



**ANTİK YUNAN TRAGEDYALARINDA İKTİDAR VE
TAHAKKÜM**

Cem İÇYAR

**Doktora Tezi
Temel İletişim Bilimleri Ana Bilim Dalı
Doç. Dr. Fatih DEĞİRMENCİ
2023
Her Hakkı Saklıdır**

**T.C.
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TEMEL İLETİŞİM BİLİMLERİ ANA BİLİM DALI**

Cem İÇYAR

**ANTİK YUNAN TRAGEDYALARINDA İKTİDAR VE
TAHAKKÜM**

DOKTORA TEZİ

Tez Danışmanı: Doç. Dr. Fatih DEĞİRMENCİ

ERZURUM-2023



TEZ BEYAN FORMU

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

BİLDİRİM

Atatürk Üniversitesi Lisansüstü Eğitim ve Öğretim Uygulama Esaslarının ilgili maddelerine göre hazırlamış olduğum “**ANTİK YUNAN TRAGEDYALARINDA İKTİDAR VE TAHAKKÜM**” adlı tezin tamamen kendi çalışmam olduğunu ve her alıntıya kaynak gösterdiğimi taahhüt eder, tezimin kâğıt ve elektronik kopyalarının aşağıda belirttiğim koşullarda saklanmasına izin verdiğimi onaylarım.

Gereğini bilgilerinize arz ederim *.

☐ Tezimin/Raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.

☒ Tezimin/Raporumun makale için **altı ay**, patent için **iki yıl** süreyle erişiminin ertelenmesini istiyorum.

25/12/2023

Aslı Islak İmzalıdır

Cem İÇYAR

*** LİSANSÜSTÜ TEZLERİN ELEKTRONİK ORTAMDA TOPLANMASI, DÜZENLENMESİ VE ERİŞİME AÇILMASINA İLİŞKİN YÖNERGE**

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

Çeşitli ve Son Hükümler

Lisansüstü tezlerin erişime açılmasının ertelenmesi MADDE 6– (1) Lisansüstü teze ilgili patent başvurusu yapılması veya patent alma sürecinin devam etmesi durumunda, tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulu **iki yıl süre ile tezin erişime açılmasının ertelenmesine karar verebilir.**

(2) Yeni teknik, materyal ve metotların kullanıldığı, henüz makaleye dönüşmemiş veya patent gibi yöntemlerle korunmamış ve internetten paylaşılması durumunda 3. şahıslara veya kurumlara haksız kazanç imkanı oluşturabilecek bilgi ve bulguları içeren tezler hakkında tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulunun gerekçeli kararı ile **altı ayı aşmamak üzere tezin erişime açılması engellenebilir.**

Gizlilik dereceli tezler MADDE 7– (1) Ulusal çıkarları veya güvenliği ilgilendiren, emniyet, istihbarat, savunma ve güvenlik, sağlık vb. konulara ilişkin lisansüstü tezlerle ilgili gizlilik kararı, tezin yapıldığı kurum tarafından verilir. Kurum ve kuruluşlarla yapılan işbirliği protokolü çerçevesinde hazırlanan lisansüstü tezlere ilişkin gizlilik kararı ise, ilgili kurum ve kuruluşun önerisi ile enstitü veya fakültenin uygun görüşü üzerine üniversite yönetim kurulu tarafından verilir. Gizlilik kararı verilen tezler Yükseköğretim Kuruluna bildirilir.

(2) Gizlilik kararı verilen tezler gizlilik süresince enstitü veya fakülte tarafından gizlilik kuralları çerçevesinde muhafaza edilir, gizlilik kararının kaldırılması halinde Tez Otomasyon Sistemine yüklenir.



SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

Graduate School of Social Sciences

TEZ KABUL TUTANAĞI

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

Doç.Dr. Fatih DEĞİRMENCİ danışmanlığında, Cem İÇYAR tarafından hazırlanan bu çalışma 25 / 12 / 2023 tarihinde aşağıda isimleri yazılı jüri tarafından Temel İletişim Bilimleri Ana Bilim Dalı'nda Doktora Tezi olarak kabul edilmiştir.

Başkan: Prof. Süreyya TEMEL

İmza: Aslı Islak İmzalıdır

Jüri Üyesi: Doç.Dr. Fatih DEĞİRMENCİ (Danışman)

İmza: Aslı Islak İmzalıdır

Jüri Üyesi: Prof.Dr. Ömer ALANKA

İmza: Aslı Islak İmzalıdır

Jüri Üyesi: Doç.Dr. İrfan HİDİROĞLU

İmza: Aslı Islak İmzalıdır

Jüri Üyesi: Dr.Öğr.Üyesi İmran UZUN

İmza: Aslı Islak İmzalıdır

Prof. Dr. Sait UYLAŞ

Enstitü Müdürü

Aslı Islak İmzalıdır

İÇİNDEKİLER

ÖZET.....	IV
ABSTRACT	V
ÖNSÖZ.....	VI
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM

KURAMSAL VE KAVRAMSAL ÇERÇEVE

1.1. İKTİDAR TAHAKKÜM OLGULARI	6
1.1.1. İktidar	6
1.1.1.1. İktidar ve Söylem	14
1.1.1.2. İktidar ve İdeoloji	15
1.1.2. Tahakküm.....	17
1.1.2.1. Tahakküm Çeşitleri.....	19
1.1.2.1.1. Eril Tahakküm	20
1.1.2.1.2. Weber'in Üçlü Tahakkümü	21
1.1.2.1.3. İdeolojik Tahakküm.....	24
1.2. ANTİK YUNAN TRAGEDYASINDAN MODERN DÖNEME TİYATRO	
SANATI.....	27
1.2.1. Antik Yunan Tragedyası ve Kökeni	27
1.2.1.1. Platon (Eflatun)	33
1.2.1.2. Aristoteles ve Poetika	35
1.2.1.3. Antik Yunan Tragedyasının Öğeleri.....	37
1.2.1.3.1. Öykü (Mythos).....	38
1.2.1.3.2. Karakter	39
1.2.1.3.3. Düşünce (Dianoia)	40
1.2.1.3.4. Dil (Diksiyon)	42
1.2.1.3.5. Dekorasyon (Görüntü)	42
1.2.1.4. Trajik Olanın Özellikleri	43
1.2.1.5. Mimesis (Taklit)	46
1.2.1.6. Hamartia (Trajik Hata)	47
1.2.1.7. Peripetie (Baht Dönüşü)	48

1.2.1.8. Anagnorisis (Tanınma)	48
1.2.1.9. Katharsis (Arınma)	49
1.2.2. Roma Tiyatrosu	53
1.2.2.1. Seneca	56
1.2.2.2. Horatius ve Ars Poetika	58
1.2.2.3. Öz ve Biçim Özellikleri	60
1.2.2.4. Tiyatronun İşlevi	62
1.2.3. Ortaçağ Avrupa Tiyatrosu	65
1.2.3.1. Liturjik Drama	69
1.2.3.2. Dinsel Olmayan Drama Türleri	71
1.2.3.3. Fars	71
1.2.3.4. Moralite Oyunu	72
1.2.4. Rönesans Dönemi	75
1.2.5. Shakespeare	83
1.2.6. Klasik Akım	86
1.2.7. Romantik Akım	91
1.2.8. Gerçekçi Akım	97
1.2.9. Epik Tiyatro	104

İKİNCİ BÖLÜM

ANTİK YUNAN TRAGEDYALARINDA İKTİDAR-TAHAKKÜM İLİŞKİSİ ÜZERİNE NİTEL İÇERİK ANALİZİ

2.1. ÇALIŞMANIN KONUSU, AMACI VE YÖNTEMİ	116
2.1.1. Araştırma Konusu ve Sorunsalı	116
2.1.2. Araştırmanın Yöntemi	118
2.2. AISKHYLOS, ZİNCİRE VURULMUŞ PROMETHEUS: NİTEL İÇERİK ANALİZİ	124
2.2.1. Tahakkümün Siyasal İktidar Boyutunun Temsili	124
2.2.2. Tahakkümün Geleneksel Boyutunun Temsili	133
2.2.3. Tahakkümün Dinsel Boyutunun Temsili	135
2.3. SOPHOKLES, ANTIGONE: NİTEL İÇERİK ANALİZİ	140
2.3.1. Tahakkümün Siyasal İktidar Boyutunun Temsili	140

2.3.2. Tahakkümün Geleneksel Boyutunun Temsili	149
2.3.3. Tahakkümün Dinsel Boyutunun Temsili	154
2.4. EURİPİDES, MEDEIA: NİTEL İÇERİK ANALİZİ	158
2.4.1. Tahakkümün Siyasal İktidar Boyutunun Temsili.....	158
2.4.2. Tahakkümün Geleneksel Boyutunun Temsili	163
2.4.3. Tahakkümün Dinsel Boyutunun Temsili	169
SONUÇ.....	175
KAYNAKÇA	184
ÖZGEÇMİŞ.....	193



ÖZET

DOKTORA TEZİ

ANTİK YUNAN TRAGEDYALARINDA İKTİDAR VE TAHAKKÜM

Cem İÇYAR

Danışman: Doç. Dr. Fatih DEĞİRMENCİ

2023, 193 sayfa

Jüri: Doç. Dr. Fatih DEĞİRMENCİ (Danışman)

Prof. Dr. Süreyya TEMEL

Prof. Dr. Ömer ALANKA

Doç. Dr. İrfan HİDİROĞLU

Dr. Öğr. Üyesi İmran UZUN

Bu çalışma, Antik Yunan Tragedyalarında iktidar ve tahakküm ilişkisini belirlenen kült oyunların analiz edilmesi suretiyle incelemeyi amaçlamaktadır.

Siyasal iktidarlar, tarih boyunca toplumu yönetmek, biçimlendirmek ve kendi ideolojik çizgileri içinde tutarak iktidarlarını korumak adına çeşitli tahakküm mekanizmaları kurmuşlardır. Bu bağlamda her iktidar toplumu tahakküm altına almak adına bazı tahakküm araçları geliştirmiş ve onları sistematik bir biçimde uygulamaya koymuştur.

Medeniyetin varoluşundan beri karşımıza çıkan ve sosyal hayatı daha yaşanılır hale getiren sanat ise bu tahakküm araçları ile birlikte çoğu zaman araçsallaştırılmış ve siyasal iktidarın propaganda araçlarından biri haline getirilmeye çalışılmıştır.

Dünya tarihinin en eski ve önemli sanat dallarından biri olan tiyatro sanatı da siyasal iktidarın gücünü ve ideolojisini korumak için bir tahakküm aracı yapılmaya çalışılmıştır.

Çalışmada Antik Yunan Tragedyalarının derinliğine incelenmesi amaçlanırken, seçilen tragedya örnekleri üzerinden nitel bir analiz gerçekleştirilmiştir. Bununla birlikte dünya tiyatro tarihinin belirli kuram ve dönemleri de bu bağlamda değerlendirilmeye ve iktidar- tahakküm ilişkisi irdelenmeye çalışılmıştır.

Çalışmada Antik Yunan Tragedyasının en önemli oyun yazarlarından olan Aiskhylos, Sophokles ve Euripides'in üç önemli oyunu olan, sırasıyla *Zincire Vurulmuş Prometheus*, *Antigone* ve *Medeia* oyunları amaçlı örneklem kapsamında seçilip, nitel içerik analizi yöntemi ile irdelenmeye çalışılmıştır. Belirlenen üç araştırma sorusuna bağlı olarak oyunlar analiz edilerek yorumlanmıştır.

Araştırmada, siyasal iktidarın tiyatro sanatını kullanarak seyircileri tahakküm altına alıp makbul yurttaş oluşturmaya çalıştığı savını destekleyen veriler, belirlenen örneklem üzerinden sunulmaya ve yorumlanmaya çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Antik Yunan Tragedyası, Tiyatro, İktidar, Tahakküm.

ABSTRACT**Ph. D. DISSERTATION****POWER AND HEGEMONY IN ANCIENT GREEK TRAGEDIES****Cem İÇYAR****Advisor: Assoc. Prof. Dr. Fatih DEĞİRMENCİ****2023, 193 pages****Jury: Assoc. Prof. Dr. Fatih DEĞİRMENCİ (Advisor)****Prof. Dr. Süreyya TEMEL****Prof. Dr. Ömer ALANKA****Assoc. Prof. Dr. İrfan HIDIROĞLU****Assist. Prof. Dr. İmran UZUN**

This study aims to examine the relationship between power and domination in the Ancient Greek Tragedies by analyzing the cult games.

Throughout history, political powers have established various mechanisms of domination in order to govern society, to shape it and to maintain their power by keeping it within their own ideological lines. In this context, every power has developed some means of domination in order to dominate society and has put them into practice in a systematic way.

Art, which has been confronted since the existence of civilization and makes social life more livable, has been instrumentalized with these means of domination and has been tried to be made one of the propaganda tools of political power.

Theater art, one of the oldest and most important art branches in the history of the world, has been tried to be an instrument of domination to protect the power and ideology of political power.

While the study was aimed to examine the depth of the Ancient Greek Tragedies, a qualitative analysis was carried out on the selected examples of tragedies. However, certain theories and periods of world theatre history have been tried to be evaluated in this context and to examine the power-domination relationship.

Aiskhylos, one of the most important playwrights in Ancient Greek Tragedy, was selected as part of a sample of three important plays of Sophocles and Euripides, titled Prometheus, Antigone and Medeia, respectively, it was tried to be examined with qualitative content analysis method. Depending on the three research questions, the games were analyzed and interpreted.

In the research, the data supporting the argument that political power tries to dominate the audience by using the art of theater and create a reasonable citizen are tried to be presented and interpreted through the determined sample.

Keywords: Ancient Greek Tragedy, Theatre, Power, Hegemony.

ÖNSÖZ

İnsan sevdiği işi yaptığında çalışmış olmazmış. Bir akademisyen ve oyun yazarı olarak çalışıp, ekmeğimi bu yoldan kazandığım için önce Rabbime şükrediyor sonra da tüm eğitim hayatımı ücretsiz olarak destekleyip beni yetiştiren, bir ferdi olduğum için gurur duyduğum, Türkiye Cumhuriyeti Devleti'ne kalbi minnetlerimi sunuyorum. Türkiye Cumhuriyet'i kurucusu Ulu Önder Mustafa Kemal ATATÜRK'ün manevi huzurunda saygı ve minnetle eğiliyorum.

Antik Yunan Tragedyaları, akademik hayatım boyunca her zaman ilgimi çeken, okumayı, seyretmeyi ve yorumlamayı sevdiğim bir tiyatro dönemidir. Bu dönemlerde yazılan oyunlar, kuramsal çalışmalar zamanın ötesine geçmiş ve tüm tiyatro tarihi sürecinin temelini oluşturarak tiyatroyu diğer sanat dalları arasında konumlandırmıştır. Kendinden sonraki tüm tiyatro kuramlarının biçimlenmesinde etkili olan Antik Yunan Tragedyaları sosyolojik, psikolojik, siyasi, felsefi ve inançlar bağlamda insan yaşamına dokunmuş ve bu dokunuşla birlikte yaşama katkıda bulunmuştur. Akademik serüvenimde bana bu bağlamda katkı sağlayan Antik Yunan Tragedya Yazarları Aiskyhlos, Sophokles ve Öüripides'e bir oyun yazarı olarak minnet duyuyorum. Akademik hayatımda sevdiğim, değer verdiğim bir alan olan Antik Yunan Tragedyalarını bir kuram haline getirerek olağan üstü çalışmalar gerçekleştiren kuramcıların Piri Aristoteles ve Platon'u saygıyla selamlıyorum.

Eğitim hayatım boyunca desteklerini benden esirgemeyen, yolumu her zaman aydınlatan, değerli hocam Prof. Dr. A. Pınar ARAS'a teşekkürlerimi sunarım.

Lisans ve yüksek lisans eğitimlerimde bana çok emek veren, benden hiçbir zaman umudunu kesmeyip her zaman destekleyen değerli hocalarım Prof. Dr. Bünyamin AYDEMİR'e ve Doç. Dr. Tamer TEMEL'e, teşekkürlerimi sunarım.

İletişim Fakültesi'nde doktora başladığımda önceden bildiğimi sandığım ama hep ilgimi çeken, doktora ders sürecinde okumalarla kendimi her an içinde bulduğum iktidar ve tahakküm kavramlarını ve bu iki kavramın yan yana geldiğinde çıkaracağım sav beni uzun bir süre heyecanlandırdı ve bu heyecanla her gün dakikalarca konuşmalarımı dinleyen çok kıymetli arkadaşlarım, Öğrt. Gör. Erdoğan GÖĞEBAKAN'a, Arş. Gör. Fatih YARŞI'ye teşekkür ediyorum.

Doktora programına katılmamda desteklerini esirgemeyen ve derslerinden büyük haz aldığım değerli hocam Prof. Dr. Naci İSPİR'e kalbi teşekkürlerimi sunuyorum.

Tez sürecim boyunca yardımlarını esirgemeyen her zaman desteklerini hissettiğim çok kıymetli hoca ve ağabeylerim olan Prof. Süreyya TEMEL ve Dr. Öğr. Üyesi İmran UZUN'a teşekkür ediyorum.

Doktora ders süreçlerinde derslerini dinlemekten, katılmaktan büyük haz aldığım Tez İzleme Komitemde bulunan, bana karşı sabırları, hoşgörülerini ve konumla ilgili bitmek bilmez heyecanları için Prof. Dr. Ömer ALANKA'ya, Doç. Dr. İrfan HİDİROĞLU'na kalbi teşekkürlerimi sunuyorum.

Doktoraya başlamama, bitirmeme ve akademik hayatıma daha güçlü ve özgüvenli devam etmeme sebep olan, tanıdığım ve hayatımda olduğu için kendimi çok şanslı saydığım, bana bu süreçte hoşgörü sevgi ve saygıyla birlikte katlanan, tanıdığım en merhametli, donanımlı ve saygın kişilerden biri olan danışmanım Doç. Dr. Fatih DEĞİRMENCİ'ye kalbi minnetlerimi sunuyorum.

Hayatımı yaşanılır kılan, gözlerinde iyilikten başka bir şey görünmeyen, aşkla, muhabbetle beni sarmalayan, çocuklarımız Aras ve Nil'i doğurup, büyüten, yetiştiren, diğer yanımda, sevgili eşim Sevnur İÇYAR'a minnet duygularımı sunuyorum.

Ve beni ben yapan Anam ve Rahmetli Babam'a şükranlarımı sunuyorum.

Erzurum 2024

Cem İÇYAR

GİRİŞ

Düşünen, üreten, iletişim kuran ve sosyal bir varlık olan insan, sahiplenme güdüsü ile birlikte hareket eder ve yaşamını bu çerçevede planlar. İnsanoğlunu diğer canlılardan ayıran farklılıkları bulunmaktadır. Zekâ seviyesi, düşünsel dünyası, yaratıcı içgüdü ve iletişim becerisi gibi birçok yeteneği insanoğlunu diğer canlılardan ayırır. Bu yeteneklerinden biri de insanoğlunun iktidara olan hevesidir. Hayvanların da kendi içlerinde bir iktidar olma, öncü olma, yönetme ya da sahip olma durumu gözlemlenir ancak bu iktidar durumu sadece içgüdüsel olarak yaşanır. İnsanoğlunun durumunu hayvanlardan ayıran özellik ise zekâsını, düşünsel dünyasını ve iletişim becerisini kullanarak hatta bu kavramların sınırlarını zorlayarak iktidara sahip olma isteğidir.

Sosyal bir canlı olan insan, genellikle günlük hayatta kalabalık içinde yalnız olmaktan haz etmez. Kalabalık içinde kendi duygusu, düşüncesi ya da bakış açılarına yakın özellikte olan insanlarla birlikte olmak onu rahatlatır. İnsan, kalabalıklar içinde güvende olduğunu düşündüğü kişi ya da kişilerle birlikte olmak ister. Bu kalabalık içinde olma hali bazen somut bazen de soyut biçimdedir. Aslında aynı uyarıcıdan, ideolojiden, bakış açısından hoşlanmak yeterlidir. Mutlak ve somut bir mekân ya da birlikteliğe ihtiyaç yoktur. Örnek olarak, aynı dergileri okumak, aynı yemeklerden hoşlanmak, aynı spordan ya da sanat dalından zevk almak, aynı ekonomik sınıfa dahil olmak gibi sosyal ve günlük konular içinde insanın kendi başına dâhil dışında başkalarıyla bir düzlem içinde olmaktır.

Tarihsel süreçte toplumu boş bir grup, yönetilebilir bir kalabalık olarak gören, sistemi ve iktidarı elinde bulunduran iktidar temsilcileri kendi iktidarlarını kurmak, yönetmek, güçlü tutmak için çeşitli mekanizmalar inşa etmişlerdir (Mutlu, 2004). Aşağıladıkları ancak ellerinde tutup tahakküm altında yönetebilecekleri boş bir kalabalık olarak gördükleri toplumu kendi iktidarları adına oluşturdukları ya da tabii oldukları ideolojik yapılara uydurup onları yönetebileceklerini düşünen erk sahipleri dünya medeniyet tarihinin her döneminde var olmuş ve çoğunlukla da bu konuda başarılı olmuşlardır (Özer, 2019).

Tarih boyunca hor görülen kalabalıkların bir araya gelerek, aristokratları, burjuvaları sistem dışına itip kendi yaşam alanlarını kurmasından ve bu yüzden kendi gelir kapılarının kapanmasından korkan iktidar sahipleri topluma güçsüz oldukları

duygusunu vererek tahakküm altına alınması gerektiğini düşünmüşlerdir. Bireylerin örgütlenmesini ve sistemi ele geçirmesini istemeyenler, bireyi ve toplumu günlük hayatta yalnızlaştırarak ötekileştirmeyi ve onları tahakküm altına almayı arzulamışlardır (Swingewood, 1996).

Erk ve iktidar sahipleri veya iktidar yandaşları kurmak ve devam ettirmek istedikleri düzeni sağlamak ve korumak için var olan ya da yaratılan ideolojiyi günlük hayata geçirip o ideolojiyle halkı yönetmeye çalışmaktadır. Bu yönetim düzeni için halkın ve bireyin benimsenen ideoloji içinde yaşamalarını sağlamak gerekmektedir. İdeolojiler içinde yaratılan idealler peşinde koşturulan bireyler gerçeklikle bağı kopararak onları ideoloji içine hapsetmek iktidarlar için çok elverişlidir. Çünkü idealler içine hapsolan halk ve birey, yaratılan sanal yaşam içinde kaybolur, geçmiş zaman içinde yaşamaya başlar. Bugünü kurgulayamayan, yarını hayal edemeyen halk, güdülenmeye daha uygun hale gelir ve ideoloji maskesi içinde yaratılan ideallerle sarmalanır ve onları yönetmek daha kolay hale gelir.

İnsan bireysel yapısını, kişisel tutumlarını, karakteristik duruşunu göz ardı ederek bir gruba, bir zümreye dahil olma isteğiyle birlikte sınıf, dini görüş, sosyolojik bakış açısıyla birlikte toplumsal yaşam içinde kendini mutlu ve güvende hissetmekte ve bu güven duygusuyla birlikte toplumun düşünsel yapısına tabii olmaktadır. Bu teslimiyetle birlikte birey artık bir makinenin dişlisi gibi hareket ederek sükûnetle topluluğun içinde kalıp onunla birlikte hareket etmektedir. Teslimiyetin getirdiği güvenle birlikte artık söz konusu topluluğun içinde kaldığı süre boyunca topluluğun düşünsel yapısına uygun hareket eder. Bu düşünsel yapı çoğu zaman iktidara/erke karşı geliştirilmiş olabilir hatta çıkış amacı olması yüksek ihtimaldir. Ancak; birey toplumun bir parçası olup iktidar, erk ya da güç odaklarının önünde karşıt bir görüşle durduğunu zannederken söz konusu güç odakları topluluğu çözümlemiş, parçalara ayırmış, kendi iktidar ideolojisini toplumsal yapı içine yerleştirmiş olabilir. Böylece birey ve toplum, iktidarın yarattığı büyüsellik içinde kaybolup, güdülen bir guruh haline gelebilir.

İktidar, kendi ideolojisini yürütmek ve tahakkümünü gerçekleştirip halkı yönetmek için birçok yola başvurmaktadır. Bu yollar günlük hayatta, ekonomik düzende, politikada, bilim ve sanatta karşımıza çıkmakta ve birey ve toplum olarak bir illüzyonun içinde kendi özgür iradelerimizle hayatımızı yönettiğimizi, hiçbir şekilde tahakküm altına

girmediğimizi düşünerek yaşamakta ve çoğu zaman yanılmaktayız. Çünkü yaptığımız seçimler, yaşam şekillerimiz, tepkilerimiz küçümsenmeyecek kadar önemlidir ve bu önem iktidar tarafından göz ardı edilemez. İktidar bireyi, sınıfı, yurttaşı başıboş bırakmayacak kadar önemser. Sıralanan sosyal öğeler iktidarın varlığının kaynağıdır ve onlar yoksa iktidar olmanın anlamı kalmayacaktır.

İktidarın toplumu güdüleme öğelerinden biri olan ideolojisini yaymak ve gücünü korumak için verdiği uğraş hiç bitip tükenmeden devam etmekte ve medeniyetin var oluşundan beri biçim değişirse bile karşımıza çıkmaktadır. İktidar, bireylerin bir araya gelip güç kazanmak, erk sahibi olmak, haklarını korumak ya da mutlu olmak için oluşturdukları toplulukları yönetmek adına yukarıda sıralanan argümanları kullanmaktadır. Bunların en önemlilerinden birisi de sanattır. Elbette birçok sanat dalını kullanarak bu sanat dalını takip eden, bu sanattan güç alan, yaşamını daha güzel ve estetik duygularla geçirmek isteyen bir sanatseverler bulunmaktadır. İnsanlık tarihi boyunca sanat, insanların günlük hayatına ve içsel dünyalarına yön vermiştir. İnsanın ruh dünyasına büyük etkisi olan sanat, günlük yaşamlarına da kalıcı ve derin izler bırakmaktadır. Bu sanat dallarından en eski ve güçlülerinden biri de tiyatro sanatıdır. Tarihsel sürecin birçok evresinde etkili bir biçimde kültürel hayatın içinde olan tiyatro, farklı evrelerden geçmiş ve özünü kaybetmeden farklılıklar yaşamıştır. Tiyatroyu birçok sanat dalından ayıran özellikleri öncelikle seyircisi yani hedef kitlesiyle olan ilişkisidir. Tiyatronun olmazsa olmaz iki öğesi seyirci-oyuncu ilişkisidir (Brockett G., Oscar,; Ball,Robert J., 2018). Bu ilişki interaktif bir şekilde seyirci karşısında canlı bir performansa dayalıdır. Bu canlı performans durumu seyirci kitlesi ile oyuncuyu, dolayısıyla oyunu bir bütün haline getirerek kurulan ilişkinin her zaman diri olmasını sağlamıştır. Diğer bir ayırıcı özellik tiyatronun varoluşundan beri önem verdiği tema-mesaj kaygısıdır. Her çağda özen gösterilen bu durum, tiyatroyu hem ayakta tutmuş hem hayata müdahale etmesini sağlamış hem de çağlar boyunca devam edip günümüze kadar etkisini sürdürmesini mümkün kılmıştır. Bu tema ve mesaj kaygısı oyun yazarının seyirci kitlesini kendi dünya görüşü ve kendi doğruları bağlamında etki altına alarak seyircisi üzerinde bir tahakküm oluşturma olanağı sunar. Oyun yazarı, oyunun temasını “adalet” olarak belirlediğinde oyun sonunda seyircisine sunduğu mesaj, adalet üzerine bir güzelleme olacaktır. Tema ve mesaj her zaman olumlu kavramlar üzerinde seyirciye verilmektedir. Bu bağlamda Aristoteles’in *Poetika* adlı eserinde belirttiği üzere

“katharsis” kavramı vazgeçilmez olur. Bu kavram seyircinin tragedya kahramanı ile kurduğu duygusal bağıdır (2002). Bu duygusal bağ seyirciyi etkisi altına alarak tahakküm eylemi gerçekleşir. Aristoteles’in *Poetika* adlı kitabında var olan sonraki tiyatral hareketlerde Bertolt Brecht tiyatrosu dışında kutsanan katharsis kavramı aslında iktidarın seyirci üzerinde tahakkümünü kolaylaştıran bir etmen olarak karşımıza çıkmaktadır. Katharsisin var oluş amacı seyirci üzerinde oluşturduğu acıma ve korku hisleriyle birlikte ruhu tutkulardan, aşırılıklardan arındırmadır. Trajik kahraman ya da baş oyun kişisi ile kurulan bu empati bağı oyun yazarları tarafından seyirciye bir ders verme aracı olarak kullanılmıştır (Nutku, 2000). Seyircinin, trajik kahramanın yani ahlaki yönden yüksek, soylu, güvenilir olan baş oyun kişinin başına gelen olaylardan korku ve acıma duygusunu yaşayarak yani katharsise ulaşıp sosyal hayatta aşırılığa kaçmadan yaşayan ve makbul yurttaş olan kişilere dönüşmesine çalışılıyordu. Trajik kahraman kendine ya da insanlığa çizilmiş kadere karşı gelip insanlık adına olumlu bir eylem gerçekleştirirken oyun sonunda mutsuz, kaybetmiş ve cezalandırılmış olmakta, onunla empati kurdurulan seyirci ise başına böyle olayların bireysel olarak gelmemesi adına bundan ders çıkarıp aşırılıktan uzak bir yaşam sürdürmeye çalışmanın daha doğru olduğu düşünmesi sağlanıyordu.

Dünya tarihinin başından itibaren insan var olduğu ortamın başat kişisi olmayı arzu etmiştir. İnsanın doğayla ilişkisi ya da çatışması da bu durumla ilgilidir. Doğayı ele geçirme veya doğaya söz geçirme, doğayı yönetme düşüncesi de insanın iktidar bilincinin açığa çıkmasıdır. İnsanlığın en ilkel dönemlerinde bile avlanan güçlü erkek erk sahibidir ve etrafındakileri o güçlü avcı yönetmektedir. Evde, okulda, iş yerinde güçlü olan insan o alana hâkim olur ve yönetir. Bu güç bazen fiziksel bazen de başka donanımlar gerektiren bir kavramdır. Medeniyetle birlikte siyasal iktidarların varlığı ve bu iktidarlara sahip olma isteği her zaman var olmuştur. Soyluluk, ekonomik güç, insan kaynağı siyasal iktidarı ele geçirmeye ve elde tutmaya yarayan bazı kavramlardır. Bu gücü elinde tutmaya veya ele geçirmeye çalışan erk sahipleri öncelikle rekabeti ortadan kaldırır sonra da yönetmesi gereken birey, sınıf ve halkı ele geçirmek için bazı tahakküm araçlarını kendi ideolojilerine uydururlar. Bu tahakküm araçları bazen eril güç, bazen inanç, bazen gelenek bazen de kanunlardır (Taş M., 2022). Bu tahakküm araçlarını birçok alanda kullanarak iktidarını korumaya çalışmışlardır.

Bu çalışma söz konusu tahakküm araçlarıyla yaratılmak istenen etkiyi, Antik Yunan Tragedyalarında ve tiyatro sanatı bağlamında sorgulayıp, tespit ederek yorumlamaya çalışmıştır. Çalışmada, Antik Yunan Tragedyaları derinliğine incelenip değerlendirilirken tiyatro tarihinin belli başlı dönem ve kuramları da ele alınıp bu bağlamda gerçekleştirilen değerlendirme ve yorumlamalarla literatüre katkıda bulunmaya gayret edilmiştir.



BİRİNCİ BÖLÜM

KURAMSAL VE KAVRAMSAL ÇERÇEVE

1.1. İKTİDAR TAHAKKÜM OLGULARI

1.1.1. İktidar

Yaşam içinde insanı diğer varlıklardan ayıran birçok özellik bulunmaktadır. Zekâ düzeyi, düşünce yapısı, yaratma içgüdüsü, iletişim becerisi gibi birçok faktör insanı farklı kılar. Bu farklı becerilerin ya da güdülerin içinde bir de iktidar güdüsü ya da iktidar hevesi vardır.

Yaşama ve çoğalma içgüdüleriyle yaşayan ve bu güdülerin dışında başka bir şeyle uğraşmayan hayvana karşılık insanda bu güdülerin yanında başka hevesler bulunmaktadır. İnsan bu güdülerin yanında sahip olmak, ele geçirmek, hayal etmek, tasarlamak, yönetmek, Tanrı'yı taklit ederek yaratmak gibi önüne geçemeyeceği, tamamen insani olan, belki de insanı insan eden birçok etmen bulunmaktadır. İnsanın hevesleri hayalleri ve yaşadığı yaşam standartlarıyla sınırlı kalabilir. İnsan yaşamında en çok Allah'ı örnek alır. Elbette bir yaratıcı inancı olmayan insanlar da mutlak gücü eline almak ve o sınırsız güce sahip biri olarak yaşama yöne vermeyi arzular. Burada inanmak ya da inanmamak önemli değildir sadece sınırsız bir gücü eline almak isteyen salt insan bulunmaktadır. Sosyal hayatta çatışmaların birçoğu ise bu içgüdüden kaynaklanır. Çünkü her insan bulunduğu alanın sahibi olmak ve onu yönetmek ister. Mağara insanının yaşadığı mağara topluluğunun en güçlü en kudretli ve sözü geçen biri olmak istemesi. Avlanmalarda en önde bulunması ve nihayetinde avladığı hayvanı mağaraya getirdiğinde oranın en güçlü olma eylemi ve hevesi ile modern dünyada herhangi bir toplulukta öne çıkıp o mekândaki o eylemi yönetme hevesi aynı anda, aynı ortamda çoğunluk olarak gözlemlenir. Böylece aynı an ve olayı yönetmek isteyenler arasında bir savaşım başlar bu mücadelenin galibi o an mutlak güç sahibi olmanın hazzıyla buluşur (Özer, 2019).

İnsanın sınırsız istek ve arzuları içinde en belirgin olanı iktidar sahibi olmaktır. İktidar hırsı, başka arzularla karşılaştırıldığında bir şeylere sahip olma olarak algılanmamalıdır. Herhangi bir şeye sahip olmak, bir metaya ya da mala sahip olmak iktidar hırsıyla karşılaştırılmaz. Çünkü ne kadar şeye sahip olunursa da önemli olan her

şeye sahip olma ve yönetme güdüsüdür. Çok zengin olmak iktidarı elinde bulundurmak değildir. O sadece sosyal yaşamda güçlü olmaktır. Parayla ve malla her şeyi yönetmek mümkün değildir. Bu hırs malla ya da parayla maddi rahat ve lüks içinde yaşamak değildir. Servetleri çok büyük olan insanlar, servetlerini kullanıp iktidarı ele geçirmeye iktidar sahibi olmaya çalışırlar. Böylece hem servetlerini koruyup çoğaltmak hem de iktidarı ellerine almak isterler. Dolayısıyla genel olarak servet sahiplerinin öncelikli güdülerini artık iktisadi olmaktan çıkar ve artık iktidar olmanın peşine düşerler. Bu bağlamda Bertrand Russell İktidar adlı eserinde Marx’a eleştiri yapmıştır. Russel “Özel iktisadi çıkarın toplum biliminde temel güdü olarak kabul edilebileceğini ileri süren, yerleşmiş fikirlere bağlı iktisatçılarla, bu konuda onların görüşünü paylaşan Marx yanılmışlardır.” (1967: 10). Böylece Russell’e göre Marx ve diğer iktisatçılar sermayenin, servetin ya da malın sahibi olma güdüsünün temel bir güdü olduğunu düşüncelerinde yanlışlıklarını söyler. Başat güdünün iktidar güdüsü olduğunu belirten Russell, sosyolojik olaylarda servetin değil iktidarın önemini vurgular.

İktidar kavramı sosyolojik olarak bazen farklılıklar gösterebilir. Bazı toplumlarda bireysel iktidar, bazı toplumda ise örgütsel olarak farklılık gösterebilirler. Bu bağlamda bir çözümleme yapıldığında örgütsel olarak iktidar en çok devletlerin elindedir. Yine örgütsel olarak bakıldığında değişimler gözlemlenebilir. Ordu, Din ve Bürokrasi gibi kurumlar da devleti yönetenlerden daha fazla iktidarı elinde bulundurabilirler. Bireysel bağlamda iktidar anlayışı ise krallık, halifelik, papalık gibi bir kişiye bağlanmış bireysel olarak tüm kurumları ele geçiren iktidar sahipleri olabilir. Babadan oğula geçen iktidar çeşitlerini incelediğimizde iktidarı en çok isteyen ve bunun için olağanüstü çaba gösteren oğulun iktidarı ele geçirdiğini gözlemleyebiliriz. Elbette iktidar güdüsü her insanda önemli bir güdüdür; ancak bu güdüyü içinde daha çok yeşerten ve bunun için sınır tanımayan insanların daha çok iktidarı kovaladığını söyleyebiliriz. “İktidarı alma dürtüsü iki biçimde ortaya çıkar: açık olarak (önderlerde); kapalı olarak (önderleri izleyenlerde)” (Russell, 1967: 15). İktidar yolunun açık biçimi bir kişinin cesareti, bilgi ve görgüsü, bireysel becerileri ve hayata dair kazanımlarıyla birlikte doğru zamanda doğru hamleyi yaparak iktidar olmasıdır. Bu iktidar kavramı, herhangi bir topluluk içinde önder olmayı kapsar. Bu bazen bir tartışma masasıdır, bazen bir sendika seçimidir, bazen bir arkadaş ortamıdır bazen de bir devlet kurumunun seçimidir. Saydıklarımızın dışında başka alanlarda mümkündür. Bu tür alanların herhangi birinde orayı yönetmeye tamı tamamına

eline alma dürtüsünü en çok isteyen, önemseyen ve görece hakkeden kişi oranının önderi olur ve iktidarı eline alır. İkinci olarak kapalı olarak önderi takip ederek iktidarı ele geçirmek isteyen biçim bulunmaktadır. İnsanlar bir önderi destekleyerek, önderin yönetiminde olan kişilerle birlikte hareket edip, onun kazanımından kendine pay çıkararak kazanma yolunu seçebilirler. Bu tür insanlar kendileri iktidar için önder olamayacak kişilerdir ve bir önder arayışında iktidarı bulmayı arzu ederler. Böylece önderin kazanımları onun kazanımı olacaktır.

Bu bağlamda önder olan ve önder ardında kazanım bekleyen bireyler bulunmakta ve toplum aslında bu iki birey yapısından oluşmaktadır. Boyun eğdiren önder ve boyun eğen önder takipçileri olarak ayrılan bu iki tip; başka birinin koyduğu kurallara uyan hizmetçi tipliler, bilinçaltında kendine bir mevki oluşturmaya çalışır. Bu mevki ben birine nasıl hizmetçilik yaparım ve bundan paye alırım düşüncesinden oluşur. Bunun yanında boyun eğdiren birey ise diğerlerinden üstün olma çabası ile birlikte bilinç altında bu düşüncelerle boyun eğenleri etrafında toplayarak kendi hegemonyasını oluşturur ve iktidarını boyun eğenlerin yaptığı uşaklık ya da hizmetçilikle güçlendirir (Adler, 2003). Adler'e göre bu iki tipi, otorite çocukluk evresinden ele alarak eğitir ve ona iktidar düşüncesini aşılıyarak iktidara gelirse neler yaşayacağını ve hangi hazları tadacağını gösterir. Otorite, bu eğitimi verirken aslında herkesin önder ya da boyun eğdiren tip olamayacağını bildiği için eğitiminde önderliği ya da boyun eğdiren tipi oluşturmaya çalışırken bununla birlikte önder takipçisi ve boyun eğen tipi de oluşturmaya çalışır. Ona da eğer boyun eğdirenin ardında hizmet ederse toplum içinde kazanç elde edeceğini fısıldar. Boyun eğdiren olmak zordur ve boyun eğdiren tip toplumda azınlıktadır ancak boyun eğen tip toplumun önemli bir bölümünü kapsar dolayısıyla boyun eğen olmak toplum içinde hem utanılacak bir şey değildir hem de revaçtadır. Boyun eğen için iktidarın nimetlerinden yararlanmak önemlidir ve bu eylemi mubah sayar. Ona göre herkes önder olamaz ve iktidar içinde olmak en önemli bilinçaltı emridir. İnsanlar kendi iktidarı kendi becerileriyle yönetebileceklerini düşünüyorsa iktidara talip olurlar, buna güçlerinin yetmeyeceğini anladıklarında iktidarı ele alacak önderin arkasına geçip onu takip ederler.

Elbette bütün boyun eğme eylemleri boyun eğen tarafından güçsüzlüğünün itirafı gibidir ve bu güçsüzlük karşısında boyun eğen güçlü olanı temsil eder. Güçsüz olan her zaman güçlü olana özenir ve hem toplumsal değeri hem de ekonomik şartlarından dolayı

ona itaat etme zorunluluğunu hisseder. Bununla birlikte güçsüz olan en çok güçlü olandan korkar. Bu korku o an koşulsuz itaati getirir. Bu durum sadece insanlar arasında yaşanmaz, kurumlar- insanlar, Tanrı- insan arasında da durum aynıdır. Dünyada hiç kimseden korkmayan çok güçlü bir hükümdar Tanrı karşısında iktidarının öneminin olmadığını düşünür. Bununla birlikte din ya da inanç sistemlerini temsil eden kişi ya da kurumlar karşısında da aynı güçlü iktidarı olan hükümdar ya da yönetici boyun eğen konumuna geçer. Bu bağlamda değerlendirdiğimizde insanın en çok korktuğu şey kendinden güçlü olandır ve korku yukarıda anlatmaya çalıştığımız güç dengesinin en belirleyici unsurudur (Russell, 1967).

Tarih boyunca ele geçirilmeye çalışılan ve tartışılan iktidar kavramı. Tarihin her sürecinde sosyal alanda var olmasından dolayı göreceli bir kavramdır. Bu göreceli kavramların kaynağına indiğimizde ve çoğunluğun kullanımına baktığımızda ‘güç’ olarak tanımlanabilir. İktidar kavramına Russell “Alınması düşünülen sonuçların ürünü” (Russell, 1967: 35) olarak bakmaktadır.

İktidar olma içgüdüğü birçok şeyin üzerinde ortaya çıkabilir. Bunlar, eşya, servet, bilim gibi daha çok sosyal hayatın insan dışındaki varlıkları üzerinde olabilir. Bununla birlikte iktidar dürtüsü en çok ve en etkili olarak insan üzerindedir. Bu içgüdü, kişiye, zaman ve duruma bağlı olarak bir insana, topluluğa, topluma, devlete ya da tüm dünya insanlığına hâkim olma, onları iktidarı altına alma olarak tanımlanabilir.

İnsanlar üzerindeki iktidar, bireylerin etki altına alınış tarzına ya da bireylerin etki altına alınması için kurulmuş örgütlerin tipine göre sınıflandırılabilir.

Birey şu yollardan etki altına alınabilir: A. Bedeni üzerine doğrudan doğruya bir güç uygulayarak (mesela, hapsederek, öldürerek); B. Kandırma ve belli bir yöne sevk etme aracı olarak mükâfat ya da ceza vererek (mesela, iş vermek veya işsiz bırakmak); C. Fikirlerini etkileyerek (mesela, en geniş anlamıyla propaganda) (Russell, 1967: 36).

İktidar bireyler üzerinde bazı kurumlar üzerinden güç kullanarak bireylerin özgürlüklerini ellerinden alabilir. Bu kurumları resmi olarak yönetecek tek güç devlettir. Devlet, devleti yönetenler tarafından iktidar için araç olan en önemli kurumdur. Bu kurumun altında işleyen başka kurumlar bulunmaktadır ve devletin zorlayıcı gücünün en etken elemanlarıdır. Bunlar hukuk ve kolluk güçleridir. İktidarı ellerinde bulundurmamak bu güçlerin bireyler üzerinde güç kullanarak zorlayıcı etken olmasına sebeptir. Bu güçler

sosyal hayatı, adaleti, eşitliği, can güvenliğini sağlamakla görevlidirler. Elbette bu güçler devleti, toplumu ve dolayısıyla iktidarı korurken yanlış otoritenin, yanlış önderin eline geçer ve ona boyun eğerse kaos, haksızlık ve mağduriyet kaçınılmaz olur. Bu mağduriyetten önderin ardına düşen kişiler bile etkilenebilir. Çünkü otoriter olmuş ve adaletten uzaklaşmış önder önce ve sadece kendi önderliğini dolayısıyla iktidarını düşünür.

Kandırma ve belli bir yere sevk etme eylemi ise daha çok ekonomik kurum ya da örgütlerin yarattığı eylemdir. Bu kurum ya da örgütler istihdam, para kaynağı, kredi, burs ve bağış gibi araçlarla bireyi iktidara pozitif olarak yaklaştırır. Bu yaklaşımda birey iktidar gücünün tartışmasız en küçük ekonomik normuyla önderin ardına düşer ve önderin, otoritenin ya da iktidar sahibinin yaptığı her eylemi körü körüne savunur. Bu çeşit iktidar araçları korkuyla iktidara destek verir. Bireyi işsizlikle, ceza ve müeyyidelerle, servet azalması ile tehdit ederek iktidara zorunlu destek sağlayıp bireyi zorunlu da olsa iktidarı destekler hale sokarlar. Vergiler, cezalar, denetimlerle birey korkutulup sindirilerek iktidar karşısında sessiz kalır ve zorunlu da olsa iktidarın destekleyicisi olur (Özer, 2019).

İktidar- devlet ilişkisi değerlendirildiğinde en önemli kavram siyasal iktidardır. Siyasal iktidar, devleti yöneten seçilmiş, atanmış ya da yasal ya da yasal olmayan biçimde ele geçiren, bu bağlamda hükmedendir. Devleti siyasal yolla yöneten ve hüküm veren siyasal iktidarlara genel olarak hükümet denmektedir. Bu siyasal iktidar tipi irdelediğimizde, toplum üzerinde etkili olan, erki elinde bulunduran, yasaklar, yasalar üretebilen, koyduğu yasalara uymayanlar üzerinde meşru olarak yaptırım yapma hakkı olan bir güç olarak değerlendirilmektedir (Kışlalı, 2016). Bu hükümet kavramı ile birlikte modern dünya siyaseti hayatımıza siyasi partiler kavramını taşımıştır. İktidarı ele geçirmek için seçimler aracılığıyla girdiği yarışların sonunda hükümetler kurulur ve devlete ve topluma hükmetme süreci başlar. Siyasal iktidar var olan ve düzenlenen yasalar çerçevesinde topluma hükmeder ve bu hükmetme sürecinde yasalara uyan toplumun tavrı ile de siyasal iktidar meşruiyetini kazanmış olur (Habermas, 2019). Hükümet, devlet adına siyasal iktidarı ve gücü belli bir süre kullanan somut bir yapıdır. Devlet soyut olarak düşünülen ancak kalıcı olarak iktidarda olan bir kurumdur yani devlet ev sahibi, hükümet kiracıdır. Bu iki kavram arasında karşılaştırmanın yanında temel bağlamda iktidara bakıldığında devlet de iktidarın tam sahibi değildir, devlet, siyasal iktidar tiplerinden

sadece birisidir; çünkü devlet, hükümet politikalarıyla birlikte zayıflayabilir veya güçlenebilir bir güçtür (Akal, 2019).

Devlet, siyasal iktidar kavramını tamamen kapsamış olsa da siyasal iktidarın bir çeşidi olsa da önemli bir kurum veya örgütlenme biçimidir. Bu bağlamda değerlendirilen devlet kavramı iki görüş biçiminde karşımıza çıkmaktadır. Birinci görüşe göre devlet toplumu yönetme, yapılandırma ve yürütme bağlamında önemli ve meşru bir örgütlenmedir. İkinci görüşte ise topluma ve bireylere tahakküm eden, yasalar eliyle toplum ve bireyleri zorlama yoluyla yöneten ve kendi ideolojisini dayatan bir örgütlenmedir. Devlet ve toplum arasındaki ilişki simetrik ve eşit bir ilişki değildir ve bu asimetrik ilişkide devlet kendini toplumun üstünde konumlandırarak yasa ve ceza uygulayıcı olarak tahakküm etmektedir (Bauman, 1999).

Bireye ve topluma emir verebilen, kendi yasalarını kurabilen bu yasalar çerçevesinde kolluk kuvvetleri ve adalet sistemini devreye sokarak ceza verebilen devlet bir üst yapı konumunda olarak toplumun ona itaat etmesini bekleyen bir örgüt olarak karşımıza çıkmaktadır (Fromm, 2005). Devletin en önemli gayesi iktidarı her anlamda korumaktır, bunu yaparken tüm tahakküm araçlarını kullanarak ideolojik yayılımını güçlendirmek ve gücünü devamlı hale getirmektir (Gramsci, 2014). İdeolojisini korumaya çalışan iktidar temsilcileri gerekli gördükleri zamanlarda devletin kolluk kuvvetlerini öne çıkararak iktidarın önemli lokomotifleri olan ideolojilerini korur.

Modern dönemde iktidar bireysel değil daha çok kurum olarak karşımıza çıkmaktadır. İktidarı yönetecek olan devlete kimin hükmedeceği belli yasa ve kurallar çerçevesinde belirlenir. Bu bağlamda siyasal iktidarda devlete hükmedecek hükümetin özellikleri, yeter şartları ve hangi dönemde güç sahibi olacaklarını oluşturulan bu yasa ve kurallar çerçeveler. Bu belirlenen iktidar ise ekonomik olarak kimin güçlü olmasını, yönetimde kimin ya da kimlerin söz sahibi olmasını belirleyerek bir organizasyon içinde tutar ve topluma bu kişilerin saygınlıklarını da vurgulayarak sunar (Giddens, 2000).

İktidar yandaşlarının, kurumsal olan devlet ve hükümet içinde erk sahibi olma durumuna rağmen iktidar hiçbir şekilde ve zamanda sadece kişilerin elinde olamayacak kadar güçlü ve etkili bir kavramdır. Bireyler sadece bu iktidar sürecinin içinde bir parça olarak var olabilir. Bireyler iktidar çarkının ancak bir çarkı bir parçası olabilir (Foucault, 2021). Bu iktidar çarkı birbirleriyle ayrılmaz bir etkileşim içinde var olur ve ayrılmaz bir

bütünün küçük parçalarından başka bir varlık amaçları bulunmamaktadır. Toplumsal yapının tamamına hükmeden ve sahip olan iktidar, parçalardan oluşmuş, yekpare bir bütündür (Sholle, 1994).

Fikirlerini etkileyerek, iktidar bireyi kendi hegemonyasına destek vermesi için başvurduğu yollardan biri de bireylerin fikirlerini etkileyerek yapmasıdır. İktidar, kurduğu kurum ve örgütlerle aracılığıyla iktidarını güçlü kılmaya çalışır. Eğitim, dini ve geleneksel kurum ve örgütlerle, siyasal partiler, derneklerle birlikte iktidarını anlatıp onu tanıtır kendine destekçi arar. İktidar, otorite, önder ya da devlet kendi ideolojik düşüncesini, yönetim biçimini, görmek istediği sosyal hayatı bu kurumlar üzerinden bir tür eğitimle, birlikte bireyi aydınlatır.

Propaganda birçok insan tarafından olumsuz olarak kabul edilse de aslında olumlu bir kavramdır. Onur Öymen, Bir Propaganda Silahı Olarak Basın adlı kitabında şöyle bahsetmiştir. “Propaganda sözcüğü, Latince ‘propagare’ fiilinden gelmektedir. Bir düşüncüyü veya fikri yayma anlamını içermektedir” (Öymen, 2014: 111). Propaganda, kaynaktan hedefe yönelik, tek taraflı bilgiyi hiçbir değişime uğramasına izin vermeden, amacı olan bilgi aktarılmasıdır. Bu süreçte iktidarın, hedefi ikna edip onun rızasını alması önemlidir. İktidar hedef olarak belirlediği birey ve toplumu okula, derneğe, dini kurumlara gitmeleri için ikna eder ve uzun vadede planladığı eylem planını gerçekleştirerek kendi iktidarını ve istediğini anlatarak bireyleri ikna ederek gücünü korumak ya da daha güçlenmek için çaba sarf eder. Michel Foucault, Özne ve İktidar adlı eserinde şöyle söylemiştir. “İktidar biçimi bireyi kategorize ederek, bireyselliğiyle belirleyerek, kimliğine bağlayarak, ona hem kendisinin hem de başkalarının onda tanımak zorunda olduğu bir hakikat yasası dayatarak doğrudan gündelik yaşamına müdahale eder.” (2021: 61).

Sosyal hayat içinde iktidar kavramıyla birçok alanda karşılaşılabilir. Bu iktidar temsilcileri bazen bir öğretmen, bazen bir banka müdürü, bazen de trafik polisi olabilir.

Örgütlü, modern bir toplum içinde bu tür iktidar temsilcileri ile karşılaşabiliriz. Bu iktidar temsilcileri elbette bazen bizler de olabiliriz. Sıraladığımızın dışında birçok alanda iktidar hüküm sürmekte ve bu süreçlerde birey olarak bizler iktidarımızı sürdürebilir bununla birlikte bizden daha güçlü, saygın, soylu, tecrübeli olan biri olduğunda iktidar el değiştirir ve bizler de toplum içinde yaşayan bir birey olarak bu

duruma engel olamayız. İktidar hevesi her bireyin içinde olduğu, belleğinde yer eden, bilinçaltında her zaman hazır bulunan engel olunamaz bir hevestir. Bu hevesi gerçekliğe ulaştırmak içinde birçok bileşenin bir arada olması ve erki elinde bulunduranların buna izin vermesi gereklidir. İnsanlık için çok önemli olan iktidar arzusunu ele almak ve devam ettirmek için ikna etme kabiliyetinin de çok güçlü olması gereklidir. Birey ve toplumu bu bağlamda ikna etmesi daha kolay olan bazı meslekler de bulunmaktadır. Din adamı, bilim adamı, siyasetçi, sanatçı gibi mesleklerden olan kişilerin iktidarı ele geçirmek, iktidar yandaşı olmak gibi edimlerde daha ikna edici olduğu gözlemlenmektedir (Berle, 1980). Siyasi iktidar, her sebeple olursa olsun kendi düzenini kurmak ve bağlandığı ya da yarattığı ideolojiye bağlı kalarak bir düzen ve sınır içinde kalmayı ister. Toplumsal anarşiyi kesinlikle kabul etmez ve toplumu anarşiden her zaman uzak tutmaya çalışır. Anarşiyi toplum da kabul etmez ve anarşiden uzak durmaya çalışır. Bundan dolayı toplum siyasal iktidarın her türlüşünü anarşiyeye tercih eder. Toplum iktidardan çok etkilenir ancak ona alternatif olarak duran saygın, soylu, ahlaklı, güçlü ve yetenekli bulduğuna çoğu zaman daha çok değer verebilir. Toplum bu bağlamda gözlemlediği kişi ya da kişilere değer verir ya da itaat eder. Siyasal iktidar karşısında ise böyle bir değer verme zorunluğu hissetmez; ancak siyasal iktidarın kurumsal güçleri karşısında isteksizce bile olsa itaat eder. İktidar verdiği emirlere kati itaat ister ve bu gücü etki alanı ile birlikte başarır. Bu etkin olma halinde dolayı ise emrine itaat edilmesi hakkını kendinde görür. Elbette bu durumda kendine itaati hak ettiği düşüncesi meşru ya da değil tartışma konusudur. İktidarda meşru olma durumu çok önemlidir. İktidar hangi anlamda, konuda ya da şeyde olursa olsun gücünü meşru olmasından alır. Meşru, yasal olmasını sağlayan ise bireylerin onu meşru sayması ile oluştuğu gözlemlenir. Meşru ya da yasal olmayan iktidar salt güçten ibarettir ve buyruklarına ancak gücünün var olduğu sürece itaat edilir (Duverger, 2019). Elbette iktidar her dönemde kötücül düşünceler ve eylemler içinde olanların eline geçerse birey, toplum ve insanlık adına çok tehlikeli olur ve kötü sonuçlar doğurabilir.

Van Dijk'e göre, göre iktidarın kavram ve kapsamı açısından da önemli olan sekiz özelliği vardır.

Buna göre iktidarın ilk özelliği toplumsal oluşudur. Yani iktidar; gruplar, sınıflar diğer toplumsal oluşumlar ya da toplum üyesi olarak bireyler arasında gerçekleşen ilişkilerden oluşur. İkincisi, toplumsal iktidar ilişkileri bir örnek A ve B arasında cereyan eder. A'nın B üzerindeki iktidarını ortaya koymak için B'nin A tarafından

uygulanan toplumsal denetimi kabullenmesi gerekir. Böylece bu, B'nin toplumsal özgürlüğünün sınırlanması sonucunu doğurur. İktidarın üçüncü özelliği, 'zihinsel denetimi' içermesidir. Diğer bir deyişle, iktidarın ikna edici olma özelliği vardır. Dördüncü özelliğe göre, A tarafından uygulanan iktidar ilişkisi A'nın yararınadır. B'nin iktidar ilişkisinde rıza göstermemesi, A'nın belli yaptırımlar uygulamasına yol açabilir. İktidar sürecinin beşinci özelliğine göre, iktidarın gerçekleşmesi için B, A'nın istek ve arzularının bilgisine sahip olmalıdır. Altıncı özelliği; iktidar aynı zamanda toplumsal bir etkileşim biçimidir. Yedinci özelliği; iktidar, toplumsal olarak müşterek belli bir grubun çıkarla ilişkili temel bilişlerinden oluşmakta, iletişim ve söylem yoluyla kazanılmakta, onaylanmakta ya da değiştirilmektedir. Sonuncu özellik, iktidarın tahakkümüne karşı her zaman bir karşı-iktidar biçiminin bulunduğudur (1999: 286).

1.1.1.1. İktidar ve Söylem

Sosyal hayatın önemli parçalarından birisi iletişimdir. Özellikle birey ve toplum günlük hayatında iletişime muhtaç oldukları gibi üretimi oluştururken de iletişim bir ihtiyaç olarak karşımıza çıkar. İletişim araçlarının en önemlisi ve en doğal ise dildir. Dil yaşayan, gelişen bir kavramdır. Dil aslında tek başına bir lisan değil, kültür, gelenek, tarih ve bilimdir. Hem toplumları hem de ülkeleri ayakta tutan bu kavram ayrıca iktidarın en önemli aracıdır. Dili araç olarak kullanan iktidarlara ideolojik düşüncelerinin bireylerin zihnine kolayca yerleştirebilir. Başat propaganda aracı olan dil egemen ideolojinin düşüncesini tarihe, bilime ve geleneğe yerleştirilerek iktidarı güçlü kılar. (Özer, 2019) Dilin anlam üreten bir araç olmasını kullanmak iktidar için ürettiği anlamlarla ideolojiye çevirmesi ve bu söylem üzerinden ürettiği ideolojiyle toplumu yönetmesi demektir (Arsan, 2004). Bu anlayışla toplumun inandığı değerler, geleneksel yapısı, eylem tutumları iktidar tarafından yönlendirilebilir ya da yeniden inşa edilebilir.

Söylem iktidarın oluşturduğu ya da izlek haline getirdiği ideolojinin güdümündedir. Söylemi güçlü bir araç olarak gören iktidar asla bu aracı elinden bırakmaz. İktidarın ideolojik tavrından uzak bir söylemin varlığından bahsetmek mümkün değildir. İktidarın, dilin gücünü kullanarak ürettiği anlamlarla birlikte topluma sunduğu ideoloji, bireyi ve toplumu kendi güç çemberinin içinde tutmaya çalışması geliştirdiği söylemin gücüne bağlıdır (Özer, 2019).

İktidarın elinde olan söylem, toplumsal kimliği, sosyal ilişkileri, geleneksel yapıyı, dili, inanç sistemini, sanat ve bilim alanlarını çok güçlü bir şekilde etkiler ve biçimlendirir. Bu bağlamda toplumun inanç değerlerini, kültürünü ve davranış biçimlerini dönüştürebilir (Kocaman, 2003). Bu bağlamda söylem, ideolojileri ve iktidarlara yeniden

ifadelendirir ve yeni iletişim dilleri yaratarak iktidarın gücünün devam etmesini sağlar (Dijk, 2020).

Dil, yapısı itibariyle her zaman kendini yenileyen, hareketli, canlı bir kavramdır, bununla birlikte dilin bir ideolojik söylem halinde etkin olması için söylemin her zaman yeniden üretilmesi ve iktidarı bu anlamda desteklemesi zorunludur (Bauman, 2020).

1.1.1.2. İktidar ve İdeoloji

İdeoloji kavramı, 18. Yüzyılda Fransız felsefeci, Destutt de Tracy tarafından ortaya konulmuştur. Tracy, bu kavram için, düşüncelere önyargısız olarak yaklaşan ve irdeleyen bilimsel bir alan olduğunu belirtmiştir. (Timuçin, 2019) Tüm bilim dallarınının üzerinde bir anlayışla, bilim ve fikirler arasındaki ilişki ağının ürünüdür. Ancak zaman içinde ideoloji kavramın politik ve sosyal düşüncelerin bireyler tarafından içselleştirilerek ona tabi olmaları ve korunması gereken bir politik yaşam olarak algılanmaya başlanmıştır (Ülger, 2015).

İktidar ve ideoloji kavramları birbirini destekleyen iki kavramdır. İktidarın her zaman bir ideolojiye ihtiyacı vardır. Böylece amaçlarına uygun bir topluluk yaratıp onu kendi etrafına çekebilir. İdeoloji ise iktidarlara vadederken mutlaka bir iktidara ihtiyaç duymaz.

Hem dönemin hem de iktidarın egemen ideoloji anlayışı toplum üzerinde hâkimiyet kurar. Toplumu oluşturan bireyler bu hâkimiyeti kayıtsız şartsız kabul eder. Bu hâkimiyet öyle güçlü bir sarmal üretir ki birey, sosyal hayatın hiçbir alanında kendi başına karar veremez hale gelir. Bu kararları verirken üzerine mutlak hâkimiyet kurmuş olan ideolojiye bakar ve ideolojinin emrettiği şekilde hareket eder. Bu eylem onu birçok sorumluluktan kurtardığı, işini kolaylaştırdığı ve zaman kazandırdığını düşünerek hayatına devam eder. İdeoloji içine doğmuş ve hep böyle yaşamış birey, bir şeyler tercih ederken ideolojinin emrettiği gibi davranır ve bu tercihleri kendi tercihleri olduğunu düşünerek sanal bir dünyada yaşama devam eder; çünkü ideoloji, bireyleri illüzyonlardan oluşan ve tüm seçenekler dahilinde hesaplanmış manipülasyonlarla dahilinde mutlak bağlamda yönetir ve bu süreçten bireyin asla bir şüphesi olmaz. Yaratılan bu matrix dünyasında birey içine doğduğu bu illüzyonist dünyada kendini özgür sayar ve bir birey olarak seçimlerini kendinin yaptığını sanıp, ideolojisine daha sıkı sarılır. Bu sarmalın

içinde yaşayan bireyi aslında ideolojiyle bağ kuran, ona sıkı sıkı sarılan iktidar tüm hâkimiyeti ele alıp kendi iktidarını ve hegemonyasını güçlendirir (Özer, 2019).

İktidar, bireyselliği sevmez ve bireyselliğin önüne duvarlar örmeyi görev haline getirir. İdeolojiden güç alan ve ondan aldığı soyut gücü kendi çıkarına çevirerek somut hale getirerek insanlara uygular. İktidar aslında bir bakıma ideolojiyi taşır ve yaygınlaştırır (Bauman, Özgürlük, 2015). Bireyler üzerinde baskın rol oynayan egemen ideoloji, sistemi yaratır ve destekler. Toplum ve bireyler üzerinde baskı kurar. Bu baskının altında ezilen bireyler ve ideolojin soyut olarak dayattığı, iktidarın somutlaştırdığı bu baskıya boyun eğler. Hiçbir kararını kendi veremeyen birey, seçimlerinin iktidar ve onun aracı olan ideoloji tarafından verildiğini anlamadan kendini özgür sanarak, yaratılan matrix dünyasında kurulan kalabalığa girer oralarda içini boşaltır (Özer, 2019).

İktidarlarını devam ettirmek ve meşru hale getirmek isteyen otoritenin en kullanışlı aracı ideolojidir. Otorite, kendi ideolojik düşüncelerini topluma kabul ettirerek yarattıkları simülasyonda yaşananların aslında yaşanması gerekenler olduğunu topluma kabul ettirirler. Böylece toplum içinde bulunduğu matrixten asla haberdar olmaz ve kendinde itiraz hakkı olduğunu düşünmez (Eriksen, 2009).

İktidar, kendine karşı olan ya da muhalif olana karşı her zaman sert ve caydırıcıdır. Bu caydırıcılık edimini gerçekleştirirken çeşitli argümanlar kurarak yapay durumlar yaratır. Yaratılan bu eylemler çeşitli simülasyonlarla renklendirilerek gerçeklik algısını bozar. Böylece simülasyonlar içinde kaybolan toplum tahakküm altında ezilirken gerçek iktidarı kaybeder ve simülasyonla içinde başka bir iktidar algısıyla hareket eder. Böylece iktidardan farklı olan bir iktidara muhalefet eder ve nihayetinde sanal bir muhalefet oluşturulur. Bu devam ederken illüzyonla yaratılan iktidara karşı olan muhalefet de sanal bir kimliğe ulaşır ve gerçek muhalefet olmaktan çıkar. Bu durumda iktidarın yarattığı ya da destek aldığı ideoloji daha da güçlenerek iktidarı besler. Gerçekliğin yerini alan yeni gerçekliğin tüm amacı iktidarın istedikleri olarak karşımıza çıkar. Böylece simülasyonlar ağının içinde kaybolan birey ve toplum asıl iktidarı ve asıl ideolojiyi göremez. Toplumun tüm katmanlarına sızan bu illüzyonist ideolojik tavır toplumun tüm dinamiklerini etkileyerek iktidar tarafından yaratılmak istenen tahakküme katkıda bulunmaktadır. Egemen ideoloji kendi içinde zenginlik üretir, bu zenginlik, egemen ideolojinin içinde

olanlar içindir. Ayrıca bu zenginliği üretirken bunun yanında ürettiği gerçeklik algısını egemen olmayanlar, muhalefet olanlar ya da toplumun çoğunluğu için üretir. Birey ve toplumdan üretilen bu gerçeklik için ise kati bir itaat bekler. Boyunduruğu altına almaya çalıştığı bireye görevler verir, yasalar koyar, onu sınıflara ayırır, ötekileştirir ve kendi ideolojisi çerçevesinde belli bir yaşam şekline hapseder.

Egemen ideoloji o kadar güçlüdür ki birey onun çerçevelediği yaşam dışına çıkamaz ve bu çerçevede yaşamak dışında bir alternatifinin olmadığını düşünür ve bu ideolojik baskıyı kanıksar (Foucault, 2018).

İktidarın bir de yandaşları bulunmaktadır. Bunlar, iktidar ideolojisini destekleyen, yaratan, güçlendiren ve iktidarın çeşitli kademelerinde görev yapan kişilerdir. Bu kişiler kendilerini tamamı ile iktidardan sayamadıkları için ve toplumun içinde anılmamak için kendilerine ayrı bir sınıf yaratarak iktidarın nimetlerinden yararlanmaya çalışırlar (Mills, 2017).

1.1.2. Tahakküm

Tahakküm kavramı farklı disiplinlerde kullanılan bir kavramdır. Türk Dil Kurumu Türkçe Sözlüğünde “Baskı, zorbalık, hükmetme” (T.D.K, 1988: 2112) olarak açıklanmaktadır. Tahakküm kavramı, sömürü, hüküm, hükmetme anlamında kullanılan, insan davranışları istediği biçime sokan, kısıtlayan ve manipüle eden, soyut ve somut biçimleri olan bir kavramdır (Lacoste, 2019). İktidar, gücünü kullanarak bireyi bir çerçeve içine alır ve birey düşüncelerini özgür bir şekilde paylaşamaz. İktidar, bireylerin üzerine kurduğu tahakküm eylemiyle bireyin düşünme ve sorgulama sürecini engeller. Bireyin sorgulama sürecini sekteye uğratan tahakküm ayrıca bireyler arası iletişimi de ortadan kaldırır. Birey düşünmeyen, sorgulamayan, iletişim kuramayan ve eleştirmeyen sosyal bir canlı haline gelir. Bu hale gelen birey, yeni düşünceler tasarlayamaz ve yaratıcı yanı törpülenmiş birey artık iktidar tarafında tahakküm altına alınmış ve iktidarın yarattığı rutin hayat içinde manipüle edilmiş bir sanal dünyada yaşamaya başlar. Bu tahakküm anlayışı iki ayaklıdır. Birincisi manipüle ile yaratılmış rutinler ikincisi ise ulaşılması imkânsız hedefler yaratılarak bireyin hayali bir umut dünyasında yaşamaya başlamasıdır. (Haworth, 2019). İktidarın toplumu yönetmesi, yaratılan ya da eklemlenen ideolojik düşünce etrafında somut ya da soyut bağlamda bir güç çerçevesi çizerek tahakküm altına

alması ile birlikte birey ona dayatılan şeyler dışında hiçbir şey düşünemez, konuşamaz ya da üretmez hale gelir. Düşünce üretmediğinin bile farkında olmayan birey ve toplum iktidarın önüne koyduğu distopyayı bir ütopya olarak görerek kendince bir mükemmeliyetçilik peşinden sürüklenir.

Tahakkümün en önemli özelliği birey ve topluma boyun eğdirmesidir. Bu iktidarı elinde tutmak isteyenler için gereklidir. Yaratılan sanal yaşamda ideolojiyi kullanarak bireyi pasif hale getirerek verilen her emre koşulsuz itaatle karşılık veren birey aslında kendi yarattığı toplumsal yapının kendi düşüncelerini savundukları hissiyle onlar üzerinde tahakkümünü güçlü tutarak iktidarını sorgulanmaz hale getirir (Dinçer, 2018).

Tahakküm kavramı Marx’a göre, iktidarın ya da iktidar gruplarının daha çok kazanması için kullanılan bir aygıttır (Taş M. , 2022). Bir tez üzerine iktidar tarafından kurulmuş tahakküm, karşılığında antitezini yaratarak diri olmaya çalışır. Böylece iktidar kendi iktidarını korumak adına yarattığı teze karşılık anti tezinı üretmek birey ya da topluma bir alternatifleri olduğu hissini verir. Bir alternatifi olduğunu düşünen birey ya da toplum artık gönülleri rahatlamış olarak anti tezin etrafına konuşlanmaya ve iktidarın karşısında kendi ideolojilerine ya da inanışlarına uygun bir iktidar kurma hevesine tutulurlar. Bu boşuna bir hevestir. İktidarın kurduğu tuzakla aslında iktidar karşıtlığı yapmayı arzularken, iktidarın istediği veya öngördüğü eylemleri yaparak pasifize olur ve enerjilerini kaybederler. Yaratılan bu tuzakta görünen şey ise, tez hükmeden taraf antitez ise hükmedilen taraf gibi görünür. Hükmeden taraf iktidarda daha fazla kalmak, iktidarını muktedir yapmak için hükmedilen tarafı her zaman baskı altında tutup ona yarattığı matrice hapseder ve mutlu olduğunu ve ona sunulan kural, kanun ya da yaşam tarzından başka bir seçeneğinin olmadığını düşünmesini sağlar (Arslan, 2021).

Pierre Bourdieu Eril Tahakküm adlı yapıtında “Tahakküm nedeni (cinsiyet, etnisite, kültür veya dil) ne olursa olsun ne hükmedilen habitusun tutkuları ne bedene işlenmiş toplumsal ilişkisi ne de bedensel hukuk haline getirilmiş toplumsal hukuk, özgürleştirici bir bilinçle girilen basit bir istemli çabayla askıya alınabilecek cinstendir” (Bourdieu, 2019: 55). Tahakküm eylemi bireye tahakküm erkânı tarafından sunulmuş, kalıplaşmış hayatın, mahalle baskısının veya toplumun gelenek ve göreneklerinin tek tek ya da toptan bir anlayışla baskısı ile gözlemlenir ancak tahakkümün nedeni ne olursa olsun haksız ve

ahlak dışıdır. Yukarıda saydığımız ya da sayamadığımız tüm nedenler şirin hale getirilerek güzellemler yapılamaz.

Tahakküm kavramının anlam karşılıklarından biri de hegemonyadır. Bu kavramın birçok bilim alanında kullanılmasına katkıda bulunan isimlerden biri de Antonio Gramsci'nin. Hegemonya kavramına 1927-1935 yılları arasında yazdığı eserlerle farklı boyutlar katan Gramsci ayrıca Marksist kültür kavramına da katkı sağlamıştır (Williams R. , 1990). Hegemonya kavramı bu bağlamda 20 yüzyılda Gramsci'nin katkılarıyla birlikte Marksizm'in eleştirel teorileri açısından fark yaratmıştır. Gramsci, hegemonya kavramını sosyal bağlamda iki ana türe ayırmıştır. Sosyal hayatta bir gurubun üstünlüğü tahakküm ya da entelektüel ve ahlaki önderlik şeklinde ortaya çıkar. Bu tür guruplar iktidarı ele geçirmeye çalışırken önce önderi ele geçirirler ve dolayısıyla iktidarı ele geçirirler. Bu süreçte bu gurup egemen bir güç haline gelir. Diğer gurup ise entelektüel bağlamda hareket edip ideolojik aygıtları kullanarak hegemonya kurmaya çalışır (Gramsci, 2014).

Nietzsche, en önemli eserlerinden biri olan *Güç İstenci*'nde “Bize aşına olan biçim olarak yaşam, aslında güç toplama istencidir; yaşamın tüm süreçleri buna bağlıdır: hiçbir şey kendini korumak istemez, her şey eklenecek ve toplanacaktır” (Nietzsche, Güç İstenci, 2022) demektedir. Nietzsche, bize gösterilen, gördüğümüz ya da bildiğimiz yaşamın gücü elde tutma ve gücü çoğaltma olarak betimlemektedir. Bu güç iktidarı getirir iktidar ise tahakkümü yaşatır. İktidar böylece sadece kendi gücünü korumak değil çoğalmak ister çünkü bu gücü korumaya çalışırsa etki alanı daralır ve yok olmaya mahkûm olur. İktidar yaşam döngüsünde tahakkümünü çoğaltarak büyür ve birey ve toplumu sonsuza dek tahakküm altında tutmayı hayal eder.

