



T.C.
EGE ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ



**SOFOKLES'İN *ANTİGONE* TRAGEDYASINDA
KADIN EDİMLERİ**

Yüksek Lisans Tezi

Burcu BAŞKONAK

Tez Danışmanı: Prof. Dr. Dilek DİRENÇ

İZMİR

2025

T.C.
EGE ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
KADIN ÇALIŞMALARI ANABİLİM DALI
KADIN ÇALIŞMALARI YÜKSEK LİSANS PROGRAMI
YÜKSEK LİSANS TEZİ

SOFOKLES'İN *ANTİGONE* TRAGEDYASINDA
KADIN EDİMLERİ

Burcu BAŞKONAK

Tez Danışmanı: Prof. Dr. Dilek DİRENÇ

Kadın Çalışmaları Anabilim Dalı
Kadın Çalışmaları Yüksek Lisans Programı

İZMİR
2025

TEZ DEĞERLENDİRME KURULU ÜYELERİ

Tez Danışmanı: Prof. Dr. Dilek DİRENÇ

Jüri Üyesi: Prof Dr. Nevin KOYUNCU

Jüri Üyesi: Prof. Dr. Nilsen GÖKÇEN ULUK



Tezin Kabul Edildiği Tarih: 18/06/2025

ETİK KURALLARA UYGUNLUK BEYANI

Ege Üniversitesi Lisansüstü Eğitim ve Öğretim Yönetmeliğinin ilgili hükümleri uyarınca yüksek lisans tezi olarak sunduğum “Sofokles’in *Antigone* Tragedyasında Kadın Edimleri” başlıklı bu tezin kendi çalışmam olduğunu, sunduğum tüm sonuç doküman, bilgi ve belgeleri bizzat ve bu tez çalışması kapsamında elde ettiğimi, bu tez çalışması ile elde edilmeyen bütün bilgi ve yorumlara atıf yaptığımı ve bunları kaynaklar listesinde usulüne uygun olarak verdiğimi, tez çalışması ve yazımı sırasında patent ve telif haklarını ihlal edici bir davranışımın olmadığını, bu tezin herhangi bir bölümünü bu üniversite veya diğer bir üniversitede başka bir tez çalışması içinde sunmadığımı, bu tezin planlanmasından yazımına kadar bütün safhalarda bilimsel etik kurallarına uygun olarak davrandığımı ve aksinin çıkması durumunda her türlü yasal sonucu kabul edeceğimi beyan ederim.

Burcu BAŞKONAK

ÖNSÖZ

2014 yılında Ege Üniversitesi Kadın Çalışmaları Anabilim Dalı'nda yüksek lisans eğitimime başladığımda, kadın mücadelesi benim için yalnızca bir saha deneyimi değil, aynı zamanda bir yaşam biçimiydi. Ancak akademik dünya, bu mücadelenin düşünsel temellerini kavramama, eleştirel bakış açımı derinleştirmeme ve yeni sorular sormama olanak tanıdı.

Bu süreçte beni en çok etkileyen eşiklerden biri, Prof. Dr. Nuran Şahin'den aldığım “Antik Yunan'da Kadın” dersi oldu. Medeniyetin beşiği olarak anılan Antik Yunan'ın, kadınların tarihsel olarak ikincilleştirilmesindeki rolünü fark etmek, bu tezin çıkış noktasını oluşturdu. Ne olmuştu da kadın, toplumsal yaşamın dışına itilmişti?

Bu çalışmaya ilk adımı atarken akademik rehberliğimi Prof. Dr. Solmaz Zelyüt üstlenmişti. Onun bilgisi, yönlendirmeleri ve eleştirel katkısı yalnızca bu teze değil, düşünsel gelişimime de derin etkiler bıraktı. Ne yazık ki yaşadığımız ülkenin koşulları nedeniyle hocamızın emekliye ayrılması bu sürecin seyrini değiştirdi. Ancak onun bana kattıkları, bir tez danışmanlığının çok ötesindedir. Kendisine duyduğum derin saygı ve minnettarlık daima sürecek.

Zorunlu bir aranın ardından akademiye yıllar sonra döndüğümde artık üç yaşında bir çocuğun annesiydim. Tezi tamamlayabileceğimden kuşkuluydum. Tam da bu kırılma noktasında danışmanlığımı üstlenen Prof. Dr. Dilek Direnç olmasaydı, bu süreci başarıyla sonlandırmam mümkün olmazdı. Akademik rehberliği titiz, yönlendirici ve ilham vericiydi; ancak bana asıl güç veren, gösterdiği sabır, anlayış ve şefkatti. Ne zaman duraksasam destek oldu ne zaman yavaşlasam cesaret verdi. Sadece bilimsel katkısıyla değil, insani duruşuyla da bu sürecin en sağlam dayanaklarından biri oldu. Kendisine en içten teşekkürlerimi sunuyorum.

Kadın çalışmaları anabilim dalındaki tüm hocalarıma, bilgi ve deneyimlerini cömertçe paylaştıkları; düşünsel dünyamı dönüştüren katkılarıyla bu çalışmanın her aşamasına dokundukları için teşekkür ederim. Her bir derste, her bir tartışmada iz bırakan katkılarınız, bu çalışmanın temel taşlarından biri oldu.

Bu çalışmanın ardında yalnızca bireysel çaba değil, kolektif dayanışmanın taşıyıcı gücü var. Bu düzen bizi yalnızlaştırmaya çalışsa da ben yönümü hep birlikte var olmanın gücüyle buldum. Tezi yazarken yalnızca yanımda durmakla kalmayıp, en az benim kadar sahiplenilen sevgili arkadaşım Gülhan Beşkazaloğlu'na özel bir teşekkür borçluyum. Gülhan, bu tezi yalnızca benim çalışmam olarak görmedi; her aşamasında

fikirleriyle, emeğiyle sürecin aktif bir parçası oldu. Geceleri birlikte notlar gözden geçirdik, gündüzleri sorular sorduk, birlikte düşündük. Yorulduğumda taşıyan, vazgeçmek üzereyken yeniden cesaret veren hep oydu. Bu çalışmanın görünmeyen ama en güçlü ortaklarından biri sensin Gülhan—iyi ki vardın, iyi ki varsın.

Her zaman beni sabırla dinleyen, fikirlerimi dikkatle tartışan sınıf arkadaşım Baran Barış’a da özel bir teşekkür borçluyum. Baran’ın çalışkanlığı, titizliği ve düşünsel disiplini, bu süreçte hem ilham verici hem de yol açıcıydı. Ne zaman ihtiyacım olsa yanımda olacağını bilmek hep içimi rahatlattı—bu güven duygusu, bu süreci taşımama gerçekten yardımcı oldu.

Bu sürecin yükünü hafifletmemde en büyük paydaşlarımdan biri de kadın arkadaşlarım oldu. Her zaman yanımda oldular; beni dinlediler, destek verdiler, gündelik hayatın karmaşası içinde bana nefes alacak alanlar açtılar. Sadece dinlemekle kalmayıp, ihtiyaç duyduğumda sorumluluklarımı birlikte taşıdılar. İsimlerini tek tek yazamasam da çalışmamın görünmeyen emeğinde onların dayanışması ve sevgisi var. Hayatım boyunca beni koşulsuzca destekleyen sevgili annem Tuncay Cengiz’e, artık aramızda olmasa da bana bu hayata neşeyle tutunmayı öğreten canım babam Sebahattin Cengiz’e, bana hem ablalık hem yoldaşlık yapan, elini sırtımdan bir an olsun çekmeyen sevgili ablam Başak Cengiz’e sonsuz teşekkür ederim.

Ve Eray... Sadece bu süreçte değil, hayatın tüm anlarında yanımda olan, yükümü paylaşan, eşitlik için birlikte mücadele ettiğimiz canım eşim. Desteğin, anlayışın ve sessiz gücün bu tezin en sağlam dayanaklarındandı.

Son olarak, sevgili oğlum Volga Başkonak... Bu yolculuğun en küçük ama en anlamlı yoldaşı sendin. Masama bıraktığın notlar, duvarıma astığın resimler, “hadi anne bitir artık” deyişlerin... Her biri bu tezin kalbine dokundu. Senin sabrın, sevgin ve neşen olmasaydı, bu süreç böylesine anlamlı olamazdı.

Bu tez, sadece bir akademik çalışmanın değil; bir düşünsel dönüşümün, kolektif emeğin ve birlikte iyileşmenin ürünüdür. Kadınların hem hayatta kalmaya hem var olmaya çalıştığı bu düzende, bilgi üretiminin kendisinin de bir direniş biçimi olabileceğini gösteren şahsi bir tanıklıktır. Kadınların deneyimlerinin, dayanışmasının ve ortak aklının yok sayıldığı yerlerde bile ısrarla var kalmaya çalışan bir sesin, küçük ama inatçı bir parçasıdır.

İzmir, 2025

Burcu BAŞKONAK

ÖZET

Bu çalışma, Antik Yunan tragedyasında, özellikle Sofokles'in *Antigone* adlı eserinde kadın temsillerini incelemektedir. Kadın karakterlerin nasıl temsil edildiği, bu temsillerin dönemin toplumsal, politik ve ritüel yapılarıyla nasıl ilişkilendiği ve kadın edimlerinin (yas tutma, evlenme, etik karar alma) tragedya sahnesindeki işlevi araştırmanın temel sorularını oluşturmaktadır. Bu bağlamda çalışma, tarihsel süreçte kadının sistematik biçimde dışlanışını ve günümüzdeki toplumsal eşitsizliklerin tarihsel temellerini sorgulamayı amaçlamaktadır.

Metodolojik olarak Helene Foley'nin *Female Acts in Greek Tragedy* adlı eserindeki yaklaşım benimsenmiş; kadın edimlerinin tarihsel ve ritüel bağlamlar içinde değerlendirilmesi hedeflenmiştir. Çözümleme hem metinsel incelemeyi hem de tarihsel-kültürel bağlamın yorumlanmasını içermektedir. *Antigone* tragedyasındaki kadın karakterlerin eylemleri, dönemin toplumsal normları, ritüel pratikleri ve politik yapıları çerçevesinde ele alınmıştır.

Çalışma üç bölümden oluşmaktadır. İlk bölümde tragedya, kolektif kimliğin üretildiği politik ve ritüel bir pratik olarak ele alınmış; George Thomson'ın yaklaşımı doğrultusunda tragedyanın totemci klan ritüellerinden Atina demokrasisine uzanan toplumsal dönüşümle ilişkisi gösterilmiştir. Ayrıca Aristoteles'in *Poetika*'sındaki tragedya kuramı tartışılmış; tragedyanın epistemik ve felsefi boyutları değerlendirilmiştir.

İkinci bölümde Sofokles'in tragedya anlayışı ve eserlerindeki kadın temsilleri incelenmiştir. Sofokles'in, kadın karakterleri diğer tragedya yazarlarına kıyasla daha karmaşık, çatışmalı ve çok boyutlu biçimlerde sahneye taşıdığı ortaya konmuştur. Antigone, Elektra ve Deianeira gibi karakterler, toplumsal normları sorgulayan figürler olarak değerlendirilmiştir.

Üçüncü bölümde *Antigone* tragedyasında kadın edimlerinin temsili analiz edilmiştir. Foley'nin yaklaşımı temel alınarak bu edimlerin yalnızca bireysel tercihler değil; yasa, töre ve etik arasında kurulan ilişkilerin ritüel ifadeleri olduğu gösterilmiştir. Antigone'nin kardeşi için gerçekleştirdiği gömme eylemi, kişisel bir görev olmanın ötesinde, *polis* düzenine ve devlet yasasına karşı etik bir direniş pratiği olarak ele alınmıştır.

Sonuç olarak bu çalışma, Antik Yunan tragedyasındaki kadın temsillerini dönemin politik, toplumsal ve ritüel bağlamı içinde ele alan bütüncül bir yaklaşım geliştirerek

literatüre katkıda bulunmayı hedeflemiştir. Kadın figürlerinin kültürel düzenin hem dönüştürücüsü hem de çatlak yaratan özneleri olarak sahneye taşındığı bu tez, yalnızca geçmişe yönelik bir çözümleme değil; aynı zamanda günümüzün toplumsal eşitsizliklerini sorgulamak ve dönüştürmek adına eleştirel bir perspektif sunmayı amaçlamaktadır.

Anahtar Kelimeler: tragedya, kadın, toplumsal cinsiyet ve cenaze ritüelleri (yas ve ağıt), kadınlar ve evlilik kurumu, kadınlar ve etik kararlar.



ABSTRACT

This study examines the representations of women in Ancient Greek tragedy, with a particular focus on Sophocles' *Antigone*. It explores how female characters are portrayed, how these representations relate to the social, political, and ritual structures of the period, and what functions female acts—such as mourning, marriage, and ethical decision-making—serve within the tragic framework. In this context, the study aims to trace the roots of women's systematic exclusion throughout history and to question the historical foundations of contemporary gender inequalities. Methodologically, the study adopts the approach of Helene Foley as outlined in her work *Female Acts in Greek Tragedy*. It seeks to analyze female acts within their historical and ritual contexts through both textual analysis and an evaluation of the broader historical-cultural framework. The actions of female characters in *Antigone* are examined in relation to the social norms, ritual practices, and political structures of the time.

The thesis is composed of three main chapters. The first chapter treats tragedy as a political and ritual practice in which collective identity is produced. Following George Thomson's approach, it demonstrates how tragedy evolved in connection with social transformations, from totemic clan rituals to the democratic institutions of Athens. This section also engages with Aristotle's theory of tragedy as articulated in the *Poetics*, discussing its epistemic and philosophical dimensions.

The second chapter investigates Sophocles' tragic vision and the representation of women in his works. It argues that Sophocles portrays female characters in more complex, conflicted, and multi-layered ways compared to other tragedians. Characters such as Antigone, Electra, and Deianeira emerge as figures who challenge the boundaries of social norms.

The third chapter analyzes the representation of female acts in *Antigone*. Drawing on Foley's methodology, it demonstrates that these acts are not merely personal choices but ritualized expressions of the tensions between law, custom, and ethics. Antigone's act of burial for her brother is interpreted not only as a familial duty but also as an ethical gesture of resistance against the order of the *polis* and the authority of the state. In conclusion, this study offers a comprehensive approach to the representation of women in Ancient Greek tragedy by contextualizing them within the political, social, and ritual structures of the period. By framing female figures as both transformative agents and disruptive subjects of cultural order, the thesis contributes to the existing

literature and aims to develop a critical perspective that not only deepens our understanding of the past but also interrogates and challenges present-day social inequalities.

Keywords: tragedy, women, gender and funereal rituals (grieving and lamentation), women and marriage, women and ethical choices.



İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ	iv
ÖZET	vi
ABSTRACT	ix
İÇİNDEKİLER	x
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM

TRAGEDYANIN KÖKENİ VE KURAMI

1.1. TRAGEDYANIN KÖKENİ: RİTÜEL, ERGİNLEME VE TOPLUMSAL EVRİM.....	4
1.1.1. Felsefede Tragedyanın Meşrulaşması: Aristoteles'in Sanat Kuramı.....	9
1.1.1.1. Tragedyanın Özü: <i>Ousia</i> , <i>Mitos</i> ve Yapısal Bütünlük.....	12
1.1.1.2. <i>Mimesis</i> : Bilgi, Taklit ve Evrensel Hakikat.....	13
1.1.1.3. <i>Katharsis</i> : Duyguların Arınması mı, Etik Eğitim mi?.....	14
1.1.1.4. <i>Hamartia</i> : Kusur, Sorumluluk ve Trajik Kahraman.....	16
1.2. POLİTİK BİR KURUM OLARAK ANTİK YUNAN TRAGEDYASI.....	18
1.3. TRAGEDYANIN İDEOLOJİK KAYNAĞI: DEMOKRASİ.....	23
1.3.1. İlkel Kabileden <i>Polis</i> 'e: Erken Atina Toplumunun Kurumsal Yapılanması.....	23
1.3.2. Drakon'dan Solon'a: Hukuki Reformlar ve Politik Yapının Evrimi...24	
1.3.3. Tiranlıktan Demokrasiye: Peisistratos ve Kleisthenes'in Reformları...28	

1.3.4. Klasik Çağ: Demokrasi.....	30
1.3.4.1. Pers Savaşları ve Atina'nın Yükselişi.....	30
1.3.4.2. Demokrasi Üzerine Tartışmalar: Themistokles'ten Kimon'a.....	30
1.3.4.3. Demokrasinin Zirvesi: Perikles Döneminde Politik ve Kültürel Dönüşüm.....	31
1.4. TRAGEDYANIN POLİTİK ZEMİNİNDE <i>POLİS</i>	34
1.4.1. <i>Polis</i> in Ortaya Çıkışı ve Toplumsal Yapısı.....	35
1.4.2. Aristoteles'e Göre <i>Polis</i> : Doğa, Birey ve Toplum.....	38
1.5. FELSEFİ KURAMDAN İDEOLOJİK YORUMA: MODERN TRAGEDYA YAKLAŞIMLARI.....	39
1.5.1. Tragedyada Etik ve Ahlaki Gerilim: Hegel ve Kant.....	39
1.5.2. Varoluş ve Kaos Arasında Tragedya: Nietzsche ve Alman Romantizmi.....	40
1.5.3. Tragedyanın Politikleşmesi: Vernant, Foucault ve Brecht.....	41
1.5.4. Modern Yorumların Sınırları: Goldhill'in Eleştirisi ve Bireysel Okumalar.....	42
1.6. DEMOKRASİ, POLİS VE TRAGEDYA: ANTİK YUNAN'DA POLİTİK OLAN VE DRAMATİK OLAN.....	43

İKİNCİ BÖLÜM

SOFOKLES TRAGEDYASI: ANTİK SAHNEDEN ÇAĞDAŞ DÜŞÜNCEYE

2.1. SOFOKLES'İN YAŞAMI VE POLİTİK BAĞLAMI.....	45
2.1.1. Sofokles'in Biyografisi ve Toplumsal Konumu.....	45

2.1.1.1. Sofokles'in Kamu Görevleri.....	47
2.1.1.2. Komedya Metinlerinde Sofokles'in Temsili.....	48
2.2. SOFOKLES'İN TRAGEDYA ANLAYIŞI.....	50
2.2.1. Sofokles'in Tragedyalarında Biçim ve Anlatı.....	54
2.2.1.1. Dilin Gücü: Retorik, Stikomitiya ve Şiirsel Konuşma.....	54
2.2.1.2. Koronun İşlevi ve Dramatik Yapıya Katkısı.....	55
2.2.1.3. Seyircinin Politik İşlevi.....	56
2.3. SOFOKLES'İ OKUMAK.....	57
2.3.1. Hegel: Etik Dünyanın Diyalektiği ve Tragedyanın Felsefi Sahnesi....	57
2.3.2. Nietzsche: Tragedyanın Doğuşu ve Modernliğe Karşı Antik Bilgelik.	59
2.3.3. Freud: Bilinçdışının Sahnelenmesi ve Oidipus Kompleksi.....	60
2.3.4. Judith Butler: Normatif Akrabalığın Sınırında Bir Figür Olarak Antigone.....	61
2.3.5. Coda Okuması Bağlamında Bir Geçiş: Antigone'de Kadın Edimlerine Doğru.....	63

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

HELENE P. FOLEY'İN REHBERLİĞİNDE *ANTIGONE*'DE KADIN FİGÜRLERİ

3.1. Giriş: <i>Antigone</i> 'yi Bugünden Okumak.....	64
3.2. <i>Antigone</i> 'de Kadın Edimleri: Helene P. Foley'in Yöntemi.....	66
3.2.1. Yas Edimi ve Ritüel Pratik Olarak Ağıt: Antik Yunan Bağlamı.....	68
3.2.2. <i>Antigone</i> 'de Yas ve Yasa Arasında Kadın.....	71

3.2.2.1. Kadın Yasının Estetikleştirilmiş ve Tehlikeli Biçimleri: Koro ile Antigone'nin Sesinin Karşıtlığı.....	75
3.2.3. Antik Yunan'da Evlilik: Ritüel, Denetim ve Kadın Bedeninin Dolaşımı.....	78
3.2.3.1. Askıya Alınmış Bir Ritüel: Antigone ve Haimon'un Tamamlanamayan Evliliği.....	79
3.2.3.2. Mezarda Sahnelenen Evlilik: <i>Gamos</i> 'un <i>Thanatos</i> 'a Dönüşümü.....	81
3.2.3.3. Devletin Ritüele Müdahalesi: Kreon'un Evliliği Görmezden Gelişi.....	83
3.2.3.4. Koro'nun Evlilik İmgesi: <i>Epithalamion</i> 'un Tersine Çevrilmesi.....	84
3.2.4. Etik Kararın Kavramsal Temelleri: Antik Yunan'da <i>Prohairesis</i> ve Sınırlı Etik Özne.....	86
3.2.4.1. Kadının Karar Alanı: Aile, Kamusal Alan ve Bakım Etiği.....	87
3.2.4.2. <i>Antigone</i> 'de Etik Karar: Yasa ile Vicdan Arasında.....	89
3.2.4.3. <i>Antigone</i> 'de Etik ve Estetik.....	92
SONUÇ.....	94
KAYNAKÇA.....	97
ÖZGEÇMİŞ.....	107

GİRİŞ

Yunanistan'ın kültür bakanı Melina Mercouri, büyük bir uluslararası konferansta konuşma yaparken, sözlerine alışılmadık bir şekilde başladı. İngilizce konuşması bekleniyordu, ancak şöyle dedi: "Beni mazur görün, ama önce birkaç Yunanca kelime söylemek zorundayım." Ardından şu kelimeleri sıraladı: *democracy, politics, mathematics, theatre*.¹

Bu kelimeler, Antik Yunan'ın yalnızca tarihsel bir dönem değil, modern dünyanın düşünsel ve politik temelini kuran bir miras olduğunu hatırlatır. Ancak bu mirasın inşasında kadın figürü neredeyse tamamen ikincilleştirilmiştir. Batı kültürünün tarihsel referans noktası olarak kabul edilen bir yerde, kadının yokluğu tesadüf değil; sorgulanması gereken yapısal bir tercihtir. Bu yapısal tercihin izlerini sürmek ve kadının toplumsal konumlandırılışına dair ilk yapısal formları keşfetmek için Antik Yunan tragedyaları önemli bir alan sunmaktadır.

Bu çalışma, şu temel soruları yanıtlamayı amaçlamaktadır: Antik Yunan tragedyasında, özellikle Sofokles'in *Antigone* eserinde, kadın karakterler nasıl temsil edilmektedir? Bu temsiller, dönemin toplumsal, politik ve ritüel yapılarıyla nasıl ilişkilenebilir? Kadın edimlerinin (yas tutma, evlilik, etik karar alma) tragedyaya sahnesindeki işlevi nedir ve bu edimler kadının toplumsal konumunu nasıl görünür kılmaktadır? Bu araştırma, tarihsel süreçte kadının sistematik dışlanması kökenlerini incelemeyi ve günümüzdeki toplumsal eşitsizliklerin tarihsel temellerini sorgulamayı hedeflemektedir. Antik Yunan'a odaklanmak, kadının toplumsal konumlandırılışına dair ilk yapısal formları ve temsil biçimlerini keşfetmeye yönelik bir düşünsel kazı çalışması niteliğindedir.

Ancak bu kazıda hangi alanlara bakacağımız belirleyicidir. Felsefe, tarih, mimari, hukuk ya da sanat tarihi gibi birçok klasik disiplin, Antik Yunan'daki kadın figürünü ya dolaylı biçimde ele alır ya da onu bir nesne olarak konumlandırır. Tragedya ise farklı bir alan açar: Kadın, burada sahnededir. Konuşur, karar alır, direnç gösterir. Sessiz bırakıldığı toplumsal gerçekliğin aksine, sahnede krizlerin ve çatışmaların merkezinde yer alır.

Tragedya Antik Yunan toplumunda yurttaşlık kimliğinin sahnelendiği kolektif bir temsil alanıdır, politik bir kurumdur. Kamusal olanla özel olan, yasa ile töre, birey ile

¹ Bu anekdot için bkz: Goldhill, Simon. *Aşk, Seks ve Tragedya*. Çev. Elif Subaşı, Dharma Yayınları, 2009, s.7.

toplum arasındaki sınırların görünür kılındığı bu sahnede, kadın figürü sadece bir karakter değil, bir sorudur. Hem dışlanmışlığın hem de direnişin taşıyıcısıdır.

Bu nedenle çalışmanın odak noktası, Antik Yunan tragedyasıdır. Ve tragedyaalar içinde en dikkat çekici olanlardan biri *Antigone*'dir. Antigone, yasa ile töre arasındaki gerilimde aldığı kararla edilgenliğin dışına çıkar; kamusal alanda söz alan, karşı çıkan, bedel ödeyen bir özneye dönüşür. Bu yönüyle yalnızca Antik Yunan'ın sınırlarında değil, modern düşüncenin kalbinde de yer alır. Hegel, Nietzsche, Arendt ve Butler gibi pek çok düşünür, *Antigone* üzerinden etik, yasa, birey ve kamusal alan meselelerini tartışmıştır.

Bu araştırmanın teorik çerçevesi, Helene Foley'nin *Female Acts in Greek Tragedy* adlı eserindeki yaklaşımdan beslenmektedir. Foley, Antik Yunan tragedyasındaki kadın karakterleri salt edebi figürler olarak ele almanın veya onları çağdaş değerlerle geriye dönük bir "kahramanlık" çerçevesine yerleştirmenin tarihsel bağlamı bulanıklaştırdığını vurgular. Onun metodolojisi, bu karakterlerin dönemin politik, toplumsal ve ritüel yapıları içerisinde değerlendirilmesini önerir. Tragedya sahnesindeki kadın, yalnızca bireysel bir karakter değil; toplumsal normlar, yasalar ve kamusal düzenle etkileşime girerek anlam kazanan bir figürdür.

Bu çalışma, akademik literatüre üç temel katkı sunmayı hedeflemektedir. Birincisi, Antik Yunan tragedyasındaki kadın temsillerini dönemin politik, toplumsal ve ritüel yapıları bağlamında inceleyen bütüncül bir yaklaşım geliştirmektir. İkincisi, kadın edimlerinin tragedyanın tarihsel, ritüel ve yapısal çerçevesi içinde anlaşılmasını sağlayan analitik bir model sunmaktır. Üçüncüsü, Antigone karakterini güncel kimlik politikalarına indirgemeyen, onu kendi tarihsel bağlamında değerlendiren ve böylece çağdaş teorik tartışmalara özgün bir bakış açısı kazandıran bir okuma önermektir.

Bu hedefler doğrultusunda, metodolojik olarak, Foley'in yaklaşımını temel alarak, kadın edimleri (yas tutma, evlilik, etik karar alma) tarihsel ve politik bağlamları içinde incelenecektir. Bu inceleme hem metinsel analizi hem de tarihsel-kültürel bağlamın değerlendirilmesini içerecektir. *Antigone* tragedyasındaki kadın karakterlerin eylemleri, dönemin toplumsal normları, ritüel pratikleri ve politik yapıları çerçevesinde ele alınacaktır.

Çalışma üç bölümden oluşmaktadır. İlk bölümde tragedya, kolektif kimliğin üretildiği politik ve ritüel bir pratik olarak ele alınır. Bu bağlamda tiyatronun mekânsal düzeni, Dionysos kültürü ilişkisi ve seyircinin yurttaş kimliğiyle olan bağlantısı tartışılır.

Kadın karakterlerin burada görünür hâle gelmesi, onların toplumsal dışlanmışlığını hem teyit eder hem de sorgulama alanı açar.

İkinci bölüm, *Antigone*'nin yazarı olarak Sofokles'e odaklanır. Sofokles, kadın karakterleri diğer tragedya yazarlarına kıyasla daha çatışmalı, çok katmanlı biçimlerde sahneye yerleştirir. Bu bölümde, şairin poetikadaki etik ve politik gerilimlerin kadın figürler üzerinden nasıl şekillendiği incelenir.

Üçüncü bölüm, *Antigone* tragedyasında kadın karakterlerin gerçekleştirdiği ritüel edimlerin —yas tutma, evlenme, karar alma— sahneleme biçimlerini analiz eder. Bu eylemler, bireysel tepkiler değil; dönemsel yasalar, töreler ve sosyal normlarla örülü politik edimler olarak ele alınır. *Antigone*'nin politik bir özneye dönüşüm süreci hem sahneleme hem de kavramsal yapı üzerinden çözümlenmeye çalışılır.

Sonuç olarak, bu araştırma Antik Yunan tragedyasının kadın temsilleri üzerinden nasıl bir politik ve etik tahayyül oluşturduğunu ve bu tahayyül içinde kadının nasıl bir özne olarak konumlandırıldığını anlamayı amaçlamaktadır. *Antigone* figürü, bu bağlamda hem mevcut düzenin sınırlarını hem de bu sınırların aşıldığı kırılma noktalarını görünür kılan merkezi bir konumdur. Bu çalışma, geçmişin anlaşılmasının ötesinde, günümüzün toplumsal eşitsizliklerinin sorgulanması ve dönüştürülmesi için eleştirel bir perspektif geliştirmeyi de amaçlamaktadır.

BİRİNCİ BÖLÜM

TRAGEDYANIN KÖKENİ VE KURAMI

1.1. TRAGEDYANIN KÖKENİ: RİTÜEL, ERGİNLEME VE TOPLUMSAL EVRİM

George Thomson *Tragedyanın Kökeni* adlı eserinde totemci klanlardan başlayarak polise kadar Antik Yunan tragedyasının izini sürer.² Çünkü ona göre “*Atina tragedyası başlangıçtan beri Atina halkının maddi ve toplumsal ilerlemesine sıkı sıkıya bağlı*”dır (208). Thomson’a göre “*tragedya sanatı, uzaktan fakat dolaysız olarak ilkel totemci klanın dinsel yansılama töreninden gelmiştir; evrimindeki her aşama, toplumun kendisinin evrimiyle koşulludur*” (209). Antik Yunan toplumu totemci klan düzeninden sonra üretimdeki gelişmelere bağlı olarak sırasıyla monarşi, aristokrasi, tiranlık ve demokrasi ile yönetilir. Yansılama ve erginleme törenleri (ilkel-komünal) epik şiire (monarşi), ordan koro şarkılarına (aristokrasi), koro şarkılarından da tragedyaya (demokrasi) doğru evrilir. Çalışmanın bu bölümünde ilk olarak Thomson takip edilecek; ardından Aristoteles’in tragedyaya kuramı incelenecektir.

Thomson’a göre şiir, müzik ve dans sanatlarının kökeni totemciliktir.³ Thomson totemciliği “*ilkel aşamalarında kabile toplumunun dini karakteristiği*” olarak tanımlar (27). Kabileler klanlardan oluşur ve klanların her birinin bağlantılı olduğu doğal bir totemi vardır. Bu totemler çoğunlukla klanın önceleri avladığı, daha sonraları üretimdeki değişikliklerden ötürü avlanmasının ya da yemesinin tabu ilan edildiği hayvan veya bitki türleridir. Klan üyeleri kendilerini bu totemlerle akraba sayarlar. Klanın sürekliliği totemin sürekliliğine sıkı sıkıya bağlı olduğundan bu sürekliliği garanti altına almak için “çoğaltma törenleri” yapılır. Bu törenler totem bitkiyse filizlenip büyümesinin, bir hayvansa belirli davranışlarının veya yakalanıp öldürülmesinin canlandırılmasını içeren bir çeşit oyundur, dramadır. Thomson’a göre bu törenlerin ilk işlevi “*yakalanmadan önce incelenmesi gereken türlerin*

² Antik Yunan tarihi geleneksel olarak MÖ 1600 ve 1200 arasında Prehistorik ve Protohistorik dönem, 1200-750/700 arası Karanlık dönem, 750-480 arası Arkaik dönem, 480-301 arası Klasik dönem, 301’den sonra ise Hellenistik dönem olarak tanımlanır. George Thomson ise Marksist bir yöntem izleyerek Antik Yunan tarihini üretim ilişkileri ve üretici güçler üzerinden okur.

³ Totemcilik konusunda daha ayrıntılı bilgi için bkz: Freud *Totem ve Tabu*, Engels *Ailenin, Devletin ve Özel Mülkiyetin Kökeni*.

davranışlarının çalışılarak öğrenilmesi olabilir” (29). Üretim tekniklerindeki gelişmelere bağlı olarak, daha sonraki aşamalarda bunun yerini “yansılama” işlevi alır. Yansılama törenleri doğayla girilen mücadeleye bir tür kolektif hazırlıktır. Bu törenler dini kökeni olmayan, ancak ekonomik temelli bir tür büyü gibidir. Çünkü bu dönemde insan topluluklarının hayatta kalması bütün topluluğun birleşik çabasına bağlıdır. Yansılama törenine katılan her kişi şarkının ve dansın ritminin hipnotik etkisi altında kolektif bir bilinçdışına doğru çekilir (80). Thomson’a göre ortak kökenleri olduğu için şiir ve dans ve hatta benzer bir şekilde mit ve dinsel tören uzun süre birbirinden ayrılamaz.

Bir diğer büyüsel tören türü erginleme törenleridir⁴. Bu törenler bir çocuğun simgesel ölümü ve bir yetişkin olarak yeniden doğumunu temsil eder. Sosyolojik olarak erginleme, genelde statünün dramalaştırılması ya da ayin yoluyla statüde yaratılan değişiklik olarak tanımlanır (Burkert 20). Thomson’a göre erginleme törenlerindeki ritüeller tragedyada aynen tekrarlanmıştır: ruhun bedenden ayrılarak bir yolculuğa çıkması, acı çekerek sınanması, arınmış olarak yeniden doğuşu (206). Yetişkinlik çağına gelen çocuklar bir tören alayıyla yerleşim yeri dışına, vahşi doğaya götürülür, türlü sınamalardan geçer, ardından yine bir tören alayıyla geri döner.⁵ Ancak üretim tekniği geliştikçe ve yeni yiyecek kaynakları ortaya çıktıkça yansılama töreninin ve erginleme töreninin özünde bulunan büyüsel-dramatik öge, dinsel bir nitelik kazanıp ekonomik temelinden uzaklaşır; bağımsız ve evcil bir nitelik kazanır. Avcılıktan tarıma geçiş, yapılan büyüün bir tür duaya dönüşmesinde önemli bir etken olmuştur. Tarım faaliyetleri avcılıktan daha uzun süreli işlerdir, “*sabır, ileri görüş ve inanç*” gerektirir (Kılan Paksoy 15). Böylece büyü yapma görevi herkesin bilmesi gereken bir iş olma özelliğini kaybeder. Sadece bir kişinin, rahibin kontrolü altına girer. Eskiden herkese açık şekilde şarkılar ve danslar eşliğinde yapılan törenler giderek gizli bir biçimde ve yalnızca bu kabile içinde söz sahibi olanların denetiminde yapılmaya başlanır (17). Thomson ilkine ilkel erginleme, ikincisine ise gizemsel erginleme der. İlkel erginleme genci gerçek yaşama hazırlama gibi pratik bir işleve sahipken gizemsel

⁴ İngilizce kaynaklarda *adolescent initiation ritual* olarak geçer. Çalışmamız boyunca bizim tercihimiz *Tragedyanın Kökeni*’nin çevirmeni Mehmet H. Doğan’ın çeviri tercihi olan *erginleme töreni* ifadesini kullanmak olacaktır.

⁵ Thomson, çağdaş antropologların Avusturalya, Yeni Gine, Afrika gibi coğrafyalarda yaptıkları çalışmalardan ve antik kaynaklardan yola çıkarak erginleme törenlerini detaylıca anlatır. Erginleme törenlerinin hem oğlan hem kız çocuklarına yapıldığını söyler, ancak antik kaynaklarda bu konuda kanıt olmaması bir yana çağdaş antropologlarında kadınların bu konuda kendi klanlarındaki erkeklerden sakındıkları gizemi erkek antropologlar da paylaşmakta isteksiz olması nedeniyle kız çocuklarının erginlenmesine dair yeterince bilgimiz olmadığını ifade eder (114).

ergenleme, adayı, yaşama değil ölüme, bu dünyaya değil ötekine hazırlar (*İlk Filozoflar* 264). Törenler böylece büyüsel bir cemiyete dönüşür; eski klanın dayanışma ve kolektivizmini korur. Bu cemiyetler çöktüğü zaman bile dramatik işlevi kalır ve bir tür aktörler locası haline gelir (Thomson, *İnsanın Özü*). Thomson'un bu törenleri tragedyanın kökeni olarak görmesinin başlıca nedenlerinden biri budur.

Aynı dönemde hem klan içi hem de kabileler arası eşitlik dengeleri bozulmaya başlar. Artık hayatta kalmak klanın bir aradalığından ziyade fetihler aracılığıyla diğer kabilelerin servetini yağmalamaya bağlıdır. Bu durum askeri başarıların önemini artırır ve yeni bir sınıfın ortaya çıkmasına sebep olur: askeri önderler. Askeri önderler, savaşlardaki başarıları nedeniyle bir ödül payı olarak daha fazla toprak (*temenos*) ve yiyecek alırlar. Giderek zenginleşen bu askeri önderler ileride aristokrat sınıfın kaynağı olacaktır. Ancak şimdilik içlerinden en başarılı olanı aynı zamanda tanrı-kral olur (Kılan Paksoy 16). Thomson bu dönemi monarşi olarak niteler (*Tragedyanın Kökeni* 75-84). Bizi ilgilendiren kısmına geri dönecek olursak, “*şiiirin danstan, mitosun dinsel törenden ayrılması*” bu yönetici sınıfın ortaya çıkışıyla olur (80). Bu dönem epik şiiirin ortaya çıktığı dönemdir. Toplumsal iş bölümü değişmiştir, şiiirin de işlevi buna göre şekillenir. Yansılama töreninin işlevi eyleme hazırlamakken, epik şiiirin işlevi eylemden sonra dinlendirmektir. Amacı savaştan sonra yorgun savaşçıları hem dinlendirmek hem de onurlandırmaktır. Bu yüzden epik şiiirlerin teması kolektif söylenceler değil, kahramanların bireysel serüvenleridir (80). Epik sanat monarşiyle gelişir ve monarşiyle çöker.

8. yüzyıla geldiğimizde savaşlarda kendilerine hediye olarak verilen *temenos*larla giderek zenginleşen toprak sahipleri krala karşı siyasi güçlerini arttıırırlar ve böylece yukarıda belirttiğimiz gibi aristokrat sınıf ortaya çıkar. Artık yönetim tek bir kralın elinde değil, *eupatrid* adı verilen bu soylu ailelerin elindedir. Thomson, epik şiiirin bu dönemde koro şarkılarına evrildiğini anlatır. Ona göre tanrı-kraldan farklı olarak *eupatrid*ler doğuştan soylu olduklarına inanırırlar; üretim çalışmasından kopmalarınının nedeninin de doğuştan hakları olduğunu iddia ederler. Monarşi döneminde “*epik, laik, dinamik ve bireyci*” olan şiiir şimdi “*dinci, statik, kolektif ve yapı bakımından epikten daha ilkel*dir” (95). Çünkü kendi klanları içinde kalıtsal ayrıcalıklarının bir göstergesi olarak *eupatrid*ler geleneksel tapımlarını sürdürürler. Bu bağlamda koro şarkıları, totemci klanın atasal törenlerinden kalmadır.⁶

⁶ Bazı kaynaklarda koro şarkıları lirik şiiir olarak geçmektedir. Zira lir eşliğinde söylenirler. Lirik şiiirin kökenleri çok eski zamanlara kadar uzanır; hasat zamanı, evlilik, cenaze, ergenlik ritüeli gibi özel

7. yüzyılın sonlarına geldiğimizde ise politik kontrol el değiştirir; toprak sahibi aristokratların elinden tiranlar tarafından zorla alınır (Thomson, *Tragedyanın Kökeni* 93). Thomson tiranlardan tüccar prensler olarak bahseder (100). Gerçekten de tüccardırlar, çünkü güçlerini askeri başarılarından alan kralların aksine tiranlar güçlerini paradan alırlar. Ticaret ve zanaatle zenginleşen sınıf yani *demuirgoi*⁷ yükseliştir ve hakkını, payını istemektedir. *Eupatrid*ler ve *demuirgoi* arasında yükselen sınıf gerilimi koro şarkılarına da yansımıştır (Kılan Paksoy 20).

*Ah Kyrnos, eskiden soylu olanlar şimdi
Soysuz, eskiden
Soysuz olanlarsa şimdi soylu oldu. Kim
Görmeye dayanabilir
Soyluların onursuzlaştırılmasına ve
Soysuzların onurlandırılmasına?
(Theognidea, 1109-1111'den aktaran Pomeroy ve diğ. 103)*

Tiranlar dönemi Atina'nın tarihinde bir dönüm noktasıdır. Özellikle Peisistratos'un tiranlığı Atina'nın en parlak çağlarından biridir, özellikle de köylüler açısından. Peisistratos aristokrat sınıfın gücünü kıran birçok yenilik yapmıştır. *Arkhon*ların (aristokratlar arasından seçilen yüksek memurlar) ve *areopagos* meclisinin (soylular meclisi) gücünü önemli ölçüde kırmış, böylece demokrasiye zemin hazırlamıştır (Mansel 204).

Aristokratlar aleyhine köylülerden yana saf tutan Peisistratos toplumsal hayatı da yeniden düzenler. Aristokrasinin klan tapımını engellemek için daha çok kırsalda köylüler tarafından tanınan ve Olimpos tanrıları arasında pek de kabul görmeyen Dionysos tapım törenlerini Atina'ya taşır. Eskiden tarımsal karakteri olan Dionysos artık kentlidir. Bu Dionysos tapımının resmi olarak tanınması anlamına gelir (Thomson, *Tragedyanın Kökeni* 106). Peisistratos'un bu festivalleri resmi hale getirmesi, sadece bir dini reform değil, aynı zamanda toplumsal bir dönüşümün ve politik bir yeniliğin parçasıdır. Dionysos'un vahşi ve özgürleştirici doğası, festivalde hem politik hem de kültürel bir bağlam kazanır. Köylülere ait bir tapımın Atina'nın merkezine taşınması, aristokrasiye dayalı toplumsal yapıyı sorgulayarak, köylülerin kültürünün ve değerlerinin kamusal alanda görünürlük kazanmasını sağlamıştır. Bu durum, aristokrat klan tapınmalarının yerine, daha geniş toplumsal kesimleri kapsayan

durumlar için yahut ilahiler, içki içerken söylenen şarkılar ve aşk şarkıları gibi toplumsal ve özel hayata dair bestelenmiş aklı gelen her türlü folklorik şarkıya dayanmaktadır (Pomeroy, Sarah ve diğ. 98).

