



KADIR HAS ÜNİVERSİTESİ  
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ  
FİLM VE DRAMA TEZLİ YÜKSEK LİSANS PROGRAMI

# KARAKTER İNŞASINDA ARKETİPSEL İMGELER VE THE WOOSTER GROUP'TA PHAEDRA ÖRNEĞİ

GÖZDE NUR KESGİN TUFAN

YÜKSEK LİSANS TEZİ

İSTANBUL, HAZİRAN, 2024

Gözde Nur Kesgin Tufan

Yüksek Lisans Tezi

2024

# KARAKTER İNŞASINDA ARKETİPSEL İMGELER VE THE WOOSTER GROUP'TA PHAEDRA ÖRNEĞİ

GÖZDE NUR KESGİN TUFAN

DANIŞMAN: Dr. Öğr. Üyesi ÖZLEM HEMİŞ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Film ve Drama Programı'nda yüksek lisans derecesi için gerekli kısmi şartların yerine getirilmesi amacıyla Kadir Has Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü'ne teslim edilmiştir.

İstanbul, Haziran, 2024

## ONAY

**GÖZDE NUR KESGİN TUFAN** tarafından hazırlanan **KARAKTER İNŞASINDA ARKETİPSEL İMGELER VE THE WOOSTER GROUP'TA PHAEDRA ÖRNEĞİ** başlıklı bu çalışma jürimiz tarafından **YÜKSEK LİSANS TEZİ** olarak kabul edilmiştir.

Dr. Öğr. Üyesi, Özlem Hemiş (Danışman)  
Kadir Has Üniversitesi

.....

Doç. Dr., Zeynep Günsür Yüceil  
Kadir Has Üniversitesi

.....

Doç. Dr., Oğuz Arıcı  
İstanbul Üniversitesi

.....

Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.

\_\_\_\_\_  
Prof. Dr., Mehmet Timur Aydemir  
Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Müdürü  
10.06.2024

## ARAşTIRMA ETİĞİ VE YAYIN YÖNTEMLERİ BİLDİRİMİ

Ben, GÖZDE NUR KESGİN TUFAN;

- Hazırladığım bu Yüksek Lisans Tezi/Bitirme Projesinin tamamen kendi çalışmam olduğunu ve başka çalışmalardan yaptığım alıntıların kaynaklarını kurallara uygun biçimde belirttiğimi;
- Bu Yüksek Lisans Tezi başka bir eğitim kurumunda bir derece veya diplomaya sunulan veya kabul edilen herhangi bir materyal içermediğini;
- "Yükseköğretim Kurulu Etik Davranış İlkeleri" uyarınca hazırlanan "Kadir Has Üniversitesi Akademik Etik İlkeleri"ni takip ettiğimi onaylıyorum.

Buna ek olarak, bu çalışma ile ilgili ortaya çıkabilecek herhangi bir usulsüzlük iddiasının, üniversite mevzuatına uygun olarak disiplin işlemi ile sonuçlanacağını kabul ediyorum.

Gözde Nur Kesgin Tufan

---

10.06.2024



*Aileme...*

*Tüm kadın kahramanların  
yolculuklarını selamlıyorum.*

## TEŞEKKÜR

Bu tez çalışması temel olarak, Antik Yunan tragediyalarının çağdaş sahnelemelerine duyduğum ilginin bir sonucu olarak ortaya çıktı. Öncelikle, yolculuğumun henüz ilk adımından itibaren her zaman her konuda yanımda olan danışmanım, sevgili ve değerli hocam, Dr. Öğr. Üyesi Özlem Hemiş'e derin teşekkürlerimi ve sevgimi sunmak isterim. Kendisi yüksek lisansımın ilk yılında yazmış olduğum makalenin ve tezimin yazım sürecinde bütün desteği ve ilgisiyle hep yanımda oldu. "Fiziksel ve Dramatik Aksiyon", "Sahneleme Üslup ve Teknikleri" dersleri ve tez toplantılarımızda yaptığı yapıcı eleştiriler neticesinde bu tezde emeği çok büyük. Çok teşekkür ediyorum hocam.

Erasmus programı kapsamında bu tezin büyük kısmını, Almanya'nın Mainz kentinde Johannes Gutenberg Üniversitesi'nde yazmış bulundum. Benim için oldukça yoğun geçen dört aylık Mainz sürecimde gerek yüksek lisans tezim gerek doktora araştırma projem konusunda bütün samimiyetiyle desteklerini sunan, Theaterwissenschaft (Tiyatro Çalışmaları) Bölüm Başkanı Prof. Dr. Friedemann Kreuder'e ayrıca teşekkür etmek isterim. Her konuda tüm desteğini sunan sevgili hocam ve jüri üyem Doç. Dr. Zeynep Günsür Yüceil'e, tüm desteği ve tezime yaptığı geliştirici yorumları için çok teşekkür ederim. Değerli hocam ve sevgili jüri üyem Doç. Dr. Oğuz Arıcı'ya benim için oldukça verimli olan yorumları ve önerileri için çok teşekkür ederim. Bu tezi kendilerinin jüriliğinde savunmak benim için oldukça heyecanlı ve verimli bir süreç oldu. Son olarak, Bu tez yolculuğuma vesilen olan Studio Oyuncuları'ndaki *İo* sürecim, tiyatroya ve sanata olan bakışımı oldukça önemli ve değerli bir şekilde etkilemesi sebebiyle sevgili ustam, sevgili hocam Doç. Dr. Şahika Tekand'a ve değerli Studio Oyuncuları ekibine çok teşekkür ederim.

Tezi Almanya'da yazdığım için evimdeki kütüphanemden uzakta, oldukça güçlük çektiğimi belirtmem gerekir. İhtiyacım olan kitapların tek tek sayfalarını ve künyelerini gönderen sevgili eşim Mehmet Tufan'a, sadece gönüllü olarak üstlendiği bu iş sebebiyle değil fakat tiyatro yolculuğumun tamamında bütün desteğiyle yanımda olduğundan dolayı en derin teşekkürlerimi iletmek isterim. Aynı zamanda, eşimin kitaplara ulaşamadığı yirmi günlük süre zarfında, kitap sayfası ve künyesi gönderme konusunda

desteğini sunan ve tez yazma sürecinde arkadaşlık desteğiyle hep yanımda olan İrem Erhan, Şıvga Aleyna Akşahin ve Mehmet Bahadır Sünböl dâhil tüm arkadaşlarıma sevgilerimi iletirim.

Son olarak, hiçbir konuda benden sevgisini ve desteğini esirgemeyen sevgili annem, babam, abim, ablam ve eşime en sıcak teşekkürlerimi iletmek ve bu tezi onlara atfettiğimi mutlulukla paylaşmak isterim.

*Haziran, 2024*



# KARAKTER İNŞASINDA ARKETİPSEL İMGELER VE THE WOOSTER GROUP'TA PHAEDRA ÖRNEĞİ

## ÖZET

Bu tez çalışması, antik tragedyaların doğduğu mitsel hikâyelerin çağdaş dünyada ve çağdaş dünyanın nesnel koşullarında sahnelenirken nasıl olup da hala güncelliğini koruyabildiği sorusunun yanıtını onların arketipsel niteliklerinde arar ve bu vesileyle, Carl Gustav Jung'un arketip çalışmalarını araştırır. Odağını Phaedra karakterine çevirmiş olan çalışma, mitin kaynağında okunabilen *anima-animus*, *persona*, gölge arketiplerinin yanında anne ve üvey anne arketiplerini de araştırır. Bir göçmen kadın karakteri merkeze alan bu tez çalışması, arketipsel eleştiriyi toplumsal tarih araştırmasıyla detaylandırır ve Homeros, Ovidius, Euripides, Seneca ve Racine metinlerinde Phaedra mitinin geçirdiği mitsel ve tarihsel dönüşümleri araştırır. Çalışma, karakter inşasında arketipsel imgelerin gün yüzüne çıkarılmasına bir örnek olarak, Phaedra mitini Amerikalı bir performans grubu olan The Wooster Group'un *To You, the Birdie! (Phèdre)* sahnelemesinde mitsel ve tarihsel olarak inceler. Sonuç olarak, çağdaş tiyatrodaki mitiko-tarihsel mevcudiyetin, arketiplerin izdüşümüyle de inşa edilebileceğine dair bir öneri getirilir.

**Anahtar Sözcükler:** Karakter inşası, arketip, mitiko-tarihsel mevcudiyet, The Wooster Group: *To You, the Birdie! (Phèdre)*.

# ARCHETYPAL IMAGES IN CONSTRUCTING CHARACTER AND THE EXAMPLE OF PHAEDRA IN THE WOOSTER GROUP

## ABSTRACT

This thesis seeks to answer the question of how the mythical stories that gave rise to ancient tragedies can remain relevant in their archetypal qualities when staged in the contemporary world and under the objective conditions of the contemporary world, by exploring the archetypal studies of Carl Gustav Jung. Focusing on the character of Phaedra, the study explores the archetypes of *anima-animus*, *persona*, and shadow, as well as the archetypes of mother and stepmother as read in the source of the myth. This thesis, which focuses on a woman immigrant character, elaborates the archetypal critique with socio-historical research and examines the mythical and historical transformations of the myth of Phaedra in the texts of Homer, Ovid, Euripides, Seneca, and Racine. As an example of the unearthing of archetypal images in character construction, the study examines the myth of Phaedra as mythical and historical in the staging of *To You, the Birdie! (Phèdre)* by an American performance group, The Wooster Group. As a result, it is suggested that the mytho-historical presence in contemporary theater can also be constructed through the projection of archetypes.

**Keywords:** Constructing a character, archetype, mythico-historical presence, The Wooster Group: *To You, the Birdie! (Phèdre)*.

## İÇİNDEKİLER

|                                                                                                      |      |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------|------|
| TEŞEKKÜR.....                                                                                        | v    |
| KARAKTER İNŞASINDA ARKETİPSEL İMGELER VE THE WOOSTER<br>GROUP'TA PHAEDRA ÖRNEĞİ .....                | vii  |
| ÖZET.....                                                                                            | vii  |
| ARCHETYPAL IMAGES IN CONSTRUCTING CHARACTER AND THE<br>EXAMPLE OF PHAEDRA IN THE WOOSTER GROUP ..... | viii |
| ŞEKİLLER LİSTESİ.....                                                                                | xi   |
| TABLolar LİSTESİ.....                                                                                | xii  |
| KISALTMALAR.....                                                                                     | xiv  |
| 1. GİRİŞ .....                                                                                       | 1    |
| 2. ARKETİP KAVRAMI VE ARKETİPSEL ELEŞTİRİNİN KARAKTER<br>İNŞASINA SUNDUĞU ARAÇLAR.....               | 6    |
| 2.2 ARKETİPLER.....                                                                                  | 7    |
| 2.2.1 <i>Anima-Animus, Persona</i> ve Gölge Arketipleri .....                                        | 10   |
| 2.2.4 Anne ve Üvey Anne Arketipleri .....                                                            | 16   |
| 2.3 ARKETİPSEL ELEŞTİRİ .....                                                                        | 24   |
| 2.3.1 Trajik Kurmaca Yapısı.....                                                                     | 25   |
| 2.3.2 Arketipik Anlam ve Mit.....                                                                    | 31   |
| 2.3.3 Arketipsel Eleştiri.....                                                                       | 34   |
| 3. ANTİK YUNANİSTAN'DA KADIN VE PHAEDRA MİTİ.....                                                    | 39   |
| 3.1 ANTİK YUNAN DÜNYASINDA “KADIN” OLMAK.....                                                        | 40   |
| 3.1.1 Anaerkil Toplumsal Yapı: Giritli Kadınlar .....                                                | 46   |
| 3.1.2 Ataerkil Toplumsal Yapı: Miken Kadınlar .....                                                  | 51   |
| 3.1.3 Atina'da Kadınlar: M.Ö. 4.-5. Yüzyıllar .....                                                  | 53   |
| 3.1.4 Kadın Kahramanın Yolculuğu.....                                                                | 61   |
| 3.2 PHAEDRA MİTİ.....                                                                                | 69   |
| 3.2.1 Homeros ve Ovidius Metinlerinde Phaedra Miti .....                                             | 69   |
| 3.2.2 Euripides ve Phaedra .....                                                                     | 76   |
| 3.2.3 Lucius Annaeus Seneca ve Phaedra .....                                                         | 96   |
| 3.2.4 Jean Racine ve Phèdre .....                                                                    | 107  |
| 4. THE WOOSTER GROUP VE PHÈDRE .....                                                                 | 119  |
| 4.1 THE WOOSTER GROUP DRAMATURJİSİ .....                                                             | 121  |
| 4.2 To You, the Birdie! (Phèdre) .....                                                               | 128  |
| 5. SONUÇ.....                                                                                        | 142  |

|                       |            |
|-----------------------|------------|
| <b>KAYNAKÇA .....</b> | <b>145</b> |
|-----------------------|------------|



## ŞEKİLLER LİSTESİ

|                                                                                                                                              |    |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| <b>Şekil 1</b> Knossos Sarayı'n bulunmuş olan bir fresk. Mavilik İçindeki Kadınlar (Ladies in Blue).....                                     | 47 |
| <b>Şekil 2</b> Giritli bir kadın freski. ....                                                                                                | 49 |
| <b>Şekil 3</b> Maureen Murdock'un kadın kahramanın yolculuğu grafiğinden referansla yeniden çizilen kadın kahramanın yolculuğu grafiği. .... | 65 |



## TABLÖLAR LİSTESİ

|                                                                                            |    |
|--------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| <b>Tablo 1</b> Joseph Campbell’ın kahramanın yolculuğu deşifresinin tablolaştırılması..... | 63 |
|--------------------------------------------------------------------------------------------|----|





## KISALTMALAR

|                           |       |
|---------------------------|-------|
| Alıntılarda atlanan cümle | [...] |
| Bakınız                   | bkz.  |
| Bütüne atıf               | b.a   |
| Çevirmen                  | çev.  |
| Editör                    | ed.   |
| Hazırlayan                | haz.  |
| Milattan Önce             | M.Ö.  |
| Milattan Sonra            | M.S.  |
| Sayfa / sayfalar          | s.    |
| Yüzyıl                    | yy.   |

## 1. GİRİŞ

“Karakter İnşasında Arketipsel İmgeler ve The Wooster Group’ta Phaedra Örneği” başlıklı bu tez çalışmasında, literatürde ilk kez Homeros’un *Odyseia* adlı destanında görülen Phaedra karakterinin bir üvey anne arketipi olarak geçirdiği dönüşümün, daha sonrasında çağdaş tiyatro sahnesinde The Wooster Group tarafından nasıl karşılık bulduğu incelenecektir. Bunu yaparken öncelikle Carl Gustav Jung’un arketip kavramı ve Phaedra mitinde yer etmiş anima-animus, persone, gölge ve anne-üvey anne arketiplerine bakılacak, ardından Northrop Frye’in Jung sonrası bir yöntem olarak geliştirdiği arketipsel eleştiri yöntemi, tragedyanın yapısal özellikleri ve arketiplerin poetik hafızadaki dönüşümü temelinde ayrıntılandırılacaktır.

Türkiye’nin alternatif tiyatrolarından Studio Oyuncuları’nda Şahika Tekand’ın modern tragedyası *İo* ile başlayan asistanlık sürecimde, tragedyalara olan ilgim oluşmaya başladı ve bu süreç tragedyaların çağdaş dünyadaki karşılıklarını merak etmeye başlamama ön ayak oldu. İstanbul Tiyatro Festivali’nin 2019 yılında açılış oyunu olarak sahnelenen *İo*, daha öncesinde adına hiç tragedya yazılmamış olan bir karakter olması ve Tekand’ın mit okumasıyla bugünün çağdaş dünyasındaki izdüşümünü izleyerek karakteri yeniden yazması, beni bu tezi yazmaya yönlendiren en büyük ilham oldu. O gün orada *İo* karakterini merak edip irdelleyerek geçirdiğim süreç, henüz yüksek lisans tez önerimde Phaedra karakterine yönelmem ile devam etti. Bir duygulanım ve arzu olarak aşkıyla sınanan bir karakter olan Phaedra’nın içinde bulunduğu ikilemle savaşı, beni oldukça etkiledi ve onu daha çok araştırmamı sağladı. Kişisel olan ve toplumsal olanla sürekli olarak çatışma içerisinde olan göçmen bir kadın karakter olarak Phaedra, bugünün dünyasına nasıl bir etki bırakıyor ve bugünün dünyasında Phaedra karakteri nereye tekabül ediyor? Bu soruları araştırmaya çıktığım yolculuk neticesinde bu tez çalışması ortaya çıktı.

Terry Eagleton’ın Northrop Frye’in arketipsel eleştirisi üzerine yaptığı, bu yöntemin toplumsal gerçeklikten kopuk olduğu eleştirisini dikkate alarak, tezin üçüncü bölümünde kadınların toplumsal mevcudiyeti, Yunan toplumunun mitin içinde devindiği farklı

dönemlerini yansıtan Miken Uygarlığı ve klasik dönem Yunan toplumu açısından ele alınacaktır (1996, s. 81). Ek olarak hem Miken hem de Yunan toplumlarını besleyen bir uygarlık olan Minos Uygarlığı da tezin araştırma konularından biri olacaktır. Bu bölümde hedeflenen, Giritli olan Phaedra karakterinin mitsel ve toplumsal izleri, siyasal-toplumsal dönüşüm ışığında arketipsel bağlantılar birlikte ele alınmak üzere *mitiko-tarihsel*<sup>1</sup> bir analize tabi tutulmasıdır. Yapılan toplumsal-siyasal araştırmanın neticesinde mitin izdüşümü bölümüne geçmeden önce mitlerde ve tragedyalarda kadın kahramanın yolculuğunun normatif olarak çizilmiş erkek kahraman yolculuğundan nasıl farklılaştığı açıklanacaktır. Ardından, Homeros ve Ovidius'un metinlerinde Phaedra'nın mitsel konumu, Ovidius'un *Dönüşümler (Metamorphoses)*, *Aşk Sanatı (Ars Amatoria)* ve *Heroides* eserlerindeki karakterin poetik karşılığı analiz edildikten sonra, Phaedra'nın günümüze ulaşan ilk üç tragedyası karakter ekseninde incelenektir. Euripides'in *Hippolitos*'u, Seneca'nın *Phaedra*'sı ve Racine'in *Phèdre*'si, karakterin geçirdiği tarihsel poetik dönüşüm içinde arketipsel öğeler temel alınarak incelenecek ve metinlerarası karşılaştırma yapılacaktır.

Tezin dördüncü ve son bölümünde Phaedra'nın bugünün dünyasında Amerikalı çağdaş performans grubu olan The Wooster Group'un Paul Schmidt tarafından yazılmış, Elizabeth LeCompte tarafından yönetilmiş ve ilk temsilini 2001 yılında Paris'te D'Automne Festivali'nde yapmış olduğu *To You, the Birdie! (Phèdre)* oyununda bir arketip olarak toplumsal poetik hafızada yeniden nasıl inşa edildiği incelenecektir. Oyunun yazarı Schmidt, Racine'in *Phèdre*'sinden yola çıkarak oyunu yeniden yazmış ve The Wooster Group da performansı "oyun" kavramı üzerine kurmuştur. Performans bir anlamda "hayat denen oyun", "*badminton*" ve "oyun metni" olmak üzere üç farklı oyun katmanı içerir (Hemiş, 2012). Buradaki oyun kavramları ve The Wooster Group'un *Phèdre*'si René Girard'ın kavramsallaştırması ışığında değerlendirilecek olursa, oyunu kutsallığın kuşatacağından dolayı, oyun-tanrısal düzlem-hayat üçgeninde farklı bir yapıda incelenme olanağı oluşur (2018, s. 457). Tezin bu bölümünde Phaedra karakterinin böylesine bir "oyun" merkezli performansının mitsel ve tarihsel olarak günümüzde ne anlama gelebileceğinin araştırması yapılacaktır.

---

<sup>1</sup> Martin Heidegger'in varlıkların oluş biçimi ve sürecini açıklamada kullandığı tarihsel perspektif. (Gertz, On the Possibility of a Phenomenology of Light, 2010)

Homeros'un ve tragedya yazarlarının eserleri Antik Yunan dünyasında oldukça yaygın olsa da bu yaygınlıkları basılı bir parşömeden kaynaklanmamaktaydı. Hans Thies-Lehmann'ın dikkat çektiği üzere, örneğin tragedya metinlerine oyuncular, korodaki şarkıcılar ve dansçılar hâkimdi fakat gelecek kuşaktakilerin edebi şaheser olarak gördüğü bu metinler, kendi dönemlerinde aslında halk arasında dolaşıma girmediler. Onların asıl değeri performansın bir bütün olarak kendisinden kaynaklanmaktaydı (Lehmann, 2016, s. 22). Bu tez çalışmasında bu olgu bir temel çıkış noktası olarak alınıp, arketiplerin zamandan ve mekândan bağımsız her an her şekilde yeniden kendini üretebileceği bilgisiyle, tragedyalardaki imajlarının toplumsal karşılığı teşhis edilmeye çalışılacaktır. Öte yandan, trajik teorisinin geliştiği döneme kadar antik tragedyalar sadece dönemsel olarak değiştirilip tekrar sahnelenirken, trajik olanın ne olduğuna dair sorular ve bulgular gelişip ilerledikçe tragedyaların da tarihsel ve sosyo-kültürel olarak dönüşüm geçirdiğine şahit olmaktayız (Lehmann, 2016, s. 51). Bu dönüşümün ışığında, M.Ö. 5. ile 17. yy. arasında sahnelenmiş olan üç farklı yazardan üç farklı Phaedra örneğinin 21. yüzyılda nasıl karşılık bulduğu bu çalışmanın dokunduğu noktalardan biri olacaktır.

Mite göre Kral Minos ve Pasiphae'nin çocuklarından Phaedra, kız kardeşi Ariadne ve Atina Kralı Theseus'un evlilik anlaşmaları bozulduktan sonra siyasi ilişkileri ayakta tutmak adına Ariadne yerine Theseus ile evlendirilir. O dönemde bir taraftan Amazon Kraliçesi Antiope ile de evliliği süren Theseus, Antiope'yi terk eder ve Phaedra ile evlenir. Theseus ve Antiope'nin oğlu olan Hippolitos ise Atina yerine Troizen'de yaşar ve mitologyaya göre Phaedra, Hippolitos'u ilk olarak Troizen'de gördüğü anda ona âşık olur. Üvey oğluna âşık olan Phaedra, bu aşkın etkisiyle bireysel bir izolasyon sürecine girer, üç gün odasından dışarı çıkmayıp neredeyse hiçbir şey yemez. Euripides'in tragedyasına göre üç günün ardından dışarı çıkan Phaedra, başındaki örtüsü dağınık, hasta, bitap düşmüş bir halde ormanlara dönmeyi, ağaçlarla konuşmayı, hayvanların peşinden koşmayı hayal eder (Euripides, 2015, s. 24). Bütün bu izolasyon süreci ve ardından nehirlerin akıntısında hareket etmeyi “uygunsuz” bir biçimde *oikos*<sup>2</sup> dışında seslendiren Phaedra, “deli”, “çılgın”, “hasta” olarak betimlenir. Bu durum bir taraftan Phaedra'nın bir kadın olarak ona biçilmiş olan normatif düzenden çıkışının bir temsili

---

<sup>2</sup> Ev, ev halkı, ev halkının işlediği toprak.

halinde karşılık bulsa da diğer taraftan âşık olduğu Hippolitos'un oldukça nevroitik bir biçimde taptığı Av Tanrıçası Artemis'e olan bir yakarış olarak da görünür.

Phaedra miti olanca cazibesini korumuş olsa da Euripides, Seneca ve Racine'in her birinde farklı şekillerde anlatılır. Bütün bu farklılıklar, Phaedra'nın bir karakter olarak dönüşümü, bambaşka motivasyonlar ve bambaşka toplumsal koşullarda gerçekleşir. Arketipsel eleştiri, bu farklılıklar neticesinde arketipik sembolün metinlerarası nasıl zuhur ettiğini açıklarken bir taraftan da arketiplerin zaman-mekân ötesi mevcudiyetlerini kanıtlar. Arketipsel eleştirinin araştırması ise metinlerdeki bu farklılık ve benzerliklerin mitsel izini sürmek olarak karşılık bulur. Bu anlamda arketipsel eleştiriyle bir yazarın belirli bir eseri değerlendirilirken çalışma salt olarak o yazarın yaşadığı dönem içinde ele alınmaz, metinlerarası karşılaştırma da yapılır. Jung'un kolektif bilinçdışı olarak tanımladığı zaman-mekân ötesi arketipik öğeler farklı metinler aracılığıyla toplumsal poetik hafıza oluşturabilir ve bu tez çalışmasında da Phaedra karakterinin poetik hafızadaki konumu ve dönüşümü arketipsel yöntemin toplumsal tarih ile güçlendirilmiş bir haliyle incelenecektir.

Tezin amacı, arketipsel arkeolojik araştırmanın neticesinde incelenmiş olan bir çağdaş performansın bugünün dünyasının tiyatro seyircisine neler sunabileceğine odaklanmaktır. Son bölümde oyunun araştırması yapıldıktan sonra, tiyatronun Antik Yunan'da performansın gerçekleştiği “an” ile ilgili olmasının, bugünün dünyasında da benzer bir karşılık bularak performansın şimdiki zamanıyla ilintilenmesi nasıl bir etki uyandıracığı tartışılıyor. Batıdaki yazılı kaynaklarda ilk kez M.Ö. 8.- 9. yüzyılda karşımıza çıkan bir karakter olan Phaedra'nın hikâyesi, aslında M.Ö. 13. yüzyılda geçiyor olsa da Homeros, miti M.Ö. 8. yüzyıl konularıyla yeniden anlatır. Aynı miti daha sonrasında M.S. 58'de Ovidius, dönüştürerek yeniden yazar. Özellikle Ovidius'un *Dönüşümler* eserinin adının yaptığı çağrışımla beraber, önemli olan hikâye değil, onun “nasıl” anlatıldığı gibi görünür.

Tragedyalardaki mitsel izdüşümün çağdaş dünyanın nesnel koşulları etrafında yeniden nasıl yazılabileceği ve nasıl sahnelenebileceği sorusu, benim için önemli bir arayışa kapı açtı. Bu arayış neticesinde karşılaştığım The Wooster Group'un Elizabeth LeCompte

yönetmenliğinde *To You, the Birdie! (Phèdre)* adlı sahnelemesinin bana bir örnek oluşturabileceğini düşündüm ve topluluğun *To You, the Birdie! (Phèdre)* sahnelemesine varan yolculuğunu araştırmaya çalıştım. Bireyin gerçekleşmesini performanslarında ele alan ve bunu yaparken Anton Çehov, William Shakespeare, Eugene O'Neill, Harold Pinter gibi bambaşka yazarların metinlerinden yola çıkan grubun Jean Racine tragedyasındaki bireyi, günümüz dünyasındaki gerçekleştirme sürecini sahnede taşımaları oldukça ilgi çekici göründü. Bugünün çağdaş dünyasının arayış içinde olduğu birçok sorunun cevabının kökenlerini bulabildiğimiz bu eski metinler, aynı zamanda hala soru sormamıza, sorgulamamıza neden oluyor. Tragedyaların zaman ötesi arketipsel izdüşümlerinin gücü, her defasında yeniden başka bir pencereden hayata bakmaya imkân tanıyan canlı ve esinleyici yapılar olarak görünüyor. Böylesine güçlü olmalarından dolayı, çağdaş insanın sorunlarına değinebiliyorlar ve hala doğrudan sorgulamamızı sağlayabiliyorlar. Buradan hareketle, çağdaş tiyatrodaki mitsel olanın, tarihsel ve toplumsal olanla nasıl harmanlanıp çağdaş sahnede yer bulabileceğine oldukça basit fakat bir o kadar da etkin bir örnek sunan The Wooster Group performansının incelenmesi, umarım antik tragedyaların çağdaş uyarlamalarına ilgisi olanlara, bu yöndeki ilginin bir sağlaması olarak görülebilir.

## 2. ARKETİP KAVRAMI VE ARKETİPSEL ELEŞTİRİNİN KARAKTER İNŞASINA SUNDUĞU ARAÇLAR

Antik tragediyaların ve tragedyalar karakterlerinin arketiplerle bezenmiş olması, dolayısıyla mitiko-tarihsel bir şekilde kolektif hafızada yer etmeleri, arketip kavramı üzerine edebi bir eleştiri yöntemi olarak bakmayı ihtiyaç haline getirmiştir. Carl Gustav Jung ise arketip kavramının çözümlemesini yaptığında, kavramın eski anlamının üzerine temel olarak arketiplerin her an her yerde belirebileceği bilgisini eklemiştir; Platon, Adolf Bastian, Marcel Mauss ve Hermann Usener'den sonra *ilkin*<sup>3</sup> olarak ele aldığı arketip kavramına yaptığı katkıyı kendisi şu şekilde açıklamıştır;

*“Eğer benim bu keşiflerde bir payım varsa, o da arketiplerin yalnızca gelenek, görenek, dil ve göçlerle yaygınlaşmadığını, her zaman, her yerde, herhangi bir dış etkenden bağımsız olarak kendiliğinden yeniden ortaya çıkabileceklerini göstermiş olmamdır.”* (Jung, 2021, s. 21).

Arketipik veya arketipsel eleştiri yöntemini bir sistem olarak kavramsallaştıran ve sistemleştiren Northrop Frye, arketip kavramını tipik ve tekrar eden görüntü/olgu olarak nitelerken, arketipik eleştirinin görevini ise metinlerarası arketipsel bağlantıların arkeolojik kazı çalışmasıyla bulunan bağlantıların analizini yapmak olduğunu belirtir (2021, s. 170).

Bu bölümde, Jung'un arketip kategorizasyonu özellikle anne ve üvey anne arketipi üzerinde yoğunlaşıp incelenecek ve buradan hareketle de çalışmanın ikinci bölümünü açacak olan arketipsel eleştiri nosyonunun metodu araştırılacaktır.

---

<sup>3</sup> Türkçe'deki “ilkin” çevirisi, arketip kavramının tam olarak karşılığını vermediğinden dolayı tezin tamamında arketip kavramı kullanılmıştır.

## 2.2 ARKETİPLER

Arketip kelimesi Eski Yunan dilindeki “*arkhetypos*” kelimesinden gelir. Kelimenin Eski Yunan dilindeki karşılığının ilk eki “*arkhe*” Antik Yunan düşüncesinde her şeyin nedeni olan ilk töz, ilk ilke anlamına gelir. Fakat genel olarak sadece “ilk” anlamının kullanıldığı da görülür (Cevizci, 2005, s. 151). “*Typos*” ise model, örnek anlamlarını taşır (Senthilkumar, 2022). “*Arkhe*” ve “*typos*” kelimelerinin birleşiminden meydana gelen “*arkhetypos*”, arketip, dünyada var olan her varlığın ve varlık düzeni işleminin ilk tözü, ilk örneği olarak karşılık bulur. Ahmet Cevizci Jung’un psikolojisinde arketip kavramını, kolektif bilinçdışından doğan ve mitolojik, sağlıklı ya da nevrotik öznenin, her türlü imgesel üretiminde ortaya çıkan bir yapı olarak tarif eder ise. Cevizci’nin Jung psikolojisinde arketip kavramının anlamına dair dikkat çektiği nokta, kavramın her an her yerde ve her şekilde ortaya çıkabileceği olmuştur (2005, s. 151).

Jung, arketip nosyonu üzerine kavramsal açıklamalarını yapmadan önce terimin öncelikle antik çağlardan beri kullanıldığını belirtip, ardından Platon’un *idea*’sı ile de eşanlamlı olduğunu ekler (Jung, 2021, s. 17). En temel anlamda akıl ile bilinebilen ve mukayese edilebilen iki farklı dünya tahayyülünden biri olan *idealar* dünyası teorisinde Platon’un kullandığı Eski Yunan dilindeki *εἶδος* (*eidos*), görünen ve bilinen dünya ayrımında, görünen dünyaya karşılık gelir (Akbay, 2017). Keza *eidos*, aynı zamanda Aristoteles’in *Metafizik*’te kullandığı (2007) *phainomena* (görüntü) kavramıyla yakından ilişkilidir ve kelimenin başındaki *phaino* “ışık” anlamını da taşır. Buradan hareketle Jung, Platon’un *idea*’sı üzerinden yaptığı arketip kavramsallaştırmasından daha sonra *Corpus Hermeticum*’da, Tanrı’nın *arketipik ışık* olarak tanımlanmasının, O’nun “ışık” fenomeninin de ötesinde ve aşkın, her türlü ışığın “arketipi” olduğu fikri sebebiyle olduğunu belirtir (2021, s. 17).

*“Bir arketip kesinlikle yalnızca can sıkıcı bir önyargı değildir. Ancak yanlış yerde olduğunda öyledir. Arketip, insan ruhunun en yüce değerleri arasındadır, bu nedenle de tüm dinlerin Olympos’unda yerini almıştır.”*  
(Jung, 2021, s. 25).

Temel olarak arketip kavramını Jung, kendini zorlayan görüntüler olarak görür ve ona göre bu görüntüler tamamen kendilerinden menkul değildirler. Her türlü arketipik görüntü, kolektif hafızanın kümülatif birikimi sonucu bugüne tezahür eder. Arketipler uzama, zaman-mekâna içkin, belirmesi için tetikleyici aramaksızın ortaya çıkabilen görüntülerdir. Aslında arketip kavramının tanımına ve psikolojik karşılığına Jung'un getirdiği yenilik tam olarak burada yatar. Jung öncesi psikoloji çalışmalarında arketip kavramı başka olaylara, kişilere ya da düşüncelere bağlı ve zaman-mekân algısında beliren, kendiliğinden var olamayan, her zaman başka bir koşulu gerektiren bir yapı olarak çizilmiş ve çalışılmıştır. Jung'un arketip teorisine olan katkısı ise tam olarak onların bağımsız bir şekilde gün yüzüne çıkabilecekleri bilgisidir (Jung, 2021, s. 21).

İlkingeler veya arketipler, içeriklerinin belirli olduğu bir görüntüden ziyade biçimsel şemalardır. Dolayısıyla bir anlamda arketiplerin biçimsel olmaları, onların maddi varlıklarının olmadığı fakat sadece biçimsel olarak kendilerini zorlamalarıyla bir içerik oluşturmaya başlayıp var olabilecekleri anlamına gelir. Bu durumda da arketip, sadece bilinçli bir deneyimle içerik oluşturmaya başlar (Jung, 2021, s. 21).

Jung arketipleri salt biçimsel, dolayısıyla boş unsurlar olarak okur. Arketipin biçimini ve içerik oluşumunu bir kristalin eksen sistemiyle yanyana getirerek şu şekilde açıklar;

*“...kristalin eksen sistemi, ana sıvıdaki kristal oluşumunu bir anlamda önceden biçimlendirir ama kendisi maddi bir varlığa sahip değildir. Maddi varlık, ancak iyonların, sonra da moleküllerin özel bir biçimde kümeleşmesiyle ortaya çıkar.”* (2021, s. 22).

Aslında arketiplerin kolektif bilinçdışındaki kümülatif birikimleri onların biçimleridir ve bu biçimlerin kişiye tesir etme biçimi arketipin o kişideki karşılığını ortaya çıkarır. Dolayısıyla her arketip farklı düşünce, eylem, his gibi durumlarda kendini gösterebilirken bu karşılıklar konvansiyonel anlamda negatif ve pozitif uçlar grafiğinde gidip gelebilir. Diğer taraftan kolektif bilinçdışı denilen alanı da insanlık tarihinin ortak mirası olarak niteleyen Jung, arketiplerin bu alandan tezahür ettiğini de belirtir (Jung, 2017, s. 108). Arketipler olarak kendini yansıtan kolektif bilinçdışı, ilkel zamandan modern zamana

toplumsal bir hafıza olarak kendini taşır. Arketipler bu sebepten ötürü tarihsel olarak sürekli kendini tekrar tekrar gerçekleştirir ve farklı görünümelerde imgeler olarak ortaya çıkabilirler. Ortaya çıktıklarında ise kişi, bunu arketipsel imge olarak tanımlamasa da ona yaptığı tesiri hissedecektir çünkü Jung’a göre arketipik figür kendini bireyde gerçekleştirdiğinde, kolektif-tarihsel hafızasından dolayı, oldukça güçlü bir şekilde kendini dayatır; yadsınamayacak bir ses üretir, bireyi heyecanlandırır, hatta böyle bir anda artık o kişi bir birey değildir, insanlıktır (2017, s. 110).

Jung, çeşitli arketipler arasında geçişin mümkün olduğunu, hatta geçişin sağlanabiliyor oluşunun psikopatolojik olarak daha sağlıklı olduğunu belirtir. Eğer kişi kendini tek bir arketiple veya o tek bir arketipin belirli bir imajıyla özdeşleştirirse nevroza sürüklenecektir. Örneğin kişi baba arketipiyle kendini özdeşleştirirse, baba imgesinin kolektif bilinçdışındaki ve ondaki imgesel karşılıklarını bireysel ve toplumsal hayatında gerçekleştirmeye başlayıp kendini sadece bir baba olarak tanımlamaya başlarsa Jung’a göre bunun sonuçları oldukça dehşet verici olacaktır (2021, s. 43). Diğer taraftan Jung’un çalışmalarını ilerleten, arketip kavramını ve imgelerini yakından inceleyen Erich Neumann, farklı arketiplerin farklı imajları olduğunu, hatta tek bir arketipin ılımlı ve korkunç yanlarının da yine imaj açısından değişiklik gösterebileceğini belirtir (Neumann, 1963, s. 4).

Arketipleri araştırmada ilkel dünyanın sunduğu her türlü bilgi, onların bugün yapılan düşünsel arkeolojik çalışmasında bir kılavuz olacaktır. *Rit*<sup>4</sup>, mitoloji, teogonyalar, rüyalar, fantaziler arketiplerin zuhur ettiği düzlemlerden en çok yararlanılanlarıdır. Buradan hareketle arketiplerin tekrardan tanımını yapan Neumann, Jung tarafından kolektif bilinçdışının ilkel imgeleri olarak kavramsallaşan arketiplere aynı zamanda onların “içgüdülerin resimsel imajları” olduğunu da ekler (Neumann, 1963, s. 3). Diğer taraftan Wolfgang Giegerich, ruh üzerine yaptığı ünlü çalışması *What is Soul? (Ruh Nedir?)* adlı çalışmasında, arketiplerin hakikatler olarak ele alınamayacağının altını çizer. Giegerich’e göre arketipler hakikat değildir, yalnızca psikolojik çalışmalar için yol göstericidirler (Giegerich, 2020, s. 144). Eğer arketipler hakikat olarak ele alınacaklarsa da o halde

---

<sup>4</sup> Ayin. Arnold van Gennep’in Türkçe’ye *Geçiş Ritleri* olarak çevrilmiş olan çalışmasına referansla ayin yerine rit kelimesini kullanmayı tercih ettim. (Gennep, 2022)

psikoloji biliminin varlığı gereksiz kılınacaktır. Dolayısıyla arketipler psikoloji çalışmaları için başat kılavuz imgeler olarak ele alınırken aynı şekilde poetik hafızada da yer etmeleri neticesinde edebiyat analizleri için de oldukça önem arz eder.

Birbirinden farklı ve bağımsız çok çeşitli ve çok sayıda arketip olabilir. Bu konuyla ilgili Jung'un kendisi de net olarak bir sayı vermemiştir. Fakat temel olarak, yaptığı çalışmalarında bazı arketip türlerini daha kapsayıcı olduklarından ötürü daha ayrıntılı incelemiştir. Örneğin, Jung'un ikili olarak çalıştığı cinsiyet alanında erkekte ve kadında bulunan *anima* ve *animus* arketipleri, dişillik ve erillik davranışlarının bireydeki karşılığını açıklar. *Persona* arketipi bireylerin var olabilmek, kendini sakınmak, korumak ve daha birçok farklı sebepten dolayı oluşturdukları maske arketipidir. Gölge arketipi, kişinin benliğinin başka şekillerde yansıması olarak kendini bulur. Kolektif ve bireysel bilinçdışı, geçiş arketipleri, anne-baba arketipleri, kahraman arketipleri Jung'un çalıştığı çeşitli arketiplerden yalnızca bazılarıdır. Bu çalışmanın ana hattını oluşturacak arketipler ise *anima-animus*, *persona*, gölge, anne ve üvey anne arketipleri olacaktır.

### **2.2.1 Anima-Animus, Persona ve Gölge Arketipleri**

*Anima* ve *animus*, Jung'un çalıştığı arketipler arasında en çok bahsi geçen arketiptir. *Psikolojide Tipler (Psychologische Typen)* çalışmasının son bölümü olarak ayırdığı *Tanımlar* bölümünün, *Ruh-İmgesi (Seelenbild/Soul-Image)* alt başlığı içerisinde *anima* ve *animus* kavramlarını açıklar. Aslında *anima* ve *animus* kavramları tek bir arketiptir ve bu arketip Jung için ruh imgesidir. Buna göre ruh imgesi, bilinçdışının oluşturduğu imgelerden biri olmakla beraber, ruhun *anima/animus*'unu, yani içsel tutumunu, temsil eder (Jung, 2020, s. 434). Ruhun içsel tutumunun kendini gösterme biçimini ikili bir tutum sistemi üzerinden ayırarak ilerleten Jung, içsel dişil tutumun *anima*; içsel eril tutumun ise *animus* olduğunu belirtir.

*Anima* ve *animus* arketipi mitolojik karşılığını *Hermafrodit* karakterinde bulur. Platon'un *Şölen (Symposion)* adlı eserinde Aristofanes, üç farklı cinsiyet olduğunu, bunların da erkek, kadın ve hermafrodit (hem erkek hem kadın) olduğunu belirtir. Sabahattin Eyüboğlu ve Azra Erhat çevirisinde *androgynos* olarak geçen üçüncü cinsiyet, Aristophanes'in anlattığına göre, içinde bulundukları dönemde (M.Ö. 4. ve 5. yüzyıllar Atina'sı) adını anmanın bile ayıp olacağı eski bir türdür (Platon, 2022, s. 27). Ovidius'un

*Dönüşümler* adlı mitologyasına göre ise Hermes ve Afrodite'in oldukça yakışıklı olan bir oğulları olur. Salmacis bu oğlanı çok beğenir, tecavüz girişiminde bulunur ve tanrılardan onunla sonsuza kadar birlikte olma istediğinde bulunur. Tanrılar Salmacis'in bu isteğine cevap verir, ikisi tek beden olur. Fakat "olağanüstü" olan bu birliktelik daha sonrasında tanrıları kıskandırır ve tanrılar onları tekrar ayırır (Ovidius, 2019, s. 109-113). Aristofanes'in *Şölen*'deki söylemlerine göre bu ayrılma, insanların bir anlamda kendiliklerinden kopmasına sebebiyet verir (Platon, 2022, s. 28). Bu ayrılma sonucunda insan için "tam" hissetme ancak diğer yarısını bulmasıyla sağlanabilecektir. Jung'un teorisinde de kendiliğe ve birey olmaya giden yol, öncelikle *anima* ve *animus*un dengeli birlikteliğinden geçer.

Jung'un *anima* ve *animus* kavramlarının önemi, aslında hiçbir cinsiyetin tekil bir içsel tutumdan oluşmadıkları için dışsal tutumlarının da tekil olamayacağı konusuna dikkat çekmesidir. Her bireyde *anima* ve *animus* arketipleri bilinçdışlarının doğal bir üretimi olarak yer alır. Kendisi bu durumu şu şekilde açıklar;

*"Hiçbir erkek bütünüyle eril değildir, içinde kadınsı bir yan da vardır. Gerçek şudur ki, çok eril görünen erkekler, genellikle yanlış bir şekilde 'kadınsı' olarak nitelenen çok duygusal yanlarını dikkatle kontrol altına alırlar ve gizlerler. Erkek kadınsı yanlarını olabildiğince bastırmayı bir erdem kabul eder, tıpkı kadının en azından son zamanlara kadar, 'erkeksi' olmayı yakışsız bulması gibi."* (Jung, 2015, s. 12).

Bu alıntıya göre, ikili cinsiyet şemasında kadın ve erkeklerin *anima* ve *animus*ları kendilerinden farklı olan cinsiyetin içsel tutumunu taşır ve bu içsel tutum onların hayatlarındaki birçok tercihin sebebi haline gelir. Bilinçdışının üretimi sonucu oluşan içsel tutum (*anima/animus*) aynı zamanda tarihseldir de. Dolayısıyla bir taraftan Jung'un verdiği örneğe göre, bir erkek eğer "ruh eşi"ni bulduğunu iddia ediyorsa, muhtemelen kendi *animasına* en yakın davranışı olan kadın ile beraberdir (Jung, 2015, s. 12). Heteronormatif olan bu söylem, yine de Jung'un oldukça kapsamlı olan teorisi

neticesinde çağdaş queer teorisyenleri tarafından yeniden okunmuş ve *anima/animus* kavramları bu bağlamda yeniden incelenmiştir.<sup>5</sup>

*Anima* ve *animus* kavramlarının her ikisi de tek bir “ruh imgesi” arketipi olarak açıklansalar da bilinçdışı içsel üretimleri farklıdır. Erkekteki dişil unsur olan *anima* ruh hali üretirken, kadındaki eril unsur olan *animus* düşünce üretir (Jung, 2015, s. 31). Jung’un arketip çalışmasında animus, var olan tüm kadınların kolektif olarak erkekler ve erillik hakkındaki bütün düşüncelerinin bilinçdışında kümülatif olarak yer etmiş bir depo olarak yer bulur. Fakat bu depo aynı zamanda başka şeylerin gerçekleşmesine de neden olan yaratıcı ve üretken bir yapıdır (2015, s. 34). Diğer taraftan Neumann’a göre ise *anima* ve *animus* arketiplerinin varlıkları, kişilik denilen mefhumun hala oldukça güçlü ve gelişen bilinçdışı güdülere sahip olduğunu gösterir (1989, s. 359).

Jung’un kuramına göre *anima*, dişil enerji ve dişil figür olarak bilinçdışı, *Eros* ve anne/tanrıça ile ilişkilendirilirken; *animus* ise eril enerji ve eril figür olarak bilinç, *Logos* ve baba/tanrı ile ilişkilendirilir (Jung, 2021, s. 48). Dişil enerji olarak *animanın* olumlu tarafı doğuran, yeşerten, koruyan, şefkat gösteren, özgürleştiren yapılarda karşımıza çıkarken olumsuz yanlarında; yutan, engelleyen, özgürleştirmeyen ve kendine bağımlı kılan karakterlerde bütünleşir (2021, s. 121-124). Eril enerji olarak *animusun* olumlu ve olumsuz tarafları ise konvansiyonel kahraman anlayışı ile örtüşür. Olumlu tarafı erdemli olması, destek vermesi, güvenilir olması, hayat yolunda kılavuzluk yapmasıyken olumsuz tarafı otoriter olması, duygusuz davranması, aşırı kibirli olmasıdır (Jung, 2020, s. 19-41). Öte yandan, Latince *persona* kavramı, Antik Yunan dilindeki *per-sono* kelimesinden gelir. *Persono* Antik Yunan’da “seslendirmek” anlamına gelen, oyunların sahnelemesinde kullandıkları maskeler için de kullanılan bir kelimedir. *Personanın* maske anlamına gelmesinin sebebi de *persono* denilen bu maskelerdir. Bu maskelerin tasarımında, oyuncuların bütün yüzünü kapatacak şekilde düzenlenir, sadece ağız kısmına gelecek bölgede sesin daha da ileri atılması sağlayacak bir boşluk bırakılır. Genelde kilden yapılan bu maskelerin ahşap oymacılığı ile yapılan örnekleri de bulunur. Diğer

---

<sup>5</sup> Ayrıntılı araştırma için: Susan McKenzie, (2006), *Queering Gender: Anima/Animus and the Paradigm of Emergence*, The Journal of Analytical Psychology, 51/3, s. 401-4021.

tarafından *persona* kelimesi, *personage* kelimesiyle aynı kökten gelmekte olup, “karakter” anlamını da taşır (Lewis & Short, 1891, s. 1355-1356).

Jung’un psikolojisinde *persona* kavramı ruh (*seele/soul*) kavramıyla birlikte ele alınır. Ona göre *persona*, bireyin karşıtıdır ve Jung *personayı*, bilerek benimsenmiş olan tutum olarak tanımlar. Bu maskenin temel amacı toplumsal olarak bireyin uyum sağlama istediğidir fakat bireyden farklıdır çünkü genellikle *persona* nesne ilişkileriyle meşguldür. Yani kişi toplumsallaşabilmek adına farkı olaylarda veya farklı grupların arasında farklı maskeler takar ve maskelerini nesnel ilişkiler üzerinden kurgular (Jung, 2020, s. 430). *Persona* arketipi, bireyin dış dünyayla ilişkisini kurgulamada çocukluğundan itibaren inşa ettiği bir tutum arketipidir. Çocuk; ebeveynleri, öğretmeni ve diğer parametreler tarafından toplumsal normların nasıl işlemesi gerektiğine dair çeşitli veriler alır ve bu verileri bilinçdışına eklemeye başlar. Dolayısıyla bireyin maske sayısı da bir anlamda toplumsallığı oranında değişir.

*Persona* arketipinin de diğer arketiplerde olduğu gibi olumlu ve olumsuz tarafları bulunur. Olumlu olarak maske, kişinin toplumsallaşmasını sağlar. Kişinin egosu ve dış dünya arasında bir köprü görevi gören *persona*, dış dünya ile kişiyi uzlaştırmaya yönelik hareket eder (Tanrıtanır, 2019). *Persona* arketipi bir taraftan ego ile dış dünya arasında köprü görevi görüp bu yapıyı toplum ile uzlaştırırken, diğer taraftan aslında “Ben” ile egonun gelişmesinde de rol oynar. Kişinin toplumsallaşmayı öğrenme süreci benliğini inşa etme sürecinden bağımsız olmadığından dolayı, *persona* arketipi bu bağıl ilişkideki kilit arketiplerden biridir.

*Persona* arketipiyle kişinin ilişkisi aşırıya kaçtığında ise kişi bireyliğini kaybedip tamamen maskelerden oluşmuş bir duruma gelebilir veya maskelerdense sadece kendi ruhuna (can’ına, nefsine) odaklanıp maskesiz kalabilir. Jung bu maskesiz kalma durumunu Prometheus mitinden bir örnekle açıklar. Ona göre Prometheus, kendi iç dünyasına o kadar teslim olur ki dış dünyayla olan ilişkisini, yani dış dünyayla ilişkide olan *personasını*, kaybeder. *Personasını* kaybettiği varoluş hali dünyanın gerçekliğiyle uyuşmaz ve Prometheus’a bir melek gelip kendi ruhundan kendini kurtaramazsa zihninin bütün meyvelerini kaybedeceğini söyler (Jung, 2020, s. 170).

*Persona* arketipini gündelik hayatın kavramsallaştırılmasında tekrar ele alan Erving Goffman, kişinin (*person*) çeşitli ortamlarda ve çeşitli kişilerle takındığı bu maskenin gerçekleştirilmesi sürecine “performans” der. Diğer taraftan ona göre, *person* kelimesinin de ilk anlamının maske olması ilginçtir çünkü kişinin günlük hayattaki performansı *personalar* aracılığıyla inşa edilir (Goffman, 2019, s. 31). Goffman, kişinin gündelik hayattaki performanslarını kavramsal olarak daha da açmak için bu performansları *yapı-söküme* uğratar ve cinsiyet, yaş, ırksal özellikler; boy ve görünüş, duruş şekli; konuşma kalıpları, yüz ifadeleri, vücut ifadeleri vb. niteliklere kişinin *kişisel vitrini* olarak adlandırır. Kendisi kişisel vitrini de “görünüş” ve “tutum” olarak ikiye ayırır. Görünüş, kişinin toplumsal statüsüne dair bilgi veren tüm iletiler, tutum ise kişinin o toplumsal durum içerisinde oynamayı arzuladığı role dair iletilerdir (Goffman, 2019, s. 35).

Jung ve Goffman’ın *persona* kavramını okuma biçimleri, kişinin gündelik hayattaki performansı noktasında örtüşür. Fakat Jung’a göre bu performans, kişinin Ben’liğini kaybetmesinden çok, benliğini inşa edebilmesi için oluşmuş bir arketiptir. Çünkü kendilik veya benlik toplumsal olandan ayrıştırılamaz ve inşa süreçleri birbirlerine içkindir. Dolayısıyla Jung için *persona* arketipinin sağlıklı işleyen hali, kişi için dengeli olan halidir. Prometheus gibi içsel süreçlerine çok kapılıp zihninin meyvelerinden uzak kalma durumunun nevrotik olması gibi, Epimetheus karakterinde görülenden hareketle, sadece dış dünyaya teslim olup benliğini kaybetmek de nevrotiktir.

Gölge arketipi ise kişinin birey olma yolculuğunda genelde en zorlandığı arketip olarak literatürde yer alır. Jung da bu arketipe “alacakaranlığın arketipi” der ve gölgesi tarafından ele geçirilen bir karakterin her zaman onun tuzağına, yani bir anlamda kendisinin tuzağına, düşeceğini söyler (Jung, 2021, s. 61).

Kişinin gelişiminin erken dönemlerinde *persona* arketipiyle birlikte gelişmeye başlayan gölge arketipi, bireyin toplumsallaşma ve bireyleşme yolculuğunda bilinçdışının derinliklerine ittiği her türlü davranış, düşünce ve tutumun konakladığı arketiptir. Kişi, personasını oluşturmaya başlarken bir taraftan da gölgesini inşa etmeye başlar. Alacakaranlığın arketipi olarak geçen gölge arketipi, metaforik olarak bilindisinin

karanlık tarafındadır ve kişinin genellikle bu karanlık tarafa girmekten korkması nedeniyle de pek gün yüzüne çıkmaz. Dolayısıyla genelde kişiler gölgelerini farklı simgelerle eşleştirip onlardan korkarlar ya da bu gölge tutumlarını “öteki” olarak tanımladıkları kişilerin onları rahatsız eden davranışlarında farkederek (Marlan, 2010, s. 6-8).

Genel olarak gölge arketipi, kişinin yapmak istemediği ya da yapmak istemediğini düşündüğü çoğu davranış modelini içerir. Kişi gelişim sürecine travmalar, potansiyeller, toplumsal normlar gibi çeşitli durumların neden olabileceği gölgenin bilinçdışına çıkmasını istemez. Bilinçdışına çıkmasını istememesindeki temel motivasyon, öncelikle kendi gölgesiyle tanışmak istememesi olacaktır. Dolayısıyla kişi eğer gölgesini farketmiyorsa ve bu farkındalıkla gölgesini bastırıyorsa bu bastırma işlemi, kişinin gölgesini daha fazla projekte etmesinden başka bir sonuç vermeyecektir. Diğer taraftan bastırmayıp kendi gölgesini takip edecek ve kendisini gölgesine teslim edecek olsa da kendi ışığını söndürecektir (Marlan, 2010, s. 10-12).