1.1.2.1. Tahakküm Çeşitleri

- Eril Tahakküm
- Weber'in üçlü tahakkümü
- İdeolojik tahakküm. (Taş M. , 2022)

1.1.2.1.1. Eril Tahakküm

Eril tahakküm belli erkek guruplarının iktidarı ve çeşitli zenginlikleri ellerine nasıl geçirdikleri ve tuttukları, bu tahakkümü oluşturan sosyolojik ilişkilerin nasıl gerçekleştiğini, meşru hale getirildiğini ve devam ettirildiğini anlamaya ve anlatmaya çalışan bir kavramdır. (Carrigan, Connel, & Lee John. ", 1992)

Toplumdaki cinsiyet eşitsizliğini ortaya çıkaran bir tahakküm anlayışıdır. Bireylerin biyolojik farklılıklarından dolayı biyolojik olarak güçlü olan erkeklerin kadınlara yönelik oluşturdıkları tahakküm çeşididir. Bu tahakküm çeşidi insanlığın ilk günlerinden beri karşımıza çıkmıştır. Eril olan dişil olana karşı biyolojik üstünlüğünü kullanarak sosyal hayatta, aile hayatında, iş hayatında ve hayatın birçok alanında kadına yönelik bir tahakküm oluşturmuş ve bu tahakküm bazen simgesel bazen de şiddete yönelik olarak fizikseldir. Fiziksel olan yani şiddete yönelik eylem kanunlar karşısında kadını korurken ya da korumaya çalışırken simgesel olan tahakküm eylemi çok çeşitli, katmanlı ve ezicidir. Kadın her sosyal ortamda bu tahakküm çeşidiyle karşılaşmakta ve çoğu zaman boyun eğmek zorunda kalmaktadır. Cinsiyet ayrımının vücut haline getirilmesi, kadınların bu bağlamda nesnel hale getirerek bir anlamda bir meta haline getirilmesi bu bağlamda cinsiyetçi bir sömürü anlamında düşünülmektedir. Bundan erkek egemen toplumunun fayda sağlaması eril tahakkümün etkisiyle sosyal alanın her yerinde kadın bu tahakkümün altında ezilmektedir. (Bourdieu, 2019)

Eril tahakküm bu eylemini sosyal yaşamın tümüne yaymış kamusal alan ya da iş hayatında da erkek – kadın sınıflandırması yaratmıştır. Bu sınıflandırma eylemi genellemeler yaratmış ve kadın ve erkeği birbirinden uzak, farklı ve öteki iki insan türü olarak değerlendirmiştir. Yaratılan bu genel yargı sosyal hayatın tüm alanlarında kadını ötekileştirmiştir. Bu ötekileştirme eyleminde erkeğe üstünlük atfedilerek kadın bir kenara atılmıştır. Bu anlayışla eril tahakkümün etkisiyle erkek kamusal alanda anılmış kadın ise özel alanda yani evde anılmıştır. Bu özdeşleştirilme durumu erkeği iş hayatında söz sahibi olan bu alanda gücün tamamen elinde bulunduran taraf olmuştur. İş hayatını ve kamusal alanı elinde tutan ve yöneten erkek toplumun her alanında tahakkümünü gerçekleştirmiştir. Kamusal alandan itilen ve özel alana hapsedilen kadın artık toplum tarafından görünmez hale gelmiştir. Bu eril tahakküm anlayışı geleneksel aile yapısı olarak sunulduğunda toplumun her alanında görünür olan erkek ve evin içine hapsedilmiş,

çocuklarını doğurup onları büyüten, ev işleriyle ilgilenen ve bu zamanlar dışında erkeğin izin verdiği kadar sosyal hayatın içine giren bir birey olarak tanımlanmıştır. (Taylor, Sears, & Peplau, 2020)

Eril tahakküm baskı, şiddet ya da benzeri eylemlerin dışında farklı şekillerde de gözlemlenebilir. Erkeklerin kadınlara başka insanların üzerinde kurdukları tahakküm ilişkilerinin oluşmasında kullanılan kültürel ve kurumsal ikna ve kabul durumlarında da gözlemlenebilir. Her toplum kültürel bağlamda kendi bakış açısına göre erkek modeli yaratır ve tahakküm sahibi erkek modelini bir nevi kurumsallaştırır. Kurumsal hale gelen bu tahakküm modeli bu toplum içinde kabul görür, yaygınlaşır ve içselleştirilir. Bu süreçte bu tahakküm biçimini kabul edenler iktidarlarını yaratarak yaşarlar ancak bunu kabul etmeyen ya da uyum sağlamayan erkekler eril iktidar tarafından pasifize edilerek ötekileştirilir. Böylece eril tahakküm anlayışında sadece kadınlar değil bu tahakküm biçimini içselleştirmeyen erkekler bile sosyal hayatın dışına atılarak dışlanır (Sankır, 2023).

1.1.2.1.2. Weber'in Üçlü Tahakkümü

Modern sosyolojinin en önemli ve etkili isimlerinden biri olan Max Weber, Karl Marx ve Émile Durkheim ile birlikte modern sosyolojinin temellerini atmış ve günümüze dek sosyoloji dalının, birçok alanda etkin olarak karşımıza çıkmasını sağlamıştır (Deflem, 2008).

Weber, Ekonomi Toplum kitabının ikinci cildinde meşru tahakküm çeşitlerini üç ana bölüme ayırmıştır. Tahakküm çeşitleri, (1) rasyonel temelde, (2) geleneksel temelde ve (3) karizmatik temelde (Weber, 2023)

Rasyonel- Yasal Tahakküm: Yasalara göre iktidar sahiplerinin tahakküm gücüdür. Meşru iktidarın yasal çerçevede emretme yetkisine dayalıdır. Hukuk düzenine, devlet erkine, iktidarda olan hükümete, bürokrasiye dayalı bir tahakküm çeşididir. Toplum ve bireylerin kendi içinde resmi olarak vatandaşlık bağıyla bağlanması ve o topraklarda kalıcı ya da geçici olarak var olan herkesin uyması gereken rasyonel kurallardır. Bu kuralların birey ve toplum üzerinde tahakküm yetkisi bulunmaktadır. Bu tahakküm çeşidi resmi ve meşrudur (Bratton & Denham, 2019).

Rasyonel- yasal tahakküm çeşidi, koyulan yasa ya da kuralı bireylerin irdelemesine imkân vermez. Bu tahakküm çeşidi gücünü yasa ve bürokrasiden alır (Weber, 2013). Rasyonel- yasal tahakküm çeşidi iktidarın tahakküm biçimidir. Bu bağlamda iktidarda olan, bireylerin yaratıcı, tasarımcı ya da üretici yanlarını kendi egemenliğine alıp onu kısıtlar ve bir sınırlama getirir böylece iktidar onun eline toplumu doğru ve güzel yönetmesi, refah düzeyini artırması ve bir şekilde ona hizmet etmesi için verilmiş kanun ve yasaları kendi iktidarını güçlendirmek, kolaylaştırmak ve devam ettirmek için kullanır. Bireye yasalar tarafından çizilmiş sınırlar içinde kalmasını emreder ve bu sınırları aşan bireyler devlet eliyle cezalandırılır. Cezalandırılan bireyler toplum olumlu bakmaz çünkü yasalarla yönetim modern toplumun en önemli niteliğidir (Taş M. , 2022). İktidar bireyler, emekçiler ve yurttaşlar üzerinde yönlendirme, sınırlandırma ve onları iktidar yararına değiştirme davranışını benimser. Tahakküm eylemi aynı zamanda birbirine direniş biçimidir. İktidar tarafında kurulan tahakküm artık kesintisiz devam eder (Alvesson & Willmott, 2002). Yapılan bu tahakkümle birlikte, iktidar, yönettiği alanda hizmet, üretim, itaat ve iktidarının devamını sağlar. Bu eylemini devam ettirmek ve sürekli hale getirmek için güç kullanabilir. Bu güç tamamen yasalıdır. Kolluk kuvvetleri yardımıyla insanları hapse atabilir, çeşitli cezalar verebilir. Yapılan bu tahakküm çeşidiyle birlikte bireyler önemli bir baskı aracıyla birlikte baskı altına alınmış olur.

Sonuç olarak Rasyonel- yasal tahakkümle birlikte, tahakküm resmi ve meşru bir hal alarak iktidarın bireyler ve toplum üzerinde yasaların gücüyle birlikte verilen yetkiyi kullanarak kendi iktidarı lehine tahakküm kurmasıdır.

Geleneksel Tahakküm: Geleneksel Tahakküm çeşidi, geçmişten gelen, çok eski bir tarihi olan, yazılı olamayan ancak nesilden nesile geçmiş geleneklerin kutsal, dokunulmaz ve dogmatik olduğunu savunana bir tahakküm çeşididir. İktidar geleneksel yapıyı koruyarak kendini koruma altına alacağını, iktidarını güçlendirip devam edeceğini düşünür. İktidar tarafından manipüle edilen bireyler ve toplum da geleneklere sıkı sıkıya sarıldığında tam olarak iktidarın istediği bir ortam yaratılmış olur. Nitekim iktidar yasalarla oluşturduğu tahakkümün yanında bu geleneksel tahakküm biçimini de kullanarak istediği sonuçları elde eder. Yasaların ya da hukukun tahakküm için yetersiz olduğu, güçsüz olduğu olaylar ve durumlarda geleneksel tahakkümü eyleme geçirerek manipüle ettiği toplumu da yanına alıp bireyleri baskı altına alabilir. Dünyanın en eski tahakküm çeşitlerinden biri olana geleneksel tahakküm, geleneğe saygıyı ön plana

çıkarak geleneğe karşı olan birey ya da toplumu ayıplar ve ötekileştirir. Yalnız kalan veya ötekileşen birey toplum içinde güçsüzleşir ve boyun eğmesi kolay hale gelir. İktidar boyun eğen birey ya da toplumu hep sevmiştir. Çünkü boyun eğen birey ya da toplum artık iktidara karşı herhangi bir eylemde bulunamazlar ve iktidarın devamlılığına engel olamazlar.

Geleneksel tahakküm çeşidinde liderlik ve onu takip etme eylemi önemlidir. Geleneğin izleğinde bir lidere de tabii olmak bu tahakküm çeşidinde sıkça rastlanan bir durumdur. Patrik ve efendilik kavramı Hristiyanlık geleneğinde sıkça rastladığımız kavramlardır. Müslüman toplumlar içinse bu hoca, şeyh ve benzeri sıfatlar ya da kavramlardır. Bu sıfatların takipçileri tarafından benimsenerek yaşama devam edilmesi geleneksel tahakkümün devam etmesi bağlamında önemlidir (Hamilton, 2013). Çünkü sıraladığımız sıfatlar inanç sıfatları olduğu gibi geleneksel formadan oluşarak toplum literatürüne giren ve geleneksel olan efendi – hizmetkâr ya da mürit – mürşit kavramlarından dolayı tahakkümün gücünü artırır niteliktedirler. Bu bağlamda patrik, şeyh, efendi ya da benzeri kavramların kutsallığı, önemi ya da etkisini iktidar kullanarak yasal tahakküm içinde çözemediği olayları geleneksel tahakküm içinde çözerek iktidarını devam ettirebilecektir. Geleneksel tahakküm çeşidi toplum tarihinden gelen yazılı olmayan ve resmi olmayan kurallar silsilesini kullanarak bireyi ve toplumu tahakküm altında tutma biçimidir.

Karizmatik Tahakküm: Karizmatik tahakküm çeşidi toplum içinden sıyrılarak göz önünde yerleşen bir bireyin şahsi özelliklerinden dolayı toplumu, bireyi etkileme biçimidir. Bu tür şahsiyetlerin söylemleri birey ve toplum tarafından emir olarak algılanır (Weber, 2023). Bu kişi kutsal ya da kahraman olarak benimsenir bu özellikleriyle bireyleri ya da toplumu tartışmasız bir biçimde etkisi altına alır. Bu etki ile kişileri ya da toplumu harekete geçirir ya da istediği eylemleri yapmalarını sağlar (Alvesson & Willmott, 2002). Karizmatik tahakküm çeşidi iktidarlar tarafından çok verimli bir tahakküm çeşidi değildir. Olaylar, tarihler ve durumlar değiştiğinde karizmatik liderler güçlerini kaybedebilir ve bundan dolayı tahakküm güçleri de kaybolabilir. Tahakkümü sadece karizmatik bir lidere ya da kişiye bağlayan iktidar çok ömürlü olamaz çünkü karizmatik kişi ya karizmasını yitirebilir ya da hayatını kaybedebilir. İktidar duygusu ya da iktidar yanlıları böyle bir durumdan hoşnut olmazlar çünkü iktidar kolay ele geçmeyen ve kolay elde kalmayan devingen ve zor bir kavramdır. Onu bir insan ömrüne ya da

karizmasına sığdırmak o kadar çabaya değmeyecek bir süreçtir. Kişisel olan, iktidarın gücünü resmi olarak ele geçiren bir kişinin sadece olağan üstü özelliklerinden kaynaklı oluşturduğu, iktidardayken yarattığı tahakküm çeşidi karizmasının, gücünün ya da yaşam ömrünün bitmesiyle sona ereceğinden çok güçlü olmayan bir tahakküm çeşididir. Çoğunlukla bu tür tahakküm çeşitlerine otoriter tahakküm de denilmektedir. Kişisel düşüncelerle gelen, ilerleyen ve sadece kişiye bağlı olduğu için kişiyle birlikte yok olan tahakküm çeşididir.

1.1.2.1.3. İdeolojik Tahakküm

İdeoloji kavramı siyasi literatüre girmiş en önemli kavramlardan biridir. Bununla birlikte zaman içinde farklı olguları simgeleştiren ve bu olgular üzerinden hareket eden bir kavramdır. Fransız ihtilali döneminde ideoloji kavramı fikirler bilimi olarak kabul edilirken, Marx, bu kavrama bütün toplumsal sınıfların dayandığı çelişkileri kapatan fikirler olarak kullanmıştır (Marx & Engels, 2018). Bu bağlamda ideolojiler, birey ve toplum üzerinde önemli etkiye sahip olan, onları yöneten, aldatabilen, iktidar elinde olduğunda birey ve toplumu sürükleyen bir aygıt haline gelmişlerdir. Sıraladığımız bu olumsuzluklara rağmen ideolojiler toplum için önemli ve işlevsel görevler üstlenmiştir. Bütünüyle iktidara, erk sahiplerine hizmet eden ya da etmesi sağlanan ideolojiler, iktidarın güdülediği, manipüle ettiği birey ve toplum bu manipülenin aracı olduğunu bilemedikleri için ideolojiden ve onun getirdiklerinden çoğu zaman memnun kalırlar. İktidarla toplumu bu bağlamda uzlaştırmamasından dolayı da iktidar ideoloji kavramını sever ve kendine yakın bulduğu ideolojiyi kullanarak ideoloji üzerinden bir tahakküm kurar. İdeolojik bağlamda yönetimle birlikte sınıf sistemini istikrara kavuşturur ve güçlü hale getirir.

Sermayeyi yöneten iktidar mal ve üretimi yönettiği gibi düşünsel yapıyı, kültürel hareketleri ve entelektüel yaşamın içindeki bütün olguları da yönetmektedir. İktidarın bu yönelimi bir tekelcilik gibidir. Böylece kendi entelektüel ve sanatsal görüşü dışındaki tüm görüşleri yok sayarak onları ötekileştirir (Fidan, 2017).

Gramsci, iktidarın ideolojisi ile diğer ideolojiler arasında bir rekabetin olduğunu bu rekabetin sanat, kültür, ideolojik ve politik bir rekabet olduğunu ancak iktidarın ezici gücüyle birlikte iktidarın hep kazandığını vurgulamaktadır (Gramsci, 2014).

İdeolojik tahakküm, iktidarın ya da iktidar temsilcilerinin iktidarlarını korumak adına oluşturdukları birçok kurum aracılığıyla uyguladıkları tahakküm çeşididir. Burjuva sınıfının ideallerini yayarak alt sınıfa kültürel, sosyal, sanatsal ve politik olarak ideolojiyi bir tahakküm aracı olarak kullanmasını içerir (Burawoy, 2012). Egemenliğini korumaya çalışan iktidar ve iktidar parçaları birey ve toplumu tahakküm altına alarak onları hem düşünsel bağlamda hem de üretim bağlamında kendi amaçları doğrultusunda sömürmeye çalışmaktadırlar.

İdeolojik tahakküm çeşidi, bireylerin ötekileştirilmiş ve bilgisiz kalmış halleriyle birlikte iktidarın ve burjuvazinin kurumları kullanarak bireyin eleştiri hakkını elinden alınmasıdır (Zizek, 2004). İdeoloji tahakküm ayarttığı etkiyle iktidar, burjuvazi ile birey ve toplum arasındaki sömürge sürecini ve eylem planını belirlemektedir. İdeolojik tahakküm sınıfsal mücadelenin gerçeğini çarpıtarak kendi vizyonunu yaratan ve birey ve toplumu aldatarak kontrol eden bir aygıt olarak görünür. İktidar için bireyler sadece çalışan olarak görülür ve onları yalnızlaştırarak üretimlerini çoğaltmak ve iktidarlarını devam ettirmek isterken ideolojik tahakküm için yarattıkları kurumları kullanarak tahakkümü oluştururlar (Thompson, 1991). Bu tahakküm eylemi alt sınıf bireyleri sanal bir dünyaya hapseder. Sosyal ilişkilerini, entelektüel becerilerini, tercihlerini bu tahakkümden dolayı yitirirler. İdeolojik tahakküm altında onlara sunulan bu yaşam çizelgesinde kimliklerini de kaybederler. Devletin ideolojik aygıtlarının etkisiyle birlikte temel ihtiyaçlarının karşılanması, insani değerlerin hiçe sayılması, sosyal varlık olan insanın sosyallikten uzaklaşması gibi konular artık tartışılır ya da önemsenir halde olmaz ve bu bağlamda değer yargılarına önem veren insanlar ötekileştirilerek bu değerleri önemsiz bulan yeni insanlar yaratılır. Böylece iktidar tarafından benimsenen baskın ideolojiyle birlikte istenilen eylemler belirgin hale getirilir (Althusser, 2019). Burjuva sınıfının baskınlığında, kapitalist sistemin önderliğinde iktidar insanı bir mal, bir meta olarak tanımlar ve değerlendirir. Bu meta olarak tanımlanan insanın değeri ne kadar ürettiğiyle doğru orantılıdır.

İdeolojik tahakküm biçiminde, iktidar kendini koruma altına almak için kullandığı devletin aygıtları bulunmaktadır. Okul, ibadethane gibi yerler devlet ideolojisinin çerçevelediği ve bu bağlamda insanları eğiten ve örgütleyen alanlardır. Bu ideolojik aygıtlar bireyleri ve toplumu disipline eder, yeni sınıfsal değerler yaratarak onları eğitir ve bu düzlemde yeni insanlar üretir. Bu bağlamda bu alanlar iktidarın tahakküm

araçlarıdır (Althusser, 2019). Bu alanların kullanım amaçları ideolojik baskı kurarak bir tahakküm kurmaktır.

Tahakküm araçları diye nitelendirebileceğimiz ideolojik aygıtlarının özelliği okul ya da ibadethanelerde bir arada olmak ve birlikte hareket etme zorunluluğudur. Aynı anda derse girme, ideolojik olarak belirlenen müfredatı aynı sınıftakilerin hepsinin birden alma zorunluluğu ile birlikte yeniden inşa edilen öğrenci profilleri bu tahakkümün sonuçlarındandır. Okulun buradaki en önemli işlevi öğrenciyi iktidar ideolojisiyle kuşatılmış teorik bilgilerle donatıp iş hayatına hazırlamak ve böylece iktidar tahakkümüne uygun çalışanlar üretmektir (Mayo, 2011). Bununla birlikte kilise, cami ya da benzeri din alanlarında da aynı anda belli eylemler, ibadetler yapılmaktadır. Bir arada aynı ortamda belli bir zaman geçirmenin kurallarına uymak iktidarın üstü kapalı hegemonik tavrından dolayı bir tahakküm altında kalırlar. Bu tahakküm yapısı karizmatik tahakküm yapısının yani dolaylı olarak inanç tahakkümü dışında inanca ideolojik olarak aygıtlarıyla yaklaşıp yeni, kendi ideallerine uygun insan inşa etmek isteyen iktidarın da tahakkümü bulunmaktadır.

İdeolojik tahakküm burjuvazinin acımasızlığıyla birlikte, iktidarın ideolojik aygıt olarak tanımladığı ve kullandığı kurumlar eliyle zaman içinde gelişmiş, daha da pervasızlaşmıştır. İnsanları bir meta olarak kabul eden ve varlık amaçlarının üretmek olduğunu dayatan bir tahakküm çeşididir (Taş M. , 2022). İktidarın bireyleri tahakküm altına alabileceği, onları istediği forma sokabileceği bir tahakküm çeşididir.

Sonuç olarak tahakküm kavramı iktidarın bireyi ya da toplumu kendi iktidarını oluşturmak, güçlendirmek, devamlı hale getirmek için çeşitli ekonomi, sosyoloji, psikoloji, inanç, ideoloji, hukuk, sanat ve devlet kurumları kavramlarını araç haline getirerek soyut ya da somut olarak baskı altında tutmasıdır. Kullanılan bu baskı, bireyi ya da toplumu kendi iktidarı uğruna acımasızca yapılabilir. Bu eylem biçimi insanlar tarafından çoğu zaman anlaşılamaz. İnsanlar kendileri üzerine kurulmuş bu tahakküm anlayışlarını onlara özel yaratılan sanal dünyanın vazgeçilmez bir gerçeği ya da rutini olduğunu düşünürler. Yaşamlarını özgürce bir birey olarak sürdürdüklerini düşünürken, iktidar sahipleri tarafından çeşitli uyarıcılarla manipüle edilir ve onlara alternatifsiz olarak sunulan alternatifleri seçip iktidar tarafından güdülürler. Yaratılan bu sanal dünyada bir çerçeve içine sokulmak istenen insan, iktidar tarafından bir metadır. Bu meta aslında

iktidarın iyiliği için aşırılıklara kaçmamalı, kurulan yasaları çiğnememeli, yasal olan ama onu sınırlar dışına çıkaran eylemlerinde inanç, gelenek ya da benzeri dogmatik araçlarla dizginlenmelidir. Tahakküm anlayışları sosyal yaşamın birçok alanında karşımıza çıktığı gibi iktidar sahipleri bu tahakküm çeşitlerini sanatın bazı alanlarına da yansıtmış ve bireyi ya da toplumu burada da tahakküm altına almayı hedeflemiştir. Tiyatro da bu sanat dallarından biridir. İktidarın çıkarına olan düşünceleri tahakküm çeşitleriyle süsleyerek oyunların içine girmesi aslında iktidar tahakkümünün sanatçılar ve yazarlar üzerinde ne denli etkili olduğunu gözlemlemekteyiz. Bu durum bize bilinçli ya da bilinçsiz olarak oyunların içinde bu tahakküm türlerinin yerleştirildiğini düşündürmekte ve sorgulatmaktadır. Bireye ya da topluma yaratılan bu sanal dünya anlayışı ve tahakküm biçimleri elbette yazarlara ve sanatçılara da dikte edilmiş ve onlar da bu sanal dünyanın tahakkümleri içinde eserlerine tahakküm çeşitlerini yerleştirmişlerdir. Mesele, iktidarın kendi çıkarları doğrultusunda ona hizmet eden kendince yaratmak istediği iyi vatandaş, iyi insan meselesidir. Bu iyi vatandaş ya da iyi insan meselesi elbette göreceli ve tartışmaya açık bir konudur.

1.2. ANTİK YUNAN TARAGEDYASINDAN MODERN DÖNEME TİYATRO SANATI

1.2.1. Antik Yunan Tragedyası ve Kökeni

Tiyatro, en eski sanat dallarından birisidir. Köken olarak, Yunan dilinde “*theatron*” seyirci yeri anlamına gelmektedir. Ayrıca tiyatro; oyun, sahne, izleyici ve oyuncu gibi temel öğelerden oluşan sanat dalıdır. (Çalışlar, 1995: 631)

Tiyatronun kökenini irdelediğimizde en yaygın olarak bilinen ve kabul edilen söylem tiyatronun mit ve ritüelden doğduğunu belirtir. Bu görüşü antropologlarda desteklemektedir. Bu bağlamda tiyatronun kaynağına ulaşmaya çalışırken bu düşünce şöyle özetlenebilir. Tiyatronun gelişiminde ilk safhada insanlar avladıkları hayvanların ve yaşamsal kaynaklarının bir güç tarafından kontrol edildiğine inanır. Doğal sebepler ile ilgili bilgisiz olan insan, tüm gelişmeleri doğaüstü ve tinsel güçlere bağlar. Bu güçlerle iyi geçinmek, onları kızdırmamak ve refah içinde yaşamak için de farklı yollar arar. Bu bağlamda yapılan büyüsel ya da tinsel eylemlerin sonunda refah düzeyi yani yaşam

koşulları kötüleşmez ise hatta daha da çoğalır ve bereketlenir ise yapılan bu eylemleri tekrarlar. Böylece karşımıza büyüsel törenler ve ritüeller çıkar.

Zaman içinde tekrarlanan bu törenler kendi içinde gelişerek mitler ortaya çıkar. Mitler birçok zaman bu törenlerin yücelttiği veya iyi geçinmeyi amaçladığı doğaüstü güçlerin temsilcilerini içerir. Bu törenler zamanla gelişip icra edilirken korkudan ve benzeri duygulardan dolayı taklit edilen doğaüstü güçleri maske, kostüm gibi öğelerle törenler yapılmıştır. Bununla birlikte bu gelişim sürecinde öykü de yani mit de gelişmiş ve tiyatro bu kaynaktan gelişmiş olabilir (Borocket & Hildy, 2008: 1).

Bu yaygın görüşe bakıldığında antropologlar daha çok evrim teorisinden yola çıkarak bu kuramı ortaya koyduklarını gözlemleriz ancak; bunun yanında semavi dinlerin anlattıklarından yola çıktığımızda tiyatronun kaynağına ilişkin gelişme başka bir boyut kazanabilir. Çünkü semavi dinler ilk insan kabul ettiği Adem'i gelişimini tamamlamış, bilgili bir peygamber olarak sunar, dolayısıyla gelişmiş bir peygamberden kaynaklanan insan ırkının da zaten birçok bilgiyi peygamberden edindiğini savunur. Bu ikinci görüşe göre ilk peygamberden yayılan bu bilgi zaman içinde tüm insanlık tarihine geçtiğini ve zamanla gelişip değiştiği vurgulanır.

20. yüzyılda antropologların ve modern tiyatro kuramcılarının benimsedikleri ve bu izlekten devam ettikleri ilk Darwinist düşünce bugün de daha çok kabul gören kuram olmuştur. Darwin'in biyolojik çeşitlilik teorisini, "Kültürel Darvincilik" bağlamında ele alarak bu fenomeni genişletmişlerdir. Bu bağlamda tiyatro ve birçok sanat dalının da süreç içinde değişip evrim geçirdiğini ve kolaydan karmaşığa doğru düzenli bir şekilde geliştiğini kaydetmişlerdir (Borocket & Hildy, 2008: 1).

Tiyatronun kökenine indiğimizde ilkel kabilelerin av hikâyelerine kadar gideriz. İlk insan güneş batınca ateş etrafında toplanıp av hayvanlarını çoğaltmak, avladığı hayvanın ruhundan zarar gelmesini engellemek veya bir sonraki av gününün iyi geçmesi için birtakım hareketlerle avını taklit eder, bu av hikâyesini dans ve taklitle etrafındakilere canlandırır. Bu av hikâyesini irdelediğimizde tiyatronun üç temel ilkesiyle karşılaşırız. Taklit, Hareket ve Topluca katılma. Bu av hikâyesinden yola çıkarak yapılan eylemin aynı zamanda büyüsel bir nitelik taşıdığını gözlemlemekteyiz. Bu yansılama büyüü sadece dinsel değil ayrıca doğacı ve ekonomiktir. Bu yansılama yapılarak doğanın görünmez güçlerinden korunmayı amaçlarken bir tarafla da yine karnını doyurmayı

amaçlamaktadır (Nutku, 2000: 17). Bu taklit etme büyüğü başta avcı kabilenin totemine uygulanır; çünkü bu süreçte özü yiyecek bulmaya dayanan totem, karın doyuracak bir hayvan ya da bitkidir. Zamanla daha da gelişen insan, küçük sürüler halinde hareket etme olanaklarını yitirir ve birbirine bağlı klanlar halinde yaşamaya başlar. Böylelikle totemin karın doyurma özelliğı ortadan kalkar ve totemcilik büyüsel ve dinsel bir nitelik kazanır. Aynı toteme tapıyor olmak ise klanları birbirine daha sıkı bağlamıştır. Totem aynı zamanda ölümsüz bir ruhla sarmalanarak bir kutsal haline getirilir. Kabileye ya da klana kötülüğün gelmesini engelleyen bu totem, korunma ve çoğalmaya yardım ettiğine inanılır (Paksoy, 2011: 13,16).

Başka bir taklit töreni ise *Erginlenme Töreni*’dir. Yaşadığı ortama ayak uydurmaya çalışan ilkel insan, mevsimlerin değişimini takip ederek doğum- ölüm ile ilgili bağ kurar. Sonbahar ve kışın çilesini çekip bahar ve yazda yeniden dirildiğine inanıp bu zamanlarda şenlikler düzenler. Erginlenme törenleri başlangıçta erginliğe girmiş kişiler için senede bir kez yaz aylarında kutlanan bir törendir. Bu tören sırasında kabile ruhları ile iletişime giren aday, bazı aşamaları geçtikten sonra erginliğe ulaşır. Bu aşamalar danslar yapılarak bir seyirci topluluğı karşısında taklit edilir. Bu törenin önemi tarımsal yaşama geçişteki kadın – erkek ayrımından doğan değişmesinden kaynaklanır.

İnsanoğlu ilk günden beri önce kendisini sonra etrafında olanları anlamaya ve anlatmaya çalışmış ve bunu yaparken de törensel eylemler gerçekleştirmiştir. Bu törensel eylemlerden ise ritüeller doğmuştur. Antik Yunan Medeniyetinin siyasal, sosyal, dinsel ve kültürel zemininin sanatsal bir çıktısı olan tragedya ile ritüeller arasında önemli bir bağ vardır. İnsanın, tıpkı ritüellerde kendini ve çevresini tanımaya çabası Antik Yunan tragedyalarının da ana konularından birisi olmuştur (Zeitlin, 1989: 145).

Tiyatro alanında karşımıza çıkan ilk kuramsal bilgiler Antik Yunan düşüncesinde gözlemlenmiştir. Antik Yunan Kültürü’nün Arkaik Çağını ve bu çağın tabiatçı düşünürlerini takip eden Klasik Çağ düşünürleri, büyüsel, tinsel, insanı ve toplumu yöneten kanunları, sistemli bir biçimde gözden geçirirken estetik – güzel kavramına ve sanata ilgi gösterdiler. Klasik Çağ düşünürleri sanatı önce toplumu eğitmesi bağlamında, sonra da estetik duygu yaratması açısından ele aldılar. Platon, eserlerinde biraz dağınık da olsan sanata ve tiyatroya yer verdi. Ancak tiyatro konusunda ilk sistemli çalışma Aristoteles’in ‘Poetika’ adlı eserinde gözlemlendi. Poetika ’da sanat dalları

sınıflandırıldıktan sonra Tragedya türü oldukça geniş biçimde duruluyor, destan türünden farkları anlatılıyor, tanımı, bölümleri ve özellikleri belirtiliyordu. Aristoteles tiyatro kavramı üzerindeki görüşlerini Antik Yunan Tragedyaları üzerinden değerlendirmeler yaparak açıklamalar yapıyordu.

M.Ö. V. ve IV yüzyılı kapsayan süreç Antik Yunan Kültürü'nün Klasik Çağı, kültür ve sanat bağlamında en önemli dönemi olmuştur. Tragedya ve komedy türünün en önemli örnekleri bu dönemlerde yazılmıştır. Bu gelişmeler sürecini gözlemlediğimizde, Pers savaşlarından sonra Atina Devletinin güçlenmesiyle ve zenginleşmesiyle başladığını görmekteyiz. Tragedya ve komedy İ. Ö. V. Yüzyılda klasik biçimini almış ve yazılan oyunlar açık hava tiyatrolarında düzenlenen şenliklerde seyircilere sahnelenmiştir. Tragedyanın doğuşu, Antik Yunan Uygarlığının Arkaik Çağ diye isimlendirilen IV. yüzyıllarda Tanrı Dionysos adına yapılan dithirambos şarkılarından doğduğu öngörülmektedir. Dithirambos şarkılarını bir koro eşliğinde söyleyenler, Dionysos'un kutsal hayvanı olarak kabul edilen teke kılığına bürünüyor, danslar yapıyorlardı. Zaman içinde belli kalıp ve biçimler içine giren bu eylemler şiirsel bir nitelik kazanmaya başladı. Bunun yanında bu koro şarkılarına karşı da koro içinden çıkıp konuşan, yanıt veren bir kişi daha eklendi. Bu konuşan kişinin (Hipokrites) eklenmesiyle tiyatroda diyalog kavramının temeli de kurulmuş oldu. Yunan dilinde 'teke' e anlamına gelen 'tragos' kelimesi ile 'tragoidia' yani tragedya ismini aldı. Bu kavramı almasıyla birlikte o süreçte bir dinsel tören olmaktan çıkıp bir sanat gösterisi oldu.

Antik Yunan Tragedyasının doğuşuna katkı sağlayan en önemli etken de Dionysos şenlikleridir. Bu şenliklerin adını aldığı Dionysos, Antik Yunan Mitolojisinin önemli bir karakteridir. Dionysos, büyük Yunan Tanrısı Zeus ve Semele'nin birleşmesiyle dünyaya geldiğine inanılan tanrıydı. Semele onu doğururken öldü. Bundan dolayı Dionysos da öldürüldü; ancak buna katlanamayan Zeus, onu ikinci kez diriltti. Bundan dolayı Dionysos, iki kez doğan anlamına gelen *dithrambos* unvanını aldı. Daha sonraki süreçlerde onun için söylenen koro şarkılarına Dithrambos adı verildi.

Dionysos, şarap ve coşkunu temsil ederdi. Ona tapınma biçimi coşkulu müzik, dans ve aşırılığa kaçan bir eğlencelerdi. O ayrıca bitki tanrısıydı; bundan dolayı tarımla da ilgiliydi.

Dionysos'un, tragedyanın doğuşuna katkısı ise yine sınıflar arası çatışmanın getirdikleri ile ilgiliydi. Atina polisinde farklı sınıflar arası çatışma başlamıştı. Soylular ve para kazanarak ekonomik anlamda güçlenen ve kendine alan açmaya çalışan halk bir çatışma içine girmişlerdi. Ekonomik olarak güçlenen halk yönetimde pay istiyordu. Atina polisinin başına tiran olarak geçmeye başlayan ve halk içinden çıkan tiranlar, köylüyü kendilerine çekmek için onlara toprak vermeye başladılar. Ancak soyluların Zeus ve Apollon ritüellerini düzenlemek gibi ellerinde bulundurdıkları bir güçleri vardı. Köylü hâlâ bu ritüellerden etkileniyordu. Tiranlar ise bu gücün farkına varıp Zeus ve Apollon ritüellerine saldırmak yerine, köylüye daha yakın olan Dionysos şenlikleri düzenlemeye başladılar. Peisistratos bu şenliklerle halkı kendi tarafına çeken ve şenlikleri düzenleyen ilk isim oldu. İ.Ö. IV. yüzyılda başlayan bu şenliklerde ditrambos şarkıları söylendi. Tragedyanın başlangıcı bu şenliklere yaslandırılmaktadır. Bu süreçten sonra ozanlar arasında ödüllü yarışmalar düzenlenmeye başlandı. Dionysos tiyatrosuna tanrının heykeli din adamları tarafından getirilir. Gecedan ateş yakılır ve Dionysos adına söylenen şarkılar eşliğinde dans edilirdi (Nutku, 2000: 28,29).

Dionysos şenlikleri duygunun, ihtirasın ve coşkunun üst düzeyde yaşandığı şenliklerdir. Öyle ki şenliğe katılanlar esrik bir haliyle katılımı sağlar ve büyülenmiş gibi bir hal içine girerler. Bunun yanında bu tragedya seyircisi o kadar özdeşlik kurar ki koroyla bir bütün haline gelir ve koroyla seyirci arasında bir çatışma olmaz. Bu seyircilerin tamamı sadece dans eden ve satirlerin söylediği şarkılarla coşan bir anlayışla koronun bir parçası gibi davranırlar (Nietzsche, 2018: 51). “Dionysos ve kültürün belirleyicisi, akıldışılık (irrasyonallite) ve esrik taşkınlıklardır” (Latacz, 2016: 27).

Dionysoscu tragedya anlayışının karşısında var olan Apolloncu bir anlayış vardı. İnsan duygularının tüm esrik taraflarını dışa vurmak üzere çalışan Dionysoscu anlayış, Apollon'un düşün önderliğinde bir anlayış vardı. Apollon Yunan mitolojisinde müziğin, heykelin, plastik sanatların, ateşin ve şiirin tanrısı, kehanet yapan, bilici tanrıdır (Öztürk, 2023).

Apollon düzenin temsilcisidir. Dionysos ise medeniyetten önce var olan ve medeniyete yaratıcı kaynaklık eden karmaşık yaşamın temsilcisidir (Hitchcock, 2020: 53).

Apollon ve Dionysos insanın iki farklı yüzünü temsil eder. Apollon kural, uyum, denge, düzen, ussal ve mantığın temsilcidir. Dionysos ise eğlence ve sarhoşluk tanrısı olarak heyecanı, çılgınlığı ve esrikliği temsil eder. İnsanın haz duygularına ulaşır. Bundan dolayı müzik ve tragedya sanatlar onun sanatlarıdır. Müzik duyguların en güçlü ifade edildiği sanat dalıdır, müzikle birlikte insan kendini en heyecanlı bir şekilde ifade edebilir. Bu eylemden dolayı insan hayatla doğrudan bağ kurabilir. Buradan yola çıkarak; Apollon ve Dionysos karşıtlığı sadece sanatsal değil tüm hayatı içine alan bir çatışmadır (Nietzsche, Tragedyanın Doğuşu, 2018: 26,27).

Tiyatronun M.Ö. V. Yüzyılda daha çok gelişmesinin sebebi Atina'nın da gelişmesindendir. Yunan coğrafyasının kültür merkezi olması ve ekonomik olarak refaha kavuşması sanatın da gelişmesine sebep olmuştur. Pers savaşlarının kazanılmasından sonra ticaret de gelişiyor ve Atina her anlamda zenginleşiyordu. Perikles yönetiminde altın çağını yaşayan Atina; demokrasi, tiyatro ve diğer sanat dallarında ilerlemeler kaydetmiştir. Refah düzeyi yükseldikçe de sanat yapıtlarına ilgi çoğalmıştır. Bu ilgiyle birlikte devlet sanata destek vermiş ve ilerleme daha hızlı olmuştur. Resim, tiyatro, plastik sanatlar ve yazım alanlarında günümüze kadar ulaşan çok önemli yapıtlar ortaya çıkmıştır. Bu sanat yapıtlarının eşsizliği ise Yunan uygarlığının önemini artırmış ve günümüze kadar etkili olmasını sağlamıştır. Atina şehir (Polis) devletine sosyolojik olarak bakıldığında ise birbirinden farklı hatta çoğu zaman zıt değer yargıları olan bir toplumla karşılaşmaktayız. Bu zıtlıklar, çatışma ögesinin en önemli parçası olan tiyatroyu da ayrıca beslediğini düşündürmektedir. Bu toplumsal zıtlık ya da çelişki Yunan toplumunun feodal düzenden demokratik düzene geçmesine katkıda bulunmuş olabilir. Antik Yunan uygarlığında krallık döneminde bile toplumun haklarını savunan yasalar çıkarılmış ve süreç içinde toplumun özgürleştirilerek yönetimde oy hakkına sahip olmaları sağlanmıştı. Ancak bununla birlikte toplum nüfusunun büyük bir bölümü kölelerden ve kadınlardan oluşuyordu. Bunun yanında kırsal kesimde yaşayan ve oy vermek için merkeze gelemeyenlerin sayısı da çoktu; bundan dolayı oy verme hakkı ya da eylemi daha çok kentte yaşayan sınırlı bir topluluğun elindeydi. Ülkeyi yönetmek üzere aday olanlar ya da seçilenler genellikle soylu aile bireyleriydi. Bu işleyişte soylular kadar ticaretle uğraşanlar da söz sahibiydi. Zamanla ekonomik olarak güçlenen orta sınıf kendi geleneklerini yaşatmaya çalışsa da soylu sınıfın daha güçlü olmasından dolayı

geleneksel değer yargıları daha çok ön plandaydı. Bu iki sınıfın geleneksel farklılıkları da çoğu zaman Antik tragedyalarda karşıt güçlerin tarafları olmaktadır (Şener, 1998: 15,17).

Atina Polis Devletini (Şehir Devleti) yöneten soylu sınıf ile yönetilen, oy hakkı bulunan, oy kullanmada sorunu olmayan ve ekonomik olarak iyi olan orta sınıf değerlerinin çatışması tragedyanın çatışma zemini oluşturdu. Bu iki sınıfı taklit (Mimesis) ederek çatışma alanı yaratan ve öyküyü (Mithos) kuran tragedya, altın çağının kapılarını açtı. Aristoteles'e göre tüm sanat dalları taklitten ibarettir. Epos, ditrimbos, tragedya, komedy, flüt, kitara sadece taklitten ibarettir. Bunun yanında bahsi geçen bu sanatlar taklit etmede kullanılan araçlar bağlamında, taklit tarzı bakımında ve taklit edilen araçlar bağlamında değişkenlik göstererek farklılaşır ve öznelleşir (Aristoteles, 2002: 11).

1.2.1.1. Platon (Eflatun)

Tragedya üzerine konuşulduğunda en çok Aristoteles'ten bahsedilir ancak; Platon'dan bahsedilmez ise hem tragedya hem de Aristoteles eksik kalır. Platon, (İ.Ö. 427-248) tragedya ve komedyanın en önemli eserlerinin yazıldığı ve sahnelendiği dönemde yaşamıştır. Tiyatroya karşı olumsuz düşünceler beslemiştir. Platon, Sokrates'in öğrencisidir. Öğrenciliğe başlamadan önce resim, şiir ve müzik sanatlarında eğitim görmüş ancak; Sokrates'le tanışınca bu sanat dallarıyla ilişkisini kesmiştir. Antik Yunan kültüründe şiiri ve sanatı halk üzerinde etkisinin tehlikeli olduğunu düşünmüş ve sanatın eğitim yönüne ilgi göstermiştir.

Platon, şiiri kutsal bir yapıt olarak görmüştür; ancak ozanların bu eserleri bir Tanrı esiniyle yazdıklarını ve gerçekleştirdikleri bu işin arkında olmadıklarını, bir bilinçle yazmadıklarını belirtmiştir. Platon, sanatın öze yaklaşamayacağını, gerçekliğe varamayacağını öne sürmüştür. Tiyatronun ise seyircide yarattığı coşkunun sağlıklı olmadığını vurgulamıştır.

Epik şairlerin tümü o güzel şiirleri sanatla değil, tanrısal esinle, tanrısal telkinle yaratırlar; şairler de öyle. Korybantların ancak kendilerinden geçtikleri zaman raks etmeye başlamaları gibi lirik şairler de herkesin bildiği o güzel türkülerini bestelerken kendilerinde değillerdir, müzik ve ritmin hareketine kapılır kapılmaz başları dönmüş, kendilerinden geçmişlerdir; tıpkı, akılları başlarında değilken ancak kendilerinden geçtikleri zaman ırmaklardan süt ve bal çeken Bakhalar gibi...

Tanrı peygamberleri ve esinlenmiş kâhinleri yaptığı gibi, şairleri de akıllarını başlarından alarak sözcüleri haline getiriyorsa, onları dinleyen bizler, bu kadar güzel şeyleri, söyleyenlerin akılları başlarında olmadığına göre, onlar değil, tanrı

olduğunu; onların ağzından tanrını konuştuğunu anlayalım diyedir (Platon, 1974: 534).

Platon düşünürleri şairlerden üstün olduğunu belirtir. Şiir sanatını yücelten ancak; şairi de ne yazdığını bilmeyen kişi olarak tanımlayan Platon, şairlerin yaratıcı bir gücü bulunmadığını sadece onlara sunulan esini halka ulaştırdığını ancak bu ulaştırılan şeyin halk ve sosyal hayat için tehlikeli olduğunu düşünüyordu.

Platon'un idea felsefesine göre yaşamın temelindeki ana gerçek ideallardır. Yaşamda gördüğümüz, duyduğumuz ya da hissettiğimiz her görüntünün bir ideası bulunmaktadır. İdea, aynı ismi taşıyan nesneleri kapsayan bir kavramdır. İnsanların duyumları ideaları algılamaz, fenomenler gerçekliğin ötesine geçip tam gerçeği göremez. İdeaların dünyadaki varlığını algılayabilir. Evrende gördüğümüz tüm nesneler, tanrısal ve tek olan ideaya benzetilerek yapılan kopyalardır. Ressam bir ağaç ya da deniz resmi yaptığıda aslında özü kopya olan bir şeyi kopya etmeye çalışmaktadır. Aslında yapmaya çalıştığı şey kopyanın kopyasıdır. Yani algıladığı görüntünün görüntüsünü yapmaya çalışmıştır. Bir sanatsever de kopyanın kopyası olan sanat eserinde kaybolur. Bu bağlamda Platon'a göre sanatçı bir kopyacı ve taklitçidir. Bir taklitçi olarak işlevselliği olmayan bir kişidir.

-Tragedya şairleri kimilerine göre, bütün uğraşları, kişilerin iyi kötü yanlarını, dahası Tanrılar hakkındaki her şeyi belirlemiş; çünkü iyi bir şairin, konularını eksiksiz işleyebilmesi için önce bunları bilmesi gerekmiş. Acaba bunu söyleyenler, benzetmeci olmaktan öteye gidemeyen sanatçılara denk gelip yanılmadılar mı, yapıtlarına bakarken bunların gerçekten üç düzey geride olduğu, gerçeği bilmeden bunların yapılabileceği dikkatten kaçmadı mı? Çünkü bu şairlerin yarattığı birer kopyadır yalnızca, gerçek varlıklar değil. Görelim bir, ele gelir yanı var mı bu adamların sözlerinin. İyi şairler, pek çoklarının, ne güzel söylemiş dedikleri gerçekten iyi biliyorlar mı?

- Bunu araştırmalı.

-Kişi sence, bir şeyin hem kendisini hem de kopyasını yapma gücünde olsa, kopyalar yapmak için uğraşır mı bütün gücüyle? Yaşamın tek düşüncesi, şerefi haline getirir mi bunu? Yapacak başka bir şeyi yokmuş gibi (Platon, 2015: 358,359).

Platon, tragedya yazarlarının ya da şairlerin de tıpkı ressam gibi birer benzetmeci olduğunu ve gerçeğin özüne ulaşamayacaklarını söyler. Böylece her benzetmeci gibi gerçekten üç kere uzak kalır. Bunun yanında bu hallerinden dolayı da bilgeliğe asla ulaşamazlar.

Onun sanata karşı bakışı, idea düşüncesiyle akla ve ahlaka dayalı bir devlet düzeni bulunmaktadır. Sanatsal eserler bilinçli bir çabayla ortaya çıkmadığı içi, akla aykırıdır. Görünen gerçeklik taklit olduğu için asal gerçekliğe ulaşamaz. Platon sanat aracılığıyla gençleri eğitmenin mümkün olduğuna inanmış, bu bağlamda sanata bazı sorumluluklar yüklemiştir (Şener, Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi, 1998: 18-24).

1.2.1.2. Aristoteles ve Poetika

Sanat ve tiyatro hakkındaki görüşlerini bir bütün içinde sunan ilk düşünür Aristoteles'tir "(M. Ö. 384-322) Antik Yunan filozof: ilk estetikçi, tiyatro bilimcisi (Drama kuramcısı) bir bölümü parçalar halinde günümüze kalan ünlü *Poetika* (poiein: yaratma) adlı yapıtının" (Çalışlar, 1995: 43) bu eserinin dışında *Ethika* adlı eserleriyle birlikte şiire, müziğe ve tiyatroya yer verdiği gözlemlenir. *Poetika*'da birçok sanat dalına belli başlı özellikleriyle yer verdiği gözlemlenir ancak; bu sanatlar içinde en çok tragedya ve bu sanatın diğer sanat dallarından farkı ve ilişkilerinden söz edilir. Çağının en önemli sanat dalı olan tragedya üzerinde tespitleriyle birlikte tragedyanın *Poetika*'daki yazılanlardan yola çıkılarak değerlendirilmesini sağlamıştır. Bu kitapla birlikte kendinden sonra gelen sanatı, sanatçıları ve tiyatroyu etkilemiştir.

Aristoteles, *Poetika*'da, tragedyaya kesin kurallar koyarak kısıtlayıcı bir yapıt ortaya çıkarmamıştır. Tragedya üzerine düşünceleri dönemindeki önemli oyunları inceleyerek yazmıştır. Aristoteles, Aiskhylos, Sofokles ve Euripides'in oyunlarını irdeleyerek poetikayı inşa etmişti.

Aristoteles'e göre, "Tragedya, dithrambos korosundan, komedya ise phallos şarkılarından doğmuştur" (Aristoteles, 2002: 19). Başlangıçta doğaçlama olarak ilerlerken, tragedya zaman içinde gelişmiş ve Aiskhylos, ikinci oyuncuyu eklemiştir. Diyaloğu öne çıkaran yazar, koronun öneminin azalmasını sağlamıştır. Sophokles ise oyuncu sayısını üçe çıkarmış ve boyalı dekoru kullanmıştır. Tragedya zamanla ağırbaşlı bir anlatım tekniğini özümsemiştir. (Aristoteles, 2002)

O halde epos, tragedya, komedya, dithrambos şiiri ile flüt, kitara sanatlarının büyük bir kısmı, bütün bunlar genel olarak taklittir. (Mimesis). Ancak adı geçen sanatlar, şu üç bakımdan birbirinden ayrılırlar; Taklit etmede kullanılan araçlar bakımından, taklit edilen nesneler bakımından, taklit tarzı bakımından (Aristoteles, 2002: 11).

Taklit kavramına ilk kez Platon'da rastlarız ancak; o taklit kavramını daha çok olumsuz bağlamda kullanmış ve sanatın duyu organlarıyla algılanan gerçeği taklit etmekle asıl gerçeklikten üç defa uzaklaştığını ve bu anlamda bir benzetmeci, kopyacı olduğunu belirtmiştir.

Aristoteles; taklit sözcüğüne Platon'dan farklı yaklaşır. "O halde tragedya ahlaksal bakımdan ağır başlı, başı ve sonu belli olan, belli bir uzunluğu bulunan bir eylemin taklitidir (Aristoteles, 2002: 23).

Poetika'nın geneline baktığımızda Aristoteles, taklit kavramını yaşamı, eylemi kopyalamak anlamında kullanmış olduğunu gözlemleriz. Aristoteles' e tragedya göre yaşamın genel ve sıradan olan, olası ve gerçekçi yanını konu eder. Bunun yanında eylemi olduğu gibi değil, olması gerektiği gibi dönüştürerek taklit edilmesini önerir. Bu bağlamda ele alındığında Aristoteles'in vurguladığı taklit; basit bir kopyalama değil estetik ve felsefeyle bezenmiş bir kurgu olmaktadır.

Gerçeğe benzerlik: Sanat eserinin taklit oluşu, onun görünen gerçeğe bağlı olduğunu, simgesel ya da düş ürünü olmadığını belirtir. Sanat eseri duyumlarla algılanan gerçeklerin, sanatçının zihninde meydana getirdiği izlenimleri yansıtırken, görünüşteki benzerliği korur ve böylece insan gerçeğini dışı yansıması ile aydınlatmış olur (Şener, Düünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi, 1998: 28).

Gerçeğe benzeme kavramı tam gerçek olmayan ancak gerçekten yola çıkarak yeni bir gerçeklik yaratma ve bu benzerlik üzerinden yeni bir dünya yaratmak demektir. Aristoteles'in üzerinde durduğu taklit kavramı, gerçeklik, onun yansıması ve bu birliktelikten doğan tragedya gerçekliğidir.

Şimdiye dek söylenenlerden şu sonuç çıkıyor: Ozanın ödevi, gerçekten olan şeyi değil, tersine, olabilir olan şeyi, yani *olasılık* ya da *zorunluluk* yasalarına göre olanaklı olan şeyi anlatmaktır.

Tarih yazarı ve ozan, biri düzyazı, öteki nazım yazdığı için birbirlerinden ayrılmazlar. Çünkü Herodotos'un yapıtının mısralar haline getirilmiş olduğu düşünülebilir. Bununla birlikte, ister nazım, isterse düzyazı biçiminde olsun, Herodotos'un yapıtı bir tarih yapıtıdır. Ayrılık daha çok şu noktada bulunur: tarihçi daha çok gerçekten olanı, ozansa olabilir olanı anlatır.

Bunun için şiir, tarih yapıtına oranla daha felsefi olduğu gibi, daha üstün olarak da değerlendirilebilir. Çünkü şiir, daha çok genel olanı, tarihsel tek olanı anlatır. Genel olan deyince de *olasılık* ya da *zorunluluk* yasalarına göre, belli özellikteki bir kişinin böyle ya da şöyle konuşmasını, böyle ya da şöyle eylemde bulunmasını anlatır (Aristoteles, 2002: 30,31).

Olasılık: Poetika'da, Aristoteles tragedyada olayların birbirini bu ilkeye göre izlediğini belirtir. Olasılık ilkesi yalnızca olay dizisi için değil tragedyanın tamamı için

geçerlidir. Oyunda anlatılan sağduyumuza uygun olmalıdır. Poetika’da bu konuyla ilgili şöyle söyler: “Karakterlerin tasvirinde de hikâyenin örölmesinde olduğu gibi zorunluluk ve olasılık kanunları dikkate alınmalıdır, yani belli özelikteki karakterlerden belli konuşmalar ve hareketler zorunlulukla ve ya olasılıkla doğmalıdır; tıpkı bir olayın bir başka olayı zorunlu olarak kovalaması gibi (Aristoteles, 2002: 43,44)” Aristoteles, yapıtın konusunda da akla aykırı bir durum olmamasını ve sağduyuya uygun olmayan her şeyin temizlenmesini öğütlemiştir. Yaşamın içinde inanılmaz olayların olabileceğini ancak sanatın yaşamda olsa bile bu olayları ele almaması gerektiğini belirtir. Bununla birlikte yaşamın kendisinde olmayan ama bize olası gelebilecek olayların tragedyanın konusu olabileceğini belirtir (Şener, 1998).

Tragedya yazarı, gerçekliğı kopyalarken ya da taklit ederken, ele aldığı konunun gerçekliğe uygun olmasına, evrenselliğe, akla ve sağduyuya uygun olmasına dikkat etmelidir. Bunun yanında inandırıcı da olmasına özen göstermelidir. Bu etmenlere göre hareket edildiğinde “taklit” kavramı Platon’un söylediğı gibi, gerçeğin benzerini yapmak anlamında değıl, gerçeğin ideal biçimde gösterilmesi anlamına gelmektedir. Gerçeklik yine duyularımızın algıladığı gerçekliktir ancak; bu gerçekliğin doğaya yakın olarak iletilmesi mümkün olabilmektedir. Bu yaratıcı güç sanat verilmiş bir ayrıcalıktır. Böylece Aristoteles de “taklit” kavramını bu yaratıcılık kavramının kollarına bırakmıştır. Sanat bunu yaparak gerçeğı taklit ederken onu aşp yeni bir gerçeklik yaratarak nihai hedefine ulaşmaktadır.

1.2.1.3. Antik Yunan Tragedyasının Öğeleri

Tragedyanın temel niteliklerinin ne olduğunu anlatan ve ana kaynak olan Aristoteles’in *Poetika* adlı eseridir; ancak yazar eserinde tragedyanın toplumsal ve siyasal uzantılarına doğrudan değinmemiştir.

O halde Tragedya, ahlaksal bakımdan ağır başlı, başı ve sonu olan, belli bir uzunluğu bulunan eylemin taklitidir; sanatça güzelleştirilmiş bir dili vardır; içine aldığı her bölüm için özel araçlar kullanır; eylemde bulunan kişilerce temsil edilir. Tragedya salt bir öykü (Mythos) değildir. Tragedyanın ödevi uyandırdığı acıma ve korku duygularıyla ruhu tutkularından temizlemektir (*Katharsis*) (Aristoteles, 2002: 22).

Poetika’daki bu tanımlama tragedyanın ele aldığı konuyu, konunun ele alınış biçimini, anlatım araçlarını ve seyirci üzerindeki etkisi hakkında bilgi vermektedir. Ayrıca seyirci üzerindeki etkinin sosyal hayata yansımalarına da değinmektedir.

Tragedyanın ağırbaşlı olması konusunu belirler, başı sonu olması ve belli bir uzunluğunu olması biçimini belirtir. Müzik, şarkı ve dil ise anlatım öğeleri üzerine bilgilendirir. Eylem üzerinde olan, hareket eden insan tarafından yapılması biçemi hakkında bilgi verir, ruhu tutkulardan arındırması ise üzerine düşen sorumluluğu belirler. Tutkulardan arınmış ruha sahip olan kişilerin ise sosyal hayatına etkisinin gözlemlenebileceği anlaşılır (Şener, 1998).

Aristoteles Poetika’da tragedyanın öğelerini “1) Öykü(Mythos), 2) Karakter, 3) Düşünce, 4) Dil, 5) Müzik, 6) Dekorasyon (Görüntü)” (Aristoteles, 2002: 22) olarak sıralamıştır (Aristoteles, 2002: 13).

1.2.1.3.1. Öykü (Mythos)

“Bu elemanlar arasında en önemlisi olayların uygun bir biçimde birbiriyle bağlanmasıdır. Çünkü tragedya kişilerin değil, tersine onların hareketlerinin, mutluluk ve felaket içinde geçen bir hayatın hikayesidir. Mutluluk ve felaket, harekete dayanır, hayatımızın son ereği eylemdireylemin dışında olan şey değil (Aristoteles, 2002: 23)”. Öykü şiir sanatı ile tragedya sanatı arasındaki en önemli farktır. “O halde, bir eylemin taklidi, öyküdür (mythos). Öykü deyince, olaylar örgüsünü...” (Aristoteles, 2002: 23) Öykü ile olay dizisi arasında güçlü bir bağ vardır. Aristoteles’e göre öyküsüz bir tragedya düşünülemez ancak olay dizisiz bir öykü de tragedyaya uygun değildir. Öyle ki bir öyküyü olabildiğince uzatabiliriz ancak olay dizisi bir sistematığın içinde başı ve sonu belli olan bir yapı üzerine kurulmak zorundadır. Yazarın öykü üzerinde oluşturduğu bu doku, öyküyü parçalar haline getirmek, detaylandırmak ve maddeler haline getirmek hem yazarın öyküyü daha kolay ve daha net olarak yazmasına, hem de seyircinin öykünün içine daha kolay olarak girmesine sebep olur. Bununla birlikte başı ve sonu belli olması gereken bu öyküyü poetika’da Aristoteles bir yerde katı olmamak şartıyla dile getirmiştir. “Başka bir ayrılık da zamanla ilgilidir. Çünkü tragedya öyküyü, güneşin doğuşu ve batışı arasında geçen zaman içinde tamamlamaya çalışır” (Aristoteles, 2002: 21). Öykünün bu zaman aralığında bitmesi gerekliliği gördüğümüz üzere tragedya yazarının bu edimi yapmaya çalışması üzerine kuruludur. Bu cümleden anladığımız yapabilirse iyi olur anlamında kullanıldığını görmekteyiz. Ancak kesin yapmak zorundadır düşüncesini bu cümleden çıkaramamaktayız. Yapılması tavsiye edilen bu edim büyük olasılıkla tragedya oyunlarının sahnelenmesi ile ilgili ya da günün şartları, sosyal hayala ilgili olabilir.

Bunun yanında şenlikler içinde yarışmaların düzenlendiği bilgisi ile sırayla sahnelenen oyunların hepsinin sahnelenmesi için zamanı iyi kullanarak seyirci üzerindeki etkiyi azaltmamak için de tavsiye edilmiş olabilir. Nitekim Aristoteles, Poetika’da çağın seçkin örneklerini irdeleyerek tragedya kavramını ve onu oluşturan öğeleri oyunlar üzerinden oluşturduğu bilgisindeyiz.

1.2.1.3.2. Karakter

Aristoteles karakter kavramı üzerine poetika’da şöyle demiştir. “karakter deyince, eylemde bulunan kişilere kendisi bakımından bir özellik yordduğumuz şeyi...” (Aristoteles, 2002: 23) Karakter, belli başlı oyun kişileridir. Bu özellikler öykünün içinde kişinin davranışlarından ve kullandığı dilden anlaşılır. Karakter aksiyonun içinde biçimlenerek karşımıza çıkar.

1. Karakterlere gelince, onların ozanların dikkat etmesi gereken dört özelliği vardır. Birinci, ahlak bakımından iyi olmaları gerektiğidir. Yukarıda söylendiği gibi, bir insanın konuşması ve eylemi ne türden olursa olsun, belli bir istem yönünü gösteriyorsa o insanın karakteri vardır...
2. İkinci özellik, uygunluktur. Örneğin, cesaret gibi erkeğe özgü bir karakter, kadın için hiç de uygun değildir.çünkü genellikle böyle bir karaktere (cesaret) kadında alışılmamıştır.
3. Üçüncü özellik benzeyiştir. Bu yukarıda değinilen bir karakterin ahlak bakımından iyi, aynı zamanda uygun olması özelliğinden bütünüyle başka bir özelliktir.
4. Dördüncü özellik, bir karakterin tutarlılığıdır. Betimlenecek karakter tutarlı olmayan bir karakter ise, böyle betimlenilmesi gerekiyorsa, onun tutarsızlığı tutarlı olarak betimlenmelidir.
5. Bir iç zorunluluğuna dayanmayan kötü bir karakter için örnek, Orestes’de Menolos’tur. Uygun olmayan bir karakter için örnek Skylla’da Oidipus’un okuduğu ağıt ile Melanippe’nin konuşmasıdır...
6. Karakterlerin betimlenmesinde, öykü örülmesinde olduğu gibi zorunluluk ya da olasılık yasaları dikkate alınmalıdır, başka bir deyişle belli özellikteki karakterden belli konuşmalar ve eylemler zorunlulukla ya da olasılıkla doğmalıdır...
7. Buna göre açıktır ki, öykünün çözümü de karakterlerden kendiliğinden doğmalıdır...
8. Ancak tragedyada olası olmayan (akla aykırı olan, doğal olmayan) hiçbir şey olmamalıdır...
9. O halde tragedya, ortalama insandan daha iyi olan insanın taklidi olduğuna göre, ozanların taklit ederken iyi portre ressamalarını örnek olarak almaları gerekir...
10. Bütün bunlara tragedya ozanı dikkat etmelidir; bir de trajik şiire zorunlulukla bağlı bulunan şiirin sahnedeki etkisine (Aristoteles, 2002: 42-45).

Karakter üzerine yazılan bu maddeler bize özellikle bugün tragedyada başoyun kişisi diye isimlendirdiğimiz oyun kişisini betimlemektedir. Yazar bir öykü içinde, olay

örgüsüne sadık kalarak bir karakter yaratmalıdır. Bu karakter ahlakça üstün, öykü ve eyleme uygun davranan, gerçekçi, tutarlı, öykünün devam etmesi ve trajik bir hal alıp düğümlerin atılması ve nihayetinde bu düğümlerin çözülmesi için harekete geçen, bir eylem içinde kaderini yeniden yazan ya da kaderini kendinin yazma zorunluluğunu hissedip ona göre davranan, zorunluluk ya da olasılık kurallarına uygun davranan, öykünün çözümünde payı olan, akla aykırı olmayan ancakandırıcı olan ve dili iyi kullanan oyun kişisine Aristoteles karakter demektedir.

Ayrıca Poetika’da, *Trajik Hata* (Hamartia) diye isimlendirilen bir kavramla karşılaşmaktayız. Tragedya kahramanının seyircide beklenen etkiyi oluşturması, bununla birlikte, toplumun ahlak duygusuna ters düşmemesi için bazı kurallara uygun davranması gerekmektedir. Tragedyanın doğası gereği kaçınılması imkansız olan, mutluluktan mutsuzluğa geçen kişi çok erdemliyse, böyle erdemli kişinin mutsuzluğa geçmesi, yıkıma uğraması seyircide acıma ve korku uyandırmaz, daha çok öfke uyandırır. Bununla birlikte kötü bir kişinin zarar görmesi seyircide etki yaratmaz. Aksine, adaletin yerini bulduğunu düşür ve bu durum seyircinin adalet duygusuna zarar verir böylece istenen trajik etki oluşmaz. Bundan dolayı tragedyadaki karakter ne çok iyi ne de kötü olmamalı, bu iki kavramın ortasında bir tip olması en doğru yoldur. Trajik hata (Hamartia) biraz önce belirttiğimiz, ortalamadan ahlak bağlamında yüksek olan karakterin hatası anlamındadır. İyi ve ahlaklı bir insanın, bilişsizce yaptığı hareket, eylem ya da konusu ahlak olmayan bir zayıflıktır. Karakter bu hatasından dolayı yıkıma uğrar. Ahlak bakımından üstün olan bu karakterin bilmeden yaptığı bu hatadan dolayı yıkıma uğraması, seyircide seyredende korku ve acıma duygusunu uyandırır böylece hedeflenen trajik etkiye ulaşılır (Şener, 1998: 37,38).

1.2.1.3.3. Düşünce (Dianoia)

Poetika’da tragedyanın içeriğini oluşturan etmenlerden biri de düşüncedir. Aristoteles bu konuyu şöyle ele almıştır. “Düşünceler deyince, koşulların emrettiği ve koşullara uygun olan şeyleri söyleme ve tartışma yetisini anlıyorum; başka zaman bu, politik ve retoriğin ödevini teşkil eder. Çünkü eski şairler, kahramanlarını devlet adamı gibi konuştururlardı, şimdiki şairler ise hatip gibi konuşturuyorlar” (Aristoteles, 2002: 26). Bu söylemden anladığımız kadarıyla Aristoteles, düşünce bugünkü kullanımıyla ‘tema’ kavramının belrilemesine yardımcı bir öge olarak vurgulamaktadır. Oyunun

içindeki bir düşünce, konu ya da tez oyunun düşünsel derinliğini oluşturur. Düşünce kavramı, toplumun ahlaki kurallarına bağlıdır.

Düşünce kavramı üzerine Aristoteles, söz ve hareketle ilişkisine de değinmiştir.

Düşüncelere gelince, bunların yeri retorik denen araştırma alanı içine girerler. Düşüncelerin oluşturduğu alana, akla dayanan söz aracılığıyla ortaya konan her şey girdiği gibi, kanıtlama ve çürütme, korku, kızgınlıkla daha başka bu çeşitli duyguların büyültülüp küçültülmesi de girer. Şimdi şu açık olarak ortaya çıkıyor: Eğer eylemlerle acı uyandıran korkunç, yahut önemli ya da olası olan bir şey (yani düşünceler) anlatılmak istenirse o zaman eylemler için de (sözde kullanılan) görüş noktalarından hareket etmek gerekir. Ancak bu ikisi (eylem ve söz) arasında (bu bakımdan) fark var: Eylemlerde düşünceler, söz aracı olmadanda anlatım bulurlar; buna karşılık sözde ise, onlar, konuşan tarafından oluşturulur, dolaylı olarak yine sözün ürünüdür. Aksi halde, eğer düşünceler sözün aracılığı olmadan gün ışığına çıkabilsselerdi, o zaman konuşanın ödevi neden ibaret olacaktı (Aristoteles, 2002: 54,55).

Retorik sanatı yani konuşma, belagat sanatı ile düşünme arasında ilişki kuran Aristoteles, sözle etkileme gücünün tragedyada kullanılabileceğini belirtmiştir. Bunun yanında düşüncenin sadece retorikle yani sözle ifade edilmesinin doğru olamadığını belirtmektedir. Çünkü tragedya bir eylem sanatıdır. Öykü sadece retorikle anlatılmaya çalışılırsa masal, şiir ya da benzeri bir edebiyat sanatının ötesine geçemeyeceğini dile getirmiştir. İçinde birçok öğreyi barındıran tragedyanın en güçlü yanı sahnede eylemin gösterilmesidir. Bu gösterme ediminin tragedyayı diğer sanat türlerinin üzerine çıkardığını düşünür. Bu düşüncesine rağmen Aristoteles'in tragedyalarda söze ağırlık verilmesi gerektiğini savunduğunu görmekteyiz. “Üçüncü olarak tragedya, sahnede oynanmadan da tıpkı epos gibi yapabilir. Çünkü tragedya yalnızca metniyle (text) etkide bulunabilir. O halde tragedyanın başka yönlerden eposa üstünlüğü varsa, bunun karşısında yukarıdaki iddianın tutunamaması gerekir” (Aristoteles, 2002: 85). Ancak bu savunu sadece sözün ya da retoriğin çok güçlü olduğunu vurgulamının yanında tragedyanın da aynı güçte olduğunu ve gerekirse etkisinin sanatseverler tarafından hissedileceğini vurgulamaktadır. Elbette bu söylediği düşünce katı ve vazgeçilmez ya da yapılabilir olsaydı kuşkusuz bu edimi takip eden kişiye seyirci değil okuyucu ya da takipçi denilebilirdi. Düşüncenin, söze, harekete, görsele ve eyleme dökülmesi tartışmasız gerekli bir şey olduğunu söyleyebiliriz.

1.2.1.3.4. Dil (Diksiyon)

Tragedyanın öğeleri sıralanırken, öykü, karakter ve düşünce taklidin konusunu oluşturduğunu diksiyon, müzik ve görüntünün taklidin araçları olduğu belirtilmiştir. Petika’da bu konu hakkında Aristoteles şöyle demiştir. “Dil deyince de burada kelimelerin ölçüye (vezin) sokulmuş düzenini, müzik deyince de herkesin bundan anladığı şeyi anlıyorum” (Aristoteles, 2002: 26) Aristoteles, dilden bahsederken şiirsel dilin yüce olduğunu belirtmektedir. Anlatım dilinin açık ve anlaşılır olmasını önerir. Ona göre günlük konuşma dili anlaşılır ancak bayağıdır. Ancak ağıdalı sözler ve seçkin deyimler anlatımı süsler ve bilmeceye çevirir. Bundan dolayı günlük dilden ve anlaşılması zor ağıdalı dilden de uzak en doğrusudur. Edebi eserlerin, şiirin en önemli aracı olan dil doğru, anlaşılır ve edebi olursa tragedyada eylemle birleştiğinde seyirci üzerinde etkisi doğru ve tartışmasız olacaktır. Dil, iletişimin en önemli aracıdır. Böylece tragedya seyirciyle en kolay dille ulaşacaktır. Hem söylemek yani konuşmak hem de göstermek tragedyanın en önemli donanımı ve gücüdür.

1.2.1.3.5. Dekorasyon (Görüntü)

Tragedyanın diğer sanatlardan farkının en önemlisi, tarzıdır. Tragedya seyirci karşısında canlı olarak temsil edilir. Tragedyanın şiirden farkı ise şiir anlatır, dinlenir ancak; tragedya bir eylemin içinde seyredilir. Aristo’nun bu konuyla ilgili düşüncesi şöyledir. “Şu halde tragedya denen bu taklit, hareket halindeki kişiler tarafından oynandığına göre, zorunlu olarak ilk planda gözönünde bulundurulması gereken şey, dekorasyondur ve dekorasyon, tragedyanın bir elemanıdır (Aristoteles, 2002: 26)”. Diğer öğelere daha derinliğine irdelemeler yapan Aristoteles, dekorasyon öğesinin önemli olduğunu vurgulamasına rağmen Poetika’da çok yer vermemiştir. Bu durum yaşadığı ya da analiz ettiği oyunların dönemiyle ilgili olabilir.

Taragedya sanatını zenginleştiren araçlar arasında en önemlisi müziktir. Dekorasyon ise, en çok etki yapandır. Fakat dekorasyon, kurumsal araştırmaya en az elverişli bir öğe olup onun şiir sanatıyla bir iç bağlantısı yoktur. Sahnede temsil edilmeden ve oyuncular tarafından oynanmadan da tragedyanın yattığı etkiye ulaşılabilir. Bundan başka yapının sahneye konması, şiir sanatından daha çok rejisörlük sanatını ilgilendirir. (Aristoteles, 2002: 27)

Bu söylem Aristoteles’in taragedya için en önemli öğenin şiir sanatı olduğunu düşünmesi ve sahnelem eyleminde önündeki örneklerde dekorasyonun ya hiç ya da

panolar aracılığıyla hiçe yakın olarak kullanımasından dolayı olduğu düşünülmektedir. Dekorasyonu daha az önemli hale getiren diğer bir söylemi ise şöyledir.

Yalnız sahne dekorasyonu aracılığıyla böyle bir etkiye ulaşmanın pek değeri yoktur. Çünkü böyle bir etkiye ulaşmak için öyküye ilişkin olmayan tiyatro araçları kullanılır. Ancak, sahne dekorasyonu aracılığıyla korku ve acıma değil de, sırf olağanüstü olanı göstermek için yapılan yapıtların da tragedya ile hiçbir ortak yanı yoktur. Çünkü tragedyadan her çeşit zevk vermesi istenmez (Aristoteles, 2002: 39).

Aristoteles, dekorasyonun sahne dışındaki olayları seyirciye aktaran ve olağan olmayan durumları seyirciyle buluşturan *Deus ex Macina* gibi etmenlerle tragedyaya katkıda bulunacağını öngörmüştür.

Aristoteles'e göre tragedya, yaşamın kendisinin bir taklitidir. Yaşamın içinden bir kesitteki eylemin taklitidir. Ancak bu taklit edilen eylemin tragedya olması için bazı kesin, değişmez şartlar bulunmaktadır. Öncelikle tragedya trajik olanla ilişkili olmalıdır.

1.2.1.4. Trajik Olanın Özellikleri

Trajik kavramı sık sık karşımıza çıkan ama çoğu zaman yanlış kullanılan bir kavramdır. Trajik sözcüğü genel anlamıyla kötü bir durumu, ölümü ve zarar görülen bir durumu anlatır. Trajik sözcüğü sözlüklerde, “Feci olan, dehşet olan, feci olay” (sozluk.gov.tr, 2022).”, “ Acıklı, acınası, trajedi ile ilgili, çok acılı, feci (Türk Dil, 1988: 2246).” Olaylar olarak geçmektedir.

Trajik, herhangi bir duygu ya da durum değildir. Trajik korku ve acımlarımızla değil, olayların kendisidir. Bir olay ya da insan trajik unsuru taşımakla trajik olur (Kuçuradi, 1997: 9). Bir olayın trajik kabul edilmesi için bazı ölçütlere ihtiyaç vardır.

Trajik olan en başta insanla ilgili olandır ve içerisinde tarihsellik taşır. İnsanlık tarihini etkileyebilmesi, evrensel bir boyuta sahip olması gereklidir. Ayrıca trajik olan çatışmayı bünyesinde barındırır. Çatışmanın uçları doğurgan ve birbirleriyle uzlaşmaz yapıdadırlar. Karşıt güçler ne kadar sağlam ve güçlü ise trajik olanın sarsıntısı o denli büyüktür. Yalnız bu çatışma, tüm insanlığı ilgilendirmelidir. Trajik olan için; insanlığı ilgilendirmeli, karşıt uçlara sahip olmalı saptamasına bir de çatışmanın sonucunu eklemek gerekecektir

Trajik kavramı, keder hissettiren bir durum ya da olaydır. Ancak her keder hissettiren veya acı verici olay trajik değildir. Trajik durum içinde olan kişi, ahlaken

değerli bir olayı gerçekleştiren ancak; başka değerleri yok eden, bu eylemi gerçekleştirirken başka türlü bir eylem gerçekleştirme imkanı varken, böyle bir eylemde bulunan kişidir. Kendine zarar vermeyecek yolu değil kutsal saydığı bir değer için zararı göz önüne alacak kişi trajik kişidir (Kuçuradi, 1997: 25).

Trajik olanın ne olduğunu bulmak için, kişinin özgür iradesinin olup olmadığı gözlemlenir. Dayatma sonucu yapılan eylemler trajik sayılmaz. Trajik olanda çatışma bulunmalıdır; zira karşıtlığın olmadığı, alternatifin olmadığı yerde özgür irade söz konusu değildir. Bir ihmal yüzünden ölen insan çevresinde geçen olaylar trajik değildir, sadece acıdır. Bununla birlikte trajik olanda suçlu aranmaz. Ortada bir suç bulunabilir ancak suçlu aramak doğru değildir. Trajik olan, suçun neticesi ve ta kendisidir. Trajik olanın kaynağından dolayı yoğun bir savaşımlı ve nihayetinde yıkımı ya da yok oluşu beraberinde getirir. Bazen sonuç trajik olmasa da verilen mücadele ya da emek bir olayı ya da kişiyi trajik yapmaya yeter. Tüm olayların ya da yaşamın düzenli ve sorunsuz olması imkansızdır ve böyle bir dünyada trajik olandan söz edilemez (Kuçuradi, 1997: 13)

“Trajik olanın özü, suçun ne olduğuna ve belirlenmesine bağlıdır. Trajik olanın özünü oluşturan suç, tek bir insanın eylemleri ile belirlenemez, suç, insanlık tarihinin varoluşundan itibaren belirlenir” (Tunalı, 1989: 237).