⁷ *Eupatrid* ve *demuirgoi* keskin sınırlarla ayrılmaz. Eskiden *eupatrid* olan soyluların bazıları da ticaret yapmaya başlamıştır. Dolayısıyla bu iki sınıf yukarıdan aşağıya geçirgendir. Örneğin Tiran Peisistratos bunlardan biridir.

bir yapı oluşturma çabası olarak okunabilir. Böylece Kent Dionysia festivali aristokrasiden demokrasiye geçişin sembolik bir adımı haline gelmiştir (Easterling 48).⁸

Peisistratos'un oğullarından sonra tiranlar dönemi sona erer. Kleisthenes ve ardından Perikles'in reformları ile birlikte artık klasik Atina *polisi* ve onun yönetim biçimi olan demokrasi kurulur. Tragedya, demokratik devrimin tam olarak bir parçasıdır (Goldhill, *Aşk, Seks ve Tragedya* 246). Kent Dionysia festivalleri de işte bu dönemde iyice önem kazanır. Günümüze kalan tragedyaların tamamı bu dönemde yazılmıştır. Tragedyaların Dionysos adına söylenen *dithriambos*ların evrimiyle ortaya çıktığı düşünülür.⁹ *Dithriambos*lar bir sunağın etrafında koro halinde söylenen ilahi şarkılardır. Kılan Paksoy'a göre köylerden Atina'ya taşındıktan sonra bu tapımlar eski köklerinden uzaklaşır (20).

Peisistratos döneminde, tragedya daha çok dini bir ritüelin parçasıdır ve dramatik bir diyalog ile koro performansı arasında bir bağ kurmayı hedefler. Bununla birlikte, Kleisthenes reformlarından sonra tragedya, yalnızca mitolojik hikayeleri değil, aynı zamanda çağdaş politik deneyimleri de konu alarak demokratik bir kimlik kazanır.

Atina tragedyası, dini bir bağlam içinde doğmuş ve gelişmiştir. Kent Dionysia festivalleri, dini ritüellerin bir parçası olarak düzenlenmiş ve tiyatro bu ritüellerin merkezi bir unsuru haline gelmiştir. Bu festivaller dini ve politik bir işleve sahiptir ya da dini oldukları için politiktirler; çünkü Antik Yunan dünyasında dini ve politik unsurlar aynı ipliklerden dokunmuş düşünce ve davranış örgüleridir. Tiyatro, Dionysos'a adanmış bir ibadet biçimi olarak kök salmış, zamanla daha geniş toplumsal ve politik işlevler kazanmıştır (Cartledge, *Deep Plays* 16).

Thomson'ın tragedyaya dair görüşleri, bu dramatik türün kökenlerini totemci klanların dinsel ritüellerinden başlayarak Atina demokrasisinin gelişimine kadar izler. Onun açıklamaları, tragedyanın Antik Yunan toplumunun üretim biçimlerine ve toplumsal evrimine bağlı olarak şekillendiğini gösterir. Bu bağlamda, yansılama ve erginleme törenlerinden tragedya sanatına uzanan dönüşüm, bir yandan toplumsal yapının ve sınıf mücadelelerinin yansıması olarak okunabilir. Ancak tragedyanın yalnızca tarihsel

⁸ Aksi belirtilmediği sürece çalışma boyunca tüm çeviriler tarafıma aittir.

⁹ Bu konuda George Thomson tıpkı Aristoteles gibi *gelişimci* kuramı benimser. Tragedyanın kökenlerini dini ritüellerde bulur. Ancak bu konu tartışmalıdır. Konuya dair daha detaylı bir tartışma için bkz: Scott Scullion, "Tragedy and Religion: The Problem of Origins," *A Companion to Greek Tragedy*, der. Justina Gregory, Blackwell, 2005, ss. 23–37.

ve toplumsal değil, aynı zamanda epistemik ve felsefi boyutlarını anlamak için Aristoteles'in tragedya kuramına bakmamız gerekir. Şimdi, Aristoteles'in *Poetika*'sında tragedyaya yüklediği anlamı ve onun temel ilkelerini inceleyeceğiz.

1.1.1. Felsefede Tragedyanın Meşrulaşması: Aristoteles'in Sanat Kuramı

Aristoteles'in *Poetika* adlı eseri felsefe tarihi için sanat kavramına dair bir ilk kaynaktır. Eserin tam başlığı her ne kadar *Şiir Sanatı Üzerine (Peri Poietikes)* olsa da büyük bölümü tragedyaya dairdir. Tragedya hakkında bildiklerimizin önemli bir kısmını bu kaynaktan öğreniriz. Ancak Aristoteles'in bu eseri hem tamamlanmamış bir eser olması bakımından hem de tragedyayı toplumsal bağlamı içine oturtmadan betimlediği için eksikli sayılır. Yine de tragedyanın kökeni üzerine modern tartışmalar *Poetika*'nın 1449a9-23 satırlarındaki açıklamasına dayanır. Çoğu modern araştırmacı, ne kadar yetersiz olursa olsun Aristoteles'in anlattıklarının güvenilir olduğuna karar vermiştir (Scullian 23-36).

Sadece bu eserde değil tüm antik metinlere yaklaşımda karşılaşılan iki türlü zorluk vardır. Bunlardan ilki metnin bağlam kaybıdır. Bunun tam anlamıyla telafisi mümkün olmamakla beraber araştırmacının, eserin yazıldığı dönem diğer filozofların eserleri, eseri yazan filozofun rakipleri, öğrencileri ve karşıtları, filozofun kendisinin diğer eserleri gibi noktaları göz önünde bulundurması gerekir. Karşılaşılan diğer bir zorluk ise bu metinlerin 2500 yıldır farklı düşünürler, filozoflar ve araştırmacılar tarafından yorumlanıyor olmasıdır. Bu eserler üzerine yazılan metametinler bazen araştırmacının bakış açısını ve metne yaklaşımını belirlemede metnin kendisinden daha etkili olurlar (Martha Husain 1). Martha Husain, *Ontology and the Art of Tragedy* adlı eserinde, *Poetika*'nın doğru bir şekilde okunabilmesi için Aristoteles'in tüm eserlerinin doktrinsel bir bütünlük içinde ele alınması gerektiğini vurgular. Ancak bu tür bir kapsamlı yaklaşım, bu çalışmanın sınırlarını aşmaktadır. Bu nedenle, Aristoteles'in tüm eserlerini doğrudan incelemek yerine, *Poetika*'yı değerlendirmek için Martha Husain'in bu konuda ortaya koyduğu bütüncül analizden yararlanılacaktır. Ayrıca, eserin yazıldığı bağlamı anlamak adına, *Poetika*'nın özellikle Platon'un sanat ve tragedyaya eleştirilerine bir yanıt niteliğinde olduğunu göz önünde bulundurulacaktır. Aristoteles'in *Poetika*'da ortaya koyduğu fikirler, büyük ölçüde Platon'un sanat ve tragedyaya dair eleştirilerine bir yanıt olarak şekillenmiştir. Özellikle Platon'un *Devlet*'te tragedyayı ve sanatı eleştiren görüşleri, Aristoteles'in *Poetika*'sında yeniden ele alınır. Bu bağlamda, Platon'un tragedyaya dair fikirlerine kısaca değinmek,

Aristoteles'in yaklaşımının daha iyi kavranmasını sağlayacaktır. Çünkü tragedya felsefesi Platon ile başlar. Daha spesifik olarak, bu felsefe, Platon'un en ünlü diyalogu olan *Devlet*'te ideal bir devlet düzeni oluştururken tragedyayı ve diğer çoğu şiir türünü yasaklamasıyla başlar (Young 4).

Platon, *Devlet* adlı eserinde, tragedyanın insandaki duygusal yanları körüklediğini ve bu nedenle bireyi akıldan uzaklaştırarak erdemli bir yaşamın önünde engel oluşturduğunu savunur. Ona göre sanat, gerçekliğin yalnızca bir taklididir (*mimesis*), dolayısıyla doğruluğa ve hakikate ulaşmada yetersizdir. Tragedya ise, izleyiciyi tutkularına teslim eden, akıl yerine duyguyu yücelten bir sanat türüdür ve bu nedenle ideal devlet düzeninde şairlerin yeri yoktur. Ona göre şairler bir nevi şarlatandır ve izleyicilerin zihnine zarar verirler (595b-c).¹⁰ Platon'un şairleri yasaklama gerekçelerine dair en önemli argümanları, *Devlet*'in III. Kitabı ve daha da önemlisi X. Kitabı'nda yer alır. Platon *Devlet* III. Kitapta Homeros, Hereditos gibi şairlerin tanrılara dair anlattığı hikayelerin çocuklar ve gençler için kötü örnek içerdiğini, bu şairlerin tanrıları kötü gösterdiğini belirtir. Julian Young Platon'un bu argümanına "rol modellerin gücü" adını verir (8). Rol modellerinin gücü argümanı, bu tür hikayelerin çocuklar üzerinde kötü bir etki yarattığını iddia eder; çünkü bir çocuğa, "*en kötü suçları işlerken hiçbir şekilde korkunç bir şey yapmadığı*" ve örneğin hatalı bir babayı parçalayan bir oğlun (Hesiodos'un Kronos'un Uranos'tan intikamını anlattığı hikayesi), "*sadece tanrıların ilki ve en büyüğünün örneğini izlediği*" (378b) etkili bir şekilde söylenmiş olur. Platon'un gerçekten söylemek istediği, şairlerin tanrılara "kötü bir imaj" verdiğidir. Ve bu, bireyler üzerinde, dolayısıyla toplumun tamamı üzerinde olumsuz bir etki yaratır. Özellikle genç ve etkilenmeye açık bireyler için tanrılar ve kahramanlar "rol modelleri" olduğundan, kötü tanrılar kötü karakterler ortaya çıkarır (10). Bu nedenle, şiir ciddi şekilde sansürlenmelidir ve X. Kitap'ın argümanlarıyla daha da güçlendirilerek şu sonuca varılır: ideal devlette yalnızca "*tanrılara ilahiler ve iyi insanlara övgüler*" (607a) icra edilmeye izin verilecektir.

Devlet'in X. Kitabında ise yine Young'ın deyimiyle Platon'un iki temel argümanı vardır. Ona göre Aristoteles'in *Poetika*'da bu iki temel argümana yanıt ürettiği kesindir. Bu argümanlardan ilki "resim argümanı"dır (595a-603d). Bu argüman

¹⁰ Tragedyaların sergilendiği Kent Dionysia festivallerine 17.000 ile 30.000 arasında katılım olduğu düşünülür. Bu neredeyse vatandaş nüfusun tamamı anlamına gelir. Böyle düşünüldüğünde tragedya bir tür popüler kültür ürünü olarak düşünülebilir. Aynı zamanda halkla iletişim sağlamanın önemli bir aracı olarak bugünkü medyanın yerini tuttuğu da düşünülebilir. Öyleyse Platon'un tragedyayı ciddi bir şekilde sansürleme önerisi medyanın gücüne duyulan bir korku ifadesi olabilir mi?

Platon'un özellikle *Devlet*'in VII. Kitabında bahsettiği idealar dünyası kavramı bağlamında anlaşılır. Platon'un İdealar Dünyası kavramı, fiziksel dünyadaki her şeyin, değişmez ve mükemmel bir *idea* ya da formun yansıması olduğunu savunur. Ona göre, gerçeklik ikiye ayrılır. Bunlardan ilki fiziksel duyular dünyasıdır. Bu dünyada duyularımızla algıladığımız her şey geçici, kusurlu ve değişkendir. İkincisi ise idealar dünyasıdır. Burası zihinsel, mükemmel ve değişmeyen gerçeklik dünyasıdır. Örneğin, dünyadaki tüm üçgenler eksiktir ama "üçgenin ideali" İdealar Dünyası'nda mükemmeldir. İnsan, akıl yoluyla bu dünyaya ulaşabilir. Buna göre bir şey hakkında bilgi sahibi olmak onun *ideasını* ya da formunu kavramayı gerektirir. Ressamlar ise *ideayı* ya da formu değil yalnızca şeylerin dış görünümünü kavrar. Oysaki dış görünüm bir formun yansımasıdır. Ressam bir yansımanın yansımasını üreterek gerçeklikten iki kat uzaklaşmış olur. Diğer bir deyişle dış dünyada gördüklerimiz *ideaların* taklidiyse (mimesis) ressamın ürettiği şey bir taklidin taklididir (597e). O halde *ideayı* değil de dış görünüşü kavrayan olmaları bakımından ressam ve onların resimleri bize bilgi sağlayamaz. Platon'a göre resim için doğru olan şiir için de doğrudur, yani şiir, bilhassa tragedya bize bilgi sağlayamaz.

Platon'un diğer argümanına Young "soğukkanlılık argümanı" (stiff-upper-lip argument) adını verir (16). Bu argüman tragedyanın sunduğu bilgi ile değil hissettirdikleri ile ilgilenir; duygusal değerini ya da değersizliğini konu edinir (603c-606d). Platon'a göre başımıza gelen felaketler karşısında hissettiğimiz yoğun duygular uluorta yaşanmamalı, yüksek sesle söylenmemelidir. Çünkü aklımız böyle buyurur. Böylesine duyguların etkisi altına girmeyi önlemenin en iyi yolu bu duyguları kontrol altına almaktır. Her bakımdan ölçülü, yani erdemli bir insan bu türden duygularını bastırır. Oysaki tragedya insanlar ruhlarına yoğun duygular yaşatır. Çünkü ona göre insan ruhunun bir kısmı doğası gereği ağlama ve sızlanma tatmini için açlık duyar. Ruhumuzun bu kısmı bu duyguları hissettiren deneyimlerden haz alır. Bu akıl dışı yanımız bizi *belaya takılıp kalmaya, durup dinlenmeden sızlanmaya sürükler* (604d). Şairler de tam olarak ruhumuzun bu yanına hitap eder ve bu yanımızı güçlendirir. Bu bakımdan tragedya aklımızı, aklımızı kullanarak duygularımıza kapılmadan hayatla başa çıkma kapasitemizi zayıflatır. Şairleri ve şiirlerini ideal devletten kovmanın en haklı sebebi budur (605b).

Platon'un sanat ve tragedya eleştirileri, onun *idealar* dünyasına dayanan felsefi sistemi ve erdemli yaşam anlayışıyla doğrudan ilişkilidir. Tragedyayı, bireylerin rasyonel yanlarını zayıflatan, akıl yerine duyguları yücelten ve toplumun ahlaki yapısını tehdit

eden bir unsur olarak görmesi, şiir ve sanatın toplumdaki rolü üzerine derin bir tartışmayı başlatmış olabilir. İşte tam bu noktada Aristoteles, *Poetika* adlı eserinde tragedyanın toplumsal ve bireysel işlevine dair Platon'un eleştirilerine bir karşılık üretir. Aristoteles, tragedyanın duyguları yüceltmekten ziyade onları arındırdığı, insanın rasyonel ve ahlaki yapısını güçlendirdiği görüşünü ortaya koyar. Platon'un sanat anlayışıyla taban tabana zıt olan bu yaklaşım, *Poetika*'nın temelini oluşturur ve tragedyanın özüne dair modern tartışmaların da başlangıç noktasını teşkil eder. Bu bağlamda, Aristoteles'in tragedya teorisini Platon'a bir yanıt olarak nasıl geliştirdiğini incelemek, *Poetika*'nın anlamını ve önemini kavramada önemli bir adım olacaktır.

1.1.1.1. Tragedyanın Özü: *Ousia*, *Mitos* ve Yapısal Bütünlük

Martha Husain, Aristoteles'in tragedya anlayışının, onun genel varlık felsefisiyle tamamen uyumlu olduğunu savunur (10-15). Çünkü her iki sistem de birlik, bütünlük, form-madde ilişkisi ve amaçlılık ilkelerine dayanır. Tragedya, doğanın özünü taklit ederek (*mimesis*) bir varlık gibi bağımsız bir bütünlük kazanır ve kendi amacı (*telos*) doğrultusunda işleyen bir öz (*ousia*) haline gelir. Aristoteles tragedyayı bir *ousia* olarak ele aldıktan sonra onu insani üretim (*tekhne*), sanatsal üretim (*poiesis*), şiirsel sanat (*poietike*) ve nihayetinde tragedya şiiri (*tragike poiesis*) şeklinde giderek daha özel kategorilere indirger (17-29).

Aristoteles'e göre bir tragedya şu altı temel bileşene sahiptir: olay örgüsü (*mythos*), karakter (*ethe*), dil (*lexis*), düşünce (*dianoia*), görsel unsur (*opsis*) ve müzik (*melopoiia*) (1449b30-39). Bu unsurlar tragedyanın özünü oluşturur. Ancak hiçbirisi tek başına trajik değildir; olay örgüsü içinde yer aldıklarında trajik hale gelirler. Demek ki bu parçaların hepsi eşit derecede öneme sahip değildir. Olay örgüsü tragedyanın ruhu (*psyche*) gibi, birincil öneme sahiptir ve diğer unsurlar ona hizmet eden unsurlar olarak konumlanır. Diğer bir deyişle olay örgüsü tragedyanın bir bütün olmasını sağlar; diğer unsurlar olay örgüsünün çevresinde şekillenerek trajik bir anlam kazanır. Öyleyse tragedyayı tragedya yapan öz olay örgüsüdür. Tragedya “tamamlanmış ve belirli bir uzunluğu olan bir eylemin taklididir.” (1449b25-30) ve “eylemin taklidi ise olay örgüsüdür” (1450a3). Buradaki “taklit” (*mimesis*) kavramı, Aristoteles'in sanat anlayışının merkezinde yer alır. *Mimesis*, yalnızca dış dünyayı kopyalamak anlamına gelmez; daha derin bir düzeyde, doğanın özündeki evrensel düzeni, insan yaşamının trajik boyutlarını ve eylemin içsel ahengini sanat yoluyla

yeniden yapılandırmak anlamını taşır. Bu noktada, Aristoteles'in *mimesis* kavramına Platon'dan farklı olarak yüklediği anlamı, tragedya içerisindeki işlevini incelemek gerekir.

1.1.1.2. *Mimesis*: Bilgi, Taklit ve Evrensel Hakikat

Aristoteles, *Poetika*'da hocası Platon'un *Devlet* adlı eserinde öne sürdüğü sanat eleştirilerine karşı, onunla aynı temel kavramı –taklit (*mimesis*)– kabul ederek ama farklı bir anlam yükleyerek cevap verir. Platon, sanatı gerçekliğin üç kez taklidi olarak küçümserken, Aristoteles taklidi insan doğasının temel bir özelliği olarak görür ve sanatı bu bağlamda değerlendirir (Young 20).

Aristoteles'e göre insanlar taklitten haz duyar, çünkü bu haz öğrenme arzusuyla ilişkilidir. Taklit, çocukluktan itibaren öğrenmenin temel yollarından biridir. Örneğin, vahşi bir hayvanın gerçek görüntüsü korku uyandırabilirken, onun resmine bakıldığında duyulan hoşnutluk bu temsilin bilgi taşımasından kaynaklanır (*Poetika* 1448b4–19). Julian Young, bu bakışın Aristoteles'in biyolojik gözlemleriyle desteklendiğini ileri sürer (Young 23).

Sanatın amacı, gerçekliği birebir kopyalamak değildir; çünkü gerçeklik sonsuz detaylar içerir ve bunları tümüyle yansıtmak mümkün değildir. Bu nedenle sanat, yüzeyde kalmak yerine öz olana, evrensel olana yönelmelidir. Örneğin bir köpeğin her bir tüyünü çizmek olanaksızdır; sanatçı bu tür ayrıntılardan sıyrılarak, köpeğe dair genel ve anlamlı olanı sunar.¹¹ Böylece sanat, yalnızca görünüme değil, görünüşün ardındaki yapıya ışık tutar.

Bu yaklaşım, Platon'un sanatı yüzeysel bulan görüşüne karşı Aristoteles'in sunduğu esaslı bir yanıttır: Sanat bizi hakikatten uzaklaştırmaz, aksine ona yaklaştırır. Çünkü ona göre şeylerin özü, doğa-ötesi bir alemde değil, o şeylerin içinde bulunur. Bu nedenle sanat, görünüş aracılığıyla öz bilgisine ulaşmanın yollarından biridir.

Aristoteles de Platon gibi evrensel bilgiye ulaşmayı hedefler; ancak bu bilginin yalnızca felsefe değil, şiir ve özellikle tragedya yoluyla da elde edilebileceğini

¹¹ “Köpeğin tüyleri” *Poetika*'da doğrudan yer almaz; bu, modern yorumcuların ve filozofların Aristoteles'in sanat ve *mimesis* kavramını açıklamak için kullandığı bir metafordur. Bu örnek, sanatın detaylarda boğulmak yerine, özünü yakalamaya odaklandığını anlatmak için kullanılan yaygın bir benzetmedir.

savunur. “Çünkü şiir geneli anlatır; tarih ise tikel olanı” der (*Poetika* 1451b8–10). Tragedya, belirli bireylerin öyküsünü işlerken, bu bireyler aracılığıyla insan doğasına dair genel ilkeleri ortaya koyar. Bu yönüyle tragedya, yalnızca estetik bir deneyim değil, aynı zamanda felsefi bir bilgi kaynağıdır.

Aristoteles, Platon’un sanat eleştirilerini tümüyle reddetmez; fakat sanatın sağlayabileceği bilgi türünün en az onun önemseydiği metafizik bilgi kadar değerli olduğunu göstermeye çalışır.

Sonuç olarak, Aristoteles *Poetika*’da *mimesis* kavramını, insanın doğası ve öğrenme yetisiyle ilişkilendirerek Platon’un sanat eleştirilerine özgün bir yanıt sunar. Sanat, ona göre yüzeysel bir yansıma değil; özü yakalamaya çalışan, insan doğasını anlamaya hizmet eden bir etkinliktir. Bu bağlamda, *mimesis* hakikati kavrama aracı olarak yüceltilir.

1.1.1.3. Katharsis: Duyguların Arınması mı, Etik Eğitim mi?

Aristoteles’in estetik anlayışında *mimesis* tragedyanın yapısını belirlerken, *katharsis* onun izleyici üzerindeki etkisini açıklayan merkezi bir kavramdır. Aristoteles’in *katharsis* kavramı, tragedya kuramının temel taşlarından biri olarak görülür. Bu kavram, Platon’un “metanet” (stiff-upper-lip) argümanına bir cevap olarak da değerlendirilebilir (Young 26). Ancak Aristoteles, *katharsis* konusunda hemen hemen hiçbir şey söylemez. *Politika* adlı eserinde *katharsis* kavramını açıklayacağını belirtse de *Poetika*’nın bu kısmı tamamlanmamış olduğundan *katharsis* hakkında detaylı bir açıklama bulunmamaktadır. Buna rağmen *katharsis* araştırmacılar tarafından neredeyse tragedyanın kalbi olarak yorumlanmıştır. İki bin yıldır *katharsis*’in ne olduğu üzerine tartışmalar sürmektedir. Çünkü bu kavram Aristoteles’in tragedya tanımında yer almaktadır. “*Tragedya soylu, tamamlanmış ve belirli bir uzunluğu olan bir eylemin taklididir; bölümlerin her birinde farklı şekillerde zenginleştirilmiş bir dil kullanarak yapar bunu. Tragedya eyleyenleri taklit eder; bunu da bir anlatı aracılığıyla değil, uyandırdığı acıma ve korku aracılığıyla bu duyguların katharsisini*¹² *sağlayarak yapar*” (1449b24-28).

¹² Bu çalışmada *Poetika*’nın Türkçe çevirisi için Nazile Kalaycı’nın kaynakçada belirtilen çevirisi kullanıldı. Bu çeviride *katharsis* yerine “arınma” kelimesi kullanılıyor. Ancak bir kavram olarak “arınma” *katharsis*’in ne olduğuna dair bir yargı içerdiği için çeviriden birebir alıntılanan bu kısımda *katharsis* kelimesini kullanma tercihi tarafımdan yapılmıştır.

Aristoteles'in *katharsis* anlayışının doğrudan Platon'un sanat eleştirisine bir cevap niteliği taşıdığını yukarıda belirtmiştik. Platon *Devlet*'te sanatın insan ruhundaki duygusal tarafları kışkırttığını ve akılcı düşüncüyü zayıflattığını iddia eder. Platon'a göre, sanat eserleri irrasyonel duygulara hitap ederek bireylerin mantıklı davranışlarını bozar ve onları ahlaki erdemden uzaklaştırır. Aristoteles ise sanatı duyguları kışkırtan bir tehlike olarak değil, bu duyguların arındırılmasını ve düzenlenmesini sağlayan bir araç olarak görür. *Katharsis* Aristoteles'in bu bağlamda geliştirdiği bir kavramdır. Ona göre, tragedya yalnızca duyguları harekete geçirmekle kalmaz; aynı zamanda bireylere bu duygular üzerinde düşünme ve onları anlamlandırma imkânı sunar. Böylece sanat, Platon'un iddia ettiği gibi akli zayıflatmaz; aksine, etik ve bilişsel bir işlev üstlenir. *Katharsis* kavramı, Aristoteles'in belirsiz ifadelerinden dolayı tarih boyunca farklı yorumlara tabi tutulmuştur. Bu yorumlar üç ana kategoriye ayrılabilir:

1. Psikolojik Yorumlar:

Freud ve psikanalitik teoriler, *katharsis*'i “duygusal boşalma” olarak ele almıştır. Buna göre, izleyici, tragedyada gördüğü acı ve korku dolu olaylar sayesinde kendi içinde bastırdığı benzer duyguları dışa vurur ve rahatlama yaşar. Bu yaklaşım, *katharsis*'i izleyicinin bireysel deneyimiyle sınırlayan bir anlayıştır.¹³

2. Bilişsel Yorumlar:

Bilişsel yorumcular *katharsis*'in yalnızca duygusal değil, aynı zamanda bilişsel bir süreç olduğunu vurgular. *Katharsis*'i izleyicinin duygularının “düzenlenmesi” ve tragedyanın mantıksal yapısı sayesinde anlam kazanması olarak açıklar. Ona göre, tragedya hem akıl hem de duygular arasında bir denge kurar.¹⁴

3. Etik Yorumlar:

Etik yorumcular *katharsis*'in etik bir boyut taşıdığını savunur. Tragedya, izleyiciyi yalnızca eğlendirmez; aynı zamanda onları eğitir. Trajik olayların mantıksal bir zincir içinde sunulması, izleyicinin bu olaylar üzerinden etik dersler çıkarmasını sağlar.¹⁵

Martha Husain ise *katharsis*'in bir “etki” (izleyiciye bağlı bir sonuç) olarak anlaşılmasının, Aristoteles'in tragedya tanımına ve sanat anlayışına aykırı olduğunu

¹³ Ayrıntılı bilgi için bkz: Freud, S. (1900). *The Interpretation of Dreams*. New York: Basic Books ve Breuer, J., & Freud, S. (1895). *Studies on Hysteria*. New York: Basic Books.

¹⁴ Ayrıntılı bilgi için bkz: Halliwell, S. (1986). *Aristotle's Poetics*. London: Duckworth.

¹⁵ Lear, J. (1998). *Open Minded: Working Out the Logic of the Soul*. Cambridge, MA: Harvard University Press.

belirtir. Husain'e göre, tragedya "kendine özgü bir varlık" olarak incelenmeli ve *katharsis*, bu varlığın tamamlayıcı bir unsuru olarak görülmelidir. Aristoteles'in ontolojik yaklaşımına dayanarak, bir tragedyanın özünün izleyici ile olan ilişkisine öncelikli olduğunu vurgular. Yani tragedyanın varlığı ve niteliği, onun izleyiciler tarafından algılanma biçimine bağlı değildir (17-18).

Husain'in bu görüşü, *katharsis*'in izleyici üzerindeki etkisinden ziyade tragedyanın içsel yapısında aranması gerektiğini öne sürer. Tragedya, olayların rastlantısal bir kaos içinde değil, zorunluluk (*ananke*) veya olasılık (*eikos*) bağlamında düzenlenmesiyle *katharsis*'i mümkün kılar (35-39). Örneğin, *Kral Oidipus* tragedyasındaki olay örgüsü, kahramanın başına gelen trajik olayların hem beklenmedik hem de mantıksal bir neden-sonuç ilişkisine bağlı olduğunu ortaya koyar. Bu bağlam, izleyici için hem duygusal hem de entelektüel bir tatmin yaratır.

Sonuç olarak, Aristoteles'in *katharsis* kavramı, tragedyanın izleyici üzerindeki psikolojik, bilişsel ve etik etkisini açıklayan merkezi bir unsurdur. Platon'un sanat eleştirisine karşı geliştirilen bu kavram, tragedyanın yalnızca duyguları harekete geçirmediğini, aynı zamanda onları anlamlandırma ve düzenleme işlevi gördüğünü ortaya koyar. Farklı yorumlar *katharsis*'i duygusal boşalma, bilişsel düzenleme veya etik eğitim olarak ele alırken, Husain gibi araştırmacılar tragedyanın yapısına odaklanır. Nihayetinde, *katharsis*'in kesin anlamı tartışmalı olsa da Aristoteles'in tragedya anlayışında temel bir rol oynadığı açıktır.

1.1.1.4. Hamartia: Kusur, Sorumluluk ve Trajik Kahraman

Poetika'da bir diğer tartışmalı kavram *hamartia*dır. *Hamartia*'yı anlamak için öncelikle Aristoteles'in trajik kahramanı nasıl tarif ettiğine bakmak gerekir. Aristoteles'e göre tragedya, ne tamamen erdemli bir kişinin mutsuzluğa düşmesini ne de kötü bir insanın mutluluğa ulaşmasını konu almalıdır. Çünkü böyle bir kurguda insan sevgisi uyandırılabilir, ancak acıma ve korku duyguları ortaya çıkmaz. Acıma, haksız yere mutsuzluğa düşen kişiye, korku ise bize benzeyen birine karşı hissedilir. Bu nedenle, tragedyanın merkezinde tamamen iyi veya kötü biri değil, bu iki uç arasında yer alan bir karakter olmalıdır. Bu kişi, ne erdem ve adalet açısından olağanüstü derecede üstün ne de tamamen kötü bir insandır (1452b34-1453a10). Demek ki trajik kahraman "insanlar arasında büyük bir üne sahip ve mutluluk içinde

*yaşayan ama bir hamartia*¹⁶ *yüzünden mutsuzluğa yuvarlanmış kişidir*” (1453a12). *Hamartia*, “kusur”, “hata”, “yanlışlık”, “zayıflık”, “zaaf” ya da “yanılgı” olarak farklı şekillerde çevrilmiştir. Bu terimlerin oluşturduğu dizi, oldukça ciddi ahlaki ya da yarı ahlaki bir suçluluğun ima edildiği uçtan, tamamen ya da neredeyse tamamen masumiyeti ima eden uca kadar bir yelpaze sunar.

Aristoteles trajik kahramanın tamamen kötü birisi olamayacağını belirtmişti. Öyleyse oldukça ciddi bir ahlaki suçluluktan zaten bahsedemeyiz. Aynı zamanda “*karakterden eylemde bulunanların nasıl kişiler olduklarını kendilerine göre söylediğimiz şeyi anlıyorum*” (1450a5-6) dediğine göre bu yelpazenin tamamen suçsuz ucunu da kastetmiyor olmalıdır. Ona göre korkutan ve acıma uyandıran olaylar “*beklenmedik ama gene de bir nedene bağlı ortaya çıkan olaylar karşısında yaşanır*” (1452a3-4). Çünkü “*böyle bir durumda yaşanacak hayret, kendiliğinden ya da rastlantı eseri ortaya çıkandan çok fazladır*” (1452a5-6). Aristoteles’in aradığı nedensellik olay örgüsüne karakterler aracılığı ile taşınır. Eğer kahramanın karakteri, onun düşüşüne hiçbir nedensel katkıda bulunmuyorsa, karakteri hakkında hiçbir şey öğrenemeyiz (Young 38). Hepimiz yanılabiliriz, kötü şansa maruz kalabiliriz; eğer *hamartia* tüm insanlara özgü evrensel bir şeyse, bu farklı kişilik türleri hakkında ilginç bir şey öğrenmemizi sağlamaz. Ayrıca Aristoteles eğer *hamartia*’nın karakterin bir hatası, yanılgısı, tesadüfen başına gelmiş bir olay olduğunu ima etmiş olsaydı Platon’un *Devlet*’te şairlerin örnek alınacak insanları korkunç kaderler yaşarken tasvir ettikleri iddiasını da kabul etmek zorunda kalırdı. Ancak, kahramanlar karakterlerindeki “kusurlar” nedeniyle talihsizliklerine katkıda bulunuyorlarsa, durum böyle değildir. Öyleyse kahramana da sorumluluk yükleyen “kusur” (flaw) *hamartianın* özünü daha iyi anlatacaktır.

Bu bölümde, Aristoteles’in tragedya kuramını ele alarak onun temel kavramlarını inceledik. *Mimesis*, tragedyanın doğasını ve işlevini açıklarken, *katharsis* izleyici üzerindeki etkisini tanımlar. Aristoteles, tragedyanın yalnızca bir taklit değil, aynı zamanda insana dair evrensel hakikatleri açığa çıkaran bir sanat formu olduğunu savunur. *Hamartia* ise trajik kahramanın düşüşündeki belirleyici unsurdur ve tragedyanın psikolojik ve ahlaki derinliğini sağlar.

Tüm bu kavramlar, Aristoteles’in tragedyayı bir düşünme ve öğrenme aracı olarak gördüğünü gösterir. Özellikle *hamartia* kavramının, kahramanın kişisel

¹⁶ *Hamartia* Nazile Kalaycı’nın çevirisinde “hata” olarak çevrilmiştir. *Hamartia* olarak kullanmak bu bölümün amacı açısından tarafımdan tercih edilmiştir.

sorumluluğunu vurgularken aynı zamanda insani zayıflıkların evrenselliğine işaret etmesi, tragedyanın bireysel olduğu kadar toplumsal bir işlev de üstlendiğini düşündürür. Bu nedenle, Aristoteles'in kuramsal çerçevesini tam anlamıyla kavrayabilmek için tragedyayı sadece felsefi değil, döneminin toplumsal ve politik bağlamıyla da ele almak gerekir.

1.2. POLİTİK BİR KURUM OLARAK ANTİK YUNAN TRAGEDYASI

Bir çoğunluk sanatı olarak tiyatro kültür tarihinin ayrılmaz bir parçasıdır. Diğer sanat türlerine göre kendi çağının seyircisine en yakın olan sanattır, tiyatro estetiği seyirci olmadan tamamlanamaz. Yazıldığı tarihte okuyucusuyla buluşmamış olduğu halde değeri daha sonra anlaşılabilen edebiyat eserlerinin aksine tiyatro, seyirci ile hemen o anda buluşmak zorundadır. Çünkü “*seyircisiz tiyatro ölüdür*” (Nutku 13).

Günümüzde politik tiyatro diye ayrı bir türden bahsedebiliriz. Ancak söz konusu Antik Yunan olduğunda durum bundan çok daha fazlasıdır. Antik Yunan'da politik olmayan bir tiyatro anlayışı yoktur. Zira Antik Yunan'da tiyatro sanatını ve onun özel bir formu olan tragedyayı, Antik Yunan toplum hayatından ayrı düşünmek mümkün değildir (Kılan Paksoy 7). Tragedyalar, “*biçimi ve içeriği, gelişimi ve çöküşü yönünden ait olduğu toplumsal yapının evrimiyle koşullu*”dur (Thomson, *Tragedyanın Kökeni* 19).

Terry Eagleton'a göre “*trajedi formu, insanlık durumu üzerine ebedi bir tefekkür olarak değil, belirli bir medeniyetin kendini kuşatan çatışmalarla cebelleştiği dar bir tarihsel momentte ortaya çıkmıştır*” (Trajedi 1). Ona göre tragedya politik yanı olan bir sanat türü değildir, tragedya bizzat ve bizzat politik bir kurumdur (14). Benzer bir şekilde Hannah Arendt *İnsanlık Durumu* adlı eserinde tragedyayı “*mükemmel bir politik sanat*” olarak niteler. Ona göre “*insan yaşamının siyasi kertesinin sanata aktarıldığı tek yer orasıdır*” (276). Dünyanın en ünlü Antik Yunan araştırmacılarından Jean Pierre Vernant ve Pierre Vidal-Naquet'e göre tragedyada polis kendini tiyatro haline getirir. Onlara göre tragedya salt bir sanat formu olmaktan ziyade toplumsal bir kurumdur (Mit ve Tragedya 37). Zaten politikanın kendisi de bir Yunan buluşudur (Goldhill, *Aşk, Seks ve Tragedya* 8).

Vernant ve Vidal-Naquet'in getirdiği yaklaşımın ardından bilim insanları tragedyanın sahnelendiği festival bağlamıyla da ilgilenir. Hedef kitlesi olan izleyicinin yapısı ve zihniyeti; kadınların, kölelerin ve yabancıların temsili; oyunlarda retorikğin önemi ve tanrıların ve dini ritüellerin temsili gibi konular soruşturulmaya başlanır. Bu bölümde

benzeri bir yol izlenerek öncelikle tragedyanın nasıl bir politik kurum olduğu araştırılacaktır.

Tragedyalar, Kent Dionysia festivalinde yargıç-kralın yetkesi altında sergilenir, zengin bir vatandaş tarafından maddi yükü üstlenilir, çeşitli kabilelerin temsilcileri tarafından yönetilir, oynanır ve oylanır (27). Bu festivalin kendisi son derece politik bir bağlamdır. Sırayla seçilen beş yüzler meclisi üyesi, tragedya yarışmasını oylayacak jürileri seçer. Yine seçilmiş olan *arkhon* yarışmaya katılacak şairleri ve onları finanse edecek *choregoi*leri (sponsorlar) belirler. Tragedyaların ardından yapılan seremoniler de son derece politik organizasyonlardır. *Polis*in en üst düzey yetkilileri olan on *strategos* orkestrada tanrıların şerefine şarap sunar, imparatorluğun hazinesi sahnede sergilenir, *polise* hizmet edenlere taç giydirilir. Neil Croally'e göre bir tragedya temsili için bundan daha politik bir bağlam hayal edilemez (62).

Tragedyaların sergilendiği Dionysos tiyatrosu, Akropolis'te *polis*in tüm dini yapılarının konumlandırıldığı yerdedir. Ayrıca beş yüzler meclisi olarak bilinen *bouleye* ev sahipliği yapan *agoranın* ve mahkeme salonlarının yakınındadır. Meclisin bulunduğu Pynx tepesine de uzak değildir. Öyleyse tragedya fiziksel olarak da Atina *polis*inin merkezindedir (61).

Mahkeme salonları ve meclis demokrasinin başlıca kurumlarıdır. Bu kurumlar bizzat *polisi* ilgilendiren çatışmaların tartışıldığı ve çözüme ulaştırıldığı yerlerdir. Her ikisine de konuşmacılar ve izleyiciler olarak vatandaşlar geniş katılım sağlar. Konuşmaların ardından kararlar orada bulunan izleyici vatandaşların katılımıyla oylanarak alınır. Atina *polisi* meseleleri bu şekilde kamuoyunda tartışmak üzere ortaya koymaktan (*es meson*) gurur duyar. Böyle bir bağlamda izleyici olmak salt edilgen bir durum değil etkin bir politik eylemdir (70). Tiyatroyu izlemek, bir eğlenceden çok Atina demokrasisinin bir parçası olarak değerlendirilmiştir. Tiyatronun izleyicileri, aynı zamanda vatandaşlık görevlerini yerine getiren bireyler olarak görülür.

Tragedya da Kent Dionysia festivali kapsamındaki dramatik performansların bir parçası olarak, meclis, *boule* ve mahkemelerle birlikte Atina demokrasisinin temel politik kurumlarından biridir. Dördüne de katılımın *polis* tarafından finanse edilmesi bunun bir kanıtı olarak kabul edilebilir. Meclise katılanlara *ekklesiastikon*, jürilerde görev yapanlara *dikastikon* ödenir. Konsey üyelerine hizmet yılı boyunca maaş ödenir, festival süresince koltukları ayrılır ve bilet ücretlerini ödeyecekleri bir fon olan *bouleutikondan* yararlanırlar. Kent Dionysia festivaline katılım için de *theorikon* vardır (Croally 64). *Theorikon* Atinalı vatandaşların tiyatro festivallerine katılımını

teşvik etmek amacıyla oluşturulmuş bir fondur. Bu fon, özellikle yoksul vatandaşların tiyatro giriş ücretini karşılamalarına olanak tanır ve böylece demokratik katılımı güçlendirir. Bu fon, Atina demokrasisinin ideolojik ve sembolik temellerinden biri olarak kabul edilir. Politik olarak, her vatandaşın, ekonomik durumu ne olursa olsun, kamusal etkinliklere eşit şekilde erişebilmesi gerektiği fikrini pekiştirir. Fonun toplam mali değeri oldukça küçük olmasına rağmen, bu sembolik önemini gölgede bırakmaz (Cartledge *Deep Plays* 21). Plutarch'ın *Moralia* adlı eserinden öğrendiğimize göre Atinalı bir siyasetçi olan Demades *theorikon* için “demokrasinin tutkalı” (the glue of democracy) ifadesini kullanır (1011b).

Festivalin tüm masraflarını zenginler *liturgia* vergisi ile karşılar. *Liturgia*, Atina toplumunda kamu yararına yapılan tüm bağışları kapsar. Özellikle tiyatro festivallerinde, varlıklı bireyler koroların masraflarını üstlenerek sanatın desteklenmesine katkıda bulunmuşlardır. *Choregos* olarak adlandırılan bu bireyler, tiyatro prodüksiyonlarının ana sponsorlarıdır ve festivallerin toplumsal dokusuna önemli bir katkı sağlarlar. Bu bağlamda, *liturgia*, sadece ekonomik bir yükümlülük değil, aynı zamanda sosyal prestij kazanma aracı olarak da işlev görür. Atinalı vatandaşların tiyatro gibi kamusal etkinliklere erişimini kolaylaştırır ve tıpkı *Theorikon* gibi toplumsal bir bağ oluşturur. *Choregos*ların ana rolü, tiyatro prodüksiyonlarının finansmanını sağlamaktır. Oyunların yazılması, rejisi ve içeriksel yönleri genellikle oyun yazarları ve sanat yönetmenleri tarafından belirlenir, *choregos*ların toplumdaki itibarı, oyunun kalitesine ve aldığı tepkiye bağlı olarak şekillenir. Bu durum, *choregos*ları prodüksiyonun başarısına doğrudan katkı sağlamaya teşvik eder, ancak sansür uygulama konusunda ellerini bağlar. Yine de *choregos*lar, bazen kişisel prestijlerini artırmak veya politik itibar kazanmak amacıyla, belirli oyun yazarları veya temaları tercih edebilir. Örneğin, politik bir mesaj vermek isteyen bir *choregos*, belirli bir oyun yazarını desteklemeyi seçebilir (Hall *The Sociology of Athenian Tragedy* 98). Ancak Diakov ve Koalev'e göre bu durumdan tragedyaların içeriğinin etkilenmemesi düşünülemez. Masrafları karşılayan zenginler dolaylı da olsa sansür uygulayabilir (337). Her halükarda *liturgia* tragedyanın politik kimliğini belirleyen önemli bir faktördür.