Jung, gölge arketipine edebiyattan ve mitolojiden örnek verirken özellikle tek bir karakteri takip eden edebi karakterlerden bahseder. Örneğin hizmetçiler, dadılar, soytarılar genelde gölge arketipinin edebiyatta yer ettiği karakterlerdir. Bu duruma örnek olarak Kur'an'daki Yedi Uyurlar hikâyesinden alıntı yapar ve ardından şunu ekler:

*“Musa arayan, arayış içinde olan insandır. Bu yolculukta ona “gölge”si, “hizmetçi”si ya da “alt” insan (“pneumatikos” ve “sarkikos” iki bireyde) eşlik eder. Yeşua, Nun’un oğludur. Nun, bir balık adıdır ve Yeşua’nın kökeninin derin sulara, karanlıkta, gölgeler aleminde olduğuna işaret eder.”* (Jung, 2021, s. 77).

Kişinin yapması gereken ve nevrotik olmayan olay, gölgesiyle tanışması ve karanlık sulara dalmaktan korkmaması olacaktır. Bunu yaparken de “öteki” üzerinden kendine ulaşması en doğru yol gibi görünür. Kişinin ötekinde sevmediği, rahatsız olduğu, ötekine acıdığı veya tam tersi hayranlık duyduğu şeyler kendisini ve gölgesini tanımasında kılavuz olacaktır. Gölgenin kendisiyle tanışmak da oldukça önemliyken, gölgesiyle

tanışmamış olan kişi, kendi varlığını sadece personasından ibaret sanabilir. Gölge ile tanışmadan sonra ise karanlık tarafın travması üzerine çalışılmalıdır.

#### 2.2.4 Anne ve Üvey Anne Arketipleri

Anne arketipinin birçok farklı tezahürü bulunur ve bunların her biri “annelik” denilen konvansiyonel anlayışa içkin farklı anne imgeleridir. Bu konvansiyonda en belirgin özellikler annenin sevecen, koruyan, doğuran, dişil otorite sahibi ve *logos*’un çok daha ötesinde büyümlü bir bilgeliğe sahip olması ve diğer taraftan da arketipin olumsuz tarafı olan gizemli, saklanan, karanlık, yutan, baştan çıkaran, zehirleyen, korkutan ve kaçınılmaz olandır (Jung, 2021, s. 23). Anne arketipi bireyin bilinçdışında diğer arketiplere nazaran daha erken oluşmaya başlar, ek olarak, bu oluşum süreci kız çocuk ve erkek çocuk için farklı koşullarda gelişir. Dolayısıyla anne arketipinin bizzatı kendisinin farklı görünüşleri olsa da kadın ve erkeklerde de farklı yansımaları vardır. Fakat Jung temel olarak anne arketipinin en önemli üç özelliği olarak bu arketipin “...bakıp büyüten, besleyen iyiliği, arzu dolu duygusallığı ve yeraltına özgü karanlığı...” olduğunu belirtir (2021, s. 24).

Anne arketipinin daha çocuğun doğumuyla başlamasının yanı sıra bireydeki asıl etkileri çok daha sonra oluşmaya başlar. Çünkü Jung’a göre anne arketipinin annelik ile ilgili olma durumu, bu arketipin sadece kişinin tekil annesinden kaynaklanmadığı fakat daha ziyade, simgesel “annelik” olgusuyla ilgi olduğu yönündedir. Tam olarak bu nokta, Jung’un anne kavramıyla ilgili psikanalitik yöntemden ayrıldığı noktadır. Psikanalitik yöntem kişideki “anne kompleksi” bulgularının temel kaynağını büyük ölçüde bireyin salt kendi annesiyle olan ilişkisinde arar. Analitik yöntem için ise kişinin kendi annesiyle olan ilişkisi veri sağlasa da kişinin kolektif “annelik” kavramıyla karşılaştığı her türlü durum ve kişiyle olan ilişkisine de bakar (2021, s. 23-24). Aslında Jung, kişinin bireysel annesinden anne kavramına yüklenen anlamları araştırarak, kişinin annelik ile ilgili yaşadığı nevrozları analiz eder.

Jung, genel olarak anne arketipinin yüzlerce çeşitli simgelerinden en çok karşılaştıklarını sıralarken, kişinin kendi annesine “kişisel anne” der. Kişisel anne dışında gündelik hayatta, edebiyatta, mitolojide, dinde en çok karşılaşılan diğer anne arketipleri ise büyükanne, kayınvalide, üvey anne, sütanne, cadı, yaşlı bilge kadın, Tanrıça, Meryem

Ana ve sevgili olarak Kybele-Attis miti, anne-kız ilişkisi olarak Demeter-Persephone miti, ölümden sonraki ödül olarak cennet motifi, simgesel olarak geniş ve büyük alanlar (okul, kilise, ülke, gökyüzü, toprak, yeraltı dünyası, ağaç, mağara) ve insanların kendileri için en çok yararlı olduğunu düşündükleri hayvanlardır (inek, koyun gibi) (2021, s. 22-23).

Anne arketipi literatürde aynı zamanda Muhteşem Anne olarak da geçer. Neumann, Muhteşem Anne'nin primordial kökenden gelmiş olduğunu belirtip üç ayrı kategoriye ayrıldığını söyler. Buna göre Muhteşem Anne; iyi, korkunç ve iyi-kötü anne olmak üzere üç ayrı gruba ayrılır (1963, s. 21). Arketipin olumlu yanları Sevecen Anne'de toplanırken, olumsuz tarafı Korkunç Anne'de toplanır. Sevecen-Korkunç Anne birleşimi ise ikisinin dönüşüm içinde olabileceği bir primordial imgeye denk düşer ki *dönüşüm simgeleri*<sup>6</sup> de bu noktada anne arketipi ile birleşebilir.

Genel olarak Muhteşem Anne arketipine bakıldığında, kendi olumlu, olumsuz ve geçişken veçhelerinden dolayı, bu arketip sadece doğurganlıkla ya da hayat veren bir yapıyla eşleştirilemez. Aynı zamanda hayatı geri alan yapı da bu arketipe içkindir (Neumann, 1963, s. 67). Sevecen Anne arketipindeki yaşam vaad eden bütünlük, Korkunç Anne arketipinde kişiyi yiyip bitiren, yutan, özgürlüğünü alan eğilimleri kendi içinde barındıran bir yapıya tekabül eder. Annenin yaşam verdiği rahim simgesi, kişiyi yutacak olan karanlığa denk düşer. Dönüşüm arketipiyle birlikte ele alınabilecek olan üçüncü katmanı ise Sevecen Anne ve Korkunç Anne'nin birbirlerini tetiklediği ve birbirlerine neden oldukları bir döngüye işaret eder.

Jung'a göre kahramanlar genelde gezgin karakterler olur ve bu gezginliğin nedeni onların nesnesini bulamadıkları için sürekli aradıkları arzularıdır. Jung bu arzunun büyük ölçüde "yitik anne" arzusu olduğunu belirtir (2020, s. 22-23). Kahramanın belki bulamadığı için hiç bitmeyen arzusu, anne arketipinin sembolleriyle birleşir. Kahraman dipsiz kuyulara

---

<sup>6</sup> *Dönüşüm Simgeleri* Jung'un 1952 yılında yayımlamış olduğu, anne arketipini de ayrıntılarıyla açıklamış olduğu çalışma.

girer, uçsuz bucaksız mağaraları aşar, güneşin<sup>7</sup> altında günlerce gezer. Faust'tan bir alıntı yapan Jung, Mephistopheles'in Faust'a söylediği şu bölgenin altını çizer:

*“MEPHISTOPHELES: Büyük bir sırrı ifşa ediyorum.*

*İnzivada tahtlarına oturmuş ilahiler vardır.*

*Onlar için zaman ve mekân yoktur.*

*Onlardan ancak zaruret halinde bahsedilir:*

*Anneler.*

...

*Onların oturdukları yerleri bulabilmek için en derin yerlere sokulmak lazımdır.*

*Onlara muhtaç oluşumuz senin yüzündendir.*

*FAUST: Oranın yolu hangisidir?*

*MEPHISTOPHELES: Yol yoktur, kimsenin ayak basmadığı*

*Ve basmayacağı; kimsenin istemediği*

*Ve istemeyeceği bir yerdedir. Hazır mısın?*

...” (Goethe, 2011, s. 187-189).

Bu sorudan sonra Mephistopheles, annelerin yanına giden yolu bütün dehşet vericiliğiyle açıklar. Fakat diğer taraftan, *Dönüşüm Simgeleri* adlı çalışmasında Jung, anneye bağlı kalmış olan bir karakterin kendi bilinç ve bilinçdışı fantazilerinden kaçtığını belirtir (1976, s. 511). Böyle bir karakter, ruh eşi arayışını annesiyle bütünleşmesinde tamamladığı yanılgısına düşer ve Ben'e yabancılaşır. Dolayısıyla karakter aslında her zaman kendi kendini *ölümcül oklara* maruz bırakır. Bile isteğe gezinir, hakikati arar. Diğer taraftan da kendi kendine gezinip kendini *ölümcül oklara* maruz bırakması, acı çekmesi ile oluşan yapı sembolist olduğu kadar kolektiftir de. Kişi kendi kendini maruz bırakır fakat kendi kendini maruz bırakması kolektif bilinçdışından kaynaklanır. Bu uzun arayış döneminde eğer cesaret ederse yolculuğa başladığı *yarık noktasına*<sup>8</sup>, yani annesine döner (2020, s. 27).

<sup>7</sup> Jung, güneş mitinin kahraman arketipiyle uyuştuğunu belirtir çünkü güneş de insanların bakış açısına göre hiç durmadan hareket eder, sürekli yer değiştirir. (2020, s. 22-23)

<sup>8</sup> Jung, anne göbeğini yarık noktası olarak tanımlar. (2020, s. 29)

Jung'un kavramsallaştırdığı anne arketipinin ikili görünümü, mitoloji ve edebiyatta kendini kahramanlar üzerinden projekte eder. Jung'a göre bir kahramanın iki farklı annesi olur; bunlardan biri kahramanın ilk doğumunu sağlayan öz anne, diğeri ise yeniden doğuş fikrini getiren sembolik ve doğaüstü güç olarak anne motifidir. Bazı durumlarda sembolik anne kendisini kayınvalide ya da üvey anne motiflerinde de ortaya koyabilir ve bu dualitik anne motifinde ilk anne kahramanın ölümlü yanına işaret ederken, ikinci anne ise onun ölümsüzlüğüne ya da yarı-tanrılığına işaret eder Anne arketipinden kaynaklanan bir kompleks olarak anne kompleksinde ise, genelde kişi rüyalarında annesini ikinci anne motifinde vahşi bir hayvan olarak ya da kişide çeşitli korku uyandıran arketipler olarak görebilir (Jung, 1976, s. 532-533).

Jung'a göre anne kompleksinin farklı izdüşümleri vardır ve bu izdüşümler farklı yapılar içerisinde gruplandırır. Örneğin erkek ve kadın için anne kompleksi farklılık gösterirken kompleksin kendisi de olumlu olumsuz olarak ikiye ayrılır. Erkek için anne kompleksi her zaman anima ile bütünleşmiş bir yapıda inşa olur. Anne onlar için tanışılan ilk dişidir ve gizemini her zaman korur. Anne kompleksi anne arketipinden kaynaklansa da büyük ölçüde kişinin kompleksinin nedenleri kendi annesiyle olan ilişkisinde toplanmıştır. Bu sebepten dolayı Jung, kadınlardaki anne kompleksinin çok dafa saf ve karmaşık olmayan bir yapı olarak görür (2021, s. 27-29).

Kadındaki anne kompleksi kişide dişillik hipertrofisi<sup>9</sup> veya atrofisi<sup>10</sup> yaratır (2021, s. 28). Dişiliği aşırı gelişmiş olan bir kadında annelik olgusu oldukça ön plandadır ve erkekleri sadece doğum yapmak için araç olarak görmektelerdir. Onlar için önemli olan doğum yapmak, çocuk yapmak ya da bakılacak başka herhangi bir şey ile anneliği yaşamaktır. Anne kompleksleri hipertrofik olan kadınların kendi karakterleri de kendileri için ikinci sıradadır. Onlar için önemli olan birileriyle ilgilenmek, yardım etmek, çocuk-bitki-hayvan büyümektir. Kendi karakterlerini de bu varoluş üzerine gördüklerinden dolayı Ben'e ulaşmaları güçtür ve hatta kendilerini olmadıkları biri sanma eğilimi göstermeleri de muhtemeldir. Jung, kompleksin bu veçhesini taşıyan kadının Demeter'in kızı

---

<sup>9</sup> Kas hücrelerinin boyutunda büyümeyi ifade eden kavram.

<sup>10</sup> Kas hücrelerinin boyutunda azalmayı ifade eden kavram.

Persephone (Kore) ile olan ilişkisine benzetilebilse de asıl olarak Baubo<sup>11</sup> ile uyumlu olduğunu söyler (2021, s. 29).

Diğer taraftan kadında Eros'un aşırı gelişmesi kişinin annesini çok üstün görmesi ve bu aşırı hayranlık sonucu onu kıskanması ve aşmaya çalışması olarak okunur. Tam tersi olan anneyle özdeşleşen kadınlardaki kompleks ise kendini kişiyi bir gölge durumuna getirerek gösterir. Kompleksini anneyle özdeşleşme olarak yaşayan kadın istemsiz bir şekilde annesine çok hayran olur, annesi onun için her şeyin en iyisini yaşamış ve başarmıştır ve bu kişi sürekli olarak annesinin mükemmelliği altında aşağılık hisseder. Annelik olgusunda kaçtığında da yine dönüp dolaşıp anneyi bulur. Jung'a göre bu psikopatolojik durumun en belirgin özelliği kişinin çaresizliğidir (2021, s. 30-31).

Olumsuz anne arketipinin bir örneği olarak anne kompleksinin anneye karşı direnç bloğunda kadının leitmotifi ne olursa olsun *matrofobi*<sup>12</sup> üzerine kuruludur. Bütün hayatını annesini inkâr etmek için kurguladığından dolayı kendi hayatına kurgulayamaz hale gelir ve genelde evliliği kişisel annesinden kaçmak üzere kullanır. Fakat anne arketipinden kaçamaz. Jung'un evlilik olarak betimlediği bu kaçış başka herhangi bir olgu ile de açıklanabilir. Fakat her koşulda kadının kaçıp ulaştığı yapı ile kaçtığı yapı arasında büyük benzerlikler olacaktır. Anne arketipinin olumsuz yönü olarak gizemli anne kişiye aradığı cevapları vermeyecektir. Tam da bu sebepten dolayı Jung arketiplerin oluşturduğu bu komplekslerin psikopatolojik olduğunun altını çizer ve arketiplerin *acil bir ruhsal hijyen meselesi* olduğunu belirtir (2021, s. 31-33).

Özet olarak anne arketipi, erkekte anima ile ilişkide olduğundan dolayı daha karmaşık ilişkiler bütünlüğünde izlenirken kadında daha sadedir ve hangi veçhesinin kadınlarda komplekse sebebiyet verdiği daha rahat anlaşılır. Muhteşem Anne, kolektif bilinçdışının bütün kümülasyonu ile edebiyatta, mitolojide, teogonyalarda farklı yapılarda kendini farklı simgelerle gösterir. Anne arketipi sadece kişinin öz ve tekil annesi değil büyükanne, üvey anne, sütanne, dadı, sevgili, yaşça büyük kız kardeş gibi farklı ilişki ağlarında da inşa edilebilir.

---

<sup>11</sup> Antik Yunan'da cinsellik, kahkaha, muziplik ve vajinayla ilişkilendirilmiş olan Tanrıça.

<sup>12</sup> Anneye dönüşme korkusu.

Üvey anne arketipi ise Korkunç Anne'nin yansımalarından biri olarak literatürde yer alır. Konvansiyonel olarak üvey annenin kişiyi tutsak ettiği ve yuttuğu miti, Korkunç Anne'nin en görünürde olan özelliklerinden biridir. Üvey anne karakteri edebiyatta, sinemada, tiyatrodaki genellikle onun üvey çocuğu üzerindeki hegemonyası üzerinden kurulur. Diğer taraftan anne arketipinin kendisinin de erkek ve kadınlarda olan farklı seyrinden dolayı üvey annenin erkek ve kadındaki izleği farklı olacaktır. Birçok masalda kadının üvey annesi tarafından kıskanıldığı, değer görmediği, tutsak edildiği öykü birimleri yer alır. Diğer taraftan erkeğin üvey annesi için ise arketip kendini poetik hafızada ensest mitiyle inşa eder.

Dünya edebiyatında da oldukça ünlü ve yer etmiş bir anlatısı olan Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler masalı örneğinde üvey anne arketipi, kendini kız çocuğa dayatmasıyla gösterir. Masalda kötü kalpli kraliçe yeni ölmüş olan dünyalar iyisi Sevecen Anne'nin yerine Korkunç Anne modeli olarak gelir. Gelir gelmez içine girdiği alanı gasp etmeye başlar, Pamuk Prenses'in özgürlüğünü elinden alır ve onu tutsak eder. Pamuk Prenses karanlıkla, üvey-annenin boğucu yönüyle tanışmıştır ve tutsaklığından kurtulup kaçtığında da üvey- anne onun peşini bırakmayacaktır. Cadı görünümünde zehirli elmayı ona yediren üvey annesidir. Yine Külkedisi masasında da üvey anne ve üvey kızkardeşler Külkedisi'ni evde ağır koşullarda çalıştırır, onu korkutur ve sembolik olarak boğarlar. Hansel ve Gretel'i de ormana yollayan öz anneleri değil, üvey anneleridir. Keza ek olarak, masalda ormandaki cadı da üvey anne arketipinin sembolik karşılıklarından biri olarak yer alır (Grimm & Grimm, 2011).

Jung, üvey anneyi Korkunç Anne arketipi altında sıralarken örnek olarak canavara dönüşen anne olarak Phaedra karakterini gösterir (Jung, 2021, s. 35). Jung'a göre Phaedra bir üvey anne olarak, "canavarlık" motifini üvey oğlu Hippolitos'a mektubunda attığı iftira ile onun ölümüne sebep olmasıyla edinir. Jung'a göre Phaedra bir üvey anne olarak Hippolitos'un hayatını elinden almıştır. Diğer taraftan Maureen Murdock'a göre Phaedra'nın bu okuması, kadınlar için oldukça öngörülebilir bir okumadır. Murdock büyük ölçüde anne anlatılarının en sonunda gerçekleşen olayın "anne"nin korkunç bir şekilde ölmesi olarak tarif eder (Murdock, 2022, s. 87). Dolayısıyla üvey anne olarak

üvey oğlunun ölümüne sebep olan “canavar Phaedra” kendi korkunç ölümünü de aynı şekilde tasarlamıştır.

Türkiye edebiyatında yer alan bir başka üvey anne anlatısı, kendini Halid Ziya Uşaklıgil *Aşk-ı Memnu* romanında bulur (Uşaklıgil, 2020). Romana göre Bihter karakteri, üvey anne motifini sadece üvey çocukları Nihal ve Bülent üzerinden değil, üvey yeğeni olan Behlül üzerinde de taşır. Üvey annenin üvey oğulla olan ilişkisi, Bihter ve Bülent karakterlerinde kendisi projekte eder. Jung’a göre arketipler kendilerini sembolik olarak farklı kişi ve durumlar üzerinden de gösterebildiğinden dolayı hikâyelerdeki arketip okumaları bu yönde çeşitlenebilir.

Üvey anne arketipinin bir yansıması olarak bulunan Phaedra Kompleksi, üvey annenin üvey oğla olan aşkı veya tam tersi üzerinden ilerler. Phaedra Kompleksi, kadının üvey oğluna dizginleyemediği arzusu üzerinden *femme fatale*<sup>13</sup> mitiyle birlikte kendini gösterir. Kadının bu arzusu bir şekilde erkeğin sonunu getirecek olan eyleme dönüşür. Dilek Çetintaş’ın Phaedra Kompleksi üzerine olan çalışmasında miti okuma biçimi kompleksin yapısına dair de bilgi sunar.

*“Phaedra, hissettiği duygu nedeniyle başlangıçta utanç içerisinde. İnkârı başaramadığı için, ego sürekli olarak delinir. Bir türlü yenemediği arzu, onun ruhunda ciddi azaplar doğurur. Kendinden utanma ile dizginlenemez cinsel arzusu arasında sürekli çatışma yaşar ve aklî denetimini yavaş yavaş yitirir. Phaedra’nın dişiliğine yabanıllık; sahip olma arzusuna yok etme arzusu, haz arzusuna lanetlenme kaygısı; hayat beklentisine ölüm keskinliği; eminlik duygusuna tehlike ürküsü refakat eder. Birey benliğinde yaşanan bu parçalanma, Eros ile Thanatos arasındaki çatışmaya kadar iner ve incilir.”*  
(2018, s. 437).

Komplekse adını veren Phaedra karakteri, çoğunlukla bir *femme fatale* miti olarak kendisini mitiko-tarihsel olarak tekrar tekrar farklı yapılar da gösterir. Edebiyattan bazı

---

<sup>13</sup> *Femme fatale* ilişkiye girdiği erkeği felakete sürükleyen kadın mitidir. Fransızca’dan direkt çevirisi: ölümcül kadın.

örnekleri mitin yeniden yazımı şeklinde, bazıları da kompleksin yer aldığı farklı enstest modellerdedir. Örneğin tiyatro oyunlarında ilk olarak Euripides'in *Hippolytos* başlığıyla ele aldığı mit, sonrasında genellikle Phaedra başlığıyla yeniden yazılmıştır. Mitin Phaedra başlığıyla olan ilk edebi metinleri Seneca (M.S. 54 öncesi) ve Racine'in (1677) metinleriyken, sonrasında Algernon Charles Swinburne (1866), Herman Bang (1883), Gabriele D'Annunzio (1909) tarafından da yeniden yazılmıştır. Eugene O'Neill'in *Kara Ağaçlar Altında* (1924) oyunu da Phaedra mitinin yeniden üretimlerinden biridir. Daha çağdaş edebi metinlerden ise Sarah Kane'in *Phaedra's Love* (1996) metni örnek olarak verilebilir.

Algernon Charles Swinburne, Phaedra'yı İngiltere edebiyatına uyarlarak uzun bir şiir olarak yazar. Bu şiir dönemine göre, "lanetli kadın" mitinin yeni bir versiyonu olarak yer eder, keza şiirde Hippolytus ve Koro olmasına rağmen, Phaedra çoğunlukla kendi kendine uzun bloklar halinde konuşur. Bu anlamda Lilith Ayvazyan, Phaedra'nın Swinburne'daki karşılığını Sappho'ya benzetir (2021, s. 124). Öte yandan Herman Bang, Danca yazmış olduğu *Fædra* adlı romanında miti, 19. yüzyıl toplumsal ve siyasal koşullarına taşıyarak yeniden yazar (Bang, 2021). Gabriele D'Annunzio ise 1909 yılında Phaedra miti gibi büyük trajik mitlerin her zaman her yerde geçerli olduğunu göstermek amacıyla yeniden bir oyun olarak yazar. Phaedra, D'Annunzio'nun oyununda aşkı için hem kendisinin hem de sevdiği kişinin hayatına son vermeye cesareti olabilecek bir karakter olarak işlenir (D'Annunzio, 2001). Eugene O'Neill'in *Kara Ağaçlar Altında* başlıklı ilk tiyatro oyunu, farklı mitleri harmanlayan bir oyun olarak karşımıza çıkar. Karakterlerden çiftlik sahibinin yeni ve genç eşinin çiftliğin miras sahibi erkek çocukla aşk yaşaması anlamında Phaedra mitine göndermede bulunur (O'Neill, 2024). Daha çağdaş yazarlardan ise Sarah Kane, 1996 yılında *Phaedra'nın Aşkı* (*Phaedra's Love*) oyununu ilk kez yayımlar. Onun Phaedra miti yorumunda, diğer yeniden yazımlara nazaran, Hippolytus karakterinin daha yoğunlukla ve aşırılıklarla işlendiği göze çarpar. Kane'in karakter inşasında Phaedra'nın ise aşkı ise bir bakıma olay örgüsündeki tek "ölçüsüz aşk" olmaktan çıkmış, çarpık ilişkilerden biri haline gelmiştir (2022, s. 93-128). Bu tez çalışmasında ise Homeros, Ovidius, Euripides, Seneca ve Racine metinleri birbirlerine olan metinlerarası arketipik etkilerinden dolayı ayrıntılı olarak incelenektir.

### 2.3 ARKETİPSEL ELEŞTİRİ

Sanatın konvansiyonel olarak temsil fikri üzerine kurulu olması, Northrop Frye’ı temsil edilen arketipler ve mitler üzerine araştırma yapmaya itmiştir. Kendisi, özellikle edebi metinlerde temsilin ve edebi tasarımın mitlere ve doğalcılığa yaslandığını belirtir ve ona göre bu yapının farkındalığı metinlerde kullanılan metaforların da daha kolay gün yüzüne çıkmasını sağlar (2021, s. 166). Örneğin realizmde var olan *verisimilitude*, yani gerçeğin farklı bir görüntüsü ya da inşası olgusu teşbihle, mitlerdeki metaforlu yapıya benzetmeden ziyade açık özdeşleşmeyle gerçekleştirilir. Bu durumu bir ağaç-tanrı örneğiyle açıklayan Frye, mitlerde güneş-tanrı ya da ağaç-tanrı gibi çeşitli özdeşlikler ağının rahatlıkla kurulabildiğini söylerken, romanslarda romansın kendi formu sebebiyle doğayı ve ağaçları çok seven ve doğayla çok iyi ilişkisi olan bir karakter görebileceğimiz biçimde karşılık bulabileceğini belirtir (2021, s. 167). Bu durumda temsiliyet biçimleri farklı olsa da temsil ettikleri şey konusunda ortaklaşırlar ve Frye’ın, eleştirinin de arketiplerin dünyasına girmesi gerektiği düşüncesinin nedeni burada yatar.

Arketip kavramını sürekli tekrar eden tipik bir görüntü olarak tanımlayan Frye, arketiplerin aynı zamanda edebi tecrübenin oluşmasını sağlayan ve şiirleri-edebi eserleri birbirine bağlayan, dolayısıyla poetik hafızayı oluşturan semboller olduğunu belirtir (2021, s. 128). Bu farkındalıkla, arketipik veya arketipsel eleştirinin göreviyse, metinlerarası inşa edilmiş olan bağlantıların arkeolojik kazı işlemini yapmak ve bulguları yeryüzüne çıkartmaktır. Frye ek olarak, metinlerarası bağlantının önemini vurgulamak adına şunu belirtmiştir;

*“Bir şiiri diğerine bağlayan imgelemdeki arketipik ya da konvansiyonel öğeyi kabul etmezsek, yalnızca edebiyat okuyarak, sistematik bir zihinsel eğitim gerçekleştirmemiz de olanaksız hale gelir. Ancak edebiyatı bilmek arzumuz, onu nasıl bildiğimizi bilme arzusunu da eklersek, tüm okumamızın geçtiği bilinçdışı bir süreçte genişleyen imgelerin, edebiyatın konvansiyonel arketiplerine dönüştüğünü keşfetmemiz kaçınılmazdır.”* (Frye, 2021, s. 129-130).

Frye’a göre, bir yazarı sadece kendi dönemi içinde değerlendirmek de arketipik eleştirinin kaçınması gereken bir durumdur. Arketipik eleştiri, yazarın kurduğu yazın dünyasının,

yazarın kendisinden önceki ve sonraki yazınlardaki bağlantılarını da incelemeyi önerdiği için, sadece yazarın kendi yaşadığı dönemle sınırlandırmaz ya da örneğin “*Rönesans yazarı*” şeklinde etiketleme yapmaz (2021, s. 130). Çünkü arketipik eleştiri, metinlerarası canlanan poetik hafızanın hangi arketiplerle ve nasıl canlandığını analiz eder.

### 2.3.1 Trajik Kurmaca Yapısı

Aristoteles, *Poetika*’nın ikinci bölümünün başında insanların erdemli veya kötü olarak ikiye ayrılacaklarını, dolayısıyla ozanların da şairlerini/oyunlarını yazarken eyleyen yapılar olarak karakterleri iyi veya kötü olarak yazabileceklerini söylemiştir. Buna göre şairler, seviye olarak ortalama bir insandan daha iyi, daha kötü ya da ortalama olanla eşit düzeyde eyleyen karakterler yazabilirler (2021, s. 5). Northrop Frye, buradaki iyi/kötü ayrımının modern eleştirmenlerce fazla ahlaki bulunduğundan dolayı fazla üzerinde durulmadığını, fakat aslında bu iyi/kötü ayrımının ahlaki olmaktansa kültürel olduğunu belirtir. Ona göre Aristoteles’in iyi ve kötü için kullandığı kelimeler “*spoudaios*” ve “*phaulos*” sırasıyla “ciddi” ve “ciddiyetsiz” kelimelerinin temsili anlamlarına denk gelir (2021, s. 59).

Frye, Aristoteles okumasından hareketle, kurmaca metindeki karakterleri birer eylem döngüsü olarak niteler. Bu bağlamda temsili olarak *spoudaios*, karakterin eylem gücünün ağırlığı ve büyüklüğü; *phaulos* ise eylem gücünün azlığı, hafifliği ve ataletiyken, ortalama insanla aynı çizilen karakterden anlaşılan eylem gücünün *zoon politikon*<sup>14</sup> olan insanla aynı olması anlamına gelir (2021, s. 59-61).

Aristoteles’in karakterlerin eylem gücü açısından yaptığı bu ayrıma çağdaş edebi metinlerin eğilimlerini katarak yeniden bakan Frye, eylem gücü doğrultusunda beş farklı karakter olanağı sunumu yapmıştır. Buna göre, eğer olay örgüsü sınırları içerisinde kahraman diğer insanlardan “türü” itibariyle daha üstünse ilahi, doğaüstü bir varlık, belki de bir tanrıdır. Eğer kahraman hikâyedeki diğer insanlardan derecesi dolayısıyla üstünse klasik bir romans kahramanıdır; eylemleri oldukça büyük ve akıl almaz bir şekilde cesurdur, fakat sonuç itibariyle karakter bir insandır. Üçüncü durum olarak, kahraman olay örgüsündeki diğer insanlardan derece olarak üstün ama kendi doğal çevresinde

---

<sup>14</sup> Aristoteles’in insanları tanımlama biçimi: toplumsal hayvan (Aristoteles, 2013, s. 120).

herhangi bir üstünlüğü yoksa kahraman bir liderdir. Otoriteye ve iktidara karşı söylemleri ve eylemleri oldukça üstündür, ifade gücü kuvvetlidir ve bu karakterler genellikle epik ve tragedyaların kahramanıdır. Bu gruptaki epik ve tragedya kahramanları Frye’a göre “üstmimetik”<sup>15</sup> kipin kahramanıdır. Kahraman, eğer çevresindekilerden ya da diğer insanlardan daha üstün değilse ortalama bir insandır ve böyle bir kahramanda kendimizden çok şey bulabiliriz. Bu gruptaki kahraman genelde gerçekçi metinlerde ve komedyada yer alır ve “altmimetik”<sup>16</sup> kipin kahramanıdır. Son olarak, kahraman eğer ortalama insandan zekâ, güç ve tabii ki eylem yelpazesi açısından düşükse, okurken veya izlerken saçma bir şey izlediğimiz ya da okuduğumuz hissine kapılıyorsak, kahraman “ironik” kipin karakteridir (2021, s. 59-61).

Frye’a göre, eylemin kahramanı eğer toplumdan soyutlanmış veya uzaklaşmışsa bu tip kurmacaya “trajik kurmaca” denir ve eğer eylemin kahramanı toplumla birleşmişse bu tip kurmacaya da “komik kurmaca” denir (2021, s. 62). Trajik kurmacanın oldukça rahat bir şekilde izinin sürüldüğü tragedyaların tarihsel sürecinde, yapısının ustalıklı kullanıldığı dönem olarak M.Ö. 5. yüzyıl Atina’sındaki toplumsal ve siyasal gelişim ve yine aristokrasinin gücünün azaldığı bir dönem olan 17. yüzyıl Avrupa’sında yaşanan politik dönüşüm ışığında, Shakespeare ile Racine arasındaki süreç göze çarpar (2021, s. 64).

Trajik kipin bahsi geçen başarılı örneklerine bakıldığında, üstmimetik tragedyada var olan temel yapıların sadece yapısal ortaklıkları değil, anlamsal ve arketipsel ortaklıkları ve tabii ki tarihsel, toplumsal ve politik dönüşümler ışığındaki farklılıkları da belirlenebilir. Örneğin M.Ö. 5. yüzyıl Atina tragedyalarının etkisi olarak tanımlanan *katharsis* kavramının varlığı bu trajik kiplerde ortaktır, fakat altmimetik ve üstmimetik tragedyalarda *katharsis*in yapısal konumlanması farklılık gösterir. Üstmimetik tragedyada *katharsis*in katmanlarından olan acıma; iyi niyet, korku; muhalif bir yargı haline gelir ve trajik figür daha karmaşık hislerimiz olan kahramanda toplanır. Frye burada *Othello* oyunundan örnek verir ve Desdemona’ya acıdığımızı, Iago’dan korktuğumuzu, fakat asıl trajik olanın Othello’nun başına gelenler olduğunu belirtir (2021, s. 65). Altmimetik

<sup>15</sup> Karakterleri üstün eyleme gücü olan edebi yapıların toplandığı kip. Tragedya ve epik türleri üstmimetik olarak geçer (Frye, 2021, s. 59-61).

<sup>16</sup> Eyleme gücü açısından aşağı olan karakterlere sahip, genellikle komedyanın içinde bulunduğu kip (Frye, 2021, s. 60).

tragedyada ise *pathos* ve *katharsis*, bir yapı halinde karşımıza çıkar. Buna göre kahraman bir şekilde yalnızlaştırılmıştır ve ortalama insanın tecrübesine yaklaştırılmıştır. Örneğin, genellikle Euripides'in tragedyalarında gördüğümüz yalnızlaştırılmış karakterler birer altmimetik tragedyaya karakterleridir. Genellikle de bu tip yalnızlaştırılmış karakterler kadın karakterler olarak karşımıza çıkar (2021, s. 66). Terry Eagleton, altmimetik tragedyaları oldukça kasvetli ve kederli olarak niteler. Diğer taraftan dramının iç karartıcılığı artıkça trajik statüsünün de düşeceğini belirten Eagleton, trajedinin bir olay meselesindense bir tepki verme meselesi olduğunu hatırlatır (2012, s. 30). Buna göre trajedi olayın kendisinde değil, var olan olaya tam olarak o koşullarda verilen tepkidir. Olaya verilen tepkinin toplumun kültürel ve siyasal yapısıyla değişiklik gösterebileceğinden dolayı da trajik olan toplumdan topluma ve dönemden döneme değişiklik gösterecektir. Örneğin tragedyalarda bir suçlunun ölümü trajik görünmeyebilirken kahramanın ölümü kesin olarak trajiktir. Öte yandan Eagleton *Tatlı Şiddet (Sweet Violence)* adlı çalışmasında ise, tragedyalarda sadece kahramanın ölümünün trajik olması tezine bir karşıt olarak, her türlü ölümün, ölüm mefhumunun kendi ontolojisinden dolayı trajik olduğunu belirten varoluşçuların da olduğunu belirtir (2012, s. 30-31).

*Pathos* olgusuyla altmimetik tragedyalarda ozan, tragedyayı bütün karakterlerin ölümüyle sonlandırırsa da trajik olan olay örgüsünde yalnızlaştırılmış karakter göze çarpar. Bu karakter de genellikle kurban veya günah keçisi durumundadır. Ek olarak, altmimetik tragedyalarda *pathos*, bir korku sömürüsü haline gelebilir. Bu korku sömürüsü kendisini *katharsis*in acıma ve korku katmanlarındaki aşırılıkla ortaya koyar ve *pathos* ilkesini kendi kendine çürütme ihtimali taşır. Çünkü aslında *pathos* kelimesinin kendisi bir deneyim alanına işaret eder ve bu deneyim alanı iyi veya kötü her türlü ihtimalden oluşabilir (Munteanu, 2012, s. 50). *Pharmakos* mitiyle özdeşleştirilen bu trajik kip karakterleri, kurban mitinin açılımını eylemleriyle ve diğer karakterlerin eylemleriyle yaparlar. Frye, *pharmakos* mitini kendinde inşa etmiş olan karakterler hakkında şu şekilde bir açıklama yapar:

“*Pharmakos*, ne masumdur ne de suçlu. Başına gelenler yaptıklarının yol açabileceğinden çok daha büyük olduğu için masumdur; çılgınlığıyla çık

*düşüren bir dağcı gibi. Suçludur; zira suçlu da toplumun bir üyesidir ya da adaletsizliklerin varoluşun kaçınılmaz parçalarını teşkil ettiği bir dünyada yaşamaktadır.” (2021, s. 69).*

Dolayısıyla Frye için tragedyalarda genel olarak bu bağdaşmazlık ve kaçınılamazlık ilkelerinin birlikteliğini görürüz (2021, s. 69). *Pharmakos* karakterinin aynı anda masum ve suçlu olması bu durumu gösteren klasik örneklerden biridir. Yine *pharmakos* mitinde kurban ilan edilen karakterin öldürülmesi bir bakıma toplumsal sadakat ve toplumsal huzur içindir. Çünkü René Girard’a göre, kurban edilen kişinin temel olarak kurban edilme sebebi, o kişilerin toplumsal bağları gevşetmekle kalmayıp o bağları kesin olarak kesiyor olmalarından kaynaklanır. Hatta ona göre toplumun en çok cephe aldığı hareket, en mutlak tabuları ihlal eden tavırlardır (2018, s. 26). Toplum için “suç” olarak yansıyan bu sistem dışı tavırlar, özellikle sistemin göreliliğini ve ölümlülüğünü gözler önüne serdiği için kurban ritüeline tabii tutulması gereken davranışlar olarak yer eder (2018, s. 35). Girard’ın *Şiddet ve Kutsal* çalışmasında da belirttiği üzere, çoğunlukla bu “suçların” ölüm ile cezalandırılması da bir ritüel olarak işleyen yargı sisteminin bir parçası oluyor. Yargı sisteminin gereği olarak öldürülen *pharmakos*, kendi ölümünü kendi hazırlamış oluyor ve dolayısıyla onun ölümünden toplum sorumlu sayılmıyor (2018, s. 43). Bununla birlikte, *pharmakos* kelimesine köken oluşturan *pharmakon* kelimesinin bir taraftan zehir anlamını taşıırken öte yandan da panzehir anlamını taşır. Hem hastalık hem de ilaç olan *pharmakos* karakterleri, toplumu tehdit eden kişilerken, o tehditi yargı sistemi olarak kurban ritüeliyle yok edilmesi anlamında da panzehir olarak toplum için işlev görürler (2018, s. 137).

Şeytani ve erotik olanın birleşiminden dolayı kurban ilan edilen bir karakterde, özellikle kolektif bilinç dışındaki “şeytani” ve “erotik” olanın birleşimi, o karakter için yıkıcı bir tutkuya da dönüşebilir. Genelde bu karakterlerin asla elde edemedikleri fiziksel bir arzuları vardır ve bu arzular onların sonunu hazırlar. Bu noktada Frye, farklı mitologyalardaki ejder motifinden örnek verir ve ejderlerin sadece korkunç ve günahkâr değil, aynı zamanda muhteşem olduklarını da ekler (2021, s. 178-179). Elde edilemeyen şeytani ve erotik fiziksel arzusuyla inşa edilmiş olan *pharmakos* mitiyle mitolojideki ejder benzetmesi bu anlamda beraber okunabilir.

Özellikle altmimetik tragedyada masum ve şeytani olanın tek bir karakterde birleşimi, masum olan karakterin doğaüstü güçlerle olan ilişkisinden dolayı, çoğunlukla o karakterin şeytani olana yönelmesi ile karşılık bulur. Bu duruma Frye, “tecrübenin analojisi” der. Genellikle böyle bir tecrübe içerisindeki karakterin eylemleri, düşünceleri ve duyguları kendisi tarafından değil, doğaüstü bir güç tarafından tayin edilir. Her hareketinin ardında mutlak başka bir yapı vardır (2021, s. 184). Hatta sadece altmimetik tragedyalarda değil, trajik karakterlerin hepsinde görülen kader veya hayat çarkı, bir bakıma onların da eylemlerinin önceden tayin edildiği fikrini oluşturur.

Bir altmimetik tragedya örneği olarak Euripides’in *Hippolütos* adlı tragedyasını Hippolütos karakteri üzerinden okuyan Frye, Hippolütos’u felakete sürükleyen şeyin idealizm ve kibir karışımı bir durum olduğunu belirtir (2021, s. 257). Hippolütos’un felakete sürüklenmesi, genel anlamda tragedyanın ikinci evresine denk düşen bir vurgudur ve *Hippolütos* tragedyası, tragedyaların ikinci evreleri arasında karmaşık olanlardan bir örnektir. Frye’a göre “kahramansı”dan “ironik” olana doğru evrilen tragedyanın ilk evresinde ana karakter, diğer karakterlere nazaran daha itibarlıdır. İkinci evre kahramanın gençlik durumuyla ilgilidir, üçüncü evre ise başarı veya kahramanlığa erişim olarak nitelendirilir (2021, s. 256-258).

Trajik kipte yer alan tragedyaların kahramanları ve onu okuyanlar ya da seyredenler arasındaki ilişki üç veçhede değerlendirilebilir. Trajik kahraman onu okuyan kişiyle kıyaslandığında muazzamdır, eylem gücü çok yüksektir ve oldukça büyük davalarla uğraşır. Fakat kahraman olay örgüsüyle kıyaslandığı zaman kader, talih, koşullar, tanrısal düzen, doğa vb. karşısında küçük kalır. Bu durumu Frye, trajik kahramanların kader çarkının tepesinde durdukları ve insanlar ile tanrılar arasındaki aracı oldukları yönünde açıklar. Bütün bu kader çarkında dönme süreci, kahramanın adalet arayışıdır. Eğer adalet arayışı yoksa Frye’a göre bu, iyi kurulmuş bir tragedya olamaz ve hatta olay örgüsü sonuçlandığında, bir noktada tragedyanın adalet *epifanisine*<sup>17</sup> yol açması beklenir. Bu durumun oldukça siyasal ve toplumsal bir nedeni de vardır. Tragedyaların gelişim

---

<sup>17</sup> Önemli bir farkındalık anına tekabül eden kavram, kahramanın bilgisizlikten bilgiye geçişini de temsil eder. Edebiyatta bir yöntem olarak kullanılır (İlaslan, 2021, s. 163).

yaşadığı iki farklı dönemde de siyasal ve toplumsal olarak sistematik bir dönüşüm bulunur. M.Ö. 5. yüzyıl Atina'sında kaderin tanrılardan daha üstün olduğu ve halkın da aristokratlardan daha üstün olduğu anlayışı gelişim dönemini yaşamaktaydı. Diğer taraftan 17. yüzyıl Avrupa'sında da benzer bir dönüşüm olarak aristokrasinin gücünü kaybetmesi ve Rönesans ile bilimin gelişmesine şahit olunmuştur (Frye, 2021, s. 242-243). Adalet ve yeni toplumsal düzen arayan kolektif yapıların ürünü olarak tragedya, bu politik havzalardan yapısal özelliğini alır. Muhalif bir siyasal düzende gelişim dönemini yaşamış olan edebi yazın türünün kendisinin de muhalif özellikler taşıması bu anlamda anlaşılır görünür.

Tragedyanın ve trajik olanın başat bileşenlerinden biri olarak adalet, genellikle bir intikam döngüsü olarak tecelli eder. Kahraman bu intikam döngüsünü bizzat başlatabilir ya da ataistik bir biçimde başkasından miras olarak da teslim alabilir. İntikam sadece trajik kahraman için değil, tragedyadaki tanrısal gücün eylemi olarak da kendini gösterebilir ki zaten intikam tragedyalarında en yaygın örnekleri tanrıların intikamı oluşturur (2021, s. 244). Tanrısal bir intikam dürtüsü trajik kahramanı *physise*<sup>18</sup> karşı konumlandırır ve tragedyanın sonunda bozulan düzen başka bir biçimde yeniden tesis edilir.

Hans-Thies Lehmann'ın Peter Szondi okumasına göre, tragedyalarda mutlaka “kıyamet alameti” yerine geçecek bir olay veya kıyameti mümkün kılma ihtimali olan bir durum yaşanmalıdır. Yaşanan bu durumun kıyameti gerçekleştirmesi zorunlu olmasa da bu ihtimalin kendisi zaten trajik yapıyı güçlendirecektir. Bir potansiyel (*dynamis*) olarak yer alan düzenin yıkılma tehditi, o tehdidin gerçekleşmesinden çok daha yıkıcı ve trajik olabilir. Örneğin, İphigenia'nın Euripides'in versiyonunda ölüyor fakat Seneca tragedyasında ölüm ihtimali çerçevesinde kurtuluyor olması, sadece tragedyadaki trajik faktörün farklı olduğu anlamına gelir (2016, s. 60). Fakat yine de böylesine bir kıyamet tehditi trajik kahramanı istediği kadar korkutsun, bu durum trajik kahramanın gerçekten trajik bir deneyim elde edeceği anlamına gelmeyebilir. Trajik his ve trajik deneyim bu anlamda birbirinden ayrılır ve Lehmann'a göre, Oedipus, Hamlet, Kreon ve Phaedra trajik

---

<sup>18</sup> Doğa.

korkuyu hissetseler de salt olarak bu korku sebebiyle trajik sona sürüklenmezler (2016, s. 118).

Öte yandan Lehmann, antik tragedyaların yapısal olarak “drama öncesi” (*predramatic*) olarak tanımlanmaları gerektiğinde birçok teorisyenin artık ortaklaştığını, çünkü antik tragedyanın yapısıyla modern dramanın yapısının, özellikle günümüzde tiyatroya medyanın eklenmesiyle, birbirinden oldukça ayrılmış olduğunu belirtir. Aiskhylos, Sophokles ve Euripides’in tragedyaları hemen arkalarından gelen Seneca’dan ve daha sonraki yazarlarından farklıdır. Rönesans dönemi trajik olan, Sarah Kane’in, Heiner Müller’in tiyatrolarında aynı değildir ve bütün bu farklılıklar sadece tarihsel değil aynı zamanda kavramsaldır da. Lehmann’a göre “drama” kavramı, “teatral deneyim” kavramını açıklar ve bu sebepten dolayı, tezin son bölümünde de görüleceği üzere, tragedyaların çağdaş tiyatro mekânlarında yeniden yorumlanması ayrı bir çalışma gerektirir (2016, s. 209).

### **2.3.2 Arketipik Anlam ve Mit**

Bir söylem teorisi olarak retorik, Antik Yunanistan’da söylemlerin ve iktidar yapısının bileşenlerinden meydana gelen bir teoridir. Terry Eagleton’a göre, retorik bilimi her türlü anlam ve söylemi barındıran genel bir bilimdir. Hatta özgür bir insan olmanın Yunanlar için anlamı, o kişinin retorik (konuşma) aracılığıyla bir şeylere ikna edilebiliyor olmasından geçmekteydi (2015, s. 27-28). Dolayısıyla, özgür ve sağlıklı erkek olan yurttaşlardan konuşma, dinleme ve ikna etme yetisi de beklenmekteydi. Sonrasında retorik bilimi, yurttaşlık normlarıyla ilgili bir tavır olmaktan çıkıp skolastik bir sorgulama haline gelmesiyle, toplumsal alandan tedrici olarak ayrıldı ve skolastik alana olan geçişini tamamladı (Eagleton, 2015, s. 28).

Retoriğin toplumsal alandan çıkıp akademik çalışmaların konusu olmasıyla diğer yazın türleri arasındaki ayrımı daha da belirginleşmeye başlamıştır. Fakat ayrımların belirginleşmesine rağmen, retorik bilimindeki “konuşma-dinleme-ikna etme” örüntüsünün bir izleği, kurmaca metinlerde de karşımıza çıkar. Burada Eagleton’ın da altını çizdiği nokta, retoriğin söylemle ve anlamla ilgili bir yapı olsa da sadece bundan ibaret olmamasıdır (2015, s. 32). Retoriğin örüntüsündeki son unsur gibi şiir sanatı da sadece söylem ve anlam ile ilgili değil, aynı zamanda eylemle de ilgilidir ve şiir “yapılan”

bir şeydir (2015, s. 42-43). Okunduğu kişiye bariz bir tesiri olur veya okunduğu zaman tesir eder. Retorikteki “ikna etme” aşaması gibi şiirin de etki oluşturma gücü vardır.

*“Şiir, gösterilenin veya anlamın anlamlandırma sürecinin kendisinin tamamı olduğu dildir. Bu yüzden de belli bir seviyede dil her zaman kendisiyle ilgilidir. Toplumsal angajmanlara en sıkı olan şiirde bile dairesel olan veya kendine referans veren bir yan vardır. ... Şiir bize yapılan bir şeydir, yalnızca bize söylenen değil. Sözcüklerin anlamı onların deneyimiyle yakından bağlantılır.”* (Eagleton, 2015, s. 42-43).

Dolayısıyla, poetik hafıza açısından sözcüklerin kolektif bilinç dışında kümülatif olarak aktarılmış deneyimi, onların aynı zamanda simgesel özelliklerini katan faktördür. Buradan hareketle Eagleton, arketipleri bireysel ve evrensel olanı gizemli bir şekilde birleştiren yapılar olarak görür. Bireysel ve evrensel olanı birleştiren yapılar olarak arketipler, Eagleton’ın da simgeler için dediği gibi dil, tarih, kültür ve rasyonaliteyi doğrudan pas geçen ve direkt olarak kişiye ve topluma tesir eden yapılardır (2015, s. 32).

Şiir sanatıyla beraber ele alınacak olursa, mitler de söylem biçimi açısından sadece bizlere anlatılan değil, bizlere yapılan bir edebi türdür. Frye, bu durumu bir mit anlatıcısı açısından aktararak mitlerin eylemlerin taklidi olduğunu söyler (2021, s. 165). Fakat bu eylemlerin taklidi, arzuların sınırında veyahut o sınırlara yakın olmalıdır. Mitler, insanların çeşitli arzularına çeşitli göndermelerde bulunur ve ancak bu şekilde var olurlar. Diğer taraftan insan arzularının sınırlarında geziyor olmaları onları erişilebilir kılmaz, aksine sürekli tükenmeyen arzular nedeniyle mitler de insanlar tarafından sürekli takip edilen yapılar haline gelirler. Frye, *dianoia*<sup>19</sup> açısından da mitin, faaliyet alanı olarak görülen dünyanın aynısı olduğunu söyleyerek “tükenmeyen arzunun taklidi” olarak mitleri kavramsallaştırır (2021, s. 166).

Mitlerde rasyonelleştirilen dünya tasviri, metaforlarla, yani simgelerle doludur. Simgelerin evrenselleştiren dünyası mitlerin dünyasını kültür-üstü kılar. Frye’ın da

---

<sup>19</sup> Anlam.

yaptığı gibi mitlerin dünyası *ideogram*<sup>20</sup> ile benzeştirilebilir çünkü bu dünyanın barındırdığı her türlü simge, metafor, ileti birbirleriyle özdeşlik kurar (Frye, 2021, s. 166). Buna göre, birbirine zıtlık oluşturan simgeler başka bir simgenin varlığıyla diyalektik bir bütünlük kurar ve mitin dünyasını bütünsel bir özdeşlik düzeyine getirir.

Claude Lévi-Strauss, özellikle mitlerin kendi içinde özdeşliklerinden, evrensel olarak farklı mitlerin özdeşliğinden bahseder. Ona göre mitler, dünyanın farklı zamanlarında ve farklı bölgelerinde birbirlerinden bağımsız olarak kültürel farklılıklarıyla birlikte farklı toplumlarda zuhur eder (2013, s. 53). Bu anlamda Lévi-Strauss'un mit okuması, Joseph Campbell'in *monomit*<sup>21</sup> okumasıyla ve tabii ki Carl Gustav Jung'un arketip okumasıyla örtüşür. Arketipler ile bezenmiş olan mitler, aynı arketipler gibi her zaman ve her yerde karşılık bulabilmişlerdir. Tam da bu sebepten dolayı kültür-üstü olarak adlandırılacak olan mitlerin arketipsel olarak incelenmesi oldukça geniş bir anlam kapısı aralar.

Northrop Frye'a göre, mitler arketipsel yapılarına göre üç farklı kategoriye ayrılırlar. Bunlardan ilki, “yerdeğişimine uğratılmamış mit” olarak adlandırılmıştır ve bu mit genellikle doğaüstü güçler, tanrılar, şeytanlar, melekler ile ilgilidir. Yerdeğişimine uğratılmamış mitte, bütünsel metaforik özdeşleşmeden bir tanesi arzu edilir ve ötekisi arzu edilmez olandır. İlkinde tanrılar, periler, ejderhalar karşımıza çıkarken, ikinci tipte zıtlık üzerine kurulu dualitik bir dünya tasviri (cennet-cehennem, yeraltı-gökyüzü vb.) karşımıza çıkar. İkinci tip kategori ise “vahyi mit” olarak adlandırılır. Frye'a göre vahyi mitler, romantik olarak da adlandırılabilmeyle beraber, insana özgü dünya yapısıyla pek kolay özdeşleşemeyecek bir dünya yapısı içinde geçer. Üçüncü ve son kategori olan “şeytani mit” biçimdeyse Frye, içeriğe önem verildiğini belirtir ve realizm vurgusu yapar. Bu türdeki mitlerde çoğunlukla erotizm ve ölüm birlikteliği görülür. (2021, s. 169-170).

Öte yandan, Eagleton'ın *Tatlı Şiddet* adlı eserinde belirttiği üzere, modern çağa geçişte mitlerde ve tragedyalarda trajik olan tarihsel olarak varlığını sürdürmeye devam eder. Tragedya kahramanlarının “hayata karşı duruş” biçimleri ile modern insanın ve modern roman karakterlerinin hayata karşı duruş biçimleri değişse de toplumsal ve kolektif

<sup>20</sup> Belirli bir anlamı işaret eden semboller.

<sup>21</sup> Tüm mitlerin ortak hafıza ile ortak yapılarda oluşmuş olmasının Campbell tarafından kavramsallaştırılması.

hafızada aktarılmaya devam eder (2012, s. 256). Arketipsel anlam ve mit teorisi, aktratılmış olan mitin ve dönüşmüş olan trajik etmenin köklerini araştırır ve onu yeniden değerlendirir.

### 2.3.3 Arketipsel Eleştiri

Frye'a göre mitteki arketipik düzenlenişi bulabilmek ve onu analiz etmek için bir arketipik eleştiri yöntemiyle çalışırken mite uzaktan bakılması gerekir (2021, s. 170). Bu durumu bir resim incelerken ona yakın ve uzak durarak incelememiz arasındaki farktan örnek vererek açıklar:

*“Bir resme bakarken, ona yakın durabilir, fırçanın yaptıklarını ve spatulanın hareketlerini analiz edebiliriz. Edebiyatta bu yaklaşık olarak yeni eleştirinin retorik analizine karşılık gelir. Biraz geri çekilip baktığımızda, tasarım daha açık bir görünüme kavuşur ve bu durumda daha çok temsil edilen içeriği inceleriz. ... Edebiyat eleştirisinde de şiirin arketipik düzenlenişini görebilmek için ondan ‘geride’ durmamız gerekir. ... Hamlet’in beşinci perdesinin başından ‘geride’ durursak, sahnede bir mezarın açıldığını, kahramanın, düşmanın ve kadın kahramanın mezara indiğini ve bunu takiben yukarıdaki dünyada ölümcül bir mücadele başladığını görürüz.”* (Frye, 2021, s. 170).