Antik Yunan tragediyalarında başat olarak, insanın kaderi karşısında aşırılığa kaçmanın, ona sunulan kadere boyun eğmemenin doğurduğu trajik durumlar ele alınmıştır. Bu anlayışa göre aşırılığa kaçmak insan için en tehlikeli olandır ve böyle davranan insan cezasını bir şekilde çekecektir. Bu düşünce yapısı dönemin toplumsal yapısını bir arada tutmak için önemlidir. Antik Yunan düşünce biçimine göre trajik olan: insan ile her şeye gücü yeten kaderin arasındaki çatışmadan doğmaktadır.

Aristoteles’le birlikte başlayan, bugüne kadar gelen ve birçok düşünür tarafından ele alınan tragedyaya kavramı yine bu düşünürle ve kuramcılar tarafından geliştirmeye çalışmışlardır. Bununla birlikte tragedyaya ve trajik kavramlarının arasındaki bağı irdedelemişlerdir. Bu düşünürlerden biri olan Peter Szondi “Aristoteles’ten itibaren bir tragedyaya poetikası vardır. Ama sadece Schelling’ten beri trajik olanın felsefesi vardır” (Szondi, 2002: 1) diye bahsetmiştir. Szondi, *Of The Tragic* (Trajik Olanın felsefesi) isimli eserinde Trajik olanın felsefesini Schelling, Hegel, Goethe ve Nietzsche gibi birçok

alman kuramcının trajik ve tragedya üzerine çalıştığı ve bu bağı güçlendirdiğini ifade eder.

Tragedya, yukarıda anlatıldığı gibi genel olarak ilkel tapınma ritüellerinden doğmuştur. Bu tapınma ritüellerinin biçimi, bilinçli bir yaratıcının yani sanatçının elinde gelişerek bir sanat haline dönüşür. Bu biçim, özünde öncelikle halkın yabancı olmadığı ve kolayca tanıdığı geleneksel bir yapıya dayanır. Sanatçı, bu geleneksel yapıyı ele alıp geliştirdiğinde ise öz ve biçim arasında yeni bir bütünlük yaratmış olur. Bu eylem sanatsal gelişimin diyalektikidir. Dionysos tapımları ile ortaya çıkan ilkel tapınma ritüelleri de başta Atina polisinde varlığını olabildiğince korumuş ve tragedyanın ilkel, esrik ve dini bir nitelik taşıması için olanak sağlamıştır. Bununla birlikte zaman içinde tragedyaya daha üst sınıftan gelen şairler ile birlikte akılcı, bireysel ve demokratik düşünceler hakim olmuştur. Böylece öz ve biçim arasında bir çatışma yaratılmıştır. Birbirleriyle çatışma halinde olan ve çelişen değer yargıları her zaman trajik olanı karşımıza çıkarır (Thomson, İnsanın Özü, 1987: 106,107). Bu durum açılanması olanaksız bir hüznü yaratır. Fakat aynı zamanda insanın iç gücünü kanıtlar. Çünkü insan, ancak böyle bir acı çekme sürecinden sonra dünyadaki yaşamının sınırlarını aşacak ve ilahi olana ulaşacaktır (Şener, 2011: 98).

Topluma hakim olmanın yolu, yasaların işleyişiyle ve onların bilgisine varmakla mümkündür. Antik Yunanlılar ise toplumun ve doğanın işleyişi karşısında zayıf olduğu gerçeğiyle yüzleşir. Doğa kanunlarının, yaşamın olağanüstü büyüklüğü ve gücü ile insanın sınırlı varlığı arasındaki çatışma her zaman trajik olandır. Bu bağlamda trajik olanın en önemli niteliklerinde biri de acıma ve korku duygularını harekete geçirme gücüdür. Trajik kahraman, tragedya içinde her şekilde bir kurbandır. Soylu oluşu, ahlaki ve toplumsal karakteri gereği, inançları uğruna ya da önceden bilmeden işlediği günahın bedelini ödemek zorunda kaldığı için, kendi seçimi sonucunda kendi yıkımı gerçekleşir. Elbette bu bedel ödemenin de bir anlamı ve hedefi olmalı; trajik kahraman zarar göreceği eylemle kendi seçimini uygulayan özgür bir kişi olduğunu ilan etmektedir. Bu özgürlük eylemiyle birlikte karşı olduğu toplumsal düzenin yıkılıp yerine yeni bir düzen getirmesini ümit etmektedir. Gerçekleştirdiği karşı çıkışla hezimete uğrar ancak yeni bir toplumsal düzeninin inşasına hizmet etmiş olur.

Tragedyada, trajik güç siyasal, hukuksal düzen ile mitler ve trajik kahramanlar arasında gelenekle şimdinin çatışması bulunmaktadır. Bu gerilimden dolayı Christian Meier “Tiranlığı, geçmişi yendik” demiştir (Meier, 1993: 16). Meier, Tragedyayı Antik Yunanlıların politik sanatı olduğunu düşünür. Yazar bu bağlamda, tragedyayı sadece bir sanat ya da tiyatro oyunu değil, yunan uygarlığının ortak hafızası olarak değerlendirmektedir. “Tragedya salt bir sanat çeşidi değil kent devletin (Polis) yarışmalarla sağladığı siyasi ve hukuksal kurumlarının yanına konuşlandırdığı toplumsal bir fenomendir (Vernant, Jea (Vernant & Naquet, 2012: 27).”

1.2.1.5. Mimesis (Taklit)

Mimesis kavramı hakkında Yılmaz Arıkan şunu söylemiştir. “Dans, gesture ve yüz ifadesiyle bir kişinin, tanrının veya yaratığın taklidi anlamına gelen Yunanca kelime. Aritoteles’in Poetika’sında kullanıldığı gibi, ibadetten önce rahip tarafından yapılan ibadetlerle seyici önünde aktörlerin yaptığı eylem taklidi arasındaki farkları gösterir” (Arıkan, 2006: 277). Sözlük anlamıyla taklit, yansılam, benzetme olarak karşımıza çıkan kavramdan daha önce belirtmiştik. Daha detaylı bir şekilde değerlendirmeye çalışacağımız Mimesis kavramı ilk olarak Aristoteles’in Poetika adlı eserinde değinilmiştir.

2. O halde epos, tragedya, komedy, dithrimbos şiiri ile flüt, kitara sanatlarının büyük bir kısmı, bütün bunlar genel olarak taklittir (mimesis).
3. Ancak adı geçen bu sanatlara, şu üç bakımdan birbirinden ayrılırlar: Taklit etmede kullanılan araç bakımından, taklit edilen nesneler bakımından, taklit tarzı bakımından.
4. İster bir sanatçı yetisi, isterse alışkanlığa dayanan bir ustalıkla olsun, bazı sanatlar renkler ve figürler aracılığıyla taklit eder. Bazı sanatlar ise ses aracılığıyla taklit eder; buna göre de bütün adı geçen sanatlarda genel olarak taklit, ya ritm, ya söz ya da harmoni aracılığıyla gerçekleştirilir. Öyle ki, bu üçü ya ayrı ayrı, ya da birlikte kullanılır. Örneğin, flüt ve kitara, aynı şekilde kaval (syrinx) çeşidinden olan sanatlar sadece harmoni ve ritmi kullanırlar; dans sanatı ise harmoni olmadan yalnız ritmi kullanır; çünkü, dans edenler, ritmik beden hareketleri aracılığıyla karakter özelliklerini, tutkuları ve hareketleri taklit ederler (Aristoteles, 2002: 11,12).

Aristoteles’e göre mimesis kavramı bütün sanat dalları içinde var olan bir kavramdır. Şiir, tiyatro, müzik gibi sanatlarında önemli bir öge olan mimesis kavramı kullanım yerleri bağlamında farklılık gösterir. Doğanın tamamını çözümleyerek onu yeniden ele alıp estetik ve sanat kuramları çerçevesinde sınırlandırıp topluma sunmak,

gerçekten doğada olanı alıp ona benzeterek, yansılayarak ve mış gibi yaparak seyirciye sunma eylemine mimesis denir.

Platon, Devlet adlı eserinin onuncu bölümünde mimesis kavramı hakkında şunu belirtmiştir. “Şiir hayatın bir taklitidir, hayat ise bir taklitten başka bir şey değildir, öyleyse şiir taklitin taklitidir” (Platon, 2015: 358). Platon’a göre şiir, ve tiyatro gerçekten iki kat uzak, gerçeğin bir gölgesidir.

Aristoteles, Poetica adlı eserinde, Platon’un geliştirdiği bu söyleme karşılık şunu belirtmiştir; “Tragedya, kişilerin değil, tersine onların eylemlerinin, mutluluk ve felaket içinde geçen bir hayatın taklitidir” (Aristoteles, 2002: 23,24). Böylece, Aristoteles, Platon’a karşı şiirin bir taklidin takliti olmadığını belirtir. Aristoteles, şiirin ve tiyatronun, insanların nasıl davranadıkları ile ilgilenmediğini dolayısıyla salt insanı taklit etmediğini belirtir. Tiyatronun insanın nasıl davranması gerektiğiyle ilgilendiğini, dolayısıyla mimesisin bir kopyalama eylemi olmadığı, gerçeklikten çıkarak istenen gerçekliği yaratma peşinde olduğunu savunmaktadır.

1.2.1.6. Hamartia (Trajik Hata)

Hamartia kavramı hakkında Aristoteles Poetica adlı eserinde “Ne ahlaksal yeti ne adalet bakımından, ne de kötülülük ve ahlak düşkünlüğü yönünden olağanüstüdür. Tersine o herhangi bir suçla suçlanmamış olan kimsedir” (Aristoteles, 2002). Hata anlamında Yunanca terim olan Hamartia, Aristoteles’in trajedisinde trajik kahramanla ilgili tartışmasında ortaya çıkmıştır. Aristoteles, trajik kahramanın, ne çok erdemli ne de oldukça aşağı olabileceğini ama yaptığı hatadan dolayı yani Hamartia yüzünden acı çekebileceği sonucuna varmıştır. Hamartia, trajik kahramanın eylemiyle birlikte gerçekleştirdiği bir hata sonucu kaderinde ya da bahtında gerçekleşen trajik bir durumdur. Hamartia tamamen ahlaki bir kavram değildir. Trajik kahramanın belli bir hata ya da günün şartlarına göre otoriteye ya da inanışlara göre işlenmiş suçtur. Hamartia tragedyanın sonunda karşımıza çıkmaz, özellikle trajik kahramanın böyle birisi olmasına sebep olan eylem olarak karşımıza çıkar. Böylece trajik durumun ortaya çıkmasına sebep olur.

1.2.1.7. Peripetie (Baht Dönüşü)

Aristoteles, Poetika’da Peripetie hakkında şöyle söylemiştir. “Peripetie, eylemlerin düşünülenin tam tersine dönmesidir” (Aristoteles, 2002: 34). Peripetie trajik kahramanın bahtında ortaya çıkan bir dönüş ya da değişimdir. Beklenen yada düşünülen, yaşamın düz çizgisi dışında gerçekleşen bir durumdur. Hamartia ve peripetie birbirleriyle ilişkili iki kavramdır. Tarajik kahraman yaptığı hamartia (trajik hata) ile birlikte bahtı döner değişir ya da dönüşür. Baht dönüşü yaşayan trajik kahraman trajik olayın içine girmiş olur. Yazgısı değişen trajik kahraman o an belki hamartiasından dolayı zengin, yoksul iyi, ya da kötü bir yaşamın içine girebilir ancak tragedyanın sonunda onun trajik bir hal içinde debelenirken, kendisi zarar görmüş ya da yok olmuşken insanlık adına bir değer yattığını gözlemleriz.

Monoton yaşamsal döngü içinde yaşayan ya da yaşadığını düşünen oyun baş kahrahmanı, gerçekleştirdiği tarajik hata sonucu tarjik kahraman olur ve bu hatayla birlikte artık yazgısı değişmiştir. Böylece trajik kahraman önceden yaşadığı hayatı artık yaşayamayacaktır.

1.2.1.8. Anagnorisis (Tanınma)

2. Adının da anlattığı gibi, bilgisizlikten bildiye geçiştir. Bu da, alın yazısının mutluluk ya da felaket için belirlediği kişilerin ya dostluğuna ya da düşmanlığına götürür. Sanat yönünden güzel tanınmalar, aynı zamanda peripetie ile birlikte oluşan tanımlamalardır.

3. Kuşkusuz daha başka tanınmalar da vardır. Tanınma hem cansız, hem de canlı şeylerle ilgili olarak yukarıda değinilen biçimde olabilir; birinin bir şey yapıp yapmadığını da tanınmayla bilebilir. Fakat öykü, yani eylemler için en önemli tanınma, ilk değinilen tanınmadır. Bu çeşit bir tanınma ve peripetie, ya acıma uyandıracaktır, ya da korku. Tragedyanın bu gibi eylemleri taklit etmesi gerekir. Bundan başka kahramanların mutluluk ve felaketi de yine bu gibi tanınmalara bağlıdır.

4. O halde tanınma (dar anlamda), belli kişiler arasında ortaya çıktığına göre, burada iki olasılık söz konusu olabilir; ya kişilerden birisi tanınır, ötekinin kim olduğu önceden bilinir, ya da her ikisi birden tanınır...

5. Peripetie ve Anagnorisis, böylece öykünün iki ögesidir (Aristoteles, 2002: 34,35).

Peripetie, Anagnorisis ve Hamartia trajik kahramanı ve trajik durumu ortaya çıkan ve birbirleriyle çok güçlü bağları olan kavramlardır. Trajik hatayı gerçekleştiren trajik kahramanın baht dönüşü yaşanır ve bu trajik kahraman bilmeden yaptığı hatadan dolayı

bahtının değiştiğini farkeder ve bu bilgisizlik durumundan bilgili olma haline geçer. Anaonoris işte bu bilgisizlikten bilgiye geçme halidir. Öncelikle trajik oyun kişisi sonra da seyirci bu bilgilenme durumunu yaşar. Kader çizgisinin değiştiğini öğrenen trajik kahraman artık geri dönülmez bir durumdadır ve eyleme geçtiği olayın peşini asla bırakmayacaktır. Sonucu ne olursa olsun geri dönmemesi ise trajik kahramanın hem ahlak bakımından ortalamanın üzerinde bir ahlaka sahip olması ve erdemleri uğruna bile bile yıkıma gitmeyi göze alması trajik kahramanın ne kadar önemli bir oyun kişisi olduğunu göstermektedir.

Aristoteles, yukarıda sıraladığımız bu üç kavramın trajik olayın vazgeçilmez kavramları olduğunu belirtmektedir. Bilgisizlikten bilgiye geçiş kavramı trajik kahramanı çepeçevre kuşatmış trajik durumun açığa çıkması demektir. Otrite, gelenekler ve inanışların dayatmasına karşı çıkan ve bu karşı çıkışta trajik hata yaparak trajik bir halin içinde kendini bulan, kaderi değişen ve eyleminde ısrar ederken bu içinden çıkılmaz halde onu kuşatan tarajik halin bilgisine ulaşır bir aydınlanma yaşayan tarajik kahraman, otorite, gelenekler ve inançların dayatmalarına karşın tüm varlığını ortaya koyarak kendi yıkımını hazırlarken insanlığa dair büyük bir sorunu çözümler.

1.2.1.9. Katharsis (Arınma)

Tragedya kuramcılarını en çok bahsettiği ancak Aristoteles'in Petika'da çok az bahsettiği Katharsis kavramı üzerine çok tartışılan bir kavramdır.

SOKRATES - İşte sırf bunun için değil midir ki, hekimler genellikle sağlıklı olanların istediklerini yapmakta, sözgelimi, acıkınca istedikleri kadar yemekte, susayınca da istedikleri kadar içmekte serbest bırakırlar da, buna karşılık hastaları istedikleri kadar yiyip içmekten alıkoyarlar. Bu konuda da benimle aynı görüşte misin?

KALLİKLES - Evet.

SOKRATES - Ruh için de kural aynı değil midir, değerli Kallikles? Düşüncesizliği, dengesizliği, haksızlığı ve dinsizliği nedeniyle kötü olduğu sürece, onu istediği, arzu ettiği şeyden uzaklaştırmak ve onun, kendisini daha iyi kılacak şeylerin dışında başka bir şeyle uğraşması engellenmelidir. Aynı görüşte misin sen de?

KALLİKLES – Evet.

SOKRATES - Ruh için en iyi olan da bu değil midir?

KALLİKLES - Elbette.

SOKRATES - Ama birini arzusundan uzaklaştırmak, onu cezalandırmak değil midir?

KALLİKLES - Evet (Platon, 2006: 52).

SOKRATES - Ya şu trajedi denen yüce ve harika şiirin amacı nedir? Ne ister, ne yapmayı arzular? Bütün isteği seyircilerin hoşuna gitmek midir, ki ben öyle olduğunu sanıyorum; yoksa kötü ama seyirciler için hoş ve güzel bir şey varken, onu yok ederek, ister sevindirsın, ister üzsün, hoş olmayıp da yararlı olanı mı dile getirir? Trajedi, bu ikisinden hangisini yapar sence?

KALLİKLES - Hoşa gitmeyi ve halkın zevklerini okşamayı amaçladığı bir gerçek, Sokrates (Platon, 2006: 50).

Platon, Katharsis kavramını bir hekimin hastasını ilaç ile tedavi edebileceğini söylemektedir. Ancak şiir yazma ve tragedya ustaları ruhu söyledikleriyle iyileştiriyormuş gibi gibi yapsalar da bu iddiaların boş bir heves ve sonu olmadığını belirtiyor .Ona göre bu tedavi şekli acıdan ve mahrumiyetten başka bir şey değildir. Bu bağlamda Platon, sözlerin ruhlardaki etkisiyle ilaçların beden üzerindeki etkisini karşılaştırmıştır.

Aristoteles’e göre katharsis acıma ve korkma gibi ruha zararlı duyguları boşaltarak, rahatlama, iç boşaltma anlamındadır. O, tragedyanın heyecanları uyandırdıktan sonra bu heyecanları boşaltarak ruhun dinginliğe kavuşabileceğine inanıyordu. Katharsis; Öykünün, sözün, müziğin, kahramanın ve eylemin etkiyle seyirci bir çeşit transa geçip insanın coşkun duygulardan arınması olarak kullanılan estetik bir tragedya kavramı olarak karşımıza çıkar. (Thomson, 1990)

Acıma kavramını Aristoteles *Retorik* kitabında şöyle tanımlamıştır. “Acıma, yıkıcı ve acı verici bir kötülüğün, bunu hak etmemiş bir kişinin başına geldiğini gördüğümüzde, bizim ya da bir arkadaşımızın başına da gelebileceğini, dahası bunun çok yakında olabileceğini beklediğimizde, duyduğumuz acı hissi olarak tanımlanabilir (1995: 116,117).” Bunun yanında acıma duygusu, merhamet ve korku duygusu Aristoteles için bir çeşit acı olarak niteler. *Retorika*’da ayrıca acıma hissi uyandıran kişi ya da eylemlerin tragedyada gösterilirken insanın davranışını şöyle tarif etmiştir.

Hemen olmuş ya da yakında olacak bir şey, özellikle acıma uyandırır: dolayısıyla acı çekenlerin belirtileri ve eylemleri de -daha önce acı çekmiş olanların giysi ve benzeri şeyleri-; acı çekmekte olanların -örneğin ölmekte olanların- sözleri ve benzeri şeyleri de acıma uyandırır. Hepsinden çok acı vereni, yargılama anlarında, kurbanların soylu karakterde kişiler olmalıdır: böyle kimseleri ne zaman görsek, özellikle acıma hissi uyanır içimizde, çünkü talihsizliklerinin gözlerimizin önüne serilmesi kadar onların suçsuzlukları da talihsizliklerin bize yakın görünmesini sağlar (Aristoteles, 1995: 118,119).

Önceden acı duygusuyla tanışanların, tragedyada gördüğü eylem, söz ya da herhangi bir sahne etmeni seyirci tarafından hissedilir ve içselleştirilir. Acıma, haketmediği bir kötülükten dolayı zarar uğrayan kişiye karşı acı verici bir histir. En çok bu kötülüğün bizi ve yakınımızdakileri tehdit ettiğini hissettiğimiz zaman acıma duyarız. Bu tehlikeli durum bize çok yakınlaştığı zaman ise bu acıyı kendi acımız gibi gördüğümüzde acıma eylemi korkuya dönüşür. Birbirleriyle çok yakın duygular olan acıma ve korku duyguları birbirilerini tetikleyerek bizim duygusal bir heyecana kapılmamıza sebep olur. Aristoteles, kendince kaybedeceği şeyleri olan anne–babası, çocuğu sevdikleri olan kişinin onlara zarar gelmesinde korkacağı için acı duyma hissine yakın olduğunu söyler. Acıma duygusundan uzak kişilerin ise çok üst sınıfta, her şeye sahip ve değer yargıları körelmiş olan insanlar olabileceğini; çünkü onların kaybedeceği şeyleri olmadığını ve her şeyi para ve nüfuslarıyla halledebileceklerini düşündüklerini belirtir. Kendilerini yaşamda şanslı gören insanlar acı duymaz ve bu duyguyu hissetmediğini söyler.

Özellikle tragedyada soylu bir kişinin başına gelen talihsizlik acıyı tanıyan seyirci üzerinde daha etkili olacaktır. Çünkü, trajik kahraman hem soylu, hem bilgisizlik ya da talihsizliğinden dolayı hata yapar hem de böyle güçlü bir sosyolojik gücü olan birinin başına gelen acı verici durum büyük çoğunluğu alt sınıf olan seyircinin de başına gelme olasılığı yüksek olduğu düşünülür. Bir takım kusur ve zayıflıkları olsa da trajik kahraman, ahlaki bakımdan ortalamanın üzerinde bir yüksekliktedir. Seyirciye göre ahlaken ve sınıfsal olarak üstte olan bir kişinin küçük hatalarından dolayı kötü duruma düşmesi durumu daha etkileyici kılar. Ona biçilmiş kaderine karşı savaşıyor ve sonunda yıkıma uğrayan kişiye seyirci de sempati duyar ve onun bu yükseklikten düşmesi acıma duygusunu daha da körükler. Bu yükseklik seyirciyle, sahne arasında bir mesafe oluşturur. Bu surum seyircinin olayları uzak açıdan seyredip değerlendirmesini sağlayacaktır. Ancak bu mesafe sahnede yaşanan olaylara karşı seyirciyi uzaklaştıracak ve ilgisileştirecek kadar uzaklıkta da değildir. böyle acıma ve korku duygularımıza da bir ölçü konulmuş ve uygulanmış olur. İşte targedyacı aracılığıyla uyarılan bu acıma ve korku duyguları, seyirciyle olaylar arasında yaratılan bu estetik mesafede aranır. Acıma ve korku duygularının ilişkilerinden dolayı zamana zaman birbirine karışması seyirciyi salt duygusallıktan uzaklaştırır ve kişi bir dehşete düşmekten korunur.

Acıma ve korku, seyircinin heyecanını dengeli hale getirir ve aşırılıklarını törpüler. Trajik acıma ve korku, kişinin kendini başka insanların yerine koymasına sebep olur. Bununla birlikte kişi kendi için korkmaktan ve acıtmaktan korunmuş olur. Böylece salt benliğimiz içinde hapsolmamızı engelleyerek bizi yüceltir.

Katharsis kavramı Aristoteles'in söyledikleri ışığında tragedya sanatında seyirci üzerinde en önemsenmiş ve en etkili öğedir. Tragedyanın görevi ve amacına hizmet eden ve seyirciyi trajik kahraman ve trajik olaya bağlayan ve tragedya için vazgeçilmez bir kavramdır. Kişiyi, ruhuna zarar verecek olan bencil ve yüksek heyecanlardan arındıran, onu daha sağlıklı bir hale soktuğu inanılan, yaşamın günlük olaylarından uzak tutan bir kavram olarak görmekteyiz. İnsanın değişmez diye düşünülen kaderine karşı verdiği savaşı üstüne seyirciyi bu eylem üzerinde düşündürür. Bu düşünme edimi kişide bir arınma gerçekleştirir. Katharsis, salt ahlaksal bir amaç gütmeyiz, kişiyi ahlak kuralları üzerine yoğunlaştırmaz. Fakat kişiyi daha dengeli ve aşırılıktan koruyup bir bakıma toyluktan kurtararak sosyolojik ortama hizmet etmiş olur. Aristoteles'in, tragedya sanatına katharsis kavramıyla felsefi bağlamda katkıda bulunarak daha seçkin bir sanat haline gelmesine katkıda bulunduğu düşünülebilir (Şener, 1998: 45-47).

Bu bağlamda modern kuramcılar konunun başında belirttiğimiz gibi birçok farklı görüş sunmuşlardır. Modern tiyatrodaki *katharsis* kavramının, sanatın ahlaki, felsefi ve psikolojik çerçevelerden uzaklaşıp farklılaştığını, katharsisin daha çok salt sanatsal ve ya yapısal bir kavram olarak devam ettiğini belirtmişlerdir. Bu bağlamda görüş bildiren kuramcılardan biri olan Gerald F. Else, katharsisin kişide değil, öyküde oluştuğunu savunur. Ona göre katharsisin görevi, oyunun kendi içinden aksayan yönlerini uyumlu hale sokmaktır. Kişinin ya da seyircinin verdiği tepki, duyguların arındırılması ya da heyecanın yükseltilmesinden çok bu bahsedilen öykü uyumuyla ilgilidir (Else, 1957: 322). Else'nin bu söylemini biraz daha genişleten ve bu bağlamda daha doğru bir düzleme koyan Leon Golden ise seyircinin rahatsız edici hislerin de düzenli ve uyumlu bir yaşama ait olduğunu görmesi ile, seyircide bir tür aydınlanmanın oluştuğunu belirtir. Aslında bu aydınlanma sayesinde seyirci ya da kişi katharsise ulaşır. Katharsis kavramının terimsel karşılığı olarak da *clarification* yani açıklığa kavuşma terimini kullanılmasını önerir (Golden, 1962: 57).

Katharsisle ilgili yukarıda belirttiğimiz yorumlar aslında farklı tragedya tanımlamalarını geliştirmiştir. Yine kuramcıların çoğu, ahlaki, sosyolojik ve psikolojik bağlamda ele alınsa da tüm kuramcılar katharsisi yaralı ve ruhsal olarak değer katan bir deneyim olarak kabul etmişlerdir. (Carlson, 2007: 18,19)

Bu çalışmada ele alınan tragedya, tiyatro ve iktidar ilişkisi bağlamında süzgeçten geçirildiğinde katharsis kavramının çok öne çıkacak bir kavram olduğu söylenebilir. Tiyatronun eski öğelerinden ve önemli bir türü olan katharsisin seyirci kitlesi üzerindeki etkisi son derece önemlidir. Katharsisin duygulara yönelik bir öğe olduğunu duyguları sağalttığını ve bir boşalma bir sağalma yaşattığını söyleyen Aristoteles ve yakın çağın kuramcıları, aslında bu kavramın seyirci üzerinde ne kadar etkili olduğunu da belirtmiş olmaktadır. Bu bağlamda katharsis kavramı çalışmanın ilerleyen bölümlerinde bir kez daha ele alınarak değerlendirilecektir.

1.2.2. Roma Tiyatrosu

Tiyatro sanatı ilk olarak Yunan kültüründe gelişmiştir, ardından Avrupa imparatorlukları aracılığıyla tüm akdenize yayılmıştır. Helenistik dönemde Yunan tiyatro anlayışı doğu akdenizden başlayarak birçok uzak uygarlığa ulaştırılmıştır. Roma Cumhuriyeti'nin (M.Ö. 509-27) son döneminde ve ondan sonra Roma İmparatorluğu'nun tamamında (M.Ö. 27-M.S. 426) tiyatro farklı coğrafyalara yayılmıştır. Bizans İmparatorluğu (M.S.476-1453) döneminde ise gelişimine devam etmiştir. Ayrıca Bizans İmparatorluğu'nun hristiyan olması tiyatroya başka bir ivme kazandırmıştır; çünkü hristiyan anlayış tiyatronun gelişimine katkı sağlamıştır (Borocket & Hildy, 2008: 33).

M.Ö. ikinci yüzyılın ortalarında kurulan ve önemli bir etki sahası olan Latin edebiyatı kurulmuştur. Bu edebiyat Yunan edebiyat ve kültüründen oldukça etkilenmişti. (Carlson, 2007: 23). Roma uygarlığı sanat konusunda teknik konulara fazla özen göstermemiştir. Bu dönemde halkın günlük yaşamına katkıda bulunması için girişimlerde bulunulmuş, mimari, plastik sanatlar, resim, heykel gibi sanat dallarında sınıflandırma yapan, tanıtım ve inceleme yapan kitaplar yazılmıştır. Bu dönemde kuramsal kitapların sayısı fazla değildir. Terentius ve Cicero gibi düşünürler tiyatro hakkında görüşler sunmuşlardır. Bu dönemde tiyatro ile ilgili görüş bildiren yazarlar hafif konularla ilgilenmişler ve daha çok eleştiri yazıları sunmuşlardır. Bu dönemin tiyatro düşüncesi

soyut kavramlardan daha çok somut kavramlar üzerinden ilerler. Bu tespitle Roma dönemi felsefesinin bakışını da gözlemleriz. Bu felsefe anlayışı Yunan felsefesinden farklıdır. Yunan felsefesi varlığın salt nedenini ve insanın dünya ile ilişkisini irdelerken Roma Felsefesi insanın dünyadaki yaşam biçiminin ne olması ve nasıl olması üzerinedir. Bu çağın tiyatro kuramcıları bir eleştirmen gibi davranmış, kendilerinden önce bu sanata büyük katkı sunmuş Yunan kuramcıların görüşlerine katkıda bulunmamış, sadece kendi dönemlerinde yazılan oyunları değerlendirmişlerdir. Bu bakış açısının en büyük nedeni bu dönemin uygarlığının bakış açısıdır. Bu dönemde bir kent devleti (Polis) olarak kurulan bu devlet, İtalya'dan başlayarak Akdeniz çevresini ele geçirmiş ve büyük bir imparatorluk olarak tarih sayfasında yer almıştır. Yunan kültürünün etkisi altında olmasına rağmen kendi uygarlıklarının inanç ve kültürünü korumuşlardır.

İskanderiye kenti, Yunan helenistik döneminde kültürün başkenti konumundaydı, sonra Roma kenti siyasal bağlamda güçlendiğinde bu konum değişti ve Roma kenti kültür ve sanatın merkezi haline geldi. Kent devletinden çıkıp, imparatorluk kurulduğunda imparatorluğun gücünden yararlanmak isteyen ve Roma egemenliğinde olan sanatçılar Roma imparatorluğuna sığınıp sanatlarını devam ettirmek istediler. Bir dönem Yunan sanatının devamı niteliğinde olan çalışmalar sonradan değişip Greko-Romen olarak yeni bir anlayışla devam etti.

Roma devletinin vatandaşları başta tarımla uğraşıyor ve askerlik yapıyorlardı. Tarımın etkisiyle aile kavramı gelişmişti ancak ticaret büyüyüp zengin toprak sahipleri oluşunca aile kavramı da zarar gördü. Bu zenginler büyük tarım alanlarında köle çalıştırmaya başladı. Büyüyen devletin etkisiyle kısmen Yunan kültürünü yaşayan halk günlük hayatın gereksinimlerine önem vererek yaşıyorlardı. Bu bağlamda değer geliştiren insanlar ve sanat adamları Yunanlılardan farklı olarak dış görünüm, ideal düşünce, tiyatro ve sanatın diğer kollarında eğiticilik ve yüce değerlerin değil günlük hayatı daha kolay kılacak, insanı bu günlük yaşama daha iyi hazırlayacak bir kültür anlayışına sahiptiler.

Roma döneminin en önemli tarihçilerinden biri olan Livy (M.Ö. 59- M.S 17) dönemin ilk tiyatro gösterilerinin M.Ö. 364 yıllarında olduğunu belirtir. Bu tarihlerde inanışa göre kenti salgın hastalığa mahkum eden tanrıları sakinleştirmek için Etrüsk bölgesinden *İster* diye isimlendirilen bir performans gösterisi getirmişlerdi. Roma'da oyunculara isim olarak kullanılan *histriones* terimi de bu ister teriminden yola çıkılarak

kullanılmaya başlandığı düşünülmektedir. Ünlü Romalı şair Horatius (M.Ö. 65-8) Latin dramasının bu süreçten dah önceleri çıktığını savunur. Hasat eğlenceleri, düğünlerdeki maskeli eğlenceler, müstehcen ve argo eğlencelerin varlığına işaret eder. Bu iki görüşün de doğru olduğu kabul edilebilir. Çünkü Etrüsklerden gelen dramının trajik, Horatius belirttiği şenlik ve gösterilerin ise komedi olduğu düşünülebilir. Bununla birlikte Roma'nın tiyatral gösterilerinin ilham kaynağı Etrüsklerdir. Dönemin ilk ve en önemli tiyatro festivali olan *Ludi Romani* adlı gösteriyi Etrüsklü bir yaşlı olan Targuinius adlı birinin düzenlediği bilinmektedir. Bu festivalin, Yunan dramasının ilk kez sunulduğu söylenir. Etrüskler, festivallerin dini kısımlarını çok önemsemişlerdir. Bu kısımlar hatasız ve çok özenli olmak zorundadır. Bu düşünce zamanla Romalılar tarafından da benimsenmiştir; öyle ki hata yapılan festivalleri tekrar yapmışlar ve bu özeni onlar da göstermişlerdir. Ayrıca Romalılar panayır festivalleri de gerçekleştirmişlerdir. Bu festivallerde dövüşler, at arabaları yarışları, akrobasi ve dans gibi etkinlikler gerçekleştirmişlerdir. Bu etkinlikleri gerçekleştirirken ayrıca hepsinde müziği de kullanmışlardır (Borocket & Hildy, 2008: 33,42).

Roma uygarlığının, kullanışlı ve arzu edilebilecek kavramları ya da olayları bulup bunu dönüştürerek kullanan bir uygarlık olduğu düşünülür. Bu anlayışı tiyatro kavramında da gerçekleştirmişlerdir. M.Ö. 3. Yüzyılda Yunan tiyatrosunuyla karşılaştıklarında, dönemin yunan yazarı olan Liviu Andronicus'u Roma'ya getirtmiş ve Yunan oyunlarını Romalı seyircilere uygun hale getirip uyarlamasını istemişlerdir. Anronicus bu bağlamda ilk oyununu M.Ö. 240 yılında sahnelemiş, beğeni toplayan oyunun ardından Romalılar da oyun yazmaya başlamışlardır. Bununla birlikte Roma seyircisi Yunan oyunlarını uzun soluklu biçimde beğenmediği anlaşılmıştır. Romalıların beğenisi daha çok yenilik ve farklılığı daha çok istemiş ve başka eğlence anlayışlarıyla değiştirilmiştir. Yunan oyunlarındaki incelik ve çekiciliği bir dönem beğenen Romalılar sonra bu anlayıştan sıkılmışlar ve yüzlerini başka tiyatro ya da eğlence araçlarına dönmüşlerdir. Romalılar tam uzunlukta bir oyuna tahammül edemediklerinde tarih M.Ö. 2. yüzyıldır. Onlar kısa komik oyunlar şarkı, müzik, dans, ipte yürüme, gladyatör dövüşleri, hayvan dövüşü, su balesi gibi eğlence anlayışlarını beğeniyor ve böyle bir anlayışı savunuyorlardı. M.Ö. 240 yıllarında tiyatral gösterilerine bir gün ayrılırken,

M.Ö. 354 yıllarında bu sayı yüze çıkmış; hatta gladyatör etkinlikleri ve at arabası yarışları için buna ek olarak yetmiş beş gün etkinlik düzenlendiği belirtilir. Tam

uzunlıktaki oyunlar yazılı metin oldukları için kalıcı olarak günümüze kadar gelebilmiş, bu anlamda kalıcı olmuşlardır, ancak diğer performans etkinlikleri yazılı olmadıkları için doğası gereği nicelik bağlamında kalmıştır. Bu dönemde Platus (M. Ö. 254-184) ile Terentius (M.Ö. 195-159) komedi oyunları günümüze ulaşabilmiştir. Ayrıca Seneca'nın yazmış olduğu dokuz tragedya da günümüze ulaşabilmiştir. Birçok yönden Yunan tiyatrosuna benzeyen Roma tiyatrosunun komedyalarının birçoğu Yunan komedyalarından adepte edilmiştir. Oyun içinde kullanılan geleneksel düşünceler ve tavırlar Roma'yı andırmış olsa da yine bir Yunan tavrı hissedilir. Oyun ve festivallerde Roma otoritesini kızdırmamak için komedyalarda oyun yeri Yunan topraklarıymış gibi sergilenir.

Yunan tiyatro kültüründe olduğu gibi oyun giderleri devlet karşılar. Roma hükümeti festivaller için ayrı bir ödenek oluşturur. Bu ödeneye katkı olarak da ayrıca zengin vatandaşlardan da katkı sağlanır. Bu vatandaşlar tıpkı Yunan uygarlığında olduğu gibi oyun seçmekle kalmayıp oyunları sahnelemek isteyen tiyatro gruplarının sahipleriyle de ilişki kuararlar ve oyunların sahnelenmeden önce bir çeşit sansür sürecinden geçirirler.

Roma Devleti yapım giderlerinin karşılanması dışında oyunların sahneleneceği tiyatro yapıtlarını da sağlar. Platus ve Terentius döneminden kalan bir tiyatro yapıtı bulunmamaktadır; çünkü geçici yapılar kullanılmıştır. Bu tiyatro oyunlarına giriş ücretsizdir. Seyircileri bir düzene koymak için görevliler bulunmaktadır (Brockett G., Oscar,; Ball,Robert J., 2018: 77,80; Borocket & Hildy, 2008).

1.2.2.1. Seneca

Roma Cumhuriyeti yaklaşık M. Ö. 27 de bir imparatorluk olduğunda düzenli drama sayısı azalmış, önem arz etmeyen gösteri ve festivaller çoğalmış bulunmaktadır. Elimize ulaşan bir tragedya dışında bütün tragedyalar Seneca'nın oyunlarıdır. Seneca, retorik ve felsefe alanlarında eserleriyle tanınan, İspanya doğumlu ancak Roma eğitimi almış bir düşünürdür. Seneca, öğrencisi Neron'un imparator olmasıyla birlikte dönemin en etkili isimlerinden biri olmuştur. Seneca'nın yazdığı tragedyaların Yunan tragedyalarından uyarlanarak yazıldığı düşünülmektedir.

Roma tragedyasından elimize kalan tek tragedya yazarı Seneca olduğu için, yazarın oyun anlayışının, dönem tragedya anlayışı olduğunu varsayarak devam etmemiz gerektiğinden kısaca Seneca'nın oyunlarında nelere dikkat ettiğine bakılmalıdır.

Seneca, oyunları halk tiyatrosu olarak sahnelendiğine dair bir iz bulunmamaktadır. Daha çok elite yazılmış ancak sahnelenmesi günün şartlarına göre zor olan oyunları bulunmaktadır.

1. Oyunlar, eylemle yalnızca gevşek bir biçimde bağlantılı olan koro aralarıyla 5 epizoda bölünür.
2. Seneca'nın oyunları, monolog, apar ve sırdaş gibi teknik araçların kullanımı için modeldir.
3. Seneca, çoğu zaman adli hitabeleri andıran ayrıntılı konuşmaları yaygın olarak kullanır.
4. Seneca, ahlaki vurguları güçlendirmek için insani koşul hakkında sözlü, özdeyişsel genellemeler (*sententiae*) kullanır.
5. Seneca'nın oyunları büyü, ölüm ve insani ve insan üstü dünyaların yorumuyla meşgul olur.
6. Seneca, takıntı boyutunda bir tek tutkunun (Örneğin intikamın) etkisi altında olan ve bunun yüzünden, felakete sürüklenen karakterler yansıtır.
7. Seneca, kısıtlanmamış duygunun kötülüklerini göstermek için sansasyonel eylemler kullanır.⁷⁶ (örneğin Oidipus oyununda çocukların bedenleri ziyafet sofrasında sunulur) (Borocket & Hildy, 2008: 46).

Seneca'nın bu manifestosu, oyunlarının halka sahnelenmemesinin de etkisiyle kısıtlı bir çevrede sahnelenmiş ancak oyunlarının birçoğu sahnelenme tekniğine uygun olmadığından sahnelenmemiştir. Manifestosunda Aristoteles etkisinden yola çıkmış ancak özgün bir durum yaratmaya çalışmıştır. Oyunlarında koro daha pasif bir öğe olarak kullanılır. Kendini bir mahkemede hissettirecek kadar bir hukuki ve üsttenci bir dil kullanılır. İnsani ahlaki bakımdan yönlendirecek özlü sözler kullanılır. Trajik kahramanları, seçilen herhangi bir tutkunun takıntılı bir şekilde esiri olarak felakete sürüklenir. Öykü içinde tutkuları daha ön plana çıkarmak ve daha görünür kılmak için Yunan tragedyasında yasaklanan kanlı ya da sansasyonel görüntüler sahnelenebilir. Roma tragedyasının günümüze ulaşan en önemli ismi Seneca, imparatorluk gücünü de kullanarak Roma tragedyasına katkıda bulunmuştur. Bir uyarılama anlayışıyla yola çıkılan bu süreçte istenilen başarıya ulaşamasa da Roma'da tragedya kavramının varlığını yarattığı için önemli bir düşünür ve tragedya yazarı olarak kabul edilir.

1.2.2.2. Horatius ve Ars Poetika

Roma döneminden bugüne kadar tamamlanmış olarak gelebilen tek eser Horatius'un *Ars Poetika* adlı eleştiri ve kuram eseridir. M.Ö. 24-20 tarihlerinde yazıldığı düşünülen eser "*Pios'a Mektup*" (Epistola Ad Pisones) ismiyle tanınmaktadır (Grube, 1995: 237). Horatius'un bir baba oğula dram sanatını anlattığı düşünülen bir mektup olduğu iddia edilmektedir. Bu mektupta yazarlık yapmak isteyenlere yol gösteren bilgiler bulunmaktadır. Horatius, okuyucusuna yazarlığın değerli bir iş olduğunu söylemektedir. Bu mektup ayrıca Roma imparatorluğunun edebi anlayışına yön veren bir yapıt özelliğini taşır. Cumhuriyet döneminde Augustus (M.Ö.31-14) yönetiminde yazma eylemi kıymet görmeye başlamıştır. Augustus şairlerin ve yazarların desteğini almaya özen göstermiştir. Bundan dolayı sanatçılara maddi bağlamda büyük destekler verir ve onların güvende olmalarını sağlardı. Augustus'un bu tavrından etkilene soylular da şairleri yanlarında tutar ve onlara destek verirlerdi. Roma'da bu dönemde şairlik ciddiye alınan ve yanında olanlara soyluluk katan bir uğraş olmuştur.

İskenderiye okulunun etkisinde ve Yunan sanatını yücelten ve kendine uyarlayan Roma uygarlığı, edebiyata ve tiyatroya karşı kendince belirlediği bir anlayış hakim olmuştur. Ancak Horatius, Helenistik dönem yazım anlayışına uygun eserler çıkartan ve bugünkü kavramla romantik eserler oluşturan şairlere karşıydı. Horatius'a göre Roma edebiyatı ve tiyatrosu klasik dönem Yunan sanatını benimsemeliydi. Horatius, biçime önem verilmesini ve sanatın toplum ahlakına destek vermesini istiyordu. Böylece Yunan uygarlığının sanatında olan insanı tanrısal olana yaklaştırma fikrinin dışında, insanın günlük yaşamına katkıda bulunması fikri daha önem arz etmekteydi.

Ars Poetika, Aristoteles ve Pariumlu Neoptelemus'tan esinlenerek yazıldığı bir nevi taklit edildiği öne sürülür (Grube, 1995: 241). Ancak bu kesin değildir. Horatius'un Aristoteles'in eserlerini okuyup okumadığı net olarak bilinmemektedir.

Horatius, eserinde şiir sanatı üzerine eğilmiş, tiyatro ile de farklı bölümünde değinmiştir. Eserin üç temel konusu bulunmaktadır. Poesis, Poema ve Poeta'dır. Bu bölümleme, Horatius zamanında moda olan Helenistik inceleme yöntemine uygundur. Poesis'de konu seçimi, birlik, bütünlük uygunluk gibi şiirin özü ile ilgili hususlar üzerinde durulur. Pema'da biçim kuralları tartışılır, malzemenin düzenlenmesi, anlatım, sözcük ve koşuk düzeni, dram türleri ve kişileri, dram malzemesinin seçilişi ve işlenişi, kişileştirme, sahne müziği ve styresk dram türleri ele alınır. Drama çok yer verildiği görülür. Üçüncü konu Poeta, yazarlara ayrılmıştır. Yazarlığın amacı, işlevi, başarısı ve başarısızlığı, yazar olmak için nelere dikkat

etmek, nelerden kaçınmak gerektiği hakkında bilgi verir (Şener, Düünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi, 1998: 60).

Horiatus, Ars Petica’da en çok üzerinde durduğu konu dramının eğitime ve eğlendirme görevinin olduğudur. Yunan uygarlığında tiyatronun en önemle üzerinde durduğu kavram olan eğitime kavramının üzerine Horiatus eğlendirme etkeninide eklemiştir. Socrates ve Cicero da Yunan Sanatı gibi eğitimin önemini vurgularken, Horiatus, Roma halkının yapısına uygun olarak onları eğlendirirken eğitmeyi amaçladığını belirtmektedir. Yunan uygarlığı sanatında değer yargıları, tanrısallık, toplum sorunları işlenirken, Horiatus, Roma halkının günlük hayattaki kurallar üzerinden eğitilmesi ve eğlendirilmesini savunmuştur. Bu düşüncesi Roma imparatorluğu yurttaşları ile Yunan uygarlığı yurttaşları arasındaki sosyolojik, kültürel ve entelektüel farklılıkla ilgi olduğunu düşünebiliriz. Roma yurttaşları yukarıda sıraladığımız şartlara tartışacak düzlemde bir birikime sahip değiller ve daha alt düzeyde bir yaşam standartları bulunmaktadır; dolayısıyla önceliği kabaca cahil diye isimlendireceğimiz bir toplumdan bahsedilmektedir. “Roma Tiyatrosunun özünü, Amerikan televizyon programcılığıyla karşılaştırarak olasılıkla daha kolay kavrayabiliriz. Roma halkı en az bizim kadar gel geç gönüllüdür: günümüzde televizyon kanallarında dolaşıp duranlar gibi” (Borocket & Hildy, 2008: 41). Roma yurttaşları söylendiği gibi günlük yaşayan, içi boş eğlenceleri seven, eğitim seviyeleri ve geleneksel yapıları zayıf, yönetilmesi kolay insanlardı. Sosyal hayatta görgü kuralları, ahlaki yapılar gibi kavramlara uzaktılar. Elbette Yunan uygarlığı onlara göre daha ileri seviyede bir kültürel yapısı vardı. Roma halkı eğlenceye düşkün ve çabuk sıkılan bir yapıya sahiptiler. Onları eğitmek Yunanlıları eğitmekten farklı olmalıydı. Eğlenceye düşkün oluşlarını gözönünde bulundurarak, Horatius eğlendirirken öğretmeyi amaçlamıştır.

Horiatus, yazarlığı bir meslek olarak tanımlamış ve ciddi bir iş olduğunu belirtmiştir. Yazar, çağının yazarlarını küçümsemiş, onları kolay işlerle uğraşıp kendilerini parlatmakla suçlamıştır. Klasik Yunan edebiyatını benimseyen yazar; diğer yazarları klasik yunan yazarlığını ve bu anlayışı inceleyip bu ustalıkta eserler yazılması gerektiğini savunur. Gösterişli, karmaşık ve kolay yazılabilecek eserlerden kaçınmalarını söylemektedir.

Ars Poetika adlı eser, klasik batı tiyatro anlayışına katkıda bulunmuş ancak; içerik bakımından dağınık, sistematik olarak ilerlemeyen bir eserdir. Bu eserde Horatius, bazı görüşler sunmuştur.

Horatius, önceden de belirttiğimiz gibi döneminin şairlerini beğenememektedir. Ona göre ortalama şair kavramı diye bir kavram düşünülemez. Sanat yapan, sanatla uğraşan kişi en doğru, en yüce ve en güzel olanı hedeflemelidir. Ona göre yazarlığa heves eden kişi en iyi yazarlığı hedeflemelidir. Şairlik ve yazarlık önemli ve üst düzey bir uğraştır. Horatius'a göre yazarlığa meyleden kişi bu işi hafife almamalıdır.

Horatius'a göre doğuştan yetenekli olmanın dışında, yazar olmak için çalışkan ve disiplinli olmak gerekmektedir. Kişinin niteliğinin dışında dış görünüşü ve gösterişten ibaret davranmasıyla yazar olunmayacağını belirtir. Bugünkü kullanımıyla içi boş bohem bir yaşam tarzıyla yazar olunmaz ve yazarlık taslanmaz demektir. Zengin ve soylu kişilerin yanında onların her yaptığını alkışlayan kişilerin varlığından ve onlara şair denilmesinden rahatsız olduğunu dile getirmiştir (Şener, 1998: 61). Horatius, *Ars Poetika*'da abartılı, gösterişli hareketlerde bulunan ve kendine şair diyen kişiler hakkında şöyle söylemiştir; "İninin kapısından fırlayan bir ayı gibi şair de hiç acımadan, herkesi kovalar. Bilgili olsun, olmasın, kimi görürse yakasına yapışır şiirleriyle onu öldürür." (Horatius, 2021: 46).

1.2.2.3. Öz ve Biçim Özellikleri

Horatius, Yunan sanatının örnek alınması ile birlikte Roma Sanatının gelişeceğini düşünür. Yunan sanatının dışında sanat yapmak isteyen sanatçıların günlük heveslerle sanat yaptıklarını, özgün sanat eserleri yapmasının çok değerli olmadığını belirtir. Yazarlara, Yunan sanat eserlerini çok iyi incelemeleri gerektiğini, eşsiz sanatın ancak Yunan sanatının takip edilerek ulaşılabileceğini belirtir.

Horatius, sanat eserinde içerik kavramına önem vermiştir, bununla birlikte biçimin ve anlatımın vazgeçilmez olduğunu belirtmiştir. Eserin, anlaşılır, açık ve düzenli olması gerektiğini vurgular. Ona göre, eser, akla, ahlaki durumlara uygun olmalı ve gerçekçi olmalıdır. Öykü karmaşık biçimde anlatılmamalı, yalın bir şekilde halkla buluşturulmalıdır. Gereksiz diye nitelendirilecek, öyküye hizmet etmeyecek ayrıntılardan ayıklanması gerektiğini savunur.

Horatius, yazarın biçimde göstermesi gereken titizliği anlatım araçlarında ve kelimelerde özensizlikten kaçınmalıdır. Yazar, gereksiz süslemeler, kolay anlaşılmayan, kaba, basit anlatım unsurlarından uzak durmalıdır. Horatius, abartmamak şartıyla koşulu ve birbirine uyumlu sözcüklerin kullanılması gerektiğini savunur. Sözcük kullanımında Yunan eserlerinde kullanılan sözcükleri küçük değişimlerle Roma diline dönüştürülmesinden yanadır. Bu kullanım dili de zenginleştirecek ve canlı, yaşayan bir dil haline getirecektir.

Sözcüklerin özenle seçilip kullanılmasına benzer bir şekilde koşuk kullanımında da çeşitlilik isteyen Horatius, öyküye ve türe uygun olarak koşuk kullanılması önerir. Komedyaya uyan koşuk, tragedyaya uymaz ve her tutku, heyecan kendi öyküsüne yakışır nitelikte koşuk kullanılmalıdır. Keder ve öfke gibi duygular, heyecanları harekete geçirecek koşuklardan yararlanmalıdır. Horatius, yazım anlayışı ve tiyatro anlayışı bağlamında Aristoteles'i takip ettiği gözlemlenir.

Horatius, tragedya yazarlarının varolan öyküleri ya da yeni konuları kullanarak oyun yazmalarının aynı değerde olduğunu belirtir. Bununla birlikte yazar, eğer bilinen bir öyküyü konu edinmişse öykünün genel hatlarına ve oyun kişilerinin kişilik özelliklerine bağlı kalınmasını önerir. Ana özelliklere bağlı kalınmalı ancak ayrıntılarda özgürlük sahasında değişiklik yapılmalıdır. Böylece eski, bilindik bir öykü ya da konudan yola çıkılarak yazılan oyun, yeni bir öyküymüş gibi ortaya çıkabilir. Aristoteles'in Poetika'nda belirtilen giriş, gelişme ve sonuç planlaması, Horatius'un Ars Petikasında da önem arz etmektedir. Horatius, yazarlara giriş kısmına önem vermeleri, hemen asıl kouya girmeleri ve daha uzatmadan, gereksiz ayrıntılardan sıyrılarak sona ulaşmalarını önermiştir.

Horatius'a göre tragedya beş perdeden oluşmalıdır. Bu kuralı istememesinin nedeni anlaşılmamakla birlikte ona göre böyle olduğunda ne eksik ne de fazla olmuş olur. Yunan tragedyaları bölümlerden oluşur. Koro şarlkılarının aralarında ise beş diyalog bölümü bulunmaktadır. Bu beş bölüm kuralı belki de buradan çıkmış olabilir. Horatius'a göre bir sahnede en fazla olacak oyuncu sayısı üç olmalıdır. Yazar sahne üzerinde üç kişiyi bir arada konuşturabilir. Antik Yunan tragedyasında Aiskhylos, oyunlarında iki oyuncu, sonrasında Sophokles üç oyuncu sahne çıkmıştı. Bu yazarlara göre bir sahnede üç

oyuncudan fazlası çıkabiliyordu ancak üçten fazlasının diyalogu bulunmamaktaydı. Horatius, bu geleneği devam ettirmek istemiş olabilir.

Horatius koronun öyküye, eyleme ve tarjik kahramana ya da karaktere bağlı ve uyum içinde olması gerektiğini belirtmiştir. Koro bir oyun kişisi gibi oyunun içinde yer almalı ve etkili olmalıdır. Koro oyunun amacına hizmet etmelidir. İyi ve ahlaklı olanı destekleyip öğütler vermelidir. Horatius ayrıca koronun yasaları ve barışı koruyup adaleti desteklemesi ve sır tutması gerekliliğini savunur.

Ars poetika’da Horatius, öykünün ve sahnelenecek konunun gerçekçi ve tiyatral olmasını önerir. Sahnelenecek konunun sahne imkanlarına uygun olmasını ve seyirciyi rahatsız edecek kanlı sahnelerin olmaması gerektiğini belirtir. O, aynı Yunan tragedyasında olduğu gibi Tanrı’nın çözülemeyen durumları çözmesi için sahneye gelmesinin doğru olacağını söyler (Şener, 2011: 59-66).

1.2.2.4. Tiyatronun İşlevi

Ars Poetika, yazın alanında ve tiyatrodaki duyguların altının çizilmesi gerektiği söylenir. Şiir etkileyici olmalı, seyirci sahnede gösterilenden etkilenmelidir. Oyuncu oynadığı rolün içine girmeli ve adeta canlandırdığı karakteri yaşamalıdır. Bunu yaparken samimiyetten vazgeçmemelidir.

Söz sanatı kulağa hitap eder. Sözün etkisini artırmak istiyorsak görüntüye de önem vermeliyiz. Kulağa ve göze hitap eden sanat eseri daha etkileyici ve kalıcı olur. Bunu yaparken önceden de bahsettiğimiz gibi hoş olmayan görüntüleri göstermemek önemlidir.

Horatius’a göre sanatın işlevi eğitmek ve eğlendirmektir. Ona göre yazar aynı oyunda da, ayrı ayrı oyundada yerine getirebilir. Aynı oyunda hem eğiten hem de eğlendiren yazarın daha başarılı olduğunu belirtir. Yunan tragedyasında Aristoteles’in de vurguladığı bu işlevi Horatius da benimsemiştir, ancak Yunan ve Roma tiyatrosunun en önemli farkı olan halkın eğitim seviyeleri farkı ile ilgili olarak, Horatius günlük yaşamı düzenleme ve geleneksel değerler bağlamında eğitim verme kaygısı bulunmaktadır.

Bu bağlamda, Horatius’un, Ars Poetikasını özetlersek; özellikle Aristoteles’in Poetika adlı eserini rehber edinmiş, Roma halkının günlük yaşam koşullarına, uçarı, hevesli, heyecanlı ve derinliğine düşünmeyen seyirciye şiir sanatında ve tiyatrodaki

rehberlik edecek bir kuram kitabı oluşturmıştır. Yazarlara öğütler vermiş, onlara klasik Yunan sanatının eserlerini incelemelerini salık vermiştir.

Horatius, yol göstericiliğinin yanı sıra eleştiri yaparak Roma tiyatrosuna ivme kazandırmaya çalışmıştır. O, yazarın toplum kurallarına uygun yaşamasını, geleneksel değerlere sahip çıkmasını, eserlerinde geleneği vurgulayarak halka öğretmesini istemiştir (Şener, 1998: 63-67).

Romalıların, değerle olan ilişkisini derinleştirmek, Romalıların gelenek ve sosyolojik hayatın doğru bir parçası olmasını sağlamak için büyük çaba sarfeden Horatius, Neoklasik dönem tiyatro kuramının merkezi olmuştur (Carlson, 2007: 26).

Roma dönemi tiyatrosunun başka bir yüzü de vardır. Yukarıda değindiğimiz bu eğlence anlayışı aslında Romalıların karakteristik özelliği hakkında bize bilgi verebilir. Dini festivaller, tragedya örnekleri ve tiyatro oyunlarının dışında olabildiğince kanlı, vahşi bir eğlence anlayışları da vardı. Bu gösterilerden en popülerleri araba yarışlarıydı. Yan yana iki tekerlekli on iki arabanın yarışabileceği sirk binaları inşaa edilmiş ve burada yapılan acımasız araba yarışlarının yanında ayrıca düellolar, akrobasi, ödül güreşleri, vahşi hayvan dövüşleri ve insanlar arasında yapılan ölümüne dövüşler bulunmaktadır.

Bu gösterilerin en vazgeçilmezi ise gladyatör savaşlarıdır. Aslında bu gladyatör savaşları cenaze oyunları ile sınırlandırılmıştır. M.Ö. 105 yılına kadar dini festivallerin bir ögesi olmuştur. Bu gösteriler Romalıların en önemli eğlencesi olmuş, M.S. 109 yıllarında beşbin kadar gladyatör savaşçısı olduğu söylenmektedir. Bu gösteriler için inşa edilen ve M.S 80 yıllarında açılışında düzenlenen, yüz gün gösteri yapılan Kolezyum adlı amfi tiyatroda bir eğlence aracı ve dini işkence kavramı içinde Hristiyanlar aslanlarla birlikte arenaya konulduğu bilinmektedir. Bu eğlence türlerinin en ihtişamlılarından biri ise *naumachine* diye adlandırılan deniz savaşlarıdır. Bu etkinlikler bazen göllerde bazen de içi suyla doldurulmuş amfi tiyatrolarda düzenlenirdi.

Roma tiyatrosunun boyutu Yunan tiyatrosununkiyle kıyaslanabilir. O da açık hava yapısıdır ancak sahne binası ve (seyircilerin oturduğu) seyir yeri kısmı birleşiktir.

Bu tiyatroya giriş ücretsizdir ve seyirciler bazen o kadar başa çıkılmaz hale gelir ki düzeni sağlamak için korumalar bulundurulur. Platus, Kartacalılar (tarihi bilinmiyor) adlı oyununun ön sözünde, görünüşe göre Roma seyircisi arasında, yaygın olan bazı dikkat dağıtan türde davranışları listeler: “Ne köhne fahişelerinin seyir yerinin ön kısmında oturmasına, ne korumaların silahlarıyla ses çıkarmasına, ne de yer göstericilerin önünde dolanmasına ya da birine yer göstermesine izin verin... kölelerin özgür insanlara ayrılmış yerlerialmasına izin vermeyin... küçük çocukları

dadılarıyla birlikte evde bırakın” Romalılar, diğer çekiciliklerle yarışmak zorunda olan bir dizi oyun sergiler, oyuncular seyirci kitlesini memnun etmek zorundadır, yoksa seyircinin başka eğlenceye gitmek için seyir yerinden ayrılması riskiyle karşı karşıya kalır (Brockett G., Oscar,; Ball,Robert J., 2018: 79,80).

Eğlencede engel tanımaz bir kültüre sahip olan Romalıları terbiye etmeye çalışan yönetim ve kuramcılarla birlikte oyun yazarları ve düşünürlerde sıkça yukarıdaki gibi birçok kez bu tür uygulamalarla bir düzen oluşturmaya çalışmış ve çoğu kez çabuk sıkılan, hemen başka bir arayışa giden seyirciyi zaptedememişlerdir. Yunan kültürünü takip eden yazarların çabaları bir saman alevi gibi etki göstermiş seyirci kendi kültürüne ya da yaşam şekline uymayan oyunlardan hızla uzaklaşıp sınırları zorlayan festival, gösteri ve oyunlara yönelmişlerdir. Roma uygarlığının bu bağlamda sanata, kültüre ve tiyatroya mirası Horatius’un Ars Poetikası, Seneca’nın tragedya eserleri gibi kendilerinden sonraki düşünürlere ilham veren çalışmalardır.

Antik Yunan kültürünün güçlü bir düşünce dünyası bulunmaktadır. Ve miras olarak bıraktığı birçok alandaki kırıntılar ondan sonraki çağlara kalmıştır. Roma dönemi bu kırıntılar üzerinden bazı düşünce hareketleri geliştirmiştir ancak otorite ve halkın yapısı Antik Yunan’dan farklıdır. Elbette otoritenin amacı hiçbir çağda değişmez en önemli amacı kendi kitlesini istediği gibi yönetmektir. Bu yönetme biçimlerinde farklılıklar vardır. Antik Yunan din temelli bir anlayışın doğurduğu düşünsel derinlik yaratarak toplumun inançlarını kullanıp onları kendi güdümü altına almaktır. Otoriteye biat etmenin bir kader olduğunu ve bu kadere başkaldıran, farklı bir bakış açısı getiren insanların tıpkı mitolojide ve tragedyalarda olduğu gibi yok olacağı fikriyle kendi kitlesini yönetme çabasında başarılı olmuştur. Toplumu yönetme bağlamında araç haline getirdiği birçok argümandan biri de tragedyalardır.

Roma döneminde ise ahlaklı, düşünsel bağlamda derinliğe önem veren bununla birlikte inanç söylemleriyle yönetilen bir halk yoktur. Dünü ve yarını düşünmeyen, daha çok günlük ilişkiler üzerinden hayata bakan ve eğlence düşkünü bir halk bulunmaktadır. Otoritenin onlara sunduğu hayatı kabullenip öylece yaşayan halkın kültürel çalışmalara da bakışı yine günlük ve eğlenceli işlerdir. Horatius ve Seneca gibi düşünürle de bu çağda çok değer görmediğini, daha çok saray seçkinlerinin tanıdığı gözlemlemekteyiz. Roma halkı onlara dayatılan eğlence anlayışıyla kültürel saatlerini geçirmiş ve bundan hiç de şikayetlenmemişlerdir. Bu fikri ortaya konan eğlence ve festivallerin katılımlarının yoğunluğundan gözlemlemekteyiz. Büyük kolezyumları dolduran ve çılgınlar gibi

eğlenen seyirci kitlesi, gladyatörün ortaya koyduğu dövüşler ve savaş temsilleriyle eğleniyor, tam da otoritenin istediği gibi hiçbir düşünsel eyleme bulaşmadan günlük hayatlarına devam ediyorlardı. Böylesi bir kalabalığı yönetmek elbette çok zor değildi. Entelektüel bağlamda hiçbir derdi ve fikri olmayan, sorgulamayan, otoritenin gücünden dolayı yönetsel hiçbir konuyu eleştirmeyen bir topluluğu yönetmek Roma yöneticilerinin ve saray insanların en büyük rahatlığıydı. Bu halk askerlik, çiftçilik yapan ve karın tokluğuna çalışırken vergisini de sorgusuz bir biçimde vermektedir. Bunun yanında vergisini ya da para sahiplerine olan borcunu veremeyen bu toplum kölelik sınıfına bir anda geçebiliyor ve bu borcun karşılığında belli süre ya da süresiz olarak köle oluyorlardı. İçlerinde dövüşmeyi becerebilecek güçteki erkekler de bazen bir eğitimden geçerek bazen de direk ölümün önüne atılarak gladyatör dövüşlerinde yok oluyorlardı. Otorite bu tiyatral öğlerle süslenmiş bazı savaşların takliti gibi canlandırılan gösterilerle hem halkı içi boş işlerle eğlendirirken hem de bu ara kolezyonu dolduran seyirci kitlesine de bir mesaj veriyordu. Bu mesaj aslında çok açıktı. Kolezyonda böyle eğlencelerle, coşkuyla haykırırken bir gün otoriteye karşı gelir, vergini ödemez ya da para sahiplerine olan borcunu aksatırsan bir mal gibi satılıp, köle olabilir hayatın boyunca birinin emrinde kölelik yapabilirsin ya da bu kolezyonda bir kereliğine bile olsa sahne alıp öldürülebilirsin mesajıydı bu mesaj.

Roma döneminde elbette festivallerde yapılan ya da sokaklarda yapılan dramatik oyunlar vardı ancak onlar hem çok az, hem güçsüz hem de seyircisizdi. Otoritenin tüm yanılsamalarına olumlu cevap veren bu topluluk tiyatrunun ya da gösterilerin araçsallaştırılması ve otoritenin yok edici gücü karşısında otoriteye göre makbul bir toplum olmuş ve bu minvalde bir anlayışla gelişmesi, düşünmesi, eleştirilmesi ve otoritenin söylemi dışında bir söylem geliştirmesi engellenmiştir.

1.2.3. Ortaçağ Avrupa Tiyatrosu

İslamiyet, Kuzey Afrika ve İspanya'da yayılırken, Avrupa'nın batısında bir düzensizlik hakimdi. Bizans İmparatorluğu bu süreçte geliyordu. Uzak mesafeli ticaret sekteye uğramıştı. Savaş ve ardından kıtlık başgöstermişti. Geniş tarım arazileri, ekilmediği için verimsizleşmiş, çoğu da orman alanlarına dönüşmüştü. Sivil yönetici sınıfı zayıflamış, kilise ise güçlenmiş, ve bir sistematik içinde büyümüştü. Yönetici sınıfının bıraktığı boşluğu kilise bürokrasisi doldurmuştu. Dördüncü yüzyılın başında

Aziz Peter'in halefi olduğunu söyleyen Roma Başpiskoposu, batı dünyasının tümünün kilise yetkisinin elinde olduğunu belirtiyordu. Bu süreçte kilise yönetimi her bağlamda Roma egemenliği altına girmişti. Altıncı ve yedinci yüzyıllarda zayıflayan kilise eğitimi sebebiyle kilisenin gücü zayıflamış ve paganist gruplar güçlenmeye başlanmıştı. Bu yıllarda Avrupa toplumu temel olarak üç ana sınıfa ayrılmıştır. Birincisi, toprağı işleyen çiftçi, ikincisi seküler, üçüncüsü ise eklesiyastiktir. Bu çağ, Karanlık Çağ olarak tarihe geçmiştir. Karanlık çağ diye isimlendirilen bu çağda sanat istikrarsız bir haldedir. Taş yapılan mekanlar artık yapılmıyor, sanat eserleri ise hızlıca taşınabilsin diye küçük boyutludur. Bu dönemin en çok yapılan sanat objeleri kutsal eşyaların içine konulduğu sandıklar, kilise ayinlerinde kullanılan araçlar ve mücevherlerdir. Süslü el yazmaları da bu dönem oldukça popülerdir. Bu el yazmaları genellikle latince ilahiler ve din konulu metinlerdir.

Bu çağda bilimin merkezi mekanları manastırlardır. Sosyal hayattan uzaklaşarak kendi içine ve manevi bir yolculuk yapmak isteyen insanlar buralarda yaşamaktadır. Önemli yazıtların, kütüphanelerin bulunduğu bu mekanlarda ayrıca dışardaki kaostan korunma imkanı da bulunmaktadır.

Karolenj hanedenlığına bağlı olarak 8. yüz yılda ortaya çıkan Karolenj imparatorlukları ile birlikte istikrarlı bir hayat yaşanmaktadır. 732 yılında Tours'ta müslümanları yenilgiye uğratan Charles Martel bu başarıda kullandığı atlı ve zırhlı süvarilerinin önemi artmış, böylece şövalyelik kurumunu oluşturmuştur. Bu durum bir gelenek haline gelmiş ve yüzlerce yıl şövalyelik ünvanı devam etmiştir. Sonraki dönemlerde gelenek haline gelmiş bu şövalyelik kurumu Hristiyanlığın yayılışında acımasız ancak verimli bir süreç yaşatacaktır (Borocket & Hildy, 2008).

Tarih kuramcıları Ortaçağ'ı genellikle üç döneme ayırır.

- Erken Dönem Ortaçağ- M.S. 900'den 1050
- Ortaçağın Zirve Dönemi ya da Orta Dönem Ortaçağ- M.S. 1050 den M.S. 1300'e
- Geç Dönem Ortaçağ- M.S. 1300'den 1500'e (Brockett G., Oscar,; Ball, Robert J., 2018: 85).

Yapılan bu bölümlerle içinde farklı sosyolojik yapılar ya da olayların bir göstergesi olsa da bu üç dönemin ortak yönleri ve değerleri bulunmaktadır. Elbette bu ortak değerlerin varlığı bu üç grubun adına Ortaçağ dememizi sağlamıştır.

Erken Ortaçağ'da halk hâlâ pagan ayinleri ve festivalleri düzenlemektedir. Kilise anlayışı bu festivallere karşıdır ancak hemen katı kuralları koymaz çünkü halk aslında isim olarak Hristiyan'dır, ya zorlamayla ya da krallarının Hristiyan olmasıyla otomatik olarak Hristiyan kaydedilmişlerdir. Bundan dolayı hem Hristiyanlığı bilmiyor hem de eski Pagan yaşamlarına devam ediyorlardı. Devam eden bu pagan ritüelleri zaman içinde çoğu Hristiyan ritüeline sızmıştır. Bazı Pagan seremonileri kışın gün dönümüyle ilgili hale getirilmiştir. Dışarda yapılan çoğu seremoni ya da inanış şekli evlere taşınıp gizlice yapılmaya başlanmıştır. Bunlara örnek çam ağacı etrafında şenlik ateşleri, meşaleler, kostümler, kostümler ve danslarla yapılan festivali eve taşımışlar, çam ağacını eve yerleştirerek bu seremoniyi evde yapmış ve yeni yıl ruhu, güneşin canlanması için pagan ayinlerini evlerinde düzenlemişlerdir. Bu ve benzeri ayinlerin evlere ya da gizli yerlere taşınmasını engellemeyi amaç edinen kilise yönetimleri engelleyemediklerinde birçoğunu kendi dinlerine mal etmek amacıyla hareket etmişlerdir. Örneğin dördüncü yüzyıla kadar İsa'nın doğumu 25 Aralık olarak kutlanmamış ancak; bu tarihin bir pagan kış şenliğine denk gelişini kapatmak bunla birlikte halkta infial yaratmadan o günlerini kutlamalarına izin vermek ve bunu yaparken de o tarihi Hristiyanik bir kutlu güne katmak istemişler ve hem halkı kutlamadan alıkoymamış hemde bu günü dinsel bir gün olarak tayin etmişlerdir. Çoğu Pagan festival bölgede önem arz eden 'Aziz' diye adlandırılan kişilere ithaf edilerek Hristiyan formuna bürünmesi sağlanmıştır.

Roma İmparatorluğu'nun parçalanması ile birlikte Hristiyanlığın ilk dönemine girilmiştir. Bu dönemde bazı siyasal çatışmalara neden olmuştur. Hristiyanlık Roma döneminden kalan Paganist düşünceye doğal olarak karşıdır. Roma İmparatorluğundan kalan toplum yapısı değişmiştir. Roma'dan kalan eğitim sistemi sonlandırılmış, her çeşit tiyatro etkinliği yasaklanmıştır. Eğitim sadece manastırlarda devam etmektedir. Antik çağ kültürü ve sanatının özü buralarda korunma altına alınmıştır. Latin dili eğitimi verilmekte ve bu eğitimin içinde tiyatro eserleri anlatılmaktadır. Böylece tiyatro bir edebiyat konusu olmuş ve varlığını devam ettirmiştir. Bu görece çabaların sonunda tarihsel olarak Rönesans'ta Ortaçağ'da sürdürülen Latin kültürü karşımıza çıkıp hakim kültür olarak etki yaratacaktır.

Ortaçağ, latin kuramcıları tıpkı önceden anlattığımız Antik Yunan düşüncesinde olduğu gibi eleştiriye, yeni olanı bulmaya, üretmeye meyilli olmuşlardır. Bu izlekle birlikte kendi kültürlerini ortaya koymaya çalışmışlardır (Şener, 1998).

Düşünme eyleminin ön planda olduğu, yeniliğe önem veren, devingen bir yapıyı öven Yunan kültüründen sonra özellikle düşünce bağlamında kısıtlamayla büyüyen, kilise hegemonyası içinde dogmalarla ilerleyen bir Ortaçağ'la karşılaşırız. Hristiyan dini toplum düşüncesini kendi öğretisiyle sınırlandırmıştır. Bu düşünce kendinden öncesini reddeder ve kendinden farklı, özgün düşünceyi sevmez. Kişi bu düşüncelere uymak zorundadır. Hristiyan dini doğal olarak bazı kurallar ve yükümlülükler yükler. Bunlar, insan Tanrı'nın kuludur ve bunu unutmamalıdır, doğuştan günahkardır; bundan dolayı affedilmek için çaba sarfetmelidir, affedilmek için kilisenin emri altında yaşamalıdır. Bu yaşam biçimi ile birlikte öteki dünya diye isimlendirilen bu dünyadan sonraki dünyaya dönük yaşamalıdır. Bu bağlamda bu dünyanın zevkleriyle uğraşmak doğru olmaz. Böylece bu dünyanın zevkleri için sanat yapılmaz anlayışına sahip bir düşünsel çağdır. Bu çağda sanat dinsel gerçeklere yöneldiği zaman anlamlıdır. Ancak tiyatro böyle bir sanat değildir aslında, tiyatro özellikle bu dünyayı ve gerçeklerini ele alır ve böylece hem eğlendirir hem de eğitir. Ancak kilise tiyatroya karşı bu dönemde düşmanca yaklaşmıştır. Kilisenin önde gelen yöneticileri şiiri ve tiyatroyu düşman olarak görürler. Bu düşüncelerini Platon'un söylemlerine dayandırır. Yasaklanmış olmasına rağmen kaçak olarak tiyatro yapan insanların cezalandırılması gerektiğini düşünürler.

Kilisenin tiyatroya karşı oluşuna gösterilen gerekçeler şunlardır: Tiyatro a) gerçek olmayı uydurur, b) susturulması gereken heyecanları uyarır, b) kutsal ruha aykırı düşen bir gerilim yaratır, d) ahlaka ve inançlara aykırı olana yer verir, e) kişiyi yararlı işler yapmaktan alıkoyar, işinden ayartır (Şener, 1998: 70,71).

