış oyun metni, Ankara: Devlet Tiyatroları Arşivi.

MOLİÈRE, Jean Baptiste (2000). *Cimri*, çev. Sabahattin Eyuboğlu, İstanbul: İş Bankası Yay.

MOLİÈRE, Jean Baptiste, (2000). *Hastalık Hastası*, çev.Lütfü Ay, İstanbul:İnkılap Yayınları.

MOLİÈRE, Jean Baptiste, (2006). *Kibarlık Budalası*, çev. Tuncay Türk, İstanbul: Oda Yayınları.

MOLİÈRE, Jean Baptiste (2011). *Don Juan*, çev. Ayberk Erkay, İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.

POURVEUR, Paul (2014). *Sheakespeare is Dead Get Over It* çev. Şaban Ol, İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.

SARTRE, Jean (2009). *Gizli Oturum*, çev. Işık M. Noyan, İstanbul: İthaki Yay.

KANE, Sarah (2016). *4:48 Psikoz*, çev. Efe Murad, İstanbul: Sub Yayınları.

SHAKESPEARE, William (1999). *Bir Yaz Gecesi Rüyası*, çev. Bülent Bozkurt, İstanbul: Remzi Kitabevi.

SHAKESPEARE, William (1999). *Venedik Taciri*, çev. Bülent Bozkurt, İstanbul: Remzi Kitabevi.

SHAKESPEARE, William (2016). *Kısasa Kısas*, çev. Bülent Bozkurt, İstanbul: Remzi Kitabevi.

SHAW, Bernard (2016). *Jan Darc'ın Ölümü* çev. Sevgi Sanlı, İstanbul: İş Bankası Yayınları.

SOFOKLES (1997). *Antigone*, çev. Güngör Dilmen, Eski Yunan Tragedyaları-1, İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.

SOPHOKLES (2015). *Antigone*, Translated by Anne Carson, London: Oberon Books.

ŞENSOY, Ferhan (1993). *Güle Güle Godot*, İstanbul: Ortaoyuncular Yayınları.

THÈBERGE, Benoit (2009). *Antigone'nin Çılgılığı*, çev. Sosi Dolanoğlu, Ankara: Basılmamış Oyun Metni, Devlet Tiyatroları Arşivi.

TOPOR, Roland (1996). *Joko'nun Doğum Günü*, çev. Mine G. Saulnier, İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.

TURRINI, Peter (2004). *Nihayet Bitti*, çev. Sibel Arslan Yeşilay, İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.

VIAN, Boris (2008). *İmparatorluk Kuranlar*, çev. Ayberk Erkay, İstanbul: Mitos Boyut Yay.

WILDE, Oscar (2014). *Ciddi Olmanın Önemi*, çev. Murat Erşen, Ankara: İmge Yayınları.



## ÖZGEÇMİŞ

**Ad, Soyad:** Ceren Olpak

**Doğum yeri ve yılı:** Ankara/ 1981

**Yabancı Dil:** İngilizce

**Eğitim:**

**Yüksek Lisans:** 2011, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Sahne Sanatları Anasanat Dalı “Cumhuriyet Dönemi Oyunlarında Dramatik Çatışma Kurgusu Olarak İlericilik- Gericilik Karşıtlığı ve Model Oyunlarda Yansıması” tez çalışmasıyla.

**Lisans:** 2006, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Sahne Sanatları Bölümü Dramatik Yazarlık Anasanat Dalı “Tarihsel ve Toplumsal Gelişimi İçinde Cumhuriyet Dönemi Türk Aydınını ve Bir Model Oyun” tez çalışmasıyla.

**Seminer:** 1999, um:ag (Uğur Mumcu Araştırmacı Gazetecilik Vakfı) Yazmaya Hazırlık Seminerleri

**Lise:** 1998, İzmir Karataş Lisesi

**İş Tecrübesi:**

“Gün Anneme Gebe” oyunu birkaç özel tiyatro topluluğu tarafından sahnelendi, “Coşku ve Sayıklama” radyo oyunu TRT Ankara Radyo Tiyatrosu tarafından seslendirildi. Birkaç özel kuruluştaki, metin yazarlığı ve dramatik yazarlık eğitiminde bulundu. 2008’den bu yana TRT’nin farklı kanallarında; belgesel metin yazarlığı, çocuk dizisi, çizgi film öykü ve senaryo yazarlığı ve çeşitli programlara metin yazarlığı yaptı.

**Mesleki Birlik/Dernek/Kuruluş Üyelikleri:**

PEN Türkiye Merkezi Üyesi, Dil Derneği Üyesi, O.Y.A Ajans

**Ödüller:**

2004, 9. KASAİD Kadın Oyunları ve Öykü Yarışması, “Gün Anneme Gebe” oyun ödülü

**Yayınlar:**

Ceren Olpak, Toplu Oyunları 1, Mitos Boyut Yayınları, 2007

Göç Öyküleri, Haz: Sabri Kuşkonmaz, Yitik Ülke Yayınları, 2015

2008’den bu yana birçok tiyatro ve edebiyat dergisinde öykü, makale, inceleme ve söyleşileri yayınlandı.