

T.C.  
İSTANBUL AYDIN ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ



ANTİK YUNAN TRAGEDYALARININ ÇAĞDAŞ SAHNELENMESİNE  
BİR ÖRNEK: MEDEA

YÜKSEK LİSANS TEZİ  
Gökhan KOCAOĞLU

Drama ve Oyunculuk Ana Sanat Dalı  
Tiyatro Yönetmenliği Sanat Dalı

Tez Danışmanı: Doç. Dr. Selen KORAD BİRKIYE

HAZİRAN 2016



T.C.  
İSTANBUL AYDIN ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ



ANTİK YUNAN TRAGEDYALARININ ÇAĞDAŞ SAHNELENMESİNE  
BİR ÖRNEK: MEDEA

YÜKSEK LİSANS TEZİ  
Gökhan KOCAOĞLU

Drama ve Oyunculuk Ana Sanat Dalı  
Tiyatro Yönetmenliği Sanat Dalı

Tez Danışmanı: Doç. Dr. Selen KORAD BİRKIYE

HAZİRAN 2016





T.C.  
İSTANBUL AYDIN ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜ

**Yüksek Lisans Tez Onay Belgesi**

Enstitümüz Drama ve Oyunculuk Ana Sanat Dalı Sahne Sanatları Tezli Yüksek Lisans Programı Y1312.210006 numaralı öğrencisi **Gökhan KOCAOĞLU**'nun "ANTİK YUNAN TRAGEDYALARININ ÇAGDAŞ SAHNELENMESİNE BİR ÖRNEK: MEDEA" adlı tez çalışması Enstitümüz Yönetim Kurulunun 05.08.2016 tarih ve 2016/16 sayılı kararıyla oluşturulan jüri tarafından *ay. birliği* ile Tezli Yüksek Lisans tezi olarak *kabul* edilmiştir.

Öğretim Üyesi Adı Soyadı

İmzası

Tez Savunma Tarihi :29/12/2016

1)Tez Danışmanı: Doç. Dr. Selen KORAD BİRKİYE

2) Jüri Üyesi : Prof. Mehmet BİRKİYE

3) Jüri Üyesi : Yrd. Doç. Uğur Nazım ÖZÜAYDIN

*[Handwritten signatures in blue ink over dotted lines]*

Not: Öğrencinin Tez savunmasında **Başarılı** olması halinde bu form **imzalanacaktır**. Aksi halde geçersizdir.



## **YEMİN METNİ**

Yüksek Lisans Tezi olarak sunduğum “Antik Yunan Tragedyalarının Çağdaş Sahnelenmesine Bir Örnek: Medea” adlı çalışmanın, tezin proje safhasından sonuçlanmasına kadarki bütün süreçlerde bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurulmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin Kaynakça’da gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve onurumla beyan ederim. (27.06.2016)

**Gökhan KOCAOĞLU**







## ÖNSÖZ

Antik Yunan tragedyalarının sahnelenmesine ülkemizde çok alışık olmasak da, dünyada özellikle de tiyatro sanatının gelişmiş olduğu yerlerde, çok farklı ve çok çarpıcı sahnemelerine sıklıkla rastlanmaktadır. Ödenekli tiyatroların kuruluş yasasında, edebi değeri yüksek eserleri ve klasikleri seyirciyle buluşturmak esas hedef olarak benimsenmiş olsa da, tragedyalar konusunda hedeften sapılmış olduğu görülmektedir. Antik Yunan tragedyaları arasında dünya üzerinde en çok sahnelenmesi yapılan Medea adlı oyun, Devlet Tiyatroları'nda Munis Faik Ozansoy'un uyarlaması ve Raik Alniaçık'ın rejisiyle en son 1966 yılında sahnelenmiştir. Üzerinden yarım asır geçmesine rağmen, bu vakte kadar kimsenin ilgisini çekmemiş olması hayret vericidir. Belli sahneleme zorlukları olan, prodüksiyon imkanı gerektiren ve günümüz seyircisiyle bir anda buluşamayabilen bu tragedyaların, özel tiyatrolarda sahnelenebilmesi ise neredeyse imkansız görülmektedir.

Yarım asırdır kimsenin Medea'nın peşine düşmemiş olması heyecanlı bir sürece yol açmıştır. Süreç boyunca heves ve korku arasında gidip gelinmiş ve yoğun bir çalışma temposu içerisinde, yaklaşık 50 yıl aradan sonra yeniden 17 Aralık 2015 tarihinde Devlet Tiyatroları'nda Medea'nın prömiyeri yapıldı.

Bu çalışmada da, Antik Yunan tragedyalarının günümüzde sahnelenmesi ile ilgili izlenmesi gereken yollar araştırılmış ve örnek olarak da Trabzon Devlet Tiyatrosu yapımı Medea sunulmuştur. Bu araştırmalar esnasında Antik Yunan tragedyaları ile yolları kesişen; Eugenio Barba, Theodor Terzopoulos, Dimitris Papaioannou, gibi çok önemli çağdaş yönetmenlerin bakış açıları ve yorumları incelendi. Bu incelemelerden sonra Antik Yunan tragedyalarının günümüzde sahnelenmesi ile ilgili nihai bir sonucun asla olamayacağı, her yönetmenin bakış açısı ve hayal gücü doğrultusunda ortaya yeni yorumların çıkacağı saptandı.

Bu oyunun sahnelenme aşamasında ve tezin oluşum sürecinde, desteğini hiç esirgemeyen, her zaman entelektüel birikimlerinden ve değerli kaynaklarından faydalandığım sevgili Danışman hocam, Doç.Dr. Selen Korad Birkiye'ye,

Oyunun provalarına geçilmeden önce ve prova sürecinde, büyük özveri ile çalışan ve yaratıcılıklarıyla büyük katkı sağlayan kreatif ekibe; Efer Tunç, Medina Yavuz Almaç, Yakup Çartık, Burçak İşimer, Oktay Köseoğlu'na ve oyuncu arkadaşlarıma ve teknik ekibe,

Yüksek lisans boyunca, entelektüel birikimlerinden ve öğretilerinden faydalandığım, aynı zamanda bu süreç boyunca üçü Devlet Tiyatroları'nda biri özel tiyatrodaki olmak üzere sahnelediğim dört oyunda da beni cesaretlendiren, destekleyen ve farklı bakış açıları geliştirmemi sağlayan çok değerli hocalarım Prof. Mehmet Birkiye, Yard. Doç. Dr. Melih Korukçu, Ayşenil Şamlıoğlu'na,

Ve oyunun sahnelenme aşamasında ve tezin oluşum sürecinin her aşamasında değerli katkıları esirgemeyen, yaratıcı fikirlerinden ve entelektüel birikimlerinden her daim faydalandığım sevgili eşim Başak Othan Kocaoğlu'na sonsuz teşekkürlerim sunarım .

Haziran 2016

**Gökhan KOCAOĞLU**



## İÇİNDEKİLER

Sayfa

ÖNSÖZ.....	vii
İÇİNDEKİLER .....	ix
ŞEKİL LİSTESİ.....	xi
ÖZET.....	xiii
ABSTRACT .....	xv
<b>1. GİRİŞ .....</b>	<b>1</b>
<b>2. ANTİK YUNAN'DA TRAGEDYALARIN SAHNELENMESİ .....</b>	<b>5</b>
2.1. Antik Yunan Tragedyaları Üzerine.....	6
2.1.1. Siyasal ve toplumsal ortam .....	7
2.1.2. Tragedyanın kökeni ve tarihsel gelişimi .....	9
2.1.2.1. Dionysos şenlikleri.....	12
2.1.2.2. Mitos ve tragedya ilişkisi .....	15
2.1.2.3. Yarışma kültürü.....	17
2.1.2.4. Kurumsal ve siyasal köken .....	20
2.1.3. Tragedyanın işlevi.....	21
2.1.4. Tragedyanın dramatik ve yapısal özellikleri.....	25
2.1.4.1. Aristoteles ve poetika.....	26
2.1.4.2. Aristoteles ve tragedya kuramı.....	29
2.1.5. Dönemin tragedya yazarları .....	34
2.1.5.1. İlk tragedya yazarları .....	35
2.1.5.2. Aiskhylos (MÖ. 525-456).....	36
2.1.5.3. Sophocles (MÖ.497-406).....	38
2.1.5.4. Euripides ( MÖ. 485-406).....	40
2.2. Antik Yunan'da Tragedyaların Sahnelenmesi .....	42
2.2.1. Sahnelemede zaman ve mekan kullanımı .....	44
2.2.2. Metin ve sahneleme ilişkisi.....	49
2.2.3. Sahnelemede oyuncunun önemi.....	52
<b>3. ANTİK YUNAN TRAGEDYALARININ ÇAĞDAŞ SAHNELENMESİNE BİR ÖRNEK: MEDEA.....</b>	<b>58</b>
3.1. Mitolojide Medea.....	58
3.2. Medea Karakterinden Esinlenen Bazı Sanatçılar Ve Eserleri.....	63
3.2.1. Pier Paolo Pasolini .....	66
3.2.2. Lars Von Trier.....	69
3.2.3. Medea mitinden yararlanan ressamalar .....	72
3.2.3.1. John William Waterhouse.....	72
3.2.3.2. Gustave Moreau .....	73
3.2.3.4. Ferdinand Victor Eugène Delacroix .....	73
3.2.3.5. Evelyn de Morgan.....	74
3.2.3.6. Paul Cézanne.....	75

3.3. Medea Metinlerinden Seçmeler .....	75
3.3.1. Euripides ve Medea .....	76
3.3.2. Seneca ve Medea .....	81
3.3.3. Dario Fo ve Medea .....	86
3.3.4. Güngör Dilmen ve Kurban .....	89
3.3.5. Heiner Müller ve MedeaMaterial .....	90
3.4. Çağdaş Medea Çalışmalarından Örnekler .....	93
3.4.1. Eugenio Barba - Medea'nın evliliği (The Marriage of Medea) .....	94
3.4.2. Theodoros Terzopoulos – Medeamateriel .....	97
3.4.3. Dimitris Papaioannou – Medea 2 .....	99
<b>4. TRABZON DEVLET TİYATROSU'NDA SAHNELENEN MEDEA .....</b>	<b>104</b>
4.1. Oyun Metninin Oluşturulması .....	105
4.2. Dramaturji Raporu .....	110
4.2.1. Kimlik çözümlemesi .....	112
4.2.2. Dramaturji çözümlemesi .....	115
4.3. Sahneleme Aşaması .....	117
4.3.1. Seyirci girişi .....	125
4.3.2. Ön oyun .....	127
4.3.3. Birinci sahne .....	129
4.3.4. İkinci sahne .....	130
4.3.5. Üçüncü sahne .....	133
4.3.6. Dördüncü sahne .....	134
4.3.7. Beşinci sahne .....	135
4.3.8. Altıncı sahne .....	136
4.3.9. Yedinci sahne .....	137
4.3.10. Sekizinci sahne .....	139
4.3.11. Dokuzuncu sahne .....	139
<b>5. SONUÇ .....</b>	<b>142</b>
<b>KAYNAKLAR .....</b>	<b>147</b>
<b>EKLER .....</b>	<b>151</b>
EK 1. Temsil Metni .....	181
EK 2. Yerel Basın ve Bazı Seyirci Görüşleri .....	181
Ek-3 Oyun Broşürü .....	187
Ek-4 CD .....	211
<b>ÖZGEÇMİŞ .....</b>	<b>212</b>

## ŞEKİL LİSTESİ

### Sayfa

Şekil 3.1: Leyla Gencer Medea rolünde (1968).....	65
Şekil 3.2: Maria Callas Medea Rolünde, 1969 .....	68
Şekil 3.3: Lars Von Trier - Film Afişi, 1987 .....	71
Şekil 3.4: Lars Von Trier - Filmden Bir Sahne, 1987 .....	71
Şekil 3.5: Jason and Medea, 1907 .....	72
Şekil 3.6: Jason and Médée, 1865 .....	73
Şekil 3.7: Médée ou Médée furieuse,1838 .....	74
Şekil 3.8: Medea, 1889 .....	74
Şekil 3.9: Medea (After Delacroix), 1882 .....	75
Şekil 3.10: Jason ve Medea, (The Marriage of Medea,2008).....	96
Şekil 3.11: Medea'nın Gemisi Jason'ın Ailesi ve Arkadaşları .....	97
Şekil 3.12: Medea-Alla Demidova .....	98
Şekil 3.13: Terzopoulos Üçgeni .....	98
Şekil 3.14: Medea 2, 2008 .....	100
Şekil 3.15: Medea 2, 2008 .....	101
Şekil 3.16: Medea 2, 2008 .....	102
Şekil 3.17: Medea 2, 2008 .....	103
Şekil 4.1: Medea, Iason, Anlatıcı, Çocuklar ve Koro .....	104
Şekil 4.2: Medea, Iason, Anlatıcı ve Çocuklar .....	105
Şekil 4.3: Iason, Koro .....	117
Şekil 4.4: Efer Tunç -Maket Çalışması .....	120
Şekil 4.5: Medina Yavuz Almaç - Kostüm Eskizi Korodan Biri .....	121
Şekil 4.6: Medina Yavuz Almaç - Kostüm Eskizi Korodan Biri .....	122
Şekil 4.7: Iason, Anlatıcı ve Çocuklar .....	124
Şekil 4.8: Medea, Iason, Anlatıcı ve Çocuklar .....	126
Şekil 4.9: Medea, Iason .....	127
Şekil 4.10: Koro.....	128
Şekil 4.11: Medea, Anlatıcı .....	129
Şekil 4.12: Medea, Kreon .....	131
Şekil 4.13: Medea, Kreon .....	132
Şekil 4.14: Medea, Anlatıcı ve Koro .....	133
Şekil 4.15: Medea, Iason ve Anlatıcı .....	134
Şekil 4.16: Medea .....	136
Şekil 4.18: Medea ve Koro .....	138
Şekil 4.19: Medea ve Çocuklar.....	139
Şekil 4.20: Medea ve Çocuklar.....	140
Şekil 4.21: Iason, Anlatıcı, Çocuklar ve Koro .....	141



## ANTİK YUNAN TRAGEDYALARININ ÇAĞDAŞ SAHNELENMESİNE BİR ÖRNEK: MEDEA

### ÖZET

Bu çalışmada, yaklaşık 2500 yıl önce yazılmış Antik Yunan tragediyalarının, günümüzde sahnelenmesi ile ilgili izlenmesi gereken yollar araştırılmıştır. Birinci bölümde; tragediyaların altın çağı olarak da bilinen MÖ.V.yy Atina'sında, tragedyanın gelişimi ve sahnelenmesi üzerinde durulmuştur. İkinci bölümde; tragediyaların çağdaş sahnelenmeleri ve örnekleri incelenmiştir. Ayrıca bu bölümde, mitolojideki Medea araştırılmış ve bugüne kadar Medea'dan esinlenen sanatçıların eserleri üzerinde durulmuştur. Üçüncü bölümde ise; tragediyaların günümüzde nasıl sahnelenmesi gerekliliği üzerinde durulmuş, u doğrultuda, farklı anlatım biçimleri kullanılarak, çağdaş bir yorumla sunulan Trabzon Devlet Tiyatrosu yapımı, Medea ayrıntılı olarak incelenmiştir. Sonuç olarak, oyunlarda olduğu gibi, Antik Yunan tragediyalarının da nihai bir yorumunun asla olamayacağına, bu tragediyaların farklı yönetmenlerin elinde, yeniden yorumlanarak zenginlik kazanacakları üzerinde durulmuştur.

**Anahtar Kelimeler :** *Antik Yunan tragediyaları, Medea, Trabzon Devlet Tiyatrosu, Çağdaş yönetmenler, Yönetmen*





**AN EXAMPLE TO THE MODERN STAGING OF ANCIENT GREEK  
TRAGEDIES: MEDEA**

**ABSTRACT**

This study researches routes to follow today while staging the Ancient Greek Tragedies written around 2500 years ago. The first part focuses on the development and staging of tragedy in its golden age, Athens during the 5th Century BC. The second part focuses on the contemporary staging and samples of tragedies. This part also researches the Medea in mythology, addressing the works of artists who have been inspired by Medea so far. The third part concentrates on how tragedies ought to be staged today, analyzing in detail the modern interpretation by the Trabzon State Theater which has used various narration techniques. As a result, this study concludes that, as is the case for all theater plays, there is no final way to interpret the Ancient Greek tragedies and that they will flourish with every new interpretation in the hands of each new director.

**Keywords:** *Ancient Greek tragedies, Medea, Trabzon State Theatre, Contemporary directors, Director*



## 1. GİRİŞ

Antik Yunan tiyatrosu, batılı anlamda tiyatronun temelini oluşturmaktadır, dolayısıyla bugün yazılan oyunların ve sahneleme biçimlerinin temellerinin de o dönemde atıldığını söylemek yanlış olmaz. Fakat tiyatronun temelleri her ne kadar o dönemde atılmış olsa da, aradaki 2500 yıllık zaman dilimi, gerek kültürel açıdan, gerekse sahneleme ve yazım teknikleri açısından çok büyük farklılıkları da beraberinde getirmiştir. Dolayısıyla o dönemlerde yazılmış bir tragedyanın bugünün koşullarında sahnelenebilmesi ancak, tiyatronun yaşayan bir sanat olarak, Antik Yunan tragedyaları ile günümüz arasında ortak bir dil yakalayarak, bir bağ kurması ile mümkündür. Antik Yunan tragedyalarının, bugün sahneye konmasında bir takım zorluklar mevcuttur. Bu zorlukların fark edilip üstesinden gelinebilmesi için, Antik Yunan kültürüne hakim olmak ve dönemin sahneleme yöntemlerinin titizlikle araştırılması gerekmektedir.

Antik Yunan tragedyalarının 2500 yıl önce nasıl sahnelendikleriyle ilgili bilgiye sınırlı kaynaklardan ulaşılabilmektedir. Bu sınırlı kaynaklar doğrultusunda seyirci ve sahne arasındaki ilişki, dolayısıyla da sahnelemedeki belirleyici durumlar incelenmiştir. Antik Yunan tragedyalarının altın çağı olarak bilinen M.Ö. 5. yüzyılda performans alanının yapısı (Dionysos Tiyatrosu), maskeler, kostümler, koro ve oyuncuların birbirleriyle etkileşimi sahnelemedeki temel unsurları belirlemektedir. Dönemin kültürel ve siyasi yapısı tragedyaların yazılmasında ve sahnelenmesinde belirleyici başka bir etken olmuştur. Antik Yunan tragedyalarını o dönemde sahnelenmesine ilişkin kesin veriler olmamakla birlikte, bahsedilen belirleyici etkenler bize bir yol haritası oluşturmaktaydı.

20. yüzyıla gelindiğinde ise gerçeklik ve sanat üzerine görüşler modern çağda seyircinin ihtiyaçları doğrultusunda gelişme göstermiştir. Meyerhold ve modernist birçok tiyatro adamı, tiyatronun sanatsal kimliğinin yıpranmaya başladığını düşünerek, kurtuluş umudu olarak Antik Yunan tragedyalarına başvurmuşlardır. Çağdaş yönetmenlerin bakış açılarına göre, gerçekçi tiyatro uygulamaları seyirciye tamamlanmış bir yapı sunarak, onun hayal gücünü, yaratıcı sürecin bir parçası olmaktan uzak tutmaktaydı. Meyerhold'a göre ancak seyircinin hayal gücünün aktif

olduğu noktada sanattan söz edilebilirdi. Ona göre konvansiyonel yöntemler tıpkı Antik Yunan tragediyalarında olduğu gibi, yazar, oyuncu ve yönetmen dışında yaratıcı bir güce ihtiyaç duymaktadır. Bahsedilen dördüncü yaratıcı güç seyirciydi. (Berktaş, 1997: 193). Konvansiyonel yapıda, seyirci sürekli karşısında rol yapan kişinin farkında olmalı, oyuncu da karşısında seyirci olduğunun farkında olmalıydı. Meyerhold bu durumu bir tabloyla ilişkilendirip şu şekilde aktarır “Ona bakarken, bir an bile ortada renkler, tuval, fırçalar bulunduğunu unutmayız, ama aynı anda yüksek ve aydınlık bir yaşam duygusu hissederiz. Ve hatta şu genellikle doğrudur: Tablo kendini ne kadar tablo olarak ortaya koyarsa, ondan kaynaklanan yaşam duygusu da o denli güçlenir.” (Berktaş, 1997: 193)

Meyerhold’un penceresinden bakıldığında gerçekçi ve doğal bir tiyatro mantığında seyirciyi yanılmanın içine çekebilmek için tiyatroyu gizleme çabaları tiyatronun özüne aykırı görünmekteydi. Vaktangov’un “öztiyatromsuluk” kavramı da bunu destekler. Ona göre de yaşadığımız çağda; ancak tiyatroyu ve kurgusal yapıyı saklamadan, yapılan bir sahneleme pratiği ile sanatsal yapıdan ve yaşamsallık duygusundan söz edilebileceğini vurgular. Vaktangov, “öztiyatromsuluk” kavramı ile oyunlarını tiyatromsu bir yolla sunmanın peşindedir. Stanislavski ise tiyatrodaki “basmakalıp” anlatım biçimlerini yok ederek bunları tiyatromsu olarak değerlendirmiş ve tiyatromsuluktan uzak bir alan yaratmanın peşine düşmüştür. Vaktangov bu durumu şu şekilde yorumlar: “Stanislavski, bayağılığı kısıktırak yakaladı, tiyatrodan kapı dışarı etti, gerçeğin peşine düştü. Bu gerçeği bulma sorunu, onu iç deneyler gerçeğine çekti götürdü. Yani, aktörün içsel yaşayışını seyirciye tiyatromsu araçların yardımıyla ulaştırılması gerekliliğini unutarak, sahne üzerinde katkısız, doğal bir iç yaşam elde etmeye girişti.”(Vaktangov, 2003: 94-95)

Vaktangov bu konuyla ilgili olarak, Meyerhold ve Stanislavski’nin bakış açılarını değerlendirir. İkisinin yönteminin de geleneksel tiyatro araçlarını kullanarak, “basmakalıp” tiyatrodan uzaklaşmak üzere yola çıktıklarını, Stanislavski’nin yöntemini seyircinin tiyatrodaki olduğunu unutması, Meyerhold’un yönteminin ise seyircinin tiyatrodaki bulunduğunu bir an bile unutmaması üzerine kurulu olduğundan bahseder. (Vaktangov, 2003: 96)

Bunu takip eden süreçte gösteri alanıyla seyirci arasındaki ilişki çerçevesinde devam eden arayışlar sonucunda performans sanatı ortaya çıktı. Performans sanatı seyircinin daha aktif olarak gösteriye katılmasına olanak sağlıyordu. Artık performans alanı

seyircinin ve oyuncunun paylaştığı ortak bir alandı. “Bu noktada ölümlülük ve davranışsal normlarla tüm soruların tiyatro estetiği aracılığıyla farklı konumlandırıldığına tanık oluyoruz” (Lehmann, 2006:103).

Sanatla yaşam arasındaki sınırlar ortadan kalkar ve sıradan davranış biçimleri farklı anlatım yöntemiyle yeniden sorgulanmaya başlar. Lehmann yeni tiyatro biçimlerini tartışabilmek için postdramatik kavram üzerinde durur. “Dramatik tiyatrodaki sahnelemenin kasıtlı nesnesi deneye dayalı ve rastlantısal performanstan ayırt edilebilir, postdramatik tiyatro ise gerçek olanı açıkça ve sadece teorik anlamda değil pratik olarak da performansta yer alan bir yardımcı oyuncuya dönüştürür”(Lehmann, 2006:103).

Postdramatik tiyatrodaki kurgu, kurgu ilkeleri ve nimesis bir kenara itilerek zaman, uzan, bedensellik, ses, renk ve harekete dayalı bir algı bilinci oluşturulmakta, sabit bir gerçeklik ortadan kaldırılmakta, tamamlanmış bir sanat eseri yerine süreç ortaya çıkarılmaktadır. Bu gelişmelerle birlikte seyircinin ihtiyaçları ve istekleri de zamanla gelişmekte ve değişmektedir. Günümüz seyircisi de yaşamın felaketlerine televizyon karşısında canlı olarak tanıklık etmekte ve bu tanıklık esnasında pasif bir görev alan toplumun bir üyesi olarak kendini konumlandırmaktadır. Televizyon karşısında pasifleştirilmiş bir toplumun üyesi olan seyirciyi tiyatro gerçekleriyle bir yanılısamaya sokmak zor olacağından, tiyatrodaki yanılısama yöntemlerinin yeniden tanımlanması ve televizyon gerçeğiyle hesaplaşması gerekmektedir.

Antik Yunan'dan günümüze kadar sanatta yaşanan birtakım gelişmeler, zamanın zorunlulukları doğrultusunda ortaya çıkmıştır. Günümüz seyircisini gerçekliğin yanılısamasıyla kandırmak ve bu yolla etkilemek artık mümkün görünmemektedir. 2500 yıl önce yazılmış Antik Yunan tragedyalarının günümüzde başarıyla sahnelenebilmesi, ancak Antik Yunan'dan günümüze kadar gelen sahneleme biçimlerinin incelenmesiyle ve günümüz seyircisi için ne anlam ifade ettiğinin bulunmasıyla mümkün olabilirdi. Dolayısıyla Antik Yunan tragedyalarının günümüzde nasıl sahneleneceği ve tragedyaların hala günümüzde oynanma sebepleri tez için temel soruları oluşturmuştur. Bu çalışmada, bu soruların cevabı araştırılmış ve Antik Yunan kültürü ile günümüz toplumu arasında köprü kurma yöntemlerinin neler olabileceği üzerinde durulmuştur. Tragedyaların Antik Yunan'da sahnelenme teknikleri araştırılmış ve günümüzde Antik Yunan tragedyalarının sahnelenmesinde geleneksel yapıyı kıran, farklı anlatım teknikleri

kullanan Eugenio Barba, Dimitris Papaioannou ve Teodoros Terzopoulos gibi farklı estetikler yakalayan yönetmenler incelenmiştir. Sahnelemeye yansıyan farklı anlatım biçimleri tragedyalara zenginleştirmiştir. Bu yönetmenlerin genellikle gerçek olanı sahnede bir araç olarak kullanmayı tercih ederek, kurgusal bir yapı içerisinde seyirciyle gerçeklik düzleminde bir ilişki kurdukları gözlemlenmiştir. Bu doğrultuda önemli çağdaş tiyatro adamlarının Antik Yunan tragedyalara sahneleme yöntemleri ile ilgili bir bakış açısı geliştirilmiş, kullandıkları teknikler ve sahne materyalleri Trabzon Devlet Tiyatrosu'nda sahnelenen Medea'nın provaları esnasında araştırılmış ve teze yansıtılmıştır.

Trabzon Devlet Tiyatrosu için, Euripides'in metni esas alınır, Seneca'nın metninden ve mitolojik hikayeden yararlanılarak, çağdaş bir reji anlayışını destekleyecek yeni bir temsil metni oluşturulmuş, ve bu süreç yine tezde aktarılmıştır.

Antik Yunan'da tragedyalarının sahnelenmesi, sınırlı kaynaklar çerçevesinde araştırılmıştır. Dönemin üç büyük tragedya yazarının günümüze kalan eserleri ve Aristoteles'in Poetika adlı eseri, dönemin sahnelemeleri ile ilgili ip uçları vermektedir. Bunun dışında, İngilizce ve Türkçe kaynaklardan faydalanılmış, Antik Yunan'la ilgilenen kuramcılarının yorumları yol gösterici olmuştur. Antik Yunan ile ilgili, Sosyal Bilimler Fakülteleri ve Güzel Sanatlar fakültelerinde hazırlanmış olan tezler yine kaynak olarak kullanılmıştır. Çağdaş sahnelemelerde ise çoğunlukla İngilizce kaynaklar kullanılmış, bunun dışında internet kaynakları ve tiyatro broşürlerinden faydalanılmıştır.

## 2. ANTİK YUNAN'DA TRAGEDYALARIN SAHNELENMESİ

Antik Yunan'da tragedyaların sahnelenmesi ile ilgili net verilere ulaşılamasa da, incelenen kaynaklar ve yorumlar doğrultusunda bir çıkarım yapmak mümkün görünüyor. Bu çıkarımlar doğrultusunda, Tragedyaların yazım aşamasından, sahnelenme aşamasına kadar bir çok belirleyici etkenden bahsetmek mümkündür. Dönemin siyasal ve toplumsal ortamı, tragedyaların oluşum sürecinden, sahneleme sürecine kadar genel anlamda etkili olurken, Dionysos Tiyatrosu'nun mimari yapısı ve kullanılan sahne materyalleri, özellikle tragedyaların sahnelenmesi esnasında etkili bir şekilde belirleyici olmaktadır.

Dönemde günümüzdeki anlamıyla bir yönetmenden bahsetmek mümkün değildir. Fakat, Latacz'ın Antik Yunan tragedyaları üzerine şu sözleri, bir yönetmen kavramından söz edilmesi gerekliliğini doğrulamaktadır. “Bir tür olarak tragedyaya, 2500 yıl önce Yunanlılar tarafından ortaya getirildiğinden bu yana hiç değişmeksizin hep tiyatro oyunu diye nitelenmiştir. Yani daha başlangıçta, okunmak üzere değil, işitilmek ve seyredilmek üzere yapılmıştır.” (Latacz, 2006:11-12) Latacz'ın bu seyredilmek üzere söylemi, tragedyaları diğer edebiyat türlerinden ayıran bir öğedir ve bu da bir tragedyanın sahnelenerek var olabileceğini gösterir. Antik Yunan'da sahnemeler, tragedya şairleri tarafından yapılmaktaydı. Şairler, yazarlık dışında aynı zamanda oyunlarının hem yönetmeni hem de oyuncusu konumundaydılar. Tragedyaların yarışma kültürü içinde başarılı olabilmesi, iyi yazılmış olmasının dışında, iyi bir sahnemeyi de gerektirmekteydi. Bundan dolayıdır ki, sınırlı bilgiler ışığında dahi olsa, Antik Yunan'da bir sahnemeden söz etmek mümkündür. Ve bu durum, üzerinde ayrıntılı bir şekilde durulması gerekliliğini de beraberinde getirir.

## 2.1. Antik Yunan Tragedyaları Üzerine

Antik Yunan Tragedyalarının en verimli dönemi M.Ö. 5 - M.Ö. 4 . yüzyıllar olmuştur. Bu yüzyıllar arasında yazılmış binlerce oyundan günümüze dönemin üç büyük yazarının; Aiskhlos (M.Ö. 525-456) Sophocles (M.Ö. 496-406 ) ve Euripides'in ( 485-406 ) toplam otuz bir tragedyası kalmıştır. (Brocketti 2000:29) Antik Yunan dönemi tragedya yazarlarının yüzlerce oyunundan günümüze kadar ulaşan yalnızca 31tragedyası ve dönemin en önemli düşünürlerinden Aristoteles'in Poetika adlı eseri, Antik Yunan'da sahneleme üsluplarının incelenebilmesi için iyi bir kaynak oluşturmaktadır. Bunlar dışında görsel malzeme olarak da, az sayıdaki arkeolojik bulgular ve vazö resimleri dışında çoğu materyal bugüne kalmamıştır. Günümüze kadar Antik Yunan tragedyaları ile ilgili çıkarımların en temel adresi Aristoteles'in Poetika adlı eseri olmuştur.

“Tiyatro konusundaki ilk kuramsal görüşler, Antik Yunan düşüncesinde filizlenmiştir. Antik Yunan uygarlığının Arkaik Çağını ve bu çağın doğacı düşünürlerini izleyen Klasik Çağ düşünürleri, fizik ötesini, insanı ve toplumu yöneten yasaları, sistemli bir biçimde ele alırlarken güzel kavramına ve sanata da eğildiler. Klasik Çağ filozoftan sanatı önce toplumu eğitmesi açısından, sonra da estetik duygu yaratması açısından ele aldılar. Platon, yapıtlarında dağınık olarak sanat ve tiyatro sanatı konusuna yer verdi. Tiyatro konusunda ilk sistemli düşünce ürünü, Aristoteles'in Poetika'sı oldu. Poetika'da, sanatlar sınıflandırıldıktan sonra özellikle tragedya türü üzerinde duruluyor, bu türün tanımı yapılıyor, özellikleri, bölümleri saptanıyor, destan türünden farkları belirtiliyordu. Aristoteles tiyatro konusundaki görüşlerini Antik Yunan'ın oyun yazarlarının yapıtlarından yola çıkarak ve bu oyunlardan örnekler vererek açıklamıştır.” (Şener, 2010: 15)

Tragedyanın gelişmesi ve olgunlaşması Aiskhlos, Sophocles ve Euripides üzerinden kabul görmüştür. Tülay Yıldız Akgül “Antik Yunandan Modern Sonrasına Mit Kavramının Evrimi” adlı tezinde Aiskhlos'u; tragedyanın ön oyunu, Sophocles'i; tragedyanın gelişimi, Euripides'i ise tragedyanın sonucu olarak görür. (Akgül, 2012. 29)

Dönemin bu üç önemli yazarı, mitosları, dünya görüşleri, ahlak ve sanat anlayışlarına bağlı olarak farklı düzeylerde kullanmış ve yorumlamışlardır. Bu üç büyük yazarın mitleri kullanarak dünya görüşlerini oyun metinlerine aktarmalarıyla tragedya sanatı



doruğuna ulaşmıştır. Euripides tragedyanın gelişim sürecinde bir kırılma noktası olarak görülür. Aristoteles başta olmak üzere birçok düşünür, Euripides’le birlikte tragedyanın özünün değiştiğini düşünür. Nietzsche Euripides’i tragedyanın can çekişmesi olarak niteler. Ona göre Euripides’le birlikte tragedya en temel özelliği olan yüceliğini kaybederek, dnyevileşmiştir. O, tragedyayı anlaşılabilirliğin artması için zaman içinde akla uygunluğu temel ilke edinmiş bir sanat biçimine yaklaştırmıştır. (Nietzschei 2009: 24)

“Euripides’ten önce, kökenleri antik tragedyanın tanrılarına veya yarı tanrılarına dayandığı hemen anlaşılan kahramanlık özelliklerine sahip insanlar söz konusuydu. (...) Euripides’le seyirci sahneye çıkmıştır, yani günlük yaşamın gerçekliği içindeki insan. Eskiden önemli ve cesur özellikleri yansıtan ayna, daha gerçekçi, dolayısıyla da daha sıradan olmuştur”.(Nietzsche 2009: 22)

### **2.1.1. Siyasal ve toplumsal ortam**

“Aiskhilos’un doğmasından yüzyıl kadar önce (İ.. VII. yüzyıl), Atina’nın soylu ailelerinden bir kaçı, belki de tanrıdan geldiklerine gerçekten inandıklarından, siyasal gücü yalnız kendi ellerinde tutmak istiyorlardı. Ama yapamadılar; günün birinde, iki tekerlekli savaş arabalarından kılıç sallayan bu soyluları, iyi silahlanmış çiftçiler alaşağı edince egemenliklerini yitiriverdiler.” (Nutku, 1985: 31)

Dionysos şenlikleriyle beraber tragedya Atina polisine demokrasi yerine tiranlık döneminde gelmiştir.

“Doğu kökenli olan tiran ( tirannos ) sözcüğü, basileus sözcüğü gibi “kral”, “efendi” anlamına gelmektedir ve ilk zamanlarda olumsuz bir anlama sahip değildir. Ancak Yunanlıların bu sözcüğü giderek Doğu zorbaları tanımlamak için kullanmaları sonucu anlam değiştirmiş ve kötüleyici bir nitelik kazanmıştır.” (Paksoy, 2011: 48)

Kent devletlerinin yönetimleri sürekli değişim göstermekteydi. Devleti yönetmekte kendini yetkin sayan kişilerin durmadan birbirini devirip tiran olmaları sık rastlanılan bir durumdur. Ağaoğulları’nın dediği gibi, “Yunanlıların gözünde tiranın kraldan farkı mutlak bir iktidara sahip olması değil, bunu yasal olmayan yollardan (rneğin darbe ile) elde edip, keyfi bir biçimde sürdürmesidir.”(Ağaoğulları, 1989: 20) Bu kişi bir başkası çıkıp tiranlığı ele geçirinceye kadar da keyfi bir biçimde halka hükmetmeyi sürdürürdü.

Fakat M.Ö. 560 yılında bir darbeyle iktidara gelen Peisistratos, pek çok siyaset bilimci tarafından aristokrasiden demokrasiye geçişi kolaylaştıran bir tiran olarak görülür. Özdemir Nutku Peisistratos için şu bilgilendirmeyi yapar, “... Peisistratos, sosyal adalet duygusu olan, zorbalığı sevmeyen bir kimseydi. Önce iki kez sürgüne gönderildi, yeniden geldi, başa geçti ve çevresinde iyi bir askeri güç toplayarak on yıl yönetti. Peisistratos, soylu, tüccar ve köylü sınıflarını ekonomik yönden birbirine daha yakın duruma getirebilmek için köylüye toprak dağıttı, ticareti destekledi ve devlet ekonomisini düzeltti. Bu arada Dionysos’a olan tapınmayı bütün gücüyle destekleyerek kültür yaşamının halk arasında yaygınlaşmasına çalıştı. Büyük Dionysos şenliği ile ilk büyük tragedyaaların yazılmasına yol açmış oldu.” (Nutku, 1985: 31-32)

Peisistratos, Olympos tanrılarında farklı bir tanrıyı, Dionysos’u, resmen tanıdığını belirterek, o güne kadar bilinen festivallerin nerdeyse tümünü gölgede bırakacak olan Büyük Dionysia Festivali’ni devlet denetimi altında yeniden canlandırmıştır. Yunanistan’da, Atina, dithriambos gösterilerinin başlıca merkezi olmuştur. “Peisistratos’un amacı bir yerde yeni bir “ulusal” bilinç yaratmaktır. Bunun için ilgisini, orta ve alt sınıflara yöneltmiş, halkın sahip olduğu tapımları ve yine halkın yaratmış olduğu bir sanat biçimini, onların kültür düzeylerini yükseltmek, onları ortak bir kimlik çerçevesinde kaynaştırmak için kullanmıştır.” (Paksoy, 2011:49) Fakat Dionysos tapımı, devletçe düzenlenen bir festival kapsamına alındıktan sonra, ister istemez eski karakterinden çok şey kaybetmiştir. (Şenel, 1970: 282)

Peisistratos M.Ö. 527 yılında, Aiskhlos’un doğumundan iki yıl önce öldü. Klasik bir tiran olmayan Peisistratos’un ölümünden sonra, yerine oğlu Hippias geldi ve bu kişi tipik bir tiran olarak alışlagelmiş biçimde Atina’yı yönetti. Üç büyük tragedya yazarından ilki Aiskhlos onun tiranlığı zamanında büyüdü. M.Ö V. yüzyılın ortalarında Atina’nın yönetimine Perikles geldi ve otuz yıldan fazla bir süre Atina’yı yöneterek aranılır bir demokratik düzen kurdu. Bu dönemde yöneticiler halk arasından seçilmeye başlandı ve halk kendi içinden seçtiği yöneticilerini daha iyi denetleyebiliyordu. Sofokles’in günümüze kalan oyunları ve Euripides’in bir kaç oyunu bu dönemde yazılmıştır.

“Atina devleti sınıflı bir toplumdur: en üstte kentlinin siyasal yaşamına katılma hakkı olan vatandaşlar ( bu doğuştan kazanılan bir haktır), ortada “metek”ler, yani o kentte oturan ve ticaret yapan yabancılar ve en altta köleler. Köleler savaş esirleri olup daha

çok Laurium'daki gümüş madenlerinde çalıştırılırlardı. Demokrasi olmasına karşın kölelik... Bu o dönemde herkese, hatta kölelerin kendilerine doğal gelen bir durumdu. Aristoteles bile insanların değer sırasını erkek, kadın ve köle olarak saptıyordu. Toplum içindeki kadınların durumu ve kölelik anlayışına karşın ilk kıpırtıyı Euripides gösterdi.” (Nutku, 1985: 32)

“İ.Ö. V. yüzyılın bitiminde, halk daha bilinçli bir duruma geldi ve eskiden kendini her şeye feda eden coşkunu yitirdi, kendini daha çok düşünür bir yöneliş içine girdi. Tanrılar, kurbanlar, kahramanlar, öçler ve heyecan verici olağanüstü olayların yerini tiyatro yapıtlarında daha gerçekçi durumlar aldı. Gerçek aşk konusu ise ilk kez Öripides'in oyunlarında ortaya çıktı.” (Nutku, 1985: 32)

M.Ö. 5. yüzyılda haksızlığa uğramış kadınlar ve kölelerin durumu Özdemir Nutku'nun da belirttiği gibi değişmemiştir, fakat gelişen demokrasi ile birlikte Euripides Tragedyalarında kadın kahramanlara ve kölelere büyük tepkilere rağmen yer vermişti.

Önceleri köylüler tarafında serbestçe kutlanan Dionysos şenlikleri ve Dionysos'un ayrılmaz bir parçası olan tragedya devlet eliyle biçimlenmesiyle, bu tapımlar, eski özelliklerini yitirmişlerdi. “Tragedyanın yetkin bir sanat biçimine dönüşmesi ve Büyük Dionysia Festivali'nin Atina'nın üstünlüğünü diğer polisler kanıtlayacak tragedya yarışmaları ile özdeşleşmesi ise M.Ö. 5. yüzyılda demokrasi ile gerçekleşmiştir.” (Paksoy, 2011: 52).

### **2.1.2. Tragedyanın kökeni ve tarihsel gelişimi**

“Eski Mısır, Hint ve Çin uygarlıklarında ilkel örneklerine rastlanmakla birlikte, bugün bildiğimiz anlamda dramın temeli Antik Yunan kültüründe biçimlenmiş, geliştirilmiş ve doruğuna ulaştırılmıştır. Antik Yunan'da sadece dram sanatı değil aynı zamanda, felsefe ve bilim de büyük bir gelişme kaydetmiş ve bugün bir çok şeyin temel malzemesini oluşturmuştur.” (Akgül, 2012: 20)

Antik Yunan Uygarlığı'nın günümüze kadar gelen etkileri yadsınamaz. Elimizde olan sınırlı bilgiler ışığında, dönemin siyasal ve sosyal yapısı, günümüze kadar ulaşan düşünürlerin yapıtlarında yorumlamaya açık bir şekilde ortaya konmuştur. Özellikle Yunan Sanatı genelinde ve tragedya sanatı özelinde elimize ulaşan kaynaklar, dönemin sanat yapıtları hakkında fikir sahibi olunmasını olası kılmakla

birlikte, değişen siyasal, ekonomik ve kültürel yapı içerisinde bu kuramlar, eleştirinin merkezi olma özelliğini içinde barındırmışlardır. “Tragedyanın, Antik Yunan uygarlığının Arkaik Çağı sayılan İ.Ö. VII. ve VI . yüzyıllarda Tanrı Dionysos onuruna yapılan törenlerde söylenen dithirambos şarkılarından doğduğu varsayılmaktadır. Bu koro şarkılarını söyleyenler, Dionysos ‘un kutsal hayvanı olarak teke kılığına giriyor, şarkılar söylüyor, kaba saba danslar yapıyorlardı. Giderek belli biçim kalıplarına göre yazılmaya ve şiirsel bir nitelik kazanmaya başlayan bu koro şarkılarına bir de konuşan kişi hipokrite ( cevap veren) eklenince tiyatrunun dialog çekirdeği oluşmuş oldu. Yunanca teke anlamına gelen tragos sözcüğü ile şarkı anlamına gelen aodio sözcüğü birleşmesi ile bu konuşmalı şarkı tragoidio (tragedya) adını aldı ve dinsel törenin bir parçası olmaktan çıkıp bir sanat gösterisine dönüştü.” (Şener, 2010: 16) SevdaŞener’in açıklamasında ortaya konulduğu üzere, tragedya sanatı belli bir mitolojik gerçeklik üzerine inşa edilmiştir. Zamanla kendi kuramını yaratmış, biçimsel gelişimini tamamlamıştır.

Tragedya sanatının doğmasını sağlayan Dionysos mitosları ölümsüzlük düşüncesi üzerine kurulmuş bir felsefe içerirdi. Dionysos adına yapılan şenlikler tragedya sanatının temellerinin atıldığı bir halk eylemi olarak ortaya çıktı. Bir mit kahramanı olan Dionysos’un ruhu baharın gelmesiyle ölümler dünyasını terk eder ve yeryüzüne gelirdi. Dionysos bedeni parçalanmış bir tanrıdır. Geriye sadece kalbi kalmıştır. Mitoloji bu tanrı kahramanın yeniden doğuşu üzerinden şekillenir. Dionysos’un doğumu tragedyanın doğumuna vesile olmuştur.

“Antropolog Sir James George Frazer’a göre tiyatro, tarım kökenli mevsim döngüsü ritüellerinden ortaya çıkmıştır. Frazer’in bu ritüellere dair tanımladığı genel karakteristikler olan ölme ve dirilme motifleri, yaz ve kış çatışması, doğanın ölüp dirilmesi, parçalanma ve yeniden birleşme gibi motifleri Dionysos’un yaratılış mitinde ve kültüründe de bulmak mümkündür. Dolayısıyla motifler tragedyanın yapısına da yansır” (Habif, 2006:15) Tarım kökenli mevsim döngü ritüelleri, mitlerin özünde yer almıştır. Ölüp-dirilme, mevsim çatışması, yeniden doğmak, yaratılış, kahramanlık gibi mitlerin özünü oluşturan kavramlar, zamanla diyalektik süreç içerisinde daha biçimsel bir yapıya dönüşmüş, tragedyanın temellerini atmıştır.

M.Ö. V. yüzyılda Antik Yunan tragedyasına dair kapsamlı bilgilerin bulunduğu Aristoteles’in Poetika adlı eserinden, tragedyanın dithyrambos şarkılarından doğduğunu öğreniriz. Dithyrambos; M.Ö. VII. yüzyılda, Yunan bereket ve şarap

tanrısı Dionysos'un onuruna söylenen doğaçlama şarkılardı. Dithyrambos'un, tam olarak tragedya biçimini alması, nasıl ya da ne kadar bir zaman da gerçekleşti tartışmalıdır. Fakat dithyrambosun sonu ve tragedyanın başlangıcı, genelde Thespis'i işaret eder. Önceleri bir koro ve korobaşının dans edip şarkı söylediği bir anlatı söz konusuyken, M.Ö. 534 yılında Thespis, yanıt veren bir oyuncuyu (Yunanca karşılığı hypokrites) devreye sokar. Böylelikle tragedya özgün işlevine kavuşmuş olur. Ancak bu ilkel dram, Aiskhylos'un çatışma fırsatı yaratacak ikinci oyuncuyu oyuna sokmasıyla birlikte gelişim gösterir. M.Ö.534'te tragedya resmi olarak tanındıktan sonra, Atina'daki Tanrı Dionysos onuruna düzenlenen şenlikler, devlet destekli dramatik gösteriler olarak şekillenmiştir. (Brockert, 2000: 28)

Az sayıdaki bazı araştırmacılar Yunan dramının dithyrambostan gelişmediğini savunurlar. Ancak farklı fikirlerde de olsalar dramın kökenlerinin şu ya da bu şekilde bir tür ritüeller olduğu konusunda hemfikirdirler. Örneğin Brockert'ten öğrendiğimize göre, Gerald Else dramın basamak basamak gelişen bir yaratı olmaktan ziyade, istemli bir yaratı olduğu üzerinde durur. Korodan oyuncuya değil de, oyuncudan koroya doğru bir gidişatın gelişiminden söz eder. Else'ye göre, Atinalı şairler, içindeki kişilerin canlandırıldığı dizeler yazmışlardı. Sonra Thespis bu öğeleri ilkel bir dram oluşturacak biçimde koro ile birleştirdi. "Else, az ya da çok dithyrambos öyküsünü tersine çevirir; çünkü ona göre oyuncunun (rhapsod, performer) görevinde korodan ayrılmış olmaktan çok koroya bağlanmışlık vardır."(Brockert, 2000: 28)

Farklı söylemler geliştiren kuramlar olsa da, Antik Yunan'dan beri günümüzde de en çok kabul gören düşünce, Aristoteles'in de belirttiği gibi, dramın gelişmesinin, dithyrambos korosuna diyalog ve oyuncuların eklenmesiyle ortaya çıkmış olduğudur.

Oiver Taplin'e göre, " Tragedya ancak oyuncuların iambik ölçüde konuşmaları, koronun dans şarkılarıyla birleştiği zaman gerçekten tam olarak oluşmuştur".(Taplin, 1995:17)

Aiskhylos tragedyaya ikinci oyuncuyu, Sophokles'te üçüncü oyuncuyu eklemiştir. George Thomson'ın "Tragedya'nın Kökeni" adlı kitabında verdiği bilgiler ışığında, Aiskhylos'tan önce tragedyanın; bir prologosdan (önsöz) sonra koronun bir şarkı ya da resitatif ile, sunak etrafındaki yerini alarak sahneye girmesi, burada bir stasimon (ara şarkı) söylemesi, daha sonra kahramanın girişini yapıp, koroyla bir diyalog içinde olayı açması, sonra kaybolması ve koronun söylediği ikinci bir stasimondan

sonra kahramanın ölümünü bildirmek üzere bir habercinin sahneye girmesi ve bunu izleyen bir ağıttan oluştuğunu söyleyebiliriz. (Thomson, 1990:193).

Thomson, Aiskhyklos'un oyuna ikinci oyuncuyu sokmasıyla birlikte, sahnenin orkestrayla ilişkisini devrimleştirdiğine dikkat çeker: "Aiskhylos'un ikinci oyuncuyu oyuna sokmakla yüklendiği sorun, oyuncuların korodan ayrı birbirine nasıl yönelteceği sorunuydu. Bunu çözerek sahnenin orkestrayla olan ilişkisini devrimleştirdi, çünkü ancak o zaman olay dizisini koro araya girmeksizin yalnızca oyuncular yoluyla geliştirebildi". (Thomson, 1990:192)

Aiskhylos ile birlikte tragedya tam biçimini bulmuştur.

### **2.1.2.1. Dionysos şenlikleri**

Antik Yunan tragedyalarının başlangıcı olarak kabul edilen Dionysos törenleri dinsel temelliydi. Törenler bir şenlik olarak yapılıyordu. Dionysos şenliklerinin "işlevi, toprağın bereketini artırmak olduğu için, yalnızca köylüler arasında sürüp gitti. (Thomson, 2004:209) Thomson'un da belirttiği üzere köylüler arasında sürüp giden bir şenlik olarak Dionysos törenleri, tarımsal kültürün önemli bir parçasıydı.

Dionysos Yunan mitolojisinin en renkli tanrılarında biridir, genellikle coşkun, eğlencenin, şarabın ve buna bağlı olarak da esriğin tanrısı olarak bilinir. Dionysos tapınımının temel özelliği, kır kökenli ve ilk önceleri sadece kadınlara açık bir tören oluşudur. Törene katılan bu kadınlara "Bakkhalar" adı veriliyordu, mitolojide bu tapınımlar esnasında Bakkhalar gibi Satyrler'in de görüldüğü belirtilir. Bu tapınım sırasında söylenen, dithyrambos ezgilerinin, M.Ö.V. yüzyıl Atina'sında Dionysos'un onuruna söylenen bir ilahi olduğu kabul görmüştür. (Thomson, 1988:199)

Çok daha önceleri halk arasında yapılan Dionysos şenliklerinde, köylüler tarafından kurban edilecek bir hayvan (keçi), geçit töreniyle sunağa kadar taşınır ve bir din adamının öncülüğünde hep bir ağızdan ilahiler okunurdu. Daha sonraları hem bir din adamı hem de bir ozan kimliği olan Arion, ilahi söyleyen gurubu "koro" olarak sabitlemekle dithyrambosu ortaya çıkarmış oldu. "Arion, ilk kez bir koro oluşturmuş ve onu cümbüşte amaçsız başıboş gezdirmek yerine belli bir noktada (altarın çevresinde bir halkada) sabitleştirmiş ilk kişiydi; koronun şarkısını, adını aldığı belli bir konusu olan düzenli bir şiir haline getirmiştir."(Thomson, 1990:200) Bir 'korobaşı' olan Arion, ilahiler okuyarak geçit törenine katılan kalabalığı 'koroya', bu kalabalığa öncülük eden din adamını ise 'korobaşı' olarak görev yapan 'ozan'a

çevirerek (Thomson, 1990:200), törene katılanları düzenlemiş ve dithyrambosun tragedyaya dönüşümünde önemli bir rol oynamıştır. Hatta daha sonraları tragedyaların sahnelenmesinde, Arion'un koro ve korobaşına kattığı yenilikler uzun bir süre kullanılmıştır. Bundan dolayı, -hiç bir kaynakta belirtilmese de- Arion için ilk sahneye koyucu demek de mümkün olabilir. Tragedyanın gelişim sürecine ve sahneleme düzenine bakıldığında Arion'un derin etkisinin görüldüğü yadsınamaz.

Dionysos, her ne kadar doğaya ve berekete dönük bir tanrı olsa da temsil ettiği düşünce sistemi açısından çeşitlilik gösterir. "Dionysos her bakımdan doğaya çevriktir, ama onun simgelediği asıl büyük kuvvet doğanın kendisi değil, insanla doğa arasındaki ilişki, insanı doğanın sırlarına erdiren büyülü bir güçtür. Yunan dili bu güce eren insanın durumunu iki sözcükle yansıtmıştır: 'Mainomai ve Enthousiasmos'. Doğa sırlarına ve gücüne ermek, yani tanrılaşmak, insan için ulaşımı en çok özlenen aşamadır." (Erhat, 1984: 103) Dionysos, tarımsal kültürün bir parçası olma özelliğini felsefi düşünceye doğru evrimleştirmiştir.

Tuna "Şamanlık ve Oyunculuk" adlı kitabında Antik Yunan tragedyalarının kaynağındaki ritüellerde Şaman inançlarının izleri olduğunu ileri sürer. "Dionysos, belki Şamanlığın izlerini taşıyan bir tanrı olarak, hem insanları çıldırtan hasta eden, hem de sağaltan bir işlevi yükleniyor gibi görünmektedir." (Tuna, 2000: 115)

Acıma ve korku duygularının uyandırılması olarak bilinen katharsis, Antik Yunan'da tıbbi bir terim olarak kullanılıyordu ve yukarıda bahsedilen görüşle paralellik taşıdığı söylenebilir. Katharsis, Hypokrites okuluna göre, vücut sıvılarının bunalıma götüren rahatsızlığıydı. Tedavinin ise bu hastalıklı maddenin dışarı atılmasıyla mümkün olacağı düşünülürdü. Şamanların da sağaltım yöntemi benzerlik taşımaktaydı. Şamanın şöyle bir tekniği vardı; önce hastayı rahatsız eden öğeyi canlandırarak veya hastanın o duruma düşmesine ortam hazırlayarak, kişinin korkularıyla yüzleşmesine olanak sağlamak ve böylece hastalık halinin tekrardan yaşatılmasıyla, tepkinin tekrarlanmasına neden olmak üzerine kuruluydu.(Tuna, 2000: 136) Dionysos mitindeki parçalanma ve yeniden doğma, şamana ait erginlenme olgusuna tekabül etmektedir. Bu erginlenme dönemindeki şaman adayları rüyalarında, haşlandıklarını, parçalandıklarını ve yeniden doğduklarını görürlerdi. Tuna'ya göre "Dionysos'un parçalanması ve yeniden doğması(nı) erginlenme ritüellerinin mitsel bir dilde ifadesi"(Tuna, 2000: 112) olarak görmek yanlış olmayacaktır.

Nietzsche'ye göre Dionysos şenlikleri; baharın duyguları kışkırtıcı etkisiyle, yaşamsal güçleri doruğa çıkan kalabalıkların, taşkın ritüelleridir. Bahar aylarında kendilerinden geçerek çılgınca hareketler yapan insanlar, Satyr'ler gibi giyinir, yüzlerine çeşitli boyalar sürer, kafalarında çiçek çelenkleriyle, aynı ruh haline sahip, yaratık şeklini almış kalabalıklar, ülkeyi dere tepe dolaşırlardı. "Çünkü oyun sanatı birisinin maske takıp, başkalarında yanılısına yaratmasıyla başlamaz: hayır, daha çok, insanın kendinden geçmesiyle, bizzat kendisinin değiştiğine ve büyülendiğine inanmasıyla başlar". (Nietzsche, 2009: 12)

Joachim Latacz, Dionysos kültü'nü, her dönem için insanın akılcılıktan kopabilmesi olarak tanımlar. "O zamanlar bunun yardımcısı müzik ve dansı, ama ayrıca maddi olarak keyif verici de vardı. Yunanlılar'daki keyif verici, şarap biçiminde alkoldü. ... Keyif hayvansallığa kaymak... Bu kaymanın bir yolu alkol, yani şarap; ikinci yolu ise seksüalite de Dionüsos kültürünün karakteristiğidir. ... Dionysos kültüründe karakteristik olan tüm tabuların yıkılışı, içsel olarak tam da seksüalitede ifade bulur (müstehten konuları olan Attika Komedyası'nın kaynaklarından biri budur.)

Bunun esası, zaman zaman normal varoluşun dışına çıkma itkisidir. Bu dışa çıkma Grekçe'de ek-stasis deyimiyile dile geliyor. Yani Dionysos kültürünün karakteristiği, ekstaz'dır ('esirme'). Bu esirme durumuna keyif verici araçlarla varılıyor., yani aklın puslanmasından tümenden akıl dışına dek bir çıkış. Söz konusu araçlar ise, ritim, ezgi, dans, şarap, seks oluyor."(Latacz, 2006:25) Latacz'a göre tam bir kimlik değiştirme istemi, yani insandan hayvana dönüşümün, bugüne dek net bir açıklaması yapılamdı. Bu hayvan postuna bürünme, akıl dışına çıkışın ve hayvansallığa geçişin kabulü anlamına gelmekteydi. Dionysos ve kültürünün belirleyicisi, akıldışılık (irrasyonalite) ve esrik taşkınlıktır (ekstaz). Dionysos kültü bundan dolayı, normalden, kuraldan düzenden kopuş demektir. (Latacz, 2006:27) Latacz, Dionysos kültürünün bu yapısıyla politik olarak düzeni tehdit eden gücünden ve bunun önüne geçilme sürecinden şu şekilde bahseder: "Devlet düzeninin kurumları, böyle bir tehdide mücadelesiz izin veremezlerdi. Dionysos kültürünü yasaklamaya, baskı altına almaya, müritlerini yok etmeye yönelik sayısız girişim olduğu anlaşılıyor. Lükurgos ve Penteus ( Euripides'in Bakkhalar'ında) söylenceleri bunun yansımasıdır. Ama bu tanrı ve kültürü, insanların ihtiyaçlarında öylesine kök salmıştı ki, önleyici girişimler başarıya ulaşamadı. Sonuçta devlet kurumları bu kültü engelleyemediler. Tek yapabildikleri, onu dizginlemek oldu. Ama işte bu da, tiyatrunun oluşumuna giden yolu döşedi.



Önce, kültün kendilindenliği budandı. Dionysos Şenlikleri, yılın belli zamanlarında yapılan şenlikler olarak sınırlandırıldı; böylece bu etkinliklerin keskinliği törpüledi. Şenlikler giderek kurallı düzenlemelere bağlandı. Böylece esrik taşkınlık kontrol altına alındı.” (Latacz, 2006:27-28)

Böylelikle çeşitli ritüeller öncelikle bir form içinde dithyrambos ezgilerine sonra da tragedyaya dönüşmüşlerdir. Bu evrim içinde eski ve yeni inançlar arasındaki çatışma varlığını korumuş, düzeni ve akli simgeleyen Apollon ile Dionysos’un karşıtlığı da eski ve yeni inançlar arasındaki çatışmayı simgeleyen öğeler olarak yerini almıştır.