Bu gerekçeler karşısında doğal olarak tiyatronun bu dönemde gelişmesini beklemek mümkün değildir. Bu tutucu ve yasaklayıcı tavır karşısında günlük hayatın da gelişmeyeceğini, yeni fikirlerin üretilmesinin mümkün olmayacağını söylemek mümkündür. Yeni bir görüşün üretilmediği, eleştirinin mümkün olmayacağı bu dönemde sanat ve felsefe Hristiyanlık öğretisi içine alınmış ve Latinceyi kutsayarak kendilerince bir eğitim ve sanat anlayışı oluşturmaya çalışmışlardır.

Sanat ve tiyatroyla ilgili söylemler geçiş dönemi denilen M.Ö.400-800 yılları arasında Rönesansa yakın dönemde bazı metinlere rastlanmıştır. Bu dönemde tiyatro bir edebi yazın türü olarak ele alınmıştır.

1.2.3.1. Liturjik Drama

Zamanla Hristiyan inanışının ayinleri de gelişmiş ve 10 yüzyılda kilise kendi içinde drama yapmaya başlamıştır. Liturjik drama diye adlandırılan drama türü doğmuştur. Liturjik Drama Paskalya törenine eklenmiştir.

Melekler: Bu mezarda kimi arıyorsunuz, ey Hristiyanlar?

Üç Meryemler: Çarmıha gerilen Nazerethli İsa'yı, Ey Göksel Varlıklar.

Melekler: O burada değil, önceden haber verildiği gibi göğe yükseldi. Gidin ve onun mezarından göğe yükseldiğini duyurun (Borocket & Hildy, 2008: 73)

İki grup olarak karşı karşıya durarak söylenen bu diyaloglar Paskalya Ayini'nde giriş bölümünde bir ilahi olarak söylenmektedir. Kiliseye ait bu türün nerede ortaya çıktığı tam olarak belli değildir. 965 – 975 yılları arasında İngiltere'de derlendiği bilinen Regularis Concordia adlı metinde yer aldığı bilinmektedir. Bu dönemde manastırlarda uzun süre iç kargaşa yaşanmış ardından yeniden canlanmıştır. Regularis Concordia adlı eser vasıtasıyla, İngiltere'deki manastırlarda tek tip izlekler yaratarak bir düzen oluşturmaya çalışılmıştır. Winchester Pisikoposu Ethelwold tarafından derlenen bu metin içindeki Liturjik Drama, büyük olasılıkla manastırlarda bulunan keşişleri eğitmek ve kendine göre iyi ve dinsel olanla meşgul etmek için bir öge olarak sunduğu düşünülür.

Bu drama etkinliği dışında Terentius'un komedyalarını taklit eden ancak bu komedyalın dini taraflarını gösteren bazı oyunlar da sahnellenmiştir. Almanya'da Gandersheim manastırında oynanan bu oyunlar kendi bakış açılarına göre kötü olan antik oyunlardan daha verimli olduğunu düşünmektedirler. Hristiyanlıktan önce yapılan her düşünce, sanat ve edebiyatı paganizmle bağdaştıran kilise düşüncesi kendilerince daha yumuşak alternatifleri bularak dönüştürmüşlerdir.

Liturjik oyunlar bu çağın dönemlerine göre farklılıklar gösterir. Uzunluğu, olay dizisi ve ayrıntıları değişebilir. En basit oyunlar 15. Yüzyıldan günümüze kadar ulaşmıştır. Daha ayrıntılı olanlarının bazıları ise 11. Yüzyılda yazılmıştır. Yaklaşık dört

yüz kadar olan oyun Üç Meryemler'in İsa'nın mezarlığına yapılan ziyaret anlatılır (Borocket & Hildy, 2008).

Kilise içinde yapılan ciddi ve dini oyunların dışında Noelle ilişkilendirilen eğlenceli oyun ya da şenlikler bulunmaktadır. Noel döneminde kent içinde geçit törenleri gerçekleştiren zorla bağış toplayan eğlence amaçlı oyunlar düzenlenmiştir. Bu dönemde komedyanın varlığını koruması ve gelişmesi adına düzenlenen Soytarılar Şöleni diye isimlendirilen eğlencedir. Bu şenlikte sınıf ve statüleri terse çevirerek alt kademe din görevlilerinin üst kademeye geçerek kilise yaşamıyla dalga geçmesine izin verilir. Ne zaman başladığı bilinmeyen bu şenlik eski pagan ayinlerinden yola çıkarak yapıldığı düşünülür. Zaman içinde oyunlar kontrolden çıkmış ahlaksızlığa ulaşan olaylar sergilenmeye başlanmıştır. Oyunlar bazen belli bir olayın bir ögesi olarak sahneye koyulmuştur. Yukarıda belirttiğimiz gibi ne zaman başladığı belli olmayan bu oyunlar 12. Yüzyılda daha aktif bir hale gelmiş, 16. Yüzyıla kadar sahnelenmeye devam etmiştir (Borocket & Hildy, 2008).

Ortaçağda yapılan tiyatro anlayışında kilisenin gücü hakkında bilgi vermeye çalıştık. Bu tiyatro anlayışında kavram olarak karşımıza çıkan bir de Ritüel Tiyatro kavramı bulunmaktadır. Bu tiyatro kavramı kilise içinde ibadet yada ayinin bir ögesi olarak adlandırılan tiyatro anlayışdır. Ortaçağda yazılan ya da sahnelenenen birçok oyun kısa tutulmuştur.

Kısa oyunlar şu ortak özellikler taşır.

- Latince yazılmışlardır (Batı Avrupa boyunca kilisenin dili Latince'dir),
- İlahi ya da şarkı olarak icra edilir, Kilise korosu ya da rahipler tarafından icra edilir,
- Kilise tarafından finanse edilir (Brockett G., Oscar,; Ball, Robert J., 2018: 85).

Görüldüğü üzere önceden belittiğimiz gibi Latince Ortaçağ döneminin en önemli dilidir ve yazılan her metin bu dilde yazılamaya özen gösterilmiştir. Oynanan her oyun Hristiyanlık propagandası olarak yazılır. Tek amaç Paganik dinlere inanan ve bu bağlamda sosyal hayat içinde olan halka Hristiyanlığı anlatmak, öğretmek ve sevdirmektir. Oyuncular rahipler, keşişler ya da papazlardan oluşur. Bu propaganda aracı olan tiyatroyu da bu eylemden en çok yararlanan kilise destekler.

Ortaçağ tiyatrosu zamanı ele alınış biçimini de önemser. İnsanın iki çeşit zamanın ögesi olduğu söylenir. Ebedi ve dünyevi. Hristiyan yöneticiler ruhları sonsuzlukta yaşadığını söyler. Onlara göre, dünyadaki yaşam zamanı insanın sonsuzlukta nasıl yaşayacağını belirler. Yaşayacakları yer Cennet mi Cehennem midir? İşte bu yaşamda belirleyecekleri ve yaşayacakları tercihler sonsuz yaşamı belirleyecektir. Bu dönemin sahnesinin bir tarafında Cenneti, diğer ucunda Cehennemi tasvir eden bir öge kullanarak bu iki sonsuzluk etmenini belirler.

Bu dönemde yerleşik tiyatro yoktur; bundan dolayı tiyatroya dair olan her şey geçici ya da taşınabilirdir.

1.2.3.2. Dinsel Olmayan Drama Türleri

Dini bağlamda tiyatro oyunları dışında seküler diye isimlendireceğimiz bazı tiyatro türleri ile karşılaşırız. Bu türler kendi içlerinde gelişim göstermiştir. Roma tiyatrosundan miras kalan mimler, performans sanatı, jonglörler ve geçmişten kalan pagan ayinleri gibi eğlenceler gözlemlenir. Bu türler 13. Yüzyıldan sonra daha çok karşımıza çıkmıştır; ancak günümüze ulaşan oyunlar 1400 lü yıllarda yazılan oyunlardır.

1.2.3.3. Fars

Dini oyun diye isimlendireceğimiz oyunlar iyiliği, iyiliğin sonunda ödül olduğunu, kötü olana cezanın olduğunu ve sonsuz hayat için bir düzene ihtiyaç olduğunu mesaj olarak verirken, fars oyunları ise toplum hayatı içindeki insanların kusurları gösterilir. Konularını insanları zaafı üzerine kurgular. Yalan, aldatma, kavga, yanlış anlama gibi hayatın içinden konuları ele alır. Fars oyunlarında oyun kişisine seyirci acımaz, biri aldatılmışsa o oyun kişisi zaten ahmak olarak yazılmıştır, akıllı oyun kişisi günahkar olsa da nihayetinde yapacağı ya da yaptıkları akıllıca hareketlerden dolayı o her zaman kahramandır.

Seküler oyunların komedi bağlamında karşımıza çıkan Fars türü üçüncü yüzyılda ortaya çıkmış ancak kiliseden ya da herhangi bir makamdan desteklenmediği için büyümemiştir.

Günümüzde 13. yüzyıldan itibaren ulaşabileceğimiz Fars metinlerinin çoğu Fransa ve Almanya'dan çıkmıştır. Fars oyunları, cinsel hazları savunur, günlük eylemleri hızlı basit bir şekilde sunar, ayrıntıya girmez, kısa anlatıların sahnelenmesi olarak ilerler.

Kilisenin, *Soytarılar Şöleni*'ni, kapatmaya çalışmasıyla ortaya çıktığı düşünülen bu türün iki farklı çeşidi ile Fransa'da karşılaşılır. *Sotties ve sermons joyeux* adlı bu fars çeşitleri, soytarılar şöleninin bir uyarlaması olarak düşünülür. Bazen hukukçular derneğinin, bazen de öğrencilerin sahnelediği farmlar bulunmaktadır (Borocket & Hildy, 2008).

1.2.3.4. Moralite Oyunu

Moralite oyunun kökeni birçok etkiye dayandırılabilir. Öncelikle her biri yedi temel erdem (basiret, adalet, ölçülülük, metanet, inanç, umut ve yardımseverlik) ve yedi ölümcül günah (kibir, açgözlülük, şehvet, öfke, oburluk, kıskançlık ve tembellik) ile ilişkili olan yedi duaya ayrılan “Pater Noster” duaları, insanın ruhuna sahip olmak için iyi ve kötünün arasındaki bitmek bilmez mücadelenin çerçevesini tayin etmiştir. İkinci olarak İncil'in öğretilerini günlük hayatın problemlerine uygulayan gezgin vaizle, yedi erdem ve yedi günah kavramlarını insanların yapması gereken seçimleri göstermek için bir şema olarak kullanmıştır. Üçüncü olarak hem dini hem seküler literatür, alegoriyi popüler hale getirmiştir. Dördüncü olarak Hristiyanlık ölüm ve ölümden sonraki hayatla gittikçe daha çok ilgilenmeye başlamış ve insanları sürekli “kendi sonlarını düşünmeye” çağırmıştır (Borocket & Hildy, 2008: 93).

Moralite oyunu 14. Yüzyılda dini oyun olarak ortaya çıkan ancak zamanla seküler hale gelen didaktik oyunlardır. Birçok bölgede görülmüş olmasına rağmen çoğunlukla İngiltere ve Fransa'da sıkça rastlanmıştır. Belediye ve esnaf loncaları tarafından sahnelenmiştir. Moralite oyunları İncil'in içindeki kişileri ya da azizleri ele alan dinsel oyunların dışında günlük hayatımızda karşımıza çıkabilecek ortalama kişilerin ahlaki deneyimlerini ele alır. Oyunlarda insanların şeytana uyma eylemlerini canlandırır. Oyunlarda ana oyun kişisi *insanlık* olarak adlandırılır. İyi ve kötü kavramları kişileştirilerek sahnelenir. Çoğunlukla ana oyun kişisi yani insanlık; kötünün çekiciliğiyle kandırılır ancak; oyun sonunda *merhamet* isimli oyun kişisi ona Tanrı'nın yüceliğini anlatarak doğru yola çekilirdi.

Moralite oyunları, konu olarak seçilen ahlaki davranışların, Hristiyanlığa göre iyi, güzeli ve olması gerekeni anlatması 16. Yüzyıla kadar devam etmiştir. Bu tarihten sonra yöneticilere verilecek doğru eğitimi, düzgün yaşamayı anlatan konulu oyunlarla sekülerleşmiştir. İlerleyen süreçte katolikler ve protestanlar arasında çatışmaları her iki

taraf kendi gözüyle moralite oyunları aracılığıyla sergilemiş ve bu çatışma unsurları daha da dünyevileştirmiştir.

Sonuç olarak Ortaçağ dönemi dini ve dünyevi ritüellerin, şenliklerin ya da seremonilerin toplum hayatında önemli bir yer tutmuştur. Bu bağlamda kutlamalarda da tiyatrodan faydalanılmıştır. Bu dönemi tiyatro bağlamında özetlediğimizde dini tiyatro diye isimlendirilen, kilisenin elinde Hristiyanlık adına tiyatrodan faydalandığını gözlemlemekteyiz (Brockett G., Oscar,; Ball,Robert J., 2018).

12.yüzyılda batıda şiir teorisine yönelik ilgi durmadan arttı ama çok şey vadeden Horatiusçu başlıklarına -Vendome'lu Mattethew'un (1175) *Ars versificatoria'sı*- karşın böyle çalışmalar dram hakkında ya pek az şey söyleyip ya da hiçbir şey söylemeyerek, her zaman retorik süslemelerden yahut üsluptan bahsettiler. Bununla birlikte, yüksek Ortaçağ'ın Yeni Platoncuları ve dilbilgisi uzmanları daha mantık yönelimli bir skolastik yaklaşımla karşı karşıya kalmaya başlayınca, bu konu 13. yüzyıl eleştirisi tarafından yeniden ele alındı. Değişimin itici gücü Aristoteles'in Arapça metinlerden ve tefsirlerden Latince'ye çevirilmesi idi: şiir teorisindeki temel metin, büyük arap bilgini İbni Rüşt'ün (1126-1198) Hermannus Alemanus, şiir sanatın ayönelik iki geleneksel yaklaşım arasında bir ayrım yaptı: biri Cicero'dan alınmıştı ve şiir sanatını retorik bir dalı olarak görüyor, bu nedenle de pratik felsefeyle yahut ahlak felesefesiyle ilişkilendiriyordu. Hermannus, Aristoteles'in şiir sanatını mantığın bir dalı yaparak üçüncü alternatif sağladığına inanıyordu; buna göre belirli etkiler şiirsel araçların uygun bir şekilde kullanılmasıyla elde edilmekteydi (Carlson, 2007: 34).

İbni Rüşt ve Hermannus yukarıda belirtilen etkiler için ana eksenli olarak didaktik bir tavırdıydılar, bu didaktik anlayış Cicero'nun ahlaki yaklaşımına da uyuyordu. İbni Rüşt Aristoteles'in *Poetika*'da oluşturduğu bazı kuramlara tam anlamıyla hakim değildi, bazı kavramları kendince yorumladığında Hermannus ve benzeri kuramcılar gibi düşünmüyordu. O tragedyayı ve şiir çok ahlaklı bulmuyordu. Bu ahlaki anlayışını çevirisine de yerleştirdiği düşünülmekteydi. "Taklit edenler ve benzerini yapanlar, sanatları yoluyla insanları belirli seçimlere sevk etmeyi ve diğerlerinden uzaklaştırmayı isterler; temsil edilmekte olan konuları, ya erdemleri ya da kusurları sunacak şekilde ele almalıdırlar. Böylece temsilin hedefi uygun olanın özendirilmesi ve alçakça olanın reddedilmesi" (Averroes, Charles; E. Butterworth, 1999: 351). İbni Rüşt'ün çevirisini en iyi şekilde Arapça'dan, ingilizce'ye çevrildiği ve bir *Poetika* tefsiri diye isimlendirilen *Kurtuba'lı İbn Rüşt'ün Aristoteles'in Poetikası Üzerine Orta Yorumu* isimli kitapta İbni Rüşt, ahlak ile taklit arasındaki ilişkiyi belirtmiştir. İyiliğin ödüllendirildiği, kötülüğün cezalandırıldığı bir adalet duygusuyla tragedyayı açıklamıştır.

Ortaçağ'ın eleştirel, ahlakçı ve didaktik düşünce fikrine Aristoteles'in Poetikasını ahlak ve didaktik eğitim bağlamında tefsir eden İbni Rüşd, bu yorumuyla Ortaçağ tiyatrosuna böylece yön vermiş olduğu belirtilir (Carlson, 2007).

Antik Yunan medeniyetinin düşünselliğe, dine ve ahlaka olan yatkınlığı ve otoritenin bu üçlü etmeni tragedyalar aracılığıyla kullanması, Roma Dönemi'nin günlük olarak yaşayıp, eğlence ve korku ikilemiyle menipüle edilmesinden sonra tarih sayfasına çıkan Orta Çağ çoğu tarihçi tarafından Avrupa'da karanlık çağ olarak adlandırılır. Ancak şunu da belirtmeliyiz ki Orta Çağ'ın o karanlık yüzü sadece Avrupa'da gözlemlenir. Avrupa'da Karanlık Çağ yaşanırken Abbasi devleti halifesi Mansur, Bağdat'ı kurar ve İslam'ın Altın Çağı başlar. Bağdat, Müslüman alimlerin merkezi olur. Türkler Malazgirt'ten girer ve Anadolu bir Türk yurdu olur ve ilerleyen zamanda büyüyerek Orta Çağ Dönemi içinde Doğu Roma İmparatorluğu'nun son ve en önemli parçasını fethederek bir imparatorluk kurulur ve Türklerin de altın çağı başlar. Avrupa'da karanlık bir dönem yaşanırken doğu medeniyeti diye isimlendirilen ve çoğunlukla İslam Coğrafyası diye adlandırılan yerlerde bilim, fikir ve refah gözlemlenmektedir.

Orta Çağ Avrupasına baktığımızda Hz. İsa'nın yaydığı Hıristiyanlık yayılmaya başlamış ve o dinin kurumsal temsilcisi olarak ortaya çıkan Kilise, Hıristiyanlığın yayılması için çalışmaya başlamıştır. Hıristiyanlığın yayılması için bazen iyilik ve ikna yoluyla bazen de mevcut otoriteyi bile zorlayarak korku ile kendi kitlesini büyütme, bilinçlendirmek için uğraşmıştır. Hıristiyanlık kuralları içinde yaşayan bir toplum oluşturmaya çalışmıştır.

Kilise, önceleri tiyatroyu gerçek olmayan olayları uydurduğu, bastırılması gereken tehlikeli heyecanları uyaran, dine aykırı bir ortam oluşturan, ahlaka uygun davranmayan bir eylem olarak görmüş ve Pagan ayinlerini devam etmesine ortam hazırlayan bir kurum olduğunu düşünmüştür. Böylece tiyatro üzerine zorlayıcı bir baskı kurmuş yok etmeye yakın bir süreç yaşatmıştır. Kurduğu ve büyüttüğü toplumu elinde tutmak için her alanda kurduğu baskıyı tiyatro üzerinde de gerçekleştirmiştir. Ancak Latin kuramcılar tıpkı Antik Yunan kuramcıları gibi yeniliğe açıktır. Bununla birlikte bu Helen egemenliğinden sıyrılıp Hıristiyanlık içinden bir yenilik çıkarmayı arzu etmişlerdir. Hıristiyanlık propagandası için tiyatronun iyi bir araç olduğu belirtmiş ve kiliseyle birlikte hareket etmişlerdir. Kilise, önceleri sadece okuma tiyatrosu gibi, bir edebiyat koluna benzettiği

tiyatroyu daha da elverişli hale getirmiş, ayinler sonrası İncilde geçen dini öyküleri Papazlarla canlandırmıştır. Hıristiyanlığın tanıtılması ve yayılması için elverişli olduğu düşünülen tiyatro, Kilise kapısına çıkmış daha büyük bir kalabalığı etkileme aracı haline getirilmiştir. Yönetici otoritenin de desteklediği bu tür oyunlar toplumun yönlendirilmesi bağlamında başarılı olmuştur.

Kilise yaptığı tiyatroyla; kiliseye, kilise temsilcilerine ve kiliseye yardım eden yöneticilere kayıtsız şartsız iman edilmesini, onlara destek vermesini, dini, ahlaki ve otoriter kurallara uyulması gerektiğini vurgulamıştır. Yöneticilerin ve dinin kıldığı zorunlulukların yanında bir de tiyatroyla didaktik bir söylem geliştirmiş ve takipçilerini hem büyütmüş hem de manipüle etmiştir. Bu açıdan bakıldığında tiyatro kuramcılarının en kötü tiyatro süreci olarak betimlediği Orta Çağ'da, Kilise ve otorite istediklerini elde etmişler ve başarılı olmuşlardır.

1.2.4. Rönesans Dönemi

Rönesans ilk olarak İtalya'da ortaya çıkmıştır. İtalya'da, Roma İmparatorluğu birikiminin olması elbette hem Rönesansın doğuşuna hem de tiyatral bağlamda gelişimine katkısı bulunmaktadır. İtalya'nın coğrafi konumu gereği Afrika, ve doğu Akdeniz'e yakınlığı, ticaret yollarının önemli durağı oluşu onu kültürel bağlamda daha geliştirmiş ve daha diri tutmuştur. Yapılan bu ticaret İtalya'da hem sanatı hem de kültürü olumlu yönde etkilemiştir. Bununla birlikte, Roma Katolik Kilisesi, İtalya'dadır. 13. Yüzyılın sonları itibariyle katolik kilisesi arasında bir ihtilaf yaşanmış bundan olumsuz olarak etkilenen Roma yönetimi zarar görmüştür. Papalık makamı Fransa'ya taşınmıştır. Kent devleti yöneticilerine kendilerini göstermek isteyen paralı italyanlar güç mücadelelerine girişmiş ve gücü ele geçirmek, göze girmek için de sanatçı, yazar ve bilim adamlarına destek vermişlerdir. Himayelerine aldıkları sayı arttıkça Rönesans güçlenmiştir.

Bu dönemde Ortaçağ'ın zanaatkarları ile yazarlarının yerine, güç kazanmak için çaba gösteren ve başarıları taktir edilen sanatçılara çıkmaya başlamıştır. Bu dönemde sanat, İtalya'da 1300'lü yıllarda Dante (1265-1321) ile başladığı gözlemlenmiştir. Dante, *İlahi Komedy*a adlı eseriyle dini bir konuyu işlemesine rağmen, günlük dilde yazılan ilk edebi eserdir (Borocket & Hildy, 2008).

Rönesans döneminde kuramcılar şiir sanatına değer vermiştir. Tiyatro ile ilgili eser oldukça azdır. Kuramcılar şiirle ilgili eser verirken tiyatroyla ilgili detaylı bir çalışma yapmadan sadece bahsetmişlerdir. Antik Yunan ve Latin tiyatroyu örnek alan bu dönemin kuramcıları tiyatronun toplumu eğitme görevini vurgulamışlardır.

Aristoteles, Ortaçağ döneminde de tanınan bir düşünürdü ancak; Horatius, Cicero, Platon gibi düşünürler kadar değer gören bir düşünür değildi. Poetika'yı, İbni Rüşt'en alıp çeviri yapan Hermannus'un çalışması çarpıtılmış ve iyi değerlendirilmemiş olsa bile Aristoteles'i görünür kılmayı başardı. Çünkü o zamana kadar Poetika batı dünyası arşivinde yoktu.

1500'lü yıllarda, Giorgio Valla'nın latince çevirisi ile Poetika'nın iyiye yakın bir çevirisi ile Rönesans kuramcıları tanıştılar; ancak Ortaçağ'ın didaktik ve retorik düşüncesinin temsilcisi olan Latince, bir heyecan yaratmadı ve Rönesans kuramcıları, İbni Rüşt'ün çevirisini tercih ettiler. Sonraki yıllarda kuramcılar, klasik kuramın, bütünlük arzeden bir yapı olduğunu, görünen yanlışlar ya da tutarsızlıkların genellikle çeviri hatası olduğunu iddia ettiler. Bununla birlikte Geç Ortaçağ'ın ahlak ve eğitim kavramlarını, Latin kültürünü kullanarak üretmeye çalıştılar (Carlson, 2007).

Ortaçağ tiyatrosu, kilisenin içinden doğarak, Hristiyanlığı cahil olduğunu düşündüğü, Hristiyanlığı zorla ya da bilişsizce kabul eden halka daha kolay anlatacağını düşünerek tiyatroyu bir araç olarak kullanmıştır. İncil'de bulunan olayları, İsa'nın yaşam öyküsünü ve sonra da Azizlerin hikayelerini canlandırmıştır. Kilisenin içinden, avlusuna sonra da kent meydanlarına yayılan bir tiyatro süreci gelişti. Rönesans döneminde tiyatro en başta sahneleme bağlamında ayrılmıştır. Ortaçağ döneminde simultane yani eşgüdümlü olan ve algının kırıldığını düşünen Rönesans kuramcıları algıyı bir arada tek merkezde toplamayı amaçlamışlar ve her sahnede tek olay olmasını öngörmüşlerdir. Görsel sanatlarda egemen olan barok tarz tiyatro binalarında, sahne dekorunda,oyunculukta ve metin üzerinde etkili olmuştur. Çerçeve sahne diye isimlendirilen İtalyan Rönesans tiyatro sahnesi barok tarzın sonucudur. Sahnede ilgi odağı tek merkezde toplanmaya çalışıldığı için ilgiyi dağıtacağı düşünülen oyuncular bir düzen içinde sahnede kalmalarına izin verilmemiş ve odaklanma sorununun yaşanmasının önüne geçilmiştir. Oyun kişileri bazen gerçekçi bazen de biçimsel olarak işlendiği gözlemlenmiştir. Böylece Rönesans'ta tiyatro anlayışı, her ülkede yapısal ya da

teknik bağlamda değişiklikler gözlemlenmiştir. Bu farklılaşmadan dolayı her ülkenin toplumsal yapısına, koşullarına, kültür anlayışına ve yönetim anlayışına göre farklı gelişim göstermiştir. İtalya’da görsel sanatlar ve mimari alanındaki gelişmeler tiyatro binalarını ve sahnenin teknik özelliklerini geliştirmiştir. Bu teknik gelişmeler sahnede etkileyici ve şakınlık verici sahneleri yaratmıştır. Böylece tiyatroya destek veren yönetici topluma ya da diğer yöneticilere karşı gücünü göstermesine olanak sağlamıştır. Bu çağın başında ekonomik olarak sanata destek veremeyen Fransa, ekonomisini düzelttikten sonra, İtalyan sanatçıları ülkesine davet ederek sahne düzenlemelerini istemiştir. Bu süreçten sonra Fransa tiyatroya ve kuramsal uygulamalara değer vererek kendi tiyatrosunu tamamlamış ve sonraki yıllarda Klasik Fransız tiyatrosunu ortaya koymuştur. Farklı devletler ve milletlere rağmen birbirine benzer toplum koşullarını taşıyan oyunlar, derebeylik ortamından köyden kente göçen ticaretle uğraşırken zengin olan bazı toplum fertlerinin yaşam koşullarını ve toplumdaki yerlerini ve çıkar karşısında takındıkları tavrı seyirciyle buluşturur. Oyunlarda ayrıca derebeylikten kaçarak ekonomik olarak güçlenen bu kişilerin kentin yeni derebeyi olma çabalarını da gösterir. Rönesans döneminde güçlü hale gelen birey kavramı sahnede yeni bir alan bulmuştur kendine. Orta sınıf diye isimlendirilen bu grubun güçlü ve zengin olma tutkusu oyunlara yansımıştır. Bu yıkıcı güç tutkusunun karşısında geleneksel değerler önemini yitirir (Şener, 1998).

Rönesans döneminde saray ve elitler tarafından bir nostalji unsuru olarak ya da hayranlığın etkisiyle Antik Yunan oyunları taklit edilmeye, o oyunların taklitleri yazılmaya çalışılmıştır. Dönemin ruhuna, seyirci anlayışına pek de uymayan bir tiyatro anlayışı olmasına rağmen bunda ısrar edilmiştir. Mitolojinin ya da antik oyunların bilinen öykülerinden yola çıkılarak yazılmaya çalışılan bu oyunlar halktan pek de destek alamamıştır. Bu dönemin tiyatro kuramcıları ve oyun yazarları özgün ve renkli değillerdir. Ortaçağ anlayışından uzaklaşıp birey eksenli bir anlayışta olasalar da yeni bir tiyatro anlayışı geliştirme konusunda farklı görüşlere sahip olmuşlardır.

Bu dönemin kuramcıları öncelikle İtalyan kuramcılardan etkilenmişlerdir. Bu etkileşimden dolayı ana kaynakları Antik Yunan düşünürleri olduğu gözlemlenir. Bu yüzden farklı ülkeler olsalar da benzer anlayışta tiyatro sanatı ele alındığı gözlemlenir. Bu benzer anlayışın farklılaştığı İngiltere ve İspanya gibi ülkeler vardı. Bu ülkeler İtalyan kuramcılarının yaptığının yanında yerli yazarlara da önem göstermişler ve çağa yeni bir

soluk getirmişlerdir. Bu yeni soluk başlangıçta ciddiye alınmamış ve bayağılıkla suçlanmış ancak canlı bir ruhu olan yeni oyunlar Antik tiyatroya bir alternatif olmuştur.

Bu dönemde, bir Ortaçağ geleneği haline gelen kilisenin ve yöneticilerin tehlikeli bulunduğu tiyatronun, Rönesans kuramcıları tarafından güçlü bir şekilde savunduklarını gözlemlemekteyiz. Tiyatroyu ahlaka aykırı olarak belirten din ve devlet temsilcilerine karşılık canlandırılan tiyatro, bir ivme kazanmıştır. Ortaçağ'dan aldığı güçle bu dönemde de tiyatroya karşı çıkan kilise yönetimi, tiyatronun kendi alanları dışında sahnelenemesi ile ahlaksız ve zararlı olduğunu söylemesi ve bu yönde adım atılmasını istemesine karşılık dönem yazarları Antik Yunan düşüncesinden ve Horatius'un söylemlerinden yola çıkarak gerçek tiyatronun nasıl olması gerektiğini şöyle savunurular.

- 1) Tiyatro sanatı ciddi bir türdür, gerçekleri gösterir, tarihten daha felsefi niteliktedir. En ilkel ulusların bile şiiri ve dramı sevdikleri görülür. Ünlü yazarlar bu sanatı övmüşlerdir. Şiir sanatı -dram şiiri de dahi- insanların yasaların, felsefi düşüncelerinin tohumlarını atmış, kültür gelişiminde etkin olmuştur.
- 2) Tiyatro eğiticiidir. Eğitimi tatlı ve eğlenceli bir biçimde yaptığı için felsefeden daha etkili olabilmektedir. Tiyatro kusurları, zaafı göstererek seyirciye nelerden kaçınması gerektiğini gösterir, onu doğru davranışa hazırlar.
- 3) Tragedyada genel ve üstün gerçekler yansıtılır.
- 4) Uygulamada görülen aksaklıklar tiyatronun zararlı oluşundan değil, uygulayanların hatalı davranışlarından ileri gelir (Atkins, 2021: 78,79).

Bu savunuyu yapan yazarlar Platon'a açıkça karşı çıkmamakla birlikte Aristotele'le Platon arasında bir bağ kurarak yeni bir anlayış getirmeye çalıştığı gözlemlenmektedir. Platon'un şiire değil onu kötüye kullananlara karşı olduğunu söylemektedirler. Platon'un merkeze konulmasının sebebi Ortaçağ kültürünün, kilisenin ve yöneticilerinin platon'a değer vermesi ve referans almasıdır. Bu savunuyu yapan yazarlar tiyatronun canlanması adına Platon'dan örnek vererek canlanan tiyatro anlayışının ivme kazanması içindir. Bu bağlamda Platon'un yanlış anlaşıldığını şiir sanatına değil kötüye kullanılan şiir sanatına karşı çıktığını belirtmek ve tiyatro adına yeni değerler yaratmak istemişlerdir. Ortaçağ'da tanınan ama yeterli değeri Görmeyen Aristoteles'i ve çevirisinin ellerine geçtiği *Poetika* adlı eserini de daha derinliğine araştırmaya çalışmışlardır. Elbette bunu yaparken Horatius'un *Ars Poetika* eseri de bu dönem yazar ve düşünürlerin başucu kitabı haline gelmiştir. Her ne kadar savunularında ve diğer söylemlerinde Platon üzerine yorumla yapsalar da dönem yazar ve düşünürlerinin üzerinde Platon'un etkisi az olmuştur. Cicero'nun ve Quintillan'ın öyküyü işleme yöntemleri, Donatus'un komedya ile ilgili görüşleri benimsendi.

Aristoteles ve Horatius'u tiyatro ve yazın sanatının en üstü düzey isimleri olduğunu düşünen Rönesans düşünürleri Poetika'yı doğru ve yeterli anlamamışlardır. Bu yanlış anlamamanın en önemli sebebi Aristoteles'in öneri olarak sunduğu her şeyi değişmez kural olarak ele almışlardır. Bu durumun hata olmasının en büyük nedeni Aristoteles'in şiir sanatı, tragedya ya da tiyatro adına söylediği, belittiği tanımlamaların onun gözlemlerine, ve öznel yorumlarına dayanmasıdır. Elbette Poetika adlı eseri tiyatronun vazgeçilmez en eski ve en yetkin eseridir; ancak nihayetinde Tanrı buyruğu değildir. Söylemlerini ciddiye alıp, özümseyip çağın gereklerine, sosyolojik yapısına ve tiyatro anlayışına uyarlamak daha doğru ve faydalı bir eylemdir.

Bu çağın önemli ve büyük yazarları olan Shakespeare ve Lope de Vega yapılan bu tenkitlere uymamıştır. Halkın beğenisini ön plana koyarak tiyatro yapılması gerektiğini düşünmüşlerdir.

Rönesans tiyatro düşüncesinin odaklandığı konular şunlardır: a) Tiyatro okunmak için değil oynanmak içindir, b) Tiyatro'da gerçeğe benzerlik gözetilmelidir, c) Tragedya ve komedy farklı özellikler taşıyan ayrı türlerdir, d) Antik kuramcılar önerdikleri biçimlendirme kurallarına uyulmalıdır, e) Tiyatronun görevi eğiterek yarar sağlamak eğlendirerek zevk vermektir (Şener, Düünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi, 1998: 81)

a) Ortaçağ döneminde tiyatro sanatı şiirin bir türü olarak düşünülüyordu. Tiyatro oyunlarının sahnelenmesini tehlikeli olarak kabul eden İlk ortaçağ döneminde kilise, tiyatroyu, şiir niteliğinde okuma metinleri olarak değerlendirilmişti. Rönesans döneminde tiyatronun hareketlenmesiyle birlikte toplumun yaşamında yer tutmaya başlamış ve tiyatronun bir okuma metni olmadığı bir canlandırma eylemi ve sanatı olduğu vurgulanmıştır.

b) Aristoteles'e göre taklit eylemi duyularla algılanan gerçeklerin özüne benzer olarak yansılmasına taklit denir. Platon buna karşı çıkıyor ve zaten duyuların algılamasının insanı aldatacağına bununla birlikte görülen ya da hissedilen her şeyin bir taklitten, bir gölgeden ibaret olduğunu vurgulayarak karşı çıkıyordu. Ortaçağ'da ise kilise simgesel bakış açısıyla allegoriden faydalanarak kendi öykülerini seslendirmeyi amaç edinmişti. Biri söylem ve anlatı sanatı olarak kabul ettiği ve daha çok dini figürlerin olduğu bu anlatı şiir sanatını zaten toplum çok da kabul etmemiş bununla birlikte bir dayatmayla yaşamını süren bu edim Rönesans anlayışıyla toplumun ilgisini ve beğenisi çekmişti. Rönesans düşünürleri Antik Yunan anlayışını benimserken Aristoteles'in

bahsettiğimiz taklit kavramını Poetika’da belirtilen haliyle kabul ettiler. Bu dönemde düşünürler takliti gerçeğin özüne sadakatli bir şekilde yaklaşılarak estetik kaygılarını ve çabalarını da içine katarak uygulamak isterler.

c) Rönesans düşünürlerine göre tragedya ve komedya tıpkı Aristoteles’in belirttiği gibi ayrı türlerdir. Tragedya daha ağırbaşlı, konusunu mitler veya tarihten alan bir yaklaşım olmalıdır. Tragedyada soyluları başına gelen sonu hüsrarla biten öyküler olmalı, komedya daha günlük öykülerin işlendiği, ortalama insanların başına gelen durumları konu edinmeliydi. Antik düşünceye ve Aristoteles’e öykünen Rönesans düşünürleri trajik ile komedinin birleştirildiği traji komik oyunları reddediyorlardı bunu doğaya ve insanın özüne uygun olmayan bir durum olarak kabul ediyorlardı.

d) Aristoteles’in Poetika’ında değindiği üç birlik kuralı, uzunluk, denge gibi biçimsel önerileri ele alan Rönesans kuramcıları onun söylediği izlekte hareket ederek çağın seyirci anlayışına, toplum yapısına ve günlük hayatın olanaklarına göre biçimlendirmişlerdir. Çağın önemli estetik kaygısı olan simetriyi de kullanarak bölümlmeyi bu bağlamda oluşturdular. Bu dönemde oyun sürelerinin çok uzun sürmemesi konusunda hem fıkirdiler. Oyunların üç saati geçmemesini istiyorlardı. Yunan kültürünün mirası olan ve Aristoteles’ten gelen biçimsel önerileri değişmez ve takip edilmesi zorunlu kabul ediyorlardı. Zaten bu anlayışın sonucunda klasik akım doğacaktı. Aristoteles’e göre başı ve sonu belli olan belli uzunluktaki tiyatro anlayışı, oyunun uzunluğu bağlamında çağa ve seyircisine uygun hale getirildi. Üç saati geçmemesi gereken oyunlarda, detaylara çok yer verilmemeliydi, seyircinin gözünden kaçacak, dikkat dağıtacak eylemlerden kaçınılması gerektiği savunuluyordu.

e) Rönesans kuramcıları seyirciyi eğlendiren, dans ve müzikle birlikte güzel vakit geçirmesini sağlayan bir yandan da ahlaki ve sosyal değerler bağlamında onları eğiten bir anlayışla tiyatro yapılmasını arzu ediyorlardı. Bu bağlamda Horatius’un söylemlerini takip etmekteydiler. Sahnede kan gösterilmemesi, adallettten şaşılması, kötüyü temsil edene karşı durulması gibi erdemli eylemlerin toplumun ahlaki yönden eğitilmesine yararlı olduğunu belirtmekteydiler.

Açıklamaya ve anlatmaya çalıştığımız bu düşünceler ışığında canlı bir tiyatro sürecinin yaşandığı, özellikle Ortaçağ’dan sonra tiyatronun olması gerektiği gibi sahnelenmeye başlandığı bir süreci gözlemlemekteyiz. Bu canlılığa rağmen bu süreci

değerlendirdiğimizde birçok düşünürün bu bağlamda çalışması olmasına rağmen yeni ve tetkileyici bir görüşün olmadığını, Antik Tiyatroyu kutsayan ve kiliseye karşı tiyatroyu savunma refleksiyle hareket eden bir anlayışın varolduğunu söyleyebiliriz. Aristoteles ve Horatius'un söylemlerini bu çağa aktarmaya çalışıldığı bir süreç yaşanmıştır. Elbette Ortaçağ'dan sonra bunun yapılması bile olağanüstü bir şekilde tiyatroya katkıdır. Ancak bununla birlikte diğer yandan bu kadar Aristoteles ve Horatius'un söylemlerine sadık kalınmasını öneren düşünürlere rağmen toplumun tiyatro anlayışına uygun oyun yazan oyun yazarları bu dönemi daha da renklendirmişlerdir.

Bu dönemi anlatmaya çalışırken karşımıza çıkan Opera'nın da irdelenmesi gereklidir. 1590 yıllarında Antik Yunan tragedyasının öğeleri olan müzik ve söylem ilişkisini yeniden kurgulanıp canlandırılmasına çalışılırken ortaya çıkan yeni bir türdür. Kısa zamanda oyun, müzik, dans, efekt ve görselliği bir araya getiren popüler bir tür olarak karşımıza çıkar. Halka açık olmayan, sarayda seçkin misafirler için düzenlenen, saray atmosferinde etkileyici bir sunumla sahnelenen bu tür, perspektif sahneleme ve resim çerçevesi şekli olan sahne tekniğiyle yaygın hale gelmiştir. Saray seçkinlerinin ilgiyle seyrettiği bu tiyatro türü zamanla halkın da seyrine sunulmuştur. 1937 yıllarında Venedik'te sahnelenen halk operası sarayın seçkin elinden alınmış ve halka gösterimler düzenlenmiştir. Mimari açıdan dönem tiyatro sahnelerinden farklı olan opera sahneleri hızla çoğalmıştır. Perspektif sahneleme ve çerçeve sahneyi birleştiren opera tiyatro sahnelerinin de bu bağlamda gelişmesine sebep olmuştur. Seyirci alanı bölümlere ayıran opera sahnesi yine dönem tipik tiyatro sahnelerinde yaygınlaşmıştır. Opera seyircisi sınıflara uygun bir şekilde seyircisinin oturmasını örgütler. Loca, parter, galeri olarak isimlendirilen bu oturma düzeni, farklı sınıfların birbiriyle iletişim kurmadan aynı oyunu seyretmesini sağlar. Üst katlarda localar bulunmakta ve zengin, seçkin ya da soylu diye isimlendirilen seyirciler buradan seyrederek. Alt katta localara göre daha ucuz olan parter bölümü bulunmaktadır. Locaların üst katında ise sahneye en uzak olan galeri bölümü bulunmaktadır. Bu bölümde işçi, gebe ya da alt sınıf diye isimlendirilen seyirci kitlesi oyunu seyrederek. Opera türü 17. Yüzyıldan itibaren Avrupa'ya İtalya'dan hızla yayılmış ve diğer Avrupa ülkelerinde de aynı kurallarla sahnelenmeye devam etmiş bir tiyatro türüdür (Brockett G., Oscar,; Ball,Robert J., 2018).

Rönesans dönemi içinde karşımıza çıkan başka bir tiyatro çeşidi ise Commedia Dell'Arte oyunlarıdır. Kesin olarak ne zaman ve yazıldığı, ortaya çıktığı belli olmasa da

1560 yıllarında kayıtlara net olarak geçtiği için Rönesans dönemi tiyatrosu bağlamında kısaca değinmek doğru olacaktır. Halka açık olarak ve profesyonel oyuncular tarafından yapılan bu oyun türü olan Commedia Dell'Arte ile ilgili kuramcılarının bazıları mimlerden geldiğini, bazıları Roma dönemindeki gezgin tiyatro topluluklarından geldiğini, bazıları, Roma komedyalarından doğaçlama olarak evrildiğini, bazıları, Ortaçağ Fars oyunlarından çıktığını belirtir. İtalya'da resmen ortaya çıkmış ancak Fransa, İspanya ve birçok Avrupa ülkesinde de sahnelemelere rastlanmıştır. Sahnelendiği her yerde alt ve üst sınıfa oyunlar oynadığı belirtilir. Bir kanava üzerinde ilerlese de doğaçlama üzerinden ilerleyen bir yapısı olduğu için oyuncu en temel yapıtaşdır. Her türlü sahnede oynanan Commedia Dell'Arte, meydanlarda, sarayda, iç – dış mekanlarda, yerleşik tiyatro sahnelerinde sahneleme yapmıştır. Commedia Dell'Arte'de tipler üzerinden ilerleyen çoğunlukla gülmeceye dayalı bir kurgu bulunmaktadır. Ancak bu tipler zaman içinde öyle gelişmiştir ki sahne hayatına herhangi bir tipi canlandırmayla başlayan bir oyuncu, oyunculuk kariyeri boyunca aynı tipi canlandırarak emekli olabilir. Bundan dolayı da tipin içine yıllar içinde giren oyuncu doğaçlama yapmakta hiç zorlanmaz ve bu konuda çok başarılı bir icra gerçekleştirebilir. Hitap ettiği hedef kitle genel olarak ortalama halktır. Bu bağlamda gülmeceye dayalı, eğlendirici üslubuyla günümüze kadar gelip geleneksel tiyatro bağlamında devam etmektedir (Wiles & Dymkowski, 2019).

Rönesans tiyatrosu, öncelikle Antik Yunan düşüncesini ön plana alarak, çağın sanatsal gelişiminden tiyatral bağlamda yararlanmıştır. Etkilediği hedef kitle, Ortaçağ baskısı altında Kilise kuralları altında ezilmiş, sanattan, bilimden uzak kalmıştır. Bu hedef kitle, çoğu zaman tiyatroyu rahiplerden kiliselerde bir şiir anlatısı olarak dinlemiş, konuları dinsel ve didaktik olan bu şiir dinletileri ve anlatılarıyla belki de tiyatroyu öyle sanmıştır. Eski çağlardan gelen geleneksel eğlencelerini, festivallerini sadece evlerinde yaşamaya çalışmış alt sınıfın kurtarıcısı olmuştur. Rönesans kuramcılarının canlandırdığı Antik oyunlar, kuramcılarının bu bağlamda çağa ayak uydurarak gerçekleşmesine ışık tutmaları, saraydan çıkıp halka ulaşan opera, meydanlarda, yerleşik tiyatrolarda yapılan Commedia Dell'Arte oyunları ile canlı, kendi içinde tutarlı, kendinden sonraki kuşaklara ışık tutacak bir tiyatro gerçekleşmiştir. Ortalama halk katmanları Antik oyunlarla kilise baskısından kurtulmuş, bununla birlikte Antik ahlak ve öğrenim biçimleriyle eğitilmeye, biçimlenmeye çalışılmıştır. Ortaçağ halk kesimlerini uyandırma ve harekete geçirme ve bir taraftan da güdüleme eylemi bu bağlamda başarılı olmuştur. Sınıfsal

ayrımın olduğu dönemde Operanın oturma biçimine de zamanla alışan alt sınıf, böylece hiç birlikte olmayacakları kendileri dışında iki sınıfla birlikte aynı anda aynı salonda ancak; farklı bölmelerde tiyatro seyretmeye başlamışlardır. Bu orta sınıf ve alt sınıflar için bir ilktir. Soylu, zengin ya da yöneticilerden her zaman farklı yerlerde aldıkları tiyatro hizmetini Opera ile birlik aynı anda almaya başladıkları için de farklı bölümlemede oturmayı dert etmemişlerdir. Güçlenen yeni burjuvazi sınıfının da Rönesans dönemine etkisi yadsınamazdır. Bu sınıf ise ekonomik olarak güçlenen ancak bir üst sınıfa yükselmeye çalışan tüccar sınıfıdır. Kendilerini görünür kılmak ve soylular sınıfına yükselmek adına sanata ve sanatçıya ekonomik destek vererek sanatın ve dolayısıyla tiyatronun gelişimine ivme kazandırmışlardır. Saray ya da soylu kesimi ise ekonomik koşullarının kötüye gitmesiyle bu burjuvazi sınıfını kullanmaya çalışmış ve önceki keskinliklerinden sıyrılarak ortalama alt sınıfla tiyatro izlemeyi kabul etmiştir. Bu bağlamda toplumu araç haline getirerek tiyatrodan faydalandığını, tiyatronun ise kendini araç haline getiren toplumu bir anlamda yöneterek yaşam koşullarında, ekonomik durumlarında, statülerinde, eğitim durumlarında değişiklikler yapmaya fırsat sunmuştur. Kuramcılar kendi çağlarında olmasının istedikleri insan profilini ortaya koydukları düşünceleriyle oluşturmaya çalışmıştır. Antik Yunan kültüründeki sanatı canlandırmaya çalışarak o kültürü Rönesans insanı üzerinde etkin kılmaya ve beğendikleri o halkı ortaya koydukları tiyatro anlayışıyla yaratmaya çalışmışlardır.

1.2.5. Shakespeare

William Shakespeare (1564-1616) (Çalışlar, 1995: 575) doğumu ve kim olduğu üzerinde binlerce sayfa yazılan, bilinen yaşam öyküsü aslında birkaç sayfaya sığan ancak tiyatro tarihinin en çok konuşulan, üzerinde yazılar yazılan en önemli ve popüler oyun yazarıdır. Shakespeare'in yaşadığı dönem Elizabeth dönemidir. İngiliz Rönesansı'nın yaşandığı, canlanma ve büyüme sürecidir.

Büyük oyun yazarı olan Shakespeare, şairliği de çok değerli olan bir yazardır. Ayrıca oyunlarının da bu şiir uslûbu ile soneler yazan yazar 1593 yılında yayımlanan *Venüs and Adonis* şiiriyle dönemin popüler yazım alanına girer. Konusunu Yunan mitolojisinden alan ilk şiirin konusu, aşk tanrıçası Venüs'ün Adonis'e olan tutkulu aşkıdır. Venüs'ün Adonis'i baştan çıkarmak için yaptığı tüm uğraşlara rağmen, Adonis'in buna ilgisiz kalmasından sonra, bir yaban domuzu tarafından öldürülmesini anlatır. Bu

şiiirinin yayımlanmasından bir yıl sonra yayımlanan bir başka şiiirinin adı *The Rape of Lucrece*'dir. (Lucrece'e Tecavüz Edilişi) bu şiiiri de önce ki şiiiri gibi biraz şehvetli ve cinsellik kokmaktadır. Şiiirin konusu Roma efasnelerinden olan Tarquinius Lucrece'ye tutkuyla aşık olur, erdemli bir şekilde onu elde etmek ister ancak karşılık göremeyince de ona tecavüz eder. Lucrece ise bu olayı eşine ve babasına anlatır. Şiiirde, Lucrece'in nasıl intihar ettiğini kendi ağzından anlatır. 1609 yılında soneleri kendinden izin alınmadan bir matbacı tarafından basılır ve popüler hale gelir. Sonelerinin teması aşktır.

Shakespeare, kendi oyunlarını yayınlamamış bu yüzden oyunlarının yazılı metinleri günümüze ulaşmamıştır. Bugüne kadar gördüğümüz oyunlarının tamı tamamına onun yazdığı gibi olup olmadığı tartışma konusudur; ancak 18. Yüzyıl itibarıyla birçok kuramcı, Shakespeare'in tam olarak ne yazdığını saptamak için çalışmakta ve bu çalışmalar hala devam etmektedir.

Shakespeare'nin yaşadığı Elizabeth döneminde yazarlar metinlerini yayınlamıyor, okunsun diye yazmıyor hemen sahnede canlandırılınsın diye uğraş verirlerdi. O dönemde kimse tiyatroyu değerli bir edebiyat eseri olarak görmemekteydi. Seyirci kitlesi tiyatroyu eğleneceği bir mekan olarak gördüğü için o dönemde yazılan ancak yayımlanmayan birçok eser günümüze ulaşmamıştır.

Shakespeare'in oyunlarını yazma tarihi kesin olarak belli değildir. Ancak birçok kuramcı oyunlarının tarihiyle tasnif etmekten çok türleriyle ilgili tasnif etme yoluna gitmişlerdir. Genel olarak Shakespeare'in oyunları ilk komedyaları, geç dönem komedyalaları, İngiliz tarihi ile ilgili oyunları, tragedyalar, Roma ve Yunan tarihi ile ilgili oyunları olarak tasnif edilir. İlk komedyelerini incelendikten sonra tasnife devam edildiğinde elbette onun da yazarlık bağlamında ne kadar kendini geliştirdiği gözlenlenebilir (Urgan, 1989).

Shakespeare oyunlarını ortalama olaylardan ve temalardan kurgulamasına rağmen o oyunları diğer oyun yazarlarından ayırt edici bir hale getirip özgünleştirmiştir. Olaylar, durumlar daha oyunun başında gösterilir ve eylem daha sonra gelişir. Olay dizisinde farklı çatallaşmalar görünür ve farklı şeyleri anlattığı düşünülürken oyun sonuna yaklaşırken çözüme kavuşur. Bundan sonra olay dizisindeki çatallaşmanın netleştiğini ve birbirleriyle ilişkili olduğunu gözlemleriz. Sahneye yansıtılan eylem uzun bir süreyi

kapsar ve farklı mekanlarda geçer ancak nihayetinde böyle olmasının sebebi ise bu uzun süreç içinde hayatın devam ettiğini vurguladığı anlaşılır.

Shakespeare oyunlarında sahnede oyun kişisi çoktur. Tipler, karakterler sahneyi doldurur her tipte insan bulunur. Kahraman, genç, yaşlı, güçlü, suçlu, pişman, gülünç, aşık gibi daha sayamadığımız her türden insan bulunmaktadır. Bu kalabalık oyun kişilerine rağmen O, oyun kişilerini sadece sahnede olan ya da yaşanan olarak değil hayatımızın her anında karşımıza çıkan ya da sahneden indiklerinde yine aynı hayatlarına devam edecek kişilermiş gibi ustacailmekilmek işlemiştir. Tiyatro tarihinde belkide dili bu kadar iyi kullanarak gerçekçi oyun kişileri yaratıp, onların ruh hallerini, kaoslarını, noksanlıklarını, güçlerini, karmaşık ilişki hallerini işleyen oyun yazarı yok gibidir. Shakespeare tamı tamamına Antik Yunan tragediyalarındaki asalet çerçevesinde kurgulanmış iyi ve kötü insanı değil, insanın her halini ve insanın kendi karmaşasını anlatmıştır. Yaşadığı çağın tüm tiyatro türlerini ve temalarını popüler hale getirerek neredeyse kusursuz biçimde yazmıştır (Borocket & Hildy, 2008).

Ortaçağ'da, Hristiyanlık ve biraz da Platon merkezli, Tanrı odaklı bir dönem yaşanmıştı. Bu dünya öbür dünyanın hazırlığı ve sınavıydı. Bu dünyada yapılan her eylemi öte dünyada daha iyi bir yaşamın bedeliydi. Yapılan her eylem ve bu eylem için gösterilen her çaba gerçek ve sonsuz olan öte dünya içindi. Bu düşünceyle yönetilenler bazen zorla, bazen ikna edilerek ev sahibi olan Tanrı'ya hizmet eden anlayışla yaşıyor, sanatı da böyle alımlıyordu. Sınırlarla çevirilmiş dünyada sınırı geçmek hem bu dünyada hem gerçek olduğu söylenen öte dünyada cezasız kalmayacaktı. Antik Yunan kültürü de aslında bir bakıma aynıydı. Tanrılar, onu temsil eden erk sahipleri ve kayıtsız şartsız bu iki gücün çizdiği kadere boyun eğme zorunluluğu, öyle ki bu kadere karşı gelen tarijik kahraman, yani soylu ahlaklı, erdemli olan trajik kahramanın sonunda kaybetmesi, yok olması da aslında Ortaçağ'a zuhur etmesinin göstergesiydi. Rönesansla birlikte ev sahibi Tanrı, kiracı insan düşüncesi değişmiştir. Evreni yaratan Tanrı, bu evrende kendinden sonra insanın değerli olduğu hissini vermiştir. Dolayısıyla insan bu dünyada muktedir olmalıdır. Kendi olmalı, birey olmalıdır. Bu fikirle insan dünyayı anlamaya, kuşatmaya ve hakim olmaya başlamıştır. Yeni şeyler üretmeye ve kendini var etmeye çalışmıştır. Kendini tanımaya başlayan insan bu dönemin sonunda Shakespeare ile tamı tamamına insanla yüzleşmiştir. Shakespeare oyunlarında en net verdiği ve en önemli söylediği şey bir insan tamamen iyi olamaz, tam ahlaklı, tam iyi, tam dindar, tam namuslu ya da tam

kötü, tam ahlaksız, tam acımasız. Shakespeare, seyirci kitlesine, insan ruhunun ve duygularının karmaşasını gösterir. Örneğin, bir insan iyi biri olabilir ancak bazen kötülük yapabilir. Yani tamı tamamına saf iyilik ya da saf kötülük yoktur insanda. Shakespeare, önceki çağlarda bize çizilen sınırları geçmiş, özgürce yartma gücüne ulaşmış bir yzardır. Doğru olanı, iyi olanı ve güzel olanı yazarlık içgüdüleriyle bulmuştur. Shakespeare, oluşturduğu felsefi pencereden insanın çelişkilerini görür. Oyunları bu bağlamda döneminde de çok beğenilmiştir. Yüzyıllar sonra da değer görmektedir.

1.2.6. Klasik Akım

17. ve 18 yüzyılları boyunca Avrupa’da Klasik Akım hakimdi. Bu dönemde bir önceki dönem tiyatrosunun taşkın halinden uzak, yalın, ahlaki değerleri önde tutan Antik Yunan tiyatrosunu örnek alan akla ve toplum kurallarına uygun bir anlayışta tiyatro önerir. Tiyatronun eğitici tarafının önde olmasını, sınırların aşılmasını gerektğini, biçimsel yeniliklerden kaçınılmasını öğütler. 17. Yüzyılda Fransa’da ortaya çıkan Klasik Akım, 18. yüzyılda Avrupa’da yaygın hale gelmiştir.

Fransa ve İngiltere Krallığı tiyatroyu desteklemiştir. Ortaçağ Kilisesinin tiyatro ve bilime karşı olan bağnaz tutumu, bu dönemde Katolik anlayışıyla devam etmiş ancak sanata daha yakın olacağı düşünülen Protestan anlayışı da aynı katılıktaydı. Ortaçağ düşüncesinin katılığından kurtarıp sanata ve kültürel eylemlere zemin ayırması beklenen Protestanlar da tiyatroyla aralarına mesafe koymuşlardı. Bu sürecin böyle olmasını belirleyen etken Protestan anlayışın yönelimiydi. Protestan inancı ekonomik olarak tutucu, para harcamayı sevmeyen bir orat sınıfı temsil ediyordu. Paralarını harcamayı sevmeyen bu protestan topluluk, evlerinde zaman geçiriyorlar, eğlenceyi bir para tuzağı olarak görüyorlardı. Kumar, fuhuş, pahalı giysi gibi durumlardan uzak kaldıkları gibi tiyatro eylemini de neredeyse bu kategoride sayıyorlardı. Sanatın bilimin geliştiği, akılcı felsefenin var olduğu bu dönemde bile doğa olaylarını Tanrı’nın gazabı olarak nitelendiriyorlar ve Tanrı’yı hoşnutsuz kılacak her şeyden uzak duruyorlardı. Bu uzak durulacak etkinlik ya da eylemlerden biri de tiyatroydu. Antik dönemde bile tiyatroya değer vermiş, festivallere katılmış halk, yobaz çevrelerin etkisiyle tiyatrodan uzak kalmış ve ötekileştirmiştir. İngiltere’de yasaklana tiyatro eski heyecanını yitirmişti. Sarayın desteği ile tiyatro yeniden canlanmaya başladı. 17. Yüzyılda saray ekonomisi oldukça güçlüydü. Tarım İngiltere ve Fransa’ya ekonomik olarak katkı sağlamış ve bu iki ülke

güçlü ülkeler haline gelmiştir. Kağıt paranın piyasaya çıkmasıyla ticaret daha da kolaylaşmış ve gelişmiştir. Bu ekonomik refah düzeyi elbette ilk olarak saray ekonomisinin genişlemesini doğurmuştur. Halkın çoğunluğu yoksul olmasına rağmen saray çevresi artık daha refah içinde yaşamaktadır. Bu yaşam içinde saraylarda çeşitli eğlenceler düzenlenmektedir. Elbette bu eğlence anlayışının bir parçası da tiyatrodur. Bu süreçte tiyatro saraylardan fazlasıyla maddi destek elde etmiştir. Saraylarda gösterilen tiyatrolar oldukça beğeni kazanmaya başladı ve krallar da tiyatroya ve tiyatro sanatçılara destek verdiler. Artık bu dönemde tiyatro bir saray sanatı gibi yaşamaya başlamıştır. Krallık bu desteği verirken elbette politik olarak da bir kazanç elde etmek ya da en azından zarar görmemek için tiyatronun kendi kanun ve kuralları bağlamında koşullanmasını sağladılar. Yasal düzeni korumakla mükellef olan tiyatro ayrıca erkin düzenini ve değer yargılarını da savunmaktadır. Tiyatro topluma katkı sağlamayı ve eğitime destek olmayı da görev olarak almıştır. Hristiyanlık adına söylemleri de oyunlarda yüceltmek ayrı bir görevi olmuştur. Saray ve kilise arasındaki işbirliğinden dolayı, her ikisini mutlu ederek yaşayabileceği bir ortamdır artık. Bu iki değerle uzlaşa sağlayan tiyatro hem bu dünyanın hiyerarşik olarak devinimini anlatmakta hem de bu dünyanın dışında olabilecek olan dünyayı yüceltmektedir (Carlson, 2007).

Tiyatronun içeriğini topluma karşı görevi belirler. Aydınlar ve seçkinler ise tiyatroyu çağın usçu felsefesine uygun bir sanat anlayışı içinde değerlendirerek insan aklının doğruyu, iyi, güzeli bulacağını kabul ederler. Bu inancın yerleşmesinin nedeni XVII. Ve XVIII. Yüzyıllarda büyük bilim ve düşün adamları yetişmiş olmasıdır. Galilei, Toricelli, Paskal, Newton, Kepler, Decartes, Bacon gibi büyük bilim adamları bu çağda yetişmiştir. Akıl Çağı olarak adlandırılması bundandır. Doğa bilimleri gelişmiş, gözleme ve ayrıntıya önem verilmiş, tümünden gelim yanında tümevarım yöntemi uygulanmıştır. İlk nedenleri bulmak için gözlemin ve deneyin önemi kabul edilmiştir. doğru bilgisine doğa olaylarını açıklayarak ulaşmak olası görülmüştür. Büyüteç, mikroskop, teleskop gibi araçların bulunması bilimin gelişmesine yardımcı olmuş, giderek bu bilgi yaygınlaşmış, aydın kesimin tümüne ulaşmıştır (Şener, 1998: 92,93).

Sanat ve bilimdeki gelişmeler düşünselliği de olumlu yönde etkilemiştir. Descartes, evrenin matematiksel bir temelde düzeninin olduğunu belirtmişti. Akılcılık, insanın görünürdeki kaostan altında bir düzen yaratcağını varsaymıştır. İnsanın aklıyla bu uyumlu olan düzeni çözebileceğini düşünmüştür. Bu doğal işleyiş içinde var olan insan aklı, ahlak ve sanatta en iyi olanı seçebilecektir. Akılcılığa göre ahlaki alanda evreni yaşatan kurallar geçerlidir, bundan dolayı akıl, erdeme erdem de mutluluk alanına götürür. Bu çerçeve sanat alanında da gözlemlenebilir. İnsanın sanattan hoşlanması da sanatın içinde bir

düzenin varolduğunu göstermektedir. Bu düzeni farketmesi ise düşünsel bağlamda sevindiricidir. Böylece evrenin temelinde varolan düzenin sanat eserlerinde de varolduğunu keşfeden insan evrenin düzenindeki kesin ve değişmez kurallarla karşılaşır. İnsan, akılla tespit edilebilecek bu kurallar silsilesini takip ederse iyi ve güzeli yaratabilir. Akılcılığa göre sanat ilham ve coşkudan kaynaklanmaz. Akılcılığa göre, coşku, duyuları aldatılabilir. İyi ve güzel olanı ancak akıl bulabilir. Akılcılık ve ölçülü olmak klasik akımın temel ilkesidir. Klasik akım Rönesans'ın özgürlük anlayışına, birey olan insanın yaratma heyecanına, Ortaçağ'da Tanrı'nın olduğu iddiasına karşılık dünyayı ele geçirip hakim olmasına ve bireyin itirasa bürünmesine karşılık akılla açıklanabilecek kesin biçimsel kurallar çizmiştir. Bu kurallara uymak zorunludur. 17. Yüzyıl Fransız tiyatrosunda en başarılı olunan dönemdir. Corneille, Racine ve Moliere gibi önemli yazarlar birçok eser üretmiştir. Sarayın desteklediği birçok oyun, sarayın isteği üzerine şekillenmiştir. Halk açısından işler farklıdır. Daha önce belirttiğimiz dogmatik durumla ve ekonomik koşullar sebebiyle halk gitgide tiyatrodan uzaklaşmıştır. Böylece tiyatro sadece saray soyluları ve para sahibi olanların eğlencesi haline gelmiştir. Rönesans'ta olduğu gibi Antik oyunlar izleğinde oyunlar talep edilir. İnce, süslü ve durağan oyunlar beğenilir. Heyecanlı ve ölçsüz oyunlar saray eşrafı tarafından beğenilmez. Antik oyunlardaki trajik kahramanın düzene karşı gelip nihayetinde düzeni yenmesi değil, düzeni korumak ve devam ettirmek için duygularını dizginleyen, bu bağlamda etrafını da durduran başoyun kişileri peydahlanır. Bu öykü düşüncesi ile tiyatronun en önemli öğelerinden biri olan çatışma öğesi de sekteye uğramış olur. Didaktik ve durağan olaylar ve olay kişileri ile aslında tiyatroyu çok sıkıcı bir hale gelmiştir (Şener, 1998).

16. ve 17. yüzyıllarda Katolik ve Protestanlık üzerinden çıkan iç savaşlar Fransız sanatını ve tiyatrosunu olumsuz bağlamda etkilemiştir. 1636 yılında Pier Corneille'nin yazdığı *Le Cid* adlı oyun Fransa Tiyatro tarihinin en önemli oyunu olarak kabul edilir. Oyun çok beğenilmesine rağmen dönem kuramcıları tarafından çok eleştirilmiştir. Corneille'nin *Le Cid* adlı oyunu bu akımın öncüsü olmuştur. Jean Racine ise 1677 de yazdığı *Phedre* adlı oyunla dönemin en sükseli oyununu yazmış ve seyirci tarafında beğeni almıştır. Tragedyada karşımıza çıkan ve Fransız Klasik akıma yön veren Corneille ve Racine gibi komedyada da Moliere karşımıza çıkmaktadır. Aslında bir komedyaya oyuncusu olan ve topluluklarla birlikte çalışan Moliere, yazdığı ve oynadığı oyunlarla Palais Royale diye adlandırılan tiyatro salonunda krala ait olan ama halka açık bir salonda

çalışmış ve dünya tiyatrosuna eşsiz nitelikte komedya oyunları miras bırakmıştır (Brockett G., Oscar,; Ball,Robert J., 2018).

Klasik dönem düşünürleri, Fransız yazarlarla Antik dönem yazarları arasında ilişki kurmuşlardır. Kalasik dönem eserlerini Antik çağ eserleri karşısında eksik ve düzensiz bulmuşlardır. Klasik çağ oyunları halkı memnun etmeye çalışmış ancak halkın, Antik Çağ oyunlarındaki gibi ince bir estetik üzerine kurulmuş ahlak abidesi oyunlardan haz etmediğini belirtirmişlerdir. Onlara göre dönemin halkı kaba saba güldülerden hoşlanan bayağılığı beğenen bir topluluktur. Kuramcılar, halkın kaba komedyalardan asil sınıfın ise taragedyalardan hoşlandığını belirtir. Bu bağlamda Fransız kuramcılara ve Fransız tiyatrosuna öykünen İngiliz kuramcılar kendi tiyatrolarını dine ve ahlaka aykırı olarak betimler. Bazı kuramcılar yazarın kurallar üzerinde oyun yazmasını bu kurallara özen göstermesini isterken Fransız ve İngiliz kuramcılarının bazıları da bu kuralları bilen oyun yazarlarının toplumun ihtiyaçlarına göre uygulamsını istemiştir. Onlara göre her toplum kendi iç dinamikleri, ayrı gelenekleri ve yaşam koşulları vardır. Bundan dolayı oyunlar coğrafi konumlara göre kurallara uymalıdır. François Ogier, gibi kuramcılar Antik kuralların değişken ve göreceli olabileceğini her ulusun ya da toplumun tiyatro zevkinin ve güzellik koşullarının farklı olduğunu belirtmiştir. Antik Çağ kuramcılarının kurallarını ya da söylemlerini Tanrı söylemi gibi kabul etmek eleştiri yollarını kapatıp ve gelişimin önünü tıkayacağını belirtmiştir. Elbette Antik yazarları otorite saymışlar ve ahlak ve erdemin temsilcileri olarak kabul etmişlerdir.

Klasik Dönem kuramcıları kurallara uygunluğu önemsemiştir. Bu kuralların özellikle sağduyuya uygun olması gerektiğini savunurlar. Biçimsel olarak uygulanması istenen kuralların sanatın niteliğini artıracaklarını savunmuşlardır.

a) Aristoteles'in Poetika'da önerdiği biçim kuralları, akılcı yöntemle saptanmıştır. Benzerlik, olasılık, inandırıcılık, üç birlik gibi kurallar akıl ve sağduyu gereğidir. Bu kurallara uyularak başarılı yapıtlar verilmiştir.

b) Kurallar ölçü ve disiplin sağlar. Aristoteles, önündeki sanat birikimini aklın süzgecinden geçirmiş, bu eserlerde saçmeye, düzenlemeye, ölçüye, yalınlığa, arılığa önem verildiğini görmüştür. Bu kurallar sanatta biçim disiplininin ne kadar önemli olduğunu kanıtlar; başarı sağlamak için ölçülü olmanın zorunluluğunu gösterir.

c) Evrensel uyuma paralel bir sanatsal uyum sağlamak için de bu kurallara uyulması gerekir. Evrenin dengeli ve uyumlu bir düzeni bir işleyiş tartımı vardır. İnsanoğlu bu düzene uygun olarak yapılandan hoşlanır. Onun için sanatta da aynı düzenin uygulanması gerekir.

d) Biçim kuralları insanda ahlak duygusunu, edep duygusunu geliştirir. Sanatta kurallara uyma alışkanlığı, hayatta da edepli ve uygun davranılmasını sağlayacaktır.

Klasik kuramcılar Aristoteles'e ve öteki Yunan ve Latin kuramcılarına dayanarak önerdikleri biçim kuralları şunlardır:

1) Arılık, yalınlık: Klasik düşünce tiyatro yapıtında olay dizisinde, kişilerinde, söyleşilerinde azla yetinilmesini ve özlü olunmasını gerekli görür. Oyun açıkça anlaşılmalıdır. Gereksiz uzatmalarla şişirilmemelidir.

2) Belli uzunluk, tamamlanmışlık: Aristoteles'in belirttiği gibi, oyunun, serim, düğüm, gelişim ve sonuç bölümlerini içermesi, "baş- orta-son" düzeninde olması gerekir.

3) Organik bütünlük: olayların düzenlenmesinde bir tertip aranır. Bu düzenleme sağduyuya uygun ve organik olmalıdır.

4) İnandırıcılık, tutarlılık: bu konuda Aristoteles'in Poetika'da ileri sürdüğü görüşler bütünü ile benisenmiştir.

5) Üç birlik: Klasik Akım, eylemde, zamanda, ve yerde birlik gözetilmesini ister. Eylemde birlik Aristoteles'ten gelmez. Olayları birbirini neden sonuç ilişkisi içinde izlemesi, her olayın bir öncekinin zorunlu sonucu, bir sonrakinin ise zorunlu nedeni olması sağlanır. Ayrıca oyunda tek olay zinciri bulunmalı, Shakespeare tagedyalırında olduğu gibi iki olay zinciri olmamalıdır.

6) Beş perde: Oyunlar beş perdeli olmalıdır. Horatius'tan aktarılan bu kural Antik oyunların genel olarak üç epeisodion, bir öndeyiş ve bir sondeyişten oluşan biçimine dayanılarak üretilmiştir.

7) Üç oyun kişisi: Bir sahnede üç kişiden fazla konuşan oyun kişisinin bulunmaması kuralı da Antik uygulamalardan çıkarılmış, oyunun yalın ve arı olması gerekli görülmüştür.

8) Kanlı olayların sahnede gösterilmemesi: Latin kuramcılar izinden izinden gidilerek, ölüm, acı, çekme, adam öldürme gibi sahnelerin gözönünde yer alması yakışsız sayılmıştır (Şener, 1998: 97-99).

Yukarıda yazılan bu kurallar çoğunlukla Aristoteles'in Poetika adlı eserinden ve Horatius'un Ars Poetika adlı eserinden yararlanılarak ortaya konulmuştur. Bu kural ya da yöntemler Klasik kurama uyarlanmış, akılcılıkla harmanlanarak oyunların bu kurallar üzerinden sahnelenmesi istenmiştir. Bu bağlamda Klasik kuramcılar Tragedya ve komedyanın farklı özellikler taşıdığını, bu iki oyun anlayışının farklı amaçlar ve kitlelere yönelik olduğunu belirtirler. Oyunlar seyirci kitlesinin merakını cezbetmeli kurgu ve buna göre ilerlemelidir. Oyun içindeki olayların neden sonuç ilişkisi güçlü olmalı ve bu bağın da merak ögesini desteklemesi gerektiğini belirtmişlerdir. Yine kuramcılar, akılcılık bağlamında evrenin yapısıyla tiyatro ya da sanatın yapısının birbirleriyle benzeştiğini, bu düzen ve denge uyumuna değer vererek tiyatro oyunlarının da gerçeğe benzer ve inandırıcı olması gerektiğini belirtirler. Seyirci kitlesi akla uygun olanı, gerçeğe benzeyeni ve vicdanla ters düşmeyeni sever ve bu kurulan doğal bağa değer verir denir. Bu doğal

evrensel bağ üçlüsü ahlak ve sağduyuyu besler ve seyirciye sağduyularını güçlendirecek, ahlaki tutumalarını olumlu yönde etkileyecek bir ortam sağlanmış olur. Klasik kuramcılar Horatius'un benimsediği yararlı olan ve zevkli olan ilişkisini, biraz daha kendilerince geliştirmişler, yararlı olan ahlaki bağlamda eğiten olandır demişlerdir. Onlar sanatın doğası gereği ahlaktan yana olması zorunluluğunu vurgulamış, bunun önemli bir görev olduğunu belirtmişlerdir. Güzeli seçmenin sanatın işi olduğunu bu eylemi yaparken de ahlaki kullanarak yapılabileceğini belirtirler. Anlatılan ve sahnede gösterilen öykünün incelikli bir yaklaşımla anlatılmasının doğru olduğunu belirtirler. Biçimsel olarak Antik Yunan yazarlarının onlara özgü yalın anlatımını seçmişler, ölçülülüğü gözetmişlerdir.

Bu dönem kuramcı ve yazarlarını iktidar ve tahakküm bağlamında değerlendirdiğimizde, ayrı sınıflar için yapılan tiyatro anlayışlarının bulunduğunu, komedyayı alt sınıf için uygun gördüklerini ancak bununla birlikte hor gördüklerini gözlemekteyiz. Soylu ya da zenginler sarayda onlara özel hazırlanmış sahnelerde tragedyalar seyrederek. Klasik kuram, halkı ahlaki değerler bağlamında tiyatroyla eğitmek ister ancak halk daha kaba güldürülerden hoşlanır. Akılcılıkla birlikte aklı ahlakın emrine koymaya çalışmışlar Antik Yunan kültürünü taklit etmeye ve öyle bir toplum yaratmaya heveslenmişlerdir. Yapılmaya çalışılan halk tiyatrosu grupları halkın beğenisine uygun oyunlar sahnelemeye çalışmışlar ancak; dinsel bir çatışmadan dolayı çıkan iç savaş tiyatrodaki kesintiler yaratmıştır. Corneille, Racine gibi oyun yazarları Antik kültürü kutsayan ahlaki değerleri öne çıkaran tragedyalar yazmış, bunun yanında Moliere de sarayın imkanlarını kullanarak sarayda halka komedyaları sahnelemiştir; ancak Antik Yunan oyunlarını ve kuramını tekrar etmeye çalışıldığı bir dönem olmuştur.

1.2.7. Romantik Akım

Romantik Akım 18. yüzyılın sonlarında ortaya çıkan, 19. Yüzyılın başında tiyatrodaki parlak dönemini yaşayan bir sanat akımıdır. 17. Yüzyılın ortalarında oyun yazarlığını etkileyen Klasik Akıma karşı bir tepki olarak doğmuştur. Romantik Akım, her zaman uyulmasa da bazı kuralları getirmiştir. Bunlar, tek mekan anlayışından sıyrılmıştır, ana olay dizisinin yanına yan olay dizisi eklenebilmiştir.