Vahiy mit, içinde zıtlık barındıran ikili dünya tasviriyle en ünlü örneğini tek tanrılı dinlerin mitologyalarında bulur. Hristiyanlık ve İncil üzerinden örneklendirme yapan Frye, İncil’deki çeşitli dünya yapılarını ilahi dünya, beşerî dünya, hayvan dünyası, bitki dünyası ve maden dünyası olarak sunar. İlahi dünya ve beşerî dünya hem tanrının oğlu hem de insan olan İsa’ya ve Tanrı’nın kendisine göndermede bulunur. Hayvan dünyası tek bir kuzuya, bitki dünyası tek bir büyük hayat ağacına, maden dünyası da büyük bir mabete göndermede bulunur. Dolayısıyla, vahyi mitlerde dualitik yapıların tekliği bir metafor olarak sürekli kendini tekrar eder (Frye, 2021, s. 171-172). Ek olarak, tek bir bedende toplanmış ikili güç, dualitik yapı veya zıtların birleşimi bireysel olanı evrensel olana ulaştırma yoluna girer. Dolayısıyla, örneğin vahyi mitlerde bir metafor olarak “su”, bireysel değil evrensel bedende dolaşır (Frye, 2021, s. 176),

Şeytani mit ise *khaosun*<sup>22</sup>, günah keçilerinin, günahkârlığın, tutsaklığın, işkencenin yani genel olarak insan arzusunun çoğunlukla reddettiği imgelemin mitidir. Bu tip mitlerde insanların tanışmadığı veya tanışmaktan korkuğu, yüzleşmediği ve onlarda kafa karışıklığına yol açacak olaylar dizgesi hâkimdir (Frye, 2021, s. 177-178). Kaderin ağırları asla ulaşılamayacak ve müdahale edilemeyecek çok uzaklardaki tanrı veya tanrılar tarafından örülmüştür. Bu tip mitlerin konusu *physis* ve *nomos*<sup>23</sup> uzlaşmazlığı ve *physis* karşısında çaresiz kalan insan hayatıdır. *Pharmakos* mitleri ve erotik mitler genellikle bu kaderiyle yanyana getirilir. Şeytani ve erotik olan, hermofradizm, ensest özellikle en yaygın olay örgüsü konuları haline gelir.

Frye’a göre, mitler bir yapıdan diğerine doğru geçiş yapan bir hareket yapısı içerir ve ek olarak, bu yapının kendisi de vahyi, şeytani, masumiyet ve tecrübe olmak üzere üç ana başlıkta incelenir (2021, s. 189). Ona göre, çeşitli yapılardaki mitlerin ortak özelliği olan bir yapıdan diğerine geçiş hareketi barındırmaları olgusu mitlerin dönüşüm çerçevesinde değerlendirilmeleri konusunda da kapıyı aralattırır olgudur. Mitlerdeki bu geçiş ve dönüşüm hareketi aynı zamanda olguların oluş sürecini de su yüzüne çıkarır. Dolayısıyla mitler, insanlara en son noktadaki hedefi veya veriyi vermektense son noktaya ulaşma sürecini ve bu sürecin inşasını aktarırlar. Oğuz Arıcı’nın *Kurmacanın İnşası* adlı kitabında yaptığı Aristoteles okumasına göre, sanatsal faaliyet *physisin* (doğanın) üretme biçimini taklit eder (2020, s. 18). Arıcı aynı çalışmasında, sözlük anlamı olarak söz, konuşma, kurmaca anlamlarına gelen *mythosun* Aristoteles’in *Poetika* eserinde “olay örgüsü” anlamında kullanıldığını da belirtir (2020, s. 40). Buradan hareketle, olay örgüsü anlamında *mythosun* yapısının da doğanın üretim ve dönüştürme gücünün taklidinin yer alacağı söylenebilir.

Mitolojik anlatılar döngüsel bir hareketle üretim ve inşa etme süreçlerini işlerler. Buna göre, Frye da mitlerdeki dönüşüm ya da döngü içeren yapıları kendi aralarında anlatının içeriğine göre sınıflandırmıştır. Örneğin, ölümsüz olan tanrıların işlendiği mitlerde genellikle doğum-yaşam-ölüm döngüsüne bir göndermede bulunulur ve ölen tanrı insan

<sup>22</sup> Hesiodos’un teogonyasına göre evrenin ilk hali, düzensizlik (Hesiodos, 2020, s. 7).

<sup>23</sup> Burada beşerî düzen, insan aklı veya insan aklı ürünü anlamında kullandım.

suretinde tekrar döner. Diğer taraftan güneş, ay ve yeni ay döngülerinin içerdği mitlerde de genellikle seyahat ön plandadır ve gezginlik göze çarpar. Frye tarafından tinsel ve hayvani dünya arasında bir orta seviye olarak tanımlanan beşerî dünyada ise, ışığın ve karanlığın diyalektik birlikteliği sembolize edilir. Frye, bu sembolik iletileri gündelik yaşam ve rüya/arzu yaşamı olarak ikiye ayırır. Gündelik yaşam ışık ve güneş ile yanyana getirilirken, düş yaşam karanlık ile bütünleşir (2021, s. 190).

Mitlerdeki bitki dünyasının sembolizmi genellikle kendisini mevsimsel döngülerin arketipik anlamlarından inşa eder. İlkbahar yeniliklerin başlaması, yaz yükseliş dönemi, sonbahar ölüm ve kış mevsimi de genellikle çöküş olarak kendini gösterir. Mevsimsel arketipik anlamların kullanıldığı mitlerde Frye’a göre, genellikle sembolizm, anlatıyı epik temalara sürükler (2021, s. 191). Ek olarak, su sembolizmi bitki veya doğa olaylarından ayrı olarak literatürde yer ederken, her türlü “su” içeren mit (deniz, nehir, yağmur, sel...) sürekli bir döngüye işaret eder. Buradan hareketle Frye’a göre (2021), mitlerdeki ilkbahar anlatısı komedyaya, yaz anlatısı romansa, sonbahar anlatısı tragedyaya ve kış anlatısı da ironi ve hicve denk düşer.

Sonbahar *mythos*’u olarak tragedyaya veya trajik kurmacaya, ilk defa insani arzu ve duyguları konu alan edebi türdür. Frye’ın da belirttiği üzere, romanstaki karakterler doğaüstü veya hayali karakterlerken hicivde karikatür, komedyada da mutlu son isteği üzerine eylemleri manipüle edilmiş karakterler vardır (2021, s. 242). Trajik kurmacanın ve özellikle tragedyanın karakterleri ne kadar tanrılar, tanrıçalar, canavarlar, devler vs. barındırırsa da kahraman, içine düştüğü kader sarmalından bir komedyadaki kadar kolay sıyrılmaz.

Arketipsel eleştiri yöntemi mitlerde bulunan birbirine diyalektik olarak karşıtlık ve aynı zamanda birliktelik kuran sembollerin, anlatı ve karakter yapılarının anatomik bir incelemeyle ortaya çıkarılması, ardından bütün bunların antik zamanlardan modern zamanlara kadar süregelmekte olan edebi anlatıdaki yeniden oluşumuna eleştirel bir bakış ile okunmasıdır. Dolayısıyla arketipik eleştiri yöntemini kullanacak olan eleştirmen, arketiplerin dünyasını eleştiriye yapacağı metnin yapısı özelinde tekrar analiz eder. Arketiplerin kendisi kadar metnin türü de arketiplerin metindeki konumlanışını etkiler. Eagleton da keza, Frye’ın geliştirmiş olduğu yöntemin edebiyatın ontolojisine dair bir

açılım yaptığını belirtir. Eagleton’a göre, arketipsel eleştiri yöntemiyle kapalı bir kutu olarak algılanan ve tarihçi anlayışın gölgesinde kalan edebiyatın, tarihsel olaylardan değil, diğer edebi metinlerden yapılması olgusu büyük önem arz eder (1996, s. 80).

Eagleton’ın *Eleştiri ve İdeoloji* adlı çalışmasında belirttiği üzere, her türden eleştiri kendi yapısını, yöntemini inşa ederken açık etmelidir (2018, s. 12). Dolayısıyla Eagleton’a göre eleştiri, bir yazın türü olarak özerkliğini korumalı ve bununla beraber kendi karakterini de saklamamalıdır. Ek olarak, Frye ile eleştirinin yapısı konusunda ayrıştıkları iki temel noktaya bakılabilir. Bunlardan ilki, Frye’a göre uzaktan bakılması gereken edebi yapıya Eagleton, yaklaşabilmek için uzaktan bakılması gerektiği notunu düşmesidir.

*“... eleştirinin kendisini nesnesinden ayırması bir kandırmacadır; onunla yeniden birleşmek için bir girizgahtan ibarettir. Nesnesinden analitik olarak uzaklaşması, bilginin parodisidir; ona daha yakından “sahip olma”nın, onun içinde erimenin bir yoludur.”* (2018, s. 19).

Eagleton’ın arketipsel yöntemi eleştirdiği bir diğer nokta ise, arketipsel yöntemin ne kadar ütöpik kökleri ortaya çıkarırsa çıkarsın toplumsal gerçeklikten kopuk olduğu yönündedir. Hatta kendisi, Frye’ın bu toplumsal gerçeklikle yüzleşmekten korktuğunu düşündüğünü de ekler (1996, s. 81). Diğer taraftan Eagleton ve Frye, eleştirinin, eleştirisini yaptığı metne dair yapması gereken bilgilendirme konusunda ortaklaşırlar (Eagleton, 2018, s. 20). Burada da eleştirinin bir diğer görevi olan “metne kendisini tanıtmaya görevi” ortaya çıkar. Kendi varlığı itibarıyla eleştirdiği türe bir anlamda bağlı olan eleştiri, diğer taraftan kendi yapısını da inşa etmelidir. Tam olarak bu sebepten dolayı eleştiri, eleştiriyi yaptığı türden bağımsız değil fakat özerktir.

Sonuç olarak, arketipsel eleştiri bir kavrayış olanağı olarak araştırmacıyı zenginleştiren olanaklar sunar. Carl Gustav Jung’un kavramsallaştırdığı ve Northrop Frye’ın geliştirdiği arketipsel eleştiri yöntemi, edebi yazının mitsel ve arketipsel köklerini yeryüzüne çıkarmada etkili bir eleştirel bakıştır. Fakat Terry Eagleton’ın da dikkat çektiği üzere, eleştirdiği türün siyasal ve toplumsal karşılığını analiz etmeye soyunmadığı için sunduğu

veri kısıtlı kalır. Dolayısıyla, tarihsel-toplumsal eleştiri yaklaşımının ve dramaturji çalışmasının öncelediği bir tarihsel araştırmayı da gereksinir. Bu noktadan bakıldığında, bütün sembolik karşılıklarıyla, arketiplerin tarih boyunca yeniden üretimini mitsel ve tarihsel bir bakış açısıyla ele almak, onların poetik hafızadaki tarihsel ve toplumsal evriminin bugünün dünyasındaki karşılığının kavramsallaştırılmasında verim sağlayacağı aşıkrdır.



### 3. ANTİK YUNANİSTAN'DA KADIN VE PHAEDRA MİTİ

Antik Yunan dünyasının toplumsal ve sınıfsal analizini yapan Marksist tarihçi G. E. M. de Ste. Croix, kadınları insan türünün temel kurucu unsuru olarak, üretim ve yeniden üretimin öznesi olan bir sınıf olarak niteler. Croix, yeniden üretim<sup>24</sup> alanının tarihsel mensubu olan kadının sınıfsal konumunun temel olarak erkek-kadın arasındaki cinsiyet ayrımından kaynaklandığını belirtir. Daha sonrasında, Friedrich Engels'in ünlü çalışması *Ailenin, Özel Mülkiyetin ve Devletin Kökeni*'ninden referansla, tarihte karşımıza çıkan ilk sınıf antagonizmasının kadın ve erkek arasındaki antagonizma olduğunu hatırlatır (2016, s. 135). Sınıf olarak sömürünün birincil elden muhatabı olan kadınlar, Antik Yunan'da vatandaş olarak görülüyorlardı. Kadının önce içine doğup büyüdüğü ailesiyle ve toplumla, daha sonra kocasıyla olan ilişkisi toplumsal ve siyasal bağlamda düzenli olarak kontrol edilmekteydi. Bir sınıf olarak kadının kamusal ve kişisel sınırları siyasal olarak belirlenmekteydi, örneğin hem kadın hem de yabancı olmak Antik Yunan'da kesinlikle kabul görür bir birliktelik değildi (Çelebi, 2018, s. 138).<sup>25</sup>

M.Ö. 5. yüzyıl Atina tragedyalarında göçmen bir kadın olmayı en çok ele alan ozan Euripides'tir. Medea, Phaedra, Helena, Andromakhe onun göçmen kadın karakterleri olarak yer alırlar ve bu karakter, batı siyasal düşüncesinde kadının sınıfsal konumunun inşasındaki dinamiklerin anlaşılmasında etkin veriler sunarlar.

Tezin bu bölümünde, Antik Yunanistan'da kadın olmanın neye tekabül ettiği, M.Ö. 5. yüzyıl Atina tragedyalarında işlenmiş olan göçmen kadın karakterlerden Phaedra'nın göç ettiği bölge olan Girit'te kadınların sınıfsal konumlarına dair bir resim betimlenecek; Phaedra mitinin bir biçim olarak tragedyanın çıkış ve yükseliş zamanlarında ele alınmış üç farklı örneğinde nasıl işlendiği arketipsel bir yaklaşım ile incelenecektir.

---

<sup>24</sup> Patriyarkal kapitalist bir toplumda yer alan ev ve bakım işlerini kapsayan ve toplumsal üretimden ayrıştırılmış olan üretime verilen ad. Sermayedar olmayan sınıflarda bu tarz işler emekgücünün yeniden üretimini sağlamaktadır (Acar-Savran, 2020, s. 15).

<sup>25</sup> Göçmen kadınlara sağlanan işler çoğunlukla fahişelik olurken, ödemeleri gereken vergi de üç günlük ücretlerine denk düşmekteydi (Çelebi, 2018, s. 138).

### 3.1 ANTİK YUNAN DÜNYASINDA “KADIN” OLMAK

Eski Yunan devletlerinin kurulması M.Ö. 8. yüzyılda başlayan ve M.Ö. 5.-4. yüzyıllara kadar süren bir süreci kapsar. Çağdaş devlet yapılanmalarına nazaran oldukça basit bir şekilde kurulan ve işletilen kurum, temel olarak siyasal ilişkilerini yöneten ve yönetilen sınıf arasında değil, yurttaşlar arasında kurmuştur (Wood, 2020, s. 29). Politika yapabilen yurttaşlar ise yabancı olmayan özgür erkekler olarak tanımlanabilir. Ek olarak, Christian Meier’in da altını çizerek belirttiği üzere, Erken Yunan toplumunun karakteristik özelliğini tek bir kelimeyle anlatacak olursak, bu kelime “özgürlük” olur. Çoğunlukla bu özgürlük kavramı, elinde mülkiyet hakkını bulunduran erkek yurttaşların edinebildikleri bir özgürlüktür. Mülkiyet edinebilme hakkıyla kişi, varlığını tescillendirmiş ve topluluğa katılmış olur. Kadınların mülkiyet hakkı, birkaç istisna örnek dışında, olmadığından dolayı da Erken Yunan toplumunun karakteristik özelliğini betimleyen özgürlük kavramı, birçok açıdan tartışmaya açık bir özgürlük kavramıdır (2011, s. 58). Bununla birlikte kamusal alanlar, “erkeklerin alanları” olarak yer eder. Kadınlar ve erkekler kamusal alanlarda net bir şekilde ayrılır. Özellikle politika yapma yeri olarak *agora*, kadınların dışlandıkları bir alan olarak görülür (Meier, 2011, s. 162). Örneğin kent festivallerine katılım durumu tartışmalı olan kadınların, Lenaia Festivali’nin başat öznesi olduklarını bilir. “Çılgın kadınlar” bayramı olarak da geçen Lenaia Festivali, diğer festivallere benzemesinin yanında, kurban sepetlerini taşıyan kadınların önderleri olan *fallus*u takip etmeleriyle başlardı (Thomson, 1990, s. 279). Öte taraftan Jean-Pierre Vernant’a göre ise, kadının adı zaten çoğunlukla, evlilik kurumu içerisinde, çocuk yapma ve aileleri birleştirme olayları çerçevesinde değerlendirilir. Kadının bir evlilikteki yeri bir hediye dolaşımı çerçevesinde değerlendirilir ve aileleri birleştirir (1996, s. 58). Buradaki ilişkide, iki ailenin birleşiminde çeşitli verilen hediyelere aslında kadının kendisi de dâhil görülür. Dolayısıyla aile ne kadar soylu olursa olsun, kadın bir bireyden ziyade, diğer aileye verilen bir ‘eşya’dır.

George Thomson’ın *Aiskhylos ve Atina* adlı çalışmasına göre, M.Ö. 6. yüzyıldan itibaren miras ve mülkiyet haklarının dağılımı da her zaman cinsiyet temelli eşitsizliğe maruz kalır. Erkekler her zaman kadınlardan daha yüksek oranda mirastan yararlanmış ve M.Ö. 5 yüzyıl dolaylarında da miras hakkı ölen kişinin sırasıyla babasına, babası yoksa erkek kardeşlerine, yoksa erkek kardeşlerin erkek çocuklarına, onlar da yoksa kendi erkek

çocuklarına ve ancak onlar da yoksa ancak kız çocuklarına geçiyordu (1990, s. 236). Bu sıralamada erkek yurttaşın kadın partnerine yer verilmiyordu.

Farklı dillere yurttaş olarak çevrilmiş olan “*polites*” kelimesi, özgür-erkek *polis* sakinlerini niteler. Bunun yanında “*politis*” kadın *polis* sakini, “*metoikos*” ise yabancıları ifade eden kelimelerdi (Uslu, 2021, s. 98). Buradan hareketle, klasik dönem Atina’ında dört farklı kategoride topluluk vardı; erkek kentli, kadın kentli, *metaikos* ve köleler. Dolayısıyla Ateş Uslu’nun da belirttiği üzere, eril tahakküm ve kölelik kurumu eş zamanlı olarak ortaya çıkıp, gelişme göstermiş ve bu durum kadınların kamusal alandan uzaklaştırılıp *oikos* sınırına kapatılmasıyla birlikte ilerlemiştir. Kentteki üretimin gelişmesi ve *polis*in<sup>26</sup>ekonomik anlamda büyümesiyle beraber kadınlar, ev içi yeniden üretim alanına itilmiş ve emekleri görünmeyen emek konumuna getirilmiştir (2021, s. 34-37).

Croix’nın kadınları bir sınıf olarak ele almasının sebebi, onların mülkiyet hakları, sosyal hakları, üretim sürecinde kaplayabildikleri alan bağlamında erkeklerden her koşulda daha geride olmalarından ve dolayısıyla “sömürü” sürecinin cinsiyetleri temelinde işlemlerinden kaynaklanır (2016, s. 136). Antik Yunan toplumunun en parlak döneminde dahi (M.Ö. 5. yüzyıl), kadınların mülkiyet hakları erkeklerinden çok daha azdı ve miras hakları da kabul görmemekteydi. Fakat Atina’da durum görece diğer Yunan *polis*lerine göre daha kötüydü denilebilir. Özellikle M.Ö. 5. yy. Sparta’daki kadınların mülkiyet haklarıyla kıyaslanınca, Atina’daki soylu kadınlar ve bazı *hetairalar*<sup>27</sup> dışında kadınların hakları oldukça sınırlandırılmıştır (Croix, 2016, s. 136).

Antik Yunanistan’da kız çocukları için yaşam hakkı da oldukça kısıtlı durumdadır. Üretimdeki yeri büyük ölçüde kısıtlı olan veya ev içi yeniden üretime zorlanan kadınların yaşamasının özellikle ekonomik olarak çok bir değeri yoktur. Bu nedenden dolayı öldürülen veya terk edilen kız çocukları fazlasıyla rastlanılan bir durumdur. Zaten babasının ve çekirdek ailesinin tahakkümünden çıkıp kocasının ve kocasının ailesinin

<sup>26</sup> Farklı dönem ve farklı bölgelere göre anlamı değişse de bu çalışmada “şehir-devlet” anlamında kullanılır. Ayrıntılı araştırma için: G. E. M. De Ste. Croix, Antik Yunan Dünyasında Sınıf Mücadelesi, çev. Çağdaş Sümer (İstanbul: Yordam Kitap, 2016), 25-38.

<sup>27</sup> Özel olarak yetiştirilmiş üst tabaka fahişe grubu.

tahakkümü altına girecek olan kız çocukları, bazı *oikos*lar için ekonomik anlamda külfet haline gelebilir. Fakat söz konusu durum, erkek çocukları için bu denli geçerli değildir. Eğer *oikos* ekonomik anlamda bir çocuğun giderlerini karşılayabilecekse erkek çocuğu yetiştirmeye karar verir fakat bu durumda bile kız çocuğu yetiştirmek istemeyebilir. Diğer taraftan, *oikos* ekonomik olarak sallantıda olsa bile erkek çocuğu yetiştirmeye devam edebilir (Croix, 2016, s. 140).

Sınıflı ve patriyarkal toplumsal ve politik yapıya sahip olan Antik Yunan dünyasında tam da bu sınıfsal yapı dolayısıyla sadece toplumsal ve politik ilişkiler değil, her türlü üretim biçimi, kamusal etkinlikler, aile kurumu ve mensupları arasındaki ilişkilerde etkilenir. Uslu bu durumu şu şekilde açıklar;

*“Sınıflı toplumda mülk sahiplerinin, patriyarkal toplumda erkeklerin, yönetici toplumda yöneticilerin üstünlükleri, vahyin, bilimin, teknolojinin, aklın, rasyonelliğin ya da yasa yapımının, kısacası çeşitli türlerde zihin-yoğun faaliyetlerin tekelini ya da denetimini ellerinde bulundurmalarıyla yoğun ilişki içindedir.”* (2021, s. 19).

Bu durumda kadının her türlü hareketi sınıflı ve patriyarkal olan Antik Yunan demokrasisinde regüle edilmiş, çoğunlukla dışlanmış ve *oikos* sınırına kapatılmıştır. Öte yandan, eril tahakküm kendisini cinsel ilişkilerde de dayatmıştır ve örneğin, sadece kadının cinsel hayatı kısıtlanmakla kalmamakta, erkeğin cinsel hayatı da belirli kurallara tabii tutulmaktadır. Erkek yurttaşın cinsel ilişkiye gireceği diğer erkeğin, kendisinden yaş ya da sınıf olarak daha aşağıda olması beklenmekteydi. Kadınlar arasında ise cinsel ilişki kesinlikle yasaktı (Uslu, 2021, s. 99). Fahişelik kurumu ise birçok Antik Yunanistan *polisinde* işleyen ve ekonomik bir kaynak haline de gelen bir kurumdur (Yılmazcan, 2020, s. 144-147). Özet olarak, eril tahakküm tarafından domine edilen cinsel ilişki, tüm yurttaşlar için toplumsal norma maruz bırakılmışken, karşılaştırma yapıldığında erkek yurttaşın kadın yurttaşına göre daha fazla cinsel özgürlüğü olduğu görünür.

Antik Yunanistan’ın bir diğer şehir-devleti olan Sparta’da ise durum Atina’dakinden oldukça farklıydı. Kentli olmanın gerektirdiği erdemler Sparta *polisin* oldukça radikal

düzeye ulaşmıştır. Örneğin kadın-erkek bütün yetişkin yurttaşların asker olduğu bilinen Sparta'da yeni doğan bir çocuğun yaşayıp yaşamayacağına kentteki yaşlılar karar vermektedir. Eğer çocuk sağlıklı bulunursa öldürülüyordu ve bunun sebebi de toplumda iyi asker olamayacak bireyler istememeleriydi. Bunun yanında, her Spartalı'nın evlenmesi ve çocuk yapması da yasal zorunluluktan ibaretti. Çocukların bakımında, yani ileride savaşacak askerlerin bakımında, kadınların rolü oldukça büyüktü. Bu sebepten ötürü Spartalı kadınların diğer *polis*lere nazaran daha fazla hukuki hakkı vardı fakat yine de politikaya katılmaları yasaktı (Kagan, 2008). George Thomson'a göre miras konusunda ise Sparta'daki ailelerde, yetişmiş erkek çocukların olmaması durumunda, kız çocuklar belli oranlarda faydalanabiliyordu. Aslında Spartalı kadınların politititk olarak çok fazla söz söylemeye hakları olmasa da ekonomik olarak Atinalı kadınlardan daha iyi durumdaydılar (Thomson, 1990, s. 238-239).

Dönemin önde gelen filozofları açısından ise toplumda ve siyasette kadının konumu ve kadın-erkek arasındaki ilişki oldukça tartışmalı bir konudur. Platon, Türkçe'ye *Devlet* olarak çevrilmiş olan çalışması *Politeia*'da, ideal *polis*'in nasıl olması gerektiğine dair geniş bir yelpaze aralar ve bu çalışmasında Platon, genel olarak görünen ve bilinen dünyalar arasında yaptığı ayrımla bireylerin ve toplumların düşünme ve eyleme biçimlerine dair bir ayrım yapar. Bu ayrıma göre insanlar ve toplumlar ancak *logos* yoluyla görünen dünyanın kapılarını açıp bilgiye erişebilir. Fakat bütün bu süreçte kadınlara görece yer yoktur. Ona göre *polis* üzerine düşünme pratiği ancak erkeklere ait bir pratiktir. Sadece örgü örme, yemek yapma gibi işlerde becerikli olduğu belirtilen kadınlar, daha sonrasında erkeklerin genel olarak her şeyde kadınlardan üstün olduğu saptamasıyla bu alanda da aşağılanacaklardır (Platon, 2010, s. 157). Diğer taraftan, aynı dönemden bir başka filozof olan Pythagoras'a baktığımızda ise bambaşka bir tabloyla karşılaşırız. Pythagoras, erdemleri öğrenme, *polis* yaşamı üzerine düşünme ve sorgulama için önemli olan etkenin, kişinin bilgi edinip bilgiyi mukayese edebilme kapasitesi olduğunu belirtir ve ona göre bu sürecin cinsiyetle hiçbir alakası yoktur. Dolayısıyla, düşünme pratiğinin cinsiyet rolleriyle bir ilgisi olmadığından, kadın-erkek herkes politikaya dâhil olmalıdır (Uslu, 2021, s. 120). Öte yandan ne kadar içinde bulunduğu toplumda ayrıksı ve çoğunlukla onlarla yan yana gelemeyen biri olsa da Pythagoras'ın

hayvanlar üzerindeki tahakkümü eleştirdiği, vejetaryen olduğu ve kurban ritüeline de kesinlikle karşı olduğu bilinir (Eagleton, 2018, s. 41).

Platon farklı diyaloglarında kendi ideal devlet ütopyasındaki kadın-erkek eşitliğinden bahseder ancak bu, oldukça sınırlayıcı bir eşitlik fikridir. Diğer taraftan, dönemin ünlü filozoflarından Diogenes'in de Platon'a cevap olarak yazdığı düşünülen ve günümüze ulaşamayan *Politeia* adlı eserinden başka yazarlar tarafından aktarılmış söylevler, ona göre birey kavrayışının ön planda olduğunu göstermektedir. (Uslu, 2021, s. 133). Diogenes, Platon'un okuluna giden öğrencilere boşa vakit geçirdiklerini, Platon'un bir zaman kaybı olduğunu söylemiş; insan için en önemli şeyin "ifade özgürlüğü" (*parrhesia*) olduğunu belirtmiştir (Laertios, 2007, s. 265). Kadın-erkek arasındaki eşitlik ilişkisinin de temel olarak *parrhesia* kapsamında sağlanması onun için önemliydi (Laertios, 2007, s. 280).

Aristoteles için ise dönüşüm ve hareket örüntüsü oldukça önem arz eder ve bir durumun başka bir duruma olan dönüşümünü potansiyel (*dynamis*) olandan etkinlik (*energia*) olana dönüşüm şeklinde tanımlar. Ona göre, buradaki etkinlik eylem anlamına da gelebilecek olan bir "oluş"tur (Aristoteles, 1997, s. 194). Ek olarak, Aristoteles, doğadaki her türlü hareketin bir erek hedefiyle yapıldığını belirtir ve tüm bilme etkinliklerinin de (teorik, pratik ve poetik bilgi ve bilme etkinlikleri) dolayısıyla bir erek üzerine yapılması gerektiğini söyler (1997, s. 114-115).

Aristoteles'in erdem anlayışı, onun doğadaki her türlü hareketin bir erek uğruna yapılmış olduğu fikri ile örtüşür. Ona göre, erdemin de bir amacı vardır ve erdem her zaman iyi olanı hedeflemelidir. *Polis* yaşamı da her zaman bütün bileşenleriyle beraber iyi olanı hedeflemeli ve erdemli olmalıdır (Aristotle, 1995, s. 225). Dolayısıyla, *polis* yaşamının önemli bileşenlerinden biri olan *oikos*'a dair Aristoteles'in düşünceleri de erdem ile ilişkilendirilmiştir. Ona göre, kadınlar ve çocuklar *oikos* içerisinde evin erkeği tarafından yönetilenlerdir, köleler ise evdeki özgür bireyler tarafından yönetilenlerdir ve iyi bir *polis* yaşamı için bu durum bu şekilde sürmelidir (1995, s. 197-201). Yine *Politika*'nın birinci kitabında, erdemin yönetenler ve yönetilenler arasında eş olup olamayacağı sorusundan hareketle, kadınlar ve çocuklar için de karşılıklarına bir erkeği koyarak aynı soruyu sorar

(1995, s. 61). Oğuz Arıcı'nın *Antik Yunan Tragedyasında Ölçülülük (Sôphrosûnê) ve Uyum (Harmonía) Düşüncesi* başlıklı yüksek lisans tezinde, Türkçe'ye "aklıselim" ya da "akıl sağlamlığı" olarak da çevrilebileceğini belirttiği *sôphrosûnê* (ölçülülük) kavramı, Aristoteles için kadınlar ve erkekleri temel aldığı cinsiyet temelli değerlendirmede önemli bir ölçüt haline gelir (2005, s. 16-17). Aristoteles, erkekler ve kadınların *sôphrosûnê* bağlamında ayrı ayrı değerlendirilmesi gerektiğini belirtir ve bir şairden alıntı yaparak sessizliğin kadınlara zarafet getirdiğini söyler (1995, s. 63-64). Başka bir bölümde bir erkeğin cesur bir kadın kadar cesaretli olursa korkak olacağını ve bir kadının mütevazı bir erkek kadar mütevazı olduğunda geveze olacağını belirtir (1995, s. 193).

Eşitlik kavramı Aristoteles için herkesin eşit olduğu bir anlayış değil, fakat eşitlerin eşit olduğu bir anlayışın kavramı halindedir (Aristotle, 1995, s. 211). Ona göre, ancak toplumda yaşayan bireylerden birbirine yakın sosyo-ekonomik durumdaki kişiler arasında bir eşitlik kurulabilir. Dolayısıyla herhangi bir vatandaş gelir düzeyi oldukça yüksek olan bir vatandaşla eşit sayılamayacaktır. Keza ona göre, kadın ve erkek de zaten doğaları gereği eşit değildir ve erkek doğası gereği yöneten durumunda olduğu için, kadın da doğası gereği yönetilendir (1995, s. 15-17). Dolayısıyla Aristoteles için kadınlar, çocuklar, köleler doğaları gereği yönetilen ve hatta yönetilmesi gereken sınıflar/tabakalar olarak görülür. Erkekler ise doğaları gereği birçok diğer sınıfa/tabakaya göre yöneten konumunda olsalar bile kendi içlerinde *poliste*ki yaşantılarına ve sosyo-ekonomik durumlarına göre tekrar gruplanırlar.

Buradan da aynı dönemlerde yaşamış olan filozofların eril tahakküm ve patriyarkal sistem hakkındaki düşüncelerinin ne kadar farklı olduğu ve toplumlarında kadını nasıl konumlandırıdıklarının ne kadar farklılaşabildiği görülür. Dolayısıyla genel olarak, Antik Yunanistan'da hâkim olan patriyarkal sistem, çoğunlukla kadınları zaten ya ev içine kapatmış ya da kesin olarak politikadan menetmişken hem yabancı hem de kadın olmak, yabancı göçmen kadınların yüzlerine daha fazla kapı kapatmıştır. Giritli göçmen bir kadın olan Phaedra'nın mitsel izini taramakta, Atina'lı kadınlar ve Giritli kadınların toplumsal ve ekonomik yaşantılarındaki farkı araştırmak, miti ve tragedyaları incelemede farklı bir bakış olanağı sunacaktır.

### 3.1.1 Anaerkil Toplumsal Yapı: Giritli Kadınlar

Girit (Minos) Adası ve uygarlığı, bir Yunan topluluğu sayılmasa da Antik Yunan toplumu için büyük öneme sahiptir. Bu uygarlık, Antik Yunan tarihi okumasında anaerkil toplumsal düzeniyle bilinir (Thomson, 1995, s. 198). Batı dünyasının öncül uygarlıklarından biri olan Minos Uygarlığı, M.Ö. 2000-1100 tarihleri arasında Girit Adası'nda toplanmaya ve gelişmeye başlamıştır. Girit uygarlığı, Yunanistan'ın ve Anadolu'nun liman kentlerine yakın olan bir ada olmasıyla neticesiyle deniz ticareti anlamında oldukça elverişli olmasını yanında, yine ada olmasından dolayı, baskınlardan uzak, görece askeri ve siyasi anlamda daha güvenli içinde yaşayan bir uygarlıktır (Yılmazcan, 2020, s. 16-17).

Anaerkil olmasının yanında sınıflı bir toplumsal yapısı bulunan Girit uygarlığı, ya da Minos, kralın mutlak egemenliği altında yönetilen bir toplumdur. Bölgede yapılan arkeolojik kazılarda Minoslara ait olan bulguların büyük çoğunluğu idollerden oluşur ve Giritliler idollerin cinsiyetlerini renklerine göre ayırmışlardır. Erkek idoller kırmızı renkteyken, kadın idoller beyaz renkte bulunur (Yılmazcan, 2020, s. 18). Çoğunlukla Arthur Evans<sup>28</sup> ve ekibi tarafından yapılan kazılar sayesinde ortaya çıkan bulgulardan hareketle, Minos uygarlığında kadınların toplumdan hayattan soyutlanmamış olduğunu, kamusal alanlarda ve kamusal etkinliklerde yetki sahibi olduğunu biliniyor. Birçok kamusal ve geleneksel spor etkinliklerinde kadınlar ve erkekler beraber yer alır, beraber yarışlardı. Spor faaliyetlerinin yanı sıra dini ritüeller ve ayinler kadın-erkek ayrımı olmaksızın kolektif olarak yürütülürdü (Yılmazcan, 2020, s. 20).

Özel kamusal etkinliklere kadın-erkek ayırt etmeksizin toplumun tüm üyelerinin katılmasının yanında, gündelik hayatta da kadınlara cinsiyet-temelli bir dışlayıcılık bulunmamaktaydı. Öyle ki gündelik hayatta birlikte eğlenen kadınlara ait freskler de bulunur (Yılmazcan, 2020, s. 21).

---

<sup>28</sup> 1851-1941 yılları arasında yaşamış olan arkeolog.



**Şekil 1** Knossos Sarayı'n bulunmuş olan bir fresk. Mavilik İçindeki Kadınlar (Ladies in Blue) (Yılmazcan, 2020, s. 21)

Minos kadınlarının kamusal alanlarda görünmeleri, eğlenmeleri, çalışmaları, spor yapmaları oldukça sıradan bir durumdu. Evlilik de matriyarkal, yani anayerliydi (2020, s. 21).

*“Giritli kadınlar boks yapar, boğa üstünden atlar, akrobatlık, araba sürücülüğü ve avcılık gibi etkinliklerde ilk sırayı alırdı. ... [onlar] festivallerde, serbestçe erkeklerin arasında dolaşma, balkonlardan, setlerden gösterileri izleme özgürlüğüne sahipti. Bazen kadın arabacıların sürdüğü faytonlarla dahi gezebildikleri görülmekteydi.”* (Yılmazcan, 2020, s. 21).

Anaerkil yapıdaki Minos toplumunda kadınların, çağdaşı birçok başka topluma göre daha özgür olmalarının yanında yine de kesin bir cinsel eşitlik söz konusu değildir. Burada da anaerkil kavramının anlamını açmanın önemli olduğunu düşünmekteyim. George Thomson'ın da belirttiği üzere, anaerkillik, toplumun kadın erkekler tarafından yönetildiği anlamına gelmeyebilir. Buna göre, anaerkil olarak anılan bir toplumda mutlak yönetim gücü ve soy aktarımı yine erkeklerin tekelinde olabilir. Fakat çoğunlukla anaerkil bir topluluktan bahsedildiğinde, kadınların toplumsal yaşama daha çok katıldığı, miras haklarının olduğu, çoğu iş kolunda cinsiyet ayrımına gidilmeyen uygarlıklardan

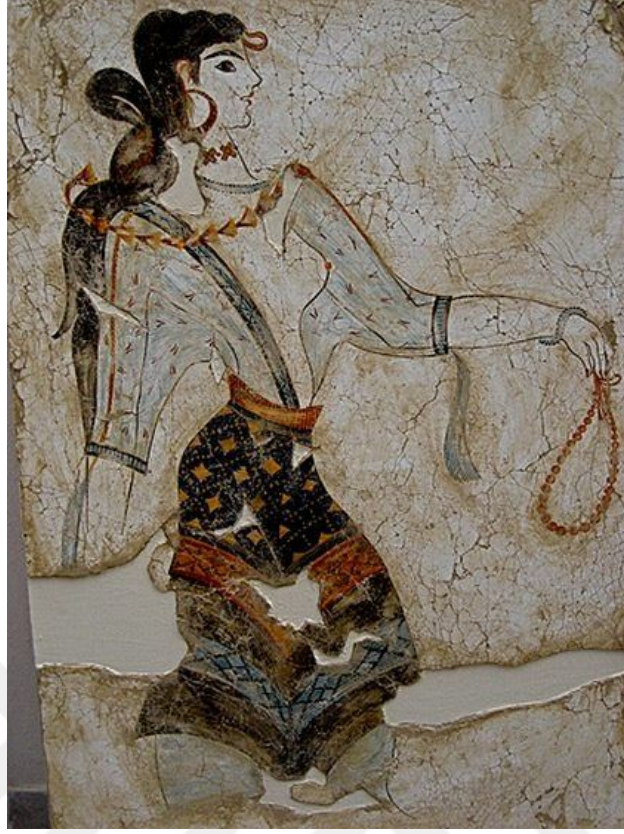
bahsedilir. Dolayısıyla Thomson'a göre, çoğunlukla anaerkil uygarlıklardan bahsedildiğinde akla gelen toplumsal ve siyasal yapıyla Yunan yarımadası uygarlıklarının siyasal gerçeklikleri tam olarak örtüşmez (1995, s. 168).

Tarımın gelişmesiyle beraber çoğu uygarlığın ataerkil bir sisteme geçtiği bilinse de bu durum, Minos uygarlığı için geçerli değildir. Belki de daha çok deniz ticareti ve balıkçılığın temel gelir kaynağı olduğu bu toplulukta, çiftçilik ne kadar gelişmiş olursa olsun, toplumsal hayatta kadının konumunu ev içi yeniden üretim alanına itmemiştir.<sup>29</sup> Hatta Minos uygarlığında çoğunlukla erkekler ikincil işlerde resmedilmiştir. Örneğin bulunan idoller, freskler ve diğer bulgulara göre erkeklerin yaygın olduğu işkolları garsonluk, askerlik, uşaklık, müzisyenlik, boğa güreşçiliği, çiftçilik, denizcilik gibi Minos topluluğunda ikincil görülen işlerdi. Diğer taraftan yönetim erkinin, kralın, erkek olduğu bilinse de tek bir tane dahi kral betimlemesi bulunmamıştır. Kadınlar kamusal alanlarda sohbet ederken, eğlenirken, spor faaliyetlerinde yarışır bir durumda betimlenirken, erkekler genellikle çalışırken betimlenmiştir (Yılmazcan, 2020, s. 23).

Minos uygarlığında kadın ve erkek kıyafetleri de oldukça süslü resmedilmiştir. Kadınlar ve erkeklerin genellikle saçlarında büyük ve parlak görünür olan tokalar, kulaklarında büyük küpeler vardır ve diğer tüm takıları da oldukça gösterişlidir. Kadın kıyafetleri arasında dikkat çekici olan taraf, saçlarının ve göğüslerinin açık olmasıydı. Diğer taraftan dudakları da genellikle renkli boyalı resmedilmiştir. Bunun yanında oldukça bakımlı olan Minos kadınlarının yaşam sürelerinin erkeklerin ve dönemin diğer topluluklarının yaşam sürelerine göre çok daha uzun olduğu bilinir. Mezarlıklardan bulunan kemik yapılarından da anlaşıldığı üzere, Minos kadınlarının diş sağlıkları da erkeklerin diş sağlıklarına göre çok daha iyi durumdaydı (Yılmazcan, 2020, s. 23-24).

---

<sup>29</sup> Minos uygarlığının temel gelir kaynakları başlıca deniz ticareti, balıkçılık ve çiftçilik olsa da seramik, demir oymacılığı, taş ve metal işçiliği de oldukça yaygındır. Ayrıntılı araştırma için: Defne Yılmazcan, *Antik Yunan'da Toplumsal Cinsiyetin İnşası* (Ankara: Akademisyen Kitabevi, 2020), s.18.



*Şekil 2 Giritli bir kadın freski. (Bilinmiyor).*

Girit/Minos uygarlığı hakkındaki mitler konusuna gelindiğinde ise toplumsal ve politik bulgulardan farklı bir dünya ile karşılaşılır. Mitlerin büyük çoğunluğu Kral Minos, onun can dostu Zeus ve ailesi hakkındaki hikâyeler üzerinedir. Kral Minos'un tanınırlığı, onun denizler üzerindeki hâkimiyeti, düşmanlarına olan vahşi yargılama yöntemleri ve hukuk tasarımıyla inşa edilmiştir. Diğer taraftan mite göre, aile yaşantısı ile oldukça çalkantılı çizilen Kral Minos'un evliliği, Pasiphae ile gerçekleşir. Pasiphae ise evliliğin bir noktasında bahçelerinde gördüğü en yakışıklı ve gösterişli boğaya âşık olur. Daha sonrasında bahçe bekçisinin de yönlendirmesiyle boğa ile cinsel birliktelik yaşayıp Minotaur ismiyle bilinen yarı boğa yarı insan vahşi bir canavar dünyaya getirir. Sonrasında Minotaur, ünlü zanaatkâr Daedalus tarafından inşa edilen *Labyrinth*<sup>30</sup> e tutsak edilir. Pasiphae'nin ise birçok diğer mitik kadın karakter gibi intihar ettiği tahmin edilir (Armstrong, 2006, s. 2-6).

<sup>30</sup> Menatour için özel olarak inşa edilmiş karmaşık yapı, labirent.

Kral Minos ve Pasiphae'nin çocuklarından Ariadne, onları ziyarete gelen Atina kralı Theseus'a âşık olur ve aşk neticesinde Minotaur'un labirentten kaçmasını sağlayıp Minos Adası'ndan kaçarlar. Sonrasında Kral Minos'un oğlu Androgeus, Atina Festivali'nde öldürülür. Kral Minos, intikam olarak Atinalı bakireleri Minotaur'a yedirdiği kurban ritüeli düzenlemek ister. Ariadne ve Theseus bu karmaşık başlangıçtan sonra Atina'ya giderler fakat bir gece Ariadne uykudayken Theseus onu terk eder. Ertesi sabah ailesini de terk etmiş olduğundan dolayı kimsesiz kalan Ariadne, Dionysus tarafından bulunur ve Dionysos ile evlenirler. Evliliklerinden sonra Dionysus, Ariadne'yi tanrılar katına gönderir (Armstrong, 2006, s. 4-6). Ariadne'nin görülen dünyadaki hikâyesi de bir nevi “yok olma” şeklinde sonuçlanmış olur.

Ariadne'nin kız kardeşi Phaedra ve Theseus'un birlikteliği ise, Ariadne ve Theseus'un ki gibi değil, daha çok politik bir sözleşme olarak başlamıştır. Karmaşık olaylar dizgesinde, öldürülmüş olan erkek kardeş Androgeus, Minotaur ve Atinalı genç kızlar için bir sözleşme olarak Kral Minos, diğer kızı Phaedra ile Atina Kralı Theseus'u evlendirme kararı alır (Armstrong, 2006, s. 6-7). Bu evlilik sonucu ilk olarak Atina'ya, sonrasında da Troizen'e giden Phaedra, Theseus'un Amazon Antiope'den olan, yabancı bir karakteri olan, oğlu Hippolitos'a âşık olur. Bu aşk, Phaedra'nın arkasında Hippolitos'a iftira mektubu bırakıp intihar etmesiyle sonuçlanır.

Bir sonraki kuşaktan Ariadne ve Phaedra'nın yeğeni Aerope ise evlilik öncesi cinsel ilişki yaşadığı için bir cezalandırma yöntemi olarak Nauplius'a sürgün edilir. Giritlilerin günah döngüsü olarak lanse edilen bu süreçlerin sonunda, Aerope'nin sürgünü biter ve Atreus ile evlendirilir. Bu evliliğin sonucunda Agamemnon ve Menelaos doğarlar. Sonrasında Atreus'un erkek kardeşi Thyestes, Miken Krallığının tahtını ele geçirmek için kardeşi Atreus'a oyun oynar ve Aerope'yi baştan çıkarıp sarayı ele geçirmeye çalışır. Thyestes'in sarayı ele geçirme girişimi başarılı olmaz ama Aerope ile beraber olmuştur ve Atreus'da bunun intikamı olarak kardeşi Thyestes'in yemeğe davet eder ve bu yemekte ona kendi çocuklarını yedirir. Hikâyenin sonunda Aerope'ye ne olduğu tam olarak bilinmemektedir (Armstrong, 2006, s. 7).

Homeros destanlarında ise Giritliler yalancılıklarıyla tanınır. Hatta bununla ilgili oldukça ünlü olan bir söz bile bulunur: “*Giritliler her zaman yalan söyler*”, Epimenides tarafından M.Ö. 7 yüzyılda söylenmiştir (Armstrong, 2006, s. 4). Bu anlamda Girit uygarlığının politik ve toplumsal gerçeklikleriyle, mitsel anlatılarda yer alan Girit uygarlığı arasında büyük çelişkiler bulunur. Girit uygarlığında zina bir suç sayılmazken, mitlerde Aerope’nin zina sebebiyle sürgün edildiği okunur. Diğer taraftan, oldukça özgür ve toplumsal hayatta geniş alan kapsayan Minos kadınları, mitlerde ataerkil kodların hâkim olduğu bir toplumun algılayış biçimiyle resmedilmiştir. Bu durumdaki büyük etki, Minos uygarlığı sonrasında bir Yunan uygarlığı olarak yer eden Mikenler’in, Minos uygarlığından birçok anlamda etkilense de yayılmacı politikalar sebebiyle daha vahşi ve hızlı ilerlemeye geçip, anaerkil dünyanın görece çok daha barışçıl yapısından kısa sürede uzaklaşmaları olarak görünür. Bu uzaklaşma, mitsel anlatıların da tarihsel olarak dönüşüm geçirmesine sebebiyet vermiştir. Öte yandan, Homeros mitlerinde yalancılıklarıyla ünlünen ve bambaşka bir toplumsal yapı çizilen Minos Uygarlığı’nın gerçekliğiyle mitsel hikâyesinin farklı olmasının bir sebebi, Yunanlar’ın “öteki” olanlara karşı bakış açılarından da kaynaklanıyor olabilir. Kendinden başka olanı içine almayan bir yapı olarak Antik Yunan Uygarlığı, Minoslar’ı olduğu gibi okumaktansa, kendilerine göre olayları dönüştürerek okuyor olabilirler. Bu duruma en iyi örneklerden biri, Aiskhylos’un Persler tragedyası verilebilir. Persler tragedyasında da Aiskhylos, Pers bölgesinin felakete uğramasının nedenini kadınlarla yönetiliyor olmasına bağlar.

### **3.1.2 Ataerkil Toplumsal Yapı: Miken Kadınlar**

Antik Yunan dünyasının adalar dışında kalan ana yerleşim bölgesinin bilinen ilk uygarlığı, M.Ö. 2200-2000 arasında, Yunan bölgesine Hint-Avrupa bölgesinden göç ederek gelen ve Akhalar olarak da bilinen Miken uygarlığıdır. Yaklaşık olarak M.Ö. 1600-1100 yıllarına kadar hüküm süren Mikenler, Girit adalarının olduğu bölgeye kadar genişlemiştir. Devamında da bilinen en ünlü askeri başarıları, Troya bölgesini (günümüz Çanakkale, Türkiye) Troya Savaşı’nın neticesinde ele geçirmeleri olmuştur (Yılmazcan, 2020, s. 39-41). Uygarlığın yıkımı ve göçü tedrici olarak M.Ö. 1600’lerde başlamış M.Ö. 1100’lere kadar, Hititlerin yıkılması sebebiyle, ekonomilerindeki ticaret darlığı, depremler ve kuraklık sebebiyle yaşamın zorlaşması ve en son olarak Dor göçleriyle son bulmuştur (Yılmazcan, 2020, s. 44).

Ataerkil toplumsal normlara sahip olduğu bilinen Mikenler'in toprak genişlemesine de önem verdikleri, dolayısıyla, savaşlarda yer alacak askerlerin yetişmesine öncelik verdikleri bilinir. Buna göre kadınlardan beklenen, mümkün olan en erken yaşta evlenip bolca çocuk doğurmalarıydı. Toplumsal olarak tek eşliliğe dayalı olsalar da genellikle kadın, damızlık statüsünde ev içi yeniden üretim emekçisi olarak çalışırken, erkek eş için evlilik dışı ilişki oldukça normal, hatta gerekliydi. Aynı şekilde kadın eş, kendi tanınan eşinden başka biriyle birlikte olursa bu zina olarak görülür ve cezalandırılırdı (Yılmazcan, 2020, s. 45).

Farklı evlilik modelleri olan Mikenlerde siyasal birleşme için evlilik ya da bir maratonda ortaya ödöl olarak konumlandırılmış bir kadınla kazananın evlenmesi gibi modeller oldukça yaygındı. Genellikle kadınların daha önce hiç cinsel ilişkiye girmemiş olması beklenirdi fakat eğer öncesinde başka bir cinsel birliktelik gerçekleşmişse de bu cezalandırılmazdı (Yılmazcan, 2020, s. 46). Fakat yine de konvansiyonel olarak kabul görmeyen bir durum olduğu açıkça okunur.

Mikenler'de ev yapılanması da kadınlar ve erkekler olarak ikiye bölünmüştür; iki katlı inşa edilen evlerde üst kat kadınların, alt kat erkeklerin yaşam alanıydı. Ev yaşamında cinsiyet odaklı bir bölünmeye giden Mikenler'de, iş kollarında da yine cinsiyet bazlı ayırım bulunur. Erkekler genelde askeri, politik görevler, demir – kömür işlerinde çalışırken, kadınlar banyo görevlisi, keten işçisi, darı öğütücüsü olarak çalışır. Çiftçilik ve ziraat işlerinde genelde erkeklerin olduğu ve kadınların ev dışı iş dünyasında yerinin, erkeklere oranla 2,5 kat daha az olduğu da kayıtlara geçmiştir (Yılmazcan, 2020, s. 47-49). Kadın ve erkek arasında yapılan bu iş bölümü, dini inanç ve ritüelleriyle de oldukça ilintiliydi. Diğer taraftan iş bölümünün uzunca bir süre sorgulanmamasını Uslu şu şekilde açıklamıştır;

*“Doğa ve kozmosa yapılan vurgu, üretimin mistifiye edilmesine neden oluyordu: üretimin somut emekçilerin faaliyetleriyle değil, insanüstü varlıkların yüce gönüllüğüyle ya da evrenin uyumlu işleyişinin bir sonucu olarak yapıldığına inanılıyordu. Dolayısıyla işbölümünü, patriyarkal tahakkümü ve sınıfsal sömürüyü doğaüstü-tanrısal alanla bağlantılı,*

*sorgulanamaz ve değiştirilemez unsurlar olarak görmeye başlamışlardır.”*  
(2021, s. 70).

Homeros'taki Miken uygarlığı ise Uslu'nun belirttiği üzere, MÖ. 13. yüzyıl Miken dönemine ait olayların, M.Ö. 8. yüzyıl toplumsal yapısıyla birleştirilerek anlatılması olarak karşılık bulmuştur. Genelde de Homeros'un İlyada ve Odyseeia destanlarında soylu-halk ve erkek-kadın ayrımını çok net bir şekilde yaptığı görünür. Diğer taraftan Uslu'nun dikkat çektiği üzere, Homeros, Thersites'i betimlerken beden işçilerini de aşağılar. (2021, s. 58-59). Yine Thersites'in ağzından erkekler tanımlanırken, bazı erkeklerle “aşağılık” oldukları için onlara artık “erkek” değil, “kadın” denmesi gerektiğini yazılmıştır (Homeros, 2008, s. 99). Aias ve Hektor arasında geçen konuşmada da Hektor, kendisinin bir çocuk veya savaştan anlamayan bir kadın yerine konmaması gerektiğini söyler (Homeros, 2008, s. 199). Öte yandan Homeros tarafından “savaştan anlamayan” olarak betimlenen kadınlar, ev işlerinin yönetiminden anlarlar. Ev işleri genellikle kadın köleler tarafından yapılırken, ev içi yeniden üretim sürecinin yönetimi kadınlardadır (Yılmazcan, 2020, s. 59).

Homeros destanlarında çizilen ideal kadın imajına bir örnek olarak Penelopeia verilebilir (Yılmazcan, 2020, s. 61). Kendisi, eşi Odysseus'un 10 yıl süren yokluğunda hem *oikos*'u yönetmeyi başarmış hem de “sadık” bir eş olarak kocasının dönmesini beklemiştir. Fakat Homeros ile başlayan Antik Yunan edebiyatı ele alındığında, “eş” veya “karı/koca” anlamlarını karşılayacak bir terim söz konusu değildir çünkü toplumsal hayatta günümüzdeki anlamda bir evlilik kurumu yoktur. Yılmazcan'ın belirttiği üzere, Antik Yunan toplumunda erkekler baba, kral, asker, kahraman vs. olurken koca değildi. Diğer taraftan, Miken toplumunda ve Homeros'un dünyasında kadınların Yunan toplumuna göre hala biraz daha özgür olduğu söylenebilir. Çünkü örneğin kadınlar hala büyük ziyafetlerde erkeklerle beraber yemek yiyebilir, sohbet edebilir durumdadır ve dini ritüellerde büyük güce sahiptir. Fakat Yunan uygarlığında bu durum pek de mümkün olmayacaktır.