### **2.1.2.2. Mitos ve tragedya ilişkisi**

İnsanoğlunun tarihine bakıldığında, ilk tarihsel insanın mitolojik insanın doğuşuyla başladığı görülür. Doğanın esaretinde olan mitolojik insan, doğaya karşı bir mücadeleye başlar. Bu mücadele mitolojik insanın bilinçlenme sürecini de beraberinde getirir. Kendi benliğini sorgulayarak dünyayı anlamlandırmaya ve evrenin sırlarını çözmeye çalışır. İnsanın bu mücadelesi miti bir ihtiyaç olarak tanımlamamıza olanak tanır. Bu ihtiyaç anlam üretme ihtiyacıdır. Sorularla dolu evrende insan, çözümler arar. Bulduğu çözümleri anlatma ihtiyacı öykülemeyi beraberinde getirir. İnsan bu soru-çözüm ilişkisi içerisinde en yakın anlatım biçimi olarak öykülemeyi seçer. Öykülerde bu gerçekliği yaşar ve gelecek kuşaklara aktarır.

Anlamı elde etmek, onu yeniden yorumlamak, çözüme gereksinim duymak insanoğlunu mit ile buluşturmuştur. İnsan somut bir dünyada yaşamaktadır. Bu içinde anlam verebildiği, biçimleyebildiği bir dünyadır. İnsanın bir de ulaşamadığı bir dünya vardır. Kendi dünyasının dışında, biçimleyemediği bir dünya. Kendine sorduğu “niçin – nasıl” soruları, onu bu iki dünya arasında sorgulamaya götürmüştür. Bu sorgulamalar zamanla anlatma ihtiyacına ve sonrasında ise mitsel hikayelere dönüşmüştür. Bu hikayeler içerisinde tanrı varlığı, kutsal bir varlık olarak ilk biçimlerini almaya başlar.

Antik Yunan yazarları tragedyalarında kullandıkları konuları genellikle mitoslardan ve mitolojik kişilerden seçmişlerdir. Çünkü “tragedyanın temeli ve aynı zamanda ruhu öyküdür (mitos)”(Aristoteles,1987:25). Tragedya yazarları konu kaynağı olarak destanlardan da yararlanmışlardır. “Kendisinden sonra gelen bütün yazarların bitmez tükenmez kaynağı olan, onları etkileyen ilham veren Homeros, efsaneleri güzel bir üslup içinde kaleme almıştı. Ancak dram sanatı, bu efsanelerden yepyeni bir biçimde

esinlendi... Dram sanatı bu efsanelere yeni bir anlayış ve bakış getirdi.”(Nutku, 1985: 34)

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

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

“... Destanlar da mitler gibi anlatanlar ve dinleyiciler tarafından gerçek olarak kabul edilen anlatımlardır. “mitlerden farklı olarak bugünkü mevcut dünyaya/zamana daha yakın bir zaman diliminde konumlandırılırlar/.../ genellikle yazılı tarihin sözlü tamamlayıcılarıdır. Zaman zaman mitsel temaları kullanan bu tarz içinde masallara özgü hayaletler, gömülü hazineler, periler, cinler vb. öğeleri de görmek mümkündür.” (Batuk, 2009: 27-53)

Mitolojik boyut yerini eposa bırakırken sorunlar da tanrısal olmaktan çıkıp, insani sorunlar biçimini almaya başlamıştır. Homeros’un İlyada ve Odysseia’sı mitler ve mitolojinin dinsel gücünü ve statüsünü bırakıp bir edebiyat biçimine dönüşmesine güzel bir örnektir.

Mitosların dinsel bağları hala etkin olsa da, sanat malzemesi olarak, ozan yeniden işlemekte ve yorumlamaktadır. Dithyrambos ezgilerinin, Dionysos onuruna söylenen ilahiler şekliyle kabul gördüğü dönemde, din adamlarının (aynı zamanda korobaşı) oyun metinlerini mitoslar oluşturmaktaydı ve bu metinlere bağlılık kesindi. Ancak Antik Yunan’a gelindiğinde korobaşı olarak görev yapan din adamlarının

ozan kimliği de ön plana çıkar ve mitosların anlamlarını destanlar yoluyla ortaya koyan ozanlar, din adamının yaptığı gibi ‘yinelemenin’ yerine ‘yenilemeyi’ tercih ederler. Çünkü ozan kimliği, belli bir mitosu, diğer ozandan farklı söylemeyi, kendi algılayışını ve sözünü ortaya koymayı gerektirirdi. Dionysos şenliklerinde ozan hem kendi kimliğini, hem de din adamı kimliğini korumaktaydı fakat kendi bestelediği ve kendine özgü söylediği mitosuyla ozan kimliği din adamı kimliğinin önüne geçmekteydi. Bu noktada ozanın din adamının önüne geçmesiyle, dinden sanata geçiş süreci de başlamış oluyordu. (Ergin, 1995: 36)

“Tanrı Dionysos için yapılan törenlerin içinden doğan, süreçle evrimleşen tragedya, artık sadece Dionysos’un yaşamını, alın yazısını, sadece onunla ilgili olan söylencelerle ilgilenmeyi bırakarak, mitolojideki başka öyküleri de içine katmış ve giderek ozanlar konularını mitolojik öykülerden seçmeye başlamışlardır” (Akgül, 2012:24)

“Dram sanatına doğru ilerleyiş de önemli bir basamak olan destanlarda, parçalanmamış bir yapı mevcuttur, toplum bir bütün halindedir ve destan kahramanları toplum adına iş gören anonim özelliklere sahip kolektif kişiliklerdir. Eposlardaki anlatının zengin içeriği henüz düzenli, başı sonu olan anlatılar değildir. Zamansallık ve mekâna ait düzenlemeler, sınırları belli bir sistematik düzen anlayışı dramatik anlatımla birlikte ortaya çıkacaktır. Anlatının geçireceği evrim; bir olayın bilgisini öğrenmekten ziyade, o olayın ‘nasıl olduğunu’ öğrenmek üzerine şekillenecek ve bunun yanıtı da ‘drama’ formu ile ‘epos’un yer değiştirmesiyle olacaktır.”(Akgül, 2012:26)

Antik Yunan yazarları, tragedyaalarına konu ettikleri hem mitosları hem de Hesiodos ve Homeros’un eposlarındaki öyküleri yorumlamakla beraber, değer yargılarını da sorgulamaya ve değişmez olan şeyleri de değiştirmeye girişerek, öyküleri yeni anlamlarla aktarmayı seçmişlerdir.

### **2.1.2.3. Yarışma kültürü**

Günümüze kadar gelmiş olan tragedyaların Antik Yunan’da seyirciler önünde yarışmak üzere yazıldıkları bilinmektedir. M.Ö. V. yüzyılda Atinalıların, küçük kırsal törenler dışında, devlet tarafından düzenlenen iki büyük tiyatro festivali kutlanırdı. Bunlardan ilki, Ocak ayında gerçekleşen Lenaia, diğeri ise Mart ayında

gerçekleştirilen Büyük Dionysia'dır. Bir de düzenli olarak kutlanmayan, bağ bozumu zamanı Kırsal Dionysia adı verilen bir festival düzenlenirdi.

“Yunan tragedyası Atina demokrasisinin belirleyici işlevlerinden biriydi. Biçimi ve içeriği, gelişimi ve çöküşü yönünden ait olduğu toplumsal yapının evrimiyle koşulluydu”.(Thomson, 1990:19)

Lenaia ve Büyük Dionysia şenliklerinin tarihi kesin olarak bilinmemekle birlikte, kaynaklar büyük ölçüde M.Ö.V. yüzyılı işaret eder. Bu iki şenlik Peisistratos zamanında devlet tarafından onaylanmıştır. Festivalin kurban törenlerinden sonraki aşamasını, beş gün boyunca sürecek olan yarışmalar oluşturuyordu. Büyük Dionysia festivaline yarışmak üzere seçilen üç tragedya şairi, üç tragedya ve bir satir oyundan oluşan bir “dörtleme” (tetralogia) ile katılıyordu. Bu festivale komedyaya oyunlarının sokulması M.Ö. 486'dan sonrasına denk gelmektedir. (Paksoy, 2011: 55)

“Böylece, yukarı sınıftan gelme şair ve yöneticilerin elinde, incelikli bir sanata, bir başka deyişle “yüksek kültür ürününe” dönüşen tragedya, “keder” ögesi üzerine kurulurken; Dionysos kültürünün diğer yanını oluşturan neşeli, açık-saçık ve kaba ögeler, tragedyadan çıkartılıp, ondan aşağı görülen komedyaya ve satir-oyuna bırakılmışlardır. (Komedyanın Atina polisine kabulünü ve Aristophanes ile yükselişini görmek içinse yüzyılın sonunu beklemek gerekecektir.” (Paksoy, 2011: 57)

Büyük Dionysia Festivali'ndeki yarışmalardan sorumlu tek bir kişi vardı. Yüksek devlet görevlisi olan bu kişiye arkhon adı verilirdi. Arkhon'un yarışmalarda iki temel görevi vardı bunlardan birincisi; birbiriyle yarışması için üç tragedya yazarı seçmek, ikinci görevi ise; tragedya korolarının her türlü masrafını gidermek üzere zengin bir yurttaş (khoregos) seçmektir. Her şair arkhon tarafından görevlendirilmiş bir khoregos ile çalışmaktadır. Görevini Temmuz, Ağustos aylarında devralan khoregos, hazırlanmak için yaklaşık yedi ay bir süreye sahipti. Bu süre zarfı içinde khoregos, kalabalık bir koronun masraflarını gidererek, önemli bir kamu hizmetini yerine getirmiş oluyordu. Dolayısıyla da şairlerin yarışmadaki gösterecekleri performanslarında önemli bir yeri vardı. Az sayıdaki oyuncu kadrosu devlet tarafından finanse ediliyordu. (Paksoy, 2011: 58)

Şairlerin seçilmesi ise şöyle oluyordu; festival başlamadan önce kendisine başvuru yapan arkhon, şairlerden dilediği üç tanesini seçmekte özgürdü. Fakat yarışmadan

sonra yapılacak değerlendirmede tek başına söz sahibi değildi. Birinci, ikinci ve üçüncüyü seçmek üzere bir yargıcılar kurulu vardı. Bu kurul; Beşyüzler Meclisinin, Attika'da bulunan on phyle'nin (kabilenin) her birinden seçilmiş isimlerin bulunduğu bir liste hazırlamasıyla oluşurdu. Bu listeler oluşturulurken aranan kriterlerin ne olduğu tam olarak bilinmemektedir. Ancak khoregos'lar bazı bilgili kişileri jüriye teklif etme yetkisine sahiptiler. (Meier, 1993: 55)

“Yargıcılar kurulunu oluşturmak üzere seçilen isimler, daha sonra arkhon tarafından çekilecek bir kura için, her biri bir phyle'ye ait isimleri içeren özel kaplara ( on özel kap) konulmaktadır. Bu kaplar hem Beşyüzler Meclisi üyeleri, hem de khoregos tarafından mühürlenerek Akropolis'teki devlet hazinesine götürülmektedir. Yarışmanın başlangıcındaysa hazineden alınan kaplar, tiyatrodaki uygun bir yere yerleştirilmekte ve arkhon bunların her birinden birer isim çekmektedir. Böylelikle seçilen on yargıcı, yansız oy vereceklerine dair yemin etmektedirler.

Yarışmanın sonunda ise yargıcılar kararlarını, (sonradan yok edilecek) bir tablet üzerine yazmakta ve bu tableti yine özel bir kabın içerisine bırakmaktadırlar. Arkhon bu tabletlerden beşini rastgele olmak üzere seçip, kazanan şairi belirlemekte ve onu sarmaşık dallarından yapılmış bir dalla ödüllendirmektedir.” (Paksoy, 2011: 59)

Yarışmadan çıkan sonucun adaletli olabilmesi için bütün ayrıntılar düşünülmüş gibi görünüyor. Fakat yine de, daha en baştan arkhon seçimi ve onun belirlediği şairler düşünüldüğünde, Beşyüzler Meclisinin jüride bulunacak isimleri neye göre seçtiğinin bilinmemesi, yarışmaların tarafsız bir tutumla değerlendirildiği inancını yok ediyor.

Tragedya yazarları eserlerinde siyasal kaygılarını, ancak örtük bir biçimde dile getirebiliyorlardı. Seidensticker'e göre Tragedyalar birçok anlamda siyasiydi. Oyunların prodüksiyonları devlet tarafından düzenlenip, finanse edilirdi. (Seidensticker, 2006: 29) “Ayrıca hemen oyun öncesinde, bunların neler olduğunun bilinmesine olanak yaratan bir uygulama söz konusudur: Yarışmanın başlamasından iki gün önce, şairin sahneleyeceği eserler ile bu eserlerde rol alacak oyuncuların halka tanıtılmalarını amaçlayan küçük bir gösteri ( pro-agon) yapılmaktadır. Bu gösterinin en önemli özelliği, yalnız buraya mahsus olmak üzere, korist ve oyuncuların halkın karşısına kendileri olarak, yani maskesiz çıkmalarıdır.”(Paksoy, 2011: 60)

İki gün sonra karşılaşacakları oyunla ilgili bilgi alan seyirciler, Dionysos Tiyatrosu'nun sıralarına yerleştiklerinde, bildikleri mitolojik hikayeyi, yazarın sahneye nasıl aktardığına, dramatik bir yanılsamaya dayanan tragedyanın, kendilerini ne denli etkisi altına aldığına tanıklık edeceklerdir. “Onları, yaşadıkları toplumla yüzleştirecek olan ne varsa, diğer kamusal mekânlardan soyutlanmış ve kendini şimdilik, her şeyin üstünde tutan “tiyatroda” yeniden var edilmiştir. Bu özelliğinden dolayıdır ki; Eski Yunan tiyatrosu hiç bir zaman salt bir oyun yeri olarak görülmemiştir.” (Paksoy, 2011: 60)

Seyirciler bu festivallerde gün boyunca, üçer ya da dörder oyun izliyor olmalıydı. Atina halkı bu yarışmaları bir yandan geçici bir süre için işten ve günlük yaşamın çeşitli zorluklarından uzaklaştıklarından popüler bir eğlence biçimi olarak görüyor, bir yandan da Atina'nın dini takvimindeki öneminden dolayı kendilerini sorumlu hissediyorlardı. Seidensticker'e göre ise, yarışmalar, halkın büyük bir çoğunluğunun katıldığı önemli siyasi olaylardı. Şenliklere katılım iyi vatandaşın sorumluluğu olarak görülürdü.(Seidensticker, 2006: 29)

#### **2.1.2.4. Kurumsal ve siyasal köken**

“Yunan tragedyası Atina demokrasisinin belirleyici işlevlerinden biriydi. Biçimi ve içeriği, gelişimi ve çöküşü yönünden ait olduğu toplumsal yapının evrimiyle koşulluydu.” (Thomson, 1990: 19)

Dionysos kültürü, normalden, kuraldan ve düzenden kopuş demektir ve bu yapısıyla da politik olarak düzeni tehdit ediyordu. Ama bu Dionysos kültürü insanların ihtiyaçlarına öyle kök salmıştı ki, bundan vazgeçmek pek mümkün görünmüyordu. Devlet bu kültürü engellemek yerine lehine çevirmeyi başardı. (Latacz, 2006:27)

Atina'da tiyatro gösterileri, giderek hem kültürel hem de dini açıdan vazgeçilmez bir etkinlik haline gelince, Atinalılara hitap edebilecek büyük bir oyun yerinin yapımına gerek duyulmuştur. Böylece M.Ö. 500 civarında Dionysos Tiyatrosu, yurttaşların tragedyalara rahatça seyredebileceği bir dağın eteğinde kurulmuştu. Dikkat çekici bir nokta ise bu tiyatronun mimarisinin, tiyatroya kısa bir yürüyüş mesafesinde olan ekklesia'nın yani halk meclisinin mimarisiyle aynı özelliklere sahip olmasıdır. (Sennett, 1996: 59-60). Bu benzerlik halk meclisi ile tiyatro arasında bir yakınlık olduğunun ip uçlarını verebilir. Halk meclisinde konuşmacının bulunduğu platformla yurttaşlar arasında nasıl bir ilişki varsa, tiyatroda da oyuncu ile seyirci arasında aynı

ilişkiden söz etmek mümkün görünüyor. Nasıl ki Atina'nın siyasal ortamını anlamak için tüm kamusal alanlara bakıyorsa, yurttaşların bir araya gelerek ortak bir eylemde bulunmaları ve birbirleriyle iletişimde olmaları bakımından tiyatrunun da, halk meclisi ve agora gibi önemli bir tartışma mekânı olduğunu gözden kaçırmamak gerekir.

Perikles tiyatroya ücretsiz girilmesinin önünü açarak, alt sınıflardan kimselerin de tartışma ortamının içinde bulunmasını sağlamıştır. Her yurttaş festival düzenini bozanları şikayet etme hakkına sahipti. Meclis, bu şikayet doğrultusunda yasalara aykırı davranıldığını ya da şenliğin kutsallığının çiğnendiğine karar verirse, şikayet eden kişinin mahkemeye başvuru hakkı vardı. (Paksoy, 2011: 64).

Atina'nın gücünü kültürel ve mimari alanda da göstermek isteyen Perikles, Dionysos Tiyatrosunun yapımını devlet hazinesinden karşılamış ve bunun için hiç bir masraftan kaçınmamıştır. Bu tiyatrodaki, tragedyaların sahnelendiği ve bir tartışma platformu olmasının dışında, siyasal iktidar tiyatroyu belli amaçlar doğrultusunda da kullanmıştır.

“ Tragedya ve Dithyrambos'un gelişme aşamasında (Peisistratos döneminde), Yunanistan'ın başka bölgelerinden şairler getiren ve bir 'üst kültür' yaratmak için onların kültürel zenginliğini özümseyen Atina, sonunda tragedyayı yalnız kendine ait kılmayı başarmıştır.” (Paksoy, 2011: 65).

Dionysos Tiyatrosundaki gösteriler ile, Atina'nın, komşularına gücü ve üstünlüğü konusunda belli bir fikir verirken, bir yandan da toplanan kalabalıklarda uyandırdığı dayanışma ve birlik duygusu ile “yurt” bilinci yaratılıyordu.

### **2.1.3. Tragedyanın işlevi**

Aristoteles'in Poetika adlı eserinde belirtildiği üzere; “Tragedyanın ödevi, uyandırdığı acıma ve korku duygularıyla ruhu tutkularından temizlemektir” (Aristoteles, 1987: 22).

Antik Yunan'da binlerce kişi Yunanca karşılığı theatron olan “seyir yeri” anlamına gelen bir yerde toplanır ve üç gün boyunca günde üç ya da dört oyun izlerlerdi. Bu şenliklerde bulunmak iyi bir yurttaş olmanın göstergesi de sayıldığından çoğunluğun üç gün boyunca bütün oyunları izlediği varsayılabilir. Bu şenliklere katılan seyirci,

kendisini aynı zaman da Dionysos'a karşı kutsal görevlerini yerine getirmiş sayıyordu.

Tragedyaların seyirci tarafından algılanmasını kolaylaştıran bir etki de, konuların seyircinin de hakim olduğu mitlerden alınmasıydı. Latacz bununla ilgili şu açıklamayı yapar: “Yunan tragedyası - günümüz tiyatro biçimlerinin çoğunun tersine - gerek malzeme üstüne ve gerekse estetik yargı ilkeleri üstüne yazar ile seyirci arasında önden var olan bir sessiz anlaşmadan serpilip gelişmiştir.” (Latacz, 2006: 27) Seyirci öyküyü bildiğine göre, onu heyecanlandıran ne olabilirdi sorusu üzerine düşünülebilir, yazarın oyunu nasıl yorumladığı bir merak unsuru olabilirdi.

Nigel Spivey, klasik Yunan tragedyasını öngörölmüş anlatı olarak tanımlar. Ona göre; tragedyanın arındırma ya da katharsis işlevini yerine getirebilmesi için seyircinin, oyunun konusuna hakim olması gerekir ki, olay örgüsündeki karmaşaya takılacağına, dikkatini olayın nasılanlatıldığına ve duygusal boyutuna verebilsin. (Spiyev, 1993:12-13.) Seyirciye bildiği öyküyü, sıkmadan, duygularına hitap edecek bir şekilde aktarabilmek, günün olumsuz koşulları da göz önünde bulundurulduğunda ustalıklı bir yazma ve sahneleme tekniği geliştirmek anlamına geliyordu.

Nietzsche'de tragedya izlemeye giden seyirciye şu şekilde anlatır; “Tragedyayı Dionysos şenliklerinde görmeye gelen Atinalının ruhu, içinde bu olguya dair bazı şeyler barındırıyordu ve tragedya da bundan doğmuştu. Bu baharda ortaya çıkan olağanüstü bir dürtüdür, tüm naif halkların ve bütün doğanın bahar yaklaşırken hissettiği karışık duygular içindeki bir fırtına ve gürültüdür. Bu konuda her şey çok derinlerde yatan içgüdülerle ilgilidir. (...) En önemlisi de, tragedya içkisini öyle nadiren içerdi ki, her seferinde sanki ilk kez tadını çıkarıyormuş gibi olurdu”. (Nietzsche, 2009:12-13).

Tragedya seyirci üzerinde nasıl bir etki yaratıyordu? Ya da siyasal ve toplumsal açıdan yaratmak istediği etki neydi, bir görevi var mıydı? Bu sorular ışığında tragedyanın işlevi değerlendirilebilir. Tragedya dönemin önemli sorunlarını, toplum yapısının çelişkilerini dile getirirken bir yandan da halkı eğitme görevi üstleniyordu. Bu konuyla ilgili Şener'in bir örneği dikkat çekicidir; “Örneğin, oyunlarından hiçbiri günümüze kalmamış olan tragedya şairi Phrynichus'un, Miletos'un Zaptı adlı oyunu, seyirci tarafından çok beğenildiği halde, yazar, seyirciyi güncel olaylarla heyecanlandığı gerekçesiyle para cezasına çarptırılmıştır. Tragedya şairlerinin güncel konulardan kaçındıklarını, oyunlarının öykülerini tarihten, efsaneden



aldıklarını biliyoruz. Güncellikten kaçınma, zamanda ve yerde uzaklara gitme, politik endişelerin sonucu olmalıdır.” (Şener, 2010:42).

Aynı şekilde tragedyanın altın çağı olarak nitelendirilen dönemde Euripides’te ahlak eğiticiliğine önem vermediği ve gelenekleri ve inançları hafife aldığı için eleştirilmiştir. Şener Aristoteles’in sanatçıya bakışını şu şekilde özetler; “Sanatçıyı sanat kurallarına göre değerlendirir. Sanatçı eserinin biçimsel düzeninden, inandırıcılığından, gerçeklere benzerliğinden, evrensel olana ışık tutmasından ve istenilen etkiyi bırakmasından sorumludur.” (Şener, 2010:43)

Aristoteles’in tragedyanın görevleri arasında, önemle üzerinde durduğu mevzu, tragedyanın seyircide bazı heyecanların uyandırılmasını ve bu heyecanların arındırılmasını sağlamasını istemektedir. Tragedyanın başarısının ancak böyle bir etkiyi yaratmasıyla ölçülebileceğini söyler.(Şener, 2010:44) Atinalı yurttaşlar normal yaşantılarında, toplumla ya da ailesiyle karşılaştıkları bir takım korkutucu zorluklarla ancak tiyatro ortamının sağladığı kontrollü ve belli bir zaman ve mekan içinde yüzleşebiliyorlardı. (Taplin, 1995:23). Seyircinin bu yüzleşme esnasında yaşadığı derin duygulanmalar Aristoteles’in bahsettiği “tragedyaya özgü zevk”i doğurmaktaydı. Bu durum duygulanımların doruğunda yoğun heyecanlar yaratan acıma ve korku kaynaklı bir çeşit arınma yani katharsis yaşantısıydı. “Tragedyanın işlevlerinden biri, acıma ve korku yoluyla bu tür coşkuların dolaylı olarak deneyimlenmesiyle yatıştırılmasıdır.” (Thomson, 1990: 535)

Şener Aristoteles’in sanata uyarladığı katharsisi şu şekilde yorumlar:

“Katharsis sözcüğünü doğrudan doğruya sanata uygulayan Aristoteles olmuştur. Poetika’da katharsis, korku ve acıma gibi ruha zararlı heyecanlar boşaltarak, rahatlama anlamına gelmektedir. Tragedya seyredilirken önce bu heyecanlar uyarılmakta, yapay olarak uyarılan bu heyecanlar, duyula duyula tüketilmekte ve yerlerini boşalmadan gelen hoş bir duygu almaktadır. Böylece sanat, insan ruhu için sağlıklı bir etki yaratmış olur. Aristoteles’in katharsis sözünü hangi anlamda kullanmış olduğu üzerinde çeşitli yorumlar vardır. Bu yorumlardan ilki, bu sözcüğün tıptaki anlamı ile kullanılmış olabileceğidir. Buna göre katharsis, kötü olan maddelerin vücuttan atılması demektir, ikinci yorum, katharsis sözcüğünün dinsel ayin (orphyic) anlamında kullanılmış olabileceğidir. Bu anlamda katharsis heyecanların sağaltılmasını ve ruhun arı, duru bir hale getirilmesini ifade eder.” (Şener, 2010: 45)

Aristoteles tragedyanın ruhu temizlediğine vurgu yapar, katharsis kötü olan maddelerin vücuttan dışarı atılması anlamına geliyordu ve bir tedavi niteliğini taşıyordu. Tragedya seyircide yaşattığı acıma ve korku duygularıyla heyecanları uyandırmakta, sonra da onları sağaltıp rahatlık sağlamaktaydı. Seveda Şener'e göre, Aristoteles'in tragedyanın olumlu etkisinden söz etmesi, bu sanatı Platon'un suçlamalarına karşı savunmak istediğinden kaynaklanabilirdi.(Şener, 2010: 45) Çünkü Platon, sanatın dizginlenmesi gereken heyecanları uyardığından, kişinin doğru düşünmesini engellediğinden tehlikeli olabileceğini savunur. "Platon, Devlet adlı eserinde sanatın çoşturucu niteliği üzerinde de durmuştur. Akla, sağduyuya ve erdeme dayanması gereken devlet düzeninde, kişinin heyecanlarını dizginleyebilmesi gerekir. Ölçülü bir insan, başına bir kötülük geldi mi, duyduğu acıyı başkalarına göstermemeye çalışır; utanır heyecan gösterisinden. Sıkıntılı bir durumda ona en doğru çareyi gösterecek olan duygulan değil, aklıdır. Oysa, sanat duygularımıza, heyecanlarımıza yönelmekte, bizim coşkun, taşkın, değişken yanımızı ortaya koymaktadır; kötü yanımızı besleyip güçlendirmektedir." (Şener, 2010: 21)

Thomson'da Aristoteles ve Platon arasındaki görüş farklılığını şu şekilde dile getirir. "Platon tragedyayı yasaklıyordu, çünkü kurulu düzenin yıkıcısıydı: Aristoteles buna, daha yakından bir çözümlemenin, onun kurulu düzenin koruyucusu olduğunu gösterdiği yanıtını veriyordu. Çünkü çağdaş ruhbilimciler gibi o da, bireyle toplum arasında bir uyumsuzluğun olduğu yerde toplumun bireye değil, bireyin topluma uydurulması gerektiğini varsayıyordu". (Thomson, 1990:369).

Heyecanların uyarılması ve insanın sağlıklı düşünmesine engel olan duygulanımlardan şikayetçi olan Platon'a en iyi cevabı Aristoteles katharsis kavramıyla veriyordu. Tragedyaların heyecanları uyardıktan sonra onları boşaltmakla insan ruhunu dinginliğe kavuşturduğunu savunuyordu. Şener Aristoteles'in katharsis kavramını savunur ve sanatın insanı nasıl olgunlaştırdığını şu şekilde anlatır; "katharsis, insanı, ruhu için zararlı olan, bencil ve sivri heyecanlardan kurtaran, onu hem daha sağlıklı, hem özgecil yapan, günlük olayların ötesinde, insanın değişmeyen kaderi, bu kaderle kavgası üzerinde düşündüren bir işlemdir; bir arınma işlemidir. Doğrudan doğruya ahlaksal bir amaca hizmet etmez, kişiyi bir ahlak kuralı üzerinde eğitmez; fakat onu daha dengeli, daha olgun bir kişi yapar ve dolayısıyla toplum ahlakına hizmet etmiş olur. Aynı zamanda insanı, özel durumlar üzerinde düşünmekten kurtarıp evrensel olana yönelttiği için felsefi düşünceye katkıda

bulunur Görüldüğü gibi, katharsis sözcüğü ile Aristoteles, Platon'un yargıladığı sanata felsefe katında saygın bir yer vermiştir.”(Şener, 2010: 48)

#### **2.1.4. Tragedyanın dramatik ve yapısal özellikleri**

Tragedyaların genel yapısal özelliklerini üç büyük tragedya yazarı ve Aristoteles'in Poetika adlı eserleri incelenerek yapılabılır. Sevda Şener Aristoteles'in Poetika adlı eserini şu şekilde aktarır; “Tiyatro konusunda ilk sistemli düşünce ürünü, Aristoteles'in Poetika'sı oldu. Poetika'da sanatlar sınıflandırıldıktan sonra özellikle tragedya türü üzerinde duruluyor, bu türün tanımı yapılıyor, özellikleri, bölümleri saptanıyor, destan türünden farkları belirtiliyordu. Aristoteles tiyatro konusundaki görüşlerini Antik Yunan'ın oyun yazarlarının yapıtlarından yola çıkarak ve bu oyunlardan örnekler vererek açıklamıştır.”(Şener, 2010: 15) Şener; Poetika'nın, tiyatro sanatı üzerine yazılmış en önemli eserlerden biri olduğunu ve bu eserin Aristoteles'ten sonra gelen kuramcılarını etkilemiş olduğunu, Antik Roma, Ortaçağ, Rönesans ve Akıl Çağı eleştirmenlerinin, Aristoteles'in önerilerini tartışmasız kabul ettiklerini vurgularken, Joachim Latacz Antik Yunan Tragedyalar'ı adlı kitabında Aristoteles'e kuşkuyla yaklaşır: “Tiyatro tarihine ilişkin elimize ulaşmış nispeten erken zamanlı tek yapıt Aristoteles'in Poetika'sıdır. Ama onun sunumunun bilgilendirme değeri ne kadardır acaba? Aristoteles, 384-322 arasında yaşadı. Poetika'yı ömrünün sonlarına doğru yazdı. Bu demektir ki, tiyatro tarihine ilişkin elimizde bulunan en ilk sunum, tiyatronun ortaya çıkışından 200 yıl sonra yazılmış. Demek ki, “tragedyanın ortaya çıkışı” olgusuyla biz nasıl zamandaş değilsen Aristoteles de değil. Ama yine de bir fark var bu fark bizim için önemli: Aristoteles, bizim bilmediğimiz o söz konusu 500 kadar tragedyayı biliyordu herhalde. Dolayısıyla Aristoteles tragedyanın gelişim çizgisini belirleyebilirdi belki. Ne var ki, burada bize bir engel daha çıkıyor: Aristoteles'i kontrol etme olanağımız yok. Ve bu, bizim Aristoteles'teki sunumlara kuşkuyla yaklaşmamızı zorunlu kılmakta.”(Latacz, 2006: 42)

Latacz her ne kadar Aristoteles'i tartışmasız otorite olarak görmeyin ve açıklamalarını sözcüğü sözcüğüne kabullenmenin yanlış olacağına vurgu yapsa da, onun açıklamalarını atlayıp geçmenin de bir o kadar yanlış olacağını söyler. Netice de soruna zaman olarak yakınlığı ve elinin altında daha sonraki tiyatro tarihçisinden, hele özellikle de modernlerden çok daha fazla materyal bulunduğundan, Poetika'nın;

tragedyanın oluşumu ve gelişimi açısından, incelenmesinde önemli bir kaynak olduğunu kabul eder.

#### **2.1.4.1. Aristoteles ve poetika**

“Raffael’in ( Raphaello Sansio; Urbino 1483- Roma 1520) en önemli eserlerinden biri olan “Atina Okulu” (1509-1511 yılları arasında resmetmiştir.) dünyaca ünlü fresklerden biri olma özelliğini taşır. Freskin mekanındaki başat figürler Platon ve Aristoteles’tir. Resimdeki kişiler görkemli, simgesel, anlamlı ve aynı zamanda teklifsiz, doğal, yapmacıksız duruşları, davranışları ve gruplaşmalarıyla oldukça geniş genel bir geleneğin sınırları içinde felsefedeki değişik, düşünsel yönelimleri ve akımları temsil ederler. Platon resmin merkezinde arkadaki grupta eli ile yukarıyı işaret etmekte ve bu şekilde felsefenin temeli olan ve mutlak gerçekliği temsil eden idealar dünyasını göstermektedir. Aristoteles ise Platon’un yanında elini avuç içi aşağıyı gösterir şekilde ileri doğru uzatmıştır. Bu geleneğin iki önemli temsilcisi olan Platon ve Aristoteles arasındaki fark resimde oldukça nettir. Platon elini gökyüzüne doğru kaldırırken, Aristoteles yeryüzüne çevirmiştir. Yukarıda olan akıl ve tanrı bilgisine, Platoncu ruhçuluğa, aşağıda olansa dünya düzeni bilgisine, doğalcılığa dikkati çekmektedir. Bu bakış açısına göre, Aristoteles’in yanında ünlü fizikçileri, büyücüleri ve doğa felsefecilerini görürüz. Platon’un yanında ise erdem ve bilgelik sevgisinin savunucuları yer alır. Atina Okulu’nda Platon ve Aristoteles birbirlerine hem uyum hem de karşıtlık sağlayan iki önemli figürdür.” (Batkin, 2000: 88-91)

Aristoteles, Platon’un aksine sanata toplum için de saygın bir yer verir. Özellikle de tragedya sanatının zararlı sayılmayacağı, gerçeğe, sağduyuya ters düşmeyeceği, sanatsal heyecanların insanı olumsuz yönde etkileyemeyeceği biçiminde karşıt bir düşünce sunar. Aristoteles, yaşamın genel ve tipik yanını, evrensel yanını, akla uygun ve olası olanı taklit eden; yaşamı olduğu gibi değil de, olması gerektiği gibi verebilen tragedya sanatının, tiyatral anlatımın göze ve kulağa birlikte yönelebilen estetik özellikleriyle birleşerek çok güçlü bir ifade kazandığı kanısındadır.(Tuncay, 2010: 17)

Taklit (mimesis) kavramını Platon ve Aristoteles açısından değerlendirdiğimizde, Aristoteles’in hocası Platon’dan ne kadar farklı bir görüşe sahip olduğunu görürüz. Platon, bakışlarını ne kadar gökyüzüne çevirdiyse, Aristoteles bir o kadar yeryüzüne dönmüştür. Madde ve biçim ile, bilimsel olanla ilgilenmiştir. Burada en çok tartışma konusu olan kavram taklit kavramıdır. Antik Yunan Sanatında taklit, ortak

niteliklerin başında gelir. Sanatın taklit olduğu fikri temel olarak Platon'un bir görüşü olarak ortaya çıkar. Bu mirası devralan Aristoteles Platon'dan daha farklı bir sanat görüşü ortaya koyar. Platon'a göre sanat, şeylerin gerçekliğinin bir kopya aracılığıyla taklidiyken, Aristoteles'te, taklit sözcüğü, yaşamı kopya etmek benzetmek anlamında kullanılmış, tragedya ile gerçek arasındaki ilişkide bazı özellikler saptanmıştır: "Gerçeğe benzerlik, tipiklik, olasılık, ülküsellik." (Şener, 2010:27) Aristoteles'e göre tragedya yaşamın taklididir. Tragedya yaşamın genel ve tipik yanını, evrensel yanını, akla uygun ve olası yanını ele alır, yaşamı olduğu gibi değil de olması gerektiği gibi yani düzeltip yetkinleştirerek ele alır. Aristoteles sanatın yararlı olduğunu savunmasının dışında, keyif veren bir yanının olduğunu da düşünür. Taklidin insan doğasında var olduğunu ve bunun çocukluktan itibaren belirginleştiğine vurgu yapar.

Gerçeğe benzerlik; Platona göre, doğada kutsal olarak var olan yaratıcı eylemi ozanlar tekrar yoluyla taklit eder, Aristoteles'e göre ise taklit yaratıcı bir eylemdir. Tragedyanın da keşfedeceği ve bildireceği kendine özgü bir gerçeği vardır. Sanat eserinde yaratıcılık gerçekten uzaklaşarak değil, gerçeğin içinde aranır. "Onun görünen gerçeğe bağlı olduğunu, simgesel ya da düş ürünü olmadığını belirtir. Sanat eseri duyumlarla algılanan gerçeklerin, sanatçının zihninde meydana getirdiği izlenimleri yaratırken, görünüşteki benzerliği korur ve böylece insan gerçeğinin dışa yansısı ile aydınlanmış olur."(Şener, 2010:28)

Tipiklik; "Örneğin, cesaret gibi erkeğe özgü bir karakter, kadın için hiç de uygun değildir. Çünkü genellikle böyle bir karaktere (cesaret), kadında alışılmamıştır." 79 Aristoteles oyun kişisinde aranacak özellikler üzerinde dururken, role uygunluktan bahseder ve yukarıda verdiği örnekle bunun açıklamasını yapar. Aristoteles dönemine bakıldığında bir kadın 'kahramandan' bahsetmek alışılmışın dışında bir şeydi ve seyircide yanlısamayı bozabilirdi. Nitekim Euripides tragedyalarında kadın kahramanları kullandığında tepkileri üzerine çekmişti.

Olasılık; Tragedyada anlatılan gerçekler sağduyumuza uygun olmalıdır. Aristoteles tragedyada kullanılacak oyun kişilerinin önemini şu şekilde anlatır. "Karakterin betimlenmesinde de, öykünün örülmesinde olduğu gibi, zorunluluk ya da olasılık yasaları dikkate alınmalıdır., başka bir deyişle, belli özellikteki karakterlerden belli konuşmalar ve eylemler zorunlulukla ya da olasılıkla doğmalıdır. Tıpkı bir olayın başka bir olayı zorunlu olarak izlemesi gibi."80 Sevda Şener Aristoteles'in 'olasılık'

kavramı üzerine; sağduyuya uygun olanların kalması gerektiğini, sağduyuya uygun olmayanların ise atılması gerektiğine dikkat çeker ve Şunu ekler; bir olayın ya da karakterin bir kez sağduyuya uygun göründükten sonra gerçekte olup olmamasının önemli olmadığını dile getirir.(Şener, 2010:29) Aristoteles'te tarih ile tragedya arasında karşılaştırma yaptığı bölümde tarihin olmuş olanı, tragedyanın ise olabilecek olanı anlattığını dile getirerek (Aristoteles, 1987:30), sağduyuya aykırı olmadığı takdirde sanatın zgr ve yaratıcı olabileceğinin yolunu açmıştır.

lksellik; Tragedyanın gerçekleri yansıtığını fakat onları olduğu gibi değil de “olması gerektiği” gibi yansıtması gerekliliği söz konusuydu. Aristoteles bir eserin gerçeğe uymadığı eleştirisini Şu Şekilde rrtlebileceğini savunuyor, “Belki de betimleme, olması gerekene uygundur, Sophocles'in dediği gibi. Sophocles insanları, olması gerektiği gibi betimliyor muŐ, Euripides ise oldukları gibi.”(Aristoteles, 1987:77)

Aristoteles kuramına göre taklit, Platon'un dediği gibi, gerçeğin birebir taklidi değil, tipik, inandırıcı ve ideal olanın yansıtılması anlamına geliyordu. Sanat gerçekleri taklit ederken, konusunun gerçeğe uygun olması, oyun kişisinin uygunluğu, evrenselliği ve sağduyuya uygunluğu önemli kriterlerdi.

Aristoteles Poetika'da, verdiği örneklerle tragedyayı epostan daha özel bir yere koymaktadır. Tragedya ve epos arasındaki ayrımları anlatırken bunu görmek mümkün. Tragedya öyküyü güneşin doğuşu ve batışı arasında tamamlamaya çalışırken, eposta zaman konusunda herhangi bir sınırlama yoktur.(Aristoteles, 1987:21) Eposta kahramanın başından geçen tüm olaylar anlatılabilirken, tragedyada olaylar arasından bir seçme yaparak, birlik ve bütünlük oluŐturulur ve kısa bir süreye sıkıŐtırılır. (Aristoteles, 1987:86) Aristoteles tragedyanın eposa karşı üstünlüğünü Şu sözleriyle açıkça dile getirir: “tragedya eposa üstündür, nk tragedya, epik Şiirin sahip olduğu her Şeye sahiptir.”(Aristoteles, 1987:86) Aristoteles eposun söze dayalı ilerlerken, tragedyanın sözsel anlatım dışında sahneleme zenginliğini kullandığından ve bu sahnelemede kullanılan müzik ve dekorasyonun canlı bir hoşlanma duygusu yaratacağından söz eder. (Aristoteles, 1987:86) Aristoteles Poetika'da eposun, olayları göz önünde görmeye ihtiyaç olmayan aydın için etkili olacağını, fakat tragedyanın sunduğu görsel zenginlikle, daha aşağı düzeyde olanların da hoşlanacağı bir sanat türü olduğunu ifade eder.

#### 2.1.4.2. Aristoteles ve tragedya kuramı

“Tragedya, ahlaksal bakımdan ağır başlı, başı ve sonu olan, belli bir uzunluğu bulunan bir eylemin taklitidir; sanatça güzelleştirilmiş bir dili vardır; içine aldığı her bölüm için özel araçlar kullanır; eylemde bulunan kişilerce temsil edilir. Bu bakımdan tragedya, salt bir öykü [mythos] değildir”.(Aristoteles, 1987:22)

Aristoteles, kendi çağdaşı olan yazarları ve onların günümüze kadar ulaşamayan eserleri ile bir önceki yüzyıla ait olan Oedipus’u model olarak değerlendirir, dönemin üç büyük tragedya yazarı; Aiskhylos, Sophocles ve Euripides’in tragedyalarından bahseder ve tüm kuramsal açıklamalarını bunlar üzerinden değerlendirir.

Aristoteles tragedyanın altı ögesinden bahseder; öykü, karakter, dil, düşünce, dekor ve müzik. Tragedyanın sahip olduğu bu öğeleri bazı tragedya yazarları değil, bütün tragedya yazarlarının kullandığını, çünkü bir tragedyanın tamamen bu öğelere dayandığını belirtir. (Aristoteles, 1987:23)

Öykü; “Bu elemanlar arasında en önemlisi olayların uygun bir biçimde birbiriyle bağlanmasıdır. Çünkü tragedya kişilerin değil, tersine onların eylemlerinin, mutluluk ve felaket içinde geçen bir hayatın hikâyesidir. Mutluluk ve felaket, eyleme dayanır. Hayatımızın son ereği eylemdir. Eylemin dışında olan şey değil.”(Aristoteles, 1987:23-24) Aristoteles’in bu açıklaması, öykünün ve öyküdeki olayların bir hareketi belirtmesi yönündedir. (Şener, 2010: 32).

Karakter; Aristoteles Poetika’da tragedyanın olmazsa olmazları arasında bulunan oyun kişisini de detaylı bir şekilde incelemeye almıştır. Aristoteles türleri ayırırken, tragedyanın ortalamadan daha iyi karakterleri, komedyanın ise ortalamadan daha kötü karakterleri taklit ettiğini söyler.(Aristoteles, 1987:24)

Tragedya yazarları oyun kişisini taklide yönlendirmez. Oyun kişileri hareketleriyle birlikte karakteri ortaya çıkartırlar.<sup>92</sup> Oyun kişisinin sözleri ve davranışları akla ve mantığa ters düşmemelidir. Tutarlılık ilkesi gözetilerek, karakterin belli özelliklerini, oyunun başından sonuna kadar koruması ve ondan beklendiği gibi davranması gerekmektedir. Üstünlük kavramı gözetilmelidir, tragedya ortalamanın üstünde kişileri taklit ettiğinden dolayı, tragedyadaki kişi normal insana benzemekle birlikte ondan üstün olmalıdır. Bu üstünlük ahlak bakımından olmalıdır.(Aristoteles, 1987:42) Aristoteles karakterde aradığı özelliklerle öyküde aradığı özellikler arasında paralellik vardır.

Düşünce; koşullara göre bir şeyleri söyleme ve tartışma yetisi. (Aristoteles, 1987:27)  
Retorik sanatının sözle etkileme gücünden tragedyada yararlanmışır, bunun dışında tragedyada düşünceyi sözle değil hareket ile de anlatma olanağına sahipti.

Dil; Taklit etme aracı olan dil, ölçülerin bir araya getirilmesidir. Sözcükler aracılığıyla yapılan yorumdur, düşüncenin dile getirilmesidir. Aristoteles, günlük konuşmaların, kolay anlaşılır fakat sıradan olacağını, gösterişli sözlerin de tragedya anlatımını bilmeceye çevireceğinden, ikisinin ortasında bir yerde duran bir dil seçimi yapmanın en iyisi olacağını savunur. Aristoteles'in dil kavramına Şener şu cümleyle açıklık getirir; "Çifte anlamlı sözcüklerle anlatımı bayağılıktan kurtarmalı, günlük sözcüklerle de anlatımın belirgin olmasını sağlamalıdır" (Şener, 2010:40)

Dekor; Aristoteles, dekorun en çok etki yapan olduğunu söyler fakat dekorasyonun kuramsal araştırmaya en az elverişli kısım olduğundan fazla üzerinde durmaz. Tragedyanın sahnelenmeden de etkisinin büyük olduğunu ve bir yapıtın sahneye konması, şiir sanatından daha ziyade yönetmenlik sanatını ilgilendireceğini söyler.(Aristoteles, 1987:26)

Müzik; beste ve oluşturulan genel etki. Tragedya yazarının kullandığı, üslup, tarz, biçem. Aristoteles, tragedyanın eposa üstünlüğünden bahsettiği bölümde, tragedyanın sahneleme aşamasında kullanılan müzik ve dekorasyonla da çok canlı bir hoşlanma duygusu yaratacağını dile getirerek, müziğin etkileme gücünü de vurgulamış olur.

Sevda Şener, öykü, karakter ve düşünceyi taklidin konusu olarak. Dil, müzik ve dekoru ise taklidin aracı olarak değerlendirir. "Diksiyon vezinli de, vezinsiz de olabilir. Müzik en önemli süsüdür. Dekorun heyecanlara etkisi büyüktür."(Şener, 2010:32)

Tragedya ozanı oyununu bu öğeler birliğine dayandırarak yazıyordu ve tragedyanın gücü, sahnelenmeden de farkedilebilirdi. Yine de sahnelenmek üzere yazılan tragedyaların, sahne üzerindeki etkisi çok daha fazlaydı. Bu eserlerin sahnelenmesi aşamasında ise etkinin artırılması için tüm bu bahsedilen öğeler tekrardan gözden geçirilmeliydi, özellikle de etkinin artırılmasını sağlayacak müzik ve görüntü öğesi sahne uygulayıcısının hünerine bağlıydı.

Aristoteles Poetika'da tragedyaların olay örgüsünü de ayrıntılı bir şekilde incelemiştir;



Belli uzunluk, tamamlanmışlık; Tragedyanın tanımı “başı sonu olan, belli bir uzunluğu bulunan bir hareketin taklidi”<sup>96</sup> olarak yapılıyordu. Başı sonu olan, başlayıp bitmiş ve tamamlanmış anlamına geliyordu. Tamamlanmışlık bir bütünlük demektir. Oyunun içerdiği eylemin belli bir uzunluğu vardı. (Şener, 2010: 33)

Birlik ve bütünlük: Tragedya eylemin taklidi olduğuna göre, taklit edilen şeyin bir birlik oluşturması gerekir. Yani olayların belli bir konu etrafında toplanması ve birbirini olasılık ve zorunluluk kurallarına göre izlemesi anlamına gelir. (Şener, 2010: 33) Birlikli olmak zorunlu olarak bütünlüğü de beraberinde getirir ve bütünü oluşturan her parça orada olmak zorundadır. Herhangi bir parçanın çıkarılması veya eklenmesi bütünü bozacak ya da değiştirecektir. Aristoteles bununla ilgili şu sözleri söyler; “bütün öyküler ve eylemler arasında episodlara dayananlar en kötüleridir. Episodlara dayanan öykü deyince, içinde episodların birbirlerini olasılık yahut zorunluluk yasalarına göre kovamadığı öyküleri anlıyorum. Bu gibi öyküler, güçsüz ozanlarca yazılır.”(Aristoteles, 1987:32)

Zaman Birliği; Aristoteles zaman birliği ile ilgili kavrama, gözlemlediği tragedya doğrutusunda kısa bir yer ayırmıştır. Destan şiirinde herhangi bir süre kısıtlaması yokken, “tragedya öyküyü, güneşin doğuşu ve batışı arasında geçen zaman içinde tamamlamaya çalışır.” (Aristoteles, 1987:21 Burada güneşin doğuşu ve batışı arasında geçen zaman kavramı, 24 saat mi, yoksa 12 saat mi ya da böyle bir zaman kavramı var mı? Soruları günümüze kadar birçok kuramcı tarafından tartışılmış kesin bir sonuca varılamamıştır. Fakat ‘hareket birliği’ ve ‘zaman birliği’ kuralları daha sonraki yüzyıllarda özellikle de Klasik Akım içinde uygulanmış, bunlara ek olarak da ‘Yer birliği’ kuralı eklenerek, tiyatro tarihi içinde, ‘Üçü birlik’ kuralı adını almıştır.(Şener, 2010: 34) Aristoteles’ten geldiği ileri sürülen bu ‘üçü birlik’ kuralının aslında ileriki tarihlerde oluştuğu görülür.

Beklenmedik ve olağandışılık: Aristoteles Poetika’da beklenmedik olana ve olağandışı olana büyük önem vermiştir, trajik etkiyi güçlendirme açısından bu iki kavram önemlidir. Şener bu iki kavramın önemine şu şekilde değinir; “Tragedyanın amacı olan korku ve merhamet duygularının uyandırılabilmesi için, olayların beklenmedik bir biçimde birbirini izlemesi ve ortaya umulmadık bir durum çıkması gerekir. Fakat sürprizin bile salt rastlantısal olmayıp, gizli bir zorunluluk sonucu meydana gelmesi gerekir. Seyirci olayın umulmadık gelişimini hem şaşkınlıkla karşılamak, hem de bu gelişimi inandırıcı bulmalıdır.” (Şener, 2010:34-35) Yalınlık,

karmaşıklık: Aristoteles olaylar dizisini yalın ve karmaşık olmak üzere ikiye ayırır. Ona göre, olay dizisi karmaşık olmalıdır. Bahtın kötüden iyiye değil de, iyiden kötüye dönmesi daha uygun olur. İyiler için ve kötüler için farklı sonların yaratılması seyirci açısından iyi gibi görünse de, tragedyaya özgü gerçek zevki yaşatmaz. Seyircinin korku ve acıma duygularını harekete geçirmek için; çatışmanın, birbirine yakınlığı olan kişiler arasında olması iyi olur. İki düşmanın birbirini öldürmesi, heyecan, acıma ya da korku duyguları uyandırmaz, zaten beklenen sonudur, acı çekilmesinden dolayı tatmin edici olmayan merhamet uyandırır. Fakat birbiriyle yakınlığı olan kişilerin çatışması etkilidir. Örneğin; bir annenin çocuğunu öldürmesi, kardeşin kardeşi öldürmesi ya da oğlunun anayı, babayı öldürmesi, etkiyi artıracığından tragedyadaki aranan eylemlerdir. (Şener, 2010: 36).

Düğüm ve çözüm: Her tragedyada düğüm ve çözüm bölümüne rastlanır. Baht dönüşüne kadar olan olaylar dizisi düğüm bölümüdür. Baht dönüşünden sonraki gelişen olaylar dizisi de çözüm bölümüdür. Bu iki kavram arasında mutlaka baht dönüşü vardır.(Aristoteles, 1987:51)

Aristoteles'in üzerinde durduğu bu olaylar dizisi, dönemin tragedyalarının kurgu tekniğini gösterir. "Aristoteles tragedyaların istenen etkiyi uyandırması için, olayların nasıl seçilmesi, nasıl dizilmesi, nasıl geliştirilmesi, nasıl sonuçlandırılması gerektiğini açıklamıştır." (Şener, 2010: 36)

Aristoteles Poetika adlı eserinde, tragedyanın biçimini belirleyen ve dramalarda ortak bir özellik olan dışsal öğeleri; prolog (önsöz), episod (epizotlar), exodos (sonuç) ve koro şarkıları olarak belirler. Koro şarkıları da yine kendi içlerinde parados ve stasimon diye ikiye ayrılırlar. Bunlar haricinde yalnızca tragedyaya ait olan öğeler olarak da sahne şarkıları yani arialar ve sahnedeki koro ile oyuncular arasında karşılıklı söylenen şarkılar olan kommoilardan söz edilebilir. (Aristoteles, 1987:36)

Prolog, tragedyanın koro gelmeden önceki bütün bölümü, bu bölümde oyunun açılışından önce olaylar hakkında bilgi verilir. Sonra parados bölümü, bu bölümde tüm koronun söylediği ilk şarkı duyulur. Eğer prolog yoksa parados ile oyun başlar. Parados, seyirciye koronun sunulması, açıklamanın yapılması ve uygun ruh durumunun yerleştirilmesi işlevlerini gerçekleştirir. Parados'u koro şarkılarıyla (stasimonlar) ve bölünmüş olan bir dizi episod takip eder. Sonrasında exodos gelir, bu bölüm kendisinden sonra hiç bir koro şarkısının gelmediği bir bölümdür. Bu bölüm tüm karakterlerin ve koronun çıkışını içerir. Son olarak da kommos, sahnede

bulunan tüm kişilerin koroyla birlikte söyledikleri bir ağıt kısmıdır. (Aristoteles, 1987:36)

Aristoteles Poetika’da, incelediği tragedyalara dayanarak, tragedyanın belli başlı kurallarını saptamıştır. Dönemin tragedyalari ışığında, bir tragedyanın nasıl olursa, seyirciyi daha güçlü etkileyeceği üzerinde ayrıntılı bir şekilde durmuştur. Fakat bu durum sonraki yüzyıllarda, Robortello gibi daha birçok aydını, Bernardo, Segni, Bartolomeo Lombardi, Giambattista Giraldi, Pietro Vettori, Antonio Sebastiano Minturno, Lodovica Castelvetro, Julius Cesar Scaliger ve daha bir çoğu, yaptıkları yorumlarla, Aristoteles’i kural koyucu, hüküm getiren kişiye dönüştürmüşlerdir ki bu Aristoteles’in kesinlikle ve dikkatle kaçındığı bir durumdur. (Gökdağ, 2003: 171) Ebru Gökdağ “Aristoteles Mantığında Çağdaş Tragedya” adlı makalesinde bu durumu şu örnekle açıklar; “Örneğin Aristoteles’in üç-birlik kuralından bahseder bu dönemdeki aydınlar. Oysa Üç-birlik kuralı ilk kez 1576 yılında Lodovico Castelvetro tarafından tertip edilmiştir. Tragedya biçimi üzerine değişmez kurallara Bernardino Daniello’nun La Poetica (1536) adlı eserinde rastlıyoruz. Bu kuralların içinde oyun metninin içinde tek bir olay dizisi bulunması, bunun tek bir şehirde ve bir gün içinde geçmesi kurallarıyla, tragedya ve komedy türlerinin karışık kullanımının yasaklanması gibi şartlar vardı. Bunları diğer aydınların ısrar ettiği, tragedyanın beş perdeden oluşması gerektiği, ölümün sahnede gösterilmesinin yasaklanması zorunluluğu, soylu kişilerin kullanılmaları ve tragedyanın sonunun mutsuz bitmesi gerekliliği gibi bir takım kurallar takip etmiştir. Bu kuralları Aristoteles’in düşüncelerini ortaçağ ve latin gelenekleri ve standartlarıyla uyuşturmaya çalıştıkları sırada yaratmışlardır. Örneğin, yukarıda bahsettiğim son kurallar, ortaçağ yazarlarından Aelius Donatus’un görüşlerinden gelişmiştir. Donatus tragedyayı tarih veya mitolojiden gelen soylu kişilerin mutlulukla başlayan fakat yaptıkları büyük ve kötü eylemlerin sonucu olarak ya sürgünle ya da ölümleriyle sonuçlanan ve yüceltilmiş bir şekilde yazılmış yapıttır diye tanımlar” (Gökdağ, 2003: 171-172)

Üç birlik kuralı, tragedyalardan tek bir mekanda, 24 saati aşmayan tek bir zaman diliminde ( bazı kuramcılara göre bu 12 saattir) ve tek bir olay örgüsü içinde toplanması anlamına gelmektedir. Aristoteles’in Poetika’sı incelendiğinde bu kesin bir kural şeklinde sunulmaz. 20. İstanbul Tiyatro Festivali kapsamında düzenlenen Zaman Mekan Sempozyumunda, Poetika’da Zaman ve Mekan adlı konuşmasında Oğuz Arıcı’da, Aristoteles tarafından “üç birlik” kuralının önerilmediğini, en azından

zaman ve mekan parametreleriyle ilgili olarak bir kuraldan söz edilemeyeceğinin altını çizer; “Aristoteles, Poetika’nın hiç bir yerinde ‘mekan birliğinden’ söz etmediği gibi zaman konusundaki ifadelerinden de kesin bir sonuç çıkarmak mümkün değildir. 1449b’de Epos ve tragedya türlerini zaman kullanımı bakımından karşılaştıran Aristoteles, bu kısımda “mekos” sözcüğünü kullanır. Bu sözcük “uzunluk”, “yükseklik” ya da “mesafe” anlamlarına gelmektedir. Aristoteles, Epos türünün zaman bakımından bir kısıtlamasının olmadığını fakat tragedyanın, kendisini “güneşin bir dönüşüyle” sınırlandırması gerektiğini ifade eder. Fakat buradaki ifadelerin neyi kastettiği açık değildir. “Güneşin bir tur dönüşü” ifadesiyle oyunun oynanma süresi mi yoksa olay örgüsünün kapsadığı zaman mı kastedilmektedir? Aristoteles’in bu konuya değindiği ikinci pasajda ise (1451a) öykünün yani olay örgüsünün uzunluğundan bahsettiği açıktır. Fakat bu kez de ölçü olarak “güneşin bir tur dönüşü” yerine izleyici tarafından “kavranabilir” olma kıstasını getirdiğini görürüz.”(Arıcı, 2016: 12)

Aristoteles’in Poetika’da ortaya koyduğu kurallar ve gözlemler, günümüze kadar uzanan kimi kuramcılar tarafından koşulsuz kabul edilip benimsenmişse de, kimi kuramcılar tarafından eleştirilerin odağı haline gelmiştir. Fakat ne olursa olsun, günümüze kadar gelen tüm kuramcılar, yönetmenler, yazarlar başlangıç noktası olarak Aristoteles’in kuramlarından faydalanmışlardır. Aristoteles ile birlikte sanatın kuralları belirlenmişti, felsefi düşüncesinin içinde önemli bir noktaya taşınmış ve sanat kavramının temeline, mimesis (taklit) ve katharsis kavramları yerleştirilmişti.(Akgül, 2012: 75)

### **2.1.5. Dönemin tragedya yazarları**

Yunan tragedyaları M.Ö.VI. yüzyıldan I. yüzyıla kadar, Grekçe konuşulan bölgede var olmuştur. (Latacz, 2006:65) Bu yaklaşık beş yüz yıl içinde tragedyaların ve yazarların sayısının - net bir rakam söylenemese de - oldukça çok olduğu biliniyor. Latacz’ın kitabında yer verdiği, Bruno Snell’in Tragicorum Graecorum Fragmenta (TrGF) adlı kitabında, M.S.400 yıllarına dek Yunan tragedyalarının oynanmış olduğunu, M.Ö.VI. yüzyıldan M.S.V. yüzyıla kadar toplam 217 tragedya yazarı hakkında bilgi sahibi olduğunu öğreniriz. Bunlardan, 49’u VI. ve V. yüzyılda, 46’sı IV. yüzyılda, 34’ü III. yüzyılda, 22’si II. yüzyılda ve 25’i I. yüzyılda yaşamışlardır. Snell, yalnızca M.Ö.VI ve M.Ö. V. yüzyılda bilinen 49 tragedya yazarının, en az 1200 tragedyasının olabileceğine dikkat çeker.(Latacz, 2006:65-66)

Snell'in araştırmaları doğrultusunda, yüzlerce tragedya yazarı arasından günümüze kadar ulaşıp detaylı bilgi edinebildiğimiz, üç büyük tragedya yazarı ( Aiskhylos, Sophocles ve Euripides) ve onların 31 tragedyası vardır. M.Ö. VI ve MÖ.V. yüzyılların, tragedyanın altın çağı olduğu düşünülürse bu sayı oldukça az, bu sayı o dönemde oynan oyunların ancak %2,5'una denk gelmektedir.(Latacz, 2006:65)

Antik Yunan tragedyalarının, tiyatroya, sanata, felsefeye, yaşama olan etkileri düşünülüğünde, üç büyük tragedya yazarının kıymeti daha iyi anlaşılıyor olabilir.