Romantiklere göre, “Tanrı, durup kendi kendini izleyebilmek için evreni kendi suretinden yaratmıştır” (Brockett G., Oscar,; Ball,Robert J., 2018: 136). Romantik

kuramcılara göre her varlığın özü ortaktır ve her parça o özün kırıntısıdır. Doğallık onlara göre çok önemlidir. Herhangi bir şey doğal halinden uzaklaştıkça ona güvenilmez ve değersizleşir diye düşünmüşlerdir. Romantik kuramcılar, Klasik Akımcıların koyduğu kuralları reddederler. Evrenin kaotik sürecini sezgisel olarak kavrarlar.

Klasizim'den sonra karşımıza çıkan Romantik akım, onu eleştirel bir gözle çözümlemiştir, elbette Sahekepeare'in bu durumda büyük katkısı bulunmaktadır. İngiltere dışındaki Avrupa ülkelerinde az da olsa sahnelenen Shakespeare'nin oyunları Klasikçiler tarafından klasik kurallara uygun olmadığı için gözardı edilmiştir. Klasikçiler onun dahi bir oyun yazarı olduğunu düşünseler bile klasik akım kurallarına uygun yazsaydı daha iyi olacağını savunmuşlardır. Bununla birlikte Shakespeare, Romantik Akım kuramcılarına ilham kaynağı olmuştur. Romantik Akım tiyatro biçimi, yapısal etkenleri ve öykülerin ele alınışı bağlamında tiyatro seyircisine bir çeşitlilik sunmuştur. Karmaşık ve gizemli olay örgüsü, görsel etmenleriyle ilerleyen Romantik Tiyatro oyunlarına *Melodram* adı konulmuştur.

Romantik Akımın temeli ilk olarak Fransız devriminde atılmıştır. Kuramsal özünü ise Alman idealist felsefesi oluşturmuştur. Kendinden önceki kuramı reddederek işe başlayan Romantik Akım, Klasik akımın biçimsel kurallarına, ahlak ve mantık ölçüsüne ve üzerine giydirilmiş görev sorumluluğuna karşı, tiyatroya başka bir ruh kazandırmaya çalışmıştır. Romantik akımın amacı, insanın doğal kaynağına inmek, tanrısal olanı açığa çıkarmak ve insan karakterini bu bağlamda ele alarak insanın içini aydınlatmaktır. Öyküde dengeyi sağlamak için karşıtları olması ve bu karşıtların dengeli olması gerektiğini savunmuşlardır, böylece çatışma olgusunu karşıtlar içinde güçlü kılarak tiyatronun en önemli öğelerinden biri olan çatışmanın altını çizmişlerdir. Seyircinin oyuna kapılması, duygusal bağ oluşturması için ve sahnede geçen olayları daha inandırıcı bulması için yanılsama oluşturmaya çalışılmıştır. Yanılsama edimi yaratılan düşsel eyleme katılım olarak isimlendirilmiştir.

Yukarıda belirttiğimiz gibi Romantik tiyatro, Fransız devriminin orataya koyduğu özgürlük, eşitlik ve adalet gibi değerlerle ulus bilinci, dini inançlara bağlılık gibi kavramlardan dayanak almıştır. Faransız devriminden sonra birey ve toplumun gelişimine olan inanç güçlenmiş, burjuva sınıfı güçlenmiştir. Bu etki tiyatroya da yansımış insani değerlere özen, bireyin varlığına inanç orataya konulmuş, erke olan saygı ve korku

azalmıştır. Böylece umutlu ve iyimser bir sanat anlayışı hakim olmuştur. Otoriteye karşı gelen ortalama kişiler kahramanlaştırılmış, coşkulu bir biçimde kahramanların bu ülkelerini duygusal bir bağla seyirciye ulaştırılmıştır. Ayrıca Fransız devrimi sonrası ulusçuluk kavramı ortaya çıktıktan sonra seyirciler oyunlarda kendi uluslarına özgü olayları, öyküleri, kahramanları ve duyguları görmek istemiştir. Bu durum Antik Yunan hayranlığının bitişi, Oratçağ'da karşımıza çıkan Hristiyan değerlerinin yeniden alevlenmesi olarak da karşımıza çıkmaktadır. Artık Antik mitolojiden değil halkın kendi yerel mitolojisinden öyküler seyretme arzusu görülmektedir.

Bu dönemin en önemli düşünürü Jean Jacques Rousseau'dur. Rousseau, yerleşik erkin ya da otoritenin kendince oluşturduğu sağduyu anlayışına karşılık duygusal olanlara yönelmiştir. Atadan gelen soyluk gibi kavramların yerine erdemli bireyin yaşamının değerli olduğunu söylemiştir. Kendini merkeze alarak kendi kaynağından güç alıp mutlu olan, bu mutlulukla topluma katkı sağlayan insanın değerli olduğunu vurgulamıştır. Önceden belirlenen değer yargılarından çok bireyin vicdanına kulak verilmesi gerektiğini savunmuştur (Şener, 1998).

Elbette Romantizmin duygulara ve heyecana dayalı bu coşkulu tavrı çağın gerçekleri bağlamında değerlendirildiğinde ve eleştirel gözle bakıldığında dönemin gerçeklerinden uzak bir duygusallıkla hareket ettiği de tartışma konusudur. Fransız devrimini, Goethe'nin yazarlık anlayışını, Johann Gottlieb Fichte'nin özgürlük anlayışını coşkuyla karşılayan Romantik akımın öncüleri bunu yaparken Kilise hiyerarşisine, Krallığa ve feodalizmin devam etmesine gözleri kapalı bir şekilde bağlı olması bu dönemin karmaşasıdır (Hauser, 1995).

Romantik akım düşünürleri, önceden soylu diye isimlendirilen sınıf ile burjuva sınıfı arasında denge oluşturmak için maddi olanakların burjuvazi elinde olup, onların bireyselliği parlatmalarını ve buradan böyle bir yaratma sürecinin gerçekleşmesini istediler. Kendilerine bir dünya kurup kimsenin içine girmesine izn vemedi yaşamayı arzu ediyorlardı. Böylece kendilerini yeni soylular sınıfı olarak kabul ettirip, üst tabakalarda her şeyi kontrol ederken kendi sanat anlayışlarını da belirledikleri ölçülere göre yaşanmasını arzuluyorlardı. Ancak Goethe'nin sanatçının doğası sorunsalı Romantikçileri rahatsız edimiştir. Bu dönemde sanat; üstün olan bilim ve bilgiye sahip olmak, Tanrısal duygularla kendinden geçmek ve bu kendinden geçişten ilham alarak eser

yaratmaktı. Bu dūşūnsel eylemin yarattığı tartışma konusu ise bu sanat anlayışının gūnlūk hayattaki değeri nedir sorusuydu. Bu sorunun karşılığı Romantik akım dūşūnūrleri ve sanatçıların olumlu olarak cevap veremediği bir soruydu. Çünkü tiyatro sanatını gūnlūk hayatın içinden çıkan konu ve öykülerle ilgilenmesini istemiyorlardı.

Romantik Akım Avrupa ūlkelerinde Liberalizm yanında gūçlenerek yaygınlaştıken, Fransa'da Devrim'le birlikte olurken Almanya'da liberalizmden uzaklaşmış bir bakıma monarşi yandaşı ve tutucu bir dūşūnce haline gelmiştir (Hauser, 1995).

Almanya'da romantizmi ileri boyutlarda temsil eden bir kuşak oluşmuş, bu kuşak yazarları Goethe ve benzer dūşūncelere sahip yazarlardan oluşan yazarların dūşūncelerini önemsiyorlardır. Goethe ve Schiller'in büyük katkı sağladığı Alman dramı Avrupa'da söz sahibi olmaya başlamıştır. Alman Romantikleri sanatı Tanrısal gerçeğe ulaştıracak yegane araç saymaktadır. Napolyon'un saldırılarından sonra bu dūşūnce ulusçuluk anlayışına evrilmiştir. Ayrıca burjuvanın gūçlenmesi için bireyin ön planda olmasını istemiştir.

Almanya'nın 1805-1815 yılları arasında Frnsalar tarafından işgal edilmesi sanata olan bakış açısını değıştirmiştir. O yıllarda Alman dūşūnūrleri Fransa'dan gelen sanatsal ve dūşūnsel değeri kökten reddetmişler, dūşūnsel eylemi ve sanatı Almanya'nın kendi ulusal temelinde aranması gerektiğini savunmuşlardır. Artık ulusçuluk kavramı gūçlenmiş, Antik Yunan değeri mesafe konulmuş ve Ortaçağ'dan o güne gelen Hristiyanlık etkisi, değeri hale gelmiştir. Burdan hareketle Romantik Akım kuramcıları, Hristiyanlık inanının Avrupa'da kendi sanatını yartması gerektiğini ileri sürmektedirler. Yunan kūltüründen ve daha eski inançların etkisinden kurtulamalı ve Hristiyanlık tandanslı çağdaş, Avrupa kūltürüyle uyumlu bir tiyatro kurulması gerektiğini belirttiler. Böylece Alman dūşūnūrleri bu bağı geliştirerek Romantizm'in modern sanat anlayışı içinde estetik ölçülerini kurarak sanat tarihine dahil etmeye çalıştılar.

Almanya'da filizlenip gelişen Romantik Akım, Napolyon'un Klasik Akımına verdiği tam destekten ve Romantik Akıma karşı duruşundan dolayı Fransa'ya Napolyon iktidardan dūştükten sonra girebilmiştir. 1800'lü yılların başlarında tanınan akım, Victor Hugo'nun yazdığı *Cromwell* adlı oyununa yazdığı önsözle akımın manifestosunu yazdı, bundan sonra yazdığı Hermani isimli oyun hem Hugo'nun hem de Romantik Akımın

olağanüstü bir şekilde tanınmasına sebep oldu. Fransız kuramcılar Romantik Akıma oldukça ivme kazandıran katkılarda bulunmuşlardır. Klasik Akım – Romantik Akım karşıtlığı, Hıristiyan – Paganizm farklılıkları, akıl – duygu çatışması, ulusalcılık, sezgisel – düşsel kavramlarının önemini bu kuramcılar ortaya koymuştur.

Romantizm İngiltere’de Fransa ve Almanya’da olduğu gibi etkili olmamış, sadece şiir dalında etkisini göstermiştir. Bunun yanında Romantik Akım İtalya ve İspanya’da etki gösterememiştir.

Romantik kavramının kelime anlamı ise 1600’lü yılların sonunda Ortaçağ romanları ve destanlarıyla ilişkili olan anlamında kullanılmaya başlanmıştır. Bu dönemde Ariosto, Tasso gibi yazarlar Romantik olarak isimlendirilmiştir. Bu yazarlardan da yola çıkılarak Romantik kavramı coşkusal, heyecanlı, gösterişli olarak tanımlanmıştır. Shakespeare, Calderon, Cervantes gibi yazarlar da derinliğine araştırıldığında bu akım içinde sayılmıştır.

Romantik Akım kuramcıları sanatın yaratım özgürlüğü olduğuna inanır. Yaratım dehasının özgür olması zorunludur. Bu düşsel güç sınırlarla örülmemeli ve kısıtlanmamalıdır. Bu bağlamda ahlaki sorumluluklar, eğitme çabası gibi sorumluluklar bu akıma göre sanatın temel amacı değildir. Sanat duyguları özgürlük içinde ifade edebilirse faydalıdır. Sanat akıl ve mantığın kölesi olamaz, düşsel olan, kısıtlanamaz ve sanatçı özgür oldukça, sınırlardan arındılırsa sanat yapabilir. Sanatçıyı olağanüstü bir varlık olarak sayan idealist felsefe, yaşamın özünü, gerçeğin temelini ancak sanatçının çözümleyebileceğini, sanatçının aslında bir dahi olduğu savunur. İdealistlere göre sanatçıyla peygamberlik ruhu özdeşdir. Sanatçı, tıpkı peygamberler gibi vahiy benzeri bir ilhamla sanat eserini yaratır. Böylece Tanrısal bir değer kazanır. Sanat böylece Tanrısal bir tınıya yaklaştırdığı için bir çeşit ibadettir. Tanrısal öze ve ilhamla eserlerini yaratan sanatçı, evrenin özünü ve bu öze olan uyumu eserinde kendi yarattığı öyküyle yeniden kurar. Bu yaratıcı gücü de onun diğerleri tarafından bilinmeyen gizli olanı bulup çıkarmasına sebep olur diye savunurlar.

İdealist felsefe göre insan ahlaklı bir yaratıktır. İnsan özgür yaşamak, bilmek ve eylem yapmak için yaratılmıştır. En önemli eylemi ise kendi kendini gerçekleştirmesidir. Özgür olmak ise bir eylemdir ve ahlak bu özgür eylemin gerçekleşmesidir. İmmanuel Kant’la birlikte ahlak ve sorumluluk üzerine durulmuştur. Bireyin özgür olarak kendi

kendine koyduğu kurala uyma zorunluluğuna vurgu yapılır. Romantik akım düşünürleri, sanatla birlikte birey ahlakının ve özgür iradenin ortaya konulmasını isterler.

Romantik akım kuramcıları, klasik tiyatronun taklit anlayışını kabul etmezler. Tiyatro fiziksel ya da maddesel benzerlikten öteye geçmelidir. Yüzeysel benzetmecilik ya da taklitten ziyade önemli olan olayın, öykünün ya da kişinin özüne inerek derinde olanı orataya çıkarıp sunmaktır. Sanat evrene ışık tutar, sanatçı evrenin özüne iner, bu özü nezaketle kavrayıp eserinde gösterirken evrene, doğaya olan benzerliği korur ancak; bu benzerlik onu kopyalamak değil, onun ruhunu yansıtmaktır.

Romantik akım kuramcıları “Organik Biçim” kavramını oraya koyarak, Klasik Akım kuramcılarının söyledikleri “Birlikli Bütün” kavramına karşılık vermişlerdir. Organik biçim organizmanın, öz ve biçimiyle birleşmiş bir bütün demektir. Hem çoğulculuğu ifade eder hem de bu çoğulculuğun içinde tam olma halini ifade eder. Klasik Akımcılar yirmi dört saat içinde aynı mekanda geçen, başı ve sonu olan bir olay dizisi önermiştir ancak bu aslında eserin biçimsel bir dış yapısıdır, Romantik düşünürler organik tamamlanmışla eserin içine özüne inilmesi gerektiğini, biçimsel özelliklerin özün içinden çıkarak hareket etmesini önermişlerdir. Eserin uyumu, evrenin uyumuyla eş olmalıdır. Böyle bir uyumu evrensel uyum olarak nitelendirilir. İmmanuel Kant, uyumun güzellikte olduğunu, bu uyumun çeşitliliğin birliği içinde olduğunu belirtmiştir. Kant, yaşamın temelinde diyalektik karşıtlıkların var olduğunu kabul eder, böylece sanat eserinde karşıtların uyumu olması gerektiğini belirtmiştir. Romantik kuram düşünürleri diyalektiğin en belirgin olduğu sanatın tiyatro sanatı olduğunu belirtmişlerdir. Olayı oluşturan eylemin karşıtlığı olmazsa eylem ilerlemez, çatışma eyleme ivme kazandıran yegane güçtür.

Romantik akım, tiyatro tarihinde yeni bir basamaktır. Bu basamakta tiyatronun işlev, konusu, biçimsel anlayışı, yeniden yazılmıştır. Akım, devrim sonrası siyasal olayların etkisiyle özgürlük kavramının tiyatroya yansımasıdır. Biçimsel olarak özgürlüğü olmayan tiyatroya hem biçimsel özgürlük hem de bir fantezi dünyası sunmuştur. Böylece Romantik akım modern tiyatronun tohumlarını atmıştır. Bu anlayış insan vicdanına yol gösterip ve ışık tutarak insanın manen gelişimine destek sağlamıştır (Şener, 1998).

Bununla birlikte, Klasik akım sınırlarını kaldırırken kendi sınırlarını da belirlemiştir. Bu sınırlar biçimsel sınırların ötesinde aslında içsel sınırlardır. Antik Yunan kültürünün ve ardından onu biçimsel olarak taklitle eden Ortaçağ kültürünün biçimsel olarak çizdiği ve bu minvalde bir toplum yaratım sürecini reddedip kendi anlayışına, isteğine ve çıkarına uygun bir toplum yaratmak için, tıpkı Ortaçağ anlayışındaki gibi Hristiyanlığı yaymayı amaç edinmişlerdir. Bu amaç Avrupayı Hıristiyanlaştırmak ve sarayı ayakta tutarken soylu sınıfına ek olarak burjuvazi sınıfını otoriteye ortak etmektir. Ortaçağ'da yapılan Hristiyanlık propagandasının zorla ve baskıyla olması ve bunun aslında ters tepmesini çözümleyen Romantik akım düşünürleri, sanatın bir ilham kaynağı olduğunu, bu kaynağın Tanrısal bir esin olduğunu, sanatçıların ise tıpkı peygamberler gibi kutsal ve Tanrısal olduğunu vurgulayarak, insan duygularıyla sanatı ve doğayı buluşturmak ve bu ikisini bir uyum içinde yaratmak istediği topluma sunmayı amaçlamışlardır. Kahramanların soylu, üstün ahlaklı ve küçük hatalar yapan ve bu hatalar sonunda otoriteye baş kaldırıp yok olan Antik Yunan oyunlarının yerine birey olmuş ortalama insanların kahramanlıklarını göstererek yaratmak istedikleri topluma umut aşılamışlar ancak bunu yaparken yine sınıf farklılıkları, ekonomik haksızlıklar ve saray ile diğerleri gibi sorunların hiçbirine ilişmemişlerdir. Fransız devrimiyle başlayan ulusçuluk anlayışını kullanarak bir sosyolojik kazanım ivmesi yakalamış, özgürlük kavramını günlük hayata işlemiş, oyunlarda ya da eserlerde bunu işlemiş ancak içi boşaltılmış bir özgürlükle otoritenin ve kilisenin baskıcı ve dogmatik anlayışıyla toplumu yönetmişlerdir. Kendinin tiyatro sahnelerinde temsil edildiğini görüp gururlanan toplum, kendine çizilmiş, sınırlar içinde yalancı bir mutlulukla yaşamıştır. Sınırları lav ettiğini söyleyen ve sınırları aşağılayan Romantikler, sanal sınırlarla hedef kitlesini manipüle etmiş, otoritesini korumuştur.

1.2.8. Gerçekçi Akım

18. yüzyılda Avrupa Aydınlanma Çağı'na girip, sonrasında Endüstri Devrimi ile birlikte önemli değişimler yaşamıştır. Avrupa, elektrik, buharlı makineler ve matbaayı bu devrimle birlikte daha verimli olarak kullanarak önemli değişimler kaydetmiştir. Endüstriye dair bu tür gelişmeler toplum yaşamını kolaylaştırmıştır. Bu devrim, orta sınıfın refah düzeyini artırmış, bununla birlikte Avrupa ülkelerinin de mutlak siyasi otorite olmasına katkıda bulunmuştur. Güçlenen Avrupa ülkeleri kendi aralarında bir

yarıya girerken, sömürgecilik yapmaya da başlamıştır. İngiltere ve Fransa Afrika ve Uzak Doğu'da bazı ülkelere sömürgecilik yapmaya başlamıştır. Bu Endüstri Devrimi'nin getirdiği teknolojik ve ekonomik gelişimler sosyal hayatı da ekilemiştir.

Gerçekçilik, insanın bilgisinin doğuştan olmadığını duyu organlarıyla ve yargılama, denetleme gücüyle birlikte sonradan edindiğini savunur. Duyularıyla evrenden izlenimler edinen kişi, muhakeme yeteneğiyle de evrendeki karmaşık izlenimleri bir araya getirerek bilgiye dönüştürür. Bu fikrin yaygınlaşmasıyla birlikte Klasik düşüncedeki Platoncu ve neoplatonculuğun yerini Gerçekçiliğin deneyime dayalı, bilimsel ve sosyolojik olan yeni kavramsal gerçeklik algısı yer alır (Çetişli, 2001).

Gerçekçilik akımı tiyatrodan önceden de olan sahnelemelerin devamı olarak kabul edilmiştir. 19. Yüzyıl itibarıyla kostümlerde görsellik vurgusu çıkmış ve gerçekçilik sahneye taşınmıştır. Gerçekçilik önce fonda göz alıcı ve renkli görseller olarak kullanılmıştır. Gerçekçi akım, kendinden önceki düşüncelerin aksine oyun birey yapısının genetik ve çevresel etkenlerle belirlendiğini savunmuştur. Böylece dekorun sadece estetik kaygılarla değil bu çevresel etken kavramının gücüyle değerlendirilmesini savunmuştur. Böylece her oyunun farklı çevresel etkeni ihtiyacı duyduğunu çünkü her oyunun farklı öykü ve olay dizisine sahip olduğunu belirtir.

Konusunu günlük hayattan ve bu hayatın çirkin yüzünden alan Gerçekçi Akım oyunlarının birçoğu felaket, hastalık, fuhuş ya da toplum tarafından olumlu olarak tanımlanmayan durumları sahneye aktarmıştır. Dönemin bazı eleştirmenleri bu durumu olumsuz bağlamda eleştirmiştir. Ancak bu akım düşünürleri olayları en doğru şekliyle vermenin gerçek ahlak olduğunu çünkü; doğrunun ahlakın en üst seviyesi olduğunu belirtmişlerdir. Gerçek olamayanı ideal haline göstermenin asıl ahlaksızlık olduğunu savunan Gerçekçi düşünürler sanatın sadece iyinin zaferini göstermesinin doğru olup olmadığını tartışmaya açmışlardır (Brockett G., Oscar,; Ball,Robert J., 2018).

Gerçekçi Akım, Romantik Akıma karşı tepki olarak ortaya çıkmıştır. Romantik Akımın sosyolojik olaylara karşı takındığı ilgisiz tavır, abartılı duygusallığı ve inandırıcı olmayan bakış açısından dolayı tepki gösterilmiştir. Gerçekçi düşünürler, hayatın günlük sorunlarına ışık tutmak, bu sorunları bilimsel bağlamda izlemek ve bu bulunan sorunları süslemeden sahneye aktarmanın önemini savunmuşlardır. Onlara göre tiyatroların topluma karşı en önemli ödevlerinden biri buydu. Bu tiyatro anlayışının kuralları

oluşturulurken gerçek olanın yansıtılması kavramına başka bir bakış açısı getirmenin yolları üzerinde düşünmüşlerdir. Üzerinde durulan bu bilimsel tekniğin ise illüzyon olduğunu belirtmişlerdir. Gerçekçi tiyatro, sahne, yazar ya da oyuncudan ziyade, toplum sorunlarını anlatırken işin özüne yönelilmesi gerektiğini belirtmişlerdir (Şener, 1998).

Tiyatro kuramcılarının çoğunluğu modern tiyatronun Gerçekçi akımla başladığını belirtir. Elbette bu akımın varlığı diğer tüm akımların varlığı gibi kendinden önceki akımların varolmasından beslenir. Kendinden önceki düşüncelerin ve sanat tecrübelerinin mirası gerçekçiliği meydana getirmiştir. Gerçekçiliğin en çok karşı çıktığı akım olan Romantizm aslında en çok faydalandığı akımdır çünkü romantiklerin biçimleme ile ilgili takındıkları özgürlükçü tavır Gerçekçiliğe büyük katkı sağlamıştır. Biçimsel bağlamdaki katkısının dışında, toplumsal sorunlara fayda sağlamamasına rağmen, ortalama insana ve onun dertlerine ışık tutması da gerçekçiliğe geçiş sürecinde kolaylık sağlamıştır (Gassner, 1966) .

- a) Romantizm düşsel olanı ele almış, yaşanan gerçeklerden uzaklaşmıştır. Romantizm geçmişe ve onun ölümlerine takılmış, onları donatıp ortaya çıkarmıştır. Bu yönü ile masalsıdır. Realizm ise, somut yaşayan gerçekleri ele alacak ve olduğu gibi gösterecektir.
- b) Romantik sanat seyircisini yalanlarla, gerçekleştiremeyecek ülkülerle avutmuştur. Realizm ise gerçeğin acı, çirkin yüzünü göstermekten çekinmeyecektir.
- c) Romantizm, yaşamı eskimiş, tükenmiş idealist bir dünya görüşü ile açıklamaya çalışmıştır. Realizm ise halkın sorunlarını serimlemekle yetinecek çözüm getirmeye kalkışmayacaktır.
- d) Romantik sanatın kişileri belli değerleri simgeleyen kukla tiplerdir, her zaman kendilerinden beklenildiği gibi davranırlar. Realizm ise insanı çevresi içinde ve kendi fizyolojik, psikolojik yapısı ile olan karmaşık ilişkileri içinde ele alıp, onu yaşayan bir insan gibi sahneye getirecektir.
- e) Romantizm hasta bir duygusallık içine düşmüştür. Realizm duyumlara akla ve mantığa yönelmektedir.
- f) Romantizm heyecanları etkiler, eleştirisi dışsıdır. Realizm ise kolay çözümlemelerden kaçınarak bir durumu her yönü ile tanıştırmak ve seyircisini düşündürmek amacındadır.
- g) Romantizm estetik biçimlemelerle göz boyamıştır. Realizm ise öze ağırlık vermekle, bilgi sunmaktadır.
- h) Romantizm sahnede göz alıcı ve coşkun renklidir. Realizm ise göz boyamaz, yalın, güncel, sıradan olanı yansıtmakla yetinir (Şener, 1998: 169,170).

Kendini bilimsel dünyanın kucağına atarak, yazın alanını da bilimsel bir zemin olarak belirten Gerçekçilik düşünürleri, çağın olaylarını, sorunlarını ve insanlarını ele alırlar. Kendi uygarlıklarının geleneksel işleyişlerini, kendi insanlarıyla sahnede

gösterirler yalnız bu durum bir olayın fotoğrafını çekmek gibidir. Çünkü gösterdikleri, olay ve o olaydaki bir sorunu sadece seyirci arasında tartışmaya açarlar. Herhangi bir çözüm önerisi sunmazlar. Romantizmin sorunları görmezden gelmesi durumuyla karşılaştırıldığında elbette toplum için olumlu bir gelişmedir bu ancak Gerçekçiliğin sorunlar karşısında takındığı tavır çok pasif ve edilgendir. Gerçeklik kavramını tartışmaya açan düşünürler ve yazarlar, oyunlarında salt gerçekle ilgilenmişlerdir. Ele aldıkları durumlar önceki kuramlara göre daha somut, elle tutulur, gözle görülürdür. Gerçekçi Akım kuramcıları halkı görmüş ve görünür kılmıştır. Sahne günlük hayatımızda karşımıza çıkabilecek insanlar görülür. Bu durum yaşayan bir tiyatroyu karşımıza çıkarmıştır. Hayatın olağan seyrinde karşımıza çıkmayacak boyutta rahatsız edici bir duygusallığı redederek, duyuların varlığıyla daha rahat anlanabilecek bir duygu aktarımı yaratılmaya çalışılmıştır. Gerçekçilik, akıllı ve mantığı ön plana çıkararak sosyal hayatı sahnede akılla çözmeyi amaçlamıştır. Sorunla tanıştırdığı seyirciyi duyularını kullanmasını sağlayarak tartışmaya açar, bu tartışma seyircinin toplumsal tavrını gösterir. Sahnelemede ya da biçimsel bağlamda estetik kaygıların tuzağına düşmeden, anlatmayı hedeflediği öykünün özüne sorunu yerleştirir ve her zaman öykünün özüne inmeye çalışır.

Sevda Şener'e göre 19. Yüzyılın sonlarında Gerçekçi Tiyatro yeni kurallar belirlemiştir. Bunlar "1) Somut Yaşam gerçeğinin yansıtılması, 2) Çevre etmenlerinin dikkate alınması, 3) Bilim yönetiminin uygulanması, 4) Düşüncenin dış dünyaya açılması, 5) İllüzyon (Yanılsama) yaratılması olarak özetlenebilir." (1998: 174-189) Bu beş kural gerçekçi akımın son olarak şekil aldığı dönemi yansıtır. Gerçekçilik çıkışından beri her zaman gerçeklik kavramının içini doldurmaya çalışmış, ve sahneye hayatın gerçekliğini yansıtılması gerektiğini savunmuştur. Bu akımdan önceki kuramlar ya da düşünceler tanrısal olan gerçeklikle meşgul olmuşlar ve yazılan oyunlar da bu minvalde olayları ya da öyküleri seyirciye aktarmışlardır. Onlara göre Tanrı'nın yarattığı evrende, Tanrı'nın kuralları geçerlidir ve bu bir gerçektir. İnsan bu gerçeklik içinde Tanrı'nın koyduğu kurallar çerçevesinde yaşamalı ve bu kurallara eksiksiz bir biçimde uymalıdır ve bu düşünce sahneye yansımalıdır diye sanunmaktadırlar. Bu düşünceye karşı çıkan Gerçekçi düşünürler, duyularla tespit edilen gerçeklik duygusunun hiç değiştirilmeden, en saf şekilde sahneye aktarılmasını öneriyorlardı. Bu gerçeklik algısını sahneye aktarmak, yazarın, oyuncunun ve tasarımcının görevi olduğu kadar yönetmenin de göreviydi çünkü; sıraladığımız etmenlerin toplamından çıkan görüntünün de tamı

tamamına gerçeğe benzemesi gerekliydi. Dekor, kostüm, makyaj, öykü, dil, ışık gibi etmenlerin gerçekliği yansıtması gerekmektedir.

Elbette soyutlama olmazsa sanatın var olması imkansızdır. Gerçekçi yazarlar da gerçeği sahneye aktarırken soyutlamaya baş vurmak zorundadır. Ancak gerçekçi yazarın burada soyutlamayı kullanmasının amacı nesnel gerçekliği yöneten kurallar üzerinde hakimiyet kurmak, toplumun derindeki görünmeyen ilişki düzenini ortaya çıkarmaktır. Bu ilişkiler ağını derinden çıkarıp bir yanılsamayla aktarmak zor bir iştir. Böylece öncelikle bu ilişkiler yumağını çözüp ortaya çıkarıp estetikle birleştirip, sanatsal bir form içine sokmalı sonra da ortaya çıkardığı bu salt gerçekliği yine sanatın inceliğini kullanarak sanatın içine gizlemeli ve yanılsamalarla seyirciye idealize ettiği hayatı sahnede vermelidir (Lukacs, 2018).

Tiyatro tarihinde yaşamı taklit edip sahneye taşıyan tüm tiyatro anlayışları, yaşamı iki şekilde sahneye aktarmışlardır. İlki, somut olan gerçekliği taklit edip benzerini sahneye aktarmak, ikincisi ise soyut gerçekleri tiyatronun öğrelerini kullanarak sahneye aktarmaktır.

Gerçekçi kuramcılara göre insanın, doğal ve günlük hayatını sahneye aktarılmalıdır. Gerçeklik ancak o zaman yansıtılır. İnsanın çevresel koşulları, kurduğu ilişkiler ağı, onlara verdiği tepkiler gerçektir ve bu gerçekliği sahneye aktarmak zorunludur. Bu kural Darwinist etkiyle daha da güçlenmiş hatta bir bakıma bu teori gerçeklik üzerinde etkili olmuştur. Çevrenin canlı üzerinde etkisini bu teoriden alan kuramcılar, insanı kuşatan çevrenin insan yönelimlerini, tercihlerini ve tepkilerini belirlediğini savundurlar. Bu görüşten dolayı yazarlar bir oyun kişisini kurgularken onun çevresini en detaylı biçimde oluşturuyorlardı. Çevrenin insana etkisi, coğrafyanın, ırkın, millet kavramının insan üzerindeki etkisi tartışma götürmez bir şekilde etkili olduğunu belirtiyorlardı. Bu kuşatılmışlık duygusu oyun kişisi üzerindeki etkisiyle tiyatrodaki yeni bir kader kavramını beraberinde getirmiştir. Çünkü bu kurala göre oyun kişinin kaderini olduğu ortam, çevre şartları coğrafya gibi etmenler belirliyordu. Gerçekçiler ayrıca her sınıftan insanı konu edinmesine karşılık özellikle orta sınıf ve alt sınıfın temsilcilerini sahneye koymaya özen gösterir. Bu tipin temsilcileri sahneye tip olarak çıkmıştır.

Tip; kendine has, sosyal, kültürel, psikolojik ve davranış nitelikleriyle değil, mensubu bulunduğu grup ya da sınıfın temsilcisi durumundaki insandır (öğretmen tipi, işçi tipi, köylü tipi vb) Böyle bir insanın edebi eserde de ele alınması, aynı

zamanda toplumun büyük bir kesiminin anlatılması demektir. Zaten yazarın amacı da, toplumdan soyutlanmış bir insan değil, mümkün merteye toplumu ve devri yansıtabilecek; onun çok açık bir gerçeği olabilecek insandır (Çetişli, 2001: 85)

Gerçekçi akım, insana salt gerçeği göstermek, yaşayan, günlük hayatta karşımıza çıkan insan tiplerini sahneye taşımak isterken bunu orta ve alt sınıf insan tipinden hareketle seyirciye göstermeye çalışmıştır. Bu tipler üzerinden kendince olması gereken neyse onu vermeye çalışmıştır. Gerçekçiler, kendi yarattığı gerçeğin özünü anlatma idealini, bu tipler üzerinden verirler.

İnsana değer veren ve insan gerçekliğiyle yaşamın gerçekliği arasında bağ kuran Gerçekçiler insanı tanımanın yollarından birinin de bilim olduğunu düşünmektedir. İnsan yapısını konu alan bilim dallarının gelişmesi ve bu bilim dallarının çarpıcı tespitleri gerçekçilerin bu alana ilgi duymasını sağlamıştır. İnsanın biyolojik özellikleri, içgüdüleri, ruhsal yapıları, bilinç ve biliçaltı yapıları deneylerle kanıtlanması Gerçekçileri çok etkilemiştir. Bu akım ayrıca Sigmund Freud'un *Psikanaliz* çalışmalarından etkilenmiş. İnsan ruhunun derinliğindeki gerçeklik algısı ve bilinçaltının insan yaşamındaki gücünün önemini oyunlara yansıtılmasını istemiştir. Artık daha önce sahnelerde yüceltilen ve kahraman olan insanın yerini sosyolojik bir varlık olan, bedensel ve ruhsal sorunları olan, çevresi tarafından kuşatılmış bir insan yerini almıştır.

Gerçekçi düşünürler popüler tiyatrunun genel geçer olduğunu, sadece eğlendirmek olduğu hatta insanların zamanlarını çaldığı belirtmekte, bu tür tiyatro anlayışının insanı düşünmekten uzaklaştırdığını savunmaktadırlar. Onlara göre seyirci bu tip içi boş popüler tiyatroya geldiğinde aklını kullanmasına gerek olmadığı dikte edilmiştir, seyirci de belli bir süre bu tür oyunlara geldiğinde aklını salonun dışında bırakıp oyun seyretmiş ve bu topluma zarar vermiştir. Gerçekçilik kuramında düşünmek en önemli öğedir. Ancak seyircinin düşünmeden uzak kalma alışkanlığı devam etmekte hatta bu durum seyircinin işine gelmektedir.

Gerçekçilik, dinin, geleneğin, otoritenin sorulmasını istemediği soruları sormayı görev edinmiştir. Bu soruları soran ve seyirciye aklını kullanmasını isteyen bu anlayış, insanı, sosyolojik ortamını, bilimsel gelişmelerden doğan durumları sahnede seyircinin gözleri önüne sererek onu eğitmek ister. Düşünürlere göre seyircinin bir şeyi yorumlaması, değerlendirmesi ya da herhangi bir değer yargısını benimsemesi değil, gerçeğin ta kendisine ulaşması ve düşünmeye başlamasıdır.

Gerçekçilik akımının önde gelen isimleri şunlardır. Honoré de Balzac, Stendhal, Gustave Flaubert, Fyodor Dostoyevski, Lev Nikolayeviç Tolstoy, Anton Çehov, Maksim Gorki, Daniel Defoe, Charles Dickens, Ernest Hemingway, Jack London, Mark Twain, İvan Sergeyeviç Turgenyeve, Nikolay Gogol. Dünya edebiyat tarihine ve tiyatro tarihine damgasını vuran bu isimler dönemin ve bugünün en önemli yazarları olarak literatüre geçmişlerdir.

Gerçekçi düşünce anlayışı, seyirci üzerinde uyandırmayı hedeflediği estetize edilmiş yaşamı illüzyon yani yanılsama olarak isimlendirmiştir. Onların hedefi sadece sahnedeki olayları estetize etmek ve kendi mantıklarını sahneye aktarmak değil, sosyal hayatın da kendi yattıkları ideal gerçeklik dünyasına uygun olmasını istemişlerdir. Sanal olan ve taklitten ibaret olan tiyatro oyununa seyirciyi inandırarak, onu oyunun içindeki gerçekliğe inandırarak sunmayı başarmak bu yanılsamalarla mümkündür. Salt gerçeklikle bunun başaramayacağını bilen oyun yazarı ve kuramcılar, sahnede yaşanan her şeyin gerçek hayatta yaşanıyormuş gibi ve sahnenin gerçekmiş gibi hissedilmesini sağlamayı görev bilmişlerdir. Bu “mış gibi” davranma ve gösterme eyleminin en etkili ögesi illüzyon yani yanılsamadır. Böylece bu algıyı oluşturmak için Gerçekçi oyun yazarları illüzyona çok değer vermişlerdir. Bu ögenin kullanılmasını etkili biçimde yapamazsa seyirci bir oyunda olduğu bilincini aklından çıkaramayacağı için, yazarın gerçeklik algısının düzeyi düşecek ve seyirciden istediği verimi alamayacaktır. Elbette bu illüzyon ögesi Antik Yunan Tiyatrosu’nda karşımıza çıkan ve benzetmecî tiyatronun en temel ögesi olan bu bağlamda toplumu yönetmede çok etkili olan Katharsis kavramının seyirciyi etkisi altına almasına yardımcı olan bir etmendir. İllüzyonla yaratılan gerçeklik algısına bir de orta ve alt sınıfın temsilcileriyle tanıdık tipler gören seyirci, katharsise daha kolay ve hızlı ulaşmış olacaktır. Çalışmanın temel kavramlarından olan iktidar ve tahakküm bağlamında ele alındığında katharsisin etkisiyle tiyatrodaki seyircinin nasıl manipüle edildiği ve nasıl güdülendiği yer yere anlatılmaya ve ısıtlanmaya çalışılacaktır (Şener, 1998).

Gerçekçi düşünürler, Klasik ve Neoklasik düşüncenin Antik Yunan övgüsünü, Tanrısal yazgı anlayışının, mitolojik öykülerden yola çıkan tragediyaların, çağın modern birey diye isimlendirilen insanına uygun olmadığını, Romantik düşünürlerin Hıristiyanlık dini içinde hareket ederek, coşkucu ve heyecan peşinde koşan, orta ve alt sınıf halkın sorunlarını görmezden gelen, seçkinci ve soyutçu oyunlarını redderek kendi gerçekliğini

yaratan, orta sınıf ve alt sınıf halkın sorunlarını gören ve onları eğitime çabasına giren, yarattığı halk tipleriyle ve ortalama insanı baş oyun kişisi tayin eden bir düşünceyle yola çıkmıştır. Kendinden önceki düşüncelerde görünür olmayan ama hep görünmediği oyunlarla gözdağı verilen, korkutulan, kendine çekidüzen verilmesi istenen topluluğu görünür kılmıştır. Söz konusu topluluğa kendini sahnede görme imkanı vermiştir. Bununla birlikte, ele aldığı halkın gerçekliğini görmezden gelip yarattığı yanılsamalarla kendi gerçekliğini sahneye aktararak idealize ettiği bu gerçeklikle seyirciyi eğitmek, seyirciye öğretmeyi amaçlamıştır. Çıkış amacı olarak seçtiği orta ve alt sınıflara yeni bir biçim, yeni bir form vermeye çalışarak ideal bir toplum yaratmak için onu güdülemeye çalışmıştır. Bu diğer tiyatro düşüncelerinden hiç de farklı değildir. Çünkü onlar da toplumu başka tiyatro öğeleri, anlayışları ve bakış açılarıyla, ahlaki, dini ve otorite dogmalarının ön gördüğü biçime sokup idealize ettikleri tarzda yönetme çabasıdadır.

1.2.9. Epik Tiyatro

Erwin Piscator'a göre, önceki çağda burjuva sınıfının kişisel gelişimi, maddi olanakları ve tasarımlarına karşı koyan, bir güç bulunmaktadır. Bu güç hem edebiyat hem de emekçi sınıftır. Bu iki gücün birleşmesinden Halk Sahnesi doğmuştur.

İktidarın, seçkinlerin ve burjuva sınıfının izin verdiği ölçüde kültürel etkinlikten yararlanabilen emekçi sınıf, sosyal hayatta var olmaya çalışıyordu. Sendikalar kuruldu, yönetim içinde roller kazandılar ancak tiyatro ile hiç ilgilenmediler. İşçi haklarını korumak için harcadıkları çaba sonucu sanat ve tiyatroya vakit ayıramayan bu kesimler, tiyatroya gittiklerinde de burjuva sınıfının onlara sunduğu sanal, yapay ve onları anlatmayan tiyatro anlayışıyla uyutuldu. Piscator'a göre, politik olarak aydınlanma yaşayan işçi sınıfı, bu politik idealarının sanata yansımaları konusunda gecikmişlerdir. Politik tiyatronun ilk kuramcısı olarak kabul gören Piscator, bu tiyatroyu kendi uygulamaları üzerinden ortaya koymuştur. Agit – Prop tiyatro yapımları ile bu tiyatro anlayışını geliştiren Piscator, politik ve belgesel tiyatro kavramlarını ortaya koymuştur. Piscator, tiyatronun Aristoteles'ten kalma bir biçimde dramatik olmamasını, epik olması gerektiğini savunur. Epik tiyatronun anlatımsal bir tiyatro olduğunu belirten Piscator'un tiyatro anlayışını geliştirerek ortaya koyan ve o zamana kadar varolan tiyatronun evrim geçirerek dönüşmesini sağlayan Bertolt Brecht olmuştur (Piscator, 1985).

Birinci dünya savaşı sonrası Alman halkı politik konularla ilgilenen bir anlayışa büründü. Bu durum biraz gecikmiş olsa da tiyatroya da yansdı. Bu süreçten sonra Almanya’da tiyatro oyunları politik konuları ele alan oyunların sahnelendiği bir ülke haline geldi. Böylece öncü akımların ortaya koyduğu sahneleme yenilikleri politik tiyatronun emrine girmiş ve bir propaganda aracı olarak kullanılmaya başlanmıştır. Sahnelemede kullanılan yeni öğeler, görsel teknikler kullanılmaya başlanmış, biçimdeki yeni anlayış bu propagandanın ögesi konumuna getirilmiştir. Burada amaç yeni teknik öğelerle iyi bir eser koyarak estetik değerleri yüksek bir tiyatro eseri koymak değil, bu eseri seyreden kitleyi kolayca etkilemek ve siyasi idealarını kolayca anlatabilmektir. Politik tiyatroda sahnenin merkezi ağırlığı seyircinin olduğu yerdedir. Seyirciyi etkilemenin yolları aranmakta ve en çok bu önemsenmektedir. Elbette tiyatronun başlangıcından beri seyirci önemlidir ve seyirci kitlesini tiyatro anlayışına, ahlaki değerlere, otoriteye, dini argumanlara göre ya da dünya görüşüne göre etkilemek her tiyatro anlayışının başat görevidir ancak; politik tiyatro diğer tiyatro anlayışlarının ötesinde öykü, metin, biçimsel kurallar gibi öğelerin tam merkezine seyirciyi koymuş, tiyatro sanatının estetik kaygılarını, dil ve üslup anlayışlarını öncelik olarak dert etmemiştir. En önemli dertleri seyircinin idealize edilen düşünce boyutuna girmesidir.

Bu süreçte gelişen görüntülü anlatım teknikleri, yeni iletişim araçlarının ortaya çıkmasıyla birlikte tiyatro anlayışının biçim ve teknik özelliklerinde olumlu değişimler yaşanmıştır. Elwin Piscator’un ortaya koyduğu politik tiyatro, belgesel ve epik tiyatro kavramları Alman tiyatrosunu kuşatmıştır. Tiyatronun görevi düşünürler tarafında yeniden belirlenmekte, dili, anlatım teknikleri, biçimsel özellikleri yer ve zaman algısı kavramları üzerine yeni ve farklı düşünceler ortaya konulmuştur. Bu bağlamda politik tiyatro çeşidi üzerine Bertolt Brecht epik diyalektik tiyatro kavramını ortaya koyarak, başka bir bakış açısı geliştirmiştir. Brecht’in geliştirdiği epik tiyatro diğer kuramların çıkış tavrı gibi kendinden önceki akımların antitezi, yenilik değil kökten bir değişiklik ile iddialı bir tavır takınmıştır. Brecht, Gerçekçi ve Gerçeküstücü tiyatroya karşı bir tavır geliştirmiştir. Sahnelemelerin ışığında kendini yavaş yavaş geliştirmiş, kendi içinde bir evrim geçirmiş ve diyalektik tiyatroyu ortaya koymuştur. Bu evrimin sonunda tiyatro tarihinde o güne kadar varolan tiyatro anlayışına kökten bir karşı çıkışla tiyatrodaki yeni bir çığır açmıştır. Aristoteles’ten başlayarak kurulan kural ya da kalıpları yerle bir ederek yeni bir form yaratmış ve tiyatro anlayışına çok farklı bir renk getirmiştir. Brecht’in

bilimsel verileri kullanarak çağa ışık tutma düşüncesiyle birlikte sosyoloji dalıyla tiyatroya katkıda bulunma çabası, sosyolojinin toplum yapısı ve insan ilişkileriyle ilgili saptadığı verileri öyküye yerleştirmesi ile birlikte seyircinin merkezini değiştirmiştir. Seyircinin niteliğini değiştiren ya da seyirciye farklı bir nitelik kazandıran epik diyalektik tiyatro anlayışı otoritenin kurduğu hegemonyaya karşı bir kitle yaratmaya yöneliktir. Orta sınıf halkın, düşüncesi, alışkanlığı ve beğenisi dışında yaşayan canlı bir kitleye ve en önemlisi işçi sınıfına dönük bir sanat anlayışı hakimdir (Şener, 1998).

1920 yıllarında Almanya’da ortaya çıkan Epik tiyatro, net çizgileri olmayan, dışavurumculuktan yola çıkılarak ortaya koyulan bir tiyatro anlayışıdır. Brecht, bu tiyatro yapısını kendi dünya görüşünü içine koyarak ve biçimsel yenilikler katarak bu tiyatro anlayışı anıldığında akla gelen ilk kuramcı olmuştur. Kapitalizmin dünyanın bir sorunu olduğunu insanları sömürdüğünü ve bu sömürü düzeninden en çok alt sınıf ve işçi sınıfının olumsuz bağlamda etkilendiğini düşünen Brecht, bu sorunlara çözüm olarak Marksçı bir anlayışla yaşamının ve bu minvalde tiyatro eseri üretip insanları düşünmeye zorlayarak bir sanat kuramı oluşturmuştur. Brecht, seyircinin oyun öyküsünün içine yerleştirilen sorunu sosyo – ekonomik bağlamda değerlendirmesi için uğraş vermiştir. Bu tiyatro anlayışını uygun bir şekilde seyirciye akatarırsa seyircinin düşünmeye sevkedilebileceğini, sonrasında sunulan ideal düzen çerçevesinde kapital düzene karşı bir bilinç geliştirerek yanlış olduğunu düşündüğü düzeni bu yolla değiştirebileceğini savunmuştur (Brockett G., Oscar,; Ball,Robert J., 2018).

Epik tiyatroyu dramatik tiyatrodan farklı kılacak teknolojik şartla gözardı edilmemelidir. Çağın getirdiği teknolojik yeniliklerden faydalanan epik tiyatro bu gelişimlerle öncelikle teknik olarak dramatik tiyatrodan ayrılmıştır. Bunlardan biri projeksiyon makinesidir. Teknolojik gelişimin sahneye kazandırdığı bu aygıt büyük bir farklılık kazandırmıştır. Projeksiyonla, çağın sinemasının etki alanından yararlanmak mümkündür.

Sosyolojik olaylarda çevre faktörünün önemi büyüktür. Bu olayların insanlar tarafından kavranabilmesi için çevre kavramının öneminin vurgulanması gerektiğini düşünen Brecht, günlük hayatta ve cemiyet hayatında yaşanan olayların insan yaşamını çok etkilediğini belirtiyordu. Oyunlarında bu kavrama ve yarattığı etkilere değer veriyordu. Elbette dramatik tiyatro da sosyal hayata ve insanın çevresel koşullarına değer

veriyor ve içinde öykülerle oyunlara sahneliyordu. Ancak dramatik tiyatro, bu kavramı her şeyden bağımsız ama her şeye etki eden bir kavram olarak ele almıyor, sadece baş oyun kahramanı ilgilendiren bağlamda ele alıyordu. Ancak Epik Tiyatro çevre etmenini bağımsız bir etmen olarak kabul etmiştir.

Epik tiyatroyla birlikte tiyatro hikayeleştirmeye, anlatmaya başlamıştır. Dördüncü duvar olarak bilinen ve Aristoteles'ten beri kullanılan kavram ortadan kalkmıştır. Böylece istenilen tüm sahneler seyirciye gösterilmektedir. Anlatıcı etmeni sahneye çıkmış, bir nevi bilgilendirme ya da özetleme anlayışıyla seyirciyle direkt iletişim kuran bir oyuncu olan ancak bir konuşmacı davranan oyun kişisiyle karşılaşmıştır. simültane sahnelerle aynı anda farklı yerlerde yaşanan olaylar sahneye aktarılmış. Oyuncuların elinde pankartlarla seyirci bilgilendirilmiştir. Projeksiyonla perdeye yansıtılan görüntülere belgeler yansıtılarak öykünün seyirciler tarafından daha iyi anlaşılması sağlanmaktadır.

Epik tiyatroda, oyuncular canlandırdığı rollere tamamen bürünmemektedir. Bu dramatik tiyatronun hiç yapmadığı ancak epik tiyatronun daha sonra anlatacağımız Gestus ve yabancılaştırma etmeni kavramları ile ilgili olan, katharsis kavramının kırılıp seyirciye düşünme ve yorumlama fırsatı veren önemli bir anlayıştır. Seyircinin eleştiri yapmasını isteyen bir tavır takınan epik tiyatro, katharsise ulaşarak, eleştiri yapamayan, yaşamsal sorunlara çözüm üretmeyen dramatik tiyatradan kurtarmayı amaçlıyordu. Bu amaçla Brecht, oyunu sahnelem biçimi, oyuncunun role yaklaşımı ve olayı sahneleme anlayışında bir yabancılaştırma sürecinden geçilmesi gerektiğini savunuyordu. Bu eylem biçimi aslında sahnelenen olayın daha net, doğru biçimde anlaşılması, yorumlaması ve eleştirilmesi için kullanılmak isteniyordu. Sahnede anlatılan günlük, doğal ve sıradanlığı estetize edilmiş olaylar seyirciden istenen etkiyi yaratmamaktaydı ve bundan dolayı Brecht, bu yabancılaştırma etmenleriyle birlikte seyircinin olaya biraz da dışardan bakıp, olayın içine girip kaybolmaması için kullanılması gerektiğini savunmaktaydı. Günlük olanın şaşkınlık verici olaması gerektiğini söyleyen Brecht, sadece bu yolla birlikte neden sonuç ilkesine ulaşılacağını belirtmekteydi. Yazar insanın belli bir durumda sadece sahnede görüldüğü gibi değil başka bir şekilde de davranabileceğini seyirciye kanıtlamanın ancak böyle mümkün olacağını belirtmektedir (Brecht B. , 20011).

Dramatik Tiyatro seyircisi şöyle der: "Evet, bunu ben de yaşadım. - Ben de böyleyim. - Eh, doğal bir şey. - Ve hep böyle olacak bu. - Adamın durumu yürekler acısı, zavallı için çıkar yol yok. - Sanat buna derler işte: Her şey ne kadar da doğal! - Ağlayanla ağlıyor, gülenle gülüyor insan!"

Epik Tiyatro seyircisi ise şöyle der: “Bak, bunu düşünmemiştim işte! - Ama öyle de yapar mı adam! - Çok garip, çok garip, inanılır gibi değil! - Ee yeter artık! - Adamın durumu yürekler acısı, bir çıkar yol var, göremiyor. Sanat buna derler işte: Her şey ne kadar da şaşırtıcı! - Ağlayanın durumuna gülüyor, gülenin durumuna ağlıyor insan.” (Brecht B. , 20011: 29).

Epik tiyatro sahneleme anlayışıyla birlikte ele aldığı konularla da dönemi ile ilgili ilgi çekmiş ve tiyatroya farklı bir boyut açmıştır. Artık tiyatro sahnesinde ekonomi, din, savaş, manavlık, toplumsal karşıtlık, ayakkabıcılık gibi konular işlenmeye başlanmıştır. Seyirci günlük hayatta karşısına çıkan ve sorunsal olarak idealize edilen konuları sahnede görmekte bu konular ile ilgili düşünüp sorgulama yapması istenmektedir. Brecht’e göre en büyük sorun olan kapitalizm ve onun temsilcilerine karşı seyirci kitlesi uyandırılmaya ve harekete geçirilmeye çalışılıyordu. Koro tıpkı Antik Yunan’daki gibi seyirciyi bilgilendiriyor, konu içindeki sorunların arka planını anlatıyordu. Koro ayrıca yabancılaştırma etmeni olarak da kullanılmaktadır.

Koronun dışında konu ile ilgili bilgi vermek ve değerlendirmeye yardımcı olmak için projeksiyon cihazı arkada çalışmaktadır. Projeksiyon, sinemanın görsel gücünü raporlar, hesaplar, bilgiler sunmak amacıyla devreye girerek de, seyirciyi hem bilgilendirmekte hem de bir yabancılaştırma etmeni olarak katharsise ulaşmasını engelleyip hesap sormasını sağlamaktadır (Brecht B. , Epik Tiyatro, 20011).

Brecht “yabancılaşma” (verfremdungs) kavramını oyunu eleştirel olarak izleyebilmeleri için seyirciyi sahnedeki olaylardan duygusal olarak uzaklaştırmak için ortaya koymuştur. Brecht, yabancılaşmayı sağlayabilmek için, daha önce kullanılmayan, ancak onun etkisiyle o zamandan beri yaygın hale gelen, birçok eğilimi benimsemiştir:

- Brecht teatral araçları deşifre etmiştir.
- Brecht oyuncularının kendilerini oyun kişileriyle tamamen özdeşleştirmek yerine onları temsil etmelerini sağlamıştır.
- Brecht genelde oyunlarındaki olayları farklı zaman ve mekanlara yerleştirmiştir.
- Brecht teatral olayların birbirleriyle zıtlık içinde olmasına izin vermiş ve böylece de yapımın yaratması planlanan görüşlerden bağımsız olan fikirlere de olanak sağlamıştır (Brockett G., Oscar,; Ball,Robert J., 2018: 178).

Epik tiyatro sahne üzerinde gösterilen eylemi heyecan ve coşkudan arındırmayı görev edinmiştir. Brecht’e göre eski, bilindik öykülerin sahnelenmesi bu yüzden daha verimlidir. Çünkü seyirci bilindik bir öyküyü, kendinden olan oyun kişileri üzerinden seyrederken o öyküye yerleştirilmiş diyalektik anlayışla sunulan Marksist söylemin sonunda sorular soracak, düşünecek ve bir hükme varacaktır. Bu düşünsel yolculuğun sonunda tiyatro salonundan çıkan seyirci artık o oyuna girmeden önceki seyirci

olmayacaktır. Birkaç saat için geldiği tiyatro oyunundan aydınlanmış, düşünmüş, sorgulamış ve sisteme karşı strateji üretecek olan kitle olarak çıkacaktır.

Epik tiyatronun baş oyun kişileri trajik kahraman değildir. Seyirci onu hiçbir zaman o katagoriye koyamaz. Oyunun içine yerleştirilmiş öğelerin birleşimiyle seyirci sorunsalı olan oyun kişisiyle empati kurulmasına izin vermez. Bu empati katharsis boyutuna asla ulaşmaz. Böylelikle acıma, öfkelenme, üzülmeye ya da çok sevmeye duygularının önünü keserek baş oyun kişinin trajik kahraman olmasını engeller. Seyirci oyun kişinin sorunu hakkında düşünür, evrensel tartıma gider, kendi sorunlarıyla özdeşleştirir nihayetinde onun sorununu seyreden insanlığa ait bir sorunu tespit edip çözüm arayışına girer. Muhakkak bir çözümün olması gerekmemektedir. Burada yaşanması istenen dramatik tiyatroyla rahata alıştırılmış, tembelleştirilmiş seyirciyi dürtmek ve Epik söylem ideasıyla ona bir aydınlanma yaşatmaktır (Benjamin, 2014).

Brecht, önceki dönemlerde yanılşamayı desteklemek ve katharsise kolay ulaşılabilmesi için tiyatrodaki kullanılan teknik donanımların gizlenmediğini reddetmiştir. Epik tiyatro, önceden yapılan bu durumun aksine bu teknik donanımları seyirciye gösterir. Böylece illüzyonu kırarak, seyirciye onların tiyatrodaki olduğunu hatırlatır. Işıklılandırma aygıtlarının saklanması engellemiş, müzisyenleri görünür kılmış gibi önceden sahnede saklanan ve illüzyonu bozacağı düşünülen araçlar artık görünür olmuştur.

Oyuncuların sahneye aktardığı oyun kişilerine bürünmemesi gerektiğini belirten Brecht, oyuncuların oyun kişilerini temsil etmesi gerektiğini belirtmiştir. rollerinden uzaklaşan oyuncular, sahnedekeyken bunu gören seyirci de kendini oyuncuya ya da oyuna kaptırmaktan alıkoyar.

Zaman ve mekan bağlamında öyküyü uzaklaştırarak yabancılaşma etmenini güçlendirmeye çalışan Brecht, konusunu tarihten ya da gelenekten alan oyunları kendi ideasında sahnelerken, zamanın ya da mekanın önemini olmadığını ne olursa olsun koşulların aynı olduğunu, eleştiri yapılmaz, otoriteye karşı fikir üretmezsek yaşananların bir tekrardan ibaret olduğunu vurgulamaya çalışır. Dünya değişse bile öykülerde ezilen, aç kalan, haksızlığa uğrayan, ve güdülenen hep alt tabakadan olan insanlardır. Sistemin içinde pozisyon alan insanlar hangi olay, yer ya da mekan olursa olsun zarar görmezler demidir.

Wagner'in Total Sanat Yapıtı'na karşı çıkan Brecht, her sanat dalının uyum içinde birlikte çalışma fikrini yanlış olduğunu belirtmiştir. Brecht, her bir dalın çatışma halinde olmasının yabancılaşma ögesini destekleyeceğini, uyuşmazlık içine giren etmenlerin seyirciyi diri tutacağını ve değerlendirmeye zorlayacağını düşündüğünü belirtmiştir.

Brecht, yabancılaşma ögesini güçlendirmek için sahne geçişlerini dramatik tiyatro oyunları gibi değil dikkati parçalayıp sahneyi özetleyen, tarih ve yer geçişlerini hızlandıran bazı sahne araçlarını kullanmıştır. Pankartlar, şarkılar, ışık oyunları ve sahne tekniği araçları kullanmıştır.

Epik tiyatro, seyircinin sosyal konuların özlerine ilgi duyulması gerektiğini belirtmiştir. Seyirciler olayda ne olacağından çok, nasıl ve neden olduğunu düşünmeleri gerektiğini savunmuştur.

Brecht kendi tiyatro ideasını ve siyasi görüşünü seyirciye aktarmaya çalışırken didaktik bir sıkıcılıktan uzaklaşmak için oyunlarda kullandığı bilinen öykülerin içine karışıklıklar ya da sürprizler ekleyerek ve şarkılardan yararlanarak seyircinin ilgisini diri tutup onların sıkılmasını da engellemeye çalışmıştır. Bunu yaparken yabancılaşma etmenini de kullanmış olur. Brecht'in yabancılaşma etmenini kullanması seyircinin baş oyun kişisine ya da öyküye uzaklaştırılması, böylece katharsise ulaşmalarını engellemek değildir. O, seyirciyi, öykü ve oyun kişisine empati kurmasını, onlara bağlanmasını oluşturur ancak yabancılaşma etmenleriyle bu empatiyi kesip seyircinin yaşadığı bu empati anını değerlendirmesi için fırsat verir (Brockett G., Oscar,; Ball,Robert J., 2018).

Brecht'in tiyatrosunda kullandığı dil de dramatik tiyatro dilinin kullanmadığı geleneksel tavrın ötesinde bir dil anlayışıydı.

Me-ti, şöyle dedi: Ozan Kin-yeh (Brecht), kendini yazın dilini yenileştirme hizmetini yapmış kişi olarak nitelendirilebilir. Kin - yeh, iki tür dil saptamıştı. Bunlardan biri, kulağa yazı dili gibi gelen, aşırı süsülü, halkın ne çalışma yaşamında, ne de başkaca yerde kullandığı, biçimlenmiş dildi: öteki ise biçimleşmemiş, günlük konuşmanın, salt yansıması niteliğinde olan ve her yerde konuşulan bir dildi. Kin-yeh, aynı zamanda hem biçimleşmiş, hem de doğal olan bir dil kullandı. Bunu ise tümcelere temel olan davranış ve tutumlara değer vererek sağladıç tümcelere yalnızca tutum ve davranışları soktu ve tümcelerden bunları sürekli yansıttı (Brecht B. , 1982: 45).

Brecht, yeni bir dil arayışı içine girmiş ve nihayetinde “dilini jesti” kavramını tasarlamıştır. Eleştirdiği dramatik tiyatro yapısının birçok etmeninin fark yarattığı gibi, geleneksel dil anlayışında da yeni bir bakış açısı kurarak kendi ideasına hizmet etmesini

düşünmüştür. Nietzsche'nin de belirttiği dildeki akıl, akıldaki hakikat söylemi Brecht'in oyun diline bakış açısının ipuçlarından biridir. Brecht Alman dilinin, İngiliz dili gibi süreklilik arzeden, köklenmiş bir dil olmadığını, temsilcilerinin az ve yetersiz olduğunu düşünmektedir. Alman edebiyatının olması gereken yerde olamadığından yakınıdır. Ona göre Alman edebiyatının en önemli edebiyat temsilcisi Göethe bile yetersizdir. Göethe'nin dil üslubunu bir mahkeme hakimi dili gibi olduğunu belirtir. Ona göre Alman burjuvazisinin yarattığı edebiyatçılar, hem yetersiz hem de o burjuvalar gibi otorite meraklısıdır. Luther'in çevirdiği İncil dilini halk diline yakın bulan Brecht, bu üslubun jestik bir karaktere sahip olduğunu söylemiştir. Ona göre dilin jestik kalitesi, onu edilgen hale getiren, yazı dilini hareketsiz biçime sokan, yani beden ve eylemden uzak hale getiren üslubun dışında beden ve eylemle birlikte yaşayan, halkın anlayacağı, üst dil kullanımıyla ötekileştirmeyen ve eğitebilen dil üslubuna dilin jesti denir. Brecht'e göre bir yansıma aracı değil, bir kurgudur. Bir gerçeklik anlayışının onun sayesinde oluşturulduğu bir kurgudur (Karacabey, 2009).

Oyuncu bir an bile kendisinin bütünüyle canlandığı tipe dönüşmesine izin vermemelidir. "Lear'i oynamıyordu, Lear'in ta kendisiydi", yolundaki bir yargı, onun açısından yıkıcı bir yargıdır. Oyuncuya düşen, canlandığı karakteri yalnızca göstermektir, ya da daha iyi deyişle, yalnızca yaşamaktır; bu tutkulu kişileri canlandığında kendisinin buz gibi kalması gerektiği anlamına gelmez. Ama kendi duygularını ilk olarak canlandığı karakterin duygularıyla özdeşleştirmekten kaçınmalıdır ki, izleyicinin duyguları da canlandırılanınkiler olmasın. İzleyiciler bu bağlamda mutlak anlamda özgür olmamalıdır (Brecht, 1993: 72).

Brecht'e göre oyuncunun sahnede canlandığı oyun kişisi gibi davranması doğru değildir. Ayrıca oyuncunun, oyunun konusunun ya da olayının hiç yaşanmamış gibi sanki ilk kez yaşıyormuş gibi hissettirmesinin de bir kandırmaca olduğunu belirtmiştir. Brecht, Epik kuram ve kendi yarattığı uygulama ile uyumlu bir oyunculuk eğitimi oluşturmuştur. Bu eğitimi alan oyuncular öncelikle sahneye aktaracakları oyunun metnini çok iyi analiz etmelidir. Sadece kendi oynayacağı oyun kişisiyle değil tüm oyuna özen göstermelidir. Oyunu okurken kendi ile oyun arasında bir mesafe yaratmalı ve oyundaki her eylemin rol icabı olduğunu düşünmelidir. Oyuncu, oyun kişisinin bir kopyası değildir. Oyuncu seyredenlere oyun kişisinin nasıl biri olduğunu gösterirken, seyirci ise oyuncunun bir gösterme aracı olduğunu ve bir olay üzerinde düşünüp bilinçlenmesi için uğraş veren biri olduğunu unutmamalıdır.

Epizodlara bölünmüş oyun metni, dramatik tiyatro gibi birbirine hem teknik hem tematik olarak bağlı olan sahne yapısı gibi değildir. Dramatik kurguda sahneler birbiriyle ayrılmaz biçimde neden sonuç bağı ile kurgulanmıştır. Ancak epizodlar hem tek başlarına bir anlam ifade eder hem de birleştirildiğinde anlamlıdır.

Açık biçim diye ifade edilen sahneleme biçimini tercih eden Brecht oyunları bu açık biçimi Geleneksel Türk Tiyatrosu'nun oyun yapısından, Doğu ve Çin Tiyatrosu'nun biçiminden yararlanmıştır. Kapalı biçim oyun yapısı ile önceden belittiğimiz gibi dördüncü duvar olgusunu yıkan Brecht, oyunları seyirciyle interaktif bir bağ kurmayı amaçlamıştır. Brecht oyunları hem yabancılaştırma etmenleri hem de anlatıcı ögesiyle birlikte kapalı geleneksel biçime göre teknik olarak daha gevşek ve daha özgürdür. İnteraktif oyun anlayışıyla seyirciye vermek istediği ideasını daha kolay sunacağını savunmuştur.

Brecht, bu kuramı oluştururken oyunlarını kendi yazıp yönetmiş ve bu kuram sahnemelerin tecrübesiyle hem daha anlaşılabilir hem de daha gelişim göstermiştir. Çünkü dramatik oyun anlayışı içinde tiyatro yapan, oyuncu, yazar, dekor ve kostümcü ve ışıkçı hiç karşılaşmadıkları bir kuramın yeni temsilcileri olmuşlardır. Brecht bu kuramın hem kuramcısı hem de sahnede uygulayıcısı olmuştur.

Bu minvalde ilerleyen ve gelişen Brechtiyan Epik Kuramı modern tiyatroya Dramatüji ve dramaturg kavramlarını da modern anlamda kazandırmıştır. Aziz Çalışlar, Tiyatro Ansiklopedisi Kitabında şöyle tanımlamıştır. “Bir oyunun dramaturg ile yönetmenin işbirliği içinde sahnelenmesi, (Oyunun seçiminden, oyun metninin çözümlenmesinden, oyunun yorumlanmasından sahneye getirilmesine kadar) tüm sahneleme süreci yöntemsel çalışması, kuramsal sahneleme.” (Çalışlar, 1995: 177). Bu işi yapan tiyatro insanına da Dramaturg denilmiştir. Kuramsal olarak Lessing tarafından ortaya konulan Dramatüji kavramı, Brecht'le birlikte oyun provaları boyunca canlı ve etkili olarak kullanılan modern bir tiyatro terimi olarak karşımıza çıkmaktadır.

Epik tiyatronun amacı politiktir. Öncelikli olarak Avrupa'da tiyatroyu biçimsel olarak etkilemiştir. Eleştirmenlerin ve kuramcılarının çoğu Brecht'in tiyatroya kazandırdığı bu biçimsel yenilikleri övmüş ancak bu tiyatronun politik yönünü görmezden gelmişlerdir. Elbette bu politik yönüne değer veren eleştirmenler de bulunmaktadır, onlar da biçimsel özelliklere çok değer verildiğini ve Brecht'in tiyatro

anlayışındaki politik yönünün üzerinin örtülme çabasının olduğunu belirtirler. Ancak her ne denirse denilsin Brecht, oluşturduğu bu tiyatro anlayışıyla öz ve biçimsel bütünlüğe ulaşmıştır. Bu bağlamda Brecht, tiyatroyu tarihsel süreciyle değerlendirerek onun evrim geçirmesine katkıda bulunmuştur. Seyirciyi soyut ve biraz da sahte bir heyecanla sahneye bağlamayı redederek onu somut, düşündürücü ve gerçek bir samimiyetle karşılayıp, onu edilgen halden kurtarmış, düşünen, yorumlayan, eleştiren ve harekete geçen bir tavıra sürüklemiştir. Eğlence anlayışının basit bir avuntu olmadığını, görmek, tanımak ve yorumlamakla birlikte oluşan bir duygu olduğunu göstermeye çalışmıştır. Sahne ve seyirci arasındaki bağı güçlendirmiş ve farklı bir bakış açısı katarak, onu, kendi politik neferi gibi görmek istemiştir. Onun için tiyatro, Sevdâ Şener'in dediği gibi "Tiyatronun bir ayna değil dinamo olması görüşü, Aristoteles'in hareketin taklidi olması görüşüne karşı güçlü bir sentezdir." (Şener, 1998: 296).

Brecht, seyirciyi, Piscator gibi kitlesele bir varlık olarak görmediğini belirtmiştir. Ona göre seyirci, farklı ve çelişen olgular içinde yaşayan insanlardır. Bundan dolayı bir kitleye yönelik oyun değil kişilerin bu çelişki dünyasına katkı sağlayacak bireysel yorumlamaya açık oyunların olmasını destekliyordu. Uyuşturulmuş, uyuturulmuş seyirci yerine uyanık, özdeşleşme kavramından uzak eleştirel bakabilen yorumlayan seyirci makbuldür. Onun ideasını destekleyecek düzenin temsilcilerine, otoriteye, din temsilcilerine karşılık Marks'ın ideolojisiyle birlikte emekçi sınıfın kazanmasını sağlayacak insanlar olması gereken seyircilerdir.

Yabancılaştırma etmenin iki merkez ögesi olan tarihselleştirme ve diyalektik kavramları ile tiyatronun teknik araçlarını etkisi, açık biçim özelliklerinin birleşimi ile birlikte ayık tuttuğu seyircisiyle yaşadığı dönemde Marksist bir ütopyanın yaratılabileceğini ve bununla birlikte Avrupa'dan başlayarak dünyanın değişebileceğine inanıyordu (Candan, 2013).

Giderek artan barbarlığa karşı tek dostumuz halktır – bu barbarlıktan en çok çeken halk. Yalnızca halktan bir şeyler bekleyebiliriz. Demek ki, halka dönme, onun dilini konuşma zorunluluğu ortada. Dolayısıyla, "popüler sanat" ve "realizm" bizim doğal müttefiklerimiz. Edebiyatta hayatın aslına sadık imgeler bulmak halkın, geniş emekçi kitlelerinin yararınadır; işin aslı, hayatın aslına sadık imgeler, yalnızca ve yalnızca halka, geniş emekçi kitlelerine hizmet eder, bu nedenle her koşul altında anlaşılır ve onlara yararlı -başka deyişle popüler- olmaları gerekir (Brecht B. , 2018: 117)

Aslında popülerlik kavramının olumlu olmadığını düşünen Brecht, bunula birlikte zamanın ruhunu da açıklamak için bazı terimlerin kullanılmasını gerektiğini düşünmektedir. Bizi rahatsız etse de popüler kavramını kullanarak kendi ideasını görünür kılmak ya da geniş kitlelerin günlük yaşamına sokmak için verdiği uğraşın karşılığı yapmaya çalıştığı tiyatronun popüler olmasıyla birlikte başarı sağlayacağını belirtmektedir. Bu bağlamda içi dolu, topluma ve sanata faydalı ve insanlık için önemli olduğunu düşündüğü tiyatrosunu, genele bağlamda içi boş diye kabul gören popüler kavramıyla yanyana getirip, popüler olanın içi boş olan algısını kırıp tiyatro üzrinden vermek istediği politik dünya görüşünü genele yaymayı amaç edinmiştir. Brecht'e göre popüler kavramı tarih içinde kendini var eden, tarihe yön veren ve hem kendini hem de dünyayı değiştiren halkın hakettiği bir kavram olmasını savunmaktadır. Brecht'e göre popüler, hak için savaşan ve kavga veren bir kavram olmalıdır.

Antik Yunan Tragedyası'yla birlikte Aristoteles'in yorumlamalarıyla ortaya çıkan dramatik tiyatro anlayışı, Antik Yunan döneminden var olan tüm tiyatro anlayışlarının bazen birebir bazen küçük değişikliklerle taklit ettiği ve günümüze kadar gelen en geniş kitleye sahip tiyatrodur. Bu tiyatronun kendine has bir geleneği vardır. Bu gelenek yapısı içinde evrimleşen ancak kesin kuralları da heybesinde taşıyan bir metodla devam etmektedir. Tiyatro araçları olarak kullandığı birçok kavram günümüzde de titizlikle korunmaktadır. Antik tiyatronun önemseydiği, öykü, dil, hareket, taklit, düşünce, gerçekliğe uygunluk gibi öğelerin kullanılma amacı bir öyküyü en iyi şekilde kurgulayarak o kurguyu sahnede canlandırırken, seyircinin duyuları aracılığıyla bu kurguya ulaşmasını sağlamak ve heyecanlandırmaktır. Bu kurgunu heyecanlandırması esnasında kurguya ve trajik kahramana duyulan empati duygusunu kullanarak seyirciyi katharsise ulaştırmaktır. Katharsise ulaşan seyirci artık hem eğlenmiş hem de öğrenmiş bir şekilde ruhunun sağaltılması rahatlığıyla sosyal hayat içinde makbul insan olacağına inanılmaktadır. Bu makbul insan hem duygusal olarak boşaltılmış, görece kötü duygularından arındırılmış, hem de otoritenin, erkin ya da inanç temsilcilerinin çizdiği ideal dünyaya yarar sağlayacak olan insan haline getirilmiş olacaktır.

Brecht, Dramatik tiyatronun asırlardır halk kitlelerini sanal, soyut kavramlarla, yarattığı illüzyonla birlikte din, gelenek, otoritenin çıkarları doğrultusunda uyutulduğu, güdülendiğini belirtmiş ve bu eski tiyatro geleneğinin toplumun yararına olmadığını savunmuştur. Özellikle alt sınıf ve emekçi sınıfın yüzyıllardır devlet ve din temsilcileri

ve parayı eline alan burjuva sınıfı tarafından ezildiğini ve sömürüldüğünü savunmuştur. Marksçı dünya görüşünü tiyatroya yansıtarak dramatik tiyatro tarafından kurgulanmış kitleyi uyandırmak ve bu kitleyi biliçlendirerek dünya düzenini değiştirmek istemiştir.