Her bir vatandaşına karar verme ve otoriteye katılma yetkisi veren bir devlet, tüm vatandaşlarının buna yeteneği olduğunu varsayıyor olmalıdır. Atina işini yine de şansa bırakmaz ve her bir kurumuyla, her bir parçasıyla bizzat kendini vatandaşların eğitildiği bir kuruma çevirir. Demokratik süreçte katılım da öncelikle Atina

vatandaşlarına yönelik bir eğitim olarak tasarlanmıştır. Tragedya da önemli bir eğitim kurumudur. Ortalama vatandaşlar için tragedya, kitlesel toplantılar ve akranlar arasında açık tartışmalar yoluyla öz yönetimde aktif katılımcılar olmayı öğrenmelerinin önemli bir parçasıdır (Cartledge, *Deep Plays* 19). Andrea Bonnard'a göre tragedya yaşamın hem taklidi hem de yeniden yaratımıdır. Drama şairleri Yunan halkının eğiticileridir (21).

Antik çağ boyunca şairler sadece eğlencenin değil aynı zamanda aklın tedarikçileri olarak görülür. Ksenophon'dan Homeros'un öğretmen olarak görüldüğünü öğreniyoruz (DK 10). Platon'a göre "*Homeros'un bakış açısı Grekleri eğitmiştir*" (Devlet X. Kitap). Tragedyalar ve tragedya şairleri de benzer bir işleve sahiptir. Platon, tragedyaların eğitici işlevinin ziyadesiyle farkındadır. Devlet adlı eserinde toplantılar, mahkemeler, tiyatrolar ve bunların seyircilerini bir tutar ve bunların öğretici işlevini vurgular (492b-e). "*Toplantılarda, mahkemelerde, tiyatrolarda, orduda, yarışlarda bir araya geldikleri zaman; bağıra çağıra bir sözü ya da bir işi beğendikleri ya da kötüledikleri zaman; alkışları ve ıshkları aynı güçle kayalarda, duvarlarda yankılanıp, övgüyü de yergiyi de birkaç misli arttırdığı zaman; hani şu delikanlıların içi içine sığmaz olduğu zamanlar. Hangi eğitim karşı koyabilir buna? Övgü ve yergi dalgalarına kapılıp sürüklenmez? Delikanlı onların güzel dediğine güzel, çirkin dediğine çirkin demez mi? Onların her yaptığını yapmaz, tıpkı onlar gibi olmaz mı?*" (492c). Platon'un buradaki amacı tragedyaları övmek değil bilakis yermek olsa da ona göre hiçbir sofist, hiçbir özel eğitim böylesi derslerden daha iyisini veremez (492d). Aristoteles *Politika* adlı eserinde müziğin eğitimde yeri olup olmadığını tartışır. Atinalılar için tragedya bir müzik etkinliğidir.¹⁷ Müziğin eğitici yararından başka *katharsis* amacıyla da kullanılmasını gerektiğini söyler (kitap VIII-7). Tam bu noktada bir dipnot ile *katharsis* kavramını *Poetika* üstüne yapıtında daha ayrıntılı olarak inceleyeceğini söyler. Bilindiği gibi bu eser, tragedya kuramını oluşturduğu eseridir. Aristoteles'e göre tragedya duyguları eğitmek vasıtasıyla öğretir, çünkü tikellerden ziyade evrensel olan ile ilgilenir (1451b 5-11). Hem Platon (*Yasalar* 7. Kitap- Devlet 3 ve 10. Kitap) hem de Aristoteles tragedyanın eğitici işlevini ciddiye almışlardır.

Bir komedyacı yazarı ve en az Platon kadar demokrasi karşıtı olan Aristophanes de tragedyaların eğitici işlevinin farkındadır. *Kurbağalar* adlı komedyacı eserinde başrollerde Aiskhylos ve Euripides vardır. Hades'e yeni varan Euripides sofistlik

¹⁷ Bu konuda daha detaylı bilgi için bkz: A *Companion To Greek Tragedy*, Ed. Justina Gregory içinde Peter Wilson, *Music*.183-193.

yetenekleriyle oradaki ayak takımını etkisi altına alır. Böylece Aiskhylos'un tahtını ele geçirir. Aiskhylos buna çok öfkelenir. Sonrasında, ikisinin şairliklerinin tartışılacağı bir yarışma yapılır. Aiskhylos, Euripides'e şiirin amacını sorar. Euripides “*zekâ, bilgelik ve insanları daha iyi yurttaşlar haline getirmek*” diye yanıtlar (1009-10).

Çağdaş bir klasik filolog olan Neil Croally'e göre eğitim politiktir ve *polis*in kendisi eğiticidir. Tragedya politiktir çünkü beşinci yüzyıl Atina demokrasinin tüm diğer kurumları ile birlikte “*tragedya öğretir*” (68). Atinalıların bütün yaşamı gerektiği gibi düzenlenmiş eğitsel etkinliklerin etkisi altındadır. Tüm özgür insanlar zamanlarını filozofların sık sık konuşma yaptıkları, tartışmalar yürüttükleri yerlerde, önemli kişilerin söylev verdikleri Halk Meclisi gibi genel yerlerde geçirir. Diakov ve Kovalev “*On binlerce seyirci, aynı zamanda büyük bir sanat ve politika okulu olan tiyatroda bir araya gelir*” der (352). Tragedyalar ve komedyalar halk için bir eğlenceden, bir sanat yapısının sağladığı hazdan öte bir şeydir (355).

Antik Yunan tragedyası, 5. yüzyıl Atina'sının toplumsal, siyasi ve kültürel yaşamının merkezinde yer alan bir politik kurumdur. Tragedya, demokratik bir sistemin hem fiziksel hem de ideolojik altyapısında kök salmış, halkın kamusal yaşama katılımını teşvik eden ve vatandaşları politik birer özne olarak eğiten bir araç işlevi görmüştür. Atina demokrasisinin bir yansıması olarak tragedya, *polis* yapısının değerlerini sahneye taşıyarak vatandaşlarını toplumsal meseleler üzerine düşünmeye ve bu meselelerin bir parçası olmaya davet etmiştir. Bu bağlamda tragedya, kolektif bilinci şekillendiren, toplumu yönlendiren ve demokratik katılımı güçlendiren bir eğitim kurumu olmuştur. *Theorikon* gibi maddi destekler ve *liturgia* gibi toplumsal bağış sistemleri aracılığıyla her vatandaşın bu kamusal süreçlere dahil olması sağlanmış, sanatın demokratik bir araç olarak işlev görmesi garanti altına alınmıştır.

Sonuç olarak, tragedyayı sadece Antik Yunan'ın bir sanatsal mirası olarak değil, aynı zamanda demokrasinin inşasında ve sürdürülebilirliğinde kritik bir araç olarak görmek gerekmektedir. Günümüz dünyasında bile tiyatro ve diğer sanatsal formlar, halkın bilinçlenmesi, kamusal tartışmaların teşvik edilmesi ve toplumsal dönüşümün sağlanması için önemli bir alan sunmaktadır. Antik Yunan tragedyasının bu bağlamdaki tarihsel rolünü anlamak, aynı zamanda günümüzde sanatın toplumsal ve politik işlevlerini yeniden düşünmek için değerli bir fırsattır.

Bu bölüm, Antik Yunan tragedyasının 5. yüzyıl Atina'sında toplumsal ve politik bir kurum olarak işlev gördüğünü göstermeyi amaçlamıştır. Tragedyanın *poliste*ki fiziksel konumu, demokrasinin diğer kurumlarıyla olan yapısal benzerlikleri ve eğitici işlevi

üzerinden yürütülen değerlendirme, bu sanat formunun Atina yurttaşlarının politik kimliğinin inşasındaki rolünü ortaya koymaktadır.

Devam eden bölümlerde, tragedyanın ortaya çıktığı tarihsel bağlam daha ayrıntılı biçimde incelenecek; Antik Yunan demokrasisinin gelişimi ve *polis* kavramının toplumsal işlevleri ışığında, tragedyanın “*baştan beri Atina halkının maddi ve toplumsal ilerlemesine sıkı sıkıya bağlı*” olduğunu (Thomson *Tragedyanın Kökeni*, 208) ortaya koyan koşullar ele alınacaktır. Böylece tragedyayı yalnızca estetik değil, aynı zamanda politik bir üretim alanı olarak kavramak mümkün olacaktır.

1.3. TRAGEDYANIN İDEOLOJİK KAYNAĞI: DEMOKRASİ

*“Şimdiye kadar insanın bilebildiği tüm büyüklükler ve güzellikler,
Ama aynı zamanda insan toplumunun yüreğindeki yara, uygarlığın bu aşamasına aittir”*
Torr, D.

*“Medeniyetteki büyük ilerlemeler, içinde meydana geldikleri toplumları neredeyse tamamen
harap eden süreçlerdir.”*
A.N. WHITEHEAD

Bu bölüm, Atina’daki demokratik hareketin tarihsel gelişimini ele alarak, demokrasinin bir ideoloji olarak yurttaşların düşünsel dünyasını nasıl şekillendirdiğini analiz etmeyi amaçlamaktadır. Tragedyanın, *polis* yapısı içerisinde politik bir kurum olarak konumlanması, yalnızca sahneleme koşullarıyla değil, aynı zamanda demokratik katılımın ideolojik temelleriyle de doğrudan ilişkilidir. Bu bağlamda, tragedyaların ortaya çıktığı toplumsal yapı ile şairlerin entelektüel yönelimleri, dönemin politik dönüşümleri ışığında değerlendirilecektir.

1.3.1. İlkel Kableden *Polis*’e: Erken Atina Toplumunun Kurumsal Yapılanması

Araştırmacılar Antik Yunan tarihini genel olarak Karanlık dönem (1000-700), Arkaik dönem (700-600) Klasik dönem (500-400) ve Helenistik dönem (330-30) olarak tasniflemişlerdir. Karanlık dönem barbar kavimlerin Yunan coğrafyasını işgali ile başlar. Bu işgaller Yunanlıların uzak ülkelere göç etmesiyle sona erer. Bu dönemde ilkel kabile düzeninden kent-devletlere geçiş süreci başlamıştır. Tek yönetici olan kralın yanında aristokrat sınıf belirlemeye başlamıştır. İlkel kabile düzeninde eski yöneticiye *basileus* denirdi. Tahminen 8. Yüzyılın sonlarına doğru *basileus*un yerine *arkhon* adı verilen üç yönetici geçti. Yönetim sorumlulukları bu üç yönetici arasında

paylaşılıyordu. Daha sonra bu üçüne *thesmothetai* (kanun koyucular) adı verilen altı adli görevli de katıldı. Bu dokuz kişi *eupatridai* adı verilen aristokrat ailelerin oluşturduğu dar grubun içinden seçiliyordu. *Arkhonlar* Atina'yı *areopagos* konseyi (soylular meclisi) ile uyum içinde yönetiyordu. Zaten *arkhonlar* görev süreleri bitince bu konseye katılıyorlardı (Mansel 105).

Bu resmî devlet kurumlarının dışında vatandaşların hayatlarını yönlendiren birtakım toplumsal örgütler de bulunuyordu. Bireysel haneler kabileler, *phatralar* ve klanlar altında gruplanıyordu. Her *oikos* dört kabileden birine aitti ve bu kabilelerin altında yer alan *phatra* adlı daha küçük gruplara mensuptular. Karanlık çağda *phatralar* bir tür “savaşçıların kardeşliği” grubuna işaret ederken, 7. Yüzyılda aile ve akrabalık ilişkilerine işaret ediyordu. Klanlar ise önde gelen bir aile tarafından yönlendirilen aristokratik aileler birliğıydi ve ortak bir ataya dayandırılıyordu (Thomson *Tragedyanın Kökeni* 91).

1.3.2. Drakon'dan Solon'a: Hukuki Reformlar ve Politik Yapının Evrimi

7. yüzyıl Atina tarihi ile ilgili yalnızca iki olay bilinmektedir. Bunlardan birisi 632 yılı civarında Kylon'un Akropolis'e hapsedilerek Atina'da tiran olmaya kalkışmasıdır. Bu olayın sonunda, *arkhon* Megakles ve ailesi sürgüne yollanmıştır. Diğer olay ise Drakon'un Atina yasalarını elden geçirmesidir. 7. yüzyılda soylular rejimi yanlış bir adalet sergiliyor, insanlar yanlış kararlardan yakınıyordu. Miras oğullar arasında eşit miktarlarda paylaşıldığından cüce ekonomiler çıkmıştı ortaya ve gelişemedikleri için de ayakta kalamıyorlardı. Ancak yüksek faiz karşılığında borç alınabiliyordu. Bütün tarlalarda ipotek taşları yükseliyor, borçlarını ödemeyenler borçlarından dolayı köle oluyordu. Yedinci yüzyılın sonunda işler öyle bi boyuta gelmişti ki, toprak üç beş soylunun mülkiyetindeydi. Kapıya dayanan devrim önce yargı sistemi reformuyla engellenmeye çalışıldı (Diakov 289). Bu nedenle Drakon, Atina'da ağır ceza yasasını çıkardı. Friedell'e göre “*kanla yazılmış bu yasaların amacı, her yerde hala yaygın olan kan davasının öfke ve keyfiyetine son vermektir.*” (87). Onun yasalarının en önemli sonucu cinayet vakalarında adaleti sağlayan *oikosun* yerini *polis*in almasıdır. Drakon'un yasalarındaki dikkat çekici nokta aile yapısının otoritesini devlete devretmeye çalışmasıydı (Cartledge *Pratikte Antik Yunan* 61).

Polisi yöneten aristokratların kabile hukukunu keyfi bir şekilde uygulamasının sonucunda alt sınıfların huzursuzlanması ve ardından gelen Kylon darbesiyle harekete

geçen soylular adına Drakon, esasen yine soyluların çıkarlarına uygun olarak kabile hukukun yazılı bir derlemesini yapmıştır. Yine de bu önemli bir dönüşümdür. Zira tanrıların yasası olan *thesmoinin* yerini insanların yasası olan *nomoi* almıştır. (Ağaoğulları, *Sokrates'ten Jakobenlere* 37).

Goldhill, Atina tarihinde iki yöneticiyi istisna olarak tanımlar: Solon ve Peisistratos. İlki idol diğeri ise kötü örnektir (*Aşk, Seks ve Tragedya* 34). Her ikisi de büyük ölçüde kendi niyetlerinden bağımsız olarak demokrasiye giden yolu açmışlardır. Demokrasi tarihine bakmaya kronolojik olarak önce geldiği için Solon'dan başlayacağız.

Aristoteles Solon öncesi dönemi “*çoğunluğun küçük bir azınlığın kölesi olduğu polis düzeni*” olarak tarif eder. Bu yüzden “*halk (demos) güçlülere karşı isyan etti ve mücadele şiddetliydi*” der (*Atinalıların Anayasası* 5.1). Bu yüzden Atina soyluları, Yunan dünyasının yedi bilgesinden biri sayılan Solon'u *arkhon* olarak göreve çağırdılar ve ona *nomothet*, yani yasa koyucu unvanını verdiler (Ağaoğulları, *Kent-Devletinden Demokrasiye* 28-29). Solon'a fakirlerin sıkıntılarını giderecek ve böylece tiranlığı engelleyecek bir anayasa düzenlemesi için yetki verdiler. Solon'un çıkardığı yasalar sınıf çatışmalarını bir nebze hafifletti (Pomeroy 137). Solon bir orta yol bulmaya çalışıyor gibi gözükse de özünde Drakon'un getirdiği düzeni koruyordu. Yurttaşlar servetlerine göre sınıflandırılıyor ve bu sınıflandırmaya göre politik haklar elde ediyorlardı (Ağaoğulları, *Sokrates'ten Jakobenlere* 37).

“*Ne kadar uygunsu o kadar hak verdim halka,
Ne fazla verdim ne de hakkını yedim.
Zenginlik ve güçlerinden dolayı itibar sahibi olanlara da,
Hiçbir densizlik yapamayacaklarını gösterdim.
Güçlü kalkanımla karşı durdum iki taraftan da savrulan mızraklara,
İzin vermedim hiçbirinin haksızca üstünlük sağlanmasına.*”

Aristoteles, *Atinalıların Devleti* 12.1.

Solon bir yandan halk için adaleti vurgularken bir yandan da elitlerin hem topraklarını hem de yönetimdeki üstün rollerini kapsayan haklarını da korumayı amaçlamıştı. Aristoteles'in aktardığına göre “*halk, onun toprağı yurttaşlar arasında yeniden bölüştürmesini, soylular ise eski ya da eskisine benzeyen bir siyasi rejim kurmasını bekliyordu*” (*Atinalıların Devleti* 11.2). Ama o ikisine de ters düşmüştü. Solon “*köylülerle toprak sahipleri arasında, ortada, yerini almıştı*” (Thomson *İlk Filozoflar* 256). Köylülere kendileri için yeterli olduğunu düşündüğü gücü verdi, toprak sahipleriniyse insafli olmaları için uyardı.

Solon'un ilk işi fakirlerin sıkıntılarına yönelmek olmuştu. Kişinin aldığı borca karşılık arazisini ve kendi hayatını teminat gösterip köleleşmesini yasakladı, borçların

affedildiğini ilan etti. Bu şekilde köleleştirilen kişilere özgürlüklerini geri verdi. Attika dışına köle olarak satılan Atinalıları geri getirtti. Borç köleliğinin kaldırılması uzun vadede dışarıdan devşirilen köle emeğine ihtiyacı arttırarak Atina'nın yayılmacı ve saldırgan bir dış politika benimsemesine sebep oldu. Bunun yanı sıra, Atina'nın uzunluk ve ağırlık ölçülerini gözden geçirerek diğer polislerle ticareti kolaylaştırdı. Zeytin yetiştirilmesini teşvik etti ve tahıl ihracatını yasakladı. Zanaatkarları bölgeye çekmek için Atina'ya gelip yerleşenlere Atina vatandaşı olma hakkı verdi. Bütün bu yenilikler Atina İmparatorluğu'na giden yolu açtı.¹⁸

Kendisi de aristokrat olan fakat o dönemde ticaretle zenginleşen bir aileden gelen Solon, tüm toprakların eşit şekilde paylaşılması talebini kabul etmedi (Friedell 88). Ancak ticaretle zenginleşen kentli tüccarların yararına aristokrat sınıfa esaslı bir darbe indirdi. Engels'e göre "*aristokrasi, yalnızca paranın görkemli yürüyüşü karşısındaki güçsüzlüğünü göstermekle kalmamış, ayrıca kendi çerçevesi içinde, para, alacaklı, borçlu, borcun zorla ödenmesi gibi şeylere en küçük bir yer bulmakta da yetersiz kalmıştı*" (133). Yine de Solon eski düzenin tüm kalıntılarını ortadan kaldırmadı, aristokrat sınıfın politik önemini olduğu gibi bıraktı (Diakov ve Kovalev 293). Bunu politik imtiyazların gelire göre dağıtıldığı yeni düzene bakarak anlayabiliriz. Vatandaşları tarımsal zenginliklerine göre şu şekilde derecelendirdi:

1. *Pentakosiomedimnoslar*: 500 medimnos gelire sahip olanlar: Böyle bir gelire ancak *eupatridler* yani doğuştan soylu aristokratlar sahipti. *Arkhon* olmak ve bunun sonucunda Areopagosa girmek sadece bunların hakkıydı (Diakov ve Kovalev 292).
2. *Hippeisler*: En az 300 medimnosluk gelire sahip olanlar: Askere atlarıyla gidebilecek gelire sahip oldukları için bunlara "atlılar" deniyordu. Çoğunluğunu kent soylu *demirgoslar* oluşturuyordu. Bunlar *Dört yüzler Meclisine* ve ağır ceza mahkemelerine seçilebiliyorlardı (Diakov ve Kovalev 292).
3. *Zeugitisler*: 200 medimnosluklar: Bunlar iki çift öküzü bulunan küçük çiftçilerdir (Thomson *Tarihöncesi Ege II* 362). İlk iki sınıf gibi bunlar da *Dört yüzler Meclisine* ve ağır ceza mahkemelerine seçilebiliyorlardı (Diakov ve Kovalev 292).
4. *Thetes*: 200 medimnostan az geliri olanlar: Yoksul köylülerden oluşan bu sınıf Halk Meclisi'ne (*ekklesia*) ve ağır ceza mahkemesine girebiliyordu; seçmek ve oy vermek

¹⁸ Engels ve Marx Atina'daki sınıflar arası gerilimi ve onun sonuçlarını şöyle tarif eder: "İşte Atina halkı içinde tatlı uygarlık güneşinin doğuşu böyle oldu" (*Ailenin, Özel Mülkiyetin ve Devletin Doğuşu* 131).

gibi hakları vardı, ama kendileri seçilemezdi (Diakov ve Kovalev 292). Bu sınıf vergiden muaf tutulmuştu (Ağaoğulları 31).

Vatandaşların politik yaşama katılmaları artık kökenlerine göre değil, servetlerine, gelirlerine ve buna göre yer aldıkları sınıfa bağlıydı. Böylece Solon, doğuştan soylu sınıfın yürütme erkini kaldırmış oldu (Diakov ve Kovalev 291). Ayrıca bu dört sınıf yeni bir askeri örgütlenmenin de temelini oluşturdular. Herkes savaşa kendi maddi imkanlarıyla katılabildiği için sadece ilk iki sınıf süvari olabiliyordu. Üçüncü sınıf zırh alabildiği için ağır piyade oluyordu. Dördüncü sınıf ise zırhsız hafif piyade oluyor ya da donanmada kürekçi olarak hizmet ediyordu (Engels 136). Bu sınıfa bu hizmeti için daha sonra para ödenmeye başlanacaktı ve böylece bu sınıfın politik önemi de artacaktı.

Solon çocuksuz ailelerinin vasiyetini bırakabileceği varisler edinmelerini sağlayan yasayı da lağvetti. Böylece zenginliğin birkaç ailenin elinde toplanması da engellemiş oldu (Pomeroy ve diğ. 139). Ayrıca tutumluluğu zorunlu kılan, aşırı lüksü ve soyluların düğünler ve cenaze törenleri için yaptıkları masrafları yasaklayan yasalar çıkardı (Diakov ve Kovalev 291).

Yukarıdaki gruplamaya göre tüm sınıflardan erkek vatandaşlar, *heliaia* adı verilen kurumda jüri olarak görev alabildi. Yargı sistemine getirdiği en devrimci yenilik ise sadece mağdurun ya da ailesinin değil, bir suç işlendiğine inanan herhangi birinin dava açabilme hakkı oldu. Ayrıca, Solon'un halk meclislerini yeniden kurması tüm Atina vatandaşlarının meclise katılıp yöneticileri seçmesini sağladı. Böylece adalet ve yürütme tüm vatandaşların sorumluluğu haline geldi. Halk meclisleri, Dörtüzler Meclisi ve ağır ceza mahkemeleri Atina yönetiminin yeni kurumları oldular (Diakov ve Kovalev 292).

Solon'un düzenlediği yasalar, Atina devletini Atina vatandaşlarının oluşturduğu yapının bir bütün olarak yönetmesi ilkesini yerleştirmiştir. Bir iç çatışma sırasında tarafsızlığın kabul edilemez olduğuna yönelik yasası, tüm vatandaşların devlet işlerinde sorumluluk alması hususundaki kararlılığını göstermekte, vatandaş da özünde kamu işlerine katılım gösteren kişi olarak tanımlamaktadır. Aslında bu Atina tipi demokrasinin özüdür.¹⁹

¹⁹ Bu konuda, Solon yasalarından yıllar sonra, Perikles ünlü Cenaze Söylevi'nde şöyle der: “Politika ile hiçbir ilgisi olmayan bir adamın, kendi işiyle ilgilenmesini söylemiyoruz; burada hiçbir işi olmadığını söylüyoruz”. Demokraside, hiçbir işle ilgili olmamak “yararsız” anlamındadır. Özel bir vatandaş için standart kelime idiotestir. İngilizce “idiot” kelimesi burdan gelmektedir, “kendi dünyası içinde yaşayan aptal” anlamına gelmektedir (Goldhill *Aşk Seks ve Tragedya* 202).

Yasaların açıklığa kavuşturduğu bir başka husus da düzenli bir toplum için kadınların hal ve hareketlerinin düzenlenmesinin vazgeçilmez bir koşul kabul edilmesine rağmen, rollerinin özel hayatla sınırlanması ve bu nedenle siyasal alandan tamamen dışlanmalarıdır.

Solon borç köleliğini ortadan kaldırarak demokrasinin temelini oluşturan özgür köylüyü yaratmış oldu. Böylece Atinalıların köleleşmesinin önüne geçildi. Ancak yukarıda belirttiğimiz gibi uzun vadede köle emeğinin dışarıdan devşirilmesi ihtiyacı doğdu. Onun toplumu gelirine göre sınıflara ayırıp, politik görevleri buna göre belirlemesi sonucunda Engels'in deyimiyle "*düzene yepyeni bir öge*" girdi: özel mülkiyet. Vatandaşların hakları ve görevleri, toprak mülklerinin büyüklüğüne göre ölçüldü ve mülk sahibi sınıfların etkisi arttığı ölçüde, kandaşlığa, yani soya, dolayısıyla soyluluğa bağlı politik güç alaşağı edildi (Engels 136). Fakat tüm bunlara rağmen onun reformları eski sosyal yapıyı tamamen ortadan kaldıramadı ya da kaldırmadı, ancak zayıflattı (Thomson, *İlk Filozoflar* 19). Bunun için biraz daha zaman geçmesi gerekekti.

Görüldüğü üzere demokrasinin ortaya çıkışının koşulları ekonomik koşullardaki değişime sıkı sıkıya bağlıydı. Bu ekonomik gelişimin kadınlar üzerindeki etkilerini ilerleyen bölümlerde göreceğiz. Ancak şimdi demokrasinin anti-kahramanı olan Peisistratos ve oğullarının dönemine, yani tiranlık dönemine kısaca bakacağız.

1.3.3. Tiranlıktan Demokrasiye: Peisistratos ve Kleisthenes'in Reformları

*"Kim kendi çağında Peisistratos'tan daha bilgili,
Söz sanatında daha usta ve daha kültürlüydü,
Homeros'un o günlere kadar karmakarışık olan yapıtlarını
Bugünkü biçimleriyle düzene soktuğu söylenen Peisistratos'tan?"*
— Cicero

Altıncı yüzyıl Atinası, sınıfsal ve buna bağlı politik eşitsizliklerin neden olduğu toplumsal huzursuzluğun damga vurduğu bir dönemdi (Goldhill, *Aşk, Seks ve Tragedya* 190). Aristokrat sınıf ile yoksul yurttaşlar arasındaki gerilim, Solon'un uzlaştırmacı reformlarına rağmen giderilememişti. Bu koşulların ortasında, zenginleşen orta sınıf (*demiurgoi*), aristokrasiye karşı halkla birleşme eğilimi göstermiş ve bu durum, Atina'da tiranlık rejiminin zeminini hazırlamıştı (Kılan Paksoy 48).

Tiranlar, özellikle halkın desteğini arkasına alarak iktidarı darbe yoluyla ele geçiren figürlerdi. Thukydides'e göre tiranlığın ortaya çıkışı, artan zenginlik ve eşitsizlikle

doğrudan bağlantılıydı (Thukydides I.13). Bu bağlamda Peisistratos, dar gelirli kesimlerin taleplerini temsil eden popülist bir figür olarak yükselmişti. Ova, kıyı ve tepe adamları olarak bölünmüş Atina toplumunun “tepe adamları”nın lideri olan Peisistratos, bu grubun zaferiyle tiranlığı kurmuştu (Goldhill, *Aşk, Seks ve Tragedya* 192).

Solon’un akrabası olan Peisistratos, MÖ 560 civarında darbe ile iktidarı ele geçirmiş, birkaç kez devrilmesine rağmen MÖ 540’ta gücünü kalıcılaştırmıştı (Ağaoğulları, *Kent Devletinden İmparatorluğa* 36). Aristoteles, Peisistratos’un “*kenti diktatörce değil, yasalara saygılı şekilde yönettiğini*” söylerken (*Atinalıların Devleti* I.14), bazı araştırmacılar onun Solon yasalarına hem bağlı kaldığını hem de bunları kendi çıkarına göre kullandığını belirtmişti (Diakov, s. 141).

Tarihsel olarak Peisistratos’un önemi yalnızca ekonomik ve toplumsal düzenlemelerle sınırlı değildi. Çalışmamız açısından en önemli kısmı tiyatronun ve tragedyanın Atina’ya gelişi onun döneminde gerçekleşmiş olmasıdır. Peisistratos, Dionysos kültürünü aristokrat dini yapıların karşısına koyarak kırsal bir tapımı kente taşımış ve MÖ 534 civarında Kent Dionysia festivalini düzenleyerek tragedya yarışmalarını başlatmıştı (Thomson, *İlk Filozoflar* 245).

Peisistratos’un ardından gelen oğulları döneminde, aristokrasi ve halk arasındaki eşitleme çabaları demokrasinin zeminini hazırlamıştı. Zenginleşen yeni orta sınıf, artık tiranlık gibi koruyucu yapılara ihtiyaç duymaz hâle gelmişti. Böylece tiranlık önce ilerici, ardından da gerici bir kuvvet olarak değerlendirilmiş ve ortadan kaldırılmıştı (246). Bu dönüşüm, Peisistratos’un dönüştürdüğü toplumsal yapının, kendi iç dinamikleriyle başka bir siyasal modele evrilmesinin önünü açmıştı.

İşte bu tarihsel kırılma noktasında, Atinalılar siyasi yönelimlerini radikal biçimde yeniden tanımlamaya yöneldi. Böylece sahneye Kleisthenes çıktı. Onun müdahalesi yalnızca tiranlığa karşı bir cevap değil, aynı zamanda Atina’da politik düşüncenin ve kurumsal demokrasinin doğuşu anlamına geliyordu. Vernant’ın ifadesiyle, Kleisthenes’in reformları “*politikada bir dönüşüm değil, politikanın kendisinin kuruluşu*”ydu (*Mit ve Düşünce* 161).

Kleisthenes, Atinalıların aile bağlarına dayalı kimliğini mahalle (*deme*) bağlarına dönüştürerek politik kimliğin temellerini yeniden tanımladı. On kabileye ayrılan yurttaşlar, her yıl kura ile seçilen temsilcilerini meclise (*boule*) gönderir hâle geldi ve böylece doğrudan katılımcı demokrasi modeli inşa edildi. Ayrıca Hestia kültürünün

bireysel evlerden ortak *polis* ocağına dönüşümü (*hestia koine*), toplumsal aidiyetin yeniden örgütlenmesinde kritik bir rol oynadı (163).

Kleisthenes'in kurduğu bu yeni düzenle birlikte *boule*, *ekklesia*, *heliaia* gibi kurumlar halkın aktif katılımına açıldı. Politik görevler kurayla ve dönüşümlü şekilde yürütülmeye başlandı. Reformlarının meclis oylamasına sunulması, sürecin kendisinin de demokratik olduğunu gösteriyordu. Goldhill'e göre, Kleisthenes insanları "*kendi kendilerinin yöneticisi*" haline getirmişti (*Aşk, Seks ve Tragedya* 193).

1.3.4. Klasik Çağ: Demokrasi

1.3.4.1. Pers Savaşları ve Atina'nın Yükselişi

Pers istilasası tehdidi, Yunan *polisleri* arasında ortak bir "Hellen" kimliği geliştirilmesine katkı sağladı. Özellikle Atina'nın donanma gücüyle öne çıkması, Perslere karşı direnişte merkezi bir rol üstlenmesine zemin hazırladı. Bu mücadele sürecinde Atina, liderliğini kurduğu ittifaka dahil olan diğer *polislerden* topladığı vergilerle ekonomik olarak güçlendi. Böylece, yurttaşlara meclis ve jüri görevleri karşılığında ödeme yapabilecek kurumsal kapasiteye ulaştı. Donanmadaki kürekçiler gibi alt sınıfa mensup yurttaşların savaşta önemli roller üstlenmesi, politik yaşamda da söz sahibi olmalarının önünü açtı (Pomeroy ve diğ. 175–176; Kinzl 53–55).

Bu gelişmelerin ardından MÖ 477 yılında Atina'nın öncülüğünde Delos Birliği kuruldu. Birliğin amacı, Pers tehdidini kalıcı olarak bertaraf etmektir. Üye *polisler* Atina'ya belirli oranlarda haraç ödemeye başladı; bu kayıtların bazıları taş bloklara işlenerek günümüze kadar ulaşmıştır. Atinalı General Kimon'un komutasında birlik kuvvetleri yirmi beş yıl boyunca Persler'e karşı savaşmayı sürdürdü. Bu dönemde kurulan Kleroukhia kolonileri, fakir Atinalı yurttaşlara yeni topraklar sağlayarak hem sosyal dengeyi güçlendirdi hem de Atina'nın toprak üzerindeki hegemonyasını genişletti (Pomeroy ve diğ. 178).

1.3.4.2. Demokrasi Üzerine Tartışmalar: Themistokles'ten Kimon'a

Atina'da demokratik sürecin gelişimi, yalnızca yasal reformlarla değil, aynı zamanda farklı liderlerin demokrasiye dair benimsediği yaklaşımlarla da şekillenmiştir. Soylu olmayan bir *arkhon* olan Themistokles, M.Ö. 5. yüzyılın başlarında Sparta'ya karşı

daha saldırgan bir dış politika izlenmesi ve donanmanın güçlendirilmesi gerektiğini savunmuştur. Themistokles'in amacı, donanma sayesinde alt sınıfların politikaya katılımını artırmak ve demokrasiyi genişletmektir (Pomeroy ve diğ. 174). Buna karşın, aristokrat kökenli komutan Kimon, Sparta yanlısı bir çizgide kalmayı tercih etmiş ve demokrasinin yaygınlaşmasına mesafeli yaklaşmıştır. Kimon'un desteklediği "hoplit demokrasisi" anlayışı, yalnızca silah ve zırhını karşılayabilecek ekonomik güce sahip yurttaşların siyasete katılmasını savunuyordu (Raaflaub 93).

Bu iki figür arasındaki siyasi mücadele, Atina'nın yönünü doğrudan etkiledi. Themistokles, halk desteğine rağmen *ostrakismos* (oylama ile sürgün) yoluyla sürgüne gönderildi. Daha sonra Kimon yükseldi; ancak 462 yılında Sparta'daki isyan nedeniyle Hellen Birliği'nden yardım isteyen Spartalılara yardım etmeye gittiğinde, yalnızca Atinalı askerlerin geri çevrilmesi büyük bir diplomatik krize yol açtı. Bu aşağılayıcı muamele Kimon'un popülaritesini zayıflattı ve o da halk tarafından *ostrakismos* ile sürgün edildi (Cartledge, *Pratikte Antik* 106). Böylece Ephialtes'in reformlarıyla birlikte Atina demokrasisinin yeni bir evresine girildi.

Yunan demokrasisinin bu erken döneminde, siyasi güç erkek yurttaşlar arasında neredeyse eşit şekilde dağılmaya başlasa da kadınlar, göçmenler ve köleler bu yapının dışında tutulmuştur. "Siyasal eşitlik" kavramı, ancak yurttaş olan erkekler için geçerliydi. Bu yapısal dışlayıcılık, Antigone gibi tragedya karakterlerinin temsil ettiği kadın figürlerinde de izlenebilir. Tragedya metinleri, bir yandan kadınların toplumsal dışlanmışlığını görünür kılarken, diğer yandan onların ahlaki ve politik hakikatleri dile getirebildiği tek alanı da sunar (Stehle 141; Pomeroy ve diğ. 180). Bu yönüyle tragedya, Atina demokrasisinin dışlayıcı yapısına yönelik bir sorgulama alanı işlevi de görebilir.

1.3.4.3. Demokrasinin Zirvesi: Perikles Döneminde Politik ve Kültürel Dönüşüm

Kimon'un ardından en güçlü figür olan Ephialtes esrarengiz bir biçimde öldürüldü. Onun ölümünden sonra 461 yılında Perikles dönemi başladı ve 30 yıl sürdü (Mansel 316). Perikles'in döneminde Atinalılar yönetim biçimlerini *demokratia*, yani *kratosun demosa* ait olduğu bir yönetim olarak adlandırır olmuşlardı.²⁰ Aristoteles'e göre onun

²⁰ Burada *demostan* kasıt, mecliste oy kullanan ve mahkemelerde jüri olarak görev yapan erkek vatandaşlardı (Pomeroy ve diğ. 180).

döneminde “devlet biçimi daha halkçılaştı.” (Atinalıların Devleti 27). Thukydides ise Perikles’i şöyle tanımlıyordu:

Perikles diğer insanlardan büyük saygı görürdü. Halkına son derece egemen bir durumdaydı. Ayrıca bu sevgiyi hak ettiğinden dolayı halka yaranmak gibi bir yaklaşımı da yoktu. Zaman zaman halka karşı gelebiliyordu. Gereksiz yere üzüldüklerinde onların cesaretlerini yeniden kazanmalarını sağlıyor, kendisine haksızlık yaptıklarında da korkutuyordu. Yönetim biçimi demokrasi olarak adlandırılrsa da gerçekte var olan bir monarşiydi.”
Peleponnesos Savaşları, II, 65.

Aynı eserinde Thukydides’in aktardığına göre Perikles ünlü cenaze söylevinde şöyle der:

“Bizim devletimiz azınlığın değil çoğunluğun çıkarlarını gözetmektedir. Bu nedenle de ismi demokrasidir. Herhangi bir anlaşmazlık anında herkes yasalar karşısında eşittir. Ancak konu kamu yaşamına katılmak olduğunda kim diğerlerinden daha üstünse yönetimde o bulunur. Atina’ya hizmet eden hiç kimse kendisinin fakir olmasından ya da o an için devletin bulunduğu güç durumundan dolayı utanç duymaz.”
Peleponnesos Savaşları, II, 87.

Diakov ve Kovalev’e göre ise Perikles orta sınıfın çıkarlarını savunuyordu. Ticaretle uğraşanların, esnafların, varlıklı çiftçilerin ve Pers savaşlarının sonuçlarından kötü etkilenen köylülerin tarafındaydı (Diakov ve Kovalev 330). Bu dönem aynı zamanda savaşlar dönemi olduğu için demokrasi askerlerin ve kürekçilerin devrimiydi (Faulkner 65).

Hangi sınıfın çıkarlarını korursa korusun Atina’yı Yunan dünyasında lider konuma taşıyan ve Atina emperyalizminin şekillendiricisi Perikles’ti. Kendisi bir *strategostu*. Görevi kendiden başka dokuz *strategos* ile birlikte yürütmesine rağmen *ekklesia*da hiçbir komutanın onun kadar nüfuzlu yoktu. Perikles döneminde *ekklesianın* toplanma sıklığı arttı ve on günde bir toplanan bir meclis haline geldi. Bu toplantılara yaklaşık altı bin kişi katılıyordu (Pomeroy ve diğ. 180). Daha önceki dönemlerden farklı olarak herkesin konuşup, söz almaya hakkı vardı. Toplantılara başlarken “topluluğa konuşmak isteyen var mı?” diye sorulurdu (Sowerby 57). Aristokratlardan oluşan *areopagos* ise bu dönemde önemini yitirmeye başladı. *Ekklesia* ve *boule* üzerindeki denetimini yitirerek sadece dinsel konuları denetlemeye devam etti (Mansel 317).

Perikles tüm sınıflardan vatandaşların politik yaşama daha etkin katılabilmesi için bazı önlemler aldı. Tüm vatandaşlara bir yasa tasarısına karşı anayasaya aykırılık nedeniyle dava açma yetkisi tanındı. Bu yasaya *graphos paranomos* deniyordu. Bu yasadan ve *areopagosun* önemini yitirmesinden sonra Atina’da jürili mahkemeler önem kazandı.

Perikles ayrıca alt sınıfları teşvik etmek için vatandaşların *bouleye* katılması karşılığında bir ücret ödenmesini sağladı. Atina da zaten çoğunluğunu zengin kişilerin oluşturduğu bu görevlilere para ödenmesi aristokratik değer sisteminde aslında bir utanç kaynağıydı (Diakov ve Kovalev 331).

Bu dönemde Atina yalnızca politik bir güç değil, aynı zamanda bir kültür merkezi hâline geldi. Herodotos ve Thukydides gibi tarihçiler bu dönemde eser verdi. Sofokles, Euripides ve Aiskhylos gibi büyük tragedya şairleri yine Perikles ile aynı dönemde yaşadı. Sofokles'in bizzat Perikles'e yakınlığı bilinmektedir. Her ne kadar onun eserlerinde doğrudan politik göndermeler yer almasa da *Antigone* gibi tragedyalarında yer alan politik gerilimler, demokratik bir yapının kültürel izdüşümleri olarak yorumlanabilir. Dolayısıyla bu dönemde tragedya, yalnızca estetik bir tür değil, aynı zamanda politik katılımın ve yurttaşlık tartışmasının ideolojik bir sahnesi hâline gelmiştir.

Tragedyanın yükselişi ile demokrasinin gelişimi arasındaki bu eşzamanlılık dikkat çekicidir. Atina demokrasisinin yükselişiyle birlikte gelişen tragedya türü, yalnızca sanatsal bir ifade biçimi değil, aynı zamanda siyasal yapının ahlaki ve toplumsal sınavlarını yansıtan bir tartışma zemini olarak da işlev görmüştür. Nitekim tragedyanın çöküşü ile Atina demokrasisinin gerilemesi aynı tarihsel döneme denk düşer. Bu paralellik, tragedyanın demokratik düzenin ideolojik sürekliliğinde oynadığı rolü daha da görünür kılar.

Bu bölüm boyunca Atina demokrasisinin tarihsel gelişimini Karanlık Çağ'dan itibaren izledik. İlkel aristokratik yapılar, Solon'un reformları, Peisistratos'un tiranlığı, Kleisthenes'in kurumsallaştırıcı hamleleri ve nihayetinde Perikles döneminde ulaşılan demokratik zirve, Atina'nın hem politik hem de kültürel dönüşümünün zeminini hazırlamıştır. Bu dönüşüm, vatandaşlık anlayışının, kamusal katılımın ve sanatsal üretimin yeni bir toplumsal düzlemde yeniden şekillenmesidir.

Bu bağlamda, tragedya bu dönüşümün ideolojik ve kurumsal izdüşümüdür. Ancak bu dönüşümün en önemli bileşeni, tüm bu gelişmelerin mekansal, simgesel ve politik çekirdeği olan *polis* kavramıdır. Bir sonraki bölümde, tragedyayı mümkün kılan özgün yapıyı, yani Atina *polis*inin siyasal işleyişini, kamusal kurumlarını ve toplumsal aidiyet biçimlerini ayrıntılı biçimde ele alınacaktır.