Antik Yunan tragedya yazarları oyunların konularını genellikle mitos ve mitolojik öykülerden seçiyorlardı. Aiskhylos, Sophocles ve Euripides, mitosları dünya görüşleri, ahlak ve sanat anlayışları doğrultusunda, farklı şekillerde kullanmış ve yorumlamışlardır. Bu üç yazarla birlikte tragedya sanatı doruğuna ulaşmıştır.

#### **2.1.5.1. İlk tragedya yazarları**

Aiskhylos'a gelene kadar, 534 ile 499/98 tarihleri arasındaki 35 yıllık bir dönemde, kaynaklarda sadece üç tragedya yazarının ismine ve biraz da olsa onlarla ilgili bilgiye ulaşılabiliyor. Thespis, Khoirilos ve Frünikhos.(Latacz, 2006:67)

Thespis Antik Yunan'da koroya ilk müdahale eden kişiydi dolayısıyla da tragedyanın şekillenmesinde büyük rol oynar. 534'te Peisistratos, Dionysos şenliklerini resmileştirince, Thespis ilk kez bir devlet kurumunun temsilcisi olarak seyirci karşısına çıktı. (Latacz, 2006:68) Thespis ilk yeniliği koronun karşısına hüpokrinestai yanıt veren oyuncuyu çıkararak yaptı. İkincisi ise prolog ve rhesis'i bulmasıydı; oyuncu öncelikle seyirciye az sonra neyi sunacakları hakkında bilgi veriyor (prolog), sonrada koronun şarkı sözlerini yanıtlıyordu (rhesis).(Latacz, 2006:69) Bu iki yenilikle Thespis, anlatımcı oyun yapısını bozup, oyunu dramatik bir yapıya kavuşturmuştu.

Diğer iki yazarın Khoirilos ve Frünikhos'un tragedyaya yaptıkları katkılarla ilgili detaylı bir kaynak yoktur, yalnızca Latacz'dan, Frünikhos'un, Thespis'in bir oyuncuyu sokarak, oyunu seyir oyunu haline getirmesine karşı olduğunu öğreniriz. (Latacz 2006:70) Fakat yine Latacz'ın "Frünikhos, uzun bir süre Aikhylos'un rakibi olduğuna göre, tragedyası her şeye karşın artık ağırlıkla Koro oyunu olmuş olamaz."(Latacz, 2006:71) Bu yoruma göre, Frünikhos'un da sonrasında Thespis gibi oyununu dramatik bir yapıya kavuşturduğunu görürüz. Fakat yine de tragedyanın tam anlamıyla oluşmasındaki kırılma noktası Aiskhylos'ta görünür.

### 2.1.5.2. Aiskhylos (MÖ. 525-456)

Aiskhylos, Atinan'nın 12 mil kuzeybatısında Eleusis'te doğdu. Yirmi beş yaşından itibaren Dionysos yarışmalarına katıldı ve ilk ödülü 485 yılında kazandı. (Nutku, 1985: 35)

Aiskhylos sadece bir ozan değil aynı zamanda döneminin politik düşünürlerinden biri ve bir vatanseverdi. Bir yurttaş olarak üzerine düşen toplumsal sorumluluğu yapıtları aracılığıyla yerine getirmekteydi. Ancak onun oyunlarında kuşkular, içinden çıkılamayacak gibi görünen karmaşıklıklar tanrıya duyulan sonsuz inançla çözüme kavuşur, yani başlangıçtaki zıtlıklar ölçülülükle, ahlaki yükseklikle ve tanrı inancıyla uzlaşmaya varır. Koyu bir dindarlık hemen her yapıtında göze çarpan özelliklerden birisidir. Sofistlerin çabalarıyla o dönemde Atina'da birçok konu sorgulanırken ünlü ozanın hala eski inançlarına sıkı sıkıya bağlı olması, Atina'da yaşanan sofistlik hareketten etkilenmediğini ortaya koyar (Romilly, 2002: 16). Aiskhylos bir öğretmen gibi halka sürekli tavsiyelerde bulunmuş ve sanatını topluma hizmet etmek amacıyla kullanmıştır. (Thomson. 1990:233-396) Aiskhylos'ta görülen bu uzlaşma düşüncesi Euripides'te ise tam anlamıyla çelişkiye dönüşecektir ( Okur, 2010. 52)

Aiskhylos, ahlaki olan üzerinde durmuştur. Kuşku duymaz. Ahlaki sorunları tartışmış ve onları bir çözüme kavuşturmanın derdinde olmuştur. Mantıklı olmak onun özüdür. Trajik hata kavramı Aiskhylos'ta karşımıza bir ahlak ölçütü olarak çıkar. Ahlaki olan sorunsallaştırılır ve çözüme kavuşur. Oyunlarının sonunda ahlaki ölçütün dışında kalan, toplumun günahkâr olarak nitelendirdiği karakterlerin sonu hep kötü biter. Mutlu son yoktur. Ahlak dışı davranış mutlaka cezalandırılır. Bu nedenle Agamemnon, Klytemnestra oyun sonunda ölürler. Prometheus belkigünahkâr değildir, erdemli davranmış bir kahramandır. Ancak düzene karşı gelir. Zeusa kafa tutar. Öyleyse cezalandırılmalıdır. Acı çeker, talihsiz bir sona kavuşur. Gerilim ögesini iyi kullanan yazar, sahneleri belli bir çizgide doruğa doğru gerilimle kurgulamıştır. Ancak önemli olan kahramanın davranış modelleri ya da eylem bütünlüğü değildir. Eylemi harekete geçiren ahlaki ölçüttür. Ahlaki sorunlar odaklıdır. Davranışları bu ölçüt belirler. (Akgül, 2012: 31)

Aiskhylos'un tiyatro tarihindeki önemi, ikinci oyuncuyu tiyatro sahnesine taşımasıyla gerçekleşir. (Nutku, 1985: 36) Koronun bütüncül yapısını bozmuş ve karakter kavramını ortaya çıkartmıştır. Thespis ile başlayan bölünme, Aiskhylos'ta daha derinlikli bir hal almıştır. Böylece farklı karakterlerin yaratılması zorunluluğu,

sahne plastiğinde de yeniliklerin önünü açmıştır. Değişik karakter yapılarına göre maske kullanımı, bu biçimin olağan bir sonucu olmuştur. Aiskhylos eposlardaki anlatım biçimini zamanla yerini canlandırma biçimine dönüştürmüştür ve bu Aiskhylos'un tiyatro kuramına getirdiği en büyük yenilik olur. "Aiskhylos, oyunculara temsil ettikleri şahsiyetleri anlatan birer maske verdi. Bu aynı zamanda ritüellerin kült bir ögesi idi. Kendi varlığının dışına çıkmanın mantıksal olarak ötelenişi, başka biri olma, yabancı bir kişinin itkisine ulaşma. Bu oluşumun dışsal ifadesi olarak maske oyunlarda kullanılmaya başlandı. Gerek yüzün, gerekse bedenin giysiyle değiştirilmesi Dionysos kültürünün bir karakteristik özelliği idi. Yani maske, bu kültürün anlamsal bir ögesidir. Tiyatro oyununda maskenin kullanılışı aynı zamanda geleneğin süreçsel bir devamıdır." (Latacz,2006: 26)

Aiskhylos tragediyalarında anlatı geleneğini bütünüyle ortadan kaldırmamıştır. Fakat Thespis'in eklediği birinci oyuncunun yanına bir oyuncu daha ekleyerek, dramatik yapıyı oldukça güçlendirmiş ve dönemin yazarlık anlayışında öncü olmuştur. Aiskhylos'un yaşadığı döneme bakıldığında; insanların bütünüyle tanrıların emrinde ve onların iradesiyle belirlenen bir yaşam sürdürdüklerini görmek mümkündür. Özdemir Nutku'ya göre; "Aiskhylos'un dili ağdalıydı, düşünceleri zor anlaşılırdı. Çağdaşları bile onu zor bulurlardı. Ama onun önemi, ilkel dinsel törenleri dram sanatına yöneltmesiyle ortaya çıkıyordu."(Nutku, 1985:37) Aiskhylos'un da dönemin insanları gibi dinsel bir yaşam içinde olduğu ve bunu oyunlarına yansıtmayı görev edindiği gerçeği ortaya çıkabilir. Aiskhylos, Yunan düşünsel ortamına yerleşmiş olan "düzen" ve "hakklılık" sorunlarını Zeus inancına bağlayarak tragediyalarında bunların yanıtını aramaya çalışmıştır. Zeus haklılığın tanrısıdır ve haksızlığın önünü kesmektedir.(Akgül, 2012: 32)

Aiskhylos tanrıların ve önemli kişilerin başından geçen olayları anlatır. Tülay Yıldız Akgül bu konu ile ilgili şunu dile getirir; "İnsanın dünyadaki yeri üzerine düşünen ozan onun eylemini ve başından geçenleri konu edinerek, tanrıların iradesi karşısında insanın yenilgiye mahkum ve eylemin faydasız olduğunu göstermek istemiştir."(Akgül, 2012: 33)

Aiskhylos kendisinin de benimsemiş olduğu dönemin inanç değerleri doğrultusunda, tragediyalar yazmıştır. Yetmiş ile doksan arasında oyun yazmış olduğu tahmin edilen Aiskhylos'un günümüze yalnızca yedi oyunu kalmıştır. Aiskhylos'tan sonra gelen

Sophocles ve Euripides tragedyalarını dinsel kimliklerden sıyrarak, öyküleri inanç boyutuyla değil düşünce boyutuyla yorumlamışlardır. (Akgül, 2012: 33)

### **2.1.5.3. Sophocles (MÖ.497-406)**

Atina'nın 1 mil kuzeyindeki Kolonos köyünde dünyaya geldi. (Nutku,1985:37) İyi bir musiki, dans ve spor eğitimi olan Sophocles, on altı yaşlarında Pers zaferinin kutlandığı bir törende, çocuk korosunda şarkı söyleyerek ve arp çalarak, ilk kez sahneye çıkmıştı.(Nutku,1985:37) Bu Sophocles için, ilk yazarlık tohumlarının da atıldığı yer olmalıydı. Yirmi sekiz yaşlarında, Aiskhylos'un karşısına yarışmacı olarak çıktı ve o yarışmada birincilik kazandı. Altmış yıllık yazarlık hayatı boyunca birçok kez birincilik kazandığı bilinir. Sophocles gerek tragedya yazarlığıyla gerekse üstlendiği diğer görevlerle (iki kez de generallik yaptı) Atina devletinin siyasal yaşamında önemli roller oynadı.

Sophocles tragedyanın gelişimi olarak gösterilir. Yüz onun üzerinde yazdığı oyundan günümüze yalnızca yedi oyunu gelmiştir. Sophocles'in yazarlık hayatının ortalarında yazdığı Kral Oidipus, sonradan Aristoteles tarafından tragedyanın en yetkin örneği olarak gösterilmiş, Poetika'daki çoğu tragedya kuralları bu oyun üzerinden şekillendirilmiştir.

Sophocles tragedyaya getirdiği yeniliklerle adından sıkça söz ettiren bir yazar oldu. Bu yenilikler dramatik olanı daha da ortaya çıkartmıştı. Sofokles ikinci oyuncuya üçüncü oyuncuyu ekleyerek tiyatro sanatına yenilik kazandırmış, koro sayısını artırmış, sahne dekorasyonunu geliştirmiş ve buna bağlı olarak tragedya sanatını doruk noktasına ulaştırmıştır. Eserlere bu yeniliklerle birlikte daha dinamik bir yapı gelmiştir. Bu dinamizm dram sanatının akıcı üslubunun mihenk taşı olmuştur. Ayrıca Sofokles Aiskhylos'un yazma biçimi olan trilogia (üçleme) tarzı yazmayı bırakarak, dramatik çatının başı, ortası ve sonu belli olan yapısıyla, birbirinden bağımsız eserler ortaya çıkartmıştır. İnsanın duygu ve düşünceleri önem kazanmaya başlamıştır. Karakterin ruhsal ve psikolojik durumlarını işlemeye başlayan Sofokles, dinsel kimliği yadsımamakla beraber bireyselliği ön plana çıkartmayı başarmıştır. Karakterleri Aiskhylos'ta olduğu gibi, tanrının buyruğunda değildi. "Onun kişileri kendi sonlarını kendileri hazırlarlardı. Sophocles'in karakterlerinde izlenen davranışlar, o karakterin kendi karmaşık kişiliklerinden ileri geldiği kadar çevrenin etkisiyle de biçimlenirdi. Bu yönden oyun kişilerini birer karakter yapısı içerisinde veren ilk yazar Sophoclesti" (Nutku,1985:38) Sophocles karakterin eylemini ilk kez



tragedyanın merkezine taşıyan bir yazar olmuş ve onun oyunlarında insan giderek gerçekçi bir tasvire kavuşmuştur. İnsan üzerinde yine tanrıların etkisi görülür fakat eylemleri daha güçlüdür. (Akgül, 2012: 36)

Sofokles'in oyunlarında kahramanlar, eylemleri ve davranış ölçütleriyle trajik olana ulaşmışlardır. Bu kahramanlar aşırı tutkulu kahramanlar olarak karşımıza çıkar. Bu aşırı tutku toplum dengesini bozan bir unsurdur. Öyleyse yeniden bir denge sağlanması için, yıkım kaçınılmazdır. Kahramanlar kendi cezalarını kendi verirler ve yıkımlarıyla yeniden oluşuma giderler. Denge sağlanmalıdır. Aşırı tutkular cezalandırılmalıdır. Bu döngü her ne kadar karakterin yıkımıyla olsa da, tanrısal adalet insanlar tarafından uygulanır. Burada tanrısal iradenin insan üzerindeki sonuçları ortaya çıkar. İnsanlar tanrıların yeryüzündeki gölgesiydi. Tanrıların gölgesinde hareket eden karakter cezayı tanrısal adalet adına kendi belirliyordu.

Aiskhylos'un aksine Sofokles eserlerini daha yalın bir dille yazıyordu. Olay örgüsü dinamikti. Hareket zamanda ve mekânda birlik oluşturacak şekilde gerçekleşiyordu. Sofokles'in karakterleri daha öznelidir. Belirgindir. Karakterlerin aşırı istekleri ve tutkuları vardır. Böylece insanın eylemini tragdeyanın merkezine taşımıştır. Bu da karakterlerin daha gerçekçi tasvir edilmesine olanak sağlamıştır. Sofokles ise oyunlarını yalın bir olay örgüsü, canlı ve dinamik bir yapıda kurmuş, hareketi, zaman ve mekânda birlik kurallarına göre düzenlemiştir.

“Korku ve acıma ya sahne dekorasyonu aracılığıyla uyandırılır ya da onlar olayların örgüsünden, kendiliğinden doğarlar. Bu ikincisi daha üstün olup iyi ozanların işidir.” (Aristoteles, 1987: 39) Aristoteles'in bu sözleri Sophocles'in eserlerinde karşılığını bulmaktaydı, Sophocles'in yaratmakta “uzman” olduğu trajik durum ile birlikte sözü edilen katharsis izleyiciye dekorasyon aracılığı olmadan da hissettirebiliyordu. Sophocles'in oyunlarında öyküler trajik, karakterler eylemleriyle dramatikti. Karakterin başına gelmiş olan felaket-kader, mitosun kendi özünü yansılar. Bu öz, halkın bilincinde yerleşmiş, çözümlenmesi kolay gestuslar içerirdi.

Sophocles, yaşadığı dönemin demokrasi anlayışını büyük ölçüde benimsemiş, ahlak, erdem, dostluk ve sevgi gibi kavramları kullanarak, gerçeği değil ama ideal olanı, yani olanı değil, olması gerekeni (Akgül, 2012: 41) tragedyelerine yansıtmıştır. Sophocles'ten sonra gelen Euripides ise ‘gerçekçi’ bir anlayış benimseyerek, tragedyayı farklı bir yöne kaydırmıştır.

#### 2.1.5.4. Euripides ( MÖ. 485-406)

Salamis adasında doğan Euripides, beş yaşına geldiğinde çağdaşları Aiskhylos kırklı yaşların sonunda Salamis deniz savaşında dövüşüyor, Sophocles ise on yedi yaşında çocuk korosunda şarkı söylüyordu. İyi bir eğitim gören Euripides, çok büyük bir kütüphaneye sahipti, dolayısıyla dünyanın ilk tiyatro kitaplarına da sahip olmalıydı. En yakın arkadaşları, dönemin önemli düşünürleri; Anaksagoras, Protagoras ve Sokrates'ti.(Nutku, 1985: 39).

Tragedyayı farklı bir yöne kaydıran Euripides için Nietzsche, Tragedyanın Doğuşu adlı kitabında ona şu sözlerle sitemde bulunur; “sen ne istiyorsun ey suçlu Euripides, bu ölmekte olanı bir kez daha eğlence işlerinde kullanmaya uğraşmakla? O senin güçlü ellerinde öldü.”(Nietzsche, 2015: 62) Aiskhylos'un ilk tragedyelerinde var olan, basit bir şiir ya da dithyrambosu barındıran dinsel bir tören, zamanla dramatik bir yapıya dönüşür. Dionysoscu düşüncede tragedyanın hedefi, doğayla birlik kurmak iken, neden bu hedef dünyanın akılcı bir biçimde çözümlenmesine doğru yönelmiştir? Bu Nietzsche'nin tragedyanın ölümü dediği şey olmalı. Nietzsche'ye göre Apollon, Dionysos'a karşı savaş açmış ve bu savaşı kazanmıştı. “Başlangıçta, tragedyanın ilkel ve akıldışı olana, ya da aklın hesaba katılmadığı dürtüsel duruma çağıran sesi, sonraki tragedyalarda dönüşüme uğratarak izleyicinin aklını ve dikkatini çekmek için kullanılmaya başlamıştır” (Güçbilmez, 2006: 27-44). Euripides'in tragedyelerinde gelinen noktada, izleyen sahnede olup biten her şeyin farkında olmaya ve onlar üzerine düşünmeye yönlendiriliyordu. Nietzsche'ye göre o, tragedyayı Dionysosca düşüncenin uzağında bir anlayış üzerine inşa ediyordu. (Paksoy, 2011: 137)

Euripides şüpheciliğiyle dram sanatına etki etmiş bir Antik Yunan yazardır. Yaşadığı dönemin toplum yapısına dini kurumlara ve inancına şüphecilikle yaklaşmıştır. Bu şüphecilik tragedya oyunlarına yansımış ve aykırı bir yazar olarak döneme damgasını vurmuştur. İroni ve alayı ustalıkla kullanan yazar, bu özelliği ile eleştiri oklarına hedef olmuştur. Atina demokrasisinin yıkıma doğru gidişini görmüş, demokratik düzen içerisindeki çelişkileri eserlerine taşımıştır. Euripides, tanrısal olan inanç ve gelenekleri, somut bakışla incelemiştir. Dünyevi bir bakış açısı kazandırmıştır. Euripides yaşanan tüm çelişkili yapıyı, olduğu gibi eserlerine taşımıştır. Onu böylesine yıkıcı ve farklı kılan özellik bu olmuştur. Devlet ile karşı karşıya gelmiştir. Euripides devlete olan güvenini kaybetmiştir. Aiskhylos ile oluşan

yapı, Euripides ile tamamen farklı bir boyuta geçiyordu. Euripides, yaşadığı çağın ötesinde bir yazar olarak tanınmıştır. Dönemin kuralları ve baskın yapısı içerisinde günümüzdeki karşılığı modern olan kelimeyle karşılanması doğru bir tespittir. Tragedyalarda artık üstün yaşamlar ele alınmamalıydı. Euripides günlük yaşantıyı eserlerine taşımıştır. Tutkular, arzular ve korkular daha bireysel olarak tragedyalarına yansır. Mitos yine eserlerinin temelidir. Ancak mitos Euripides için artık eleştirilmesi gereken bir olgudur. Tanrısallık ve tanrı ideali oyunlarında karşımıza çıkmaz. Bu zihniyetten tamamen arınmayı hedefler. “Hâlâ oyunlarının konularını mitoslar oluştursa da mitosları sadece eleştiri aracı olarak kullanmaya başlamıştır. Mitolojik olaylar tragedyanın merkezinde yer alsada bu olayları oluşturan tanrısal bakışı ve zihniyeti oyunlarından kovmuş, bunun en belirgin örneklerini ise kadınları olayların kahramanı olarak göstermesiyle vermiştir. Kadınlar onun tragedyalarıyla beraber, gerçekçi ve güncel yüzleriyle oyunlarda yer almıştır.” (Akgül, 2012:42).

Tragedya, Euripides’te yeni bir anlam üretmeye başlamıştır. Felsefe ve felsefî bakış, anlatım biçimlerine doğrudan ve dolaylı olarak yansır. Koro kısmen de olsa artık olay örgüsünden çekilmeye başlar. Sadece dramatik etkiyi güçlendirecek bir sahne unsuruna dönüşür. Tragedyalar, mutluluktan yıkıma doğru dramatik bir çizgi izlerken, Euripides’in Herakles oyununda da görüldüğü üzere, hikayesini mutsuzlukla başlatır. Beklentiyi bozarak seyirciyi şaşırtmıştır. Daha önceki yazarların, sonu belli hikayeleri seyirciye meraktan uzak bir izlenim duygusu yaşatırken, Euripides’in farklı bir yaklaşımla eserlerini oluşturması merak duygusunu perçinlemiştir. Seyirci bildiği bir mitosla karşı karşıya değildir. Sahnenin bir sonrasını merak etmektedir. Euripides seyirciyi kendi istediği sürece ve sonuca çekmeye çalışmıştır. “Euripides’in hemen hiçbir oyunu ahlâki, dinsel, siyasal ve duygusal açıdan kesin bir yaklaşım ya da önerme sunmaz izleyicisine. Çelişkileri gösterip, reçete sunmama tercihi, Euripides’i hem kendi döneminin yazarlarından ayırarak ilk modern yazar haline getirmiş, hem de dünyayı bütün acılığıyla saptayıp gösteren ve bu saptamaya acı acı gülümsemesini sağlayan ironist tavrını bütün metinlerine yedirmeyi başararak tiyatro tarihinde sarsılmaz yerine oturtmuştur” (Güçbilmez, 2005: 53)

Mitoslardaki kahramanları, olayları ve öyküyü aynen alsada bu öyküleri günlük yaşamın içindeki insana özgü niteliklerle donatır. Eski olana yeni bir biçimle ve kurguyla yaklaşır. Tragedyalardaki dikkati, karakterlerin yaşadığı çelişiklere ve

durumlara yönelterek ne Aiskhylos'un yaptığı gibi "tanrısal adaleti" önemseyen ve vurguyu finale taşıyan bir yazma sürecine girer, ne de Sofokles'te ki gibi finalin vurucu etkisini kuvvetlendirmeye çalışır. Euripides daha çok ihtiras, çelişki ve ıstırapları gözler önüne sererek acıklı durumlar yaratmaya girişir ve Antik Yunan kültürünün temeli olan "kader-yazgı" ögesini de önemsizleştirir.

Nietzsche Euripides'i eleştirse de, tragedyanın onun güçlü ellerinde yok olduğuna vurgu yaparak, onun güçlü bir yazar olduğunu kabul ediyor olmalıydı. Euripides en büyük eleştiriyi kendisinden sonraki yüzyılda yaşamış olan Aristoteles'ten alır. Metin Balay Medea oyununun önsözünde bu durumu şu şekilde anlatır; "Aristoteles Euripides'e "en trajik ozan" diyor ama öte yandan da yapıtlarının iyi bir tragedyanın taşıdığı özellikleri taşımadığını söylüyor. ... Ona yaptığı en büyük eleştiri de Euripides'in insanları "olmaları gerektiği gibi değil, oldukları gibi betimliyor" olması. Aristoteles'in bu dediği doğruysa, bundan daha büyük bir övgü olamazdı herhalde." (Balay,2010:6) 19. yüzyılda üzerinde en çok durulan Antik Yunan yazarı (Nutku, 1985: 41) olmasının nedeni Aristoteles'in bu eleştirisi olabilir.

## **2.2. Antik Yunan'da Tragedyaların Sahnelenmesi**

Tragedya 2500 yıl önce Yunanlılar tarafından keşfedildiğinden beri, hiç değişmeksizin hep tiyatro oyunu olarak algılanmış, yani okunmak üzere değil de, seyirciyle buluşturulmak, sahnelenmek üzerine kurulmuştur. Tragedya, Aristoteles'in de belirttiği gibi epostan eksik bir yanı olamamakla birlikte, seyir zevki de yaşattığı için epostan daha üstün bir sanattı.

"İçimizden biri, kendini birden Atina'da yapılan türden bir şenlik hayali içinde bulsa, onda öncelikle tamamen yabancı türden ve barbar bir tiyatro izlenimi uyanır. Ve bu da birçok sebepten kaynaklanır. Gündüz güneşin pırıl pırıl parladığı saatte, akşamın ve lamba ışığının tüm gizem dolu etkilerinden uzak, en çarpıcı gerçeklikte o, insanlarla dolu büyük ve açık bir mekan görebilir: tüm bakışlar çukurda harika bir biçimde hareket eden maskeli bir grup erkeğe ve uzun, dar bir sahne üzerinde çok yavaş tempoyla aşağı yukarı yürüyen, insandan daha uzun birkaç büyük kuklaya yönelir. Kuklalardan başka isim vermemiz gereken varlıklar var, yüksek topuklu sırtıklar üzerinde çok canlı resimlerin olduğu göğüs, beden, kol ve bacaklardaki maskelerle yapay bir şekilde doldurulup dikilmiş, hiç hareket edemeyen, yerlere sürünecek kadar uzun bir elbisenin ve muhteşem bir kafa süsünün yükü altında ezilen

varlıklar bunlar. Bu arada bu figürler, sayısı yirmi binden fazla insandan oluşan izleyici kitlesine kendilerini anlaşılır kılmak için olabildiğince açılmış ağız boşluklarıyla en yüksek ses tonuyla konuşmak ve şarkı söylemek durumundalar: gerçekten, bir maraton yarışısına yaraşan bir kahramanın yapacağı bir şey. Bu oyuncu şarkıcıların her birinin, on saatlik çalışma sırasında, yaklaşık 1600 dize okuduğunu, bunların içinde en azından altı tane uzunlu kısısalı şarkılar olduğunu anladığımızda, hayranlığımız bir kat daha artar. Hem de ses tonundaki her aşırılığı, her yanlış vurguyu acımasızca cezalandıran bir seyirci karşısında yapılır bu.” (Nietzsche, 2009: 10-11)

Antik Yunan tragedyelerinin o dönemde yapılan sahnelemeleri ilgili, günümüze kadar olan tüm kaynaklar çıkarımlarını, üç büyük tragedya yazarının eserleri ve Aristoteles’in Poetika adlı eserinden yola çıkarak yapmışlardı. Şimdiye kadar anlatılanlar ışığında, dönemin sahneleme teknikleri ile ilgili, Aristoteles’in Poetika’sı bir kenara bırakılırsa, kesin hatlarla çizilmiş bir sahneleme tekniği görmek mümkün değildir. Ancak çeşitli kaynaklardan varsayımlarla ve çıkarımlarla belli başlı bilgilere ulaşmak mümkün olacaktır. Aristoteles’in tragedya kuralları, Sophocles’in tragedyelerinin incelenmesiyle özellikle de Kral Oidipus oyunu örnek gösterilerek oluşturulmuştur.(Nutku, 1985: 38) Bu kurallar, o dönemdeki sahnelemeler ile ilgili ipuçları verebilir.

Dionysos şenlikleri devlet tarafından kontrol altına alınıp, bir yarışma şeklinde düzenlenmeye başladığında, tragedyalarda dramatik yapıya kavuşmuşlardı. Bu yarışmalara katılan yazarlar önceden seçiliyordu, her yıl üç yazar seçiliyordu ve her biri yarışmaya üç tragedya ve bir satir oyundan oluşan bir dörtleme ile katılıyorlardı. Satir oyun komedyadan olduğu kadar tragedyadan da parçalar taşıyordu. Satir oyun sunulan trajik bir yaşamın ardından seyirciye rahatlatmak için kullanılıyordu. (Paksoy, 2011: s.55-56) Bu yazarların, seçildikten sonra eserlerini oluşturmak için altı-yedi ay gibi önlerinde bir süreleri bulunuyordu. Toplumun yukarı sınıfından seçilen yazarlar, belli kurallar çerçevesinde oyunlarını istedikleri gibi şekillendirebiliyorlardı. Devletin üst makamında yer alan ve archon adı verilen kişi, yarışmaya dilediği üç yazarı seçebiliyordu.(Paksoy, 2011: s.59) Zaten tamamen devlet kontrolüne girmiş olan Dionysos şenliklerinin, yazarlarının da devletin üst makamları tarafından özgürce seçilebiliyor olması, tragedya yazarlarını belli bir kalıp içinde yazmaya zorluyor olmalıydı. Fakat tragedya şairleri archon tarafından

seçiliyor olsa da, yine de şairler tragedyalarında üstü kapalı bir şekilde siyasal kaygılarını dile getirebiliyorlardı. Şairlerin seçildiklerinde ellerinde oyunları olmadığı için oyun üzerinden bir seçim yapılamıyordu, dolayısıyla bir sansür söz konusu değildi. Devletin üst yetkilileri de oyunların ne olduğu ile ilgili fikre, ancak şenliklerden bir kaç gün önce şairlerin halka eserlerinden ve oyuncularından bahsetmesi ile mümkün oluyordu. Şairlerin eserleri oynandıktan sonra yapılan birincilik, ikincilik ve üçüncülük seçimleri, şair seçimine göre nitekim daha adaletli olmalıydı, çünkü ortada gözle görülen bir eser vardı ve bu eserler kurayla belirlenen bir jüri topluluğu tarafından seçiliyordu.

O dönemde, tragedyaların sahnelenmesi konusunda işi sadece yönetmenlik olan birinden söz etmek mümkün değildi. Dionysos şenliklerinin yapıldığı ilk dönemlerde hem bir din adamı hem de bir ozan kimliği olan Arion, ilk kez, törende amaçsız, başı boş gezen, ilahi söyleyen bir gurubu koro olarak sabitlemiş ve böylelikle dithyrambos'u ortaya çıkarmıştı. Arion'un koro ve korobaşına kattığı yenilikler, üç büyük tragedyaya yazarı tarafından da kullanılmıştı. Bu doğrultudan hareketle Arion için yönetmen tanımını yapmak ne kadar doğru olur tartışılır fakat, o dönemdeki sahneleme yöntemlerinden bahsedilirken, Arion'un tragedyalara ve sahnelemelerine yaptığı katkılar tartışılmazdır.

Thespi koroya yanıt veren bir oyuncuyu sahneye getirerek, dramatik yapının yolunu açmıştır. Aiskhylos'un ikinci oyuncuyu getirmesiyle de dramatik yapıya geçilmiş, üçüncü oyuncuyu devreye sokan Sophocles ile birlikte tam bir dramatik yapıdan söz etmek mümkün olmuştur. Dramatik yapının oluşmasıyla birlikte sahnelemede de yeniliklerin önü açılmıştır.

### **2.2.1. Sahnelemede zaman ve mekan kullanımı**

Yunanca seyir yeri anlamına gelen theatron, görmek anlamı taşıyan theasthai kökünden türemiştir. (Paksoy, 2011: s.561) Bir tiyatrodaki seyirci ve sahne arasında kurulan bağ mekanın mimarisiyle doğrudan ilişki taşır. Dionysos Tiyatrosu'nda seyirci, oyun mekanının yukarısında bir yerde konumlanmıştır. O dönemde 'sahne' karşılığı olarak bilinen skene, bugünün sahne anlayışından tamamen farklıdır. Koro ve aktörler skenede ayrı mekanlarda yerleşirler, yukarıda yarım daire şeklinde, basamaklı yükseltilere dizilmiş seyirci, skeneyi çok küçük bir alan olarak gördüğünden, çoğu zaman koro ve aktörlerin ayrı mekanlarda konumlanışlarının

farkına varmazlardı. Seyirciye belli bir görüş açısı sağlayan mekan, seyircinin dikkatinin tek bir noktaya aşağıdaki skeneye yönelmesini sağlıyordu. Seyirci oyun esnasında her ne kadar skeneye odaklansa da, tiyatronun mimari özelliği, seyircilerin birbirinin tepkisini görmesine de olanak tanıyordu.(Paksoy, 2011: s.62)

Dionysos Tiyatrosu devasa boyutlarda, binlerce kişinin oyun seyredildiği açık hava tiyatrosuydu. Bu tiyatro, günümüz modern tiyatroların, yanılısama yaratabilme olasılıklarına sahip değildi. Günümüz tiyatrolarının çoğunda bulunan çerçeve sahne, gerçekçi ve doğalcı yöntemlerin kullanıldığı, seyircinin olayları dördüncü duvarın arkasından gözlemleyerek, yanılısamanın bozulmadığı bir etki yaratmanın peşindedir. Oysa Antik Yunan'da bunun tam tersi söz konusuydu. Bu durum yaklaşık 2500 yıl sonra Meyerhold'un da araştırma konusu oldu ve o da Antik Yunan tiyatrosundaki seyirci oyuncu ilişkisinin doğru temeller üzerine kurulduğunu kendi yaptığı tiyatro üzerinden şu şekilde anlatır; "Konvansiyon tiyatrosunda, seyirci "bir an bile önünde oynayan bir oyuncu olduğunu ve oyuncu da önünde, sahnenin dibinde seyircinin ve iki yanında da bir dekorun bulunduğunu unutmaz. Bu bir tablo ile olan ilişkimize benzer: Ona bakarken, bir an bile ortada renkler, tuval, fırçalar bulunduğunu unutmayız, ama aynı anda yüksek ve aydınlık bir yaşam duygusu hissederiz. Ve hatta şu genellikle doğrudur: Tablo kendini ne kadar tablo olarak ortaya koyarsa, ondan kaynaklanan yaşam duygusu da o denli güçlenir". (Berktaş, 1997: 193-194) Meyerhold, seyirci ve oyuncu arasındaki güçlü ilişkinin anlam üretebileceğini düşündüğünden, kendi çalışmalarında da bu konu üzerine eğilmiştir.

"Yunan tiyatrosunun en önemli buluşlarından birisi, seyircinin hayal gücünün tiyatronun en büyük kaynağı olduğu düşüncesidir". (Rehm, 1994:41) Dionysos Tiyatrosu'nun yalın, yanılısamadan uzak hali, seyirciyi, oyuncunun jest ve sözlerinden yola çıkarak hayal etmeye davet eder.(Rehm, 1994:36) Belli bir tiyatro mimarisi içinde, belli kuralları olan tragedyalar, izleyicinin hayal gücüyle şekilleniyorlardı. İzleyici yaratım sürecinin tamamlayıcısı niteliğindedi ve dolayısıyla bu yaratım sürecinde ona da iş düşüyordu, tıpkı Meyerhold'un tiyatrosunda izleyenin dördüncü yaratıcı konumunda olduğu gibi. Meyerhold sanat yapıtının, seyircinin ortak katılımıyla gerçekleşeceğini, bunun da ancak seyircinin, çağrışıma açık bırakılan yerlerde hayal gücünü kullanarak mümkün olacağını ifade eder. "Konvansiyonel yöntem tiyatrodaki yazar, oyuncu ve yönetmenin ardından bir dördüncü yaratıcının daha varlığını varsayar: Seyirci. Konvansiyon tiyatrosu sahnede

verilen çağrışımlar deseninin seyircinin düş gücü tarafından yaratıcı biçimde tamamlanacağı bir sahneleme anlayışı geliştirir” (Berktaş, 1997: 193)

Dionysos tiyatrosunda oyunlar, gündüz, Akdeniz güneşi altında oynanıyordu. Oyun alanını, seyirciden ayıracak bir aydınlatma sisteminin olmaması, seyirciyle oyuncuyu aynı platforma taşıyordu. Bu da seyircinin performansını artırıcı bir etkendi, çünkü seyirci de izleyen olduğu kadar izlenendi de aynı zamanda, üstelik yalnız oyuncular tarafından değil, mekanın mimari yapısından dolayı kendisi gibi seyirciler tarafından da izleniyorlardı. Seyircilerin birbirinden etkilenip, ortak bir tepki üreteceği bir ortam yaratılmış oluyordu. Böylece bireysel tepkilerin yerini toplumsal tepkiler alıyordu. Latacz Antik Yunan Tragedyaları adlı kitabında, dönemin seyircisinin her ne kadar tiyatrodaki dikkatinin tek yerde yani sahnede (Latacz, 2006: 14) toplandığını, vurgulasa da, seyircinin dikkatini başka yere kaydırarak öğelerde yok değildi. İzleyenin oturduğu yerden, diğer seyircileri görmesi dışında, şehri görme olanağı da vardı. Bu da seyirciyi yanılmadan kopartıp, tiyatro da olduğu gerçeğini hatırlatmaya yetiyordu. “Atina’da Güney Attika’nın doğal panoraması, daha geniş bir dekor sağlıyordu- gökyüzü, deniz, güneşin kendisi, uzak tepeler ve dağlık araziler, Ilissos Nehri, şehir surları, uzaktan görünen Akropolis manzarası ve seyircinin üstünde oturduğu toprağın kendisi- oyuncuların kelimelerinin ve hareketlerinin daima var olan doğal akrabaları”. (Rehm, 1994: 38-39)

Seyircinin her an tiyatrodaki olduğunu hatırlatacak bir mekan vardı. Yazarlar da bu durumun farkındalardı ve seyirciden bir şeyleri gizlemek gibi bir amaçları yoktu. Antik Yunan dönemindeki bu yapı, Meyerhold’de olduğu gibi bilinçli bir tercih değildi, tamamen tesadüfen şekillenmiş bir ortam söz konusuydu. Şairlerde oyunlarını yazarken ve sahneleme yaparken mekanın zorunluluklarını göz önünde bulunduruyorlardı. Mekan kullanımında ki zorunluluklar, ister istemez sahnelemeyi de beraberinde getiriyordu.

Dionysos Tiyatrosu’nun yapısı şu şekildeydi;

Orkestra; IV. yüzyılda U biçiminde ya da dairesel bir biçimdeyken, V. yüzyılda kare ya da yamuk bir şekilde görünür. Önceleri yalnızca koronun kullandığı bu bölüm, sonrasında koroya yanıt veren oyuncunun gelmesiyle, koro ve oyuncu konuşmalarının yapıldığı bölüm olarak da kullanılmaya başlanmıştır. (Latacz, 2006: 14) Skene; Sahnenin arka cephesini oluşturuyordu, önceleri tahtadan, sonraları da taştan inşa edilen bir yapıydı. Önünde büyük bir orkestra alanı vardı. Özdemir



Nutku'nun kitabında skenede bulunan kapılardan şu şekilde söz edilir; "Pollux ile Vitruvius'tan öğrendiğimize göre, oyun yerinin gerisinde, ortadaki daha geniş olmak üzere, üç kapı vardı. Ortadaki geniş kapıdan, oyunun kahramanı, daha doğrusu kral, tiran gibi ülkeyi yöneten kimseler girer çıkarlardı. Sağdaki kapıyı ikinci oyuncu, soldakini de daha küçük rolü olan üçüncü oyuncu kullanırdı."(Nutku, 1985:63-64) Skene ile orkestra arasındaki yer (Logeion); Bu alan tek bir aktörün eğer koro ile orkestrada konuşmuyorsa kullandığı yerdi. 'Sahne'nin, tek karşılığı olan 'Konuşma alanı' olarak da bilinen yer yine bu alandır. Paradoi / Parados; Theatron ile skene arasında kalan, iki taraftan da, koronun seyirciler arasından orkestraya geçmek için kullandıkları bölümdü.(Latacz, 2006: 20) Nietzsche bu yapıdan şu şekilde söz eder; "Ön tarafa yakın arka duvarı ile antik dönemin dar sahnesi, ölçülü hareketler yapan az sayıdaki oyuncuyu, canlı rölyeflere ya da mabetlerin alınlığındaki canlı mermer heykellere çevirir. Bir mucize, Parthenon'un alınlığında yer alan Athena ve Poseidon arasındaki kavgayı betimleyen mermer figürlere can verse, herhalde onlar Sophocles'in diliyle konuşurlardı". (Nietzsche, 2009: 17)

Rehm'e göre bu mekan tüm tragediyaların sahnelenmesi için yeterli öğelere sahipti.(Rehm. 1994: 34) Dionysos Tiyatrosu'nun büyüklüğü, açık hava oluşu, sahneye giriş ve çıkışların tarif edildiği üzere yapılması, sahnelemenin biçiminin de bu özelliklerle tutarlı olarak şekillenmesine sebep oluyordu. Tragediyaların yaratılış koşulları, gerek yazılma aşamasında gerekse sahnelenme aşamasında mekandan bağımsız düşünüleliyordu. Tragedya yazarları belli bir döneme kadar sadece yazma konusuna odaklanmış olsalar da, özellikle üç büyük tragedya yazarı ile birlikte sahnelemeye de önem verildiği görülür. Aristoteles Poetika'da tragedyanın eposa üstünlüğünü sıkça dile getirmiştir; "tragedya eposa üstündür, çünkü tragedya, epik şiirin sahip olduğu her şeye sahiptir." (Aristoteles, 1987: 86) Aristoteles eposun söze dayalı ilerlerken, tragedyanın sözsel anlatım dışında sahneleme zenginliğini kullandığından ve bu sahnelemede kullanılan müzik ve dekorasyonun canlı bir hoşlanma duygusu yaratacağından söz eder.(Aristoteles, 1987: 86) Aristoteles, Tragedyanın sahnelenmeden de etkisinin yüksek olacağını (Aristoteles, 1987: 26) fakat sahnelendiğinde sunduğu görsel zenginlikle, sadece aydınların değil, daha aşağı tabakada olanların da hoşlanacağı bir sanat türü olacağını altını çizer. Sahneleme konusunun ise; şiir sanatından daha çok, rejisörlük sanatını ilgilendiren bir alan olduğunu dile getirir. (Aristoteles, 1987: 26) Bu rejisörlük sanatı ile

ilgilenen kişi de tragedya yazarından başka kimse değildi. Son dönem tragedya yazarları, Aristoteles'in iki yüzyıl sonra yaptığı bu yorumların farkındaydılar elbette ve yazılı metinlere sahne üzerinde nasıl bir yenilik getirebileceklerinin araştırmasını yapıyorlardı. Örneğin, Aiskhylos ikinci oyuncuyu, Sophocles üçüncü oyuncuyu devreye sokmuştur. Bu tragedyalar yazılı metin olarak kalsalardı, dramatik yapıyı güçlendirmek için kullanılan oyunculara gereksinim duyulmayabilirdi. Fakat tragedyalar sahnelenmek üzere yazılan metinlerdi ve özellikle üç büyük tragedya yazarı bunun fazlasıyla farkındaydı ve önemsiyorlardı. Antik Yunan'da dekor uygulamaları ile ilgili yeterli veriler olmamakla birlikte, az sayıda da olsa kaynaklar, sahne gereçleri, makineler ve dekorun kullanıldığını gösterir.( Nutku, 1985: 63) Üç büyük tragedya yazarının tiyatroya kattığı bazı yenilikler vardı. Sophocles o dönem için çok büyük bir yenilik olan 'skenografi' yi (Latacz, 2006: 20). (bir mekanı belirlemek için kullanılan 'sahne resmi', günümüzde de sıkça rastlanılan resimli panolar) kullanmıştı. Bir de periaktoy adını alan, eksenini çevresinde dönen büyük prizma panolar kullanılmaktaydı, bu panoların her yüzüne mekan belirleyici resimler çizilirdi.(Nutku, 1985:64) Buradan bir çıkarımla Sophocles'in tragedyayı daha gerçekçi kılmak ve seyirciyi yanılsamanın içinde tutmak gibi bir hedefi olduğu gözlemlenebilir. Brockett ise; skenenin daimi yapı olduğundan söz eder ve skenenin konvansiyonel yapıya olanak sağlayarak yanılsamacılığı ortadan kaldırdığını belirtir.(Brockett, 2000:44) Aiskhylos deuse ex machina'yı kullanarak, tanrının bir vinçle aşağı inip işi çözümlemesini gösteriyordu. ( Latince olan "Deus ex machina" deyimi sonraki yıllarda, inandırıcı olmadan, birden bire çözülmüş bir sonuç için de kullanıldı.(Rehm, 1994:34)) Antik Yunan tiyatrosunda makineler ve araçlar önemli yer tutmaktaydı. Ekkuklema; yarım daire şeklinde bir yükseltiydi, ek sahneler, taht salonu bu sahneler üzerinde gösterilirdi. Eksotra; tekerlekli bir yükseltiydi, bazı kısa sahneler üzerinde oynanır, ölmüş olan bir kimsenin durumu burada gösterilirdi. Mechane; Küçük ve ilkel bir vinçti, bu vinçle tanrılar indirilip çıkarılıyordu. Theologeion; Mechane'nin görevini yapmaktaydı, tanrılarının üzerinde durduğu bir araçtı. Keranos; bu da bir vinçti ve sahne üzerindeki ölüleri yok etmek için kullanılıyordu. Ayoray; Askı makinesiydi. Tanrıları havada göstermek için kullanılıyordu. Früktorion; gözetleme kulesiydi. Distegia; Oyuncuların temsili seyrettikleri binanın çatısıydı. Keraunoskopeyon; yıldırım makinesiydi. Bronteyon; gök gürlemesi veren bir araçtı. Karon basamakları; Orkestranın zemininden oyun alanına inen basamaklardı. Buradan yer altı tanrıları ve hayaletler çıkardı.

Anapiesmata; Ruhları yeryüzüne çıkararak bir asansördü. (Nutku, 1985:64) Her ne kadar mekanın zorunlulukları olsa da, şairler yaratıcılıklarıyla tragedyaların seyir zevkini güçlendirmek için ellerinden geleni yapıyorlardı.

Tiyatro mekanının mantıksal olarak belirlenmesine ve yeniden bir mekan yansıtmak için sahne dekorunun değişmesine imkan tanıyan gerçekçi tiyatronun aksine, dönemin tiyatrosunun seyircisi, hayal gücüne dayanan bir sahne tasarımı üzerinde oyunu izlemekteydi (Rehm, 1994:37).

Antik Yunan sahnelemelerinde zaman kullanımı, üç birlik kuralından yola çıkarak değerlendirilebilir. Yukarıda Aristoteles ve Poetika adlı bölümde değerlendirildiği gibi; Aristoteles kesin bir kural olarak mekan birliğinden bahsetmediği gibi, zaman konusunda da kesin ifadelerde bulunmamıştır. Aristoteles; epos türünün zaman bakımından bir kısıtlamasının olmadığını fakat tragedyanın, kendisini “güneşin bir dönüşüyle” sınırlandırması gerektiğini ifade eder. Buradaki ifadelerin tam olarak neyi kastettiği bilinmemektedir. “Güneşin bir tur dönüşü” oyununun oynanma süresi mi yoksa olay örgüsünün uzunluğu mu? Aristoteles olay örgüsünün uzunluğundan bahsediyordu, fakat bu kez de ölçü olarak “güneşin bir tur dönüşü” yerine izleyicinin algılama sürecinin tartışıldığı görülür. Aristoteles’in “üç birlik” adı verilen kuralı önermediği, en azından mekan ve zaman parametreleriyle ilgili olarak bir kuraldan söz etmediği yaygın bir görüştür. (Arıcı, 2016:12) Ricceur’a göre Aristoteles zaman kavramı ile detaylı ilgilenmemiştir, ona göre dünyadaki olayların zamanı değil de yapının zamanı önemlidir. (Ricceur, 2007: 76).

### **2.2.2. Metin ve sahneleme ilişkisi**

Tragedyalar zamanla Antik Yunan kültürünün vazgeçilmez bir parçası olmuştur. Bu aşamaya varılmasında Peisistratos’un önemli bir payı vardır; Peisistratos Yunanistan’ın farklı bölgelerinden şairler getirip, onların kültürel zenginliğinden yararlanmıştı, böylece tragedyayı Atina’nın tekeline sokmayı başarmıştı. Antik Yunan Tiyatrosu’nun altın çağının yaşandığı dönemde şair, Antik Yunan halkının eğiticisi konumundaydı, tiyatro hem kültürel hem de dini açıdan önemli bir etkinlikti. Halk, tiyatroya şairin daha önceden bilinen bir mitosu nasıl yorumladığını görmek için gidiyordu. Mitosun, tragedyaya dönüşmüş hali şairin dünya görüşünü ve siyasal eğilimini de gösteriyordu. Bu da kuşkusuz şaire büyük bir sorumluluk yükliyordu.

Şairin, mitosları dönemin politik ortamı içinde yorumlaması, mitosların çağdaş bir yorumla tragedyaya dönüşmesini sağlar, seyirci açısından da sahnede gösterilenlerin gerçekmiş gibi algılanmasına sebep olurdu.

Antik Yunan'da söz sanatının sofistlerce geliştirildiği bilinir fakat daha eskilere gidildiğinde, hem yazıya fazla güvenilmediği, hem de öğrenme sürecinin bütünüyle sözel olduğu görülür. “Bu eğitim süreci en başta Homeros şiirlerinin ezberlenmesiyle başlar. Yunanlıların iyi bir hafızaya sahip olmasında bu geleneğin kuşkusuz önemli bir payı vardır.” (Paksoy, 2011: 71) Antik Yunan'da sofistler aracılığıyla geliştirilen retoriğin tiyatro ve oyunculuk sanatında da etkileri görülür. Paksoy'dan edinilen bilgiye göre; “Perikles'in getirdiği isegoria ve isekrotia ilkeleri, eğitimsiz yurttaşların politikada özgürce kendilerini ifade edebilmelerine olanak yaratmış, sofistlerinde etkisiyle söz sanatının incelikleri halk tarafından öğrenilmiş; hatta konuşma eğitiminin verildiği pek çok okul açılmıştır.”(Paksoy, 2011: 75) Retoriğe verilen önem Atina demokrasisinin en temel yapı taşlarından biri olmuştur. Sophocles ve Euripides'te de retoriğin öğelerine sıkça rastlamak mümkündür. MÖ. 5. yüzyılın ortalarında tiyatronun, bir tür meclis ya da mahkeme işlevi gördüğü söylenebilir. Tiyatro seyircileri birer yargıca benzetilirdi, çünkü bu dönemde sofistler tarafından gündeme getirilen eşitlik, özgürlük, adalet gibi kavramlar tiyatrodaki mahkemede sorgulanıyormuşcasına tartışılırdı.(Paksoy, 2011: 76)

“Tragedya sahnesinde mitos, idealize edilmiş bir altın çağın geleneksel değerlerini yansıtmaz, polislin çelişkilerinin ortaya çıkartılmasına yarayan yeni bir çatışma alanı oluşturur.”(Paksoy, 2011: 211) Şair, Atina devletinin siyasal ve toplumsal gerçekliklerini, çelişkili yanlarıyla birlikte ele alır.

Yazarlar tragedyanın temel malzemesi olan mitostan yararlanırken, onları değiştirme konusunda sınırlı bir özgürlüğe sahipti. Dönemim tragedyaya yazarlarından, Aiskhylos ve Sophocles mitosları yorumlarken fazla bir değişikliğe gitmemişlerdi. Fakat dönemin aykırı yazarı Euripides, mitolojik hikayelere günlük hayata taşıyarak, geleneksel tragedyaya kalıplarından uzaklaşmış, mitolojik kahramanlar dışında, tanrıları da sıradan insanlar olarak eserlerine aktarmıştı.

Tragedya yazarları mitosların bilindiğini esas alarak hareket ediyorlardı. Latacz seyircinin tragedyadan aldığı zevkin bununla aynı doğrultuda olduğuna dikkat çeker; “Seyircinin sanattan aldığı zevk, büyük ölçüde, yazarın o anlatılara ilişkin uygun versiyonlar üstüne ya da doğrudan onlarla yaptığı açıklamaları ve çeşitlemeleri

algılamasında ve değerlendirmesinde yatar.” (Latacz, 2006: 6) Antik Yunan’da seyirci ve yazar arasında önceden yapılan sessiz bir anlaşma vardır. Seyirci bildiği bir hikayenin, ustalıklı bir şair tarafından nasıl etkileyici bir hale dönüştüğünü merak eder.

Şairler, oyunlarında; öldürme, ihanet, intihar, ensest, çıldırma, aldatma, evlatlıktan ret, yıllar sonra birbirini tekrardan bulma gibi duygu yüklü konulara yer verirler. Oyunlar yalnızca insani değil, aynı zamanda siyasi bir model oluştururlar. Tragedyalarda olay, akıllıca kurulmuş ve nedensellik bağları iyi düşünülmüş konuşmalarla, çeşitli yönleriyle yansıtılmış olur ve bu seyircide bir çok değerlendirme olanağına fırsat tanır. Seyirci kabaca verilen yargılardan uzak tutulur, fakat yine de seyircinin yargısı, pek çok bakış açısının ortak kararı olarak düşünülmüş (insani değerler taşıyan) bir yargıya doğru yönlendirilir. Böylece tragedya insanın sorumluluğunu taşıyabileceği bir yargıyı oluşturma görevini de üstlenmiş olurlar.(Latacz, 2006: 7) Antik Yunan tragedyalarının hiç şüphesiz eğitsel yanından söz edilebilir.

Latacz’a göre tragedya yazarı oyununu oluştururken, seyircinin yönelim yoğunluğunu ve konsantrasyon yetisini dikkate alması gerekliliği üzerinde durur. Aksi halde yönelim yoğunluğunun felce uğraması ve seyircinin huzursuzlanması oyunun bütünlüğünün bozulması ve çökmesi anlamına gelecektir. Seyircinin ortalama alımlama yetisi oyunun uzunluğunu belirler. Bu durum yazarın elindeki malzemeyi nasıl bir uzunluk içinde işleyeceği konusunda bir sınırlama getirir. Latacz’ın dikkat çektiği ikinci konu ise, yazarın bu sınırlanmış süre içinde seyircinin dikkatinin sürekli olarak diri tutulması gerekliliği üzerinedir. Sahneleme aşamasına geçildiğinde de bu konular üzerinde durulur ancak, yazma aşamasında da bu konuyla ilgili dikkat edilmesi gereken hususlar vardır; diyalog içinde olan oyuncuların sık sık değişmesi, örneğin koro - korobaşı, korobaşı - oyuncu, oyuncu - koro, ikili, üçlü ve de tek başına olan konuşma kısımları gibi kişilerin sık sık değişmesi beklenir. Dize ölçülerinin, ezgilerin, konuşmaların sürekli değişerek kullanılması beklenir. Yani oyun seyircinin algısının dağılmayacağı ölçüde kısa olmalı ve bol değişimler içermeliydi. Ayrıca yazar, seyirciye oyunun tamamını kavrama olanağı sağlamak zorunda olduğundan, ‘küçük mantıkdışlıklara izin veriyordu. (Latacz, 2006: 15) Şair oyununu bu sınırlamaları ve özgürlük alanlarını göz önünde bulundurarak yazıyordu.

Eposta olduğu gibi, tragedyada da her mısranın belirli bir ritimle söylenmesi ezberi kolaylaştırıyordu. Aristoteles, Poetika'da epos ile tragedyayı karşılaştırdığı bölümde tragedyanın epostan eksik bir yanı olmadığını üstüne üstlük bir de sahnelendiğinde sadece aydınlara değil, halka da hitap edecek bir yapısı olduğunu vurgulamıştır. Tragedya tıpkı eposta olduğu gibi sözcüklerden oluşur. Tragedyayı farklı kılan şey ise aksiyondur. Antik Yunan'da sahnelemenin temel ögesi, düşüncenin somut bir gerçeklik ifade edecek şekilde, aksiyona dönüştürülerek seyirci üzerinde sözle aksiyonun bir etki yaratmasının sağlanmasıdır.

Tragedyalarda oyuncular, uzun konuşmalarını neredeyse hareketsiz bir şekilde sürdürüyorlardı. Fakat tragedyaların kendi içinde belli aksiyonlar olduğunu da söylemek mümkün. Taplin, üzerinde araştırma yaptığı tragedyalardan yola çıkarak, tragedyaların giriş ve çıkış aksiyonlarının dışında, belli duruş biçimlerinin olduğunu, bunun yanı sıra koşmak, bayılmak, çılgınca bağırıp çağırmak gibi büyük hareketlerle yapılan aksiyonların da olabileceğini belirtmiştir. (Taplin, 2003: 15) Sözcükler aksiyonu belirler. Aksiyon halindeki rol kişileri, içinde buldukları hareketi sözleriyle ifade ederler, tragedyalardaki sözcükler, sahnedeki aksiyonu destekler niteliktedir. (Taplin, 2003: 17) Şairin yazdığı metnin seyirci tarafından eksiksiz olarak algılanabilmesi için, sahneleme de oyuncuların kullanımı önemliydi, oyuncuyu sıklıkla hareketsiz tutup, repliklerini direk seyirciye karşı söyletmek metnin daha anlaşılır olabilmesini sağlamak için bir yöntem olabilirdi.

### **2.2.3. Sahnelemede oyuncunun önemi**

Dionysos şenlikleri, dinsel törenden zamanla dramaya yani yanılısama törenine dönüştüğünde, ne yapıldığını açıklayacak bir yorumcuya gereksinim duyulmuştur. Bu yorumcuya, Antik Yunan'da oyuncu karşılığı, yorumlayan ya da karşılık veren anlamına gelen hypokrites adı verilirdi. Hypokrites; ilk başlarda gizli bir cemiyette rahip olan oyuncu-şairin temel işlevini tanımlayan bir dinsel tören terimiydi. Bu dinsel törenlerin evrimleşmesiyle birlikte, erginlenmiş olanların erginlenmemişler karşısında oynandığı yanılısama töreninde, ne yapıldığını açıklayacak bir yorumcuya gereksinim duyulmuştu. (Paksoy, 2011: 70) Dionysos şenliklerinin devlet kontrolü altında yapılmaya başlanmasıyla ve dthyrambos'tan tragedyaya geçildiğinde, şair ve oyuncunun birbirinden ayrıldığı görülür, fakat yine de, şair Antik Yunan halkında hayranlık uyandıracak eserler yazan ve onu sahnede yorumlayan kişi olarak bilinir ve itibar görürdü. İlk başlarda oyunların başarısının tamamen şairlere mal

edildiğinden oyuncuların kim olduklarına dair yeterli bilgi olmamakla birlikte, Banu Kılan Paksoy'dan edindiğimiz bilgiye göre, sayıları fazla olmayan aktörler genellikle tanınmış şairlerin, yakını oluyorlardı. “Örneğin ‘yakışıklı’ (kalos) lakabıyla bilinen Euaion, Aiskhylos’un oğludur. Diğer aktörler arasında da, yine Aiskhylos’un yeğeni, Philokles’in ise oğlu olan Melanthios’u ve Euripides’in oğlu Mnesilokhos’u saymak mümkündür.”(Paksoy, 2011: 76)

Şairler kendileri dışında oyuncu seçmeye başladıkları dönemde, tragedyaaların başarıya ulaşmasında oyuncunun da önemli bir faktörü olduğu fark edildi. MÖ. V. yüzyıl sonlarına doğru aktörlüğün saygın bir meslek haline geldiği görülür. Paksoy’un Tragedya ve Siyaset adlı kitabında Plutarkhos’dan edindiğimiz bilgiye göre, aktörlerin eğitimi, atletlerin, hatta askerlerin eğitiminden bile daha lüktür. Oyuncuların, donanmadaki gemicilerden daha iyi beslendiğini de belirten Plutarkhos, oyunculara oyun öncesi alkol almak ve seks yapmanın da yasak olduğunu belirtir. Atina’da Oyuncularda aranan temel özellik güçlü ve temiz bir sese sahip olmaktı.(Paksoy, 2011: 77) Tragedya yazarlarının aynı zamanda oyunlarında oynadıkları bilinir, oyuncu ile yazarı birbirinden ayıran ilk kişi yetersiz sese sahip olduğundan aktörlük yapamayan Sophocles’tir. (Paksoy, 2011: 93) Haigh’a göre tragedyalardaki oyunculuk biçimine statiklik hakimdir ve bu biçim Antik Yunan tragedyaları için uygun oyunculuk biçimini oluşturur.(Heigh, 2007: 227) Sahneleme her ne kadar sözcüklerin aksiyona dönüşmesi gibi algılansa da oyuncular, tragedya içindeki uzun sözleri çoğunlukla sabit, durdukları yerden aktarıyorlardı, bu şekilde seyirci üzerinde etki yaratabilmenin tek yolu sesin ustalıkla bir şekilde kullanımı olmalıydı. Bundan dolayıdır ki oyuncularda aranan en büyük özellik oyuncunun sesi kullanma yetisiydi. “Aristoteles oyunculuk biçimini ‘sesle ve sesi farklı tutkuları ifade etmek için ayarlamakla ilgilenmek’ olarak tanımlar.”(Heigh, 2007: 273)

Maske kullanımı da, oyuncunun ses tekniğini daha iyi kullanabilmesini zorunlu kılıyordu, aktör kendi ifadesini gizleyen, fakat sesini büyüten, bir maskenin altında, ses tekniğini duygu aktarımı için önemli bir araç olarak kullanıyordu. Binlerce kişilik Dionysos Tiyatrosu’nda arkada oturan seyirciler için de, aktörün sesinin gücü ve berraklığı, tragedyanın anlatım gücü için vazgeçilmez bir unsur haline geliyordu. Brockett dönemin oyuncuları için şu yorumu yapar; “Antik Yunan oyuncusu, tıpkı bir opera şarkıcısı gibi, müzikli ve müziksiz olarak yıllarca sesini eğitir ve gösteriye her çıkışında sesini ısıtır ve yerleştirirdi.” (Brockett, 2000: 28) Tiyatroda kadın ve

çocuk rollerine de erkek oyuncular çıkıyorlardı ki, bu da seslerini oldukça tiz ve pes kullanabilme yeteneklerine sahip olmalarını kaçınılmaz kılıyordu. Graham Ley, Antik Yunan oyuncusunu bir ses cambazına benzetir; “Onlar sesleriyle fırtınanın uğultusunu, gök gürültüsünü, denizin kıyıya vuruşunu, çeşitli hayvan seslerini veriyorlardı. Kısacası Antik Yunan oyuncusu bir ses cambazıydı.” (Ley, 2006: 11) Atina seyircisinin, ses kullanımı, artikülasyonlarının anlaşılır olması ve ritimleri konusunda aktörlerden beklentileri yüksekti.