Brecht, Dramatik tiyatronun uyuyan bir kitle yaratmasını eleştirmiş ancak; kendisi de bir kitle yaratma peşinde olduğu görmezden gelmemizi istemiştir. Ona göre Dramatik tiyatronun yarattığı kitle uyuyan, yararsız ve güdülenmiş bir kitledir. Elbette bu tür konular çok görecelidir; ancak değişmeyen ve iki tarafta da aynı olan durum bir kitle yaratma eylemidir. Brecht de görece iyi niyetle bir eylem peşindedir ve bu eylem için bir kitle yaratma peşindedir. Bu kitleyi yaratırken kendi kurguladığı tiyatro anlayışını da araçsallaştırarak daha geniş bir kitle oluşturma peşindedir. Peki geleneksel dramatik tiyatronun kitlesini güdülerken söylediği şeyin ne olduğunu irdeleyelim. Dramatik tiyatro Antik Yüanan'dan Brechtian tiyatroya kadar ortak olarak kitlesine ne söylüyordu. Tiyatro eğlenmek ve öğrenmek içindir, tiyatro ahlaki yüceltir. Size din veya otorite tarafında sunulan kadere boyun eğin, bunu kabullenmezseniz mutlu olamazsınız. İçinizdeki (ki onlar hiçbir zaman halkın arasında olmadılar) en ahlaklı, en soylu olarak kabul edilen, sadece küçük hatalar yapan ancak Tanrı'ya, dine ya da otoriteye karşı bir kibir içine girip bir trajik hata yapan ve sonucunda kişisel olarak yeniden ancak savunduğu değerlerin kazandığı trajik kahraman bile kadere karşı duramadı ve kendi kaderinin sonucunda hep zarara uğradı ya da yok oldu o zaman sakın buna kalkışmayın demiştir. Brecht ise oluşturmaya çalıştığı marksçı, komünist ya da sosyalist kitleye kendi tiyatrosu aracılığıyla, benim, benimsediğim ideolojiye inanıp otoriteye, sisteme ya da dine karşı savaşım vererek kendi sınıfınızı koruyun demiştir. Onun da tiyatrosu kavram olarak hem eğlenmeyi hem de öğretmeyi hedeflemiştir. Elbette ezilen bir sınıfı, kitleyi ya da bir topluluğu aydınlatıp onların zincirlerini kırmasını umut etmek, dışardan bakıldığında hiç de kötü değildir; ancak meselenin bir kitle yaratıp o kitleyi yönetip, büyütüp ve eyleme geçirmeyi amaçlarken tiyatroyu bir araç haline getirmek işte bizim bu çalışmada her zaman dile getireceğimiz konudur. Çünkü doğru olan, iyi olan ya da güzel olan kavramlar hep görecelidir. Bu bağlamda Brecht de tiyatroyu araçsallaştırarak bir kitle yaratmayı ve o kitleyi yönetmeyi amaçlamıştır.

İKİNCİ BÖLÜM

ANTİK YUNAN TRAGEDYALARINDA İKTİDAR-TAHAKKÜM İLİŞKİSİ ÜZERİNE NİTEL İÇERİK ANALİZİ

2.1. ÇALIŞMANIN KONUSU, AMACI VE YÖNTEMİ

2.1.1. Araştırma Konusu ve Sorunsalı

İlk insandan itibaren başlayan ve günümüze kadar devam eden sosyalleşme, bir arada yaşam, birlikte eğlenme, eğlenirken öğrenme ve öğretme durumları insanlık tarihinin önemli bir parçası olmuştur. Mağara resimlerinden başlayarak yaşamın içine nüfus eden sanat, söz konusu birçok edimi içinde barındıran bir olgu olmuştur.

Görsel sanatlar, müzik ve yazım sanatları insanoğlunu hem eğitmiş hem de eğlendirmiştir. Tiyatro sanatı da yukarıda bahsi geçen sanat dallarını içinde barındıran, yaşamın salt gerçekliklerini, hayal dünyalarını, geçmişin izlerini, geleceğin umutlarını seyirci önünde bir sahnede canlı bir eylem içinde seyirciyle buluşturan en eski ve köklü sanat dallarından biridir.

Tiyatro, mitolojiden, ritüellerden, gerçek hayattan ve fantezi dünyasından yola çıkar. Aristoteles'e göre bir eylemin taklidi, Platon'a göre taklidin taklidi olarak sahne üzerinde bir dünya yaratır. Yaratılan bu dünya seyirci üzerinde tartışılmaz bir etki oluşturur. Tiyatronun olmazsa olmazı olan seyirci, tiyatronun doğal hedef kitlesidir.

Her dönemde tiyatronun bu seyirci kitlesi üzerindeki etkisi iktidar mensupları, yöneticiler, erk sahipleri tarafından fark edilmiş ve tiyatroyu bu kitle üzerinde bir araç haline getirmeyi amaçlamışlardır. Oyun yazarları çeşitli argümanlarla manüpile edilmiş ya da bu iktidar sahipleri tarafında olmayı yeğledikleri için bazı tahakküm araçlarını kullanıp seyirci kitlesini tahakküm altına alarak iktidarlarını devam ettirmek, güçlendirmek ya da korumak adına tiyatroyu da diğer birçok kavram gibi araçsallaştırmaya çalışmışlardır.

Bu çalışmanın amacı iktidarın, erk sahiplerinin, yöneticilerin tiyatroyu araçsallaştırıp, tahakküm araçlarını kullanarak seyirciyi tahakküm altına almaya çalışıp

çalışmadığını gözlemlemek. Konu ile ilgili kuramsal yaklaşımları da göz önüne alarak belirlenen örneklem üzerinden nitel içerik analiz yöntemiyle belirlemektir.

Çalışmanın araştırma sorusu ise Antik Yunan Tragedyalarında iktidar ve tahakküm olgularının nasıl temsil edildiğidir. Bu temelde araştırma sorusuna bağlı olarak üç alt araştırma sorusu belirlenmiştir. Araştırmanın alt kategorilerini de oluşturan bu üç araştırma sorusu tahakküm olgusunu oluşturan bileşenler olarak belirlenmiştir. Bu bileşenler Geleneksel, Dinsel (Karizmatik) ve Siyasal (Yasal) iktidar tahakkümü olarak sıralanabilir (Weber, 2023), (Russell, 1967).

Bu bağlamda çalışmanın alt araştırma soruları şu şekilde belirlenmiştir:

1. Tragedyalarda tahakkümün ‘siyasal iktidar boyutu’ nasıl temsil edilmiştir?
2. Tragedyalarda tahakkümün ‘geleneksel boyutu’ nasıl temsil edilmiştir?
3. Tragedyalarda tahakkümün ‘dinsel boyutu’ nasıl temsil edilmiştir?

Çalışmada Antik Yunan Tragedyalarında, toplumun dönemin egemen gücünün çıkarına uygun biçimde tahakküm altına alınma biçimleri araştırılmıştır. Bu tahakküm biçimleri ‘nitel içerik analizi’ yöntemiyle belirlenerek yorumlanmaya çalışılmıştır.

Araştırmanın evreni Antik Yunan Tragedyaları olarak belirlenmiş olup örneklemini ise tiyatro dünyasının birçok kuramcısının en önemli Antik Yunan tragedya oyun yazarları olarak nitelediği Atina’nın üç önemli tragedya yazarları Aiskhylos, Sophokles ve Euripides’in (Latacz, 2016) üç önemli tragedyası olarak belirlenmiştir.

Çalışmada amaçlı örneklem çerçevesinde;

- Aiskhylos, *Zincire Vurulmuş Prometheus*
- Sophokles, *Antigone*
- Euripides, *Medeia*

tragedyaları analize tabi tutulmuştur. Belirlenen tragedyaların analiz edilmesi neticesinde iktidarın toplumu tahakküm altına alarak yönetme çabasını tiyatro aracılığıyla yapmaya çalışması eylemi gösterilmeye çalışılmıştır.

2.1.2. Araştırmanın Yöntemi

Nitel bir çözümlemeye dayalı olarak gerçekleştirilen araştırmada nitel içerik analizi yöntemi kullanılmıştır. Sosyal bilimler alanının gelişmesiyle birlikte, 20 yüzyılın sonlarında nitel araştırma yöntemi de aynı doğrultuda gelişerek bilimsel çalışmaların daha kolay ve verimli olarak yayılmasına olanak sağlamıştır. Sosyal bilimler alanı, merkeze insanı alarak yaptığı araştırmalarda sosyal ve bireysel davranışların hayatın birçok alanını etkilediği gözlemlenmektedir (Gülbüz & Şahin, 2018).

Nitel araştırma yönteminde ele alınan veriler birbirinden bağımsız ya da bağımlı olarak ayrıştırılıp değerlendirilemez. Doğal olan, insani ve sosyal olan olaylar birbirleriyle ayrıştırılamaz biçimde karmaşıktır. Yukarıda sayılan unsurların hangilerinin hangilerini ya da hangisini etkilediği kesin biçimde belirlemek mümkün değildir. Sayılan ya da sayılmayan bu unsurlar birbirleriyle iç içe bir yapıda ve etkileşim halindedir. Bu bağlamda sosyal bilimler alanında nicel yöntemlerden daha fazla nitel yöntemlerin kullanıldığı gözlemlenmektedir. Nitel araştırma yönteminde nesnellik merkeze konulmaz ondan daha önemli olan bakış açısıdır. Durumlar ve kavramlara kendi dünyalarında incelenmeye çalışılır. Bu verilerle birlikte araştırmacı konu üzerinde yorum yapmaya çalışır (Gülbüz & Şahin, 2018).

Nitel araştırma yöntemi pozitivist değildir. Bundan dolayı kesin hükümlü değil varsayımlıdır. Ortaya konulan çalışmalardaki gerçeklik görecelidir. Çalışmalardaki doğruluk veya gerçeklik kişilere göre değişir böylece kişilerden bağımsız değildir. Ortaya konan değişkenler kesin hatlarla çizilmiş olamaz. Veriler, değişkenler ve diğer ana unsurlar birbirleriyle iletişim halindedirler.

Nitel araştırmanın amacı; bu yöntem pozitivist olmamasından dolayı araştırmanın gidişatı kesin ve belirlenmiş değildir. Bu yöntemle yapılan araştırmaların sonucu kesin olarak genelleme yapılamaz. Verilerle birlikte elde edilen sonuçlara göre gelecek hakkında tahmin yürütülmesi doğru değildir. Nitel araştırma yönteminin amacının açıklanmasında görecelilik veya değişkenlik neredeyse sınırsız olarak gözlemlenir. Bu değişkenlikten dolayı kesin sınıflandırmalardan kaçınılması gerektiği düşünülür.

Nitel araştırma yönteminde yaklaşım kavramı bulunmaktadır. Yapılan araştırmanın sürdürülebilmesi için, nitel araştırma desenleri kullanılmaktadır. Araştırmada veri toplanma sürecinde standart şekilde ilerlemek doğru kabul edilmez. Araştırma devam

ederken araştırmada sorulan sorular değişebilir. Öngörülen kapsam değişebilir hatta araştırma problemi olarak ortaya konulan problem bile yeniden ele alınabilir. Bu durumlar aslında nitel araştırma biçiminde tek bir doğrunun olamayacağı ve standartların değişebileceğini görmemize yardımcı olan unsurlardır.

Nitel araştırmada araştırmacının rolü önemlidir. Göreceli bir araştırma tekniği olduğu için araştırmacının, bakış açısı, ideolojisi, konuyu nereden anlayıp anlatmak istediği, tercihleri araştırmanın seyrini değiştirebilir. Böylece bu araştırma yönteminde nesnellik bulunmamaktadır. Öznelliğin ön planda olduğu bir nesnellikten söz edebiliriz. Bununla birlikte araştırmacı her koşulda objektif olmak zorundadır (Gürbüz & şahin, 2018).

Metin çözümleme çalışmalarında kullanılan birçok analiz yöntemi bulunmaktadır. Bunlar içerik analizi, söylem analizi, gösterge bilimsel analiz, retorik analizi gibi analiz yöntemleri bulunmaktadır. Bu yöntemlerin hangisinin kullanılması gerektiğini araştırmacı belirler. Bu belirleme süreci araştırmanın amacına ve sorularına bağlıdır. Metin çözümleme araştırmalarında genellikle içerik çözümlemesi tercih edilmektedir. İçerik analizi, yazılı, görsel, işitsel olarak her çeşit kaydedilen metinlerde kullanılabilir. Daha düşük maliyetli, verileri basitçe işlenebilen, mazleme bulmada kolay olan ve benzeri birçok bağlamda avantaja sahip olan bir metottur (Berger, 2019).

İçerik çözümlemesi 20. Yüzyılın başlarında Columbia Gazetecilik okulunun gazetesinin nicel analizinde araştırma yapılırken ortaya çıktığı belirtilmekte, bu konu ile ilgili ilk ciddi araştırmaların da Harold Lasswell olduğu belirtilmektedir (Bilgin, 2014). İçerik analizi siyasal bilimcilerin, özellikle iletişim bilimi araştırmaları için sıkça kullandığı sonra zamanla sosyal bilimlerin birçok alanında uygulandığı bir çözümleme yöntemi olmuştur. Bu bağlamda teknik değişimler ve paradigma gelişimleri ile birlikte varlığını devam ettirmiştir (Yıldırım, 2015).

Krippendorff, İçerik çözümlemesinin tanımlanmasına yönelik üç yaklaşımı katagorize etmiştir. Bu tespite göre birinci yaklaşım, metnin özündeki içeriği hedefler. İkinci yaklaşım, metnin kaynağındaki seçilen bir kaynağı hedefler. Üçüncü yaklaşım, araştırmacının belirlenmiş bir bağlamla ilişki kurduğu bir metni çözümleme esnasında açığa çıkan içeriği ele alan tanımlamayı hedefler (Krippendorff, 2023: 24). Krippendorff,

bu bağlamda içerik analizini dönemsel olarak iki ayırır. Klasik ve çağdaş dönemler olarak belirler (Krippendorff, 2023: 7).

Birinci yaklaşımda içerik analizinin belirlenen bir süreç içinde nicelik olarak saymaya odaklı, belirlenen söylemlere odaklanmış bir yapı sergilendiğini belirtir. Geleneksel olarak da ifade edilen bu dönemde, üzerinde üzerinde önemle durulan bilimsellik iddiası, dili anlamların şeffaf bir taşıyıcı olarak görür ve araştırmacıyı araştırmadan olabildiğince soyutlamaya çalışır (Yıldırım, 2015).

Daha çok metin içinde geçen kelime ya da kavramların sayısı ile ilgilenen bu birinci yaklaşımda kavram sayılarından yola çıkarak bilimsel bir veri elde edip bu veriden bir bilimsel sonuç çıkarılmaya çalışılır.

İkinci yaklaşım ise sembollerle ilgilenir. Laswel'in siyaset ve iletişim bilimine kazandırdığı kim, neyi, hangi kanalla, kime ve nasıl etkiyle sorularını sembol ve temsiller bağlamında çerçevelendirilmiş bir teknik kullanır. Mesela televizyonda ekonomi ile ilgili programların hangi kuşakta yayınlandığıyla ilgili bir konuda bu gibi programlarda katılımcıların ne kadar konuştukları, kimlerin daha çok katıldığı gibi araştırma konuları bu yaklaşımla araştırılabilir.

İlk yaklaşımın temellendirdiği içerik analizi tekniğinin belli başlı özellikleri şu şekilde sıralanabilir. (1) Pozitivist çerçevede bilimsel bir geçerlilik iddiası bulunmaktadır. Bu iddia araştırmacının konumunu belirler ve nesnelliği ön şart olarak kabul eder. Bu da metnin, bağlamından yalıtılarak ele alınmasıyla sonuçlanır. (2) Yinelenen mesajlar üzerinde duru ve sayısal ölçümleri dikkate alır bundan dolayı özgün ve biricik özellikler göz ardı edilir. Tekrarların üzerinde durulması ve sıklıkların kodlanması, içerik analizinin en zayıf yönünü oluşturur. (3) Değer yargılarından bağımsız olarak metne dışardan bakmayı gereklilik olarak kabul eder ve araştırmacıyı araştırmanın dışında tutan bir tavır sergiler. (4) Çözümleme sonucunda ortaya çıkarılanlar bir yandan kodlama sürecinin bir parçası, bir yandan da alımlama sürecinin belirleyicisi olarak görülür (İnal, 1996: 77)

Kodlama yapılırken tarafsız olma eylemi önemlidir. Tarafsız olmak içinse elbette nesnel olmak zorundalığı bulunmaktadır.

İçerik analizinin üçüncü yaklaşımı ise simgesel olanla niyetlerin geleneksel olanın dışında nesnel, objektif ve toplumsal değerlere önem veren bir metodla araştırma yapılmasıdır.

Medya metnlerinin çözümlenmesinde nitel yöntemlerin kullanılmaya başlamasında etkili olan unsurları; (1) ampirik tekniklerin zayıf yönlerinin sorgulanmaya başlanması. (2) insani bilimler, antropoloji ve kültürel çalışmalardaki gelişmeler, (3) kitle iletişimin söylemsel bir olgu olarak kavranması, (4) post endüstriyel, post modern ve bilim toplumu kavramsallaştırmalarının tartışmalardaki etkin rolü, (5) 20.yüzyılda yaşanan dilbilimsel dönüşüm (İnal, 1996: 76).

Bu anlamda yapılan çalışmalar sonucunda nicel yöntemlerin etkisi zamanla birlikte azalmıştır. Bu tür nicel araştırmalarda vazgeçilmez olarak kabul edilen kavram ve unsurlar yeniden tanımlanmıştır.

Sosyal bilimlerin birçok dalında kullanılan içerik analizi verileri objektif, sistematik ve genelleme ilkelerine bağlı kalır. Elbette sıraladığımız bu ilkeler tüm bilisel araştırma yöntemlerinde bulunması zorunlu ilkelerdir. İçerik analizi doküman, metin analizlerinde uygulanan önemli bir yöntemdir.

- Objektiflik ilkesi: İçerik analizi yönteminin zorunlu olan ilkelerinden biridir. Bilimsellik öncelikli olarak objektif olmayı gerektirir. Basit ya da karmaşık olan tüm araştırmalar için objektiflik ilkesi tartışılmazdır. Araştırmacının kendi yargıları, değerleri ya da önceden yaptığı araştırmalarda elde ettiği sonuçları tam olarak gözardı edemese bile bu durumlara en aza indirmesini sağlayan bilimsel bir tavidir.
- Sistematiiklik ilkesi: Araştırmada ele alınacak verilerin, içeriklerin önceden belirlenmiş katagorilere dahil edilmesi ya da gözardı edilmesi belli standartlara göre bir uygulamaya tabi tutulmasıdır. Sistematiiklik ilkesi yalnızca araştırmacının hipotezini destekler doğrultudaki materyalin veri olarak yapılan araştırmaya eklenmesinin önüne geçmeye çalışır. Ayrıca standart katagori çalışmasının var olan kurallara göre devam etmesini sağlar.
- Genellik İlkesi: Araştırmada elde edilen verilerin teorik olarak bir kaynak temsil etmesidir. İçerik çalışması yaparken yalnızca kavramlaştırma üzerinde odaklanan, verilerin başka özelliklerine özen göstermeyen çalışmalar bilimsel değildir ve değerli kabul edilmezler (Hepkul, 2023).

İçerik analizi yapmak için çerçeve çizilmelidir. İçerik analizi yapmak için kavramsal bir çerçeve önerilmektedir.

- Analizciye iletildiği şekildeki gibi ham veri (data),
- Verinin içeriği (content),
- Verileri kendi içeriği ile ele alarak analiz için gerekli bölümlmeyi yapabilmek için analizcinin katkısı (knowledge),
- İçerik analizinin amacı (target),
- Temel entelektüel görev olarak çıkarım (inference),
- Başarının kaçınılmaz değerlendirme kriteri olarak geçerlilik (validity),
- Bu çerçeve üç amaca hizmet etmek amcındadır. Çerçeve;
- Tavsiye edicidir, herhangi bir durumda yapılacak bir içerik analizi çalışması uygulamasında kavramsallaştırma ve tasarım süreçlerine rehberlik etmelidir,
- Analitiktir, başkaları tarafından yapılan içerik analizi çalışmalarının sonuçlarını eleştirel bir değerlendirmeye tabi tutmalıdır ve
- Metodolojiktir, içerik analizi için yöntemlerin ilerilere taşınmasını ve sürekli gelişmesini yönlendirmelidir (Hepkul, 2023: 6,7).

Yukarıda sunulan çerçeveye göre verilen kaynaktan ya da kaynağı çevreleyen şartlardan ayrıştırılır ve çözümlemeyi yapacak araştırmacıya tek yönlü olarak iletilirler.

Araştırmacı değerlendirilmek için karşısına çıkan verileri ve verilerin etrafını sarmalayan şartları değerlendirerek araştırma konusu olan konuyu ele alarak verileri yerleştirir.

İçerik analizi araştırmasında verilerin hangi kaynaktan alındığı ve nasıl tanımlandığı belirtilmelidir. Veriler sadece içerik analizi için elde edilmelidirler. Veriler içerik analizi için başlangıç için çok önemlidir ve işlenmemiş malzeme olarak kabul edilir. Verilerle analizci arasındaki bağ tek yönlüdür. Gönderi sonunda düzelti istenemez gelen veri tamamen doğru olduğu kabul edilerek bu bağlamda analiz başlar. İçerik analizinde, analiz edilen içerik belirtilmelidir. Verilerin içerikleri, verileri çevreleyen tüm şartlar, verilerin geçmişleri, veriler dışında var olan farklı değişkenler ve verilerin sonuçları toplanıp değerlendirilmesi araştırmacı tarafından yapılmalıdır. Araştırmacı, verilerin var olduğu çerçeveyi sınırlandırması gereklidir. Araştırmanın sınırları kesin olarak sınırlandırılmalı ve subjektif değerlendirmelerden uzaklaşarak yapısal bir birlik oluşturacak yol seçilmelidir.

İçerik analizi çalışmasında araştırmacı verilerin kaynağı hakkında yeterli düzeyde birgili olması gerekmektedir. Veriler ile, verilerle etkileşim ortamını iyi bilmeli ve varsayımlarını ortaya koymalıdır.

İçerik analizinde çıkarımların amacı net olarak belirtilmelidir. İçerik analizindeki amaç araştırmacının, araştırmak istediği şeydir. İçerik analizinin amacı yeterli derecede iyi belirlenmiş ise araştırmanın bitip bitmediğine karar verilebilir (Hepkul, 2023).

İçerik analizi yapılırken, analizcinin yapması gereken eylemlerden biri de verileri değerlendirerek, verilen bulunduğu ortamı değerlendirmek ve bunlarla ilgili çıkarım yapmaktır. Bu çıkarımları ön plana alarak sabit faktörler hakkındaki bilgileri ele alıp açıklamaktır. Elde edilen çıkarımların nedenlerini ortaya koymak için, araştırmacı, sabit veri ortamı ilişkisi ile ilgili bu duruma belirleyen veya düzenleyen sebepleri kapsayacak biçimde açıklayıcı ve şeffaf bir teoriyi benimsemeli ya da yeniden kurgulamalıdır (Gökçe, 2001).

İçerik analizinde geçerlilik; ölçmeyi amaçladığı konu, materyal, veriyi başarılı olarak ölçebilme derecesidir. Veri ve katagorilerin doğru olarak seçilme durumu çıkarımların olasılık durumlarını yükseltecek ya da düşürecektir. Örneklem ve güvenilirlik kavramları geçerlilikle doğrudan ilişkilidir. İçerik analizinde çalışmanın

başında sonuç ya da sonuçların doğru olduğunu kanıtlamak için kanıtların türünü belirlemek gerekmektedir (Hepkul, 2023).

İçerik analizinde objektiflik vazgeçilmezdir. Objektiflik çalışma içinde güvenilirlik getirir. Çalışmanın başlaması, devam etmesi ve bilimsel olarak literatüre katkıda bulunması için güvenilirlik kavramı çok önemlidir. Aynı veriler başka araçlar tarafından ölçüldüğünde sonuçlar birbirini tutmalı değişiklik göstermemelidir.

- İçerik analizinin 17 kullanım türü şöyle listelenmiştir.
- İletişimin içeriğindeki eğilimleri tanımlamak,
- Bir konu hakkında tanımlanan bilgi birikiminin gelişimini izlemek,
- İletişimin içeriğindeki uluslar arası farklılıkları açığa çıkarmak,
- Medya ile iletişimin “düzey” lerini karşılaştırmak,
- İletişimin içeriğinin amaçlarla uygunluğunun denetimini yapmak,
- İletişimin içeriğinin yapılandırmak ve uygulamak,
- Teknik araştırma operasyonlarına yardımcı olmak (görüşmelerdeki açık uçlu soruları kodlamak),
- Programlama tekniklerini açığa çıkarmak,
- İletişim materyallerinin “okunaklılığını” ölçmek,
- “stil” olarak adlandırılabilir özellikleri keşfetmek,
- İletişimin amacını ve diğer karakteristiklerini tespit etmek,
- Kişilerin ya da grupların psikolojik durumlarını belirlemek,
- Propagandanın varlığını meydana çıkarmak (çoğunlukla yasal amaçlı olarak),
- Politik ve askeri haberleri güvence altına almak,
- Nüfus gruplarının tutum, çıkar ve değerlerini (kültürel kalıplar) yansıtmak,
- Dikkatin odaklanmasını açığa çıkarmak,
- İletişimin davranışsal ve tutumsal sonuçlarını tanımlamak (Bernard Berelson’dan aktaran) (Hepkul, 2023: 10,11).

Nitel içerik analizi, bilimsel araştırma çalışmalarında son yıllarda daha çok kullanılmaya başlanmıştır. 1952 yılında Bernard Berelson tarafından temelleri atılan bu yöntem, Bernard Berelson’un *İletişim Araştırmalarında İçerik Analizi* adlı kitabını yayımlanmasıyla popülerlik kazanmıştır. Kitabında daha çok nicel analiz tekniğini ön plana çıkaran bu kitap ilerleyen zamanlarda eleştirilmiş Siegfried Kracauer, aynı yıl yayımladığı *Nitel İçerik Analizinin Zorluğu* başlıklı makalesi ile içerik analizinin salt nicel yöntemlerle yapılmasının yanlış olduğunu belirtmiştir. Nitel içerik analizinin bilimsel çalışmalar için önemli bir yöntem olduğunu belirtmiştir.

İçerik analizi yöntemi nicel veriler üzerinde ilerlediği gibi nitel verilerle ilerleyebilir. Araştırmacının araştırma konusuna yaklaşımına bağlı olarak nitel veriler üzerinden değerlendirmeler yapılarak nicel verilerden yola çıkarak nitel veri analizi bağlamında olumlu, bilimsel çalışmalara ulaşılabilir. İçeriğin nicelik bağlamında verileri

kullanarak bunun yanında nitelik bağlamında bir bakış açısı geliştirilebilir ve bu nitel içerik analizi olarak karşımıza çıkmaktadır. Çalışmada nitel içerik analizi yapılarak Antik Yunan tragedyalarında iktidar ve tahakküm kavramları açığa çıkarılarak ilişki kurmaya ve bu bağlamda betimsel bir çerçeve oluşturulmaya çalışılmıştır.

2.2. AISKHYLOS, *ZİNCİRE VURULMUŞ PROMETHEUS*: NİTEL İÇERİK ANALİZİ

2.2.1. Tahakkümün Siyasal İktidar Boyutunun Temsili

Hephaistos: Kurulu düzeni çiğnemiş oldun
Gör işte bunun karşılığını şimdi... (Aiskhylos, 2022: 2)

Hephaistos, Yunan mitolojisinde Zeus ve Hera'nın oğludur, monoloğunun bu bölümünde Prometheus için yaptığı eylem üzerine siyasal iktidarın temsilcisi olan Zeus'un ve Hephaistos'un da içinde bulunduğu zümrenin kurduğu düzene karşı gelmesinin bir yaptırım olacağını belirtir. Prometheus, iktidar ve iktidar yanlılarının kendi çıkarları uğruna kurdukları düzeni ve yasaları hiçe sayarak, yasalar tarafından yasaklanan eylemi gerçekleştirmiştir. Bu yasak insanlarla ateşi (Ateşin burada bir metafor olarak kullanılmış olduğu düşünülmektedir. Ateş: burada bilgi anlamında kullanılmış olduğu söylenmektedir.) paylaşmaktır. Prometheus, tüm yasal düzene ve baskılara rağmen bu yasağa karşı gelmiştir. İktidar çıkarlarına uygun koyulan yasalara karşı gelen bir mitolojik tanrı ya da yarı tanrı bile olsa iktidar tahakkümünü gerçekleştirerek cezasını uygular ve düzenini sağlar.

Hephaistos: Ne kadar ağlayıp sızlansan,
Ne kadar yanıp yakılsan, boşuna!
Zeus'un yüreği yumuşamak bilmez:
Gücü yeni elde eden sert olur (Aiskhylos, 2022: 2).

Hephaistos repliğinde yasalara karşı gelmenin ağır cezaları olduğunu ve bu cezalardan kurtuluşun olmadığını vurgulamaktadır. İktidar tahakkümünü asla ertelememekte ve kendi iktidarını kurmak için yarattığı yasalara karşı gelenlerin son pişmanlığının fayda etmeyeceğini vurgulamaktadır. Ayrıca iktidarın acıması olmayacağını yüreğiyle hareket etmeyeceğini ve yüreğinin yumuşamayacağını belirtmektedir. Titanlardan iktidarı alan kendi eline geçiren Zeus'un yeni elde ettiği

iktidarı elinde tutmak için de normalin üzerinde sert tepkiler vereceğini belirtmektedir. İktidarın tahakkümü pişmanlıkla bitecek ve azalacak bir edim değildir.

Kratos: Tanrıların başıdır yalnız yükümlü olmayan
Zeus'tan başkası özgür değildir (Aiskhylos, 2022: 3).

Kratos gücün temsilcisidir. Yunan mitolojisinde güç tanrısı olarak anılır. Kratos, Zeus'u dini figür olarak değil de siyasal iktidarın temsilcisi olarak değerlendirerek, siyasal iktidarın başında olan Zeus'un iktidar gücünün etkisiyle kimseye hesap vermesi gerekmediğini vurgulamaktadır. Sıyasal, adalet ve sosyal bağlamda Zeus'un dışında herkesin sorumlu ve yükümlü olduğunu, hesap sorulabilir ve yargılanabilir olduğunu vurgulamaktadır.

Kratos: Öyleyse vur prangalarını şunun,
Zeus oyalanır görmesin seni (Aiskhylos, 2022: 3).

Prometeus'a verilen cezanın bir an önce yerine getirilmesi gerektiğini belirten Kratos'un, Zeus'tan dolayısıyla iktidardan ne kadar korktuğunu gözlemekteyiz. Uygun görülen cezanın hemen yerine getirilmesi gerektiğini aksi halde cezanın gecikmesi ile Zeus'un yani iktidar temsilcisinin hışmına uğrayacağını belirtmektedir.

Kratos: Geç öbürüne şimdi, bağla onu da sıkıca, anlasın
Kurnazlığın Zeus'un karşısında aptallık olduğunu (Aiskhylos, 2022: 4).

Prometeus'un cezasını çekmesi için hazırlıklar yapılırken Kratos, iktidar temsilcisi olan Zeus'un dolayısıyla siyasal iktidarı kimsenin kandıramayacağı, iktidarın her zaman tetikte olan, her olaydan haberi olan bir yapısı olan bir yapı olduğunu, onu kandırmaya çalışmanın aptallık olduğunu belirtmektedir. Bu repliğiyle seyirciye iktidara karşı kurnazlık yaptıklarında iktidar tarafından anlaşılabileceği ve cezasını çekeceklerini ima ederek seyirciyi uyarmaktadır.

Hephaistos: Ah Prometeus, için için yanıyorum çektiklerine.
Kratos: Hala mı duraksamak, Zeus'un düşmanına acımak?
Sakın ha! Bir gün kendine acırsın sonra (Aiskhylos, 2022: 4).

Hephaistos, Prometeus'un cezasını çekmesi için hazırlarken ona acımakta ve bunu dile getirmektedir. Onun için Prometeus haksızlığa uğramış ahlaklı ve soylu bir tanrıdır ancak Kratos, bu acıma duygusuna karşı ona kızar çünkü iktidar karşısında ona kafa tutan ve cezaya tabi tutulan Prometeus'a merhamet edilirse Zeus, tarafından cezalandırılacağını bilmekte ve bunu ifade etmektedir. Kratos şunu bilmektedir; iktidara karşı gelene

merhamet edersen sen de bir gün kendini onun yerinde bulursun. Kratos üzerinde burada verilen tahakküm mesajı iktidara karşı gelenler cezalandırılır ve ona merhamet edenler de aynı kaderi paylaşır. Bu mesaj seyirci kitlesine verilmiş bir tahakküm tehdidir.

Kratos: Kullan bütün gücünü, vur şimdi,
Vur ki etine girsin halkalar:
İşini denetleyecek olanın şakası yoktur (Aiskhylos, 2022: 4).

Kratos, iktidarın verdiği cezasan sonra cezanın nasıl uyguladığını belirterek, aslında iktidarın her an her yerde bizi seyrettiğini ve bu gözetleme ve denetleme eyleminin kesintisiz ve katı olduğunu belirtmektedir. Böylece seyirci kitlesine siyasal tahakküm anlayışıyla tehdit etmekte ve gözdağı vermektedir.

Prometheus: Mutsus bir tanrı görün!
Zeus'un düşmanını görün, insanları sevdi diye
Zeus'un sarayındaki bütün tanrıların
Düşman kesildiği tanrıyı görün (Aiskhylos, 2022: 6)!

Prometeus, Zeus'un yani iktidarın yasakladığı eylemi yaparak insanlara yardım etmiş ve bu yardımından dolayı da hain ilan edilmiştir. Bir tanrı olan ve tanrı katında yaşayan Prometeus bile iktidarın yasakladığı bir eylemi gerçekleştirdiği zaman cezalandırılmıştır. Buradaki siyasal taakküm eylemi iktidar kendine karşı yapılan eylemlerde cezalandırıldığını ve ötekileştirdiğini gözlemlemekteyiz. İktidarın verdiği reaksiyona karşılık iktidar yandaşları da hemen aynı tepkiyi verir ve tahakküm gerçekleşir. Seyirci kitlesine iletilmek istenen kendi sınıfından ve güçlü bir kişi iktidar aleyhinde eylem gerçekleştirdiğinde iktidar ve yandaşları tarafından hemen ötekileştirilir ve gerekli ceza verilir.

Koro: Sözüünü sakınmıyorsun,
Başına gelen boyunu eğdirmiyor
Tersine başkaldırıyor sana.
Oysa benim yüreğimi bir korku
Ürpertiverdi birden:
Senin geleceğin ürkütüyor beni.
Biter mi?
Nasıl biter bu çilen senin (Aiskhylos, 2022: 9)?

Koro, Prometheus'un yaptığı eylemden sonra pişman olması gerektiğini ancak pişman olmadığını aksine iktidara karşı hala başkaldırdığını söyleyerek tahakküm eylemini gerçekleştirmektedir. Seyirci kitlesine iktidara karşı bir eylemde bulunur ve ceza yerseniz iktidara bu eylemden dolayı pişmanlığınızı dile getirip boyun eğmeli ve size

biçilen geleceğinizi kabul etmelisiniz demekte ve siyasal tahakkümün, iktidara karşı gelenlerin geleceklerinin çok kötü olduğunu söylemektedir.

Prometheus: Hangi suçumdan ötürü bu cezayı verdi?
 Anlatayım: Zeus, baba tahtına oturur oturmaz
 Başladı her tanrıya bir şeref payı vermeye,
 Devletin katlarını önem sırasına koymaya.
 Bu arada zavallı ölümlüleri düşünmek,
 Aklının ucundan bile geçmedi,
 Tersine, soylarını ortadan kaldırmak,
 Bambaşka bir soy yaratmak istiyordu.
 Bu tasarıya kimse karşı çıkmadı benden başka,
 Bir tek ben göze alabildim bunu
 Ve kurtardım insanları, önledim
 Hades'in karanlıklarında yok olup gitmelerini.
 İşte bunun için çekiyorum bugün
 Bu çekilmez, bu dayanılmaz acıları (Aiskhylos, 2022: 11).

Prometeus, Zeus'un iktidarına başladığı gün itibariyle iktidar gücünü kullanarak tahakkümünü gerçekleştirdiğini belirtmektedir. İktidar koltuğuna oturduğunda önce iktidarı beraber yönetmeyi düşündüğü yandaşlarını seçmiş, bürokratik alanları belirlemiş, o alanları yönetecek kişileri seçmiştir. Bu iktidar kurulumu sürecinden sonra tahakküm eylemini gerçekleştirmek üzere insanları yok etmek ve onların yerine yeni yaratılmışlar koymayı düşünmektedir. Bu aslında iktidarın kendi yarattığı ya da uygun gördüğü ideolojiye uymayan birey ya da toplumu ötekileştirmek, yalnızlaştırmak ve güçsüzleştirmektir. Bununla birlikte kendi ideolojisine uygun iktidarına yarar, birey ya da toplum yaratma düşüncesinin oyundaki simgesel anlatımıdır. Bu siyasal tahakküm ayrıca böylesi bir toplum tasarımına karşı gelecek güçlü iktidar yandaşlarının bile iktidar tarafından yok edilebileceğini vurgulamaktadır. Bu öyle bir yok ediliştir ki her türlü acı çektirilir ve karşı gelen yok edilir.

Koro: Sonu ne zaman gelecek bu işkencenin?
 Prometheus: Zeus'un keyfi ne zaman isterse o zaman (Aiskhylos, 2022: 12).

Prometeus'un yaptığı eylemlenden dolayı iktidar tarafından acımasızca cezalandırılmasına karşılık Koro bu işkencenin birtmesi gerektiğini ve bu cezanın yeterli olduğunu belirtmekte siyasal tahakkümün tamı tamamına gerçekleştiğini söylemektedir. Bu aslında seyirci kitlesine verilen bir gözdağıdır. Cezayı çeken ve eylemi gerçekleştiren Prometheus aslında olayın farkında olduğunu ve iktidarın acımasız ve keyfi hükümler verdiğini belirterek cezanın iktidarın temsilcisi Zeus'un hükmünün tamamen iktidarını korumak ve tahakkümünü gerçekleştirmek adına olduğunu bilmektedir.

Okeanos: Sen akıldan yana ne kadar zengin olsan da:
 Kendini bil ve yeni olaylara uyarak
 Yeni davranışlar bulmaya çalış.
 Çünkü bunlar tanrılar arasında
 Yeni bir tanrı başa geçmiş bulunuyor.
 Böyle acı, böyle ısrırgan sözler edersen,
 Duyabilir ne kadar uzak ve yüksekte olsa da,
 O zaman sana bu acıları çektiren öfkesi
 Yeni öfkesinin yanında çocuk oynacağı kalır (Aiskhylos, 2022: 14).

Okeanos, cezasını çekmekte olan Prometheus'a iktidara karşı yaptığı eylemi devam ettirmemesi gerektiğini, artık yaptığı eylemi savunmaması gerektiğini belirtmektedir. İktidarı ele almış Zeus'un onu duyamayacak kadar uzakta olduğunu zannetmesinin yanlış olduğunu Zeus'un söylediklerini duyabileceğini ve duyduğunda başka türlü cezalar da çekebileceğini belirtmektedir. Siyasal tahakküm burada seyirci kitlesine iktidar aleyhine herhangi bir eylemde bulunmaması gerektiğini hatta iktidar aleyhinde konuşmaması gerektiğini, iktidarın her zaman bize yakın olduğunu ve attığımız her adımdan haberi olduğunu vurgulayarak oluşmuştur.

Okeanos: Aşırı bir dilden geldi başına gelenler.
 Yine de uslanmış değilsin, diretiyorsun,
 Dertlerine dert katmaktan korkmuyorsun
 Benden öğüt dinlersen, dikine gitme,
 Belaya karşı yürüme, dikine gitme,
 Beleya karşı yürüme, düşün ki
 Çok sert bir tanrı var başımızda,
 Keyfinden başka yasa dinlediği yok.
 Ben gidip seni kurtarmaya çalışacağım,
 Bu arada sen rahat dur, taşkın sözler etme.
 Sen ki o kadar üstün akıllısın,
 Dizginsiz dil bela getirir bilirsin. (Aiskhylos, 2022: 14,15).

Okeanos, Prometheus'a yaptığı eylemden sonra artık sadece cezasını çekmesini ve konuşmaması gerektiğini belirtmekte bununla birlikte iktidar temsilcisi olan Zeus'un kanun tanımaz biri bile olabileceğini ya da tüm kanunları kendi lehine kullanabileceğini belirtmektedir. Siyasal tahakküm burada seyirci kitlesine karşı iktidara karşı eylem içinde olmayın olursanız cezanız sessizce çekin. İktidar kanunları keyfine göre uygulasa bile dizginsiz olarak konuşmayacak ve sessizliğini bozmayacak olarak gerçekleşmiştir.

Prometheus: Herkesin başını derde sokmak istemem
 Kendim belaya uğradım diye.
 Hayır, kardeşim Atlas'ın acısı yeter bana:
 Batı karanlığında sırtında taşıyor
 Gökle yeri ayıran koca direği.
 Kolları nasıl dayanır bu ağır yüke?

Toprağın oğluna da içim yanmıştı:
 Nasıl yere serildi, gördüm
 Bir zamanlar Kilikya mağaralarında oturan
 Coşkun Typhon, o yüz başlı ejderha.
 Ayaklanmıştı bütün tanrılara karşı,
 Korkunç çeneleri ölüm üfleyerek dört yana
 Kızıl şimşekler saçıyordu gözleri,
 Açıkça meydan okuyordu Zeus'un gücüne.
 Ama iniverdi üstüne Zeus'un amansız oku:
 Ateşten soluğuyla havaya yaran yıldırım
 Şahlanan mağrur başı çaldı yere.
 Gök gürültüsü içinde kül oldu gitti.
 Şimdi serilmiş yatıyor gövdesi (Aiskhylos, 2022: 15,16).

Prometeus, yaptığı eylemden sonra direnişini devam ettirmesi ile ilgili olarak, kendi başkaldırışından dolayı başkalarının da ceza çekebileceğini, iktidar temsilcisi Zeus'un bu durumu daha da büyüterek Prometeus'a acıyan ya da hak veren herkesin cezalandırabileceğini düşündüğü için diğerlerine karşı mesafeli olduğunu söylemektedir. Siyasal tahakküm burada seyirci kitlesine iktidar karşıtlarının yanında olan hatta ona acıyan kişilerin de yaftalanabileceğini veya cezalandırılabilceğini dikte etmektedir. Bununla birlikte Prometeus, kardeşi olan Atlas'ın da kendisi gibi Zeus'a kafa tutmasından dolayı sonsuza kadar cezalandırılmasından bahsederek, iktidar karşıtlığı yapan kim olursa olsun cezalandırıldığını belirtir. Toprağın oğlu diye isimlendirilen Kronos da iktidarın karşısında olduğu için sonsuza dek cezalandırılmıştır. Bu eylemlerinden dolayı hem eylemi gerçekleştiren hem ona acıyan hem de destek veren herkes iktidar tahakkümü altında ezilecekelerdir. Siyasal tahakküm edimi burada seyirci kitlesine bu yaşananları ya da yaşanması muhtemel olan durumları anlatarak siyasal iktidarın seçim yapmaksızın kendini korumak adına tahakkümünü gerçekleştireceğini repliklerde belirtmektedir.

Prometeus: Bana acıyıp düşman kazanmanı istemem.
 Okeanos: Kim düşman olacak, yeni tahta çıkan kralımız mı?
 Peometheus: Evet ta kendisi, onu kızdırmaktan sakın.
 Okeanos: Senin başına gelen bir ders Prometheus (Aiskhylos, 2022: 17).

Prometeus, yaptığı eylemin karşılığı olarak iktidar tarafından verilen cezasını çekerken etrafında bulunan insanları, tanıdıklarını ya da yandaşlarını kendinden uzakta tutarak korumaya çalışmaktadır. Bu durumu Okeanos'a söylediğinde Okeanos'un cevabı aslında çok manidardır. Prometeus'a verilen cezanın aslında bir ders olduğunu belirtir. Aslında bu ders Prometeus'a verilen dersten ziyade seyirci kitlesine verilen bir ders, bir

tehdiddir. İktidarın, toplumu bu bağlamda tahakküm altına alma çabasından başka bir şey değildir.

Koro: İnsanları korumakta çok ileri gittin,
Zeustan korkmadın, dikbaşlılık ettin Prometheus (Aiskhylos, 2022: 23).

Koro, Prometheus’a iktidar ideolojisine aykırı olarak davranmasının çok ileri gitmek olduğunu belirtmekte ve dikbaşlılık etmenin bireyi ya da toplumu zarara uğratacağını ve iktidardan veya iktidar temsilcilerinden bu bağlamda korkulması gerektiğini belirtmektedir. Siyasal tahakküm seyirci kitlesi üzerinden tüm insanlığa iktidar ideolojisi içinde kalmanın akıllıca olduğunu, aşırılıkların affedilmeyeceğini ve geri dönülmez cezalara çarptırılacaklarını söyleyerek tamamlanır.

İo: Zeus’un isteğine karşı koyma sakın (Aiskhylos, 2022: 27).

Prometeus, iktidara karşı yaptığı eylem karşılığında aldığı ceza birçok kişi tarafından desteklenmektedir ancak iktidar tahakkümü karşısında sessiz kalma zorunluluğu ile İo da Prometheus’a susmasını ve kendini yaktığı gibi başkalarını da yakmamasını belirtmektedir. Bu durumda suskun kalmanın en iyi seçenek olduğunu belirtir. Bu söylem ve başka söylemler de aslında siyasal tahakküm bağlamında “*Suskunluk Sarmalı*” kavramını karşımıza çıkarmaktadır. “Suskunluk sarmalı, bireysel dışlama ya da yalıtılma korkusunun, bireyler bakımından, siyasal çevrelerindeki kanı iklimini sürekli olarak gözleyip denetleme gereksinimi açıklayıcı asal etken olduğunu öne süren hipotez. Bu hipoteze göre, bireylerin toplumdan yalıtılma korkusu, insanın doğası gereği toplumsal varlık olmasından kaynaklanmaktadır” (Mutlu, 2004: 270). İktidar tahakkümü karşısında Prometheus gibi cezalandırılmaktan korkan birey ve toplum suskunluk içine girerek susmayı, yorum yapmamayı ve iktidar karşısının yanında olmamayı tercih etmektedirler. Siyasal tahakküm burada seyirci kitlesine iktidar karşıtlığına bulaşma ve sessizliğini koru demektir.

Koro: Öyle bir savaş ki bu savaşılmaz,
Öyle bir yol ki ucu bulunmaz.
İnsan nasıl çıkabilir işin içinden,
Nasıl karşı koyar
Zeus’un isteğine (Aiskhylos, 2022: 37)?

Koro, İo’ya nasihat verirken karşı konulmaz bir güçle çatışma içine girilmesinin akıllıca bir tercih olmayacağını vurgular. İktidarla girişilecek her mücadele kaybedilir ve bu mücadeleye giren ise her zaman kaybeder. Siyasal tahakküm seyirci kitlesine iktidarla

çatışmaya giren zarar görür ve kaybeder duygusunu vurgulayarak, kişi ya da toplumun iktidar karşısında ne kadar zayıf olduğunu vurgulayarak edimini tamamlar.

Koro: Böyle sözler etmekten korkmuyor musun?

Prometheus: İstese de ölemeyen neden korkabilir?

Koro: Sana daha ağır işkenceler edebilir (Aiskhylos, 2022: 39).

Koro, Prometheus'u iktidara karşı tutunduğu tavır ve söylemlerinden dolayı uyarmakta ve böyle söylemlerden uzak kalmasını öğütlemektedir. Zira iktidar, ona karşı gelenleri ya yok eder ya da Prometheus gibi ağır cezalar verebilir. Kendi yarattığı ideolojisini, iktidar anlayışını korumak uğruna yapamayacağı hiçbir şey olmayan iktidarın yapamayacağı şey yoktur; ancak Prometheus zaten gerçekleştirdiği eylemden dolayı ceza almanın ve bu cezayı çekmenin pervasızlığıyla konuşmakta ve Koro onu bir kez daha uyarmaktadır. Prometheus verilen cezanın ağırlığından bahsederken Koro bu cezadan daha ağır ceza verilebileceğini vurgular. Burada topluma iktidar tarafından uygulanan tahakkümün sınırlarının, zamanın olmayabileceğini ve verilen cezaların daha ağırlarını vererek onu her şekilde susturma, sindirme ve katıksız bir tahakküm altına alabileceğini görüyoruz.

Hermes: Görüyorsun işte, bu tuttuğun yol değil,

Bu değil Zeus'u yumaşatmanın yolu (Aiskhylos, 2022: 40).

Hermes, Prometheus'a yaptığı eylemin sonrasında takındığı tavrın yanlış olduğunu, Zeus'la iyi geçinir ve onun istediği gibi davranmaya başlarsa Zeus tarafından belki de affedilebileceğini belirtmektedir. Tahakküm eylemi bu replikte karşımıza çıkmakta ve iktidarın istediği gibi davranmayan ya da iktidarın yasakladığı edimleri yapan bireyler kaçınılmaksızın cezalandırılır ve bu cezayı çekerken bile iktidar söylemlerine boyun eğerek ve yaptığı eylemi doğru ya da hakikatli olduğunu düşünsen bile haklı davandan vazgeçip affedilmeyi beklemeli ve bunun için iktidara yalvarmalısın imasıyla gerçekleşmiştir. Bu replikle de Prometheus'u simgesel hale getirerek seyirci kitlesine bu mesaj verilmekte ve uygun olanın, doğru olanın böyle olması gerektiği dikte edilmektedir.

Hermes: Yanlış düşünen sadece direktmekle

Hiçbir şey elde edemez taş çatlasa.

Sözlerim seni yola getirmezse, bir düşün

Ne kasırgalar kopar, neler gelir başına!

Önce babam yıldırımı, şimşekleriyle

Paramparça eder bu sarı kayalığı.

Gömülür kalırsın taşların bağrına,

Uzun zaman gün ışığını göremezsin.

İşte o zaman Zeus'un kanatlı köpeği,
 O kızıl kartal kemirir bedenini oburca
 Davetsiz konuklar gibi gelip şölene
 Delik deşik eder seni bütün gün,
 Karaciğerlerinle tıka basa doyuncaya dek,
 Bu işkencenin sonu da gelmez bilesin,
 Bir tanrı geçmedikçe senin yerine,
 Katlanmadıkça senin çektiğin acılara,
 İnmedikçe ıdıksız Hades ülkesine,
 Akapkara derinliklerine Tartaros'un.
 Düşün taşın, boş bir korkutmaca değıl,
 Gerçekten söylendi bu söylediklerim,
 Zeus'un ağzından da yalan çıkmaz,
 Ne derse tam dediğı gibi olur.
 Her şeyi dört bir yanıyla iyice düşün,
 Sağduyuyu inadına kaybetme (Aiskhylos, 2022: 42,43).

Hermes, Prometheus'un iktidara karşı olan eyleminin ve düşünsel ediminin yanlış olduğunu vurgulamaktadır. Çünkü iktidar ideolojisi dışında varolan her eylem ve düşünce iktidarı tehdit eden ve gücünü eksiltten bir durumdur; dolayısıyla erk ve erk sahipleri kendi söylemleri dışındaki her düşünceyi yanlış olarak işaretler ve gereken cezayı hiç gecikmeden verir. Bu bireysel ya da toplumsal özgürlüğün önündeki en büyük engel ve tahakkümdür. Politik olarak kendi ideolojisi dışındaki her kişi ya da topluluk tehlikedir, cezalandırılması ve soyut ya da somut olarak yok edilmelidir. Hermes bu moloğunda iktidar temsilcisi olan Zeus'un yasakladığı eylemi gerçekleştiren Prometheus üzerinden seyirci kitlesine seslenmekte ve bu tutum içinde olan herkesin başına ne kadar felaketler gelebileceğini, ölümden bile daha kötü olaylar yaşanabileceğini verilecek cezanın sadece somut bir cezayla kalmayacağını bunu gerçekleştirirken bununla birlikte manevi olarak ya da soyut olarak da acımasızca cezalandırılabilceğini vurgulamaktadır.

Hermes, iktidar temsilcisi Zeus'un Prometheus'u cezalandırma biçimini tüm detaylarıyla anlatırken bu söylediklerinin boş tehditler olmadığını ceza yöntemlerinin iktidar temsilcileriyle birlikte konuşulduğunu ve katiyetle gerçekleşebileceğini vurgulayarak, iktidarı elinde bulunduran ile onun yanında iktidardan faydalanan kişilerin erklerini korumak için birlik olduklarını ve bu ittifak içinde hem fikir olduklarını belirtmektedir. Bu düşünülen cezaların gerçekleşebileceğini, iktidar temsilcilerinin şakası olmadığını söylemektedir. Onların ağzından çıkan her düşüncenin eyleme dökülebileceğini belirtmektedir. Hermes moloğunun sonunda, Prometheus'a sağduyu sahibi olması gerektiğini söylemektedir. Sağduyu diye isimlendirdiğı şey aslında siyasi iktidarın resmi görüşü içinde kalması gerektiğini böyle davranırsa sağduyulu iyi bir

vatandaş ve birey olacağını söylemektedir. Bu söylem aslında politik tahakküm bağlamında güçlü bir tahakküm söylemidir. Hermes'in bu monoloğu bireye ve topluma önemli bir göz dağı ve tahakküm aracıdır.

2.2.2. Tahakkümün Geleneksel Boyutunun Temsili

Kratos: Hephaistos, şimdi sana düşünüyor artık
Babanın buyruklarını yerine getirmek (Aiskhylos, 2022: 1).

Kratos, Hephaistos'a söylediği bu replikte babası Zeus'un buyruğunu hatırlatmaktadır. Bu replikte öncelikle anladığımız şey Zeus, Hephaistos'a bir kral ya da bir ülkenin iktidar temsilcisi değil de bir baba, bir evin reisi ya da evin iktidarını elinde bulunduran kişi olarak emir vermiştir. Siyasi iktidar ve tahakkümün dışında var olan iktidar ve tahakküm anlayışıyla karşılaşmakta ve bu bağlamda geleneksel yapının içinde evin reisi ya da iktidarı elinde bulunduran babanın eşi ve evlatları üzerindeki tahakkümüyle karşılaşmaktayız.

Birçok uygarlıkta olduğu gibi Antik Yunan uygarlığında da eril bir tahakküm anlayışı olduğu gözlemlenmekte ve bu eril tahakkümün kadınlara ve evlatlarına karşı oldukça baskın yürüdüğü gözlemlenmektedir. Bununla birlikte bu eril tahakküm anlayışı geleneksel normların içine girdiği ve artık geleneksel olarak kanıksandığı için babanın evlada söylemi birçok medeniyette ya da çağda olduğu gibi bir emir, bir buyruk olarak kabul görmektedir. Geleneksel tahakküm bağlamında bu replik evin reisi olan ve evin iktidarını elinde bulduğu baba ya da erkeğin söylemi evlatları üzerinde bir buyruk olarak algılanmalı ve bu buyruğa karşı çıkılmasının sakıncalı olduğu vurgulanmaktadır.

Hephaistos: Baba sözü dinlememek ağır suç çünkü (Aiskhylos, 2022: 2).

Hephaistos, baba sözü dinlemenin önemli ve çok gerekli olduğunu belirten bu repliği söylerken, Antik Yunan ve birçok uygarlıkta olduğunu gözlemlediğimiz baba figürünün geleneksel olarak genlerimize nasıl işletildiğini ve bu geleneksel anlayışın bir tahakküm biçimine dönüştüğünü gözlemlemekteyiz. Geleneksel tahakküm bu replikte bireye ve topluma baba sözünün karşı konulmaz ve çok değerli olduğunu ve onun emirlerine karşı gelmenin ya da yapmamanın önemli bir suç teşkil ettiğini dolayısıyla her suçta olduğu gibi bunun bir yaptırımı ve cezası olduğunu vurgulamaktadır.

Hephaistos: Kan bağlarının gücü korkunç oluyor (Aiskhylos, 2022: 3).

Hephaistos repliğinde kan bağının gücünden ve bu gücün etkisinin korkunçluğundan bahsederken, geleneksel olarak dayatılan akrabalık, aynı soydan gelenle olan ilişki ve bunların getirdiği yükümlülüklerin yarattığı geleneksel tahakkümün varlığını gözlemlemekteyiz. Bu bağlamda bir ilişki bağlılığı sevmek, değer vermek ve istenilen, arzu edilen ya da zorunlu kılınan bazı görevler yüklemekte ve bu görevlerin yükü ne kadar ağır olursa olsun yapılması zorunlu kılınmaktadır. Bu zorunluluk geleneğin yarattığı tahakkümün ta kendisidir.

Kratos: Peki ama baba buyruğundan çıkmak
Olacak şey mi, daha mı az korkunç sence (Aiskhylos, 2022: 3)?

Kratos, Prometheus'un affedilmez eylemine karşılık yeterince tepki göstermeyen ve ona haksızlık yapıldığını düşünen hatta yaptığı eylemin kutsallığını vurgulayan Hephaistos'a söylediği bu replikle birlikte baba emrine karşı gelmenin de affedilmez bir suç olduğunu neredeyse Prometheus kadar suçlu olabileceğini söyleyerek geleneksel tahakkümü gerçekleştirmektedir. Bireyler ve topluma verilen bu mesajda babanın geleneksel değeri ve tahakkümünü göstererek onları korkutmak ve sindirmek dolayısıyla bir tahakküm çeşidini yerine getirmek amaçlı bir replik olduğunu düşündürmektedir. Unutulmamalıdır ki tahakküm çeşidi olan geleneksel tahakküm anlayışı eril tahakkümün aynasıdır ve bu tahakküm anlayışı nihayetinde siyasal tahakküm anlayışına da bir yandan hizmet etmektedir. Geleneksel tahakküm altında büyüyen çocuklar, çocukluklarından, birey olmalarına kadar bu tahakküm anlayışına alışır ve boyun eğerse iktidarın uygulayacağı siyasal tahakküm anlayışına da daha çabuk adapte olur ve bu bağlamda siyasal iktidarın istediği ona göre iyi insan, iyi birey ve iyi yurttaş olurlar.

Koro: Ah! Bilge, gerçek bir bilgeymiş
Şunu ilk düşünüp dile getiren:
Dengin dengini bulmasıdır
En büyük mutluluk dünyada.
Emeğiyle yaşayan insan
Evlenmeye kalkmayacak
Paralı, soylu kişilerle (Aiskhylos, 2022: 37).

Koro söylediği bu replikte Antik Yunan uygarlığının başka bir geleneksel yüzünü bizlere göstermektedir. Aşırılıktan uzak, haddini bilen kendi sınırları içinde kalan ve sınıfına uygun davranan bireyin var olmasını isteyen siyasal iktidar yazılı olmayan kurallar çerçevesine yani geleneğe dayanarak bireyi ve toplumu tahakküm altına almayı hedeflemektedir. Bu geleneksel tahakküm sınıfsal ayrımın önemine vurgu yapar ve bunu

emreder. Haddini aşan bireyler kendi sınıfından daha üst sınıfta insanlarla evlenir ya da kişisel ilişki kurarsa mutlu olamazlar söylemi ile birlikte bireyi ve toplumu yazılı olmayan tahakküm anlayışı olan ancak toplum üzerinde güçlü etkisi olan geleneksel tahakkümle biçimlendirir. Zira sınıf anlayışıyla birlikte siyasal iktidar kendini korumaya alır ve bununla birlikte iktidar ortaklarıyla birlikte istediği yaşamı topluma uygular. Böylece sınıflara ayrılmış ve geçirgenliği yazılı olmayan kurallarla yasaklanmış ya da hoş görülmemiş eylemlerden bireyi ve topluma uzak tutarak kendi tahakkümünü kolaylıkla gerçekleştirmek daha kolay ve güçlü olacaktır. Ayrıca bu sınıf bilincini benimsemiş ve bundan rahatsız olamayan hatta öven insanları da ödüllendirerek onlara bilge sıfatını yakıştırarak bu tahakküm anlayışını pekiştirmiş bulunmaktadır.

2.2.3. Tahakkümün Dinsel Boyutunun Temsili

Kratos: Böyle bir suçu cezasız bırakmaz tanrılar (Aiskhylos, 2022: 1).

Tahakküm çeşitlerinden birisi olan dinsel tahakküm bu replikte karşımıza çıkmaktadır. Unutulmamalıdır ki tahakkümün en güçlü olan çeşitlerinden biri olan bu tahakküm çeşidinin etkisi oldukça güçlüdür ve siyasal iktidar için de toplumu yönetmek, yönlendirmek için de önemli bir faktördür. Zamanın, coğrafyanın ve uygarlığın farklılıklarıyla değişim gösteren dinlerin ortak noktası siyasal iktidarın kullanım alanına girdiğinde artık din insana, bireye ya da topluma bir tahakküm silahı olarak kullanılır ve edimi oldukça güçlüdür. Çünkü hangi din ya da inanış olursa olsun maneviyat bireyler ve toplum üzerinde yoğun olarak etkili olduğu gözlemlenmiştir. Pozitif bilimlere, ispata ve hayatın akışına uymak zorunda olmadığı düşünülen inanç sistemleri tamamıyla bireyin kabulüne, onayına ihtiyaç duymakta ve gücünü bireyin imanından almaktadır. Günümüz dünyasında modern insanın belki de küçümsediği, öykülerden, masallardan oluştuğunu düşündüğü bu çok tanrılı ve insan tanrılar diye isimlendirilen Antik Yunan mitolojileri ritüellerle ve tiyatroların içine yerleştirilerek bireyi ve toplumu tahakküm altına almış ve siyasal iktidarın ideolojik tahakkümüne hizmet etmeye bir araç olarak kullanılmıştır. Elbette bu edim sonraki süreçlerde ve günümüz dünyasında da devam etmekte ve toplumu yönetme bağlamında dinsel ya da inançsal tahakkümde tiyatro ve birçok alan kullanılmak istenmiştir. Bireye ve topluma biçim vermek isteyen siyasal iktidar kendine uygun yurttaşı böylece oluşturmaya çalışmıştır. Kratos'un bu repliği ile dine göre suç olarak kabul edilen ve tanrıların yasakladığı eylemi yapan kişi elbet bir gün cezalandırılacaktır

söylemiyle önemli bir göz dağı verilmektedir. Zira Prometheus, Tanrıların yani dinin, inancın temsilcileri olarak nitelendirilecek iktidar sahiplerinin yasakladığı eylemi gerçekleştirmiş ve kendisi de yarı tanrı bile olsa cezalandırılacaktır. O günün inancına göre değerlendirmeye çalıştığımızda dinin temsilcilerinden olan Prometheus bile dinin yaratmış olduğu sisteme baş kaldırı ise cezalandırılır ve yok edilir. Böylece dinsel tahakküm olarak bu replikle birlikte bu tahakküm çeşidi de gerçekleşmiş olmaktadır.

Kratos: Her varlık çoktan bir kaderle yüklenmiş (Aiskhylos, 2022: 3).

Kratos bu repliğinde, Antik Yunan Mitolojisinin ve Antik tragedyaların en önemli dinsel kavramlarından biri olan kader kavramını vurgulamıştır. Bu replik bütün repliklerde olduğu gibi tesadüfi ya da öylesine söylenen bir replik değildir. Bir çok dinde ve inanç sisteminde var olan bazen yanlış anlaşılan bazen de yanlış anlatılan kader kavramı, Antik Yunan Tragedyalarında siyasal iktidarın istemiyle bir tahakküm aracı olarak kullanılmıştır. Bireyler ya da toplum için işler kötü gittiğinde, istemedikleri bir yaşamın içinde olduklarında, istemedikleri bir süreçte ya da olayda siyasal iktidarı suçlamasınlar, bunu tanrısal bir çerçeve olarak kabullenip siyasal iktidara tepki göstermesinler diye çok kullanılan bir manipilasyon aracı olarak siyasal iktidarın kullandığı dinsel tahakküm aracının bir enstrümanıdır. Antik Yunan Tragedyalarının temel temalarından biri tragedya kahramanının, siyasal iktidar tarafından ona çizildiği kader planına karşı gelmesidir. Dinsel tahakküm bu replikte dinsel bir kavram olan kaderin kullanarak, siyasal iktidarın ideolojisinden, kötü ya da yanlış yönetiminden dolayı olumsuz olaylar yaşayan bireylerin ya da toplumun dinin dogmatik ve baskıcı tarafını kullanarak onları sindirmek ya da uyuşturmak amacı güdülmektedir.

Prometheus: Payıma düşeni gönül ferhalığıyla taşımalıyım,
Kaderin önüne durulmaz, bilmeliyim bunu (Aiskhylos, 2022: 6).

Prometheus'un söylediği bu replik bireylerin ve toplumun yaşadığı kötü olayların sorumlusu olanın kader olduğunu ve kaderin değişmez olduğunu düşündüğünü göstermektedir. İnsanların başlarına kötü bir olay geldiğinde bunu siyasal iktidarın, kanunların, kötü insanların suçu olmadığını, insanların alnına yazıldığı düşünülen değişmez ve değiştirilemez olan kaderin suçu olduğunu düşünmesini sağlamak üzere oluşturulan bir tahakküm aracı olduğunu gözlemlemekteyiz. Çünkü, siyasal iktidar, İnsanlar kaderlerini kabul etmeli ve böylece siyasal iktidarın tahakkümü devam etmelidir.

Koro: Kaderine ağlıyorum Prometheus,
Yürekler acısı kaderine.
Boşanan gözyaşlarım
Akıyor ılık ılık (Aiskhylos, 2022: 17).

Koro, Prometheus'un siyasal iktidar sahiplerine karşı koyduğu tavır ve eylemden sonra cezalandırılmasının onun kaderi olduğunu ve cezasını çekerken kaderiyle yüzleşmesi gerektiğini söylemektedir. Sorun siyasal iktidarın temsilcisi olan Zeus'un, insanlığın yararına olan ateşi ya da bilgiyi insanlarla paylaşmaması, paylaşılmasını yasaklaması ve bunu yapan, siyasal iktidara karşı gelen Prometheus'u acımasızca cezalandırılması değil de sorun ve suçlu sanki ona biçildiği, alınına yazıldığı söylendiği kadermiş gibi davranmaları dini tahakkümün kendisi olduğunu gözlemlemekteyiz. Onlara göre suçlu Prometheus'un kaderidir ve asla değiştirilemez.

Prometheus: Hayır, her işi bitiren Kader
O günleri bana göstermekten uzak henüz (Aiskhylos, 2022: 22).

Prometheus, bu repliğinde yine dini bir motif olarak karşımıza çıkan ve dinsel tahakkümü yerine getiren kader kavramını söyleyerek suçlunu siyasal iktidar olmadığını vurgulamaktadır. Yazar, siyasal iktidarın tahakkümü altında bilinçli ya da bilinçsiz olarak Prometheus'un, siyasal iktidarın yasakladığı eyleme karşılık cezayı Prometheus'un çekmesini ancak suçlunun onun alınına yazılmış kaderin olduğunu ima etmekte ve siyasal iktidarın üzerinden baskıyı almaktadır. Bireye ve topluma verilen mesaj, kaderinize karşı gelemezsiniz onu yaşarsınız mesajıdır.

Koro: Zeus'un kaderi hep başımızda olmak değil mi (Aiskhylos, 2022: 22)?

Koro siyasal iktidarın temsilcisi Zeus'un kaderinin her zaman siyasal iktidarın başında olması gerektiğini söyleyerek bu durumun kaderle ilişkisini kuruyor ve kaderin dinsel tahakkümü karşımıza çıkıyor. Elbette bizim bu konuda ilgilendiğimiz şey ise Prometheus'un kaderinin sonsuz bir acıyla cezalandırılması, insanların siyasal iktidarın yönetimiyle birlikte aç, fakir, ya da başka birçok sorunla yaşamaya çalışması ancak Zeus'un kaderinin varlık içinde tahakkümleriyle iktidarın başında olmasıdır. Yani bazılarının kaderi her zaman varlık ya da mutluluk bazılarının kaderi ise ne yaparlarsa nasıl yaşarlarsa yaşasınlar her zaman sefalet, ceza ya da acı olması bilincini dinin kader kavramına bağlayarak birey ve topluma bunu devamlı sunmaları ve tahakküm altına almaya çalışmaları tamamiyle dinin dogmatik yönlerini kullanarak iktidarı elinde

tutmaları iktidar kavamının ne kadar güçlü ve tehlikeli bir kavram olduğunu göstermektedir.

Koro: Hiçbir ölümlü kuramaz
Zeus'un kurduğu düzeni (Aiskhylos, 2022: 23).

Koro, Zeus'u siyasal iktidarın temsilcisi ya da sahibi olarak değil ölümlü insanlar karşısında onların tanrısı olan ölümsüz tanrı kral olarak nitelendirerek, dinsel tahakkümü gerçekleştirmiştir. Burada insanların tanrı karşısında ya da tanrısallık karşısında acziyeti vurgulanmaktadır. Tanrının ya da tanrısallığın kurduğu düzeni hiçbir insan bozamaz, değiştiremez, buna cüret eden insan ya da yarı tanrı bile olsa o kişi ya da kişiler acımsızca cezalandırılır ve tanrısallık zırhına saklanmış siyasal iktidarın tahakkümü devam ederken bozulmaya çalışılan düzen yeniden kurulur vurgusuyla birey ve toplum üzerinde tahakküm gerçekleştirilir.

İo: İstiyorsunuz madem, hayır diyemem:
Açıkça anlatayım her şeyi size,
Ama doğrusu, anlatmaya utanıyorum da
Tanrısallık bir kasıganın nasıl
Allak bullak edip ben zavallıyı,
Varlığıma yeni bir biçim verdiğini (Aiskhylos, 2022: 27)!

İo, yaptığı eylemden dolayı cezalandırılma sürecini anlatırken, tanrıların ya da tanrısallığın onu nasıl cezalandırdığını ve sonrasında nasıl değiştiğini ve anlatırken bile ne kadar utandığını belirtmektedir. Burada dinsel tahakküm bireylere ve topluma siyasal iktidara destekçi olan, ve siyasal iktidarın kalkını olan inanaç ya da dinsel kavramların düzeni korumak için onları tanrısallık bir güçle cezalandırılabilceğini, onları utanç içinde bırakabileceğini ve değiştirip dönüştürebileceğini ima ederek gerçekleşir. Öyle ki birey ya da toplum tanrısallık bir güç karşısında ne yapabilir ki sadece verilen cezaya boyun eğmek, değişip, dönüşmek ve utanç içinde yaşamak kalır geriye. İyisi mi, insan ona çizildiği söylenen kaderine boyun eğmeli, dinin koruduğu siyasal iktidara rıza göstermeli ve iyi insan olmak için ona sunulan kurallara uymalıdır. İnsanın hiçbir çıkar yolu yoktur. bu konuda diretirse ya Prometheus gibi ya da İo gibi olur imasında bulunmakta ve tehdit etmektedir.

İo: At kızını evinden, yurdundan dışarı,
Gitsin tanrılara bir kurbanlık gibi, dolaşıp dursun dünyanın dört bir yanına,
Yoksa Zeus yıldırımlarıyla
Çarpıp yok edecek senin soyunu.
Apollon'dan gelen bu sözleri duyunca babam,

Kovdu beni, attı evimden dışarı.

Kendi için de, benim için de kötü bir şeydi bu (Aiskhylos, 2022: 28),

İo, yaptığı eylemden sonra, tanrısallığın temsilcisi ve kendisi de Antik Yunan inanışına göre bir tanrı olan Apollon'un, babasını ve onu tehdit ederek uyramasından bahsetmektedir. İo'nun babası tanrısallık güçleri karşısında gözünden bile sakındığı kızını evden kovmak zorunda kalmış ve sahip çıkamamıştır. Dini tahakküm çeşidi burada karşımıza çıkmakta ve bireye ve topluma seyrettiğiniz bu oyunda eylemi hoş görülme bir kadının tanrısallık güçleri tarafından tehdit edilip babası tarafından evinden kovulabilir. Bu yapılmıyorsa eğer hem babası hem İo hem de ailesi tanrısallık güçleri tarafından cezalandırılabilirdi. Siz siz olun sakın düzeni bozmaya çalışmayın öyle yaparsanız tanrısallık güçleri hemen sizi cezalandırabilir imasında bulunarak seyirciye kendilerine çeki düzen vermeleri gerektiğini ve makbul yurttaş olmaları gerektiğini belirtmektedir.

Koro: Acı, belalı, korkunç bir kader bu!

Görülmesi de, duyulması da yürekler acısı!

İki iğneli bir sinek gibi yakıyor içimi.

Ah kader, Kader!

Nedir bu çektikleri İo'nun (Aiskhylos, 2022: 29)!

Koro, İo'nun yaşadıklarını yine dinsel bir dogma olarak karşımıza çıkan ve tahakküm aracı olarak kullanılan kader kavramına değinmiş ve dinsel tahakküm gerçekleşmiştir. İo'nun yaşadıklarına üzüldüğünü belirten Koro, onun iflah olmaz ve değişmez kaderine üzülme ve bunun değişmeyeceğini vurgulayarak bireyin ve toplumun içine korku salmaktadır. Eylemlerinden sorumlu tutulacaklarını ancak bu eylemlerin de alınlarına yazılan kader olduğu çelişkisine rağmen bunu devam etmeleri de dinsel tahakkümün toplum üzerindeki güçlü etkisini bizlere göstermektedir.

Prometheus: Benim acılarıma hiç katlanamazdın demek!

Kader ölmeme de izin vermiyor,

Yalnız ölüm kurtarabilirdi beni (Aiskhylos, 2022: 31),

Prometheus repliğinde dinsel tahakkümün bir aracı olarak kullanılan kader kavramından bahsederek birey ve toplum üzerindeki tahakküm eylemi gerçekleşiyor. Öyle bir kader dogması yansıtılıyor ki siyasal iktidarın kendini koruması için koyduğu kurallara ve yasaklara uymayan cezalandırılır hatta bu ceza öyle bir hal alır ki ölmeyi ister hale gelsen bile ölmen bile engellenir. Buna inandırılan ya da onun ağzından bu söylenen Prometheus'u gören birey ve toplum tahakküm altına alınması niyet edilmekte ve yapmayı amaçladıkları siyasal iktidarın yasakladığı şeylerden uzak durmaları

sağlanamaya çalışılmaktadır. Siyasal iktidarın tahakküm aracı olara kullanılan dinsel tahakkümün bu argümanı yani kader kavramı çoğu zaman yasaların da üzerinde bir etkiye sahip olmuştur. Günümüz dünyasında da siyasal iktidarların kendilerini korumak ve ideolojilerini yaymak için kullandıkları dinsel tahakküm çeşidi özellikle Antik Yunan tarihinde çokça karşımıza çıkması, dönemin insan tanrıları, çok tanrıcılık ve tanrı kral kavramlarıyla içiçe girmesinden dolayı olduğunu düşündürmektedir.

Hermes: Peki ama unutmayın söylediklerimi,
Başınız belaya girince de,
Bahtınızdan yakınmaya kalkmayın.
Zeus bizi tuzağa düşürdü demeyin (Aiskhylos, 2022: 44).

Hermes, incelemeye çalıştığımız oyunun son repliğinde Prometheus'a seslenirken aslında tam olarak sanki seyircinin gözünün içine baka baka söyler bu repliği. Hermes, eğer birey olarak başınız belaya girmiş ise siyasal iktidara ve onun kullandığı tahakküm çeşitlerine karşı gelmişsinizdir ve bu eyleminiz asla cezasız kalmaz dolayısıyla böyle bir durumda sakın uyarılmadık demeyin repliğiyle birlikte dinsel tahakkümün gerçekleştiğini görmekteyiz.

2.3. SOPHOKLES, *ANTIGONE*: NİTEL İÇERİK ANALİZİ

2.3.1. Tahakkümün Siyasal İktidar Boyutunun Temsili

Antigone: Sevgili kardeşim İsmene, canım benim,
Oidipus'un mirasından gelen tek bir melanet
Kaldı mı bu hayatta, Zeus'un ikimize
Tattırmadığı? Felaketlerin içinden
Hiçbir acı, lanet, utanç ve aşağılamayı
Eksik etmedi seninle benim başımdan (Sophokles, 2022: 1).