1.4. TRAGEDYANIN POLİTİK ZEMİNİNDE *POLİS*

Polis, Antik Yunan dünyasında toplumsal ve siyasal hayatın temel organizasyon biçimidir. Hem bir mekân hem de bir yönetim modeli olarak, Yunan uygarlığının özgün kimliğini şekillendiren kurucu bir yapı sunar. Tarihsel, politik ve ekonomik dönüşümlerin ürünü olan *polis*, insanların bir arada yaşama, karar alma ve birlikte yönetme biçimlerinin maddi ve düşünsel ifadesidir.

Polis, çoğu zaman –ve haklı olarak– Yunan uygarlığının temel kurumu olarak değerlendirilmiştir. Bu yaklaşım, Yunan dünyasını anlamının ancak Yunanlıların yaşadığı toplumsal formun, yani *polis*in yapısını kavramakla mümkün olduğunu ileri sürer (Hansen, s. 1). Bu bölümde, *polis*in tarihsel gelişimini ve temel özelliklerini inceleyerek, onun hem toplumsal hem de düşünsel temeller üzerindeki etkisini açığa çıkarmayı amaçlıyoruz.

Bir önceki bölümde ele aldığımız gibi, tragedyanın mekansal ve politik kökeni olarak *polis*, aynı zamanda politik düşüncenin de başlangıç noktasıdır. Nitekim “politika” kavramı da doğrudan “*polise* ait işler” anlamından türetilmiştir. Bugün sıkça “kent-devlet” ya da “şehir-devlet” şeklinde çevrilen *polis* kavramı, aslında daha karmaşık bir yapıya işaret eder. “Kent” ve “şehir” kelimeleri eşanlamlı gibi görünse de farklı tarihsel ve kültürel bağlamlara işaret eder. “Şehir” medine kavramıyla ilişkilendirilirken, “kent” mekansal ve sosyo-ekonomik ilişkilerin birliğini ifade eder. Bu nedenle “kent-devlet” ifadesi nispeten daha uygun bir çeviri olsa da *polis* Antik Yunan’a özgü yapısıyla diğer kent-devletlerinden ayrılır (Ağaoğulları, *Kent Devletinden İmparatorluğa* 12).

Özellikle Atina örneğinde, *polis* kendine özgü deneyimiyle ayırt edici bir model sunar (Ağaoğulları, *Sokrates’ten Jakobenlere* 22). Mogens Herman Hansen’in ifadesiyle, “bir polis kısmen kent, kısmen devlettir” (s. 58). Dolayısıyla *polis*, hem fiziksel-coğrafi bir birim hem de soyut bir siyasal-toplumsal formdur (Cartledge *Pratikte Antik Yunan* 19). Onu özgün kılan iki temel yön vardır: küçük ölçekli yapısı ve kent ile devlet arasındaki kopmaz bağ. Neredeyse tüm *polis*lerde, kent merkezi ile ona bağlı hinterland birlikte düşünülür; her *polis*-kenti aynı zamanda bir *polis*-devletidir ve tersi de geçerlidir. Bu bağlamda *polis*, kent-devleti modelinin Antik Yunan versiyonu olarak, dünya tarihinde 1.000’i aşkın örneğiyle en yaygın kent-devleti ağına sahne olmuştur (Hansen 146).

Devlet ve *polis* üç temel unsur etrafında şekillenir: belirli bir toprak parçası; politik bağlamda vatandaşlar, hukuki bağlamda sakinlerle özdeşleşmiş bir halk ve bu nüfus üzerinde yasal düzen kurma ve uygulama yetkisine sahip bir politik kurumlar sistemi. Ancak burada *polis* ile devlet arasında önemli bir fark göze çarpar: Devlet öncelikle toprakla tanımlanırken, *polis* öncelikle halkla özdeşdir (Hansen 64).

Sonuç olarak *polis*, yalnızca Antik Yunan'daki bir kent-devleti modeli değil, aynı zamanda siyasal düşüncenin, yurttaşlık anlayışının ve toplumsal örgütlenmenin temel eksenidir. Onun anlaşılması hem Antik Yunan dünyasının hem de modern siyasal kavrayışın köklerini anlamak bakımından temel bir zorunluluktur. Küçük ölçekli yapısına rağmen, *polis* hem kültürel üretimin hem de siyasal katılımın özgün bir mecrası olmuş, bu yönüyle tragedya gibi estetik biçimlerin doğuşuna da zemin hazırlamıştır.

1.4.1. *Polisin Ortaya Çıkışı ve Toplumsal Yapısı*

Yunan *polis*lerinin tarihsel kronolojisi üzerine hâlâ süren bilimsel tartışmalar, *polis*in kökenine dair kesin bir tarih vermeyi zorlaştırır. Bazı araştırmacılar bu yapının kökenini Miken Çağı'na (MÖ 1600–1100) kadar götürürken, bir diğer kesim ise *polis*in ancak Karanlık Çağ'da (yaklaşık MÖ 1100–700) ortaya çıktığını savunur. Bu durumda bile, ilk *polis*lerin MÖ 900 civarında mı yoksa MÖ 700 gibi daha geç bir tarihte mi şekillendiği sorusu açık kalır (Hansen 39).

Miken uygarlığının çöküşünü izleyen 400 yıllık dönem, yani Karanlık Çağ, Yunan tarihçileri tarafından Homeros Çağı olarak da adlandırılır. Bu dönem, toprağa dayalı aristokratik yapıların güç kazandığı bir evredir. Arkaik dönemle birlikte belirginleşmeye başlayan *polis* örgütlenmesinin kurucusu da bu aristokrat sınıflardır (Pomeroy ve diğ. 71–72).

Bu döneme gelindiğinde, artık ilkel kabile döneminin eşitlikçi topluluk yapısı geride kalmıştır. Toplum, kan bağına dayalı *genos*lar, bu *genos*ların birleşiminden oluşan *fratril*er ve onların bir araya gelmesiyle şekillenen kabileler etrafında örgütlenmiştir. Bu kabile yapısının içinde, aristokratların iktidarını güçlendirmesi ancak *demos*lar üzerinde yeni bir yönetim düzeni kurmasıyla mümkündür. Bu dönüşümde merkezi figür *basileus* iken, zamanla onun yetkileri aristokratik yaşlılar meclisi olan *boule*'ye aktarılmış, halk meclisinin gücü ise sınırlandırılmıştır (Pomeroy ve diğ. 81).

Yeni ortaya çıkan *polis*lerde yöneticilik çoğunlukla kısa süreli ve dönüşümlü olarak belirlenmiş olsa da *boule* üyelikleri hayat boyu sürmekteydi. *Boulenin* bu merkezi konumu, zamanla aristokratik bir oligarşinin doğmasına neden olmuştur. Bazı *polis*lerde baş yöneticiye hâlâ *basileus* denmekle birlikte, *arkhon* unvanı giderek yaygınlaşmıştır. *Arkhandan demiurgoiye* geçiş ise, yönetimin aristokratik seçkinden, kentli üretici sınıflara doğru kaydığını ve demokrasinin gelişimini imlediğini gösterir (Ağaoğulları, *Kent Devletinden İmparatorluğa* 15).

Bu süreçte tüccar sınıfının yükselişiyle birlikte, aristokratlar ve onların dayandığı geleneksel yapılar dönüşüme zorlandı. Aristokratlar yoksul köylüleri borçlandırarak onları köleleştirirken, kentli tüccarlar ise yabancı köleleri kullanarak üretim ilişkilerinde yeni bir sömürü biçimi kurdular (Diakov ve Kovalev 289). Aristoteles'in de aktardığı gibi bu dönüşüm sancılıydı: “*Mücadele şiddetliydi ve iki parti (demos ve eupatrides) uzun süre karşı karşıya kaldı*” (*Atinalıların Devleti* V.2).

Bu sınıf çatışması döneminde, tiranlar Atina'da bir ara çözüm olarak ortaya çıktı. 560–514 yılları arasında tiranlar Atina'yı yönetti. Kimi kaynaklara göre tiranlar, demokrasinin gelişimini hızlandıran geçiş figürleriydi. Tiranlar döneminde zenginle fakir arasındaki eşitleyici etki, demokrasinin temellerinin atılmasına katkı sağlamıştır (Pomeroy vd, 2020, 141). Nitekim MÖ 5. yüzyıla gelindiğinde Atinalılar kendi yönetim biçimlerini *demokratia*, yani “*kratosun* (güç, erk) *demosa* ait olması” olarak tanımlar hâle gelmiştir (180).

Bu süreçte Atina *polisi* sadece siyasal anlamda değil, kültürel ve düşünsel anlamda da en gelişkin formuna ulaşmıştır. Zira Antik Yunan'ın büyümlü kurumu *polistir*, ancak onu büyümlü kılan unsur demokrasidir (Ağaoğulları, *Sokrates'ten Jakobenlere* 21). Her *polis* üç temel niteliğiyle tanımlanır: *eleutheria* (bağımsızlık), *autonomia* (özerklik) ve *autarkeia* (kendine yeterlik). Vatandaşlar için *polis*, sadece bir yönetim yapısı değil, aynı zamanda hayatın anlamını şekillendiren bir kimliktir. Friedel'in deyiimiyle: “*Her türlü varoluş salt onunla anlam kazanır, insani değerler onunla tamamlanır*” (100).

Yine de bu idealleştirilmiş yapı evrensel olarak paylaşılmaz. Kimileri için *polis*, doğrudan demokrasinin örnek modelidir; kimileri içinse eşitsizliklerin ve köleliğin demokrasi kisvesiyle sürdürüldüğü bir yapıdır (Ağaoğulları *Sokrates'ten Jakobenlere* 21). Thomson'a göre gelişmiş köleci toplumlarda devletin tipik formu, en yüksek derecede köleci demokrasi olan *polistir* (*İlk Filozoflar* 16). Diakov ve Kovalev ise daha net bir biçimde şöyle yazar: “*Polis, kölelerin ve yoksulların emeğinin sömürü merkezidir*” (271). Marx da bu değerlendirmeyi destekler: “*Antik dünyada, ticaretin*

etkinliğiyle ticari sermayenin gelişimi her zaman köleci bir ekonomiyle sonuçlanmıştır; burada, çıkış noktasına uygun olarak, artı-değer üretimine yönelik bir ataerkil köleci sistemin basit dönüşümüne ulaşılabilir” (Kapital, Cilt I, s. 687).

Bu durumda *polis*in ortaya çıkışı yalnızca sosyo-politik değil, aynı zamanda ekonomik bir dönüşümün ürünüdür. MÖ 8. yüzyıl sonunda ticaretin canlanması, para ekonomisinin gelişmesi, aristokrasiyi ortaya çıkarırken; toprağını kaybeden köylülerin pazar çevresine göçü, ilk kentsel alanları doğurmuştur. Bu yeni sınıf, Homeros’ta *thetes* olarak geçen, emeğinden başka bir şeyi olmayan kişilerdir (Ağaoğulları, *Sokrates’ten Jakobenelere* 25).

Bu nedenle *polis*in tarihi, sınıflı toplumların tarihiyle iç içedir. Eş zamanlı olarak hem özgürlüğün hem de sömürünün alanı olan *polis*, Antik Yunan kültürünün ve politik düşüncesinin tüm çelişkilerini içinde barındırır.

Bu bağlamda, *polis*in yapısal çelişkileri özellikle kadınların, kölelerin ve yabancıların toplumsal ve dramatik temsili üzerinden daha da görünür hâle gelir. *Polis*, kamusal alanda yalnızca özgür erkek yurttaşların yer alabildiği bir sistem kurarken, özel alanın temel organizasyonu olan *oikos*, kadınların görünmeyen emeği üzerine kurulmuştur. Kadınlar, hem aile içindeki üretim ilişkilerinin sürdürücüsü hem de yurttaşların yetiştirilmesinde merkezi rol oynayan figürler olmalarına rağmen, politik katılım haklarından bütünüyle yoksun bırakılmıştır. Köleler ve *metoikoi* (yabancılar) gibi kadınlar da yurttaşlık dışında konumlandırılmış; bu gruplar sistemin işlemlerini sağlarken ona dahil edilememiştir.

Tam da bu nedenle, tragedya gibi kamusal ve kolektif bir sanat biçimi, *polis*in dışladığı bu figürlerin temsil alanına dönüşür. Kadın karakterler tragedyada *polis*in meşruiyetini sınavan etik ve politik çatışmaların taşıyıcısı hâline gelir. Bu temsil, kadınların politik dışlanmışlıklarını telafi etmektense, onların kamusal alanda nasıl tahayyül edildiklerine dair ideolojik bir ayna sunar. Bu çalışma açısından bu nokta oldukça önemlidir. Zira özellikle *Antigone* tragedyasında da görüleceği gibi, kadın karakterler *polis* düzeninin çelişkilerini görünür kılar; devletin yasaları ile ilahi yasalar, kamu ile özel alan, erk ile hakikat arasındaki gerilimleri temsil ederler. Dolayısıyla kadınların *polis* düzeni içinde marjinalleşmiş konumu, yalnızca sosyal gerçeklik değil, aynı zamanda dramatik yapının temel dinamiğidir.

1.4.2. Aristoteles'e Göre Polis: Doğa, Birey ve Toplum

Aristoteles *Politika* adlı eserinde önce *polisi* sosyo-ekonomik açıdan ele alır. Ona göre, *polis*in çekirdeği *oikostur*, yani ailedir. Ancak politik yapısını analiz ederken *polis*in temelini bu kez özgür yetişkin erkekler, yani yurttaşlar oluşturur. Bir kent olarak *polis* kadınları, çocukları, köleleri ve yabancıları kapsar; ancak bir devlet olarak *polis* yalnızca özgür erkek yurttaşlara aittir. Özgür doğan herkes yurttaş sayılsa da her yurttaş eşit değildir. Yunan yurttaş; kadın değil erkek, köle değil özgür, yabancı değil yerli, çocuk değil yetişkin olduğu müddetçe, tüm diğer yurttaşlarla eşit saygı ve itibarı hak eder (Cartledge *Deep Plays* 10).

Thukydides, *polis* sözcüğünü hem surlarla çevrilmemiş köyler topluluğu hem de surlarla çevrili kent anlamında kullanır (I.2–7). Aristoteles'e göre ise *polis*, klanların (*gene*) ve köylerin (*komai*) bir araya gelerek oluşturduğu bir topluluktur. Her *polis*, bireylerin tek başına ulaşamayacağı “iyi yaşam” hedefini mümkün kılmak üzere insanları belirli bir şekilde bir araya getiren bir birliktir. Bu bağlamda *polis*, yalnızca bir siyasal yapı değil, aynı zamanda özgürleştirici bir yaşam alanıdır. Politik yaşam, bireyleri insana özgü yetileri pratiğe dökerek mükemmelleştirme yolunda özgürleştirir. Dolayısıyla *polis*, baskı aracı değil, bireyin gelişimini mümkün kılan doğal bir bağlamdır (Abramson 115). Aristoteles, *polis*in “doğal” bir varlık olduğunu göstermek için üç ana argüman geliştirir:

1. Bileşenlerin Doğallığı Argümanı: *Polis*in en küçük birimi *oikostur*. *Oikos*, erkeklerin kadınlarla ve kölelerle birleşmesinden doğar. Bu birliktelik üzerine düşünülmüş bir toplumsal seçim değil, canlıların doğasına içkin olan çoğalma eğiliminden kaynaklanır. Aristoteles, “*oikos, ilk olarak erkeklerle kadınların ve kölelerin birleşmesinden ortaya çıkmıştır*” diyerek bu doğallığı vurgular (*Politika*, I.1252b). *Oikos*lar birleşerek *demeleri*, *demeler* de birleşerek *polisi* oluşturur. O halde *polis* de doğal bir yapıdır.

2. Nihai Neden Argümanı: Aristoteles, burada meşe palamudu ve meşe ağacı örneğini verir. Meşe palamudunun meşe ağacına dönüşmesi doğası gereğidir; o nedenle palamudun ne olduğunu ancak meşe ağacına dönüştüğünde anlayabiliriz. Aynı şekilde *polis*, bireyin potansiyelini gerçekleştirmesini mümkün kılan doğal bir ortamdır. *Polis*, bireyin kendi kendine yetmesini ve gelişmesini sağlayan nihai nedendir (Abramson, 2008: 135). “*Biz herhangi bir şeyin yetkinleşme sürecinin*

tamamlanmış ürününe o şeyin doğası deriz” der Aristoteles (*Politika*, I.2, 11). O hâlde insanın doğası *polis* tir.

3. Bütün-Parça İlişkisi Argümanı: Aristoteles, insanın *polis* karşısındaki konumunu açıklamak için “el-insan” örneğini verir. El, insandan ayrıldığında artık işlevini yitirir. Aynı şekilde, insan da *polis* dışında kaldığında işlevsizleşir, insan olmaktan çıkar. Aristoteles bu noktada şöyle der: “*Doğası gereği devletsiz olan ve yalnız yaşayan bir insan ya aşağı bir varlıktır ya da daha üstün bir şeydir ya hayvandır ya da tanrı*” (*Politika*, I.1253a). Abramson’a göre, bu argüman Aristoteles’in *polis* e verdiği metafizik statüyü en açık şekilde ifade eder: İnsan ancak *polis* içinde insan olur (Abramson 136).

Aristoteles’in *polis* anlayışı, insan doğası, toplumsal düzen ve politik yaşam arasında ayrılmaz bir bağ kurar. Ona göre *polis*, bireyin potansiyelini gerçekleştirebileceği, özgürlük kazanabileceği ve iyi yaşam amacına ulaşabileceği bir doğal yapı olarak bireyden önce gelir. “Zoon politikon” (politik hayvan) tanımı, insanın ancak *polis* içinde insanlaşabileceğini ifade eder. Bu çalışma açısından Aristoteles’in *polis* anlayışı, politik alanın sınırlarını çizen *oikos* ve *polis* ilişkisini anlamlandırmamıza olanak tanır; özellikle de *Antigone* gibi tragedyalarda karşılaşacağımız çatışmaları çözümleyebilmek için düşünsel bir zemin sunar.

1.5. FELSEFİ KURAMDAN İDEOLOJİK YORUMA: MODERN TRAGEDYA YAKLAŞIMLARI

19. yüzyıldan itibaren tragedya kavramı, yalnızca sanatsal bir tür olarak değil, felsefi ve tarihsel bir süreç olarak da ele alınmaya başlanmıştır. Hegel, Nietzsche ve Kant gibi düşünürler tragedyayı etik, estetik ve insan doğası açısından yorumlayarak, antik Yunan tragedyasını modern düşüncenin merkezine yerleştirmiştir.

1.5.1. Tragedyada Etik ve Ahlaki Gerilim: Hegel ve Kant

Hegel’in tragedya anlayışı, etik sistemlerin çatışması olarak tanımlanabilir. *Estetik Üzerine Dersler*’de tragedya, “iki haklı tarafın çatışması” olarak belirlenir: bireysel vicdan ile evrensel yasa arasında bir çarpışma. Antigone, kardeşine duyduğu kutsal bağlılık ve yeraltı yasalarına olan sadakatle hareket ederken; Kreon, şehri ve onun düzenini temsil eden dünyevi yasaları uygular. Hegel, bu çatışmayı yalnızca ahlaki değil, tarihsel bir bilinç düzeyinde de okur: “*Antigone’nin hukuku aile hukukudur,*

Kreon'unkisi ise devletin hukuku; ikisi de haklıdır, ancak birlikte var olamazlar” (Hegel 2020). Tragedya, bu iki haklı pozisyonun birbiriyle çelişmesini sahneye koyarak etik sistemlerin sınırlarını gösterir.

Kant ise tragedyanın etkisini daha çok bireyin duygu, akıl ve ahlak sistemleri üzerindeki uyumuyla açıklar. *Yargı Gücünün Eleştirisi*'nde, “yüce” olanın insanda hayranlık, korku ve aynı anda ahlaki bir kendilik bilinci uyandırdığını belirtir (Kant §26). Ona göre tragedya, izleyiciyi estetik bir dehşete sürüklerken aynı zamanda ona ahlaki özgürlük hissi kazandırır. Bu noktada Kant, tragedyanın eğitici yönünü estetik yücelikle bağdaştırır: “*İnsan, doğanın karşısında aciz kaldığını fark ettiğinde bile, içindeki ahlaki yetinin yüceliğini hisseder.*” Bu nedenle Kant'a göre tragedyalar, yalnızca duyguları harekete geçiren değil, aynı zamanda izleyiciyi içsel olarak geliştiren deneyimlerdir. Trajik kahramanın yıkımı, seyircinin içsel ahlak duygusunu harekete geçiren bir tür estetik derstir.

1.5.2. Varoluş ve Kaos Arasında Tragedya: Nietzsche ve Alman Romantizmi

Nietzsche, *Tragedyanın Doğuşu* adlı eserinde tragedyayı insan varoluşunun en derin çatışmalarını sahneye taşıyan bir sanat biçimi olarak tanımlar. Ona göre tragedya, iki temel güç olan Apollon ve Dionysos arasındaki gerilimden doğar. Apollon, düzen, biçim, ölçü ve bireysel kimliktir; Dionysos ise sarhoşluk, taşkınlık, kolektivite ve benlikten feragat ile ilişkilidir. Tragedyanın asıl gücü bu iki karşıt ilkenin çatışması ve geçici uzlaşmasında yatar: “*Dionysos sayesinde yaşamın dehşetini kabul ederiz, Apollon sayesinde ise ona bir biçim veririz*” (Nietzsche *Tragedyanın Doğuşu* 45). Antik tragedya, özellikle de Aiskhylos ve Sofokles'in eserleri, Nietzsche'ye göre bu gerilimli birlikteliğin doruk noktasıdır. Ancak Sokrates'le başlayan rasyonel düşünce geleneği, Dionysosçu bilinçdışını bastırmış ve tragedyanın ölümüne neden olmuştur (Nietzsche *Tragedyanın Doğuşu* 93–98).

Alman Romantikleri için tragedya, bireyin kozmik güçlerle, tanrılarla ve kaderle mücadelesini temsil eder. Bu anlayış, modern bireyin yalnızlaşmış deneyimini aşkın bir anlatıya yerleştirerek hem estetik bir tazelik hem de ideolojik bir öz taşımasına olanak tanır. Tragedya bu bağlamda hem Alman kültürel kimliğinin bir sembolü hem de “Yunan mucizesi”nin modern dünyadaki yankısı hâline gelir.

1.5.3. Tragedyanın Politikleşmesi: Vernant, Foucault ve Brecht

20. Yüzyıla gelindiğinde tragedyaya yönelik okumalar yalnızca estetik ya da etik değil, aynı zamanda politik ve toplumsal bağlamlarla iç içe geçmeye başlamıştır. Jean-Pierre Vernant ve Pierre Vidal-Naquet'nin birlikte hazırladıkları *Myth and Tragedy in Ancient Greece* adlı eser, tragedyanın Atina demokrasisi ile olan ilişkisini yeniden kurar. Onlara göre tragedya, doğrudan halk meclislerinde şekillenen politik bir formdur; tragedyanın merkezinde bireyin yalnızca tanrılarla değil, *polis* düzeniyle de mücadelesi vardır (Vernant ve Vidal-Naquet *Mit ve Tragedya* 25–30). Tragedya bu bağlamda yalnızca ahlaki bir sorgulama değil, Atina vatandaşlığı, yasa ve kamu düzeni üzerine doğrudan politik bir tartışmadır. Vernant'ın okuması, tragedyayı doğduğu sosyal bağlamın merkezine yerleştirerek, onun kolektif hafıza ve kimlik inşasındaki rolünü açığa çıkarır.

Michel Foucault ise tragedyaya doğrudan çok az yer verse de *Hapishanenin Doğuşu*, *Cinselliğin Tarihi* gibi eserlerinde iktidar, cezalandırma ve beden politikaları üzerinden kurduğu analiz, tragedyanın iktidar yapılarıyla ilişkisini düşünmeye olanak tanır. Foucault'nun trajik olanla kurduğu dolaylı ilişki, özellikle suç, yasa, yargılama ve kamusal cezalandırma gibi temaların trajik temsil biçimleriyle nasıl iç içe geçtiğini gösterir. Tragedyadaki tanrısal ya da insani adalet değil, iktidarın görünürlüğü, bedenın disipline edilmesi ve seyircinin düzenin meşrulaştırılmasına dâhil edilmesi, Foucault'nun analiz çerçevesine yerleştirilebilir.

Bertolt Brecht ise tragedya ile daha doğrudan bir hesaplaşma içindedir. *Epik Tiyatro Kuramı*'nda klasik tragedya anlayışını eleştirir ve onu burjuva ideolojisinin yeniden üretim aracı olarak görür. Tragedyanın izleyiciyi edilgen kıldığını, olayların “olması gerektiği gibi” sunulduğu bu yapı içinde izleyicinin değişimi düşünmesinin engellendiğini savunur. Brecht'in epik tiyatrosu, sahnedeki olayların tarihsel, değiştirilebilir ve eleştirilebilir olduğunu vurgular (Brecht 84). Ona göre seyirci acıma ya da korkuya kapılmamalı; sahnelenen olayların neden böyle geliştiğini sorgulamalıdır. Bu da tragedyaya değil, epik yapılandırmalara alan açar. Brecht'in yaklaşımı, tragedyanın kolektif hafızadaki işlevini ve sınıfsal içeriğini yeniden kurgular.

1.5.4. Modern Yorumların Sınırları: Goldhill'in Eleştirisi ve Bireysel Okumalar

Modern tragedya okumalarında bireyin içsel çatışmalarına ve öznel deneyimlerine yapılan vurgu, antik tragedyanın kolektif ve kamusal bağlamının gölgede kalmasına neden olmuştur. Simon Goldhill, özellikle bu bireyselleştirici yaklaşımlara yönelik eleştirileriyle öne çıkar. *How to Stage Greek Tragedy Today* adlı eserinde, tragedyanın yalnızca bireysel travmaların değil, dinsel, siyasal ve kolektif normların tartışıldığı kamusal bir deneyim olduğunu vurgular. Ona göre modern psikanalitik ya da feminist okumalar — her ne kadar özgürleştirici yönler taşısa da — tragedyanın özgün bağlamından kopmasına yol açar (Goldhill 108–115).

Judith Butler'ın *Antigone's Claim* (2000) adlı çalışması, bu tür modern yorumların güçlü bir örneğidir. Butler, Antigone'yi ataerkil yasa karşısında konuşamayan, ama bedeniyle direnen bir figür olarak ele alır. Antigone'nin sesi toplumsal sembolik düzenin dışında kalır; bu nedenle onun eylemi, yasa öncesi ya da yasa dışında bir etik jest olarak okunur (Butler 11–13). Bu yaklaşım Antigone'yi modern queer ya da feminist öznenin prototipi hâline getirir. Ancak bu okuma biçimi, Goldhill'e göre tragedyanın kolektif işlevini silikleştirir: Antigone artık bir yurttaş değil, bireysel bir bilinç ya da arzunun ifadesi olur.

Benzer biçimde Freud'un *Düşlerin Yorumu* eserinde Oidipus mitini bireysel arzular ve bilinçdışı çatışmalar üzerinden yapılandırması da tragedyanın tarihsel-toplumsal bağlamdan soyutlanmasına neden olmuştur. Freud için Oidipus yalnızca bir mitolojik figür değil, evrensel bir içsel çatışmanın sembolüdür. Ancak bu yorum, tragedyayı hem dinsel hem kamusal boyutundan uzaklaştırır. Goldhill'e göre bu tür psikanalitik ve postyapısalcı okumalar, tragedyanın “kamusal tartışma” işlevini görmezden gelerek, onu modern bireyin yalnızlığına indirgeyen bir çerçeve sunar (Goldhill *Greek Tragedy* 116).

Dolayısıyla bu tür modern yorumlar, tragedyayı politik bir kurumdan, felsefi bir tartışma platformundan ziyade, öznel bir deneyime dönüştürmektedir. Tragedya artık bir *polis* olayı değil, bir “psikolojik vaka” hâline gelir. Goldhill'in uyarısı, tragedyanın yalnızca yeniden okunması değil, yeniden bağlamsallaştırılması gerektiğidir. Antik metinleri bugünün sorunlarına bağlamak değerli olabilir; fakat bu yapılırken onların tarihsel ve kolektif boyutunun göz ardı edilmemesi gerekir. Tragedya bir *polis* içinde yurttaş olmanın, yasa ve iktidarla yüzleşmenin sahnesidir.

Bu noktada, tez boyunca ortaya konulan tarihsel ve kolektif perspektif, modern yorumlara eleştirel bir arka plan sağlamaktadır. Tragedyanın ideolojik, kültürel ve siyasal işlevini merkeze alan bu yaklaşım, onu yalnızca bireysel bir duygu durumu değil, kamusal bir deneyim olarak konumlandırmayı mümkün kılar.

1.6. DEMOKRASİ, *POLİS* VE TRAGEDYA: ANTİK YUNAN'DA POLİTİK OLAN VE DRAMATİK OLAN

Antik Yunan tragedyası ritüel temelli bir kültürel üretim, toplumsal bir kurumsallaşma ve politik bir eylem sahasıdır. Ritüel kökenlerinden itibaren tragedyada gözlemlenen erginleme ve kolektif bilinç unsurları, tragedyanın doğrudan toplumsal ihtiyaçlara ve dönüşümlere yanıt veren bir form olduğunu gösterir. Aristoteles'in *mimesis*, *katharsis* ve *hamartia* gibi kavramlarla tragedyaya kazandırdığı felsefi çerçeve, bu dramatik biçimi yalnızca taklit değil, bilgi üretimi ve etik sorgulama alanı haline getirir.

Bu kuramsal derinliğin üzerine inşa edilen politik yorum, tragedyayı Atina demokrasisinin merkezine yerleştirir. Drakon, Solon, Peisistratos ve Kleisthenes gibi figürlerin reformlarıyla şekillenen Atina, tragedyanın doğrudan desteklendiği bir yurttaşlık kültürü üretmiştir. Tragedyanın *theorikon* ile desteklenmesi ve *liturgia* yoluyla kamusal biçimde finanse edilmesi, onu yalnızca seyirlik bir etkinlik değil, yurttaşlık görevi haline getirir. Tragedya burada bir sanat formundan çok daha fazlasıdır: Halkın kolektif deneyimini, politik tartışmalarını ve etik gerilimlerini sahnede dile getiren bir kamu forumudur.

Polis kavramı da bu bağlamda sadece mekânsal değil, zihinsel ve ideolojik bir çerçeve sunar. Aristoteles'e göre doğa, birey ve toplum ilişkisi içinde *polis*, tragedyanın toplumsal temelini oluşturur. Tragedya, yurttaşın hem birey olarak etik bir özne hem de politik olarak tanımlanmış bir aktör oluşunu işler. Bu nedenle tragedya hem bireysel bir iç çatışmayı hem de kamusal bir düzenin kırılma anını temsil eder.

Modern dönem düşünürleri –Hegel, Kant, Nietzsche, Vernant, Brecht ve Butler– bu yapıyı çeşitli boyutlardan yeniden ele alarak tragedyayı çağdaş etik, epistemolojik ve politik meselelerle ilişkilendirmiştir. Böylece Antik Yunan tragedyasının güncel yorumları, onun sadece geçmişin değil, bugünün de tartışmalarına ışık tutan bir alan olduğunu gösterir.

Sonuç olarak, tragedya Antik Yunan'da politik olanla dramatik olanın kesişiminde hem estetik hem de ideolojik bir kurum olarak varlık kazanmıştır. Bu kurum, bir halkın

kendine bakma, geçmişiyle hesaplaşma ve geleceğini kurma biçimidir. Bu yönüyle tragedya, sanat ile politika arasında bir köprü, birey ile toplum arasında bir aynadır. Bir sonraki bölümde, bu tarihsel ve kurumsal çerçevenin Sofokles'in tragedya anlayışında nasıl temsil edildiği incelenecektir. Daha sonra *Antigone* tragedyasına odaklanılarak, yasa ile ahlak, kamusal ile özel alan, yurttaşlık ile bireysel sadakat gibi temaların nasıl dramatik biçimde ifade bulunduğu analiz edilecektir.



İKİNCİ BÖLÜM

SOFOKLES TRAGEDYASI: ANTİK SAHNEDEN ÇAĞDAŞ DÜŞÜNCEYE

“Filozofların arasına son derece bilgili bir adamı ve gerçekten de ilahi bir şairi ekleyelim:
Sofokles.”

— Cicero, De Divinatione

2.1. SOFOKLES’İN YAŞAMI VE POLİTİK BAĞLAMI

Birinci bölümde tragedyaya dair genel bir çerçeve çizilerek bu dramatik türün kökenleri, yapısal özellikleri ve Antik Yunan dünyasındaki yeri incelendi. Tragedyanın dönemin politik, toplumsal ve kültürel dinamikleriyle sıkı bir ilişki içinde geliştiği vurgulandı. Bu bağlamda, Atina demokrasisinin oluşumu ve dönüşümü, savaşların yarattığı toplumsal etkiler ve tragedyanın bu süreçlerdeki rolü ele alındı. Bu bölümde ise Antik Yunan tragedya geleneğinin en önemli temsilcilerinden biri olan Sofokles’in yaşamı ve eserleri tarihsel bağlamı içinde değerlendirilecektir. Öncelikle Sofokles’in kısa bir biyografisi sunulurken, onun entelektüel gelişimi ve yaşadığı dönemin politik ve toplumsal koşullarıyla ilişkisi ele alınacaktır. Ardından tragedya anlayışı incelenecek ve bu anlayışın kendisinden önceki ve sonraki tragedya yazarlarıyla bağlantıları değerlendirilecektir. Son olarak tarihsel süreç içerisinde Sofokles ve eserlerine dair yapılan araştırmalar ile felsefi yorumlara yer verilerek onun trajik dünyasının nasıl okunduğu ve farklı dönemlerde nasıl yorumlandığı tartışılacaktır.²¹ Böylece, üçüncü bölümde *Antigone* yalnızca bir tragedya metni olarak değil, Sofokles’in düşünsel ve sanatsal birikiminin bir ürünü olarak ele alınacaktır.

2.1.1. Sofokles’in Biyografisi ve Toplumsal Konumu

Sofokles, Antik Yunan tragedya yazarları arasında en tanınanlardan biridir. Onun hakkında, diğer Yunan şairlerine kıyasla daha fazla bilgiye sahip olmamıza rağmen bu bilgilerin büyük kısmı güvenilir tarihsel kaynaklara değil anekdotlara ve efsanelere dayanır. Sofokles’in biyografisi oyunlarının el yazmalarında, Bizans ansiklopedisi *Suda*’da ve çeşitli antik yazarların aktardığı hikâyelerde bulunur.

²¹ Bu bölümde “Sofokles’i okumak tarihsel olarak yüklü bir faaliyettir.” diyen Simon Goldhill’i takip ediyorum. Ayrıntılı bilgi için bkz: Goldhill, *Sophocles and The Language of Tragedy*, 249-264.

Sofokles'in doğum tarihi kesin olarak bilinmemekle birlikte, akademisyenler genellikle MÖ 497/496 veya MÖ 495/494 yıllarını kabul eder. Ölüm tarihi ise MÖ 406/405 olarak kaydedilmiştir. Buna göre, Sofokles yaklaşık 90 yıl kadar yaşamıştır. Onun hayatı neredeyse 5. yüzyılın tamamını kapsar, bu da onun Atina'nın hem yükseliş hem de çöküş dönemlerine tanıklık ettiği anlamına gelir. Yaşamı boyunca 123 ila 130 arasında oyun yazdığı düşünülse de bu eserlerden yalnızca yedi tanesi günümüze ulaşmıştır. İlk oyununun MÖ 468 yılında sahnelendiğine dair yaygın bir kanı vardır ve bu aynı zamanda onun ilk zaferini kazandığı yıl olarak kabul edilir (Latacz 144).

Sofokles'in bir tragedya şairi olarak yaşamına dair elimizdeki bilgiler, onun eserlerini anlamak için tek başına yeterli değildir. Antik kaynaklarda aktarılan birçok ayrıntının belirsizlik taşıması nedeniyle, özellikle onun toplumsal ve siyasal konumuna dair çıkarımlarda bulunurken daha geniş bir bağlam ve daha çeşitli kaynaklara dayanmak gerekmektedir. Bu konuda Ruth Scodel'in yaklaşımı önemli bir çerçeve sunmaktadır. Scodel, *Sophocles' Biography* adlı makalesinde çeşitli antik kaynakları karşılaştırarak Sofokles'in biyografisini yeniden inşa etmeye çalışmıştır. Ancak bu çalışmada Sofokles'in yaşamına dair doğrudan antik kaynaklara yönelmek yerine Scodel'in değerlendirmelerinden birkaç örnek alınmıştır. Scodel'in (30) aktardığına göre, antik kaynaklardan edinilen bilgiler Sofokles'in başarılı ve halk arasında sevilen bir şair olduğu sonucunu desteklemektedir. Örneğin, komedi şairi Phrynichus'un Muses adlı eserinde Sofokles'e dair yaptığı göndermeler onun dönemindeki itibarı hakkında önemli ipuçları sunmaktadır (fr. 1 Meineke = fr. 31 Hock) Şöyle yazmıştır:

*“Ne mutlu Sofokles'e, uzun bir ömrün ardından öldü,
Şanslı ve yetenekli bir adamdı,
Pek çok güzel tragedya yazdı
Ve iyi bir ölümle, hiçbir kötülük yaşamadan ayrıldı.”* (Aktaran Scodel, 31).

Antik kaynaklarda Sofokles'in toplumsal kökeni ve ailesi hakkında da çeşitli iddialar öne sürülmüş, ancak onun aristokrat çevreyle olan ilişkileri ve kamusal görevleri, bu iddiaların doğruluğu konusunda soru işaretleri yaratmıştır. Bu kaynaklarda yer alan tartışmalardan biri de onun mesleki geçmişine dairdir:

“Sofokles, Sofilos'un oğludur; Aristoxenos'un iddia ettiği gibi bir marangoz ya da demirci yahut Istrus'un ileri sürdüğü gibi bir bıçak ustası değildir. Ancak belki de marangoz ya da demirci olarak çalışan köleleri vardı. Zira böyle bir kökenden gelen birinin, kentin en saygın adamları olan Perikles ve Thukydides ile birlikte general

olarak görev yapmaya layık görülmesi pek olası değildir. Ayrıca, komedi şairlerinin Perikles'i bile eleştirmekten çekinmediği bir dönemde, Sofokles'in hicivden tamamen muaf tutulması da düşünülemezdi.” (Vita 1–6’dan aktaran Ruth Scodel 26-37).

Yukarıdaki alıntıda, Sofokles’in soylu bir aileden geldiğine dair kanıt olarak, üstlendiği önemli kamu görevleri ve sosyal kökeniyle ilgili hiciv içeren komedilere maruz kalmaması gösterilmektedir. Her iki çıkarım da makul görünmektedir. Dolayısıyla, Sofokles’in üstlendiği kamu görevlerini daha ayrıntılı incelemek, bu çalışmanın kapsamı açısından yerinde olacaktır. Aynı şekilde dönemin komedya eserlerini de ele almak, onun toplumsal statüsüne dair daha bütüncül bir değerlendirme yapmamıza olanak sağlayacaktır.

2.1.1.1 Sofokles’in Kamu Görevleri

Latacz’ın aktardığına göre Sofokles’in “Atina sever” (*Philathenaios*) anlamına gelen bir yan adı vardır. Hatta Vita’da “En Atina sever” (*Philathenaiotatos*) olarak geçer (Latacz 144). Bunun sebebi Sofokles’in sadece bir şair değil, aynı zamanda Atina’da önemli kamu görevlerinde bulunmuş bir figür olmasıdır.

Sofokles, 443 yılında *Hellenotamias* (maliye yetkilisi) olarak atanmış ve Atina’nın en önemli mali görevlerinden birini üstlenmiştir. Bu görevde, Delos Birliği’nin (Atina’nın başını çektiği şehirler birliği) müttefiklerinden toplanan vergileri yönetmiştir. 441 yılında on kişiden oluşan kurulda birden fazla kez *strategos* (general) olarak görev yapmıştır. Perikles ile birlikte Samos’a yapılan bir seferde görev almıştır. Samos isyanının bastırılmasında rol almıştır. 413 yılında Atina’nın Sicilya Seferi’ndeki büyük yenilgisinin ardından oluşturulan *Proboulos* adı verilen olağanüstü yönetim kurulunda yer almıştır.²² Bu kurul, anayasa değişikliği dahil birçok önemli karar almıştır. Sofokles, oligarşinin geçici olarak iktidara gelmesini sağlayan yasayı desteklemiştir. Ancak, bunu oligarşi dışında başka bir alternatif görmediği için yaptığı söylenmektedir (Scodel 34).

Thomson’a göre Sofokles, aristokrat bir ailede doğmuş olmasının doğal bir sonucu olarak, ait olduğu sınıfın geleneksel dünya görüşünü benimsemiştir. Peloponnesos Savaşı’nın son yıllarında yurttaşlık haklarını kısıtlayan antidemokratik anayasanın güçlü bir savunucusu olması da bu tutumunu açıkça ortaya koymaktadır. Thomson,

²² Bu paragrafta bahis geçen görevler ve onların politik önemi için bu çalışmanın 1. Bölümüne bakılabilir.

onun ayrıcalıklı sınıfının çıkarlarını sorgulamadan kabul ettiğini ve bu ayrıcalıkları destekleyen ahlaki değerleri benimsediğini öne sürer. Ancak Sofokles'in sanatında ele aldığı temel çatışmalar, bu değerlerin içindeki çelişkileri fark edebilme yetisinden beslenmektedir. Onu sınıfındaki diğer bireylerden ayıran şey de tam olarak budur (Thomson, *Tragedyanın Kökeni* 380).

Osborne ise, Sofokles'in demokratik mi yoksa oligark bir lider mi olduğu konusunda kesin bir yargıya varmaz (270-287). Bunun yerine, kararlarını ideolojik bağlılıktan ziyade pragmatik bir bakış açısıyla aldığını ve keskin bir taraf tutmaktan kaçındığını öne sürer. Sonuç olarak, Sofokles hem demokratlar hem de oligarklar tarafından saygı gören bir figürdür ve Antik Atina'nın hem sanatsal hem de politik hayatında önemli bir yer edinmiştir. Mali ve askeri alanlarda kritik roller üstlenmiş, dönemin entelektüel figürleriyle yakın ilişkiler kurarak Atina'nın kültürel ve siyasi yaşamında aktif bir birey olarak tanınmıştır.

Sofokles'in Atina'da üstlendiği politik ve yönetsel sorumluluklar, onun tragedyalarında gözlenen belirgin bir ikilik duygusunu besler: bireyin iç dünyasındaki çatışmalar ile kamusal düzenin talepleri arasındaki gerilim. Özellikle *Antigone* ve *Kral Oidipus* gibi oyunlarında, yasa, iktidar ve yurttaşlık gibi temalar, dramatik birer motif olmalarının yanı sıra, Sofokles'in politik yaşamında bizzat karşılaştığı sorunların düşünsel iz düşümleridir. Bu nedenle, Sofokles'in tragedya tarzı, olaylara tek bir açıdan değil; çelişkili hakikatlerin karşı karşıya geldiği çok katmanlı bir yapıdan bakar. Onun karakterleri, yalnızca eylemlerinin değil, bu eylemlerin doğurduğu etik ve politik sonuçların da yükünü taşır.