Antik Yunan’da oyuncular bedenlerini anlatım kolaylığı sağlayabilmek için sese yardımcı öge olarak kullanıyorlardı. “Belli bir eylemin ortaya konması bakımından içinde bulunulan durum, duygu ve düşünce, belirli mimik ve jestlerle anlatılır. Örneğin üzüntüyü, yakarışı, ölümü, yemin etmeyi vb. anlatmak için belli hareketler vardır. Mimik ve jestlerin abartılı olması kimi yorumculara göre aktörlerin uzaktan görülebilme ihtiyacından doğmuştur.” (Paksoy, 2011: 89) Aktörler bedenlerini oldukça iyi ve etkili kullanıyor olacaklar ki, dönemin politikacıları da halkı etkilemek için abartılı jest ve mimikler kullanmış fakat çoğunun yaptıkları konuşmalar “jimnastik gösterisine” benzetilmiş ve alay konusu olmuştur. Yine birçok politikacının da aktörlerden konuşma dersleri aldığı bilinmektedir.(Paksoy, 2011: 77)

Tragedyaların binlerce kişiyi etkisi altında bırakacak biçimde yapılan sahnelemelerinde, en arkadaki seyircilerin görüş açısı ve ses problemleri tragedyalara belli bir sahneleme biçimi kazandırmıştı. Bu sahneleme biçiminde, oyuncunun mask kullanması, büyük beden hareketleriyle karakteri ifade etmesi, oyuncunun karakterin psikolojik derinliklerine inmesine olanak vermiyor olmalıydı. Rehm’e göre tragedyalarda psikolojik detayların ötesinde, dışavurumcu bir oyunculuk biçimine ihtiyaç duyulmaktaydı. Böyle bir oyunculuk biçiminde de karakter oluşumu söz ve eylemlerle açığa çıkar, oyuncu tarafından yaratılan karakter belli bir amaç olmaktan çıkar, oyunun aksiyon çizgisine hizmet etmek üzerine kurulurdu.(Rehm, 1994: 51).

Oyuncunun fiziksel görünümünü belirleyen kostümler ve maskeler, önceden kesin kurallarla belirlenmişlerdi. Kostüm ve maskeler seyirci tarafından da doğru okunabiliyor ve seyirciye oyuncu hakkında bilgi veriyordu. Oyuncunun nasıl bir karakteri canlandırdığını yaşını, cinsiyetini, sosyal ve ekonomik yapısını, kostüm ve maskelerden çıkartmak mümkün oluyordu. Dönemin seyircisi daha baştan karakterin



nasıl biri olduğu ile ilgili bir fikre sahip olduğundan, karakterin psikolojik özelliklerini çözmek ve karaktere odaklanmak zorunda bırakılmıyordu.

Maske kullanımı, doğal olarak gerçekçi bir sahneleme biçimini ortadan kaldırıyor. Oyuncu kullandığı kothornos, maske ve kostümlerle hayranlık uyandırıcı, devasa insan üstü bir figür oluşturmaktaydı. Seyirci maske kullanan oyuncunun, sürekli ve tek bir ifadesini görüyordu, dolayısıyla oyuncunun bilinçaltının derinliklerine inebilmesi ancak hayal gücünü kullanarak mümkün olabilirdi. Maskeler sayesinde seyirci aynı ifade karşısında, ona anlamlar yükleyerek, aktif bir yaratım sürecinin içine giriyordu. (Rehm, 1994: 41) Taplin ise, Rehm'in aksine tek bir maske kullanılmadığını, dolayısıyla seyircinin, oyuncunun değişik duygularını kullanılan farklı maskelerden algılayabileceğini belirtmiştir. Yirmi sekiz çeşit maskenin varlığından söz ederek, karakterin oyun boyunca aynı maskeyi kullanmak zorunda olmadığını dile getirmiştir. Karakterlerin büyük talihsizlikleri ve baht dönüşlerinin etkilerine göre, yeni maske kullanmalarının mümkün olacağını söylemiştir. (Taplin, 2003: 14

Rehm'e göre maskeler, devasa tiyatrodaki megafon işlevi görerek, oyuncuların seslerinin en arkadaki seyircilere kadar rahatça ulaşmasını sağlıyordu. Aynı zamanda oyuncuların birden fazla rolü oynamalarına ve erkek oyuncuların kadın rolleri oynamasına da olanak sağlıyordu. (Rehm, 1994: 41)

Tragedyalarda kullanılan kostümler güncel kostümlerdi, fakat kahramanların ve tanrıların günlük kıyafetlerle gösterilmesi uygun olmayacağından, onlar için güncel ama daha asil kıyafetler tasarlanırdı. Kostümler, karakterler hakkında bilgi vermek ile birlikte, kollara ve göğse koyulan vatkalarla oyuncuları daha heybetli göstermeye de yarıyordu. Ayaklara giyilen, kothornos denilen tahta yükseltiler ise oyuncuların boyunu olduğundan daha uzun gösterirdi. Kothornos'un yüksekliği oyuncunun oynadığı karakterle doğru orantılı olarak yükseltilirdi.

Sonuç olarak; Antik Yunan Tiyatrosu'ndaki sahneleme biçimine dair kesin bir kanaate varmak mümkün olmasa da çeşitli çıkarımlarda bulunmak mümkün. Mekan kullanımı, oyun metninin oluşturulması ve oyuncunun fiziksel olarak maruz kaldığı durum incelendiğinde Antik Yunan tragedyelerinin sahnelenmesinin çevresel özellikleri konusunda bir fikre sahip olunabilir. Bu durumda zorunlu olarak yanılama olanaklarının olmaması, uymak zorunda olduğu kesin kurallar ve mekan kullanımı. Sınırlı bir sahneleme olanağını da beraberinde getiriyordu. Sahnelemede

oyuncu önemli bir faktördü, oyuncunun dışa dönük ve açık biçim bir sahneleme anlayışı içinde seyirci üzerinde etki yaratması beklenirdi. Oyuncunun kendisine dayanak yapacağı şey ise içinde bulunduğu dışsal faktörlerdi ve bunlar oyuncu açısından zorlukları beraberinde getirirdi. Bu dışsal koşulları doğru yöneterek, oyuncunun lehine çevirmek ise o dönemde oyunun hem yazarı, hem oyuncusu hem de yönetmeni olan kişiye yani şaire düşerdi. Tragedyanın başarısı, sahnelemede sınırlı ve kesin kuralları olan malzemeyi doğru yönlendirmekle mümkün olabilirdi ancak. Tragedyayı, ayrıcalıklı kılan ve günümüze kadar halen yaşayan bir sanat haline getiren, iki önemli faktör vardır, bunlardan birincisi, çağdaş anlamda tiyatroya yeni fikirler kazandırması, ikincisi ise Yunanlılar'ın 2500 yıl öncesinden bu yana tragedyayı hiç değişmeksizin hep tiyatro oyunu olarak görmeleri idi. Bu nitelikle tragedyanın kendisini tam olarak ifade edebilmesinin ancak sahnelemeyle mümkün olacağı gerçeğini doğruyordu. Tragedyanın tüm zorlayıcı koşullarına karşı, onu sahnede var edebilmek ve binlerce insanı aynı derecede etkileyebilmek ancak iyi yazılmış bir metin ve oyuncuların dayanak olarak kullandığı dışsal koşulların iyi bir organizasyonu ile mümkün olabilirdi. Bunu başarmakta tragedya şairine düşüyordu. Peki tragedya şairi kimdi? Banu Kılan Paksoy'dan tragedya şairi ile ilgili şu bilgiyi ediniriz; “Dilimize şair olarak çevrilen didaskolos sözcüğünün Eski Yunancada taşıdığı anlam; ‘öğretmen’ ya da ‘eğitici’dir. Buradaki eğitici sıfatı, ilk zamanlarda rahip olan şairin, kendi oyununun hem oyuncusu, hem de yönetmeni olmasından ileri gelmektedir. (...) Şair, varlığı gereği üstün, hatta kutsal bir kimsedir; bu üstünlük onun bir bilici, ya da ‘tanrı sözcüsü’ olmasından ileri gelir.”(Paksoy, 2011: 69) Şairin eğitici kişiliği, tiyatro sahnesinde kimi sorunları tartışmak ve sorgulamak üzere seyirciye özgür bir ortam sunarken, bir yandan da yukarı sınıftan gelmiş olması, belli düşünceleri dayatmasını kolaylaştırmaktaydı. (Paksoy, 2011: 71) Paksoy'un kitabında Meier'de şairin üstünlüğüne şu şekilde vurgu yapar. “Tragedya şairi, sanatsal yaratıcılık çerçevesinde özgürlüğün ve otoritenin dengeli bir karışımını koyar ortaya.” (Meier, 1993: 5)

Tragedya şairleri oyunlarının aynı zamanda yönetmeni de olduklarından, daha oyunu yazarken kafalarında nasıl sahneleyeceklerini de canlandırıyor olmalıydılar. Oyunlarını yazarken -belli sınırlamalar içinde olsalar da- getirdikleri yenilikler sahne üzerinde de uygulanıyordu. Örneğin ikinci oyuncunun oyuna dahil edilmesi, koro sayısının azaltılması, oyuncuların karşılıklı diyaloglarının artırılması, koroyu her bir

şairin farklı şekillerde ve sayılarda kullanması gibi değişiklikleri sahneye taşımak her şairin birbirinden farklı dünya görüşleriyle açıklanabilirdi. Sahnelemedeki zorluklar en başta metnin ritüelistik ve toplumsal amaçlar doğrultusunda hazırlanmasıyla başlar, sonra sırasıyla, yer-zaman-aksiyon birliği, performans alanının zorunlulukları ve bununla bağlantılı olarak, yönetmenin en büyük kozu olan oyuncuların, üstesinden gelmesi gereken fiziksel koşullarla mücadelesiyle devam ederdi. Tragedya şairi eserini yazdıktan sonra tüm bu zorluklarla baş etmek zorundaydı. Dionysos yarışmalarında, tragedyaların başarı kazanması, iyi yazılmış olmasının yanı sıra iyi de sahnelenmiş olması ile mümkündü.

Aristoteles de dahil olmak üzere, günümüze kadar bir çok araştırmacı, Euripides ile birlikte tragedyaların biçim değiştirmeye başladığı konusunda hemfikirdirler. Nietzsche, Euripides'i "tragedyanın can çekişmesi" olarak dile getirir. Nietzsche'ye göre; tragedya Euripides ile birlikte temel özelliği olan yüceliğini kaybetmiş, dünyevileşmiştir. Euripides tragedyayı, anlaşılabilirliğin artması için, zamanla akla uygunluğu temel ilke edinmiş bir sanat anlayışına yaklaştırmıştır. (Nietzsche, 2009, 24)

Euripides, Aiskhylos ve Sophocles'ten farklı olarak yanılsamacılığa yönelik bir eğilim izler. Olayın gerçek bir mekanda ve gerçek kişiler (olması gerektiği gibi değil de olduğu gibi) tarafından gerçekleştirildiği yanılsamasını temel alan bir bakış açısı ile oyunlarını yazar ve sahneler. Aristophanes'in oyunlarında sık sık eleştirilen ozan Euripides, Aristophanes'in Frogs adlı oyununda, Aiskhylos ile şu şekilde konuşturulur: "Euripides: Günlük gerçeklerle ilgilenen temalar seçerek, onlara bir oyunu akılcı olarak nasıl eleştirebileceklerini öğrettim"(Aristophanes, 1997: 399) Karşısında Aiskhylos ise Euripides'e, tragedyanın yüce üslubunu yok ettiğini, oyuncunun kostümüyle tutarlılık içinde olması gerektiğini, onun tiyatrunun asaletini yok ettiğini söyler. Euripides ile birlikte sahneleme üsluplarının da değiştiği gözlemlenebilir. Onunla birlikte diyalogun oyunun kurgusu açısından önemi artmış, müzik arka plana itilmişti.

MÖ.4. yüzyılda tragedyanın son dönemine gelindiğinde, yani yeni tragedyaların yazılmadığı bu dönemde, eski tragedyalar yeniden sahnelenmeye başlanmıştı. Dolayısıyla oyunun başarısı artık şairin başarısından daha ziyade, yeniden sahneleyen kişinin ve aktörün yorumuna bağlıydı.

### 3. ANTİK YUNAN TRAGEDYALARININ ÇAĞDAŞ SAHNELENMESİNE BİR ÖRNEK: MEDEA

#### 3.1. Mitolojide Medea

Antik Yunan'dan günümüze kadar bir çok sanatçı Medea mitosundan yararlanmıştır. Sanatçıların kullandıkları Medea mitosunun öyküsü bir çok kaynağa göre değişiklik gösterse de, araştırmacıların ortak nokta da buldukları kısımlarda bir hayli fazladır. Medea mitosu geçmişten günümüze kadar, bir çok önemli araştırmacı tarafından incelenmiş, fakat en kapsamlı biçimde Apollonios Rhodios'un Argo destanı adlı yapıtında işlenmiştir. "Bu öyküyü anlatanların başında üçüncü yüzyılda yaşamış olan Rodos'lu Apollonios gelir. Apollonios, öyküsünü Argonotluların Yunanistan'a dönüşüyle bitirir. Iason ile Medea'nın orada başlarından geçenler, beşinci yüzyılın oyun yazarlarından Euripides tarafından anlatılmıştır."(Hamilton, 2004: 82). Hamilton Mitologya'da, Altın Postun Aranişu adlı bölümünde Medea'nın öyküsüne yer vermeden önce, böyle bir bilgilendirmede bulunur.

Öykü genel hatlarıyla şöyle şekillenir; Altın Post hikayesi, Yunan kralı Athamas'ın karısı Nephele'den sıkılıp, İno ile evlenmesiyle başlar. Nepele, kralın yeni karısının, kendisine ve çocukları Helle ile Phirksos'a kötülük yapacağından korkar, Nephele'nin endişesi yersiz değildir. İno, Nephele'nin oğlu Phiriksos'u öldürterek, kraldan sonra tahta kendi oğlunun geçmesini istemekteydi. İno açlık içindeki halkı, kralın oğlu Phirksos ölmediği takdirde verimli topraklara erişemeyeceklerine inandırdı ve halk krala oğlunu öldürmesi için baskı yaptı. Kral çaresizlik içinde oğlu Phirksos'u kurban etmeye karar verdi ve onu tapınağa gönderdi. Tam bu sırada Altın Post'lu bir koç gökten inerek Phiriksos'u ve kız kardeşi Helle'yi oradan uçurarak uzaklaştırdı. Helle'yi Avrupa ile Asya'yı birbirinden ayıran boğaza düşürdü ve Helle öldü. Phiriksos'u ise Kolkhis iline götürdü. Burada Phiriksos'u çok iyi bir şekilde

ağırlayan Kral Aites onu kızlarından biriyle evlendirdi. Phriksos da bunun üzerine Altın Postlu koçu Zeus'a kurban ederek, Aites'e sundu.

Bu sırada, Phiriksos'un Yunanistan'da kral olan amcası tahtını yeğeni Pelias'a kaptırmıştı. Kralın oğlu olan Iason'da bir yerde gizlice büyütülmüştü. Artık gücüne güvenir hale gelince, Pelias'ın karşısına çıkıp babasının hakkı olan tahtı geri almak istediğini söyledi. Pelias'ın tahtı vermek için bir şartı vardı, Phiriksos tarafından Kral Aites'e sunulan Altın Postu, getirdiği takdirde tahtı kendisine vereceğini söyledi, Pelias Iason'un Altın Postu getiremeyeceğinden emindi, böylece kendisi de tahtı bırakmak zorunda kalmayacaktı. Iason bu teklifi kabul etti ve bütün Yunanistan'a haber saldı, Altın Post'u aramaya gideceğini, isteyenlerin gelebileceğini bildirdi. Her yandan soylu kahramanlar geldi ve Argo gemisine binip yelken açtılar. Türlü maceralarla Kolkhis iline vardılar. Altın Post'u istemek için saraya yollandılar, Kral Aites'e durumu anlattılar, yabancıları sevmeyen, özellikle de Yunanlıları hiç sevmeyen Kral Aites bu duruma çok öfkelenmişti fakat saraya konuk olarak gelmiş Argonatlara öfkelerini belli etmedi, kahraman kişilerden hoşlandığını, kahramanlığını ve yiğitliğini gösterirse Altın Postu alabileceğini söyledi, bunun için de Iason'un önce, ateş püsküren tunç ayaklı iki boğayı boyunduruğa koşması, ardından da sürdüğü tarlaya bir ejderhanın dişlerini ekmesi ve ekilen dişlerin yerinden çıkan silahlı askerlerin hepsini öldürmesi gerekmektedir. Iason bunları yapabilirse Altın Post kendisine verilecekti.

Iason bu imkansız gibi görünen görevi nasıl yerine getireceğini düşünürken, Aietes'in büyü konusunda usta kızı Medea çıktı karşısına ve ilk görüşte Iason'a aşık oldu. Babasını karşısına almaya razı olan Medea Iason'a yardım etmeye karar verdi ve elindeki büyülü merhemi ona vererek nasıl kullanması gerektiğini anlattı. Medea Iason'a aşık olmuştu ve onun için her şeyini vermeye razıydı. Ondan tek dileği Yunanistan'a dönerken onu da yanında götürmesiydi. Iason'da Medea'ya aşık olmuştu ve Medea'nın bu dileğini yerine getireceğine dair söz verdi. Medea sayesinde Altın Post'u almak için bütün şartları yerine getiren Iason karşısında yine Aietes'i buldu. Kral Aietes, sözünde durmamıştı, kolay kolay Altın Post'u vereceğe benzemiyordu. Medea tekrardan Iason'a ve Argonotlulara yardım ederek, ejderhayı uyutup, Altın Post'u kaptıkları gibi Yunanistan'a doğru yola koyuldular. Aietes, Iason'un postu ve Medea'yı alarak kaçtığını öğrenince peşlerine düştü, Medea peşlerine düşen babasını oyalamak için kardeşi Apystros'u öldürüp parçalara

ayırarak babasının yoluna attı. Oğlunun parçalarını toplamak için duraklayan Aietes Argo gemisini kaçırdı.

Uzun ve yorucu bir ayrılıktan sonra Argonotlular çıktıkları limana geri döndüler. Iason, Pelias'ın karşısına çıktı ve Altın Post'u önüne serdi; fakat Pelias sözünü tutmaya niyetli değildi. Iason'un yardımına yine Medea koştı ve Pelias'ı kızlarına öldürterek Iason'un tahta geçmesini sağladı. Euripides ve Seneca'nın tragedyalarına konu olan öykü de tam olarak işte burada; Medea ve Iason'un Korinthos'a gelmelerinden sonra başlar.

Öykü şu şekilde devam eder: Iason ve Medea Korinthos'a gelirler ve burada iki de çocukları olur. Belli bir zaman sonra Iason, Korinthos kralı Kreon'un kızıyla evlenmeye karar verir. Kreon kızının Iason ile evlenmesine razıdır fakat bu evliliğin sağlıklı yürüyebilmesi için Medea'nın şehirden uzaklaştırılması şarttır. Kreon Medea'yı şehirden kovar. Medea kentte bir gün daha kalmak ve ardından hemen ayrılmak üzere kraldan izin alır. Kreon gönülsüz de olsa bu isteğini kabul eder Medea'nın. İsteği kabul edilen Medea hemen intikam hazırlıklarına başlar. Medea'nın amacı, kralın kızı Glauke'yi öldürerek hem yeni evliliğin yok olmasını sağlamak hem de Iason'a iyi bir ders vermektir. Büyücü kişiliğini kullanarak zehre bulduğu giysi ve mücevherleri çocuklarıyla geline gönderir. Giysileri giyinin mücevherleri takan kız birden yanmaya başlar, kızına yardıma koşan Kreon'uda alevler sarar ve ikisi de yanarak ölür. İntikam uğruna istediklerini bir bir gerçekleştirmeyi başaran Medea öfkesini dindiremez, Iason'un daha fazla canını acıtmak istemektedir ve oyunun başından beri aklında olan şeyi gerçekleştirir; çocuklarını öldürür ve tanrıların yardımıyla gökyüzünde uçarak kaybolur.

Mitolojide, Medea'nın sonu farklı şekillerde sonuçlanır fakat hiç bir kaynakta Medea'nın çocuklarını öldürmesine ilişkin bir saptama yoktur. İlk kez Euripides'in Medea'ya çocuklarını öldürttüğü ve öykünün bilinen versiyonunu değiştirdiği söylenmektedir.(Grimal, 1997:) Mitolojinin bilinen versiyonunda Medea, Kralın ve kızının yanmasından sonra, çocuklarını bırakarak kaçar ve çocukları Korinthoslular taşıyarak öldürürler.(Grimal, 1997:)

Atina seyircisi Euripides'in oyunundan önce Medea ile ilgili bir fikre sahipti muhakkak. Araştırmacılar arasında, önceleri Medea'nın iyi huylu ve iyiliksever bir tanrıça olduğu, daha sonradan Medea'ya cadı ve katil sıfatları eklendiği görüşü yaygındır.(Ohlander 1989: 19) Lesky'e göre, önceleri büyü güçlerini hem iyilik

hem de kötülük için kullanan bir büyücüyken, Dugas, iyilik sever Medea'nın, öykünün Pelias'tan sonraki bölümlerinde, Medea'nın kötü bir büyücüye dönüşümünün görüldüğünü savunur. (Lesky, 1976. 147) Euripides'in tragedyasında Medea her ne kadar çocuk katili olarak gösterilse de, oyunun çoğu yerinde Argonotlular'a ve Iason'a yardımlarda bulunduğu da sıkça dile getirilir.

Medea'nın, mitolojide önemli figürler olan Helios, Krike ve Hekate ile yakın bağları olduğu bilinir. Güneş tanrısı olarak bilinen Helios, Medea'nın dedesi (Aietes'in babası), Krike, Helios'un kızı ve Aietes'in kız kardeşi, büyüye hükmeden bir tanrıça olarak bilinen Hekate ise, Aietes'in kardeşi Perses'in kızıdır. Medea, özel güçlerinden ve yakın bağlantıda olduğu kişilerden kaynaklı olarak mitolojide bitkilere hükmeden büyücü kadın olarak bilinir. Büyücü özelliği zamanla Medea karakterinin ayrılmaz bir parçası haline gelmiştir. Günümüze kadar aktarılan bütün hikayelerde Medea'nın büyücü kimliği her zaman ön plana çıkmıştır.

Medea'nın büyücülüğü, tılsımlardan daha çok bitkiler ve ilaçlar konusunda bilgiye ve özel bir yeteneğe sahip olmasından kaynaklanıyordu. Bu yetenek sayesinde insanlara zarar verebilir ya da onları koruyabilirdi, fakat yeteneğinin sınırlı olduğu yerler vardı; bir tanrıya ya da tanrının güçlerine sahip birine karşı kendi güçlerini kullanamazdı. Ohlander'e göre, Medea gücünün yetersiz kaldığı zamanlarda hileye ve kurnazlığa başvurmakta çekinmezdi. Ayrıca büyü dışında, kehanetleri ve işaretleri yorumlayabilme gibi özellikleriyle korkulan bir karakter olmasının yanı sıra saygı duyulan bir karakter olarak karşımıza çıkar. (Ohlander, 1989: 23-24).

Medea sahip olduğu özellikleriyle usta bir yazarın elinde, dramatik etkinin en üst noktaya çıktığı, şaheser bir esere dönüşecek niteliktedir. Euripides, Seneca ve daha bir çok yazarı peşinden sürüklemesi de bunun haklı gerekçesi olarak görülür. Euripides'in tragedyasında, Medea'nın büyü güçleri daha arka plandayken, Seneca'nın tragedyasında Medea'nın büyücü kişiliği daha fazla ortaya çıkarılmıştır. Medea, Euripides ile birlikte büyücülüğünün yanı sıra çocuk katili bir anne figürü olarak da tanınmaya başlamıştır. Euripides'ten sonra gelen yazarlar, Medea'nın mitolojiden gelen özelliklerinin yanına, çocuk katilliğini de eklemişlerdir. Euripides, çocuk katili figürünü o kadar güçlü işlemiştir ki, günümüzde bile psikoloji literatüründe Medea Sendromu olarak yerini almıştır. Mitolojide, Medea'nın çocuklarının öldürülüşüyle ilgili çeşitli bilgiler vardır, ancak hiç bir kaynak kendi çocuklarını öldüren Medea figürünü göstermez. Örneğin Pausanias'tan edinilen bilgi

şöyledir; Medea tarafından çocuklarla gönderilen büyü hediye, kral ve kızını öldürmesi sonucu, çocuklar Korinthoslular tarafından taşlanarak öldürülürler. Ohlander, Parmenikos'tan edinilen başka bir bilgiyi şu şekilde aktarır; Korinthoslular, yabancı ülkeden gelen bir büyücünün, kendi ülkelerinde kraliçelik yapmasından sıkılmışlar ve Medea'nın yedisi kız yedisi erkek olan on dört çocuğunu, Hera'nın tapınağında öldürmüşlerdir. Parmenikos'tan gelen başka bir bilgide şu şekildedir; Medea, Kreon'u ve kızını öldürdükten sonra, çocuklarını Hera'nın tapınağında babalarına emanet etmiş, kendisi de Atina'ya kaçmıştı. Korinthoslular çocukları bularak onları öldürmüş, suçu da Medea'nın üzerine atmışlardır. Atalarının bu şekilde lekelenmesinden fazlasıyla rahatsız olan Korinthoslular, Atalarını bu kirli söylentiden kurtarabilmek için, Euripides'e para teklif ederek suçun Medea'nın üzerine atılmasını bile istemişlerdir. (Ohlander, 1989: 26): Halbuki Medea çocuklarını ölümsüz yapabilmek için çok mücadele vermiştir, Hera, Medea'ya eğer Zeus'un aşkına karşılık vermezse, çocuklarını ölümsüz yapacağı sözünü verir. Medea, çocuklarını doğdukları günden itibaren tapınakta gizler, Zeus'un aşkına karşılık vermez ama yine de çocuklarının ölümüne engel olamaz. O dönemde yaşayan herkes gibi, bu söylencelerden haberi olan Euripides, Medea'nın farklı şekillerde öldürülen çocuklarını, Medea'ya öldürterek mitosa, radikal ve etkili bir yenilik getirmiştir. Medea öyküsü artık Euripides'ten önce ve sonra diye ikiye ayrılır. Bu bağlamda Euripides'ten sonraki tüm yazarların, Medea'nın öyküsünü Euripidesce bir versiyonla yorumladıklarını söylemek pek de yanlış olmaz.

Genelde bildikleri öyküleri sahnede görmeye alışık olan Antik Yunan seyircisinin, ilk kez M.Ö 431 yılında sahnelenen bu oyunla ilgili düşüncelerini kestirmek pek de mümkün değil. Seyirci Medea'nın öyküsünü az çok biliyordu, sonunda çocukların öleceğini de kestirebiliyordu fakat hiç kimse çocuklarını annelerinin öldüreceğini tahmin etmiyor olmalıydı. Euripides'in tragedyası yarışmada üçüncü olabilmişti ancak, bu yarışmada Aiskhylos'un yeğeni Euphorion birinci, Sophocles ise ikinci olmuştu. Euripides'in bu tragedyası kendi çağında başarı kazanamamış olsa da, sonraki yüzyıllarda Antik Yunan tragedyaları arasında en bilinen ve en sık sahnelenen oyunlardan biri olarak yerini almıştı. Roma dönemine gelindiğinde de, Medea öyküsünün sıklıkla kullanıldığı görülür. Bu dönemde, Ennius, Accius, Ovidius, Seneca gibi önemli yazarlar, Medea'yı oyunlarına konu etmişlerdir. Quintilianus, Roma döneminde yazılan tragedyaların, Yunan tragedyalarından eksik



kalmadığını vurgular ve Ovidius'un yazdığı Medea tragedyasını da örnek olarak gösterirdi.(<https://sententiaeantiquae.com>, 2015) Roma döneminde bu önemli yazarların yazdığı tragedyalardan günümüze yalnızca Seneca'nın tragedyası kalmıştır.

### **3.2. Medea Karakterinden Esinlenen Bazı Sanatçılar Ve Eserleri**

Medea, kuşkusuz Yunan mitolojisinin en çarpıcı ve en güçlü kadın karakterlerinden biridir. Gücünü, su tanrısı Poseidon ve Güneş tanrısı Helios'tan alan Kolkhis kralının büyücü kızının öyküsü, geçmişten günümüze, bir çok sanat dalına esin kaynağı oldu. Medea'nın yüzyıllardır sanatçılara ilham kaynağı oluşturması ve çarpıcı yapısı "öteki"liğinden kaynaklanıyor olmalıydı. Medea figürünün kullanıldığı, tiyatro oyunları, şiirler, romanlar, resimler, filmler, çoğunlukla her dönemde ve her toplumda benzerine rastlanan kadın sorunsalına karşı bir tepki niteliğindedir. Bir politikacının "Kadın ile erkeği eşit konuma getiremezsiniz çünkü o fitrata terstir" (<http://www.milliyet.com.tr>, 2014) sözü üzerine Zeynep Kocaman mitolojiden günümüze kadar lanetli kadınlar diye bilinen Pandora, Lilith, Medea ve Lamia üzerinden "Kadının Fıtratında Eşitlik Var" adlı bir yazıyla tepkisini dile getirmiştir. "İktidar "Kadının Fıtratında Eşitlik Yok" diyerek, her zaman olduğu gibi kadını yok saymayı sürdürüyor. Tarih ve iktidarlar, bize her zamanki gibi yalan söylüyor. Biliyoruz ki kadın, hep iktidarın -yani "erk"ın- uzağında, eşitliğin ve özgürlüğün yanı başında duruyor." (<http://meydangazetesi.org>, 2014) Kocaman, Eleonora Pfeifer'dan bir alıntı yaparak kadının bu konuma getirilişini şu şekilde aktarır; "Antik dönemde açıkça dile getirilen, ama bize derslerde asla anlatılmayan bir kadın düşmanlığı olduğu gerçeğini bilmek gerekir. Antik dönem, yalnız erkeklerin söz sahibi olduğu ilk toplumsal durumları ortaya koymuştur. Bu dönemin öncesinde, özellikle çocuk doğurdukları için özel bir ayrıcalığın, kadınlara karşı saygının olduğu biliyoruz. Ataerkilliğin başlamasıyla, ideolojik nedenlerden dolayı, dişil olan her şey aşağılanıp ayaklar altına alındı. O zamanlar ortaya çıkan felsefeye göre kadınlar, tam bir insan sayılmazdı. Aristo: 'Kadın, gelişiminin ilk basamaklarında kalmış eksik bir erkektir. Erkek doğasına uygun olarak daha yücedir; kadın ise daha aşağıdır...' Antik Yunan'da erkeğin erkeğe duyduğu aşk, erkeğin kadına duyduğu aşktan resmen daha yücedir. Eski anlatılarda geçen, 'gökyüzünde oturan Tanrıçaların yerini erkek

Tanrılar aldı. Anlatılarda o kadar korkunç kişilik özellikleri taşıyan kadınlar görüyoruz ki, kadınlar şeytanlaştırıldılar.” (<http://meydangazetesi.org>, 2014)

Kocaman, mitolojide şeytan, büyücü, canavar olarak geçen kadınların öyküsünün bir eşitlik ve özgürlük öyküsü olduğunu savunur. Farklı kültürlerde ve farklı zamanlarda da olsa kadınların konumu birbiriyle bağlantılıdır. Çünkü din egemenliğinin yaşandığı tüm toplumlarda, Kocaman, kadının var oluş nedeninin ‘erkek’ olarak görüldüğüne vurgu yaparken, ataerkil sistemin, din olgusu üzerinden hareketle kadının ikincil konuma yerleştirildiğini bundan dolayı da tarihte kadın üzerinde sürekli baskı kurmayı başardığını söyler. (<http://meydangazetesi.org>, 2014)

Medea öyküsünün gerek çarpıcı yanı, gerek kadının toplumdaki konumu, gerek siyasi söylemi, bir çok sanatçının dikkatini çekmiş ve sanatçılar tarafından dönemin toplum diline uygun bir şekilde sanat ürünü olarak sunulmuştur. Mitolojideki Medea hikayesi Antik Yunan’dan itibaren sıklıkla kullanılmaya başlanmış, Euripides ile birlikte de Medea farklı bir boyut kazanmıştır. Euripides sonrası sanatçılar, Medea figürünü yazarken, resmederken ya da farklı sanat dallarında kullanırken Euripides’in Medea’sından bağımsız düşünmemişlerdir.

Antik Yunan’da Medea figürünün bir çok şair tarafından kullanıldığı yorumu yapılsa da, kaynaklarda yalnızca Euripides ve Neophron’un adı geçer. Neophron, Medea’yı Euripides’ten önce oyun haline getirmiştir, fakat oyunun günümüze yalnızca bir bölümü kalmıştır. Bu yazarlar dışında değişik dönemlerde, bir çok yazar tarafından roman, şiir ve tiyatro oyunu olarak kaleme alınmıştır. Apollonius Rhodius, Apollodorus, Ovidius, Seneca, Gaius Valerius Flaccus (Şiir) Geoffrey Chaucer, Pierre Corneille, Franz Grillparzer, Hans Henny Jahnn, William Morris (Epik şiir), Jean Anouilh, Dario Fo, Maxwell Anderson, Robinson Jeffers, Christa Wolf (Roman), A. R. Gurney, Marina Carr, Heiner Muller ve Cherrie Moraga gibi önemli yazarlar da Medea mitosundan yararlanmışlardır. (<http://www.answers.com/topic/medea>, 2016) Çağdaş Türk tiyatrosunun önemli yazarlarından Güngör Dilmen’in Kurban adlı oyununda da Medea figüründen yararlanılmıştır. Ayrıca günümüzde yaşayan bir çok yazar da Medea mitini değişik şekillerde kullanmıştır, kimisi Euripides ve Seneca’nın tragediyalarından yola çıkarak, kimisi de Medea mitinden yararlanarak günün toplumsal ve siyasi koşullarına göre bu öyküyü şekillendirmişlerdir.

Bunun dışında opera olarak çeşitli sahnelemeleri de mevcuttur. İlk olarak 1797’de Paris’te Theatre Feydeu’da seyirci karşısına çıkan üç perdelik Médée (Medea), Luigi Cherubini tarafından bestelenmiş, eserin orijinal librettosu ise Euripides’in Medea tragedyasıyla, Pierre Corneille’in Médée oyunlarından Francois - Benoit Hoffmann tarafından uyarlanarak Fransızca olarak yazılmıştır. Aynı opera 1802 ve1809 yıllarında İtalyanca’ya çevrilerek, Avrupa şehirlerinde büyük ilgiyle karşılanmıştır. Aynı eserin 1953’de ki sahnelemesinde Medea rolünü ünlü soprano Maria Callas üstlenmiştir. Bu eserdeki Medea rolü seslendirilmesi gayet zor olmakla ün yapmıştır. Bu nedenle 20. yüzyılda kendilerine güvenen ve ünlerini pekiştirmek isteyen tüm sopranolar Medea rolü için adeta yarışmışlardır. Maria Callas dışında, Anna Caterina Antonacci, Josephine Barstow, Montserrat Caballé, Eileen Farrell, Marisa Galvany, Gwyneth Jones, Nadja Michael, Maralın Niska, Magda Olivero, Leonie Rysanek, Sylvia Sass, Anja Silja, Dünja Vejzoviç, ve Shirley Verrett gibi isimlerin yanı sıra batı ülkelerinde “La Diva Turca”, “La Regina” olarak ün yapmış Türk opera sanatçısı Leyla Gencer de Cherubini’nin bestelediği Medea operasında 1968 yılında rol almıştır. ([https://tr.wikipedia.org/wiki/Medea\\_\(Cherubini\)](https://tr.wikipedia.org/wiki/Medea_(Cherubini)), 2016)



**Şekil 3.1:** Leyla Gencer Medea rolünde (1968)

Medea figürü, sinema ve televizyon filmlerinde, Pier Paolo Pasolini (Medea), Nancy Jovack (Medea), Lars Von Trier (Medea), Tonino De Bernardi (Medee Miracle) ve

Jolene Blalock (Jason and Argonauts) gibi bir çok sinemacı tarafından kullanılmıştır. Bu yapımlar arasında, iki auteur yönetmenin filmleri ön plana çıkmaktadır: Pier Paolo Pasolini ve Lars Von Trier.

### 3.2.1. Pier Paolo Pasolini

Pier Paolo Pasolini İtalyan yönetmen, yazar, şair ve senaristtir. Yaşadığı döneme damga vuran faşist iktidarın karşısında haksızlıklara, baskılara, emperyalist düzene, içsel ve düşünsel yozlaşmaya karşı çıkmış ve yapıtlarında bu karşı çıkışı dile getirmiştir.

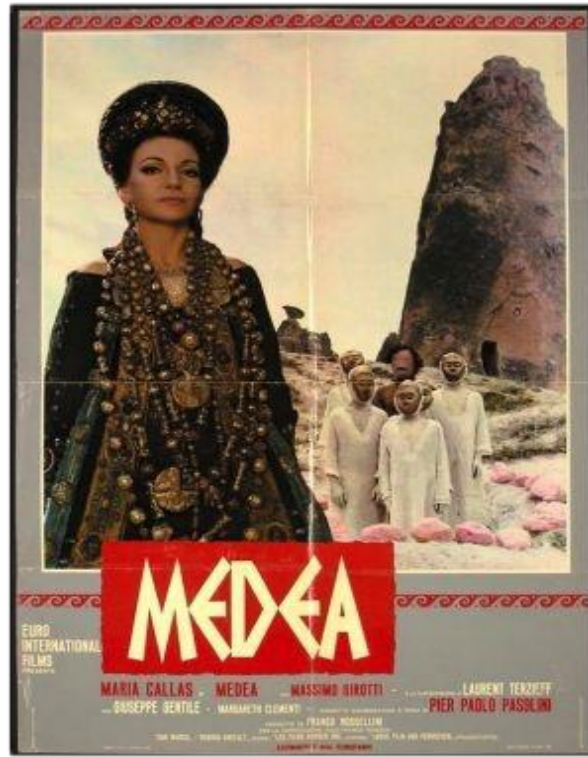
1957 yılında ilk sinema projesinde çalışmıştır. “Kral Oidipus” ve “Medea” gibi mitolojik temalar içeren filmler de yönetmiş olan Pasolini ağırlıklı olarak amatör oyuncular, doğal mekanlar kullanmış, diyalekte geniş yer vermiş ve bu yüzden realizme daha çok yaklaşmıştır. Filmleri başyapıt olarak görülen sanat adamı 1975 yılında haince planlanan bir cinayete kurban gitmiştir.

Medea, yönetmenin 1969 yılında İtalya, Fransa ve Batı Almanya ortaklığı ile çekilen filmidir. Yönetmenin kadim dostu, dünyaca ünlü soprano Maria Callas filmde Medea olarak karşımıza çıkmaktadır. Daha önce de opera sahnelerinde defalarca Medea rolünü canlandıran Callas, bu ilk ve tek sinema filminde hiç şarkı söylemez. Filmin çekimlerinin büyük bölümü Türkiye'nin Kapadokya bölgesinde yer alan Göreme Tarihî Millî Parkı'nda yapılmış ve bu durum, o dönemde iç ve dış basında büyük yankı uyandırmıştır. Pasolini'nin Göreme'yi tercih etmesindeki en büyük neden mitolojik çağlardaki bir köyün havasına çok uygun olmasıdır.

Filmin ilk yarısında Iason'un Argonotlular ile birlikte altın postu bulmak için Medea'nın ülkesine gitmesi anlatılır. Burada Medea'nın halkının ürünlerini korumak adına çeşitli ritüeller gerçekleştiren, adaklar adayan ve kurbanlar kesen insanlardan oluştuğunu görürüz. Pasolini'nin Kuzey Afrika kabile müziklerini kullanması da bu durumun altını çizmektedir. Genç bir adam kurban edilir; organları ve kanı ekinlerin üzerine saçılır. Pasolini bu kurban etme sahnesini uzun bir sekans halinde çekmiştir. Böylece Medea'nın kendi kardeşini aynı yöntemle öldürdüğü sahnenin dramatik etkisini arttırmıştır. Iason ve Medea, altın postu çaldıktan sonra Iason'un ülkesine giderler. Medea burada, üzerindeki barbar kıyafetlerinden kurtulur ve geleneksel bir Yunan kostümü giyer. Film genel olarak Euripides'in metnine bağlı kalınarak çekilmiştir. Medea'nın düğün hediyesi olarak zehirli elbise gönderdiği Glauce ve

babasının ölümünü Pasolini, iki farklı versiyonda göstermiştir. İlki; Medea'nın Glauce'un ölümünü nasıl hayal ettiğine dair bir imgelemdir ki burada Medea'nın görüntüsü pek çok planın üzerine bindirilmiştir. Glauce elbiseyi giydiğinde, giysi alev alır; o ve alevleri söndürmeye çalışan babası canlı canlı yanarlar. İkinci versiyonda ise Glauce, Medea'nın başrahipken giydiği elbiseyi giyer, aynaya bakar, bağırarak odadan çıkar ve duvarlara doğru koşup atlar. Babası da onu izler ve o da kızı gibi ölüme atlar. Sonrasında ise Medea, Iason'dan olma oğullarını öldürür ve evi ateşe verir. Iason çocuklarını gömmek için bedenlerini istediğinde ise Medea onu reddeder ve artık yapılacak bir şey kalmadığını söyler.

Pasolini, kendi tarzını ortaya koyarak çektiği filmde Euripides'in metnine bağlı kalmayı tercih etmiş; filmin atmosferinin Yunan tragediyalarına uygun olabilmesi için çekim mekanlarını ona göre belirlemiş, ve geleneksel müzik kullanımı ile bu durumu desteklemiştir. Yine de film, yönetmenin filmografisinde üst sıralarda yer almamaktadır.



Şekil 3.2: Maria Callas Medea Rolünde, 1969

### FİLMİN KÜNYESİ

Filmin Adı : Medea

Yönetmen : Pier Paolo Pasolini

Senaryo : Pier Paolo Pasolini

Oyuncular : Maria Callas, Massimo Girotti, Laurent Terzieff, Giuseppe Gentile,  
Paul Jabara, Margareth Clementi

Yıl : 1969

Süre : 106'

### 3.2.2. Lars Von Trier

1956 Kopenhag doğumlu Lars Von Trier, sıra dışı bir yönetmendir. Trier, ciddi anlamda sert üslubu, sahip olduğu farklı sinema dili ve her filminde ısrarla yargıladığı toplumsal değerlerle “auteur” bir yönetmen olarak karşımıza çıkmaktadır. İlk filminden itibaren meşhur sözünü haklı çıkarırcasına “Film dediğin ayakkabı içindeki taş gibidir” ilkesine bağlı kalmıştır.

Trier, “Medea”yı 1987 yılında, Danimarka televizyonu için çeker. Tam anlamıyla deneysel sinema olarak adlandırabileceğimiz bir saat on yedi dakikalık bu filmde Trier, daha sonra “Dalgaları Aşmak” ve “Karanlıkta Dans” filmlerinde oldukça geliştirdiği, daha kontrollü ve stilize teknikleri deneme fırsatı bulmuştur. Medea karakteri, Trier sineması düşünüldüğünde, filmlerinin merkezine acı çeken kadın figürünü yerleştiren yönetmen için mükemmel bir seçim olmuştur. Trier, bu filminin senaryosunu kendisi yazmamış, efsanevi Danimarkalı yönetmen Carl Theodor Dreyer’in Euripides’in eserinden uyarladığı; ancak hiçbir zaman filme çekme fırsatı bulamadığı senaryosunu kullanmıştır.

Yönetmen filmde yumuşak netleme ile yüksek kontrastlı fotoğraf stillerini kullanarak analog videonun kirli ve yetersiz kalan görüntülerini sessiz filmlerin soluk renkli ve bol grenli görüntülerine dönüştürmüştür. Bu haliyle görüntüler, antik bir tragedyayı anlatmak için ideal bir hale gelmiştir.

Trier’in filmi, Iason ve Glauce’nin düğün töreninin hemen öncesinde başlar. Öfkeli ve reddedilmiş Medea, sahilde yattığı yerde hırsla kumu avuçlamakta ve var gücüyle sıkmaktadır. Trier’in daha sonra filmlerinde kullandığı başrol kadınlarının tersine Medea, inandığı değerler uğruna hayatını veren bir kadından çok uzaktır. Çektiği acının somut bir nedeni olsa da eylemleri ve yarattığı sonuçlar intikam hissini ötesine geçmez. Filmde kaderin üstlendiği trajik rolü anlayan yalnızca Medea değildir. Oğullarını öldürmeye hazırlandığı sahnede büyük oğlu, sonunun ölüm olduğunu bildiği halde korkan küçük kardeşini annesiyle yalnız gitmesi konusunda ikna eder.

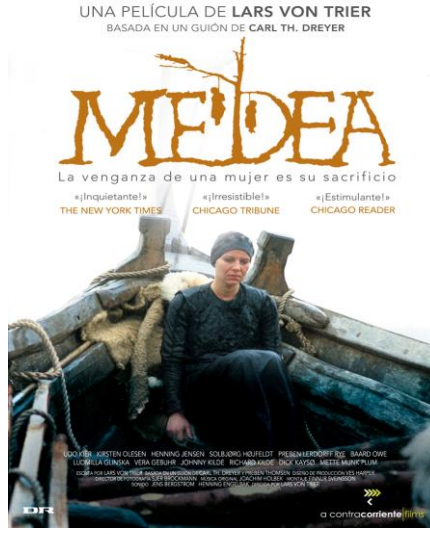
Trier, filminde başrol kadını, gürül gürül akan suların, sazlıkların, bataklıkların, dikenli bitkilerin olduğu bir yerde konumlamıştır ki buralar Medea’nın ihtiyacı olan zehiri topladığı yerlerdir. Videonun en büyük dezavantajlarından biri olan yetersiz

alan derinliğini bir avantaja çevirmiş; kadrajın önüne yerleştirdiği karakterlerini, onları kuşatan ve bastıran, gürültülü ve çalkantılı görüntülerin içine (dalgalar, rüzgarlı tarlalar gibi) düşer gibi göstermiştir. Sahilde yürüdüğü sahnede, dalgalardan oluşan bir duvara karşı küçücük kalmış Medea, bize karakterin içinde barındırdığı güç ve tutkuya dair harika bir çağrışımında bulunur. Trier bu filmde Medea'nın karmaşık karakterinin hem sempatik hem de canavarlaşan yönlerini göstermiştir. Medea bir kurban olduğu kadar filmin kötü karakteridir aynı zamanda.

Glauce ise kendini politik olarak yapılan bir evliliğin içinde bulmuş, genç yaşının verdiği cazibesinin farkında, masum diyebileceğimiz güzel bir gelin olarak karşımıza çıkmaktadır. Her zaman daha iyi ve daha sevimli şeyleri içinde barındıran Glauce, Iason'un peşinden gittiği bir idealdir. Ancak bu ölüm çemberinin içinde yer almak istememiştir. Filmdeki en vurucu sahnelerden biri Iason'la onu yatakta gördüğümüz sahnedir. Glauce, Iason'un hayatında başka bir kadın olmasından dolayı o kadar endişelidir ki Iason'la birlikte olmayı reddeder. Onun yerine ikili, yatakta aralarına bir bez parçası gerer ve Glauce'nin gölgesi mum ışığının yardımıyla Iason'un arkasına düşer.

Gerek imkansızlıklar doğrultusunda gerekse yönetmenin ilk filmlerinden birisi olması dolayısıyla Medea, Trier'in ses getiren filmlerinden olmamıştır.





Şekil 3.3: Lars Von Trier - Film Afiş, 1987



Şekil 3.4: Lars Von Trier - Filmden Bir Sahne, 1987

## FİLMİN KÜNYESİ

Filmin Adı : Medea

Yönetmen : Lars Von Trier

Senaryo : Lars von Trier, Preben Thomsen, Carl Theodor Dreyer

Oyuncular : Kirsten Olesen, Udo Kier, Henning Jensen, Beard Owe, Solbjørd  
Høfeldt, Preben Leiderff Rve, Ludmilla Glinska

Yıl : 1987

Süre : 76'

### 3.2.3. Medea mitinden yararlanan ressamalar

Geçmişten günümüze kadar birçok ressam mitolojik öğeleri eserlerinde kullanmıştır. Medea figürü de bunlardan biridir. Medea figürünü kullanan önemli ressamalardan bazıları: John William Waterhouse, Gustave Mareau, Ferdinand Victor Eugène Délocroix, Evelyn de Morgan ve Paul Cézannedır. Bu ressamalar kompozisyonlarında Medea mitosundan faydalanmışlardır.

#### 3.2.3.1. John William Waterhouse

1849-1917 yılları arasında yaşamış olan İngiliz ressam John Williams Waterhouse, neo-klasik ve ön-Raffaoloculuk akımlarını benimsemiş, mitoloji ve edebiyattan uyarladığı kadın resimleri ile ün kazanmıştır. Ressam 1907 yılında yaptığı “Jason and Medea” adlı tablosunda Medea’nın Jason’a altın postu alabilmesi için büyüü merhemi hazırladığı anı anlatmıştır( [https://en.wikipedia.org/wiki/Jason\\_and\\_Medea](https://en.wikipedia.org/wiki/Jason_and_Medea), 2016)



Şekil 3.5: Jason and Medea, 1907

### 3.2.3.2 Gustave Moreau

Fransız Sembolist bir ressam olan Gustave Moreau, 1826-1898 yılları arasında yaşamıştır. Çoğunlukla İncil’den ve mitolojik figürlerden esinlenen ressam 1865 yılında “Jason and Médée” adlı tablosunu yapmıştır. Bu tabloda Iason ve Medea’nın çıplak resmedilmesi ve yakınlıkları dikkat çekmektedir.



Şekil 3.6: Jason and Médée, 1865

### 3.2.3.4. Ferdinand Victor Eugène Delacroix

Fransa’nın en önemli romantik ressamlarından biri olan Delacroix 1798-1863 yılları arasında yaşamıştır. 1838 yılında yaptığı “Médée ou Médée furieuse” adlı tablosunda Medea’yı çocuklarını öldürmek üzereyken resmetmiştir. Delacroix’nin kompozisyonu oldukça etkileyicidir; çünkü ressam Medea’nın evlatlarını katletmeden hemen önceki anı, bütün gerginliği ve rahatsız edici yanıyla yakalamayı başarmıştır. Delacroix’nin kompozisyonu acımasız bir dürüstlük barındırır. Çocukları, Medea’nın elinden kaçmaya çalışmaktadırlar; bazı tabloların aksine durağan bir obje olarak resmedilmemişlerdir. Burada, trajik sonları kendi öz annelerinin elinden gelecek olan çocuklar korkmuş ve kafaları karışmış olarak resmedilmiştir. (<http://www.eugenedelacroix.org>, 2016)



Şekil 3.7: Médée ou Médée furieuse, 1838

### 3.2.3.5. Evelyn de Morgan

1855-1919 yılları arasında yaşamış olan İngiliz ressam, ön-Raffaeloculuk akımından etkilenmiş, bu akımdan gelen Burne-Jones'un izinden gitmiştir. Eserlerinde spiritüellik, mitolojik öğeler, edebi ve dinsel temalar, kadının rolü, ışık ve karanlığın metaforik kullanımı, yaşam ve ölüm ön plandadır.

Burada karşımıza çıkan bir kadının yine bir kadın tarafından anlatılmasıdır. 1889 yılında yaptığı bu tabloda de Morgan, Medea'nın erkekler tarafından geleneksel olarak anlatılan zalim, baştan çıkarıcı ve evlat katili temsilinin yerine büyücülük konusunda yetenekli bir kadın imgesi koymuştur. ([www.theclosetfeminist.ca](http://www.theclosetfeminist.ca), 2016)



Şekil 3.8: Medea, 1889

### 3.2.3.6. Paul Cézanne

1839-1906 yılları arasında yaşamış Fransız post-empresyonist bir ressam ve gezgin olarak bilinir. Empresyonizm ve Kübizm arasında bir köprü oluşturan Cézanne, modern sanatın gelişmesine yaptığı katkılar ve etkisi nedeniyle çoğu zaman modern sanatın babası olarak anılır.

Delacroix'nın Medea tablosunun bir reproduksiyonunu 1882 yılında "Medea (after Delacroix)" adıyla yapmıştır. Bu tabloda Cezanne, Delacroix'in tablosundan farklı olarak, resmin renkleriyle oynamış ve daha pastel renkler kullanmıştır.



Şekil 3.9: Medea (After Delacroix), 1882

### 3.3. Medea Metinlerinden Seçmeler

Mitoslar insanlığın kaderini tayin eden tanrıları, fantastik öyküleri ve kahramanlarıyla tragedyaı sonsuz kaynaklar olarak sunmuşlardır. Yazarlar "Altın Post" mitosunun içinden Medea ile Iason'un ilişkilerini kendilerine konu olarak seçmişlerdir. Dünya sana tarihi içinde Medea'nın yüzlerce uyarlamasından söz edilebilir. Hatta yönetmenlerin farklı Medea metinlerinden yola çıkarak bir temsil metni oluşturdukları hesaba katılırsa binlerce uyarlamadan söz etmek mümkündür.

Türkiye'de Güngör Dilmen'in Kurban adlı oyunu, Yüksel Pazarkaya'nın Mediha adlı oyunu, Tarık Günersel'in Altın Post adlı oyunu, Munis Faik Ozansoy'un Medea adlı

oyunu mitostan ya da Euripides'in Medea'sından esinlenerek yazılmış ilk akla gelen oyunlardır.

Medea'yı konu edinmiş Antik Yunan'dan günümüze kadar gelen oyunların neredeyse tamamının Euripides'in Medea'sının etkisiyle yazılmış olduğu görülür.

Birçok yazar mitosta yer alan Medea'dan ya da Euripides'in tragedyasından yararlanarak Medea'nın öyküsünü kendi yaşadıkları dönemin koşullarını ve kendi bakış açılarına göre tekrardan ele almış böylelikle Medea'nın öyküsü farklı şekillerde yorumlanarak anlama kazanmış ve seyirciyle buluşmuştur. Farklı dönemlerde farklı toplumlarda farklı tarzda dünyaca tanınmış yazarlar tarafından uyarlanmış çarpıcı Medea örneklerinden bazılarını incelemek, geçmişten günümüze Medea serüvenindeki değişiklikleri anlamak açısından faydalı olacaktır.

### **3.3.1. Euripides ve Medea**

Antik Yunan tragedya yazarları mitolojiden aldıkları hikayelere; kendi dünya görüşlerini, felsefi bakış açılarını, eleştirilerini, öğretilerini, beklentilerini ve önsezilerini yansıtıyorlardı. Fakat bunları mitolojik hikayeye zarar vermeyecek şekilde yapıyorlardı. Yani radikal bir değişiklikten söz etmek mümkün değildi. Euripides ise çağının problemlerini ele alarak inanç ve geleneklerin insanı sınırlayan, baskıcı tavrına karşılık düşüncenin özgürleşmesini savunan bir tragedya yazarı olarak çıkar. Euripides mitolojiden aldığı öyküleri ve kahramanları diğer Antik Yunan tragedya yazarlarından farklı olarak karakterleri daha derin işleyerek onları olması gerektiği gibi değil olduğu gibi göstermiştir. Oyunlarında daha gerçekçi bir anlatım üzerinde durmuştur. Döneminde ve sonrasında birçok eleştiriye maruz kalmış olsa da günümüzde Antik Yunan tragedya yazarları arasında önemli bir yer edinmiştir.

Euripides, Medea ve Iason ilişkisinin anlatıldığı Altın Post mitosunu ele almış ve bu mitosta yaptığı değişikliklerle Antik Yunan'da değer nesnesi olmayan kadının konumunu gözler önüne sererek kadın-erkek ilişkisini tragedyaya konu etmiş geleneklerin dışına çıkmıştır. “ O zamana kadar iyilikleri, erdemleri, kahramanlıkları gibi özellikleriyle tek taraflı işlenen efsanevi tragedya kişilerini içlerinde barındırdıkları karşıtlıklarıyla yani; iyi tarafları kadar kötü taraflarıyla ya da en kötünde bile iyi bir yön olabileceği düşüncesiyle son derece gerçekçi olarak canlandırmıştır.” (Gündüz, 2010: 49).

Euripides'in Medea karakteri Antik Yunan'daki kadınlardan oldukça farklıdır. Antik Yunan'da tragedya kahramanları genellikle erkek olarak yazıldığından; Iason'la beraber olabilmek için babasını terk edip, kardeşini öldürmekten çekinmeyen Medea; aşırı gururlu olma özeliğiyle de o dönemdeki erkek kahramanlara denk düşmektedir. Medea'nın bu yapısını Antik Yunan'daki diğer kadınlarda görmek pek mümkün değildi. Ayrıca bu davranışta bir kadın karakterini tragedyaya konu etmek ise; neredeyse mümkün değildi.

Euripides, önce bir kadın karakterini tragedyaya konu ederek, sonrasında da bu kadını derinlikli bir şekilde işleyip tam bir karakter boyutuna taşıyarak alışlagelmiş tragedya kurallarına aykırı ve cesur bir tavır sergilemiştir. Euripides'in Medea karakteri Antik Yunan kadınlarından oldukça farklıdır. Friedell, Antik Yunan toplumunda kadının konumuyla ilgili şunları söyler: “ Kadınlar hayatları boyunca başkalarının velayeti altındaydılar. Örneğin babanın, erkek kardeşin, kocanın, yetişkin oğulun. Buna karşılık kocanın yalnızca faydalanma hakkına sahip olduğu bir drahomaları vardı... Kadına toplum içinde, bir kadının hizmetini gerektiren bir kurban ayininde rahibe olarak ya da bir şenlik alayı sırasında figüran olarak yer verilirdi. Bunun dışında hayattaki asıl görevi evliliğe önce para sonra çocuk vermektir.” (Friedell, 2004: 184)

Euripides'in tragedyası erkek egemen bir toplumda kadınlara farklı bir bakış açısı geliştirerek, kadın- erkek kavramları farklı bir platformda tartışılmasına sebep olmuştur.