Antigone, söylediği bu repliğinde kardeşi İsmene'ye Zeus'un siyasal iktidarı boyunca onlara her zaman ceza verdiğini, hor gördüğünü ve aşağıladığını belirtmektedir. Bu ceza süreci aslında Antigonon'un babası olan Kral Oidipus'un yaşadıkları ve nihayetinde siyasal tahakküme karşı gelip suçlar işlemesi ve tüm ısrarlara rağmen siyasal iktidarın kurduğu düzene çomak sokmasıyla başlayan ve o süreçten sonra çocuklarının bile cezalandırılmasını gözlemlemekteyiz. Siyasal iktidarın tahakkümü o kadar acımasız ve zalimdir ki ideolojik aygıtlarına zarar vermesi muhtemel kişilere verdiği cezaların

üstünde onun soyundan gelenler bile cezalandırılır ki kimse böyle bir eyleme bir daha kalkışmasın diye bu tahakküm anlayışını yürütür.

Antigone: Bilmiyor musun? Kreon ağabeylerimizden birini
Törenle defnederken, aşağılamak için diğerinin
Gömülmesini yasakladı. Dediklerine göre,
Adil davranarak Eteokles'e, onun yasaların
Ve geleneklerin buyurduğu cenaze töreniyle uğurladı.
Ama sefil bir ölümle giden Polynikes'in bedeninin
Açıkta kalmasını, yasının tutulmamasını emreden
Bir buyruk yaymış diyorlar tellallarla.
Aç akbabalara yem olması için, arkasından
Ağlanmadan, gömülmeden bırakıcakmış ortalık yerde (Sophokles, 2022: 2).

Antigone'nin repliğinde siyasal iktidarın yani Zeus'un vekili ve temsilcisi olan Kreon'un siyasal tahakkümü gözlemlenmektedir. Antigone'nin yasalara karşı gelen ağabeyi olan Polynikes'e uygulanan cezanın tanrısal ve geleneksel buyruklara bile karşı gelme pahasına devam ettirilmesi aslında iktidarın ideolojik yapılanmasını, siyasal gücünü ve siyasal geleceğini koruması isteğinin ne kadar güçlü olduğunu göstermektedir. Din ve gelenek aslında insanların her şekilde toprağa gömülmesini emrederken siyasal iktidar kendi sınırlarını korumak için bir yasal uygulama düzenlemiş ve vatan hainlerinin yani aslında iktidara, yönetime, erke karşı gelenlerin diğer bireyler ve yurttaşlara ibret olsun diye vatan haini diye isimlendirilgi kişilerin öldürülmesi, ölmüş iseler de dinin ve geleneğin öngördüğü şekilde toprağa gömülmesi yerine toprağın ya da kayalıkların üzerine bırakarak çürümesi ve o süreçte vahşi hayvanlar tarafından parçalanmasını istemiştir. Aslında siyasal tahakkümün en üst düzeyde olduğu antik olaylardan biri budur; çünkü siyasal iktidar din ve geleneksel tahakkümü, ve dogmasını hep kendi çıkarlarına kullanmaya çalışırken bu iki önemli fenomen ile ters düşmemeye çok özen gösterir. Bu mitolojik olayda ise siyasal iktidarın temsilcisi Kreon, tüm sıraladığımız durumlara rağmen Polynikes'e akıl almaz bir ceza vermiş ve siyasal tahakkümün en ağırlarından birini gözlemlememizi sağlamıştır.

İsmene: Kralın buyruklarını hiçe sayar, yasalara
Karşı çıkarsak, yapayalnız kalan bizleri
Nasıl bir son bekler, bir düşünsene (Sophokles, 2022: 3).

İsmene, bu repliğiyle birlikte bize Antigone'nin teklifinin imkansız oluşunu anlatmakta ve Sophokles'in vurgusuyla birlikte siyasal tahakkümün gerçekleştiğini gözlemlememize yardımcı olmaktadır. Zira siyasal iktidarın temsilcisi Kreon'nun tüm tanrısal ve geleneksel normlara rağmen uyguladığı cezaya karşılık Antigone bir eylem

gerçekleştirmek istediğini ve kardeşleri Polynikes'in cenazesine uygulanan cezaya başkaldırmaları gerektiğini söylemektedir. İsmene, siyasal tahakkümün sahibi Kral Zeus'a karşı gelip onun iktidarını korumak ve devam ettirmek için uyguladığı yasalara karşı geldiklerinde, önce ötekileştirilip yalnız kalacaklarını sonra da akıl almaz cezalarla karşılaşacaklarını düşünmektedir. Aslında bu konuda da haklıdır çünkü Kral Zeus ve onun temsilcisi Kreon yasaları uygulama konusunda çok titizdir. Bu titizlik aslında kendi kurdukları tahakküm sürecinin devamı için çok önemlidir, iktidarın ve temsilcisinin uyguladığı kurallar insanlığı korumak, onları daha yaşanılabilir bir hayatın içinde tutmak için değil yurttaşlarına biçtikleri kader planının içinde tutmak ve aşırılık yapan birey ya da toplumları hizaya sokarak diğer yurttaşlarına ders vermeyi amaçlamaktadırlar.

İsmene: Hiçbir şeyi çığnemiyorum, sadece
Devlete karşı koyacak gücüm yok (Sophokles, 2022: 4).

İsmene, bu repliğinde, Antigone'nin eylem planının içinde olursa siyasal iktidarın onu ezip geçeceğini bildiğini ve bu eylemi yapmaya ve sonuçlarına katlanmaya gücünün olmadığını vurgulamakta. Sophokles, aslında siyasal iktidarın tahakkümünü bu replikle vurgulamakta, hem bireyin hem de toplumun siyasal iktidar ya da devlet karşısında asla şansı olamayacağını, iktidarın acımasızlığıyla birlikte kendi ideolojisini korumak adına bireyi ve toplumu yok edeceğini seyirci kitesine söylemektedir.

Kreon: Ama bir insan iktidar ve yasalarla
Sınanmadı mı; düşüncelerini, tercihlerini
Ve ruhunu anlamak mümkün değil.
Ezelden beri bunu bilir, bunu söylerim:
Bir ülkeyi yönetirken en doğru kararları
Veremeyen, bir kenara çekilerek
Korkusundan ağzını açamayan bir kral
Kötüdür ve dostunu vatanından üstün
Tutanın gözümde yoktur hiçbir değeri (Sophokles, 2022: 8).

Kreon, söylediği bu repliğiyle birlikte bireye ve topluma yasa koyucu iktidarın tanrısal ve geleneksel edimlere karşı durup kendi yasalarını koymalı ve uygulamalıdır demektedir. İnsanlık tarihinin yazılı olmayan ve manevi yaptırımları yanında maddi yaptırımları da olan bu iki en önemli güç bile siyasal iktidarın kendini koruması için yasalara sığınmasına engel olmamalıdır ve bundan vazgeçmemelidir düşüncesini anlamaktayız. Konu iktidarı korumak ve devam ettirmekse bunu katı şekilde uygulayamayan erk sahipleri bu iktidar gücünü hak etmemektetirler ve yok olmaya mecburdurlar demektedir. Siyasal iktidarın, kendi koyduğu kurallar eğer tanrısal ya da

gelenekselliklerle çelişiyor ise hiç tereddüt etmeden kendi yasalarını yürürlüğe sokmalı ya da yeni yasalar koyarak kendini koruma altına almalıdır diye ima eden Sophokles yazdığı ya da bir yazar olarak Kreon'a söylettiği bu replikle seyirci kitlesi üzerine siyasal tahakkümü gerçekleştirmiş olmaktadır.

Korobaşı: Ülkesini sevenlere ve ona ihanet edenlere
Her istediğini yapabilirsin Menoikheus'un oğlu.
Yaşayanlara olduğu gibi, ölümlere de
İstediğin gibi uygulayabilirsin yasaları (Sophokles, 2022: 9).

Korobaşı, bu repliğiyle Menoikheus'un oğlu Kreon'a iki eylem planı sunmaktadır. Birinci eylem planı aslında siyasal iktidarın ideolojik anlayışıyla, dinsel, siyasal ve geleneksel tahakküm araçlarını kullanarak, kendi iktidarını korumak için oluşturduğu yasalarla. Korobaşı Kreon'a yurttaşlar üzerinde yasaları kullanma yetkisinin, iktidar temsilcisi olduğu için kendinde olduğunu bundan dolayı tasalanmamasını söylemektedir. İkinci eylem planı aslında hem Antik Yunan mitolojisinde var olan hem de Sophokles'in oyununda olduğu gibi karşımıza çıkan Antigone'nin kardeşi Polynikes'in cesedine yapılacak edimin kendi inisiyatifinde olduğunu belirtmesidir. Bu replikte siyasal tahakküm aslında tam da burada gerçekleşmiştir. Çünkü yazar burada siyasal iktidarın sahibi Zeus'un kendi iktidarını korumak için yasalar koyduğunu ve bu yasaların yaşayan tüm yurttaşlar için geçerli olduğunu söylemektedir. Siyasal iktidarın vekili olan Kreon ise bu yasaları uygulamaktan sorumludur. Bununla birlikte siyasal iktidarın temsilcisi olan Kreon'a, isterse ölümler üzerinde de söz söyleme hakkı verilmiştir. Öyle ki vatan haini diye yaftaladığı Polynikes'in cesedini tanrısal ve geleneksel uygulamalara ters düşse bile defnetmemiş, ceza olarak toprağın üstünde yok olmaya bırakmıştır. Yurttaşların üzerinde kurulan tahakküm anlayışı onlar öldükten sonra da devam etmekte hatta o tahakküm bizzat iktidar sahibi Zeus tarafından değil onun vekili tarafından bile verilmektedir. Yazar burada bireye ve seyirci kitlesine şu imajı verir. Siyasal iktidar kendisi değil vekili üzerinden sizin dirinize tahakküm gerçekleştirebilir hatta tüm tanrısal ve geleneksel edimlere karşı gelerek yasalarda olmayan bir cezayı sizin cesediniz üzerinde bile uygulayabilir.

Kreon: Emrime karşı gelenleri korumayın.
Korobaşı: Kimse ölümünü isteyecek kadar deli değil.
Kreon: Gerçekten de bu olacak olacağı karşılık.
Çoğu zaman insanları mahveder para hırsı (Sophokles, 2022: 9).

Kreon, arkasında olan siyasal iktidar gücünün sarhoşluğuyla tanrısal ve geleneksel yapılara karşı gelerek yaptığı eylemi koroya karşı da bir tehdit olarak savurmakta ve gelecek tepkileri önlemeye çalışmaktadır. Elbette siyasal tahakkümü daha da netleştiren Korobaşı'nın ona karşı verdiği cevapta gizlidir. Korobaşı, akıllı bireyin ya da toplumun bu emre itaat edeceği, itaat etmeyenin de ancak deli olanın yapacağı bir iş olduğunu söyleyerek birey ve seyirci kitlesini tehdit ederek tahakkümü altına almaya çalışmaktadır. Kreon, Korobaşı tarafından istediği cevabı alınca bunu tastikler ve tahakküm edimine devam eder. Sophokles bu replikle siyasal tahakkümü seyirciye ulaştırmaktadır.

Kreon: Yok öyle bir şey! Ama kentte bazıları,
Tahta çıktığım günden beri kafalarını sallayarak
Gizlice homurdanıyor, bana göstermeye
Mecbur oldukları itaate zorla katlanıyorlar.
Bunlar birilerini parayla kandırıp
Suça teşvik etmiş olmalı, eminim.
İnsanlığa para kadar zarar vermiş
Başka bir icat yoktur dünyada.
Para kentleri tutsak eder, yuvaları yıkar,
Dürüst insanları baştan çıkararak
Utanca boğar, insanları kurnazlığa
Yönlendirerek, her hareketlerinde
Saygısız olmayı öğretir.
Ama para karşılığı bu işlere girişenler,
Er ya da geç bedelini öder (Sophokles, 2022: 12).

Kreon, Zeus'un vekili olarak tahta çıktıktan sonra o makamı hak etmediğini düşünenler hakkında tehdit dolu bir konuşmayla siyasal tahakkümü gerçekleştirmiş bulunmaktadır. Her ne kadar Kreon'un bu makama layık olmadığını düşünmüş olsalar bile Kreon'a itaat etmek zorundadırlar; çünkü siyasal iktidar bunu emretmektedir. Atanan ya da çeşitli tahakkümleri kullanarak iktidar koltuğuna seçilerek gelen iktidar sahiplerine birey ya da toplum itaat etmek zorundadır.

İtaat kavramının kelime anlamı söz dinleme, boyun eğme, buyruğa uymaktır. (T.D.K, 1988: 1121) İtaat etmek zorunda olup söylenen her buyruğa baş eğen ve karşı çıktığında da en ağır cezalarla cezalandırılan bireyler ve toplum siyasi iktidarın kurguladığı ideolojik hedefidir. Bu bağlamda Kreon ona karşı gelen ya da en azından sessizce itiraz edenlerin acımasızca cezalandırılacağını belirtir. Bununla birlikte sermaye, varlık, para, ekonomik güç diye isimlendireceğimiz kaynakların, bireyler ve toplum üzerinde olumsuz etkileri olduğunu belirtir. Maddi kaynakları olan kişilerin itaatsizlikler içine girdiğini söyleyerek bu maddi kaynakları kötüler. Böylece siyasal iktidarın

yurttaşların çok zengin olmasını istemediğini gözlemlemekteyiz. Çünkü maddi kaynakları elinde bulunduran birey ya da toplumsal kesimler iktidara karşı gelerek kendi iktidarlarını kurarak kendi ideolojileri etrafında insanlar toplayabilirler bu da var olan siyasi iktidarın yok olması demektir.

Kreon: Bu da ders olur size, iyice öğrenirsiniz
Kimden rüşvet alınıp kimden alınmayacağını.
Her zaman para peşinde koşulmaz.
Kendi gözünüzle göreceksiniz, haksız kazanç
Esenliğe değil, felakete götürür insanı (Sophokles, 2022: 12).

Kreon, bu repliğinde siyasi iktidarın içinde bulunan legal ve illegal yapılar içinde rüşvet ağı oluşabileceğini ancak bu yapının bir şekilde çözüleceğini ve bu olaylara karışanların ağır biçimde cezalandırılacağını belirtmektedir. Zira rüşvet siyasi iktidarın kurduğu ideolojik yapıyı bozacaktır ve siyasi iktidar zayıflayacaktır. Eğer rüşvet verilecekse salt siyasi iktidar verilmelidir. Bu durumu bile iktidar belirlemelidir.

Nöbetçi: Ne yazık! Yargılıyorsun ama yargıların yanlış.
Kreon: Yargılarımla dalga geç bakalım. Bana iyi bak,
Suçluları bulamazsanız, rüşvet almanın
Bela doğurduğunu öğreteceğim size (Sophokles, 2022: 13).

Kreon, ona yargılarının yanlış olduğunu söyleyen Nöbetçi'yi tehdit edip, arkasına aldığı siyasi tahakkümün verdiği güçle konuşmaktadır. Nöbetçinin verdiği habere inanmayıp, Antigone'nin kardeşi Polyneikes'in cenazesinin toprağa gömülmesinde, birilerinin rüşvet alarak yapıldığını söylemekte ve bu eylemi yaparak iki suçun işlendiğini belirtmektedir. Birincisi, dinsel, tanrısal ve geleneksel uygulamalara bile karşı gelerek siyasi iktidarın temsilcisinin emrine karşı gelip itaatsizlik etmek, ikincisi ise bu tahakküme karşı gelirken kişisel çıkar elde etmektir. Bu iki eylem de affedilmezdir. Sophokles bu repliği yazarak her durumda siyasi iktidarın tahakküm anlayışına itaatin kesinliğini salık vermiş diğer yandan rüşvet gibi iktidarın gücünü azaltan eylemlerin affedilmez olduğunu söyletmiştir. Böylece biz bu replikte siyasi tahakküm eylemi ile karşılaşmaktayız.

Koro: Akla hayale gelmez icatlar
Tasarlayacak kadar zekası varsa da
Nedense bir kötüye bir iye meyleder.
İnsanların yasalarıyla tanrıların
Yeminlerle korunan adaletine
Saygı gösterirse
Yükselir kentin içinde,
Bilinçli olarak kötüyü seçmeye

Cüret ederse kentsiz kalır.
Soframda yeri yok, düşüncelerine
Değer vermem böyle bir insanın (Sophokles, 2022: 15).

Koro, insanın olağan üstü doğasını ve evrene karşı girişmiş olduğu eylemleri anlatıp her eylemde başarılı olan insanın övülmeye layık olduğunu uzunca anlattıktan sonra bazen iyi bazen kötü işlere bulaşan insanı tehdit eder. Elbette bu iyi ve kötü kavramı çok görecelidir ve buradaki iyi ve kötü siyasal iktidarın belirlediği gibidir. Siyasal iktidara göre makbul yurttaş iyidir, iyi olan ise kendi iktidarını ve ideolojisini korumak için oluşturduğu yasalara uyan ve bununla birlikte kendilerine göre yorumladıkları tanrısal ve geleneksel yasalara itaat eden birey ve toplumdur. Belirtilen bu tahakküm yasalarına uyan iyi, uymayanlar kötüdür. Bu yasalara uyan birey ve toplumlar müreffeh bir hayat yaşarlar ve hem ekonomik hem de sosyolojik olarak sınıf atlarlar. Ancak itaat etmeyenler öncelikle iktidarın tahakküm sınırları dışına sürgün edilir, aşağılanır, özgürlüğü elinden alınır, cezalandırılır ve belki de yok edilir. İtaatsiz birey ve topluluklar siyasal iktidarın yandaşı olamaz ve kurulan sofraya oturamaz dolayısıyla ötekileştirilir. Sophokles, siyasal tahakkümü koro üzerinden önce insanı överek, kutsallaştırarak, itaat edenlere umut vererek devam eder sonra da tehdit ederek oluşturur.

Kreon: Sen istediğin yere gidebilirsin,
Hiçbir suçlama kalmadı aleyhine.
(Antigone'ye döner)
Sen de anlat bakalım lafı dolandırmadan. Bilmiyor muydun
Şu yaptıklarını yasaklayan buyruğumu?
Antigone: Biliyordum tabii, bilmeyen mi kaldı?
Kreon: Ve buna rağmen yasayı çiğnemeye cüret ettin (Sophokles, 2022: 18)!

Kreon, Antigone'ye dinsel ve geleneksel yapılara ve yasalara aykırı olan ancak kendi nefretinden ve toplum üzerinde hak gördüğü gücünden kaynaklanan buyruğuna karşı gelme cüretinde bulunduğu için aslında çok şaşıktır. Çünkü siyasal iktidara karşı gelmek kimsenin cesaret edemeyeceği bir eylemdir ve bu durumla karşılaştığında çok öfkeli. Bu itaatsizlik için, Sophokles'in, Antigone gibi soylu, ahlaklı bir kral kızının bile cüret edemeyeceği bir eylem olarak işleme sebebi aslında birey ve topluma bir göz dağı vermektir. Bu denli seçkin bir kişinin cüret edemeyeceği, ettiğinde ne ağır cezalara çarptırılacağı bu itaatsizliğe ortalama bir birey asla cüret edemez ederse sonuç daha da büyük felakettir demektir. Siyasal iktidarın kendi ideolojisini korumak için kurduğu yasalara uygun yaşayan ve bu tahakküm anlayışına başkaldırımdan itaat eden kişiler

ancak mutlu olabilir. Bunun dışında yapılan her itaatsiz eylemin sonunda felaket kaçınılmazdır.

Kreon: Yeğenim olsa bile ne önemi var,
Kız kardeşiyle birlikte ödemekten
Kurtulamayacak en ağır bedeli.
Çünkü o da yardım etmiş olmalı (Sophokles, 2022: 19).

Kreon bu repliğinde yeğeni olan Antigone'nin yaptığı itaatsizlik karşısında kimseyi ayırt etmeden cezalandıracağını belirterek siyasal tahakküm eylemini gerçekleştirmiştir. Sophokles burada siyasal iktidar çıkarları için ya da gücü elde tutmak için hiçbir bağ ya da duyguyu gözönünde bulundurmuyacağını ve tahakkümüne devam edeceğini belirterek seyirci kitlesini tahakküm altına almaktadır.

Antigone: Ama istediğini yapmakla istediğini söylemek
Kralların ayrıcalıkları arasındadır (Sophokles, 2022: 20).

Antigone söylediği replikte aslında tam olarak Kreon ve siyasal iktidarın gücünü ve özgürlüğünü gözler önüne sermektedir. Siyasal iktidar tahakkümü öyle güçlü ve ezcidir ki iktidarı elinde bulunduranlar tahakküm çeşitlerini de kendilerine göre uydurup araç haline getirerek istediklerini söylemekte ve yapmaktadırlar. Birey ve toplum üzerinde en güçlü etkenlerden biri olan tanrısallığın bile karşı çıktığı, yine ona yakın gücü olan gelenekselliğin de aynı tepkiyi verip yasakladığı eylemi Kreon kişisel ihtirasları yüzünden yok sayıp kendi siyasal tahakkümünü ortaya koymakta ve bu buyruğuna da kati itaat beklemektedir.

Kreon: Böyle düşünen sadece sen varsın koca Thebai'de
Antigone: Diğerleri cesaret edemiyor düşüncelerini söylemeye (Sophokles, 2022: 20).

Kreon siyasi tahakkümü sayesinde toplumu sindirmiş ve buyruğuna kesin itaat elde etmiştir; ancak Antigone bu haksızlık karşısında susmamış ve karşı çıkmıştır. Unutulmamalıdır ki yaptığı eylemin sonunda ölüm olduğunu bilmekte ve buna rağmen bu tahakküme itaat etmemektedir.

Kreon: Ama sen bir tutuyorsun vatan hainiyle kahramanı (Sophokles, 2022: 20).

Kreon tüm teammüllere karşı gelerek keyfi olarak yerine getirdiği ceza yönteminin yanında istediği kişiyi de vatan haini yaparak ötekileştirme gücüne sahiptir. Bu gücü siyasal iktidarın sahibi Zeus'tan almaktadır. Bu güç öyledir ki vatanperveri vatan haini, vatan hainini vatan sever yapabilir. Sophokles bu replikle siyasal iktidarın tahakkümünün

acımasızlığıyla topluma korku salmak ve onları hizaya getirip iyi insan, iyi yurttaş olmalarını sağlamayı amaç edindiğini düşündürmektedir.

Kreon: Kendi evinde doğruları gözetin
Hükümdar ülkesini de adil yönetir.
Aşırıya kaçarak yasaları çiğneyen,
Ülkeyi yönetenlere kendi kurallarını
Dayatmak isteyen övgü beklemesin benden.
Kent kimi başa geçirdiyse, büyük küçük,
Haklı haksız her kararında ona itaat etmeliyiz.
İşte ben böyle birine güven duyarım,
Hem iyi yönetmeyi, hem de iyi yönetilmeyi bilir,
Savaşta bir mızrak kasırgası altında olsa da
Görev yerinden bir adım bile gerilemez.
Başbozukluktan beter lanet yoktur,
Kentler yıkar, yuvalar dağıtır ve cephede
Panik yaratarak darmadağın eder orduları.
Saflarını bozmadan bir arada savaşan
Askerlerin hayatını disiplindir kurtaran (Sophokles, 2022: 26,27).

Kreon bu repliğindeki en önemli kavram aslında ‘aşırılık’ tır. Aristoteles de aşırı kavramı üzerinde çok durmuştur. İkinci bölümde bahsettiğimiz bu aşırılık kavramı aslında siyasal iktidarın makbul yurttaş ideolojisinin oluşturduğu kavramdır. Aşırılık yaratılan bu tahakküme itaatsizliği getirir diye her zaman kaçınılması gereken bir eylem olarak yansıtılır. İktidarın söylemi dışına çıkan ve itaatsizlik gösteren her birey ve topluluklar aşırılık içindedir ve cezalandırılması gereklidir. Öyle bir itaat ki yönetici uyguladığı işleyişte haklı da haksız da olsa kati itaatle karşılanması gerekmektedir. Verilen kararı sorgulamamalı, söyleneni yapmalı, yazılanı uygulamalıdır. Böylece aşırılıktan kaçınmış makbul yurttaş olmuş olacaktır. Bu itaat eyleminde de katıksız disiplin ön görülmektedir. Siyasal iktidar tahakkümle uyguladığı yazılı ya da yazılı olmayan tüm yasalara disiplin ve öz veriyle itaat beklemektedir.

Kreon: Nasıl emirler vereceğimi halk mı öğretecek bana?
Haimon: Çocukça konuştuğunun farkında mısın?
Kreon: Ülkeyi ben mi, yoksa başkaları mı yönetecek?
Haimon: Hiçbir ülke hiç kimsenin malı değildir.
Kreon: Onlara hakim olanındır ülkeler (Sophokles, 2022: 29).

Kreon ve oğlu Haimon arasında geçen bu diyalogta siyasal iktidarın sosyolojik tüm öğeleri kullanarak nasıl ülke yönettiklerini ya da yönetmek istediklerini gözlemlemekteyiz. İktidarı ele geçirdiğinde ya da iktidara geldiğinde artık yönettiği ülkeyi kendi malı gibi görmekte ve ülke içindeki birey ve toplum ise o malın bir parçası bir çarkı olarak düşünmektedir. Böylece istediği emri vermekte ve istediği eylemi

gerçekleştirmekte özgür olduğunu düşünür. Bu düşünceye karşı gelen her kim ise aşırılığa kaçmış, itaatsiz vatan hainidir. Bu bağlamda iktidar için önemli olan sahip olmak, hakim olmaktır. Bunun için ne gerekliyse onu yapabilir.

Haimon: Sadece haksız olduğunu, yanlış yaptığını düşünüyorum,
Kreon: Suç mu iktidarın saygınlığını korumak (Sophokles, 2022: 30)?

Haimon, Antigone'ye kardeşine yapılmış eyleme karşılık verdiği tepkinin yanlış olduğunu babasına söyleyip, Kreon'nun bu konuda yanlış yaptığını ve haksız olduğunu belirtmesiyle Kreon'nun verdiği cevap bize siyasal iktidarın birey ve toplum karşısındaki tutumunu sunmaktadır. Kreon açık yüreklilikle ve pervasızca yaptığı eylemin iktidarın saygınlığını korumak olduğu söylemektedir. Kreon için ya da iktidar sahipleri, yandaşları ve vekilleri için en önemli şey iktidar ve onun her bağlamda korunmasıdır. İktidar onlar için varoluş amacıdır. Yaşamlarının kaynağıdır. Onlar da çok iyi bilinmektedirler ki iktidar olmadığında onla bir hiçtir ya da onlar da diğerleri gibidirler. Diğerlerinden kasıt aslında toplum veya halktır. İktidar bakış açısı biraz önce sıraladığımız cenahı aşağılık bulurlar, güdülenmesi, yönetilmesi, itaat ettirilmesi gereken bir kalabalıktır. Bu kalabalığın en önemli amacı iktidara kati itaattir. İtaatsizlik karşısında eylemsiz kalındığında iktidarın saygınlığının azalacağını dolayısıyla güç kaybedileceğini düşünmektedirler. Siyasal tahakküm eylemi burada karşımıza çıkmaktadır. Tahakküm, hiçbir yasada olmayan siyasal, dinsel ve geleneksel yasalarda olmayan bir ceza siyasal iktidarın kendisi değil vekili tarafından bile keyfiyen verilebilir ve bu cezayı veriş amacım iktidarın saygınlığıdır diyebilir. Böylece seyirci kitlesine mesaj ulaşır. Ey seyirci soylu bir ailenin mensubu kanunsuz olmayan ancak erkin canını sıkı, keyfi bir emre karşı gelirse cezası büyük olur. Sen düşün ey seyirci bunu Antigone'ye yapan güç sana daha neler yapmaz diye ürkütücü bir tahakküm sarmalına sokulabildiğini gözlemlemekteyiz.

2.3.2. Tahakkümün Geleneksel Boyutunun Temsili

Antigone: Karşı çıkanları agorada taşılayacakmış halk.
Durum bundan ibaret! Damarlarında
Soylu bir kan mı akıyor, yoksa değerli bir soyun
Değersiz bir evladı mısın, göstermenin vakti geldi (Sophokles, 2022: 2).

Antigone'nin bu repliğinden çıkarımımız geleneksel tahakkümün olduğu yönündedir. Antigone, kardeşi İsmene'ye kardeşlerinin cenazesinin gömülmesine karşı geldiğini. Kreon'nun keyfi ve şahsi bir emriyle bunun gerçekleştiğini belirterek ona,

verilen haksız emre karşı geleceğini ve İsmene'nenin de karşı gelmesi gerektiğini söylemekte bunu yaparken de emre karşı gelen kişilerin halk tarafından agorada taşlanacağını söyleyerek cezanın da ne denli ağır olduğunu belirtmektedir. Ancak bu haksız emre karşı gelmenin ne kadar önemli olduğunu ve bunu yapanın da soylu bir kanı olan kişilerin yapacağını belirterek dönemin önemli sınıf vurgularından birini yapmaktadır. Antik Yunan döneminde soylular ve diğerleri olarak öncelikle bir sınıf ayrımı bulunmaktadır. Bazen bu iki farklı sınıfın yanına üçüncü olarak da düşünürler olarak başka bir sınıf da eklenmekteydi; ancak net çizgilerle belirlenmiş soylular ve diğerleri yani halk vurgusu her zaman yapılmakta ve hatta Antik Yunan Tragedyaları'da da bu durumun altı çizilmekteydi. Öyle ki tragedya kahramanı soylu olmak zorundaydı. İkinci bölümde derinliğine incelediğimiz bu konuyu da düşünerek diyebiliriz ki bu replikte ancak bir soylunun cesaret edip itaatsizlik edebileceği ancak onun da gerekli cezayı alabileceği savunulmaktadır. Asil soyun kan değeri olarak geleneksel bağlamda insanların zihnine kazınmış bu sınıfsal keskin ayrımın altını çizerek Sophokles şunu demektedir. Geleneğe uygun olarak soylular ve avam olarak bir gerçeklik vardır ve bu gerçekliğin içindeki asiller bazen aklını yitirip siyasal iktidarın geleneksel olarak onlara biçtiği kaderlerini unutarak itaatsizlik edebilirler ancak onlar da uygun cezayla cezalandırılırlar. Sophokles, “Ey seyirci kitlesi onlar bambaşka ve çok azınlıkta olan önemli kişilerdir sen onlardan değilsin ve asla olmayacaksın. Dolayısıyla iktidarın geleneklerden yola çıkarak oluşturduğu bu tahakküm anlayışına boynunu eğ ve sana çizilen kadere itaat et” demektedir.

İsmene: Aklından çıkarma sakın, kadınız biz,
Altından kalkamayız erkeklerle mücadelenin,
Bizi yönetenler bizden güçlü, şimdikinden
Acı bile olsa boyun eğmeliyiz emirlerine.
Şartlar beni mecbur ediyor, anlayış
Dileyerek ölülerimizden, itaat edeceğim
Efendilerin emirlerine. Bayağı deliliktir
Boyundan büyük işlere kalkışması insanın (Sophokles, 2022: 3).

İsmene, Antigone'nin yaptığı itaatsizlik teklifi karşısında verdiği yanıt Antik Yunan toplumunun kadına bakış açısını göstermektedir. Bu cevap dönemin toplumsal yapısını geleneksel normlarını açıkça betimlemektedir. Kadın ve erkeğin arasında her yönüyle bir eşitsizlik olduğunu, erkeğin sözünün geçerli olduğunu, siyasal iktidarın herkesten daha güçlü olduğunu, bunun yanında kadınlardan çok daha güçlü olduğunu söylemektedir. Hem toplumsal bağlamda hem de iktidar gözünde kadının bir değerinin olmadığını ve

hemencecik gözden çıkarılabileceklerini belirtmekte ve böyle bir hale düşmekten çok korkmaktadır. Ayrıca bu söylemde, önce erkekler karşısında sonra da siyasal iktidar karşısında bir efendi köle ilişkisi gibi bir ilişki bulunduğunu ve bu geleneksel yapıyı kanıksadığını anlamaktayız. Sophokles bu geleneksel erkek kadın eşitsizliğinin altını çizerken, bireylerin siyasal iktidar karşısında köle – efendi ilişkisinin olduğunu birey ve toplumun boyundan büyük işlere kalkışmamaları gerektiğini belirtmektedir. Bu replikle birlikte geleneksel tahakkümün temsil edildiğini gözlemlemekteyiz.

Kreon: Bu kız yasalara karşı gelmeye
Cüret ederken ne yaptığını iyi biliyordu,
Şimdi de marifetiyle gururlanıp
Eğlenerek bize hakaret ediyor.
İktidarımı hiç ceza görmeden çiğnerse böyle,
Bana değil ona erkek denilecek (Sophokles, 2022: 19).

Birçok medeniyette ve çağda olduğu gibi eril tahakküm anlayışı geleneksel hale gelmiş ve bu gelenek Antik Yunan Uygarlığı'nda da gözlemlenmiştir. Tanrı kral Zeus'un da erkek olduğu ve erkeğin önemsenip kutsandığı bir geleneksel iklimin içinde Kreon da, Antigone'nin gerçekleştirdiği itaatsizliğe karşı tepki vermezse onun erkeliğinden şüphe edileceği ve kadınlıkla suçlanacağı bir geleneksel tahakküm içinde söylenmiş bu replikte geleneksel tahakkümün temsilini gözlemlemekteyiz.

Antigone: Kendi kanıma saygı göstermek ayıp değil (Sophokles, 2022: 20).

Antigone, bu repliğiyle Antik Yunan Uygarlığı'nın önemseddiği ve kutsadığı kan, soy bağı ve değerinin altını çizmiştir. Ahlaklı, iyi ve makbul olanın ve bazı eylemleri gerçekleştirmenin hakları olduğu düşünülen kişilerin soylu, asil insanlar olduğu geleneği, kan bağıyla bağlı olduğu düşüncesi geleneksel tahakkümün önemli bir örneği olduğunu düşünmekteyiz.

Antigone: Nefret etmek için değil, sevmek için yaratıldım.
Kreon: Öbür dünyaya git öyleyse ve orada sev kimi seveceksen.
Ben yaşadıkça kadınlar baş olmayacak ülkemde (Sophokles, 2022: 21).

Antigone'nin itaatsizliğinin üzerine nefret dilinden uzak sevgiyle yaşamının önemini vurgulaması ve bu sevgi kavramının ideolojik bir atmosfere dönme olasılığı, bununla birlikte bu kavramın bir kadından çıkmış olmasına Kreon tahammül edemiyor ve yönettiği ülkede kadınların asla önemli bir makamda olamayacağını, siyasal iktidarın ortağı ya da sahibi olamayacağını savunması, Kreon'un yetiştiği uygarlığın kodlarıyla ilgilidir. Bu kodları Kreon ve toplum üzerine sindiren durum ise geleneksel tahakkümdür.

Sophokles, Antik Yunan Uygarlığı'nın baskın geleneksel yapısının anlayışını oyuna yansıtarak kadınların toplum içindeki konumunun altını çizmiş ve geleneksel tahakkümün bir temsilini bu replikle de göstermiştir.

İsmene: Oğlunun gelinini mi öldüreceksin?

Kreon: Tohumunu ekecek başka tarla bulur oğlum.

İsmene: Ama böyle uyumlu çift bulunamaz bir daha.

Kreon: Kötü kadınları layık görmem oğullarıma (Sophokles, 2022: 23).

İsmene, Kreon repliğini incelediğimizde kadınlara karşı takınılan geleneksel bakış açısını gözlemlemekteyiz. Antik Yunan Medeniyeti'nin geleneksel olarak kadınlar üzerinde bir tahakkümü olduğunu ve bu tahakküm anlayışının siyasal iktidar temsilcisi Kreon tarafından hem sözlü hem de fiili olarak gerçekleştirildiğini gözlemlemekteyiz. Kadınları ekilecek ve ürün alınacak yani bir üreme aracı olarak gören ve itaatsiz davrandığı zaman da kötü kadın olarak niteleyen bunların sonunda da bir mal gibi yenisiyle değiştirilebilen bir varlık olarak gören Kreon dönemin kadınlar üzerindeki ruhunu bize yansıtmakta ve siyasal iktidarın kendi lehine kullandığı bu geleneksel yapıyı bir tahakküm aracı olarak kullandığını düşünmekteyiz.

Haimon: Senin oğlunum baba, güzel öğütlerinle

Yoğruldu ve hep onlara bağlı

Kalacağım. Hiçbir evlilik yerini

Tutamaz senin rehberliğinin (Sophokles, 2022: 26).

Haimon, Kreon'un nişanlısı hakkında söylediklerine karşılık yine geleneksel olarak Antik Yunan Uygarlığı'nda karşılaştığımız babaya bağlılık geleneğini gözlemlemekteyiz. Bununla birlikte bu geleneksel babaya bağlılık, babaya kayıtsız şartsız itaat eylemi evin reisi olarak kabul edilen, evin iktidarını elinde tutan babaya itaat zorunlu ve bazen de evlat açısından sonuçları kötü olan bir geleneksel tahakküm temsidir. Nitekim Haimon'nun bu repliğinden sonra öldüğünü öğrendiği nişanlısının yarattığı etkiyle Haimon kahrolmuş ve intihar etmiştir. Daha dengeli, adaletli ve eşit bir baba oğul ilişkisi olsaydı belki de yaşananlar böyle olmayacaktı. Ancak Sophokles seyirci kitlesine bu bağlamda bir geleneksel tahakküm uygulayarak iktidarın da desteklediği ve araçsallaştırdığı bu edimi oyuna yerleştirmiş ve seyirciyi ince bir göndermeyle tehdit etmiştir.

Kreon: Bir kadına teslim olmamalıyız,

Yasaları ve düzeni savunmamız gerekir.

Bir kadına yenildi diyeceklerine

Yüz kez bir erkeğe yenilmeyi yeğlerim (Sophokles, 2022: 27).

Kreon, Antik Yunan Uygarlığının geleneksel anlayışı olan ve dünyanın birçok coğrafyasında ve zamanında varolan kadına bakış açısını özetlemiş bu repliğiyle. Kadın erkekten daha aşağı bir sınıfta, kadından yönetici olamaz, buyruğu altına girilmez, erkekle eşit değildir. Onun yeri evi ve çocuklarının yanındır anlayışı kadınların üzerine geleneksel tahakkümün eril tahakküm anlayışıyla birlikte temsil edilmektedir. Sophokles de bu geleneksel tahakkümü seyirciye iletmektedir. Elbette bu fikirde olup olmadığını bilmemekteyiz ancak zamanın ruhuna uygun olarak avam ya da seçkinler, düşünürler de bu konuda aynı bağlamda bulunduğu tarihsel olarak gözlemlenmektedir. İstisna karakterler dışında tarihte bu bağlamda kadının adı yoktur ya da silinmiştir. Antigone, kendine siyasal iktidarın, siyasal, dinsel ve geleneksel tahakküm araçlarıyla belirlediği kadere karşı gelip ayrıca kadın trajik kahraman olarak da tarihe geçtiği gözlemlenmektedir.

Haimon: Baba, bu dünyada hiçbir şey yok senin
Mutluluğundan fazla değer verdiğim.
Çocuklar şan ve şerefiyle gurur duyar
Babalarının, babalar da çocuklarıyla gururlanırlar (Sophokles, 2022: 28).

Haimon'un bu repliğiyle dönem medeniyetinin geleneklerine işlemiş babaya itaat, babaya bağlılık ve baba soyunun asaleti ile var olma anlayışı burada geleneksel tahakküm olarak karşımıza çıkmaktadır. Yazar seyirci kitlesine babanın geleneksel bağlamda ne kadar değerli olduğunu göstermekte ve babaya itaatin önemini vurgulamaktadır. Çünkü baba evdeki iktidar sahibidir. Çocuk evindeki iktidar sahibine ne kadar çok itaat ederse büyüdüğünde geleneksel tahakkümün etkisiyle bu alışkanlığı ya da görgüsüyle siyasal iktidara da itaat edip makbul vatandaş olur. Siyasal iktidar baş kaldırmayan, aşırılıkları olmaya, itaatkar bireyleri istemektedir.

Kreon: Açıkça kadının tarafını tutuyor bu oğlan.
Haimon: Senin tarafını tutuyorum, kendini kadın görüyorsan onu bilmem.
Kreon: Terbiyesiz! Sana mı kalmış babanı yargılamak (Sophokles, 2022: 29)?

Kreon ve Haimon arasında geçen bu diyalog yine biz geleneksel tahakkümün temsilini göstermektedir. Eril bir dil kullanarak aşağılayıcı bir bakış açısıyla kadınları her anlamda aşağıda gören bu geleneksel tahakküm anlayışı oyunda öylesine hakim ki seyirci belkide hipnotize olmuş bir şekilde eril cümlelerle kuşatılmıştır. Bir erkeğin kadına benzetilmesine bile tahammül edilememektedir.

Kreon: Rezil herif kuklası olmuşsun bir kadının (Sophokles, 2022: 30).

Kreon, Haimon'a sadece nişanlısının akıllıca söylediği ve haksızlığa uğradığını düşündüğü için kızmakta ve tahakkümü altına almaktadır. Yaptığı haksızca, kanunsuzca ve ahlaksızca olan eylemin gözardı edilip bu emre itaat edilmesini beklemekte ve bu emre karşı gelen veya karşı gelme olasılığı olan herkesi aşağılamakta ve ötekileştirmektedir. Bunu yaparken gelensel anlayışın ona verdiği güçle eril bir dil kullanarak oğlunu ve gelinini aşağılamaktadır.

Haimon: Babam olmasaydın, aklı başında değil, derdim senin için (Sophokles, 2022: 30).

Haimon bu repliğinde, çocukluluğundan beri ona öğretilmiş olan evin reisi, iktidar sahibi olan babasının yaptığı eylemler kötü ya da yanlış olsa bile ona itaatine devam ettirmeyi sürdürmektedir.

Koro: Oysa o da senin gibi soylu
Bir ailedendi ve karnında serpilip
Gelişiyordu Zeus'un altın tohumu (Sophokles, 2022: 38).

Koro bu repliğiyle yine geleneksel olan ancak yazılı olmayan krallardan birini işaret etmekte ve kandan gelen seçkinliği ve soyluluğu yüceltmektedir. Bu soyluluk ki hem tanrısal bir güç olduğuna inanılan hem de siyasal iktidarı elinde bulunduran Zeus'un kanından gelmektedir. Sophokles, birey ve topluma soyluluk çalışarak elde edilcek bir kavram değildir ve siz seyirci kitlesi soylu değil sadece halksınız. Siyasal iktidarın söylemlerine itiraz eden soylular bile ağır cezalara çarptırılırken siz kim oluyorsunuz mesajını vermektedir. Bu mesaj karşısında oyunun büyüüne kapılan seyirci katharsise ulaşarak verilen mesajla geleneksel tahakküm altına girmiş olmaktadır. Bu tahakküm anlayışıyla birlikte seyirci makbul vatandaş olarak hayatına devam edecek ve siyasal iktidara kayıtsız şartsız itaat edecektir. Unutulmamalıdır ki aşırılıktan sıyrılmış, haddini aşmayan ve itaat eden vatandaşın inşaa etmek iktidarların en önemli ve zor işleridir.

2.3.3. Tahakkümün Dinsel Boyutunun Temsili

Kreon: Vatanını kahramanca savunurken
Ölen Eteoklos'in cenazesi, şehitlere
Layık bir törenle kaldırılacak.
Ama sürgünden dönerken, tanrıların
Tapınaklarıyla vatan toprağını baştanbaşa
Yakıp yıkarak kardeş kanı dökmek,
Kendi halkını köleleştirmek isteyen
Diğerinin- Polyncikes'i kastediyorum-

Hiçbir şekilde cenazesi kaldırılmayacak,
Cesedi yıkanıp süslenip, mezara
Konmayacak ve yası tutulmayacak (Sophokles, 2022: 8,9).

Kreon'nun aslında hem siyasal yasaklara, hem geleneklere hem de dinsel tavra uygun olmayan ve kişisel düşüncesinden kaynaklanarak Polyncikes'e uyguladığı ceza yöntemini dinsel kavramlara dayandırarak açıklaması ve bu konuda diretmesi ile birlikte birey ve toplum üzerinde uyguladığı baskı gözle görülür bir şekildedir. Bu baskı aslında dinsel tahakkümün işaretidir. Kreon bilmektedir ki yapılan eylemin karşılığında bir ceza verilecekse ve bu ceza yazılı hukuki yasalar değilse baş vurulacak en etkin tahakküm aracı dindir. Birey ve toplum çoğu zaman siyasal yasalara ya da geleneklere karşı gelmeyi kolayca göze alırken dinsel ya da tanrısal yasalara başkaldırırken daha temkinlidirler çünkü bu yasalara karşı gelirken bazen dünyada cezalandırılır ancak öteki dünya inanışlarına inanıyorsanız cezanızın kesinliği su götürmez bir gerçekliktir. Dolayısıyla birey ve toplum elbette iktidardan çok korkar, saygı duyar ve sever ama Tanrı inanışı varsa sıraladığımız duyguları daha sert ve derin yaşar. İnsan inandığı Tanrı'yla ya da değerle ters düşmeyi göze almaz. Bununla birlikte cezalandırılma edimiyle mükafatlandırma edimini de gözönünde bulundurur ve bir mükafat umuduyla dinsel yasalardan medet bekler. Bunu çok iyi bilen siyasal iktidar sahipleri, temsilcileri ya da yandaşları gibi Kreon da kullanmayı amaçlar ve dinsel kavramlar, makamlarla toplumu tahakküm altına almayı planlar. Özellikle şehitlik makamı dinler için çok önemlidir. Tabii bu bağlamda bir eleştiri getirirsek şehitlik kavramı dinler arasında sadece İslam Dini'nde bulunmakta diğer dinlerde din ve ülkesi uğruna ölen kimse olarak karşılığı olan bir kavram olduğunu belirtmeliyiz. Ülkesi ve ülke insanı için canını verenlere saygılı ve sevgiyle bir tören düzenlenecekken, vatan haini diye ilan edilene ceza verilmesinin gerekliliğini savunarak kendi keyfi cezasına kılıf uydurmaya çalışan Kreon, yaptığı bu eylemle birlikte dinsel tahakkümü gerçekleştirmiştir. Kaldı ki semavi dinlere bakıldığında vatan kahramanı diye isimlendirilen kişilerin cenazeleri daha özenli ve kutsaldır ancak vatan haini diye isimlendirilen kişilerin ölülerine de asgari özen gösterilmektedir.

Kreon: Dayanamıyorum tanrıların bu ölüyle ilgilendiğini söylemene
Tapınaklarını, sunaklarını yakıp yıkmaya,
Kutsal topraklarını, yasalarını kirletmeye
Geldi diye velinimetleri belleyip,
ona cenaze töreni mi uygun gördüler sence?
Tanrıların canileri sevdiğini aklın alabiliyor mu (Sophokles, 2022: 12)?

Kreon bu repliğiyle, tanrısal olanların, onlara karşı gelenlere merhamet göstermeyeceğini, tapınaklara, kutsal sayılan topraklara ve yasalara karşı gelenleri tanrıların cezalandıracağını söyleyerek dinsel tahakkümü gerçekleştirmiştir. Topluma Tanrı'yla iyi geçinmeyen onun kurallarına başkaldıran, yasalarına itaat etmeyenler Tanrı tarafından cezalandırılır ve bu cezayı da bizim elimizle verir mesajı verilmektedir. Biz siyasal iktidarın temsilcileri olarak bu yasalara itaat etmeyenleri yaşarken de ölüyken de cezalandırırız demektedir. Bu açık tehdit elbette seyirci kitlesi tarafından örtülü ya da açık olarak algılanacak ve bu biçimde yaşamaya çalışacaklardır.

Antigone: O yasalar dün ya da bugün
Yürülüğe girmede, ezelden beri vardılar
Ve kimse bilmiyor nereden geldiklerini.
Hep var olduklarına göre de bir ölümünün
Emrinden korktum diye suç işleyemem
Tanrıların nezinde (Sophokles, 2022: 18).

Antigone, repliğinde dinsel yasaların temellerini sorgularken onların ne kadar eski ve güçlü olduğunu belirterek insan üstü bir konumda olduğunu belirtmekte ve değerlerini anlatmaya çalışmaktadır. Bunun yanında siyasal iktidarın temsilcisi olan Kreon'nun bir ölümlü olduğunu ve onun keyfi buyruğuna uymak zorunda olmadığını vurgulamakta ve önemli olanın dinsel, tanrısal buyruğa itaat olduğunu söylemektedir. Aslında dinsel tahakküm burada gerçekleşmekte ve dinin birey ve toplum üzerinde ne kadar etkili olduğunu gözlemlemekteyiz. Birey ya da toplum insan eliyle düzenlenmiş yasalara karşı gelmeyi bir nebze olsun göze alıp eyleme geçebilmekte ancak tanrısal olan olarak belirlenen dinsel buyruk ya da yasalara karşı gelmeyi o kadar kolay göze alamamaktadır. Çünkü dinle ilgili buyrukların kişiyi hem bu dünyada hem de inanıyorsa diğer dünyada bağlayıcı etkisi bulunmaktadır. Bu bilinmezlik ve olağanüstü güç algısından birey ürkümekte ve dinsel tahakküm altına daha kolayca girebilmektedir. Bunu çok iyi bilen siyasal iktidar kendi ideolojisi için uyguladığı seküler yasalara karşı gelebilecek birey ya da topluluklarla karşılaştığında bir araç olarak dini ve onun yasalarını işine geldiği gibi kullanıp bir tahakküm aracı haline dönüştürebilmektedir.

Kreon: İyiyle kötünün bir olmaz kaderi.

Antigone: Öbür dünyada kim bilir nasıldır “iyi” olmanın tanımı (Sophokles, 2022: 25)!

Kreon, toplumu yönetme bağlamında her zaman kullanılan dinsel yasalar ve onlarla oluşturulan tahakküm anlayışının işaretini vererek kader kavramı üzerinden iyi olma

kavramını sorgulamamızı ve sorgu sırasında da dinsel tahakkümle karşılaşmamızı sağlamaktadır. Kimdir iyi ve nasıl iyi soruları göreceli olması gereken kavramlarken aslında siyasal iktidarın belirlediği yasalara uyan ve makbül yurttaş olan insanlar iyidir Kreon'a göre. Siyasal iktidara göre kendi ideolojileriyle birlikte iktidarlarını güçlü bir şekilde devam ettirmenin en kolay ve etkili yolu makbul yurttaş yaratmak ve bunun için gerekli araçları kullanmaktır. Bu tahakküm araçlarının en güçlülerinden biri de dinsel tahakkümdür.

Koro: Zeus'un altın tohumu.

Ama karşı konulamaz gücüne kaderin (Sophokles, 2022: 38).

Koro'nun repliğiyle karşımıza dinsel tahakkümün en çok kullanılan enstrumanı olan kaderle karşılaşmaktayız. Siyasal iktidarın makbul yurttaş ideolojisinde en çok boyun eğilen dinsel tahakküm aracı kader kavramıdır. Her zaman tartışmalara açık olan bu kavram semavi dinlerde de karşımıza çıkmakta ve tahakküm aracı olarak gücünü korumaktadır. Elbette kader kavramı semavi dinlerde tanrısal bir yazgı olarak düşünülebilir ancak siyasal iktidar kendi ideolojisinin istikbali adına bireye ve topluma biçtiği kaderi tanrısal bir kader olarak sunar ve toplum bu tahakkümü sorgulamaktan çekinerek itaat eder. Kaderin karşı konulamaz bir güç olduğuna inandırılan toplum, Kreon'nun kişisel ihtirası ve iktidar hevesinin sonucu olan kuralsız emirlerini de karşı konulamaz tanrısal bir buyruk olarak kabul edip itaat eder.

Korobaşı: Mümkün olduğunca çabuk tut elini!

Tanrılar düşüncesizlerin cezasını geciktirmez (Sophokles, 2022: 43).

Korobaşı, Kreon'un yaptığı siyasal ve dinsel yasalara uymayan eylemine karşılık onu tehdit etmekte ve tanrısal bir söylemle onu yaptığı hatadan dönmesini emretmektedir. Burada gözlemlediğimiz tahakküm temsili yapılan hatalar sonunda tanrıların ya da inanç sisteminin hızlıca cezalandırmaya gittiğidir. Bu dinsel söylemli aslında siyasal iktidarlar bir tahakküm aracı olarak kullanmakta ve her zaman da sonuç almaktadırlar. Çünkü insan kendinden güçlü, yaratıcı olarak iman ettiği ya da kültürel olarak bile inandığı tanrısallıktan her zaman sakınmış ve tanrısallık kavramıyla arasına bir mesafe koyarak bu sistemle kötü olmamaya çalışmıştır. Siyasal iktidarın her dönem ve coğrafyada kullandığı bu tanrısal yasa dizinini kullanarak iktidarlar kurulmuş, güçlenmiş ve topluma tahakküm etmiştir. Bu anlayışı derinliğine incelemeye çalıştığımız Antik Yunan oyunlarında, Orta Çağ oyunlarında, Klasisizm döneminde, Shakespeare oyunlarında, modern ve modern

sonrası oyunlarında gözlemlemekteyiz. Birçok oyun diğer tahakküm araçlarını kullandığı gibi dinsel tahakküm aracını da sıklıkla kullanmış ve iktidarlarını ayakta tutmaya çalışmıştır.

Kreon: Ah, akılsız başın inattan doğan
Ölümcül günahları (Sophokles, 2022: 49)!

Kreon, repliğinde iktidara karşı yapılan eylemlerin bir şekilde ölümcül günah olduğunu belirterek dinsel tahakkümü gerçekleştirmiş bulunmaktadır. Günah dinsel bir kavramdır ve insanı cehenneme götürür. İnanan insan için cehennem dünya yaşamı sonrasındaki kötü ve sonsuza kadar ceza çekilecek bir yerdir. İnanan toplum günah işlemekten ya da günah eyleminden bu nedenle oldukça korkar ya da korkmalıdır. Çünkü bu dünyada yaptığı yanlış eylemlerin toplamında cehennemde sonsuza kadar azap çekebilir. Bundan dolayı toplumu günah kavramıyla dinsel tahakküm altına almak hem kolay hem de çok etkilidir. Kreon, bu ölümcül günahları işleyen kişiyi de akılsız ve inatçı sayarak onu ayrıca aşağılamaktan geri durmamıştır.

Koro: Mutluluğun kaynağı sağduyudur.
Kimse karşı çıkmamalı
Tanrı buyruğuna.
Kibirle söylenen
Büyük laflar, ağır bedeller ödeterek
Yaşlılıkta öğretirler sağduyuyu (Sophokles, 2022: 52,53).

Koro, Kreon'a yaptığı eylemlerin sonunda cezasını çekeceğini, Tanrı buyruğuna karşı gelenin en önemli duygu olan mutluluktan mahrum kalacağını ve kibirden uzak kalmazsa başına bu ve bunun gibi felaketlerin geleceğini söyleyerek dinsel tahakkümü gerçekleştirmiştir. Siyasal iktidarın her zaman önem verdiği makbul yurttaş anlayışının en önemli öğelerinden biri olan aşırılığa kaçmamak, kibirden uzak kalmak ve sağduyulu olmaktır. Bunları yapan tam olarak siyasal iktidarın istediğidir. Bu eylemlerin yapılmasına engel olmak için siyasal yasaların dışında en çok başvurduğu tahakküm aracı dinsel tahakküm aracıdır.

2.4. EURİPİDES, *MEDEIA*: NİTEL İÇERİK ANALİZİ

2.4.1. Tahakkümün Siyasal İktidar Boyutunun Temsili

Sütnine: Hükümdarların arzuları korkunçtur; az itaat ettikleri, hemen daima efendilik yaptıkları için hiddetlerini zorla yenerler. Müsavvat içinde yaşamaya alışmak daha

iyidir; hiç olmazsa benim için, dilerim, nasibin büyüklüklerden uzak, emin bir köşede ihtiyarlamak olsun. Her şeyin ortası insan oğulları için en rahat ve faydalısıdır (Euripides: 11).

Sütnine, repliğinde siyasal iktidarın temsilcisi olan hükümdarların kimseye itaat etmek zorunda olmadığını ve bu itaat etmeme eyleminden dolayı da daha arzulu ve pervasız olabileceğini belirtir. Toplum içinde eşit, sınıfsal bağlamda orta düzeyde olmanın daha mutluluk verici olduğunu savunmaktadır. Yine karşımıza makbul yurttaş kavramının gerekliliği olan aşırılıktan kaçınmış ve her şeyin ortasının iyi olduğu anlayışı çıkmaktadır. Siyasal iktidar her zaman bunu istemiştir. Kendi yaşamlarına, makamlarına özenmeyen, aşırılıktan kaçınan ve itaat eden bireyler istenilen toplumu yaratır ve bu toplum siyasal iktidarın lokomotifidir.

Kreon: (Medeia'ya) Ey asık çehreli kadın, öfkeli zevce Medeia, sana söylüyorum. İki çocuğunla beraber bu topraktan derhal çık. Ben bu emre nezaret için buradayım. Ve sarayıma seni, hudutlarımızın ötesine atmadan dönmiyeceğim (Euripides: 17).

Kreon, İason'un kendi kızıyla evlenmesi için İason'un eşi olan Medeia'ya ülkeyi derhal terketmesini emrediyor. Siyasal iktidarın gücünü elinde bulundurma pervasızlığıyla söylenmiş bu emir aslında siyasal tahakkümün temsilcisi olarak karşımıza çıkmaktadır. Öyle ki kişisel ve keyfi bir eylemin gerçekleşmesi için bir kadının evliliğini bitirip ülke dışına atma pervasızlığı ve iki çocuğun babasız kalma durumunu Kreon hiç önemsememekte ve istediği keyfi edimi siyasal iktidarın yasalarına uydurarak gerçekleştirmeye çalışmaktadır. Burada gözlemlediğimiz olay Euripides'in seyirci kitlesine ulaştırmış olduğu siyasal tahakkümdür. Euripides, seyirci kitlesine "siyasal iktidar isterse sizin evliliğinizi sonlandırabilir ve çocuklarınızla ülke dışına atabilir. Siz de bu emre itaat etmezseniz sonunuz çok kötü olur." demektedir.

Kreon: Kızıma, çaresi bulunmayacak bir fenalık yaparsın diye korkuyorum. Bu korkuma birçok sebepler hak veriyor. Sen birçok fena işlerde mahir ve ehilsin, üstelik de evlilik döşeginden ayrıldın diye müteessirsin; demek istiyorum ki bunu bana haber verdiler. Kızını vereñ babayı, güveyi ve gelini felakete tehdidetmişsin. Ben bahsettiğin felakete düşmeden evvel ihtiyat tedbiri alıyorum. Sonradan gösterdiğim zaafa acı yaşlar dökmektense düşmanlığını şimdiden üzerime çekmek daha iyidir (Euripides: 17,18).

Kreon, kızını Medeia'nın kocası İason ile evlendirmek ve Medeia'yı şehirden kovmak için temsil ettiği sisyasi iktidarın gücünü kullanarak keyfi bir şekilde siyasal tahakküm uyguluyor ve biz burada siyasi tahakkümün temsilini gözlemliyoruz.

Euripides, seyirci kitlesine siyasi iktidar temsilcisi, iktidarın çıkarlarını korumak için yasaları kullanır hatta keyfi durumlarda bile yasaları kullanır ya da yeni yasalar üreterek sizi cezalandırabilir. Bu yüzden birey ve toplum bu karşı konulmaz iktidar gücüne itaat etmelidir. Aksi halde cezalandırılır, ötekileştirilir ya da yok edilirsiniz. Aşırılıktan kaçının hele bir de kadınsanız bu durum daha kolay ve acımasız bir hale bürünebilir.

Medeia: Ben hükümdarlara karşı hareket edecek tabiatla değilim (Euripides: 18).

Medeia, bu repliğiyle siyasal iktidarın temsilcileri olan hükümdarlara karşı gelmeyeceğini böyle bir yapıya sahip olmadığını söylemektedir. Euripides, böylece siyasal tahakkümü seyirci kitlesine ulaştırmaktadır. Çünkü Medeia'ya söylediği bu sözle siyasal iktidara karşı gelinmeyeceğini böyle aşırılıktan uzak kalan bir yurttaş olduğunu, vatan haini olmadığını ancak Kreon'un keyfi yönetimine karşı geldiğini belirterek seyirci kitlesini uyarmaktadır.

Medeia: Uğradığımız haksızlığa gelince, ondan bahsetmeyiz. Bizi bizden çok kuvvetliler yendi (Euripides: 19).

Medeia'nın bu repliğiyle siyasal iktidarın karşı konulamaz gücünün simgeselliği anlatılmaktadır. Böylece siyasal tahakkümün temsili gösterilmektedir. Euripides, soylu ve kanı değerli bir aileden de gelseniz ve haksızlığa da uğrasanız itaat etmezseniz siyasal iktidarın ezici gücü altında yenilmeye, cezalandırılmaya ve yok edilmeye mahkûmsünüz demek ve bir bakıma seyirciyi uyarak tehdit etmektedir.

İason: Fakat hükümdarlar hakkında söylediğin sözlerden biricik kârın, nefiyle cezalandırılman oldu, bunu bil! Ben kendi hesabıma, hiddetlenen Kırılın gazabını teskine çalıştım, senin burada kalmanı istiyordum. Fakat sen deliliğe daima fasıla vermeksizin, efendilere hakareti terketmiyordun! Bunun için kovulacaksınız (Euripides: 25).

İason, Medeia'ya siyasal iktidarın temsilcisi olan Kreon'a karşı aşırılığa kaçmamasını, ona kayıtsız şartsız itaat etmesini söylemektedir. Bu söylem içinde gözlemlediğimiz siyasal tahakküm eyleminin gerçekleşmiş olduğudur. Siyasal istikbalinin saha uzun ve güçlü olması ve tamamen kişisel bir eylemin tamamlanması adına İason'un kızıyla evlenmesini isteyen Kreon, evli bir adamın karısı olan ve bundan başka bir suçu olmayan bir kadın olan Medeia'dan koşulsuz itaat istemekte bu buyruğun karşılığında Medeia'dan itaatsizlik gördüğünde ise hem istediği eylemi gerçekleştirmekte hem de siyasal gücünü kullanarak Medeia'yı tahakküm altına alıp, onu yalnızlaştırmakta, ötekileştirmekte ve yaşadığı şehri terketmesini emrederek onu cezalandırmaktadır.

Euripides, Medeia oyununda bu repliğiyle seyirciye, “Ey seyirci günün birinde siyasal iktidarın bir temsilcisi sizden devlet yasalarına, dini yasalara ve geleneklere uygun olmayan keyfi bir istekte bulunursa karşılığında itaat etmelisiniz aksi halede tutunduğunuz itaatsizlik dalı kırılır ve büyük cezalarla hayatınız zehre dönüşür” demektedir.

İason: Evvela barbar bir memleket yerine Yunan toprağı ikametgahın oldu, adaleti öğrendin, kuvvetin keyfine göre değil, kanuna göre yaşamayı biliyorsun. Bütün Yunanlılar İlmini tanıdılar ve sen şöhret kazandın; dünyanın bir anda oturmuş olsaydın senden bahsetmeyeceklerdi (Euripides: 28).

Antik Yunan Uygarlığının anlayışına göre Yunan olmayan herkese barbar denirdi. Bu barbarlık kavramı onlardan olmayanı aşağılamak için kullanılırdı. Siyasal iktidar, tahakküm temsillerinin hepsini güçlü bir şekilde kullanarak kendi iktidar alanının önemli, değerli ve yaşanılabilir olduğu fikrini güçlendirmek ve derinleştirmek için bu düzlemde hareket etti. Böylece Yunan olmak ayrıcalıklı olmak anlamında kullanılarak hem iktidar coğrafyasını hem de bu coğrafyada yaşayan insanları yüce göstermeye çalıştı. Bununla birlikte kendini ayrıcalıklı hissetmesi gereken halk da onlara uygulanan bu anlayışın aslında bir tahakküm aracı olduğunu bilmeden böyle bir iktidarın mensubu olduğu için mutlu oldu. Ancak siyasal iktidar verdiği bu edimle bireyi manipüle edip mutlu ederken kendine itaatsizlik eden birey de ben sana olağan üstü, yüce ve değerli bir yurttaşlık sunarken sen bana itaat etmiyorsun diyerek istediği şekilde ceza verip yeni tahakküm temsilleriyle onu tutsak kıldı.

İason: Dur, kızma! Lolkos toprağını terkle peşimde birçok çözülmez felaketler sürükleyerek buraya geldiğim zaman, benim gibi bir menfi için bir kiral kızı ile evlenmekten daha mesut nasıl bir iş olabilirdi (Euripides: 28,29)?

İason, Medeia’ya onunla boşanmadan evlilik planlarını yapmasına ve bu evliliğini yaparken Medeia’yı şehirden kovma durumunu anlatıp, Medeia’nın ona kızmamasını söylüyor. Çünkü İason’a göre onun Medeia’yla olan evliliği, çocuklarının şimdiki ve gelecekteki yaşamından daha önemli olan şeyi kendisi belirtmektedir. Ona göre bunlardan daha önemli olan siyasal iktidarın temsilcisi olan Kreon’a damat olmak ve dolayısıyla siyasal iktidara ortak olmaktır. Siyasal tahakküm temsili burada gözler önüne serilmektedir. Euripides’e göre sırladığımız ilişkiler ve daha fazla ve farklı ilişkilerden, durumlardan, olaylardan ve makamlardan daha önemli olan şey iktidar olmak ya da siyasal iktidara yakın olmaktır. Euripides’e göre bu hem çok güçlü bir dünyevi durumdur

hem de manevi olarak da çok değerli bir durumdur. Seyirciye siyasal iktidarın gücünü ve önemini baskılayan ve siyasal iktidarın dışındaki tüm olaylar, ilişkiler, durumlar ve sıfatların boş olduğunu belirterek siyasal tahakkümü gerçekleştirmiş bulunmaktadır.

İason: Bunu sen kendin istedin: kendinden başkasını itham etme.

Medeia: Ben mi, acaba bir kadın olarak ve sana ihanet ederek mi?

İason: Kral'a dinsizce beddua yaparak (Euripides: 31)!

İason, Medeia ile kurduğu bu diyalogda başına gelen felaketin ve gelecek olan felaketin kendi suçu olduğunu söylemektedir. Burada siyasal tahakkümün temsiliyle karşılaşmaktayız. Euripides, burada seyirci kitlesine başına gelen felaketlerden kendilerinin sorumlu olduğunu, aşırılığa kaçmadan, siyasal iktidara itaat ederek mutlu ve müreffeh bir hayat yaşayabileceğini söylemektedir. Bu tahakküm ile seyirci kitlesini tehdit edip onlara öğüt vermektedir. İason, Medeia'ya ondan ayrılacağını söylediğinde Medeia, neden ayrılalım sana ihanet mi ettim ki ayrılalım dediğinde ise karşısından aldığı cevap krala beddua etmesidir. Yani kral, herhangi bir kadının yuvasını elinden alabilir eşini bir başka kadınla evlendirmek isteyebilir, eski eşi ülkeden atabilir ve ancak ihanete uğrayan kadın sessizce itaat etmelidir. Eğer itaatsizlik ederse suçlanır ve başına gelen ve gelecek her cezayı hak etmiş olabilir. Euripides'e göre makul ve olması gereken yurttaş budur. Eğer Euripides, bu mesajı böyle düşünmeyip sadece bir kadının başına gelen büyük felaketleri anlatıyor olsaydı, seyirciye sadece bu mesaj iletilirdi. Ama Euripides, bu durumu anlatırken inandığı ve ancak içinde sorunlar gördüğü siyasal iktidarı övmekten geri kalmıyor olduğunu gözlemlemekteyiz. Euripides, bu anlayışla doğrudan siyasal iktidarı eleştirmemekte, o iktidarın temsilcisi olan Kreon'u eleştirmektedir. Böylece suya sabuna karışmadan bir eleştiri sunarak Medeia'nın başından geçen olayları anlatmıştır. Yazar Medeia'ya "Sana biçilen kadere itaat et yoksa yok olursun" diyerek olayı kurgulamış ve Antik Yunan Tragedyalarındaki bu temel önermenin altını çizmiştir.

Medeia: Bir Kral kızı ile evlendi.

Aigeus: Ona kızını kim verdi? Tamamla hikayeni!

Medeia: Korinthas memleketine hükmeden Kreon.

Aigeus: Bu takdirde kaderin mazur görülür, kadın (Euripides: 37).

Medeia ve Aigeus arasında geçen diyalogta İason'un yaptığı eylem sorgulanmakta ve bu sorgunun sonunda İason'un kralın kızıyla evlendiğini duyduğunda Medeia'ya kaderine razı gelmesini öğütlemektedir. Çünkü Aigeus'u konuşturan Euripides, siyasal iktidarın kutsallığını, karşı konulmaz gücünü ve dokunulmazlığını kutsamak istemekte ve

bu replikle birlikte siyasal tahakkümü gerçekleştirmektedir. Siyasal tahakküm bireylere itaatsizliklerinden dolayı başlarına gelenlerin, mutsuzluklarının sebebini onlara siyasal iktidar tarafından yazılan kadere karşı gelmelerinden dolayı olduğunu söyleyerek gerçekleştirmiştir. Kader kavramı semavi dinlerde olan kader kavramı değil, iktidarın bireylere çizdiği alın yazısına itaat etmesi gerekliliği vurgulanmaktadır.

Medeia: Kreon beni Korinthos toprağından nefy ediyor.

Aigeus: Iason buna müsaade ediyor mu ? Bu da fena şey.

Medeia: Söylediğine bakılırsa, hayır, fakat iradesi buna katlanıyor (Euripides: 38).

Medeia, Aigeusla konuşmasında Karinthos'tan sürgün edildiğini, Iason'un bunu istememesine rağmen kabul ettiğini çünkü buna gücü yetmediğini söylemektedir. Buradan çözümlediğimiz tahakküm temsili ise siyasal iktidar keyfi bir durumda bile olsa sizi ülkenizden kovabilir, evliliğinizi bitirebilir ve cezalar verebilir ve siz bu cezalara karşı gelemezsiniz hatta bu duruma düşmenizi istemeyen eşiniz bile sessiz kalır. Çünkü bu emre itaat etmezse o da sizin gibi cezalandırılacaktır. Hayal ettiği iktidar gücünü kaybedip büyük zarar uğratılacaktır. Bu diyalogla yazar, seyirci kitlesine siyasal tahakküm temsili sunarak edimini gerçekleştirmiştir.

2.4.2. Tahakkümün Geleneksel Boyutunun Temsili

Medeia: Evvela kendimize bir koca satın almak ve vücudumuza bir efendi vermek için para sarfına mecburuz. Bu felaketten daha can yakıcı bir felaket var. Asıl mesele budur: İyi koca mı olacak yoksa fena koca mı? Çünkü kocasını terk etmek kadınlar için ayıp bir şeydir. Ve onları reddetmek bizim için memnudur (Euripides: 15).

Geleneksel tahakkümün temsili bağlamında dünyanın her döneminde ve coğrafyasında sık sık karşılaştığımız durumu gözlemlemekteyiz. Toplumun kadınlara olan bakış açısı ve kadınların eril tahakküm bağlamında yaşadığı sorunlar toplumun her kesiminde bir sorun halindedir. Antik Yunan uygarlığında da elbette kadınların toplumsal konumları, toplum içindeki rolleri, siyasi iktidarın kadınla ilgili planları bulunmaktadır. Antik Yunan uygarlığında, kadınının evlenmeden önce yapması gereken geleneksel edimler bulunmaktadır. Bu edimler zorunludur. Bugün bile ülkemizde kadınların evlilik öncesinde çeyiz dizme edimi birçok coğrafyada zorunludur. Bu durum aslında geleneksel bir tahakküm temsilidir. Bu tahakküme itaat etmeyen kadınlar ya evlenemez ya da evlilikleri boyunca bu tahakkümün altında ezilirler. Antik Yunan uygarlığında da evlenmeden önce erkeğe harcanması gereken bir bedel vardır ve bu tahakkümü Medeia

belirtmektedir. Bundan daha önemli tahakküm temsili ise Medeia'nın repliğinde belirttiği erkeğin iyi çıkmasının dışında kötü çıkmasıdır. Kötü olan eş karşısında kadının eşinden ayrılması, ondan boşanması imkansızdır. Bununla birlikte geleneksel olarak kadının eşini terk etmesi veya ondan boşanması bu uygarlıkta yasaklanmıştır. Bu replikle birlikte Euripides'in dönem toplumsal yapının getirisiyle birlikte geleneksel tahakkümünün temsili gözlemlemekteyiz. Bu geleneksel tahakküm elbette her zaman olduğu gibi siyasal iktidarın işine gelmekte ve bunu kullanmaktadır. Çünkü böylelikle eril tahakkümü bir ideoloji olarak kabul eden siyasal iktidar, toplum erkeklerini dizayn ederken hiç emek vermeden kadınları da tahakküm altına almakta ve iktidarını rahatlıkla korumaktadır.

Medeia: Vazifemizde muvaffak olursak, kocamız müşterek hayatından boyunduruğunu, ağırlığını kabul ederse, yaşamak iyi bir şeydir. Yoksa ölmelidir. Bir erkek aile hayatından bıktı mı kalbinin bıkınlıklarını unutmak için dışarıya gider. Bir dosta yahut kendi yaşında bir dosta müracaat eder. Fakat bizim gözlerimiz bir tek insana bağlı kalır. (Euripides: 16).

Medeia'nın repliğiyle dönem Antik Yunan uygarlığının kadına bakışını gözlemlediğimiz gibi Medeia'nın da aslında bu duruma itaat ettiğini ancak bu itaati bıraktığında hem eşinden hem yaşadığı ülkeden hem çocuklarından hem de evliliğinden olduğunu görmekteyiz. Bu replik, Euripides'in, dönemin geleneksel tahakküm anlayışının kadınlar üzerindeki etkisini, dönemin eril tahakküm edimini gözler önüne serdiği geleneksel bir tahakküm temsilini gördüğümüz bir repliktir.

Medeia: Bir kadın tabii hallerde korkaktır, kavgada ve demir karşısında korkar, fakat yatağının, haklarının çiğnendiğini görürse ondan daha kanlı ruh olmaz (Euripides: 16).

Medeia'nın bu repliğinde kadının eril tahakküm altında güçsüz ve pasif olarak tasvir edildiğini gözlemlemekteyiz. Bununla birlikte eril tahakkümün geleneksel tahakküm biçimini alarak kadına iki rol biçilmiştir. Birinci rol, hayat karşısında yenilmeyi kabul etmek zorunda olan kadın rolü, ikinci rol ise erkeği elinden alındığında güçlü ve acımasız olan kadın rolü. Bu iki kadın rol modeline baktığımızda eril tahakkümün geleneksel tahakküm biçimini almış bir tahakküm anlayışı olduğunu ve temsil edildiğini gözlemlemekteyiz. Siyasal iktidarın istediği eril dille biçimlenmiş bu geleneksel tahakküm iktidarın kadınları istediği forma sokmasında ve onları yönetmekte kolaylık sağlamaktadır. Bireyi ve toplumu daha az çaba harcayarak yönetmek ve onların itaat etmesini sağlamak siyasal iktidarın çok istediği bir durumdur.

Koro: Yeminlere hürmet gitti; büyük Hella yurdunda utanma artık kalmadı; göğе uçtu. Sana gelince, talihsiz kadın, ıstıraplarından seni uzak tutacak bir baba evinden mahrumsun, tenden daha kuvvetli. olanın bir başka kraliçe evinin erkeğini aldı (Euripides: 24).