### **3.1.3 Atina'da Kadınlar: M.Ö. 4.-5. Yüzyıllar**

Dor istilaları sebebiyle yıkımının sonuna gelen Miken uygarlığından sonra Yunanistan anakarasında M.Ö. 1100 ile 700 arası 400 yıllık, çoğu tarihçi tarafından adına “Karanlık

Çağ” denilen, bir sürece girilmiştir. Bu sürecin özellikle karanlık olarak anılmasının arkasındaki ana neden, döneme dair yazılı kaynak neredeyse hiç bulunamamış ve politik olarak oldukça karmaşık bir süreçten geçtikleri bilgisinin çeşitli kazılar neticesinde ortaya çıkmış olmasıdır. 400 yıllık bu süreçte bölge dışına büyük göçler yaşanmıştır. Göç etmeyip bölgede kalan Mikenler ve Dorlar ise zamanla birleşerek Helen kültürünün kökleri haline gelmişlerdir (Yılmazcan, 2020, s. 81-82).

M.Ö. 8. yüzyılda kurulmuş olan Yunan devleti, modern devlet anlayışından oldukça farklı bir kurumdur. Bürokratik süreçleri oldukça zayıf ve dar olmasına rağmen yurttaşlar arasındaki ilişkiye dayanan yönetim biçimleri, sonrasında çoğu bölgelerde demokrasilere evrilmiştir. Örneğin, M.Ö. 450 yıllarında Perikles dönemiyle beraber halk jürilerinin önemi daha da artmış ve jüri üyesi olmak profesyonel bir iş haline gelmiştir. Bununla beraber, köylülerin reformlarla daha da özgürleşmesi ve bir kısmının asker olması Yunan köle miktarını azaltıp, yabancıların köleleştirilmesini artırmıştı (Wood, 2020, s. 41-43). Ellen Meiksins Wood’un açıklamasına göre, demokrasinin en güçlü döneminde Atina nüfusu 310.000 iken, köle sayısı 110.000, 172.000 özgür yurttaş ve aileleri (sadece 30.000’in tam siyasi hakkı vardır), 28.500 siyasi hakkı olmayan ama oturma izni olan yabancı nüfustur. (2020, s. 51)

Temelinde erdem, utanç ve ölçülülük olan Yunan toplumunda, tam olarak bu ahlaki değerlerden dolayı, insan yaşamı ve insanın eylemi toplumsal olarak büyük önem taşır. *Polis* içerisinde yaşamak, kişinin daha en başta bir hayvandan farkını gösterir ancak bu durum insani koşullarda yaşaması için yeterli değildir. Diğer taraftan, *polis* kurallarına aykırı olan davranışların cezası da toplum karşısında verilir (Kagan, 2008).

Atina demokrasisinde önemli yere sahip olan Solon reformları, kölelik veya köleliğe geçiş yasaları açısından politik olarak köylü halk arasında oldukça desteklenmiştir. Bu reformun bir kısmına göre, borcunu ödeyememiş ve geciktirmiş olan köylü doğrudan köle sınıfına geçmeyecek, borcunu ödeyebilmesi için teşvik edilecekti. Sadece köylüler değil, zanaatkarlar, çiftçiler, demir işçileri de bu reformlardan bağımsızlık elde ettiler ve patriyarkal soyluluk anlayışının silinerek, yerine yurttaş hakları yasasının gelmesiyle

çeşitli siyasal haklar edinebildiler (Wood, 2020, s. 45). Bu şekilde aristokratların gücü tedrici olarak azalmış, yurttaşlar daha çok siyasal hak edinmiş oldu.

Solon reformları sonrasında demokrasinin ve yargı sisteminin daha da güçlenmesine ve aristokrat sınıfın tekelinden çıkmasının yolunu açmasına sebebiyet veren bir diğer reformcu ise Kleistenes olmuştur. Kleistenes özellikle aristokratların tekelinde olan Areopagos mahkemelerine denetim sistemi getirmiş ve mahkemenin ağırlığını azaltıp, toplumsal denge yaratabilmek amacıyla, farklı kurumlar da oluşturmuştur (Wood, 2020, s. 48). Genellikle ekonomik davaların yoğun olduğu mahkemelerde aristokratlar da hukuku izlemek durumunda kalmış ve özgür işçiler, köylüler, zanaatkârlar ve aristokratlar arasında yeni bir süreç başlamıştır. Yükselen aristokratik muhalefet nedeniyle iki oligarşik devrim, M.Ö. 404 yılında Sparta yönetiminin yardımıyla yapılan darbe neticesinde Otuz tiranın şiddet dolu iktidar ilişkilerini tahakküm ilişkilerine döndüren yönetimi geçmiştir (Wood, 2020, s. 65).

Otuzların yönetimi itibarıyla bir takım aristokratın yönetim erkini ellerine almaları patriyarkal tahakküme giden yolun derinlemesine inşasında hızlandırıcı bir faktör olmuştur. Özel mülkiyet ve sermaye, gücün temsili haline gelmeye başlamış ve diğer taraftan metalürji alanındaki gelişmeler ataerkil sisteme geçişi hızlandıran etmenlerden biri haline gelmiştir. Savaş ve tarım aletlerinin üretimi ve kullanımı, erkek ve kadın arasındaki eşitsizliğin boyutunu genişletmiş, savaşçı rolü erkeklere yüklenmiştir (Yılmazcan, 2020, s. 86-87).

Antik Yunan dünyasının toplumsal yaşantısına dair bulunan verilerde, kadının toplumsal yaşama olan katılımı çoğunlukla Atina bölgesinden edinilen bulgulara dayanır. Diğer Yunan *polis*lerinde kadınların toplumsal yaşama katılımıyla ilgili yeteri kadar bulgu edinilememiştir ki, Atina’da bulunan bulgular da sistematik değil, dağınıktır. Fakat bunun yanında Antik Yunan dilinde “kadın” için kullanılan kelimenin etimolojik anlamına bakıldığında, bunun, “çocuk taşıyan” (*gyne*) anlamına geldiği görülür (Yılmazcan, 2020, s. 92-32). Dolayısıyla kadının bir yurttaş olmaksızın, yurttaşlar doğuracak bir çocuk taşıyıcısı olarak görüldüğü ve toplumsal hayatta pek de yeri olmayacak bir vasfı olduğu rahatlıkla anlaşılar.

Kadınların salt bir *gyne* olarak görüldüğü toplumda, ev içi yeniden üretim sürecine kapatılmaları rasyonel görünür. Öte yandan, çocuk taşıyıcısı olan kadınlara çocukların bakımı da emanet edilmezdi. Kadınların bu anlamda tek görevi yeni çocuklar doğurmaktı. Keza, Antik Yunan dünyasında kadınlar, kendilerinden de sorumlu olamazlardı çünkü onlardan sorumlu olan bir “*kyrios*” bulunurdu. *Kyrios*, sorumlusu olduğu kadını her alanda ve anlamda korumakla yükümlüdür çünkü kadının kendi kendini koruyamacağı düşünülür. Fakat *Kyrios*’un asıl işlevi kadını korumaktansa onun *polis* kuralları içerisinde ölçülü davranmasını sağlamak, gerektiğinde cezalandırmaktır. *Kyrioslar* öncelikle kadının babasıdır, eğer baba öldüyse veya bir şekilde yoksa, en yakın erkek kardeşler, kadın evlenince de kocası *kyrios* olur. Çocuk bakımı ve yetişmesinden sorumlu olan kişi de yine *kyrios*dur (Yılmazcan, 2020, s. 95).

Kadınlar ve erkekler için ayrılmış iki ayrı bölümü olan Antik Yunan evleri *andron* (erkekler bölümü) ve *gynaikon* (kadınlar bölümü) olarak ikiye ayrılmıştır (2020, s. 96). Platon’un ünlü *Şölen* diyalogu da örneğin evin *andron* bölümünde gerçekleşir. Buradan hareketle, *andronlar* genellikle erkeklerin bir araya gelip şarap içerek yaptıkları uzun sohbetlerin gerçekleştiği ev içi bir bölümdür. Evin giriş kısmında bulunan *andronlar* bir nevi evin dışarıya açılan kapısı konumdadır. *Oikosun* dış dünyayla ilişkisi *androna* girip çıkabilenlerle, erkeklerle, sağlanır. Bunun dışında bazı istisnai durumlarda *androna* kadınlar girebilir, bu kadınlar üst katman köle kadınlardan oluşurlar (Yılmazcan, 2020, s. 98).

Antik Yunan dünyasında erkek yurttaşların “edinebildiği” 3 farklı tabaka kadın vardı. Erkekler kadınların büyük ölçüde sahibi veya *kyriosu* olarak görüldükleri için çocuk doğurmak için veya cinsel fantaziler için veya tamamen bambaşka arzuları gidermek için kadın kiralayıp/satın alabiliyorlardı. Yılmazcan bu kategorileri şu şekilde açıklar:

“Atinalı erkekler üç kadına sahip olabilirdi: meşru çocuklar edinebilmek için bir eş; bedenin gündelik bakımı için (yani düzenli cinsel ilişkiler için) bir metres ve eşler ile metreslerin kabul edilmediği toplumsal vesilelerle erkeğe eşlik edecek bir (*hetaria*) fahişe.” (2020, s. 98).

Kadınlar kamusal alanlarda erkeklerin yanında kabul görmezdi ve kamusal alanlarda erkeklere eşlik edebilmeleri için fahişeler yetiştirilirdi. Bu fahişeler genellikle iyi eğitilmiş, enstrüman çalabilen, felsefe ve tarih bilen kadınlardı, *andron*larda ve diğer alanlarda erkeklere eşlik ederlerdi. Öte yandan yasal eşler konusunda ise evlilik, konvansiyonel yaş kadınlar için 13-14 civarıyken erkekler için ortalama 30'dur. Evlilik yaşına gelen kadın eğer "*parthenos*" (bakire) değilse *kyrios*'u onu reddedebilme hakkına sahipti (Yılmazcan, 2020, s. 106). Evlenmenin yegâne amacı ise çocuk yapmak olduğu için yazısız evlilik sözleşmesinin bağlayıcı ögesi çocuktur. Eğer çift çocuk yapamazsa evlilik fiilen bitmiş sayılır (Yılmazcan, 2020, s. 102-103).

Kadınlar evlilik öncesi ve evlilik sonrası olmak üzere iki farklı ev içi hayatın ikisinde de kamusal alanlardan uzak, toplumsallaşamadan hayatlarını geçirirler. İki katlı Atina evlerinin üst katında yaşayan kadınlar, evin alt katına bile oldukça nadir inerler. Fakat erkeklerin dışarda istedikleri gibi çalışma, politikaya katılma, eğlenme ve başka erkek ya da kadınlarla birlikte olma hakkı vardır. Kadınların başka kadınla veya erkekle birlikte olması ise kesinlikle kabul edilebilir değil, kesinlikle zinaydı. Zaten kadın evli olsun ya da olmasın başka bir kadınla cinsel ilişkiye girmesi toplumsal olarak asla düşünülemez bir durumken, evliyken başka bir erkekle cinsel ilişkiye girmesi cezalandırılması gereken bir zina olarak görülürdü. Cezaların biçimi öncelerinde çok daha katı ve vahşi olmakla birlikte, klasik dönem Atina'sında erkek tarafından kadının evden kovulmasıyla sonuçlanabilirdi veya kadının yurttaşlık hakkı (eğer varsa) elinden alınabilirdi (Yılmazcan, 2020, s. 109-110).

Diğer taraftan, yakılma gibi eski tip "zina yapan kadını cezalandırma" yöntemleri fiilen klasik dönem Atina'sında kaldırılmış olsa da "fiziksel ve psikolojik şiddet sonrası öldürülme" bazı durumlarda hala görülür. Örneğin, Antik Yunan dünyasında kadının erkekten boşandığı durumlar oldukça nadirdir ve kayıtlara geçen üç vakadan bir tanesi daha sonrasında kadının "şüpheli bir biçimde" ölümüyle sonuçlanmıştır. Bu olaya göre kocasından boşanmak isteyen Hipparete, kocasına sadakatsizliği üzerine dava açmış ve kocası da dava sonucu olarak Hipparete'nin ailesine yirmi talent ceza ödemişti. Fakat sonrasında davanın aleyhine sonuçlanmasıyla aşağılandığını düşünen kocası Alkibiades,

Hipparete'yi *agoradan* sürükleyerek ve döverek eve götürmüştür. Çok geçmeden Hipparete'nin cansız bedeni Alkibiades'in evinde bulunmuştur (Yılmazcan, 2020, s. 112-12).

Klasik dönem Yunan kadın kıyafetleri ve erkek kıyafetleri arasındaki fark ise yine gözle görülebilir ölçüde kadın bedeninin gizlenmesi üzerine inşa edilmiştir. Kadınların yine ev içi kıyafetleri ve ev dışı kıyafetleri olarak iki grup kıyafetleri vardır ve bu iki grupta da toplam üç tip kıyafetleri bulunur. Kadınlar ev içlerinde *khiton* denilen uzun elbiseleri giyerken, ev dışında *epiblemata* veya *periblemata* denilen, kadınları ayak bileklerine kadar kapatan kıyafetleri giyerlerdi. Kadınlar kamusal alanda *endymatanın* dışında ek olarak saçlarını da kapatacak bir örtü de takardı. Erkek kıyafetleri ise *eksomis*, *khiton*, *kimation* ve *khlamys* olarak dört farklı parçadan oluşurdu ve dizleri ve kolları açık ve hava alacak şekilde tasarlanırdı. Diğer taraftan başörtü genellikle kadınların bakireliklerinin simgesi olarak kullanılırdı ve evlenen bir kadın başörtüsü takmayabilirdi (Yılmazcan, 2020, s. 120-122).

*Koine* (kamusal alan) ve *oikos* (özel alan) karşıtlığında ise kadın ve erkek arasında cinsiyet temelli eşitsizlik bulunur. Kamusal alan olarak geçen dış dünya, *koine*, kadınlarının kullanımına büyük ölçüde kapalıydı veya bazı toplumsal kurallarla denetlenmekteydi. Özel alan olan *oikos* ise tamamen erkeğin yaşam kalitesini yükseltmek için kurulmuş bir alan olarak kadınların parmaklığına dönüşmüştür (Yılmazcan, 2020, s. 125). Kadınlar için ev içi yeniden üretim alanı olarak da kullanılabilen *oikos*, *polis* yaşamının en küçük birimi olarak patriyarkal sistemi temellendirmeye devam etmiştir.

Devletin ve demokrasinin tüm teşkilatlanmasında eril tahakkümün bir ağ biçiminde sarılmış olduğu klasik dönem Atina *polisinde*, kadının cinsel hayatı da patriyarkal sistem tarafından regüle edilmiştir. Özellikle kadının yasal eşini tahrik edecek cinsel hareketlerde bulunması, erkeğin ölçüsünü kaçıracağından dolayı yasaklanmıştı. Özgürce salınan dişil enerji eril iktidara tehdit oluşturmaktaydı. Öte yandan, “yeteri” kadar çocuğu olduğu düşünülen erkek, yasal eşinden başka kadınlar veya erkeklerle cinsel ilişkiye girdiği için evli kadınlar yapay *phalluslar* ile kendi kendilerini tatmin etmişlerdir. (Yılmazcan, 2020, s. 140-141)

Fahişelik kurumu ise arkaik çağdan itibaren başlamış, yükselişini M.Ö. 4. yüzyıl sonları ile M.Ö. 3. yüzyılda yaşamıştır. Atina’da oldukça yapılanmış olan fahişelik kurumu için vatandaşlardan fuhuş vergisi (*pornikon telos*) dahi alınırdı. Atina’da oldukça yaygın olan devlet genelevleri, her yaştan erkeğin sıklıkla uğradığı, özellikle genç erkeklerin cinsel deneyim yerine dönüşmüştü. Çünkü Atina’da bir erkekten evlilik öncesi mümkün olduğunca deneyim beklenirdi (Yılmazcan, 2020, s. 144-147).

Antik Yunan dünyasında çocukların eğitimi konusu ise çoğunlukla zengin ailelerin erişimi dâhilindeydi. M.Ö. 6. yüzyılın başlarından itibaren yagınlaşan eğitim kurumu, genellikle bireysel hocalar ile özel dersler olarak yürütülse de bazı belirli yerleşik okullar da bulunur. Çoğu vatandaş kız çocuğunun eğitim almasını gereksiz veya tehlikeli gördüğü için okula göndermezdi veya eve yabancı bir hocayı almazdı. Kadınların eğitiminden onların *kyrios*ları sorumluydu, erkekler ise eğer maddi durumları varsa okula gönderilebilirdi (Pomeroy, 2004, s. 189-190).

Klasik dönem Atina tragedyalarındaki kadın karakterler ise genellikle erkek bakış açısının temsili olarak yer alırlar. Erkek devlet yapılanmasının ve partiyarkal sistemin nüfuz ettiği kadın yaşamı, tragedyalarda da genellikle eril tahakkümün algılayış biçiminden aktarılır. Özellikle Euripides’in mizojenist olduğu yaygın bir görüş olmakla birlikte, dönemindeki kadınlar da kendisinden pek hazzetmezler. Kadınların Euripides’i sevmiyor olmalarının sebebinin, kadınları tragedyalarında kötü göstermesi olduğu, Aristofanes’in oyununa da konu olmuştur (March, 2005, s. 31). Öte yandan, kadınların Euripides’e tepki vermesinin nedeni büyük olasılıkla zaten toplumsallaşamayan bir sınıf olarak zorlanmaları ve bir de üstüne büyük bir etki olarak Medea, Phaedra veya Agaue gibi “ölçüsüz” kadınların erkekler arasında başka bir infiale yol açmasından duydukları endişe olabilir. Bu kadın karakterler, Atina toplumu için ölçüsüz sayılacak karakterlerdir. Birçok başka ölçüsüz erkek tragedya kahramanı olması, *poliste* yaşayan erkekleri ölçüsüz yapmazken, ölçüsüz sayılan kadın karakterlerin izlenmesi, toplumu kadınlara karşı manipüle etme riski taşır. Bu açıdan bakıldığında, kadınları *protagonist* <sup>31</sup>olarak en çok kullanan Euripides’in kadınlardan tepki alması da olağan görünür.

---

<sup>31</sup> Baş kahraman.

Aiskhylos, Sophokles ve Euripides'in tragedyalarında kadına biçilen ideal ölüm biçimi *oikos* sınırları içerisinde yaşanan intiharlardır. Birçok tragedya karakteri arasından intihar eden erkek sayısı yalnızca ikiyken (Haimon ve Aias), intihar eden kadın sayısı altıdır (İokaste, Phaedra, Deianira, Antigone, Eurydike, Alkestis). Öte yandan, diğer birçok kadın karakter de ya kurban edilmiş ya da *deus ex machina*<sup>32</sup> ile kurtarılmıştır. Çoğunlukla kadınların sonu, onlar için oluşturulmuş *polis-oikos* yaşantısını sarsacak olaylar karşısında aldıkları tepkiler sonucu olmuştur (Paksoy, 2011, s. 159-161). *Andromakhe*'de olduğu gibi kocasının ölümü ve savaş esiri olarak evlendirilip götürüldüğü yerde çocuğunun canına kastedilmesi, *Antigone*'deki gibi kadının aile ve toplum çatışması arasında kalması, *Medea*'da olduğu gibi ev içi yaşamına sadakatsizlik ile müdahale edilmesi gibi konular kadınların irade koyduğu olaylar olmuştur. Fakat Phaedra gibi üvey oğluna âşık olan bir kadının tragedyası, Atina kadınları için de oldukça tehlikedir. Genel anlamda intihar kavramının Antik Yunanlar için karşılığı ise farklı durumlarda değişkenlik gösterir. Birini öldürme eylemlerinin de sebebine göre cezalandırıldığı veya cezalandırılmadığı Antik Yunan toplumunda, intihar girişimleri de yine eylemin sebebine göre değerlendirilir. Eğer kişinin intiharı devlet yapılanmasının verdiği bir emir neticesinde değil de kişinin kendi öz iradesiyle gerçekleştiyse, bu bir yargılama sürecine tabii tutulmaktaydı. Kişi intihar girişimi neticesinde hayatını sonlandırmayı başaramadıysa mahkemede yargılanıyor, eğer başardıysa da bedeninin gömülmesiyle ilgili kamusal kararlar alınıyordu. Bu kamusal karar çoğunlukla intihar eden kişinin bedeninin *poleis*<sup>33</sup> dışında olacak bir bölgede mezar taşı olmadan gömülmesi yönünde oluyordu. Dolayısıyla bu kişilerin sonsuza kadar isimsiz olması ve unutulması beklenirdi (Garrison, 1991, s. 16-17). Dolayısıyla intihar, toplumsal olarak kirletici bir eylem olarak görülür ve kabul edilmez. Özellikle Phaedra gibi göçmen/yabancı bir kadının intiharı toplumu daha da krize sokabilecek bir eylem olarak görülme potansiyeli taşır çünkü zaten sadece yabancı olmasından dolayı Phaedra'nın varlığı tehditkardır.

Sonuç olarak, M.Ö. 4.-5. yüzyıllar Atina toplumsal yapısındaki “canavar” ve “ölçüsüz” kadın imgelemi, Minos toplumundaki anaerkil toplumsal yapının kadınlarının yaşam biçimini hatırlatır. Atina'nın patriyarkal toplumsal yaşamının öncesindeki martiyarkal

<sup>32</sup> Tragedyalarda kullanılan hikâyeye tanrı elinin değmesi yöntemi (Çalışlar, 2004, s. 42).

<sup>33</sup> *Polis*'in çoğulu.

toplumsal tarih, kendisini bir nevi hayalet halinde var etmiştir. Erkeklerle kamusal alanlarda oyun oynayıp, yarışmalara katılan, pek çok farklı alanda çalışan, dış görünümüne özen gösteren, süslenen, saçları ve memeleri açık bir şekilde kamusal alanlarda kendini gösteren anaerkil yapıdaki özgür Minos kadınları, Atina'da canavarlaştırılmıştır.

### 3.1.4 Kadın Kahramanın Yolculuğu

Aristoteles *Poetika*'nın 6. bölümünde tragedyanın “davranışlarda bulunan insanlar” aracılığıyla taklit edilen bir yapısı olduğunu belirtir. Ardından, *ethos* (karakter) kavramını eylem içerisinde olanların nasıl kişilikler olduğunu gösterenler olarak ifade eder. Ona göre asıl önemli olan *mythos*, yani olay öyküsüdür. Karaktersiz tragedya olabileceğini fakat eylemsiz olamayacağını belirten Aristoteles, bu anlamda karakter kavramının anlamının da önünü açar (Aristoteles, 2016, s. 15-17). Modern anlamı bir kişiyi başka kişilerden ayıran özellikler olarak yer alan karakter kavramı, Antik Yunanlar için daha çok “iz” anlamı taşımaktaydı. Oğuz Arıcı'nın *Karaktersiz Tragedya* adlı makalesinde yaptığı incelemeye göre *ethos* kelimesini Yunanların anladığı anlamıyla çevirdiğimizde “mutat mahal” (*an accustomed location*) kelimeleriyle karşılaşırız. Fakat diğer taraftan Arıcı'nın yaptığı araştırmada görüleceği üzere kavramın ev, yuva, hayvanların uğrak yeri, istek, eğilim gibi birbirinden farklı çeşitli anlamlarda da kullanıldığı anlaşılır (Arıcı, 2016, s. 116-117). Özlem Hemiş'in 2020 yılında yayımlanan *Gözü'n Menzili: İslami Coğrafyada Bakışın Serüveni* adlı çalışmasına göre ise *ethos*, Antik Yunan'da varlığın mesken tuttuğu alan anlamını da taşır. Hemiş'in bu duruma verdiği örnekler arasında kişilerin çoğunlukla gittiği, tanıdık, bilindik olan yerler, barınaklar veya gelenek görenekler de bulunur. Dolayısıyla bir nevi günümüzde karaktere çevirdiğimiz bu kelime, Hemiş'in de altını çizdiği üzere, ahlaka da tekabül eder. (Hemiş, 2020, s. 60)

Birbirinin sebebi ve sonucu olacak bir dizi hareketin neticesinde oluşan eylemlerin toplamı olan karakterler, olay örgüsünün gidişatını da tercih ettikleri ve tercih etmedikleriyle etkilerler. M.Ö. 5. yüzyıl Atina tragedyalarına bakıldığında ise, karakterlerin ve kahramanların mitolojik izleri oldukça önem arz eder ve onların eylemleri mitolojinin büyük ölçüde izini taşısa da tragedya yazarlarının müdahalesine de uğramıştır. Dolayısıyla, örneğin Prometheus bir arketip olarak kendini dayatsa da her metinde farklı eylem dizgeleri olacağı için, farklı Prometheus'larla karşılaşılacaktır.

Aristoteles'e göre tragedya kahramanları eylem içerisinde olan karakterler (*drontas*) olarak, soylu kişilerin eylem taklitlerinden inşa edilmelidirler. Fakat en nihayetinde Eagleton'a göre, trajedinin kendisi kahramanın eylemlerinden kaynaklanmıyor olsa da kahramanın kendisi bozulmuş bir insanlığın temsili olarak zuhur eder (Eagleton, 2012, s. 115). Bir taraftan vebanın ve kirliliğin sebebi olurken, diğer taraftan bir *pharmakos* mitiyle o kirliliğin yeni bir düzene sebebiyet vermesine neden olurlar. Dolayısıyla trajik karakteri olmayan tragedyalar da vardır ve hatta Euripides'in *Andromakhe*'si bunlara bir örnek olarak verilebilir. Eagleton'a göre, *Andromakhe* oyununda Andromakhe karakterini bile oyunun yarısına kadar görürüz ve tam da bu nedenden dolayı trajik olan karakter değil, oyunda geçen olaylardır (2012, s. 119).

Mitlerin varlığının sonsuz bir döngü içerisinde arketipsel simgeler olarak kolektif hafızada yer etmesini, Joseph Campbell'ün çalışması *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu* kitabında, Freud ve Jung'un çalışmalarına referansla aktarmıştır. Bu sonsuz döngünün içine dalmak ve onun bilinciyle hareket etmek, Jung'un arketipler ile yüzleşmenin zorluğunu belirttiği gibi, Campbell'in de dikkatini çeken bir unsur olmuştur. Bu döngünün birey için "korkunç tehlikeli" ve bir o kadar da "arzu edilir" olduğunu da eklemiştir (Campbell, 1999, s. 18).

Campbell'e göre, insanın yolculuğu ana rahminden mezarın rahmine bir tam döngüde tamamlanır fakat kendisi, rahme olan bağlılığın insan hayatının orta döneminde aşılması gereken bir bağlılık olduğunu da ima eder. Onun asıl söylediği şey, insan hayatının orta dönemlerinde artık yaşam değil de ölüm bir gerçeklik olmaya başladığında, aşılması gereken arketipin rahim değil, *phallus* olduğudur (1999, s. 23). Bu noktada, doğum kavramıyla özdeşlik kurulan "rahim" ve ölüm ile özdeşlik kurulan *phallus* birer karşıtlık olarak yer alırlar.

Kahramanın yolculuğu kişisel olduğu kadar evrenseldir de. Campbell'in sonsuz yolculuktan ilk olarak anladığı da buradaki evrensellik faktörüdür. Ona göre kahraman, yerel ve bireysel olanı aşıp, evrensel olana ulaşmış kadın ya da erkektir. Bu anlamda kahramanın da ikili bir bedeni olduğunu ve bireysel bedeninin ölse de evrensel bedeninin tekrar başka bir hikâyede hayat bulacağını belirtir (Campbell, 1999, s. 31-31). O,

kahramanın bu evrensel döngüsünün ise geçiş ayinlerinde olduğu gibi üç aşamalı olduğunu ve aşamaların ayrılma-erginlenme-dönüş olarak yer ettiğini söyler. Bu üç aşamalı yolculuğun kendi içlerinde ayrı maddelerde incelenebileceğini belirten Campbell'e göre maddeler şu şekilde sıralanır:

| <b>1. Kısım: Ayrılma</b>      | <b>2. Kısım: Erginlenme</b>            | <b>3. Kısım: Dönüş</b>             |
|-------------------------------|----------------------------------------|------------------------------------|
| <b>a.</b> Maceraya Çağrı      | <b>a.</b> Sınavlar Yolu                | <b>a.</b> Dönüşün Reddedilişi      |
| <b>b.</b> Çağrının Reddelişi  | <b>b.</b> Tanrıçayla Karşılaşma        | <b>b.</b> Büyülü Kaçış             |
| <b>c.</b> Doğaüstü Yardım     | <b>c.</b> Baştan Çıkarıcı Olarak Kadın | <b>c.</b> Dışarıdan Gelen Kurtuluş |
| <b>d.</b> İlk Eşiğin Aşılması | <b>d.</b> Babanın Gönlünü Alma         | <b>d.</b> Dönüş Eşiğinin Aşılması  |
| <b>e.</b> Balinanın Karnı     | <b>e.</b> Tanrılaştırma                | <b>e.</b> İki Dünyanın Ustası      |
|                               | <b>f.</b> Nihai Ödül                   | <b>f.</b> Yaşama Özgürlüğü         |

**Tablo 1** Joseph Campbell'in kahramanın yolculuğu deşifresinin tablolaştırılması. (1999, s. 47-48).

Campbell'in ayrılma-erginlenme-dönüş grafiği, tablodan da rahatlıkla anlaşılacağı üzere, erkek kahramanların yolculuklarını deşifre eder. Üstelik öncesinde kadın ve erkek için hikâye aksının değişmediğini iddia etse de bu durum kahramanların yolculuğunu heteronormatif bir aklın izdüşümüne göre sıraladığı gerçeğini değiştirmez (1999, s. 31). Buna göre, erkek kahramanın baştan çıkarıcısı bir kadın karakter, gönlünü alması gereken kişi de babasıdır. Erkek kahraman bir tanrı modeli olarak tanrıçayla karşılaşmalıdır.

Joseph Campbell'in aslında erkek kahramanın yolculuğunu aktarmış olduğu çalışmasıyla uzun yıllar çalışan psikoterapist Maureen Murdock, kadın kahramanın hikâyesinin hiç de Campbell'in anlattığı gibi olmadığını kendi seanslarında anlamıştır. Bunun üzerine tekrar çalışan ve Campbell ile de konuyu görüşen Murdock, 1998 yılında *Kadın Kahramanın Yolculuğu (A Heroine's Journey)* adlı çalışmasını yayımlamıştır. Murdock'un bu çalışmasında belirttiği üzere, stereotipik erkek kahramanın yolculuğu anlatılarıyla büyüyen ve bu anlatıyı tekrar tekrar yeniden inşa eden kadınlar, gündelik hayattaki mücadelelerini de erkek kahramanın aşması gerektiği süreçleri aşması gerektiğini

düşünerek sürdürmüştür. Buna göre akademik, sanatsal ya da finansal vb. alanlarda başarılı olan kadınlar, kendilerini erkek kahramanın yolculuğunun sonundaki “kahraman” statüsüne erişmiş olarak nitelendirirler fakat kendini anlama ve anlamlandırma mücadelesinde çoğu zaman yenik düşerler (2022, s. 21).

1981 yılında Campbell ile konuşan Murdock, ona dışıl ruhani yolculuğun sağlanabilmesi için kadın ile kendisinin dışıl doğasını ayıran içsel kopukluğun onarılması olduğunu söylediğinde Campbell’in cevabı şu şekilde olmuştur:

*“Tüm mitolojik geleneklerde kadın oradadır. O, erkeğin ulaşmaya çalıştığı yerdir. Bir kadın kendi karakterinin aslında ne kadar harika olduğunu anladığında sahte bir erkek karakter gibi davranmaya çalışmayı bırakıp kafa karışıklığından kurtulacaktır.”* (Murdock, 2022, s. 22).

Bu cevap karşısında tatmin olmayan Murdock, kadınların aslında erkeklerin yolculuklarının zirve noktasına ulaşmak istemediğini, fakat aslında öncelikle kendilerini tanımlamaya ihtiyaçları olduğunu belirtir. Ardından yaptığı çalışmalar sonrasında kadın kahramanın yolculuğunu dairesel ve döngüsel bir yolculuk olarak tanımlayan Murdock, on farklı durağı olan bu yolculuktaki kadınların, tam da yolculuğun döngüsel olmasından mütevellit, aynı anda birden çok duraktan geçiyor olmalarının da mümkün olduğunu belirtir (2022, s. 22-25).

Campbell’in lineer ve sırayla ilerleyen erkek kahraman yolculuğunun yanına Murdock, dairesel ve döngüsel olan kadın kahramanın yolculuğunu koyar. Ona göre kadın kahramanın yolculuğu, kahramanın kendisini aramasıyla başlar. Bu arayış, kahraman eski kimliğiyle kendini anlamlandıramadığı noktada başlar ve genellikle eski birlikteliklerden kopuşta kendini gösterir. Bu durum, üniversite için şehir değiştirme olabilir, iş seyahati olabilir veya herhangi bir sebepten ve bütün metaforik ve arketipsel çağrısıyla “eski yuva” terkedildiğinde başlayabilir. Yolculuğun henüz başlangıç evresinde Murdock’a göre, toplumsal olarak pasif, manipülatif ve verimsiz görülen kadınlık reddedilir (2022, s. 26-

27). Çoğunlukla kadının kendisi bu toplumsal söyleme kültürel olarak ikna olmuşsa da bunu kabul etmeksizin kendi sorgulamasını başlatır.



Şekil 3 Maureen Murdock'un kadın kahramanın yolculuğu grafiğinden referansla yeniden çizilen kadın kahramanın yolculuğu grafiği. (2022, s. 26).

“Kadın kahramanımız zırhını giyer, kılıcını kuşanır, en güçlü atını seçer ve savaşa gider. Peşinde olduğu hazine yüksek bir akademik derece, yönetici konumu, para ve otoritedir. Erkekler ona gülümser ve kulübümüze hoş geldin derler.” (Murdock, 2022, s. 27).

Genellikle kadınlar, erkekler kulübünden erkekler tarafından kabul aldıktan sonra ve o kulüpte, o kulübün bütün koşullarıyla zirveye çıktıklarında, Murdock’un ikinci evre olarak adlandırdığı süreç başlar ve kadınlar bir tuhafılık hissetmeye başlar. Ona göre bu tuhafılık, psikolojik olduğu kadar fiziksel bir sürece de sebebiyet verebilir. Bu noktada Campbell ile olan söyleşisinden bir anekdot paylaşan Murdock, Campbell’in kadın kahramanın öncelikli görevinin “koruyup kollamak” olduğunu söylediğini belirtir. Campbell’e göre, eğer kadın koruyacağı bir kişi veya bir şey bulamazsa kendisini işlevsiz

hissedecektir. Bütün bu erkek kahraman yolculuğunun sonunda kadının varlığının bir “Muhteşem Anne” arketipine indirgenmiş olması Murdock’u ikna etmemiş ve kendi seanslarında da erkekler kulübünde yürüyen kadınların en başta kendilerini korumayı ihmal ettiğini fark etmiştir (2022, s. 28).

Eril dünyanın ve erkekler kulübünün kurallarıyla yolculuğunu sürdürmeye devam eden kadınların çoğunun nevrozunun sebebi, aslında daha en başta oyunun erkek merkezli kurallarını kabul etmiş olmalarıdır. Bunu farketmesiyle öfke içinde olan kadın kahramanın, tam olarak bu noktada iniş yolculuğu başlar ve karanlık tarafıyla, gölgesiyle tanışmaya iner. Jung’un da belirttiği üzere, bu karanlık dünyaya giriş oldukça zorlu ve korkulan bir süreçtir ve uzun yıllar sürebilir. Genellikle kadın kahraman bu süreçte gönüllü izolasyon sürecine girer. İzolasyon sürecinin ardından ise kadının kendinde ilk saracağı yara, ilk kopukluğu olan annesiyle arasındaki ilişkiyi onarma olur (Murdock, 2022, s. 29-31).

Kadın için anneden kopmak genellikle bir erkeğin anneden kopmasına göre çok daha zorlu bir süreçtir. Çünkü çoğunlukla kadınların özdeşleşmesi gereken kişi annedir ve özdeşleşmesi gerektiği söylenen kişiden kopmak kolay bir iş değildir. Erkekler ise genellikle zaten ayrışması gereken kişiden ayrışırlar. Kopuşun kolaylaşması için Jung’un içsel anne dediği arketipsel figür devreye girer ve birçok kız çocuk annesini bir gölge figür olarak görüp şeytanlaştırır. Birçok masalda da özellikle bu durumun karmaşıklığından dolayı anneler ya kayıptır ya ölmüşlerdir ya da hiç bahisleri geçmez. Öteki taraftan “iyi olan anne”den ayrılış da kendi başına belki de gölge anneden ayrılmaktan daha zordur. İyi olan anneden ayrılmak cenneti terk etmek, konfor alanından çıkmak ve zorlu bir mücadeleye atılmak anlamlarına gelebilir (Murdock, 2022, s. 44-48).

İçsel anne, kadının daha sonrasında tekrar tanışmak üzere ayrılması gereken bir figürken içsel baba ona bu yolculuğunda rehber olacaktır. Murdock’a göre zaten gelişimi için sürekli onay arayan kız çocukları için annenin onayındansa babanın onayı çok daha önemlidir. Hatta babası tarafından onaylanmak isteyen kız çocuklarının ego gelişimlerinin çok daha sağlıklı olduğunu belirtir. Bir *animus* figürü olarak baba kadının yaşam yolculuğunda onun yaratıcılığını da etkileyecektir (Murdock, 2022, s. 60-61).

Mitolojide ise aynı olgu kendisini farklı baba-kız ilişkilerinde gösterir. Murdock’a göre Antik Yunan mitolojisinde Zeus’un Metis’i yutması daha en başta anaerkil olan düzenden babaerkil olan düzene geçişin bir temsili olarak yer etmiştir. İkisinin kızı olan Tanrıça Athena ise annesini asla bilmedi, tanımadı ve babasının kızı olarak literatürde yer etti (Murdock, 2022, s. 63). Buna göre annesini reddedip babasının kızı olan çoğu kadın kahramanda şehirlerin kurucusu olan Athena mitolojisinin izlerini görmek mümkündür.

Kadın kahramanın yalnızlığı, bir birlik içerisindeyse bile o birliğin başka kadınlarla olan bir birlik olması birçok zorlu engeli olan bir yola çıkıyor olmasının simgesidir. Kadın kahraman, İo gibi dağları tepeler aşacak, Persephone gibi yeraltına inecek, Nora gibi “yuva”sını terk edecektir. Bu yolculukta tamamen kendi başınadır, yaptığı her şeyden kendi sorumludur ve böylelikle karakterini bulacaktır. Bu yolda karşısına anne, baba, öğretmen, rahip, kral, patron, Zeus kimliğinde pek çok ejderha çıkacaktır (Murdock, 2022, s. 77-78). Çoğunlukla yolculuğun bu evresinde kadın, Metis’i yeniden keşfetmek durumundadır ve bunu tek başına yapar. Eğer herhangi bir şeye öfkelenirse ve bunun acısını kendinden çıkarmaya korkarsa annesinden çıkaracaktır. Çoğu durumda da kahramanın annesi zamansız ve feci bir şekilde ölmüştür (Murdock, 2022, s. 86-87). Zaten çoğunlukla Antik Yunan tragedyalarında kadınların ölüm biçimi intihar olarak yer eder. İntihar olmasa da adının ölümü başka bir felaketle gerçekleşir ve genellikle bu felaket *oikos* içerisinde olur.

Erkek mit ve edebiyat dünyasında kadınların yolculuğu genellikle ona yakıştırılan toplumsal ve kültürel rollerden biri, birkaçı veya hepsinin yitimiyle gerçekleşir. Bu durumlarda kadın ya anneliğinden olmuştur ya sevgilisinden ayrılmıştır ya eşlik rolü bitmiştir. Dönüşüm geçirmek üzere olan kadının önüne genellikle bu dönüşümün gerçekleşmemesi için engeller çıkar ve kadının asıl yoldaşı doğa haline gelir. Murdock’a göre özellikle doğayla yoldaşlık içine giren, insanlardan kendisini yalıtır ve bütün çevresi kadının delirdiğini düşünür. Bu durumda tragedya karakterlerinden Phaedra tam olarak uyuyor görünür. Phaedra kendisini herkesten soyutlar, ağaçlar ve doğa hakkında konuşur ve dadısı dâhil herkes onun delirdiğini düşünür. Phaedra gibi kendisini arayan kadın kahramanın yolculuğu dışarıya doğru değil içeriye, kendisine doğrudur (Murdock, 2022, s. 130-132).

Yolculuğu kendine doğru olan kadın kahramanın yolculuğundaki dönüm noktası veya yolculuğa çıkmasına sebep olan şey, Helen Luke'un *Women, Earth and Spirit* adlı çalışmasında belirttiği üzere, genellikle kadının elinde olmayan ve kadının maruz bırakıldığı bir güç (tecavüz, kaçırılma vs.) sebebiyle olur (1986, s. 57). Euripides'in Helen'i bir kopyası yapılarak bir adada mahsur bırakılır, Agave bir tanrının büyüü altındadır, Andromakhe kocası Hektor öldükten sonra savaş ganimeti olarak kaçırılır, İo tecavüze uğradıktan sonra bir inek biçiminde dünyayı dolaşır, Persephone Hades tarafından yeraltına kaçırılır...

Murdock'a göre yeraltı dünyasına kendini aramak için yola çıkmış olan kadın kahraman yolculuğunun bu durağına eriştiğinde eril dünyanın bastırıldığı dişillliği ile tanışmak isteyecektir. Kadın kendi dişillliğini Tanrıça, anne ya da kendi içindeki küçük kızda bulacaktır. Girit örneğine bakıldığında görülebileceği gibi anaerkil dünyada Tanrıçayla ve onun şifasıyla bütünleşen kadın bedeni, kaybettiği dişillliğini yine o noktadan arayacaktır. Öte yandan modern dünyada Murdock'un da belirttiği gibi kürtaj yasalarından anlaşılacağı üzere, kamu malı olarak görülen kadın bedeni de kadın kahraman için kendi cinselliği ve dişillliği ile tekrar tanışma yolunda zorlayıcı bir etken olacaktır (Murdock, 2022, s. 164).

Kadın kahraman için anne kompleksi kahramanın annesiyle kurduğu bir kadercilik ve matrofobi ilişkisine dayanır. Kahraman annesinin hayatını kendi kaderi olarak görür ve annesine dönüşmekten korkar. Fakat öte yandan Murdock'un araştırmalarına göre anne kompleksindeki "anne" kişinin kendi annesinden izler taşısa da tam olarak kendi annesi değildir, kolektif bilindışındaki anne arketipidir (2022, s. 188-189). Bunun yanında büyükanne ise bir fobi ögesi olmaktansa gölge bir rehber karakter olarak kadın kahramanın yanında olur. Kadın kahraman karar verebilmek için büyükanne arketipinin bilgeliğine, yönlendirmesine ihtiyaç duyar (Murdock, 2022, s. 196). Öte yandan bu büyükanne karakterinin gölge karakter olduğu katmanda da kadın kahramanı yanlış yönlendirmesi ile kendini gösterebilir.

Sonuç olarak kadın kahraman ile erkek kahramanın yolculukları birbirinden ayrı pratiklere dayanır. Kadın kahraman yolculuğuna başlayabilmek için öncelikle normlardan arınıp kendini tanıyacak, ardından yola çıkacaktır. Erkek kahramanın mitolojik seyahat rotasıyla çizilen çoğu kadın kahramanda da eril dünyanın kurallarının işlendiği bir dünya ve eril başarılarla imza atmış kadın karakterler görürüz. Tam tersi durumda ise, eril tahakküm altında sömürülen kadın karakterin depresyona girmesi, ardından başkaldırısı ve kendini aramaya başlamasıyla patriyarkal düzendeki kadın kahramanın kendilik arayışı görülür.

### 3.2 PHAEDRA MİTİ

Tezin bu bölümünde, Batı edebiyat tarihinde ilk olarak Homeros'un *Odyseia* destanında karşılaşılan ve üvey anne arketipiyle özdeşleştirilen Phaedra karakterinin, destan ozanlarının eserlerinde nasıl inşa edildiğinin analizi yapıldıktan sonra, karakterin üç farklı dönemde üç önemli tragedya yazarı tarafından nasıl ele alındığının incelemesi yapılacaktır. Bu tragedyalardan ilki, tragedyanın ve Atina demokrasisinin altın çağından bir örnek olan Euripides'in *Hippolitos* tragedyası, ikincisi Stoik bir yazar olan Seneca'nın *Phaedra*'sı, üçüncüsü ise akıl çağı döneminde akıllı her zaman ön planda tutan ve Jansenitler<sup>34</sup> tarafından yetiştirilen Jean Racine'in *Phèdre* adlı tragedyasıdır. Bu incelemeler eşliğinde mitin, tarih boyunca toplumsal ve siyasal etmenlerle nasıl dönüştüğü ve arketipsel olarak poetik hafızada nasıl yer ettiğinin izi sürülecektir.

#### 3.2.1 Homeros ve Ovidius Metinlerinde Phaedra Miti

Phaedra'nın adı ilk kez Homeros'un *Odyseia* destanının 11. bölümü 321. satırında, Odysseus'un, yiğit insanların eşlerini ya da kızlarını saydığı bölümde geçirmiştir (Homeros, 2008, s. 204). Aynı satırda Phaedra'nın kız kardeşi Ariadne'nin adı geçiyor olsa da Homeros, Ariadne'nin Minos'un kızı olduğunu belirtmiş, fakat Phaedra için aynı ayrıntıyı vermeye gerek duymaz. Bölümün devamında Ariadne ve Theseus'un ilişkisinin ayrıntılarına giren Homeros, Theseus ve Phaedra ile ilgili başka bir bilgi vermez. M.Ö. 9.- 8. yüzyıllar arasında, kendi döneminin toplumsal koşulları ışığında yazılan destanın bu bölümünde Homeros'un Odysseus'un ağzından sıraladığı kadınlar, kocaları ve

<sup>34</sup> Jansencilik, sınırlı monarşiden mutlak monarşiye geçiş yılları olan 1637-1638 yıllarında Cornelius Jansen'in çalışmalarından yola çıkılan radikal teolojik düşünce akımıdır (Goldmann, 2013, s. 109). Jansenit olarak adlandırılan mensupları, genel olarak taban tabana zıt iki ayrı ideolojik yapı olan yüksek aristokrasi ve memurlardan oluşur (Goldmann, 2013, s. 115-116).

babaları sebebiyle “yiğit” insanların çeperinde olan kadınlardır. Minos’u kötü niyetli olarak tanımlamasına karşın daha sonra onun da bir yiğit kişi olduğunu belirtecektir.

*“Phaidra'yı, Prokris'i gördüm ve güzel Ariadne'yi,  
kötü niyetli Minos'un kızıdır Ariadne,  
Theseus onu Girit'ten kutsal Atina'nın tepesine götürmüştü hani,  
ama tadamamıştı aşkını, Artemis öldürmüştü onu daha önce,  
iki deniz arasındaki Die Adası'nda; Dionysos'un tanıklığıyla.  
(...)  
bunca yiğit karısının ve kızının sayamam adlarını,  
kalksam saymaya yetmez bu tanrısal gece,  
hem yatmanın da artık vakti geldi,  
ya tez giden gemide, dostlarının yanında, ya da burada.  
Tanrılar, siz de hazırlayın benim dönüşümü.”* (Homer, 2008, s. 204-205).

Phaedra’nın ilk kez adının geçtiği *Odyseia* destanında, anne kelimesinin ise sadece iki kez, Odysseus’un oğlu Telemakhos’un ağzından çıktığı görülür:

*“...annem hala sarayda mı oturur,  
yoksa o adamlardan biri mi aldı onu, götürdü evine...”* (2008, s. 270).

*“Git ver haberi sen ve hemen dön,  
kırlardan dolaşıp da uğrama sakın Laertes'e,  
annene söyle, çabuk gizlice yollasın buraya kahya kadını,  
buradan onunla salarız haberi ihtiyara.”* (Homer, 2008, s. 273).

Antik Yunan dünyasının örnek “anne” arketipini kendi karakterinde inşa eden Penelope karakterinin, bu destanda “anne” olarak seslenilen tek kişi olması bu anlamda tutarlı görünür. Penelope, kocası Odysseus’un 10 yıllık yokluğunda, *oikos*’u çekip çevirmiş, çocuğunu büyütmüş, birçok talibi olmasına rağmen başka hiçbir potansiyel eş ile görüşmemiştir. Dolayısıyla Odysseus’un 10 yıllık macerasından sonra *oikos*’a dönmesi kadar, Penelope’nin 10 yıl süren yaşamı da başarıya örnek oluşturur.

Homeros sonrası destan yazarlarından Hesiodos, Ariadne-Theseus ve Minos ilişkisinden bahsetse de Phaedra'nın adını eserinde geçirmemiştir. Ardından M.Ö. 43 ile M.S. 17 yılları arasında yaşamış olan Ovidius, Homeros'dan beri bilinen mitleri dönüştürerek yeni bir destan yazdığı eseri *Dönüşümler*'in 15. kitabının 496. satırında ilk kez Phaedra'nın adını geçirmiştir (Ovidius, 1994, s. 367). Theseus'un bakış açısından aktarılan destanın bu bölümünde Phaedra miti, Phaedra'nın kötülüğü üzerinde temellenmiştir. Theseus başına gelenleri Phaedra denen bu kadının laflarına inanarak kutsal yatağını kirletmesi ve ağır bir suç işlemesi olarak aktarır. Phaedra'nın iftirası üzerine oğlunu öldürmüştür ve suç, Theseus'un soyunu, kendisini, evini kirletmiştir.

*“Kulak tutmuşsan Hippolytus'un sözlerine;  
babasının düşüncesizliği, Phaedra'nın kötülüğü yüzünden  
ölüme gidenin, şaşarsın daha da, ağır gelir kanıtlanması:  
bendim işte o. Günün birinde tuzağa düşürmüş beni  
Pasiphae'nin kızı, kirlettim atamın kutsal yatağını  
uyarak bu kızın isteğine, bir suç işledim ağır.  
Korkudan, densizlikten ya da aşağılanmaktan olsa gerek...”* (1994, s. 367).

Öte yandan Ovidius, *Dönüşümler*'inin Latince orijinalinde Phaedra'dan ismiyle bahsetmez. Ondan bahseder, fakat örneğin, Türkçe'ye Asuman Coşkun Abuagla çevirisinde Phaedra ismiyle değil, “*günahkâr analık*” kalıbıyla geçer.

*“Söylentiyle kulağına geldiyse Hippolytus diye birinin,  
babasının saflığıyla, günahkâr analığının düzeniyle  
ölüme gönderildiği, hayret edersin; seni güçlülle ikna edeceğim  
ama ne yazık ki o adam, benim.”* (2019, s. 420).

Ovidius'un *Dönüşümler*'inde bir kez yer alan Phaedra, şairin *Aşk Sanatı (Ars Amatoria)* adlı eserinde kendi adıyla iki kere yer almış, annesi Pasiphae ve Hippolütos da birer kez yer almışlardır. İlk olarak eserin 295. satırında adı geçen Pasiphae, yasal eşiyle olan ilişkisindense boğaya olan aşkıyla anılır (2020, s. 15). Pasiphae'nin boğaya olan aşkının

mitolojik hikâyesi Ovidius tarafından, yasal eşi Minos'un Tanrı Poseidon'a olan sözünü tutmamasının cezası olarak aktarılır. En güzel boğasını Poseidon'a kurban olarak adayacağına söz vermiş olan Kral Minos, sözünü tutmaz ve Poseidon da bunun cevabı olarak Pasiphae'yi o boğaya âşık eder. Poseidon birçok ceza yöntemi arasından bir duygulanım olan aşkı seçer. Bu yöntemle Poseidon, Girit kadınlarının (Pasiphae, Ariadne, Phaedra) lanetini başlatmış olur. Fakat mite göre, bu lanetin en baştaki nedeni Minos'un aç gözlülük sebebiyle tanrıya karşı sözünü yerine getirmemesi olarak görünür (Ovidius, 2020, s. 15-17).

İkinci olarak *Aşk Sanatı*'nın 338. satırında adı geçen Theseus ile Amazon Atiope'nin öz oğlu ve Phaedra'nın üvey oğlu olan Hippolütos, Ovidius'un eserine göre Phaedra'nın aşkına karşılık vermeyince, Phaedra tarafından iftiraya uğrar. Babası Theseus, Phaedra'nın mektubuna inanarak oğlunu sürgün eder ve Hippolütos yoldayken deliye dönen atlar sebebiyle paramparça olup oracıkta ölür (2020, s. 17-18). 338. satırın devamında ise bütün bu olanların kadınların vahşi kışkırtması olduğu iddia edilir.

*“Korkudan deliye dönen atları paramparça etti Hippolytus'u,  
Niçin oyarsın, ah Phineus, masum oğullarının gözlerini?  
Bunun cezası dönüp gelecek sonuçta senin başına.  
İşte bütün bunlar, kadınsal şehvetin kışkırtması;  
biz erkeklerden çok daha vahşi, çok daha deli bir tutku bu.”* (2020, s. 18).

Kadınların tutkusu ve şehveti yazara göre, erkeklerinkinden çok daha güçlü, çok daha yıkıcıdır. Ona göre, erkeklerin aşk kavramı ile kadınların aşk kavramı birbirinden farklı dünyalara işaret eder. Bir duygulanım olan aşk, erkek ile yan yana getirildiğinde “sadakat” gibi erkek egemen dünyanın erdem kalıplarıyla ilişkilendirilirken, kadınla birleştirildiğinde şehvet, tutku ve ihanetle ilişkilendirilmiştir. Öte yandan, modern dünyada kullanılan “sevmek” fiilinin, Antik Yunan dünyasındaki benzeri “*philein*” teriminde bulunur. Fakat *philein*, daha çok misafirperverlik anlamında kullanılır (2020, s. 51). Bunun yanında, orijinal adı *Ars Amatoria* olan eserin aşk anlayışı, M.Ö. 5. yüzyıl Antik Yunan döneminin aşk anlayışına göre dönüşmüşse de hala toplumsal cinsiyet anlamında ayırıştırıcı normatif farklılığını korur gibi görünür.

*Aşk Sanatı*'nda ilk olarak Phaedra adının geçişi Ovidius'un aşk tanımının yer aldığı bir bloktadır. Bu bloğa göre kişi, kime âşık olacağına kendi karar veremez. Toplumsal kalıplara göre güzel-çirkin, erdemli-erdemsiz farketmeksizin, herkes herkese âşık olabilir. Fakat yine de ona göre, bir erkek için doğru olan ölçülü, sade bir güzellikle birlikte olmaktır (2020, s. 23-25). Buna göre de şair mitolojideki bazı aşk hikâyelerinden örnekler sıralar:

*“Sade bir güzelliştir erkeğe yakışan; bak, Theseus alıp kaçtı  
Minos'un kızını, ama hiç toka falan tutturmamıştı saçına.  
Hippolytus, öyle züppe bir adam değildi, ama Phaedra âşık oldu ona;  
Tanrıçanın gözdesiydi Adonis, orman kaçkınıydı oysa.  
Sen temiz pak ol, yak tenini Campus'ta, yeter;  
Elbisen de düzgün dursun üstünde, lekeli olmasın: ...”* (2020, s. 25).