Euripides'in mitostan aldığı konuyu şekillendirirken yapmış olduğu değişiklik Medea'nın kocasından intikam almak için çocuklarını öldürme yolunu seçmesidir. Mitosta farklı sonlarla karşımıza çıkan Medea'yı Euripides kökünden değiştirerek, önceki tragedya yazarlarından farklı bir biçimde, salt mitosa bağlı kalmadan konuyu kendince şekillendirip Medea'nın çocuklarını öldürmeye götüren koşullarını da gözler önüne serer. “Medea, intikam hırsıyla çocuklarını öldürür. Euripides'in efsanede yaptığı birçok değişikliklerin en önemlisi Medea'ya çocuklarını öldürtmesidir. Tragedyanın merkezi, can noktası da işte budur.” (Müzeher, 1997:17).

Euripides'in tragedyasında Medea'nın çocuklarını öldürmesi sonraki yüzyıllarda Euripides'in kadın düşmanı olarak görülmesine neden olmuştur. Kimilerine göre Medea'nın bu eylemi seyirciyi Medea'dan uzaklaştırmıştır. Günümüzde Euripides'in

tragedyasını okuduğumuzda kadın düşmanlığından söz etmek mümkün olabilir. Yine de Euripides'i kadın düşmanı olarak tanımlamak doğru bir düşünce olmayacaktır. Bu duruma Erim'de şu şekilde açıklık getirir: "Kadınların problemleri üzerine ilgiyle eğilen, onların iç alemini bu kadar anlamış görülen Euripides'in kadın düşmanı olarak tanınmasını, hiç çekinmeden gerçekleri ortaya koyan mutlak realizminde aramak gerekir. Kadın için en büyük şerefin kendisinden hiç bir şekilde bahsettirmemek olduğu kabul edilen bir toplumda kadın tabiatını ve hayatını alışılmamış bir cüret ve açıklıkla incelemek, onun kendine mahsus bir kişiliği olabileceği ve bunu anlayışla karşılamak gerektiği fikrini ileri sürmek hafsalanın alamayacağı bir şeydi."(Müzehher, 1997:4).

Euripides'in oyununun Antik Yunan'da nasıl bir baskı altında yazıldığı gözden kaçırılmamalıdır. Bu bağlamda Euripides kadının toplumdaki yerini başka bir ülkeden gelen kadının konumunu, becerisini, zekasını, gururunu, yapabilirliklerini etkili bir şekilde kullanmıştır. Euripides tragedyasında intikam ve adalet konusunu çarpıcı bir şekilde işlemiştir. Sevda Şener Medea'daki intikam ve adalet konusuna şu şekilde değinmiştir: "Medea öcünü mükemmel alabilmek için her şeyini feda etmeye hazırdır. O yalnızca çocuklarını kurban etmekle kalmamış aynı zamanda onurunu ve özgür bir hayatı da reddetmiştir. Ona kalan eylemi sonucunda, kardeş, evlat ve tanımadıklarının cinayetleri-suç ve vicdan azabıdır. Oyunda ortaya serilen kadının toplumdaki rolü ve buldukları pozisyonudur. Geçmişten günümüze baskılanma kadınları sıkımsı, bunaltmıştır. Medea baskının ve ezilmenin nasıl olduğunu ve sonuçlarını işaret etmek anlamında değer taşımaktadır. Yazar hem Medea'nın karşı karşıya kaldığı ihaneti, haksızlığı, baskıyı sergileyerek toplumu ve toplumda yaşayan insanların ahlak çöküntüsünü sergilemiş hem de oyununu Medea'nın kralı ve kendi oğullarını öldürdükten sonra hiç ceza görmeden çekip gitmesiyle sonuçlandırarak analık sevgisi, toplumsal adalet gibi temel değerlerin varlığına kuşkuyla baktığını göstermiştir." (Şener, 2003)

Medea uğradığı haksızlıkla ezilmişlik ve hiçlik duygusuna kapılır ve bunu sonucu olarak çocuklarını öldüren katil anne figürüne dönüşür. Altın post hikayesinde bir kahraman diye anılan Iason'un kahramanlık hikayesine katkıda bulunan tek bir isim vardır; Medea... Iason'un altın postu alabilmesi için elindeki bütün imkanları kullanan, babasını terk eden, kardeşini öldüren Medea karşılık olarak aldatılmış ve kovulmuştur.



Medea bunu kabullenemez. Kendisini yıkıma uğratan erkeğe savaş açar ve kazanır. Öcünü iki erkek çocuğunu öldürerek alır. Bu durum kendisini de yaralayacaktır; fakat Iason'un neslini devam ettirme şansını böylelikle elinden almıştır.

Erim'e göre; "Trajedinin merkezi, can noktası işte budur. Euripides'ten önce trajedide mühim olan unsur efsane ve hikayeydi. Kişilerin karakterlerine ona göre şekil verilir. Halbuki Euripides'in bu oyununda hareket noktası Medea'nın kişiliği, onu bu korkunç cinayeti işlemeye sevk eden karakteridir. İlk defa olarak bir trajedide önemli olan dış şartlar değil, kişinin içinde var olan ve bu dış şartlara karşı reaksiyonuna yön veren iç kuvvetlerdir. Medea bu iç kuvvetlerin çarpıştığı bir dramdır. Olayla başından sonuna Medea'nın etrafında döner." (Müzehher, 1997:17).

Euripides'in mitosta farklı olarak yaptığı diğer bir değişiklikte Medea'nın Egeus'la karşılaşması ve onun sayesinde Atina'ya sığınmasıdır. Medea çocuğu olmadığı için yakınan Egeus'la yaptığı sohbette bir erkek çocuğunun olmasının ne denli önemli olduğunun ayırdına varır. Bu durum çocuklarını öldürerek Iason'dan intikam alma fikrini doğurur. Oyunun sonunda Medea çocuklarını öldürdükten sonra Egeus'un yanına sığınır.

"Iason çok parlak bir evlilikle gücünün doruğuna çıkar. Kendi öz babalar ve oğullar soyunun soylu çizgisinin temellerini atarken, onun için her şeyi feda eden Medea'nın büyük bir yenilgiye uğraması ona dayanılmaz bir acı vermektedir. Ne yolla öç alacağını saptar: Iason'u çocuksuz kılacaktır. Ataerkil değerlere göre oğlu olmayan erkek tam anlamıyla erkek değildir. Erkek evlatsız ölmekse soy zincirinin koparılması demektir. Önce Iason'a olan sevgisinden kendi erkek kardeşini öldürmüştü. Şimdi ise ona karşı duyduğu nefretle Iason'un kendisinden olan oğullarını öldürmektedir. Medea öcünü almakla kalmamış anaerkil soya karşı işlediği cinayeti ataerkil soya karşı işlediği cinayete ödemiştir. Iason erkek evlattan yoksun, yıkılmış bir erkek olarak kalakalmıştır." (Evelyn, 1983: 231-232).

Euripides mitostaki altın post hikayesini ele alıp bir erkeği kahramanlaştırmak dururken Medea'nın öyküsünü ele alıp bir kadının ötekileştirilmesine vurgu yapmış ve Medea karakterini yaşamın öznesi konumunda değerlendirerek evrenselleştirmiştir.

Antik Yunan'da yiğitlik, fazilet, erdem gibi kavramlar yalnızca erkeğe özgü değerler olarak görüldüğünden tragedyalarda kadın ta ki Euripides'e kadar yer almamıştı.

Euripides tragedyalarında kadının toplumsal sıkıntıları gözler önüne sermiş bir yazardı. Erim’inde belirttiği gibi Euripides gerçek bir fert olarak kadını incelemiş onunda bir ruh hayatı olduğu, gerekirse bir erkek gibi yiğitlik göstereceğini ileri sürmüştür.(Müzehher, 1997:8).

Erim Euripides’in tragedyalarında kadına yer vermesinin nedenlerini de şu şekilde dile getirir; ”Kadınların çağdaş Atina toplumundaki ezilmiş durumuna karşı duyduğu acıma ve her geleneğe olduğu gibi buna da karşı koyma isteği şüphesiz eserlerinde kadın konusuna neden bu kadar önem verdiği düşüncesini izah edecek sebeplerden biridir... Epostan aldığı mitolojik hikayeleri 5.yüzyıl Atina toplum şartları içerisine oturtmuş bu anagronizm yoluyla kendi çağdaşı olan kadınların problemleri üzerine eğilme imkanı bulmuştur... Kadınları konu olarak çok çekici bulmasının diğer bir sebebi de insanın tabiatında yaratılıştan mevcut ilkel kuvvetlerin, iç güdülerin kadın ruhunda daha büyük bir güçle kendini göstermesidir. Barbar kadınları bazı eserlerine konu olarak seçmesine sebep olsa olsa Yunan kadınlarını ezen baskıların bağından uzak kalmış imkan nispetinde tabiiliğini kaybetmemiş kadınların kişiliğini incelemek isteği olmuştur.”(Müzehher, 1997:9-13).

Tragedyalarında eylemlerine kendi karar veren yani tanrısal bir zorlama olmaksızın hareket eden ve iyi ya da kötü sonuçlanan her türlü şeye göğüs geren bireyleri tragedyanın merkezine taşımıştı. Erkek egemenliği altında hareket eden tüm kadınların haklı ve haksızlıklarını tüm açıklığıyla işlemiştir. Döneminde düşünür, psikolog, şair ve halk eğiticisi gibi sıfatlarla anılan Euripides kadının problemlerini, ruh halini ve kadına verilen değeri gözler önüne sererek Antik Yunan döneminde yaşanan bu sorunların tekrar araştırılması, üzerinde düşünülmesi ve ele alınıp yeni çözümler üretilmesi gerektiğini eserleriyle seyirciye anlatmaya çalışmıştır. (Müzehher, 1997:133).

Bütün bunların ışığında Euripides’in kadın düşmanlığından söz edilebilir mi? Medea toplum tarafından öteki olarak görülen kadından farklıdır. Dönemin kadın figürüne uymadığından sevdiğiyle birlikte olabilmek için kardeşini öldürmesi ve sonrasında da sevdiğinden intikam almak için çocuklarını öldürmesi ve tanrılara karşı gelmesi Medea’yı hem cinsleri arasında da öteki yere koyar.

“Kişileri özellikle de kadınları alışlagelmiş sınırlamaların ve toplumca beklenen kalıplar dışında şekillendiren Euripides, sözcükleri günlük hayatta kullanılan dilden seçen bazı retorik teknikleri ve kurallarını kullanımıyla manzum biçimde yazan

tragedya şairlerinden farklılaşarak düz yazıyı da eserlerinde etkin biçimde kullanmıştır. Bu da sanatsal üstünlüğe kavuşma yolunda ve uygulanan kurallar sonucunda katı kuralların takip edilmesini gerektiren dilde nispeten kırılmaya, sanatsal anlatımla desteklenen daha gündelik bir dile ulaşmaya neden olmuştur.” (Gündüz, 2010:82)

Kadınların sahneye çıkmadığı bir dönemde erkek bir yazar tarafından yazılıp, kadın maskeli ve kadın kostümleri giyen bir erkek tarafından canlandırılan Medea, Euripides sayesinde o dönemde hayat bulmuş ve günümüze kadar gelmiştir.

### **3.3.2. Seneca ve Medea**

Antik Yunan dönemindeki hareketli tiyatro yaşantısı Roma döneminde de devam etmekteydi. Ancak Antik Yunan’daki gibi gerek sahneleme gerekse oyunculuk açısından estetik ve üstün performans beklentilerinden uzaktı. Antik Yunan’daki Dionysos’un rahipleri sayılan toplum tarafından onurlandırılmış oyunculara Roma Tiyatrosu’nda yaşamak zordu. Roma dönemi oyuncuları genellikle eğitimsiz kölelerden oluşmaktaydı. Özdemir Nutku Roma dönemindeki oyuncular için şu açıklamaları yapar: “ Bunların büyük bir bölümünün eğitimi yoktu. Konuşma dersi de almadıklarından daha çok hareketle oynarlardı. Yunan’da oyunculuk ritüelistik bir yücelik taşıırken, Roma’da oyunculuk eğlencelik sayılıyordu... Bunların çoğu çok gürültülü, okuma-yazma bilmeyen, günü birliğine ekmek parasını çıkarmaya çalışan kişilerdi. Çoğu serseriydi ve başka işlerle de uğraşırlardı.” (Nutku, 2002:43).

Roma’da tiyatro yaşantısı belli bir estetik seviyesinde uzaktı. Fars, parodi ve taşlama özellikleri barındıran bir oyun geleneği mevcuttu. Bu dönemde Antik Yunan’da görüldüğü biçimiyle bir tiyatrodan söz etmek mümkün değildi. Roma seyircisi sözün aksine harekete, düşünceden çok heyecana düşküdü. Seyircinin gönlünü kazanmak ve heyecanlarını diri tutabilmek için cinselliği göstermekten çekinmeyen, kaba-saba, açık-saçık fahişelere, zinaya ve korkunç ölüm sahnelerine oyunlarında sık sık rastlanmaktaydı. Özdemir Nutku dönemden şu şekilde bahseder: “Roma seyircisi özellikle melodramatik duygulardan, heyecanlı sözlerde, çarpık kişiliklerden, akla gelmeyecek kötülüklerden hoşlandığından sahnelenen eserin görsel yanı dramatik yapısına tercih edilmiştir. Kaba hareketlerini, el şakalarını, cinselliği ve gösterişli sahneleri tercih eden Roma seyircisi, isteklerini yerine getirmekten çekinmeyen sahneleme biçimlerini ve oyuncuları göklere çıkarmıştır. Oyuncuların tek

düşündüklerinin seyirciyi ustaca güldürmek olduğu Roma tiyatrosunda jestler ve mimikler daha gerçekçi bir tarzda kullanılırken Antik Yunan'da görülen maske artık ortadan kalkmış ve kadın rolleri mimus ve pantomimusun geliminin ardından kadınlar tarafından oynanmaya başlamıştır.”(Nutku, 2002:47)

Roma dönemi tiyatrosu Antik Yunan'dan çok farklı bir gelişim göstermiştir. Kadınların sahnede yer alabilmeleri artı bir özellik gibi görünse de kadın rollerinin genelde profesyonel fahişeler tarafından oynanması ve cinselliğin tüm yönleriyle bu kadınlar üzerinden gösterilmesi Roma tiyatrosuna eleştirel bir bakış açısı getirmiştir.

Sahnedeki oyuncuların mimiklerini görmek isteyen ve oyuna ağır bir hava verdiğini düşünen seyirciler nedeniyle maskeler genellikle kullanılmamıştır. Maske kullanımının tercih edildiği zamanlarda ise ya çok gerçek ya da tam tersine abartılı ve grotesk olarak kullanımı söz konusuydu.

Her ne kadar Roma döneminde tragedya öz ve biçim olarak seyircinin ilgisini çekmemiş olsa da bu dönemde önemli tragedya yazarları mevcuttu. İ.Ö.4-İ.S.65 yılları arasında yaşamış olan Lucius Anneus, Seneca Roma tragedyasının en önemli temsilcilerindendi. İspanya'nın Cordoba şehrinde eğitilmiş bir ailenin çocuğu olarak dünyaya gelen Seneca, Roma edebiyat tarihinde döneminin önemli kişileri arasında yer alır.

Seneca M.S. 1.yüzyılın ortalarında Roma'nın önce gelen düşünce adamlarından biri olarak Neron saltanatının imparatorluk politikasına yön veren kişilerden biri olur. Ancak M.S.41 yılında Cladius Seneca'yı sürgüne yollar. Sürgünde doğa bilimleri ve felsefe üzerine çalışan burada üç inceleme yazan Seneca M.S.49 yılında Cladius'un karısı Agripa'nın etkisiyle Roma'ya geri döner. Seneca bu yıllarda güçlü bir çevre edinmesine yardımcı olan zengin bir kadınla evlenir ve geleceğin imparatoru Neron'un özel öğretmeni olur. M.S.54 yılında Cladius'un öldürülmesiyle Neron başa gelir ve halk önündeki ilk konuşması Seneca tarafından hazırlanır.

Seneca Roma'nın karşı karşıya olduğu sorunların analizini yapıp Burrus ile birlikte sorunları çözmek amacıyla bir dizi mali ve adli reformlar başlatmışlar ve kölelere karşı daha insani bir politika geliştirmişlerdir. Burrus'un ölümüyle birlikte görevden çekilen Seneca kendisini felsefeye verir ve bir çok eser yazma imkanı bulur. Görevden çekildikten üç sene sonra Gaius Calpurnius Piso'nun Neron'a karşı

düzenlediği komploya katılmakla suçlanır ve Neron tarafından kendini öldürmesi istenir. Stoacı bir davranışla bilek damarlarını keserek hayatına son verir.

Büyük bir dil ustası olarak da anılan Seneca'nın yapıtları 16. ve 18.yüzyıllarda hem içerik hem de uslub açısından edebiyatları özellikle de denemelere vaaz ve ahlak yazılarına örnek olmuş. Calvin, Rousseau ve Montaigne gibi yazarlarda Seneca'nın yapıtlarından etkilenmişlerdir.

Seneca'nın Antik Yunan tragedyalarından uyarladığı dokuz tragedyası Medea, Öfkeli Hercules, Pedra, Agamemnon, Troyalı Kadınlar, Oidipus, Fenikeli Kadınlar, Hercules Eta'da,Thyestes Roma döneminden günümüze kadar gelmiştir.

Aziz Çalışlar Seneca'nın tragedyalarını şu şekilde değerlendirir: "Seneca'nın tragedyaları oynanmak için değil okunmak (ya da okunduğunda müzik eşliğinde ve sözsüz oyunla temsil edilmek için) yazılmış oyunlar olup belli bir sahne düzenini ve tekniğini gerektirmez. Başlıca söz sanatına dayanır. Olaylar ve karakterler sözsel anlatımın yaratacağı etkinin yanında ikici dereceden bir önem taşıdığı gibi karakter çizimide değişken ve çok yönlü değildir, kalıplaşmıştır. Ne var ki gerçekleştirilemeyecekte olsa bu tragedyalardaki kanlı ve tabiatüstü yaratıklarla dolu sahneler entrika düzeni, ölümden korkmama, dehşet ve vahşetin ağır bastığı korkulu ve boğucu bir hava ve tiranların suçluluğu gibi konusal özellikler bize Roma'nın o günkü havasını yansıtır. Seneca yalın latincesi, edebi öğelerle yüklü oyun dili,5 bölümlü oyun yapısı, hayal gücüne açık sahneler ve tragedyaya has çarpıcı özellikleriyle klasik Fransız tragedyası ,Rönesans ve Barok dönemi İngiliz tragedyası üzerinde geniş etkiler bırakmıştır." (Çalışlar 1978: 284).

Özdemir Nutku ise Euripides'i örnek alan Seneca'nın tragedyalarının Euripides'in gerçekliğinden uzak olduğunu vurgu yapar. Ve bunu şu şekilde anlatır: "onun tragedyalarındaki sahneler abartılmış duyguları, melodramatik görünüşleri kapsar. Etki yapabilmek için çok kanlı sahneler yazmıştır. Uzun tiratlarla bazı sahneleri sıkıcı olduğu gibi çok etkili sahnelerde ortaya çıkartmıştır. 18.yüyülda Fransız klasik yazarlarından Corneille ve Racine onun eserlerinden faydalanmışlardır. Seneca'nın bütün oyunlarında ağır bir hava ve karamsarlık vardır. Ama bu karamsarlıkta bir canlılık yoktur. İnandırıcı değildir. Koroyşa konuyla ilgisi olmayan bir öğedir. Ancak sahne aralarında kendi başına, konunun uzağında ahlaksal düşüncelere yönelir. Seneca Antik Yunan tragedya yazarlarından değişik olarak öldürme sahnelerini seyircinin gözü önünde geçirir. Medea çocuklarını sahnede öldürür. Thyestes'te

insanlar sahnede parçalanır ve Thyestes'in çocuklarının başları sahneye getirilir. Bütün bunlar Seneca'nın tragedyelerinin sahnede oynanmaları yönünden sakıncalı bir duruma getirir." (Nutku, 1985: 76-77).

Antik Yunan döneminden çok daha farklı bir toplum yapısına sahip olan Roma döneminde eserler veren Seneca için, Medea'yı kabullendirmek çok daha kolay olmuştur. Roma döneminde daha güçlü bir konuma gelen kadın daha bağımsız hareket edebiliyor özgürlükler konusunda daha rahat davranabiliyor ve sosyal yaşamda da aktif bir rol alıyordu. Böyle bir ortamda Seneca'nın Medea'sı, bir kadının yapabildiklerinin göstergesi olarak ortaya çıkıyor yabancı bir vatandaş ve üstün büyücülük yetenekleriyle, Roma döneminde daha etkili bir kadın figür halini alıyordu.

Samim Sinanoğlu Seneca'nın Medea metninin önsözünde, Seneca'nın tragedyasının, Euripides'in tragedyasından esinlenerek yazıldığını ancak Seneca'nın Medea'sının kendine has yenilikçi bir tarzının olduğunu söyler. Örneğin Euripides'te olduğu gibi çocuklarını öldürme planı ilk sahnede söz konusu değildir. Euripides'in Medea'sı çocuklarının kendisiyle beraber sürülmemesi için istekte bulunur. Seneca da ise Medea artık kendinin olmayan çocuklarını öldürür. Medea'nın ana yüreğinde ne fırtınalar kopar, öfke sevgiyle boğuşur. Iason da bu tragedya da haksız sert ve tiksindirici bir karakterden uzaktır. Euripides'in tragedyasında çocukların ölümünü sahne üzerinde gösterilmezken, Seneca'nın tragedyasında Medea çocuklarını sahne üzerinde öldürür. Bunun dışında diyalogların canlılığı, koronun çok sık bir şekilde mitosa başvurması ve Medea'nın büyücü kimliğinin daha da ortaya çıkması gibi yeniliklerden söz edilebilir. (Medeia, 2009: 76-77).

Samim Sinanoğlu Seneca'nın huzursuz keskin ve sert tarzını başarılı bir çeviriyle Türkçe'de de devam ettirmiştir. Metinde düşüncelerin dıştan seslendirilmesine olanak sağlayan ifade biçimleri, seyirci tarafından kolaylıkla algılanması sağlanacak biçimde işlenmiştir. Düşüncelerdeki karmaşık yapının şimdiki zamanla geçmiş zaman arasındaki gitgellerle kurgulandığı anlatım biçimi, oyun kişisini kendisi ve başkalarıyla hesaplaşmaları, soru sorma amacı taşımayan sorularla desteklenmiş ve karışık duygular açıklamalar ve bolca kullanılan noktalama işaretleri ile işlerlik kazanmıştır. (Gündüz, 2009: 6-7)

“Günahdır diye düşünme; utancı defet, senden uzak olsun. Temiz ellerle alınacak intikam basittir. Öfkeyi atıl! Uyumuşsun, uyan! ... Ah aptal, ne acele ettin? Keşke

düşmanımın o kadından çocukları olaydı! ... İşte şimdi Medea'yım; deham kötülükle beslendi. İyi ettim, evet ne iyi etmişim de kardeşimi kaçırmış, parça parça kesmişim, babamın gizlediği mukaddes definesini elinden almışım, ne iyi etmişim de ihtiyarı öldürsünler diye kızlarının eline silah vermişim! Ey ıstırap çeken gönlüm, sen yalnız dile: nereye olursa olsun, atacağım el acemi değildir.”(Medeia, 2009: 46-47). Yukardaki paragraf Seneca'nın kullandığı huzursuz keskin ve patetik biçime uygun bir örnektir.

“Dehşetinden kalbim atıyor, elim kolum uyuşmuş, donmuş; içim titriyor... Öfkem geçti: Artık kadın değil onun yerine yine anneyim. Kendi çocuklarımın kendi oğullarımın kanını mı dökeceğim? Ben ne diyorum? Hani çılgınca öfke! Şu görülmedik cinayet, şu korkunç günah benden de uzak kalsın; bu zavallıların suçu ne? Suçları babalarının Iason, analarının da Medea olması... Ölsünler, onlar benim değildir, yok olsunlar onlar benimdir! Bir günahları, bir kabahatleri yok, masumdurlar: itiraf ediyorum. Ama kardeşim de masumdu. Ey gönlüm; niye böyle kararsızsın? Yüzümden akan bu gözyaşları ne? Niye beni böyle hiddet ve sevgi ayrı ayrı yollara sevk ediyor? Kararsızlık içinde bırakıyor. Şiddetli rüzgarlar birbirleri ile coşkun savaşa atılınca deniz nasıl uyuşmayan dalgalar sürer de şaşkın sular kaynaşır, benim kalbimde öyle dalgalanıyor . Öfke sevgiyi, sevgi öfkeyi kovuyor. Ey ıstırap dolu kalbim, sevgiye yer ver!

Buraya gelin, hüznü dolu evimin biricik tesellisi, sevgili oğullarım, gelin, bana sarılın, beni kucaklayın. Babanız sizi kaybetmemiş... Ne çıkar.” (Medeia, 2009: 47).

Seneca'nın Medea'sında an an yumuşak sakin cümleler, hızlı bir geçişle kısa ünlem ve emir cümlelerine dönüşerek, Medea'nın yaşadığı çıkmaz kararsızlık ve öfke net bir şekilde ortaya serilir.

Sonuç olarak Seneca'nın Medea'sı, Euripides'ininki gibi aynı kurgu üzerinden ilerlese de, yaklaşık beş yüz yıl sonra Roma döneminde yazılmış bu metin, dil, üslup ve tragedyaya getirilen bazı yenilikler açısından farklılıklar taşımaktaydı. Günümüze kadar ulaşmış olan bu metnin, özellikle de bazı bölümlerinin, seyirciyi etkisi altında bırakması açısından değerlendirildiğinde, Euripides'in kurgusundan daha güçlü olduğu söylenebilir. Ayrıca, Seneca'dan sonra Medea karakteri ile ilgilenen yazarların, Euripides kadar Seneca'nın metnine de ilgi gösterdikleri görülür.

### 3.3.3. Dario Fo ve Medea

Günümüzde yaşamını sürdüren ve en önemli tiyatro adamlarından biri olan Dario Fo 1926 yılında doğmuştur. Çağdaşı olan diğer tiyatro yazarlarından farklı olarak; oyunlarının hem yazarı, hem yönetmeni, hem oyuncusu, hem de sahne tasarımcısıdır. Dario Fo 1952 yılında başladığı profesyonel tiyatro yaşantısını, günümüze kadar sürdürmüş ve sürdürmeye devam etmektedir. Oyunları genellikle güncel sorunları barındırdığından, Dario Fo tiyatro karikatürçüsü, toplumsal kışkırtıcı ve radikal palyaço olarak da anılır. Dario Fo, France Rame ile evlendikten sonra 1959 yılında Dario Fo - France Rame Topluluğu'nu kurarak ajit-prop tiyatrosunu geliştirmişlerdir. Çoğu araştırmacı oyunlarının temelde Commedia dell'arte geleneklerine bağlı olduğunu söylese de, Dario Fo sık sık “resmi olmayan solculuk”la kaynaşmış olan oyunlar oynadıklarını dile getirir. Bu konuyla ilgili Özdemir Nutku'nun görüşü de şu şekildedir:

“Zaman zaman onun kaynağının comedia dell'arte olduğunu söyleyenler çıkmışsa da bu yanlıştır. Comedia, kalıplı stereotipler kullandığı gibi hiçbir politik yönelişi yoktur. Öte yanda, Fo'nun politik taşlaması, X. ve XI. Yüzyıllardaki, patlayan politik özgürlüğün yaşandığı feodalite sonrası dönemde, İtalya'da ortaya çıkan, toplumsal ve siyasal taşlamaya yönelik güldürü biçiminden kaynaklanır. Feodalizmin hızla ortadan kalkması sonucunda, özgürlük sarhoşluğu içinde, halkın arasına karışan soytarılar ve komedyacı oyuncular, arta kalan feodal beylere ve halkı yüzyıllardır baskı altında tutan Kiliseye karşı, Pazar yerlerinde, alanlarda, sokaklarda, halk diliyle skeçler, kısa oyunlar oynuyordu. Fo, bu dönemin geleneğini çağdaş boyutta sürdüren modern politik sanatçı kimliğindedir” (Özdemir, 2002: 363)

Dario Fo ve France Rame 1968'de İtalyan Komünist Partisi ile bağları olan başka bir toplulukla fabrika, park, spor sahası gibi büyük kitlelere ulaşabilecek yerlerde oyunlarına sergilemişlerdir. 1997 yılında “Bir Anarşistin Kaza Sonucu Ölümü” adlı oyunuyla Nobel Edebiyat ödülünü almıştır. Dario Fo, oyunlarında güncel ve toplumsal sorunları dile getirir, oyunlarında devlet terörü ilişkisi ve adalet sistemini, devletin kendi içindeki çelişkilerini eleştirir. Dario Fo'nun politik konulardaki radikal tutumunun temelleri hiç şüphesiz eski demiryolu işçisi ve Sosyalist parti üyesi babasına dayanmaktaydı.

Dario Fo ve France Rame 1977'den sonra feminizmin hareketlendiği dönemde “Kadın Oyunları” ile İtalya'da ve tüm dünyada başarı kazanmışlardı. Kadınların tüm



sorunlarını ve sistemin onları nasıl aşağıladığını oyunlarında aktaran, kadınların cinsel sıkıntısını, işçi kadını, işkence gören kadını, tecavüze uğrayan kadını halkın diliyle, sahneden seyirciye sunan yapılarıyla çoğu kez halk tarafından kucaklanırken zaman zaman da sistemin sansürlerine baskılarına ve yasaklamalarına da maruz kalmışlardır.

Dario Fo ve France Rame'in bütün oyunlarını Türkçe'ye çeviren ve bu yazarların Türkiye'de ki telif haklarıyla ilgilenen oyuncu ve çevirmen Füsün Demirel, bu yazarların "Kadın Oyunları" adlı kitabının arka kapağında, "Kadın Oyunları" ile ilgili şunları söyler: "Kadın oyunlarının sayfalarını çevirmeye başladığınızda; Çarmıha Gerili Meryem Ana, Filistinli Bir Kadın, İşçi Kadın, Mahkûm Kadın, Tecavüze Uğrayan Kadın, Teröristin Anası, İşkence Gören Kadın, Partizan Ana, Romalı Lisistrata, Medea ve diğerleriyle tanışacaksınız. Bu oyunlar onların monologları, ancak aldanmayalım, yaşamda olduğu gibi buradaki her oyunda da başkahraman daima bir erkektir. Bu oyunlarda kadın ve erkeğin sonsuz yaşam serüveni, sevdaları, tutkuları, acıları, ihanetleri anlatılır. Okurken, zaman zaman ağlatan ve çok güldüren yaşam serüvenleri... Ancak, Moliere'in söylediği gibi "gülmek, zekâ ve kavrama işidir. "Ağlamaksa camın üzerindeki su tanesi gibi hoş ve boş olmamalı. Önemli olan oyunlardaki politik söyleme tüm kadın ve erkeklerin katılımı, bunu paylaşabilme yetisi ve keyfi". (Fo, 1992)

Erkekler tarafından aşağılanan, her türlü şiddet, taciz ve zorlamaya maruz bırakılan, bu da yetmezmiş gibi ötekileştirilerek cezalandırılan modern kadının hikayelerini oyunlarında anlatmayı tercih eden Dario Fo ve France Rame, "Kadın Oyunları"nda Medea karakterini de kullanmışlardı. Dario Fo'nun Medeası anlatıya dayalı bir oyundur, Antik Yunan'dan günümüze halk tiyatrosu geleneği ve anlatım biçimi korunarak oluşturulmuş bu metin, günümüz değerleri ekseninde yazılmış olup, tek bir oyuncu tarafından oynanması ve anlatım formu özelliklerine sahip olması bakımından diğer Medea oyunlarından farklıdır. Dario Fo'nun Medea'sı tehdit etme korku yaratma ve bu yolla kendini ifade etme olanakları doğrultusunda kurgulanmıştır. Euripides'in ve Seneca'nın metinlerin de olduğu gibi erkek egemen sisteme karşı bir duruş sergilemeye çalışan Medea'nın en büyük kozu bu oyunda da yine çocuklarıdır. Medea'nın, erkek egemen sistemin gelecekteki parçası olan çocuklarına biçtiği son acımasızdır. Kocasından uğradığı ihanete, başka kadınlarda aynı şekilde oğulları tarafından uğrayacaktır. Medea, bu çarkın bir parçası

olmasını istemediği oğullarının sonunu hazırlayarak aslında en ağır cezayı kendisine kesecektir.

Dario Fo, Medea’da seçtiği özenli kelimeler, kullandığı cümle yapıları, konuyu anlatım tercihleri ve biçimiyle gerek sahneleme, gerekse oyunculuk açısından, hem yönetmene, hem de oyuncuya sınırsız bir oyun alanı sunar. Örneğin, sahne üzerinde gösterilmeyen ve oyunun devamında da anlatılmayan çocukların sonu, Medea’nın sözleriyle anlatılır ve seyirci zihinsel bir canlandırma sürecine götürülür.

“Kaniyor... Tatlı kan... Akıyor... Onların bu vücudun birer parçası olduklarını unut, yüreğim... Kaniyor... Bağırıldıklarında sakın titreme. “Ana merhamet ana...” “Canavar dişi köpek, lanetli, insanlık dışı ana, alçak” diye herkes bağırarak kapının dışında” (Fo, 1992)

20. yüzyılda çağdaş bir yazarın Medea’sı da, tıpkı 2500 yıl önce yazılmış Medea gibi isyankardır ve körü körüne bağlanılan kadınlık kaderine karşı çıkar. Oyundaki şu sözler bunun açık bir göstergesi niteliğindedir: “Hepimiz bu dönemleri yaşadık, Medea... Ama zaman geçip gidiyor... Erkeğimizin yeni bir et, yeni bir cilt, yeni göğüsler, taze bir ses ve yeni bir dudak araması biz kadınların kaderi... Her zaman dünyanın yasası budur!

Bana hangi yasadan bahsediyorsunuz? Ey kadınlar? Bu yasayı siz kadınlar mı düşündünüz, konuştunuz ve yazdınız? Sonra da meydanlarda trampete vurup, bu yasanın kutsal olduğunu mu duyurdunuz? Erkekler... Erkekler. Erkekler bu yasayı bize karşı düşündüler, yazdılar ve kutsallaştırdılar.

Kralın imzasıyla kutsallık kazandı. Hayır, Medea, o doğaldır, doğal olanıdır: Erkek dayanıklıdır, uzun zamanda yaşlanır.” (Fo, 1992)

Oyunun sonunda da Medea, dolayısıyla da Dario Fo ve France Rame, değişmez kadınlık durumuna şu şekilde güçlü bir vurgu yapar:

“Ve ben ağlayarak şunları söyleyeceğim (alçak sesle) ‘Ölüyorsun, yeni bir kadının doğumu için ölüyorsun...’ (bağırarak) ÖL! ... Yeni bir kadının doğumu İÇİİN!” (Fo, 1992)

Dario Fo ve France Rame’in kaleme aldığı Medea, Antik Yunan’dan günümüze kadının değişmeyen kaderinin görülmesi açısından önemli bir metindir. Yukarıdaki paragraftaki noktalama işaretleri, parantez içleri ve bazı kelimelerin büyük harflerle

yazılmış olması oyunun sahnelenmesi esnasında, yazarların gizli isteklerinin göstergesidir.

### **3.3.4. Güngör Dilmen ve Kurban**

27 Mayıs 1930 ve 8 Temmuz 2012 tarihleri arasında yaşamış, önemli çağdaş Türk yazarlarından. Tarih ve mitolojiden yararlanarak çağın eleştirisini yapan eserler vermiş olan Güngör Dilmen, Midas'ın Kulakları, Ben Anadolu, Kurban, Deli Dumrul, Canlı Maymun Lokantası gibi önemli oyunlara imza atmıştır.

1967 yılında yazdığı bir Anadolu kadınının dramını anlatan Kurban adlı oyun, ilk kez Gülriz Sururi - Engin Cezzar Tiyatrosu tarafından oynanmıştır. Kurban adlı oyunun malzemesini, mitoloji kaynaklarından almış olsa da, oyunda geleneksel Türk motiflerini kullanarak, oyunu günümüze uyarlamıştır. Güngör Dilmen'in metni incelenen diğer metinlerden oldukça farklıdır, diğer metinlerde Medea karakteri üzerinden hareket edilirken bu metinde Medea'nın yerini bir Anadolu kadını alır, Euripides'in Medea'sı ile kurgusal benzerlikler taşısa da, ortaya tamamen farklı, bütünlüklü ve özgün bir metin çıkmıştır. Dilmen oyun kişilerini yöreselleştirerek, Zehra, Mahmut, Mirza ve Gülsüm karakterleri ortaya çıkartmıştır. Anadolu'da Karacaören köyünde geçen oyunda, Zehra tipik bir Anadolu kadınıdır ve anadır. Mahmut da kötü bir karakter olarak gösterilmez, karısını ve çocuklarını seven onların hakkını koruyan bir baba ve kocadır. İyidir iyi olmasına ancak genç kıza karşı duyduğu arzunun kurbanı olur. Gülsüm Zehra'nın tam zıttı bir karakterdir, genç, güzel ve bakiredir. Mirza karakteri ise, tam bir çıkarıcıdır. Mahmut'un zaafından yararlanarak kız kardeşi için yüklü bir başlık koparmak ister. Şefkatli, koruyucu bir anne olan Zehra, iki çocuğunu da çok sever, fakat talihsiz bir kadın karakteri olarak karşımıza çıkan Zehra'nın Mahmut ile resmi bir nikahı yoktur, Mahmut'un imam nikahlı karısıdır. Bu durum Anadolu kadınının talihsiz bir kaderidir ve yıllarca bu şekilde süregelmiştir. Zehra artık genç bir kız değildir, hastalanmaya başlamıştır. Kocasını sever sayar fakat onun karşısında eziktir, suskundur. Başta sessiz ve suskun bir karakter olarak çizilen Zehra'nın asıl gücü oyunun sonunda ortaya çıkar. Haksızlık karşısında yasalara ve törelere başkaldırır, üzerine getirilen yeni gelini (kuma) kabul etmez. Kendi yazgısını kendi belirleyerek oyunun sonunda hem çocuklarını, hem de kendini öldürür. Zehra, bir Anadolu kadınının dramını yansıtmakla birlikte, evrensel bir kadının trajedisinin başkahramanıdır da aynı zamanda.

Irmak Bahçeci, “Medea Mitosu ve Türk Yazınında Üç Oyun” adlı çalışmasında, Dilmen’in “Kurban” adlı oyununun yapısıyla ilgili şunları dile getirir:

“Oyunun aksiyonu düzgün bir biçimde ilerler. Serimler tek yerde verilmemiş, metnin içine yedirilmiştir. Aksiyon doğru yerlere konulan çatışmalar, düğümler ve önsmelerle finale doğru aksamadan akar.”(<https://prometeatro.files.wordpress.com>, 2013)

Güngör Dilmen, Antik Yunan’da görülen koro ve korobaşını Kurban’da Halime ve kadınlar olarak kullanır. Oyunun kimi yerlerinde bu kadınlar, Zehra’nın yazgısına üzülürken, kimi yerlerde de gelenekler karşısında boyun eğmenin daha doğru olacağını savunurlar. Oyunun sonunda ise, iki farklı görüş çıkar ortaya, Halime akli selim, yaşlı bir kadının öğütlerini tekrarlar, kadınlar ise, Zehra’nın acısını anlayışla karşılırlar ve ona hak verirler.

Dilmen Kurban adlı oyununda, Euripides’den esinlenmiştir, her iki oyunda da kurgusal benzerlikler görülür. Ancak bu iki oyun arasında temel bir farklılık vardır; Euripides’in metninde, Medea çocuklarını öldürdükten sonra yaşamaya devam ederken, Kurban’da Zehra çocuklarıyla birlikte kendini öldürür. Medea yaşamaya devam ederek, erkek egemen sisteme karşı kendi gücünü gösterir, Zehra ise, geleneksel bir yapı içerisinde yaşama gücünü bulamaz.

Güngör Dilmen 20. yüzyılda, bu mitten yararlanarak oluşturduğu oyunda, kadının sıkıntılarını başka bir ortamda, başka bir dille anlatmaya çalışmış ve yine Dario Fo’da olduğu gibi geçmişten günümüze kadar gelen kadın sorununun çözülemediğine dikkat çekmiştir.

### **3.3.5. Heiner Müller ve MedeaMaterial**

Heiner Müller, 9 Ocak 1929’da Eppendorf Saksonya’da doğmuş, 30 Aralık 1995’te Almanya’da ölmüştür. Çağdaş Alman tiyatrosunun en önemli yazarlarından. “Doğu Almanya’da yaşamış, ölümünden altı yıl önce de iki Almanya’nın yeniden birleşmesine tanık olmuştur.” (Müller, 2008: 7)

Postdramatik eserler veren Heiner Müller de Antik Yunan tragedyası Medea ile ilgilenmiştir. Fakat Medea’nın gerek mitlerden gerekse Euripides’ten bilinen tüm yapısını değiştirmiş, onu fragmanlar ve montajlar halinde yeniden yazmıştır.

“Avrupa’nın sömürgeci ruhu, uygarlığının başlangıç noktası olarak gördüğü Antik Yunan’da başlamış, Aydınlanma düşüncesiyle de doruğuna ulaşmıştır. Heiner Müller Medea’yı yeniden yazdığında onu Avrupa düşüncesinin Yunan uygarlığının karşısındaki bir öteki olarak konumlandırır ve Medea’nın şimdiki zamanda Almanya’daki bir Türk kadınıyla karşılaştırılabileceğini söyler. Radikal bir Avrupa eleştirisi sunmuştur Müller, beyaz, erkek ve kibirli bu tarihten kurtulmak ancak bu tarihi reddetmekle mümkündür. Aklın araçsallaşması sosyalizmde de sürmüştür ve beyaz Avrupa’nın kendi imgesinden ürettiği hiçbir devrim kurtuluş olmayacaktır. Heiner Müller’in Almanya’nın tarihine, sosyalizm tarihine ve evrensel tarihe bakışındaki karamsarlıkla, parçalanmış imgeleri birbirine iliştiren yazma tutumu iç içedir. Metinlerindeki alıntılar montajı sadece biçimsel bir deneme olarak görülemez, çok derinden kavranmış bir parçalanmanın, “bilinçle olgusal gerçekliğin arasındaki çatlağın” zorunlu kıldığı bir tekniktir. Metinlerinin üstüne düşen karanlık ise tarihin gölgesidir, tarih tarafından sakatlanmış bedenlerin yarım görüntüsü, akıcı bir konuşmanın imkansız olduğunu gösteren “dil uçurumları”, hepsi bir teknikten daha fazlasıdır, bakışın nesnesiyle kurduğu ilişkidir, kendi bağlamından tümüyle çıkmış, bir bütünlük oluşturmayan anlamların taşlaşmış cesetlerini birbirine eklemektedir.”(Müller, 2008: 10-11)

Heiner Müller’in Medea Material metni üç ana bölümden oluşmaktadır.

DESPOILED SHORE (Yağmalanmış Kıyı)

MEDEA-MATERIAL (Medea Materyal)

LANDSCAPE WITH ARGONAUTS (Argonotlarla Manzara)

Heiner Müller’in metninin açılış sahnesi, izlenimler üzerine oluşturulmuş büyük bir kakafoni sahnesidir. Birçok atıkla kirletilmiş bir nehir tasviri görülmektedir; kurabiye kutuları, casino sigaraları, kondomlar ve menstural pedler. Heiner Müller, Medea ve modernizm arasında bir bağ kurmaktadır. Metinde modernizm görüşü, vücut atıklarının bir bayağılık ve kirlenme olarak sunulduğu bir semboliktir. Menstural kana ve dışkılarına direkt referanslarla ve meniyi ima eden direkt olmayan atıflarla bir tabu serisi oluşturmaktadır. Bu kısım çevre kirliliğinin insan ürünü olduğunu sembolik olduğu kadar gerçekçi olarak da anlatmaktadır. “Colchisli kadınlar”ın kanlı pedlerine yapılan gönderme bu konudaki evrensel tabuyu kullanmaktadır. Bu durum

Euripides'in anlatımının iki zincirini hatırlatmaktadır. Euripides'in oyunundaki Medea Korent şehrinin "kirliliği"dir. Korent Kraliyeti'nin sistematik yıkımında yer alan ve Iason tarafından bir bebek katili olarak nitelendirilen bir "kirlilik"tir Medea. Euripides'in oyununda Korent'in kirliliği olarak görülen Medea, Müller'in oyununda bunu somutlaştırmaktadır. Medea kirliliğin hem kaynağı hem kurbanıdır. Suçun hem objesi hem de işleyeni olduğu gibi...

Geleneksel trajedide Tanrı'nın kibir suçu işleyenleri cezalandırması ışığında, Müller'in anlatımında modern insanın kendisi, kontrol edilemeyen teknolojik gelişmenin hem müsebbibi hem de öznesi olduğu için kendi kendini cezalandırmaktadır. Modernizm fabrikada toplu üretim halinde kitle-insanlar yaratmıştır; "bir ürün olarak insan" ve "bir atık olarak insan". Hiper endüstriyel yirminci yüzyıl insanı bir değersizleştirme ve insansızlaştırma kabusu içinde yaşamaktadır. Teknoloji çağında insan olmanın endişesi, Müller'in modernizmde bebeklerin kitleler halinde üretimiyle anlatılır. Bebeklerin endüstriyel atık olarak görülmesi, kapitalizm çağındaki insanın boş verişinin altını çizmektedir. Sermaye her zaman insanlıktan değerlidir.

Oyun bir *deus ex machina* etkisi olarak bomba patlaması ile sonlanmaktadır. Bu final sunumu Tanrı'nın modern ve seküler yansıması olan Big Bang'i anımsatmaktadır. Öte yandan, modern dünyanın en bilinen ögesi olan atom bombasını da hatırlatmaktadır. Tanrı etkili bomba Medea'yı ıssız bir manzaranın içine düşürür. Modernizmin manzarası gibi Medea da kendi ölümünün manzarasına dönüşür. Müller'in yazmaktan çok göstermeye önem veren biri olduğu düşünüldüğünde, bu sahnenin Amerika'nın 1945 Ağustos'taki Hiroşima ve Nagasaki bombalamaları olduğu düşünülebilir.

Müller'in *MedeaMaterial* metni, fragmental yapısı ile insan olmanın unutulduğu bir çağda, yeniden insan olma üzerine çağrı yapan bir metindir. Euripides'in *Medea*'sı "doğruyu taşıyıcı öznellik" içeriyorken, Müller'in *Medea*'sı insanlık ve insani konulardaki çelişkileri ima etmektedir. Bütün bu teknoloji ve etik modern dünyada "insan" nerede durmaktadır? Nerede durabilir? (Kvistad, 2009:1-6)

### 3.4. Çağdaş Medea Çalışmalarından Örnekler

Çağdaş yönetmenlerin Antik Yunan eserleri üzerine çalışma yapma gayretleri, üzerine düşünmeyi gerektirecek niteliktedir. Antik Yunan'ın barındırdığı derin anlam ve büyük mirası bugüne taşıma konusundaki bu büyük istek, hem çok eleştirilmiş hem göklere çıkarılmış yeni oyunlar üretilmesine sebep olmuştur. Bu bölümde Medea üzerine yapılmış çağdaş rejî örneklerinden bazıları sunulmuştur. Bunlar; Odin Teatret'ten Medea'nın Evliliği, Dimitris Papaioannou'dan Medea ve Theodoros Terzopoulos'tan Heiner Müller'in MedeaMaterial'i.

Yunan rejisör Theodoros Terzopoulos'un kurmuş olduğu Attis Tiyatrosu ile Antik Yunan oyunları üzerine yaptığı çalışmalar, Dionisyak esrimeye önem veriyordu. Çalışmalarını avangart bir arayışla ama Antik Yunan Tragedyasıyla ontolojik bir yüzleşme ile şekillendiriyordu. Bu ontolojik arayış, oyunların içerdiği şiddeti bedenselleştirme arzusu taşıyordu.

“17 Haziran 1986'da, Delfi'deki Uluslararası Antik Yunan Draması Buluşması'nda Attis tiyatrosunun kuruluş ve çıkış oyunu olarak sergilenen Euripides'in Bakkhalar'ı, Eleni Varopoulou'nun tabiriyle, Yunan tiyatro ortamını temellerinden sarstı. Yunan tiyatrocuların bir kısmı Terzopoulos'u eleştiri yağmuruna tutmaya çalışırken, seyirciler arasındaki Heiner Müller, Robert Wilson ve Tadashi Suzuki gibi isimler ona destek verdiler.” (Karaboğa, 2008: 25).

Terzopoulos, Yunan sanat dünyasını ikiye bölen oyunu Bakkhalar'dan sonra Heiner Müller'in MedeaMaterial'ini sahneledi. Antik Yunan metinlerini geçmişte kalmış ve güncelliğini yitirmiş metinler olarak nitelendirmek yerine, insan varoluşu için bugün de geçerliliğini sürdüren metinler olarak gördü.

Therzopoulos: “Yirminci yüzyılın yönetmenleri gerçekçiliğin sınırını aşmak için yollar buldular. Ben gerçekçiliğin sınırı aşmak için tragedyayı kullandım. Meyerhold kendi egzersizlerinde farklı bir çaba harcadı. Suzuki, Noh ve Kabuki'den faydalandı. Tüm bunlar beden için belli bir kodu yapılandırdılar. İfade aracılığıyla bedeni kodladılar, yeni beden dilleri buldular. Meyerhold'uniki, Grotowski'ninki, Suzuki'ninki, Attis'inki. Attis çok özel ve tanınan bir beden kodlamasına sahiptir. Ben kendi acımın psikolojik gerçekçiliğinin sunduğunun çok ötesine geçmesini istedim. Bu nedenle, esrimenin aşırı sınırlarına erişmeye çalıştım”(Karaboğa, 2008: 160).

Odin Teatret ile Eugene Barba 2008 yılında Medea'nın Evliliği oyununu sergilemiştir. Barba da Terzopoulos ve Suzuki gibi köklere inmiştir. Özellikle Terzopoulos ile Suzuki'de kırsal ritüelleri temel alan bir reji çalışması görülmektedir. Barba Medea'nın Evliliği'ni mitteki düğün seramonisi ile başlatmakta ve gerçek bir ritim ve köy merkezini oyun alanı olarak kullanmaktadır. Medea'nın Evliliği farklı milletlerden oyuncular ile, Medea ve Iason'un kente gelişiyle başlayan, ritimden köye bir yolculuk performansdır.

Yunan çağdaş yönetmenlerden Dimitris Papaioannou da Medea'yı kendine has çağdaş yorumuyla sahnelemiştir. Medea'nın mitlerdeki öyküsünü kişisel sanat yaşamının izinde, dans performansları ve koreografi ile yorumlamıştır.

Antik Yunan eserlerine yönelen bir diğer çağdaş yönetmen Tadashi Suzuki'dir. İnsan ruhunun tesellisini hala Antik Yunan'da görür ve tiyatronun şamanistik ve mistik güçlerini kaybettiğini, bunların tekrar kazanılması gerektiğini düşünür. Bu yolda Japon geleneksel sanatlarından Noh ve Kabuki'ye çağdaş yorumlar getirerek yeniden yorumlar. Suzuki'nin reji çalışmalarının en büyük dayanağı, metnin komple kökünü kazmasıdır. Oyuncunun metne bağlılığını kölelik olarak görür. Böylece önceliği metinden oyuncuya geçirmiştir.

Suzuki'nin Medea çalışması ile ilgili yeterli kaynağa ulaşamadığından, diğer üç yönetmenin çalışmaları ilerleyen bölümde ayrıntılı olarak incelenecektir.

### **3.4.1.Eugenio Barba - Medea'nın evliliği (The Marriage of Medea)**

Medea'nın Evliliği oyunu Odin Teatret'in gelenekler üzerine yaptıkları çalışmaların bir ürünüdür. 1966'dan beri farklı milletlerden oyuncularla çeşitli oyunculuk teknikleri çalışmaktadırlar. Çalışmalarında; Jerzy Grotowski, Etienne Decroux, Jacques Lecoq, Dario Fo, Jean-Louis Barrault Joseph Chaikin, Judith Malina ve Julian Beck gibi sanatçıların çalışmaları ve araştırmaları temel alınmıştır.

1970'lerin başından beri, Odin Teatret'a; Cava ve Balili tiyatro grupları, Japon Noh, Kyogen, Kabuki ve Shingeki tiyatroları ve Kathak, Bharatanatyam, Odissi, Chhau ve Kathakali gibi klasik Hint tiyatrosu ve Hint dans çalışmaları eklenmiştir. Bu durum çarpıcı Asyalı sanatçıların performanslarını görebilme şansının yanı sıra, kendi stilleri, teknik bilgileri ve ilkelerini tanımak için de fırsat vermiştir.



1979 yılında kurulmuş olan Uluslararası Tiyatro Antropoloji Okulu ISTA, Odin Teatret ile ortak bir çalışmayla bu araştırmanın kapsamını genişletmiştir. ISTA farklı milliyetlerden gezgin sanatçıların teknik değişimle oluşturduğu bir “üniversite” yapılanmasıdır. Performansçıların köylerinde, iki haftadan iki aya kadar süren çalışmalarla kendi stilleri ve çalışmalarını inceleme ve karşılaştırma yapma fırsatları olmaktadır. 1980'den 2005'e kadar, on dört ISTA oturumu Avrupa ve Latin Amerika'da gerçekleştirilmiştir. Tüm bu oturumlar, hepsi farklı kültürlerden olan müzisyen ve sanatçılarla bir Theatrum Mundi performansı ile sona ermiştir.

Medea'nın Evliliği'ni ayakta tutan da işte bu Theatrum Mundi geleneğidir. Provaları Bali'de Aralık 2007 ve Nisan 2008'de gerçekleşmiş olup, Mayıs ve Haziran 2008'de Holstebro nihai aşamasını varmıştır.

Katılımcılar:

Odin Teatret (Danimarka)

Gambuh Desa Batuan Ensemble (Bali)

Augusto Omolu and Cleber da Paixao (Brazil)

The Jason'ın Ailesi ( 23 ülkeden 33 performans sanatçısı)

Oyun alanı gerçek bir rıhtım ve köy merkezidir. Oyun başlarken rıhtıma küçük bir gemi yanaşır. İçinde Medea ve Medea'nın halkı bulunmaktadır. Jason onları rıhtımda karşılar. Kıyıdaki gemiden inen Medea'nın halkı, önde giden Jason'u takip ederek bindikleri gemiyi sırtlarında şehre kadar taşırlar. Müzikler ve danslar onlara eşlik eder. Yerli halk onları karşılar ve kraliçeleri olarak Medea'ya kendi kültürlerini tanıtırlar.

Performansın göbeğinde farklı mitleri ve kültürleri bir araya getiren Theatrum Mundi geleneği vardır.

Performansın Sahneleri

Medea, Jason ve çocukları ile düğün alayının geçit töreni

Tanrısal varlık Clotho'nun hayatın iplerini örüşü ve ayırışı ve hikayenin sırasını anlatışı

Medea'nın kendi halkının kadınları ile dansı

Müzikli eğlence

İlk kutlama: Medea Altın Post'u çalması için Jason'a yardım eder.

Müzikli ara

İkinci kutlama: Kral Eeta, kızı Medea ve oğlu Apsirtusla aile sahnesi. Medea erkek kardeşini Jasonla kaçabilmek için öldürür (keser). Babanın derin kederi ve gözlerini kör eden hiddeti sonucunda bir atın gırtlığını kesişi.

Müzikli ara

Üçüncü kutlama: Genç Creusa ile evlenmek için Medea'yı terkeden Jasonla Medea arasındaki tartışma. Medea çocuklarıyla Creusa'ya büyülü bir hediye gönderir ve Creusa'nın yanmasını sağlar.

Müzikli ara

Dördüncü kutlama: Medea çocuklarını öldürür ve kendi halkının koruyucusu olan totem Barong tarafından kurtarılır.

Jason'un ölü çocuklarıyla konuşması

Clotho yaşamın iplerini yeniden bağlar ve düğün geçit töreni ateşe verilir. (Odin Teatre, 2008)

Eugenio Barba önderliğinde Odin Theatre yapımı olan "The Marriage of Medea" 23 ülkeden 33 performans sanatçısının katılımıyla, açık havada doğal ortamlar kullanılarak sahnelenmiştir.



Şekil 3.10: Jason ve Medea, (The Marriage of Medea,2008)



**Şekil 3.11:** Medea'nın Gemisi Jason'ın Ailesi ve Arkadaşları Tarafından Karşılırken

#### **3.4.2.Theodoros Terzopoulos – Medeamateriel**

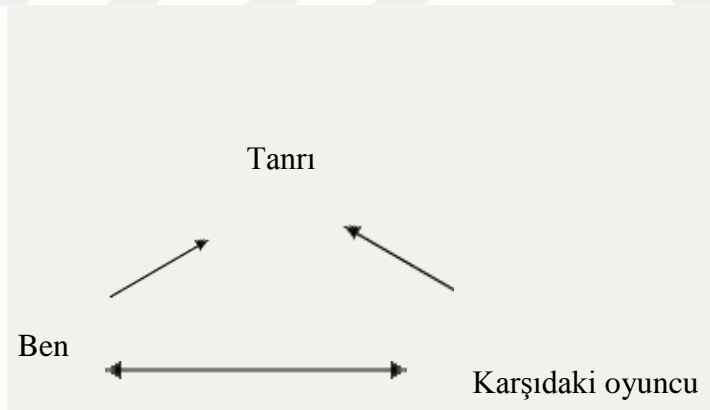
Theodoros Terzopoulos, 1996 yılında Attis Tiyatrosu'nda Heiner Müller'in MedeaMaterial metnini sahnelemiştir. Medea artık mitlerdeki ya da Euripides'teki gibi tanrılara yakarmamaktadır. Medea şimdi modern çağın zihinsel ızdırabıyla bağırarak keskin bir feministtir.

Fakat Terzopoulos, Heiner Müller'in post modern Medea metnine Euripides'ten Medea'ya ait bir monolog eklemiştir. Arkaik Yunan sözlerinin yerini Medea'nın aryası almıştır. Giriş sahnesi Gürcü danslarıyla stilize edilmiştir. Oyuk haline getirilmiş bir sahne içinde Medea, monologları boyunca yukarıdan başına doğru sarkan gri bir koza altında durmaktadır. Medea eşsiz arkaik bir Anka kuşu gibidir. Suçunu açıkladığı sahnede Medea, arkadan ikiye ayrılmış büyük bir siyah ceketin içindedir. Ceketin iki ayrı parçası yere sabitlenmiştir. Monoloğu boyunca öne hareket etmek istediğinde, yere sabitlenmiş ceket onun hareket etmesine müsaade etmemektedir. Oyundaki “Yeni gelinin ölümünü görmek ister misiniz?” repliğini oğullarına değil, seyircilere dönük söylemektedir. Medea'nın görkemli soğukkanlılığı trajik olanı yavaşça güçlendirir ve yerini hayvansal bir hiddete bırakır.

Medea, Jason ve sütünenin geçmişten gelen seslerini duymaktadır. Bu sesleri gırtlğından çıkardığı farklı seslerle kendi oynamaktadır.