Koro, bu repliğiyle geleneksel normlara bağı olan yemin eyleminden bahsederken, kadının baba evinin olmayışıyla birlikte verilen bu keyfi cezayla artık evsiz ve yurtsuz kalan Medeia'nın trajik yaşamını görmekteyiz. Bu replikte ayrıca Yunan uygarlığının topraklarında geleneksel olarak değеr verilen utanma duygusunun azaldığını, zamanın ruhuyla eskiden değеr verilen geleneksel yasalara yeterince özen gösterilmediğini belirtmektedir.

Medeia: İşte bizden bu iyilikleri gördüğün halde sen, ey erkeklerin en alçağı, sen bize ihanet ettin. Çocuk sahibi olduğun halde yeni bir zifaf haclesine girdin; züriyetsiz olsaydın bu izdivacı arzu etmen affedilebilirdi. Yeminlerine ihanet ettin, bilmiyorum o zamanki tanrıların artık hükmetmediklerine mi inanıyorsun, yoksa insanları yeni kanunların idare ettiklerini mi sanıyorsun (Euripides: 26)?

Medeia, bu replğinde kendi aldatan, siyasal ikbali için kralın kızıyla evlenen, çocuklarının bir kenara atan ve onu yaşadığı ülkesinden kovulmasına sebep olan eşine seslenmektedir. Yaptığı eylemleri hafifletirecek bir sözü ile birlikte geleneksel tahakküm temsiliyle karşılaşmaktayız. Medeia, bu eylemleri gerçekleştiren eşinin masum olması koşulunun ona çocuk verememesi olacağından bahsetmektedir. Böylece Antik Yunan Uygarlığı'nda karşımıza çıkan sonra da birçok çok coğrafyada ve dönemde devam eden evli kadının evlilik boyunca çocuk doğuramaması ve bundan dolayı çocuğu olmasını isteyen kocanın başka bir kadınla evliliğinin kocaya hak olması geleneğidir. Bu gelenek kadınlar üzerinde geleneksel olarak bir tahakküm kurulmasıdır. Bu tahakkümle birlikte eril tahakkümün etkisiyle toplumsal bağlamda birçok kadının yuvası yıkılmış, sahipsiz kalmıştır. Siyasal iktidar kendi geleceğı için bu olayı desteklemiştir. Bunun ilk sebebi eril gücün baskın olması ve iktidarın bu güce ihtiyaç duymasıdır. Bu nedenle erkek egemen toplumun bu tür isteklerini destekler ve bu topluluğu istediğı formda ideolojisine uygun biçimde kullanır. Bir diğеr sebebi siyasal iktidarının devam etmesi için bir nüfus yoğunluğuna ihtiyaç duymaktadır. Dolayısıyla üreme eylemini destekler ve böylece ideolojisini devam ettireceğı güruhu ya da kalabalığı sağlar.

Medeia: Benim tarafımdan hiçbir fenalık görmediğı halde Iason bana hakaret etti.

Aigues: Ne yaptı? Daha açıkça söyle.

Medeia: Evini bir başa kadının emri altına soktu.

Aigues: Böyle alçakça bir işe cesaret edeceğini zannetmem (Euripides: 36)!

Antik Yunan Uygarlığı'nda olduğu gibi birçok uygarlıkta geleneksel olarak evin yürütücüsü kadınlardır. Kadınlar evin iç işlemlerinde daha aktif rol oynar. Yemek yapmak, temizlik düzen gibi işleri yaparlar ya da yapanları denetlerler. Dolayısıyla kadının ev ile olan ilişkisi erkeğe göre daha derin olduğu için bu tür geleneksel uygarlıklarda evin sahibi kadın olarak düşünülür. Bu bağlamda erkek tarafı kadına birçok fenalık yapmış olsa da görmezlikten gelinebilir ancak eğer erkeğe çocuk vermiş ve genel ahlaki kurallara uymuşsa bir başka kadınla evlenmek, birlikte yaşamak ya da bir ilişki yaşamak geleneksel olarak yasaklanan bir edimdir. Bu bağlamda Euripides, kadın hak ve özgürlükleri bağlamında geleneksel olarak büyük bir hak verilmiş gibi yansıtarak bu eril tahakkümün üstünü örtmeye başka bir tahakküm anlayışı olan geleneksel tahakkümümle algı yapmaya çalıştığını düşündürmektedir. Aslında dünya tarihinde gördüğümüz ve günümüz dünyasında yaşadığımız gibi kadın hak ve özgürlükleri birçok coğrafyada, zamanda ya hiç yok, ya çok kısıtlı ya da her türlü sosyal ya da yasal olarak düzenlemeler lehlerinde olsa da tam olarak karşılığı yoktur. elbette Antik Yunan Uygarlığı dönemi itibariyle çağdaşlarına göre oldukça ileri seviyede bir uygarlıktır ancak siyasal iktidarın ideolojisini koruması adına eril tahakkümün önünü açması ve her iktidarda olduğu gibi işine geldiği gibi davranması kadın hak ve özgürlükleri bağlamında önemli bir veri olmuştur.

Medeia: Fakat biz ne isek oyuz aleyhimizde bulunmak istemiyorum! Fakat, nihayet kadınız (Euripides: 45).

Medeia, bu repliğiyle aslında yaptığı eylemin sonucunda günümüz kadın hakları savunucuları ya da benzeri düşüncedeki kişileri kadın hakları bağlamında bir örnek kahraman ilan edilmiş olmasına rağmen ki bu konuda birçok bağlamda haklılık payları bulunmaktadır ancak; Euripides Antik Yunan Uygarlığı'nın geleneksel tutumunu, kadına bakış açısını ve verilen değerini belirlemek, bazı sınırlar çizmek ve bu sınırlarda toplumun yönetilmesini sağlamak için bilinçli ya da bilinçsiz olarak Medeia'yı bazen böyle konuşturmuştur. Geleneksel tahakkümün sınırlarını belirlediği kadını birçok bağlamda olumlayan ancak sadece kendi sorunu karşılığında çizilen bu sınırı aşan bir Medeia ile karşılaşmaktayız. Yukarıda incelemeye çalıştığımız birçok replikte aslında Medeia kadınlara çizilen alın yazısına toptan bir karşı çıkışla hareket etmemektedir. Onun karşı çıktığı, geleneksel ve siyasal tahakküme itaat etmediği eylem çok öznel ve kısıtlıdır. Elbette giriştiği bu eylem küçümsenecek bir eylem değildir ancak; kadını siyasal ve

geleneksel olarak tahakküm altına alan birçok yasa ya da geleneğe olumlu bakmaktadır işte bu da oyunun yazarı Euripides'in alta yatan, siyasal iktidara göz kırpan yazarlık anlayışıdır.

İason: Kadın, maziden şikayet etmeden hali beğeniyorum: Cinsinizin, bir başka izdivaçla karşılaştığı zaman kocasına karşı hiddetlenmesi tabiidir. Fakat fikrini değiştirdin; ve zamanla burası muhakkak en münasip şekli kabul ettin. Bu aklı başında bir kadın gibi hareket etmektir (Euripides: 46).

İason, bu repliğiyle geleneksel normlarla belirlenen ve siyasal iktidarın istediği kadın formu bir tahakküm temsili olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu geleneksel tahakküm anlayışına göre kadın şikayet etmemeli eşine yani evinin iktidar reisine itaat etmelidir. Aşırılığa kaçmayan makul düzeyde yaşamayı seçen, siyasal iktidarın, dinin ve geleneksel tahakkümlerin kadınlar üzerinde oluşturduğu kadere razı olan kadın makbul kadın ve makbul yurttaştır. Bu bağlamda siyasal iktidar da böyle davranan kadınları örnek yurttaş olarak benimser ve değer verir. Siyasal iktidara göre aklı başında kadın ya da bireyin alınına yazılan kadere itaat eden kişidir. Euripides bu replikle geleneksel tahakküm temsilin sunmuş ve bu durumun altını çizmiştir.

Medeia: Sana itaat edeceğim: Sözlerinden şüphe edemem. Fakat kadın kısmı zaif bir mahluktur, ve tabiatı ağlamaya müsaittir (Euripides: 47).

Medeia'nın repliğiyle kadınların zayıf bir insan olduğunu ve bundan dolayı günlük hayatta güçlü olmadığı hayatı erkeklerin ellerinde olan ve zorunlu olarak itaat eden bir insan olarak tasvir eder. Euripides, geleneksel tahakküm temsili bu replikle seyirci kitlesine ulaştırır. Böylece tiyatro tarihinde kadın sorunsalı bağlamında güçlü ve pervasız birer kadın karakter olan Medeia'nın ağzından bunu dinlemekteyiz. Her ne kadar İason'u kandırmak maksadıyla bu replik söylenmiş olsa da söylenen söz dönem kadın anlayışına uygundur ve bunu siyasal iktidar geleneksel tahakküm aracıyla seyirciye dikte eder.

Medeia: Hiç olmazsa karına söyle. Babasından çocukların nefyedilmemesini istesin!

İason: Şüphesiz, onu kandıracağım, buna eminim.

Medeia: Evet, eğer o da diğerleri gibi kadınsa. Zaten bu teşebbüste ben de sana yardım edeceğim (Euripides: 47,48).

Medeia ve İason arasında geçen bu diyalogta karşılaştığımız bu durum Antik Yunan Uygarlığı'na ait bir gelenektir bu gelenek elbette geleneksel tahakküm olarak karşımıza çıkmaktadır. Prenses evlendiği adamın önceki evliliğinden çocuğu varsa onları sürgün edebilir ve bunun karşısında hiçbir engel bulunmamaktadır. Bu replikte de Medeia,

İason'dan yeni eşi olan prensesi ikna etmesini istemektedir. Burda seyirci kitlesine geleneksel tahakküm temsil edilmekte ve geleneğin yaptırımları üzerinde düşünceleri bundan ders almaları istenmektedir. Elbette İason'un, Medeia'ya verdiği cevap ise manidardır. İason prensesi ikna edeceğini söylememekte, onu kandıracağını söylemektedir. Burada da Euripides, eril bakış açısıyla kadınların erkekler tarafından kandırıldığı, yönetildiği bunun ise normal, sıradan bir iş olduğu izlenimi verilme istenmektedir.

Koro Başı: Bundan evvel de çok defalar, daha müşkül bahislere iştirak, ettim ve kadın cinsinin uğraşması münasip olmayacak derecede mühim olan meselelere yanaşım. Çünkü biz kadınların da bize hikmetten bahseden bir Musa'mız vardır (Euripides, 1943: 53).

Koro, monoloğunda kadınları Antik Yunan Uygarlığı'nın bakış açısı olan eril bir dille yine küçük görerek, hakir görerek konuşmakta ve seyirci kitlesini geleneksel bağlamda tahakküm altına almayı amaçlamaktadır. Euripides, bu monologta Koro'ya kadınların önemli meselelerle ilgilenmediğini, ilgilenmemesi gerektiğini ve önemli meseleleri erkeklerin konuşup halledeceğini dolayısıyla kadınların güçsüz ve etkisiz olduğunu belirten ifadeler kullandırarak tahakküm temsilini göstermektedir. Bununla birlikte Koro'nun da kullandığı dil ve üslup eril bir dildir.

İason: Bugün aklım başıma geldi, fakat evinden ve barbar memleketinden babasına ve kendisini besleyen toprağa ihanet eden bu korkunç belayı bir Yunan evine getirdiğim gün, o başımda değildi. (Euripides, 1943: 64).

İason, repliğinde Medeia'ya Yunan olmadığı için barbar demektedir. Daha önce değindiğimiz gibi Antik Yunan Uygarlığı'nda geleneksel olarak yerleşen bu sıfat Yunan olmayanlara söylenen bir sıfattı ve bu sıfat Yunanlıları yüceltmek, olmayanları aşağılamak için kullanılırdı. Bu geleneksel tahakküm Yunan olarak doğmayan Medeia'ya uygulanmış ve İason'un ağzında Medeia ve seyirci kitlesinde Yunan kökenli olmayan seyirciler de tahakküm uygulanmıştır. Böylece siyasal iktidar yönettiği yurdun asıl sahiplerinin Yunanlılar olduğunu savunarak ve karşıtlık yaratarak iktidarını korumakta ve güçlendirmektedir. Euripides'e göre aklı başında doğru iyi bir yurttaş aşırılığa kaçarak başka bir millettten ve uygarlıktan olan biriyle evlenemez ve mutlu olamazdır. Geleneğe itaat etmeyen ise günün birinde geleneksel tavrı kullanan siyasal iktidar tarafından cezalandırılır.

2.4.3. Tahakkümün Dinsel Boyutunun Temsili

Koro: İştittin mi? Ey Zeus, ve ey toprağın ve aydınlığın tanrıları, bahtsız zevce Nasıl feryadediyor? Yanaşılması bile korkunç olan yatağı ne diye istiyorsun, zavallı çılgın? Ecelin gelip çatdığı zaman insan oğulları için daima erkendir. Bu duayı katiyen yapma; kocan başka bir kadını seviyorsa, onu Zeus'a havale et (Euripides, 1943: 12).

Siyasal iktidarın önemli tahakküm araçlarından biri olan dinsel tahakküm Koro'nun bu monoloğuyla temsil edilmektedir. Medeia'nın kendine çizilmiş bahtına isyanını Tanrı Zeus'a haykırışı ve duasını konu edinen Koro, Medeia'ya İason'un yaptığı eylem ve sonrasında Kreon'un onu sürgün etmesini artık geri dönülemez bir yazgı olarak ifade etmektedir. Artık yapılacak tek eylem İason ve Kreon'u Tanrı'ya şikayet etmek ve ona çizilen yazgıya boyun eğmektir. Koro aslında dinsel bir tahakküm gerçekleştirerek Media'ya eylemsizliği emretmektedir. Seyirci kitlesine dinsel tahakküm temsili ise başınıza böyle bir durum geldiğinde, eşiniz sizi ve çocukalarınızı terkettiğinde sessiz kalıp itaat etmelisiniz hele karşı taraf siyasal iktidarın temsilcisi ya da yandaşı ise bu konuya daha derin bir itaatle yaklaşmalı aşırılıktan kaçınmalı Tanrı'yı, siyasal iktidarı ve eril gücü kızdırmamalısınız demektedir. Tahakküm karşısında şartsız bir itaat beklemektedir.

Medeia: Yeminlerine ihanet ettin, bilmiyorum o zamanki tanrıların artık hükmetmediklerine mi inanıyorsun, yoksa insanları yeni kanunların idare ettiklerini mi sanıyorsun (Euripides, 1943: 26)?

Medeia, repliğinde siyasal iktidarın koyduğu yasalara değil tanrıların koyduğu yasalara değer verilmesi gerektiğini vurgulamaktadır. Toplumu siyasal iktidarın yani insanların koyduğu kanunlar değil tenrıların yasaları yönetmektedir demektedir. Euripides, yazdığı bu replikle yönetim aracının dinsel, tanrısal yasalar olduğunu ve öncelikle ve özellikle bu yasalara itaat edilmesi gerektiğini vurgular ve bu tehditkâr vurgu dinsel tahakküm temsili olarak karşımıza çıkmaktadır. Seyirci kitlesine mutlak gücün tanrısal güç olduğuna ona ya da onlara itaat edilmez ise hem bu dünyada hem de iman edilen başka dünyada cezalandırılacaklarını, itaat ederler ise de hem bu dünyada hem de iman edilen başka bir dünyada mükafatlandırılacaklarını söylemektedir bu söylemle katharsise seyirci kitlesini tamamıyla etkisi altına alacağını düşündürmektedir. Bununla birlikte siyasal iktidar dinsel tahakkümü bir şekilde kendi amaçlarına uygun biçimde kullanacağı için bu söylem siyasal iktidarın yararına olacaktır. Her ne kadar

siyasal iktidarın yasa koyucularını eleştiren bir söylem gibi görünse de her zaman olduğu gibi her olaydan faydalanan ve her olayı kendi lehine çevire iktidar her zamanki gibi birey ve toplumu tahakküm altına alacağı için bu tahakküm temsilinde de kazançlı çıkan taraf olacaktır.

Koro: Ey tanrıça, benim için iffeti, tanrıların bu en güzel hediyesini muazzez kıl. Ta ki, gazabı esnasında; Kypri, kalbimi yabancı bir yatak için alevliyerek beni kızgın mücadelelere ve teskin olunmaz dertlere sokmasın, senin iyi düşünülmüş kararların evlilerin hayatını tanzim ederek, ailelerin sükunetine hizmet etsin (Euripides, 1943: 33)!

Koro, bu monoloğu ile birlikte dinsel tahakküm temsilinin en önemli ögesi olan, Tanrı'nın kararları ve bu kararların bütünü olarak bilinen kader kavramını ortaya atmış ve dinsel tahakküm temsili olarak sunmuştur. Euripides, seyirci kitlesine Tanrı'nın insan yaşamı üzerinde tartışılmaz bir etkisi bulunduğunu ve yaşamı boyunca tecrübe ettiği olayların bir yazgı meselesi olduğunu ve insan ne kadar güçlü, zengin, soylu ya da ahlaklı olursa olsun bu yazgıya karşı duramayacağını belirtmektedir. Dinsel tahakküm anlayışı insan yaşamı üzerine çökmüş bu kader ya da yazgının değiştirilemez olduğu için yaşadıkları karşısında başkaldırmadan itaat etmesi gerektiğidir. Bu yazgı hangi olay olursa olsun itaatsizlik boşunadır ve gerekirse Tanrı, toplum ya da siyasal iktidar tarafından bir ceza ya da ötekileştirmeyle sonuçlanır. Medeia'nın başına gelen aslında Kreon'un kızının İason'la evlenmesi ve bu durumdan dolayı da Kreon Medeia'yı yaşadığı yereden sürgün etmesidir. Siyasal iktidarın temsilcisi Kreon'nun şahsi ve keyfi bir anlayışla hem bir evliliğin sonlanmasına göz yumması hem de eski eş olan Medeia'yı cezalandırması ile yazgının herhangi bir ilişkisi yoktur. Dolayısıyla medeia, aslında Tanrı'ya itaatsizlik etmiyor, ona yapılanları kader diye adlandıran Kreon ve yandaşlarına karşı direniyor. Ancak siyasal iktidar temsilcisi Kreon her iktidar sahibi ya da temsilcisi gibi gücünü kullanıp karşısında itaatsizlik yapan bireyleri tahakküm altına almak istiyor. Bunu yaparken hem bir tahakküm temsili olarak siyasal tahakküm argümanlarını kullanıp Medeia'yı sürgün ediyor hem de dinsel bir tahakküm argümanı olarak kader kavramını kullanıp tanrı ona kaderinin böyle yazıldığını. Dolayısıyla evliliğine sırtını dönüp, önceki yaşamını bırakıp ve şehri teketmesi gerektiğini söylüyor.

Aigeus: Phoibos'un kadim mebedini yeni terkettim.

Medei: Dünyanın ilhamlı göbeğinde ne yapıyordun?

Aigeus: Evlat sahibi olmanın çaresini arıyordum.

Medeia: Tanrım! Bugüne kadar çocuksuz mu yaşadın?

Aigeus: Çocuksuz, Bir tanrı bize bu talihi nasibetti (Euripides, 1943: 34).

Aigeus ve Medeia arasında geçen bu replik dinsel tahakküm temsilinden biridir. Çocuğu olmayan Aigeus, kutsal mekanlarda gezinmiş, dualar etmiş ancak çocuğu olmamış biridir. Bu çabaları sonunda tanrılardan birinin onun çocuğu olmasını istemediğinden dolayı çocuğu olmamıştır. Dinsel söylem bağlamında çocuk nasip olmamıştır. Bu nasip kavramı yine dinsel tahakküm araçlarından olan kader kavramıyla ilgilidir. Aigeus'un kaderinde çocuğu olmayan biri olmak vardır ve bu kaderidir. Bu kaderini de tanrılardan biri onun yagısı olarak belirlemiştir. Euripides, bu diyalog ile bireylere tanrılarla iyi geçinilmesi gerektiğini, onlara itaat edilmesi gerektiğini tanrılar içinde bir tanrı bile eğer bize olumsuz bakar ise isteklerimizin geri çevrileceğini belirtmekte ve bu bağlamda bireyi tahakküm altına almaktadır. Bu tahakküm aracını iktidarının çıkarlarına kullanacak olan siyasal iktidar ise kendi gücünü artıracak argümanlar ile ideolojisini güçlendirmekte ve iktidarını korumaktadır.

Medeia: Tanrıların yardımı ile bize yaptığını ödeyecek olan bir Yunanlının sözlerine kanarak baba evini terk ettiğim gün günah işledim (Euripides, 1943: 42).

Medeia, bu repliğiyle onun inandığı Yunanlı kocası İason'un tanrılar tarafından cezalandırılacağını belirtmektedir. Bu bağlamda Erüpidés, kocası tarafından haksızlığa uğramış bir kadın sisteme başkaldırmadan yaşarsa onu haksızlığa uğratan kocasını tanrılar cezalandıracak ve hayatına devam edecektir. Ayrıca başına gelen bu korkunç olayın en önemli sebebi bir Yunanlı'ya inanıp kendi yurdundan çıkmak ve bunu yaparken de tanrıları kızdırmaktır. Erüpidés, yapılan eylemlerin karşılığında tanrılar kızdırılırsa bunun bedelinin ödetileceğini belirterek dinsel tahakküm temsilini sunmaktadır. Ayrıca her ne olursa olsun tanrılara karşı yapılan itaatsizliğin sonunda cezalandırılan insan tanrılarla arasını iyi tutar, itaat eder ve sükunetle yaşamına devam eder ise tanrılar ona yazdığı kaderin yanına, ona haksızlık yapan kişilere de ceza vererek içimize su serpebilir. Bu bağlamda yazgıyı yazan da, onu değiştiren de, cezalandıran da tanrılardır. Onlarla iyi geçinmek birey ve toplum için önemlidir. Aşırılığa kaçmadan tanrısal güçlere inanan, ona sunulan sınırlar içinde kaderini yaşayan insan mutlu olacaktır tezini elbette siyasal iktidar kendi lehine kullanacak ve tahakkümünü devam ettirecektir.

Medeia: Bu hiddeti bırakmayacak mıyım? Tanrılar bizim için bu kadar iyi şeyler yaparken taşıdığım bu duygular nedir (Euripides, 1943: 45)?

Medeia'nın bu repliğiyle dinsel tahakküm temsili gerçekleşmiştir. Medeia'nın bu repliğiyle Euripides, tanrıların insanlar için her zaman iyi şeyler yaptığını, insanların

aşırılıktan uzak yaşamalarını, tanrılara ve tanrısal olanlara itaat etmesini belirtmektedir. Yaşama karşı kin duymadan başına gelen haksızlıkları büyük bir olgunluk ve sessizlikle karşılamının önemi vurgulamaktadır. Her türlü haksızlık karşısında başkaldırmadan hayata devam etmek, ona haksızlık yapanlara karşı intikam güdüsüyle yaşamamak tanrıların yegane isteğidir. Çünkü başına gelen bu haksızlıklar onun kaderidir ve herkes kendine tanrılar tarafından biçilmiş kadere boyun eğmelidir. Aksi halde bu tahakküm aracı olan kadere karşı gelmek tanrılara karşı gelmektir ve bu edimin cezası çok büyük olacaktır. Ayrıca kadere karşı gelip tanrılarla çatışmak siyasal iktidara da karşı gelmektir ve bu edimin karşılığı hem bu dünyadaki yaşamın içinde hem de iman edilen başka bir dünyada büyük cezalarla karşılaşmak demektir.

Medeia: Kader onun tarafındandır ve tanrılar bugün onun bahtına müsaittir (Euripides, 1943: 49).

Medeia'nın, İason'un yeni karısı için söylediği bu replikte dinsel tahakküm temsilinin en güçlü silahı olarak kullanılan, bireye ve topluma yanlış anlatılan ve siyasal iktidarın istediği gibi yürüttüğü kader kavramıyla karşılaşmaktayız. Siyasal iktidarın yozlaştırarak araçsallaştırdığı kader kavramına vurgu yapan Euripides, kader kimden yana ise onun kazanacağını, insanların alinyazılarının değişmezliğini vurgulamaktadır. Tanrılar ya da tanrısallık bireye bir yazgı oluşturur ve bu yazgı içinde insan tüm yaşamını geçirir. Karşılaştığı tüm iyi ve kötü olaylar bu tanrısallığı temsil eden kaderle belirlenmiştir. İnsanın yapması gereken ise başına hangi olay gelirse gelsin bu kadere itaat etmektir. Aksi halde haksızlığa uğramak kaderi bile olsa buna başkaldıran insan bu nedenden dolayı da cezalandırılır. Bu ceza hem yaşanan bu dünyada hem de iman edilen başka bir dünyada gerçekleşecektir. İnsan bu yazgıya sükunetle boyun eğmelidir.

Sai: (Medeia'ya) Sana hiçbir şey söylemek istemem. Sen bunun cezasını kendin göreceksin, insanların talibine gelince, ben onu öteden beri bir gölge, geçici bir şey addettim. Hiç tereddüd etmeden söylüyeyim ki ince hesaplar yapan ve derin düşünür geçinen faniler en ağır surette çarpılırlar.

Çünkü insanoğullarından hiçbiri mesut değildir: Belki iyi tesadüflerin dalgası birine ötekenden biraz fazla muvaffakiyet getirebilir. Fakat saadete gelince; hayır (Çekilir) (Euripides, 1943: 58).

Sai ile Medeia arasında geçen bu diyalogta köle olan Sai'nin, güçlü, zengin ve soylu olan Medeia'ya karşı ne kadar pervasız olduğunu gözlemlemekteyiz. Sai, Medeia'nın yaptığı eylemi sonunda cezalandırılacağını söylemekte ve bu repliğiyle birlikte dinsel tahakküm temsili ile karşılaşmaktayız. Euripides, burada Sai'nin ağzından seyirci

kitlesine bir insan soylu, ahlaklı, güçlü ve zengin olabilir ancak tanrısallık bağlamda kabul edilemez bir eylem gerçekleştirir ise asla gözardı edilmez ve cezalandırılır. Bunu seyreden ve katharsise ulaşan seyirci kitlesinin de bu eylemden sakınması gerektiği bildirmek istenmiştir. İnsanın tanrısallık karşısında aciz ve mutsuzluğa yakın olduğunu belirten Sai, tanrısallık yazgıda bazı insanların mutluluğa yakın bazılarının ise uzak olabileceğini ve bunun kaderleri olduğunu belirtmekte ve bu kadere boyun eğilmesinin gerektiğini söylemektedir. Eürripides, tanrısallık karşısında insan ne kadar zeki olursa olsun bir değerinin olmadığını nihayetinde tanrıların isteklerinin olduğunu belirterek Medeia'yı ama özünde seyirci kitlesini dinsel tahakküm altına almayı amaçlamıştır.

İason: Ah! Seni çocuklarının Eriny'si ve cinayetlerin intikamını alan, adalet perisi mahvetsin.

Medeia: Seni hangi tanrı, hangi ilahi kudret dinler, ey yeminini tutmayan, misafirlerini aldatan adam (Euripides, 1943: 67)!

İason ve Medeia arasında geçen bu diyalogta tanrısallığın yasakladığı şeyleri yapanlara ceza verildiği bu cezaların bazen Tanrı tarafından bazen de tanrısallık güçleri tarafından verildiği söylenerek dinsel tahakküm temsili gerçekleşmiştir. Bu bağlamda Eürripides, Tanrı'ya itaat etmeyi öğütlerken, onun söylemlerine, yasalarına karşı gelenlerin, itaat etmeyenlerin hem bu dünyada hem de iman edilen başka bir dünyada çok ağır cezalar çekeceğini vurgulamaktadır. Tanrıya karşı yemini tutmayan insanların cezalandıracağını vurgulayan Eürripides, bu vurguyla birlikte aşırılığa kaçmayan, itaat eden ve makbul yurttaş olanların mutlu olabileceğini belirtmektedir.

Koro Başı: (Koro orkestradan çekilirken) Zeus Olympos'ta birçok hadiselerin nazımıdır. ve Tanrılar beklenmeyen birçok şeyler hazırlarlar; beklenen tahakkük etmez, ve ülihiyet beklenmiyene yol yol verir (Euripides, 1943: 69)

Koro Başının monoloğu dinsel tahakküm temsili olarak karşımıza çıkmaktadır. Yaşanan her eylemin Tanrı Zeus tarafından yani tanrısallık tarafından önceden yazıldığını belirterek insanların başlarına gelen olaylarda metanetli davranmalarını söyler. Eürripides, kaderin insan hayatını yönettiğini bu kadere de tanrıların yazdığını belirtir. Planlanan, düşünülen, hazırlık yapılan eylemleri gören tanrısallık onları yaşanmaz kılar ve yaşanacak yeni olayları belirler. Burada insan tamamen pasif ve edilgendir. Kendi yaşamını kontrol edemez bütün bir yaşamı ilahi kudretin ellerindedir. Bu güce karşı gelir ise mutsuz olur, cezalandırılır, bu dünyada yaşayamaz olur bununla birlikte iman edilen diğer dünyada olduğu düşünülen cennet ve cehennemde devam eder. İtaat eden, makbul

insan olan cennette ödüllendirilir. İtaat etmeyen, başkaldıran bu dünyada cezalandırıldığı gibi cehennemde de sonsuz bir azap içinde cezalandırılır. Bu ceza ve ödöl yazalarıyla birlikte birey ve toplum tahakküm altında tutulur.



SONUÇ

Çalışmada sosyoloji, siyaset, iletişim, psikoloji, tiyatro gibi birçok bilim ve sanat dallarının incelediği ve konu edindiği önemli bir kavram olan iktidar ve tahakküm olguları ele alınmıştır. Siyasal iktidarın bu gücü elinde tutmak için çeşitli alanlarda oluşturduğu ‘tahakküm’ün tiyatro sanatı ve özelde Antik Yunan Tragedyalarında izleri bulunarak değerlendirmelerde bulunulmuştur.

Antik Yunan Tragedyalarının en önemli ve iz bırakan oyun yazarlarından Aiskhylos, Sophokles ve Eüripides’in üç önemli oyunu olan, sırasıyla Zincire Vurulmuş Prometheus, Antigone ve Medeia oyunları amaçlı örneklem dahilinde seçilerek nitel içerik analizi yöntemi ile analiz edilmiştir. Bu bağlamda belirlenen üç araştırma sorusuna bağlı olarak söz konusu oyunlar analize tabi tutulmuştur.

Çalışmanın problemi iktidarın, iktidar yandaşlarının, erk sahiplerinin, yöneticilerin, siyasal iktidarı ele geçirmek isteyenlerin tiyatroyu araçsallaştırıp, tahakküm araçlarını kullanarak seyirci kitlesini tahakküm altına almaya çalışıp çalışmadığını belirlemektir. Buna yönelik olarak konu ile ilgili kuramsal çerçeve ekseninde belirlenen örneklem üzerinden nitel içerik analiz yöntemi kullanılarak belirlenmelerde bulunulmuştur.

Çalışmanın, araştırma sorusu; “Antik Yunan Tragedyalarında ‘iktidar’ ve ‘tahakküm’ olguları nasıl temsil edilmektedir?” şeklinde formüle edilmiştir. Bu temelde araştırma sorusuna bağlı olarak üç alt araştırma sorusu belirlenmiştir. Araştırmanın alt kategorilerini de oluşturan bu üç araştırma sorusu tahakküm olgusunu oluşturan bileşenler olarak belirlenmiştir. Bu bileşenler Geleneksel, Dinsel (Karizmatik) ve Siyasal (Yasal) iktidar tahakkümü olarak sıralanabilir (Weber, 2023), (Russell, 1967).

Bu bağlamda çalışmanın alt araştırma soruları da aşağıdaki şekilde oluşturulmuştur:

1. Tragedyalarda tahakkümün ‘siyasal iktidar boyutu’ nasıl temsil edilmiştir?
2. Tragedyalarda tahakkümün ‘geleneksel boyutu’ nasıl temsil edilmiştir?
3. Tragedyalarda tahakkümün ‘dinsel boyutu’ nasıl temsil edilmiştir?

Bu üç alt araştırma sorusuna yönelik olarak seçilen oyunlar içinde nitel içerik analizi yapılarak ayrıntılı bir analiz gerçekleştirilmiş ve elde edilen bulgular değerlendirilip yorumlanmaya çalışılmıştır.

İktidar kavramı insanın sınır tanımayan istek ve arzuları içinde olan duygularının içindeki en önemli duygusudur. İktidar hırsı sadece çok şeye sahip olmak değil o sahip olunan şeylerden daha çok elde etmek, elinde tutabilmek ve o varlıkları yönetme arzusudur. Sahiplik duygusunu içinde bulunduran iktidar hırsı, ayrıca o varlıkları (sermaye, mal, para, güç vb.) yönetme arzusu iktidarın ta kendisidir. Çok zengin olmak aslında iktidar olmak değildir, bu zenginlik aslında o kişi ya da kişilerin sosyal yaşamda güçlü olmasını sağlar, bu zenginlik insanları lüks ve şatafat içinde yaşamasını sağlayabilir ancak; bu gücü yöneterek etkinlik sahasındaki tüm insanları birçok kavramı kullanarak etkin bir şekilde yönetmek iktidarın kendisidir. İktidar kişisel ya da kurumsal olabilir. Örgütsel iktidar devlet mekanizmasını siyasal yollarla ya da güçle ele geçirerek devlet kurumlarını kullanarak yaratılan tahakkümün sonunda elde edilen güçtür. Yasal yollarla devletin bürokratik organlarını kullanarak istediği, yarattığı ya da benimsediği ideolojiyi toplum üzerinde egemen kılarak yolculuğuna devam eder, bu yasal kanunların yetersiz ya da güçsüz kaldığı durumlar ya da zümreler karşısında din ve gelenekler devreye girer ve toplum bir tahakküm altına alınarak yönetilir. İktidarın örgütsel olmayan kişisel olan ancak örgütleri de demokratik yollar dışında ele geçiren siyasi iktidarlar da bulunmaktadır. Krallık, darbe ve benzeri yollarla iktidarı ele geçirme ve devam ettirme, papalık, halifelik gibi örgütleri kullanarak demokrasi dışı faaliyetlerle iktidarı kişisel olarak ele geçirme ve yönetme üzerine kurulmuş iktidarlar da tarih boyunca görülmüştür.

İnsanlık tarihi kadar eski olan iktidar hırsının ve bu fenomenden dolayı yaşanılanları ayrı ayrı inceleyip değerlendirdiğimizde karşımıza çıkan en önemli kavram ‘tahakküm’dür. Bu kavram hükmetme, sömürme, baskı, zorbalık, fiziksel ya da fiziksel olamayan biçimde hüküm altına alma edimidir. Bireyi ya da toplumları istenilen davranış biçimlerine sokan, çeşitli manipülasyon araçlarını kullanarak yaratılan veya seçilen ideolojiye boyun eğmelerini sağlayacak soyut ve somut şekilde karşımıza çıkabilecek olan tahakküm kavramı, bireyi çevreleyerek onu çeşitli enstrümanlarla etkisi altına alır. Öncelikle bireyi etkisi altında tutarak onun düşünmesini ve sorgulamasını engeller. Düşünme ve sorgulama yetilerini kaybeden bireyler onlara sunulan ideolojik söylemlerin etkisi altında kalarak iktidarın söylemleri doğrultusunda yaşarlar. Böylece hayata devam eden bireyler, Antik Yunan Döneminden beri iktidar tarafından kutsanan ‘makbul yurttaş’ olarak görülür ve çizilen çerçevede yaşamasına izin verilir. İnsanlık yaşamı boyunca tüm iktidarlar aşırılıkları sevmemekte ve kabul etmemektedir. İktidarlar, aşırılığın insanı her

zaman hatalara sürüklediğini zarar göreceklere söyleyerek toplumu hegemonyaları altında tutmaya çalışmışlardır. İktidara göre aşırılık, belirlenen ideolojik çerçevenin dışına çıkarak itaatsiz davranmaktır. Siyasal iktidarlar belirlenen ideolojilere itaat sağlanması için hukuki yasaları, dinsel yasaları ve geleneksel yapıları kullanarak makbul vatandaş oluşturmak adına birey ve toplum üzerinde tahakküm oluştururlar. Böylece hiçbir şeyden haberi olmadan ona dayatılan yaşamı kabul eden birey bir distopyanın içindeyken ütöpik bir hayatın içinde olduğunu düşünerek yaşamına devam eder.

Siyasal iktidar sahipleri, iktidarlarını devam ettirmek ya da güçlendirmek adına birçok enstrümanı kullandığı gibi dünyanın en eski ve güçlü sanat dallarından biri olan tiyatroyu da çağlar boyunca çeşitli şekillerde kullanmaya çalışmış ve çoğunlukla da başarılı olmuştur.

Çalışmada Antik Yunan Tragedyaları üzerine derinlikli olarak analiz yapılırken kronolojik olarak tarihsel süreçte karşımıza çıkan dönemlerdeki tiyatro anlayışları da bu bağlamda irdelenmeye çalışılmıştır. Roma Dönemi tiyatrosu, Ortaçağ Avrupa Tiyatrosu, Rönesans Dönemi, Shakespeare Dönemi, Klasik Akım, Romantik Akım, Gerçekçi Akım ve Epik Tiyatro önce kuramsal çerçevede incelenmeye çalışılmış, ardından iktidar ve tahakküm anlayışı öz biçimde irdelenmeye çalışılmıştır.

Antik Yunan Tragedyasının en önemli üç oyun yazarlarının önemli üç oyununu ele alarak nitel içerik analizi yapılan çalışmada; Aiskhylos'un, Zincire Vurulmuş Prometheus, Sophokles'in, Antigone ve Euripides'in, Medeia adlı oyunları çalışmanın araştırma sorusu ve alt araştırma soruları bağlamında analiz edilmeye çalışılmıştır.

Analiz yapılan oyunlarda siyasal iktidarın kurmaya çalıştığı tahakkümü siyasal, dinsel ve geleneksel tahakküm araçlarını kullanıp kullanmadıkları araştırılarak kullanılan bölümler, nasıl kullanıldığı ve tahakkümün sebep sonuç ilişkisi günyüzüne çıkarılmaya çalışılmıştır.

Çalışma kapsamında ele alınan oyunların analizinde Antik Yunan Tragedyası bağlamında gerçekleştirilen araştırma açısından önemli olan ve Aristoteles'in de vurguladığı bazı kavramlar yol gösterici olmuştur. Bunlardan ilki "trajik kahraman" kavramıdır. Kısaca ahlak bakımından üstün, soylu, kendinden güçlü şeylere ya da kişilere karşı hakikati savunurken yok olan ya da büyük cezalara çarpılan tragedya kahramanıdır. Bu trajik kahraman kavramı tragedya yazarları tarafından seyirci kitlesine çok önemli bir

tahakküm aracı olarak devamlı dayatılır. Seyirci kitlesinin çoğunlukla halktan yani avamdan oluşmakta olduğu göz ardı edilmemelidir. Zaten siyasal iktidar bu büyük topluluğu tahakküm altına almayı amaçlamaktadır. Dolayısıyla seyircinin hiçbir trajik kahramanın tamı tamamına hiçbir özelliğini taşıyamamaktadır. Yazar seyirci kitlesine aşırılıklar yaşayıp, siyasal iktidara itaat etmeyenlerin başına neler geleceğini anlatırken bununla birlikte seyirci kitlesinin kulağına adeta şu sözleri fısıldamaktadır aslında: “Senin hiçbir zaman ulaşamayacağın bir sınıfta olan bu trajik kahramanın başına böyle işler geliyor ise sen siyasal iktidara itaatsizlik edersen daha fena cezalarla karşılaşacaksın, ayağını denk al ve makbul yurttaş ol.”

Gerçekleştirilen analizlerde dikkate alınan önemli bir diğer kavram ise ‘katharsis’ tir. Aristoteles’in *Poetika* adlı eserinde bahsettiği ve çalışma kapsamında etraflıca irdelenen bu kavram seyirci kitlesinin trajik kahramanla oyun boyunca oluşturduğu duygusal bağdır. Bu duygusal bağın içinde empati ile birlikte gelişen acıma ve sonunda ise korku duygusu bulunmaktadır. Toplumun ortalaması olan seyirci kitlesinin oyun boyunca trajik kahramanla olan ilişkisi ile birlikte önce trajik kahramanın iktidara olan itaatsizliğinden kaynaklanan olayların gelişimi ile birlikte onu sevmek, onunla empati kurmak ve nihayetinde trajik kahramanın acınası sonu ile birlikte korku duygusu aslında seyirci üzerinde oyun boyunca kurulan tahakkümdür. Bu tahakküm oldukça güçlüdür ve yazar seyirciye ortalama halk olan bireylerin aşırılığa kaçmamasını ve makbul yurttaş olmasını öğütlemektedir. Trajik kahramanın sonunun hazin bir şekilde olmasına rağmen insanlık adına bir kazanım elde etmesini ise bu katharsis duygusundan sonra adlandırmaya çalışırken yine şu durumu hatırlar: Seyirci kitlesi asla bir trajik kahraman olamaz; çünkü teknik, tematik, ekonomik ve sosyolojik olarak buna uygun değildir. Böylece seyirci kitlesine yönelik olarak trajik kahraman ve katharsis kavramları üzerinden de önemli ve güçlü bir tahakküm oluşturulur.

Çalışma kapsamında Aiskhylos’un, *Zincire Vurulmuş Prometheus* adlı oyunu, Antik Yunan Tragedyasının araçsallaştırılarak seyirci kitlesini tahakküm altına alma çabasının önemli bir örneği olarak incelenmiştir. Aiskhylos’un bu oyununu yazma amacının aslında siyasal iktidarla birlikte olup kasıtlı bir şekilde iktidarın seyirci kitlesine tahakküm etmesine biliçli olarak yardım etmek olduğu bilinmemektedir. Bununla birlikte seçilen mitolojik öykü, öykünün işleniş biçimi ve trajik kahramanın yönelişleri dikkate alındığında topluma bir müdehale ile birlikte bir fikri, bir ideolojiyi anlatmak ve

inandırmaya çalışma amcından rahatlıkla söz edilebilir. Antik Yunan medeniyetinde ve sonraki tüm medeniyetlerde karşımıza çıkan makbul yurttaş, aşırılıktan korunmuş, itaat eden birey ve toplum anlayışını egemen kılmak ve var olan iktidarı koruyup büyütme adına oluşturulan tahakküm araçlarından biri de tragedyaalar, dolayısıyla tiyatrolardır.

Aiskhylos, Zincire Vurulmuş Prometheus ile, seyirci kitlesine bir mitolojik öykü üzerinden dolaylı olarak tahakküm kurulacak bir oyun yaratmıştır. Oyun aslında tanrılar ve tanrısal olanlar arasında geçer. Oyun kişileri tanrısaldır; ancak varolan öykü insanlığın öyküsüdür. Tanrı Zeus’a itaat etmeyen, onun emrettiği şekilde hareket etmeyen Prometheus, insanlığa yasak kılınmış ateşi onlara ulaştırır. Bir metefor olarak da kullanıldığı düşünülen ateş, bilgidir. Yarı tanrı yarı insan olan Prometheus, bu insanlık tarafıyla hareket etmiş ve tanrı buyruğuna baş kaldırmıştır. Bu başkaldırı davranışının aslında insanın özünde bulunduğunu düşünen Zeus itaat etmesini beklediği insanın bilgiyle donatılmasını istemez. Bilgisiz insan kolayca yönetilebilir ve iktidarı devam eder. Aiskylos, oyunda Zeus’un, Prometheus’a çizdiği kadere karşı geldiğinde onun başına gelenleri anlatarak seyirci kitlesine iktidarın belirlediği kaderine boyun eğmeyenlerin ne kadar güçlü olurlarsa olsunlar şiddetle cezalandırılıacağını göstermektedir. Çünkü ona göre tanrı kral Zeus, herkese ayrı ayrı kader yazmıştır ve buna itaat edilmelidir. Bu bağlamda hem tanrısal hem de siyasal iktidar olan Zeus, karşı durulamaz ve engellenemez bir güçtür ve itaat edilmesi herkesin yararınadır. Prometheus, yaptığı itaatsiz davranışın karşılığında yarı tanrı bile olsa yani iktidarın yakınında bile olsa itaatsizliğin büyük bir bedeli vardır ve bu bedeli öder. Katharsisle, Prometheus’a empati duyan seyirci ona acır ancak bununla birlikte kendi adına da bir ders çıkarır bu ders: “asla iktidar ve temsilcilerine karşı itaatsiz davranışlarda bulunma, aşırılıktan kaçın ve sana çizilmiş kaderin karşısında durma” olacaktır. Prometheus gibi başkaldırı bir devrim gerçekleştirilebilir ancak bunun sonunda itaatsiz taraf her zaman kaybedecektir görüşü seyirci kitlesi üzerinde çok etkili bir şekilde kullanılmıştır.

Çalışma kapsamında analiz edilen Sophokles’in *Antigone* adlı tragedyasında kral soyundan gelen Antigone’nin kardeşinin cenazesine yapılan dinsel ve geleneksel normlara ters bir eyleme baş kaldıran kadın karakter olarak karşımıza çıkmaktadır. İktidar temsilcisi Kreon siyasal tahakkümü kullanarak haksız bir eylemde bulunmakta ve Antigone cezalandırılmaktadır. Sophokles, tragedyasında seyirci kitlesine dinsel ve geleneksel normlara uymayan bir emir bile olsa bu emre itaat edilmemesi halinde itaat

etmeyen kişi ne kadar soylu olursa olsun ölüm cezası ile karşı karşıya geldiğini göstermekte ve seyircinin bundan ders almasını tavsiye etmektedir. Her ne olursa olsun aşırılık yapan ve makbul yurttaş olmayan bireyler cezalandırılır vurgusunu yaparak katharsise ulaşmış seyirci kitlesine sonlarının böyle olmaması için siyasal iktidar haksız bile olsa karşı çıkılmaması gerektiğini belirtmektedir. Siyasal iktidar temsilcisi Kreon her ne kadar oyun sonunda büyük zararlara uğramış olsa ve insanlık bir kazanç elde etse de kaybedenlerin her zaman itaatsiz bireyler olduğunu söylemektedir. Eril tahakküm altında ezilen kadın figürünü gözler önüne seren Sophokles, bunu gösterirken bile oyunun içinde seyirciyi tahakküm sopası ile tehdit etmektedir. Bu tehdit elbette diğer oyunlardaki gibi derinlerde, ince ince işlenmiş ve estetize edilmiştir.

Çalışma kapsamında analiz edilen Euripides'in *Medeia* adlı tragedyasında da geleneksel, siyasal ve dinsel tahakküm izleri repliklerde ve olaylarda ayrıntılarıyla görülmüştür. Eril tahakküm anlayışının birçok izi bulunan oyunda ayrıca karşımıza siyasal iktidarın temsilcisi Kreon çıkar ve geleneksel ve dinsel normların üzerinde bir siyasi tahakküm kurarak tamamen kişisel bir duyguyla öyküyü sürükler. Bu eril ve siyasi tahakkümün yanında toplumsal bağlamda kadına ve bireye bakışın detayları oldukça ürkütücü olmasına rağmen tarihin her döneminde kadına bakış açısının çok değişmediği ifade edilebilir.

Euripides, ele aldığı mitolojik öyküde iktidarı elinde bulunduranların kişisel duyguları ya da çıkarları adına evliliğinin bitmesini bir kanun hükmü gibi baskılayacağını ve nihayetinde sizi yaşadığımız ülkeden kovarken çocuklarınızın da elinizden alınabileceğini söylemektedir. Trajik kahraman Medeia, o kadar sıkıştırılır ki kendi çocuklarını yok edebilecek kadar akıl sağlığından olduğu görülür. Tragedyanın aslında bir nasihat verdiğini, bizi iyiliğe, huzura götürdüğünü düşünmemiz seyirci kitlesinin bir illüzyon içinde kaybolduğunu ve tahakkümün gerçekleştiğini göstermektedir. Euripides, bu nasihatı verirken ayrıca biliçaltımıza siyasal iktidarın buyruğuna her koşulda itaat edilmesi gerektiğini fısıldamaktadır. Öyle bir buyruktur ki aileniz, yuvanız yıkılıp sürgün edilseniz ve çocuklarınız elinizden alınsa bile makbul yurttaşın yapması gerektiği gibi verilen buyruğa boyun eğmeli ve yaşama devam etmelisiniz. Medeia'nın başına gelen bu felaket daha alt sınıfta olan, ekonomik ve sosyal bağlamda daha zayıf olan, ahlaki yönden daha kusurlu olan seyirci kitlesine kolaylıkla gelebilir ve yaşamları bu felaketle alt üst olabilir. İşte bu derinden fısıldanan mesaj seyirci

kitlesini hizaya sokarak iktidarı hem güçlendiren hem de devam ettiren önemli bir faktördür.

Sonuç olarak; Antik Yunan Tragedyalarında kurulmak istenen tahakküm mitolojik olaylar ve trajik kahramanlar üzerinden yapılandırılmaya çalışılmıştır. Tragedyalarda kader-insan çatışması işlenirken, kader kavramı tanrısallık bağlamında kullanılırken, iktidar insanların kaderlerini çizerken kaderlerine boyun eğip onlardan itaat beklemekteydiler. Tragedyalarda genellikle iktidarın tahakküm araçları olan dinsel, geleneksel ve hukuksal yasalarla trajik kahramanlar karşı karşıya getirilir, bu güç dinamiklerinden seyirci kitlesinin ders alması beklenirdi. Trajik kahramanın bireysel olarak başına gelen olaylar ve sonucunda çektiği cezalar seyirci kitlesi üzerinde acıma ve korku duygularıyla birlikte kolay bir yönetme biçimi olarak düşünülmekteydi.

Dinsel ve geleneksel yasalarla birlikte iktidarın çıkarına olan ideolojinin manifestoları gibi çalışan ve bir araç haline gelen tragedya, kurdukları bu tahakküm iklimiyle birlikte toplumun günlük hayatını da yönetirken onların karar alma süreçlerini de manüpile ediyorlardı. Böylece toplumun politik süreçlere katılımı ve karar alma eylemleri güçsüzleşmekte ve iktidarın istediği yönde hareket etmeleri sağlanmaktaydı. Belirlenen tahakküm biçimlerine itaat etmeyen bireyler cezalandırılıyor ya da ötekileştiriliyordu.

Antik Yunan Tragedyaları iktidarın ya da yönetimin destekleriyle düzenlenen yarışmalarla seyirci karşısına çıkmaktaydı bu yarışmalara katılan oyun yazarları zamanın ruhuna uygun, iktidarın ideolojisiyle örtüşen, dinsel ve geleneksel normlar ışığında mitolojik hikayeleri oyunlaştırıyor ve destekçisi ya da modern dünya kavramı olan sponsorunu destekler biçimde topluma biçim veren bir görüntü içinde oluyorlardı. Yazarlar bilinçli ya da bilinçsiz bir şekilde iktidara bu desteği vererek tragedyanın bir tahakküm aracı olarak kullanılmasına olanak sağlıyorlardı. Oyun yazarları egemen dine inanmaktaydılar ve bu egemen din iktidarın ideolojisine uygundu. Egemen din yani çok tanrılı kral tanrılar dini aşırılıktan hoşlanmayan, bireyin ya da toplumun kaderini belirleyen, sınıflar arası farklılıkları destekleyen bir din anlayışıydı. Tragedya konuları dinsel hikayelerden seçilen başoyun kişileri dinsel ya da tanrısal kişilerden seçilmektedir. Bundan dolayı seyirci kitlesinin etkilemesi daha kolay olmaktadır.

Tragedyalar aracılığıyla bir tür kontrol mekanizması oluşturularak bireyler iktidarın seçtiği ideoloji etrafına toplanmaya çalışılmaktadır. Kendi etrafında toplanan ve bir illüzyonun etkisinde olan toplumu tüm argümanlarla tahakküm altına alarak yönetmek ve iktidarını daima güçlü kılmak her iktidarın ütopyasıdır. Bireyi acıma ve korku duygularıyla birlikte çerçeveleyen güç, bu çerçevede kendi ideolojisine uygun bir toplum inşa eder ve bu toplumu perde arkasından yönetebilir. Kendi arzuları, dünya görüşleri, seçimleri ve yönelişleri ile yaşadığını düşünen bireyler aslında iktidarın kurguladığı sanal bir dünyada kuklalar haline gelebilir. Bir matriks dünyası yaratarak iktidarını devam ettirmek isteyen iktidar sahipleri kendi karşısında olan muhalif her düşünceyi kendine zarar vermeyecek şekilde var edip kurgulayabilir. Bireyler muhalefet yaptığını düşündüğü her mecrada aslında iktidara zarar vermeyecek şekilde kurgulanmış bir alanda sadece zaman geçirir ve zayıf kalmış bir muhalefet, iktidarı her zaman güçlü ve diri tutabilir.

Antik Yunan Tragedyalarında yukarıda belirtilen tahakküm temsillerinin yanında tiyatronun sonraki evrelerinde de benzer tahakküm temsilleriyle karşılaşmaktayız. Roma Dönemi, Orta Çağ Dönemi, Rönesans Dönemi, Shakespeare Dönemi, Klasik Dönem, Romantik Dönem, Gerçekçi Dönem ve Epik Tiyatro süreçlerine bakıldığında tiyatronun tarihsel sürecinde dinsel, geleneksel ve siyasal tahakküm söylemleriyle birlikte seyircisini tahakküm altına alarak dönem iktidarının ideolojisini egemen kılmak için derin ya da yüzeysel görünen tahakküm temsilleri gözlemlenebilmektedir. Siyasal iktidarın ideolojisi doğrultusunda yaratmaya çalıştığı birey ve toplumun inşa edilmesi için kullandığı manüpilasyon ve tahakküm araçlarından biri de her zaman tiyatro olmuştur. Bu durum, oyunlardaki iktidar ve tahakküm sarmalı bağlamında değerlendirilip incelendiğinde kolaylıkla görülebilmektedir.

Çalışma kapsamında vurgulandığı üzere tahakküm aracı olarak seyirci kitlesini etkileyen ve ideolojik çerçeveye sokan trajik kahraman ve katharsis kavramları genel olarak Antik Yunan Tragedyasından sonraki dönem ve akımlarda etkin olamaya devam etmiştir. Başoyun kişisi olarak karşımıza çıkan oyun kişisiyle birlikte seyirci katharsise ulaşmaktadır. Devam eden bu tiyatral anlayış Bertolt Brecht'in tiyatrosunda değişime uğremiş ve katharsis kavramından uzaklaşmaya çabalayan bir anlayış ortaya çıkmıştır. Elbette katharsis kavramı tiyatronun siyasal iktidar tarafından araçsallaştırılmasında, tahakkümün gerçekleştirilmesinde önemli rol oynayan bir öğedir. Bununla birlikte

Brecht'in tiyatro anlayışında katharsis etkisiz kılınmasına rağmen bu tiyatro anlayışında da seyirciye bir tahakküm uygulandığı aşıkardır. Bu tahakküm anlayışı da Brecht'in ideolojik dünya görüşünü tiyatroyu araç kılarak yayma çabasından dolayıdır. Marxist ideolojinin merkez olduğu ve dünyadaki sorunların bu ideolojiyle birlikte çözülebileceğini düşünen Brecht'in, hedef kitlesini küçümseyerek ya da onları bir yığın olarak görerek değil, eğitilerek, düşünmesi sağlanarak ve örgütlenerek büyüyen bir kalabalık yaratmayı ve bu topluluk ile de kendi dünya görüşünü egemen kılmayı hedeflediği gözlemlenmektedir. Bu bağlamda Brecht'in de kendi ideolojisinin iktidar olması için tiyatroyu araç haline getirmeye çalıştığı söylenebilir.

Sonuç olarak Antik Yunan Tragedyalarında belirlenen oyunlar ve araştırma soruları ekseninde seyirci kitlesinin bu oyunlarda kurulan illüzyonist dünya içinde edebi bağlamda, olay ve öykülerde tahakküm altına alınmak istendiğini ifade etmek mümkündür. Bu bağlamda çalışmanın kapsamında incelenen tiyatro tarihi göz önüne alındığında da aynı kanıya varmak mümkündür. Tüm bu belirlemeler öncelikle iktidarın ne kadar önemli bir olgu olduğunu, tahakkümün ne kadar etkili bir edim olduğunu ve tiyatro sanatının bu bağlamda oldukça güçlü bir sanat dalı olduğunu göstermektedir.

KAYNAKÇA

- Adler, A. (2003). *İnsan Tabiatını Tanıma*. (A. Yörükan, Çev.) İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.
- Aiskhylos. (2022). *Zincire Vurulmuş Prometheus*. İstanbul: Türkiye İş Bankası.
- Akal, C. B. (2019). *İktidarın Üç Yüzü*. İstanbul: Dost Kitabevi Yayınları.
- Althusser, L. (2019). *İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları*. (A. Tümertekin, Çev.) İstanbul: İthaki Yayınları.
- Alvesson, M., & Willmott, H. (2002, Temmuz). Identity regulation as organizational control: producing the appropriate individual. *Journal of Management Studies*, 19(5), 619-644. doi: <https://doi.org/10.1111/1467-6486.00305>
- Alvesson, M., & Willmott, H. C. (2002). Identity regulation as organizational control: , *Journal of Management Studies*, 39(5), 619-644. doi:DOI: 10.1111/1467-6486.00305
- Arıkan, Y. (2006). *A'dan Z'ye Tiyatro Kılavuzu*. İstanbul: Pozitif yayınları.
- Aristoteles. (1995). *Retorik* (Cilt 2). (M. H. Doğan, Çev.) İstanbul: Cogito Yayınları.
- Aristoteles. (2002). *Poetika*. (İ. Tunalı, Çev.) İstanbul: Remzi Kitapevi.
- Arsan, E. D. (2004). Medya-Güç İdeoloji Ekseninde Merve Kavakçı Haberlerinin İki Farklı Sunumu. Ç. Dursun içinde, *Haber Hakikat ve İktidar İlişkisi*. (s. 151-182). Ankara: Elips Kitap.
- Arslan, S. (2021). *Haber Kurgusunda İdeoloji ve Hegemonya*. İstanbul: Toplumsal Yayıncılık.
- Atkins, J. (2021). *English Literary Criticism | The Renaissance*. Londra: Routledge.
- Averroes, Charles; E. Butterworth. (1999). *The Middle Commentary of Averroes of Cordova on the Poetics of Aristotles*. (C. Butterworth, Çev.) St. Augustines Press.
- Bauman, Z. (1999). *Sosyolojik Düşünmek*. (A. Yılmaz, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Bauman, Z. (2015). *Özgürlük*. (K. Eren, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Bauman, Z. (2020). *Bireyselleşmiş Toplum*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

- Benjamin, W. (2014). *Brecht'i Anlamak*. (H. Bsrışcan, & G. Işısağ, Çev.) İstanbul: Metis Yayıncılık.
- Berger, A. A. (2019). *Medya Çözümleme Teknikleri*. İstanbul: Nobel Akademik yayıncılık.
- Berle, A. A. (1980). *İktidar*. (N. Muallimoğlu, Çev.) İstanbul. : Tur Yayınları.
- Bilgin, N. (2014). *Sosyal Bilimlerde İçerik Analizi Teknikler ve Örnek Çalışmalar*. Ankara: Siyasal Kitabevi.
- Borocket, O. G., & Hildy, F. j. (2008). *Tiyatro Tarihi* (10 b.). (T. Göbekçin, Çev.) İstanbul: Mitos Boyut.
- Bourdieu, P. (2019). *Eril Tahakküm* (5 b.). (B. Yılmaz, Çev.) İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Bratton, J. A., & Denham, D. (2019). *Capitalism and classical sociological theory*. Toronto: University of Toronto Press.
- Brecht. (1993). *Tiyatro İçin Küçük Orgonon*. (A. Cermal, Çev.) İstanbul: Mitos Yayınları.
- Brecht, B. (1982). *Me-Ti'nin Özdeyişleri Kitabı*. (A. Cemal, Çev.) İstanbul: Alan Yayınları.
- Brecht, B. (20011). *Epik Tiyatro*. (K. şıpal, Çev.) İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Brecht, B. (2018). Popülerlik ve Realizm. F. Jameson, & A. Artun (Dü.) içinde, *Estetik ve Politika realizm- Modernizm Çatışması* (E. Gen , B. Taciser, & B. Aksoy, Çev.). İletişim Yayınları.
- Brockett G., Oscar,; Ball,Robert J. (2018). *Tiyatronun Temelleri*. İzmir: Kara Kalem Yayınları.
- Burawoy, M. (2012). Hakimiyetin Kökleri: Bourdieu ve Gramsci'nin Ötesinde. *Sosyoloji Dergisi*, 2(46), 187-206. doi:. DOI: 10,1177 / 0038038511422725
- Candan, A. (2013). *Öncü Tiyatro ve Dijital Çağda Gösterim*. İstanbul: Bilgi Yayıncılık.
- Canetti, E. (2022). *Kitle ve İktidar*. (G. Aygen, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Carlson, M. (2007). *Tiyatro Teorileri*. (B. Y. Eren Buğlalılar, Çev.) Ankara: De ki yayınları.

- Carrigan, T., Connel, B., & Lee John. ", A. V. (1992). 'Toward a New Sociology of Masculinity', *The Making of Masculinities The New Men's Studie. Harry Brod (Der.)*, 12-24.
- Çalışlar, A. (1995). *Tiyatro Ansiklopedisi*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- Çetişli, İ. (2001). *Batı Edebiyatında Edebi Akımlar*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Deflem, M. (2008). Sociology of Law- Visions of a Scholarly Tradition. *Cambridge University Pres*, 37-38.
- dfshsdf. (shs). shhh. shsh: sh.
- Dijk, T. A. (1999). *Söylemin Yapıları ve İktidarın Yapıları*", *Medya İktidar İdeoloji*. (M. Küçük, Çev.) Ankara: Ark Yayınları.
- Dijk, V. (2020). *Söylem ve İdeoloji*. İstanbul: Su Yayınevi.
- Dinçer, E. H. (2018). *Şiddetin Tahakkümü Karşısında Konuşmanın İktidarı*. İstanbul: Doruk Yayınları.
- Duverger, M. (2019). *Siyaset Sosyolojisi*. (Ş. Tekeli, Çev.) İstanbul: Varlık Yayınları.
- Else, G. F. (1957). *Aristotle's Poetics: The Argument*. Cambridge: Harvard Universty Press.
- Eriksen, T. H. (2009). *Küçük Yerler Derin Mevzular*. (F. Adsay, Çev.) İstanbul: AVESTA BASIN YAYIN.
- Euripides. (1943). *Medeia*. (A. H. Tanpınar, Çev.) Ankara: Maarif Matbaası.
- Fidan, T. (2017, Haziran 623-639). Tahakküm Metaforu: Tahakküm Araçları Olarak Eğitim. *Bartın Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 6(2). doi:Doi: 10.14686/buefad.288046
- Foucault, M. (2018). *Toplumu Savunmak Gerekir*. (Ş. Aktaş, Çev.) İstanbul: Yapıkredi Yayınları.
- Foucault, M. (2021). *Özne ve İnsan*. (O. Akınhay, & I. Ergüden, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Freud, S. (2021). *Kitle Psikolojisi*. İstanbul: Say Yayınları.

- Fromm, E. (2005). *Sağlıklı Toplum*. (Z. Tanrısever, Çev.) İstanbul: PAYEL YAYINLARI.
- Gasset, O. y. (2016). *Kütlelerin İsyanı*. (N. Muallimoğlu, Çev.) İstanbul: Erguvan Yayınları.
- Gassner, J. (1966). *Directions In Modern Theatre And Drama*. New York: Holt, Rinehart and Winsto, Inc.
- Giddens, A. (2000). *Sosyoloji*. (A. Hüseyin Özel – Cemal Güzel, Çev.) Ankara: Ayraç Yayınevi.
- Golden, L. (1962). Catharsis. *Transactions and Proceedings of The Aerikan Association*, (93), 57.
- Gökçe, O. (2001). *İçerik Çözümlemesi*. Konya: Selçuk Üniversitesi.
- Gramsci, A. (2014). *Hapishane Defterleri*. (A. Cemgil, Çev.) İstanbul: Belge Yayınları.
- Grube, G. (1995). *The Grek and Roman Criticism*. London: Hackett Yayıncılık.
- Gürbüz, S., & Şahin, F. (2018). *Sosyal Bilimlerde Araştırma Yöntemleri*. İstanbul: Seçkin Yayıncılık.
- Habermas, J. (2019). *İletişimsel Eylem Kuramı*. (M. Tüzel, Çev.) İstanbul: Alfa Yayınları.
- Hamilton, L. (2013). (2013). Güç, Tahakküm ve İnsan İhtiyaçları. r, 119 (1), 47-. *Tez Onbir*, 119(1), 47-62. doi:DOI: 10,1177 / 0725513613511308
- Hauser, A. (1995). *Sanatın Toplumsal Tarihi* (Cilt 2). (Y. Gölönü, Çev.) istanbul: Remzi Kitabevi.
- Haworth, R. H. (2019). *Anarşist Pedagojiler: Eğitim Üzerine Kolektif Eylemler, Teoriler ve Eleştirel Yaklaşımlar*. İstanbul: Sub Yayınları.
- Hepkul, A. (2023). *Bir Sosyal Bilim Araştırma Olarak içerik Analizi*. Dergi Park: chrome-extension://efaidnbmhttps://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/795745 adresinden alındı
- Herodotos. (2016). *Herodot Tarihi*. (M. Ökmen, Çev.) İstanbul: Türkiye İşbankası Yayınları.

- Hitchcock, L. A. (2020). *Kuramlar ve Kuramcılar Çağdaş Düşüncede Antik Edebiyat*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Horatius. (2021). *Ars Poetica*. (C. C. Çevik, Çev.) İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Horkheimer, M., & Adorno, T. W. (2007). *Dialectic of Enlightenment*. (G. S. Noerr, Dü.) calificaciones: Stanford University Press.
- İnal, A. (1996). *Haberi okumak*. İstanbul: Temiçun Yayınları.
- Karacabey, S. (2009). *Brecht'ten Sonra*. Ankara: De Ki Yayınları.
- Kışlalı, A. T. (2016). *Siyaset Bilimi*. Ankara: İmge Kitapevi.
- Kocaman, A. (2003). *Söylem Üzerine*. Ankara: Odtü Yayıncılık.
- Krippendorff, K. (2023, 7 5). Content Analysis: An Introduction to Its Methodology. Sage Publications. doi:<https://doi.org/10.4135/9781071878781>
- Kuçuradi, İ. (1997). *Sanata Felsefeyle Başlamak*. Ankara: Ayaç Yayınları.
- Lacoste, Y. (2019). *İbni Haldun: Tarih Biliminin Doğuşu*. (M. Sert, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Lang, K., & Lang, G. E. (2009). Mass Society, Mass Culture, and Mass Communication: The Meaning of Mass. *International Journal of Communication* 3, 998-1024.
- Latacz, J. (2016). *Antik Yunan Tragedyaları*. (Y. Onay, Çev.) İstanbul: Mitos-Boyut Yayınları,.
- Leavis, F. R. (1930). *Civilisation and Minority Culture*. Cambridge: The Minority Press.
- Lukacs, G. (2018). Realizmin Akıbeti. A. Artun (Dü.) içinde, *Estetik ve Politika Realizm - Modernizm Çatışması* (E. Gen, T. Belge, & B. Aksoy, Çev.). İletişim Yayınları.
- Marx, K. (2021). *Kapital 1* (Cilt 1). (N. Satlıgan, E. Özalp, & M. Selik, Çev.) İstanbul: Yordam Kitap.
- Marx, K., & Engels, F. (2018). *Alman İdeolojisi*. (O. Geridönmez, Çev.) İstanbul: Kor Kitap.
- Mayo, P. (2011). *Gramsci, Freire ve Yetişkin Eğitimi*. (A. Duman, Çev.) İstanbul: Ütopya Yayınevi.

- Meier, C. (1993). *The Political Art of Greek Tragedy* (1 b.). (A. Webber, Çev.) Cambridge: Polity Press.
- Mills, C. W. (2017). *İktidar Seçkinleri*. (Ü. Oskay, Çev.) İstanbul: İnkılap Kitap Evi.
- Mills, C. W. (2017). *İktidar Seçkinleri*. (Ü. Oskay, Çev.) İstanbul: İnkılap Kitap Evi.
- Mutlu, E. (2004). *İletişim Sözlüğü*. Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Nietzsche, F. (2018). *Tragedyanın Doğuşu*. Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Nietzsche, F. (2022). *Güç İstenci*. (N. Epçeli, Çev.) İstanbul: Say Yayınları.
- Nutku, Ö. (2000). *Dünya Tiyatro Tarihi cilt 1*. İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.
- Öymen, O. (2014). *Bir Propaganda Silahı Olarak Basın*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Özer, N. P. (2019). *İdeoloji İktidar Medya Söylem*. İstanbul: Çizgi Kitabevi.
- Özer, N. P. (2019). *İdeoloji İktidar Medya Söylem*. Ankara : Çizgi Yayınevi.
- Özkök, E. (1985). *İletişim Kuramları Açısından Kitlelerin Çözülüşü*. Ankara: Tan Yayınları.
- Özkök, E. (1985). *İletişim Kuramları Açısından Kitlelerin Çözümü*. Ankara: Tan Kitap.
- Öztürk, Ö. (2023, Mayıs). Özhan Öztürk Makaleleri: <https://ozhanozturk.com/2018/02/06/apollon-yunan-mitolojisi-apollo-roma-mitolojisi/> adresinden alındı
- Paksoy, B. K. (2011). *Tragedya ve Siyaset*. İstanbul: Mitos Boyut yayınları.
- Piscator, E. (1985). *Politik Tiyatro*. (M. Ünlü, & S. Güney, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
- Platon. (1974). *İon*. İstanbul: Hürriyet Yayınları.
- Platon. (2006). *Gorgias Ya Da Retorik Üstüne*. (M. R. Rifat, Çev.) İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Platon. (2006). *Gorgiasya Ya da retorik Üstüne*. (S. R. Mehmet Rifat, Çev.) İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Platon. (2015). *Devlet*. (F. Ertunç, Çev.) İstanbul: Karmen Yayıncılık.
- Russell, B. (1967). *İktidar*. (M. Ergin, Çev.) İstanbul: Altın Kitaplar.

- Sankır, H. (2023). studylibtr.com.: <https://studylibtr.com/doc/619143/eril-tahakk%C3%BCm-ve-%C3%BCst%C3%BCn-erillik-olgusunun-pl%C3%A2stik-sanatlar...> adresinden alındı
- Sholle, D. (1994). *Eleştirel Çalışmalar: İdeoloji Teorisinden İktidar/Bilgiye*, Medya, İktidar, İdeoloji . (M. Küçük, Çev.) Ankara: Ark Yayınları.
- Sophokles. (2022). *Antigone* . İstanbul: İş Bankası Yayınları .
- sozluk.gov.tr. (2022, kasım 29). <https://sozluk.gov.tr/>: <https://sozluk.gov.tr/> adresinden alındı
- Swingewood, A. (1985). *Kitle Kültürü Efsanesi*. (A. Kansu, Çev.) Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Swingewood, A. (1996). *Kitle Kültürü Efsanesi*. (A. Kansu, Çev.) Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Szondi, P. (2002). *“Introduction”, The Philosophy of The Tragic*. (P. Fleming, Çev.) California: Stanford University Press.
- Şener, S. (1998). *Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi*. Ankara: Dost Kitabevi.
- Şener, S. (2003). *İnsanı Geçitlerde Sınayan Sanat Dram Sanatı*. İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.
- Şener, S. (2011). *Yaşamın Kırılma Noktasında Dram Sanatı*. Ankara: Dost Kitabevi.
- T.D.K. (1988). *Türkçe Sözlük*. (İ. Parlatır, N. Gözaydın, H. Zülfikar, T. Aksu, S. Türkmen, & Y. Yılmaz, Dü) Ankara: Türk Dil Kurumu.
- Taş, M. (2022). *Oratokul Müdürlerinin Öğretmenler üzerindeki Tahakküm Davranışları ve Etik Liderlik Becerilerine İlişkin Yönetici ve Öğretmen Görüşleri*. Ankara.
- Taş, M. (2022, Haziran). Orta Okul Müdürlerinin Öğretmenler Üzerinde Tahakküm Davranışları ve Etik Liderlik Becerilerine İlişkin Yönetici ve Öğretmen Görüşleri. Ankara.
- Taylor, S. E., Sears, D. O., & Peplau, L. A. (2020). *Sosyal Psikoloji*. (A. Dönmez, Çev.) İstanbul: İmge Kitapevi.

- Thompson, J. B. (1991). *Ideology and Modern Culture Critical Social Theory in the Era of Mass Communication*. Stanford : Stanford University Press.
- Thomson, G. (1987). *İnsanın Özü*. İstanbul: Payel Yayınları.
- Thomson, G. (1990). *Aiskhlos ve Atina*. (M. H. Doğan, Çev.) İstanbul: Payel Yayınları.
- Timuçin, A. (2019). *Felsefe Sözlüğü*. İstanbul: Bulut Yayınları.
- Tocqueville, A. d. (2016). *Amreka!da Demokrasi* . (S. S. Özdemir, Çev.) Ankara: İletişim Yayınları.
- Tunalı, İ. (1989). *Estetik*. İstanbul: Remzi Kitapevi.
- Türk Dil, K. (1988). Ankara: Türk Tarih Kurumu Basım Evi.
- Urgan, M. (1989). *İngiliz Edebiyatı Tarihi*. İstanbul: Altın Kitaplar.
- Ülger, B. (2015). İdeoloji Kavramının Tarihsel Arka Planı Çerçevesinde Bir Değerlendirme. B. Ülger, & G. Ülger (Dü.) içinde, *Propaganda Algı, İdeoloji ve Toplum İnşasına Dair İncelemeler* (s. 3-37). İstanbul: Beta Yayınevi.
- Vernant, J. P., & Naquet, P. V. (2012). *Eski Yunan'da Mit ve Tragedya*. (S. T.-R. Çam, Çev.) İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Weber, M. (2013). *Bürokrasi ve Otorite*. (B. Akın, Çev.) Ankara: Adres Yayınları.
- Weber, M. (2023). *Ekonomi ve Toplum* (Cilt 2). (L. Boyacı, Çev.) İstanbul: Runik Kitap.
- Wiles, D., & Dymkowski, C. (2019). *Tiyatro Tarihi*. (S. Sertabiboğlu, Çev.) İstanbul: Sanat ve Kuram.
- Williams , R. (1990). *Marksizm Ve Edebiyat*. (E. Tarım, Çev.) İstanbul: Adam Yayıncılık.
- Williams, K. (2003). *Understanding Media Theory*. London: Bloomsbury Publishing.
- Yıldırım, B. (2015). İçerik Çözümlemesi Yönteminin Tarihsel Gelişimi uygulama alanları ve Aşamaları. B. Yıldırım içinde, *İletişim Araştırmalarında Yöntemler Uygulam ve Örneklerle* (s. 106-154). Konya: Literatürk Yayıncılık.
- Zeitlin, F. I. (1989). "Mysteries Of Identity And Designs Of The Self In Euripides' "Ion". *Proceedings of the Cambridge Philological Society NEW SERIES*(35 (215)), 144-197.

Zizek, S. (2004). Günümüzde Egemenliğin Yapısı,. *Doğu Avrupa Düşüncesinde Çalışmalar*(56), 383403. doi:DOI: 10,1023 / b sovi.00000043002.02424



ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler	
Adı Soyadı	Cem İÇYAR
Doğum Yeri ve Tarihi	
Eğitim Durumu	
Lisans Öğrenimi	
Y. Lisans Öğrenimi	
Doktora Öğrenimi	
Bildiği Yabancı Diller	
Bilimsel Faaliyetleri	
İş Deneyimi	
Stajlar	
Projeler	
Çalıştığı Kurumlar	
İletişim	
E-Posta Adresi	
Tarih	