2.1.1.2. Komedya Metinlerinde Sofokles'in Temsili

Sofokles'in kamu görevleri, onun Atina'daki siyasi ve toplumsal konumuna dair önemli bir çerçeve sunmaktadır. Dönemin kültürel ve edebi dinamikleri göz önünde bulundurulduğunda komedya eserlerinin de benzer şekilde değerli bir kaynak olduğu görülmektedir. Özellikle Aristophanes'in *Kurbağalar* ve *Barış* adlı eserleri Antik Yunan tragedyasına dair elimizdeki en eski eleştiridir (Segal, *Sophocles' Tragic World* 2) ve Atina'nın önde gelen figürlerine yönelik eleştiriler içermesiyle dikkat çeker. Bu noktada, söz konusu eserlerin Sofokles'i nasıl ele aldığı – ya da almadığı – incelenerek, onun toplumsal statüsüne dair daha kapsamlı bir değerlendirme yapılabilir.

Kurbağalar oyununda Dionysos, ölümler diyarına inerek Aiskhylos ve Euripides arasında en büyük tragedya yazarını belirlemek için bir yarışma düzenler. Bu yarışmada Sofokles doğrudan yer almaz, ancak Aiskhylos'un varisi olarak gösterilir. Dionysos, Euripides'in kurnaz bir yazar olduğunu ve kaçış yolları planladığını söylerken, Sofokles'i "barışçıl" bir figür olarak tanımlar. Onun için şöyle der:

"Hem Euripides anasının gözüdür, benimle birlikte buraya, yeryüzüne kaçmak için elinden geleni yapacaktır. Sofokles...hayattayken kuzu gibiydi, orada da öyledir." (11).

Oyunun sonunda Aiskhylos ölümler diyarından ayrılırken Euripides'i yerip, Sofokles'i şöyle över:

"Buradaki yerimi Sofokles'e bırakıyorum! Yerime geçsin ve ben dönene kadar korusun. Kendisi sanat işlerinde ikinci sırada gelir. Şu hilekâr, yalancı, akli havada herif asla tahtıma oturmamalı, hatta kendisi buna zorlansa bile!" (76).

Bu sahne, Sofokles'in tragedya dünyasında bir arabulucu, dengeli bir figür olarak görüldüğünü ve Aristofanes tarafından bir tartışma unsuru olarak ele alınmadığını gösterir. Sofokles, Atina tragedyası içinde bir "ideal" temsilci olarak görülür; ne Aiskhylos gibi güçlü bir otorite figürü ne de Euripides gibi yenilikçi ve tartışmalı bir isimdir.

Buna karşın, *Barış* oyununda Sofokles'e yönelik daha alaycı bir ima bulunur. Oyunda, yaşlanan Sofokles'in sanatsal ideallerinden çok maddi kazançla ilgilendiği öne sürülerek şu sözler söylenir: *"İhtiyarladı da para uğruna hasır üstünde denize açılıyor"* (700-705). Bu ifade, Sofokles'in yaşlılık döneminde tragedya dışındaki uğraşlara yöneldiğini ya da eserlerinden kazanç sağlama isteğinin arttığını ima eden bir taşlama olarak okunabilir. Ancak bu hiciv, Aristofanes'in Euripides'e yönelttiği gibi sert değildir. Aristofanes, Sofokles'i tragedya geleneğinde köklü ve tartışılmaz bir figür olarak sunarken, onun yaşlılık dönemindeki tutumuna hafif bir mizah katmaktan da çekinmez. Sofokles, Aristofanes'in eserlerinde ne Aiskhylos gibi tragedyanın mutlak otoritesi olarak yüceltilir ne de Euripides gibi ağır bir hicvin hedefi olur. Bunun yerine, tragedyanın istikrarlı, uyumlu ve saygın temsilcisi olarak konumlandırılır (Davidson 43).

Sofokles'in tragedya sanatı, yaşadığı dönemin politik, toplumsal ve etik çatışmalarını sahneye taşıyan güçlü bir düşünsel üretimdir. Onun eserleri, birey ile devlet, yasa ile vicdan, kader ile özgür irade arasındaki gerilimleri kesin yargılarla değil, izleyiciyi düşünmeye sevk eden dramatik yapılarla işler. Bizim çalışmamızın odağı olan

Antigone tragedyası, Sofokles'in tragedyaya getirdiği yeniliklerin ve onun düşünsel derinliğinin en çarpıcı örneklerinden biri olarak öne çıkar. Tragedya türüne biçimsel ve içeriksel katkıları hem sahneleme teknikleriyle hem de tragedyanın toplumsal işlevini yeniden tanımlayan yaklaşımlarıyla belirginleşir. *Antigone*'nin bu çerçevede nasıl konumlandığını anlayabilmek için, öncelikle Sofokles'in tragedya anlayışının temel ilkelerini ve bu türe kazandırdığı yenilikleri incelemek gereklidir. Bir sonraki bölüm, bu dramatik dönüşümün izlerini sürerek, *Antigone*'yi yalnızca bir mit anlatısı değil, Sofokles'in entelektüel dünyasının sahnelenmiş bir ifadesi olarak değerlendirmeye yönelik bir adım olacaktır.

2.2. SOFOKLES'İN TRAGEDYA ANLAYIŞI

Sofokles Antik Yunan tragedyasının en dengeli ve olgun formunu geliştiren yazarlardan biri olarak kabul edilir. Onun tragedya anlayışı, Aiskhylos'un geleneksel ve dini ağırlıklı üslubu ile Euripides'in yenilikçi ve eleştirel yaklaşımı arasında bir denge oluşturur (Davidson 38-52; Segal, *Sophocles' Tragic World* 7). Tragedyanın dramatik yapısını geliştirerek bireysel çatışmalara daha fazla odaklanmış, mitolojik anlatımı derinleştirerek kahramanlarının psikolojik iç dünyasını sahneye taşımıştır. Sofokles'in en belirgin yeniliklerinden biri, kahraman merkezli tragedya anlayışıdır. Knox'a göre, bu dramatik anlatım tarzı büyük ölçüde Sofokles'in eserleriyle belirginleşmiş ve tragedyanın ana akımı haline gelmiştir. Öyle ki, "Sofoklesvari" üslup, trajik kahraman kavramını şekillendiren en önemli anlatı yöntemi olarak kabul edilir (Knox 7).

Davidson ve Winnington-Ingram, büyük ölçüde bu görüşü benimsemekle birlikte bunun yalnızca kişisel bir dramdan ibaret olmadığını vurgular. Onun tragedyalarında, kahramanlar etik seçimleri ve içsel çatışmalarıyla trajedinin merkezine yerleştirilmiş bireylerdir (Davidson 40; Winnington-Ingram 75). Oidipus, Antigone ve Elektra gibi karakterler, onurlarına bağlı, büyük idealler uğruna mücadele eden figürler olarak resmedilir. Tanrılar tarafından belirlenen bir yazgıya sahip olsalar da trajik sonları yalnızca kaderin kaçınılmaz bir sonucu değildir. Sofokles, bireyin kendi seçimlerinin ve ahlaki sorumluluklarının tragedyanın belirleyici unsurları olduğunu vurgular. Örneğin, *Kral Oidipus* oyununda Oidipus'un trajedisi yalnızca kehanetlerin bir ürünü değil, aynı zamanda onun meraklı, kibirli ve inatçı kişiliğinin bir sonucudur.

Winnington-Ingram, Sofokles'in dini ve etik meseleleri tartışan bir düşünür olduğunu öne sürer. Ona göre, Sofokles'in tragedyaları, insanın ahlaki sınırlarını, tanrılar karşısındaki konumunu ve etik sorumluluklarını sorgulayan anlatılar sunar (Winnington-Ingram 79). Benzer şekilde Segal, Sofokles'in kahramanlarının salt bireysel kaderlerinden ziyade, daha geniş bir dünya görüşüyle şekillendiğini savunur. Ona göre, tragedya, kahramanların dünyadaki yerlerini keşfetmeye çalıştıkları bir model sunar ve bu keşif süreci trajik bir deneyime dönüşebilir (Segal *Sophocles' Tragic World* 22). Kahramanları, tanrısal güçlerin, kaderin ve insan doğasının sınırlarını sorgular. Bu bağlamda, Sofokles'in tragedya anlayışı, yalnızca bireyin iç çatışmalarını değil, aynı zamanda insanın evrendeki yerini ve varoluşsal sınırlarını da ele alan bir yapı ortaya koyar.

Bu bireysel ve evrensel boyutların birleşimi, Sofokles'in tragedyalarına politik bir bağlam da kazandırır. Robin Osborne'un belirttiği gibi, Sofokles'in tragedyaları doğrudan politik olayları yansıtmasa da Atina'nın 5. yüzyıldaki politik atmosferini ve yönetim anlayışını sorgulayan etik sorular ortaya koyar. *Antigone*, birey ve devlet arasındaki gerilimi merkeze alarak otoritenin sınırlarını tartışırken, *Kral Oidipus* liderlerin bilgiye erişimi ve karar alma süreçleri üzerine bir sorgulama sunar. *Philoctetes* ise pragmatizm ve ahlaki sorumluluk arasındaki dengeyi tartışarak savaş dönemi politikasına dolaylı göndermeler yapabilir. Sofokles'in politik olarak aktif bir figür olması ve devlet görevlerinde bulunması, onun tragedyalarının dönemin yönetim anlayışıyla iç içe geçmiş etik ve politik sorunlara dair bir tartışma sunduğunu düşündürür. Ancak Osborne'un vurguladığı gibi, bu eserler doğrudan bir politik söylem geliştirmek yerine, izleyiciyi yönetim, birey ve toplum ilişkileri üzerine düşünmeye yönlendiren dramatik yapılar olarak işlev görür.

Sofokles'in tragedyaları yalnızca etik ve politik meseleleri tartışmakla kalmaz, aynı zamanda dönemin Atina hukuk sisteminin işleyişine dair önemli göndermeler içerir. Edward Harris Sofokles'in oyunlarında hukukun merkezi bir rol oynadığını ve Atinalı izleyicilere hukukun üstünlüğü konusunda dolaylı mesajlar verdiğini öne sürer (287-301). *Antigone*'de Kreon'un bireysel otoritesini mutlak yasa gibi sunması, *Antigone*'nin ise ilahi yasaları ve halkın onayını savunması, Atina demokrasisinde yasa koyma süreçlerine dair bir tartışmayı yansıtır. *Kral Oidipus*'ta ise Sofokles, Atina cinayet yasalarına benzer bir çerçevede Oidipus'un suçunu ele alarak, bir yöneticinin hukuk karşısındaki sorumluluğunu inceler. *Oedipus Kolonos'ta*'da Oedipus'un Atina'ya sığınma hakkı talep etmesi ve Theseus'un ona koruma sağlaması, Atina'nın

yasal düzenine ve adalet anlayışına dair doğrudan bir örnek sunar. Sofokles'in bu hukuki temaları dramatik anlatısına entegre etmesi, tragedyalarını dönemin demokratik değerleri ve hukuk sistemiyle sıkı bir ilişki içinde şekillendirdiğini gösterir. Bu bağlamda, Sofokles yalnızca bireyin iç çatışmalarını değil, birey ile yasa, otorite ve toplumsal düzen arasındaki ilişkiyi de sahneye taşır (Harris 287-301).

Peter W. Rose ve George Thomson'a göre de Sofokles'in tragedyaları, bireysel çatışmaların ötesine geçerek toplumsal düzenin işleyişini, iktidar ilişkilerini ve sınıfsal yapıyı da sorgular. Peter W. Rose bu karakterlerin aynı zamanda sınıfsal aidiyetleri üzerinden değerlendirildiğini öne sürer. Ona göre, Sofokles'in tragedyaları aristokratik değerleri romantize ederken, demokratik Atina'daki izleyicilere sunulabilmesi için bu değerlerin belli açılardan yeniden yapılandırılması gerekir. *Ajax*, *Antigone* ve *Filoktetes* gibi oyunlarda kahramanlar, soyluluk ve doğuştan gelen erdem kavramlarıyla öne çıkar, ancak toplum içinde yalnızlaşmaları ve trajik sonları, aristokratik üstünlüğün sürdürülebilirliğini sorgular (Rose 216-217). Thomson da Sofokles'in tragedyalarında bireysel trajedinin ötesinde, toplumsal düzenin istikrarsızlığına dikkat çektiğini savunur. Özellikle *Kral Oidipus* özgürlük ve eşitlik temelinde kurulan bir düzenin çöküşünün bir alegorisi olarak okunabilir (379).

Tüm bu farklı araştırmacıların görüşlerinden çıkan sonuca göre, Sofokles'in tragedyaları hukukun işleyişini, otoritenin sınırlarını ve sınıfsal hiyerarşinin çelişkilerini sahneye taşıyan anlatılar olarak öne çıkar. Onun eserleri, bireyin iç dünyasından toplumsal düzene uzanan geniş bir sorgulama alanı yaratarak, Antik Yunan tiyatrosunu biçimsel ve düşünsel olarak dönüştüren temel yapıtlardan biri haline gelmiştir.

Sofokles'in tragedya sanatı, dramatik yapıdaki yenilikleriyle de öne çıkar. Aiskhylos'un tragedyalarında daha belirgin olan kolektif anlatımdan farklı olarak, Sofokles yukarıda da belirtildiği gibi bireysel kahramanların psikolojik derinliğini öne çıkarmış ve olay örgüsünü karakterlerin etik seçimleri üzerinden geliştirmiştir. Özellikle üçüncü oyuncunun (*tritagonist*) sahneye dahil edilmesiyle diyaloglar daha karmaşık hale gelmiş, karakterler arasındaki gerilim ve etkileşim güçlenmiştir (Davidson 45). Ayrıca, koronun rolünü dönüştürerek onu yalnızca bir anlatıcı değil, olaylara tepki veren ve dramatik gerilimi artıran bir öge haline getirmiştir. Ayrıca, koroyu 12 kişiden 15 kişiye çıkararak sahneleme açısından daha büyük bir topluluk

kullanmış, sahne tasarımına katkıda bulunarak tiyatronun görselliğini güçlendirmiştir (Winnington-Ingram 82).²³

Sofokles'in tragedya anlayışı, Aristoteles'in *Poetika*'sında tragedyanın en ideal biçimi olarak ele alınır. Aristoteles'in tragedya anlayışının temel bileşenleri olan *mimesis* (taklit), *katharsis* (duygusal arınma), *mythos* (olay örgüsü), *anagnorisis* (tanınma) ve *peripeteia* (tersine dönüş), Sofokles'in oyunlarında en iyi şekilde işlenmiştir (Kirby 152). Özellikle *Kral Oidipus*, Aristoteles'in ideal tragedya tanımını tam anlamıyla karşılayan bir eser olarak değerlendirilir. Oyun, mantıklı bir olay örgüsü içinde gelişirken, *hamartia*, *anagnorisis* ve *peripeteia* ile klasik tragedyanın zirvesini temsil eder.

Aristoteles'e göre tragedyanın gücü, seyirciyi korku ve merhamet duygularına sürükleyerek *katharsis* yaratmasında yatar ve Sofokles'in tragedyaları, özellikle *Kral Oidipus* ve *Antigone*, bu etkiyi en güçlü biçimde ortaya koyar (1452a-1453b).

Aristoteles, Sofokles'in karakter inşasını da ideal olarak değerlendirir. Ona göre, bir trajik kahraman “soylu ama kusurlu” bir figür olmalıdır (1452b35-1453a15). Sofokles'in kahramanları bu tanıma en uygun karakterlerdir. Oidipus, ahlaki olarak güçlü bir figürdür, ancak kendi doğasını anlamaya çalışırken yaptığı yanlış seçimler onun trajedisini oluşturur. Antigone ise, ahlaki doğruluğa olan bağlılığı nedeniyle otoriteyle çatışır ve trajik sona sürüklenir. Aristoteles'e göre, tam da bu tür kahramanlar, seyircide korku ve merhamet duygularını tetikleyerek en güçlü *katharsis* etkisini yaratır (1453b-7).

Aristoteles'in Sofokles'i Aiskhylos ve Euripides'ten ayrışması da bu noktada belirleyicidir. Aiskhylos, tragedyanın kurucusu olarak kabul edilse de mitolojik öğelere ve koro merkezli yapıya fazla bağlı kalması nedeniyle Aristoteles'in ideal tragedya anlayışıyla tam olarak örtüşmez. Euripides ise, gerçekçiliğe olan eğilimi nedeniyle sıkça eleştirilir ve Aristoteles, onun oyunlarının trajik etkiyi Sofokles kadar güçlü yaratmadığını öne sürer. Euripides'in karakterleri “oldukları gibi” tasvir edilirken, Sofokles'in kahramanları “olmaları gerektiği gibi” tasarlanır (1460b34-36). Bu durum, Aristoteles'in etik ve estetik ilkeleriyle en uyumlu tragedya anlayışının Sofokles'e ait olduğunu gösterir.

²³ Ancak, Ruth Scodel, bu yeniliklerin tamamını yalnızca Sofokles'e mal etmenin yanıltıcı olacağını, çünkü festivalden sorumlu *arkhon* ya da halk meclisinin de bu tür değişikliklerde söz sahibi olması gerektiğini belirtir. Ona göre, tüm yarışmacılar için eşit şartların sağlanması ve ek masrafların dikkate alınması gerektiğinden, bu yeniliklerin yalnızca bireysel bir kararın sonucu olduğunu düşünmek yanıltıcı olabilir (Scodel 29).

Bu bağlamda, Aristoteles'in *Poetika*'sında tragedyanın yapısını belirleyen temel öğelerin neredeyse tamamı Sofokles'in eserleriyle açıklanabilir. Sofokles hem dramatik yapıyı hem de karakter gelişimini en iyi biçimde işleyen tragedya yazarı olarak değerlendirilir. Oyunlarının olay örgüsü kusursuz bir mantık içinde ilerlerken, trajik kahramanlarının etik seçimleri ve bireysel sorumlulukları da Aristoteles'in tragedya kuramına tam anlamıyla uyar. Aristoteles için tragedyanın doruk noktası Sofokles'tir; çünkü onun eserleri, tragedyanın hem estetik hem de felsefi açıdan en gelişmiş halini temsil eder.

2.2.1.Sofokles'in Tragedyalarında Biçim ve Anlatı

Sofokles, Antik Yunan tragedya geleneğinde yalnızca bir oyun yazarı değil, aynı zamanda sahnelemeyi yöneten bir sanatçı olarak öne çıkmıştır. Onun eserlerinde tragedyanın biçimsel yapısı ve anlatı teknikleri hem dramatik etkileri hem de izleyiciyle kurulan ilişki açısından belirleyici olmuştur. Tragedyalarında dilin gücü, koronun işlevi, sahneleme unsurları ve seyirci ile etkileşim gibi unsurlar hem metinsel anlatıyı hem sahnesel deneyimi şekillendiren temel öğelerdir. C.W. Marshall (2012), Simon Goldhill (2012), Sheila Murnaghan (2012) ve Sarah H. Nooter (2012) gibi araştırmacılar, Sofokles'in bu farklı boyutlarını ele alarak onun tragedya anlayışını daha derinlemesine incelemişlerdir.

2.2.1.1. Dilin Gücü: Retorik, Stikomitiya ve Şiirsel Konuşma

Sofokles'in tragedyalarında dil, güç mücadelesinin ve karakterlerin kaderlerini belirleyen bir unsur olarak işlev görür. Tragedyalarda sıkça kullanılan önemli bir dramatik teknik olan stikomitiya, diyalogların hızlı ve kısa replikler halinde ilerlediği bir konuşma biçimidir. Bu teknik, karakterler arasındaki çatışmayı yoğunlaştırarak gerilimi artırırken, aynı zamanda tarafların argümanlarını kısa ve vurucu ifadelerle karşılıklı olarak pekiştirmelerine olanak tanır. Antik Yunan tiyatrosunda sık kullanılan stikomitiya, özellikle karakterler arasındaki politik, etik ve psikolojik gerilimi görünür kılmak için güçlü bir araçtır.

Simon Goldhill'e göre stikomitiya hem dramatik bir anlatım biçimi hem de sahnede dilsel şiddet, manipülasyon ve retorik üstünlük kurma aracı olarak kullanılır (Goldhill *Sophocles and the Language* 57). Örneğin, *Antigone*'de Kreon ile Haimon arasındaki

tartışma, başlangıçta mantıklı argümanlar üzerinden ilerlerken, stikomitiyanın devreye girmesiyle giderek sertleşir ve karakterlerin karşılıklı olarak birbirlerini manipüle etmeye başladıkları bir mücadeleye dönüşür. Bu sahnede, baba ve oğul arasındaki otorite savaşı, dilin keskinliğiyle güçlenir ve izleyiciye ahlaki ve politik bir çatışma sunar (58-62).

Goldhill ayrıca, *Philoctetes*'te Odysseus ve Neoptolemus arasındaki diyalogların da benzer bir dilsel çatışma sunduğunu belirtir. Neoptolemus, başlangıçta Philoctetes'i kandırmaya gönülsüzdür, ancak Odysseus'un ustalıklı yönlendirdiği stikomitiya sayesinde adım adım bu fikre ikna edilir. Burada dil, yalnızca bir iletişim aracı olmanın ötesine geçerek, karakterleri dönüştüren ve yönlendiren bir araç haline gelir. Stikomitiyanın hızlı temposu, manipülasyonun sahne üzerinde nasıl işlediğini görünür kılar (74-80).

Dilsel gücün bir diğer önemli boyutu ise şiirsel konuşmalardır. Sarah H. Nooter, Sofokles'in kahramanlarını "şiirsel konuşmacılar" olarak değerlendirir ve onların yalnızca retorik açıdan değil, aynı zamanda lirik dil kullanımı sayesinde trajik kimliklerini güçlendirdiğini belirtir (204). Örneğin, *Kral Oidipus*'ta Oidipus'un konuşmaları, gerçeği keşfettikçe daha ritmik ve yoğun hale gelir, bu da onun trajik bilincinin gelişimini yansıtır. *Antigone*'de kahramanın sözleri etik ve ahlaki bir otorite taşıırken, *Elektra*'da duygusal ve lirik bir ses, onun öfkesini ve yasını daha belirgin hale getirir (206-217).

Böylece, Sofokles'in tragedyalarında dil karakterlerin kimliklerini şekillendiren, güç mücadelelerini belirleyen ve izleyiciyi etkileyen çok katmanlı bir yapı olarak işlev görür. Stikomitiya ile hızlı, gerilimli çatışmalar yaratılırken, şiirsel dil kahramanların duygusal ve etik derinliğini güçlendirir.

2.2.1.2. Koronun İşlevi ve Dramatik Yapıya Katkısı

Sheila Murnaghan ve Simon Goldhill, Sofokles'in tragedyalarında koronun, olay örgüsüne doğrudan katılan aktif figürler olduğunu belirtirler. Murnaghan'a göre Sofokles Aristoteles'in de vurguladığı gibi, koroyu bireysel aktörlerle organik bir şekilde bütünleştirerek tragedyalarının dramatik yapısını güçlendirmiştir. Euripides'in oyunlarında koroların çoğunlukla olay örgüsünden bağımsız kaldığı göz önüne alındığında, Sofokles'in koroları, ana karakterlerle etkileşim kurarak bazen olayların akışını değiştiren bir aktör haline gelirler (Murnaghan 220-234).

Goldhill ise koronun oyunun ritmik ve duygusal yönünü şekillendiren temel bir ses olduğunu öne sürer. *Oidipus Kolonos*'ta koro, Oidipus'un kimliği ve kaderi hakkında sorgulamalarda bulunarak oyunun ana temalarına doğrudan katkı sağlar. *Antigone*'de ise koro, insan doğası ve kader üzerine felsefi söylemler geliştirerek oyunun entelektüel çerçevesini şekillendirir (Goldhill, *Sophocles and the Language* 168-200).

2.2.1.3. Seyircinin Politik İşlevi

Sofokles'in tragedyalarında seyirci, dramatik anlatının dışında konumlanan pasif bir izleyici değil, yapının içine dâhil edilen ve etik düzlemde düşünmeye yönlendirilen bir özne olarak belirir. Atina tiyatrosu, dönemin demokratik değerleriyle örülü bir kamusal alan olarak işlev görür; burada izleyici, yurttaş kimliğiyle yeniden tanımlanır (Goldhill, *Sophocles and the Language* 38–55). Tragedyalarda sıklıkla karşılaşılan “ikincil seyirci” figürleri, örneğin Ajax'ın çadırı önünde sessizce bekleyen Odysseus gibi karakterler, gerçek seyircinin olaylara mesafeli ve eleştirel yaklaşmasını sağlayan yapısal düzeneklerdir.

Bu yapı, bireysel deneyimle politik ve toplumsal değerler arasındaki çatışmaların sahnelenmesini mümkün kılar. Etik kararlar, karakterlerin bireysel tercihlerinden öte, topluluk önünde yargılanan davranışlar hâlinde şekillenir (Vernant, *Mit ve Tragedya* 26–30). Bu bağlamda seyirci, sahnede yalnızca olayları izleyen değil, aynı zamanda kolektif değerleri yeniden üreten bir yurttaş pozisyonuna çağrılır. Duygular da tragedyanın bu politik işlevinin bir parçasıdır. Acı, öfke ve yas gibi temalar, bireysel patolojilerin değil, toplumsal hafızanın ve kolektif travmaların dışavurumudur. Koro, bu duyguların taşıyıcısı olarak sahnede yalnızca dramatik işlev görmez; izleyiciyle duygudaşlık kurarak, onu ortak bir yas sürecine dâhil eder (Loraux, *Tragic Ways* 113–118).

Tragedyanın retorik boyutu da bu süreci pekiştirir. Karakterlerin argümanları salt sahne içi çatışmaları değil, seyircinin etik karar süreçlerini de etkiler. Her karakterin savunduğu değer sistemi, sahnede bir çeşit dava gibi sunulur; izleyici ise bu iddialar arasında düşünsel bir yargılama yapmak zorunda kalır. Tragedya bu yönüyle, bir tür politik mahkeme gibi işler ve her sahne etik bir sorgulama alanına dönüşür (Hall ve diğ. 64–70).

Sofokles'in tragedyaya anlayışı sonraki kuşaklarda da etik ve politik düşünce alanlarında derin yankılar uyandırmıştır. Özellikle *Antigone*, bu düşünsel mirasın merkezinde yer

alır. Onun yorumlanma biçimleri, dönemlerin kültürel, felsefi ve siyasi eğilimlerine bağlı olarak farklılaşır. Bu nedenle, izleyen bölümde Sofokles'in eserlerine dair tarihsel alımlama süreçlerine odaklanılacaktır. Bu değerlendirme, *Antigone*'nin düşünsel ve estetik konumunu daha bütünlüklü biçimde kavramamıza olanak tanır.

2.3. SOFOKLES'İ OKUMAK

Sofokles'in tragedyaları tarih boyunca sanatsal değerlerinin yanı sıra etik, politik ve felsefi soruları gündeme taşıma biçimiyle de yankı bulmuştur. Onun metinleri, dönemsel bağlamlara göre yeniden yorumlanmış, farklı düşünce sistemleri tarafından kendi paradigmaları içinde yeniden inşa edilmiştir. Bu bölümde önerilen okuma biçimi, tekil bir tarihsel pozisyondan değil, anlamın çoklu ve yankılanan doğasına odaklanan bir *coda* okuması yaklaşımıdır. "Coda", burada yalnızca yapısal bir kapanışı değil, önceki söylemleri eleştirel biçimde yeniden düşünme ve seslendirme pratiğini ifade eder. Simon Goldhill, *Coda: Reading, With or Without Hegel* başlıklı makalesinde bu kavramı performatif bir yeniden okuma biçimi olarak kullanır. Bu perspektiften bakıldığında, Sofokles'in tragedyaları birer klasik metin olmanın ötesinde felsefi ve kültürel düşüncenin yankılandığı düşünsel zeminler olarak ele alınmalıdır.

2.3.1. Hegel: Etik Dünyanın Diyalektiği ve Tragedyanın Felsefi Sahnesi

Antik Yunan tragedyaları tarih boyunca düşünsel ve toplumsal dönüşümlerin yansıdığı metinler olarak okunmuştur. Her düşünür bu klasik metinlere kendi çağının krizleri, ideolojik soruları ve felsefi arayışları üzerinden yaklaşmış; tragedya bu anlamda düşünsel bir sahne işlevi görmüştür. Hegel'in tragedya anlayışı da Aydınlanma sonrası modern düşüncenin etik ve tarihsel gerilimlerini anlamak için geliştirdiği bir kuramsal çerçeve sunar. Sofokles'in *Antigone* tragedyası ise bu çerçevenin simgesel örneklerinden biridir. Ancak Hegel'in katkısı, yalnızca bu metinle sınırlı kalmayan, tragedyanın doğasına dair daha kapsamlı bir kavrayışla başlar.

Hegel'in *Tinin Fenomenolojisi* ve *Estetik Dersleri*'nde geliştirdiği tragedya anlayışı, klasik "ahlaki kusur" (*hamartia*) merkezli okumalardan farklı olarak, etik alanlar arasında diyalektik bir çatışmayı temel alır. Hegel'e göre tragedya, iyi ile kötü arasındaki basit bir karşıtlık değildir; burada karşı karşıya gelenler kendi içinde haklı,

kendi bağlamında meşru iki etik ilkedir. Bu iki alan, bireyin aileye bağlılığı (özel alan, doğa yasası) ile yurttaş olarak devlete bağlılığı (kamusal alan, pozitif yasa) arasında kurulan tarihsel ve felsefi bir gerilimdir (Hegel 712-718).

İşte bu çerçevede Hegel'in *Antigone* okuması şekillenir: Antigone, ailesine ve ilahi düzene sadık kalan bir etik özne olarak ortaya çıkar; Kreon ise devletin otoritesini, yurttaşın yasaya bağlılığını temsil eder. Trajik olan bu iki etik alanın aynı anda haklı ama bağdaşmaz oluşudur. Bu yorumda Antigone'nin eylemi bireysel bir isyan ya da ahlaki idealizm değil, tarihsel olarak tin'in kendini gerçekleştirme sürecindeki kaçınılmaz bir çarpışmadır (Hegel 712-718).

Hegel tragedyayı bireysel karakter analizinden çok tarihsel-toplumsal çatışmaların felsefi bir düzlemde sahnelenmesi olarak işler. Tragedya etik dünyanın kendi içindeki bölünmesini temsil eder; karakterler yalnızca bireysel psikoloji değil tarihsel aklın temsilcileridir. Bu da Hegel için tragedyanın pedagojik bir değer taşımasını sağlar: Tin'in kendi gelişiminde etik ikilikleri aşarak senteze ulaşma süreci, tragedya sahnesinde görünür hale gelir (Ormand 281).

Ancak bu sistemli çerçevenin sınırları vardır. Terry Eagleton Hegel'in tragedya yorumunun çok sesli, çelişkili ve duygusal doğayı bastırarak tragedya metnini felsefi bir modelin içine hapsettiğini söyler. Ona göre, bu yaklaşım tragedyanın yıkıcılığını, belirsizliğini ve dilsel fazlalığını dışlar; metni düşünsel olarak işlevselleştirir, ama dramatik gücünü törpüler (Eagleton *Tatlı Şiddet* 193-201). Simon Critchley de benzer bir eleştiriyi getirir: Hegel'in tragedya anlayışının "kapanış fikrine" dayandığını, oysa Antik tragedyaaların özünde açıklık, gerilim ve çözülmemişlik taşıdığını vurgular (Critchley, 2019, 47-66).

Bu noktada Judith Butler'ın *Antigone's Claim (Antigone'nin İddiası)*²⁴ adlı çalışması, Hegel'in etik ikilik modelini cinsiyet, yas tutma ve dışlanmışlık kavramları üzerinden yeniden düşünmeye çağırır. Butler'a göre Antigone yalnızca etik bir özne değil, aynı zamanda ataerkil düzenin tanımlayamadığı, bastıramadığı bir öznelliktir. Antigone'nin yasadışı konumdan konuşması, normatif olanın dışında kalmasına rağmen etik iddiasını sürdürmesi, Hegel'in sistemli ve kapalı etik modeline radikal bir müdahaledir (1-23).

Tüm bu tartışmaları toparlayan kişi ise Simon Goldhill'dir. *Coda: Reading, With or Without Hegel* başlıklı makalesinde Goldhill, Hegel'in *Antigone* yorumunun hem açıcı

²⁴ Butler'ın kitabının Türkçe çevirisi de mevcuttur, bu çalışmada aksi belirtilmediği sürece İngilizce metin kullanılmıştır.

hem de sınırlayıcı doğasına dikkat çeker. Ona göre Hegel metni bir felsefi modele indirgerken tragedyanın sahneleme gücünü, dramatik çok sesliliğini ve yoruma açıklığını görmezden gelir. Goldhill'in önerdiği coda okuması metnin tarihselliğini sabitlemektense onu çağlar boyunca yankılanan ve yeniden seslendirilen bir yapıt olarak okumayı önerir (Goldhill, *Coda Reading* 249-264). Coda okuma tragedyanın sabitlenmiş anlamlara indirgenmesine değil çoğullukla ilişkilenebilmesine imkân verir. Bu nedenle Hegel'in tragedya ve *Antigone* okuması, yalnızca kendi felsefi sisteminin bir uzantısı değildir; aynı zamanda 19. yüzyılın başında şekillenmeye başlayan modern etik, tarih ve devlet düşüncesinin, sahne üzerinden yeniden kurgulanmış düşünsel bir ifadesidir. Ancak bu kapalı sistematik yapıya karşı, aynı yüzyılın sonunda Nietzsche'nin geliştireceği trajik düşünce, tragedyanın kökenine dönüş çağrısı yapacak ve Hegelci ilerleme fikrine karşıt bir estetik ve kültürel sorgulama sunacaktır.

2.3.2. Nietzsche: Tragedyanın Doğuşu ve Modernliğe Karşı Antik Bilgelik

Friedrich Nietzsche'nin *Tragedyanın Doğuşu* adlı eseri hem felsefe tarihinde hem de tragedya kuramı açısından bir dönüm noktasıdır. Nietzsche, klasik tragedya anlayışını kökten değiştirir. Ona göre tragedya, etik bir çatışmanın sahnesi olmaktan çok, insanın varoluşsal acısı karşısındaki duruşunu ifade eder. Bu yaklaşım, özellikle Sofokles'in oyunlarında zirveye ulaşan trajik deneyimi, modernliğin göz ardı ettiği “derin ve irrasyonel bilgiyle” yeniden ilişkilendirir.

Nietzsche'ye göre tragedya, Apolloncu düzen ve rasyonalite ile Dionysosçu kaos ve coşku arasındaki gerilimden doğar. Sofokles'in *Kral Oidipus* adlı eseri bu ikiliğin en çarpıcı örneklerinden biridir: Oidipus'un kimliğini araştırma süreci, Apolloncu bir bilgelik ve düzen arayışıyla başlar. Ancak keşfettiği hakikat, onu Dionysosçu bir çözülme ve deliliğe sürükler. Bu açıdan Oidipus figürü hem bilginin taşıyıcısı hem de onun kurbanıdır. Nietzsche için tragedya, insanın hakikate ulaşma arzusunun getirdiği yıkımı gözler önüne serer. Bu bağlamda trajik kahraman, kaderin edilgen bir mağduru değil, hakikatin bedelini ödeyen bilinçli bir aktördür (67-73).

Nietzsche'nin bu okumasına göre, tragedyada etik ikilik veya bireysel kusurdan ziyade, daha derin bir metafizik çatışma bulunur. Nietzsche, Aristoteles'in *katharsis* anlayışının tragedyayı fazla “arındırıcı”, Hegel'in etik çatışma modelinin ise fazla “sistemli ve felsefi” kıldığını savunur. Ona göre trajedi, hakikatin yıkıcılığını ve yaşamın irrasyonel doğasını sahneye taşıyan bir deneyimdir (Silk and Stern 88-97).

Bu bakış açısı, *Antigone* yorumu için de dönüştürücüdür. Nietzsche, *Antigone*'yi sadece etik bir özne olarak değil, modern yasaların sınırlarını aşan tutkulu bir figür olarak görür. *Antigone*'nin eylemi, yasa tarafından tanınmayan ancak bastırılmayan bir “aşırılığın sesi”dir.

Nietzsche'nin tragedya anlayışı, yalnızca Antik Yunan'a dair estetik bir yorum olmanın ötesinde, modern bilincin krizine yönelik felsefi bir yanıt olarak şekillenir. Nietzsche'nin Sofokles okuması, tragedyanın çağdaş düşüncenin çelişkilerini sahneleyen güçlü bir araç olduğunu gösterir. Bu bağlamda tragedya, modernliğin kurucu ideallerini – akıl, ilerleme, etik sistemler – altüst eden bir “karşı-hafıza” işlevi görür (Lurie 440-462).

Burchardt'a göre bütün bu yönleriyle Nietzsche, tragedyayı yalnızca geçmişin estetik bir türü olarak değil, modern öznenin bölünmüşlüğü ve hakikatle ilişkisini sorgulayan felsefi bir tür olarak konumlandırır. Onun yazım tarzı da bu yaklaşımı destekler: retorik gücü yüksek, şiirsel ve aforizmik anlatımıyla tragedyanın lirik yapısını felsefi dile taşır. Böylece Sofokles'in dili, Nietzsche'nin düşüncesinde yeniden yankılanır (157).

Bu noktada Simon Goldhill'in “Coda: Reading, With or Without Hegel” başlıklı makalesinde vurguladığı gibi, tragedya okumaları sabit ve kapalı modellerle değil, tarihsel süreçteki “yankıları” ve “yeniden yorumlanış biçimleriyle” değerlendirilmelidir. Nietzsche'nin *Antigone* yorumu da bu yankılardan biridir; hem modern düşüncenin trajik boyutunu açığa çıkarır hem de tragedyanın sahne gücünü düşünsel bir çağrıya dönüştürür (Goldhill 261).

Nietzsche'nin açtığı bu yol, 20. yüzyılda tragedyanın içsel gerilimlerini bireyin iç dünyasına taşıyan Freud'un çalışmalarıyla başka bir katmana evrilecektir. Tragedya artık yalnızca kamusal bir etik dram değil, bilinçdışının karanlık aynasında yankılanan bir iç çatışma olarak da okunacaktır.

2.3.3. Freud: Bilinçdışının Sahnelenmesi ve Oidipus Kompleksi

Modern düşüncede *Kral Oidipus*, artık yalnızca bir mit değil, bilinçdışı yapıların sahnede vücut bulduğu bir psikanalitik düzenek olarak yorumlanmıştır. Tragedya, evrensel yasaklar ve arzularla yüzleşmenin dramatik biçimi hâline gelir. Bastırılmış dürtüler, seyirciyle sahne arasında kurulan yoğun duygusal ilişki aracılığıyla görünürlük kazanır. Özellikle Freud'un *Düşlerin Yorumu* adlı eserinde (Freud 220–

230) Oidipus'un eylemleri, her bireyin bilinçdışında yankılanan arzuların temsili olarak değerlendirilmiştir (220-230). Tragedya, bu anlamda bastırılmış olanın geri dönüşüdür; tiyatro, psikanalitik yüzleşmenin sahnesine dönüşür.

Bu dramatik yapı, aynı zamanda hakikatin içsel bir açılmanması olarak da ele alınabilir. Oidipus'un gerçekliği aşama aşama keşfetmesi, sadece bir yazgının açığa çıkışı değil, öznenin kendi geçmişiyle hesaplaşmasıdır. Bu ilerleyiş, psikanalitik süreçte hastanın bastırılmış travmasıyla yüzleşmesine benzetilmiştir (Armstrong 396–403). Freud'un bu bireysel odaklı yaklaşımı, tragedyanın çok boyutlu doğasını tam olarak kapsayabilir mi sorusu ise tartışmaya açıktır.

Tragedyanın derinliği, yalnızca bireysel psiko-dramayla sınırlı değildir. Freud'un yaklaşımı, tragedyaların etik ve politik boyutlarını geri plana itmekle eleştirilmiştir. Lear, bu yorumu tragedyanın çok katmanlı doğasını eksilten bir okuma olarak değerlendirir; çünkü Sofokles'in metinleri, yasa ile birey arasındaki ilişkiyi ve kader anlayışını da tartışmaya açar (Lear 65–67).

Bununla birlikte yapısalcı düşünürler de bu sınırı farklı bir düzlemde işaret eder. Vernant ve Vidal-Naquet, Oidipus mitinin yalnızca bireysel arzularla değil, aynı zamanda kolektif bilinçdışı ve kültürel yapıların kuruluşuyla ilgili olduğunu vurgular. Onlara göre Freud'un yorumu, mitin ritüel ve toplumsal bağlamdaki işlevini daraltmaktadır (*Mit ve Düşünce* 23–35).

Bu değerlendirmeler ışığında, Freud'un *Kral Oidipus* yorumu tragedyaya dair yeniden seslendirmelerin tipik bir örneğini sunar. Bu yönüyle Freud'un okuması, anlamın çoklu doğasına işaret eden bir coda olarak da okunabilir; çünkü önceki söylemleri kendi çağının kuramsal mantığı içinde yankılar. Oidipus burada artık yalnızca Antik Yunan'ın kahramanı değil, modern öznenin trajedisinin taşıyıcısıdır.

2.3.4. Judith Butler: Normatif Akrabalığın Sınırlarında Bir Figür Olarak Antigone

Judith Butler *Antigone's Claim* adlı çalışmasında Antigone figürünü hem Hegel'in etik diyalektiği hem de çağdaş queer ve feminist düşünce ekseninde yeniden ele alır. Butler'a göre Antigone, yalnızca bir yasa ihlalcisi değil aynı zamanda yasa tarafından tanınmayan bir özne konumundadır. Onun konuşması yasa içinde yer almaz; ama yasa onun dışlanması üzerinden kurulur. Bu nedenle Antigone'nin söylemi, yasanın kurucu dışarısında yer alan ama yasa için vazgeçilmez olan bir “fazlalık” olarak tanımlanır: “*Antigone'nin sözü yasa tarafından tanınmaz; ama yasa onun üzerine kuruludur.*”

Onun sözleri fazladır çünkü yasa için gereklidir fakat onun içinde yer alamaz” (Butler 29).