Şekil 3.12: Medea-Alla Demidova



Şekil 3.13: Terzopoulos Üçgeni

Terzopoulos'un tiyatrosunda Antik Yunan'da "tanrı - ben- karşıdaki oyuncu" için mevcut olan üçgen yapısı, karşıdaki "oyuncu – seyirci – figür" ya da "karşıdaki oyuncu- yönetmen – ben" olarak güncellenmiştir. Örneğin bu üçgen Meyerhold tiyatrosunda "yazar – yönetmen – oyuncu" şeklindeydi. ([www.demidova.ru](http://www.demidova.ru), 2016)

Heiner Müller'in post dramatik metninden yola çıkarak varılan "şimdi ve burada" kavramı, Terzopoulos'un bakış açısıyla yenilenmiştir. "Burjuva gerçekçi dram yapısına yönelik diğer eleştiri noktası, bu tiyatroya temsil edilen ve sahnelemeye hakim olan birey-kahraman ve beden anlayışına yöneliktir. Böylesi bir tiyatroya, metafizik boyutun yitimine paralel olarak, "ilksel-ben" duygusuyla ya da bedenin çifte varoluşuyla ilişkisi de zayıflamıştır. Hakimiyeti "şimdiki ben" duygusu kurar."(Karaboğa, 2008: 160)

Oyun sonunda, oyun boyunca Medea'nın kafasının üstünde duran gösterişli gri koza, Güneşin kızı Medea'yı Helios'a taşıyacak araba olarak onun üstüne düşer ve onu kaplar.

Terzopoulos, Heiner Müller'in "Medeamateriel" oyununu üç kez sahnelemiştir. ilki 1988 yılında Berlin'de Manufaktur Tiyatrosu'nda, ikinci ve üçüncü sahnelemeler ise biri 1996 yılında diğeri de 2002 yılında, kendi kurduğu Attis Tiyatrosu'nda gerçekleşmiştir. İlk sahnelemede altı oyuncu kullanmışken, diğer sahnelemelerinde tek oyuncu kullanmayı tercih etmiştir. 2500 yıl öncesinden bu güne her şey değişirken, değişmeyen bir şeylerin var olduğunu farketmesi, bunun nedenini anlama çabası ve heyecanı Terzopoulos'u Antik Yunan tragediyalarına ve onun uyarlamalarına yöneltmiştir.

### **3.4.3. Dimitris Papaioannou – Medea 2**

Dimitris Papaioannou; 1964 Atina doğumlu Yunan rejisör ve koreografıdır. En bilinen çalışmalarından biri 2004 Atina Olimpiyat Açılış Gösterisi'dir. Medea'yı ilki 1993 yılında, ikincisi 2008 yılında olmak üzere iki kere sahnelemiştir. Birinci gösteriminin videolarına internetten ulaşılabilir. Fakat 2008 yılında yapmış olduğu Medea2'nin video kayıtlarına kendi resmi sitesinden ulaşılabilir. Bu çalışmada da internet üzerinden ulaşılabilen Medea2 oyunu incelenecektir.([www.dimitrispapaioannou.com](http://www.dimitrispapaioannou.com), 2008)



**Şekil 3.14:** Medea 2, 2008

Dimitris Papaioannou bir röportajında Medea'nın öyküsüyle ilgili olarak yeni bir şey söylemediğini, sadece anlatım olanaklarının üzerinde durduğundan bahsetmiştir. Euripides ya da Seneca metinlerinden faydalandığına dair bir bilgi bulunmamakta, Antik Yunan miti üzerinden bir çalışma yaptığı anlaşılmaktadır. Medea'nın sahnelenişi görsel referanslar ve sembolikler üzerinedir. Dansçıların vücutları arkaik heykeller gibidir. Medea ise oyunda bir sfenks figürü görünümünde, kusursuz bir yaratık formundadır. Anıtsal ve mutlak figürler yaratmak isteyen Papaioannou, birbiriyle uyum içinde işleyen oyun elemanlarının şiirsel gücünü kullanmaktadır. Sahne tasarımı soğuk ve buzu andıran bir ışıklandırma içindedir. Gemi sahnelerinde oyuncular sahne üzerinde su içerisinde oynamakta ve karşı duvara da su birikintisi görüntüleri yansıtılmaktadır. Oyun uzun yatay beyaz bir kağıt perdenin yırtılması ile açılır. Dekor olarak sadece dört yükselti, sandalyeler ve lambalar kullanılmıştır.

Papaioannou'nun sahnelemesinde, ihanete uğramış Medea'nın depresif ve manik depresif halleri ile çocuklarını öldürme kararındaki gel-gitleri, sandalyelerle olan ustaca bir performansla aktarılmıştır. Bu sahnede erkek spermleri, kusma, reddedilme, ihanet, kürtaj ve cinsel haz üzerine Medea bir kabus görmektedir. Medea mite uygun şekilde erkek kardeşi Apsyrtus'un parçalanmış organları ile sahnededir. Çocuklarını öldürme sahnesinde ise iki elini kaplayan alçı kuklaları birbirine vurarak

ölüm üzerine sembolik bir gösterim yapmaktadır. Medea Jason üzerinden güneşin ışığını alır ve kibirli Argonat'ın başında parlayan bir lamba görülür.

Dimitris Papaioannou 2008 yılında yaptığı bu çalışmada, rejisel yeteneklerini koreografi ve sahne tasarımı ile birleştirmiştir ve ortaya görsel zenginlikte etkileyici bir performans çıkarmıştır



**Şekil 3.15:** Medea 2, 2008



Şekil 3.16: Medea 2, 2008





Esreykta Panto (Midea)

© René Habermacher

**Şekil 3.17:** Medea 2, 2008

#### 4. TRABZON DEVLET TİYATROSU'NDA SAHNELENEN MEDEA



**Şekil 4.1:** Medea, Iason, Anlatıcı, Çocuklar ve Koro

Trabzon Devlet Tiyatrosu'nda 17 Aralık 2015 tarihinde prömiyeri gerçekleştirilen Medea, Antik Yunan tragedyelerinin sahnelenmesinde geleneksel yapıyı kıran farklı anlatım teknikleri geliştirilerek kurgulanmıştır. Birbirinden farklı estetikler yakalayan Eugenio Barba, Dimitris Papaounoio, Tadashi Suzuki, Theodor Terzopoulos, Michael Thehammer gibi çağdaş yönetmenlerin deneyimlerinden faydalanılmıştır. Tragedyaların zengin imgeleri, günümüz toplumu açısından yeni

nesil bir bakış açısı geliştirilerek sahnelenmiş ve kendine has yeni bir sahne dili oluşturulmaya çalışılmıştır. Yukarıda adı geçen yönetmenlerin seyirciyle Antik Yunan eserlerini buluştururken varmayı amaçladıkları noktaların farklılık içermesi ise, kendi dünya görüşlerini özgün bir biçimde eserlerine yansıtmaktaki becerileri olarak görülebilir. Çağdaş yönetmenlerin hepsi Antik Yunan tragedyaı aracıılııyla çağımızın değerler karmaşası ve kaotik kültürel atmosferi içinde kendine özgü bir yön arayışı içindedirler. Nasıl ki Antik Yunan'dan başlayarak günümüze kadar gelen yazarların hepsi mitlerden yararlanarak oluşturdukları metinlerde kendi toplumları ve zamanlarını düşünerek eserler vermişlerse, yönetmenler de benzer şekilde en uygun şekli bulup metni yorumlamaya çalışmışlardır.



**Şekil 4.2:** Medea, Iason, Anlatıcı ve Çocuklar

#### **4.1. Oyun Metninin Oluşturulması**

Medea mitosu günümüze kadar birçok farklı yazar tarafından ele alınmıştır. Euripides'in Medea'sı tiyatro tarihine öz ve biçimsel olarak farklı yenilikler getirmiştir. Yapılan araştırmalar doğrultusunda Medea'yı konu edinen birçok yazar, Euripides'in Medea'sından etkilenerek kendi oyunlarını oluşturmuşlardır. Dolayısıyla Trabzon Devlet Tiyatrosu'nda sahnelemek üzere oluşturulan oyun

metninde Euripides'in Medea'sı asal metin olarak ele alınmış, ek olarak mitoloji kaynaklarından ve Seneca'nın Medea'sından yararlanılmıştır.

Günümüzde, 2500 yıl önce yazılmış bir metnin sahnelenmesi birçok zorluğu da beraberinde getirmektedir. Bu zorlukların üstesinden gelebilmek için ilk adım, sahneleme metninin tekrardan gözden geçirilme kısmıydı. Euripides'in, Seneca'nın ya da bir başka yazarın Medea metni, kendi dönemleri ve toplumları için bir tutarlılık içinde kaleme alındığından ötürü, dönemin seyircisi için anlamlı olmuştur. Günümüze geldiğimizde ise 2015 yılında tek başına Euripides'in ya da tek başına Seneca'nın metninden yola çıkarak bir sahneleme yapmak pek mümkün değildir. Ayrıca, Antik Yunan tragedyalarının sahneleme kuralları göz önüne alındığında, algılama ve seyir zevki açısından bugünün seyircisini zorlayacak bir yapı ortaya çıkacaktır. Dolayısıyla Mitolojide, Euripides'te ve Seneca'da yer alan Medea'nın günümüze yakın önermeler taşıyan bölümlerinin yapıyı bozmadan bir çatı altında toplanmasını sağlamak ilk hedefti.

Seneca'nın Medea'sı, Euripides'in metninden faydalanılarak ortaya çıkarılmıştır ve bu metin farklı yenilikler içermektedir. Örneğin Euripides'in metninde Medea çocuklarını kapalı kapılar ardında öldürmekte ve çocukların sadece sesi duyulmaktayken; Seneca'nın Medea'sında Antik Yunan sahnelerinde alışık olunmayan öldürme sahneleri seyircinin gözü önünde gerçekleştirilmiştir. Bir diğer değişiklik de Euripides'in kullandığı Aegeus karakterinin, Seneca'nın metninde olmamasıdır. Euripides'in Medea'sı çocuklarını öldürdükten sonra önceden anlaşmış olduğu Aegeus'un yanına gider. Aegeus rolü bir çocuğun, özellikle de erkek çocuğun bir baba için ne denli önemli olduğunu Medea'ya hatırlatır. Euripides'in Medea'sı bunu kavradıktan sonra intikam için çocuklarını öldürmekle ilgili planlar yapmaya başlar. Seneca'da ise çocuklarını sürgüne göndermek istemeyen Jason'un sözleri, Medea'yı çocuklarını öldürme konusunda tetikler.

“MEDEA

Bilirsin ki ben kralların zenginliğini hor görebilirim ve buna alışkınım; yalnız, gözyaşlarımı kucağına dökerek çocuklarım bana sürgünde yoldaş olsunlar. Seni yeni evlat bekliyor.

## JASON

Doğrusu dileğini yerine getirmek isterim, fakat onlara beslediğim sevgi buna engel oluyor. Beni kral ve kaynım bile buna razı edemez. Hayatımın amacı bu, endişelerden yanıp kavrulan kalbimin tesellisi bu... Nefesimden, organlarımdan, ışıktan olurum da onlardan vazgeçemem.

## MEDEA

(kendi kendine)

Çocuklarını demek bu kadar seviyor! Çok iyi yakaladım, yaralayacağım yeri gördüm.”(Seneca, 2009: 37).

Seneca’da Medea’nın büyücü karakteri daha da fazla ortaya çıkartılır. Euripides’in Medea’sı da büyücü sıfatı taşımakla beraber, metinde büyü yaparken hiçbir zaman gösterilmez. Seneca’nın metninde ise yeni geline düğün hediyesi olarak çocuklarıyla beraber gönderdiği elbiseleri büyülediği sahne açık olarak gösterilir.

“MEDEA

Ey Hekate, zehirlere uyarıcılarını kat; göndereceğin gizlediğim alev tohumlarını muhafaza et; bakışları yanıltsınlar, dokunuşlara tahammül etsinler, hararet onun göğsüne, damlarına sızsın. Eli ayağı damla damla erisin, kemikleri tütsün; yeni gelin harlayan saçlarıyla gelinlik kandillerinin ışığını yensin. Ah, dileklerim yerine geliyor; cürretkar Hekate üç kere havladı, kutsal kandilinden ateş püskürttü. (Sütnine’ye) Sihir tamamlanmıştır, çocukları buraya çağır; onlarla kıymetli armağanlarını geline ulaştıralım.”(Seneca, 2009: 44)

Seneca’nın Medea’sındaki bir başka farklılık da çocukları sürgüne giderken Medea’dan zorla alınmasıdır. Medea çocuklarından ayrılacaktır. Medea’nın çocuklarını öldürmeye götüren önemli etkilerden biri de budur. Euripides’in Medea’sında ise Kreon Medea’yı çocuklarıyla birlikte sürgüne gönderir.

“KREON

Zalim tabiatlı biri değilim ben. Çoğu kez, yumuşak kalbim

Aldattı beni, şimdi de biliyorum ki, aptallık bu yaptığım,

Ama yine de Medea, alacaksın istediğini.

Ama uyarıyorum seni; eğer yarın kutsal güneş

Bulursa seni ya da onları sınırlarım içinde, öleceksiniz.

Son sözüm budur. Şimdi kal burada, eğer şartsa,

Bir gün daha. Bu bir gün içinde yapamazsın nasılsa

Yapmandan korktuğum şeyleri.” (Euripides, 2010: 21)

MEDEA

Buradan ayrılacağım sırada önünde diz çökerek senden şunu diliyorum: Analarımın kabahati masum yavrularını da felakete sürüklemesin.

KREON

Git! Ben onları benimmişler, babalarımıymışım gibi kucağımda büyüteceğim. (Seneca, 2010: 44-45)

Euripides’in Medea’ında Medea yeni geline çocuklarıyla hediye göndererek bu durumu kullanır. Bu hediyeler çocukların bu toprakta kalmalarının yolunu açacaktır.

“MEDEA

...

Oğullarımı sürgünden kurtarmanın, altın ne ki, veririm hayatımı da,

Haydi çocuklar, ikiniz birlikte gidin bu zengin saraya;

Diz çökün önünde ve yalvarın, babanızın yeni karısına, benim hanımına,

Atılmamak için bu topraklardan...” (Euripides, 2010: 44-45)

Seneca’nın metni Euripides’inkine göre yenilikler taşıyor olsa da, bu metin de yine günümüz seyircisi için eski ve hantal kalmaktadır. Roma döneminde yazılmış bir tragedya olan Seneca’nın Medea’sının çok söze dayalı olması ve mitolojiden alıntılar taşıması anlaşılma güçlüğü de beraberinde getirmektedir. O dönemde tragedyaların genelde oynanmak için değil, okunmak üzere yazılıyor oluşu da buna sebep gösterilebilir.

Her iki metinde de mitolojik öyküyle ilgili açılımlar yer almaktadır. Mitoloji ile ilgili ön bilgiye sahip olan dönem seyircisi için oyun metinlerinde Koro’nun ve oyun karakterlerinin verdiği bilgiler anlaşılır ve yerinde olmakla birlikte; günümüz seyircisi için zorlayıcı olmaktadır. Bu zorlayıcılık, mitoloji ile günümüz arasında bir köprü kurma gereğini doğurmuştur. Sahneleme metnine bir ön oyun eklenerek,

seyircinin hakim olmadığı Altın Post hikayesi seyirciye ANLATICI vasıtasıyla aktarılmaktadır. Ön oyunda kullanılan mitolojik öykü Edith Hammilton'ın Mitologya adlı kitabından derlenmiştir. Hammilton kitabın Altın Post'un Aranışı adlı bölümünde bu öykünün, 3. Yüzyıl'da yaşamış olan Rodoslu Apollonios tarafından anlatılmış olduğunu belirtir. Öykü Arganotlular'ın Altın Post'u alıp Yunanistan'a dönmeleriyle son bulur. (Hamilton, 2004: 82). Seneca'nın ve Euripides'in metni bu öyküden sonra başlamaktadır. Böylece Euripides ve Seneca'nın metinlerindeki, özellikle Koro'nun başvurduğu mitolojik alıntılardan arındırılarak, asıl anlatılması gereken meselenin ön plana çıkartılması sağlanmıştır.

Trabzon Devlet Tiyatrosu'nda sahnelenen Medea metni Euripides'ten, Seneca'dan ve mitolojik kaynaklardan yararlanılarak herhangi bir döneme ait olmak yerine, genel bir zamansızlık perspektifi içerisinde sunulmaya çalışılmıştır. 2500 yıl öncesinde kadının konumu ile günümüzdeki kadının konumu arasında biçimsel olarak farklar olsa da, özünde bir farklılık görünmemektedir. Sahneleme metni oluşturulurken evrensel değerler ve zamansızlık kavramı üzerinde durulmuş olup, günümüz seyircisi açısından seyir zevki yüksek ve anlaşılır bir metin ortaya çıkarılması hedeflenmiştir. Medea'nın çocuklarını öldürmeye adım adım gittiği yolun haklılığının tartışılması amaç edinilmiştir.

Kurgulanan metindeki en büyük değişikliklerden biri de oyun ana karakterlerinin dört kişi ile sınırlandırılması olmuştur. Oyunda; Medea, Iason, Kreon ve Anlatıcı rolleri bulunmaktadır. Anlatıcı rolü metinlerde bulunan Sütine, Lala, Haberci, Koro Baş ve Koro'nun söylediği replikleri üstlenmiş olup, asıl görevi oyunla seyirci arasında bir temas noktası oluşturmaktır. Anlatıcı rolü aynı zamanda Medea'nın yanındaki en büyük destekçisidir. Seyircinin gözü olarak da algılanabilir. Çocuklarını öldürme noktasına kadar, Medea'yı haklı bulmaktadır. Fakat, çocuklarını öldürme noktasında seyircinin düştüğü ikileme Anlatıcı da düşmektedir. Seyirci açısından Medea'nın düştüğü durum, Anlatıcı ile pekiştirilmektedir.

Euripides Medea'sında Metin Balay, Seneca Medea'sında Samim Sinanoğlu, Edith Hammilton'ın Mitologya'sı için ise Ülkü Tamer'in akıcı çevirilerinden faydalanılmıştır. Sahneleme metni ekte sunulmuştur. Kırmızı ile yazılmış yerler Edith Hammilton'ın Mitologya'sından, Siyah ile yazılmış yerler Euripides'ten, Mavi ile yazılmış yerler ise Seneca'nın metninden alınmıştır.

## 4.2. Dramaturji Raporu

### Rollerin yapısal özellikleri

Antik Yunan tragedyalarında rol kişilerinin, biyolojik, sosyolojik ve psikolojik özelliklerinden bahsetmek pek mümkün değildi. Tragedya kahramanları, tek boyutlu bir şekilde ele alınmaktaydı ve sahneleme aşamasında da, kişisel özelliklerini yansıtacak maskeler kullanılmaktaydı. Kadın karakterleri de erkekler tarafından maske takılarak oynanmaktaydı. Seyirci, rol kişilerinin özelliklerini kullanılan maskeler ve kostümler aracılığı ile takip edebilirlerdi. Ayrıca kothornosların yüksekliği de rol kişileri hakkında fikir vermekteydi. Euripides ile birlikte roller daha detaylı ele alınmışsa da, yine de günümüzdeki gibi rol kişilikleri ile ilgili bir analiz yapmak mümkün değildi. Fakat günümüzde, tragedyalardan yola çıkılarak oluşturulan yeni metinlerde, tragedyalardaki rol kişileri, biyolojik, sosyolojik ve psikolojik özelliklerine göre konumlandırılabilirler. Nitekim Trabzon'da sahnelenen Medea oyununda rollerin yapısal özellikleri göz önünde bulundurularak bir sahneleme çalışması yapılmıştır. Aşağıda rollerin yapısal özellikleri genel bir değerlendirme çerçevesinde sunulmuştur.

**Medea:** Kolkhis'li, Kral kızı, babasının babası Güneş Tanrısı, mistik güçlere sahip, iki çocuk annesi ve Iason'un karısıdır.

İki çocuk annesi olmasından dolayı, orta yaşlı bir karakter olduğuna kanaat getirilebilir. Iason'un Altın Postu almasına yardım ederken ve hayatını kurtarıırken, fiziksel açıdan birçok kadını zorlayacak badireler atlattığı görülür. Buna dayanarak fiziksel açıdan güçlü bir yapıya sahip olduğunu söylenebilir.

Zeki, güçlü, tutkulu, inandığı değerler uğruna her şeyi yapabilecek bir kadındır. Asıkı uğruna babasını terkedecek, kardeşini öldürebilecek, Pellias'ı öz kızlarına öldürtecek kadar gözü kara bir karakterdir. Uğradığı ihanet karşısında öfkesini dindirmeyi başaramaz, Iason'a olan bu öfkesi ve öç alma duygusu ona çocuklarını öldürtür.

**Iason:** Medea'nın kocası, iki çocuk babası ve Kralın kızı ile evlenmek üzeredir.

Medea'nın durumunu göz önünde bulundurarak orta yaşlarda olduğunu söylenebilir. Altın Postu her ne kadar Medea'nın yardımıyla almış olsa da, bu işe



tek basına kalkısmıştır. Bu durum, Iason'un savaşçı bir ruhu olduğunu izlenimini verir. Bunu bir ipucu gibi değerlendirirsek, savaşçı bir ruhu olan Iason'un fiziksel açıdan güçlü olduğunu da söyleyebiliriz.

İktidar hırsı için yanıp tutuşur, Medea ile evlenmesinin nedeni, Altın Postu almak için ona ihtiyacı olmasındandır. Medea ona iki erkek evlat vermiştir ve bu soyunu sürdürmek isteyen Iason için güç demektir. Medea'dan daha fazla alacağı bir şey olmadığı düşünülüp, Kreon'un kızıyla evlenir. Böylelikle Krala yani iktidara daha yakın olacaktır.

**Kreon:** Korent Kralıdır ve bir kızı vardır.

Kral ve evlenecek çağda bir genç kızının olduğu bilgisi, yaşlanma aşamasındaki bir adama işaret eder.

İktidar sahibidir ve yetkilerini sonuna kadar kullanır. Kızına düşkündür.

**Anlatıcı:** Medea'nın ve çocukların hizmetkarıdır.

Akıl verici yapısı, olaylar karşısında sakinliğini koruması, görmüş geçirmiş bir hissiyat uyandırır. Bundan dolayı, olgun ve orta yaşın üstünde çıkarımı yapmak mümkündür.

Adalet mekanizması yüksek bir karakterdir. Iason'un suçlu olduğunu düşünür. Medea'nın haklılığından şüphe etmez, fakat gelenekler karşısında boynu kıldan incedir.

### **Rollerin İşlevsel özellikleri**

**Medea:** Tutkulu bir aşk ile evlenip, sonradan ihanete uğramış bir kadındır. O dönemin alışlagelmiş kadınlarından farklıdır, kaderine boyun eğip hiçbir şey yapmamayı tercih etmez.

**Iason:** İktidar uğruna ne yapılması gerekiyorsa (ahlaki değerleri gözetmeden) yerine getiren bir kişiliktir.

**Kreon:** Geleneklerine bağlı bir Kralı temsil eder.

**Anlatıcı:** Oyunun ve rol kişilerinin dışında halkın temsilcisidir.

### **Rol kişinin yönelişi**

**Medea:** Tutkuyla bağlandığı Iason'un, ihanetine karşılık, Iason'un canını yakacak öç alma duygusu içindedir.

**Iason:** Kreon'un kızı ile evlenerek iktidara yakın olmak ister, bu hedef doğrultusunda Medea'yı kendinden uzak tutmaya çalışır.

**Kreon:** Medea engelini ortadan kaldırıp, Iason ile evlenen kızının mutlu olmasını ister.

**Anlatıcı:** Medea'nın haklılığı konusunda ona destektir. Fakat, iktidarın gücü karşısında boynu büküktür. Medea'nın intikam için çocuklarını öldürme planının karşısında durur fakat Medea'yı planlarından vazgeçirecek güce sahip değildir.

### **Gelişimi**

**Medea:** Iason'a öfkesi o kadar güçlüdür ki, intikam uğruna kralı ve kızını öldürmek Medea'yı tatmin etmez, Iason'un canını daha fazla acıtacak bir arayış içindedir ve bu arayış içinde Medea'nın son darbesi çocuklarını öldürmek olur.

**Iason:** Iason'un iktidar hırsı felaketle sonuçlanır.

**Anlatıcı:** Medea'nın haklılığına inanmasına rağmen, çocuklarını öldürme konusunda ki kararlılığı onu Medea'dan uzaklaştırır.

## **4.2.1. Kimlik çözümlemesi**

**Oyunun Adı:** Medea

**Yazarı:** Euripides, Çev: Metin Balay, Mitos Boyut Yayınları, 2. Basım, İstanbul, 2010

Seneca, Çev: Samim Sinanoğlu, Mitos Boyut Yayınları, 1. Basım, İstanbul, 2009

Edith Hamilton (Mitology), Çev: Ülkü Tamer, Varlık Yayınları, 8. Basım, İstanbul, 1996

**Uyarlayan:** Gökhan Kocaoğlu

**Oyunun Türü:** Tragedya

**Perde/ Bölüm:** 1 Perde / 10 Bölüm

**Sayfa Sayısı:** 27

**Oyunun Konusu:** Aşkı uğruna, ailesini ve yurdunu terk ederek başka bir ülkeye gelen Medea, kocası Iason'un ihanetine uğrar ve ülkeden sürgün edilmesi istenir. Iason'un ihaneti karşısında intikam almak isteyen Medea'nın trajik öyküsüdür.

**Kişiler:** 1 Kadın / 3 Erkek / 2 Çocuk / 13 Koro

	Kadın	Erkek
Medea: Iason'un karısı	x	
Iason: Medea'nın kocası		x
Anlatıcı		x
Kreon: Korent Kralı		x
Çocuklar: Medea ve Iason'un oğulları		2
Koro		

**Süre:** 80 dakika

**Oyunun ilk oynanışı ve yeri:** 17 Aralık 2015 / Trabzon Devlet Tiyatrosu Haluk Ongan Sahnesi

**Medea oyununun Türkiye'de belli başlı temsilleri (Yer, Yıl, Topluluk):**

Ankara, 1966, Ankara Devlet Tiyatrosu, Yönetmen: Raik Alınçık, Munis Faik Ozansoy uyarlaması (Tiyatro)

İstanbul, 2002, Çağdaş Bale Topluluğu, Yönetmen-Koregraf: Cem Ertekin, Euripides (Modern Dans)

İstanbul, 2004, İstanbul Şehir Tiyatroları, Yönetmen: Ljupço Gorkievski, Euripides (Tiyatro)

İstanbul, 2010, Biteatral, Yönetmen: Zurab Siharulidze, Euripides (Tiyatro)

**Oyun Kadrosu:**

**Yönetmen:** Gökhan Kocaoğlu

**Sahne Tasarımı:** Efer Tunç

**Kostüm Tasarımı:** Medina Yavuz Almaç

**Işık Tasarımı:** Yakup Çartık

**Müzik:** Oktay Köseoğlu

**Koreograf:** Burçak Işimer

**Repetitör:** Fatma Kum

**Yönetmen Yardımcısı:** Ceyhun Gen

**Asistanlar:** Selin Poyraz, Ahmet Uzuner

**Rol Kişileri:**

**Medea:** Sinem Bilgin

**Anlatıcı:** Ceyhun Gen

**Iason:** Sezai Yılmaz

**Kreon:** Gürkan Erarслан

**Çocuklar:** Arda Aksu, Tamer Emir Şahin

**KORO:**

Selin Poyraz

Burak Fındıkçı

Ahmet Uzuner

Mahir Elvan

Elvan Tibukoğlu

Merve Soyalp

Aykut Güner

Osman Karpuz

Yeşim Atav

Emir Yalazan

Dilek Albayrak

Tayfun Cengiz

Çağrı Onur Düzgün

#### **4.2.2. Dramaturji çözümlemesi**

**Ana Tema :**İntikam

**Yan Temalar:** İhanet, tutku, hırs, şiddet, öfke

**Asal Mesaj / Önerme**

Ötekileştirilmiş biri, ihanet karşısında kendini aşarak içgüdülerinin üstünde karar verir.

**Yan Mesajlar / Önermeler**

İhanete uğramış bir kadının gözü hiçbir şeyi görmez.

İktidar hırsı insanı felakete sürükler.

**Asal Karşıtlık (Çatışmalar)**

Kararlılık x Kararsızlık

**Yan Karşıtlıklar**

Aşk x İhanet

Kadın x Erkek

Yaşam x Ölüm

Annelik İçgüdüğü x Gurur

İyi x Kötü

**Mekân / Mekanlar**

**Dış Mekanlar:** Korent'te bir alan, Kolkis'te bir alan

**İç Mekanlar:** Medea ve Iason'un evi, Kreon'un sarayı

## **Atmosfer / Atmosferler**

Gergin bir atmosfer hakimdir.

## **Kişileştirme**

### **Asal Kişiler**

Medea

### **İkincil Kişiler**

Iason, Kreon, Anlatıcı

### **Yan Kişiler ve Figüranlar**

Koro, Çocuklar

## **Aksiyon Gelişimi**

Her şeyini, bütün geleceğini, aşkı uğruna gözünü kırpmadan feda eden A kişisi, B kişisinin ihanetine uğrar. A kişisi B kişisinin ihanetine katlanamaz ve B kişisinden intikam alır.

## **Olay Dizisi**

### **Asal Olay Gelişimi**

Uzun yıllardır evli olan ve Medea'dan iki çocuğu bulunan Iason, habersizce Kreon'un kızı ile evlilik hazırlığı yapar. Kreon bir an önce çocuklarıyla birlikte Medea'nın Korent topraklarını terk etmesini ister. Kocasından intikam almak için fırsat kollayan Medea, yol hazırlıkları yapma bahanesiyle, bir gün daha bu topraklarda kalmak için Kreon'a yalvarır. Kreon Medea'nın bu isteğini anlayışla karşılar. Medea planını uygulamaya, Iason'u kandırarak başlar; oğulları aracılığıyla yeni geline hediyeler gönderir, bu hediyeler zehirli bir elbise ve altın taçtır, bunlara dokunan veya giyen ölümün pençesinden kurtulamaz, yeni gelin bu elbiseleri giydiği anda zehirlenmeye başlar, kızını kurtarmak için yanına gelen Kreon da bu zehirli elbiselerden payına düşeni alır ve ikisi de ölür. Medea'nın intikamı bu kadarla kalmaz, Iason'a en büyük acıyı yaşatmak istiyordur, gururu annelik duygularının önüne geçer ve iki oğlunu da öldürür. Medea'ya öfkeli olan Iason Medea'nın evinin önüne gelir ve oğullarından birisinin Medea tarafından öldürüldüğünü, birinin de öldürülmek üzere olduğunu görür. En azından ikinci çocuğu öldürmemesi için

Medea'ya yalvarır. Iason'un bu acısı Medea'nın hoşuna gider, ikinci çocuğunu da öldürür ve Tanrılarla işbirliği yaparak göklere gider.

### **Yan Olay Gelişimi**

**Serim:** Iason'un Medea'ya ihanet ederek, Kralın kızıyla evlenmesi ve Medea'nın bu durum karşısındaki acısı.

**Düğüm Noktaları:** Medea'nın intikam almak için plan yapması.

**Doruk Nokta:** Medea'nın intikam almak için yaptığı planları uygulamaya koyulması ve iradesi ile annelik içgüdüsünün çatışması.

**Çözüm:** Çocuklar Medea tarafından öldürülmüştür, Iason'un her şey elinden alınmıştır, Medea Tanrılarla işbirliği yapıp göklere giderek gücünü kanıtlamıştır.

### **4.3. Sahneleme Aşaması**



**Şekil 4.3:** Iason, Koro

“Tragedya tarihsel bir döneme özgü yaşamsallığını yitirmiş bir gösterim biçimi olarak değil, bugün de geçerliliğini sürdüren insan varoluşuna özgü temel kavram ve çatışmaların tartışılabildiği, açığa çıkarılabildiği bir alan olarak işlev görür. Tragedyaya dair bildik uygulamaların dışına çıkılarak, seyirci ve oyuncu arasında

salt psikolojik özdeşleşmeye ve gerçekçi diyalog akışına bağlı kalmaksızın işleyen bir oyunculuk yöntemi ve sahneleme anlayışı geliştirilir” (Karaboğa, 2007:18)

Kerem Karaboğa “Tragedya ile Sınırları Aşmak” kitabında Theodoros Terzopoulos’un Tragedyaya bakış açısını bu şekilde yansıtmıştır. Trabzon Devlet Tiyatrosu’nda sahnelenen Medea oyunu bu görüşe paralel bir şekilde geliştirilmiştir.

Yeni bir metin oluşturmak sahnelemenin önemli bir parçasıydı. Oyunun nasıl sahnelenmek istendiği ile yeni metin oluşturma sorunsalı aynı paralellikte ilerlediğinden, oluşturulmak istenen reji metnin oluşmasına yardımcı olurken, aynı şekilde oluşan metin de rejiyi yönlendirmektedir.

2500 yıl önce yazılmış Antik Yunan Tragedyası’nın başarılı olabilmesi için öncelikle günümüz seyircisine bir anlam ifade etmesi gerekir. Antik Yunan Tragedyaları günümüzde sahnelenirken; yönetmen, oyuncu ve diğer yaratıcı ekibin esas çatıyı oluşturması ve söylemin kesin bir şekilde belirlenmesi gerekmektedir.

Medea; bir yönetmenin, bir oyuncunun, bir sahne tasarımcısının ya da bir dramaturgun yaratıcılığını sonuna kadar ortaya koyabileceği bir metindir. Fakat, Medea’nın öyküsünün politik bir söylem içermesi, yaratıcı ekip açısından tiyatral heyecanlardan daha önemli bir mesele haline gelmeye başlamıştır. Bir müddet sonra izlediğim ve okuduğum her kadın cinayeti, kadının cinnet geçirip çocuklarını öldürmesi, erk savaşı, iktidar hırsı gibi Medea’nın barındırdığı birçok mesele beni sürekli Medea ekseninde dolaşmaya sürüklemiştir. Türkiye’de yaşanan Özgecan Aslan cinayeti gibi akıl sır erdilemeyecek birçok haberin şaşkınlığını yaşarken, internet üzerindeki 2009 yılına ait “Eskişehir’de Bir Kadın İki Çocuğuyla Porsuk Çayı’nda Can Verdi” haberi beni kesin ve net olarak Medea’ya yönlendirmiştir. “24 yaşındaki Dilek Özer, Porsuk Çayı’na önce kızları 6 aylık Nisa Özer ve 5 yaşındaki Aysın Özer’i attı. Ardından da kendisi atladı” ([www.milliyet.com.tr](http://www.milliyet.com.tr), 2009)

Bu haberin devamında pazarcılık yapan, çeşitli suçlardan dolayı sabıkasının olduğu belirtilen 41 yaşındaki bir adamla evli olduğu yazılıyor. “Görgü tanıkları, annenin çaya atmadan önce küçük kızını kucığına alıp emzirdiğini, büyük kızı Ayşan Özer’in annesine yalvararak “No’lur beni atma. Ölmek istemiyorum” diye ağladığını söyledi. Dilek Özer ile 2 çocuğundan başka bir erkeğin de onlarla suya atladığı iddiaları üzerine arama çalışmaları sürdürülüyor.” ([www.milliyet.com.tr](http://www.milliyet.com.tr), 2009)



Dilek kocası ile ne yaşıyordu? Sevgilisi mi vardı? Neden kendini farklı bir şekilde ifade edememişti? Neden çocuklarını öldürmüştü? Ve neden öldürmek üzere olduğu çocuğunu emzirmişti? Çocuklarını öldüren Dilek, çevredekiler tarafından muhtemelen kınanmıştı. Acımasız bir katil olarak görülmüştü. Fakat kendisini ve çocuklarını öldürme noktasına nasıl gelmişti? Birileri bu konuyla ilgilenmiş miydi? Dilek intihar etmeden önce evden ayrılırken, ardından bir şiir ve bir mektup bıraktı.

“‘Elveda Hayat’ başlıklı mektubunda şunları yazdı: ‘Hayat, içime sinebildiğincesin bu gece. Geldiğinde al götür. Olur ya yarınlara bensiz gidebilirsin ve umarım yokluğum varlığımdan acı vermez. Sana doğru duydun gideceğim bu sokaklar, bu ağaçlar, bu hasret dolu umuda emanet. Bir ben daha gelmeyecek usulca çekileceğim. Yaşanan mazi bende kalacak. Hadi sil de gözyaşlarını bilirim umursamazsın bile. Şimdi benden başka her şey güzel bu dünyada. Elveda Hayat. Dilek Özer.

Tabut Bir gün kalabalık gelecekler benim cenazeme. Beni ağıtlarla uğurlayacaklar, bir garip yolcu gibi. Elbisem beyaz olacak çünkü ben ölü olacağım. Gönlümce bir gün yaşayamadım. Sarmış etrafımı çıkmaz sokaklar. Gönlümce bir gün yaşamadım felekle bir gün olsun barışmadım. Sarmış etrafımı çıkmaz sokak. Kendime göre bir yol bulamadım. Tanrım benim ne günahım var? Şu yalan dünyada yaşayamadım, gençliğimi yaşayamadım, yaşayamadım.” ([www.milliyet.com.tr](http://www.milliyet.com.tr), 2009)

Dilek’in öyküsü Medea’nın öyküsüyle paralellik taşımaktadır. Fakat Dilek günümüz şartlarında, kendi toplumunun baskısı altında ölümden başka bir çıkış yolu bulamamıştır. Medea ise geleneklere karşı çıkıp kendi acısıyla yaşamayı tercih ederek, kadının asıl gücünü ortaya koymaktadır. Bu noktada Medea hayatta kalma seçimiyle Dilek örneğindeki gibi çaresizliği kabul etmeyip varlığını kanıtlama yolunu seçmiştir.

Bu oyun çalışmasında Antik Yunan’dan günümüze kadar hala çözülmemiş bir sorun olarak duran kadın sorununa Medea ile bir bakış açısı geliştirme kararı alındı. Bu tür olaylar her toplumda ve her yüzyılda benzer şekilde karşımıza çıkmaktadır. Buradan çıkış noktasıyla oyuna herhangi bir yerellik ve zaman kısıtlaması koymadan, evrensel bir dil oluşturulmaya çalışılmıştır.

Sahne tasarımında Efer Tunç ile titizlikle yapılan çalışmalar doğrultusunda, herhangi bir zaman ve mekana ait belirleyici bir atmosfer oluşturulmamasına dikkat edildi. Ancak bu acıların Antik Yunan’dan günümüze kadar yaşandığı vurgusuna

dikkat çekmek üzere, arka fonda sağda büyükçe bir ağlayan Antik Yunan kadın figürü kullanılmıştır. Yine arka sol fonda duvardan sızan kanlar ise oyunun kanlı bir oyun olduğuyla ilgili seyirciye önden ipucu vermektedir.



**Şekil 4.4:** Efer Tunç -Maket Çalışması

Antik Yunan’da da benimsenip benimsenmediği konusunda tartışmalar yaratan “Üç Birlik” kuralı oyunda kullanılmamıştır. Arkada heykeli ve arka fonu kapatan pleksiler ve yine arka pleksilerin biraz önünde kullanılan tek parça pleksi, mekanı bölümlenmede yardımcı parçalar olarak kullanılmaktaydı. Seyirciye doğru uzanan platform, sonsuzluğun göstergesi niteliğindedir. Geçmişte yaşananlar, bugün de yaşanmakta ve muhtemelen gelecekte de yaşanacakların sinyalini vermekteydi. Arka pleksiler kapanıp platform üzerine geçildiğinde, yukarıdan bir avize inmekte, siyah tekli koltuk konmakta ve bunlarla ev atmosferi oluşturulmaktaydı. Pleksilerin açılıp, heykelin ve kanlı duvarın görünmesi ve yine avize ve koltuğun çıkmasıyla birlikte, Kolkis veya Korint’te bir dış alan oluşturulmaktaydı.

Medina Yavuz Almaç'ın tasarladığı kostümler de yine dekor tasarımında olduğu gibi Antik Yunan kostümlerini andırmakla birlikte, kullanılan deriler ve farklı kesimlerle herhangi bir döneme işaret etmeyen kostümlerdi. Oyundaki tüm kostümler siyah ve koyu gri tonlarında tasarlanmışken, Kreon'un kostümü diğer oyuncuların kostümlerinden farklı olarak tasarlanmıştır. Kreon oyunda zenginliğin temsilcisi olarak gösterildiğinden, altın sarısı ağırlıklı bir kostüm giymekteydi. Kullanılan ağır makyaj Antik Yunan dönemindeki mask kullanımına atıfta bulunmak ve görselliği güçlendirmek adına yapılmıştı.



**Şekil 4.5:** Medina Yavuz Almaç - Kostüm Eskizi Korodan Biri



**Şekil 4.6:** Medina Yavuz Almaç - Kostüm Eskizi Korodan Biri

Oyunculuklarda Antik Yunan oyunlarında kullanılan abartılı jest ve mimiklerden uzaklaşarak daha doğal ve yanılısamaya hizmet eden bir teknik araştırılmış, fakat seyirciye tiyatrodaki olduklarını hatırlatacak yanılısamanın kırıldığı anlar oyunun bütününe yerleştirilmiştir. Medea'nın çocuklarını öldürmeye adım adım yaklaştığı yolda fiziksel görüntüsü de bozulmaya başlar. Mistik güçlere başvurması ve yavaş yavaş hayvansal bir güç kazanması jest ve mimiklerinde görülmeye başlanır. Böylelikle mitolojide büyücü, cadı sıfatlarına uygun bir hal alır. Fakat Medea bu hale kendiliğinden gelmemiştir, dış koşullar onu bu hale sokmuştur. Medea'nın bu son hali, Antik Yunan'da oyuncuların kullandıkları abartılı jest ve ses kullanımlarını anımsatır.

Antik Yunan'da tragedyaaların sahnelenmesinde kullanılan oyuncuların statik durumu, oyunda zaman zaman tercih edilmiştir. Statik bir durumda şiirsel bir dil kullanan oyuncunun seyirci üzerinde etki yaratması hedeflenmiştir.

Doğal ve gerçekçi bir oyunculuk anlayışı içerisinde Medea-Iason aşkının anlatıldığı bir yerde, gök gürültüsüyle birlikte belli bir koreografi içerisinde Koro'nun içeri girip yanılısamayı kıran bir biçimde, pompalarla yağmur oluşturmaya, yine belli bir koreografi doğrultusunda mekan değişimlerini sahne oynanırken Koro'nun yapması (koltuğun getirilmesi, yukarıdan avizenin sarkıtılması, arka pleksilerin kapatılması) seyircinin gerçeklikle tiyatro arasında bir yerde kalmasını sağlamıştır. Seyirci kendini bir yandan gerçek ve doğal giden bir oyunun içinde hissederken bir anda örümcek gibi hareket eden Koro'nun mekanı oluşturmaya başlaması seyirciyi tiyatrodan olduğunun farkına vardıracağıdır.

Müzikler genel olarak oyunun duygusu doğrultusunda yine Antik Yunan hissi verecek şekilde Oktay Köseoğlu tarafından yapıldı. Oyunda Medea'nın kendi memleketinden Yunanistan'a gelip Iason'la evliliklerinin anlatıldığı esnada bir an Iason ve Medea'nın düğünü gösterilir. Bu düğün sahnesinde "I am and Albatros" adlı pop müzik kullanıldı. Diğer müziklerden çok farklı olarak batı soundu ile yapılmış, hiçbir anlam ifade etmeyen sözler kullanılan, son derece popüler olan bu müzik, oyunun ritmini değiştirirken aynı zamanda da Medea'nın dejenere bir topluma geldiğinin altını çizer nitelikteydi. Aynı müzik Iason'un Gleuke ile düğününde de kullanılmaktadır. Nitekim oyun ilerledikçe Iason'un düğününün de adım adım gerçekleşme aşamalarında yine bu müzik sık sık duyulur. Kullanılan bu müzik her ne kadar günümüzde çok popülerse de yine de belli bir döneme işaret etmediğinden zamansızlığın simgelerinden biri olarak yerini alır. Aynı zamanda gerçeklik duygusu içerisindeki seyirciyi, yanılısamadan bir anlık uzaklaştırıcı etkisi de bilinçli olarak tasarlanmıştır.

Medea'nın ön oyunda Altın Postu Iason'a aldırarak için ejderhayı uyuttuğu ninni, oyunun sonunda da çocuklarını öldürdüğü anda duyulur.

Yakup Çartık tarafından yapılan ışıklar oyunun atmosferini destekler niteliktedir. Daha çok buz mavisi ve beyaz ışığın kullanıldığı ev sahnelerinde bir hastane, bir morg, bir cenaze evi, yani umudun yitirildiği bir mekan ışığı tasarlanmıştır. Işığın seyirciye doğru uzanan platforma vurulup diğer tarafların karanlıkta kalmasıyla, platform seyirci tarafından havada gibi görünmektedir. Böylece, seyirciler, zaman zaman bir boşlukta performans sergileyen oyuncularla karşı karşıya bırakılarak, sonsuzluğa giden bir dünya imgesi yaratılması hedeflenmiştir.



**Şekil 4.7:** Iason, Anlatıcı ve Çocuklar

Evin içinde gösterilen soğuk ışıklar sokak sahnelerinde farklılaşmaktaydı. Pleksiler açılıp sokak mekanı oluşturulduğunda ışık değişimleri sokakta bir umut olduğunu göstermekteydi. Yağmur yağıyor, güneş açıyor ve ne olursa olsun hayat devam ediyordu. Evdeki o sıkışmışlığın aksine sokakta renkler kullanılarak özgür bir alan oluşturuluyordu.

Pleksilerin arkasında gösterilen düğün sahnesi de müziğin ritmine uygun bir şekilde son derece renkli gösteriliyordu. O mekan aynı zamanda zenginliğin temsilcisi Kreon'un evi olduğundan ortama altın sarısı bir ışık hakimdi. Tüm bu olanlara tanıklık eden Antik Yunan figürünün ışığı ise ortama göre değişiyordu fakat hangi ışık vurulursa vurulsun figürün yüzündeki hüznün hiç değişmiyordu. Son sahnede, Medea'nın kararını verip çocuklarını öldürmeye gittiği anda, ışık olayların habercisi niteliğinde soğuk renklerden uzaklaşıyor ve yavaş yavaş kan kırmızı bir hal alıyordu. Medea birinci çocuğunu öldürdüğü anda pleksiler kapanıyor ve ışık pleksileri kana

boyuyordu. İkinci çocuk kaçmak için pleksileri aralıyor, arkasından Medea çocuğu yakaladığı anda, öndeki pleksi çocuğun önüne geliyor ve Medea ikinci çocuğunu öldürürken yine ışık yardımıyla öndeki pleksiler de kana bulanıyordu. Yalın bir dekor içinde oyuncuların mekanı belirlediği bir tasarımda ışıklar, mekanı belirlemesi ve istenilen duyguyu desteklemesi açısından önemli bir unsurdur.

Hareket düzeni Burçak Işımer tarafından yapıldı. Koro hem halk hem de olaylara tanık olan seyirciden farksız olarak kullanıldı. Mitolojiden alıntı yapılan ön oyun Koro'nun da katılımıyla zenginleştirildi. Anlatıcının anlattığı ön oyun Koro tarafından canlandırıldı; Argonotluların gemiyle yolculukları, Medea'nın kardeşi Apsgtros'u tuzak kurarak öldürtmesi, ejderhanın uyutulup Altın Postun alınması ritim ve dansla anlatıldı. Bunlar dışında, Medea ve Iason'un evliliği, yine Medea ve Iason'un kavgası, Medea'nın Kreon'u öldürdüğü hayal sahnesi, mekan değişimleri ve seyirci alınırken tüm oyuncuların birbirini takip eden hareketlerle Medea ve Iason olarak sahnede yer almaları belli bir koreografik düzen içerisinde Burçak Işımer'in yönlendirmesiyle kurgulandı.

#### **4.3.1. Seyirci girişi**

Seyirciler oyun başlamadan 10 dakika önce salona alındıklarında salon ışıkları sadece seyircilerin koltuklarına ulaşabilecekleri kadar açıktır. Fonda ağır bir müzik duyulmaktadır. Seyirci sahnede platform üzerinde en önde bir koltuk ve koltuğun üzerinde nötr suratlı bir kadın oyuncuyu görür. Platformunun en arkasında bir masa iki sandalye vardır. Burada da yine nötr suratlı bir erkek oyuncu oturmuştur. Yine platformda siyah sallanan at, bir tane oyuncak ayı ve yukarıdan sarkan avize görülmektedir. Soğuk renklerin hakim olduğu bir atmosfer vardır. Seyirci 5 dakika boyunca hareketsiz bir şekilde oturan, nötr suratlı iki oyuncuyla karşı karşıyadırlar. 5 dakika sonra ağır müziğin ritmiyle başka bir kadın oyuncu sahneye girer, sonra başka bir erkek oyuncu sahneye girer ve daha sonra diğer oyuncular sahneye girmeye başlarlar. Kadın ve erkek oyuncuların hareketleri kimi zaman aynıdır kimi zaman hareketleri birbirlerinin tamamlayıcısı niteliğindedir.



**Şekil 4.8:** Medea, Iason, Anlatıcı ve Çocuklar

Örneğin birinci kadın oyuncu, oyuncak ayıyı yerden alır, diğer oyuncu oyuncak ayıyı öper, bir diğer oyuncu onu tekrardan yere bırakır. Valizini toplamakta olan bir erkek oyuncu dışarıdan bir valiz getirir, sahne üzerine bırakır, diğer oyuncu valizi açar, başka bir oyuncu içeriden getirdiği bir kıyafetini içine koyar, diğer bir oyuncu da valizi kapatır ve gitmeye hazırlanır. Oyuncular birbirlerinin hareketlerini tamamlarlar evin içinde kavga etmiş ve ayrılmak üzere olan bir çift tüm oyuncularla koreografik bir düzende gösterilir. Yani oyuncuların hepsi Medea ve Iason'u simgeler. Durumun farkında olmayan ya da evdeki yardımcının (Anlatıcı'nın) etkisiyle kendilerini oyuna kaptıran çocuklar atmosferin dışında bir tutumdadırlar. Kalabalığın arasında yine diğer oyuncuların hareketlerinin devamlılığını sağlayacak şekilde gerçek rol sahipleri Medea ve Iason yerlerini alırlar, diğer oyuncular sahneden çıkıp sadece Medea ve Iason kaldığında son dakika verilir. Bu bölüm seyirciyi oyuna hazırlamak ve oyunla ilgili ipucu vermesi açısından önem taşımaktadır. Seyirciler oyuna on dakika kala yerlerine yerleşirken böyle bir atmosferle karşılaşılırlar.



#### 4.3.2. Ön oyun



**Şekil 4.9:** Medea, Iason

Medea ve Iason arkada sandalyede oturmaktadırlar, Iason evi terk etmek üzeredir. Anlatıcı çocukları öne doğru getirir, başlarından aşağı tüyler dökerek onları anlattığı masalın içine çekmeye çalışır. Bu Anlatıcı'nın çocuklarla arasında kurduğu bir ritüeldir, çocuklar Anlatıcı'nın anlattığı masalı can kulağıyla dinlerler. Anlattığı masal Argonotlular'ın Altın Postu alma hikayesidir. Anlatıcı'nın çok yumuşak bir şekilde anlattığı hikayenin başlarında çocuklar uyur ve bir müddet sonra,

Anlatıcı'nın kafasındaki hikâye bir anda sahne üzerinde canlandırılmaya başlanır. Seyirci Anlatıcı'nın kafasındaki dünyaya götürülür. Bu durum, müziğin, ışığın, efektlerin değişimi ve koronun bir anda sahnede belirmesi ile keskin bir geçişle verilir.

Koro bu değişimle birlikte sahnede bulunan tüm parçaları toplamış, arka pleksileri sonuna kadar açmıştır. (Dekor değişimleri de belli bir koreografik düzende yapılmaktadır.) Koro sahne üzerinde boş bir alan yarattıktan sonra, Argonotluların gemisini oluşturarak Kolkhis iline doğru yola koyulurlar. Mitolojiden alınan bu bölüm anlatıcı tarafından anlatılır ve koro tarafından canlandırılır. Euripides ve Seneca'nın metinlerinde, bu bölüm, oyunun aralarında zaman zaman koro tarafından aktarılır. Bu oyunda ise Medea ve Iason'un Korinthos'a gelmeden önceki halleri ve yaşadıkları mücadeleler on beş dakikalık ön oyun kısmında anlatılır. Bu bölümde sırasıyla şu konular Anlatıcı tarafından anlatılır ve diğer oyuncular tarafından oynanır:



**Şekil 4.10: Koro**

Iason'un Argonotlularla Altın Post'u almak üzere Kolkhis'e gidişi  
Kolkhis'e varıp, Aites'ten Altın Post'u istemeleri

Iason ve Medea'nın karşılaşmaları ve birbirlerine aşık olmaları

Medea'nın yardımıyla, Iason'un Altın Post'u alması.

Medea'nın kardeşini tuzağa düşürerek, Iason'a öldürtmesi

Medea'nın, Pelias'ın kızlarına babalarını öldürtmesi

Medea ve Iason'un evliliği

#### 4.3.3. Birinci sahne

Medea ve Iason'nun düğününden oyun birinci sahneye bağlanır. Bu sahne Anlatıcı'nın kafasının içindeki mitolojik sahneden gerçek ana dönüldüğü andır. Ev içi yine Koro tarafından kurulmuştur. Çocuklar uyumaktadırlar. Bu sahne Iason'unun Medea'yı terk etmek üzere olduğu bir sahnedir. Anlatıcı Euripides'in orijinal metninde kullandığı Süt Nine'nin repliklerini söyler. Anlatıcı Medea'nın yaşadığı acıları seyirciye aktarmaktadır. Bir yandan da Medea'nın durumuna içi parçalanmaktadır. Anlatıcı'nın replikleri, seyirciye Medea hakkında ipuçları verir.



Şekil 4.11: Medea, Anlatıcı

## ANLATICI

“Korkarım korkunç bir niyet şekilleniyor aklında. Ürkütücü bir kadın Medea; onun düşmanı olan kimse kolay bir zafer beklemesin asla. Öfkesi dinmeyecek kurbanını bulana kadar. Ruh hali acımasız, tabiatı tehlikeli, iradesi dik başlı gözü kara” (Euripides: 2010:12)

Medea terkedilmiştir, acısı büyüktür. Kendi kendine konuşmaya başlar. Çocuklar uyanır, Medea'nın halinden korkarak kaçarlar. Medea oyunun başından itibaren intikam duygusuyla kasıp kavrulmaktadır.

## MEDEA

“Eğer hala yaşıyorsan, ey Medea, eğer sende eski kudretinden bir şey kalmışsa, intikam yolunu onların taa ciğerinde ara.”(Euripides: 2010:17)

Medea intikam hırsı içindeyken, düğün müziği kulağına çalınır. Bu daha önce kendi evliliğinde de çalan müziktir. Bu müzikle birlikte seyirci bir anda pleksilerin arkasında Kreon, Iason ve Medea'yı görür, düğün hazırlıkları yapılmaktadır. Bu görüntü Medea'nın kafasındaki görüntüdür. Medea'nın evinin içiyle birlikte düğün sahnesi eş zamanlı bir şekilde gösterilir. Medea'nın evinin içinde intikam yeminleri edilirken, arkada düğün sahnesi canlandırılmaktadır.

Medea Kreon'a hakaretler savurduğu anda Anlatıcı Medea'ya susması için, daha fazla ileri gitmemesi için yalvarır.

### 4.3.4. İkinci sahne

Medea ve Kreon'nun karşılaştığı sahnede, öncesinde Anlatıcı'nın zor sakinleştirdiği Medea'dan eser yoktur. Kreon ilk başta tedirgindir ve korkmaktadır Medea'dan, bunu da dile getirir.



**Şekil 4.12:** Medea, Kreon

KREON: “Korkuyorum senden! Gerçeği niye gizleyeyim? Korkuyorum kızıma giderilemeyecek bir zarar vermenden. Tedirginliğime katkıda bulunan bazı şeyler daha var. Zeki bir kadınsın. Beceriklisin. Bir sürü şeytani sanatta.”(Euripides: 2010:18)

Medea ise oldukça sakindir ve bu sakinliği Kreon’a güven vermektedir. Medea’nın alttan alan tavrı sayesinde rahatlamış olan Kreon purosunu yakmak üzere ateşini çıkardığı anda Medea kafasında Kreon’u öldürdüğünü hayal eder ve bu hayal sahnesi ışık efekt ve hareket düzeni yardımıyla gösterilir. Bu on saniyelik hayal sahnesinde bir anda ortam kırmızıya boyanır ve Medea bıçağıyla Kreon’un boğazını keser.



Şekil 4.13: Medea, Kreon

Dışardan Kreon'un iki koruması eş zamanlı olarak içeriye girmek ister ve Anlatıcı ikisinin de üstesinden gelir. Bir anlık karanlık olur, ışıklar yine eski halini alır ve oyun tekrardan hiçbir şey olmamış gibi, Kreon'un purosunu yakıp konuşmaya başlamasıyla devam eder. Medea'nın bu hayal sahnelerini seyirciye göstermek Medea'nın iç dünyasını aktarmamız açısından önem taşımaktadır.

Medea çocuklarına sürgün için yolluklar hazırlamak bahanesiyle, Kreon'a yalvararak bir gün daha kalmak istediğini söyler. Medea'nın yumuşak ve uyumlu tavrına inanan Kreon bir gün daha kalmasına izin verir.

KREON: “Zalim tabiatlı biri değilim. Çoğu kez yumuşak kalbim aldattı beni. Şimdi de biliyorum ki aptallık bu yaptığım. Ama yine de Medea, alacaksın istediğini. Ama uyarıyorum seni; eğer yarın kutsal güneş bulursa seni ya da onları sınırlarım içinde, öleceksin. Son sözüm budur. Şimdi kal burada, eğer şartsa bir gün daha. Bu bir gün içinde yapamazsın nasılsa yapmandan korktuğum şeyleri.”(Euripides: 2010:21)

Kreon bunları söyler ama yine de kafasında soru işaretleriyle ayrılır.

#### 4.3.5. Üçüncü sahne

Anlatıcı ve Medea sahnededir. Anlatıcı'nın Medea'nın durumuna içi parçalanmaktadır; fakat Medea'nın keyfi oldukça yerindedir. Kreon'dan bir gün daha kalabilmek için izin almıştır ve bu bir günde yapmak istediklerini gerçekleştirecektir

Anlatıcı'ya planlarından bahsetmeye başlar. Planlarını anlattıkça öfke ve mutluluk arasında git geller yaşar. Bu durum fiziksel olarak hareketlerine de yansır. Evin içindeki sandalye ve koltukları atarak kendisini sokağa atar. Koro tarafından da avizenin yukarı çekilmesi ve pleksilerin açılmasıyla birlikte mekan sokak olur. Koro sahnede halk olarak yer almaktadır. Anlatıcı ile Medea'nın replikleri iç içe geçer. Medea öfkeyle insanlar arasında yürümekte ve yapacaklarını anlatmaya devam etmektedir. Yapacaklarını anlatmak Medea'yı mutlu etmektedir. Anlatıcı da Medea'nın durumunu seyirciye tarif etmektedir.



Şekil 4.14: Medea, Anlatıcı ve Koro

ANLATICI: “Vahşi hareketlerle durmadan sağa sola koşuyor, çevresinde korku dolu bir çılgınlığın her alameti var. Yüzü ateşler içinde; derin derin nefes alıyor, feryat

ediyor; gözleri yaşla dolu... Sonra seviniyor gibi, duymadığı his yok.”(Seneca, 2009:30)

Ev sahnesiyle başlayıp, Medea'nın duygu yoğunluğunun artmasıyla bir anda sokak sahnesine dönüştürülen mekan oldukça yüksek bir tempoyla oynanmaktaydı ve bu sahne Medea'nın dönüşüm yaşadığı sahnelerden biriydi. Medea yapacaklarını düşündükçe mutlu oluyor, kendini özgür ve bağımsız hissediyordu.

#### 4.3.6. Dördüncü sahne

Bu sahne üçüncü sahenin devamıdır. Sahne yine sokak sahnesinden devam eder. Medea sakinleştiği bir anda Iason belirir. Iason Kreon'un kızıyla evlenme gerekçesini anlatmak istemektedir. Gerekçesi; çocuklarının daha iyi bir geleceği olması için bu evliliği yapmasıdır. Medea bunu haklı bir gerekçe olarak görmez. Arkadaki Koro'dan üç çift Medea ve Iason'un mizansenlerini koreografik bir düzenle önceden göstermektedir. Anlatıcı uzaktan Medea ile Iason'u izlemektedir ve her şeyin eskisi gibi olmasını dilemektedir.