Temizlik kavramının toplumsal bir arınmaya, iyi niyete, kutsal olana dair bir işaret olduğu fakat aynı zamanda da tekinsiz, sahte ve aşırı düzen takıntısına işaret ettiği bilinir. Kendinde dualistik bir ilişki barındıran bu kavram, kişinin beraber olmak istediği kişiyle buluşmaya giderken de aklında tutması gereken toplumsal bir kabule dönüşmüştür. Elbisenin lekeli olmaması, temiz olması, kişinin karşısındaki kişiye verdiği değeri gösterir. Öte yandan bu temiz pak olma durumu, *polis* içinde davranışlarda da kendini göstermelidir (Petrovic & Petrovic, 2016, s. 1-41).

Son olarak, *Aşk Sanatı* eserinin 744. satırında Phaedra ismi ikinci kez geçer. Bu bölümde aşk duygusu, insanı bitap düşüren bir duygu olarak tasvir edilmiştir. Şair tavsiye olarak kişinin bitkin bir halde görünmesini, ancak o durumdayken insanların o kişinin âşık olduğunu iddia edebildiğini belirtmiştir. Fakat diğer taraftan, sevdiği kişiden dostuna bahsetmek de sakıncalı görünür çünkü şaire göre, seni aldatıp aldatmayacaklarını bilemeyiz. Dostunla aldatılmasan bile başka türlü aldatılma ihtimalin de her zaman vardır ve iki farklı gruptan bu duruma örnek verir:

*“Dostluk boş laf, boş laf vefa.*

*Vah vah, artık güvenip de sevdiğini dostuna övemiyorsun şöyle;*

*Övgülerine inanıp hemen geçiveriyor senin yerine.*

*Oysa, hiç leke sürmedi Actor’un oğlu Achilles’in yatağına:*

*Nasıl da namusluydu Phaedra, Pirithous’un gözünde.” (2020, s. 35).*

Theseus’un can dostu olan Pirithous’a göre Phaedra namusluydu, çünkü kendisine asla aşık veya şehvetli gözlerle bakmamıştı. Üvey oğluna âşık olan Phaedra, aslında Pirithous’un gözünde ölçülü ve örnek bir eştir. Öte yandan, üvey oğluna âşık olduğu için, direkt olarak söylenmese de Phaedra’nın namussuz olduğu belirtilmiştir. Bir zamanlar Pirithous’un gözünde namuslu olsa da Phaedra, artık değildir. İlk olarak Phaedra’nın kız kardeşi Ariadne ile evden kaçmış, daha sonra onu yüz üstü bırakıp ölümüne sebebiyet vermiş ve ardından Phaedra ile evlenmiş olan Theseus’un namusu sorgulanmazken, Phaedra’nın namusu sorgulanır.

Ovidius’un *Heroides* adlı eseri ise, kadın karakterlerin mektupları ve Ovidius’a göre söyleyemediklerini içerir. Euripides’in tragedyasında Phaedra’nın Hippolitos’u suçladığı mektup, sadece Theseus tarafından okunur ve seyirci ne yazıldığını bilmez. Ovidius, bir nevi bu mektuba kendini açık etmesi için ve Phaedra’ya duygulanımlarını aktarabilmesi için bir şans verir. Günahkâr bir analık ya da fahişe olarak görülen bir kadının mektubunu yazmak, kendi başına oldukça radikal bir çıkıştır ve *Heroides* çalışmasında Ovidius, bir nevi ötekileştirilen kadın karakterlerin aşklarını ifade etmelerini sağlar.

*Heroides*’in 4. mektubu olan *Phaedra’dan Hippolytus’a*, Phaedra’nın, Euripides’in oyunundaki gibi, Theseus’a yazdığı iftira içeren mektup değil, Ovidius tarafından yazılmış, Phaedra’nın Hippolytus’a daha önce hiç söyleyemediği hisleri içeren bir mektuptur. Tabii ki mektup, Ovidius’un mite olan bakış açısıyla inşa edilmiştir ve dolayısıyla mektup, Phaedra’nın olduğu kadar Ovidius’undur da. Genel olarak, Phaedra’nın açık sözlülükle bütün hislerini ve yapmak istediklerini Hippolytus’a aktardığı bu mektup, aynı zamanda Phaedra’nın Hippolytus’dan olan beklentilerini de içerir. Phaedra, değişen dünyada artık zevk alacağın şeyi yapmanın günah veya ölçsüz

sayılmayacağını ve bunların eskimiş gelenekler olduğunu, değişip dönüşmeleri gerektiğini belirtir (Naso, 2011, s. 71-85).

Mektubun ilk cümlesinde Phaedra, Giritli olduğunu belirterek, “kahraman” Hippolytus’a selam gönderir. Ardından utancından dolayı söyleyemediği her şeyi ona yazdıran hissini, aşkını tanımlar. Öte yandan, yapacağı herhangi bir şeyin adını veya evliliğini lekeleyeceğini de düşünmez ve böyle bir şeye de niyeti olmadığını belirtir.

*“Ama bir ayıpla lekelemeye niyetim yok evlilik yeminimi;  
sor soruştur göreceksin alnım açık yüzüm pakdır.”* (Naso, 2011, s. 71).

Mektubunun sonlarında belirttiği üzere, Hippolytus’dan olumlu bir yanıt aldığı takdirde içine girecekleri aşk ilişkisinin artık “kirlilik” normlarına dâhil olmadığını belirtmek istercesine yazılmış olan bu cümle, Ovidius’un oldukça tartışmalı olan karakterin ne kadar da namuslu ve “temiz” olduğu ve bu mektubu yazmadaki asıl amacının sadece içini dökmek olduğu şeklinde yorumlanabilir. Ek olarak, mektubun sonlarında bulunan Phaedra’nın dönüşüm çağrısı bu noktadan bakıldığında, Ovidius’un topluma olan bir dönüşüm çağrısı olarak da okunabilir. Öte yandan tam tersi olarak, Augustus Caesar’ın imparatorluğu döneminde yaşamış olan Ovidius, içinde bulunduğu dönemin yaşam anlayışını eleştiriyor da olabilir.

*“Üvey anneyle oğlunun sevişmesi utanç vericidir gibi  
safsatalar korkutmasın gözünü.  
Önemini yitiren o değerler,  
Artık Saturnus’un basit krallığında kaldı;  
Juppiter, zevk veren her şeyin kutsal olduğunu onayladı,  
Kız kardeşiyle evlenip her şeyi mübah kıldı.  
Sıkı sıkı birleştirdiği akrabalık bağına,  
Venüs elleriyle düğümlerini attı.”* (2011, s. 81).

İtalya'nın en eski tanrılarında biri olan Saturnus'un döneminin ardından gelen Jüpiter, kız kardeşi Venüs ile evlenmiştir ve bu evlilikten çocuklar dünyaya gelmiştir. Ovidius'un işaret ettiği bu paradoks, tanrılar dahi ensest ilişki yaşadığı bir dine inanılan toplumda, tanrıların yaşantısının bir tabu haline gelmesidir. İnsanların tanrısal olana öykünmesi, kutsal alanı ihlal eder ve dolayısıyla kirliliğe yol açar. Diğer taraftan Phaedra, mektubunda, eski kurumların gelenekselleşmiş tabularına kirletici bir eylem olarak başkaldırıcısına, aşkını normatif alandan çekip, salt bir duygu olarak muhatabına sunmuştur.

Bununla beraber, Jessica A. Westerhold, *Tragic Desire: Phaedra and Her Heirs in Ovid (Trajik Tutku: Ovidius'ta Phaedra ve Varisleri)*<sup>35</sup> (2011) adlı doktora tezinde “Phaedra benzeri” (*Phaedra-like*) karakterleri, Phaedra miti temelinde analiz eder. Ona göre sadece Ovidius'un değil, fakat özellikle Ovidius'un metinlerinde, Phaedra ve Phaedra benzeri figürler vahşi şekilde uygunsuz ve bu sebepten dolayı da oldukça yıkıcı, hayvani ve ensest cinsellik eğilimleri barındırır (2011, s. 1).

### 3.2.2 Euripides ve Phaedra

Euripides'in günümüze ulaşan, ilk kez M.Ö. 428 yılında sahnelenen *Hippolitos* adlı tragedyası, Phaedra karakterinin geçtiği üçüncü tragedyadır. İlk tragedyanın yine Euripides tarafından *Hippolytus Kalytomenos (Hippolytus Veiled - Örtülü Hippolytus)* başlığıyla yazılmış olduğu ve ikincisinin de Sophokles tarafından *Phaedra* başlığıyla yazılmış olduğu bilinir (Mills, 2002, s. 28-29). Ne yazık ki, Euripides'in ilk *Hippolitos*'u ve Sophokles'in *Phaedra*'sı ancak parçalar halinde günümüze ulaşabilmiştir. Euripides'in aynı miti iki kere aynı başlıkla ele almasının başlıca sebebi ise ilk *Hippolitos*'tan ve Sophokles'in *Phaedra*'sından sonra yaşandığı bilinen bazı skandallar olmuştur (Westerhold, 2011, s. 2). Bu skandalların ana konusu Phaedra karakteri sebebiyle Atina'lı kadınların Euripides'e cephe almalarıdır ve bu durum Aristophanes'in oyunundan bilinir (March, 2005, s. 31). Keza Aristophanes *Kurbağalar* oyununda, Aiskhylos'un oyunlarında asla Phaedra gibi bir fahişeden bahsetmediğini bir savunma ve erdem biçimi olarak aktarır (Aristophanes, 2008, s. 154).

---

<sup>35</sup> Türkçe çeviri şahsıma aittir.

Atina'da demokrasinin ve tragedyaların altın çağı olarak bilinen M.Ö. 5. yüzyılda sahnelenmiş olan *Hippolytus*, içinde bulunduğu *tetralogyanın*<sup>36</sup> ikinci oyunu olarak sahnelenir. Tetralogyanın ilk tragedyası *Herakles'in Çocukları*, ikincisi *Hippolütos*, üçüncüsü *Hekabe*'dir; dördüncü satir oyunu ise bilinmemektedir. M.Ö. 428 yılı Dionysia Festivali'nde birincilik ödülü kazanan oyun ise bu tetralogyanın ikinci tragedyası, yani *Hippolytos* olmuştur (Onay, 2015, s. 14).

M.Ö. 5. yüzyıl Atina'nın toplumsal koşulları düşünüldüğünde oyunun bu kadar beğenilmesi, tragedyanın yapısal özellikleri dışında, mitiko-tarihsel olarak değiştiği toplumsal koşullardan da kaynaklanır. Örneğin, Homeros metinlerinden aşına olunan eski kahraman merkezli askeri anlayıştan ziyade *hoplit-falanks*<sup>37</sup> (*hoplite phalanx*) sistemine geçiş yapmış olan Atina demokrasisinin başarı ve başarısızlığı, erdemi ve erdemsizliği bir kişinin değil *polis*in sorunu olarak görmesi, *Hippolytus* tragedyasından Atinalıların çıkaracağı dersi anlamakta bir yol çizebilir. Oyunda iletişimsizlik, ensest, iftira ve fevri kararlar alma bir ailenin sonunu getirir ve bu durum, Dionysia seyircisine *polis*in devamlılığı için nasıl davranması gerektiğine dair bilgi verir. Öte yandan, *oikos*'un devamlılığı, Atina demokrasisinin ekonomik ve siyasal devamlılığı için oldukça büyük önem taşır ve *Hippolütos* tragedyası, karakterlerin çeşitli pişmanlıklarını sergileyerek seyirciye *oikos*u korumak için nelerden kaçınmak gerektiğine dair iletiler verir (Goldhill, 2013, s. 65-67).

Euripides'in günümüze kadar ulaşmış olan *Hippolütos* adlı tragedyasının ilk sahnesi, bir tarafta genellikle Av Tanrıçası olarak geçen Tanrıça Artemis, diğer tarafta çoğunlukla Aşk ve Güzellik Tanrıçası olarak anılan Tanrıça Afrodite kolonları ile başlar. *Lexise*<sup>38</sup> ilk başlayan Afrodite, bir *prolog*<sup>39</sup> bölümüyle, tragedyada gerçekleşecek olayların öncesini aktarır, ardından tragedyanın olay örgüsünü özetler ve Hippolütos'un sahneye girmesiyle sahneden çekilir. *Prologun* başında güneş ışığını gören ve kendisini bir tanrıça olarak

<sup>36</sup> Dionysia Festivali'nde aynı yazarın yazdığı ve arka arkaya sahnelenen 3 tragedya 1 satirden oluşan dörtlü.

<sup>37</sup> Askerlerin gruplar halinde dizildiği kolektiviteye dayalı askeri savaş düzeni. (Wees, 2009)

<sup>38</sup> Oğuz Arıcı'nın *Kurmacanın İnşası* kitabında yaptığı tanımlamaya göre *lexis*in anlamı şu şekildedir: "Gerçek hayattaki konuşmalar *dialogos* ya da *dialektos* olarak adlandırılırken, poetik metinlerdeki konuşmalar *lexis* olarak tanımlanıyor." (2020, s. 194)

<sup>39</sup> Tragedyalarda olay örgüsünün öncesindeki giriş bölümü.

sayan, gücüne saygı duyan herkesi ödüllendirdiğini; kendisini aşağılayanları ise mahvettiğini belirten Afrodit, öncelikle salt olarak ödüllendirmek ve cezalandırmak kadar net iki farklı uç çizer (Euripides, 2015, s. 17). Kararlarını bu şekilde iki farklı uçta çizip belirleyen tanrıça, daha en baştan tehlikesini ortaya koyar. Mary Douglas’ın belirttiği üzere her türlü “uç” tehlike arz eder ve bu tehlike bir kirlilik durumuna sebebiyet verir (Douglas, 1984, s. 122). Dolayısıyla daha en baştan zaten tehlikeli bir tanrı olarak görülen Afrodit, sınırları oyun boyunca da zorlar.

*“Aphrodite Yunanlıların tasavvur ettiği hoşgörülü itaatkâr, bakire elit bir kadın değildi. Aksine o, tüm Yunan erkeklerinin korkularını ve istemediği kadın tipini temsil etmekteydi.”* (Yılmazcan, 2020, s. 254).

Antik Yunan dünyasında ilk defa çıplak tasvir edilen kadın aşk, cinsellik, üreme tanrıçası, Tanrıça Afrodit’tir. Zaman Tanrısı Kronos’un, kesilen cinsel organından akan kanın denize düşmesi sonucu, denizdeki köpüklerden dünyaya gelen tanrıça, kocası Hephaistos’u aldatmış ve tam da bu sebepten dolayı genellikle iffetsiz olarak görülmüş bir tanrıça modelidir. Fakat öte yandan, Afrodit’in Hephaistos’u aldattığı kişi de Savaş Tanrısı Ares olmasına rağmen bu aldatmanın tek mensubu Afrodit olarak görülür. Mite göre Afrodit, kendisini çıplak gören Apollon’un oğlunu domuza çevirerek cezalandırmasına rağmen, kent meydanlarında çıplak heykeli bulunan tek tanrıçadır. Hatta Yılmazcan’ın aktardığı bir kayda göre, Atina’da genç kızların intihar oranının arttığı bir dönemde, senato bu intiharları onların ölmüş çıplak bedenlerini kent meydanında teşhir edecekleri tehditiyle engellemiştir (Yılmazcan, 2020, s. 255-257).

İffetsiz bir tanrıça modeli olarak Afrodit, *Hippolütos* tragedyasının *prolog* bölümünde tragedyanın olay örgüsünü özetlerken ilk kez Pheadra’nın adını “soylu” olarak anar. Kendisini aşağılayanları cezalandıracağını ilk cümlesinde belirten Afrodit, kendisi hakkında tanrıçaların en kötüsü olduğu söylencesini yayan Hippolütos’un, “soylu” olarak nitelendirdiği üvey annesi Phaëdra’yı, ona âşık ederek cezalandırmış olduğunu belirtir. Afrodit’nin soylu Phaëdra’sı oldukça güçlü bir duygulanım içindeyken, bu duygulanımın toplumsal olarak kabul görmeyeceğini bilerek, aşkını saklamaya ve uzaktan yaşaya karar

verir. Her şey yaşandığında ise Phaedra'nın ölüm biçimi, Afrodit'e göre yine onurlu bir ölüm biçimi olacaktır (Euripides, 2015, s. 18).

Tragedyanın ilk sahnesi olan Hippolitos'un avdan dönüşü ve Hizmetkâr ile olan kibirli tartışmasından sonra Troizenli Kadınlar Korosu söze girer:

*“Derler ki, bir kaynaktan kayalara taze  
Bir su fişkırırmış, kovalar dolusu,  
Bitmez tükenmez, aktıkça akar  
Ve yaşam sunarmış, sürekli!  
Çocukluktan bir oyun arkadaşına  
Rastladım orada, erguvan giysisini  
Pırıl pırıl kaynak suyunda yıkayıp  
Kayanın güneş alan yamacında  
Kurutmakta... İşte ilk ondan duydum  
Kraliçemin büyük acısını.”* (2015, s. 21).

Northrop Frye'in mit teorisine göre su, yaşamın ve kaderin döngüselliğini sadece biçimiyle, salt olarak kendisiyle, ileten başlıca metaforlardan biridir (2021, s. 191). Su sembolizminin döngüsü, kadınlar korosunun ilk şarkısında, kaynak suyundan kayalara fişkırırmış olan taze suyun sürekli kendini yenilediği ve dolayısıyla tükenmez yapısıyla bir yaşam sunumu olarak kendini deklare eder. Tertemiz olan su, şeyleri kirlilikten arındırır ve güneş ile birlikteliğiyle yeni bir yaşam sunar. Su kaynağının döngüsel metaforunun sonrasında, Phaedra'nın acısı kadınlar korosunun konusu haline gelir. Günlerdir yemek yemeyip dışarı çıkmayan Phaedra, kişisel izolasyon sürecine girmiştir ve kadınlar korosu bu durum nedeniyle endişelenir. Murdock'un belirttiği üzere, erkek dünyanın yasalarıyla ilk olarak tanışan kadının genellikle ilk hamlesi, öfkesini kontrol edebilmek adına kişisel bir izolasyon sürecine girmesidir (1990, s. 29-31). Öyle ki Phaedra da aşkının toplumsal olarak ölçsüz ve erdemsiz sayılacağını bildiği için bir şekilde *polis* adına “doğru” olanı yapmak için bu izolasyon süreciyle birlikte kendisini cezalandırır.

*Psikolojide Tipler* adlı çalışmasında Jung, insan tipolojisini geniş kitlelerce anlaşılabilir kılmak adına daha çalışmasının ilk yazısında, doğrudan basitleştirilmiş bir sınıflandırma yapar. Bu sınıflandırmaya göre tipler temel olarak *içedönük* ve *dışadönük* olmak üzere iki ana kategoriye ayrılır. Jung, içedönük ve dışadönük olarak ikiye ayırdığı bu tiplere tutum tipleri der. Fakat yaptığı bu ayrımın sadece tipleri anlamlandırmanın kolaylaşması için yaptığını belirtip, kişinin kendi karakterinin tutumunu bu kadar basitçe anlayamayabileceğini de ekler. Çünkü, içedönük ve dışadönük tutum özellikleri her karakterde olduğu gibi, baskınlık veya yoğunluk durumlarına göre kişilerin davranış biçimleri de değişir. Jung, kişi tutumlarından birini gizlemeye çalışırsa, bu durumda kişinin ikincil tipler dediği olgu ile karşılaşma ihtimalinin ve tiplerin varlığının inkârı ihtimalinin artacağını belirtir. Dolayısıyla, içedönük ve dışadönük kategorizasyonu Jung'un açıklamak istediği çeşitli tutumların genel özelliğinin altını çizirken, bir kişi için salt olarak içedönük veya dışadönük sınıflandırmasının da mümkün olmayacağı bilgisini verir. Karakterler çeşitli durumlarda içedönük davranış eğilimleri gösterirken, çeşitli durumlarda dışadönük eğilimler gösterebilir (2020, s. 19). Phaedra'nın, tragedyanın daha en başından itibaren var olan dramatik eylem yoksunluğu, Jung'un kategorizasyonunda onu içedönük bir karakter olarak okumaya iter. Phaedra'nın ontolojik olarak izolasyon sürecindeki içedönük tavrı, tepkisel pasifliği ve Ben merkezli soyutlaması onu rahatlıkla tragedyanın henüz başlarında bu kategoriye ekleyebilir.

İçedönük karakter için Ben, kendilikten ziyade, kendinde Tanrı'yı görme ve Tanrı'da kendini görme ile ilişkili bir soyutlama, kendini sakınma ve koruma olarak karşılık bulur. Jung, içedönük ve dışadönük tiplerin birbirlerinden en bariz şekilde ayrıldıkları noktayı da onların taban tabana zıt olan Tanrı algılayışları olduğunu belirtir. Dışadönük karakterin Tanrı'yı algılaması ise daha çok somutlama üzerine kuruludur ve Tanrı'yı insanlaştırır. İnsan halindeki Tanrı, dışadönük karakter için edebi ve sorgulanamaz olan soyut fikirden çok daha yakın gelir. (Jung, 2020, s. 99) Buradan hareketle, tanrıçaları ve tanrıları kutsayan Phaedra ve bir tanrıçayı dünyevi toplumsal yasalarla eleştiren Hippolütos karakterleri arasında tavır farkı ortaya çıkar.

Euripides'in *Hippolütos* tragedyasında Phaedra karakterinin ilk sahnesi, kendisinin acılı haykırışlarının yer aldığı, Ben'e yönelik sıkıntılarını açıkladığı bir paragraf ile başlar.

Hareket bile etmeye mecali kalmamış olan Phaedra, izolasyon döneminden çıkar ve Murdock’a göre, izolasyon döneminin çıkışı gölgeyle tanışmayı gerektirir. Phaedra’nın olay örgüsündeki ilk cümlelerine ihtiyar dadısı (gölge karakteri) karşılık verecektir:

“Phaidra:

*Ah, gelin doğrultun beni, başımı tutun kaldırın!*

*Eklemlerim nasıl kımıldamaz olmuş, canlarım!*

*Ey hizmetçiler, şu dirseklerime destek olun!*

*Başımı nasıl da sıkıyor şu alnımdaki sargı!*

*Alın onu, bırakın saçlarım dökülsün omuzlarıma!*

*İhtiyar Dadı:*

*Dur evlat, sakın ol! Sıkıntıyla bedenini*

*Oradan oraya atma n’olur!*

*Cesaret ve kavrayışla bu hastalığı*

*Daha kolay atlatacaksın!*

*Üzüntü, insana mahsustur.” (2015, s. 24).*

Duygusal acısı fiziksel acıya dönüşmüş olan Phaedra’nın artık başındaki örtü bile kendisine fazla gelir ve ağrısını artırır. Fakat bir diğer taraftan Phaedra, Antik Yunan toplumunda kadınlarınların kamusal alanda başını örtmesi gerektiği yönündeki toplumsal yasaya karşı çıkmakta ve bunu kişiyi kısıtlayan, ona yük olan bir sargı olarak tanımlar. Sargının çıkmasıyla saçlarının omzuna dökülmesi ise Gregory Nagy’nin *The Ancient Greek Hero in 24 Hours (24 Saatte Antik Yunan Kahramanı)* adlı çalışmasında, kahramanın “üzüntüsü” olarak vurguladığı bölümle örtüşür. Nagy’e göre, herhangi bir ağıt sırasında başındaki tülbenti çıkarıp saçlarını yolan kadın, kontrolsüz olarak görülür. Ek olarak, kadının saçlarını yolmasının dışında, Antik Yunan toplumunda bir kadının saçlarının dağınık ve kontrolsüz olması, o kadının seksüel olarak da kontrolsüz olduğunun işaretidir (2013, s. 81). Bütün bu kontrolsüzlüğü ile Phaedra, Nagy tarafından, *Hippolitos* tragedyasının kahramanlarından biri olarak okunur (Nagy, 2013, s. 458).

Bir gölge karakter olarak dadının Phaedra'nın hareketlerine olan tavrı, Phaedra'yı dizginlemek üzerinedir. Phaedra bir bakıma kendisinin farkında, kendisine aynadan bakmakta ve yaptıklarının ölçsüz olduğunu kendisine hatırlatmakta gibi görünür. C. A. E. Luschnig'in belirttiği üzere, Euripides'in bu tragedyasında ana karakterlerin hepsi (Hippolitos, Phesra, Theseus) kendilerine baktıklarında, kendilerini iyi (*good*) olarak görürken, kendilerine dışarıdan başkalarının gözlerinden baktıklarında gördükleri şey kötüdür (*evil*) (Luschnig, 1988, s. 7).

Seyirciyle Phaedra'nın nesnel olarak ilk tanışmasından sonra Phaedra, kadınlar korosunun en başta bahsettiği pırıl pırıl akan su kaynağını yeniden seyirciye hatırlatır ve o su kaynağında içip serinlemek istediğini belirtir.

*“Ah! Pırıl pırıl kaynaktan fışkıran sudan  
İçip serinlemek istiyorum! Ve de  
Bir ağaçlıkta uzatılmış kavak dallarının  
Üstüne uzanıp gölgede uyumak! Ah!  
...  
Bırakın dağlara gideyim. Ormanlara!  
Avcıların hayvanı öldürmek için kovaladığı  
Ağaçlıklara! Hey Tanrım, nasıl zevklidir,  
Köpekleri kışkırtıp, kaçan geyiğin  
Ardına salmak ve fırlatmak  
Teselya mızrağını,  
Tam da yelesini sıyırıp geçsin!  
Öbür eldeyse sivri bir kargı!”* (2015, s. 24-25).

Üvey oğluna olan aşkı nedeniyle ateşlenen Phaedra, tertemiz nehirden fışkıran sudan içip serinlemek ve aşkını yatıştırmak ister. *Oikos* sınırlarından çıkıp doğaya yönelmesi, ormanlarda koşmak, hayvanları kovalamak, ağaçların dallarında uzanmak istemesi birçok eleştirmen tarafından Phaedra'nın Hippolitos'a olan aşkını, Av Tanrıçası Artemis'e olan yakınlık ile göstermeye çalışması olarak okunmuştur. Bu anlamda

Artemis ve Afrodit arasında dualitik bir çatışma yaşayan Phaedra karakteri, tanrıçalardan herhangi birini aşağılamaz. Fakat öte yandan, Phaedra'nın Artemis ile bütünleşmiş olan av söylenceleri *physise* olan çağrıyla da okunabilir. Phaedra karakterinin Artemis'e olan çağrısı, bir anlamda karakterin *polis*in kodlarından çıkıp, doğaya dönme çağrısı gibidir. Bu şekilde üvey oğluna âşık olması, saçlarının omzuna dökülmesi, doğayla bütünleşmek istemesi, ormanlarda koşmak istemesi bir kamusal ihlal olarak görülmeyecek ve bir kirlilik unsuru olarak sayılmayacaktır. Phaedra'nın çatışması *nomos-physis* çatışması haline bürünmüştür.

“Vay başıma gelen, ne yaptım ben?  
Alın yolundan nereden saptım?  
Çıldırıldım mı, Tanrılar aklımı mı  
Aldı benim? Ah, annem, yeniden  
Ört başımı!” (2015, s. 25).

Burada Phaedra, çıldırmasını “*miasma*”<sup>40</sup> ile tanımlar (Petrovic & Petrovic, 2016, s. 202). Toplumsal düzen ve dini ritüellere bir karşı çıkış olarak Phaedra, kendi aşkına olan tepkisini farkedince (tülbentini çıkarması, ormanlara yönelmesi vb.) aklının kirlendiği ve hatta aklının bir tanrı tarafından kirletildiği fikrine gider (Kesgin, 2022, s. 137). Toplumsal sınırları ihlal eden bir duygulanım olarak yaşlı kocasının genç oğluna âşık olan genç Kraliçe Phaedra, *nomos* sınırları içerisinde bu davranışının majör bir metafiziksel kirlilik oluşturacağını fark eder. Andrej ve Ivana Petrovic, *Inner Purity and Pollution in Early Greek Religion (Erken Yunan Dininde İç Temizlik ve Kirlilik)* (2016) adlı çalışmalarında böylesine bir toplumsal kuralı ihlal etmenin yaratacağı kirliliği, *agos* olarak tanımlarlar ve bu kirliliği “majör metafiziksel kirlilik” olarak kavramsallaştırırlar. Dolayısıyla Phaedra'nın aşkı, Phaedra karakterinde kişisel bir çatışma yarattığı kadar toplumsal bir çatışma da yaratır.

Düşündükçe, aklı başına geldikçe sürekli sancılar bastığını belirten Phaedra, ölümün onun kurtarıcısı olacağı düşüncesini daha ilk sahnesinden dile getirir. Ardından, meraklanan kadınlar korusu bu “hastalığın” sebebini sorar; tragedyanın gölge arketipi

---

<sup>40</sup> Salgın hastalık ve dini kirlilik.

olan ihtiyar dadı karakteri sebebini bilmediğini, iki gündür Phaedra'nın ağzına bir lokma koymaması neticesinde bu hale gelmiş olabileceğini belirtir. (Euripides, 2015, s. 27). Phaedra kendisini çılgınlıkla tanımlarken, toplum (kadınlar korosu) ve gölge arketipi (ihtiyar dadı), Phaedra'nın delirdiğini düşünür. Bu anlamda Frye'ın belirttiği üzere bir altmimetik tragedya örneği olarak kahramanın yalnızlaştırılmış olması oldukça olağan bir durumdur (Frye, 2021, s. 66).

İhtiyar dadı Phaedra'yı sorgularken Phaedra'nın Hippolütos'un adını anması üzerine Phaedra, aşkını ilk kez kamusal alanda açık etmiş olur. Hippolütos'un adını duyması, onu derinden etkiler ve iç dünyasındaki aşkını rasyonelize eder. Lusching bu durumu açıklarken Phaedra için Hippolütos'un sessiz ve bilinmeyen bir nesne olduğunu belirtir. Bu sessiz ve bilinmeyen nesne, Phaedra'nın arzuları için bir nesnedir fakat Hippolütos'un adını ilk kez duyduğunda arzularının nesnesi olan Hippolütos, korkularının nesnesi haline gelir (Luschnig, 1988, s. 11).

Phaedra'nın Hippolütos'un adını duymasının ardından verdiği tepkilerin büyüklüğünden dolayı Dadı, Phaedra'nın herhangi bir cinayete bulaşıp bulaşmadığını sormak için ellerinin kanlı olup olmadığını sorar. Bu soru üzerine Phaedra, "*Ellerim temiz. Ama yüreğim lekeli!*" şeklinde yanıt verir (2015, s. 28). Phaedra'nın, kalbini kirli olarak tanımlaması *polis* yasaları uyarınca ölçüsüzce bulunacak olan aşkını kendisinin de kirletici bir etmen olarak gördüğü yönünde bilgi verir.

İhtiyar dadı ve Phaedra arasındaki, dadının Phaedra'nın gizlediklerini öğrenmeye çalıştığı, *stikomit*<sup>41</sup> bölümünde Phaedra defalarca "ölüm" kelimesini kullanır ya da onu ima eder. Phaedra ölümü çoktan göze almış bir karakterdir fakat bu eylemin gerçekleştirmek için çok daha geçerli bir neden arar. Phaedra bir bakıma olabilecekleri önceden seziyor gibidir. Ölümün onun için kaçınılmaz bir son olduğunu biliyor fakat yine de arzularını gizleyip "erdemli" kalmaya çalışıyordur.

---

<sup>41</sup> "Figürlerin tek dizelik ya da iki-üç kısa cümleden oluşan sözler kullandığı bir diyalog biçimidir. ... Diyalogda stikomit kullanımı temponun yükselmesine ihtiyaç duyulan kısımlarda işe yarayan bir tekniktir." (2020, s. 215)

*“Olabilir, ancak bu (ölüm) benim içim muhteşem bir şey.*

...

*Gizliyorum çünkü zayıflığımı erdeme dönüştürüyorum ben”* (Euripides, 2015, s. 29).

Dadısının bitmek tükenmek bilmeyen ısrarına dayanamayan Phaedra, ilk defa arzularını açık etme yoluna girer. Arzularını başka bir karaktere ve hatta “gölge” karakterine aktarması Phaedra’nın içinde bulunduğu gerçekliğe ikna olması yolunda bir araç olur. Çoğu durumda içedönük karakter özelliklerine sahip olan Phaedra’nın kendisini en çok dışa vuran özelliği *“içteki her şeyi dışsallaştırma ve dıştaki her şeyi biçimlendirme”*dir. (Jung, 2020, s. 102) Bu durum içedönük tip için, onun kendi duyularına yönelebilmesini olanaklı hale getirir çünkü diğer türlü insan olarak bir tabiiyet bulamayacak ve Tanrılaşacaktır. Diğer taraftan, nesneyle olan ilişkisi özdeşleşme kavramına dayalı olan içedönüğün kendisi için olumsuz olan durumdan sonra “kendini düzenlemesi/kendini yeniden tesis etmesi”, yani Jung’un açıklamasıyla Ben’ine dönmesi içedönük için zordur (2020, s. 109). İçedönük karakterin nesneyle kurduğu özdeşlik ilişkisine dair Jung şunu belirtir;

*“Artık o ‘kendisi’ değildir, salt ilişkidir, nesnesiyle özdeştir ve bu nedenle bakış açısı yoktur.”* (2020, s. 109).

Jung, nesneyle özdeşleşen içedönük bireyin adeta Ben’inden koptuğuna işaret eder ve bu durumun bireyin kendisini arkaik ve kolektif bağlantılarda ve dolayısıyla çeşitli özdeşliklerde kaybeden bir dışa yönelme olayı olduğunu belirtir. Fakat bu dışa dönme durumu dışadönük bireyin yönelimlerinden daha çok içedönük bireyin kendine dışarıdan bakıp küçümsemesiyle sonuçlanır. Nesne ile olan ilişkideki yaklaşım farklılıkları içedönük ve dışadönük karakterde genel olarak şu şekilde karşılık bulur; içedönük karakter nesneyi kendinden ötürü görür, nesneyle özdeşleşir ve özdeşleşmenin neticesi olarak nesnede kendiliğini kaybeder. Dışadönük karakter ise, nesneyi kendinden bağımsız görür, nesneyle empati kurar ve bu empati neticesinde kendiliğini inşa etmeye başlar (2020, s. 109-110).

*Stikomitin* sonlarında, Phaedra'nın arzularını açık etmesine giden yol, en son annesi Pasiphae ve kız kardeşi Ariadne'yi anmasıyla açılır. Phaedra, kader çarkının ailesi için işlediğini ve bir duygulanım olan “aşk” neticesinde ölümüne giden yolun inşa edildiğini görür. Dolayısıyla, bir nevi kendinden uzaklaşıp mitsel olarak geçmişin izini arar ve geçmişte yaşananların bugününe olan tesirini anlamlandırmaya çalışır.

*“Ah, zavallı anne, nasıl bir aşk çılgınlığıdır, bu!*

...

*Vah zavallı kız kardeşim, Dionüisos'un karısı!*

...

*Ya ben, üçüncü talihsiz,*

*Benim sonum nasıl gelecek ki?”* (2015, s. 30).

Phaedra arzularını ve bir nevi kendisini açık ettikten sonra, İhtiyar Dadı'nın haykırıışları gün ışığına yönelik olur. Gün ışığında ortaya çıkan bu bilgilerin tehlikesini belirtmek ister ve ışığa öfkelenir. Dadıdan hemen sonra kadınlar korosu da aynı şekilde Phaedra'nın ışığa, aydınlığa karşı suç işlediğini ve bunu açık ettiğini belirterek Phaedra'nın talihsizliğinin altını çizerler.

*“İhtiyar Dadı:*

*Ah, bu nefretlik gün. Bu nefretlik ışık! Hayat, ayrıl benden.*

*Ey ölüm beni varlık âleminden al!*

...

*Kadınlar Korusu:*

*Senin için oldu bunlar, sen ışığa karşı suçu açığa döktün,*

*Şimdi şu kısacık gün içinde nasıl sürdüreceksin? Gün biter*

*Ve Afrodite'nin öfkesinin nasıl sonlanacağı, bellidir, ey Pasiphae'nin talihsiz kızı...”* (2015, s. 31).

Işık arketipi, Homeros metinlerinden beri Batı düşünce tarihinin kurucu ve belirleyici arketiplerinden biri olmuştur. Kendini birçok farklı tezahürde var eden ışık arketipi, Cathryn Vasseleu'nun Jacques Derrida okumasına göre “kendini açık etme” olarak zuhur

eder (2002, s. 5). Öte yandan Jung’a göre, arketip kelimesinin kendisi de Platon’un *ideası* ile eş anlamlıdır ve Tanrı’ya tekabül ettiği gibi, “ışık” kavramına da tekabül eder. (2021, s. 17) Yani bir arketip veya Tanrı modeli olarak ışık, kurucu ve yaratıcı gücü elinde barındırdığı ölçüde, yok etme gücünü de elinde barındırır. Dolayısıyla Phaedra’nın aşkının Tanrı’nın yeryüzündeki düzenine işlenmiş bir suç olarak yer etmesi, “ışığa karşı işlenen suç” simgeselliği ile karşılık bulur.

Phaedra ışığa karşı suç işlediğini bir kez de gölge karakteri ve kadınlar korosundan duyduktan sonra bir bakıma kendisi için düşündüklerini rasyonel kılmış olur ve tragedyadaki ilk sahnesinden itibaren gelişen karakter yapısından bambaşka bir yapıya doğru evrilir. Luschning, bu anlamda Phaedra’nın başta duygusal ve deli bir karakterken, tiradında oldukça rasyonel bir kadına dönüştüğünü belirtir (1988, s. 44). Nevrotik ve çılgınlık halinden, içedönük duygusal bir karakterden akılcı bir karaktere dönüşüm, Phaedra’nın bir anda toplumsal ve kültürel yaşantıyı sorgulamaya başlamasıyla belirir.

*“Ey Peleponnez Yarımadasının en uç noktasındaki Troizen’in kadınları, ben,  
Yaşamı bize zehreden şeyin nereden kaynaklandığı üstüne  
Daha önce de uzun geceler boyu düşündüm ve gördüm ki,  
İnsanın günaha sürüklenmesinin nedeni, insan akli değil,  
Çünkü doğru bakış ve kavrayış çok kimsede mevcut,  
Ne var ki, uygulamıyor kimse. Ya uyuşukluktan,  
Ya da insanlar, yapmaları gerekene değil de  
Hoşlandıklarına yöneliyorlar.”* (2015, s. 31-32).

Tiradın bu ilk satırlarında Phaedra, kadınlara yaşamı zehreden şeyin ne olduğu üzerine olan düşüncelerini paylaşır. Phaedra karakterinin bu sözlerine göre yaşamı zehreden şey, akılsızlık veya *logos*’un yetersizliği sebebiyle değil, *logos*’un kullanılmıyor olmasıyla ilgiliydi. Ona göre, *logos*’un kullanılmaması, kendisinin tam da bir önceki sahnede olduğu gibi ölçüsüzce sokakta salınımına, bağırıp şarkılar söylemesine, “uygunsuz” aşklar yaşamasına sebebiyet verir. Ayrıca Euripides’in *Hippolitos* tragedyasında sürekli olarak iki farklı *logos*un da çatışması gözler önüne serilir. Tanrılar arasında bir fikir birliği olmadığı gibi, toplum arasında da fikir birliği yoktur. Zaten tragedyada daha ilk

sahnedeki iki farklı tanrıçanın sağda ve solda olmak üzere heykelleriyle çerçevelenmiş olarak inşa edilmiştir ve bu durum Luschning'e göre *duo logoi*<sup>42</sup> olarak açıklanır (Luschning, 1988, s. 36).

Phaedra karakterindeki bu rasyonel dönüşüm, aslında karakterin aşkın doğasından da kaynaklanır. Bir duygulanımın peşinden koşmak isteyip toplumsal bağlara takılan karakter, kendi içerisinde bu çatışmayı yaşadığından dolayı bitkin düşer ve yine bu çatışmadan kurtulmak istemesinden dolayı bir çıkış yolu arar. Jung'a göre kişinin tutum tipini araştırmak adına yapılan nesne ve durum çalışmaları, farklı nesne ve durumlar karşısında verilen tepkilerin farklılaşabileceğinden dolayı, sağlıklı sonuçlar vermeyecektir. Dahası Jung, bireyin verdiği, birbirine zıtlık oluşturabilecek tepkilerin mantıken birbirlerini sıfırlayıp nötr yapacakken, pratikte bu zıtlıkların, Friedrich Schiller'den aktararak, "simge yaratma içgüdü" oluşturacağını belirtir. Zıtlıklar sıfırlanmak yerine, artı pozisyonda bir üretime dönüşür ve Jung, Schiller'in simge yaratma dediği bu içgüdüye aynı zamanda, "oyun içgüdü" de der. Bu içgüdü'nün ancak ciddiyetle düşünüldüğünde ele alınabileceğini belirtir. Schiller, "... *insan ancak kelimenin tam anlamıyla insan olduğunda oyun oynar ve ancak oynarken tam insandır.*" (2020, s. 114) der ve bu açıklamadan dolayı Jung, oyun oynamanın barındırdığı çelişkiyi, insan karakterini anlama konusunda da zıtlıkların birlikteliği açısından ele alır. Ona göre, zıtlıkların birlikteliği yaşam döngüsünde "yaratıcı fantezi" denilen mefhumu ortaya çıkarır. Bireydeki zıtlıklar yaratıcı içgüdü, hayvansal ve Dionizyak olanı açığa çıkarır ve şeytani arzular uyandırır (2020, s. 115-116).

Phaedra'nın *logos* ve *physis* çatışması mitsel olarak iki kere gerçekleşir. Bunlardan ilki Hippolitos'a ilk âşık olduğu an, diğeri ise ölüme karar verme anı. Aslında zaten ilk cümlesinden beri ölümün kendisi için en doğru yol olduğu düşünen Phaedra, aşkının toplumsal karşılığını net olarak dadısı ve Troizen'li kadınlardan duyunca kararına büyük bir adım daha yaklaşır.

*"Aşk beni yaraladığında, bunu nasıl  
Akıllı uslu taşıyım diye düşünmeye başladım.*

---

<sup>42</sup> İkili akıl.

*Böylece hemen de susup üzüntümü gizlemeye  
Koyuldum. Çünkü dile egemen olmak mümkün değil  
Ve bizzat kendimizde en kötü yaraları açar. İkinci  
Olaraksa, çılgınlığı erdemın gücüyle yenip bastırmak vardı  
Ama bu yolların hiçbirı acılarımı gidermeye yetmeyince,  
Nihayet üçüncü yol kalıyordu: Ölmek ...” (2015, s. 32).*

Phaedra için önemli olan, “kirlenmiş” olan kalbini ve zihnini gizli tutmak ve onurunu gözler önüne sermektir. Erdemli oluşuyla tanınmak isteyen Phaedra, isminin lekelenmesini istemez ve dolayısıyla Hippolütos’a olan aşkını saklar. Fakat dadısının (gölgesinin) zorlamasıyla, kalbinden ve zihninden geçenleri başkalarının ağzından işittiğinde aşkını ilk kez gün ışığında açık etmiş olur, kendi benliğini ortaya çıkarır. İlk kez duygularını Hippolütos’a olan aşkıyla hissetmiş olan Phaedra, bir kadın kahraman olarak başarının sahte hazinesini bulmuştur. Erkek dünyanın kodlarıyla sevmenin erdemsiz sayılacağını bilen Phaedra, bu sevgiyi saklama yoluna gitmiş ve sevgi ortaya çıkınca da kendisiyle tekrar tanışmaya başlamıştır. Kendisini tanıma yolculuğunda katalizör etmenler yine Ben ile ilgili olacaktır çünkü öznel etmenler tarafından eyleme geçen içedönük tip, genellikle eylem hareketini Ben’e odaklanarak yapar. Fakat bu noktada Jung’un önerdiği gibi, kavramlar arası karmaşa yaşanmaması ve içedönük tipi doğru algılamak adına özellikle öznellik, kendilik, Ben kavramlarına açıklık getirilmesi gerektiğini düşünmekteyim.

Öznel kelimesi, Türkçe’de özne kavramından ileri gelmekte ve Ahmet Cevizci’ye göre (2005), özne kelimesi Yunanca kökene dayanak, temel anlamına gelen “*hypokaimenon*”un Latince karşılığı olan “*subjectum*” kavramından gelir. Cevizci, özne-nesne kavramlarını şu şekilde açıklar.

*“Özne ve nesne terimlerinin anlamı modern felsefenin başlangıcından itibaren kökten bir değişikliğe uğrar. Buna göre, özne artık algı, tasarım, izlenim, düşünce ve duylulara dayanak olan, düşünen, hisseden, bir şeylerin bilincinde olan şey olarak ben ya da zihin anlamına gelir. Nesne ise, söz*

*konusu anlam içinde öznenin, yani bireysel bir zihin veya zihni olan bireyin dışındaki ya da ötesindeki varlıktır.” (2005, s. 1308).*

Cevizci’ye göre öznellik ise, özne ile ilgili olan ve özneyi kapsayan her türlü durum ile ilgili olan sıfattır. Kamusal olandan ayrışır ve Ben’le ilgili olan kişisel alana girer (2005, s. 1308). Fakat Jung’un öznellik tanımı Cevizci’nin tanımından daha farklıdır. Jung, öznel olanın da nesnel olandan dolayı geliştiğini belirtir ve nesnel süreçler sonucu psişede oluşan durum için verilen tepkiye veya psikolojik eyleme öznel der (2020, s. 359). Dolayısıyla Phaedra’nın kendini tanıması, etrafında yaşanan olaylardan dolayı gerçekleşecektir ki, karakterin psikolojik tabanının oluşumunda da esas olan olup biten dış aksiyonlardır.

Phaedra’nın uzun tiradından sonra, kendisini öldürme ihtimali karşısında İhtiyar Dadı’sı bir nevi tavır değiştirir ve mitlerin gerçeklikleriyle konuşmaya başlar. Tanrılar ile insanları karşılaştırır ve son olarak Phaedra’nın aşkının tanrıların bir isteği olduğunu, dolayısıyla memnuniyetle taşıması gerektiğini belirtir.

*“Afrodite, Seni bulmuş, sen de âşık olmuşsun. Eee, ne var  
Bunda? İlk sen değilsin ki!*

...

*Eski zamanların resimlerine  
Bakanlar, şarkıcıların sözlerini dinleyenler,  
Zeus’un Semele’nin yatağına kavuşmak  
İçin nasıl yanıp tutuştuğunu, Eos’un, o harika  
Sabah kızılığını, Kefalos’un aşkından nasıl  
Çaldığını bilirler. Bu Tanrılar hala gökteler  
Ve Tanrılar çevresinden kovulmuş değiller;  
Duygularına esir olmayı kabullenmiş oturuyorlar.  
Sen kabullenemezsin oysa değil mi?*

...

*Çünkü sen bir insansın. Sevgili kızım, bu kibirden vazgeç.  
Kibir, Tanrılardan da üstte olmayı istemektir.*

*Tanrının isteği olduğu için*

*Aşkını taşı.*

...

*Yoksa erkekler,*

*Bir çıkış yolu bulamayan kadınların aklından kuşku duyacaklar.” (2015, s. 34).*

Tanrıların bitmek bilmeyen aşk ve ensest hikâyelerinin yanında, bir tanrının isteği üzerine üvey oğluna âşık olan Phaedra’nın, yaşadığı bölgede toplumsallaşabileceği bir alan kalmaz. Dadısı ne kadar tanrıların yaşantısından örneklendirme yapsa da, Phaedra için Hippolütos’a olan arzusunu gerçekleştirme ihtimali imkânsıza yakındır ki gerçekleştiği takdirde tanrılar kadar şanslı olmayıp, muhtemelen sürgün edilecektir. Dadısı gerçek düşüncelerini Phaedra’dan saklar ve Phaedra da bu durumun farkındadır. Hatta dadısı ilk kez Phaedra’nın kendisine ve Troizenli Kadınlar Korosu’na açık ettiği duygulanımı Hippolütos’a açmayı ve bir teklif olarak sunmayı önerdiğinde, Phaedra’nın tepkisi oldukça sert olacaktır.

*“Ah geveze kadın! Kapa çenenini ve bir daha böyle*

*Berbat bir sözün senin ağzından çıktığını duymamayayım!” (2015, s. 36).*

Luschning’e göre, bilgiye erişim ve gizlilik, *Hippolütos* tragedyası için oldukça önem taşır (1988, s. 75-92). Euripides’in bu tragedyasında örneğin, seyirci her zaman karakterlerden daha çok bilgiye sahiptir. Seyirci, olacakları zaten daha en başından büyük ölçüde Afrodit’den öğrenmiştir fakat bunun dışında ilerleyen her sahnede, daha önceki olayları bilmeyen başka bir karakter sahneye çıkar. Dolayısıyla her sahnede gizlenen bir gerçeklik bulunur. Phaedra da bir nevi kendi varlığını gizledikleri ve gizlemedikleri üzerinden inşa etmeye çabalar. Öte yandan, bir bakıma gizledikleri ve gizlemedikleri ona dayatılan bir sistem içerisinde erdemli bir kadın olmayı gerektiren özellikler etrafında şekillenir. *Pragma*<sup>43</sup> olarak nitelendirilebilecek olan aşkını sürdürmeyi dilesse de bu

<sup>43</sup> Antik Yunan dünyasında aşk için kullanılan beş farklı kelime ve anlam bulunmaktaydı. Temel olarak bunlar; *eros* (cinsel arzu), *storge* (aile sevgisi), *agape* (tanrı aşkı), *pragma* (uzun süreli aşk), *philautica* (arkadaşlık, dostluk) olmak üzere sıralanır. (Blackmon, 2021, s. 23-28)

durumun onurlu ve erdemli bir kadın olarak anılmasını zedeleyebileceği için gizlenmeyi gerektirir.

Phaedra'nın dadısına ve kadınlar korosuna açılmasından sonra İhtiyar Dadı'nın önerisi, bu aşkı Hippolütos'a açmak yönünde olur. Hippolütos'un adını hala ağzına almayan Phaedra, dadının Theseus'un oğluna bir şey sızdırıp sızdırmayacağından emin olmaz. Phaedra'dan yapmayı planladığı şeyleri gizleyen dadı, bu konuşmanın hemen ardından Hippolütos ile konuşur ve bu konuşmanın bir kısmına Phaedra da şahit olur (2015, s. 36-38). Tragedyanın metninde dadı ve Hippolütos'un konuşmasının olduğu sahne bulunmasa da Phaedra onların bağrıışmasını dinler. Bu diegetik sahnede Phaedra'nın tepkilerinden Hippolütos'un tepkisi seyirci tarafından sezilir. Tam olarak bu noktada Phaedra ilk kez Hippolütos'un adını telaffuz eder.

*“Atlının oğlu, şu Amazon'un  
Oğlu Hippolütos, benim dadıma  
Yüksek sesle bağılıyor  
Ve onu azarlıyor.*

...

*Açık açık konuşuyor,  
Utanmazca işbirliği yapmakla,  
Efendisine karşı karısını ayartmakla suçluyor ihtiyarı!”* (2015, s. 39).

Tragedyada, Phaedra başta olmak üzere, sürekli bir şeyler gizleyen karakterlerin yanında Hippolütos açık açık konuşur. Fakat Phaedra'ya göre bu açık açık konuşma bir bakıma hayattaki deneyimsizliği ifade eder. *Persona* arketipinin varlığı neticesinde toplumsallaşabilmek, bazı şeyleri gizlemeyi ve maskeler takmayı gerektirir. Kişi, farklı kamusal alanlarda farklı maskeler takar ve bu şekilde toplumsallaşır. Tek bir *personaya* nevrotik bir şekilde tutunmak ise kişide kimlik kaybına neden olacaktır ve Hippolütos neredeyse bu yoldadır (Jung, 2020, s. 170). Ölçüsüzce bir tanrıçayı kutsarken başka bir tanrıçayı yok sayan ve hatta aşağılayan, kibrinden ihtiyarla saygısızca konuşan ve öfkesini de ölçüsüzce yaşayan bir karakter olarak Hippolütos, aşkını kendine saklamaya çalışan, herkes tarafından soylu ve saygılı olarak görülen Phaedra karakterinin yanında

çok daha ölçsüz görünür. İlerleyen sahnelerde Phaedra, Hippolütos'un bir şekilde alçakgönüllü olmayı belki de kendisi (Phaedra) sayesinde öğreneceğini belirtir (2015, s. 44).

Dadı ve Hippolütos, aralarında geçen diegetik sahneden sonra mimetik alana çıkarlar ve kısa bir *stikomitten* sonra Hippolütos, kadınlara olan öfkesini ve nefretini ifade ettiği tiradına başlar.

*“Kadının bir yük olduğunun kanıtı: Baba,  
Kendi eliyle besleyip büyüttüğü kızını,  
Bir de üstüne drahoma ekleyerek,  
Sırf o yük sırtından kalksın diye,  
Verir birine, kurtulur.”* (2015, s. 41).

Kadınları zehirli bir çiçeğe benzeten Hippolütos, “... ve bu zehirli çiçeği alan koca...”, aynı zamanda bazı kadınların ileri bir zekaya sahip olduğunu ve zeki olduklarından dolayı da uzak durulması gerektiklerini belirtir (2015, s. 41).

*“Tanrı bizi ileri bir zekaya sahip olan  
Kadınlardan korusun.”* (2015, s. 41).

Fakat Hipplütos, kadınlardan korunamayacaktır çünkü dadı ile yaptığı konuşmanın başında, henüz dadının ne anlatacağını bilmeden, anlatacaklarını kimseye söylememeye dair yemin etmiştir. Dolayısıyla bu yemini etmemiş olsa, konuşulanları Theseus'a ileteceğini, fakat yeminin onun ağzının mührünü koruduğunu, konuşamayacağını belirtir. Ardından bu tiradın sonlarına doğru, Phaedra'yı gördüğü anda Phaedra'ya bakarak, tüm kadınlara lanet yağdırır (2015, s. 42). Yine de ilginç görünen nokta, Christopher Gill'in de belirttiği üzere, Hippolütos'un Phaedra ile birebir doğrudan olarak sözlü iletişime geçmeyişi ve Phaedra'nın da buna karşılık verişidir. İki karakter tragedya boyunca asla birbirleriyle konuşmazlar. İki karakter için de *sôphrosûnê* ölçsüz bir ideale dönüşmüştür ve trajik sonlarını bu ölçsüz *sôphrosûnê* idealleri getirir (Gill, 2005, s. 66).