Butler, Hegel’in *Antigone* yorumunun normatif akrabalık yapıları içinde işlediğini, oysa *Antigone*’nin ilişkilerinin bu normlara sığmayan bir yapısı olduğunu ileri sürer. Polyneikes’e olan sadakati, kardeşten öte bir yas bağına dönüşür; Ismene ile ilişkisi ise kadınlar arasındaki dayanışma, karşı çıkış ve sessizlik biçimleri üzerinden tanımlanır. Bu nedenle Butler için *Antigone*, queer akrabalık biçimlerinin ve norm dışı özneleşme biçimlerinin temsilcisidir. Ne kamusal alanda bir yurttaştır ne de özel alanda “ideal” bir kız evlat. Tam da bu arada kalmışlık, *Antigone*’nin radikal potansiyelini açığa çıkarır.

Ancak bu yaklaşım, bazı düşünürler tarafından sınırlandırıcı bulunmuştur. Bonnie Honig, *Antigone, Interrupted* (2013) adlı eserinde, Butler’ın *Antigone*’ye “yas tutan bir özne” olarak odaklanmasının, onun doğrudan politik eyleyciliğini gölgelediğini ileri sürer. Honig’e göre *Antigone*, yalnızca normatif yapılar tarafından dışlanan bir figür değil, bu yapıları dönüştürme kapasitesine sahip bir politik aktördür. Onun eylemi, tanınmak için değil, tanınma sistemlerini sorgulamak için sahneye çıkar (Honig 42–47).

Benzer bir eleştiri Olga Taxidou tarafından da dile getirilmiştir. Taxidou, Butler’ın yaklaşımının tragedyayı yalnızca metinsel ve kuramsal bir düzleme hapsettiğini, oysa tragedyanın ritüel, estetik ve kolektif boyutlarının göz ardı edilmemesi gerektiğini vurgular. *Antigone*’nin sahnelenebilirliği, yalnızca bir fikir olarak değil, izleyiciyle kurduğu dramatik bağ aracılığıyla da değerlendirilmelidir. Bu nedenle Butler’ın teorik çerçevesi, tragedyanın dramatik kökenini görünmez kılma riski taşır (Taxidou 18-41). Tüm bu değerlendirmeler ışığında, Butler’ın *Antigone* yorumu, Hegel ve Freud’un yorumları gibi, tragedyayı kendi çağının düşünsel kırılmalarına yanıt verecek şekilde yeniden şekillendiren bir yaklaşımdır. Butler’ın *Antigone*’si, cinsiyet, tanınma, yas ve aile gibi kavramların sınırlarında devinen, normatif olmayan bir figürdür. Ancak bu figür, aynı zamanda Butler’ın teorik önceliklerinin bir tezahürü olarak belirir. Tıpkı Hegel’in *Antigone*’yi etik diyalektiğin sahnesi, Freud’un ise psişik bastırmanın göstergesi olarak araçsallaştırması gibi, Butler da bu figürü çağdaş queer ve feminist düşüncenin taşıyıcısı hâline getirir.

Bu bağlamda, Butler’ın yorumu da bir “coda okuması” olarak değerlendirilebilir. Çünkü burada *Antigone*, sabit ve kapanmış bir figür değil, çağdaş düşünsel kaygıların yankılandığı bir ses hâline gelir. Simon Goldhill’in belirttiği gibi, tragedyaya metni, sabit

bir yorum üretmez; her çağda başka bir soruyu gündeme getirir. Butler'ın *Antigone*'si de bu yankının çağdaş feminist ve queer düşünceye düşen tonu olarak okunmalıdır.

2.3.5. Coda Okuması Bağlamında Bir Geçiş: *Antigone*'de Kadın Edimlerine Doğru²⁵

Bu bölümde, Sofokles'in tragedyalarının tarihsel olarak nasıl alımlandığına, düşünsel gelenekler içinde nasıl konumlandırıldığına ve Antigone karakteri etrafında nasıl araçsallaştırıldığına odaklandık. Hegel, Nietzsche, Freud ve Butler gibi düşünürlerin tragedyaya yüklediği anlamlar, kendi çağlarının ihtiyaç ve krizleriyle şekillenmiş, tarihsel olarak yerleşik yaklaşımlardır. Bu çeşitlilik, Antigone'nin tekil ve sabit bir anlamdan ziyade, sürekli yeniden seslenen bir düşünsel figür olduğunu gösterir. Bu nedenle bu bölüm boyunca önerdiğimiz “coda okuması”, tragedyanın kapanmış bir anlam değil, geçmişin yankılarını bugünün sorularıyla buluşturma biçimi olarak kavramsallaştırılmıştır.

Bir sonraki bölümde, *Antigone* tragedyasında kadın figürlerinin hangi edimlerle, hangi sınırlar ve imkanlar içinde temsil edildiğine odaklanacağız. Bu odaklanma, evlilik, yas ve etik karar alma gibi temalar etrafında şekillenecek ve Helene Foley'nin *Female Acts in Greek Tragedy* adlı çalışması başta olmak üzere, antropolog Claude Lévi-Strauss ve klasikçi Jean-Pierre Vernant gibi düşünürlerin açtığı yapısalcı yorum geleneğinden ilham alacaktır. Amacımız, kadın edimlerini bugünün değerleriyle yargılamak değil; onları kendi tarihsel bağlamı içinde, dönemin politik, kültürel ve mitolojik dünyasıyla ilişkili biçimde anlamaya çalışmaktır. Bu yaklaşım, Simon Goldhill'in vurguladığı üzere, “bugün yaptığımız her eleştirel okuma(nın) geçmişte kurulmuş bir geleneğin parçası olduğu” düşüncesine dayanır. Dolayısıyla *Antigone*'de kadın edimlerini inceleyeceğimiz bu üçüncü bölüm, yalnızca metne yönelik bir çözümleme değil; aynı zamanda önceki iki bölüm boyunca geliştirdiğimiz düşünsel ve yöntemsel çerçevenin bir uzantısı, hatta sahneye yeniden çağrısıdır.

²⁵ Bu geçiş bölümü, *Antigone*'deki kadın edimlerini ele alacak üçüncü bölüm için teorik çerçevenin son halkasını oluşturur. Tragedyanın çağlar boyunca farklı düşünürler tarafından kendi çağlarının sorunları doğrultusunda nasıl araçsallaştırıldığını göstermek, feminist yorumların da tarihsel bağlamını kurmak açısından önem taşımaktadır.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

HELENE P. FOLEY'İN REHBERLİĞİNDE *ANTIGONE*'DE KADIN EDİMLERİ

3.1. Giriş: *Antigone*'yi Bugünden Okumak

Bu çalışmanın ilk bölümünde, Antik Yunan tragedyasının törensel ve politik karakteri ele alınmış tragedyanın kamusal ve politik bir pratik olarak işlediği gösterilmiştir. Tragedyanın Atina *polis*inin sahnesinde yurttaşlar topluluğuna hitap eden bir ritüel olarak örgütlendiği ve dramatik çatışmaları aracılığıyla dönemin demokratik değerlerini ve sınırlarını sorguladığı vurgulanmıştır.

İkinci bölümde, Sofokles'in tragedyaları estetik bir formun ötesinde etik ve politik sorularla şekillenen düşünsel yapılar olarak incelenmiştir. *Antigone* gibi eserlerde görülen dramatik gerilimlerin, kesin yargılar sunmak yerine izleyiciyi düşünsel bir sorgulamaya yönelten yapısıyla öne çıktığı belirtilmiştir. Ayrıca Hegel, Nietzsche, Freud ve Butler gibi düşünürlerin hem tragedyaya hem de *Antigone*'ye dair yorumları analiz edilerek, eserin farklı tarihsel bağlamlarda nasıl yeniden inşa edildiği ortaya konmuştur.

Üçüncü bölümde, *Antigone* tragedyasında kadınlara atfedilen evlilik, yas tutma ve etik karar alma gibi edimlerin nasıl temsil edildiği incelenecektir. Bu inceleme, *Antigone*'yi yalnızca metne odaklanarak değil; tarihsel, düşünsel ve törensel bağlamı içinde değerlendirmeyi amaçlamaktadır. Simon Goldhill'in belirttiği üzere, çağdaş her okuma geçmişte oluşmuş bir yorum geleneğinin parçasıdır (Goldhill, *Coda Reading* 249–265). Bu nedenle burada yapılacak çözümleme de yalnızca metne değil, aynı zamanda metnin bugüne ulaşan yorum mirasına da duyarlı olacaktır.

Bu yaklaşım, özellikle Judith Butler gibi düşünürlerin *Antigone*'yi cinsiyet, yasa ve etik fazlalık üzerinden bugünün siyasal-toplumsal sorunlarıyla ilişkilendirerek araçsallaştırdığı okumalarla bilinçli bir mesafe kurar. Butler'ın okuması, *Antigone*'nin güncel kimlik siyasetlerine dair bir figür olarak yeniden anlamlandırılmasını mümkün kılar, ancak bu okumanın da kendi tarihsel bağlamı içinde üretilmiş bir anlam olduğunu unutmamak gerekir. Judith Butler, *Antigone's Claim* adlı çalışmasında *Antigone* karakterini toplumsal cinsiyetin sınırlarında konumlanan, heteronormatif yapıya direnç gösteren bir figür olarak yeniden anlamlandırır. Butler'ın okuması,

Antigone'yi yalnızca klasik metin bağlamında değil, çağdaş kimlik siyasetlerinin özneleşme sorunları açısından ele alır ve queer kuramın merkezine yerleştirir. Bu yaklaşım çağdaş teorik tartışmalara önemli katkılar sunmakla birlikte, bu çalışmanın temel aldığı tarihsel ve törensel bağlamla sınırlı bir uyum gösterir.

Bu noktada çalışmamız, Helene P. Foley'in *Female Acts in Greek Tragedy* adlı çalışmasından ilhamla, *Antigone*'yi mümkün olduğunca kendi bağlamında değerlendirmeyi hedefler. Foley'in önerdiği gibi, kadın karakterlerin eylemleri Antik Yunan dünyasının normatif sistematiği içinde şekillenir ve yalnızca bugünün meseleleriyle açıklanamayacak kadar kendine özgü bir tarihsel zemine dayanır (Foley 15-17).

Foley'in yaklaşımı, Jean-Pierre Vernant ve Pierre Vidal-Naquet gibi yapısalcı kuramcıların tragedyayı bir kültürel travma sahası olarak değerlendiren yöntemlerine dayanır fakat bu yöntemi toplumsal cinsiyet ekseninde genişletir. Vernant'ın tragedyayı mitos ve logos arasındaki geçiş alanı olarak kavramsallaştırması (Vernant ve Vidal-Naquet, *Mit ve Tragedya* 25–30), Foley'in kadın karakterlerin törensel eylemleri üzerindeki odaklanmasıyla birleşir. Ancak Foley, Vernant'ın genel yapısalcı analizine kıyasla, kadınların ritüel pratiklerdeki etkinliğini ve bu etkinliklerin politik anlamını çok daha görünür kılar (*Female Acts* 20–24) Kadınlar, yas tutmak, evlenmek ve konuşmak gibi eylemler aracılığıyla toplumun hem sınırlarını hem de ahlaki yapısını sorgulayan, dönüştüren ve kriz yaratan figürler olarak karşımıza çıkar.

Benzer biçimde, Nicole Loraux da kadınların özellikle yas ve anma pratikleriyle devlet otoritesi karşısında nasıl konumlandığını irdeleyerek kadın edimlerinin Antik Yunan'da politik ve törensel işlevini açığa çıkarır. Loraux'ya göre kadınların yas tutma hakkı hem tanrısal hem de politik düzende bir kırılma yaratır; Antigone karakteri bu kırılmanın en dramatik örneğidir (Loraux, *The Mourning Voice*). Dolayısıyla bu bölümde incelenecek kadın edimleri, sadece bireysel tercihler değil aynı zamanda ritüel, yasa ve etik arasında kurulan ilişkilerin bir ifadesi olarak anlaşılacaktır.

Özetle, bu bölüm, *Antigone*'deki kadın edimlerini bugünün meselelerine doğrudan cevaplar aramadan; onları Antik Yunan tragedyasının içsel bağlamında ve coda temelli bir okuma önerisi doğrultusunda değerlendirmeyi amaçlamaktadır. Bu yaklaşımın kuramsal çerçevesi, çalışmanın ikinci bölümünde ayrıntılı biçimde açıklanmıştır. Her okuma tarihsel ve düşünsel olarak yüklüdür; ama bu yük, metni bugünden anlamaya çalışırken taşıdığımız soruların da bir yansımasıdır. Bu tarihsel ve düşünsel çerçeve doğrultusunda, bu çalışmada *Antigone*'de kadın karakterlerin sahnelenişini tarihsel-

toplumsal bağlamları içinde çözümlemek için Helene P. Foley'in tragedyada kadın edimlerine dair geliştirdiği yönteme başvurulacaktır.

3.2. *Antigone*'de Kadın Edimleri: Helene P. Foley'in Yöntemi

Antik Yunan tragedyasında kadın figürler, yalnızca bireysel hikâyelerin aktörleri değil, toplumun ritüel ve normatif sistemleriyle çatışan dramatik odaklardır. Helene P. Foley'in çalışmaları, bu figürlerin kültürel yapı içerisindeki dönüştürücü işlevini sistematik biçimde açığa çıkarır. Helene P. Foley, gerek "The Conception of Women in Athenian Drama" makalesinde (87–113), gerekse *Female Acts in Greek Tragedy* adlı kitabında (1–4), kadın karakterlerin tragedyadaki işlevlerinin sistematik bir analizini sunarak bu yaklaşımı güçlendirmiştir.

Foley'in temel iddiası, tragedyadaki kadın figürlerinin, klasik Atina toplumunun erkek yurttaş merkezli yapısının sınırlarında şekillendiği ve bu figürler aracılığıyla toplumun etik ve politik gerilimlerinin sahnelendiğidir (Athenian Women 90; *Female Acts* 2–4). Kadınlar, tragedyada yalnızca bireysel kimlikleriyle değil; toplumun törensel, ritüel ve normatif sistemleriyle kurdukları gerilimli ilişki aracılığıyla temsil edilirler. Bu bağlamda Foley, kadınların sahnedeki varlığını, Antik Yunan'ın ataerkil normlarına yönelik dolaylı bir sorgulama biçimi olarak değerlendirir.

Foley'in tragedyaya dair yaklaşımı kadın temsillerinin yanısıra bu temsillerin yapısal ve ideolojik işlevlerine de odaklanır. Bu noktada tragedyada yer alan çok katmanlı dolayım biçimleri dikkat çekicidir. Antik Yunan tragedyasının en çarpıcı yönlerinden biri, erkekler tarafından yazılan ve erkek seyirciler için sahnelenen bu metinlerin, sıklıkla erkek kimliğine, yurttaşlığa ve politik sorumluluğa dair meseleleri kadın figürler aracılığıyla tartışmasıdır. Helene P. Foley'in de işaret ettiği gibi, bu durum yapısal bir dolayım üretir: erkek dünyasına ilişkin çatışmalar, kadınların toplumsal ve törensel sınırları ihlal ettikleri anlatılar yoluyla sahneye taşınır. Tragedyada ayrıca farklı düzeylerde başka dolayım biçimleri de gözlemlenir. Güncel Atina sorunları, mitik bir geçmişin içine yerleştirilerek anlatılır; Atina'nın kendisi, sıklıkla başka şehirler — Thebai ya da Argos gibi — aracılığıyla temsil edilir; demokratik yurttaşlık ise aristokrat soyluların hikâyeleri üzerinden tartışmaya açılır. Bu çok katmanlı temsil stratejisi, tragedyanın hem kendi çağının ideolojik gerilimlerini dolaylı biçimde ele almasını hem de izleyicinin bu gerilimlerle mesafeli ama etkili bir yüzleşme yaşamasını mümkün kılar (*Female Acts* 2).

Female Acts in Greek Tragedy adlı eserinde Foley (16–24), kadın karakterlerin tragedyada gerçekleştirdikleri eylemleri üç ana kategori altında inceler: evlilik, yas ve etik karar alma. Bu üç temel edim, yalnızca bireysel hikâyelerin ilerlemesine hizmet etmekle kalmaz; aynı zamanda *polis* düzeninin, yasa ve ritüel arasındaki sınırlarının sahnelenmesine olanak tanır. Foley’e göre, kadınların sahnede gerçekleştirdiği bu edimler, Atina toplumunun sosyal ve törensel yapılarına dair çatışmaları görünür kılar (20–24). Kadınlar, tragedya aracılığıyla erkek yurttaş kimliğinin sınırlarını, toplumun kolektif hafızasını ve etik normlarını tartışmaya açar. Ölü gömme, evlilik ya da yasa ihlali gibi eylemler, kültürel ve törensel kodlara yönelik yapısal müdahaleler niteliğindedir. Böylece kadın karakterler, tragedya aracılığıyla toplumsal normların sınırlarını görünür kılar (21–24).

Kadın edimi kavramsallaştırması, tragedyadaki kadın karakterlerin birer pasif nesne değil, toplumsal ve ritüel yapıların dönüşümünde etkin figürler olduklarını savunur (19–21). *Antigone* örneği, bu çerçevenin en açık örneklerinden biridir: Antigone’nin kardeşi için uyguladığı gömme ritüeli, yalnızca kişisel bir görev değil; aynı zamanda *polis* düzenine ve devlet yasasına karşı etik bir direniş pratiği haline gelir (21–24). Bu ritüel sapma, tragedyanın dramatik gerilimini oluştururken aynı zamanda kamusal bellek ve kolektif etik üzerine de derin bir sorgulama başlatır.

Foley ayrıca, kadın karakterlerin sahnelenişini teatral performans kavramıyla ilişkilendirir. Ona göre tragedya, ritüelin dramatik bir dönüşümüdür ve kadın edimleri bu dönüşümde merkezî bir role sahiptir. Kadınların sahnede gerçekleştirdiği ritüel edimler hem sahnenin teatral doğasını hem de toplumun kültürel kodlarını ifşa eder (*Athenian Women* 95–105).

Foley’in kadın edimleri kuramı, tragedyada kadınların kültürel ve törensel işlevine dair mevcut literatürü tragedyaya özgü bir yapısal çerçeveye oturtur. Örneğin Nicole Loraux tragedyada kadınların yalnızca acı çeken figürler olmadığını, aynı zamanda kolektif hafızayı taşıyan, yas tutan ve zamanın işleyişini sorgulayan figürler olduğunu ileri sürer (Loraux, *The Mourning Voice* 113–118). Loraux’nun “yas tutan kadın” figürü, Antigone gibi karakterlerin politik etkisini anlamlandırmak açısından önemlidir. Ona göre yas, kamusal belleğin kurulmasında etkin bir roldür. Antigone’nin ritüel eylemi, geçmişin unutulmasına karşı bir bellek pratiği olarak da okunabilir.

Sherry Ortner’in antropolojik yaklaşımı da bu tartışmayı zenginleştirir. Ortner, kadını “doğa”ya, erkeği ise “kültür”e yakın konumlandıran kültürel yapıların, kadının tarihsel olarak kamusal alanlardan dışlanmasının temeli olduğunu öne sürer. Ancak tragedyada

kadın figür, bu ayrımı tersyüz eder. Kadın hem kültürün taşıyıcısı olan ritüeli icra eder, hem de doğanın sürekliliğini sembolize eden yas tutma pratiklerini üstlenir. Ortner'in teorisiyle Foley'in yaklaşımı burada birleşir: kadın edimi, yalnızca kültürel bir sapma değil, aynı zamanda sembolik düzenin yeniden yazımıdır.

Froma Zeitlin de tragedyada cinsiyet temsillerine yönelik önemli katkılar sunar. Zeitlin, tragedya sahnesinde kadın figürlerin, erkeklerin içsel çatışmalarının yansıma alanı olduğunu, ancak aynı zamanda bu figürlerin politik özneleşme potansiyeline sahip olduğunu belirtir. Antigone, bu açıdan bakıldığında hem bir direniş figürüdür hem de yasa, ritüel ve cinsiyet sınırlarının yeniden tanımlandığı bir merkezdir.

Kerri J. Hame'in çalışmaları ise kadınların ritüel pratiği aracılığıyla kolektif kimliklerin inşasında oynadığı rolü ele alır. Hame'e göre kadınların özellikle cenaze ritüellerindeki rolleri, sosyal yapının sürekliliği açısından kritiktir. Bu anlamda Antigone'nin kardeşine mezar kazması, toplumun sembolik bütünlüğünü koruma çabasıdır.

Tüm bu kuramsal katkılar, *Antigone* gibi tragedyaların tarihsel bağlamda daha derinlemesine kavranmasını mümkün kılar. Bu çerçevede Helene P. Foley'in en önemli katkısı, kadın karakterlerin eylemlerini tragedyanın tarihsel, törensel ve yapısal bağlamları içinde düşünmeye olanak tanımasıdır. Foley, kadın figürleri kültürel düzenin hem dönüştürücüsü hem de çatlak yaratan öznesi olarak ele alır. Bu kuramsal temel doğrultusunda, bir sonraki bölümde *Antigone* tragedyasında kadın edimlerinin sahnelenişi ve bu sahnelerin toplumsal anlamı incelenecek, üç edim üzerinde durulacaktır: evlilik, yas tutma ve etik karar alma. İlk adımda ise tragedyada yas tutmanın nasıl temsil edildiği ele alınacaktır.

3.2.1. Yas Edimi ve Ritüel Pratik Olarak Ağıt: Antik Yunan Bağlamı

Antik Yunan dünyasında ölü kültüne dair bilgi birikimi çoğunlukla ölülerin gömülme biçimlerine ilişkin arkeolojik verilere dayanır. Defin ritüelleri ölü kültürünün yalnızca bir aşamasını oluşturur; ölümle bağlantılı ritüel pratikler, defin sonrasında da devam eder. Tuna Akçay, Yunan ölü kültü ritüellerini beş temel başlık altında sınıflandırır: cenazenin hazırlanması, *prothesis* (cenazenin sergilenmesi), *ekphora* (cenazenin taşınması), gömme işlemi ve gömmeden sonraki anma ritüelleri (Akçay 100–101). Ölüm yıldönümleri, bayram günleri veya doğum günleri gibi belirli tarihlerde ölü,

mezar başında gerçekleştirilen *libasyon*²⁶ sunuları, kurban törenleri ve anma yemekleri aracılığıyla yeniden hatırlanır. Bu nedenle Yunan ölü kültürünü anlamak için yalnızca mezarlar değil, ölümle ilişkili tüm ritüel ve törensel verilerin birlikte değerlendirilmesi gerekir. Mezar bu bağlamda yalnızca ölenin Hades'e geçişine aracılık eden bir eşikti ama aynı zamanda geride kalanların ölüye karşı son görevlerini yerine getirdiği törensel bir mekân olarak işlev görürdü. Nitekim ruhun huzura kavuşması, bu ritüellerin doğru ve eksiksiz biçimde uygulanmasına bağlı kabul edilmiştir. Bununla birlikte, bu çalışmanın merkezini Sofokles'in *Antigone* tragedyası oluşturduğundan, ölü kültürünün tüm aşamalarına değil; oyunda temsil edilen gömme ritüeline, yani defin sürecine odaklanılacaktır.

Antik Yunan dünyasında ölülerin gömülmesi dinsel bir görev olmanın yanı sıra yurttaşlık statüsünü belirleyen kamusal bir ritüeldi. Gömülmek, hak edilen bir onur ve toplulukla bağın sürdürüldüğünü gösteren bir işaretti. Buna karşılık, vatan haini sayılan ya da devlete karşı gelen kişiler bu haktan mahrum bırakılır, bedenleri *polis* sınırlarının dışına atılır ve doğaya terk edilerek hem fiziksel hem sembolik olarak dışlanırlardı. M.Ö. 632 yılında gerçekleşen Kylon olayında, darbe girişiminde bulunan destekçilerin tanrıça Athena'nın korumasına sığınmalarına rağmen öldürülmeleri, ardından da Megakles ailesinin hem sürgüne gönderilmesi hem de atalarının mezarlarının kazılarak kemiklerinin Attika dışına çıkarılması, gömülmenin hem politik hem de dinsel bir meşruiyet göstergesi olduğunu açıkça ortaya koyar (Pomeroy, *Goddesses, Whores and Wives* 135).

Bu bağlamda mezar hem ölüye saygının ifadesi hem de ruhun Hades'e geçişini mümkün kılan bir eşik ve yaşayanların ölüye son görevini ifa ettiği bir ritüel mekândı. Bu ritüelin doğru şekilde uygulanması toplumsal düzen ve tanrısal denge açısından zorunlu kabul edilirdi (Akçay 100). Bu anlayış Homeros'un *İlyada*'sında da görülür: Hektor, ölmeden önce Akhilleus'a bedeninin ailesine verilmesi için yalvarır; çünkü gömülmemiş bir beden hem onursuzluk hem de ruhun huzur bulamaması anlamına gelir (XXII, 484).

Öte yandan gömülme hukuki sonuçlar doğuran da bir uygulamaydı. Ölü'nün mirasına sahip olunabilmesi için geleneklere uygun biçimde gömülmüş olması şarttı (Akçay 101). Hatta Atina'da bir kişinin tam anlamıyla yurttaş olarak tanınması, ebeveynlerinin

²⁶ “*Libasyon, tanrılara ya da ölülerin ruhlarına sunulmak üzere yere dökülen sıvı adaklara verilen isimdir. Genellikle şarapla yapılan bu tören, Antik Yunan dini pratiklerinin temel unsurlarındandır.*” Azra Erhat, *Mitoloji Sözlüğü*, Remzi Kitabevi, 2012.

cenaze törenlerine katılıp katılmadığına bağlı olarak değerlendirilebilirdi (Price 100). Dolayısıyla gömme eylemi, bireysel bir ritüelden çok daha fazlasını temsil ederdi. Hem yurttaşlık haklarının hem dinsel geçişin hem de toplumsal aidiyetin temel göstergelerinden biri olarak işlev görürdü.

Antik Yunan toplumunda ağıt da toplumsal aidiyet ve politik düzenin sınırlarında işleyen bir kamusal eylem biçimiydi. Özellikle kadınlara atfedilen yas pratikleri — cenaze törenlerinde yüz tırmalama, saç yolma, yüksek sesle ağlama ve topluca ağıt yakma— hem törensel hem de politik anlamlar taşırdı. Bu eylemler bireysel yasın ötesinde ailenin onurunun savunulması, intikamın örgütlenmesi ya da toplumsal belleğin şekillendirilmesi gibi işlevler yüklenmişti. Bu yüzden de kadınların cenaze törenlerindeki rolleri açıkça tanımlanmış ve devlet denetimi altında sınırlandırılmıştı. Kadınlar genellikle bedenın yıkanması, hazırlanması, ağıt yakılması ve cenaze alayına katılma gibi törensel görevlerde yer alırken, defin kararları ve törenin yönetimi erkeklerin yetkisi altında kalmıştı. Kadınlar yas ve defin ritüellerinde aktif birer fail olarak görünse de bu durum onların toplumsal otoriteye sahip olduğu anlamına gelmezdi. Ritüelin kamusal boyutu ve yasal kararlara dayanan yönleri erkekler tarafından yönetilirdi (Hame 6,7-10).

Solon’a atfedilen yasalar, bu sınırları daha da keskinleştirerek, kadınların yas tutma hakkını yalnızca yakın akrabalarla sınırlandırmış, kamusal alanda yüksek sesle ağıt yakmayı, bedenın yırtılmasını ve ücretli ağıtçıların kullanımını yasaklamıştı. Foley, bu düzenlemelerin ardında yalnızca törensel kontrol değil, aristokrat ailelerin cenazeleri birer kamusal güç gösterisine dönüştürme ihtimaline yönelik bir endişe olduğunu belirtir (*Female Acts* 22–23). Hame ise, bu sınırlı rollerin dışına çıkan kadın figürlerin —özellikle tragedyada defin hakkını doğrudan üstlenen karakterlerin— toplumsal ve ritüel normları ihlal eden “sapma”lar olarak sunulduğunu vurgular. Tragedya, tam da bu norm dışı davranışları sahneye taşıyarak, kadın eylemlerinin toplumsal düzen üzerindeki etkisini dramatize eder (Hame 3–4; Foley *Female Acts* 1–4).

Bu tarihsel müdahalelerin, Antik Yunan düşüncesinde nasıl kavramsallaştırıldığına dair önemli bir örnek Aristoteles’in *Politika* adlı eserinde yer alır. Aristoteles aşırı demokrasi biçimlerini ele aldığı bir bölümde “*ailelerin özel ritüelleri sınırlandırılmalı ve kamusal olanlara dönüştürülmelidir*” (6.2.1319b24–25) diyerek, toplumsal birliği tehdit eden özel pratiklerin kamusal denetim altına alınmasını savunur. Yas ediminin, özellikle kadınlar tarafından gerçekleştirilen türleri devletin ideolojik düzenini tehdit edebilecek bir ritüel olarak kodlanmıştır.

Yas aynı zamanda topluluk içi çatışmaların, intikamın ve özel adaletin bir zemini olabileceği için devlet bu alanı kendi kontrolüne almak istemiştir. Bu müdahale yalnızca kadınların değil erkeklerin de yoğun ve kamusal yas pratiklerinden uzaklaştırılmasıyla tamamlanır. Erkeklerin sahne üzerindeki ağlamaları epik dönemden farklı olarak sınırlanır, dramatik temsillerde duygusal ifade genellikle yaşlı erkeklere ya da yenilmiş barbarlara özgü biçimlerde sunulur (Hall ve diğ. 81).

Tragedya bu tarihsel bağlamda kadın yasının sahneye taşındığı ve yeniden işlevlendirildiği bir alana dönüşür; kadınlara ait yas pratiklerini yalnızca canlandırmakla kalmaz aynı zamanda bu pratiklerin nasıl denetlendiğini, bastırıldığını ve dönüştürüldüğünü sorgulayan bir sahneleme düzlemi yaratır. Bu bağlamda sahne kamusal alan ile özel alanın, yasa ile ritüelin, yurttaşlıkla akrabalığın çakıştığı bir ara mekâna dönüşür (Foley, *Female Acts* 26).

Bir sonraki bölümde ele alınacak olan *Antigone* tragedyasında bu gerilimler kadın bedeninin ve sesinin kamusal alanda yasa karşısında konumlanması yoluyla açıkça görünür hâle gelir. Antigone'nin gerçekleştirdiği yas edimi, polis sınırlarının, yasa ile törenin, sessizlik ile ifade özgürlüğünün dramatik olarak çatıştığı bir ritüel-politik eylem olarak anlam kazanır.

3.2.2. *Antigone*'de Yas ve Yasa Arasında Kadın

“Bir ölümlünün emirleri, tanrıların hatasız,
Yazıya geçirilmemiş, değişmez yasalarından
Önemli olamaz.”
Antigone, 453-455

Antik Yunan toplumunda yas devletin ritüel düzenini koruyan ve sıkı kurallara bağlanmış bir uygulama olarak işlev görüyordu. Sofokles'in *Antigone* tragedyası, bu sınırların sorgulanmaya açıldığı bir çatışmayı sahneye taşır. Thebai tahtı için savaşan iki kardeşin, Eteokles ve Polyneikes'in ölümünün ardından, yeni kral Kreon yalnızca Eteokles'in gömülmesine izin verir; Polyneikes'in bedeninin ise gömülmeden bırakılmasını emreder. Antigone bu karara karşı çıkar; tanrısal yasaların üstünlüğüne inanarak, kardeşini gömmeye kararlı olduğunu ilan eder. Onun bu tavrı, duygusal bir bağlılıktan çok daha fazlasını ifade eder: devletin ölüm üzerindeki otoritesine, cinsiyetle çizilmiş törensel rollerin ötesine geçerek verilen etik ve politik bir yanıttır. Antigone, oyunun en çarpıcı sahnesinde, erkek kardeşi Polyneikes'in gömülmesi yasaklanmış bedenini, bu yasağın yasa gücünde olduğunu bilerek ve isteyerek toprağa

verirken yakalanır ve Kreon'un huzuruna çıkarılır.²⁷ Karşısında kralın otoritesi durmaktadır; ancak Antigone, ilahi yasaların, insan eliyle konmuş yasalardan üstün olduğuna inanarak bu buyrukla yüzleşir. Onun için adalet, yazılı kanunlardan değil, vicdandan ve tanrılardan gelir. Bu yüzden cezaya boyun eğmektense, yaptığının arkasında durur. “*Bir ölümlünün emirleri, tanrıların hatasız, yazıya geçirilmemiş, değişmez yasalarından önemli olamaz*” (*Antigone*, 453–455) diyerek tanrısal ve siyasal otoriteler arasındaki çatışmayı açığa çıkarır; böylece yasın toplumsal cinsiyetle çizilmiş sınırlarını da aşar. Antigone'nin eylemi, tragedyada kadınlara özgü kabul edilen yas pratiklerini görünür kılar. Ancak bu görünürlük, yalnızca ritüelin temsiliyle sınırlı değildir. Aynı zamanda bu pratiklerin nasıl bastırıldığı ve dönüştürüldüğü de dramatik olarak sahnelenir. Kardeşini gömme kararı, Antigone'yi erkek egemen törensel alanın dışında konumlandırılmış bir figür olmaktan çıkarır; onu bu alanın doğrudan öznesi hâline getirir. Bedenin hazırlanması ya da ağıt yakmak gibi törensel sınırlarla çevrelenmiş görevlerin ötesine geçen bu eylem, kadınların ritüel karar alma süreçlerine müdahil olmasını temsil eder. Antigone, yalnızca bir ölüye sadakat göstermemekte; kamusal alana, devletin ölüm üzerindeki tekeline sorgulayan bir irade ile adım atmaktadır. Bu nedenle Kreon'un, “*Ben yaşadıkça kadınlar baş olamayacak ülkemde*” (525) sözü, kişisel bir otorite iddiası değil; erkek merkezli yas düzeninin kadın inisiyatifi karşısında duyduğu yapısal bir kaygının da ifadesidir.

Antik Yunan polislerinde, özellikle Atina'da, mezarsız bırakmak dini bir ihlal olmanın ötesinde, devletin düşman saydığı kişilere uyguladığı sembolik ve siyasi bir cezalandırma biçimiydi. Gömülmeyen bir beden, yalnızca toprağın dışında bırakılmaz; aynı zamanda tanrılarla buluşma hakkından ve toplumsal hafızada yer edinme imkanından da yoksun bırakılırdı. Bu tür uygulamalar, politik düzeni tehdit eden eylemlere karşı kolektif belleği biçimlendirme ve toplumsal sınırları muhafaza etme işlevi görürdü.²⁸ *Antigone*'de Kreon'un Polyneikes'in gömülmesini yasaklaması, bu bağlamda değerlendirilmelidir: Emir, kişisel bir öfkenin ötesinde, devlete karşı gelmiş birinin bilinçli şekilde unutulmaya terk edilmesidir. Yas hakkının elinden alınması,

²⁷ Bu sahne Aristoteles'in *Retorik*'te özel yasa ve evrensel yasa arasında ayrım yaptığı kısımda atıf yaptığı sahnedir. Aristoteles Antigone'nin yasağa rağmen yaptığı eylemin “doğa yasasına” uygun olduğunu söyleyerek Antigone'yi evrensel yasanın, Kreon'u ise özel yasanın temsilcisi olarak ilan etmiş olur. Bkz: Aristoteles, *Retorik*, çev. Mehmet H. Doğan, İstanbul: YKY, 1995, 1373b.

²⁸ Thukydides'in Perikles'e atfettiği cenaze söylevi, gömme ve anma hakkının Atinalı yurttaşlık düzeni içindeki kurucu yerini vurgular (*Peloponez Savaşı*, 2.34–46). Ayrıca Platon'un *Yasalar* adlı diyalogunda, devlete karşı gelenlerin ölümden sonra onurdan yoksun bırakılmaları gerektiği ifade edilir (Laws, 9.873c–e).

bedenin cezalandırılması değil; hatırlanma hakkının da elinden alınması anlamına gelir — ve Antigone'nin direnişi, tam da bu unutturma iradesine yöneltilmiştir.

Antigone'nin kardeşini gömmesi, hem tanrısal buyruklara bağlılığın bir ifadesi hem de otoriteye karşı açık bir başkaldırıdır. Bu eylem, bireysel bir sorumluluk olarak başladığı hâlde, devletin cenaze üzerindeki tekeline sorgulayan kolektif bir hak talebine dönüşür. Aynı zamanda Atinalıların *epitaphios logos*²⁹ (cenaze söylevi) geleneğinde ifadesini bulan, erkek yurttaşlara ait kamusal gömme hakkının bireysel bir beden ve kadın bir özne tarafından dramatik biçimde yeniden kurulmasıdır (Sourvinou-Inwood 136–138; Bennett ve Tyrrell 443). Böylece Antigone devletin ölüm üzerindeki söyleminden dışlanmış bir bedeni kamusal alana geri çağırarak, törenin öznesini de yeniden tanımlar.

Kadın yasının tehlikeli ve denetim altına alınması gereken bir güç olarak algılanması, tragedyada yankı bulan temel çatışmalardan biridir. Antigone'nin kardeşi için yaktığı ağıt, bir kaybı dillendirmenin ötesinde, kamusal düzenin dışına itilmiş bir bedenin yeniden görünür kılınmasıdır. Bu şekilde, sıradan bir yas sesi, dışlanmışlığı içinde politik bir gerilime dönüşür (Spargo 58). Yas, burada geçiş ritüelinden çok daha fazlasına dönüşür; erkek otoritenin terk ettiği törensel alana kadının kendi sesiyle müdahale etmesidir.

Devletin cenazeler üzerindeki denetimi, kadınların törensel rollerine dair belirli sınırların çizilmesiyle somutlaşır. Klasik Atina'da kadınların yas ritüellerine katılımı esasen fiziksel uygulamalarla sınırlıydı; cenazeye dair kararlar ise erkeklerin yetki alanındaydı (Hame 3–5). Cesedi hazırlamak, ağıt yakmak ve gömme alayında yer almak gibi görevler kadınlara aitken, mezarın yeri, törenin zamanı ya da dini anlamı gibi konular erkek otoritesinin denetimindeydi. Bu yapı içinde kadın yasının kamusal alana sızması, yalnızca cinsiyet normlarını değil, törensel düzenin merkezindeki politik hiyerarşiyi de tehdit eder. Sınırlandırmalar, törensel bir tercihin ötesinde, aristokrat ailelerin kadınlar aracılığıyla soy hafızasını kamusal alana taşıma ve buradan

²⁹ Epitaphios logos, klasik Atina'da savaşta ölen yurttaşlar için düzenlenen devlet törenlerinde okunan resmi cenaze konuşmasıdır. Bu söylem yalnızca ölüleri yüceltmekle kalmaz; aynı zamanda Atina yurttaşlık bilincini, demokrasi ideolojisini ve kolektif hafızayı yeniden üretmeye hizmet ederdi. Genellikle ölenlerin erdemleri anlatılır, kent-devletin değerleri yüceltilir, yaşayan yurttaşlara ise birlik ve sadakat çağrısı yapılır. Thukydides'in aktardığı Perikles'in konuşması bu türün en bilinen örneğidir. Bkz. Salkever, S. G. (1993). Socrates' Aspasian Oration: The Play of Philosophy and Politics in Plato's *Menexenus*. *American Political Science Review*, 87(3), 625–638.

siyasal güç üretme potansiyeline karşı geliştirilmiş bir savunmadır (Foley, *Female Acts*. 23–24).

Antigone'nin açılışındaki sahne düzeni de bu sınırların dramatik bir temsilini sunar. *Antigone*'nin kız kardeşiyle mezar dışında buluşması, kadınların tören öncesi ev dışında konumlandırılmasına benzer bir stratejiyi izler. Gece karanlığında, yasa dışı bir hazırlığın içinde gerçekleşen bu buluşma, kadınların cenaze pratiklerinin gizli politik boyutunu açığa çıkarır. *Antigone*, sadece bir ritüeli yerine getirmez; karar yetkisini erkeklerden devralarak törenin yapısını kendi iradesiyle yeniden kurar. Ancak bu inisiyatif, geçici bir otoriteyi beraberinde getirir ve sonunda bedenin sistem dışına itilmesiyle cezalandırılır (Hame 11). Böylece kadın bedeninin yas alanındaki görünürlüğü, etik, siyasal ve teolojik bir krizi tetikler.

Bu törensel krizin bireysel düzeydeki yansıması ise, tragedyada *Antigone* ile *Ismene* arasında geçen ilk karşılaşmada somutlaşır. Mezarsız bırakılan kardeşi için defin borcunu hatırlatan *Antigone*, bir anlamda törensel bir çağrıda bulunur. Ancak *Ismene*, yasa ile inanç arasında bir seçim yapmayı reddeder ve kadın olmanın sınırları içinde kalmakta ısrarcıdır:

“Aklından çıkarma sakın, kadınız biz,
altından kalkamayız erkeklerle mücadelenin” (61–62).

Bu yanıt, kadının yasla olan bağına itaatkâr ve edilgen bir konuma sabitler. *Ismene*, kamusal yas kararlarını erkeklerin verdiği düzenin içselleştirilmiş bir taşıyıcısıdır; *Antigone* ise bu yapıyı, kişisel sorumluluğu etik bir eyleme dönüştürerek ihlal eden bir figür hâline gelir. Kadın karakterler, törensel düzenin yalnızca farklı davranış biçimlerini temsil etmekle kalmaz; aynı zamanda bu düzenin hem taşıyıcısı hem de bozucusu olarak çift yönlü bir temsil sunar (Foley, *Female Acts* 26).

Kadınların defin üzerindeki rollerinin törensel görevlerle sınırlandırıldığı ve bu sınırları aşanların cezalandırıldığı bir düzende, *Ismene* ritüel normlara boyun eğerek cezadan kaçınır (Hame 10–12). *Antigone* ise yasin etik sorumluluğa dönüşmüş bir formunu üstlenir. *Ismene*'nin duruşu, kadın yasının kontrol altına alınmış ve kabul gören biçimini temsil ederken; *Antigone*'nin sesi hem bireysel hem toplumsal düzeyde dönüştürücü bir potansiyel taşır. Kadınlıkla özdeşleştirilen yas hakkını devlete karşı bir hak iddiasına dönüştürerek yalnızca kız kardeşiyle değil, aynı zamanda koro, Kreon ve tanrılarla da karşı karşıya gelir. Böylece *Ismene*–*Antigone* karşıtlığı, kadınlara atfedilen yas görevlerinin sınırlarını ve bu sınırların nasıl aşılabileceğini tartışan dramatik bir eksene dönüşür. *Ismene*, *Antigone* tragedyasında tamamlayıcı bir yan

karakter olmanın ötesinde, etik, toplumsal ve dramatik işlevler açısından belirleyici bir role sahiptir. Onun varlığı, Antigone'nin eylemini daha da görünür kılar ve kadınlık deneyiminin farklı boyutlarını sahneye taşır. Ismene, ataerkil düzenle uzlaşan, yasa ve toplumsal normlara bağlı kalan bir figür olarak yapılandırılır. Bu tutumu, Antigone'nin direnişini daha keskin kılar. İki kız kardeş arasındaki gerilim tereddüt ve itaat gibi karmaşık duygularla yüzleşmesini sağlar. Ismene'nin varlığı, tragedyada kadın temsiline tekil değil, çoğul bir bakış açısı getirerek sahne düzenini ve tematik derinliği zenginleştirir.