Şekil 4.15: Medea, Iason ve Anlatıcı



Medea ve Iason'u ilk karşılaşıp aşık oldukları ortamı hazırlayarak onları tekrardan birbirine bağlamak ister. Son derece doğal ve gerçekçi bir oyun içinde, ön oyunda yaptığı gibi, diyaloglar devam ederken su pompalarını Koro'ya verir. Anlatıcı bunları yaparken oyun tüm gerçekçilikle devam etmektedir. Iason söylediği sözlerle Medea'yı ikna edememiştir. Tam gidecekken Medea ve Iason birbirlerine bakarlar ve koşarak birbirlerine sarılırlar. İlk karşılaşma anındaki müzikle gök gürültüsü duyulur ve su pompaları çalışır. Herşey ilk karşılaştıkları andaki gibidir fakat bu sefer birbirlerine defalarca sarılmayı deneseler de artık bu mümkün değildir ve Iason çekip gider.

#### **4.3.7. Beşinci sahne**

Iason'un gitmesiyle birlikte Medea daha da kinlenir; fakat bir müddet sonra sakinleşir, çünkü ne yapacağıyla ilgili kafasındaki fikirler şekillenmeye başlamıştır. Sakin sakin planlarını anlatmaya başladığı anda yan kulisten evin koltuğunu getirir. Eş zamanlı bir şekilde Koro tarafından avize indirilir ve pleksiler kapatılır. Medea Koro'yla birlikte mekanı değiştirmiştir, sokaktan içeri girilmiştir. Medea planlarını anlatmaya devam eder. Iason'la tekrardan konuşacaktır. Hatalı olduğunu söyleyecek, oğullarının burada kalması için yalvaracaktır, oğullarıyla hediyeler gönderecektir yeni gelene. Büyülü hediyeler, kim giyerse ya da dokunursa yok olacaktır. Planının en ürkütücü kısmını söylememek için uzun uzun önceki planlardan bahseder ve kelimeler arasında büyük esler vardır. Fakat sonunda kendinin bile dile getirmekten çekindiği planı söyler.

MEDEA: “Ağlatıyor beni acıyla, ardından yapacağım şey. Öldüreceğim iki oğlumu da...”(Euripides: 2010:38)



**Şekil 4.16:** Medea

Öldürecek iki oğlunu da, tam bunu söylediği anda hiçbir şeyden haberi olmayan çocuklardan biri “Anne” diye içeri girer. Anlatılanları dehşetle dinleyen Anlatıcı çocuğu hemen içeri gönderir. Medea gözyaşları içinde planlarını anlatmaya devam eder. Anlatıcı Medea’yı planlarından vazgeçirmeye çalışsa da, sonunda buna engel olamayacağını anlar. Medea çok kararlıdır. Sadece Iason’u getirmesini ister Anlatıcı’dan. Anlatıcı Iason’a haber vermeye giderken Medea saraya gidecek elbiselere büyü yapmaya başlamıştır bile. Bu sahnenin devamı Medea’nın büyücü kimliğini gördüğümüz sahnedir.

#### **4.3.8. Altıncı sahne**

Medea büyüü tamamlamış ve yorgun düşmüştür. Iason gelir, Medea Iason’u çok güzel karşılar ve kendisini affetmesini ister. Neticede bu yapılanların hepsi çocuklar

içindir. Iason Medea'nın bu tavrından, kendisini anlamasından oldukça memnundur. Medea planlarını uygulamaya başlamıştır. Iason'a, çocuklarla yeni geline hediyeler göndermek istediğini söyler. Jason başına gelecek felaketleri bilmeden bunu memnuniyetle kabul eder. Medea çocukların ellerine hediyeleri verir, Iason'la birlikte saraya yollar onları.



**Şekil 4.17:** Medea ve Koro

#### **4.3.9. Yedinci sahne**

Herşeyi bilen, herşeyin farkında olan Anlatıcı Medea'nın bu yaptıklarını tasvip etmez. Fakat bulunduğu sosyal konum ve Medea'yla olan ilişkisi Medea'yı yönlendirmesine engel olur, elinden hiçbir şey gelmez. Acısını seyirciyle paylaşır. Bu sahnenin devamında Iason, çocuklar ve anlatıcı düğün evine giderler. Medea evin içinde oturup çocukların gelmesini beklemektedir. Pleksilerin arkasında kalabalık bir düğün gösterilir. Çocuklar hediyeleri verirken görülürler.



**Şekil 4.18:** Medea ve Koro

#### 4.3.10. Sekizinci sahne

Yeni geline hediyeler verip eve gelen çocuklar görülür. Medea onları kucaklar ve çocuklar çıkarlar. Medea'nın planları işlemeye başlamıştır.



Şekil 4.19: Medea ve Çocuklar

#### 4.3.11. Dokuzuncu sahne

Euripides'in orijinal metninde haberci rolü bu oyunda yine anlatıcı olarak görülür. Anlatıcı saraydaki dehşet anına şahit olmuştur ve bütün olanları Medea'ya anlatır. Anlatılan şeyler; Gleuke'nin elbiseleri giyerek can çekişmesi ve yanması, sonra Kreon'un onu kurtarmak istemesi ve onun da yanarak öldüğü dehşet anları pleksilerin arkasında canlandırılır. Arkada seyircinin gördüğü görüntü, Medea'nın kafasındaki yansımalarıdır. Anlatıcı dehşet anını tüm ayrıntılarıyla anlattıktan sonra Medea'ya bu topraklardan gitmesini salık verir ve şimdiye kadar hep Medea'nın yanında olan Anlatıcı bu olaydan sonra Medea'dan uzaklaşır. Medea ise Anlatıcı'nın endişelerinden uzaktır.

MEDEA: "Ben mi? Ben gideyim, ha? Kaçmış olsaydım bunun için dönerdim. Yeni düğünü seyrediyorum."(Seneca, 2009:46)



**Şekil 4.20:** Medea ve Çocuklar

Medea, ilk planının işlemeden oldukça memnundur. Fakat intikamı henüz bitmemiştir. Sıra oğullarını öldürmeye gelmiştir. Bu durum Medea'nın da canını acıtacaktır hiç şüphesiz ama kocasından intikam almak ve varlığını hissedebilmek için bu acı sonu gerçekleştirmek zorundadır. Bu sahnede birçok defa git gel yaşar. Bu yükü artık vücudu da taşıyamaz. Kontrolünü iyice kaybetmiştir. Medea'nın güçsüz kalıp yere çökmesiyle seyircinin, çocuklarını öldürmekten vazgeçtiğine inandığı anda Medea oldukça güçlü bir şekilde yerden kalkıp emin adımlarla arka tarafa gider ve kararlı bir hareketle pleksileri açar. Pleksilerin arkasında küvet, küvetin yanında da çocuklar durmaktadır. Medea'nın ön oyunda ejderhayı uyuttuğu ninni burada da duyulur. Medea çocuklarını önce büyük bir sevgiyle kucaklar, sonra yavaş yavaş soyar ve onları küvete sokar. Yine çocuklarını sevgi dolu bir şekilde yıkarken hiç beklenmedik bir anda bir çocuğunu öldürür. Tam bu öldürme esnasında pleksiler kapanmış ve üzerleri ışıkla kana boyanmıştır. İkinci çocuk pleksileri açıp tam kaçmak üzereyken öndeki pleksi Koro'dan birinin ittirmesiyle birlikte çocuğun önüne gelir ve Medea tarafından yakalanır. Bu sırada dışardan Iason gelir. Bir çocuğunun ölmüş olduğunu gören Iason, en azından diğer çocuğunu kurtarabilmek için Medea'ya yalvarır. Iason'un çektiği acı Medea'yı çok memnun eder ve ikinci çocuğunu da öldürür.

MEDEA: “Bu da oldu. Ey kırgın kalbim, sana kurban edecek başka birşeyim yoktu. Şu yaşlı gözlerini bana doğru kaldır hatır bilmez Iason. Eşini tanıyor musun? Ben böyle kaçarım. Gökte bir yol göründü. Bu iki yılan pul pul boyunlarını boyunduruk altına uzatıyor. Al artık çocuklarını ey babaları! Beni şu araba bulutlar arasına götürecektir.”(Seneca, 2009:50)



**Şekil 4.21:** Iason, Anlatıcı, Çocuklar ve Koro

Bu repliklerle Medea ortadan kaybolur, Iason tanrılara isyan eder. Anlatıcı ölü çocukların üzerine, tıpkı ön oyunda masala hazırlamak için yaptığı gibi, tüyler atarak final şarkısını söylemeye başlar. Sonra ona tüm Koro katılır ve oyun biter.

Trabzon Devlet Tiyatrosu’nda sahnelenen bu oyun, Antik Yunan tragedyasının farklı bir bakış açısı ile yorumlanmasıydı. Antik Yunan metninden yola çıkılarak günümüz seyircisine de ulaşabilecek yeni bir metin oluşturulmuş ve yine günümüz seyircisine ulaşabilecek bir rejî anlayışı ile sunulmuştur.

Antik Yunan tragedyasına getirilen bu yeni yorumla günümüz insanı ve Antik Yunan kültürü arasında kurulan köprü gerçekleştirilmiş ve Medea’nın çılgılığı sadece bir kadın olarak değil aynı zamanda da bir öteki olarak Trabzon’dan yükselmiştir.

## 5. SONUÇ

Antik Yunan Kültürü, günümüz toplumlarına sanat, felsefe, ve bilim alanında hala öncülük etmeye devam etmektedir. Bugün bilinen anlamda dramının temelleri, bazı kaynaklara göre, Hint, Çin ve Eski Mısır uygarlıklarında atılmış olsada, biçimlenmesi ve gelişmesi Antik Yunan'da olmuştur. MÖ.V. yüzyılda Antik Yunan tragedyasına dair kapsamlı bilgiler, Aristoteles'in Poetika adlı eserinden ve dönemin en önemli üç yazarı; Aiskhylos, Sophocles ve Euripides'in yapıtlarından faydalanılarak incelenmiştir. Ayrıca bu eserleri inceleyip, değerli bilgiler ve yorumlarını sunan araştırmacıların kaynakları da yol gösterici olmuştur. Bu bilgiler ışığında, kısıtlı da olsa yine de Antik Yunan tragedyalarının sahnelenmesi ile ilgili fikir oluşturulmuş ve aktarılmıştır. Bazı bilgiler yorumculara göre farklılık gösterdiğinden ve sahneleme ile ilgili kesin kayıtlara rastlanmadığından ancak bazı çıkarımlarda bulunmak mümkün olmuştur.

Antik Yunan tragedyalarının sahnelenmesiyle ilgili, dönemin toplumsal ve siyasi yapısı dışında, Dionysos Tiyatrosu'nun mimari özellikleri ve sahne üzerinde kullanılan materyaller etkin bir rol oynamaktaydı. Antik Yunan'da bugünkü gibi işi yönetmenlik olan birinden söz etmek mümkün değildi. Fakat bir şekilde, Dionysos Tiyatrosu'nda tragedyalar sahnelenmekteydi ve oyunun başarısı; yalnızca yazılı bir metin üzerinden değerlendiriliyormuş gibi görünse de, onu aktaran oyuncu ve sahneleme becerisi de önemli bir etkendi. Tragedya şairlerine büyük iş düşmekteydi. Bir çok kaynak, şairlerin, aynı zamanda oyunlarının oyuncusu ve yönetmeni olduğu ile ilgili bilgiler sunmaktadır. Antik Yunan'da, tragedyaların yazılması, sahnelenmesi ve oynanması ile ilgili belirlenen bazı kurallar vardı. Şairler gerek yazım aşamasında, gerekse sahneleme aşamasında, bu kurallar çerçevesinde hareket ettiklerinden, yaratıcılıklarını sınırlı bir noktada tutuyor olmalıydılar. Yine de bu kurallar içinde, yenilikler arayarak sınırları zorlayan, Euripides gibi şairlere rastlamak mümkündür.

Antik Yunan tragedyalarının çok katmanlı yapısı ve zengin imgeler içermesi, her dönemde yönetmen ve kreatif ekibe farklı anlatım biçimleri ve yaratıcılıklarını



zorlayacak imkanlar sunmaktadır. Bundan dolayıdır ki birçok çağdaş yönetmen, çağın sorunlarını Antik Yunan tragedyelerinin, zengin imgelerinden faydalanarak anlatmaya çalışmışlardır. Fakat birçok yönetimde bu tragedyaları, bugünün seyircisiyle buluşturmanın zorluğundan çekinerek bu maceradan vazgeçmişlerdir. Yaklaşık iki bin beş yüz yıl önce yazılmış olan bu tragedyaları, günümüz seyircisiyle buluşturmak bazı riskleri beraberinde getirirse de, sunduğu sonsuz yaratıcılık imkanları, geçmişten günümüze kadar bir çok önemli yönetmeni, bu maceraya sürüklemiştir.

Günümüz seyircisi için farklı bir metin olan ve farklı bir anlatım biçimi sunan bu tragedyelerin, günümüz seyircisine ulaşabilmesi için, en önemli nokta sahnelenecek metnin yeniden elden geçirilerek oluşturulmasıydı. Tezde bahsi geçen çağdaş yönetmenlerin hepsi, bu tragedyaları kendi hayal güçleri doğrultusunda, yaşadıkları çağ ve toplum içinde değerlendirmişler ve yeni bir sahneleme metni oluşturmuşlardır.

Yeni bir sahneleme metni oluştururken, her şeyden önce, Antik Yunan'da yaşayan insanla, günümüz insanı arasındaki farkı iyi analiz etmek gerekmektedir. Antik Yunan'da seyirci, mitolojide geçen olayları, efsaneleri bilir ve kişileri tanırdı. Seyirci bu bildiği efsaneleri ve kişileri takip etmekte zorlanmaz, şairin bu efsaneleri ve kişileri nasıl yorumladığını merak ederdi. Maalesef günümüz insanı için aynı durumdan söz etmek mümkün değildir. Dolayısıyla, Antik Yunan kültürü ile günümüz toplumu arasında köprü kurma zorunluluğu kaçınılmaz hale gelmektedir. Bugünün seyircisine, oyunun içinde, mitolojik bilgilerin verilmesi gerekmektedir. Bu yönetmenin tercih edeceği her hangi bir yolla; projeksiyon, fotoğraf, ses kaydı kullanımı ya da oyuna eklenecek ek bir sahne gibi bir yöntemle mümkün olabilirdi. Günümüz seyircisinin yabancı olduğu, isimler ve efsaneler hakkında bilgilendirilmedi bulunmak, seyircinin oyunu takibi açısından önem taşımaktadır. Ayrıca, yeni bir metin oluştururken, yer değiştirme, kısaltma, kolaj, başka metinlerden aktarma yapmak gibi tekniklere başvurulabilir. Örneğin; koronun uzun uzun konuşmalarına hiç çekinmeden müdahale edilebilir. Aksi takdirde, zaten televizyon kültürünün hakim olduğu bir toplumda, tiyatronun televizyonda yapılan skeçler zannedildiği bir dönemde, seyirciyi kasvetli, anlaşılması zor, alışık olmadığı bir yapıyla baş başa bırakmak, seyircinin zaten hakim olmadığı bu kültürden iyice uzaklaştırmaktan başka bir işe yaramayacaktır. Eski Yunan'daki sahnelemelerle ilgili, kaynaklardan

edinilen bilgiler ışığında şu çıkarımları yapmak mümkün görünmektedir; Oyuncular çoğunlukla uzun konuşmalarını, hareketsiz ve seyirciye dönük bir şekilde gerçekleştirmekteydi. Bir yeri ya da, bir kişiyi işaret etmek istediklerinde, abartılı hareketler ve jestler kullanılmaktaydı. Belirli sayıda bir koronun olma zorunluluğu vardı ( on iki ya da on beş kişilik korolar) ve bu koronun oyun boyunca sahne üzerinde yer alması söz konusuydu. Doğruluğu kimi kaynaklara göre tartışılarda “üç birlik” (yer-zaman-olay) kuralına uyulması gerekmekteydi. Antik Yunan sahnelemelerinde, -her ne kadar tartışılıp, yoruma açık olsa da- bunun gibi birçok teknik bilgiden bahsetmek mümkün. Peki bugün tragedyaların sahnelemesinde, bu tekniklerin kullanılması mümkün müdür? Antik Yunan’da oyunlar Dionysos Tiyatrosu’nda, binlerce seyirci önünde oynanmaktaydı. Bu tiyatro, mimari açıdan da oyun alanında bazı zorunlulukları beraberinde getirmekteydi. Yine ışık gibi teknik olanaklardan uzak bir yapıda, oyunlar gündüz saatlerinde, oynandığından, gün batımında oyunların bitmesi zorunluluğu vardı. Günümüz tiyatroları ile Dionysos Tiyatrosu arasında gerek mimari gerekse teknik anlamda çok büyük farklılıklar vardır. Oyuncuların büyük maskeler ve yüksek koturnoslar kullanmasında iki önemli faktör vardı; bunlarda biri, oyuncuların üstün kişileri temsil ettikleri için, normal insan boyutlarından daha iri görünmesi, ikincisi ise, oyuncuların kullanılan maskelerle kendilerini en arkadaki seyirciye bile ifade edebilmeleri idi. Seyirciler, kullanılan maskeden, kostümden ve koturnosun yüksekliğinden rol kişilerinin hangi sınıfa ait oldukları gibi önemli bilgileri edinebiliyorlardı. Oyuncuların hareket etme zorunluluğu olduğu yerlerde, büyük jest ve hareketleri kullanmaları da yine en arkadaki seyircinin seyir zevkini sağlayabilmek içindi. Oyuncuların uzun konuşmalarını hareketsiz ve seyirciye dönük bir şekilde gerçekleştirmeleri de, kullanılan büyük maskeler ve koturnosların hareket kısıtlılığından kaynaklanıyor olmalıydı. Günümüzde daha küçük salonlarda gerçekleştirilen temsillerde, bunların hangi birine ihtiyaç duyulabilir? Bugünün koşullarında, bu teknikler kullanılarak sahnelenecek bir tragedya, ancak Antik Yunan tragedyalarının parodisi olabilir. Ya da rejisörün, özellikle altını çizmek istediği bir vurgu söz konusu olabilir. Dolayısıyla tragedyaların normal sahnelenmesi aşamasında, Antik Yunan döneminde kullanılan tekniklerin uygulanabilirliği mümkün görünmemektedir. Tragedyalar, şimdilerde nasıl oynanmalı? ya da nasıl sahnelenmeli? sorularına da net bir cevap verilememektedir. Genelde yönetmen, dramaturg ve diğer kreatif ekibin yaratıcılıkları ve hayal gücü bu konuda belirleyici olacaktır. Nitekim çağdaş

yönetmenlerin, tragedya sahnelemelerine bakıldığında, farklılıklar göstermesi de bunun sonucudur. Bu durum, Antik Yunan tragedyalarının ne kadar katmanlı bir yapıda olduğunun ve içerdiği zengin imgelerle yaratıcılığa sınırsız imkanlar tanıyan bir yapısının olduğunu gösterir.

Trabzon Devlet Tiyatrosu'nda yapılan sahnelemede de, yeni bir metin oluşturmak ve yeni bir bakış açısı ile sahnelemenin gerçekleştirilmesi için yönetmenin, yaratıcı ekip ile iş birliği önemliydi. Yeni bir sahneleme metni oluşturulup, bilinmeyen bir zaman ve bilinmeyen bir yer olarak belirlenen çıkış noktası, kreatif ekibi yönlendirebilmek için önemli bir dene idi. Kreatif ekibin sonsuz yaratıcılıkları ile oyun, tarihsellik kaygısı güdülmeden, genel bir soyutlamayla seyirciye aktarıldı. Sahne metninin oluşturulması aşamasında, Medea'nın Kürt ya da Suriyeli bir 'öteki' kadın olması gündeme geldi. Fakat bu yaklaşım, Euripides'in metninden iyice uzaklaşılmasına ve tragedyanın zenginliğinin yok olmasına neden olmaya başladığından bu düşünceden uzaklaşıldı. Bu bakış açısı ile değerli yazarlar tarafından kaleme alınmış birçok örnek incelendi. Güngör Dilmen'in Kurbanı, Dario Fo'nun Medea'sı ve De Loher'in Manhattan Medea'sı bu bakış açısı ile yazılmış iyi örneklerdi. Fakat bu oyunlardaki kadın figürleri, her ne kadar genel bir kadın sorununa işaret etse de, yine de oyunlarda belli bir çağın ve belli bir toplumun kadını olarak yer almaktaydılar. Bu oyunlar tragedyanın zenginliğinden yararlanıp kendi dilini yansıtan, değerli yazarlar tarafından oluşturulmuş modern oyunlardı.

Bilinmeyen bir zaman ve bilinmeyen bir mekân kurgusu üzerine oluşturulan yeni metin ve rejisi; seyircinin sınırlarını zorlayarak, onların her an hayalgücünün devrede olmasını sağlamaktaydı. Tıpkı Antik Yunan geleneklerinde ve Meyerhold'un uyguladığı yöntemlerde olduğu gibi. Kişiler, olaylar ve çevre gerçeküstü diyebileceğimiz bir yaklaşımla ele alınmıştı. Böyle bir ortamda seyircinin hayal gücünü harekete geçirmek daha kolay olacaktı. Dolayısıyla, Medea ile aynı acıları paylaşan tüm ötekilerin, Suriyeli, Kürt, Türk ya da başka milletlerden kim varsa, hepsinin bu hikâyede kendini konumlandırması daha kolay ve daha etkili olacaktı. Belli bir toplum ya da belli bir zaman dilimine işaret etmediğinden de, tarihsel kaygıdan uzak, genel bir soyutlama ile evrensel bir dil oluşturulmaya çalışılmıştı.

Antik Yunan tragedyalarının günümüzde sahnelenmesi yukarıda da bahsedildiği üzere belirli zorlukları ve dolayısıyla da belirli riskleri beraberinde getirmekteydi. Bu zorlukları aşmak ancak yaratıcı ekiple yapılacak iyi bir iş birliği ile mümkün

olacaktır. Provalar esnasındaki yaratım süreci ve 2500 yıl önce yazılmış bir metni günümüz seyircisiyle buluşturma heyecanı, sanatçı açısından tarif edilemez yoğun bir sanatsal tatmini de beraberinde getirir. Bütün zorluklarına ve risklerine rağmen Antik Yunan tragedyalarıyla tekrardan buluşma özlemi de tam bu noktada başlar ve rejisörü yeni bir tragedya macerasına sürükleyen yolda itici bir güç oluşturur.



## KAYNAKLAR

- A. E Haigh**, , 1907 The Attic Theatre: A Description of the Stage and Theatre of the Athenians, and of the Dramatic Performances at Athens, Oxford, Clarendon Press
- A. Lesky**, 1976 Greek Tragedy, London-Ernest Benn Limited. 1976,
- Ağaoğullari, M.** 1989 Eski Yunanda Siyaset Felsefesi, Birinci Baskı, Ankara. 1989
- Aristophanes** 1997 Frogs and Other Plays, Londra, Penguin Classics. 1997
- Batuk, C.** Mit, 2009 Tarih ve Gerçeklik Sorunu Üzerine Notlar. *MİLEL VE NİHAL inanç, kültür ve mitoloji araştırmaları dergisi*, 6(1), 27-53. 2009
- Beliz G.**, 2006 Performans Sanatı:Nietzsche'nin Kehaneti, Ankara, Tiyatro Araştırmaları Dergisi, sayı 21, Ankara Üniversitesi Basımevi, Ankara. 2006
- Berktaş, Ali (ed.):** 1997 Tiyatro-Devrim ve Meyerhold, Ali Berktaş, İstanbul, MitosBoyut Yayınları,
- Bernd S.**, 2006 "Theatre and Society: The Political Quality and Function of Tragedy", Intensive Course On the Study and Performance of Ancient Greek Drama, Epidauros, European Network of research and Documentation of Performances of Ancient Greek Drama.
- Çalışlar, Aziz.** 1978 **Gerçekçi Tiyatro Sözlüğü**, İstanbul, Kültür Yayınevi,
- Nutku, Özdemir.** 1985 Dünya Tiyatrosu Tarihi, Cilt: 1, İstanbul, Remzi Kitabevi Yayınları,.
- Egon Friedell**, 2004 Antik Yunan'ın Kültür Tarihi, Çev:Necati Aça, 2. Baskı, Ankara, Dost Kitabevi.
- Erhat, A.** 1984 Mitoloji sözlüğü (Vol. 18). Remzi Kitabevi,.
- Erim**, 1967 Müzehher Euripides'te Trajedi Kaynağı Olarak Kadın Ruhü. İstanbul: İ.Ü. Edebiyat Fakültesi.
- Erim, Müzehher**, 1997 Latin Edebiyatı, İstanbul, Remzi Kitabevi, Evrim MatbaacılıkLtd. Şti, .
- Erkan, Ergin**, 1995 Cumhuriyet Dönemi Oyun Yazarlığında Mitoloji, Ankara Üniv. SBE. Tiyatro Anabilim Dalı, Ankara, s.36 (yüksek lisans tezi)
- Eugene Vaktangov**, 2003 .Sahneye Koyma Sanatı, "Fantastik Gerçekçilik", Çev. Suat Taşer İstanbul, Papirüs Yayınları.
- Nilay Ediz Okur**, 2010 Euripides Tragedyaları Işığında Klasik Çağ Atinası'nda Kadının Konumu , İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Eskiçağ

- Dilleri ve Kùltürleri Anabilim Dalı Eski Yunan Dili ve Edebiyatı Bilim Dalı Tez.
- Fo, Dario., Rame, Fo.** 1992 Kadın Oyunları 1, Çeviren: Fùsun Demirel, İstanbul, Mitos Boyut Tiyatro Oyun Dizisi, Tem Yayıncılık, Aralık. (Arka Kapak)
- Grimal, P., Picard, C., & Tamgüç, S.**1997 Mitoloji Sözlüğü: *Yunan ve Roma*. Sosyal yayınlar. Alt baş. Medea.
- Güçbilmez, Beliz.** 2005 Sophokles' Ten Stoppard'a Ironi ve Dram Sanatı. Deniz Kitabevi.
- Gökdağ, E.** 2003 Tiyatro Kuramının Başlangıcından Modern Döneme Tragedyanın Algılanışı. (Makale)
- Hamilton, E., & Tamer, Ü.** 2004 Mitologya:(Mythology). Varlık Yayınları.
- Hans-Thies Lehmann, Postdramatic Theatre**, çev. Karen Jürs- Munby, Londra, Routledge. 2006
- Heiner Müller** 2008 Hamlet Makinesi, De ki yayınevi,, Bir Tarih Bakış Kara: Heiner Müller İçin Küçük Bir Giriş, Süreyya Karacabey.
- Karaboğa Kerem** 2008, Tragedya İle Sınırları Aşmak ( Theodoros Terzopoulos'un Tiyatrosu), E Yayınları.
- Kvistad, I.** 2009 The Atomic Bomb as Dea Ex Machinâ: Heiner Müller's Medea. Didaskalia, 7(2), 1-6.
- Latacz, J.** 2006 Antik Yunan Tragedyaları, Çev. Yılmaz Onay, 1.basım, İstanbul, Mitos Boyut Yayınları-Tiyatro/ Kültür Dizisi.
- Leonid M.** 2000 Batkin, Atina Okulu, Derleyen; Oğuz Özügül, Sanatın Psikolojisi, Pencere Yayınları, İstanbul.
- Ley, G.** 2006 A Short Introduction to the Ancient Greek Theater: Revised Edition. University of Chicago Press. Meier, C.. 1993 The Political Art Of Greek Tragedy. Johns Hopkins University Press.
- Nietzsche, F.** . 2015 Tragedyanın Doğuşu.
- Nietzsche, F. W., & Kahraman,** 2009 M.. Yunan Tragedyasi Üzerine İki Konferans. Say Yayınları.
- Nigel Spiyev,** 1997 Greek Art, Londra, Phaidon Press. 1997
- Nutku, Özdemir,** 2002 Oyunculuk Tarihi, Cilt: 2, Ankara, Dost Kitabevi Yayınları.
- Odin Theatre,** .2008 The Marriage Of Medea,Oyun Broşürü.
- Ohlander, S.** 1989 Dramatic suspense in Euripides' and Seneca's Medea. P. Lang.
- Oliver T.,** 1995 "Greek Theater", The Oxford Illustrated History of Theatre, Oxford, Oxford University Press.
- Oscar G.** 2000 Brockett, Tiyatro Tarihi, çev: Sevinç Sokullu, Sibel Dinçel, Tülin Sağlam, Semih Çelenk, Selda B. Öndül, Beliz Güçbilmez, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara.
- Özdemir, N.** 1985 , Dünya Tiyatrosu Tarihi, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Paksoy, E. B. K.,** 2011 Tragedya ve Siyaset: Eski Yunan'da Tragedyanın Siyasal Rolü. Mitos-Boyut.

- Paul Ricœur**, 2007 Zaman ve Anlatı -1.Zaman-Olayörgüsü-Üçlü Mimesis, çev. Mehmet Rifat ,Sema Rifat, İstanbul, Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık,
- Reed, Evelyn.** 1983 Kadının Evrimi II, Çeviren: Sema Yeğin, İstanbul, Payel Yayınları, DoğuMatbaası.
- Romilly, J. D.** 2002, The Great Sophists in Periclean Athens, trans. by Janet Lloyd, Oxford, Clarendon Press.
- Rush Rehm**, 1994.Greek Tragic Theatre, New York, Routledge. 1994
- Seneca, Medeia**, 2009 Çev. Samim Sinanoğlu, Mitos Boyut, İstanbul, 1. Basım. 2009
- Şenel, A.**, 1970 Eski Yunanda Eşitlik ve Eşitsizlik Üstüne. Sevinç Matbaası.
- Şener, S.**,2010 Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi. Dost Kitabevi Yayınları, Ankara.
- Sennett, R.** 1996 Flesh And Stone: The Body And The City In Western Civilization. WW Norton & Company.
- Taplin, O. .** 1993 Greek tragedy in action. Routledge.
- Thomson, G. ,** 1990 Tragedyanın Kökeni-Aiskhylos ve Atina. Çev.: Mehmet H. Doğan, 2, İstanbul, Payel Yayınevi.
- Trabzon Devlet Tiyatrosu**, 2015 Sahneleme Metni (Seneca, Medeia)
- Tuna, E** ,2000 Şamanlık ve Oyunculuk. Okyanus Yayıncılık, İstanbul. 2000
- Tuncay, M.**..2010 Sahneye Bakmak. Mitos-Boyut. İstanbul.
- Yıldız Akgül**, 2012 Antik Yunandan Modern Sonrasına" Myth" Kavramının Evrimi (Doctoral dissertation, DEÜ Güzel Sanatlar Enstitüsü).
3. Uluslararası Disiplinlerarası Tiyatro Buluşması, Zaman Mekan Sempozyumu, Özet Kitabı, Yard. Doç. Oğuz Arıcı 2016 "Poetika'da Zaman ve Mekan"

## İnternet Kaynakları

<http://meydangazetesi.org/gundem/2014/12/kadinin-fitratinda-esitlik-var-zeynep-kocaman/> (internet kaynağı)

<http://meydangazetesi.org/gundem/2014/12/kadinin-fitratinda-esitlik-var-zeynep-kocaman/> (internet kaynağı)

<http://www.answers.com/topic/medea> ( internet kaynağı)

<http://www.demidova.ru/english/article03.php>

<http://www.dimitrispapaioannou.com/en/>

<http://www.eugenedelacroix.org/Medea-about-to-Kill-her-Children-1838.html>

<http://www.milliyet.com.tr/cocuklariyla--font-color-navy-olume--font--atladi/gundem/gundemdetay/10.10.2009/1148666/default.htm>

<http://www.milliyet.com.tr/erdogan-batsin-bu-dunya/siyaset/detay/1974189/default.htm> (internet kaynağı)

[http://www.pbase.com/bmcmorrow/orsay\\_painting&page=15](http://www.pbase.com/bmcmorrow/orsay_painting&page=15)

<http://www.theartstory.org/artist-cezanne-paul.htm>

<http://www.theclosetfeminist.ca/inspired-by-art-herstory-evelyn-pickering-de-morgans-medea/>

[https://en.wikipedia.org/wiki/Jason\\_and\\_Medea](https://en.wikipedia.org/wiki/Jason_and_Medea)

<https://prometeatro.files.wordpress.com/2013/04/medea-mitos.pdf>

<https://sententiaeantiquae.com/2015/07/09/quintilians-judgment-on-ovids-medea-institutio-oratoria-10-1-98/>

[https://tr.wikipedia.org/wiki/Medea\\_\(Cherubini\)](https://tr.wikipedia.org/wiki/Medea_(Cherubini)) (internet kaynağı)



## EKLER

### EK 1. TEMSİL METNİ

# MEDEA

**Kırmızı : Edith Hamilton - Mitologya (Altın Post )**

**Siyah : Euripides - Metin Balay (Çev.)**

**Mavi : Seneca - Samim Sinanoğlu (Çev.)**

Not: Trabzon Devlet Tiyatrosu için, Euripides'in metni esas alınarak, mitoloji ve Seneca'nın metinlerinden faydalanılarak oluşturulmuş, yeni temsil metnidir.

Prömiyer tarihi: 17 Aralık 2015

## KİŞİLER

ANLATICI

MEDEA

IASON

KREON

MEDEA VE IASON'UN İKİ OĞLU

KORO

## ÖN OYUN

ANLATICI - Tahtın babasından haksız yere alındığını düşünen İason, tahtı amcası Pelias'tan geri istemeye karar verdi ve Pelias'ın karşısına çıktı.

PELIAS - Kimsin sen? Yalan söyleme bana.

İASON - Ben senin akrabam İasonum. Zeus'un babama verdiği ülkeyi geri almaya geldim. Kılıçlarımıza mızraklarımıza sarılmadan yeniden paylaşalım bu toprakları, şimdiye kadar kazandığım paralar sürüler sen de kalsın. bana tahtı ver. Bundan sonra bu ülkede adalet hüküm sürsün.

PELIAS - Peki sen nasıl istersen öyle olsun. Ölü Phriksos altın postun buraya getirilmesini istiyor, bakıcılar söyledi. Böylece kendi ruhuda ülkesine gelirmiş. Ben artık yaşlandım. Gidip altın postu getiremem sen gençsin bak Zeusun üstüne yemin ediyorum ki, Altın Postu getirirsen tahtı sana bırakacağım

ANLATICI - Pelias böyle diyordu ama, Altın Postu aramaya giden kişinin de bir daha geri dönmeyeceğinden emindi. İason bu düşünceyi çok beğendi. Zaten işin içine serüven girsin de bir mitology kahramanının kanı kaynamasın olacak iş mi? Hemen bütün Yunanistan'a haber saldı. Altın postu aramaya çıkacağını isteyenlerin birlikte gelebileceğini bildirdi. Hera da yardım ediyordu İasona.. Bütün delikanlıların yüreklerine bu yolculuğa katılma tutkusunu sokuyordu. Ölümün karşısına geçip, cesaret iksirini içmek varken, kim annesinin yanında akıllı usulu oturmaya

katlanabilir. her yandan soylu kahramanalar geldi. Argo gemisine binip yelken açtılar. İason altın bir kupayı şarapla doldurdu. Şarabı denize döktü, sonra Zeusun yardımını diledi. Argo gemisi yolcuları uzun mücadeleler sonunda gün batımında altın postun bulunduğu Kolkhis, iline vardılar. Tanrılar Olimposta toplanmış, onları korumak için çareler düşünüyorlardı. Sonunda en iyi çarenin Kolkhis kralının kızı Medeanın İasona tutulması olduğuna karar verdiler. Medeanın elinden her çeşit büyü gelirdi. Argonotluların başı derde girince de onlara yardım edebilirdi. Argonotlular, Altın Postu istemek için kralın sarayına doğru yola çıktılar, nöbetçiler kahramanları saraya buyur edip, krala haber saldılar. Bu arada Medeada konukların bulunduğu odaya girmişti. Gözleri İasonun gözlerine ilişince Eros okunu fırlattı. Tam hedefine saplandı ok. Medeanın yüzü renkten renge girdi. Yüreğini tatlı bir burukluk kapladı. Daha fazla orada kalamadı, güzel büyücü odasına çekildi. Kral Aietes onlara kim olduklarını, ne istediklerini sordu. İason kendilerinin soylu kişiler atalarının da yüce hükümdarlarla tanrılar olduğunu söyledi. Kolkhis'e altın postu almak için gelmişlerdi. Karşılığında Kral Aietes ne isterse yapacaklardı.

AİETES - Kahraman kişilerden hoşlanırım. Sende kahramanlığını, yiğitliğini gösterirsen, altın postu veriririm. Önce, ateş püsküren tunç ayaklı iki boğayı, boyunduruğa koşacaksın. Sürdüğün tarlaya da bir ejderhanın dişlerini ekeceksin. Ekilen dişlerin yerinde silahlı adamlar bitecek, onlarla çarpışıp hepsini öldüreceksin. Bunları yaparsan altın post senindir. Yoksa bir şey alamazsın benden.

ANLATICI - İasonun elinden ne gelir. Kralın verdiklerini kabul edip arkadaşlarıyla birlikte gemiye döndü. Bir toplantı yaptılar. Argoda kimse bu işi İasona bırakmak istemiyordu. Onlar öylece konuşup tartışırken, gemiye kral Aitesin torunlarında biri geldi. İason bir zamanlar hayatını kurtarmıştı onun, şimdi de o bir karşılık da bulunmak istiyordu. Medea'dan söz açtı Argonotlulara. Büyü de onun üstüne yoktur dedi. Yıldızlara bile buyurur. Aitesin torununa kalırsa İason saraya gidip Medeanın gönlünü kazanmalıydı. Erosun bu işi çoktan becerdiğini bilmeyen İason kralın torunu ne dediyse kabul etti, zaten büyücünün güzelliği gözlerinin önünden gitmiyordu, bir türlü. Saraya yollandı. O sırada Medea, odasında oturmuş kendini öldürmeyi düşünüyordu. Sevdiği adamın aşkıyla doluydu yüreği. ama o aşkın gerektirdiği şeyleri yaparsa, babasına karşı gelmiş olurdu. Ne yapacağını şaşırılmıştı. Düşündü, taşındı. Yaşamının ölümden daha güzel olduğuna karar verdi. İasona yardım edecekti. Büyülü bir merhem vardı elinde. Onu kim gövdesine sürerse bir gün

boyunca tehlikelerden uzak kalır, başına ne gelirse gelsin ne yaralanır ne de ölürdü. Koşa koşa sarayın merdivenlerini indi, Medea İason'un yanına gidecekti. Ama baktı ki İason karşısında duruyor. Tanrıça Hera, altından yaldızlı bir ışık vurmuydu İasonun stüne. Medea da bir güzellik anıydı sanki. Rüzgar kesilince ulu çam ağaçları nasıl yapraklarını bile kıpırdatmadan sessizce durur, iki genç de bir süre öyle durdular. Sevgiden, coşkunluktan solukları kesilmişti. Sonra rüzgar çıktı, yapraklar hafifçe sallandı. İason aşkını fısıldamaya başlamıştı, Medea ise ne diyeceğini bilemiyordu. Hemen büyülü kutusunu açarak merhemi çıkardı, sevgilisine verdi. İstesin ruhunu bile verirdi. Güzel büyücü merhemi nasıl süreceğini anlattı İasona.

MEDEA - Silahlarına da sür. Böylece herkesi yenersin. Ejderhanın dişlerini toprağa ekince, yerden silahlı adamlar biter. Aralarına bir taş atarsın. Adamlar birbirlerinden bilirler bunu. Kavgaya tutuşurlar. Hepsi ölür. Ben saraya dönüyorum şimdi. Altın Postu alıp ülkene dönerken Medeyi hatırla. Ben de aklımdan çıkarmayacağım seni.

İASON - Gece olsun, gündüz olsun, seni hiç bir zaman unutmayacağım Medea, bizimle beraber Yunanistana gelersen seni seve seve evime alırım. Ölümünden başka hiç bir şey giremez aramıza.

ANLATICI - Ayrıldılar. Medea saraya dönüp babasına karşı geldiği için ağladı dövündü. İasonda gemiye gitti. Ertesi gün erkenden kalktı İason, gövdesine merhemi sürüp arkadaşlarıyla birlikte çarpışmanın yapılacağı tarlaya gitti. Kral Aietes ile Kolkhisliler onun ölümünü seyretmek için tarlanın kenarına sığınmışlardı. Neyse ki İason yüzünün akıyla çıkmıştı bu denemeden. Sonuç Aietes için çok acıydı. Kral altın postu kolay kolay vereceği benzemiyordu.

MEDEA - Altın Postu bir ejderha bekliyor. Ben şarkı söyleyerek uyuturum onu. Altın Postu, kapıp geriye döneriz. Hemen Yunanistana yelken açarız. Beni de götürün ne olur.

ANLATICI - Kahramanlar yola çıkıp altın postun yanına vardılar. Postu bekleyen ejderha korkunç mu korkunçtu. Medea büyülü bir ninni söyleyerek ejderhayı uyuttu. İason bir ağacın dalında asılı olan postu kaptığı gibi arkadaşlarının yanına döndü. Hep birden koşarak, Argoya vardılar. Yunanlıların en güçlülere geçti küreklere, denize açıldılar. Kral argonotların, Medea ve Altın Post ile birlikte kaçtıklarını öğrenince oğlu Apsyrtos'u onların arkalarından gönderdi. Apsyrtosun buyruğunda

öyle büyük bir ordu vardı ki, istedikleri kadar kahraman olsunlar, Yunanlılar o orduyla başa çıkamazlardı. Kendilerini kurtaran yine Medea oldu. Kardeşine haber yolladı. Altın Postun kendisinde olduğunu, Kolkhis'e dönmek istediğini bildirdi. Apsyrtos, kararlaştırılan buluşma yerine gelince, İason'u karşısında buldu. Medea da vardı İasonun yanında, iki delikanlı çarpıştılar. İason, Apsyrtos'u, kanlar içinde yere serdi. Kolkhisli genç prensin gövdesinden fişkırان kanlar, kızkardeşinin gümüş rengi elbisesini bir anda kızıla boyayıverdi. Komutanlarının öldürüldüğünü anlayan askerler dağılıp ülkelerine döndüler. Argonotlular da Yunanistan'a gitmek için yeniden denize açıldılar. Sağsalım Yunanistan'a vardılar. İason Medea ile birlikte Altın Postu Pellias'a götürdü. Saraya varınca, babasının ölmüş olduğunu anladı. Pellias zavallı ihtiyara baskı yaparak kendi kendini öldürmüştü. İasonun bu acıya dayanamayan annesi de ölmüştü. Öcünü nasıl alacağını düşünen İason yanı başında, Medeayı buldu yine. Güzel büyücü korkunç bir tuzak kurarak Pellias'ın kızlarına babalarını öldürttü. Pellias'ın korkunç bir üzüntü içinde kalan kızları oçlerini İasondan almaya karar verdiler. Medea ile İason iki sevgili Pellias'ın ölümünden sonra Korinthos'a gelmişlerdi ve bir törenle burada evlendiler. İki de çocukları olmuştu. Medea, ülkesini babasını aramıyordu. Kendini bütün bütüne kocasıyla çocuklarına vermişti. Mutluluk içindeydiler. Ama yine ne olduysa Korinthos'da oldu.

# 1.SAHNE

## ANLATICI, MEDEA

ANLATICI (SÜTNİNE) - Hiç gitmemiş olsalardı keşke! Argos teknesi kanatlanıp da geçmemiş olsaydı kayaların lacivert-gri çenelerinin arasından, keşke hiç gitmeseydi Kolkhis'e! Pelion yamaçlarındaki çamlar keşke balta nedir hiç bilmemiş olsalardı,

keşke düşmeselerdi toprağa kesilmeselerdi, kürek olmak için yiğitlerin ellerinde, Pelias'ın çağrısına uyup da Altın postu bulmaya giden yiğitlerin, keşke! Bütün bunlar olmamış olsaydı, ne Medea, deliye dönüp de İason'un aşkıyla yelken açmış olurdu İolkus kentinin surlarına; ne de, Pelias'ın kızları onun isteğiyle babalarını öldürdüklerinde İason ve çocuklarıyla yaşamaya gelirdi buraya, Korent'e. Sürgün olarak geldiği bu şehirde, yurttaşlar hoş karşıladılar onu; O da İason'a her şeyde itaat etti. İşte evliliği sakınmanın en sağlam yolu: Bir kadının itaatkar bir biçimde boyun eğmesi kocasının isteklerine. Ama yaşadığı dünya şimdi ona düşman kesildi, yaralıyor onu en çok sevdiğiyle, en derinden. İason ihanet etti, kendi oğullarına ve Medea'ya, soylu bir yatakta, Korent kralıyla iş yapmak için. Evlendi, Kreon'un kızı Gleuke ile. Zavallı Medea! Küçük düşmüş, utanç içinde bağırıp çağırıyor deliler gibi, İason'un ettiği kutsal yemini, verdiği sözleri, hatırlatıyor ve çağırıyor tanrıları şahit olsunlar diye, sadakatine karşılık aldığı bu teşekkür. Zavallı Medea! Şimdi acı içinde öğreniyor, toprağından kopmadan yaşayanların, ne kadar şanslı olduklarını. Nefret ediyor oğullarından: Görmek istemiyor onları. Korkarım korkunç bir niyet şekilleniyor aklında. Ürkütücü bir kadın Medea; onun düşmanı olan kimse kolay bir zafer beklemesin asla. Öfkesi dinmeyecek kurbanını bulana kadar. Ruh hali acımasız, tabiatı tehlikeli, iradesi dik başlı, gözü kara.

MEDEA -Yediğim bu darbe beklenebilecek bir şey değildi. Paramparça etti yüreğimi. Ölmek istiyorum, sevgili arkadaşım (?), kalmadı hayatın hiç bir zevki. Her şeyimdi İason benim, bunu da çok iyi bilir. Oysa şimdi bütün erkekler içinde en rezili olduğunu gösterdi. Yaşayan ve bir irade sahibi olan yaratıklar içinde biz kadınlar kuşkusuz en zavallılarıyız. Büyük bir bedel ödeyip bir kocaya vardığımızda, onu bedenimizin de sahibi olarak kabul etmek zorundayız. Köpürtmek demektir bu, bir yanlışı daha beter bir yanılışla. Büyük soru gelir ardından da, bu aldığımız adam iyi

midir yoksa kötü mü? Bir kadının hoş değildir boşanması; imkansızdır bir erkeği reddetmesi. Dahası, yeni yasalar, yeni geleneklerin içine gelen yabancı bir kadının, büyü gücüne ihtiyacı vardır, bulmak için kendi evinin artık ona öğretemeyeceği şeyleri: nasıl davranacağını yatağını paylaştığı adama. Ve bu titiz çabanın sonunda başarılı olursak eğer ve kocamız inlemezse evliliğin boyunduruğunda, gıpta edilecek bir hayatımız olur. Yoksa daha iyidir ölmek. Eğer erkek başlarsa sıkılmaya, evdekinin varlığından, dışarı gider ve bulur bir çare can sıkıntısına. Biz kadınlar mecburuz bakmaya sadece bir adama. Ve derler ki bize, biz evde tehlikelerden uzak yaşıyormuşuz, onlarsa gidiyorlarmış savaşa: salaklar! Bir savaşta üç kez en ön safta yer almayı yeğlerdim bir çocuk doğurmaktansa. Burası senin şehrin, babanın evi, bütün arkadaşların burada. Ben yalnızım. Şehrim yok benim. Şimdi de kocam. Hakaret ediyor bana. Ganimet olarak alındım ben dünyanın bir ucundaki topraklardan. Ne bir erkek kardeşim var, ne anam, ne de bir kandaşım, bu zor durumda sığınacağım.

Eğer hala yaşıyorsan, ey Medea, eğer sende eski kudretinden bir şey kalmışsa, intikam yolunu onların taa ciğerinde ara. Kadınca korkuları def et. Aklımda delice, korkunç, yere göğe dehşet verecek kötülükler çırpınıyor: Yaralar, öldürmeler, parça parça bir vücudun dağınık gömülüğü... Bu söylediklerim de sanki nedir? Kızken yaptığım şeyler, isterim ki daha ağır bir acı sarsın beni. Ana oldum, bana artık daha büyük cinayetler yaraşır, öfkeye sarıl Medea, bütün hırsınla öldürmeye hazırlan! Düğünün hikayesiyle kovuluşunun ki bir olsun. Cinayetle elde ettiğin evi cinayetle terk etmelisin!

Mahvoldum; düğün türküsü kulağıma çalındı. Bense inanamıyorum, böyle büyük bir felakete henüz inanamıyorum! İason bunu yapabildi mi? Babamdan, ülkemden ayırdıktan sonra beni yabancı memleketlerde yapayalnız bırakmaya yüreği yetti mi? Verdiğim emeğin karşılığı bu mu olacaktı? Gözü önünde ne cinayetler işleyerek alevleri, denizi yendim! Böylece benim kötü sihirli kudretim bitti tükendi mi sanıyor? Tereddüt içinde, şaşkın, çılgın her bir yana sürükleniyorum; nereden öç alabilirim? Ah! Bir kardeşi olaydı! Ama bir karısı var, kılıcımı ona çekeyim. Ama bu gördüğüm



kötülüklere yeter karşılık mıdır? Ey Medea seni, kendi işlediğin cinayetler yüceltsin; hepsini hatırla. Ülkemizin şanı olan meşhur postun kaçırılmasını, günahkar kızın kılıçla parça parça ettiği küçük yoldaşını, dalgalara saçılıp bir babanın önüne atılan cesedi, ihtiyar Pelias'ın kazanda pişirilmiş organlarını, hiç acımadan kaç kere ölüm saçtın, kan döktün! Hiçbir cinayeti hiddete kapılarak işlemedin, içindeki bedbaht sevgi böyle coşuyor.

Bütün kabahat Kreon'dadır. Çünkü kudretine güvenerek evimizi o yıktı, annelerini yuvalarından o çekip sürükledi, böylece candan bağlı bizleri o ayırdı. Yalnız ona hücum etmeliyim; çeksin çekeceği cezayı! Evini bir kül yığımına çevireceğim; alevlerden çıkan kara duman kasırgasını gemileri uzun yollara çevirip geciktiren Malea görecektir.

ANLATICI (SÜTNİNE) - Sus yalvarıyorum sana, böyle sızlanma; acılarını sessizce kalbinde gizle. Ağır yaralara ses çıkarmadan, sabırla dayanan karşılık verebilir; ancak gizlenen hiddet zarar verir. Açıkça gösterilen nefret intikam fırsatını yok eder. MEDEA - Hesaplamak, sinmek bilen acılar hafif acılardır. Büyük ıstıraplar gizlenemez. Artık saldıracağım!

ANLATICI (SÜTNİNE) - Dur, delice hareket etme, kızım! Seni sessiz bir sükunet bile koruyamıyor.

MEDEA - Kader, yiğitlerden korkar, korkakları ezer.

ANLATICI (SÜTNİNE) - Cesareti, ancak yerinde olursa, övmelidir.

MEDEA - Cesaret hiç bir zaman yersiz olamaz.

ANLATICI (SÜTNİNE) - Senin felaketinde bir çıkar yol, bir umut göremiyorum.

MEDEA - Hiçbir umudu olmayan hiçbir şeyden umudunu kesmez.

ANLATICI (SÜTNİNE) - Yurттаşların gitti, kocana güvenemezsin. O kadar kuvvetliydin, ama şimdi bir şeyin kalmadı.

MEDEA - Ben varım; sen bende denizi, yeri, demiri, ateşi, tanrıları, yıldırımları görüyorsun. ANLATICI (SÜTNİNE) - Kraldan korkmalı

MEDEA - Benim babamda bir kraldı.

ANLATICI (SÜTNİNE) - Silahlarından korkun yok mu? MEDEA - İsterse yerden türesin, gene korkmam. ANLATICI (SÜTNİNE) - Seni öldürecekler.

MEDEA - Onu istiyorum.

ANLATICI (SÜTNİNE) - Durma, kaç!

MEDEA - Bir defa kaçtığıma pişman oldum.

ANLATICI (SÜTNİNE) - Medea...

MEDEA - ...Olacağım.

ANLATICI (SÜTNİNE) - Annesin.

MEDEA- Ama kimi için görüyorsun.

ANLATICI (SÜTNİNE) - Kaç! Niçin bu tereddüt?

MEDEA - Kaçacağım, ama intikam aldıktan sonra.

ANLATICI (SÜTNİNE) - Cezanı vermek için peşine düşecekler. MEDEA - Belki onları oyalayacak bir şey bulurum.

ANLATICI (SÜTNİNE) - Dilini tut. Artık delice tehditler savurma, gönlünü yatıştır. Duruma uymak lazımdır.

MEDEA - Talih her şeyi elimden alsa da, beni yüreksiz yapamaz! Ama kişinin itişi ile saray kapısı gıcırıyor? İşte, Pelasg'lara hükmettiğinden göğsü kabaran Kreon, taa kendisi, geliyor.

## 2.SAHNE

### KREON, MEDEA, ANLATICI

KREON - ( Anlatıcıya) Medea, şu günahkar kız, hala ayağımı ülkemden çekmiyor mu? Aklında bir şeyler kuruyor: Onun hilesini, elinin kudretini ben bilirim. Kime kıymayacak, kimi güven içinde bırakacak ki? Bu kötü belayı ben kılıcımla çarçabuk defetmeye hazırlanıyordum: Damadımın yalvarmaları beni yendi. Hayatını

bağışladım; ama o da memleketi korkudan kurtarsın; ona dokunmayalım, ama alsın başını gitsin. Bak, gururlu, tehdit dolu bir adımla bana doğru nasıl ilerliyor. Benimle göz göze konuşmak istiyordur. Bana sürünmesin, yanaşmasın! Susturun şunu! Öğrensin bir defa kral emrine boyun eğmesini!

ANLATICI ( KORO ) - Medea, Korent Kralı, Kralımız Kreon, yeni bazı kararları , sana bildirmeye gelmiş.

KREON - Hey, sen Medea, surat asıp kocasına ateş püsküren kadın! Korent'i terk etmeni emrediyorum sana. Hiç vakit kaybetme. Bizzat geldim buraya, bu emri uygulatmaya. Ve de dönmeyeceğim sarayıma sağ salim seni atmadan sınırlarımızın dışına.

MEDEA - Lanetli yaşamımın acımasız sonu bu işte! Düşmanlarım pupa yelken saldırıyorlar, hiç bir kıyı yok beni kabul edip kurtaracak. Haksızlığa uğradığım için de, Kreon, soruyorum: Hangi suçtan dolayı sürüyorsun beni?

KREON - Korkuyorum senden. Gerçeği niye gizleyim? Korkuyorum kızıma giderilemeyecek bir zarar vermenden. Tedirginliğime katkıda bulunan bazı şeyler daha var. Zeki bir kadınsın, beceriklisin bir sürü şeytani sanatta. Kovuldun İason'un yatağından; bu öfkelenendiriyor seni. Öğrendiğime göre söylenenlerden, tehdit savurmuşsun öç almak için yeni gelinden ve babasından ve de İason'dan. O zaman ilk hamle benden, kendimi savunmak için. Daha iyi şimdi düşman edinmek seni, zayıf düşüp ağlamaktansa sonra.

MEDEA - İşte yine şöhretim! Pek çok kere Kreon, yıkımım oldu benim ve de lanetim. Neden korkuyorsun sen? Sana zarar vermemden mi? Kaptırma kendini, Kreon, ürkütemem seni. Öyle bir gücüm yok benim, bir kadın olarak, kötülük yapacak bir krala. Sen de kötülük yapmadın bana. Verdin kızını seçtiğin adama. Kocamdan nefret ediyorum, doğru; ama sen, yerden göğe haklıydın yapmakta yapmış olduklarını. O yüzden hiç bir kinim yok senin mutluluğuna karşı. Evlendir kızını kocamla, bol şans ikinize de. Ama bırak Korent'te yaşayayım. Sessizce taşıyayım hatalarımı, boyun eğerek üstün bir güce.

KREON - Sözlerin pek yumuşak ama içim ürperiyor düşündükçe ne düzenler kuruyor olabilirsin diye yüreğinin derinliklerinde, hatta şu anda daha az güveniyorum sana eskisinden. Çabuk sinirlenen bir kadın ya da erkek, daha tehlikesiz bir düşmandır, sessiz ve zeki olandan. O yüzden çek git bir an önce; lafi uzatma. Kararımı verdim, düşmanımsın benim. Senin hiç bir hünerin bulamaz yolunu benim şehrimde kalmanın.

MEDEA - Diz çöküyorum önünde, yakarıyorum sana, taze gelinin, kızının başı

Değiştiremezsin kararımı, boşuna yorma nefesini.

Yalvarıyorum sana, hiç acıman yok mu, kovuyor musun beni? Evet, kovuyorum, çünkü senden daha çok seviyorum ailemi. Evim, toprağım! Nasıl da burnumda tütüyorsunuz şimdi!

Ben de severim ülkemi, ama ancak kızımdan sonra tabii.

Ah, ah! Ne de şeytani bir gücü varmış sevginin insan yaşamında! Bence bu duruma bağlı.

Ulu Zeus! Bu acılara kim yol açtı, hatırla!  
Git buradan zavallı biçare, al bütün dertlerini çek git!  
Nedir dert, bilirim, fazlasına da ihtiyacım yok.  
Birazdan karga tulumba gideceksin buradan. Haydi muhafızlar!

MEDEA - Hayır, hayır, yapma bunu Kreon! Tek bir şey sorayım bari sana

KREON - Görüyorum ki Medea, sorun çıkarıyorsun bana hala!

MEDEA - Gideceğim. İsteğim o değil!

KREON - Ne direniyorsun öyleyse? Neden çekip gitmiyorsun?

MEDEA - Bugün kalayım hiç değilse, sürgün için hazırlık yapayım, yolluklar hazırlayayım oğullarıma, çünkü kendi babaları ilgilenmiyor artık onlarla. Ne olur

biraz acı, sen de bir babasın, şefkat göstermelisin onlara. Bana gelince, sürgün hiçbirşey değil. Onlar için üzülüyorum ben, çok zorlu bir kaderleri var!

KREON - Zalim tabiatlı biri değilim ben. Çoğu kez, yumuşak kalbim aldattı beni, şimdi de biliyorum ki aptallık bu yaptığım, ama yine de Medea, alacaksın istediğini. Ama uyarıyorum seni; eğer yarın kutsal güneş bulursa seni ya da onları sınırlarım içinde, öleceksin. Son sözüm budur. Şimdi kal burada, eğer şartsa, bir gün daha. Bu bir gün içinde yapamazsın nasılsa yapmandan korktuğum şeyleri. (Kreon çıkar)

### 3.SAHNE

#### ANLATICI, MEDEA

ANLATICI - Medea, zavallı Medea!

Senin acın dokunuyor yüreklerimize.

Yersiz yurtsuz kaldın, nereye gideceksin? Hangi ev kabul edecek seni?

Hangi toprağa sığınacaksın?

Ne korkunç, ne vahşi, ne tehlikeli Bir denize düşürmüş tanrılar yolunu!

MEDEA - Kötü bir bela, dört bir yanda, evet gerçek bu; ama sanma böyle bitecek bunun sonu. Yeni evli bu çiftin önünde daha pek çok zorlu sınav var, onların yakınları da bu işten öyle kolay sıyrılamayacaklar. Sanıyor musun ki ben bu adama böyle yaltaklanırdım, bir planım olmasa, olmasaydı bir çıkarım? Ne dokunur, ne de tek kelime söyledim, ama o ne aptal biri! Derhal sürseydi beni, kesin kes bozabilirdi işimi; bir gün daha kalmama izin veriyor halbuki. Düşmanlarımla üçünü vurup öldüreceğim bugün: Babasını, kızını ve bir de kocamı. Bir sürü yol var aklımda öldürmek için onları ama bilemiyorum, hangisini seçeyim. Evi ateşe mi vereyim, yakayım mı gerdek odasını? Yoksa süzülüp yataklarına keskin bir hançerle deşeyim mi bağırsaklarını? Acılar, üzüntüler içinde, pişman olacaklar evlendiklerine, pişman olacaklar aileler birleştiklerine, pişman olacaklar beni sürdüklerine. Haydi Medea, gel yap planını, göster hünerini, kur düzenini. Yürü cesaretini sınavacak olan o ölüm saçan ana! Görüyorsun şimdi nerede durduğunu. Baban bir kraldı senin, onun da babası güneş-tanrı; güldürme kendine İason'u ve onun yeni dostlarını. Biliyorsun ne yapman gerektiğini. Ayrıca... Kadınlar biz, dürüst işlerde bir işe yaramayız, şeytani işlerde de bir numarayız.