Hippolütos'un lanet yağdırıp sahneden çıkmasının ardından Phaedra, ölüm kararına bir adım daha yaklaşır. Onu saranın yırtılamaz ve çözülemez bir kader ağı olduğunu belirtir ve içinde bulunduğu durumu bir “maruz kalma” hikâyesi olarak aktarır. Fakat Phaedra'nın kendisi için de bu durum pek anlaşılır görünmez. Bir taraftan kendi duygularına maruz kalan Phaedra, öte taraftan kaderin ağlarına ve Tanrıça'nın arzusuna maruz kalır. Annesi ve kızkardeşinden beri süregelen “ölümcül aşk” lanetinden onurlu ve erdemli bir kadın olarak kurtulmanın yolunu arar. Arzularını bir suç olarak simgeleyen Phaedra, çocuklarının onurunu korumak adına plan yapmaya başlar, fakat bu planda Theseus ile yüzleşme yoktur. Çünkü kendisini öylesine suçlu görür ki, Theseus'un önüne çıkamayacağını düşünür. Son sözlerinde ona dilek dileyen Kadınlar Korosu'na “onur” dilemesini temenni eder ve onu “mahveden” Afrodite'yi sevindirmek adına yaşamına son vereceğini açıklar.

*“... bana onur dile.*

*Beni mahveden Afrodite'yi, bugünden tezi yok*

*Yaşamımı terk edip çok mutlandıracağım. Aşkın ne kadar*

*Acıyla dolu olduğunu kendim yaşadım. Ne var ki, benim*

*Felaketimden gurur duymasın diye,*

*Ölürken bir başkasının felaketine de neden olacağım.*

*O kişi, kendisi de buna karıştı mı, kibirli bakışını*

*Terk edecek ve alçakgönüllü olmayı öğrenecektir.” (2015, s. 44).*

Phaedra'nın son sözü Hippolütos'un alçakgönüllü olmayı öğrenmesi ve kibirinden vazgeçmesi yönünde olmuştur. Bu durumda öyle görünüyor ki Phaedra, arzularını kirletici bir suç olarak tanımlarken bu arzulara karşılık verilmemesini de kibirlilik olarak tanımlar. Bu açıdan bakıldığında Phaedra karakterinin erdem ve etik anlayışı karmaşık görünür. *Polis* yaşamı ile çatışan bir kadın kahraman olarak anlaşılır durumdadır.

Euripides'in Phaedra'sı, Theseus'un evlerine dönüp dönmeyeceğinden habersiz ölüm kararını vermiştir. Phaedra, Theseus ile yüzleşmektense içinde üvey oğlunun kendisine tecavüz ettiği iftirası bulunan ve bu sebepten dolayı intihar ettiği yazan bir mektup hazırlar. Sonrasında kendini asan Phaedra, dadısı tarafından bulunur. “Havada salınan

Phaedra” sedyeye indirilir ve Theseus onu bulduğunda elindeki mektubu da okur. Phaedra’nın mektubunda neler yazıldığı seyirci tarafından bilinmez ancak Theseus’un sözlerinden yapılan çıkarım içinde tecavüz iftirasının bulunduğu yolundadır.

“Evlilik yatağı” olarak geçen, kadınların evliliğinin ve eşlerine bağlılığının simgesi olan yatağın bulunduğu odada kadınların kendilerini asmaları, antik metinler arasında oldukça yaygın bir simgedir. İokaste, Antigone, Phaedra gibi birçok Antik Yunan kadın kahramanı kendilerini asarlar (Doria & Giuman, 2016, s. 3). Örneğin, mağarada kendini asmış olan Antigone, son tiradında ölüm döşeği olan mağarayı aynı zamanda gerdek yatağına benzetir (Sophokles, 2014). Kendini asma ve salınma mitinin izi, genç bakire Erigone’nin mitsel hikâyesine dek sürülebilir. Mite göre, Attika bölgesine ziyarete gelen Dionysos, İkaros tarafından misafir edilir ve Dionysos, teşekkür etmek amacıyla, İkarus’a şarap yapımını öğretir. Kendi şarabını kendisi yapan İkarus, yaptığı şaraptan bölgedeki bazı çobanlara ikram eder. Fakat alkolün neticede nelere sebebiyet verebileceğinden habersiz olan çobanlar, yeterince şarap içtikten sonra onlara şarabı ikram eden İkarus’u öldürürler. İkarus’u öldürdükten sonra ölü bedeni saklamak amacı ile onu bir ağacın altına gömen çobanlar, İkarus’un kızı Erigone’nin babasının köpeği Maera ile arayacağından habersizdir. Maera, İkarus’un kokusunu alır ve mezarı bulur. Bunun üzerine Erigone, kendisini aynı ağaca asar ve kendisini asmadan önce Atina’daki bütün bakire kızların kaderinin kendisinininkiyle aynı yoldan geçmesi yönünde lanet yağdırır (2016, s. 6). Federica Doria ve Marco Guiman’ın yaptığı analize göre, Erigone ve diğer kendini asan kadın karakterler arasında mitsel bir bağlantı bulunur. Özellikle daha önce evlenmemiş olan kadın karakterler için “kendini asma” bir nevi onların “evlilik deneyimi” haline gelmiştir (2016, s. 22-23). Erigone miti ve Phaedra miti arasındaki arketipsel bağlantı ise kadın kahramanların ölüm ile kadın oluş’a dair mitiko-tarihsel cevap arama yolculuğuna çıkmalarından kaynaklanabilir.

Bu açıdan bakıldığında Phaedra’nın Hippolütos’un ölümüne sebebiyet vermesi, onu arketipsel Korkunç Anne yaparken, kendi ölümünü gerçekleştirme kendilik arayışında önemli bir adımdır. *Femina fatale*’dan ziyade, “kendi yaşamını intiharıyla mülksüzleştiren”<sup>44</sup> bir karakter olarak Phaedra, bu kararıyla *polis* kurallarının tekrar

---

<sup>44</sup> Terry Eagleton’ın intihar tanımı. (Eagleton, *Radical Sacrifice*, 2018, s. 9)

tekrar sorgulanmasına sebebiyet verdiği için dönüştürür ve *devrimci bir kirliliğe*<sup>45</sup> sebebiyet verip, Euripides'in *Hippolitos* tragedyasındaki yolculuğunu tamamlarken mitiko-tarihsel yolculuğuna henüz yeni başlar.

### 3.2.3 Lucius Annaeus Seneca ve Phaedra

Lucius Annaeus Seneca'nın *Phaedra*'sının, tam olarak yazıldığı tarih bilinmemekle beraber, M.S. 54 yılından önce yazıldığı tahmin edilir. Seneca'nın miti yeniden okuması birçok açıdan Euripides'in *Hippolitos* tragedyasından farklılaşır. Çiğdem Dürüşken'in çevirisine yazdığı önsöze göre, Seneca ne kadar Euripides'in *Hippolitos* tragedyasını okumuş ve kullanmış olsa da kendisinin *Phaedra* tragedyası, Sophokles'in sadece fragmanları kalan *Phaedra* tragedyasından ve Ovidius'un *Heroides* adlı eserindeki mektubundan izler taşır (2021, s. xxii). Stoacı eğilimler taşıyan bir yazar olarak Seneca, hikâye yapısından daha çok birbirine ağlarla bağlanmış nedenler arasında yazınsal araştırma yapar (Armstrong, 2006, s. 278). Dolayısıyla Seneca'nın *Phaedra*'sında çok daha ayrıntılandırılmış bir karakter analizi yapmak mümkündür.

“Tragedyanın İkinci Altın Çağı” olarak anılan bir dönemin yazarlarından biri olan Seneca, edebi bir çevirmen yaklaşımıyla tragedyalara yaklaşmaz, mitleri aynı Ovidius'un *Dönüşümler* eserinde yaptığı gibi dönüştürür (Mayer, 2002, s. 12). Fakat Seneca'nın dönemine kadar Roma tragedya ve genel olarak tiyatro geleneği, performans alanından çıkıp okuma salonlarına ve küçük bir kesim elit insanın tekeline geçmiştir. Dolayısıyla daha öncesinde edebi bir form olarak dolaşıma girmeyen tragedyalar, sadece elit sınıf için bile olsa, edebi dolaşıma bu dönemde başlar. Bununla beraber, tragedyanın yazınsal yapısında ve alımlanmasında çeşitli dönüşümler oluşur. Seyirci de artık olan bitenlerden öte, duydukları üzerine düşünmeye ve yorumlamaya başlar. Fakat tabii ki elit sınıfın tekelinde olan dilsel dönüşümler de kendileri için siyasal ve etik söylem aracına dönüşmüştür (Mayer, 2002, s. 15-16).

Öncelikle Seneca'nın *Phaedra* oyununda, Phaedra karakterinin Theseus ile olan ilişkisi üzerine düşündükleri ve hissettikleri hakkında diğer yazarların Phaedra karakterlerine

---

<sup>45</sup> Ayrıntılı araştırma için: Kesgin, Gözde Nur. “Viewing Ancient Greek Tragedies in Light of Transformative Pollution: Antigone, Oedipus Tyrannus, Hippolytus”. *Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi*, sy. 35 (Aralık 2022): 121-44. <https://doi.org/10.26650/jtcd.1177726>.

göre daha çok bilgiye erişmek mümkündür. Seneca'nın güçlü dili ve miti dönüştürdüğü çağdaş yorumu, Phaedra karakteri özelinde, oldukça geniş bir yelpaze sunar. Armstrong, bu geniş yelpazeyi üç grupta incelemeyi önerir ve buna göre bu üç grup, karakterin kişisel özellikleri, kalıtım kalıpları ve edebi gelenek olarak ayrılır (2006, s. 279). Giritli kadınların süregelen laneti ise Seneca'nın metninde de diğer yazarlarda olduğu gibi kendini gösterir ve poetik hafıza kendini dönüşümün ışığında tekrar var eder.

Seneca'nın *Phaedra* tragedyası, Atina sınırları içerisinde geçer ve ilk sahne Hippolytus ve avcılarının avdan dönüş şenliğiyle başlar. Av dönüşü Hippolytus, diğer avcılara çeşitli yönergeler verir ve bu yönergelerden birinde Giritlilerin “kavgacı” olduğunun altını çizerek. Ardından Diana'yı<sup>46</sup> kutsar ve ikinci sahnede Phaedra ile Sütanne'yi görürüz. Phaedra söze “ulu Crete”<sup>47</sup>e seslenerek başlar (Seneca, 2021, s. 5).

*“Ey ulu Crete, engin denizin yüce hanımı,  
koyulmuş sularına sayısız gemi, kıyılar boyu,  
nereye giderlerse, hatta ta Assyria'nın ülkesine,  
gösteriyor yolu Nereus pruvalarına;  
niçin bıraktın beni bu nefretlik evde,  
düşmanımınla evlendirip  
ömür boyu acıya, gözyaşına mahkum ettin?”* (2021, s. 5).

Daha ilk cümleden kendi yaşamıyla Girit'i özdeşleştiren Phaedra, Girit'i bir kadına benzetir ve gelen her türlü sayısız gemi metaforu, sayısız talibi olan erkeklere işaret eder. Hepsi de Nereus pruvalarına, yani Yunan mitolojisindeki Oceanus'un oğlu, yaşlı deniz tanrısına doğru yol gösterir. Su arketipinin bir versiyonu olan deniz simgesiyle söze başlayan Phaedra, henüz ilk cümlesinde Theseus ile olan evliliğinin kendi rızası dışında ve zorla yapılmış bir evlilik olduğunu belirtir. Birçok diğer Antik Yunan kadın karakterin aksine, Phaedra memleketinden göç etmeye babası tarafından mecbur bırakılmış bir göçmen karakterdir. Medea veya kız kardeşi Ariadne gibi kendi isteğiyle değil, politik

---

<sup>46</sup> Diana: Artemis, Roma mitolojisinde Av Tanrıçası'dır.

<sup>47</sup> Girit.

zorunluluk nedeniyle sevmediği biriyle evlendirilmeye ve göç etmeye zorlanmıştır (2006, s. 280).

Girit'ten Atina'ya göç edip politik bir evliliğe maruz bırakılmış olan Phaedra, üstüne bir de Theseus tarafından yalnız bırakılır. Hem ailesinden hem de yasal eşinden kopuk olan Phaedra, “kahramanın yalnızlığı” arketipini ilk sözleriyle su yüzüne çıkarır.

*“Theseus’un karısına gösterdiği her zamanki sadakat işte bu.  
Kimsenin geri dönemeyeceği şu gölün koyu karanlıklarından geçip gidiyor  
cesurca, cüretkâr bir aşığa eşlik ediyor, bir asker gibi,  
Kaçırılan sevgiliyi ölümler kralının tahtından çalmak derdi;  
Deliliğe yoldaş olmuş gidiyor, ne korku  
Ne utanç alıkoyuyor yolundan onu: tutkulu, yasak bir yatak arıyor,  
Acheron’un derinliklerinde, Hippolytus’un babası.”* (2021, s. 6).

Dostu Pirithous’un yeraltının derinliklerine kaçırılan aşkı Proserpina’yı kurtarma çalışmalarında ona eşlik eden Theseus, bu zorlu görevde Phaedra’ya göre bir asker gibi görev bilinciyle davranmış, fakat bu zorlu yolculukta dostunun yanında olayım derken eşini yalnız bırakmıştır. Dönüp dönemeyeceği bile kesin olmayan bu durumda Phaedra’ya göre, Theseus’un yaptığı delilikten başka bir şey değildir. Henüz bu ilk sahnede oldukça rasyonel konuşan Phaedra, Hippolütos’un da adını rahatlıkla anar. Fakat yine Hippolütos’a olan hislerinin ona acı verdiğini belirtir ve içinde yaşadıkları şehrin kurucu tanrıçası olan Athena’nın sessiz törenlerine katılım sağlamaktansa, isteğinin ormanlara gitmek ve av için kaçan hayvanların peşinden koşmak olduğunu söyler. Seneca’nın *Phaedra*’sında, Phaedra’nın Hippolytus’a âşık olmadan önceki tavırlarına dair pek ilet verilmmez ancak daha önceden yapmış olduğu şeyleri artık yapmak istemediğine dair bir sezgi oluşabilir. Çünkü Phaedra, ormanlara olan tutkusunu henüz sorgulamaya başlar ve bu tutkusunu sadece Hippolytus’un Av Tanrıçası Diana’ya olan tutkusuna değil, annesi Pasiphae’nin kaderine de bağlar.

*“Ne yöne gidiyorsun, ey ruhum? Nedir bu ormanlara olan çılgınca tutkun?  
Zavallı anamın o ölümcül hastalığını tanırım;*

*bizler âşık olduk mu, iyi biliriz ormanlarda günah yaşamayı.*

...

*Minos'un kızları hiç edepli bir aşk yaşamaz, her zaman günaha bağlanır yolu.” (2021, s. 7).*

Phaedra, aklının ve ruhunun ayrı yönlerde olduğunu düşündüren bu sözlerinde, öz farkındalığa sahip ve ne yaşadığı hakkındaki rasyonel fikirleri olan bir karakter gibi görünür. Sonrasında ise annesinin boğaya âşık olmasını ölümcül bir hastalık olarak tanımlar. Buradan hareketle, annesi Pasiphae ile kız kardeşi Ariadne gibi, kendi aşkının sonucunda da ölüm geleceğini tahmin eder fakat yine de kendi aklı, ruhuna söz geçiremez. Bir bakıma hislerinin kölesidir artık ve akıl yoluyla hareket edemediğini düşünür (Armstrong, 2006, s. 288). Kendisini kalıtsal bir kader ağının içinde, elinden bir şey gelmeden salınan bir karakter olarak gören Phaedra, Seneca'nın tragedyasında da bir nevi kendini tanıma yolculuğuna çıkar çünkü tragedyanın başından sonuna doğru Phaedra'nın hislerini ve kendisini tanımlama sürecine şahit oluruz.

Seneca'nın *Phaedra* metninde Sütanne karakteri, yine bir gölge karakter olarak Phaedra'ya destek olmaya çalışırken, onu içinde bulunduğu gerçeklikten uzaklaştırır. Karakterin karanlık ve derin bir kuyusu olan gölgesi, Phaedra karakterinin hislerini temiz, düşüncelerini ise uğursuz olarak tanımlar. Phaedra'nın ve Sütanne'nin, rasyonel yorumları birbirlerinin tam zıttı alanları işaret eder. Phaedra, aşkını uğursuz ve ölümcül olarak tanımlarken, Sütanne, Phaedra'nın bu tanımlamasının uğursuz ve ölümcül olduğunu iddia eder. Phaedra'nın annesiyle günah yarışına girmesinin hiçbir anlamı olmadığını, annesinin sonunu hazırlayan şeyin kader olduğunu, fakat Phaedra'nın durumunu açıklayan şeyin ise Phaedra'nın kendi doğası ve tavırları olduğu belirtir. Sütanne için temelde üvey oğla âşık olmak değil, fakat bu aşkın farkında olup gerçekleşmesi için umut biriktirmek ve harekete geçmek uğursuz olan şeydir. Fakat Phaedra, tekrar tekrar çılgınlık ve delilik peşinde sürüklendiğini ve rasyonel kararlar alamayacağını belirtir (Seneca, 2021, s. 8-10).

Ölümcul ve şeytani olarak vurgulanan Phaedra'nın aşkı, Georges Bataille'nin *Eros'un Gözyaşları* adlı eserindeki erotizm ve ölüm kavramlarını yanyana getirişinde kavramsal karşılık bulur.

*“Öz olarak ‘şeytansı’nın ölümle erotizmin çakışması anlamına geldiği doğruysa, eğer şeytan sonunda yalnızca çılgınlığımızısa, eğer ağlıyorsak, eğer uzun hıçkırıklar bizi parçalıyorsa –veya çılgın gülüş bizi içine alıyorsa- doğmakta olan erotizme bağlanan ölüm (zaten gülünç olmasına rağmen bir anlamda trajik olan ölüm) kaygısını, saplantısını neredeyse kavrayabiliriz.”*  
(Bataille, 1997, s. 13).

Bu anlamda Phaedra mitindeki ölüme bağlanan aşk ve erotizm, Seneca'nın mitsel yorumunda karşılığını bulur. Sütne ve Phaedra arasındaki tartışmada Sütne, Phaedra'nın akılcı davranarak ölümden kaçmasını sağlamak isterken, Phaedra, ölümden kaçamayacağını bilir. Sütne'ye göre aşkın tanrısallığı dahi sorgulanmalıdır ve ona göre, Aşk Tanrısı Eros tehlikeli bir pozisyonadadır. Özellikle, aşkın oklarının neden sadece elit aristokrat sınıfa uğradığını fakat emekçi sınıfa uğramadığını sorgular.

*“Niçin fakirhanelere uğramaz bu musibet,  
zevk içinde yaşayan evleri seçer kendine?  
Niçin kutsal Venus mütevazı damlarda oturur,  
niçin edeplidir sevgisi sıradan insanın, aşmaz çizgisini  
tevazuyla sınırlar kendisini, ama zenginler,  
saltanatla şişinenler, niçin hak edilenden fazlasını özler?”* (2021, s. 11).

Sütanne, Venüs'ün namuslu ve ölçülü aşkı temsil ettiğini düşünürken, Eros'u nereye konumlandıracağını bilemez. Aşk bir tanrı mıdır, tanrısalsal mıdır, zengin sınıfın eğlencesi mi yoksa sadece delilik midir? Platon'un *Şölen* eserinde de tartışılan bu konu, iki farklı Afrodit olduğundan dolayı, iki farklı sevgi/aşk türü olduğu yönünde öne sürülür. Bunlardan ilki “Göksel Afrodit”, diğeri ise “Orta Malı Afrodit” olarak çevrilmiştir. *Şölen*'e göre, Orta Malı Afrodit'e bağlanan ve onun yolunu takip eden insanlar da orta malı sayılır ve bu kişilerin ana niyetleri, saf çocukları/insanları tuzağa düşürmektir

(Platon, 2022, s. 16-17). Yine aynı esere göre, gizliden gizliye birini sevmektense açıkça sevdiğini göstermek çok daha iyi ve erdemlidir (2022, s. 19). *Şölen*'deki konuşma sırası Sokrates'e geldiğinde kendisi, Eros'un her türlüşünün övölmesine karşı çıkarak, Euripides'in *Hippolytus* tragedyasında Phaedra karakterinden alıntı yapar ve sevginin böylesine karşı olduğunu belirtir (2022, s. 39).

Öte yandan hislerinin peşinden "sürüklendiğini" belirten Phaedra, Seneca'nın tragedyasında da kendisini içedönük bir karakter olarak sunar ve Girit kadınlarının lanetini anarak mitsel hafızayı sürekli hatırlatır. Örneğin, "içedönük düşünen tip" kendi şahsi tarihindeki tecrübesini bir sonraki adımı için mukayese edecekse de bunu yaparken, o tecrübenin verilerini kendi şimdisindeki öznel durumuyla açıklar ve nesnel olgulara başvurmaz. İçedönük tipin olgu anlayışı, olguların kendi varlıklarının anlamı üzerinden değil, belirli bir teorinin kanıtı için var oldukları şeklindedir ve bu çerçevedeki olgu anlayışı, içedönük tip için olguların ikincil konuma gelmesi şeklinde sonuçlanır. İçedönük düşünen tipin amacı yeni bir gerçeklik inşa etmekten ziyade, var olan gerçekliğin nasıl işlediği üzerine düşündürmektir. Olguların mevcudiyetinin etkisi olarak kendi varoluş biçimini tanımlamaz, tamamen kendi mevcudiyetini öznel ilişkilerini düşünerek gerçekleştirir (Jung, 2020, s. 363).

Öznellik ile yakından bağlantılı olan "içedönük hissedenden tip" ise genellikle öznenin ve öznenin ağır basmasından dolayı, nesnenin ve nesnelliğin değerini düşürüyor gibi görünür. Jung'a göre, içedönük hissedenden tipler olgularansa imgelerin peşinden giderler ve bu tipolojiye dâhil olan bireylerin hissetme biçimi oldukça derindir. Jung, arketiplerin bir durum olabileceklerse bir his de olabileceklerini, tam da içedönük hissedenden tipin eğilimlerini açıklarken belirtir (Jung, 2020, s. 369-370).

Jung'a göre bu tipteki bireyler genelde hislerine kapıldığı ve imgeleri/görüntüleri aradıkları için sessizleşirler. Bilinçli bir şekilde ötekilerin hislerini hissetmeye çalışırlar ve öteki ile özdeşleşirler. Hislerini oldukça yoğun yaşayan bu tipler, onları adeta tabu haline getirirler ve nevroza genellikle bu şekilde ulaşırlar. Jung, oldukça derin yaşanan bu hislerin bastırılması ve tabulaştırılması sonucu nevroza giren bireyin, adeta bir

kahramanlık biçiminde patlak verebileceğini ve oldukça ilginç olabilecek bir eyleme geçerek bu patlamayı gözler önüne serebileceğini yazar (2020, s. 372).

Sütanne ve Phaedra arasındaki tartışmanın sonunda Phaedra “ölüm” ve “intihar” olgularını tekrar kullanmaya başlayınca, Sütanne’yi Hippolytus ile konuşma konusunda ikna eder ve ikisi arasındaki diyalog bittikten sonra sahneye koro girer. M.Ö. 5. yüzyıl Atina tragedyalarının aksine Seneca tragedyasında, koronun sahnedeki varlığının süresi için net bir şey söylemek pek mümkün görünmez. Phaedra ve Sütanne arasındaki konuşmanın ve Phaedra’nın Sütanne’sine açıldığı sahnede koronun sahnede olup olmadığına dair kesin bir bilgi olmadığı gibi, koronun Phaedra’nın içinde bulunduğu çıkmaz durum hakkında bir bilgisi olup olmadığı net değildir. Yine de koronun sözlerine bakıldığında sanki Phaedra’nın aşkını ve bu aşkın ayrıntıları biliyor gibi görünür. Hatta aşk ateşinin zalim olduğu yönünde çeşitli söylemleri, Phaedra ile duygudaşlık kurduklarını düşündürür (Mayer, 2002, s. 22).

Ardından henüz Sütanne ile Hippolytus konuşmadan önce Phaedra, tekrar tekrar saçlarını salmak, ormanlara gitmek ve aynı Hippolytus’un öz annesi Amazon Antiope gibi ağaçlar arasında koşmak istediğini belirtir. Hippolytus’un vahşiliği genellikle annesi Antiope’ye benzetilir ve Hippolytus da annesiyle özdeşleşen bir erkek karakter olarak kendini gösterir.

“...çözölsün saçlarım, varsın Asssyria esansları kokmasın.  
savrulsun kaygısızca, dökölsün lüle lüle ensemde aşığıya  
omuzlarıma, koşarken uçuşup karışsın rüzgârlara.  
sol elim yapışsın sadağa, sağ elim savursun Thessalia kargısını.  
[böyleydi, vahşi Hippolytus’un anası]...” (2021, s. 21).

Phaedra’nın bu son sözlerinden sonra Sütanne, Hippolytus ile konuşmaya gider. Euripides’in *Hippolytus* tragedyasının aksine Seneca’nın *Phaedra* tragedyasında okuyucu ve seyirci olarak bu sahnenin tamamına şahit oluruz. Sütanne’nin Hippolytus’u ikna etme çabası, onu sadece Phaedra ile olacak olan bir aşka değil, aynı zamanda bundan bağımsız olarak, gençliğe ve gençliğin gerekliliklerine de ikna etme çabası olarak geçer.

Sütanne, gençliğinden izolasyon sürecine girmiş olan Hippolytus'u tekrar gençliğe davet eder ve sevginin ne olduğunu öğrenmesini temenni eder. Öte yandan, Sütanne ve Koro tarafından sürekli olarak Tanrıça Hekate'ye olan göndermeler, Greko-roman mitsel anlatılarıyla örtüşür. Örneğin, David Frankfurter'e göre Greko-roman edebiyatının oldukça yaygın simgelerinden biri, şehvetli yaşlı bir kadının genç bir erkeği baştan çıkarmaya çalışmasıyken, genellikle arketipik olarak bu durumlarda, Sihir/Büyü Tanrıçası olarak da geçen Hekate'ye gönderme yapılır (Frankfurter, 2014, s. 323).

*“Ey üç biçimli Hecate, gel yanımda ol, umutlarımıza gülümse.*

*Şu zalim Hippolytus'un kaskatı ruhunu dizginle:*

*İsteyerek kulak versin bize; öfkeli yüreğini yumuşatsın:*

*Sevmeyi öğrensin, bu hissettiğim ateşi o da hissetsin.”* (Seneca, 2021, s. 22)

Dualarının ardından Phaedra'nın aşkını açık etmeden önce Sütanne, Hippolytus'tan onun zaten özgür ve masum bir hayat yaşadığını ve kendi yaşadığı hayatın ölçsüzlüklere kapalı, oldukça ölçülü bir yaşam olduğunu düşündüğünü duyar. Gezin kahraman arketipiyle kendini özdeşleştiren Hippolytus, aynı zamanda mizojinizmini<sup>48</sup> gösterir.

*“...kadınının kılıcıyla deşildi kocalar,*

*biçare bebeklerinin kanına girdi hainleşip analar.*

*Ne diyeyim üvey analara, daha merhametlidir yaban hayvan yanlarında.*

*Ama kadın, kötülüklerin önderi, katliamların mimarı,*

*musallat olur ruhlara, o namussuzların zinaları yüzünden,*

*duman duman tütüyor nice kentler, kıyasıya bir savaş içinde nice milletler,*

*nice insanın üstüne serildi, temelinden devrilince krallıklar.*

*başkasına gerek yok, tek Medea yeter, şu Aegeus'un karısı,*

*kanıtlar kadının lanet bir soy olduğunu.”* (2021, s. 28).

Sütanne, konuşmasıyla Hippolytus'u ikna edemez. Eagleton'ın *Şiir Nasıl Okunur?* adlı yapıtında da belirttiği üzere, antik Yunan dünyasında söylem sanatı olan retorikle veya genel olarak “söz” ile ikna edilemeyen kişi, özgür bir kişi olarak görülemez. Özellikle

---

<sup>48</sup> Kadın düşmanlığı.

Yunanlara göre özgür bireyin başlıca tanımlarından biri, o kişinin farklı yollara başvurulmaksızın söz ile ikna edilebilmesidir (2015, s. 28). Bu noktadan sonra Sütanne'nin artık "aracı" konumdan çıkması ve Phaedra'nın bizzat kendisinin sahneye girmesiyle, Hippolytus ve Phaedra konuşmaya başlar. Phaedra, Hippolytus'a duygu ve arzularını kendisi açacaktır. Dönemin Roma'sında akıl hocasının güzelliği/yakışıklılığı karşısında etkilenen öğrenciler ile akıl hocalarının birbirlerine açılmaları da oldukça olağan bir durumdu ve Roland Mayer, Phaedra'nın Hippolytus'a açılmasının da bu anlamda olağan olabileceği önerisini yapar (2002, s. 26). Fakat yine de Phaedra kolayca konuşmasına başlayamaz, cesaret toplamak ister. Kimsenin onları duyamayacağı bir bölgeye geçerler. Bu esnada Hippolytus'un Phaedra'ya "anne" diye hitap etmesinden sonra, Phaedra bu kelimenin oldukça yüce olduğunu ve dolayısıyla açıklamak üzere olduğu hislerine yakışmadığını, daha gösterişsiz bir sıfat bulması gerektiğini belirtir. Kısacası, Phaedra aslında hala tam olarak duygularını nasıl sınıflandıracığını bilemez (2021, s. 29-31). Sonuç olarak Phaedra, hislerini açıklar.

*"Ah Hippolytus, derdim şu: Âşık olduğum, Theseus'un yüzü,  
Gençliğindeki o ilk bakışlar,*

...

*Babanın her hali var sende, ama vahşi annenin  
O soylu güzelliğinden bir parça bulaşmış yine de;*

...

*Tek bir ev yıktı bizi, iki kız kardeşi,  
Babası seni [Ariadne'ye sesleniyor], oğlu da beni.*

...

*Hiç leke sürülmemiş, el değmemiş, masum o kız, ben,  
Sırf senin için değiştim. Dizlerine kapanıp yalvarmaya karar verdim:  
Ya acıma son vereceğim bugün ya da yaşamıma.  
Merhamet et, şu aşığa." (2021, s. 33).*

Hippolytus'u Theseus ve annesiyle eşleştiren Phaedra, özellikle onun babasının oğlu olmasını vurgular fakat bu vurguda işaret ettiği asıl nokta ona göre, Hippolytus'un babasının iyi olan tüm özelliklerini alması ve kötü olanları almamasıdır. Phaedra bir

anlamda üvey oğluna âşık olarak aslında yasal eşinin daha iyi bir versiyonuna âşık olmuştur. Ek olarak, Girit kadınlarının kalıtsal laneti, ya da kaderi, dışında Hippolytus'un davranışlarının da annesinden ona geçtiğine vurgu yapılır. Phaedra'ya göre babasının iyi olan tüm özelliklerini alan Hippolytus, annesinin de vahşiliğini kendisinde taşır. Örneğin çoğu Amazon gibi, Hippolytus da cinsel ilişkiden nefret eder ve bakireliği ödüllendirir (Davis, 1983, s. 119).

Tam olarak da beklediği gibi olumsuz karşılık alan Phaedra'nın tepkisi, en baştaki iki seçeneğinden elinde sadece birinin kaldığını Hippolytus'a söylemesi yönünde olur.

*“İşte, Hippolytus, şimdi yerine getiriyorsun en büyük dileğimi;  
Delirmekten kurtarıyorsun beni. Bu daha iyi, bütün dualarımdan,  
Ölümü tadacağım senin ellerinden, onurumu yitirmeden.”* (2021, s. 35-36).

Hippolytus'u seviyor olmak veya ona hislerini açmak Phaedra için onurunu yitirmiş olduğu anlamına gelmez, oysa Hippolytus'a göre, Phaedra bu hislere sahip olmasıyla çoktan “kirli” olarak adlandırılır (Seneca, 2021, s. 36). Phaedra, böyle olacağını zaten bilmekte olmasına rağmen yine de Hippolytus'la konuşarak son kalan umudunu da yitirmiş olur ve bu konuşmadan sonra ikinci gayesi olan, kendisinin ve iki oğlunun “onurunu korumak” yolunda, dönemin seyircisi ve çağdaş okurlar tarafından da oldukça tartışılan söylemi gerçekleştirmeye karar verir. Theseus'un dönüşüyle Hippolytus'u kendisine tecavüz etmekle itham eden Phaedra, Theseus'a bu iftirayı açıklarken oldukça üzgün ve belki de ağlar görünür. Theseus'un neden üzgün olduğunu ve intihar etmeye karar verdiğini sormasına rağmen, Phaedra intihar kararının sebebini açıklarsa intihar etmesinin bir önemi kalmayacağını belirtir. Ona göre, bu intihar onun onurunu kurtaracaktır, fakat “tecavüz olgusu” insanlar arasında konuşulduğu andan itibaren artık iffetli biri olmayacaktır. Bunu belki de Theseus'u iftirasına inandırmak için söyleyen Phaedra, Hippolytus'u ikna etme de başarılı olamasa da Theseus'u ikna etme de başarılı olur ve Theseus, anında Phaedra'nın söylediklerine inanır (2021, s. 44-51).

Hippolytus, Theseus tarafından sürgün edildikten sonra, Haberci tarafından ölümüne giden yolun nasıl inşa edildiği satır satır açıklanmıştır. Buna göre denizdeki büyük dalgalar sonucunda ortaya çıkan boğa, Hippolytus ve atlarının peşine düşer. Son ana

kadar asla bir şeyden korkmayan Hippolytus, boğanın güçlü darbeleriyle düşüp ağlara takılır ve ağlardan kurtulmaya çalıştıkça onlara daha çok dolanır. Kaderin ağlarından ne yaparsa yapsın kurtulamayacaktır. Oldukça güçlü Stoacı eğilimler gösteren bir yazar olan Seneca'nın hikâyesinde “kader ağı” metaforunun bu denli açık bir şekilde kendini göstermesi, poetik hafıza fikrini daha da güçlendiren bir yapı olarak görünür (2021, s. 52-58).

Seneca'nın Phaedra'nın son sahnesinde, Hippolytus'un ölü bedeninin yanında, Phaedra Theseus'a yaptıklarını ve hislerini itiraf eder. Phaedra'nın Hippolytus'un parçalanmış bedeninin karşısında kendini kaybetmesi üzerine, Theseus tarafından Phaedra'ya yönelik “çılgınlık” ve “delilik” suçlamaları başlar. Phaedra, feryat figan ağlar ve yakarır. Bu yakarışlarda Phaedra, aslında Theseus'a kendisinin ne kadar talihsiz olduğunu ve kader çarkının onun için de döndüğünü hatırlatır. Theseus'un babası, Theseus Girit'teyken oğlunun dönüşünü bekler ve o süreçte dönen kara bayraklı gemileri görünce Theseus'un öldüğünü düşünüp intihar eder. Şimdi ise Theseus, yeraltından dönüşü sonrasında oğlunu ölüme göndermiştir (Seneca, 2021, s. 60). Aynı zamanda, Phaedra'nın kardeşi Ariadne ve Amazon Antiope'nin ölümünden Theseus sorumludur ve Hippolytus'un ölümünden, Phaedra kadar kendisi de sorumlu görünür. Yaşanan her şeyden Theseus'un da payını dağıttıktan sonra Phaedra, Hippolytus'un bedenine sarılır ve bir nevi onunla vedalaşır. Bu vedalaşmaya tanıklık eden Theseus ise her şeyi Phaedra'dan öğrenmiş olur.

*“... al başımdan şu örtüyü,  
kabul et saçlarımı, kopardım tutam tutam kanayan alnımdan.  
Ruhlarımız birleşemezdi, ama yazgılarımız birleşecek inan ki,  
öl, iffetliysen, yiğidin uğruna;  
iffetsizsen, aşkın uğruna. Kocamın yatağını paylaşır mıyım artık  
böyle rezil bir suçla lekelenmişken? Büyük bir kepezelik olurdu bu,  
masummuş gibi,  
...  
ah ölüm, lekelenmiş bir utancın tek onuru,  
sana geliyorum: aç ardına kadar şefkatli kollarını.”* (2021, s. 61-62).

Sonuç olarak, Seneca'nın Phaedra karakteri, bir eylem çemberi içerisinde kendisini en başta tahlil ettiği noktada, ölüme bulur. Rasyonel aklın bir figürü olarak Phaedra, sonucun değişmeyeceğini bile bile duygularına yenik düşüp Hippolytus'a bizzat kendisi açıldığı gibi, sonrasında söylediği yalanın özrünü Theseus'a bizzat kendisi hazırlar. Kendi yaşamını elindeki kılıçla sonlandıran Phaedra, güçlü ve "sersemletici" bir duygulanım olan aşkın köleliğini göreceli olarak dalgalı bir şekilde yaşar. Bir noktada onun için kölelik sayılabilecek bu duyguların esiriyken, diğer taraftan onurunu korumak adına aklının söylediklerinin peşinden gidip intihar ederek kendi yaşamının mülkiyetine son vermiştir. Bu durumda Seneca'nın *Phaedra* tragedyasında, Euripides ve Racine'in Phaedra karakterleriyle karşılaştırıldığında, çok daha rasyonel ve cesur bir Phaedra karakteri okuru karşılar. Seneca'nın Phaedra'sı duygusunun esiri olsa da bu esareti gururuyla taşıyıp duygularını ifade etmekten korkmaz.

### 3.2.4 Jean Racine ve Phèdre

Jean Racine'in ilk kez 1677 yılında Hôtel de Bourgogne'nin tiyatrosunda sahnelenen tragedyası *Phèdre*'nin ilk sahnesi, Hippolytus ve eğitmeni Theramenes'in Troizen kıyısında yaptıkları konuşma ile başlar (Racine, 1963, s. 7). Hippolytus, babası Theseus'un altı ay süren yokluğunun sonucunda artık onu araması gerektiğini ve bu nedenle de Troizen'den ayrılmak istediğini Theramenes'e belirtir. Daha en başından oyunun Troizen'de geçiyor olması ve buranın bir kıyı kenti olduğuna vurgu yapılması, iki farklı olguyu akla getirir. Öncelikle, zaten Troizenli olmasıyla adı anılan Hippolytus mitini yine Troizen'de geçirmek mantıklı görünse de ek olarak, Troizen'in bir kıyı kenti olmasında Racine'in ilgisini çeken bir simge bulunur. Genel olarak da oyunun tamamında Troizen'in kıyılarına çeşitli vurgular yapılır ve Hippolytus'a "mutlu kıyıların kralı" denir. Fakat bunun yanında, aynı Troizen'in aynı kıyıları "tehlikeli kıyıları" olarak da geçer (Ubersfeld, Weinberger, & Cairncross, 1981, s. 201-202).

İlginç bir şekilde, 1714 yılında *Phèdre*'nin sahnelenmesinden sonra Racine, henüz 37 yaşında ve kariyerinin en üst noktasındayken tiyatrodan emekliliğin ilan eder. *Phèdre* ile nasıl bir süreç geçirdi veya sahnelenmesi onun için ne anlama geliyordu bilinmeksizin, bu tragedyadan sonra Racine, 12 yıl boyunca hiç oyun yazmaz. Fakat Abraham C. Keller'in de belirttiği üzere, dönemin birçok eleştirmeni Racine'in emekliliğinin sebebini *Phèdre* tragedyasına bağlar (Keller, 1962). Öte yandan Lucien Goldmann, Racine'in

*Phèdre* tragedyasını yazabilmek için Jansenizm'in ideolojisinden kendisini sıyırdığını ve bu vesileyle de Yunan tragedyalarını yenide keşfettiğini yazar. Goldmann'a göre, Jansenitler'in düşüncesinden kendini, en azından bir süreliğine, ayıran Racine'in Yunan tragedyasını yeniden keşfetmesi, Yunan tragedyalarının ortak bir yapısal özelliği olan *peripeteia*<sup>49</sup>'yı kendi tragedyasında uygulamış olmasıdır. *Phèdre*'ye de insan yanılsaması ve gerçeğin keşfedilmesi tragedyası olarak bakan Goldmann, bu tragedyada da tanrının da tamamen sessiz olduğunun ve kahramanın tamamen yalnız olduğunun altını çizer. Özellikle yalnız kahraman olarak *Phèdre*'nin mutlak yalnızlığı bir taraftan da kahramanı "yaşayabileceği" yanılsamasına yönlendirir. (2013, s. 375).

Hippolytus, Torizen kıyılarından geçip babası Theseus'u aramaya gitmek istediğini belirtince, uzun yıllardır eğitmeni olan Theramenes, Hippolytus'un birine âşık olmuş olduğundan şüphelenir. Hippolytus'u en iyi tanıyan kişilerden birinin Hippolytus bir yere gitmek istediğinde aklına gelen ilk şeyin onun birine âşık olma ihtimali olduğuna göre, kahramanın bilge eğitmeni Theramenes'e böyle bir şeyi düşündürecek bir şeyler yapmış olduğu söylenebilir. Keza Theramenes'in bu sorusu karşısında Hippolytus da oldukça büyük bir tepki verir ve ilk tiradına tam olarak burada başlar. Bu noktada Hippolytus, başlangıçta babasını aramak için ayrılmak istediğini belirttikten sonra ikinci bir neden daha ortaya sürer ve buna göre, Arisi'den kaçır. Atinalı soylu bir ailede prenses olan Arisi, Hippolytus'u sever ve Hippolytus, bu aşktan ve Arisi'den kaçır (Racine, 1963, s. 6-14). Dolayısıyla Hippolytus'un kendi içerisinde bir çatışma yaşadığı söylenebilir. Âşık olmakla itham edilmesine oldukça büyük bir tepki verir ve öyle görünür ki, Troizen'i terk etmek istemesinin ana nedeni, babası Theseus'u aramaktansa, âşık olma ihtimalinden kaçmaktır. Duygularını örten ve bastıran Hippolytus, nevrotik çıkışlar yapar.

Hippolytus karakterinin dışadönük bir karakter olduğu ele alınacak olursa, genel anlamda Jung'un psikolojik tiplere yaptığı kategorizasyonda dışadönük düşünen ve hisseden tipler, *akli* ya da *yargılayan* tiplerdir. Jung'un bu gruba akli tipler demesinin sebebi, bu gruptaki bireylerin karar alma ve eyleme geçme süreçlerinde seçenekler arasından, kolektif olarak, rasyonel olanı seçmelerinden kaynaklanır (2020, s. 345-347). Jung, dışadönük duyumsal ve sezgisel tipleri, *dışadönük akıldışı tipler* olarak kavramsallaştırır. Jung'a göre,

---

<sup>49</sup> Olay örgüsündeki eylem akışının yön değiştirmesi (Arıcı, 2020, s. 70-71).

buradaki akıldışılığı, mantıksızlık veyahut rasyonel olmayan şekilde okumaktansa onların tecrübeye ve duyumlarına dayalı hayat tercihlerinden dolayı ampirik oldukları yönünde bir okuma yapmak çok daha doğrudur (2020, s. 347-351).

Dışadönük duyumsal ve dışadönük duyum tipi “rasyonalist” kavramı ile sembolik olarak özdeşleşir. Dışadönük duyumsal tipinin nevrotik durumu ise özneye olan ilişkisinin tamamıyla kopması durumunda yaşanır ve böyle bir durumda kişi duyarsız, aşırı veya zevk düşkün olarak tanımlanan davranış kalıplarına içine bürünür. Dışadönük sezgisel tipte de durum, duyum tipine göre daha farklı bir noktadan ilerler. Özneye olan ilişkisini kaybetmesi sonucu nevroza sürüklenen bireyin tam karşısında, nesneye olan ilişkisini kaybedip bilinçdışında kaybolan kişi yer alır. (Jung, 2020, s. 347-355)

Racine’in *Phèdre* tragedyası’ndaki Hippolytus karakteri ise dışadönük bir karakter olarak, Arisi’nin aşkı karşısında neredeyse kendisiyle olan ilişkisinde nevroza sürüklenmiştir. Bir taraftan, belki de bu aşktan kaçmak istediği için, bulunduğu kıyıda kaçıp kurtulmak ve kendisini “babasını bulup getirme” görevine adanmak ister, diğer taraftan Arisi ile gizliden bir gelecek hayali kurar. Theseus’a düşman bir aileye mensup olan Arisi’ye âşık olduğunu iddia eden Hippolytus’un ise bu söylemi tartışmalı görünür. Kral babasının tasvip etmediği bir birlikteliğe ilerlemek isteyen Hippolytus, babasına kendi varlığını onda görünür kılmak ister gibidir. Bir nevi Hippolytus, genç bir dışadönük olarak henüz kendisiyle tanışmayı reddeder ve ona göre kendisinden kaçmak çok daha onurludur. Ek olarak, oyunun ikinci sahnesinde Phaedra’nın dadısı Oynone, Hippolytus’a Phèdre’nin hasta olduğunu, aklının başında olmadığını ve ölmekte olduğunu söyler. Bunu söylemekteki amacı, Phèdre’ye çare aramaktır fakat Hippolytus bu duruma da oldukça büyük bir tepki verir ve üvey annesinin kendisi yüzünden bu halde olduğunu düşünür. Kendisine âşık olduğu için değil, kendisinden nefret ettiği ve onu yakınlarında istemediği için hastalandığını düşünür. Oynone’ye Phèdre’nin hastalığının sebebini dahi sormadan yakında kurtulacağını, çünkü Troizen’den ayrıldığını belirtir (Racine, 1963, s. 14).

Phèdre’nin ilk sahnesindeki ilk sözleri, ağırlarının oldukça yüksek bir boyuta ulaştığı ve bu nedenle artık yürüyemeyeceği yönünde olur. Kendisine yük olan ve bacaklarını fiziksel olarak da güçsüzleştiren sembollerin ve eşyaların da farkındadır. Bunları tek tek

açıklar: başındaki süsler, kraliçelik statüsünün getirdiği üst sınıf ayrıcalıklar (hizmetliler, takılar vb) ve özellikle bunların hepsinin kendisini yormasının ana nedeni olan ormanlarda koşarak özgürleşme ve belki de aşkına kavuşma isteği.

*“Bu süsler, bu örtüler ne yük oluyor bana!*

*Hangi saygısız eller, saçımı düzenlerken,*

*Alnımın üzerine böyle örgüler ören?*

*Her şey beni üzüyor, üzme için birleşmiş!*

...

*Ey uğursuz bir soyun asil, muhteşem cedit!*

*Anam ki kızlığıyla övünmeğe yeltendi*

*Şu perişan halimle şanına ar olduğum*

*Güneş, seni son defa görmeye geliyorum!”* (1963, s. 15-16).

Phèdre, yorgunluğunu belirttikten sonra bu yorgunluğa daha fazla katlanamadığını ve güneşi son kez görme simgesiyle intihar vaktinin yaklaştığını söyler. Fakat yine tragedyanın aksiyon çizgisine bakıldığında, Phèdre'nin daha ilk sahneden belirttiği üzere dramatik aksiyondaki temel amacı ölmek (intihar etmek) değil, Hippolytus'u kendi aşkına ikna edebilmektir. Öte yandan Keller'e göre, dramanın aksiyonunun izini sürerek intiharın Phèdre 'nin hayattaki amacı olarak kabul edilip edilemeyeceğine ve ayrıca onun alçalmasının oyundaki aksiyonun göze çarpan sonucu olup olmadığına karar verebiliriz (Keller, 1962, s. 182). Ek olarak, Hippolytus'un bu aşka olan cevabının olumsuz olacağını zaten bilen Phèdre, dolayısıyla ölümü hem kendisi için hem de onuru için tek çıkış kapısı olarak görür. Keza ilk sahneden itibaren Phèdre karakterinin ana amacı Hippolytus'u ikna etmektir denilebilir. Karakter sadece aklının bir köşesinde bu amacının gerçekleşmeyeceğini bilir ve yegâne sonuna hazırdır.

Phèdre'nin hastalığını kınayan ve kocası ile çocukları için güçlü olması gerektiğini belirten dadısıyla olan konuşmasında da Phèdre, yine onurunu korumak için ölmesi gerektiğini yineler. Dadısı Oynone'nin, Phèdre'yi hayatta kalmaya ikna etme çabasında, Hippolytus'un adını anmasıyla Phèdre'nin sırrını artık tutamayacak hale gelmesi eş

zamanlı gerçekleşir ve bu vesileyle Phèdre'nin Hippolytus'a olan aşkını öğrenen Oynone, Troizen kıyılarının lanetini hatırlatır.

*“Yarabbi! Bütün kanım damarlarımda dondu!*

*Ne tecelli! Ne isyan! Ne talihsiz soymuş bu!*

*Ey uğursuz yolculuk! Ey belalı kıyılar!*

*Ne vardı size, bilmem ki yaklaşıacak, ne var?”* (1963, s. 21-22).

Annesi ile kız kardeşinin de bir duygulanım olan aşk sonucu ölüme sürüklenmesinin ardından Phèdre'nin de “uğursuz” bir aşk hissiyatı içerisinde olması, Oynone'yi süregelen aile laneti fikrine götürür ve ne kadar şansız bir soy olduklarını belirtir.

Phèdre, Oynone aşkını öğrendikten sonraki tiradında bu aşkın nasıl başladığını ve nasıl bu aşka engel olmaya çalıştığını açıklar. Öncelikle, Theseus ile nikâhı kıyılınca rahat ve mutlu bir evlilik sürmeyeceğini zaten hissettiğini söyler. Buradan Theseus ile olan evliliğinin karşılıklı bir aşk evliliği olmadığı çıkarılabilir. Sonrasında Theseus'un oğlu ile karşılaşınca ise bu mutsuzluk durumu onun için bir “ceza” ya dönüştür ve onu gördüğü ilk anda Hippolytus'a âşık olur. Fakat bu aşkının direkt olarak Tanrıça Venüs'ün de arzusu olduğunu hisseden Phèdre, tanrıçaya sürekli olarak adak adayarak bu aşktan kurtulmaya çalıştığını ifade eder. Kurtulamayınca tanrıçaya mabet yaptırıp etrafını hep kurbanlarla sardığını söyler. Ne yaparsa yapsın bu aşktan kurtulamayan Phèdre, en sonunda üvey anne olarak Hippolytus'a kötü davranmayı tercih eder ve Hippolytus Atina'dan Troizen'e gelince, gözden ırak olduğu için, Phèdre bir nebze rahatlar. Fakat Theseus'un sürgünü sonrası Troizen'e gelmeleri ve sonrasında Theseus'un da Troizen'i terk etmesiyle Hippolytus ile yalnız kalan Phèdre'nin aşkı ve hüznü şiddetlenir (Racine, 1963, s. 22-23).

Oynone'nin de artık Phèdre'nin intiharını engellemeye umudu kalmadığı noktada saray çalışanlarından Panope, Theseus'un ölüm haberini getirir. Theseus'un ölüm haberiyle birlikte Phèdre için artık Hippolytus ile olan birliktelik ihtimalinde “kirlenme” korkusu da kalmaz. Krallığın istikrarlı devamlılığı için Phèdre ve Hippolytus'un evlenmesinde de bir sakınca görünmez. Burada aslında bir bakıma Oynone ve Phèdre eş zamanlı olarak akıllıca düşünmeyi bırakıp duygularının peşinden sürüklenirler. Oynone, Phèdre'ye olan

sevgisi uğruna Phèdre'nin intihar etmemesi için Hippolytus'a açılmasının olanaklı olduğunu ima eder. Phèdre de oldukça hızlı bir şekilde, ayrıntılı olarak üzerine düşünmeden bu teklifi kabul eder. Stendhal'ın *Racine ve Shakespeare* çalışmasının önsözünde, İlkay Atay'ın belirttiği üzere, romantizm çerçevesinde Racine, kusursuz işleyen ilahi düzen, akıl çağı, duyguları ve tutkuları tarafınan istikrarlı bir şekilde felakete ve yıkıma sürüklenen karakterleri işler (Atay, 2015). *Phèdre* tragedyasında da karakterlerin hepsi bir şekilde duygularına ve arzularına takılıp onların peşinde sürüklenerek ilahi yıkıma ulaşırlar ve majör metafiziksel kirlilik onlar için kaçınılmaz hale gelir.

Racine için insanın tanrılaştırılmasındansa, insanın akıl ve beden sınırı tragediyalarında çok daha ön plana çıkar (Uslu, 2021, s. 306). Bu akıl-beden sınırlılığı, Phèdre karakterinde Phèdre'nin aklının, kalbinin ve arzularının kölesi haline gelmesiyle sonuçlanır. Ek olarak, Phèdre'nin duygulanımları Racine için “taşkınlık” ve “aşırılık” meselesidir. Phèdre tragedyası genelinde genel olarak bütün karakterlerin farklı duygulanımlar veya düşünceler neticesinde aşırılıkları olmuşsa da tragedyanın merkezinde Phèdre'nin taşkınlıkları yer alır.

Theseus'un ölüm haberini alan Hippolytus'un Arisi'ye aşkını açmasından sonra Phèdre'nin kendini açık etme sırası gelmiş ve Hippolytus'a olan hislerini kendisine söylemiştir. Phèdre, Hippolytus'a olan sevgisinin Theseus'a olan sevgisiyle ilişkisini anlatır ve Theseus'un ölümünden sonra, kendisinin asla geri gelemeyeceğini bilmesine karşın bir bakıma onun hala Hippolytus'un benliğinde yaşadığını belirtir. (1963, s. 40-41)

*“Evet Prens, yandığım, tuttuğum Theseus.*

*Fakat benim sevdiğim cehenneme inmez,*

*...*

*Size benzerdi onun hali, bakışı, sözü,*

*Böyle asil bir edeple kızarırdı yüzü,*

*O gün ki bizim Girit kıyılarına çıktı,*

*Minos'un kızlarının beklediği âşıktı.*

*O gün siz neredeydiniz? Hippolytus 'suz niçin  
Geldi en seçkinleri Helen yiğitlerinin?  
Ne olurdu çok küçük olmasaydı yaşınız,  
Siz de onu getiren gemide olsaydınız.” (1963, s. 41).*

Hippolytus’un bu sözler karşısında oldukça şaşırıp kızarmasının ardından Phèdre, aşkını ve bu aşk karşısında kendi his ve düşüncelerini Hippolytus için rasyonel kılmak amacıyla açıklama yapar.

*“Seviyorum. Sanma ki sevdiğim için seni,  
Suçsuz görüp de haklı buluyorum kendimi;  
Ne de aklımı alan bu çılgın aşkı hatta  
Nefsimde besledi bir korkakça mûsamaha.  
Semavi bir gazabın kurbanı, ben,  
Senin kininden fazla nefret ettim kendimden.  
...  
Kendimi çirkin, kalpsiz, iğrenç gösterdim sana,  
Gönlümü yenmek için kinin lazımdı bana.” (1963, s. 42).*

Phèdre kendini Hippolytus’a açık etmesinden (*self-reveliation*) sonra, eğer bu aşka karşılık vermeyecekse kılıcıyla kendisini öldürmesi gerektiğini ve eğer Phèdre’ye dokunarak ve onu öldürerek kendi ellerini kirletmek istemiyorsa bunu kendisinin yapacağını belirterek Hippolytus’un kılıcını alır ve bir anlamda Hippolytus’u kendisine karşı silahsız ve savunmasız bırakır (1963, s. 42-43). Aldığı kılıcı, Oynone’nin araya girmesiyle, kendisi için o anda kullanamayan Phèdre, sonrasında hem kendisi hem de Hippolytus için kullanacaktır ve bir nevi Hippolytus’u kendi kılıcıyla ölüme sürükleyecektir.