3.2.2.1. Kadın Yasının Estetikleştirilmiş ve Tehlikeli Biçimleri: Koro ile Antigone'nin Sesinin Karşıtlığı

Antigone'nin kardeşi için seslendirdiği ağıt, tragedya boyunca kamusal alana sızan bir kadın sesinin, devlet düzeni karşısında nasıl dönüştürücü bir etki yaratabileceğini gösterir. Bu ses, bir kaybın yasını tutmakla kalmaz; mezarsız bırakılan bir bedeni geri çağırarak hem törensel hem politik bir müdahaleye dönüşür. Oysa tragedyanın koro bölümleri boyunca işittiğimiz ağıtlar, ölçülü, ritmik ve estetikleştirilmiş bir yas pratiğini temsil eder. Koro, genellikle tanrılara yönelik yakarılar ya da felaketin ağırlığı karşısında duyulan genel bir keder ifadesi üretirken; Antigone'nin ağıtı doğrudan, kişisel ve yönelimlidir. Bu fark, Sofokles'in yalnızca yasin temsiliyle değil, aynı zamanda kadın yasının hangi sınırlar içinde kabul gördüğüyle de ilgilidir. Tragedya kadın sesinin kamusal yas üzerindeki etkisini yalnızca dramatize etmekle kalmaz; bu etkiyi nasıl sınırlandırdığını ya da bastırdığını da gösterir (Segal, *Sophocles' Tragic World* 119-138). Antigone'nin sesi, koro ile kıyaslandığında ölçüsüzdür, bedenseldir, toplumsal düzeni bozan ve törensel dengeyi sarsan bir enerji taşır.

R. Clifton Spargo da bu karşıtlığı “apolitik bir ağıt ile politik kriz yaratan bir feryat” arasındaki fark olarak yorumlar. Ona göre, Antigone'nin sesi klasik anlamda politik bir iddia taşıyor gibi görünse de tam da bu dışlanmışlığı içerisinde kamusal felaketi tetikleme gücüne sahiptir (Spargo 119). Antigone, yalnızca kardeşi için değil, mezarsız bırakılmış tüm bedenler adına konuşur hâle gelir. Bu bağlamda, onun sesiyle koronun sesi arasındaki fark, biçimsel değil, ontolojik bir farktır: biri düzenin içinden, diğeri onun dışında yankılanır. Tragedyada bu iki sesin yan yana konumlanması, yasin bir

yandan kamusal düzenin devamı için estetize edilmesini, öte yandan bireysel acının politik bir sarsıntıya dönüşme potansiyelini ortaya koyar.

Tragedyada kadın yasının yalnızca dışavurulan, sesli biçimleriyle değil, aynı zamanda bastırılmış ve sessiz kalmış formlarıyla da sahnelendiği dikkate değerdir. Bu bastırılmışlığın en çarpıcı örneği, Kreon'un eşi Eurydike karakterinde ortaya çıkar. Antigone'nin ağıtları sahne boyunca yankılanırken ve kamusal düzeni sarsan bir ses olarak işitilirken, Eurydike uzun süre boyunca sessizliğini korur; ancak sahneye çıktığında sessizlik, kadın yasının başka bir tezahürüne dönüşür. Oğlunun ölümünü öğrendikten sonra hiçbir dramatik müdahalede bulunmaz, sessizce sahneden ayrılır ve kendi ölümünü hazırlar. Bu eylem, tragedyanın yapısal düzeyinde bastırılmış kadın sesinin geri dönülemez bir içe dönüşünü, bireysel yok oluşunu simgeler. Yas burada artık ne törensel ne kamusaldır; doğrudan, özel ve görünmez bir yok oluş olarak sahne dışına çekilir.

Helene P. Foley, kadın yasının kamusal ritüelde görünür olabildiği noktaların sınırlandığını ve çoğunlukla bastırıldığını belirtirken, tragedyanın bu sınırları estetik biçimde dramatize ettiğini vurgular (*Female Acts* 26–27). Eurydike, Kreon'un otoritesine doğrudan karşı çıkmaz, yasını kederli bir suskunluk içinde yaşar; ancak bu suskunluk, sonunda devleti temsilen kurulmuş erkek iktidarın aile yapısını içeriden çökerten bir felakete dönüşür. R. Clifton Spargo da tragedyada yasın yalnızca dışa vurulan biçimleriyle değil, bastırılan ve ifadesiz kalan türleriyle de politik etkiler yaratabileceğini savunur (Spargo 120). Eurydike'nin sahneden çekilişi ve susarak ölüme yürüyüşü kadın yasının sessizce ama yıkıcı biçimde geri dönen enerjisini temsil eder. Bu yönüyle, Eurydike ile Antigone arasında görünürdeki fark —biri bağırır, diğeri susar— tragedyanın kadın bedenini yas aracılığıyla nasıl estetize ettiğinin ve denetlediğinin göstergesidir.

Sofokles'in tragedyasında yas, aynı zamanda zamanla yakından ilişkili bir eylem olarak kodlanır. Antigone'nin kardeşi için gerçekleştirdiği defin işlemi hem tanrılara hem de ölüye karşı sorumluluğun geciktirilmeden yerine getirilmesini sağlayan, ritüel açıdan zamanında yapılmış bir eylemdir. Kardeşinin bedeni henüz bozulmadan, kutsal düzenin gerekleri ihlal edilmeden toprağa kavuşur. Antigone'nin bu gömme işlemi sembolik olduğu kadar ritüel olarak da tamamlanmış bir yas örneğidir. Buna karşılık, Kreon'un eylemi ise ancak Teiresias'ın öfke yüklü kehanetiyle harekete geçer; ancak o noktada artık çok geçtir. Kreon cesedi gömdüğünde ne tanrılar ne de insanlar onu onurlandırır; ardından gelen felaket zinciri, gecikmiş bu eylemin tören sayılmayacak

kadar boş olduğunu ortaya koyar. Bu farklılık, tragedyada yalnızca iki karakterin yas tutma biçimi arasındaki fark değil; aynı zamanda devletin yas üzerindeki tekeli ile bireysel etik sorumluluk arasındaki çatışmayı zamansal düzleme taşıyan bir yapısal çözülmüdür (Lardinois 59).

Helene P. Foley, tragedyalarda kadın karakterlerin çoğu zaman yasın ritüel zamanlamasına daha uygun eylemlerde bulunduğunu, devlet otoritesinin ise bu ritüelin gereklerini ihmal ettiğinde “kozmik düzenle çatıştığını” belirtir (*Female Acts* 28). Bennett ve Tyrrell da Antigone’nin eylemini devlet cenazesi söyleminin dramatik bir yeniden sahnelenmesi olarak yorumlarken, Kreon’un gecikmiş defin müdahalesinin yalnızca bir düzeltme değil, başarısız bir tören parodisi olduğunu ileri sürerler. Antigone yasını zamanında, anlamlı ve ritüel açısından geçerli kılarken, Kreon yasın yalnızca yönetilmesi gereken bir sorun olduğunu düşündüğü için hem tanrılarla hem de ailesiyle bağlarını kaybeder. Böylece zaman, yasın anlamı ve geçerliliği açısından belirleyici bir ritüel ölçüt hâline gelir (Bennett ve Tyrrell 444–445).

Antigone’de yas, yalnızca bir geçiş ritüeli değil; cinsiyet, zamanlama, ses, otorite ve kamusal düzen gibi çok katmanlı anlamlar etrafında örülmüş bir siyasal çatışma alanıdır. Antigone ile Ismene arasındaki karşıtlık, kadınların yasla kurdukları ilişkinin törensel uyum ile etik sapma arasındaki gerilimini açığa çıkarırken; Antigone’nin bireysel sesiyle koronun kolektif ve ölçülü ağıtı arasındaki fark, tragedyanın kadın yasına biçtiği estetik ve politik sınırları gözler önüne serer. Eurydike’nin sessizliği ve sahneden çekilişi ise kadın yasının bastırılmış, görünmez kılınmış biçimlerinin nasıl geri dönülmez felaketlere yol açabileceğini dramatize eder. Tüm bu örnekler, Antigone’nin eylemini yalnızca bir defin talebi değil, devletin yas üzerindeki tekeli, törensel zamanlamayı, kadın sesinin kamusal alandaki yerini ve ilahi yasaların geçerliliğini sorgulayan çok katmanlı bir müdahale hâline getirir. Antigone gömme edimiyle yalnızca bir ölüyü onurlandırmaz; kadın bedeninin, sesinin ve eyleminin törensel-politik düzende yeniden konumlanmasını talep eder. Bu yönüyle tragedya, yasın ritüel sınırları kadar, bu sınırların aşılması durumunda ortaya çıkan etik ve politik sonuçları da tartışan bir yapı sunar.

3.2.3. Antik Yunan’da Evlilik: Ritüel, Denetim ve Kadın Bedeninin Dolaşımı

“Gelin gibi süslenmedim,
Düğün şarkıları okunmadı
Hiç kapımda.”
Antigone, 814-815

Antigone tragedyasında kadın edimleri, yalnızca yas gibi ölüm etrafında şekillenen ritüellerle sınırlı değildir. Kadın bedeni, Antik Yunan toplumunda hem yaşamın sonunu hem de sürekliliğini belirleyen törensel pratiklerin merkezindedir. Bu bağlamda, yas edimi kadar evlilik de kadın kimliğinin hem sahneleniş biçimlerini hem de sınırlarını belirleyen temel bir ritüel olarak karşımıza çıkar. Yas tutmak nasıl ki ölünün belleğini ve toplumun sınırlarını açığa çıkarıyorsa, evlilik de kadının polis içindeki konumunu ve onun dolaşım hakkını belirler. İzleyen bölüm, *Antigone* tragedyasında evlilik ediminin nasıl askıya alındığını ve bu durumun dramatik yapı içindeki anlamını tartışmaya açmaktadır.

Antik Yunan’da evlilik, bireysel arzu ya da aşk bağından ziyade, toplumsal yapının sürekliliğini sağlayan bir yeniden üretim biçimiydi. Atina özelinde bakıldığında, bu kurumun yalnızca ailevi değil, doğrudan kamusal bir işlev taşıdığı görülür. Evlilik, yurttaşlık haklarının aktarımı, mülkiyetin korunması ve soyun devamı için vazgeçilmezdi. Bu nedenle kadın, evlilik içinde özne değil, bir aktarım nesnesi olarak tanımlanıyordu. Kadının bedenine yüklenen bu geçişsel işlev, onun yurttaşlık düzenindeki konumunu da belirlerdi: doğduğu *oikostan* çıkarılıp başka bir *oikos*’a aktarılırken kamusal hayatta asla bağımsız bir yer edinemezdi (Pritchard 175-176).

Evlilik ritüeli (*gamos*), üç aşamalı bir geçiş süreci olarak işlerdi: nişan (*engye*), kadının teslimi (*ekdosis*) ve düğün gecesini cinsel birleşmenin tamamlandığı *gamos* töreni (Wolff 51-55). Kadının bu süreçteki rolü, bizzat sözleşmeye konu olan bir değişim nesnesi olmaktan öteye gitmez. Baba veya yasal temsilcisi (*kyrios*), kızı damada devrederken aslında onun üzerindeki mülkiyet haklarını da devretmiş olurdu. Bu aktarım, kadının sadece biyolojik değil, aynı zamanda ekonomik bir taşıyıcı olduğunu da gösterir (Lyons 94-98).

Evlilik sistemi yalnızca iki *oikosun* birleşmesini değil, aynı zamanda kadının soy ve yurttaşlık üzerinden denetlenmesini hedefler. Atina yurttaşlığının yalnızca Atinalı anne ve babadan doğan çocuklara tanınması, bu sistemin biyopolitik niteliğini açığa çıkarır (Thompson 212). Bu bağlamda, kadının cinselliği, doğurganlığı ve hareketliliği sıkı biçimde düzenlenmiştir. Evliliğin dışında kalan bir kadın hem sosyal hem politik olarak tehdit kabul edilir. Deborah Lyons’ın belirttiği gibi, mitolojik anlatılarda evlilik

dışı dolaşıma giren kadınlar (örneğin Pandora, Klytaimnestra), felaketin habercisidir (Lyons 93-100).

Kadınlar yalnızca verilir ve alınır; ancak mübadele sürecine aktif olarak katılamazlar. Bu durum, kadını özne olmaktan çıkarır ve soyun taşıyıcısı, toplumsal yapının sabitleyicisi haline getirir. Ritüelin tamamlanamaması *polis* düzenine yönelmiş bir tehdit olarak kodlanır. *Antigone*'de Antigone'nin evlenememesi yalnızca şahsi bir kayıp değil, onun *polis* içinde ritüel olarak tamamlanamayan, topluma entegre edilemeyen bir kadın figürü oluşunun sonucudur (Foley, *Female Acts* 20-24).

Tragedyalar, bu sistemin kriz anlarını görünür kılar. Evliliğin yarım kalması, kadınlık statüsünün askıya alınmasıdır. Antigone'nin mezarda kendi saçını örerek ölüme hazırlanması, bir anlamda tamamlanamayan *gamos*'un *thanatos* (ölüm) üzerinden yeniden sahnelenmesidir (Seaford 155-158). Ritüelin tersyüz edilişi, evlilik yoluyla denetlenemeyen bir kadının ancak ölümlle “yerini bulabileceği” bir sistemin açmazlarını gözler önüne serer.

Evliliğin ideolojik düzlemde bu kadar merkezi hale gelmesi, kadının hem toplumsal hem bedensel denetimini pekiştirir. Kadın, doğduğu *oikosta* bir yük, geçtiği *oikosta* bir işlev olarak görülür. Ne Wolff'un aktardığı hukuk sistemi ne de Pomeroy'un betimlediği gündelik hayat, kadına kendi bedeni ve yaşamı üzerinde söz hakkı tanır. Antik Yunan'da evlilik, bir kurum olmaktan çok, erkek yurttaşlığın sürekliliğini garanti eden bir denetim tekniğidir (*Goddesses, Whores and Wives* 68-72).

3.2.3.1. Askıya Alınmış Bir Ritüel: Antigone ve Haimon'un Tamamlanamayan Evliliği

Antigone'de evlilik, sahnede hiçbir zaman gerçekleşmeyen ancak sürekli bir eksiklik, bir kriz ve nihayetinde bir ölüm biçimi olarak geri dönen simgesel bir edimdir. Antigone ile Haimon'un nişanlı olduğu metin içinde açıkça belirtilse de bu evlilik ne ritüel düzlemde tamamlanır ne de politik bağlamda tanınır. Bu eksiklik kadının Antik Yunan toplumundaki geçiş hakkının —yani bir *oikos*'tan diğerine aktarılma ve böylece topluma katılma hakkının— elinden alınmasıdır.

Tragedya boyunca Antigone'nin Haimon'la olan ilişkisi ne törenle kutsanır ne de yasayla tanınır. Antigone'nin mezara gönderilmeden önceki sözleri, evlilik geçiş ritüelinin “yarıda kalmış” doğasını doğrudan vurgular: “*mezarım, gerdek odam, yer altındaki ebedi zindanım*” (891-892). Bu ifade, sahnede gerçekleşmeyen düğünü

olduğu kadar ölüm ile evlilik arasındaki ritüel birlikteliği de simgesel olarak görünür kılar. Foley, kadınların tragedya içinde eksik kalan ritüel döngülerinin —özellikle de *gamos*’un— onların toplumsal dışlanmalarını temsil ettiğini vurgular (*Female Acts* 21). Antigone’nin evlenememesi *polis*in onu tanımamasının sembolüdür.

Kreon’un yasası bu evliliği yok sayar. Ne Antigone’nin aile bağları ne de Haimon’la olan ilişkisi, onun kararlarında belirleyici olur. Haimon’un babasıyla yaptığı konuşmada bu yok sayılış doğrudan yüzeye çıkar: “Ölürken, ardından başka birini daha sürükleyecek.” der Haimon, babasına karşı (750). Buradaki ikinci kaybın ima ettiği kişi kendisidir. Ancak Kreon, bu uyarıyı kişisel bir meydan okuma olarak algılar ve toplumsal yasayı bireysel ilişki üzerine koyar. Böylece tragedya içinde baba figürü, yalnızca yasa koyucu değil, aynı zamanda ritüel geçişin kesilmesinden sorumlu fail konumundadır.

Antik Yunan’da evlilik, kadının bedeninin baba *oikos*undan koca *oikos*una aktarılmasıyla tamamlanan bir geçiştir. Bu geçişin tamamlanmaması, ritüelin askıya alınması anlamına gelir. Richard Seaford’a göre bu askıya alınma durumu, tragedya yapısında ritüelin tersyüz edilmesiyle kriz üreten bir unsur olarak işlev görür (156). *Antigone* örneğinde evlilik, tamamlanmayan bir ritüel ve yokluğu kriz üreten bir boşluktur.

Sofokles’in metni bu evliliği hiçbir zaman törenleştirmez. Ne düğün hazırlığı yapılır ne şarkı söylenir ne de birleşme olur. Aksine, bu evlilik mezarda, tek kişilik bir odada, hayattaki hiçbir erkekle değil, ölümle tamamlanır. Antigone’nin mezara gitmeden önce söylediği şu sözler, onun yaşam döngüsünden ve toplumsal ritüellerden dışlandığını açık biçimde dile getirir:

“Akli başında insanlar değer verse de
bu yaptığımı, kocam ya da çocuklarım ölseydi,
devleti karşıma alarak
böyle bir yükün altına girmezdim.” (904–908).³⁰

Bu, onun bir kadın olarak toplumda kendini gerçekleştirebileceği tüm yollardan (evlilik, annelik, eşlik) sistematik biçimde dışlandığının göstergesidir. Bu sözler,

³⁰ Daha önce belirttiğimiz gibi *Antigone* sıklıkla modern literatürde bir “sivil itaatsizlik” örneği olarak konumlandırılmıştır. Ancak repliğin içeriği, bu yorumlara karşı etik sınırları olan bir pozisyon da ortaya koyar. Antigone burada, kamusal yasaya ilkesel olarak değil, geri döndürülemez bir kişisel bağa sadakatle karşı çıkar. Bu da onun başkaldırısının sınırlı, seçici ve yalnızca bu bağlamda haklılaştırılabilir olduğunu gösterir. Bonnie Honig’in belirttiği gibi, Antigone’nin eylemi sivil direnişten çok, yasada karşılığı olmayan bir sadakatin ifadesidir; dolayısıyla onun mücadelesi yasa karşısında değil, yasanın tanımadığı alanların içindedir (Honig, 2013).

kadının biyolojik ve toplumsal işlevlerinin tümünün iptal edildiğini, dolayısıyla onun *oikos* ve *polis* döngüsünden bütünüyle dışlandığını gösterir. Haimon'un tragedyadaki varlığı ise, tamamlanamayan evliliğin başka bir düzlemde nasıl yankılandığını gösterir. Babasına karşı çıkar, Antigone'yi savunur ve sonunda onunla birlikte ölümü seçer. Bu zincirleme kırılma, ritüel düzenden dışlanan kadının yanında, ona bağlı erkek figürlerin de sistemin dışına itildiğini açığa çıkarır. Antigone'nin evlenememesi, Haimon'un da evlilik üzerinden kurabileceği kimliğin ve geleceğin iptaline yol açar. Bu örüntü, tragedyanın yalnızca kadın bireylerin yaşadığı bir mağduriyet değil, daha geniş çaplı bir düzen krizine işaret ettiğini gösterir.

Foley, bu sahne türlerinin tragedyada tekrar eden bir yapıya dönüştüğünü, özellikle evlilik sistemi etrafındaki çelişkilerin ve gerilimlerin kadın karakterler aracılığıyla görünür kılındığını vurgular. Ona göre, Attika toplumunda kadınların kimlikleri büyük ölçüde evlilikle biçimlenir; ancak bu sistemdeki yapısal çatışmalar tragedyada kadın karakterlere, kimi zaman yaratıcı kimi zaman yıkıcı biçimlerde, sahne alma ve eylemde bulunma alanı açar. Kadına ait bir ritüelin bozulması, yalnızca bireysel düzeyde bir kesinti değildir; aile yapısında, soyun aktarımında ve yurttaşlığın sürekliliğinde de geri dönüşsüz bir sarsıntı yaratır. Tragedya bu sarsıntıyı, bir kadının suskun kalmasından değil, ritüel işlevini yerine getirememesinden doğan bir yapısal çöküş olarak sahneye taşır (*Female Acts* 101).

Sonuç olarak, Antigone ve Haimon'un evliliği sahnede hiç gerçekleşmeden, mezarda simgesel biçimde sona erdirilir. Bu askıya alınmış ritüel, kadının hem toplumsal hem ritüel olarak dışlandığını ve bu dışlanmanın tragedyanın merkezindeki ahlaki, hukuki ve politik çatışmaları görünür kıldığını gösterir. Gerçekleşmeyen bir *gamos*un ardında hem bireysel acı hem de kolektif çöküş vardır.

3.2.3.2. Mezarda Sahnelenen Evlilik: *Gamos*'un *Thanatos*'a Dönüşümü

Antigone'de tamamlanamayan evlilik bir ölüm biçimi olarak sahnelenir. Antigone'nin mezara gönderilişi, tragedyada gerçekleşemeyen *gamos* ritüelinin simgesel olarak yeniden yapılandırıldığı dramatik bir sahnedir. Gelinlik yerine kefen, düğün yerine mezar, damat yerine ölümler diyarı... Bu sahne, Antik Yunan'da ölüm ve evlilik ritüellerinin sembolik olarak nasıl iç içe geçtiğini gösteren çarpıcı bir örnektir. Kadınların iki geçiş ritüeli —evlilik ve ölüm— arasında sıkıştığı bu anlatı biçimi, tragedyanın yapısal işleyişine içkin bir çelişkiyi görünür kılar.

Antigone'nin sözleri, bu sembolik evliliğin ifadesidir:

“Mezarım, gerdek odam,
Yer altındaki ebedi zindanım,” (891-892).
“Tek tesellim; aşağıya inerken babamın
sıcaklığını, annemin şefkatini ve ağabeyimin
sevgisini bulacağıma dair inancımdır.” (897-899)

Bu sözlerde Antigone, bir ölü gibi değil de bir gelin gibi konuşur; ancak hedefi bir ev değil, ölümler ülkesindeki ailesidir. Ritüel bağlamda bakıldığında, Antigone'nin mezara gidişi bir *gamos* törenini andırır: Saçları taranır, törensel bir biçimde halkın önünde yürür, koro ona eşlik eder. Foley, bu tür sahneleri, kadınların ölümle evlenme metaforu üzerinden toplum dışına çıkarılmasının bir temsili olarak yorumlar. Ona göre tragedya, evlilik ritüelinin tamamlanamaması durumunda kadın bedeninin “ölüm yoluyla düzenin dışına atılması”nı dramatik biçimde gösterir (*Female Acts* 102–103).

Antik Yunan'da kadının yeri törenlerle sabitlenir: ya bir erkeğe teslim edilir ya da toprağa. Bu ikilik, en açık biçimde Persephone mitinde görülür. Persephone, annesinden koparılır, yeraltına götürülür ve Hades'le evlendirilir. Ancak bu evlilik, yaşamla ölüm arasında sıkışmış bir döngüye dönüşür. Antigone'nin mezardaki sözleri bu mitolojik bağlamı yeniden çağırır. Ne tam anlamıyla yaşayanlar arasında kalır, ne de ölümler dünyasında huzura erer:

“Ah kadersiz başım;
ne ölümlerin arasında ne sağların arasında,
ne sağ ne de ölüyüm.” (851-853)

Bu durum, onun hem törel sistemde hem mitik düzlemde “ara bölgede” konumlandırıldığını gösterir. Richard Seaford, bu durumu “ölümün dramatik biçimde evliliğin yerine geçirilmesi” olarak açıklar. Antik Yunan tragedyasının yapısı içinde evlilik, kadın karakterin bireysel ve toplumsal bütünlüğe ulaşma yoludur; ancak bu yol kesildiğinde, *thanatos* devreye girer. Mezarda kurulan simgesel evlilik, sistemin kadını başka türlü entegre edemediği bir noktada, onu ölüm yoluyla dışarı atma biçimi haline gelir (Seaford 158).

Antigone'nin ölümü, aslında dramatik olarak geciktirilmiş bir evlilik sahnesidir. Gelin gibi süslenmeden, düğün şarkısı söylenmeden ama yine de törensel bir koreografiyle gerçekleştirilir:

“Gelin gibi süslenmedim,
düğün şarkıları okunmadı

*hiç kapımda. Akheron'a
gidiyorum gelin olmaya.” (813-816).*

Koro'nun Antigone'ye eşlik eden sözleri bu çarpıklığı daha da keskinleştirir. Evlenmeden ölen kadın figürünün toplumda nasıl konumlandırılacağına dair tüm sorular, bu sahnede açıkta bırakılır. Ne bir eş ne bir anne ne de bir yurttaş olabilmiş bir kadının, yalnızca “kardeşini gömen bir beden” olarak toprağa verilmesi, tragedyanın ritüel yapısında tam anlamıyla bir boşluğa işaret eder.

Sonuç olarak, Antigone'nin mezardaki varlığı, evlilik ritüelinin tamamlanamadığı noktada ölümle ikame edilmesidir. Bu, kadına tanınan geçiş haklarının, sembolik olarak yok oluşa dönüşmesidir. Tragedya, evlenemeyen kadını hem toplum dışına çıkarır hem de onu ölüme terk ederek, ritüelin eksikliğini dramatik bir sona dönüştürür.

3.2.3.3. Devletin Ritüele Müdahalesi: Kreon'un Evliliği Görmezden Gelişi

*“Zeus'un korumamı emrettiği kendi kanım,
Yeğenim olsa bile ne önemi var,”
Antigone, 486-487*

Antigone'de evliliğin kesintiye uğramasında en belirleyici figür Kreon'dur. Ancak bu kesinti, aile içi bir çatışma ya da kişisel bir ihtirasın sonucu olarak değil, doğrudan yasa adına alınan bir politik kararın sonucudur. Kreon, Antigone'yi devlet düzenine başkaldıran bir tehdit olarak konumlandırırken, onun Haimon'la olan nişanını ve dolayısıyla tamamlanmak üzere olan evliliğini hiçbir noktada dikkate almaz. Bu yok sayış, kamusal yasa ile ritüel geçiş hakları arasındaki çelişkinin en açık biçimde görünür olduğu noktadır.

Kreon'un tavrı, evlilik gibi son derece düzenleyici bir ritüelin dahi devlet yasası karşısında geçersiz kılınabileceğini gösterir. Oidipus soyunun felaketlerle örülü geçmişi içinde, Antigone'nin kardeşini gömme eylemi, kişisel ya da ailesel bir ritüel olmaktan çıkar ve politik alana taşınır. Kreon'un buna cevabı, bireysel ritüel edimi değil, devlet otoritesine karşı bir suç olarak şekillenir. Bu noktada *oikos* ve *polis* arasındaki geleneksel sınırlar sert biçimde yeniden çizilir. Bonnie Honig, bu çatışmayı Antigone'nin kamusal yasaya karşı etik sadakat gösterdiği bir istisna rejimi olarak yorumlar; yasa dışı olan bir eylemin, özünde yasa tarafından bastırılmış bir hak talebi içerdiğini savunur (Honig 53).

Kreon'un Antigone ile Haimon arasındaki evliliği göz ardı etmesi, bireysel bağlara değer vermediğini gösterdiği kadar, kadının kamusal alanda tanınmasını da engelleyen bir tutumu yansıtır. Haimon'un Antigone'yi savunması, sevgiye dayalı bir tepkinin ötesinde, politik alanda varlığı kabul edilmeyen bir ilişkinin görünür kılınma çabasıdır. Atina'daki evlilik uygulamaları üzerine çalışan Wolff, evliliğin yalnızca özel bir düzenleme olarak değil, kamusal geçerliliği olan bir hukuk sistemi içinde işlediğini belirtir. Kreon'un bu bağı tanımaması, kadın öznenin yasal statüsünün açıkça reddedilmesi anlamına gelir (Wolff 51–54).

Bu bağlamda Antigone'nin toplumsal olarak meşru bir evlilik hakkına sahip olduğu dahi tartışmalı hale gelir. Lyons'a göre, Antik Yunan toplumunda kadınlar yalnızca “değiş tokuş edilebilecek varlıklar” olarak evlilik sistemine dahil edilir ve bu mübadele kadınların aktif özneler olarak değil, pasif geçiş nesneleri olarak konumlandırılmasına dayanır (Lyons 97). Antigone'nin kendi kararını vermesi ve bu kararın evlilik düzenine aykırı biçimde gerçekleşmesi, onun bu sistemden dışlanmasının zeminini hazırlar.

Kreon'un hukuk anlayışı, kadın bedeninin ritüel geçişini düzenleyen örfi normları tanımadığı ölçüde, tragedya içinde evlilik bir törensel kurgu olmaktan çıkar ve siyasi iktidarın görmezden geldiği bir boşluk haline gelir. Foley, tragedya yapısında bu tür çatışmaların, evliliği “*devletin düzenlemediği ama kadının kendi bedeniyle hak iddia ettiği alan*” haline getirdiğini belirtir (*Female Acts* 105). Antigone'nin hem yasaya hem de evlilik hakkına erişimi iptal edilir; böylece kadın hem *oikos*'un hem de *polis*in dışında, geçiş hakkı olmayan bir figüre dönüşür.

Kreon'un evliliği yok sayan politik tavrı, ritüel ile yasa arasındaki gerilimi trajik düzlemde açığa çıkarır. Evlenemeyen kadın, aynı zamanda tanınmayan kadındır. Antigone'nin ölümüyle birlikte sadece bir bireyin değil, ona dair tüm sosyal rollerin —nişanlı, eş, anne— gerçekleşmeden silinişi sahnelenmiş olur.

3.2.3.4. Koro'nun Evlilik İmgesi: *Epithalamion*'un Tersine Çevrilişi

Antigone'de, Koro'nun Antigone'ye eşlik eden sözleri biçimsel olarak bir *epithalamionu* —yani evlilik şarkısını— andırır. Ancak bu şarkı, bir gelin alayına değil, mezara götürülen genç bir kadına eşlik eder. Koro, törensel söylemi ölüm atmosferiyle birleştirerek geleneksel geçiş ritüelini dramatik biçimde tersine çevirir. Evlilikle kutsanması beklenen kadın, bu sahnede “ölümle evlenmeye” hazırlanır. Ritüelin anlamı bozulmaz; ama yönü değiştirilmiştir.

Antigone'ye eşlik eden dizelerde bu çelişki açık biçimde hissedilir. Koro, onu mitolojik kadın figürleriyle özdeşleştirerek hem eylemini hem kaderini bir çerçeveye yerleştirir:

*“Danae de senin gökyüzünün ışığını karanlıkla
değişip tunç bir eve kapatılmış,
zincire vurulup saklanmasını buyurmuş
kader, mezar benzeri küçük odasında.”* (944–946)

*“Namin yürümüş, onurunla
gidiyorsun ölülerin ülkesine.
Ne bir hastalık zayıf düşürdü seni,
ne de kanını akıttı bir hançer.
Kaderini kendin belirledin,
Hades'e canlı inen ilk ölümlü olacaksın.”* (817–822)

Bu dizelerde Antigone, bir yandan mitolojik kadın kahramanlarla özdeşleştirilirken, diğer yandan toplumdan dışlanmış bir figür olarak törensel biçimde sahneden uğurlanır. Foley, bu tür sahnelerde törenin sembolik şeklinin korunduğunu, ancak onun asıl işlevinin —kadını topluma dâhil etme görevinin— ortadan kalktığını belirtir (*Female Acts* 106). Koro'nun söylediği sözler, dışlanan kadına yöneltilmiş bir övgü gibi görünse de gerçekte bu övgü onun toplum dışına çıkarılışını örtülü biçimde meşrulaştıran bir yapı hâline gelir. Antigone'nin kendisi de bu törensel sahnede *gamos* ile *thanatos* arasındaki boşluğu açık biçimde ifade eder:

*“Arkamdan gözyaşı dökülmeden,
yaşamadan evliliğin mutluluğunu,
kimsesiz sürüklüyorlar beni
çıktığım bu son yolculuğa.
Güneşin kutsal ışınlarını görmeye
hakkım ve kötü kaderime ağlayacak
tek bir dostum bile yok.”* (876–878)

Bu sözlerle Antigone, hem kendi kaderinin toplum tarafından tanınmadığını bildirir, hem de ona biçilen törensel biçimin içinin boş olduğunu dile getirir. *Epithalamion* burada işlevini kaybetmiştir. Ne bir evlilik vardır ne de bu evlilikle topluma dahil olabilecek bir kadının varlığı. Seaford bu tür sahneleri, toplumun kadına tanıdığı geçiş hakkının sahnede simgesel biçimde tasfiye edilmesi olarak yorumlar: Kadının geçemediği ritüel, törensel biçimde ona uygulanır, ama işlevini kaybetmiş bir kabuktur artık (160).

Böylece Koro'nun evlilik şarkısını andıran sözleri, yüzeyde bir övgü gibi dursa da esasen kadın kimliğinin toplum içinde yer bulamayan bir biçimini yansıtır. Antigone'ye yöneltilen her benzetme, onu geleneksel toplumsal rollerle ilişkilendirmek yerine, bu rollerin dışında kaldığını vurgular. Koro, ritüelin biçimini koruyarak törensel dili sürdürür; fakat bu dilin eşlik ettiği figür artık hayata adım atan bir gelin değil, ölüme uğurlanan bir beden olur. Böylelikle törensel yapı, içeriği boşalmış bir ritüele dönüşür ve toplumdan dışlanan kadın figürünü sahnede görünür kılar.

3.2.4. Etik Kararın Kavramsal Temelleri: Antik Yunan'da *Prohairesis* ve Sınırlı Etik Özne

Antik Yunan toplumunda kadının bedenini ve konumunu düzenleyen temel ritüellerden biri olan evlilik, onun sosyal dolaşım hakkını belirleyen en önemli mekanizmalardan biridir. Ancak tragedyada bu ritüelin askıya alınması, kadının yalnızca toplumsal değil, etik bir özne olarak sahneye çıkışının da zeminini hazırlar. Antigone'nin tamamlanamayan evliliği, onu pasif bir kurban figüründen çıkararak karar alabilen ve bu kararın bedelini ödeyen bir birey hâline getirir. Bu noktada kadın edimi artık törensel değil, etik-politik bir tercih olarak görünür olur. Bu bölümde tragedyada kadın karakterlerin etik karar verme süreçleri ve bu kararların nasıl sahnelendiği ele alınacaktır.

Antik Yunan tragedyasının etik boyutu, karakterlerin karşılaştığı ikilemler ve bu ikilemler karşısında verdikleri kararlar etrafında biçimlenir. Bu karar süreçleri, Aristoteles'in *Poetika*'da tanımladığı biçimiyle *prohairesis*, yani “bilinçli tercih” kavramıyla açıklanır. Aristoteles'e göre tragedya karakteri, açık ve kesin bir çözümün bulunmadığı durumlarda bir eylem yolunu seçmesiyle şekillenir (*Poetika* 6.1450b8–10). Bu anlamda etik karar, yalnızca eylemle değil, eylemsizlikle de ilgili olabilir; bireyin ne yapacağı kadar ne yapmayacağı da etik bir anlam taşır.

Helene P. Foley, etik karar alma sürecinin tragedyada sosyal normlarla, cinsiyet rolleriyle ve politik sınırlarla iç içe geçmiş bir deneyim olduğunu vurgular. Foley'nin belirttiği üzere, tragedyadaki kadın karakterler, Aristoteles'in felsefesinde kendilerine atfedilen sınırlı etik kapasiteye rağmen sahnede etik özne olarak görünürlük kazanırlar (*Female Acts* 110–115). Aristoteles, kadının etik karar verme yeterliliğini “akılsız ama kanaat sahibi” (*akuros*) olarak tanımlar (*Politika* 1260a13), yani bir kadın karar

alabilir, ancak bu kararın toplumsal bağlamda geçerliliği ve otoritesi yoktur. Kadının doğasına uygun olan erdemler (*sōphrosynē* gibi itaat ve iffet), onun kamusal alanda eyleyen bir etik özne olmasını engeller. Bu bağlamda, tragedyadaki kadın karakterlerin etik karar alması kültürel bir norm ihlali olarak algılanır. Foley’ye göre tragedya, kadın karakterlerin norm ihlallerini dramatik bir imkan olarak işler. Bu kararlar hem birey olarak özneleşmelerine hem de cinsiyet rejimlerinin sınırlarını aşmalarına zemin hazırlar. Örneğin Medea’nın çocuklarını öldürmesi ya da Klytemnestra’nın kocasını katletmesi yalnızca bireysel intikam değildir. Aynı zamanda ataerkil etik yapıya kadınca bir müdahaledir. Bu müdahale, çoğu zaman tragedyanın *kathartik* etkisini tetikleyen etik krizin de kaynağını oluşturur.

Tragedyada *prohairesis*, yani etik karar süreci aynı zamanda duygusal ve toplumsal bağlamların iç içe geçtiği bir alandır. Foley, burada Aristoteles’in kadınlara dair sınırlayıcı ahlaki tasavvurunun tragedya sahnesinde dönüştüğünü belirtir. Aristoteles’e göre kadının erdemi, kamusal ve politik anlamda değil, hane içi roller üzerinden tanımlanır; kadın “*doğası gereği yönetilen*”, yani ahlaki karar verebilme kapasitesine sahip olmayan bir varlık olarak ele alınır: *aretē*si (erdem) erkeklerden farklıdır ve yalnızca ona özgü işlevleri (çocuk doğurmak, itaat etmek, sessiz olmak) başarıyla yerine getirmesi durumunda erdemli sayılır (*Politika* 1260a21–24; 1260a29–31). Aristoteles ayrıca, kadının muhakeme yetisinin ancak bir kanaat düzeyinde işlediğini ve onun kararlarının geçersiz (*akuros*) olduğunu öne sürer (*Politika* 1260a13).

Sonuç olarak, Antik Yunan toplumunun kadına yüklediği edilgen, içe dönük ve toplumsal denetime açık kimliğe rağmen, tragedya kadın karaktere etik sorumluluk yükler. Bu sorumluluk, yalnızca bireysel değil, kolektif sonuçlar doğuran bir eylemlilik biçimidir. Foley’nin ifadesiyle tragedya, kadın karakteri “*etik özne olarak sahneye sürmekle*” kalmaz, aynı zamanda etik kararın cinsiyetli doğasını sorgular (*Female Acts* 118–121).

3.2.4.1. Kadının Karar Alanı: Aile, Kamusal Alan ve Bakım Etiği

“Nefret etmek için değil, sevmek için yaratıldım.”
Antigone, 523

Antik Yunan toplumunda kamusal alan ile özel alan arasındaki keskin ayrım, etik karar alma süreçlerini doğrudan etkileyen bir çerçeve sunar. Bu ayrım, yalnızca mekânsal bir düzenlemeyi değil, aynı zamanda bireylerin ahlaki eylem kapasitelerinin sınırlarını

da tanımlar. Foley'nin belirttiği gibi, kadınlar tarihsel olarak kamusal alandan dışlanmakla kalmaz; aynı zamanda etik karar verme yetileri de felsefi ve siyasal kuramlarca sorgulanır (*Female Acts* 125). Aristoteles'in kadınlara dair sınırlayıcı anlayışı –kadının “kanaat sahibi ama karar veremez” olarak tanımlanması (*akuros*)– burada da kadının etik kapasitesini sınırlandırır. Bu durum, kadınların yalnızca fiziksel değil, ahlaki olarak da sınırlandırıldığını gösterir.

Bu sınırlandırmanın temelinde, Antik Yunan toplumunun değer sistemine yerleşmiş olan “dostlara yardım, düşmanlara zarar” (help friends/harm enemies) ilkesi yer alır. Mary Blundell, bu ilkenin tragedyalarda basit bir ahlak kodu olarak değil, duygusal ve politik bağlılıkları belirleyen bir eylem ilkesi olarak işlediğini vurgular. Ailevi sadakat, yoldaşlık ve düşmanlık üzerinden şekillenen bu değer sistemi, kadının etik tercihlerini daima ilişkisel bir bağlam içinde kurar. Bu ilişkisel boyut, Carol Gilligan'ın tanımladığı “bakım etiği” (ethics of care) kavramıyla doğrudan örtüşür. Gilligan, kadınların ahlaki kararlarını çoğunlukla adalet ilkesine değil, ilişkisel sorumluluklara, duygusal yakınlığa ve zarar vermeme ilkesine dayandığını savunur. Antigone'nin etik eylemi bu kuramsal zemin üzerinde çok katmanlı bir anlam kazanır. Antigone, ölen kardeşi Polyneikes'e uygulanan resmi yasağı ihlal ederek onun gömülmesini sağlar. Bu edim, yalnızca dinsel bir yükümlülük ya da ailevi bir görev olarak değil, aynı zamanda ilişki temelli bir etik karar olarak yorumlanabilir. Gilligan'ın modeline göre, Antigone'nin kararı, bireysel bir yasa karşıtlığı değil; sevgi, sadakat ve yas hakkı üzerinden gelişen bir “bakım etiği” pratiğidir. Bu noktada Antigone'nin eylemi, özgecilik ile yükümlülük arasındaki feminist ikilemi de içerir: “*Kardeşimi gömmek zorundayım çünkü onun yalnız kalmasına katlanamam*” düşüncesi, Gilligan'ın tanımladığı gibi bir başkasıyla kurulan “ahlaki empati” örneğidir.

Ancak Antigone'nin kararı, yalnızca ilişkisellik düzeyinde kalmaz. Foley'nin belirttiği gibi, Antigone hem bir “bakım figürü” hem de erkek ahlaki düzeninin karşısına çıkan bir “ilke öznesi”dir (*Female Acts* 117). Bu ikili kimlik, onu hem duygusal bir etik özne hem de politik bir muhalefet figürü yapar. Antigone, kardeşine yönelik sadakatini yasaya karşı bir hak talebine dönüştürerek “kamusal alanın dışındaki kadın” figürünü etik çatışmanın merkezine taşır. Bu da tragedyanın, kadın karakteri yalnızca mağdur değil, aynı zamanda dönüştürücü bir özne olarak sahneye sürdüğü noktalardan biridir. Kadının karar alanı, bu bağlamda hem fiziksel hem sembolik bir sınıra işaret eder. Antigone'nin karar anı, yalnızca bir gömme eylemine değil, kamusal yasa ile özel

bağlılık arasındaki kesişim noktasına denk düşer. Blundell'e göre bu çatışma, Sofokles'in karakterlerine kazandırdığı "ahlaki gerilim"ın en belirleyici örneklerinden biridir. Antigone'nin eylemi, kamusal olanla özel olan arasındaki sınırları ihlal ederken, etik olanla politik olanın da iç içe geçtiğini gösterir. Böylece tragedya, etik kararın toplumsal cinsiyetle nasıl kodlandığını ve sınırlandığını sahne üzerinden görünür kılar.