Phèdre karakterinin kendine özgü olaylara yaklaşım biçimi Jung’a göre, “iç nesne” kavramıyla açıklanabilir. Öncelikle Jung’a göre, içedönük duyusal tipler nesne ile ilişkisini öznel süreçlerinin takibini yaparak kurar. Bu durumu Jung şu şekilde açıklar;

*“İçedönük tutumda duyum genelde algının öznel bileşenine dayanır. Bundan ne kastettiğimi dış nesneleri çoğaltan sanat eserleri çok iyi örnekler. Örneğin çok sayıda ressam aynı manzaranın resmini yaptığında her biri onu aslına sadık kalarak çoğaltır ama her resim diğerlerinden farklı olur, farkların nedeni hem yetenek hem de daha farklı görme yollarıdır; aslında bazı resimlerin tarzında renkle formun ele alınışında bariz bir psişik fark da bulunacaktır.” (2020, s. 375).*

Dolayısıyla içedönük duyusal kişinin nesneden algıladığı şey, nesnenin kendisiyle ya da nesnenin kendisinden dolayı algılanabilecek kümeler topluluğu ile ilgili olmayabilir. Fakat yüksek ihtimalle, nesnenin o kişiye kişisel olarak çağrıştırdıklarıyla ilgilidir. İçedönük duyusal tipin duyuları kolektif bilinçdışıyla, mitolojiyle ve arketiplerle bezeli olur. İçedönük düşünen ve hisseden tipler gibi daha akli ve rasyonel olmaktansa bu tiplerin yaşadığı deneyimler, duyularına ve eylemlerine yön verir. Olayların ve nesnelerin kendisiyle değil, bütün bu kavramların ve yaşananların daha derininde neyin nasıl oluştuğuna dair soruları vardır ve diğer tipolojilere göre dünyevi olanla değil mitolojik olanla ilgilenirler. Phèdre karakterinin de Hippolytus’un kılıcına olan yaklaşımı ve kendisini onun kılıcıyla öldürme girişimi, âşık olduğu karaktere ait fallik ve kahramansal bir öge olan kılıcın hem Phèdre’nin hem Hippolytus’un hem de Theseus’un ölümüne giden yolu açacak olan bir simge olarak yer etmesidir.

Sonuç olarak, sözleriyle Hippolytus’u ikna edemeyen Phèdre, gözü iktidarda olan Hippolytus’a iktidarı sunmaya hazırlanır. Theseus’a üvey oğlu ile kendisinin, Theseus’un gücü altında olmak istediklerini Oynone tarafından söyler. Phèdre’nin aşkına asla karşılık vermeyecek olan Hippolytus’a iktidarı vererek, oğlunun ve kendisinin onun emri altında olduğunu ve hatta Hippolytus’un dilerse üvey kardeşine babalık da yapabileceğini iletir. Fakat bu isteği de Theseus’un Troizen’e dönmüş olduğu bilgisiyle gerçekleşemez (1963, s. 47-49).

*“Eyvah, bugün ben neler yaptım, neler?  
Şimdi kocam gelecek, hem oğlu da beraber.  
Gönlüm, yüz çevirdiği hıçkırıktan boğulup,*

*Gözüm, ikrah ettiği gözyaşlarıyla dolup,  
Babasına ne yüzle baktığımı seyreden  
Suçumun şahidini şimdi göreceğim ben.*

...

*Ben, günahı kalbine tatlı bir huzur veren  
Ve kendini utanma duygularından salim  
Kılabilmiş pervasız kadınlardan değilim.*

*Bütün çılgınlıklarım aklımda birer birer.” (1963, s. 50-51).*

Theseus’un Atina’ya dönmüş olduğu bilgisiyle ölüm Phèdre için bir kez daha en büyük gerçeklik olarak görünmeye başlar. Aşkının ve aşkını ilan etmiş olmanın verdiği suçluluktan ölüm ile kurtulacak ve belki de ölümü, suçlarından azade olmasını sağlayacaktır. İntiharına giden bu yolda geri kalan korkusu ise çocuklarına bırakacağı nam olur. Kendisi de “günahkâr” bir annenin kızı olan Phèdre, çocuklarının da “günahkâr” bir annenin çocukları olarak anılmasından korkar. Fakat öte yandan, Oynone bir gölge karakter arketipi olarak kendisini gösterir ve Phèdre’ye kendi aklının derinliklerinde olan fakat dile getirip gerçekleştirilebilir kılmaya korkutuğu şeyleri söyler. Hippolytus’u bir “küstah” olarak tanımlayan Oynone, şans eseri hala Phèdre’de kalmış olan Hippolytus’un kılıcıyla Phèdre’nin yeni bir hikâye kurabileceğini ve bu kılıcı da kanıt olarak kullanabileceğini söyler. Bu yolla zaten Phèdre’nin gözden ırak kalması için sürmeye çalıştığı Hippolytus, Atina topraklarından uzaklaşacak ve Phèdre de aşkını kalbine gömebilecektir (1963, s. 51-52).

Hippolytus’un defalarca inkâr etmesine rağmen ona inanmayan babası Kral Theseus, oğlu Arisi’ye olan aşkını itiraf etmiş olsa dahi onu Atina’dan sürer ve kendisine bir dilek borcu olan Neptunus’e, oğluna gereken cezayı vermesi için, dilek diler. Fakat Hippolytus’un kadınlara asla yanaşmayacağını düşünen ve mizojenist olduğunu bilen Phèdre için, onun kimseyi sevmiyor olması katlanılabilirken, bir kadına âşık olduğunu öğrenmesi kesinlikle üstesinden gelebileceği bir bilgi olmaz ve bilgiye erişim ile Phèdre artık bir nevi gölge karakterine de ihtiyaç duymamaya başlar. Çünkü kendi zihninin karanlıklarına giden kapıyı artık kendisi açabilir hale gelir. Bu bilgi karşısında kendisinin kirlenmesinden

Oynone'yi sorumlu tutan Phèdre, Oynone'yi kovar ve bir sonraki adımı Oynone'nin tavsiyeleri olmadan kendisi atar (1963, s. 58-72).

Lehmann'ın *Tragedy and Dramatic Theatre (Tragedya ve Dramatik Tiyatro)* (2014) adlı eserinin *Pure dramatic tragedy: Racine (Arı dramatik tragedy: Racine)* adlı bölümünün *Phèdre* başlığı altında yaptığı açıklamaya göre, Hippolytus'un Arisi'ye olan aşkı karşısında Phèdre'nin aldığı tutum, "utanç" duygusuyla örtüşür. Lehmann, Phèdre'nin buradaki tutumunu "yıkıcı utanç" olarak tanımlar ve ekler:

*"Phèdre'nin yıkıcı utancı artık herhangi bir yasayı ihlal etme deneyimi içermemektedir. Bir bütün olarak varoluşu sorgulayan kendini suçlama gücü, maruz kaldığı yok edici aşağılanma, bir bütün olarak evrene dışı doğru yansır; Phèdre, böylesi bir uçsuz bucaksızlığın içinde, yokluğun gecesine dalmak ister... Söz konusu olan, kültürden doğa durumuna geri düşme ile ilgilidir. Arzu, yasağın çiğnenmesinden kaynaklanmaktadır."*<sup>50</sup> (2016, s. 280).

Sonuç olarak Hippolytus'un sürgün edilmesiyle trajedi *climax* (doruk noktası) için katalize edilmiş olur ve bu sürgünün sonrasında Theramenes tarafından desteklenip kılavuzluk edilmesiyle de doruk noktasına ulaşır. Sonuç olarak, *Phèdre* tragedyasının doruk noktası Hippolytus'un sürgünü ile ateşlenmiş olur (Ubersfeld, Weinberger, & Cairncross, 1981, s. 208). Hippolytus'ın bu sürgün neticesinde ölümünü haber alan Phèdre'nin bütün duyguları ve yapıp ettikleriyle kendisini Theseus'a açmasıyla da tragedya sonuca bağlanır.

*"Benim ömrüme de bir hançer son verecekti,  
Lakin şüpheye kurban etmiştim fazileti.  
İstedim, size açıp azabını gönlümün,  
Uzun bir yoldan inmek ülkesine ölümün.  
İçtim, yayıldı ateş gibi damarlarıma  
Bir zehir ki Medeia getirmiş Atina'ya.  
Artık şimdi kalbime kadar varan o ağı,*

---

<sup>50</sup> Aksi belirtilmediği takdirde çeviriler şahsıma aittir.

*İçimi bilmediğim bir soğukla doldurdu.*

...

*Ölüm de gözlerimin alırken ışığını,*

*Kirlettiğim güneşe veriyor paklığını.” (1963, s. 86-87).*

Phèdre'nin son tiradı genel olarak kendisini Theseus'a açmasını kapsarken, son cümlelerinde de ışık ve kirlilik simgeleri yan yana getirilmiş bir şekilde yer alır. Birçok arketipte olduğu gibi ışık ve kirlilik simgelerinin de iki farklı ucu Phèdre tarafından kullanılır. Kendisindeki yaşam enerjisi (libidosu) “gözlerindeki ışık” olarak yer ederken, eylemleri kirletici olduğundan “aydınlatici” ve “yaşam kaynağı” olan güneşi de kirletir. Örneğin Heidegger, çoğunlukla ışık ile bilgi arasındaki ilişkiye odaklanırken deneyimin önemini merkezileştirir ve mitiko-tarihsel bir bakış açısıyla ışığı analiz eder (Gertz, 2010, s. 46). Ona göre, Plato'nun Mağara Alegorisi'ne bakarken, iki farklı ışık kaynağının kullanımı nedeniyle ışığın iki farklı anlamı olmalıdır: ateşten gelen ışık ve Güneş'ten gelen ışık. Nolen Gertz, ışık anlayışlarını kavramsallaştırdığı makalesinde, ışık kavramını alegorideki gerçeklik kavramıyla birleştirebileceğimizi vurgular. Gertz bunu yaparken, Yunanca *adequate* (uyum) ve *aletheia* (gizlenmemişlik) kavramlarını öne çıkarır. Çünkü Heidegger, alegorideki ateş ve Güneş'in başka bir şeyi temsil etmesi gerektiğini söyler ve Gertz de Güneş'in “yapay” olarak ele alındığını ve daha doğrusu Platon'un *Idea of Good* (İyi Fikir) kavramını temsil ettiğini söyler (2010, s. 45-50). Ayrıca öte yandan, mağara içindeki ateş, bize nesneleri kolayca görmemizi sağlayan günlük güneşi temsil eder.

Erika Fischer-Lichte'ye göre Racine'in *Phèdre* tragedyasında tutkuya giden iki farklı yolun yer aldığı görülür. Bunlardan ilki Phèdre'nin üvey oğluna duyduğu aşkın ‘meşru olmayan tutku’ yolu (*passion illégitime*), diğeri ise Theseus'un öz oğluna olan öfkesinin meşru olmayan tutkusudur. Her iki yol da tanrıların isteğiyle çizilmiştir. Nasıl Phèdre'nin aşkı kendi içinden kendi isteğiyle kaynaklanmıyorsa Theseus'un öfkesi de kendisinden kaynaklanmaz. Phèdre'nin aşkı üzerinde gücü olmamasının yanında Theseus'un da öfkesi üzerinde gücü olmaz (2002, s. 117). Ek olarak Fischer-Lichte'nin de altı çizdiği üzere, Racine'in tragedyasındaki aşıklar (Phèdre -Hippolytus ve Hippolytus-Arisi) kendi kimliklerini bulamazlar çünkü kendilerini ötekinin aynasından görür ve tanırlar. Kimlik yitimi, kendilerini tamamen bırakıp sadece ötekini görmeye başladıkları andan itibaren

başlar. Dolayısıyla kendi düşünceleri istekleri dengesiz bir hal alır çünkü bunların hepsi bir ötekine bağlıdır. Hatta Fischer-Lichte'ye göre Phèdre artık kendisi değil, Minos ve Pasiphae'nin kızı olarak karşılık bulmaya başlar (2002, s. 121).

Sonuç olarak Jean Racine'in *Phèdre* tragedyası da -Phèdre karakterinin başta olmak üzere- karakterlerin iç çatışmalarını göstermekten kaçınmayan bir tragedyadır. Bu anlamda bir nevi karakterlerin iç çatışmalarının oyunun ana çatışmasına giden yol olan oyunların önünü açan bir mitsel anlatı olarak Phaedra arketipi, Racine'in kaleminde de bu özelliğini koruyarak dönüşmüştür.



#### 4. THE WOOSTER GROUP VE PHÈDRE

Marshall Bermann'ın Karl Marx'ın ünlü cümlelerinden birini başlık haline getirdiği *Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor* adlı çalışmasında da belirttiği üzere New York, oldukça uzun bir süredir uluslararası iletişimin merkezi haline geldi ve bu durum New York'u kültür endüstrisinin de başat konumlarından biri haline getirdi. Bermann, sadece ekonomi-politik bağlamda değil, aynı zamanda modern insanın modern kentleri nasıl dönüştürdüğü ve inşa ettiği hususunda da New York'u büyük bir prodüksiyona benzetir. Öyle ki, şehrin en bilinen yapılarının (Central Park, Brooklyn Köprüsü vb.) hem yapım amacı hem de simgesel değeri modernliğin kendisine atfedildi. Fakat öte yandan aynı çalışmada New York, bütün simgesel üretiminin yanında, üretilen her şeyi kolay ve hızlı tüketebilir hale getiren rekabetçi yapısıyla da bir kayıp ormanına benzetilir (Bermann, 2021, s. 384-384). Bermann' göre, Performance Group'un (1967) kurulduğu dönem olan 1960 ve 1970 yılları New York'ta da modernist tavır kendini yenilemeliydi çünkü modern ekonomik düzenin sürekli kendini geliştiren kapasitesi karşısında yeni yönelimlere ihtiyaç duyulmaktaydı (2021, s. 416). Buradan hareketle, siyasal, cinsel, ekolojik hareketler "farklı" ve "alternatif" yol arayışlarına girdiler ve örneğin, Merce Cunningham ve Twyla Tharp gibi koreografçılar "karşı dans" hareketiyle "Dansta raslantısal olan nedir?" sorusu üzerinden şekillenen koreografiler yaptılar. Sokak sesleri, radyo sesleri gibi her şeyin dansa dâhil edildiği bu gösterilerin büyük çoğunluğunda dansçılar da gösterinin ne zaman bitip bitmeyeceğini bilmiyordu. Aynı süreçte birçok sahne sanatçısı da sokaklara, garajlara, daha önce "sahne" sayılamayacak alternatif mekânlara taşdılar ve bu "happening"ler ile 1960-70li yılların sahne sanatlarında modernizm kendini tekrar hatırlatmaya başladı (Bermann, 2021, s. 423-426).

1967 yılında SoHo, Manhattan'da dönemin lüks butik mağazalarının, sanat galerilerinin ve daha pek çok gösterişli ögesiyle oldukça canlı bir semtinde, ana olarak Richard Schechner tarafından kurulan Performance Group, bugünün ünlü performans grubu olan The Wooster Group'un temelini oluşturur. İlk performansları olan *Dionysus in 69* performanslarıyla oldukça ses getiren ve avangart sanat dünyasının yeni bir açılımı olarak tiyatrodaki kendini gösteren, ağırlıklı olarak performansçılardan oluşan ekibin yönetmeni Schechner, 1970 yılında, ikinci performansları olan *Commune*'de, o zamanlar yönetmen

yardımcısı olan Elizabeth LeCompte ile çalışmaya başlar. 1971 yılında Schechner'in yurt dışı seyahati neticesinde ekibin geçici yönetmeni konumuna gelen LeCompte, *Commune* performansını farklı performansçılar ve farklı bir sahne tasarımıyla yeniden sahneleer (Sterritt, 2018, s. 202-203).

SoHo'nun merkezinde bulunan Wooster Caddesi'nde kurulmuş olan *Performing Garage*, topluluğun merkezi haline gelip, sonraki yıllarda da üzerinde bulunduğu caddenin adını almıştır (Hornby, 2016, s. 117). Richard Schechner ve Elizabeth LeCompte'un ideolojik ve sanatsal olarak uzlaşamamaları ve Schechner'in topluluktan ayrılmasıyla yeni yönetmen ve yeni isimle yolculuğuna The Wooster Group olarak devam eden topluluk, bugün hala çağdaş sanat dünyasının önde gelen topluluklarından biri olmaya devam eder. Sahnelemeleriyle tiyatrodaki ve genel olarak performans sanatlarında, metnin merkeziliğini yok etmek ve performansın mevcudiyetini seyirci için de yaşanır kılmak için çalışmalarına devam ediyorlar.

Tiyatro, film-video, dans gibi pek çok farklı disiplinde üretim halinde olan topluluğun 7. tiyatro oyunu olarak sahnelenen ve 2000 yılının mart ayında provalarına başlanan oyunu *To You, the Birdie! (Phèdre)* ise, ilk kez 2001 yılının haziran ayında *work-in-progress* (üretim halinde) olarak *Performing Garage*'da performe edilmiştir. Üretim aşamasından sonra ise ilk gösterim 2001 yılının Kasım ayında Paris'te *D'Automne Festivali*'nde gerçekleşir. Sonrasında ise New York, Londra, İstanbul, Brüksel ve daha birçok farklı şehirde *Phèdre* performanslarını gerçekleştirirler (Group, 2023).

The Wooster Group'un göçmen bir kadın karakter olan ve erkek dünyanın içinde kendisini sorgular ve hastalanır halde bulan bir karakteri ele alış biçimi, onların toplumsal cinsiyet kodlarına ve bu kodların yasalarına açtıkları bir savaşın da simgesi gibi yer alır. Erkek dünyanın içinde yer alan Phèdre iyice yalnız, hasta, yürüyemez halde görülür. Fakat oyunu ele alış biçimlerinde Phèdre haline üzülmeğe adeta onu bu duruma sokan sistemi çözümlemeye çabalar seyirci. Farklı oyunlarında da kültürel, ırksal ve cinsiyet "belalarını"<sup>51</sup> problemleştirerek ele alan sanatçı topluluğu, *To You, the Birdie!*

---

<sup>51</sup> Judith Butler'in *Cinsiyet Belası (Gender Trouble)* adlı çalışmasında, toplumsal cinsiyeti ele alışında kullandığı kelime (Butler, 2019).

(*Phèdre*)’de de *status-quo*<sup>52</sup>’nun belirlenimlerini aşar, onu parçalar ve yeni bir dünya serer.

Tezin bu bölümünde, Elizabeth LeCompte’un yönetmenliğini yaptığı ve Paul Schmidt’in Racine’in *Phèdre*’sinden hareketle yeniden yazmış olduğu metinden yola çıkılan bu performans, bir arketip olarak Phaedra karakterinin çağdaş sahnedeki mitsel izdüşümü göz önüne alınarak incelenecek. Arketipin mitsel karşılığının çağdaş dünyadaki sahnelemesinde tarihsel ve kültürel olarak olarak da geçirdiği dönüşümler de bu bölümün araştırma konusu olacak. Bunu yaparken, öncelikle genel hatlarıyla The Wooster Group’un performans kavramına ve metinlere yaklaşımı açıklanacak, ardından *To You, the Birdie!* (*Phèdre*) performansı, sahne metninden ve ekibin dağıtımına sokmuş olduğu video kaydından yola çıkılarak incelenecek. Mitin bir tragedya ve performans olarak ilk defa M.Ö. 5. yy. Atina tragedyası olarak kendini göstermesi, mitiko-tarihsel olarak geçirdiği dönüşüm ışığında bugünün dünyasına nasıl tesir ettiği de tezin bu bölümünün odakları arasındadır. Bölümün sonunda ise metnin merkezietinden kurtulmuş olan çağdaş tiyatrodaki mitlerin tarihsel olarak izdüşümü araştırılacak ve “Sürekli olarak dönüşen kolektif hafızanın mitsel kalıntıları, performansın şimdi’inde kendini nasıl inşa eder?” sorusuna yanıt aranacaktır.

#### 4.1 THE WOOSTER GROUP DRAMATURJİSİ

Richard Schechner yönetmenliğinde Performance Group’ta sahneleme ve karakter dramaturjisi daha çok performansçının duygu durumu ve psikolojik süreçlerini temel alan bir yapıda ilerlerken, Elizabeth LeCompte’un rejisiyle topluluğun dramaturji çalışmaları da yön değiştirir. Schechner’in *Environmental Theatre* (*Çevresel Tiyatro*) olarak adlandırdığı yapı da daha çok onun psikolojik süreç temelli performansçı dramaturjisinden temellenmekteydi. Ona göre, performansçı ve seyirci arasında kurulan bu otantik ilişki, çoğunlukla fiziksel teması da içinde barındırır, tiyatroyu ve performans anını daha “gerçek” kılar. (Quick, 2007, s. 8).

Schechner’in seyirci ile yakın fiziksel temasa dayalı sahneleme yapısı, LeCompte’nin sahneleme yapısıyla tamamen rafa kaldırılır. LeCompte’nin birçok oyununda, oyun alanı

---

<sup>52</sup> Burada toplumun mevcut toplumsal konumlanışı anlamında kullanılmıştır.

ve seyir alanı arasında kendisinin inşa ettiği bir yapı bulunur. Bu yapılara birkaç örnek verilecek olursa, 1997 yılında *House/Lights* performansında seyir alanı ve oyun alanı arasında metal bir sürgü bulunur. *Frank Dell's The Last Temptation of St. Antony, Brace Up!, Fish Story, To You, the Birdie! (Phèdre)* performanslarında da yüksek platformlar, perdeler ve yine metal, cam sürgüler bulunur. Schechner'in seyircinin direkt olarak katılımıyla sağlamaya çalıştığı aktif katılımı LeCompte, seyircinin “tanıklık” ile sağlayacağını düşünür. LeCompte'ye göre seyirci, performanslara sahne üzerinde katılan bir performansçı olarak değil, olaylara tanıklık eden bir “şahit” olarak katılmalıdır (Quick, 2007, s. 9).

İki yönetmen de “seyre dalmış” halde olan seyircinin pasif konumda olduğunu düşünür ve bir şekilde seyircileri etken konuma getirmek amacıyla farklı dramaturjiler denerler. Schechner'de bu, seyircinin direkt olarak sahneye ve performansa fiziksel katılımı ile sağlanırken, LeCompte başka bir perspektiften seyirci ve sahne arasındaki çizgiyi kalınlaştırmış ve performansın kendisinden dolayı seyircilerin an be an tanık olacakları süreçler inşa etmiştir. Guy Debord'un *Gösteri Toplumu (La Societe du Spectacle)* adlı çalışmasında belirttiği üzere, iki yönetmen de seyircinin “seyre daldıkça” daha az var olduklarını düşünüp, seyircilerin seyre dalmamaları için başka yollardan ilerlemişlerdir (Debord, 2006, s. 25). Öte yandan, seyircinin izliyor, dinliyor, gözlemliyor ve yorum yaparak icrasını gerçekleştiriyor olduğu hali aktif bir durum olarak kabul etmeyen Schechner, seyircinin seyir alanında çıkıp oyun alanına girmesiyle, “alınıyor” olmanın kendisini dışlamış ve herkesin sahne üzerindeki performansçıya dönüşmesini hedeflemiştir. LeCompte ise diğer taraftan, Jacques Ranciere'in sorusu olan “*Dinlemeyi neden edilgenlikle bir tutuyoruz?*” sorusuna cevap verircesine, oyun alanı ve seyir alanı arasına kalın bir çizgi çeker (Rancière, 2021, s. 19). Sonuç olarak LeCompte'nin, seyircinin “seyre dalmaması” adına uyguladığı yöntem, çoğunlukla performansın entropisi ile oynamak, medya araçlarını kullanmak olur. Ek olarak, Erika Fischer-Lichte'nin *Performatif Estetik* adlı kitabında açıkladığı üzere, tiyatro ontolojik olarak görme ve dokunma arasında bir karşıtlık kurdurtur. Bu karşıtlığa göre, kamusal bir alanı temsil eden tiyatro, kamusal olan “görme” kavramıyla ilişkilendirilirken, “dokunma”, seyirci ve performansçıların biraradalığına rağmen potansiyel olarak konuşulabilecek bir

kavram olsa da tiyatrosunun kamusalılığına bir çelişki oluşturur ve bireysel alanı işaret eder (2016, s. 103).

Dramaturjik bir tercih olarak LeCompte, performansların dramatik aksiyonuna önceki performanslardan bazı toplumsal jestler, kelimeler ya da sahnenin dekoruna önceki oyunların dekorlarından bazı objeler yerleştirir. LeCompte toplumsal, kolektif ve kültürel hafızanın kendini arketipler halinde yeniden gündelik hayatta da üretiyor olması durumunu, topluluğun dramaturjik bir malzemesi haline getirir. The Wooster Group, performanslarının poetik ve kültürel hafızasının bilinçli olarak sahnelemenin seçili anlarında kendini yeniden, sistematik bir şekilde üretmesine alan açan rejî yapısıyla oyunlarda kullandığı müzikler içinde de tespit edileceği üzere aynı “tekrar” motifini kullanır. Bir önceki oyunda sahnede olan bir sandalye, başka bir oyunda kendisini ana dekor parçalarından biri olarak gösteririr (Quick, 2007, s. 9-10). Poetik bir hafıza olarak bir sonraki oyuna taşınan malzeme, tüm geçmişiyle sahnede de yeni bir “şimdi” oluşumunda rol oynar.

Birçok kez röportajlarında belirttiği üzere LeCompte, aslında kendisine yönetmen (*author*) denmesini istemez ve kolektif üretimin altını çizer. Çoğunlukla topluluğun yeni oyun tercihi de kendisinden değil, yazarlardan, performansçılardan ya da topluluğun kalabalık olan ekibininin farklı başka biriminden gelir. LeCompte özellikle sahnelenecek oyun belirlendiğinde, oyunu okumak için okuma provasını bekler ve topluluğun tüm üyeleriyle beraber oyun üzerine tartışmayı tercih eder. Tam olarak bu sebepten dolayı da kendine *author* denilmesinden kaçınır. Ona göre, kendisinin topluluk içindeki ana işlevi, topluluğu bir topluluk olarak düşünmeye ve hareket etmeye kapı açmasıdır. Herkesin fikirlerini rahatlıkla ortaya atabileceği bir üretim alanı yaratmak onun için çok daha önemlidir. Kendisini, her şeyi bir arada tutmak için var olan ana araç ya da son devre olarak tanımlayan LeCompte, bir grubu bir arada tutmak için merkez bir kuvvet olunması gerektiğini de ekler (Quick, 2007, s. 10-11).

The Wooster Group’un performansa olan temel dramaturjik yaklaşımı ise, onun metnin merkezi yapısından özgürleşmesini sağlamak ve performansı şimdinin mevcudiyeti özelinde gerçekleştirmek üzerine temellenmiştir. Schechner ve LeCompte, performansı

metinden dolayı oluşan bir yapı olarak değil fakat gerçekleştikçe metne eklenen bir yapı olarak görürler (Hornby, 2016, s. 115-116).

Öte yandan, teknolojiyi oyunlarının başat unsurlarından biri haline getiren LeCompte, metnin merkeziyetine karşı çıkarken, kolektif bir yapı olan tiyatrodan, oyuncunun da merkeziyetine karşı çıkar. Sadece oyuncunun değil, her birimin merkezde olduğu, eşit birimlerin kolektif çalışması sonucu, kolektif bir üretime dönüşmüş olan bir performans hayalinde olduğunu belirtir. LeCompte'nin oyuncunun merkeziyetini reddettiği söylemlerine, onun oyuncunun sanatını tanımadığı ve düşünen, üreten bir birey olarak oyuncunun önemini azalttığı yönünde eleştiriler de gelir (Dunkelberg, 2005, s. 43).

Metinler ve kültürler arası bir zeminde *liber mundi*<sup>53</sup> kavramının yeni bir izdüşümü olarak performans sanatlarında üretim yapan topluluk, özellikle ilk dönemlerinde biyografiler üzerine yoğunlaşıp ve Spalding Gray'ın hayat hikâyesi üzerine kurgulanan üçlemeleri *Rhode Islands*'ı sahnelerler. *Sakonnet Point* (1975), *Rumstick Road* (1977) ve *Nayatt School* (1978) olarak, Gray'ın çocukluğunun geçtiği mekânların isimlerinin başlık haline gelmesiyle oyun, tiyatrodan otobiyografik bir örnek olarak yer eder (2007, s. 11). *L. S. D. (...Just the High Points...)* adlı 1982 yapımı performansları ise prova sürecinde, performansçıların *liserjik asit dietilamid*, kısaca LSD, adlı asidi kullanarak bu asidi kullanmış olma durumunu nasıl performe edeceklerini deneyimledikleri ünlü provalarıyla duyulur (Baş, 2017, s. 143). Oyuncunun sanatı anlamında oldukça tartışmalı görünen bu prova, The Wooster Group'un erken dönem çalışmalarında içinde bulundukları ampirik çalışma süreçlerine dair de bilgi verir.

“*The Wooster Group metni toplumun kültürel bilinci olarak görür ve metne ham materyal gibi yaklaşır. LeCompte kullandıkları klasik metni masada duran bir eşyadan ya da oyuncuların jestinden farklı görmez. Topluluk, klasik metinden aldıkları parçaları başka metinlerle ya da dans, müzik gibi farklı dillerle birleştirerek yeni anlamlar üreten, klasik metnin içinde var olan anlamları sorgulayan yapımlara imza atar. Dolayısıyla elde ettikleri sonuç*

<sup>53</sup> Evrenin anlam bilgisini taşıyan “dünya kitabı”. Bonnie Marranca, The Wooster Group'un yapısal özelliklerini *liber mundi* kavramıyla yan yana getirir. (2003, s. 1)

*metinde yatan sosyal kodları ve önyargıları ortaya koyması bakımından Jacques Derrida'nın yapısöküm yönteminden farklı değildir.” (Baş, 2017, s. 143).*

Topluluk, sahneleme ve dramaturji yöntemleri hakkında direkt olarak Derrida ile ilişkili olduklarına dair bir beyanda bulunmamış olsalar da Baş'ın da belirttiği üzere, Derrida'nın yapısöküm yöntemiyle metni ve fikirleri parçalama ve ardından provalarda yeniden inşa etme süreçleri benzeşir (2017, s. 147). Öte yandan, Grotowski'nin *Yoksul Tiyatro*'su konusunda da dramaturjik anlamda bir benzerlikleri olduğunu düşünmeyen topluluk, ilk dönemlerinde Yoksul Tiyatro'nun öğeleriyle de yanyana getirilmiştir. (Dunkelberg, 2005)

LeCompte genellikle okuma provasının ardından oyunculara “sürekli eylem halinde” olabilecekleri bir oyun verir. Kendisi espirili bir şekilde bunun sebebini kendisine düşünme için zaman açılması için olduğunu belirtse de asıl amacının oyuncuların sahnede sürekli bir şey yapar halde bulunmalarının sahneleme için önemli olmasıdır. Çoğu zaman bunu bir oyun ile sağlasa da bazı durumlarda bir oyun sayılamayacak çeşitli aktiviteler ile de oyuncuları “eyler” ve oyuncuların repliklerini herhangi bir karakterizasyona izin vermeden kelimesi kelimesi okumasını ister. LeCompte'ye göre, eylem halindeki oyuncuların metinle özdeşlik kurmadan yaptıkları bu provalar, performanslarının yaratıcılığına çok katkı sağlıyor ve oyunu sağlam bir zemine oturtuyor (LeCompte, 2017).

The Wooster Group'un iki katmanlı “oyun içinde oyun” yapılarında, genellikle sahne üzerinde oyuncuların sesleri ses kayıt cihazından gelirken, görüntüleri de fragmanlar halinde televizyon veya arkaya yansıtılmış bir beyaz perdeden yansıyan görüntülere dönüşür (Marranca, 2003, s. 4). Örneğin *Brace Up!* (2003) performansında sahnede bulunan pek çok televizyondan bazen farklı bazen de aynı görüntü ve seslerin gelmesi ve bu tarz anların çoğunda sahnedeki oyuncuların seslerinin olmaması, topluluğun dramaturjik bir tercihi olmakla beraber sahneleme dili haline de gelir. Oyun alanının seyir yerinden uzak ve yüksekte olması da seyirciyi çoğu zaman *playback* yapan oyuncunun sesinin gerçek sesi mi kayıt ses mi olduğu konusunda düşünmeye iter.

Oyun mekânı olarak ise Performance Garage ve diğer sahneler dışında ev, çadır, otel odası, deniz, bahçe, otoyol gibi çeşitli mekânları seçen topluluk, aynı zamanda video ve filmlerle de performanslarını kayıt altına alıp çeşitli medya kanallarıyla paylaşır. Metin seçiminde tek bir metinden ilerlemeyip, farklı metinleri harmanlayan ve doğaçlama çalışmalarıyla da performans metnini değiştirip dönüştüren topluluk, mekân seçiminde de tek bir mekân odağında çalışmamış, çeşitli mekânları performans ve tiyatro alanına dönüştürmüştür (Marranca, 2003, s. 4-5). Özellikle, Performance Garage'ın sahibi olmaları sayesinde maddi olarak da görece rahat sayılabilecek ekip, bu alanı da sadece oyunların temsili ve provalar için değil, aynı zamanda *work-in-progress* çalışmalarının da sahneleme mekânı olarak kullanır (Sterritt, 2018, s. 202).

Elizabeth LeCompte'un popüler kültür ve içinde bulunduğu çağdaş-küresel toplumu inceleyen oyunları, yönetmenin aşına olduğu dünyadan yeni performanslar kurgulaması anlamında anlaşılabilir. Bu durumu Bonni Maranca, Robert Wilson ve Elizabeth LeCompte'u yönetmenlikleri ve sahneleme dramaturjileri bakımından kıyasladığında, Wilson'ın konusunun uygarlıkken LeCompte'nin öznesinin toplum; Wilson kozmos çalışırken, LeCompte cehennem ile ilgilenir; Wilson'ın kaynağının mitler, LeCompte'nin ise popüler kültür olduğunu belirtir (Marranca, 2003, s. 17). Bu karşılaştırmaya göre, LeCompte'nin kültürler ve medyalararası tiyatrosunun kaynağı onun ve The Wooster Group topluluğunun popüler kültür ağıyla olan problemlerini üretimlerinin merkezi haline getirdikleri görülür. Ek olarak, “fırsatlar şehri” olan New York'un moda anlamında oldukça işlek bir bölgesinde yer alan bir performans topluluğunun üretimlerinin merkezinde popüler kültür ve toplum ilişkisi olması bu anlamda tutarlı görünür. Öte yandan, yönetmenin popüler kültür ve teknoloji araçlarına bağlılığının sebebi, içinde bulundukları toplumun araçlarını kullanmaya duyduğu ihtiyaç ve arzu olabilir. Keza, belki de popüler kültür ile topluma daha kolay dokunulacağını düşünerek harekete geçme ihtimalleri de olasılık dâhilinde görünür.

Dramaturji ve sahneleme çalışmalarında da özellikle sezgisel yaklaşımın önemini defalarca vurgulayan LeCompte, sezgilerin kılavuzluk ettiği yolun performanslarını daha yaratıcı kıldığını da belirtir. Örneğin *Brace Up!* (1991) performansının önemli bir bölümünü oluşturan video ve ses kayıtlarının, seçilip yapıya eklenme süreçleri büyük

ölçüde sezgisel bir şekilde gerçekleşmiştir. Anton Çehov'un *Üç Kız Kardeş* adlı oyunundan yola çıkılarak sahnelenen *Brace Up!*, LeCompte'nin Çehov'un natüralistik hermenötiğini kırmak ve onu Japon Tiyatrosu'nun yapısal özellikleriyle yeniden inşa etmek amacıyla Çehov ve Japon Tiyatrosu ikililiğini yanyana getirerek sahnelenen bir performanstır. Örneğin Çoğu Çehov metninde olduğu gibi *Üç Kız Kardeş* metninde de olan karakterlerin karşılıklı diyalogları, *Brace Up!* performansında tamamen kaldırılmış ve diyaloglar “performansçı ve televizyon ekranı” veya “performansçı ve sahnenin ortasında durup direkt olarak seyirciye bakan kişi” arasında gerçekleşir. Sahne koreografisi ise yine Japon Noh Tiyatrosu'nun hareket yöntemi üzerine kurulur (Quick, 2007, s. 10-13)

Topluluğun sonraki oyunlarından biri olan *Fish Story* (1994) ise *Brace Up!* performansının provalarının bitiminin hemen ardından çalışılmaya başlanmış ve *Üç Kız Kardeş* oyunun son sahnesiyle çağdaş ve geleneksel Japon tiyatrosunu harmanlayan Japon bir gezgin tiyatro topluluğunun belgeseli olan *Geinin* adlı belgesel filmiyle birleştirilmiştir. *Fish Story*'de Çehov'un metni, hem sahne üzerinde performansçılar tarafından seslendirilmiş hem de videokasetlerden seyircilere dinletilmiştir. Sahne koreografisi ise neredeyse oyuncuların sürekli hareket halinde olduğu bir dans performansına dönüştürülmüş bir yapıdır. LeCompte bu performans üzerine yaptığı bir konuşmasında, sahne üzerinde sürekli olarak dönüşüm sürecinde olan görseller yaratmayı sevdiğini belirtir (Quick, 2007, s. 13).

Sonuç olarak, çağdaş bir performans grubu olan The Wooster Group'un dramaturjisi, tiyatro ve performans sanatlarındaki metnin egemenliğini yıkmayı hedeflerken bunu özellikle metinlerarası, medyalararası ve bütüncül bir sanat formu anlayışı çerçevesinde yapma perspektifine dayalıdır. Bu anlamda performanslarının post-dramatik dramaturjilerinde pek çok farklı öge (ses kayıtları, projeksiyon cihazı, televizyon ekranları) bir arada görünür. Aynı zamanda, özellikle son dönem performanslarını da oyun katmanı ile birleştiren topluluk, sahnede her zaman oyun metni haricinde sahnelemenin şimdiki zamanında gerçekleşen ve kuralları seyirci tarafından da okunabilen çeşitli basit oyunlarla da kendini gösterir. Özlem Hemiş'in '*Bu Oyun Sana Birdie!*' adlı yazısında da belirttiği üzere, The Wooster Group'un oyun kavramını

merkeze alan sahnelemeleme ve dramaturji yöntemleri, bugünün toplumsal yaşantısını oyun alanı git gide küçülmüş olan çağdaş insanın trajedisi bağlamında da okunabilir (2012, s. 83).

#### 4.2 *To You, the Birdie! (Phèdre)*

The Wooster Group'un provalarına 2000 yılında başlamış olduğu performans *To You, the Birdie! (Phèdre)*, *work-in-progress* gösterimlerinin dışında, ilk gösterimini 2001 yılının Kasım ayında Paris'te düzenlenen *Festival d'Automne*'da yapmıştır. Önceki iki performanslarından da (*Brace Up!* ve *Fish Story*) izler taşıyan oyun, Paul Schmidt'in Jean Racine'in ünlü tragedyalarından biri olan *Phèdre* tragedyasının çevirisi ve sahne tasarımıyla prova süreçlerine başlar (Quick, 2007, s. 14). Phaedra mitinini özellikle Racine'deki dönüşümleri üzerinden okuyan ekip, arketiplerin her an her yerde oluşabileceği ve dönüşüm geçirebileceği olgusu gibi oyunlarında da bir hafıza aktarımı yapar. Buna göre, bir taraftan 21. yüzyılda çağdaş sahneye poetik hafızanın bir ürünü olarak taşınan Phaedra miti ve arketipleri, diğer bir taraftan da topluluğun eski oyunları ve performanslarının izleri sahne üzerinde performansın kendisiyle beraber yeniden üretilir.

LeCompte için *To You, the Birdie! (Phèdre)* oyununun prova dönemi oldukça çalkantılı geçer ve hatta kendisi, özellikle prova sürecindeki bir günü hayatının en kötü günü olarak tasvir eder. LeCompte, her şeyin sıkıştığı o prova gününde aklındaki tek şeyin oradan hem sembolik olarak hem de gerçek anlamda çıkmak istediği düşüncesi olduğunu fakat nasıl çıkacağına dair bir fikri olmadığı anı hatırlatıldığını belirtir (Quick, 2007, s. 15). Bu durumun ilginç bir nokta olarak görülebilir olmasının sebebi, oyunun yazarı Racine için de *Phèdre* tragedyasını yazıyor olmak benzer bir sürece tekabül etmiş olacak ki *Phèdre*'yi yazdıktan sonra yıllar süren bir inziva dönemine girer. Aynı şekilde, miti tragedyaya olarak yazan Euripides ise, yazdığı tragedyayı tekrar yazma ve sahneleme isteğine bürünür (Westerhold, 2011, s. 2).

LeCompte'nin vermiş olduğu bir röportaja göre, *Phèdre* sahnelemesinin *Brace Up!* ve *Fish Story* performanslarının bazı bölümlerini içeriyor olmasının yanında ek olarak performans, Amerikan modernist mimarisinden ve Versailles Sarayı'nın estetik

anlayışından da izler taşır (Quick, 2007, s. 14). LeCompte ve topluluğun *To You, the Birdie! (Phèdre)*'nin sahne tasarımını inşa ederken modernist mimarinin temel özelliklerinden biri olan döneme uygun yapılar inşa etme anlayışından yararlandıkları görülür ki, sahne tasarımı çağdaş dünyanın popüler araçlarının büyük bir kısmına sahiptir. Bir badminton sahasına dönüştürülen sahnede badminton sahasında bulunan file, çizgiler, raket; ek olarak, hakem yeri olarak monitörler, ses cihazları olmasının yanında hareketli-sürgülü yapılar bulunur.

Oyunun video kaydındaki yaratıcı ekibinde Hippolytus Ari Fliakos, Theramenes ve okuyucu Scot Shepherd, Oynone Sheena See, Phèdre Kate Valk, Theseus Willem Dafoe (2001-02), Roy Faudree (2002-06), Venus/hakem Roy Faudree, Venus/video hakem Fiona Leaning, tenis sahasını işaretleyicileri de Koosil-ja Hwang ve Dominique Bosquel tarafından oynanır. Yönetmeni Elizabeth Lecompte dışında rejî ekibinde ise dramaturg olarak Jim Dawson ve Dennis Dermody bulunurken, performans, oyun metnini yeniden düzenleyen ve 1999 yılında vefat eden Paul Schmidt'e adanmıştır (LeCompte, 2002). Oyunda Racine'in metninde olmayan ek bir okuyucu bulunur. Shepherd'ın bu okuyucu rolü, topluluğun bir önceki performansları olan *Brace Up!*'da Kate Valk'ın rolünün *Phèdre* performansındaki simgesel bir yansıması olarak karşılık bulur (Quick, 2007, s. 263). Okuyucu dışında, Phaëdra mitinde bir hakem olarak okunabilecek iki tanrıça olarak Afrodite/Venüs ve Artemis/Diana'yı görürken, The Wooster Group'un performansındaki iki tanrıçanın/hakemin ikisi de Venüs'tür. Son olarak, badminton sahası işaretleyicileri dramatik metinde saray işçileri olarak yer ederken, performansın kendisinde saha işçileri olarak yer ederler.

LeCompte'ye göre oldukça ağır melodramatik bir etkisi olan Racine metninin sahnelemesi, oldukça zorlu bir süreç gerektirmiş ve özellikle kendisi performansın natüralistik olmasından kesinlikle kaçınmak istemiş, performansın kendisinin hayattan çok daha büyük bir şey olması gerektiğini belirtmiştir. Özellikle kendisinin oyundaki en sevdiği karakter olan Oynone'nin de üzerine ayrıntılı olarak düşünmüş ve Kate Valk'un bu karakteri oynamasını istemiş olsa da Valk bunu istemediği için Oynone karakteri topluluğun bir başka üyesi olan Sheena See tarafından oynanmıştır (Quick, 2007, s. 263).

1999 sonları ve 2000 yılı, California'daki modernist mimariden ve özellikle Joseph Eichler'in tasarımı olan Eichler evlerinin yapısal özelliklerinden ve örneğin Rudolph Schindler'in mimari tasarımlarından da etkilenen LeCompte, *To You, the Birdie! (Phèdre)*'nin sahne tasarımında bu evlerden ilham alır. Birçok başka modernist sanatçıdan da referans alan LeCompte, örneğin böylesine bir mimari yapıyı düşleyerek tasarladığı sahne yapısındaki hareket tasarımını da yine modernist dansçılardan Merce Cunningham ve Martha Graham'ın koreografilerine göre tasarlar (Quick, 2007, s. 264). Bu anlamda performansın modernist estetiği bütün olarak tutarlı görüldüğü gibi, parçalar halinde de yine birbirleriyle bağlantı kurulabilir. Sonuç itibariyle performans, eklektik görünmeyen bir sahne tasarımı ile sonuçlanmış olur.

Erkekler tarafından yargılanan, erkek dünyanın kodları içinde kendi hislerine yabancılaşan ve kendisini yargılayan bir kadın karakteri merkeze alan bir oyunu bir kadın yönetmenin yönetmesi, sistemin meşrulaştırmaya çalıştığı tüm kirliliğini gözler önüne serdirtir. Keza tümünden baktığımızda genel olarak oyunda sürekli hasta, yalnız, tuvalete gidemeyen, kirli görünen karakter, tam da erkek dünyanın kendisini bu kalıplara itmesiyle yavaş yavaş kirlenir ve erkek dünyanın meşruiyeti haline gelir. Öte yandan hasta, kirli Phèdre'nin karşısına, sahneye bir savaş makinesi gibi giren başka bir erkek karakter girer. Theseus'un savaş makinesi hali, Phèdre'nin aşk kirliliği, Hippolytus'un kibirli cinselliği sahnede bulunan dünyada "temiz" olanın ne olduğuna dair sorguladır adeta. Ek olarak LeCompte yönetmenliğinde *To You, the Birdie! (Phèdre)*, erkek dünyanın meşruiyet kavramını parçalar ve karakterin başına gelenleri seyirciye sorgulatarcasına sahne ve oyun tasarımı başlatır.

Oyun badminton sahası dekoruyla başlar ve sahne simetrik olarak ikiye bölünür. Oyun alanının tepesindeki ekranda video hakem olan Venüs, arkasındaki bulutumsu sanal görüntü ile oyun alanını gökyüzünden takip eden bir hakem-tanrı olarak yer eder. Dolayısıyla her şeye muktedir olacağı ve gözünden hiçbir şeyin kaçmayacağı imajı, daha ilk sahneden seyirciye iletilir. Sahne üzerinde olan diğer hakemin düdüğü çalmasıyla beraber oyun ikinci kez başlar ve sahne aşağısında ortada oturan iki oyuncu, Hippolytus ve Theramenes konuşmaya başlar. Oturdıkları yerde dizlerinden ayaklarına kadar olan bölümün önünde dikdörtgen bir televizyon ekranı bulunur ve üst bedenleri görülebilirken,

alt bedenleri televizyon ekranından görünür. Seyircinin bakışını direkt olarak ekranda toplayan alt beden hakeret tasarımında seyirci, çoğunlukla iki erkek karakterin sohbetleri boyunca, ayaklarıyla ve genital organlarıyla oynamalarını izler. Hippolytus'un alt beden hareket tasarımı çoğunlukla genital organıyla oynaması üzerine kurulmuştur. Aynı etki Theramenes'te de görülebilir. Ece Çelikçapa Özınan'ın The Wooster Group'un bazı oyunları hakkında hazırlamış olduğu raporda da performansın bu ilk sahnesinin temel amacının maskülenliği vurgulamak yönünde olduğudur (2023, s. 2). Buradaki eril düzeni belki vurgulamayan fakat sahne tasarımıyla seyirciye sezdirenen bir diğer yapı ise, en önde iki erkeğin bir kişiyi (Theseus'u) aramaya gitmek, kurtarmak ve Troizen'e döndürmek üzerine yaptığı kahramanlık hasreti içeren konuşma geçerken, arkada kadın olan hakemin bir silüet şeklinde beklediği görüntü olarak da okunabilir.

Televizyon ekranlarıyla seyircide transparanlık hissini yaratmayı amaçladığını belirten LeCompte, televizyon ekranıyla odağı topladığı bölgeyi izleyen seyircide, o alanın transparan ve bir o kadar da yansıtıcı bir etkisinin olduğunu düşünmesi veya hissetmesini ve sanki elini uzatsa o televizyonun içinden arkasındaki görüntüye dokunabileceği hissini uyanmasını istediğini belirtir (Quick, 2007, s. 264). Tepedeki hakem ekranı dışında kullanılan diğer televizyon ekranları, sahnedeki oyuncuların bedenlerinin belli bir bölümünün önüne geçip yine onların görüntülerini gösterirken, Le Compte'nin bahsettiği transparanlık etkisi yalnızca tepedeki hakem ekranında oluşmaz. Sahnedeki ekranlarda izlenen görüntü, sahnenin tam da o noktasında daha önce çekilmiş videolardan olduğu için, transparanlık hissini daha çok uyandırırken, tepedeki hakem ekranı, mavi gökyüzünde bulutların içinden çıkan bir kadın olarak, daha ulaşılmaz bir noktada görünür. Öte yandan, sahnedeki ekranlar bir anlamda seyircinin bakışını toplamak için kullanılırken, tepedeki ekran çoğunlukla kendisini unutturur. Kendisini unutturan bir hakem/tanrı olarak Venüs, yine de oyunu başlatan, bitiren ve puanlayan bir etmen olarak her zaman oradadır.

Sonraki sahnede, Theramenes ve Hippolytus arasındaki badminton maçında, başka bir badminton maçından kayıt alınmış seyirci ve puan sesleri gelir. Fakat bir taraftan da performans, tam olarak anın raslantısallığı ile gerçekleştirilir. Bir taraftan badminton maçı yapan iki oyuncu, Ari Fliakos ve Scott Shepherd, izlenirken diğer taraftan eşzamanlı

olarak sohbet eden Theramenes ve Hippolytus izlenir. Oyun esnasında Hippolytus sürekli olarak terler ve sürekli olarak koltuk altı ve genital bölgesinin havluyla terini siler. Erkekliği her fırsatta vurgulanan Hippolytus, bu ilk turun galibi olur ve seyirciye doğrudan seslenerek “*Partiyi izleyin!*” der (LeCompte, 2002).

Oyunda badminton sahası olarak geçen *court* kelimesini de hem The Woostor Group’un performansının kavramsal altyapısını inceleme hem de performansın Huizinga’nın “oyun” kavramıyla olan ilişkisini açmak için araştıran Özlem Hemiş, öncelikle kelimenin farklı anlamlarını açıklar.

*“Court: 1 mahkeme binası 2 mahkeme heyeti 3 kraliyet sarayı 4 saray halkı, kral maiyeti 5 hükümdar meclisi, 6 oyun alanı, kort, 7 üç yanı yapılarla çevrili kısa sokak, meydancık anlamlarını taşımaktadır. Hakem / hâkim önünde cereyan eden, kazanmanın ya da kaybetmenin söz konusu olduğu olayların alanı da diyebiliriz. Court sözcüğüne fiil olarak baktığımızda birisini elde etmeye çalışma, kur yapmak, dalkavukluk etme anlamlarını taşıdığını görüyoruz.”* (2012, s. 70).

Bu anlamda *court*’u, Huizinga’nın *agon* kavramıyla da yan yana getiren Hemiş, topluluğun kazanma ve kaybetme alanı olarak *court* ve Troizen Saray’ında geçen oyun mekânını yanyana getirmesi arasında da bir bağlantı olabileceğini belirtir (Hemiş, 2012, s. 70).

Ardından Oynone ve Phèdre arasındaki maç, Oynone tarafından başlatılır fakat bu maçın bu turuna Phèdre, hastalığı nedeniyle devam edemez ve bedeni seyirciye dönük bir şekilde yere yığılır. Yere yığılan Phèdre’yi sahnenin ortasına oturtan Oynone’nin Phèdre’yi konumlandığı yer, sahne düzeneğin bir birleştirme (veya ayırma) noktasına denk gelir ve Phèdre’nin bedeninin tam ortasından bir çizgi geçer. İkiye bölünmüş bir şekilde görünen Phèdre’nin de ayaklarını gösterecek şekilde alt bedeninin önüne bir televizyon ekranı gelir ve ekrandaki görüntüye göre Phèdre sürekli olarak ayakkabısını çıkarıp tekrar giyer. Oyunda Phèdre karakterini, dolayısıyla Kate Volk’u, seslendiren Scot Shepherd’dır. Phèdre’nin kendi sesi yoktur, Theramenes’i oynayan karakter

tarafından seslendirilir. Öte yandan bu seslendirme gerçekleşirken de sahne düzeneğın arkasında oturan Hippolytus görünür. Bir süre sonra ayak hizasındaki televizyonun başının hizasına gelmesiyle çığlık atan ve bir çeşit delirium yaşayan Phèdre karakteri, başını televizyon ekranına vurur (LeCompte, 2002). Sesi olmayan bir karakterin çığlık atarkenki görüntüsüyle, Phèdre karakterinin de kendine ve etrafına olan stresi ve öfkesini televizyon ekranına başını vurarak azaltma girişmi, ağlamasıyla sonlanır.

Phèdre karakterini bir erkeğın seslendirmiş olması karakterin üzerindeki eril hegemonik gücü simgelerken, diğeri taraftan, aynı Maureen Murdock'un *Kadın Kahramanın Yolculuğı* adlı çalışmasında belirttiğı üzere kadınların, erkeklerin ve erkek dünyanın kodlarıyla hareket etme ve hayat çizgilerini yönlendirme bilinçdişı hareket düzeneğıyle de ilişkilendirilebilir (2022, s. 21). Buna göre Phèdre, kendi sesine ulaşamamış bir kadın karakter olarak, bu döngüye isyan ederek çığlık atmayı dener fakat çığlığı, televizyon ekranından sadece görüntü olarak seyirciye ulaşır. Bu sessiz çığlıktan sonra televizyonun ardından çıkan Phèdre, oldukça ifadesiz bir yüzle saray topluluğının arasına karışır ve bir nevi Phèdre'nin iki farklı *personası* seyirciye iletilmiş olur. Ardından, içinde bulunduğı bu dualitik durumu döngüsel bir kader çizgisine işaret edercesine annesinin laneti olarak tanımlar (LeCompte, 2002).