Bununla birlikte, Antigone'nin etik kararı yalnızca kardeşine olan bağlılığıyla açıklanamaz. Foley, onun kararının aynı zamanda *nomos* (yazılı yasa) ile *dike* (ilahi ya da doğal adalet) arasındaki çatışmayı temsil ettiğini vurgular. Bu açıdan bakıldığında, Antigone'nin kararı "ilişkisel"ten çok daha fazlasıdır; bu karar, toplumsal düzende tanınmayan bir etik pozisyonun dışavurumudur. Judith Butler'ın "ahlaki fazlalık" dediği şey, tam da budur: yasa tarafından tanınmayan ama var olan, görünmeyen ama etkili olan bir etik özne konumu. Antigone, yazılı yasa tarafından reddedilen bir hak talebini ilahi düzene dayanarak meşrulaştırır; bu nedenle hem yasa dışıdır hem de etik olarak savunulabilir.

Sonuç olarak, Antik Yunan'da kadının etik karar verme alanı hem toplumsal cinsiyet rolleriyle hem de duygusal ilişkilerle şekillenen çok katmanlı bir yapıdır. Antigone gibi karakterler, bu yapının sınırlarını zorlayarak tragedyanın etik boyutunu dönüştürür. Gilligan'ın bakım etiği, Blundell'in ilişki-merkezli değer sistemi ve Foley'nin etik özne kavramı bir araya geldiğinde, Antigone'nin kararı, kültürel, politik ve tarihsel olarak da okunabilir hale gelir.

3.2.4.2. Antigone'de Etik Karar: Yasa ile Vicdan Arasında

Antigone'nin Kreon'un yasağına rağmen ölen kardeşi Polyneikes'i gömmesi, tragedyada etik karar alma ediminin dramatik örneğini oluşturur. Sofokles, karakterin içsel muhakemesini ve yasa karşısındaki direncini yalnızca bir eylem değil, bir konuşma biçimi üzerinden temsil eder. Antigone'nin sözleri, yasa ile vicdan, tanrısal ile beşerî, aşkın ile dünyevi arasında oluşan çatışmanın yoğunlaştığı bir etik dile dönüşür. Kararını Kreon'a şu sözlerle ilan eder:

"Nefret etmek için değil, sevmek için yaratıldım." (523)

Bu beyan, Antigone'nin etik kararının duygusal ve ilahi düzeyle kurduğu ilişkiyi yansıtır. Vicdanının sesi, kardeşine olan bağlılıkla, tanrılara olan inançla ve yeryüzü yasalarının ötesinde bir hak anlayışıyla şekillenir.

*“Evet çünkü Zeus öyle demiyor
ve yer altı tanrılarının yanında yaşayan Dike
öyle yasalar buyurmadı insanlara.
bir ölümlünün emirleri, tanrıların hatasız,
yazıya geçirilmemiş, değişmez yasalarından
önemli olamaz. O yasalar dün ya da bugün
yürürlüğe girmedi, ezelden beri vardılar” (450–456).*

Antigone’nin bu duruşu, tarih boyunca farklı yorumcuların ilgisini çekmiş, onun eylemi zamanla felsefi ve politik bir sembol haline gelmiştir. Bu yorumlardan ilki, Hegel’in *Tinin Fenomenolojisi* içinde sunduğu çerçevedir. Hegel, Antigone’yi aileyi, Kreon’u ise devleti temsil eden iki karşıt etik sistemin somutlaşmış biçimleri olarak okur. Ona göre Antigone, “ahlaki zorunlulukla” değil, “doğal bağlılıkla” hareket eden bir etik özne prototipidir. Hegel açısından kadının “aile içindeki sezgisel etiği”, erkeğin “kamusal, rasyonel etiği” karşısında modern bilinç düzeyine ulaşmamış bir pozisyonadadır. Bu yorum, kadını etik olarak eksik ya da tamamlanmamış bir özne olarak görme tehlikesini beraberinde getirir.

Lacan, *The Ethics of Psychoanalysis (Seminar VII)* adlı çalışmasında Hegel’i takip eder fakat Antigone’yi bambaşka bir yöne taşır. Ona göre Antigone, arzusunun nesnesine (ölü kardeşi) mutlak sadakatiyle, “ahlaki yasa”yı aşan ve simgesel düzeni ihlal eden bir figürdür. Lacan şöyle yazar: “*Antigone, arzusunun güzelliğini sergiler; ölümden korkmaz çünkü arzunun nesnesine ulaşmak için her şeyi göze almıştır.*” (280). Lacan’a göre Antigone, etik olanın ötesine geçerek arzunun mutlaklığını temsil eder. Bu okuma, Antigone’yi bir tür etik “canavar” haline getirir; kurulu simgesel düzenin dışında, onun ötesinde konumlanır. Nitekim Antigone’nin kardeşi dışında hiç kimse için aynı eylemi yapmayacağını söylediği ünlü tiradı, bu arzunun tekilliğini pekiştirir:

*“Akli başında insanlar değer verse de
bu yaptığıma, kocam ya da çocuklarım ölseydi,
devleti karşıma alarak
böyle bir yükün altına girmezdim.
Hangisiydi bana bunu yaptıran yasa?
Kocam ölse yeniden evlenirim,
çocuklarım yitirsem yaparım yenilerini.
Fakat annemle babam çoktan öldüğüne göre,
mümkün değil yeni bir kardeş edinmem” (905–912)*

Judith Butler, *Antigone's Claim* adlı çalışmasında Lacan'ın bu yorumunu alır ama Antigone'yi queer ve feminist bir özne olarak yeniden inşa eder. Butler, Antigone'yi tanınmayan, yasal düzlemde dışlanmış ama bu dışlanma aracılığıyla yasa üzerinde etki üreten bir figür olarak okur. Ona göre Antigone, yalnızca yasaya direnen değil, aynı zamanda “tanınma rejimlerinin kendisini” sorgulayan bir özne pozisyonudur. Bu yorum etkili olmakla birlikte, tragedyayı doğrudan çağdaş kimlik politikalarının sahnesine dönüştürme riski taşır. Antigone, böylece tarihsel bir karakter olmaktan çıkıp, evrensel bir “direniş simgesi”ne dönüşür.

Ne var ki, Antik Yunan bağlamında koca ve çocuk figürleri, modern çağın romantik idealleriyle yüklü bireysel ilişkiler olarak değil; soyun, mülkiyetin ve yurttaşlık sürekliliğinin taşıyıcıları olarak konumlanır. Bu nedenle, Antigone'nin kardeşine yönelik sadakati, yalnızca kişisel bir sevgi ilişkisi değil, bu yapılarla kurulan hiyerarşik akrabalık rejimlerinin dışına taşan bir etik-ontolojik istisna oluşturur.

Bonnie Honig de bu tür idealize okumalara yönelik eleştirel bir mesafe koyar. “*Antigone's Two Laws*” adlı makalesinde, Antigone'nin direnişinin yalnızca ilahi yasa adına gerçekleşmediğini, aynı zamanda “anlatı, alıntı, tekrar ve parodi” yoluyla bir politik eylemlilik biçimi içerdiğini savunur. Antigone, Honig'e göre acı çeken bir figür değil, sahneyi kullanan, duyguyu politika diliyle birleştiren bir oyuncudur. Antigone'nin kendi ölümünü sahneye taşıdığı sözleri bu bakımdan önemlidir:

*“Gelin gibi süslenmedim,
düğün şarkıları okunmadı
hiç kapımda. Akheron'a
gidiyorum gelin olmaya”* (816–820).

Ancak Honig'in de dikkat çektiği gibi, Antigone diğer kadın karakterleri dışlayan bir figürdür. Ismene'nin

“Abla, esirgeme benden senin yanında ölme şerefini” (544) çağrısını geri çevirir:
*“Hayır, benimle birlikte ölmeyecek, dokunmadığın şeye
sahiplenmeyeceksin. Benim ölümüm yeter”* (546–547).

Bu replik, Antigone'nin etik kararının bireysel mutlakiyetçiliğe dayandığını da düşündürür. Simon Goldhill'in vurguladığı gibi, Antigone'yi bir kahraman olarak yüceltirken Ismene'nin temsil ettiği ihtiyat, eleştirelilik ve pasif muhakeme bütünüyle dışlanır. Böylece *Antigone* “feminist mit” içinde efsaneleşir ama bu mitin içindeki çelişkiler sorgulanmadan kalır (Goldhill, *Antigone and Politics of Sisterhood*).

Sonuç olarak, Antigone'nin etik kararı ne sadece tanrısal yasa lehine yapılan ahlaki bir tercihtir, ne de çağdaş kimlik politikalarının sembolik bir figürü. Onun kararı, tragedyanın içinde, dönemin dinsel-ritüel kodlarıyla şekillenmiş, etik, törensel ve politik sınırları ihlal eden bir eylemdir. Modern yorumlar bu kararı bugünün politik haritasına taşımaya çalışırken, onun metinsel bağlam içindeki çok katmanlı doğasını gözden kaçırma riski taşır. Bu nedenle Antigone, ancak kendi trajik sahnesi içinde okunursa, etik özneleşmenin gerilimini tüm yoğunluğuyla temsil edebilir.

3.2.4.3. Antigone'de Etik ve Estetik

Tragedya, Antik Yunan toplumunda estetik bir sanat formu olmanın ötesinde, kolektif bilinç için kurucu bir deneyim alanıdır. Etik kararlar, soyut düşünceler olmaktan çıkar; beden, söz, eylem ve kayıpla sahnelenir. Bu bağlamda Antigone'nin eylemi, bireysel bir kararın ötesinde, seyircinin etik sorumluluğunun da sahneye taşındığı bir estetik olaydır. Tragedyanın gücü, etik kararı çözmekte değil, onu göstererek seyirciyi düşünmeye zorlamaktadır.

Sofokles'in tragedyasındaki anlatım biçimi, kararın ağırlığını yalnızca söylemle değil, ritüelle, sessizlikle ve ağıtla da taşır. Antigone, kardeşini gömerken sessiz kalmaz; haykırır, ağlar, lanetler ve kutsar. Bu ifadeler, karakterin duygusal yoğunluğunu pekiştirirken, etik edimin dramatik gücünü de ortaya koyar:

*“Hep var olduklarına göre de bir ölümlünün
emrinden korktum diye suç işleyemem
tanrıların nezdinde.....” (458-460).*

Nicole Loraux, tragedyanın bu tür “söz ötesi” yoğunluklar sayesinde seyircide ortak bir ölümlülük bilinci yarattığını savunur. Ona göre tragedya da ağlama, ağıt, yas — özellikle kadın karakterler aracılığıyla — polisin düzenlediği kamusal kimliklerden uzak, “insan” olarak var olma deneyimini sahneye taşır. Bu “yasın sesi”, tragedyaı estetikten etik alana, oradan da ortak varoluş duygusuna taşır (Loraux, *The Mourning Voice*). Ancak Loraux'nun bu yorumuna Foley dikkatli bir eleştiri yöneltir: Antigone ağlayan bir figür olmanın yanı sıra, yasa ile konuşan, karar alan ve karşı gelen bir etik özne olarak da sahnededir.

Etik kararın estetikle bu birleşimi, seyircinin de pozisyonunu dönüştürür. Tragedya seyircisi bir izleyici olmanın ötesinde; bir tanık, bir yargılayıcı, hatta bir kurban olarak

olayın içine çekilir. Antigone'nin ölümü karşısında Kreon'un pişmanlığı, karakterler arasında olduğu gibi, sahne ile seyirci arasında da bir etik rezonans yaratır:

“Ah benim saçma kararlarım!

Ah oğlum, gencecik öldün

ve zamanından erken gidiyorsun

ölüme, senin değil,

benim hatalı kararımdan.” (1265-1269).

Bu anlamda tragedyada etik karar hiçbir zaman kapalı bir yapı olarak sunulmaz; tersine, çoğul etkileri olan, dramatik açıdan asla “çözülmeyen” bir yapıdadır. Seyirciden bir çözüm üretmesi beklenmez; aksine, kararın ağırlığını duyması ve sınırlarında kendi yerini sorgulaması istenir.

Antigone'nin eylemi, bu sahnede “doğru” olanın yanı sıra, “güzel olanın” da sorusunu ortaya atar. Onun sesi hem yasa dışı hem sahneye ait bir sestir. O, bir yasa ihlalcisi olmasının yanı sıra, tragedyanın en estetik seslerinden biridir:

“İnançlı olduğum için cezalandırılıyorum.

Tanrılar suç bulursa yaptıklarımda,

Razıyım başıma gelen felakete.” (924-926).

Bu cümleyle seyirci, onun haklılığına ek olarak, yalnızlığının estetik gücüne de tanıklık eder. Foley'nin de vurguladığı gibi, kadın karakterlerin bu tür karar anları, tragedyada etik düşüncenin sınırlarını belirleyen dramatik noktalardır.

Sonuç olarak, *Antigone*'de etik karar, dramatik yapının bir ögesi olmanın ötesinde; estetik olanla düşünsel olanın iç içe geçtiği bir sorgulama alanıdır. Seyirci, bu sahnede yargılayan olmaktan çıkıp etkilenen konumuna geçer. Tragedya bu anlamda, etik edimin kendisinin temsil edildiği bir alan değil, sahneye taşındığı, estetikle kurulan bir karşılaşmadır.

SONUÇ

Bu araştırmada, Antik Yunan tragedyasında kadın temsillerini, özellikle Sofokles'in *Antigone* tragedyası üzerinden derinlemesine inceledik. Tragedyanın salt edebi bir tür olmanın ötesinde, kamusal ve politik bir pratik olarak işlev gördüğünü; kadın karakterlerin de bu pratik içinde toplumsal ve politik anlamlar taşıyan edimler gerçekleştirdiğini ortaya koyduk. Helene P. Foley'in metodolojisini benimseyerek, kadın edimlerini tarihsel ve politik bağlamları içinde değerlendirdik ve bu edimlerin basit bireysel tercihlerden ziyade, ritüel, yasa ve etik arasındaki karmaşık ilişkileri yansıtan ifadeler olduğunu gösterdik.

Çalışmamız, tarihsel süreçte kadının sistematik olarak dışlanması kökenlerini ve mekanizmalarını anlamaya yönelik önemli bir girişimdir. Günümüzdeki toplumsal eşitsizliklerin tarihsel temellerini sorgulayarak, bu yapıların nasıl oluştuğunu ve sürdürüldüğünü analiz etmeyi amaçladık. Antik Yunan'a yönelmemiz, kadının toplumsal konumlandırılışına dair ilk yapısal formları ve temsil biçimlerini keşfetmeye yönelik metodolojik bir tercihtir.

Araştırmamızın ilk bölümünde, tragedyanın kökenlerini ve Antik Yunan toplumundaki işlevini inceledik. George Thomson'ın yaklaşımını takip ederek, tragedyanın totemci klanların dinsel ritüellerinden Atina demokrasisine uzanan toplumsal evrimle bağlantılı olduğunu gördük. Tragedya, bu bağlamda toplumsal dönüşümlerin bir yansıması ve politik bir pratik olarak karşımıza çıkmaktadır. Kent Dionysia festivallerinin dini ve politik bir işleve sahip olduğunu, bu ritüellerin merkezi unsuru olan tiyatronun dönemin demokratik değerlerini ve sınırlarını sorguladığını tespit ettik. Aristoteles'in *Poetika*'sında ortaya koyduğu tragedya kuramını da ele alarak, tragedyanın Antik Yunan düşüncesindeki epistemik ve felsefi boyutlarını kavramaya çalıştık.

İkinci bölümde, Sofokles'in tragedya anlayışını ve eserlerindeki kadın temsillerini inceledik. Sofokles'in tragedyalarının estetik bir formun ötesinde etik ve politik sorularla şekillenen düşünsel yapılar olduğunu gördük. Onun dramatik gerilimlerinin kesin yargılar sunmak yerine izleyiciyi düşünsel bir sorgulamaya yönelttiğini tespit ettik. Sofokles'in eserlerindeki kadın karakterler, diğer tragedya yazarlarının eserlerine kıyasla daha karmaşık ve çok boyutlu ele alınmıştır. Özellikle *Antigone*, *Elektra* ve *Deianeira* gibi karakterler, şairin poetikasındaki etik ve politik gerilimlerin somutlaştığı, toplumsal normların sınırlarını sorgulayan figürler olarak öne çıkar. Bu

çalışmanın odağı olan *Antigone*, Sofokles'in tragedyaya getirdiği yeniliklerin ve düşünsel derinliğinin en çarpıcı örneklerinden biridir.

Üçüncü bölümde, *Antigone*'de kadın edimlerinin (yas tutma, evlilik, etik karar alma) nasıl temsil edildiğini inceledik. Helene P. Foley'in yaklaşımını temel alarak, bu edimlerin bireysel tercihlerden ziyade, ritüel, yasa ve etik arasında kurulan karmaşık ilişkilerin bir ifadesi olduğunu gösterdik. Çalışmamızın temel bulgularından biri, *Antigone*'nin kardeşi için uyguladığı gömme ritüelinin yalnızca kişisel bir görev değil, aynı zamanda polis düzenine ve devlet yasasına karşı etik bir direniş pratiği olarak işlev gördüğüdür. Bu ritüel edim, tragedyanın dramatik gerilimini oluştururken, kamusal bellek ve kolektif etik üzerine de derin bir sorgulama başlatır. *Antigone*'nin eylemi, kadının toplumsal dışlanmışlığını hem teyit eder hem de bu dışlanmışlığa karşı bir direniş alanı açar. Antik Yunan dünyasında ölülerin gömülmesinin dinsel bir görev olmasının yanı sıra yurttaşlık statüsünü belirleyen kamusal bir ritüel olduğu bağlamında, *Antigone*'nin Polyneikes'i gömme kararı, politik bir edim olarak öne çıkar. Kreon'un yasağına rağmen kardeşini gömerek, devlet yasası ile tanrısal yasa arasındaki çatışmayı görünür kılar ve kadın olarak kendisine atfedilen toplumsal rolün sınırlarını aşar.

Bu araştırma, Antik Yunan tragedyasındaki kadın temsillerini dönemin politik, toplumsal ve ritüel yapıları bağlamında değerlendiren özgün bir yaklaşım sunarak literatüre katkıda bulunmaya çalışmıştır. Özellikle, kadın edimlerinin tragedyanın tarihsel, törensel ve yapısal çerçevesi içinde anlaşılmasını sağlayan analitik bir model geliştirmiş ve kadın figürlerini kültürel düzenin hem dönüştürücüsü hem de çatlak yaratan özneleri olarak ele almıştır. Foley'in metodolojisini benimseyerek, tragedyadaki kadın karakterlerin pasif nesneler değil, toplumsal ve ritüel yapıların dönüşümünde etkin figürler olduklarını gösterdik. *Antigone* örneği, bu çerçevenin en açık örneklerinden biridir. Ayrıca, *Antigone*'yi güncel kimlik politikalarına indirgmeden, onu kendi tarihsel bağlamında değerlendirerek, çağdaş teorik tartışmalara da katkı sunmayı amaçladık. Judith Butler gibi düşünürlerin *Antigone*'yi cinsiyet, yasa ve etik fazlalık üzerinden bugünün siyasal-toplumsal sorunlarıyla ilişkilendirerek araçsallaştırdığı okumalarla bilinçli bir mesafe kurarak, onu mümkün olduğunca kendi bağlamında değerlendirmeye çalıştık.

Bu çalışmanın açtığı yeni araştırma alanları ve gelecekteki çalışmalar için önerilerimiz şunlardır:

1. Diğer Tragedya Yazarlarının Eserlerindeki Kadın Temsillerinin Karşılaştırmalı Analizi: Aiskhylos ve Euripides'in eserlerindeki kadın temsillerinin Sofokles'in eserleriyle karşılaştırmalı bir analizi, Antik Yunan tragedyasındaki kadın temsillerinin daha kapsamlı bir resmini sunabilir.

2. Antik Yunan Tragedyasındaki Kadın Temsillerinin Çağdaş Tiyatro ve Performans Sanatlarındaki Yeniden Yorumlanması: Antik Yunan tragediyalarının çağdaş tiyatro ve performans sanatlarında nasıl yeniden yorumlandığı ve bu yeniden yorumlamalarda kadın temsillerinin nasıl dönüştüğü incelenebilir.

3. Tragedyadaki Kadın Edimlerinin Antik Yunan'ın Diğer Edebi Türlerindeki Kadın Temsilleriyle Karşılaştırılması: Tragedyadaki kadın edimlerinin Antik Yunan'ın diğer edebi türlerindeki (epik, lirik şiir, komedy) kadın temsilleriyle karşılaştırılması, Antik Yunan edebiyatındaki kadın temsillerinin daha bütüncül bir analizini sunabilir.

4. Antik Yunan Tragedyasındaki Kadın Temsillerinin Çağdaş Feminist Teori ve Performans Çalışmaları Açısından Yeniden Değerlendirilmesi: Antik Yunan tragedyasındaki kadın temsillerinin çağdaş feminist teori ve performans çalışmaları açısından yeniden değerlendirilmesi hem antik metinlerin çağdaş okumalarına hem de feminist teorinin tarihsel boyutuna katkı sağlayabilir.

Özetle, bu araştırma Antik Yunan tragedyasının kadın temsilleri aracılığıyla nasıl bir politik ve ritüel tahayyül kurduğunu ve bu tahayyül içinde kadının nasıl bir özne olarak konumlandırıldığını incelemiştir. Antigone figürü, bu bağlamda hem mevcut düzenin sınırlarını hem de bu sınırların aşıldığı kırılma noktalarını görünür kılan merkezi bir konumdadır. Kadının tarihsel dışlanması kökenlerini anlamak için Antik Yunan tragedyası, zengin bir analitik zemin sunmaktadır.

Bu çalışma, geçmişin anlaşılmasının ötesinde, günümüzün toplumsal eşitsizliklerinin sorgulanması ve dönüştürülmesi için eleştirel bir perspektif geliştirmeyi amaçlamıştır. Antik Yunan tragedyasındaki kadın temsillerini inceleyerek, kadının toplumsal konumlandırılışına dair ilk yapısal formları ve temsil biçimlerini keşfetmeye çalıştık. Bu keşif yolculuğu, tarihsel eşitsizliklerin kökenlerini anlamak ve günümüzün toplumsal yapılarını daha derinlikli bir şekilde sorgulamak için değerli bir analitik çerçeve sunarken, aynı zamanda Antik Yunan'ın kadının sesini sahneye taşıyarak modern dünyanın temellerini nasıl attığını da gözler önüne sermektedir.

KAYNAKÇA

Abramson, Jeffrey. *Minerva'nın Baykuşu, Batı Siyasi Düşünce Tarihi*. Çev. İbrahim Yıldız, Dipnot Yayınları, 2012.

Ağaoğulları, Mehmet Ali. *Kent Devletinden İmparatorluğa*. İmge Kitabevi, 2020.

Ağaoğulları, Mehmet Ali, Duygu Türk, Ayhan Yalçınkaya, Zafer Yılmaz ve Filiz Zabcı. *Sokrates'ten Jakobenlere Batı'da Siyasal Düşünceler*. Ed. Mehmet Ali Ağaoğulları, İletişim Yayınları, 2011.

Ağaoğulları, Mehmet Ali ve Levent Köker. *Kral Devlet ya da Ölümlü Tanrı*. İmge Yayınevi, 2009.

Akçay, Tuna. *Yunan ve Roma'da Ölü Kültü*. Ed. Emel Erten ve Murat Özyıldırım, Bilgin Kültür Sanat Yayınları, 2017.

Arendt, Hannah. *İnsanlık Durumu*. Çev. Bahadır Sina Şener, İletişim Yayınları, 2013.

Aristophanes. *Eşekarıları, Kadınlar Savaşı ve Diğer Oyunlar*. Çev. Sabahattin Eyüboğlu ve Azra Erhat, Türkiye İş Bankası Yayınları, 2021.

Aristoteles. *Poietika*. Çev. Nazile Kalaycı, Pharmakon, 2012.

—. *Atinalıların Devleti*. Çev. Ari Çokona, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2022.

—. *Politika*. Çev. Furkan Akderin, Say Yayınları, 2023.

Armstrong, Richard H. "Freud and the Drama of Oedipal Truth", *A Companion to Sophocles*, ed. Kirk Ormand, Wiley-Blackwell, 2012, ss. 396–403.

Bennett, Larry Joe ve William Blake Tyrrell. "Sophocles' Antigone and Funeral Oratory." *The American Journal of Philology*, cilt 111, sayı 4, 1990, ss. 441–456.

Blundell, Mary Whitlock. *Helping Friends and Harming Enemies: A Study in Sophocles and Greek Ethics*. Cambridge University Press, 1989.

Brecht, Bertolt. *Epik Tiyatro Kuramı*. Agora Kitaplığı, 2017.

Bonnard, Andre. *İnsan ve Tragedya*. Çev. Yaşar Atan, Evrensel Basım Yayın, 2006.

---. *Antik Yunan Uygarlığı 1-İlyada'dan Porthenon'a*. Çev. Kerem Kurtgözü, Evrensel Basım Yayın, 2011.

---. *Antik Yunan Uygarlığı 2- Antigone'den Sokrates'e*. Çev. Kerem Kurtgözü, Evrensel Basım Yayın, 2011.

---. *Antik Yunan Uygarlığı 3- Euripides'den İskenderiye'ye*. Çev. Kerem Kurtgözü, Evrensel Basım Yayın, 2013.

Burckhardt, Jacob. *The Greeks and Greek Civilization*. St. Martin's Press, 1998.

Burkert, Walter. *Antik Çağ Gizem Kültleri*. Çev. Bahadır Sina Şener, Alfa, 2018.

Butler, Judith. *Antigone's Claim: Kinship Between Life and Death*. Columbia University Press, 2000.

---. *Antigone'nin İddiası*. Çev. Ahmet Ergenç, Kabalcı Yayınevi, 2008.

Cartledge, Paul. "Deep Plays: Theatre as Process in Greek Civic Life." *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*, der. Patricia Elizabeth Easterling, Cambridge University Press, 1997, ss. 3–35.

---. *Pratikte Antik Yunan Siyasi Düşüncesi*. Çev. Kıvanç Tanrıyar, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2013.

Critchley, Simon. *Tragedy, the Greeks and Us*. Profile Books, 2019.

Davidson, James. "Aeschylus, Sophocles, Euripides." *A Companion to Sophocles*, der. Kirk Ormand, Wiley-Blackwell, 2012, ss. 38–53.

Diakov, Vladimir Nikolaevich ve Sergey Ivanovich Kovalev. *İlkçağ Tarihi, Cilt 1*. Çev. Özdemir İnce, Yordam Kitap, 2019.

Eagleton, Terry. *Tatlı Şiddet, Trajik Kavramı*. Çev. Kutlu Tunca, Ayrıntı Yayınları, 2021.

---. *Trajedi*. Çev. Cem Alphan, Tellekt, 2021.

Easterling, Patricia Elizabeth. "A Show for Dionysus." *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*, der. Patricia Elizabeth Easterling, Cambridge University Press, 1997, ss. 36–53.

Engels, Friedrich. *Ailenin Özel Mülkiyetin ve Devletin Kökeni*. Çev. Kenan Somer, Sol Yayınları, 2010.

Erhat, Azra. *Mitoloji Sözlüğü*. Remzi Kitabevi, 2012.

Fantham, Elaine, Helene Peet Foley, Natalie Kampen, Sarah Pomeroy ve Alan Shapiro. *Women in the Classical World: Image and Text*. Oxford University Press, 1994.

Faulkner, Neil. *Marksist Dünya Tarihi, Neandertallerden Neoliberallere*. Çev. Tuncel Önel, Yordam Kitap, 2012.

Foley, Helene Peet. "The Conception of Women in Athenian Drama." *Reflections of Women in Antiquity*, der. Helene Peet Foley, Routledge, 1981, ss. 127–68.

---. "Women in Greece", *Civilization of the Ancient Mediterranean*, der. Michael Grant ve Rachel Kitzinger, Scribner, 1988, ss. 1301–1317.

---. "The Politics of Tragic Lamentation", *Tragedy, Comedy and the Polis*, der. Alan Sommerstein, Stephen Halliwell, Jeffrey Henderson ve Bernhard Zimmermann, Routledge, 1993, ss. 101-44.

---. "Tragedy and Democratic Ideology: the Case of Sophocles' *Antigone*." *History, Tragedy and Theory*, der. Barbara Goff, University of Texas Press, 1995, ss. 131-150.

---. "Antigone as Moral Agent." *Tragedy and the Tragic: Greek Theatre and Beyond*, der. M. S. Silk, Oxford University Press, 1996, ss. 49-73.

---. *Female Acts in Greek Tragedy*. Princeton University Press, 2001.

Foucault, Michel. *Hapishanenin Doğuşu*. Çev. Mehmet Ali Kılıçbay, İmge Kitabevi, 2019.

Freud, Sigmund. *Düşlerin Yorumu*. Çev. Sami Rifat, Payel Yayınları, 2019.

Friedell, Egon. *Antik Yunan'ın Kültür Tarihi*. Çev. Necati Aça, Dost Kitabevi Yayınları, 2011.

Gilligan, Carol. *In a Different Voice: Psychological Theory and Women's Development*. Harvard University Press, 1982.

Goldhill, Simon. *How to Stage Greek Tragedy Today*. University of Chicago Press, 2007.

---. *Aşk, Seks ve Tragedya*. Çev. Elif Subaş, Dharma Yayınları, 2009.

---. *Sophocles and the Language of Tragedy*. Cambridge University Press, 2012.

---. “Coda: Reading, With or Without Hegel – From Text to Script.” *Sophocles and the Language of Tragedy*, Oxford University Press, 2012, ss. 249–264.

—. “Antigone and the Politics of Sisterhood.” *Laughing With Medusa: Classical Myth and Feminist Thought*, der. Vanda Zajko ve Miriam Leonard, Oxford University Press, 2006, s. 141–162.

Hall, Edith. “The Sociology of Athenian Tragedy.” *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*, der. P. E. Easterling, Cambridge University Press, 1997, pp. 93–126.

Hall, Edith, Fiona Macintosh ve Amanda Wrigley. *Dionysus Since 69: Greek Tragedy at the Dawn of the Third Millennium*. Oxford University Press, 2004.

Hame, Kristina J. “Female Control of Funeral Rites in Greek Tragedy: Klytaimestra, Medea and Antigone”, *Classical Philology*, cilt 103, sayı 1, 2008, ss. 1-15.

Hansen, Mogens Herman. *Polis: An Introduction to the Ancient Greek City-State*. Oxford University Press, 2006.

Harris, Edward M. “Law in Sophoclean Tragedy.” *A Companion to Sophocles*, ed. Kirk Ormand, Wiley-Blackwell, 2012, ss. 287-301.

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. *Estetik Dersleri*. Çev. Ahmet Cevizci, Say Yayınları, 2020.

---. *Tinin Fenomenolojisi*. Çev. Aziz Yardımlı, Sentez Yayınları, 2004.

Hesiodos. *Theogonia-İşler ve Günler*. Çev. Azra Erhat ve Sabahattin Eyüboğlu, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2016.

Holst-Warhaft, Gail. *Dangerous Voices Women's Laments and Greek Literature*. Routledge, 1995.

Homeros. *İlyada*. Çev. Abdülkadir Meriçboyu ve Azra Erhat, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2014.

—. *Odysseia*. Çev. Abdulkadir Meriçboy ve Azra Erhat, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2014.

Honig, Bonnie. *Antigone, Interrupted*. Cambridge University Press, 2013.

Hölderlin, Friedrich. *Şiir ve Tragedya Kuramı*. Çev. Mehmet Barış Albayrak, Notos Kitap Yayınevi, 2012.

Husain, Martha. *Ontology and the Art of Tragedy: An Approach to Aristotle's Poetics*. State University of New York Press, 2001.

Kant, Immanuel. *Yargı Gücünün Eleştirisi*. Çev. Aziz Yardımlı. Türkiye Felsefe Kurumu Yayınları, 2000.

Kılan Paksoy, Banu. *Tragedya ve Siyaset*. Mitos-Boyut Yayınları, 2011.

Kirby, John T. "Aristotle on Sophocles." *A Companion to Sophocles*, der. Kirk Ormand, Wiley-Blackwell, 2012, ss. 411–424.

Kinzl, Karl H. "Political Developments and the Rise of the Polis in the Fifth Century." *A Companion to the Classical Greek World*, der. Karl H. Kinzl, Wiley-Blackwell, 2006, ss. 69–90.

Knox, Bernard M.W. *The Heroic Temper: Studies in Sophoclean Tragedy*. University of California Press, 1964.

Külahlı, Nuriye. "Eski Batı'nın Ocak Tanrıçaları: Hestia-Vesta." *History Studies*, cilt 15, sayı 4, 2023, ss. 876–879.

Lacan, Jacques. *The Seminar of Jacques Lacan: Book VII, The Ethics of Psychoanalysis*, 1959–1960. Der. Jacques-Alain Miller, çev. Dennis Porter, W. W. Norton & Company, 1992.

Lardinois, Andre. "Antigone." *A Companion to Sophocles*, der. Kirk Ormand, Wiley Blackwell, 2012, ss. 55–69.

Latacz, Joachim. *Antik Yunan Tragedyaları*. Çev. Yılmaz Onay, Mitos- Boyut Yayınları, 2006.

Lear, Jonathan. *A Case for Irony*. Harvard University Press, 2011.

Loraux, Nicole. *Tragic Ways of Killing A Woman*. Çev. Anthony Forster, Harvard University Press, 1992.

—. *The Mourning Voice: An Essay on Greek Tragedy*. Çev. Elizabeth Trapnell Rawling, Cornell University Press, 2002.

Lurie, Mary. “Facing Up to Tragedy: Toward an Intellectual History of Sophocles in Europe from Camerarius to Nietzsche.” *Tragedy and the Idea of Modernity*, Oxford University Press, 2021.

Lyons, Deborah. “Dangerous Gifts: Ideologies of Marriage and Exchange in Ancient Greece.” *Classical Antiquity*, cilt 22, sayı 1, 2003. 93–134.

Mansel, Arif Müfid. *Ege ve Yunan Tarihi*. Türk Tarih Kurumu, 2023.

Marshall, C.W. “Sophocles Didaskalos.” *A Companion to Sophocles*, der. Kirk Ormand. Wiley-Blackwell, 2012, ss. 187–204.

Marx, Karl. *Kapital, Birinci Cilt*. Çev. Alaattin Bilge, Sol Yayınları, 2011.

Murnaghan, Sheila. “Sophocles’ Choruses.” *A Companion to Sophocles*, der. Kirk Ormand. Wiley-Blackwell, 2012, ss. 220–236

Nichols, Mary P. “Socrates’ Aspasian Oration: The Play of Philosophy and Politics in Plato’s Menexenus.” *American Political Science Review*, cilt. 87, sayı. 3, 1993, ss. 625–638.

Nietzsche, Friedrich Wilhelm. *Yunanlıların Trajik Çağında Felsefe*. Çev. Nusret Hızır, Kabalıcı Yayınları, 1992.

—. *Tragedyanın Doğuşu*. Çev. İsmet Zeki Eyuboğlu, Say Yayınları, 2001.

Nooter, Sarah H. “Poietic Speakers in Sophocles.” *A Companion to Sophocles*, der. Kirk Ormand, Wiley-Blackwell, 2012, ss. 203–220.

Nussbaum, Martha C. *The Fragility of Goodness: Luck and Ethics in Greek Tragedy and Philosophy*. Cambridge University Press, 2001.

Nutku, Özdemir. *Dünya Tiyatrosu Tarihi, Cilt I*. Mitos-Boyut Yayınları, 2021.

Ormand, Kirk, der. *A Companion to Sophocles*. Wiley-Blackwell, 2012.

Özgönül, Mehmet. *Antik Yunan'da Polisin Ortaya Çıkışı*. Yayımlanmamış yüksek lisans tezi, Ege Üniversitesi, YÖK Ulusal Tez Merkezi, 2019. Tez no: 593029.

Peters, Francis Edward. *Antik Yunan Felsefesi Terimleri Sözlüğü*. Çev. ve haz. Hakkı Hünler, Paradigma Yayınları, 2004.

Platon. *Devlet*. Çev. Sabahattin Eyüboğlu ve M. Ali Cimcoz, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2015.

Price, Simon Rowland Francis. *Religions of the Ancient Greeks*. Cambridge University Press, 1999.

Pritchard, David M. "The Position of Attic Women in Democratic Athens", *Greece & Rome*, cilt 61, sayı 2, 2014, ss. 174–193.

Pomeroy, Sarah. *Goddesses, Whores, Wives and Slaves: Women in Classical Antiquity*. Pimlico, 1975.

Pomeroy, Sarah B., Stanley M. Burstein, Walter Donlan, Jennifer T. Roberts ve David W. Tandy. *Antik Yunan'ın Kısa Tarihi*. Çev. Oğuz Yarlıgaş, Alfa, 2020.

Rabinowitz, Nancy S. *Anxiety Veiled: Euripides and the Traffic in Women*. Cornell Univesity Press, 1993.

Raaflaub, K. A. (Ed.) (2007). *A Companion to Archaic Greece*. Wiley-Blackwell

Rose, Peter W. "Class, Ideology, and Tragedy." *A Companion to Sophocles*, der. Kirk Ormand, Blackwell Publishing, 2012, ss. 214–229.

Scodel, Ruth. "Sophocles' Biography." *A Companion to Sophocles*, der. Kirk Ormand, Blackwell Publishing, 2012, ss. 25-38.

Scullian, Scott. "Tragedy and Religion: The Problems of Origin." *A Companion to Greek Tragedy*, der. Justina Gregory, Blackwell Publishing, 2005, ss. 23-26.

Seaford, Richard. "The Structural Problems of Marriage in Euripides." *Tragedy and the Tragic: Greek Theatre and the Contemporary Experience*, der. Michael Stephen Silk, Oxford University Press, 1996, ss. 151–177.

Seaford, Richard. "The Imprisonment of Women in Greek Tragedy." *The Journal of Hellenic Studies*, cilt: 110, 1990, ss. 76–90.

Sezer, Devrim ve Nazile Kalaycı (der.). *Siyasalın Peşinde Dünyaya Tragedyalarla Bakmak*. Metis Yayınları, 2017.

Segal, Charles. *Sophocles' Tragic World: Divinity, Nature, Society*. Harvard University Press, 1995.

Segal, Erich. *Oxford Readings in Greek Tragedy*. Oxford University Press, 2001.

Silk, Michael Stephen ve Joseph Peter Stern. *Nietzsche on Tragedy*, Cambridge University Press, 1981.

Sofokles. *Filoktetes*. Çev.Şükran Yücel, Mitos-Boyut Yayınları, 2008.

---. *Aias-Elektra*. Çev. Furkan Akderin, Mitos-Boyut Yayınları, 2009.

---. *Oidipus Kolonos'ta-Trakhisli Kadınlar*. Çev. Furkan Akderin, Mitos-Boyut Yayınları, 2010.

Sophokles. *Kral Oidipus*. Çev. Bedrettin Tuncel, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2014.

---. *Trakhisli Kadınlar*. Çev. Ari Çokona, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2014.

---. *Philoktetes*. Çev. Ari Çokona, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2015.

---. *Elektra*. Çev. Azra Erhat, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2015.

---. *Antigone*. Çev. Ari Çokona, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2015.

Sowerby, Robin. *Yunan Kültür Tarihi*. Çev. Özgür Umut Hoşafçı, İnkılap Kitabevi, 2012.

Spargo, Randolph Clifton. "The Apolitics of Antigone's Lament (From Sophocles to Ariel Dorfman)." *Mosaic: An Interdisciplinary Critical Journal*, cilt 41, sayı 3, 2008, ss. 117–135.

Stehle, Eva. "Female Speech and Female Sexuality: The Politics of Athenian Drama." *A Companion to the Classical Greek World*, der. Kurt A. Raaflaub ve Hans van Wees, Blackwell Publishing, 2005.

Steiner, George. *Antigones*. Oxford University Press, 1984.

Şahin, Nuran. *Antik Dönemde Anadolu'da Kadın*. Ege Üniversitesi Yayınları, 2013.

Şener, Sevdâ. *Yaşamın Kırılma Noktasında Dram Sanatı*. Dost Kitabevi Yayınları, 2020.

Taxidou, Olga. *Tragedy, Modernity and Mourning*. Edinburgh University Press, 2004.

Thomson, George. *Tarih Öncesi Ege II*. Çev. Celal Üster, Payel Yayınevi, 1991.

---. *Tarih Öncesi Ege*. Çev. Celal Üster, Payel Yayınevi, 1995.

---. *İlk Filozoflar*. Çev. Mehmet H. Doğan, Payel Yayınevi, 1997.

---. *İnsanın Özü: Bilimin ve Sanatın Kaynakları*. Çev. Celal Üster, Payel Yayınevi, 1998.

---. *Tragedyanın Kökeni*. Çev. Mehmet H. Doğan, Payel Yayınevi, 2004.

Thompson, Wesley E. "Athenian Marriage Patterns: Remarriage." *California Studies in Classical Antiquity*, cilt 5, 1972, ss. 211–225.

Thukydides. *Peloponnesos Savaşları*. Çev. Furkan Akderin, Belge Yayınları, 2023.

Vernant, Jean Pierre. *Antik Yunan'da Mit ve Düşünce*. Çev. Nazım C. Serbest, Türkiye İş Bankası Yayınları, 2023.

Vernant, Jean Pierre ve Pierre Vidal-Naquet. *Myth and Tragedy in Ancient Greece*. Zone Books, 1981.

---. *Eski Yunan'da Söylen ve Toplum*. Çev. Mehmet Emin Özcan, haz. Tansu Açık, İmge Kitabevi, 1996.

---. *Eski Yunan'da Mit ve Tragedya*. Çev. Sevgi Tamgü ve Reşat Fuat am, Kabalcı Yayınevi, 2012.

Winnington-Ingram, R. P. *Sophocles: An Interpretation*. Cambridge University Press, 1980.

Wolff, Hans Julius. “Marriage Law and Family Organization in Ancient Athens.” *Traditio*, cilt 2, 1944, ss. 43-95.

Young, Julian. *The Philosophy of Tragedy: From Plato to Žižek*. Cambridge University Press, 2013.

Zeitlin, Froma I. *Playing the Other: Gender and Society in Classical Greek Literature*. The University of Chicago Press, 1996.

ÖZGEÇMİŞ

Burcu Başkonak, 2000–2004 yılları arasında Marmara Üniversitesi Atatürk Eğitim Fakültesi İngilizce Öğretmenliği bölümünde lisans eğitimini tamamladı. 2005 yılından bu yana Millî Eğitim Bakanlığı'na bağlı çeşitli okullarda İngilizce öğretmeni olarak görev yapmaktadır. Halen bir ortaöğretim kurumunda görevini sürdürmektedir.