Bütün performanslara seyirci ve yönetmen olarak katılan LeCompte, *To You, the Birdie!* (Phèdre) performansında sahne üzerindeki performansçılara seyircilerin reaksiyonlarına göre çeşitli yönergeler vermek ister ve bu yönergeleri kulakiçi kulaklıklarla yapmanın çok daha uygun olacağını düşünür. Dolayısıyla, bütün Phèdre performanslarında Oynone karakterini oynayan Sheena See hariç bütün oyuncularda kulakiçi kulaklık bulunur. LeCompte'nin "tepkisel itki" (*reactive impulse*) olarak tanımladığı bu kulakiçi kulaklıklardan gelen yönergeler, oyunlar için oldukça önemli bir etmendir. Ona göre, performansı spontan ve organik kılan önemli unsurlardan biri bu tepkisel itkililerdir (Quick, 2007, s. 266). Diğeri tüm oyuncular kulaklıklarından LeCompte'nin yönergeleri duyduğı için sahne üzerinde oyun bir anda farklı bir yöne ilerlerken bu yönergeleri almayan tek oyuncu olan See, sahnede bir anda bilmediğı bir düzenek içinde kalan da tek oyuncudur. LeCompte'nin röportajında belirttiğı üzere kulaklık takmama tercihi See'ye aittir. Oyuncunun kulaklık takıp oyun anında yönerge almayı reddetmiş olması ise

LeCompte için de üzerine düşünülmesi gereken bir dramaturjik etmen haline gelmiştir. See'yi bu tepkisinden dolayı isyankâr olarak tanımlayan LeCompte, oynadığı karakterin bir anda eğlenceli ve haşarı bir Oynone'ye dönüştüğünü bildirir (Quick, 2007, s. 265). Bir gölge karakter olan dadı karakterini oynayan oyuncunun sahnede olan biten bazı bilgilerden yoksun olması bu anlamda bir tutarlılık üretmiş görünür. Phèdre karakterinin gölgesi olarak Oynone, karakterin kendisinin gün yüzüne çıkarmaya korktuğu bilgilere sahipken karakterin toplumsal hayatına dair bilgilerden de yoksundur. Öte yandan, sahnedeki oyuncular LeCompte'nin yönergelerini bilerek bir tepki verirken, Oynone karakterini oynayan See, olan bitene spontan bir şekilde sahnede bir tepki verir ve bu anlamda da spontanite ve anındalık kavramları arasındaki farklılık göz önüne çıkar.

Phèdre'nin Hippolytus'a açılmasından sonra da tutkusunun hastalıklı bir tutku olarak tanımlanması, çağdaş sahnede mitsel olanın kendini sözel olarak yenide inşa etmesine bir örnek olarak verilebilir. Hippolytus karakteri de mitiko-tarihsel olarak kendisinde bir ikililiği barındırır ve bu ikililik The Wooster Group'un performansında kendisini yeniden gösterir. Hippolytus karakteri çoğunlukla “temiz”, “arı” olma ile tanımlanırken öte yandan da ölçüsüzlükleriyle kendini var eder. Topluluğun bu performansında her fırsatta olduğu gibi, örneğin, karakterin sonralara doğru Theseus ile yüzleşme sahnesinde de çoraplarının renkleriyle bu ikililik tekrar kendini gösterir. Bir ayağında siyah diğer ayağında beyaz çorap giyen ve çoğunlukla ayaklarıyla ön planda olan karakterin, karakter tutumuna dair bir göndermesi vardır. Öte yandan, Theseus ile badminton maçında sözel olarak kendisini savunan Hippolytus karakteri, babasıyla olan badminton maçında sürekli olarak yenilir (LeCompte, 2002). Ek olarak, Phèdre'nin gölge karakteriyle olan sahnesinin ardından sahne üzerinde gerçekleştirdiği dışkılama eylemi hem topluluk için hem de kavramsal anlamda birçok farklı açıdan ele alınabilir. Örneğin topluluğun “farklı” ve “itici” olana yönelip farklı ve itici olandaki tabuları yıkmaya isteği anlamında yorumlanabilecek bir sahneyken zaten şehveti dolayısıyla kirlilik ve *miasma*<sup>54</sup> ile ilişkilendirilen karakterin toplumsal anlamda olan majör kirliliğine minör kirlilik eklemesi olarak da okunabilir.<sup>55</sup> Başka bir tragedyadan örnek verilecek olursa, Sophokles'in *Antigone* oyununda Antigone'nin erkek kardeşlerinden Polynekes'in ölü

<sup>54</sup> Salgın hastalık, kirlilik.

<sup>55</sup> Temel olarak toplumsal ve bireysel kirlilik olarak ele alınabilecek majör ve minör kirlilik kavramları Andej ve Ivana Petrovic'in çalışmalarında ayrıntılı olarak incelenmiştir (Petrovic & Petrovic, 2016).

bedeninin *polis* için sorun çıkarmasının nedenleri arasında da ölü bedenün uygun olmayan biçimde dışkı yayma ihtimali ve dolayısıyla şehri kirleteceği görülebilir (Tekin, 2017, s. 79-118). Yine de topluluğun burada konvansiyonel olan kirlilik anlayışını yıkıp, kirliliğe başka açıdan bakılabileceğini gösterdiği de görülebilir.

İlk kez Hippolytus'un sürgün edilmesiyle kendi sesini kullanan Phèdre karakterinin bu ilk tepkisi “*Hayır!*” diye bağırarak gerçekleşir. Ardından Oynone'nin kollarına bayılan Phèdre, yine Oynone'yi dinlediği için pişmanlığını dile getirir ve kendisini onun mahvettiğini belirtir. Sandalyeye serumla taşınan Phèdre sahnesinden sonra tepede duran hakem görüntüsü büyür, bir nevi sonuçları açıklamanın zamanı gelmiştir. Fakat tam da bu his yaşanırken oyunun devam ettiğini bildiren bir anons yapılır. Bu anonstan sonra güneşi gördüğünü ama güneşin de ondan nefret ettiğini söyleyen Phèdre, diğer birçok Pheadra mitinde olduğu gibi yine güneşe ve ışık arketipine göndermede bulunur ve ayakları tekrar televizyon ekranına yansır. Ardından Theseus'un belirmesiyle sahne karmaya başlar, geriye sadece Phèdre'nin ayaklarının görüntüsü kalır. Bir süre Phèdre'nin ayaklarının görüntüsünden sonra sahnedeki herkes gitmişken hakem sahneye iner. Önce sağa, sonra sola ve en son da seyirciye doğru bakar ve ışıklar tamamen kapanır.

Oyunu bir maç, yarış, oyun, hayat kavramları arasında süzdüren performans, en son yargıyı yine seyirciye bırakmakta gibidir. Bir bakıma tanrıçaların (hakemler ve LeCompte) isteğiyle her şey olup biter fakat olup bitenler hakkında ne düşünüleceği yine seyirciye kalır. Performans, katmanlar halinde Pheadra mitini çağdaş dünyada, çağdaş sahnenin koşullarıyla ve dramaturji anlayışıyla yeniden sunar. Mitte yer alan *persona*, anne, gölge, *anima-animus*, ışık ve daha pek çok diğer arketipin modern anlamda tekrar kendini başka bir surette göstermesi de performansın mitiko-tarihsel olarak karşılık bulduğunu gösterir.

Reji bakışını inceleyen ve takip eden biri olarak, The Wooster Group'un *Phèdre* performansının nasıl mevcudiyet bulduğunun karşılığını araştırmak için ise öncelikle, aynı onların reji sökümlü yaptığı gibi, kavramı teker teker inceliyip bugün burada nasıl karşılık bulduğunu anlamak gerektiğini düşünüyorum. Buradan hareketle mevcudiyet kavramı, “var olmak” kavramıyla olan ilişkisinden dolayı sık sık mekân ile yan yana

getirilerek tanımlanmaya eğilimli olsa da onun zamanla ilişkisi mekânla olan ilişkisinde de tayin edici bir özelliğe sahiptir. Mitsel ve tarihsel zamanların farklılığı ve bir taraftan da iç içeliği araştırılırken aynı zamanda çağdaş tiyatrodaki mitiko-tarihsel mevcudiyetin nasıl bir alanı kapsadığı incelenecektir.

Öncelikle, mitsel zaman kavramı filozoflar tarafından farklı veçhelerle tanımlanmış olsa da bu konuda konvansiyonel olarak en çok kabul gören tanım Mircea Eliade tarafından, kendisinin 1949 yılında yayınlattığı olduğu, orijinal adıyla *Le Mythe de L'etemel retour: archetypes et repetition (Ebedi Dönüş Mitosu)* adlı çalışmasında yapılır. Ona göre mitsel zaman, özellikle ilkel toplumlarda görülen, somut olmayan ve her şeyin başlangıcının olduğuna inanılan zamandır. Bu ilkel (*primordial*) toplumlar için sadece bir inanç değil, aynı zamanda somut tarihsel zaman anlayışına da bir başkaldırıdır ve bu başkaldırı toplumun kültürel yapısında da oldukça belirleyici bir etmene dönüşür (Eliade, 1994, s. 7). Ulus Baker'e göre de yapılan bu geleneksel veya arkaik toplumların mitsel zaman anlayışı analizi, temelde o toplumların periyodik ve tekrara bağlı zaman örgütlenmelerinden kaynaklanır (2019, s. 259). Buna göre bu toplumlar, geçmişin ve şimdinin “tekerrür” kavramından ibaret olduğunu düşünürler ve şeylerin sorumluluğunu doğaüstü varlıklara, tanrılara atfederler. Ek olarak Baker'in de altını çizdiği üzere, destanlarda tarihsel değişime de yer yoktur. Örneğin, Homeros'un *Odyseia* destanında yıllarca denizde dolaşması sonrasında yurdu İthaka'ya dönen Odysseus'da yaşlanma belirtisi olmaz. Aynı şekilde bu süre zarfında İthaka'da da pek bir şey değişmez (2019, s. 260).

Eliade'a göre, arketipler de her zaman dindışı zamanı ilga eden ve mitsel zamanı gerçekleştiren etmenler olur. Keza kendisi arkaik insan tarafından yapılan “anamlı” her eylemi de arketip olarak tanımlar (1994, s. 49). Öte yandan, Eliade'nın verdiği bir “takım sporu” örneğinde ona göre, iki tarafın oyuncularının rekabeti de arketipsel bir duruma işaret eder ve tam da bu sebepten dolayı bugün burada yeniden mitsel zamanı gerçekleştirir (1994, s. 66-67).

Genel olarak mitolojik (mitsel) zaman kavramı, Eliade ve Baker'in de ortaklaştığı üzere, mekân üzerinde açılan ve eşzamanlılığa dayanan bir yapıyı ifade eder. Hatta buradan

hareketle Baker, Yunan toplumunun kendi soyunu iki veya üç kuşak öteye dayandırmaktan ileriye gidemediğini ve kendilerini ancak tanrılara ya da kahramanlara benzeterek var edebildikleri yönündeki analizini de yapar (2019, s. 262). Aynı şekilde Ateş Uslu ise doğa ve kozmosa yapılan bu vurguların, üretimi mistifiye ettiğini ve üretimin emekçilerin somut emekleriyle değil, doğaüstü varlıkların “yüce gönüllülükleriyle” yapıldığı inancını da beraberinde getirdiğini belirtir (2021, s. 70).

Tarihsel zaman veya “modern insanın zamanı” ise, mitolojik zamanda olduğu gibi döngüsel bir tekrardan ziyade, lineer bir ilerleme fikrine dayalıdır. Bu ilerlemeci tarihsel anlayış sadece farklı toplumlara özel ayrı bir bakış açısı değil, genel olarak dünya tarihine olan bir bakış açısı olarak yer eder. Baker’e göre tarihsel zaman pratiğindeki modern insan, evrensel bir zaman olması gerektiğini düşünür ve buna ihtiyaç duyar. Batı toplumlarında bu tarihsel anlayış sanattan hukuka, siyasetten psikolojiye her alanda kendini yeniden inşa eder. Fakat ona göre, evrensel ortak tarih anlayışına git gide sarılan modern insan “globalleştikçe” yerelleşmiş ve farklılaşmıştır (2019, s. 259-260).

Mitsel zamanın tekrara dayalı düzenindeki bilinir ve güvenilir yapısının karşısında, tarihsel zamanın bilinemezliği bulunur. Fakat yine de tarihsel zaman ve mitsel zamanın birbirlerine bağlandıkları bir nokta bulunur ve bu nokta, Mark Freeman’ın 1998 yılında yayımlanmış olduğu makalesine göre, tarihin öngörülebilir olduğu anlayışı üzerine yapılan bilimsel araştırmalardır. Karl Marx’ın Hegel’in diyalektik anlayışını geliştirdiği diyalektik ve tarihsel yöntem, temel olarak geçmişin hareketinin bugünü nasıl etkilediği ve bu etkilerin nelere sebep olabileceğini bilimsel olarak analiz etme yöntemidir. Buradan hareketle Freeman’a göre, modern insanın tarih anlayışında da arketipsel motifler bulunur fakat “kendini dönüştürerek tekrar eden” bir yapı olarak kendini gösterir (1998, s. 34-35).

Oğuz Arıcı’nın Muğlaklık ve Tragedya adlı doktora tezinde de belirttiği üzere, *Dasein*<sup>56</sup>’in varoluşsal temeli zamansallıktır (2009, s. 67). Kaan H. Ökten’in Martin Heidegger okumasına göre ise mekânsallık, ancak zamansallıkla mümkün olabilir. Ona

---

<sup>56</sup> “Başka olanakların yanı sıra soru sorma varlık olanağına da sahip olup hep biz kendimiz olan bu varolana terminolojik bakımdan *Dasein* diyoruz.” (Heidegger, 2021, s. 27)

göre diakronik<sup>57</sup> zaman dilimi, Dasein'e tarihsellik katar ve onu *dünya-içinde-varolan*<sup>58</sup> kılar (2021, s. 160-161). Arıcı, yine de Dasein'in kendi bütünlüğüne ve tamlığına ulaşamayacağını belirtir (2009, s. 67). Ek olarak Hedigger'e göre, Dasein varolandır, çünkü o masa, kalem gibi bir "şey" değil, *bedenleşmiş anlamdır* (2021, s. 119). Eğer Dasein bir nesne, bir "şey" olsaydı ancak "mevcut" olabilirdi fakat bedenleşmiş olduğu ve bir "kişi" olarak sayıldığı için varolandır. Aynı şekilde vefat etmiş birisi de artık bir Dasein değildir ancak ve ancak mevcuttur (2021, s. 138). Dolayısıyla varoluş ve mevcudiyet kavramları birbirine yakın görünseler de birbirlerinden farklı kavramlardır. Temel bir tabirle, etimolojik olarak canlı olanlar var olurken, cansız olanlar mevcut olur.

Hans-Ulrich Gumbrecht'in *Production of Presence (Mevcudiyetin Üretimi)* (2004) adlı çalışmasına göre, dünya ve nesnelerle zamansal değil, uzamsal bir ilişkiye işaret eden mevcudiyet kelimesi somut olan bir "şeyi" ifade etmelidir. Aynı çalışmaya göre, bir mevcudiyetin estetik deneyimi ise onun ontolojik durumunun etkisi ile kavramsal karşılığının anlamsal etkisi arasındaki bir salınımı ifade eder (2004, s. xiv-2). Buradaki dikotomi, mevcudiyetin maddesel karşılığı ve maddesel olmayan (anlamsal) karşılığı arasındaki ilişkinin seyir yerindeki karşılığının ne olduğu üzerine kurulabilir. Fakat bu durum, sahnelemenenin maddesel olmayan karşılığı ile maddesel olan karşılığının birbirinden bağımsız olduğu anlamına gelmez. Gumbrecht'in de ön plana getirdiği üzere, Aristotelesçi gösterge anlayışına göre maddeden bağımsız bir anlam olması zaten mümkün değildir (2004, s. 29). Dolayısıyla sahnelemenin maddesel ve anlamsal karşılığı birlikte bir mevcudiyet üretirler.

Tiyatroda mevcudiyet ise, hikâyeden veya dramatik aksiyondan ziyade, sahnede olan bitenlerden, yani fiziksel aksiyonlardan kaynaklanan şimdi ve buradalık mefhumundan ileri gelir. Buna göre, çağdaş tiyatrodaki eğilimlerin büyük çoğunluğu oyuncunun sanatını merkeze alan ve tamamlanmış bir sahne dünyasına sonradan giren oyuncunun karakter inşasından ziyade, oyuncunun sahne üzerindeki faaliyetleri neticesiyle an be an oluşan yeni bir dünya inşa etme yönelimine, özellikle 1960'lardan itibaren, girer (Power, 2008,

---

<sup>57</sup> Artzaman.

<sup>58</sup> Dünya-içinde-varolma şu demektir: malzeme bütününe el-altında-olmaklığı için tesis edici atıfların içine tematik olmayan bir-şey-için-bakışla soğurulma. İlgilenme, dünyayla aşına olma zemini üzerinde zaten nasıl ise öyle vardır. Bu aşinalık içinde Dasein, dünya içinde karşılaşılmalarda kendini kaybedebilir ve onlara meftun olabilir." (Heidegger, 2021, s. 126-127)

s. 109-110). Buna istinaden, genel olarak mevcudiyet teorisinde biri auratik<sup>59</sup> varlık durumuyla ilişkilendirilen modernist anlayış, öteki sanat pratikleri ve edebi anlayışla ilişkilendirilen postmodern anlayış olmak üzere iki farklı perspektif bulunur. Fakat yine de performans ve performans sanatlarıyla yakın bağı bulunan postmodern sanat anlayışının modernist teoriyle bağlantısı da özellikle mevcudiyet teorisinde, korunur (Power, 2008, s. 113).

Melike Saba Akım'ın Elinor Fuchs okuması, özellikle 1960 sonrası tiyatrosunu anlamada bir perspektif sunar. Akım'ın *Logostan Kurtulmak* (2022) olarak yayımlattığı çalışmasında yaptığı açıklamaya göre, Batı düşünce tarihinin *logos* merkezli yapılanmasında cereyan eden tiyatronun, yeni bir yönelim edinmeye başlaması ve Derrida'nın yapısöküm metodu arasında bir benzerlik kurulabilir (2022, s. 128). Öte yandan, metinden (*logostan*) kurtulmaya doğru yönelen çağdaş tiyatronun, metinden kurtulmaya başlamasıyla beraber bulduğu yeni etmen, kendisinin “şimdi-buradalığı” olur. Akım'ın belirttiği üzere, Gertrude Stein'in geleneksel yöntemlerle yapılmış bir oyun izlediğinde hissettiği sıkıntının sebebi, olay örgüsünün zamanıyla alımlayan olan kendisinin o anki zamanının tutmamasıdır. Konvansiyonel olan ve *logostan* kurtulamamış tiyatronun sorunu, geçmişte olan ve bugüne tesir etmesinin önünde duvarlar olan yapıdır ve bu duruma Akım, Fuchs referansıya “sahnesel mevcudiyet sorunu” der (2022, s. 140).

Özellikle 1960 sonrası tiyatro yönetmenleri ve teorisyenleri tarafından yönelinen yeni yol, çoğunlukla Batılı anlamda düşünce sisteminin kökenlerinin modern dünyadaki karşılığı üzerinden ve Doğu estetiğinin Batılaştırılmasından ilerler. Bu anlamda Jerzy Grotowski, Eugene Barba, Antonin Artaud, Richard Schechner gibi tiyatro insanları, tiyatro biçimine ve alımlanmasına dair yeni yöntemler ve teknikler geliştirmiş ve çoğunlukla bu yöntemlerin izlerini mitlerde ve ritüellerde aramışlardır. Mitsel veya mitolojik olanı yeniden düşünmek ve çağdaş dünyanın nesnel koşulları içerisinde yeniden ele almak, tarihsel avangartların tiyatro anlayışlarının temelini oluşturmuştur.

Yeni tiyatrodaki mitlerin yeniden zuhur etmesini ele alan 20. yüzyıl sonları akademik yazılarından, Cara Gargano'nun çağdaş tiyatrodaki mit ve teknolojinin yerini araştırdığı

---

<sup>59</sup> İngilizcesi *aurotic presence*, bir kişinin ya da sanat eserinin “öz”ünü niteleyen kavram.

makalesinde Gargano, örnek olarak Richard Foreman'ın tiyatrosunu verir. Ona göre, Foreman'ın çağdaş tiyatrosunun mitsel ve tarihsel özelliği, onun özellikle performans anındaki zamanı kullanım biçiminden kaynaklanır. Foreman, lineer ve lineer olmayan (dairese) zamanı sahnelemelerinde yanyana getirerek/iç içe geçirerek kullanır ve dolayısıyla sahnelemelerinin zamansallığı ve mekânsallığı da bu anlamda yeni bir yönelim sunar (1998, s. 153-154). Öte yandan, daha eski yayımlanmış olan bir çalışmada Ruby Cohn, yeni tiyatronun özellikle çok daha evrensel düşündüğünü ve evrensel sahnelemeler geliştirme eğiliminde olduğunu belirtir (1971, s. 398). 1971 yılında yayımlanmış olan makalesinde Cohn, 60lar tiyatrosu okumasında, öncelikle ulusal ve evrensel tiyatro ayrımıyla yola çıkar. Ardından makalesinin sonunda yeni tiyatrodaki eski mitlerin kullanımının bir reçetesini sunan Cohn, bu kullanım biçimini dört maddeye ayırır:

*“(1) Kamusal performans mitin önemini aktarmak için çaba göstermelidir; salt alıştırmalar yalnızca profesyonel ilgi alanına girer.*

*(2) Oyuncu büyük olmaya çalışmalıdır; davranışsal bir performans miti küçültür - eğer niyet buysa bu elbette geçerlidir.*

*(3) Tüm oyuncu kadrosu genellikle tüm performans boyunca görünür olduğundan, hareketleri özel bir beceriyle koreografiye tabii tutulmalıdır ve asla görünmezliğe gömülmemelidirler.*

*(4) Oyun yazarını diriltmek çok karışık seslerin sıkıcı bir nakaratı haline geldi, ancak sözel düzlük de miti düzleştirir, hem derinliğini hem de yüksekliğini tehlikeye atar.” (1971, s. 408).*

The Wooster Group'un *To You, the Birdie! (Phèdre)* performansı Ruby Cohn'un 1971 yılında yapmış olduğu kategorizasyona göre değerlendirildiğinde, öncelikle ilk maddenin kesinlikle topluluk için de karşılık bulduğu görülür. Topluluk bireyin gerçekleşmesini mitin öğlerini parçalayıp sonrasında evrensel olanla birleştirerek seyirciye sunar. Dolayısıyla tekil olanın takibi karakterleri bir taraftan evrensel olanla ilişkilendirir ve mitsel alana işaret eder. İkinci maddesindeki oyununcunun büyük olmaya çalışması olgusu ise günümüz çağdaş tiyatrosunun geldiği noktada değerlendirildiğinde, eğer gerçekçi oyunculuk ve gerçekçi sahneleme yönteminin tragedyaları ve mitleri anlatma

konusunda belki de yeteri kadar amacına ulaşamayacağı hususu göz önüne alınır, ikinci maddede de grubun Cohn'un kategorizasyonunu takip ettiği görülebilir. Buradaki “büyük oynama” söyleminin günümüzdeki karşılığı “gerçekçi olmayan” şeklinde ele alınırsa daha doğru karşılık bulur gibi görünmektedir. Üçüncü maddedeki koreografi, dolayısıyla hareket tasarımı, The Wooster Group'un bütün oyun ve performanslarında dikkatle çalıştıkları bir alan olarak karşılık bulur. Öte yandan mitsel olanın müziği konusunda da tedirgin olan Cohn'un uyarısı, kaotik-uyum şeklinde kurgulanmış olan *Phèdre* performansı ile tutarlı görünür.

Cohn'un yapmış olduğu bu kategorizasyon oldukça sınırlı olsa da mitlerin çağdaş tiyatrodaki kullanımının bazı yöntemleri olduğu hakkında fikir sunar. Burada bahsedilen bir mitin sahnelenmesinden ziyade, o mitin nasıl sahnelendiğine ilişkin kavramsal bir açıdır. Cohn, mitlerin çağdaş sahnelerde birer kolektif hafıza örneği ve arketipler olarak yeniden yer etmesi dışında, onların yeni performanslara evrensellik kattığını veya katması gerektiğini öne sürer. Bir çağdaş sahnelemenin mitiko-tarihsel mevcudiyeti, onun bir miti veya antik bir tragedyayı olduğu gibi sahneye getirmesinden ziyade, o mitin bugünün koşullarında ve bugünün çağdaş sahnesinde neye tekabül ettiği üzerinden yapılan sanatsal ve teorik araştırmaların, bugünün seyircisine ne söylediği ile olan ilişkisidir. Dolayısıyla karşımıza çıkan mitsel-tarihsel sahnelemeler, mit ve tarih arasındaki bağlantının çağdaş sahnede performans anında an be an inşasından üretilen anlamın, seyirci tarafından da alımlanmasındaki ilişki üzerine temellenir.

## 5. SONUÇ

Bu çalışmada, 3000 yılı aşkın bir mit olan Phaedra'nın poetik hafızada nasıl dönüşerek yer ettiği onun arketipsel anlamları incelenerek ve metinlerarası bağlantılara bakılarak araştırıldı. Metinlerarası araştırma öncesinde, çoğunlukla Phaedra karakterinin yanyana getirildiği arketipler olan anne arketipi ve üvey anne arketipi üzerine durulmuş ve bu mitte buluşan diğer arketipler de incelenmiştir. Arketiplere odaklanan çalışmada Carl Gustav Jung ve ardılı Northop Frye'nin arketip teorileri ışığında bir okuma gerçekleştirildi. Sonrasında 2000li yılların başlarında Phaedra mitini yeniden ele alan çağdaş performans grubu The Wooster Group'un *To You, the Birdie! (Phèdre)* sahnelemesinde, Phaedra mitinin nasıl bir dönüşüm geçirdiğine odaklanılmış ve çağdaş tiyatrodaki mitiko-tarihsel mevcudiyetin konumu belirlenmiştir.

Çoğunlukla canavar üvey anne motifiyle mitleşmiş olan Phaedra arketipinin başat arketipsel öğelerinin anatomik olarak analiz edilmesiyle, bu arketipin bugünün modern insanına ne söylebileceği araştırılmıştır. Bunu yaparken arketipin mitsel ve tarihsel olarak geçirdiği dönüşümler metinlerarası bir analiz ile ortaya çıkarılmış ve milenyum çağında bu miti yeniden ele almış ve sahnelemiş olan çağdaş performans grubu The Wooster Group'un *To You, the Birdie! (Phèdre)* performansı bu sorular etrafında incelenmiştir.

Okuruna oldukça geniş ve yoğun bir dünya sunan Antik Yunan tragedyalarının, çağdaş dünyada yeniden sahnelenmesinin ne gibi dünyalar doğurabileceği merakı üzerine yazılmış olan bu tez, doğal olarak cevabı mitler dünyasında aramıştır. Mitsel olanın bugünün dünyasına hala böylesine yoğunlukla cevap verebiliyor olmasının bir anahtarı da onların arketipik niteliklerinden kaynaklanıyor görünüyor. 2500 yıl öncesinde yazıya geçirilmiş olan bir mitsel hikâyenin, bugüne kadar tarihsel olarak geçirdiği dönüşümleri de üstlenerek en az o gün orada, yazıya geçirildiği tarihte bulduğu karşılık denli güçlü bir etki yaratışını izlemek oldukça öğreticiydi. Buradan hareketle, çağdaş sahnede mitik hikâyenin yeniden sahnelenmesindeki parametreleri ararken yol beni The Wooster Group'un *To You, the Birdie! (Phèdre)* performansına götürdü. Aşk nedeniyle delilik ve akıllılık arasında salınan göçmen bir kadın karakter olarak Phaedra'nın mitsel ve tarihsel olarak geçirdiği dönüşümler, Amerikalı bir performans grubunun sahnelemesinde esinleyici bir mevcudiyet kazanmıştır.

Arketiplerin elimize ulaşan bir metinler ve ilk anlatılardan bugüne doğru izinin sürülmesi, karşılaşılacak dönüşüm ve poetik hafıza oluşum süreci, takip etmesi oldukça heyecanlı ve birbiri ardına açılan anlam kapıları yolculuğuna vesile oldu. Bir karakter ekseninde öne çıkan arketiplerin incelenmesi karakterin oyuncu tarafından inşa sürecinde ve yönetmen bakışı sürecinde oldukça esinleyici bir yol sunabilecek araştırmalar olarak yer etti. Ek olarak, dramatik metin genelindeki arketiplerden yola çıkılabileceği gibi, arketiplerin kendilerinden hareketle de tasarımlar doğabilir. Metindeki arketiplerin gün yüzüne çıkması tiyatro yapımcıları için esinleyici olabileceği gibi, evrensel olarak arketiplerden hareketle yeniden bir tasarım yapma sürecine de gidilebilir. Ek olarak, bu tez çalışmasında ilk metinlerde itibaren araştırılan arketiplerin retrospektif olarak incelenmesi de mitlerin çağdaş sahnedeki karşılığını merak eden tiyatro üreticilerine farklı bir kapı aralayabilir.

Çalışmanın mitsel ve tarihsel mevcudiyet kavramına bakışa dair sunduğu kavramsal incelemeler daha geniş bir ölçekte incelenirse, çağdaş tiyatrodaki mitlerin sahnelenme biçimine dair çok daha fazla öneri getirebilir. Bu anlamda, mitsel zaman ve tarihsel zaman kavramlarını inceleyen felsefe yapımcılarının zaman, mekân, uzam, mevcudiyet çalışmalarının mitoloji bağlamında yeniden okunması gerekecek ve yapılan tarihsel dönüşüm araştırmasının bugünün çağdaş dünyasındaki çağdaş sahnesinde nereye oturabileceğine çok daha geniş bir perspektif sunacaktır.

Tez çalışması kapsamında, *To You, the Birdie! (Phèdre)* performansı, performansın anıandılığına odaklanırken her bir an'ın poetik hafızadaki yerinin izini de sürmeyi ihmal etmemiştir. Mitsel olanın çağdaş sahnedeki arketipsel izdüşümü yadsınmamış, dolayısıyla seyirciyi metinler ve performanslar arası aktif bir şekilde düşünmeye sevk etmiştir. Mitsel olanı çağdaş sahneye uyarlarken mitsel bağları tamamen koparmayıp o bağları günümüzün yansımalarıyla yeniden örmek suretiyle gerçekleştirilen performans neticesinde, performansın çağdaş dünyaya tesir etmesine zemin sağlanmıştır. Sonuç olarak, döngüsel ve tekerrürden ibaret olan mitsel zaman ile çoğunlukla lineer ve ilerleme fikrine dayalı modern insanın tarihsel zamanı arasında bir birliktelik kurulabileceği ve bu birliktelikten dolayı mitiko-tarihsel mevcudiyetin çağdaş tiyatrodaki üretiminin gerçekleşebileceği bulunmuştur.

İo'dan Phaedra'ya uzanan antik kadın kahramanların hikâyeleri, bugün hem Türkiye'de hem dünyanın diğer ülkelerinde arketipsel olarak hala kendilerini gösteriyorlar. Sürgündeki kadın, yabancı kadın, göçmen kadın, eve kapatılmış kadın, intihar eden kadın, korkunç anne, canavar kadın, sevecen anne, bakire genç kız, cadı, büyükanne, dadı ve daha pek çok arketip kendini bugünün çağdaş dünyasında farklı biçimlerde yankılamaya devam ediyor. Çağdaş tiyatro yapımcıları olarak bu mitsel hikâyelerin ve arketiplerin bugünün çağdaş sahnesindeki karşılığını üretme ve inşa etme yolculuğu arketiplerin dünyasına uzanan engebeli bir yolculuktan geçiyor. Bu mitsel ve tarihsel birikimin bugünün çağdaş sahnesindeki mevcudiyet araştırmaları, bana olduğu gibi, antik tragedyalara derin merak duyan herkese, farklı bir perspektif daha sunabilmesini dilerim.

## KAYNAKÇA

- (tarih yok). <https://www.pinterest.ch/EllenJayeBenson/minoan-civilisation/> adresinden alındı
- Acar-Savran, G. (2020). İkinci Basıma Önsöz. S. Coontz, P. Henderson, C. Delphy, M. Molyneux, H. Hartmann, G. Acar-Savran, & N. Tura Demiryontan (Dü) içinde, *Kadının Görünmeyen Emeği: Maddeci Bir Feminizm Üzerine* (s. 9-16). İstanbul: Yordam Kitap.
- Akbay, Y. E. (2017). İdealar Teorisi Bağlamında Platon'da Akıl İlkelerinin Antomisi. *Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 133-155.
- Akım, M. S. (2022). *Logostan Kurtulmak: 20. Yüzyıl Dramında Karşı-Anlatı*. İstanbul: Habitus Yayıncılık.
- ArchaiOptix. (tarih yok). Phaidra and her nurse - Pompeii. London . [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Wall\\_painting\\_-\\_Phaidra\\_and\\_her\\_nurse\\_-\\_Pompeii\\_-\\_London\\_BM\\_GR\\_1856-0625-5\\_-\\_02.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Wall_painting_-_Phaidra_and_her_nurse_-_Pompeii_-_London_BM_GR_1856-0625-5_-_02.jpg) adresinden alındı
- Arıcı, O. (2005). Antik Yunan Tragedyasında Ölçülülük (Sôphrosûnê) ve Uyum (Harmonía) Düşüncesi. *Yüksek Lisans Tezi*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi.
- Arıcı, O. (2009). Muğlaklık ve Tragedya. *Doktora Tezi*. (İ. Üniversitesi, Dü.) İstanbul, Türkiye: İstanbul Üniversitesi.
- Arıcı, O. (2016). Karaktersiz Tragedya. Kolektif içinde, *Tiyatroyla Düşünmek* (s. 107-138). İstanbul: Habitus Yayıncılık.
- Arıcı, O. (2020). *Kurmacanın İnşası Oyun Yazarlığına Giriş*. İstanbul: Habitus Yayıncılık.
- Aristophanes. (1993). *Frogs*. (K. Dover, Çev.) Oxford: Clarendon Press.
- Aristophanes. (2008). *Frogs*. (J. Henderson, Çev.) Newburyport: Focus Publishing.
- Aristoteles. (1993). *Poetika*. (İ. Tunalı, Çev.) İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Aristoteles. (1997). *Nikomakhos'a Etik*. (S. Babür, Çev.) Ankara: Ayraç Yayınevi.
- Aristoteles. (2013). *Politika*. (M. Temelli, Çev.) İstanbul: Ark Kitapları.
- Aristoteles. (2016). *Poetika*. (A. Çokona, & Ö. Aygün, Çev.) İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Aristoteles. (2021). *Poetika -Şiir Sanatı Üzerine-*. (A. Çokona, & Ö. Aygün, Çev.) İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Aristotle. (1995). *Politics*. (M. A. H. Rackham, Çev.) Cambridge: Harvard University Press.
- Aristotle. (2007). *Metaphysics*. (J. H. McMahon, Çev.) Mineola: Dover Publications.
- Armstrong, R. (2006). *Cretan Women: Pasiphae, Ariadne, and Phaedra In Latin Poetry*. Oxford: Oxford University Press.
- Atay, İ. (2015). Önsöz. H. B. Stendhal içinde, *Racine ve Shakespeare*. Paradigma Yayınları.
- Ayvazyan, L. (2021). BURNT TO THE BONE” WITH LOVE, DAMNATION AND SIN: PHÆDRA AS THE SWINBURNIAN “FEMME DAMNÉE. *Armenian Folia Anglistika*, 17((1) 23), 121-149.
- Baker, U. (2019). *Yüzeysel Bilim Fragmanlar*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Bang, H. (2021). *Faëdra*. Amazon: <https://www.amazon.com.tr/Faëdra-Herman-Bang/dp/B099TN9XCV> adresinden alındı

- Baş, E. (2017). Sıradanlaşmaya Karşı Direniş: The Wooster Group. *SEFAD*, 139-150.
- Bataille, G. (1997). *Eros'un Gözyaşları*. (M. M. Yakupoğlu, Çev.) İstanbul: Göçebe Yayınları.
- Bergson, H. (2021). *Antik Yunan Felsefesi*. (A. Akan, Çev.) İstanbul: FOL Kitap.
- Bermann, M. (2021). *Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor*. (Ü. Altuğ, & B. Peker, Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları.
- Bilinmiyor. (tarih yok). Minoslu bir kadın freski. *Minoan Fashion*. Pinterest. <https://www.pinterest.ch/selen70446/minoan-fashion/> adresinden alındı
- Blackmon, K. (2021). Melodies of Love: An Exploration of Popular Love Songs and Love Styles According to the Ancient Greeks. Belmont University.
- Butler, J. (2019). *Cinsiyet Belası: Feminizm ve Kimliğin Altüst Edilmesi*. (B. Ertür, Çev.) İstanbul: Metis Yayıncılık.
- Campbell, J. (1999). *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu*. (S. Gürses, Çev.) İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Cevizci, A. (2005). *Felsefe Sözlüğü* (6 b.). İstanbul: Paradigma Yayıncılık.
- Cohn, R. (1971). Old Myths in the New Theatre. *Educational Theatre Journal*, 23(4), 398-408.
- Croix, G. E. (2016). *Antik Yunan Dünyasında Sınıf Mücadelesi*. (Ç. Sümer, Çev.) İstanbul: Yordam Kitap.
- Çalışlar, A. (2004). *Tiyatro Kavramları Sözlüğü*. İstanbul: Mitos-Boyut Yayınları.
- Çelebi, B. (2018). Antik Yunan Toplumunun Suskun Kadınları. *Sosyal Bilimlerde Güncel Akademik Çalışmalar*, 3(3), 117-154.
- Çelikçapa Özınan, E. (2023). *The Wooster Group*.
- Çetintaş, D. (2018). Phaedra Kompleksi ve Türk Tiyatrosundan Bir Örnek: İklimâ (Aklîmâ). *Uluslararası Kültür ve Bilim Kongresi*, (s. 436-457). Ankara.
- D'Annunzio, G. (2001). *Fedra*. Roma: Mondadori.
- Davis, P. J. (1983). Vindicat Omnes Natvra Sibi: A Reading of Seneca's Phaedra. *Ramus*, 12(1-2), 114-127.
- Debord, G. (2006). *Gösteri Toplumu*. (A. Ekmekçi, & T. Okşan, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Direk, Z. (2021). *Çağdaş Kültür Felsefesi, Bergson'dan Derrida'ya*. İstanbul : Fol Yayıncılık.
- Doria, F., & Giuman, M. (2016). The Swinging Woman: Phaedra and Swing in Classical Greece. *Medea*, 2(1), 1-34.
- Douglas, M. (1984). *Purity and Danger, An Analysis of the Concepts of Pollution and Taboo*. New York: Routledge.
- Dunkelberg, K. (2005). Confrontation, Simulation, Admiration: The Wooster Group's Poor Theater. *The MIT Press*, 49(3), 43-57.
- Dürüşken, Ç. (2021). Sunuş, Yasak Aşkın Ezgisi: Phaedra. Seneca içinde, *Phaedra* (s. xi-xxiv). İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.
- Eagleton, T. (1996). *Literary Theory: An Introduction*. Oxford: Blackwell Publishing.
- Eagleton, T. (2012). *Tatlı Şiddet, Trajik Kavramı*. (K. Tunca, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Eagleton, T. (2015). *Şiir Nasıl Okunur?* (K. Genç, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Eagleton, T. (2018). *Eleştiri ve İdeoloji: Marksist Edebiyat Teorisi Üzerine Bir Çalışma*. (S. Kılıç, Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları.
- Eagleton, T. (2018). *Radical Sacrifice*. Cornwall: Yale University Press.

- Eliade, M. (1994). *Ebedi Dönüş Mitosu*. (Ü. Altuğ, Çev.) Ankara: İmge Kitabevi Yayınları.
- Euripides. (2015). *Hippolütos*. (Y. Onay, Çev.) İstanbul: Mitos-Boyut Yayınları.
- Euripides. (2015). *Hippolütos*. (Y. Onay, Çev.) İstanbul: Mitos-Boyut Tiyatro Yayınları.
- Finley, M. (1979). *The World of Odysseus* (2 b.). New York: Penguin Books.
- Fischer-Lichte, E. (2002). *History of European Drama and Theatre*. (J. Riley, Çev.) New York: Routledge.
- Fischer-Lichte, E. (2016). *Performatif Estetik*. (H. Kalkan, Dü., & T. Acil, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Foucault, M. (2020). *Eleştiri Nedir? Kendilik Kültürü*. (M. Erşen, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Frankfurter, D. (2014). The Social Context of Women's Erotic Magic in Antiquity. K. B. Stratton, & D. S. Kalleres içinde, *Daughters of Hecate, Women and Magic in Ancient World* (s. 319-339). Oxford: Oxford University Press.
- Freeman, M. (1998). Mythical Time, Historical Time, and the Narrative Fabric of the Self. *Narrative Inquiry*, 8(1), 27-50.
- Frye, N. (2021). *Eleştirinin Anatomisi*. (H. Koçak, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Gargano, C. (1998). Complex Theatre: Science and Myth in Three Contemporary Performance. *New Theatre Quarterly*, 153-158.
- Garrison, E. P. (1991). Attitudes Toward Suicide in Ancient Greece. *Transactions of the American Philological Association*(121), 1-34.
- Genep, A. v. (2022). *Geçiş Ritleri*. (O. Bülbül Beşler, Çev.) İstanbul: Nora Kitap.
- Gertz, N. (2010). On the Possibility of a Phenomenology of Light. *PhaenEx5*, 5(1), 41-58.
- Giegerich, W. (2020). *What is Soul?* New York: Routledge Press.
- Gill, C. (2005). The Articulation of the Self in Euripides' Hippolytus. A. Powell içinde, *Euripides, Women, Sexuality*. New York: Yalor & Francis.
- Girard, R. (2018). *Günah Keçisi*. (I. Ergüden, Çev.) İstanbul: Alfa Yayınları.
- Girard, R. (2018). *Şiddet ve Kutsal*. (N. Alpay, Çev.) İstanbul: Alfa Yayıncılık.
- Goethe. (2011). *Faust*. Ankara: Elips Kitap.
- Goffman, E. (2019). *Günlük Yaşamda Benliğin Sunumu*. (B. Cezar, Çev.) İstanbul: Metis Yayıncılık.
- Goldhill, S. (2013). The Great Dionysia and Civic Ideology. *The Journal of Hellenic Studies*, 58-76.
- Goldmann, L. (2013). *The Hidden God: A Study of Tragic Vision in the Pensées of Pascal and the Tragedies of Racine*. (P. Thody, Çev.) New York: Routledge.
- Grimm, J., & Grimm, W. (2011). *Grimm Masalları Cilt - I*. (S. Günersel, Çev.) İstanbul: Pinhan Yayıncılık.
- Group, T. W. (2023). *To You, the Birdie! (Phèdre)*. 2023 tarihinde THE WOOSTER GROUP: <https://thewoostergroup.org/to-you-the-birdie> adresinden alındı
- Gumbrecht, H.-U. (2004). *Production of Presence: What Meaning Cannot Convey*. Stanford: Stanford University Press.
- Gülcan, C. (2020). Psikolojik Tipler Ve Jung Psikolojisi Üzerine Bir Değerlendirme. *Karadeniz Sosyal Bilimler Dergisi*, 12(23), 566-579. doi:10.38155/ksbd.685872
- Heidegger, M. (2021). *Varlık ve Zaman*. (K. H. Ökten, Çev.) İstanbul: Alfa Basım Yayım.

- Heidegger, M. (2023). *Physis: Kavramı ve Özü Üzerine, Aristoteles Fizik B, 1*. (Z. Sayın, Çev.) İstanbul: Vakıf Bank Kültür Yayınları.
- Hemiş, Ö. (2012). Bu Oyun Sana Birdie! *Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölüm Dergisi*(2), 67-86.
- Hemiş, Ö. (2020). *Gözün Menzili: İslami Coğrafyada Bakışın Serüveni*. İstanbul: VakıfBank Kültür Yayınları.
- Hesiodos. (2020). *Theogonia - İşler ve Günler*. (A. Erhat, & S. Eyüboğlu, Çev.) İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.
- Hmeros. (2008). *İlyada*. (A. Erhat, & A. Kadir, Çev.) İstanbul: Can Yayınları.
- Hmeros. (2008). *Odyseia*. (A. Erhat, & A. Kadir, Çev.) İstanbul: Can Yayınları.
- Hornby, R. (2016). The Wooster Group. *The Hudson Rewiev*, 115-121.
- İlaslan, S. (2021). Epifani Kavramı ve Edebi Eserlerde Epifani. *Siirt Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Fikriyat Sosyal Bilimler Araştırmalar Dergisi*, 1(2), 162-182.
- Innes, C. (2010). *Avant-Garde Tiyatro*. (B. Güçbilmez, & A. V. Kahraman, Çev.) Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Jung, C. G. (1976). *Symbols of Transformation*. (R. Hull, Çev.) New York: Princeton University Press.
- Jung, C. G. (2015). *Anima ve Animus*. (İ. H. Yılmaz, Çev.) İstanbul: Pinhan Yayıncılık.
- Jung, C. G. (2017). *Ruh: İnsan, Sanat, Edebiyat*. (İ. H. Yılmaz, Çev.) İstanbul: Pinhan Yayıncılık.
- Jung, C. G. (2020). *Maskülen Erilliğin Farklı Yüzleri*. (D. G. Erdinç, Çev.) İstanbul: Pinhan Yayıncılık.
- Jung, C. G. (2020). *Psikolojide Tipler*. (N. Nirven, Çev.) İstanbul: Pinhan Yayıncılık.
- Jung, C. G. (2021). *Dört Arketip*. (Z. A. Yılmaz, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
- Jung, C. G. (2021). *Feminen Dişilliğin Farklı Yüzleri*. (T. V. Soylu, Çev.) İstanbul: Pinhan Yayıncılık.
- Kagan, D. (2008). Introduction to Ancient Greek History. 8. *Sparta*. Yale Courses.
- Kane, S. (2022). *Bütün Oyunları: Paramparça, Phaedra'nın Aşkı, Arınma, Tutku, 4.48 Psikozu, Dazlak*. (Y. Sümbül, & U. Özgün, Çev.) İstanbul: Mitos-Boyut.
- Keller, A. C. (1962). Death and Passion in Racine's Phèdre. *Symposium: A Quarterly Journal in Modern Literatures*, 180-192.
- Kesgin, G. N. (2022). Viewing Ancient Greek Tragedies In Light of Transformative Pollution: Antigone, Oedipus Tyrannus, Hippolytus. *Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Dergisi*(35), 121-144. doi:<https://doi.org/10.26650/jtcd.1177726>
- Laertios, D. (2007). *Ünlü Filozofların Yaşamları ve Öğretileri*. (C. Şentuna, Çev.) İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık.
- LeCompte, E. (Yöneten). (2002). *To You, the Birdie! (Phèdre)* [Sinema Filmi].
- LeCompte, E. (2017, Temmuz 05). The Art of Rehearsal - Interview with Elizabeth LeCompte. *Methuen Drama*. (B. Simonsen, Röportaj Yapan) Drama Online Youtube Kanalı.
- Lehmann, H. T. (2016). *Tragedy and Dramatic Theatre*. (E. Butler, Çev.) Oxon: Routledge.
- Levi-Strauss, C. (2013). *Mit ve Anlam*. (G. Y. Demir, Çev.) İstanbul: İthaki Yayınları.
- Lewis, C., & Short, C. (1891). *A New Latin Dictionary*. New York: Harper & Brothers Publishers.
- Luke, H. (1986). *Women, Earth and Spirit*. New York: The Crossroad Publishing.
- Luschnig, C. (1988). *Time Holds the Mirror: A Study of Knowledge in Euripides' Hippolytus*. Leiden: E. J. Brill .

- March, J. (2005). Euripides the Misogynist? A. Powell içinde, *Euripides, Women, Sexuality* (s. 31). London: Routledge .
- Marlan, S. (2010). Facing the Shadow. M. Stein içinde, *Jungian Psychoanalysis: Working in the Spirit of C.G. Jung* (s. 5-13). Chicago: Carus Publishing.
- Marranca, B. (2003). The Wooster Group: A Dictionary of Ideas. *A Journal of Performance and Art*, 1-18.
- Mayer, R. (2002). *Seneca: Phaedra*. London: Bristol Classical Press.
- Meier, C. (2011). *A Culture of Freedom: Ancient Greece & the Origins of Europe*. (J. Chase, Çev.) New York: Oxford University Press.
- Mills, S. (2002). *Euripides: Hippolytus*. London: Bloomsbury Academic.
- Munteanu, D. L. (2012). *Tragic Pathos, Pity and Fear in Greek Philosophy and Tragedy*. New York: Cambridge University Press.
- Murdock, M. (1990). *The Heroine's Journey*. Boston: Schambhala Publications.
- Murdock, M. (2022). *Kadın Kahramanın Yolculuğu*. (A. D. Yurdakul, Çev.) İstanbul: Beyaz Baykuş.
- Nagy, G. (2013). *The Ancient Greek Hero in 24 Hours*. London: The Belknap Press of Harvard University Press.
- Naso, P. O. (2011). *Heroides: Kadın Kahramanların Aşk Mektupları*. (N. Akçay, Çev.) İstanbul: Telemak Kitap.
- Neumann, E. (1963). *The Great Mother: An Analysis of the Archetype*. New York: Princeton University Press.
- Neumann, E. (1989). *History, Origins of the Consciousness*. London: Karnac Books.
- Onay, Y. (2015). Çevirmenin Önsözü. Euripides içinde, *Hippolitos* (s. 5-14). İstanbul: Mitos-Boyut Tiyatro Yayınları.
- O'Neill, E. (2024). *Kara Ağaçlar Altında*. (O. Burian, Çev.) İstanbul: Kapra Yayıncılık.
- Ovidius. (1994). *Dönüşümler*. (İ. Z. Eyuboğlu, Çev.) İstanbul: Payel Yayınevi.
- Ovidius. (2019). *Dönüşümler*. (A. C. Abuagla, Çev.) İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık.
- Ovidius. (2020). *Aşk Sanatı*. (Ç. Dürüşken, Çev.) İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.
- Ökten, K. H. (2021). *Varlık ve Zaman: Bir Okuma Rehberi*. İstanbul: Alfa Basım Yayım.
- Paksoy, B. K. (2011). *Tragedya ve Siyaset, Eski Yunan'da Tragedyanın Siyasal Rolü*. İstanbul: Mitos-Boyut Yayınları.
- Petrovic, A., & Petrovic, I. (2016). *Inner Purity and Polliton in Early Greek Religion Vol:1 Early Greek Religion*. Oxford: Oxford University Press.
- Platon. (2010). *Devlet*. (S. Eyuboğlu, & M. A. Cimcoz, Çev.) İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Platon. (2022). *Şölen - Dostluk*. (S. Eyuboğlu, & A. Erhat, Çev.) İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Pomeroy, S. B. (2004). *A Brief History of Ancient Greece: Politics, Society, and Culture*. New York: Oxford University Press.
- Power, C. (2008). *Presence in Play: A Critique of Theories of Presence in the Theatre*. Amsterdam: Rodopi Press.
- Quick, A. (2007). *The Wooster Group Work Book*. New York: Routledge.
- Racine. (1963). *Phèdre*. (A. Obay, Çev.) Ankara: Milli Eğitim Basımevi.
- Rancière, J. (2021). *Özgürleşen Seyirci*. (E. B. Şaman, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
- Seneca. (2021). *Phaedra*. (Ç. Dürüşken, Çev.) İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

- Senthilkumar, J. (2022). Carl Jung's Archetypal Types, Images and Practice of Fictional Literature - A Bird's Eye View. *Central European Management Journal*, 1534-1540.
- Sophokles. (2014). *Antigone*. (A. Çokona, Çev.) İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Sterritt, D. (2018). The Wooster Group. *Quarterly Review of Film and Video*, 202-207.
- Tanrıtanır, B. C. (2019). *Paul Auster ve Arketip Eleştiri*. İstanbul: Hiperyayın.
- Tekin, S. (2017). Adalet, Pratik Akıl, Eylem: Antigone. D. Sezer, & N. Kalaycı içinde, *Siyasalın Peşinde Dünyaya Tragedyalarla Bakmak* (s. 79-118). İstanbul: Metis Yayınları.
- Thomson, G. (1990). *Aiskhylos ve Atina*. (M. H. Doğan, Çev.) İstanbul: Payel Yayınevi.
- Thomson, G. (1995). *Tarihöncesi Ege, Eski Yunan Toplumu Üzerine Üncelemeler*. (C. Üster, Çev.) İstanbul: Payel Yayınları.
- Ubersfeld, A., Weinberger, M., & Cairncross, J. (1981). The Space of Phèdre. *Poetics Today*, 201-210.
- Uslu, A. (2021). *Siyasal Düşüncelerin Toplumsal Tarihi 2: Özgürlük, Güvenlik ve Birey (1300-1789)*. İstanbul: Yordam Kitap.
- Uslu, A. (2021). *Siyasal Düşüncelerin Toplumsal Tarihi, İktidarı Tanrılaştırmak: Eskiçağ'dan Feodalizmin Krizine*. İstanbul: Yordam Kitap.
- Uşaklıgil, H. Z. (2020). *Aşk-ı Memnu - Günümüz Türkçe'siyle*. İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.
- Vasseleu, C. (2002). *Textures of Light*. London: Routledge.
- Vernant, J.-P. (1996). *Antik Yunan'da Söylen ve Toplum*. (M. E. Özcan, Çev.) Ankara: İmge Kitabevi.
- Wees, V. (2009). The Homeric Way of War: The Iliad and the Hoplite Phalanx (II). *Greece & Rome*, 131-155.
- Westerhold, J. A. (2011). Tragic Desire: Phaedra and Her Heirs in Ovid. *PhD Thesis*. Toronto, Kanada: University of Toronto.
- Wood, E. M. (2020). *Yurttaşlardan Lordlara: Eskiçağlardan Ortaçağlara Batı Siyasi Düşüncesinin Toplumsal Tarihi*. (O. Köymen, Çev.) İstanbul: Yordam Kitap.
- Yılmazcan, D. (2020). *Antik Yunan'da Toplumsal Cinsiyetin İnşası*. Ankara: Akademisyen Kitabevi.

## ÖZGEÇMİŞ

### Kişisel Bilgiler

Adı Soyadı : Gözde Nur Kesgin Tufan

### Eğitim Durumu

Lisans Öğrenimi : Siyaset Bilimi ve Uluslararası İlişkiler (İng) – İstanbul Aydın Üniversitesi

Yüksek Lisans Öğrenimi : Film ve Drama – Kadir Has Üniversitesi

Bildiği Yabancı Diller : İngilizce (İleri), Almanca (Temel), Fransızca (Temel)

### Hakemli Dergide Yayın

- 1- Kesgin, G. N. (2022). Viewing Ancient Greek Tragedies in Light of Transformative Pollution: Antigone, Oedipus Tyrannus, Hippolytus. *Tiyatro Eleştirmenliği Ve Dramaturji Bölümü Dergisi* (35), 121-144.  
<https://doi.org/10.26650/jtcd.1177726>

### Yayınlar

- 1- Kesgin, G. N. (2023). IO – Theodoros Terzopoulos. *TEB Oyun*.  
<https://tiyatroylailgilerhersey.com/io-theodoros-terzopoulos/>
- 2- Kesgin, G. N. (2023). Tragedyanın Döngüsellüğünün Modern Sahnelemesi – Agamemnon, Ulrich Rasche. *TEB Oyun Dergisi* (46), 12-17.  
[https://tiyatroylailgilerhersey.com/wp-content/uploads/2023/02/TEB-Oyun\\_Sayi46.pdf](https://tiyatroylailgilerhersey.com/wp-content/uploads/2023/02/TEB-Oyun_Sayi46.pdf)

### İş Deneyimi

Çalıştığı Kurumlar ve Tarihleri: Studio Oyuncuları 2018-2023

*Aşınma*, Studio Oyuncuları – Yönetmen Yardımcısı & Işık Masası Oyuncusu (2021-2023)

*İo* – Studio Oyuncuları – Yönetmen 2. Yardımcısı (2018-2019)