ANLATICI - (Seyirciye) Vahşi hareketlerle durmadan sağa sola koşuyor, çehresinde korku dolu bir çılgınlığın her alameti var. Yüzü ateşler içinde; derin derin nefes alıyor, feryat ediyor; gözleri yaşla dolu... Sonra seviniyor gibi, duymadığı his yok. Tereddüt ediyor... Tehditler savuruyor, köpürüyor, sızlanıyor, inliyor. Öfkesini nereye çarpacak, tehditlerini nereye çevirecek? Bu dalga nerede kırılıp dağılacak? Çılgınlığı taşıyor; öyle kolay, basit bir cinayet tasarlamasa gerek... Kendini aşacak, hiddetinin işaretlerini eskiden bilirim. Büyük bir felaket başımıza çökmek üzere: Dehşetli, vahşice, merhametsizce bir cinayet! Evet, onun çılgın çehresini görüyorum. Dilerim tanrılardan, korktuğum başımıza gelmesin!

MEDEA - Ben bu krallar düğününe bakacak, öç almayacak mıyım? Bunca ısrarla, bunca güçlkle elde ettiğim bugün boş mu geçecek? Ortada bulunan yeryüzü göğü dengede tuttukça, parlak sema zaman zaman dönüp değiştikçe, kum tanelerine sayı bulunmadıkça, gün güneşin, yıldızlar gecenin ardından geldikçe, kutup, ayıları denize daldırmadan çevirdikçe, nehirler denize aktıkça hincim asla geçmeyecek, durmadan artacak. Benim hızıma, öfkeme ne taşkın bir dere, ne fırtınalı bir deniz, ne Corus'un coşturduğu Karadeniz, ne ateşin rüzgarla artan kudreti engel olabilir. Her şeyi yere sereceğim, alt üst edeceğim. Kreon'dan mı, Thessalia Kralının açacağı

savaşlardan mı korktu? Gerçek, bir şeyden yılmaz. Tut ki zora gelerek baş eğmiş, kendini teslim etmiş olsun; hiç olmazsa buraya gelir, eşi ile bir son defa konuşabilirdi. Ama bu kadarından da ürktü, şu kahraman; damadıdır: Herhalde zalimce sürülmemi geciktirebilirdi. İki çocuğum için bir gün verdiler. Ama zaman kısalmış, bundan bir

şikayetim yok. Olacak evet; bugün herkesin daima söz edeceği bir şey olacak: Tanrılara karşı gideceğim, her şeyi yerinden sarsacağım.

ANLATICI - Medea, felaket seni alt üst etmiş; kendine gel, gönlünü yatıştır.

MEDEA - Her şeyi bir harabe halinde görünce, ancak o zaman rahata kavuşacağım. Benimle beraber her şey yok olsun. İnsan mahvolduğu anda her şeyi beraberinde sürüklemekten zevk duyar.

## 4.SAHNE

### IASON, MEDEA, ANLATICI

IASON - (Kendi kendine) Ey kutsal adalet, eğer gökte yerin varsa, senin tanrılığını çağırıyor, şahit tutuyorum: Beni oğullarımın sevgisi yaktı. Hatta öyle sanırım ki o da, mağrur olduğu ve boyunduruğa katlanamadığı halde, evinden çok yavrularını

düşünüyor. Ona, yalvararak yanaşmaya karar verdim. İşte burada; beni görür görmez irkildi, çılgın gibi; yüzünden nefret akıyor, bütün çektiği acılar çehresinde görünüyor. MEDEA - Kaçıyorum İason, kaçıyorum: Yer değiştirmek benim için yeni bir şey değil, ama niçin kaçıyorum? İşte yeni olan bu. Senin uğurunda kaçırdım. Şimdi uzaklaşıyorum, memleketten çıkıp gidiyorum. Beni ocağından gitmeye zorluyorsun, peki, ama kimlere yolluyorsun? Babamın ülkesine mi, kardeşimin kanını içen tarlalara mı dönmeliyim? Sana açtığım bütün yolları ben kendime kapadım. Ben nerelere döneyim?

IASON - Krala ve prensese bu kadar sövüp saydıktan sonra kovulmakla kaldığın için şükretmelisin şansına. Onları yatıştırmak için çok uğraştım; ama sen vazgeçmiyorsun

saçma sapan hakaretlerden, kraliyet ailesine küfretmekten. Ama yine de, ben, bir dostumu bırakıp terketmem. Dikkatlice düşündüm senin derdini, ve şimdi her şeye rağmen içime sinmedi, gönderilmen elin avucun boş, ya da tedarikin görülmeden. Hiç kuşku yok nefret ediyorsun benden, ama senin için hiçbir kötü niyet geçmez benim yüreğimden.

MEDEA - Seni gidi rezil korkak! Eğer daha kötü bir isim bilseydim böylesi bir kancıklığı anlatmak için onu kullanırdım. Sen, en kötü düşmanım benim, gel beri! Hayır, cesaret değil bu kazığı attıktan sonra bakmak arkadaşının yüzüne. Arsızlık bile değil, hastalık, bir insanın yakalanabileceği en berbat şey: Düpedüz utanmazlık. Ama iyi ki geldin; söylemek istediğimi söylemek rahatlatacak içimi; dinlemek de korku salacak sana. Başından başlayacağım. Gönderildiğinde ateş soluyan boğaları boyunduruğa vurmaya ve ektiğinde ölüm tarlalarını, ben kurtardım senin hayatını; ve bunu seninle Argos'a yelken açmış her Yunanlı bilir. Altın Post'un üzerinde hiç uyumadan nöbet tutan yılan, kıvrım kıvrım sarmalanmış duran, işte ben öldürdüm onu ve tutuşturdum senin başarının meşalesini. Kendi arzumu aldattım babamı; terk ettim evimi; seninle geldim Pelion Dağındaki Iolkus'a daha çok aşkla, pek az akılla. Yatırdım orada Kral Pelias'ı ölümlerin en korkuncuna kendi öz kızlarının ellerinde ve yerle bir ettim yuvasını. Bütün bunlara karşılık, öyle bir adilik varmış ki sende beni terk ediyorsun, yeni bir kadın alıyorsun kendine. Hem ben erkek evlat doğurduktan sonra bile. Eğer hala çocuksuz olaydın affedebilirdim seni, böyle yeni bir evliliği istemeni. Ama havaya gitti edilen yeminlere duyulan saygı. Suçlusun bana yalan yere yemin ettiğin için, bilmen gerek bunu. Zavallı sağ elim, nasıl da tutun onun elini! Bacaklarım nasıl sarıldın ona! Nasıl aldatıldık, kandırıldık. Bu adamın bozulan yeminleriyle nasıl boşa çıktı umutlarımız! Gel, sanki arkadaşımışsın gibi tavsiyeni sorayım sana, senden bir yardım göreceğimi umduğumdan değil; ama yine de sorayım da göstereyim rezilliğini. Nereye gideyim şimdi ben? Toprağıma, babamın evine mi, hani seninle gelmek için ihanet ettiğim? Ya da Iolkus'a Pelias'ın perişan kızlarının yanına mı? Ne de hoş karşılarlar beni, babalarının katilini! İncitmeye hiç hakkım olmayan insanların kazandım düşmanlığını.

ANLATICI - Tüm öfkeler içinde en yatışmaz olan, en keskin öfke, en çok sevdiğimiz insana kustuğumuz öfkedir.

İASON - Başarılı yolculuğumun bir tek sebebi Afrodit'tir, ne tanrı, ne ölümlü başka hiç kimse değil. Akıllısın kabul ediyorum, ama çaresiz bir aşkın seni sürükleyişinden, benim hayatımı kurtarmak diye söz etmek, haksızlık olsa gerek; yine de üzerinde durmayacağım bunun. Oldukça yeterliydi, bugüne kadar sürdürdüğün hizmetlerin; ama çok daha fazlaydı beni kurtardığın için elde ettiklerin, verdiklerinden. Şunu görmelisin bir kere, müsadence, barbar bir ülkeyi bırakıp geldin ve yerleştin Yunan topraklarına; adalet nedir burada öğrendin; yaşadın burada kaba kuvvetin yerini yasaların aldığı bir toplumda. Üstelik, senin yeteneklerin tanındı burada herkesçe, ünlü oldun; bir ucunda yaşıyor olsaydın hala eğer dünyanın anılmazdı bile adın. Şahsen ben, eğer hayat çıkarmazsa şöhreti karşıma, ne yığınla altın isterim, ne de Orfeus'unkinden daha tatlı bir sesi özlerim. O galiz küfürlere gelince, Kraliyet ailesiyle yaptığım evlilik hakkında savurduğun, göstereceğim sana, davranışım değildir eseri tutkunun, akıllıcadır ve gözetmektedir çıkarını hem senin, hem de çocuklarımın. Sus, söyleme bir şey, buraya geldiğimde İolkus'tan, yurtsuz bir sürgün olarak, hırslaşarak, itişip kakışarak başımıza gelen felaketlerle, hangi talih kuşu konabilirdi ki başıma, Kral'ın kızıyla evlenmekten başka. Nefret içinde varsaydığın gibi, senin çekiciliğinden sıkılmış da yeni bir kadın edinmenin arzusuyla aptalaşmış değilim; ne de derdim kalabalık bir aile sahibi olmak; iki oğlumuz yeter bana, istemem daha fazla; ama güvenceye almak istiyorum her şeyden önce ve en önemlisi, yaşam koşullarımızın iyi olmasını, yoksulluk çekmememizi. İyi bilirim yoksul bir adam nasıl da dışlanır dostları tarafından. Ayrıca, büyütebilmek isterim oğullarımı atalarımın şanına uygun bir şekilde; başka oğullarım da olur belki de; senin çocuklarının kardeşleri; hepsinin de yeri eşit olur ve böylece, hali vakti yerinde sık dokunmuş bir aile kurulur. Başka çocuk istemiyorsun artık, değil mi? Var olan çocuklarımın imkanlarını, güvence altına almayı tasarlıyorum ilerde sahip olacağım çocuklar sayesinde.

ANLATICI - İason, pek güzel anlattın meramını, bence, şaşıracaksın buna ama, hata yapıyorsun, böyle terk ederek karını.

MEDEA - Kötü niyetli bir adam, bir de iyi laf yapıyorsa ağzı en büyük suçlu odur. Buz gibi, soğukkanlı kesiverir boğazını, çünkü çok iyi bilir cinayeti yakışıklı sözlerle giydirmesini. O kadar da zeki değil ama. Çenebaz aklınla, çıkmaya kalkıyorsun karşıma. Bir tek söz yeter sana: Gerçekten samimi olsaydın, beni kazanmaya çalışırdın ilk önce, evlenmezdin habersizce.



İASON - Ona ne şüphe, eğer söz etseydim sana, pek yardımcı olurdu. Hatta şu anda bile sakinleşemiyorsun, dindiremiyorsun ayaklanan öfkeni.

MEDEA - Bu değil sorun. Yaşlanıyorsun ve Asyalı bir kadın, saygıdeğer değil artık.

İASON - Şunu anla: Herhangi bir kadın için yapmadım ben bu soylu evliliği, daha önce de söyledim ya, garanti etmek istedim senin ve çocuklarımın geleceğini.

MEDEA - Tiksiniyorum senin rahat geleceğinden, onun tek bir anı bile ve de senin sağlayacağın güvence, ağır geliyor yüreğime.

İASON - Biliyorsun, değiştireceksin fikrini ve daha mantıklı olacaksın. İyinin kötü olduğunu düşünmekten vazgeçeceksin ve bırakacaksın böyle hastalıklı pozları.

MEDEA - Devam et, hakaret et bana, bir çatı var senin başının üzerinde. Ben yalnızım ve sürgünüm.

İASON - Sen istedin bunu. Kimseyi suçlama.

MEDEA - Ben mi istedim? Ne yaptım ki ben? Seni karı olarak aldım da terk mi ettim sonra?

İASON - Krala ve ocağına lanetler yağdırdın.

MEDEA - Yaptım senin ocağına da bir lanet olarak gönderdi beni zaten kader.

İASON - Yeter artık uzatmayacağım bunu. Çocukların ya da senin ihtiyaçların için, varsa eğer yapabileceğim bir şey, söyle bana; memnuniyetle veririm ne istersen; dilersen ya da tavsiye mektupları gönderirim dostlara, yardım etmeleri için sana. Dinle beni: Delisin böyle bir yardımı reddedersen. Çok kazançlı çıkarsın bu öfkeden vazgeçersen.

MEDEA - Hiç işim olmaz senin arkadaşlarınla, hiçbir hediyeni de kabul etmem, teklif bile etme. Satılmış bir yalancının armağanları şans getirmez insana.

İASON - İyi öyleyse, tanrılar şahidim ki ben elimden geleni yaptım yardımcı olmak için sana ve çocuklara. Sen ise yanıtız bıraktın bu iyiliği; inatla reddettin nezaketimi. MEDEA - Git! Çok fazla zaman harcadın burada. Yanıp tutuşuyorsun oynaşmak için yeni gelinle. Git de tadını çıkar onun!

*(İason çıkar.)*

Çıkıp gittin ha? Demek beni ve her yaptığımı unuttun, gidiyorsun. Senin için yokum değil mi? Ama asla öyle olmayacak! Haydi, bütün sihirli kudretini topla Medea. Ey benim sadık dostum, çektiğim hüznün ve çeşitli talihimin yoldaşı, ben zavallı niyetlerimde yardımını göreyim.

Bugün, senin bu nikah günün, tanrılar tükürdüğümü yalatmasın bana ama evliliğini yitirmenle son bulacak, tiksinti ve korku bırakarak ardında.

## 5. SAHNE

### ANLATICI, MEDEA

ANLATICI - Ne alevin, ne azgın rüzgarın, ne fırlayan okun kuvveti evinden edilen eşin ateş ve nefreti kadar korkunç değildir. Ne kış yağmurlarını getiren bulutlu Auster, ne coşkun coşkun akarak köprüleri yıkıp etrafa yayılan Hister, ne denizi geri süren Rhodanus, ne de bahar ortasında, artık güneşin kuvvet bulduğu zamanlar karların çözülmesi ile eriyip derelere dökülen Haimos böyle şiddetli değildir. Nefretin kışkırttığı ateş kördür; idare edilmeye, zapt edilmeye gelmez... Ölüm onu korkutmaz, kılıçlara karşı kendi atılmak ister.

MEDEA - İason ile tekrar görüşeceğim, tatlı tatlı konuşacağım onunla bu sefer; doğru davrandığımı söyleyeceğim ona; diyeceğim ki, “Beni aldatıp da bu soylu evliliği satın alarak zekice hareket ettin ve de en iyisini yaptın.” Ama yalvaracağım çocuklarımın kalmasına izin verilmesi için. Bırakmayı düşündüğümde değil oğullarımı ardımda, bana hakaret edip, benden nefret eden düşmanlarımın topraklarında; oğullarım, Prensesi öldürme planımda yardımcı olacaklar bana. Saraya göndereceğim onları hediyeler verip ellerine ve bir elbise, yumuşak iplikle dokunmuş ve bir de taç, dövme altından. Eğer alır da giyecek olursa bu cicileri, prenses hazretleri, hem kendisi hem de ona dokunan herkes yok olacak acı içinde; böyle öldürücü bir zehire bulayacağım hediyelerimi. Bu konu bu kadar, yeter. Ağlatıyor beni acıyla, ardından yapacağım şey. Öldüreceğim iki oğlumu da. Hiç kimse alamayacak çocuklarımı benden. İşim bitip de paramparça ettiğimde İason’un evini, ayrılacağım Korent’ten. Bir katil olarak, kaçacağım sevgili çocuklarımın dökülen kanından. Evet, ne kadar korkunç olursa olsun, dayanabilirim suçlu olmaya, ama dayanmam düşmanlarımın kahkahalarına, asla. Artık her şey girsin yoluna. Yaşamın ne yararı var bana? Evim yok, toprağım yok, bir yerim yok umutsuzluktan

sığınmaya. Ahmaklığı çok önceden ettim ben, babamın evini terk etmeye hazırlanırken, kapılıp bir Yunanlının tatlı diline, şimdi de tanrıların izniyle, cezalandıracağım onu. Canlı göremeyecek bir daha benden doğan oğullarını. Yeni gelinden de hiçbir zaman çocuk sahibi olamayacak; zavallı kız,

benim zehirimle, ölecek, korkunç bir ölümle. Kimse sanmasın ki ben alçakgönüllü ya da zayıf ya da edilgen bir kişiyim. Anlasın herkes şunu, ben farklı biriyim: Büyük bir tehlikeyim düşmanlarıma, sadığım dostlarıma. Gurur yakışır böyle bir hayata da.

ANLATICI - Bana anlattığın için her şeyi ve dostun olmak istediğimden, ama öte yandan da korumam gerektiğinden yasalarını insan yaşamının, söylüyorum sana, yapmamalısn bunu!

MEDEA - Olamaz başka bir şey. Mazeretin var senin böyle konuşmak için; bana davranıldığı gibi davranılmadı sana.

ANLATICI - Ya çocuklarını öldürmek! Taş kesebilir misin yüreğini?

MEDEA - İason'u en derinden yaralamanın yolu bu.

ANLATICI - Bu senin için de en derin acının yolu.

MEDEA - Ne yapalım, öyle olsun. Bu iş yapılan kadar gereksiz artık sözler.

ANLATICI - Diz çöküyorum önünde Medea, yalvarıyorum, yakarıyorum sana ne olur, öldürme çocuklarını! Hangi gerekçe haklı çıkaracak seni? Hangi kararlılık güç verecek koluna ya da yüreğine hiç çekinmeden yüzleşmek için bu dehşetle? O an geldiğinde, baktığında onların gözlerine, katil rolünü üzerine giyindiğinde, nasıl yapacaksın bu işi? Oğulların yalvararak önüne diz çöktüklerinde, bulayacak mısın elini onların kanlarına? Yüreğin erir gider. Biliyorsun yapamayacaksın bunu.

MEDEA - Haber göndermek için güvenebileceğim tek insan sensin git, İason'u getir buraya. Tek bir laf bile etme amaçlarım hakkında.

*(Medea büyü yapma hazırlığındadır)*

ANLATICI - *(Kendi kendine)* Korkuyorum içim ürperiyor. Büyük bir felaket başımıza çökmek üzere! Duyduğu acı ne vahşice artıyor, nasıl kendi kendini ateşleyip eski şiddetini buluyor! Çok kere ben onu çılgın, tanrılara meydan okur,

göğü sürükler gördüm. Ama şimdi Medea her zamankinden büyük, evet daha büyük bir şey tasarlıyor. (*Anlatıcı çıkar*)

MEDEA - (*Büyü yapar*) Geniş bir ırmak gibi uzanıp büyüğü Pelasg'lara, küçüğü Sidon'lulara uygun, her iki canavara ölçüsüz boğumları ile kendini hissettiren o yılan da buraya insin; yılanı nihayet ellerinin baskısını gevşetsin, o da zehrini salsın. İkiz tanrılara saldırmak cüretini göstermiş olan Püthon nağmelerimi duyarak yanıma varsın. Herakles'in eli ile kesilip düştükten sonra kendi kanından tekrar vücuda gelen yılanları ile Hüdra da gelsin. Sen de, gözü uyku tutmaz yılan, ki ilk olarak benim tükürüklerimin etkisi ile uykuya dalıverdin, sen de Kelkhis'i bırakıp buraya gel! Hayırsız bitkilerin zehirleri de bir araya gelsin! Öldürücü otları alıyor, yılanların zehrini sıkıyor ve bunlara uğursuz kuşları, elemli baykuşun yüreğini, boğuk sesli pahunun diri diri sökülmiş bağırsaklarını katıyorum.

Eğer seni sık sık çağırdığımdan şikayetçi isen, af diliyorum: Ey Perseus'un kızı, seni yayınla beraber çağırmanın sebebi hiç değişmiyor; hep o Iason'dur. Sen şimdi yeni gelinin elbiselerini emdir ki, giyer giymez, bir yılan gibi akan alev iliğinin içini yaksın! Ey Hekate, zehirlere uyarıcılarımı kat; göndereceğim gizlediğim alev tohumlarını muhafaza et; bakışları yanılsınlar, dokunuşlara tahammül etsinler, hararet onun göğsüne, damlarına sızsın. Eli ayağı damla damla erisin, kemikleri tütsün; yeni gelin parlayan saçlarıyla gelinlik kandillerinin ışığını yensin. Ah dileklerim yerine geliyor; cüretkar Hekate üç kere havladı, kutsal kandilinden ateş püskürttü. Sihir tamamlanmıştır.

## 6.SAHNE

### MEDEA, ANLATICI, IASON, ÇOCUKLAR

İASON - Beni çağırtmışsın. Geldim işte. Benden nefret etsen de, hazırım dinlemeye. Bazı yeni isteklerin varmış; nedir onlar?

MEDEA - İason, söylediklerimi affetmeni istiyorum senden. Tahammül etmen gerek

benim bu sihirli tabiatıma; sen ve ben paylaşıyoruz bir sürü aşk anısını. Suçlayıp duruyorum. kendimi. “Aptalsın sen” dedim kendime, “Delisin sen, insanlar en iyisi olsun diye planlar yaparken, sinirli davrandın, Kralla kavga çıkardın ve de tartıştın kocanla; hepimize yardım etmeye çalışıyor oysa, asil bir karısı var; oğulları da kardeşleri olacak oğullarımın. Neden bırakmıyorsun öfkeni? Senin derdin ne, tarılar güzellikle yolunu açıyorlar işte? Ayrıca kollamam gereken iki oğlum var hala: ve de biliyorum ki sürgün olarak geldik buraya, dostumuz da yok pek fazla.” Bütün bunları düşününce, anladım aptallığımı; gördüm ne kadar yararsız bir şeymiş öfke. Şimdi de sevinçle karşılıyorum yaptıkların; bu yeni ittifakı bize kazandırmakla çok akıllıca bir iş yaptığımı düşünüyorum, budalalıkmiş benimki de. Planlarında yardım etmeliydim sana, büyük bir zevkle döşemeliydim gerdek yatağımı, hizmet etmeliydim geline. Ama biz kadınlar, tabiatımız bozuk demeyeyim de, neysek oyuz biz işte. Sen, İason, bakma kötü örneğimize, ya da uyma bize, cevap verme aptallığa aptallıkla. İtiraf ediyorum; yanlış davrandım, şimdi kabul ediyorum. Çocuklar! Çocuklar! İçerde misiniz? Gelin dışarı.

( *Çocuklar çıkarlar* )

Çocuklar, selamlayın babanızı benim yaptığım gibi ve sarılın ona kollarınızla. Unutun tartışmamızı ve sevin onu annenizin sevdiği gibi. Arkadaş olduk; kızmıyoruz birbirimize artık. Haydi çocuklar tutun babanızın elini.

(*Aniden gözyaşlarına boğulur döner*)

Özür dilerim, birden aklıma geldi, geleceğin bizden nasıl acılar gizlediği.

( *Çocuklar İason ’u kucakladıktan sonra Medea ’ya dönerler* )

Ah çocuklar! Hayata boyu hep böyle uzatacak mısınız kollarınızı bana? Ah, acı içindeki yüreğim dolup taşıyor korkuyla gözyaşlarıyla uzun bir zamandan sonra, sona erdirdim babanızla olan tartışmamızı. Ama bak şimdi, sıırıslam gözyaşlarıma buladım körpecik suratlarınızı.

ANLATICI - Hissediyorum, taze gözyaşları benim de gözlerime doluyor. Bu şeytani plan dursun artık, daha ileri gitme, ne olur!

İASON - Memnun oldum Medea fikrini değiştirdiğine; ama suçlamıyorum seni aslında, ilk başta kızıp, gücendin diye. Sadece bir kadın doğal olarak kızar, kocası

ikinci bir kadınla evlendiğinde. Daha mantıklı düşündün; biraz zaman aldı ama vardın sonunda doğru bir karara. İşte böyle davranır düşünceli bir kadın. Oğullarım, size gelince, babanız düşündü dikkatlice ve tanrıların da yardımıyla, iyi bir yaşam güvencesi sağladı, sizler için. Eminim, zamanı gelince kardeşlerinizle beraber sizler

hüküm süreceksiniz Korent'te. Büyümeye bakın ve güçlü olun sadece. Babanız ve de onun dostu olan tanrılar, halleder ötesini.

*(Medea yeniden hıçkırır ve ağlar)*

Ne oluyor? Nedir bu gözyaşı seli? Neden soldun böyle? Söylediklerim hoşuna gitmedi mi? Neden kaçıyorsun yüzünü?

MEDEA - Yok bir şey. Bu çocuklar aklıma geldi de.

İASON - Bakımını sağlayacağım onların, gülsün yüzün.

MEDEA - Gülecek. Şüphe ettiğimden değil sözlerinden, ama kadınlar kadındır işte, gözyaşlarımız dökülür kendiliğinden.

İASON - Çocuklara neden bu kadar üzülüyorsun?

MEDEA - Annesiyim onların. Sen onlara uzun bir yaşam dilediğinde, bir kuşku düştü içime acaba öyle mi olacak diye; ve de bir hüznün çöktü üzerime. Kreon karar verdiği için beni Korent'ten atmaya, tastamam vardım ki farkına, benim için de en iyi yol bu. Eğer yaşasaydım burada, bela olurdu başınıza, hem sana, hem de ona. Hepinize kin beslediğimi düşünüyor insanlar. O yüzden gitmeliyim ben. Ama oğlanlar, isterim ki onlar yetişsinler senin himayen altında. Yalvar Kreon'a da, onlar kalsınlar burada. İASON - İkna edebilir miyim onu bilmiyorum, ama denerim.

MEDEA - O zaman karına söyle, o konuşsun babasıyla, kalsın diye çocuklar.

İASON - Neden olmasın, tabii olur; eminim o ikna eder babasını.

MEDEA - Becerir, eğer diğer kadınlar gibiyse. Ama ben de yardım edebilirim bu işte. Armağanlar gönderirim karına bulunabilecek en tatlı şeyler yeryüzünde.

Oğlanlar götürür armağanları. Hizmetçiler, biriniz hemen gidip getirin, elbiseyi ve altın tacı. Babamın babası güneş tanrının kendi torunlarına bıraktığı bu armağanlara ve soylu kocasına kavuştuğunda defalarca katlanacak karının mutluluğu.

*( Hizmetçiler tarafından küçük bir sandık getirilir )*

Çocuklar, alın bu armağanları. Götürün hemen mutlu geline, asil prensese; bizzat kendisine teslim edin. Haydi gidin! Nasıl olurmuş armağan, görsün bakalım!

İASON - Neden kendini bu şeylerden mahrum bırakıyorsun, aptal kadın? Kraliyet sarayının elbiselere ihtiyacı mı var sanırsın? Ya da altına? Sakla onları kendine, verme. Eğer karım değer veriyorsa bana, uyar benim sözüme, pahalı hediyelerden önce, eminim buna.

MEDEA - Engel olma bana. Derler ki armağanlar ve altınlar, tanrıları bile ikna edermiş. Karşılığında oğullarımı sürgünden kurtarmanın, altın ne ki, veririm hayatımı da. Haydi çocuklar, ikiniz birlikte gidin bu zengin saraya; diz çökün önünde ve yalvarın, babanızın yeni karısına, benim hanımına, atılmamak için bu topraklardan. Hepsinden en önemlisi, dikkat edin, benim armağanlarım, bizzat onun eline geçsin. Haydi acele edin, becerin bu işi ve iyi haberlerle dönün geri, sizin ellerinize teslim edildi, annenizin uzun zamandan beri yapmak istediği.

*(İason ve çocuklar çıkarlar)*

## 7.SAHNE

### ANLATICI

ANLATICI (KORO) - Hiç çocuk sahibi olmayan erkekler ve kadınlar daha şanslı olmanın keyfini çıkarırlar çocuğu olanlardan. Çocuksuz olanlar hiçbir zaman bilmezler, bir lütuf mudur çocuklar, yoksa bir yük mü; ama çocuksuz olduklarında yaşarlar pek çok dertten uzakta. Çocuk denilen o tatlı armağan yetişirken evlerinde, görüyorum hep, bazıları yıkılmış, yıpranmış oluyorlar bitip tükenmez kaygılarla, ilkin, nasıl sağlanacak diye çocukların güvenlikleri, sağlıkları; ve vermek için onlara imkanları, ileride, içinde yaşayacakları; ardından da şu kaygı gelir: Hiçbir zaman bilemezler, harcadıkları emekler, hayırlı bir evlat için midir, yoksa hayırsız bir evlat için mi? Büyüdüler çocuklar ve dahası hatta kibar ve namuslu biri oldular diye; ne gelir başınıza? Dönüverir talihiniz ve Azrail çıkar ortaya kapar götürür çocuğunuzu bilinmezliğe. Öyleyse insanlar ne diye şükretmeli ki tanrılara, zaten acı dolu yüreklerini, ilave bir acıyla artırdıkları için mi biraz daha? (*Şarkı sözünde olabilir bu replikler, bu replikler söylenirken çocuklar tekrardan Medea'ya doğru gelirler.*)

## 8.SAHNE

### MEDEA,ÇOCUKLAR

MEDEA - Ah, çocuklar, oğullarım! Gitmem gerek başka topraklara, henüz varamadan tadınıza, göremeden büyüdüğünüzü, rahata erdiğinizizi. Hiçbir zaman göremeyeceğim gelinlerinizi, süsleyemeyeceğim gerdek döşeklerinizi, taşıyamayacağım meşalelerinizi. Benim perişan çaresizliğim kendi yüreğim, yumuşamayacak! Bir hiç içinmiş meğer her şey, bütün bu yıllar boyunca sizi yetiştirmem, kol kanat germem, yorulup tükenmem ve çektiğim o korkunç acılar sizi doğururken. Evet, doğru bir zamanlar ne umutlar bağlamıştım size; bana bakacağınızı, hayal etmişim ne yazık ki, yaşlılık günlerimde, sizin kefenleyeceğinizi düşünmüştüm cesedimi cenazemde. Nasıl da kıskanacaklardı, çocuklarım, insanlar beni! O tatlı, o hüznü hayaller, eridi gitti şimdi. Sizden ayrıldıktan sonra tepeden tırnağa acı ve keder olacak hayatım. Bakamayacaksınız bir daha annenize, bu sevgili gözlerle. Sevgili oğullarım benim, neden öyle bakıyorsunuz? Gülümsüyorsunuz bana , son defa, niye?

*( Ağlar. Çocuklar ondan biraz uzaklaşırlar, o da Anlatıcıya döner)*

Ne yapacağım ben şimdi? Kalmadı cesaretim. Gençcik ıslıl yüzleri... Yapamayacağım. Aklıma bile getirmeyeceğim artık. Alır giderim onları, Korent'ten uzaklara. Niye yakmak zorunda olayım ki onların canlarını, babaları acı çeksün diye, ama ben kendim acı çekeceğim iki kez daha fazla? Hayır, yapamayacağım. Aklıma bile getirmeyeceğim bir daha. Ne oluyor böyle bana? Güldürecek miyim kendimi düşmanlarıma? Bırakacak mıyım bunu yanlarına? Çelik gibi olmalı sinirlerim. Ne korkak biriyim, tatlı sözlerimle caydırdım kararımdan kendimi bile. Çocuklar buraya gelin!

*( Çocuklar gelir, uzaktan Medea'yı izlerler)*

Ah, yüreğim, yapma, yapma bunu! Ah, perişan, çaresiz yüreğim, bırak yaşasınlar. Yavrularını esirge! Yaşayalım hep birlikte Atina'da güven içinde; onlar da mutlu etsinler seni... Hayır! Hayır! Hayır! Cehennemden en dibindeki iblisler adına, hayır! Olanlar oldu. Evet, altın taç başında artık, giysisini de giydi asil gelin, ölüyor,



biliyorum bunu. İşte bu yüzden, yolum çok kederli bir yol. Gelin çocuklar, verin ellerinizi bana, sevgili oğullarım, şimdi artık vedalaşma zamanı. Ah o güzelim elleriniz, o güzelim ağızlarınız, soylu, çocuksu yüzleriniz ve vücutlarınız! Sevgili oğullarım hep sizinle olacak hayır dualarım, ama burada değil, orada! Burada hayırlı ne varsa babanız mahvetti. Ne hoş şey size böyle sarılmak. Yumuşak çocuk tenleri, tertemiz çocuk nefesleri. Gidin! Gidin, haydi! Artık bakamıyorum size. Çektiğim acı çoktan aştı gücümü.

( Çocuklar gider )

Kavıyorum korkunçluğunu yapacağım işin, ama öfke, yaşamdaki her korkunçluğun anası, hükmediyor kararına.

( Anlatıcı gelir )

## 9.SAHNE

### MEDEA, ANLATICI

ANLATICI - Medea! Git buralardan, kaç! Ne yaptın öyle! Ne kötü, ne korkunç bir şey! Gemi ya da araba ne bulursan onunla kaç!

MEDEA - Neden kaçayım?

ANLATICI - Prenses öldü, babası Kral Kreon da. Senin verdiği zehirle öldüler ikisi de.

MEDEA - Mükemmel, çok sevindim bu habere dostum ve de velinimetim olarak kabul ediyorum seni bundan böyle.

ANLATICI - Ne? Aklın yerinde mi senin, yoksa delirdin de zırvalıyor musun?

İşleyip de böyle korkunç bir suçu kraliyet ailesine karşı, bir de mutlu mu oluyorsun işitmekten? Korkudan titretmiyor mu seni böyle şeyler?

MEDEA - İyi bir yanıt verirdim buna dostum, ama acele etme şimdi, anlat bana nasıl öldüler? İki kat fazla zevk duyarım, ölümleri korkunç olduysa eğer.

ANLATICI - İki küçük oğlun tutuşmuşlar el ele, gelip de girdiklerinde saraydan içeri babalarıyla, düğün de yapılıyordu ya, hizmetçiler çok sevindiler. Bizler

hepimiz çok üzölmüştük duyduğumuzda sana nasıl davranıldığını, bir laf dolaşmaya başlamıştı şimdi de etrafta, kulaktan kulağa, İason ve sen barıştınız diye. O yüzden sevinmişdik oğlanları gördüğümüze; ellerini öptü biri, bir diğeri o tatlı saçlarını. Ben şahsen o kadar çok sevinmişdim ki, izledim onları prensesin odasına kadar.

Hanımefendi, görünce onları kızmıştı geldiler diye onun odasına. Ardından kocanız yatıştırdı onun kabalığını, çocukça davranışını. “Yapmamalısın” dedi, “dostça davranmalısın dostlarımıza. Dön yüzünü şimdi, ve bırak sinirlenmeyi. Kocanın sevdiklerini sen de sevmelisin. Al şimdi bu hediyeleri,” ve ekledi, “Söyle babana da, benim hatırıma kaldırsın bu çocukların sürgün cezasını.” Böylece, prenses görünce o güzel hediyeleri yumuşadı ve ikna oldu İason ne istiyorsa yapmaya. Daha çıkmadan İason ve oğulların evden, birden aldı işlemeli giysiyi ve giydi üzerine. Sonra da yerleştirdi bukile bukile saçlarına altın tacı ve başladı parlak aynada üstün başını düzeltmeye, gülümseyerek orada yansıyan cansız suretine. Sonra kalktı ayağa, başladı kırtarak bir o yana bir bu yana yürümeye odada beyaz çıplak ayaklarıyla, ve sık sık dönüp bakıyordu, giysi tatlı kıvrımlarla topuklarına nasıl dökölüyor., görmeye çalışıyordu. Sonra birdenbire korkunç birşey olduğunu gördük. Rengi attı, yana doğru sendeledi, zangır zangır titremeye başladı. Zar zor iskemleye çöktü, yoksa yığılıp kalacaktı yere. Sonra, yanındakilerden biri yaşlı bir kadın, herhalde gazabına uğradı diye düşünerek Pan’ın ya da başka bir tanrının, avaz avaz dua okumaya başladı. Ama ardından, kızcağızın dudaklarından beyaz köpükler geldiğini gördü; gözleri döndü prensesin akı göründü; teninin her tarafından kanlar süzöldü. Yaşlı kadın anladı hatasını, bıraktı duayı, ağıta başladı. Bir hizmetçi, acele koşup gitti Kral’ı çağırmaya, bir diğeri gitti İason’u bulup da ona anlatmaya, başına neler geldiğini taze gelinin; bir sürü insanla doldu saray, koşuşturan oraya buraya. Bunların hepsi, birkaç saniye içinde olup bitti, iyi bir koşucu belki de yüz metre koşardı ancak bu sürede; konuşamaz oldu, kapandı gözleri. Ardından kendine geldi, zavallı kız, korkunç bir çığılık attı, vücudunda sanki iki bela birlikte savaşıyorlardı: Birincisi, başındaki altın

taç birden ateş aldı. Garip, kasıp kavuran alevler sardı; öte yandan o güzel giysi çocuklarının ona verdikleri, ah zavallı, zavallı kız, o şey, yiyordu taze etini.

Sandalyeden sıçradı kalktı alevler içinde ve koştu sallayarak başını, o uzun saçlarını bir o yana, bir bu yana, fırlatıp atmaya çalışıyordu tacı. Altından halka çıkmıyordu, sımsıkı oturmuştu; salladıkça kafasını, daha beter alev alıyordu saçları. En sonunda

yorgun düşüp umutsuzluktan, yığıldı yere babası dışında hiç kimse, tanıyamazdı onu. Ürkütücü bir biçimde çarpılmıştı yüzü, gözleri; başından aşağı alevlerle birlikte kanlar iniyordu, eti görünmeyen etkisiyle zehirin, eriyordu, çam ağacının kabuğundan süzülen sakız gibiydi, kemikleri görünüyordu, korkunç bir haldeydi. Aramızdan hiç kimse cesaret edemedi dokunmaya onun vücuduna. Gördüklerimiz, yeteri kadar ders olmuştu hepimize. Ama babası girdi odaya birdenbire. Anlayamadı zavallı adam, ne tür ölümün pençesine düştüğünü evladının. Attı kendini onun yanına yere, başladı avaz avaz hıçkırmaya ve öpmeye kızını, onu kollarına aldı ve haykırdı, “Sevgili yavrum, zavallı yavrum, nedir böyle zalimce son veren senin zalim yaşamına? Kimdir koparıp alan tek çocuğumu benden, bu ihtiyar yaşımda, bir ayağım çukurdayken? Ah, ben de öleyim, bırakın, seninle birlikte sevgili kızım!” Az sonra durdu gözyaşları ve ağlaması, doğrulmaya çalıştı yerden yaşlı vücuduyla; ve sonra da sarmaşık nasıl tutunursa defnenin dallarına o da yapışıp kaldı birden o giysiye. İşte o zaman ölümüne bir güreş başladı; Kreon kalkmaya çalışıyordu dizlerinin üzerine; prenses ise çekiyordu onu yere. Eğer zorlasaydı Kreon, sıyrılırdı kemiklerinden yaşlı eti. Kral, sonunda umarsız çabalarına son verdi; acıyla zayıf düştü, teslim oldu ve verdi son nefesini. Şimdi baba-kız buluştular ölümde; öyle bir manzara ki, hak ediyor gözyaşlarını, yatıyorlar orada yan yana. Sana Medea, diyecek başka sözüm yok. Sen bilirsin en iyi, nasıl savuşturacağımı misillemeyi. İnsan yaşamına gelince bir gölge o sadece, epeydir inanıyorum buna. Ve şunu söylüyorum hiç tereddüt etmeden: Pek çok insan tarafından akıllı diye anılanlar, bilgece hikmetler ortaya koyanlar, onların aptallıklarıdır en kabahatli olanlar. Mutluluk hiç kimsenin mülkiyetinde değildir.

Kader bazen birine güler, bazen de ötekine; ve zenginlik arttıkça, mutluluk artmaz asla! Haydi, çabuk... bu memleketten ayağını çek, Medea, hiç durma, nereye gidersen git.

MEDEA - Ben mi? Ben gideyim ha? Kaçmış olsaydım, bunun için dönerdim. Yeni düşüncüyü seyrediyorum. Hey Medea ne duruyorsun? Güzel bir hız aldın, devam et! Seviniyorsun, evet, ama şu yaptığın, alacağın intikamın ne kadarıdır? “Günahtr” diye düşünme; utancı defet, senden uzak olsun. Göğsünün derinliğinden eski hızını şiddetle meydana çıkar. Şimdiye kadar her ettiğine, “merhametli davranmış” desinler. Haydi, durma, işlediğin suçların ne kadar hafif, ne kadar basit olduğunu öğrensinler! Onlar sanki içimdeki acıdan doğan bir denemeydi. İşte şimdi

Medea'yım; deham kötülükle beslendi. Ey ıstırap çeken gönlüm, sen yalnız dile; nereye olursa olsun, atacağım el acemi değildir. Ey öfkeli gönlüm, nereye atılıyor, hain düşmana ne gibi oklar vurmak istiyorsun? Ey bir gün benim olan çocuklar, babanız tarafından işlenen suçların cezasını siz çekin.! Dehşetinden kalbim atıyor, elim kolum uyuşmuş, donmuş; içim titriyor. Öfkem geçti: Artık kadın değil, onun yerine bir anneyim. Kendi çocuklarımın, kendi oğullarımın kanını mı dökeceğim? Ah, ne çılgınca öfke! Şu görülmedik cinayet, şu korkunç günah benden de uzak kalsın; bu zavallıların suçu ne? Suçları babalarının İason, analarının da Medea olması... Ölsünler, onlar benim değildir; yok olsunlar, onlar benimdir! Bir günahları, bir kabahatleri yok, masumdurlar; itiraf ediyorum. Ama kardeşim de masumdu. Ey gönlüm, niye böyle kararsızsın? Yüzümden akan bu gözyaşları ne? Niye beni böyle hiddet ve sevgi ayrı ayrı yollara sevk ediyor, kararsızlık içinde bırakıyor? Şiddetli rüzgarlar birbirleri ile coşkun savaşa atılınca deniz nasıl uyuşmayan dalgalar sürer de şaşkın sular kaynaşırsa, benim kalbim de öyle dalgalanıyor. Öfke sevgiyi, sevgi öfkeyi kovuyor. Ey ıstırap dolu kalbim, sevgiye yer ver! Buraya gelin, hüznü dolu evimin biricik tesellisi sevgili oğullarım! Gelin bana sarılın, beni kucaklayın. Ah, sürgünlük saati gelip çatıyor. Şimdi onları ağlaşıp sızlaşıırken kucağımdan alıp götürülecekler; ben bir sürgünüm. İçimdeki acı tekrar büyüyor, yine içimde nefret duygusu kaynıyor. Öfkem beni nereden götürürse, oradan gidiyorum. Kardeşim. Öç almak istiyor. Alacak, hepimizden öç alacak. Söyle kardeşim, intikam tanrıçaları uzaklaşsınlar benden, başka bir şey düşünmeden derin ruhlar ülkesine insinler. Beni kendi kendime bırak, kardeşim, kılıcı çeken şu eli kullan. Şu kurbanla senin ruhunu yatıştırıyorum.

( *Oğullarından birini öldürür* )

Bu ani gürültü de ne? Beni öldürmek için buraya geliyorlar. (*Sütüne 'ye*) Sen de bana yoldaş ol. Seni de buradan alıp beraber götürüleceğim. Haydi, gayret et, ruhum: kudretin, kimse görmeden kaybolmayacak. Elinin kuvvetini bütün halka göster! İASON - Kralın felaketi karşısında candan acı duyanlar, koşun, içler ürpertici cinayeti işleyenin kendisini yakalayalım!

MEDEA - Artık asamı yine ele geçirdim; kardeşim, babam, altın post yine Kolchhis'lilerin elinde; ülkemi, aldığın kızlığımı yine buldum. Ey nihayet yatıştırdığım kudretler, ey şen gün, ey gerdek günü! Yürü, artık cinayet işlendi. Ama henüz bütün hıncımı almadım. Elin sıcakken, işi sona erdir! Ne duruyorsun, ey

ruhum? Elindeyken, niye tereddüt ediyorsun? Artık öfkem geçti. Yaptığıma pişmanım, utanıyorum. Zavallı, ne yaptım? Zavallı... Pişman olsam da, olan oldu. Büyük bir haz gönlüme karşı, içimi sarıyor ve gittikçe artıyor. Bir onun seyirci olması kalıyordu. Şimdiye kadar yaptığımı hiçe sayıyorum; o görmezken ne yapmışsam , boşa gitmiştir.

İASON - İşte orada, yakalayalım onu.

MEDEA - (*İason'a*) Son cenazeyi oğulların için hazırla, son tümseği onlar için yükselt: Oğlunun biri kaderine katlandı, öbürü de gözünün önünde aynı akıbete uğrayacak...

İASON - Bütün tanrılar adına, birlikte kaçışımız, sadakatsiz olup benim ihanet etmediğim gerdek aşkına, artık oğluma kıyma! Bir suçlu varsa, o da benim. Beni öldür, günahlı kimse onun başı kurban olsun.

MEDEA - İstemediğin, acı duyduğun yere kılıcımı sokacağım. Haydi bakayım, şimdi git, kızların yatağını ara, ana olanları bırak!

İASON - Birinin ölümü beni cezalandırmana yeter.

MEDEA - Bu el yalnız birinin ölümü ile doysaydı, bir şey yapmazdı. İkisini de ortadan kaldırırsam dahi, bu sayı içimdeki acıyı dindirmeye yine az, hem de çok azdır.

İASON - Artık başladığını sona erdir, daha fazla yalvarmıyorum. Yalnız bekletme; acılarıma bunu bağışla.

MEDEA - Ey kırgın kalbim, yavaş yavaş işlenen bir cinayetin tadını - acele etme - sonuna kadar tat! Bugün benimdir; elde ettiğim zamanı kullanıyorum.

İASON - Lanet kadın beni öldür.

MEDEA - Merhamet diliyorsun. Çok iyi...

(*İkinci oğlunu da öldürür*)

Bu da oldu. Ey kırgın kalbim, sana kurban edecek başka şeyim yoktu. Şu yaşlı gözlerini bana doğru kaldır, hatır bilmez İason. Eşini tanıyor musun? Ben böyle kaçırım. Gökte bir yol göründü; bu iki yılan pul pul boyunlarını boyunduruk altına uzatıyor. Al artık çocuklarını, ey babaları! Beni şu araba bulutlar arasına götürecek.

İASON - Yüce eserin yüksek alanlarından git, geçtiğin yerde tanrılar olmadığını göster!

ANLATICI ( KORO ) - Çeşit çeşit Kader dağıtır insanlara, Zeus, Olimpos Dağında;

Tanrılar çeşit çeşit olayları sona erdirir, hiç beklenmedik bir sonla. Olacağını  
sandığımız şeyler olmayıverir,

Hiç olmaz sandığımız şeyleri tanrılar mümkün kılar, yapıverir;

Bu öykünün sonu da böyle biter. ( *şarkı* )



## EK 2. Yerel Basın ve Bazı Seyirci Görüşleri

### ANTİK ÇAĞLARIN ASİL LAZ PRENSESİ MEDEA SAHNEDE

Trabzon Devlet Tiyatrosu, efsane oyunlardan biri olan Medea'yı tiyatroseverler ile buluşturdu.

Babamın geçirdiği rahatsızlık ve ardından vefatı nedeniyle uzun süredir köşemi boş bırakmıştım. Yazmayı, sizlerden gelen yorumları okumayı özlediğimi itiraf etmeliyim. Yeniden yazmaya başlamak için 'Medea' bence doğru seçim...

Trabzon Devlet Tiyatrosu'nun muhteşem kadrosu tarafından canlandırılan oyunu ikinci haftasında ancak seyredebilme fırsatım oldu. Medea'nın İngilizce metnini lise yıllarımda okumuştum ve çok beğenmiştim. Bu sayede Karadeniz'in bir mitolojik tarihe sahip olduğunu öğrenmiştim. Hani bizde, Karadeniz'de kadının ön planda olduğu, yönetici ve lider olduğu bir aile profili vardır ya, işte o profil ta antik uygarlıklara dayanıyor. Kolkhis Krallığı, Med İmparatorluğu ve Laz-Kafkas mitolojisini incelemenizi tavsiye ederim. Mitolojik anlatılar ve tarihçilerin ortaya koyduğu antik uygarlıklara ait bilgiler ışığında beni etkileyen bir karakterdir Medea...

Gelelim oyun performansı hakkındaki yorumlarımıza... Oyunun yönetmenliğini Devlet Tiyatrosu sanatçısı Gökhan Kocaoğlu gerçekleştirmiş. Yardımcı yönetmen koltuğunda ise Devlet Tiyatrosu sanatçısı (ki kendisini Trabzon halkı çok sever, çok candan bir insandır) Ceyhun Gen'i görüyoruz. Genel hatlarıyla beğendiğimi söylemeliyim. Çünkü ekip zaten başarılı ve motive bir ekip... Teknik anlamda tüm imkanlar kullanılmış. Dekor beğendim. Fakat gelin görün ki kostüm ve müzik bence olmamış. Konsept olarak oyunun içeriğine göre fazla fütüristik kalmış. Keşke yönetmen oyunu daha gerçekçi, daha dramatik yorumlamayı tercih etseydi. Ya da metni biraz emprovize etseydi. Metin klasik ve destansı giderken oyunun geçtiği antik çağa göre fütüristik, günümüz anlayışına göre de demode olan detaylar ne yazık ki koparıyor oyundan.

Performansları değerlendirecek olursak... Karakter hiyerarşisi bakımından başrol sayılabilecek karakterleri kenara koydum. İki ana performans bence Medea rolüyle Sinem Ersu ve anlatıcı rolüyle Ceyhun Gen'de idi. Ceyhun Gen'in oyunculuğunu hep sevmişimdir zaten. Bu oyunda da bence zor bir görevi vardı. Anlatıcı rolüyle

olayların dışında, Medea'ya ettiği yardımlarla da olayların içinde olması gerekiyordu. Performansı boyunca çok iyi götürdü ve seyirciye her iki kısmı hiç birbirinden koparmadan, çok başarılı yansıttı. Sinem Ersu, Medea karakterini canlandırırken kendinin aslında Sinem olduğunu bir an bile aklından geçirmedim performans boyunca. Medea'ydı oyunun başından sonuna dek. Tebrik ederim. Yalnız, acaba fiziksel olarak biraz güçsüz mü yorumlamış, yorgunluğu bir tık sahneye mi yansımış diye de düşünmeden edemedim. Diğer ana karakterleri canlandıran Sezai Yılmaz ve Gürkan Erarslan'ın performanslarını ne yazık ki beğenmedim. Belki gününde değildi ikisi de bilemiyorum ama oyundan uzak ve demotive şekilde sahnede idiler bence. Koro ekibini başarılı buldum. Birbirleriyle uyumluydular ve hepsi çok ciddiydiler. Aralarında gelecekte yıldızı çok parlayacak oyuncular var diye düşünüyorum (kimden bahsettiğimi kendisi şuan anladı eminim). Koro ekibinde yer alan, Selin Poyraz, Burak Fındıkçı, Ahmet Uzuner, Mahir Elvan, Elvan Tibukoğlu, Merve Soyalp, Aykut Güner, Osman Karpuz, Yeşim Atav, Emir Yalazan, Dilek Albayrak, Tayfun Cengiz, Çağrı Onur Düzgün, Arda Aksu ve Tamer Emir Şahin'i kutluyorum... Başta da belirttiğim gibi, genel olarak beğendim. Tiyatro beğenilmez mi? Emek beğenilmez mi? Tüm kadronun emeğine sağlık... YAŞASIN SANAT!

Böylelikle 2015 yılının son köşesini de yazmış oldum. Değerli okurlarımız, klişe olacak ama acısıyla, tatlısıyla bir yılı daha geride bıraktık. Özellikle dikkatinizi çekmek istiyorum, 'geride bıraktık'. Hepberaber geleceğe bakma vakti artık. Umut bugünde, umut yarında, umut aydınlıkta. Aydınlık ise kitaplarda. Okuyun, okutun... Herkesin okuduğu, (günümüz uyduruk yazarlarını değil de, gerçek edebi eserleri okuduğu) ve hızla aydınlığa kavuştuğu yepyeni ve uzun yıllar diliyorum. Sağlık, neşe, birlik, huzur, yine neşe, bol kazanç, başarı, üretim, yine neşe ve kahkaha dolu yıllarımız olsun. Sevgi ve saygılarımla...

Göksel AKSEL

27 Aralık 2015

<http://elektronikgazete.com/?p=40288>



## EURİPİDES TRABZON'DA

Trabzon Devlet Tiyatrosu'nda Euripides'in Medea'sı sahneleniyor. Helen tiyatrosunun başyapıtlarından biri olan oyun, afişte ve internet sitesinde adı belirtilmediği için yönetmenle (Gökhan Kocaoğlu) ve/veya yönetmen yardımcısıyla (Ceyhun Gen) aynı kişi olduğunu varsayabileceğimiz dramaturgun ve yönetmenin, eski ve tanıdık metinlerin modernize edilmesinden hoşlanmayan muhafazakar bir tiyatro izleyicisini bile rahatsız etmeyecek, ölçülü Postmodernleştirilmesi ile bir yandan Euripides'ten bile önceki tiyatroya, hatta Dionysos ayinlerine, diğer yandan günümüze göz kırpmıyor. Oyunun önemli bir kısmı, Ceyhun Gen'in canlandırdığı – meddahvari olmayan- geleneksel bir hikaye anlatıcısının Jason ve Medea'nın başından geçenleri öykülemesinden meydana geliyor. Bu kısımlar, Helen tiyatrosunda henüz oyuncu sayısının sınırlı olduğu dönemlerdeki haliyle akraba sayılabilir. Bununla birlikte, mizansen hem detayları bakımından 80li yılların Punk kıyafetlerine benzeyen, buna karşılık uzaktan bakıldığında Helen kıyafetlerine benziyormuş efekti veren kostümler (Medina Yavuz Almaç) ve elektronik “club” müzikleri hem de kolajlanmış sahneleme teknikleri ile tam anlamıyla güncel. Medea'nın öne çıkartılmış “avant la lettre” Feminist monologları da bu güncelliği besliyor. Nitekim Kocaoğlu, Euripides'in meşhur kadın düşmanlığını olabildiğince silikleştirmiş Performans, bir saat yirmi dakika boyunca verdiği yekûn estetik haz bakımından bilet fiyatının beş katına değer. Oktay Köseoğlu'nun duygu yoğunlaştırıcı müzikleri –bazen izleyicinin duygulanımlarına müzik hükmetse de- oyuna tat katmış. Oyuncak at ve koltuk gibi tek tük –ve Çehovcu bir bakış açısıyla gereksiz- bazı nesnelere sayılmazsa sahne üzerinde Minimalist bir dekor anlayışını benimseyen –zira sahnenin çerçevesi hiç de Minimalist değil- Kocaoğlu, arka plandaki vak'aları bir gölge oyunu gibi buzlu camın ardında ama sessiz film gibi konuşma ve seslerden yoksun sahnelemiştir. Dövüş sahnelerinde oyuncularını yavaş çekimdeymiş gibi kullanarak yahut ilerlemiş bir sahneyi birkaç saniye öncesinden yeniden başlatarak -ki Medea'nın Kreon'u öldürdüğünü hayal ettiği ve sonrasında baştan başlattığı kısım kurgusu ve sürprizi inşa etme tekniği bakımından Peter Handke'nin Funny Games'inden ödünç alınmışa benziyor- sinematografik bir seyir kurgulamış. Fikrimce, dekorla ilgili fazlalıklar ve sinemasal öykünmeler olmasa,

oyunun Postmodernleştirilmesi çok daha ölçülü ve ortaya çıkan sonuç daha da başarılı olacakmış.

2 Ocak 2016 saat 15:00'te izlediğim performansta en başarısız bulduğum yön – söyleyeceklerim sadece bu performans için geçerli- oyunculuktu. Zira Ceyhun Gen'in ve Sinem Bilgin Ersu'nun oyunculuk tekniği bakımından sorunlu bulmadığım, ancak kendi ortalamalarının altında kalan performanslarını bir yana bırakacak olursam, diğer oyuncular –çok bariz diksiyon hataları yapmak dahil- pek çok kusur sergilediler. Kimi oyunculuk kusurları deneyim kazandıkça kendiliğinden ortadan kalkacaktır. Dil sürçmeleri de olabilir, nihayetinde oyuncu bir robot değil. Ancak belirgin diksiyon hataları, hele vurgu hataları sahnede kabul edilmemeli.

Yakup Çartık ışıkları etkin ve etkileyici bir şekilde kullanmış. Kanlı sahnelerde kırmızı ışığın flaş gibi kullanılması hoş olmuş. Bu kullanım Maeterlinckçi/Hitchcockçu bir etki yarıyor. Burçak Işimer'in koroyla ejderha imgesi yaratan dans koreografisi de son derece etkileyici. Buna karşılık koroyu oluşturan figüranların koreografinin hakkını verdikleri söylenemez.

FIRAT CANER

2 Ocak2016

<http://61hayat.com/tr-tr/haberler/2012/firat-caner-yazdi-euripides-trabzonda>

## Medea

Yıllar yıllar önce "aile yapısını olumsuz yönde etkiliyor" diye, Devlet Tiyatrosu'nda yasaklanan oyun, şimdi Trabzon Devlet Tiyatrosu'nun 2015-2016 sezonu ikinci tur oyunu olarak sahnede...

Güçhan Kocaoğlu'nun yönettiği oyunda Medea'yı Trabzon Devlet Tiyatrosu sanatçısı Sinem Erş, anlatıcılığı Trabzon Devlet Tiyatrosu sanatçısı Ceyhun Gen oynuyor. Diğer önemli rollerde, Sezai Yılmaz ve Gürkan Eraslan'ı görüyoruz. Euripides'in Medea oyunu, eski tragedya arasında en trajik eserdir. Zoğu kişi tarafından nefretle anılır Medea. Ancak onun da hayatı pek kolay gezmemiştir. Afrodit ve Athena ortak bir plan yapıp Eros'tan Medea'yı Jason'a aşık etmesini isterler. Zavallı Medea bu aşk yüzünden çok sevdiği babasının diyarından kurtulmak zorunda kalır. Kafkasya'dan Trabzon üzerinden Atina'ya geri dönerlerken (yolda) gemide kendi



<http://www.habercuk.com/yazarlar/mufit-semih-baylan/medea/717/>

“Trabzon'daki bir günün en güzel kısmı Medea oldu.”

Semih Tunç

@smhtuncc

twitter

“Trabzon Devlet Tiyatrosu- "Medea" oyunu harikaydı.Tüm oyuncuların emeğine sağlık...”

Elif Aksoy

@elif\_gibi\_

twitter

“Medea'nın Trabzon'dan geldiğini öğrendikten sonra kadının hareketlerinde hiçbir mantık aramadım. Kadının tüm deliliklerini açıklıyor ya...”

Avare

@sumeyyovic

twitter

“Uzun zamandır ilk kez böylesine muhteşem bir oyun izledim. Euripides'in yazdığı Metin Balay'ın çevirisini yaptığı ‘MEDEA’ adlı oyununPrömiyer'ini izledim az önce. Gökhan Kocaoğlu'nun yönetmen koltuğunda oturduğu oyun; ritim, dekor, kostüm,koro ve daha adını sayamayacağım daha pek çok konuda gerçek övgüyü hakediyor.”

Süleyman Kumaş

@suleymankumas

twitter

“Medea olağanüstü bir oyun olmuş arkadaşlar, izleyin”

Zeynep Bayrak

@zynppbyrk

twitter

“Bir savaşta üç kez en ön safta yer almayı yeğlerdim, bir çocuk doğurmaktansa...”“MEDEA””

Elif

@Elf93\_

twitter



T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı  
**Devlet Tiyatroları**

**DT**  
Trabzon

2015-16

YÖNETEN  
GÖKHAN KOCAOĞLU

devtiyatrolari.gov.tr

EURIPIDES  
ÇEVİREN  
METİN BALAY  
**Medea**

Bir savaşta üç kez en ön safta yer almayı yeğledim, bir çocuk doğurmaktansa...

13+

#TiyatroKardesiktir



Genel Sanat Yönetmeni  
**A. Necat BİRECİK**

Trabzon Devlet Tiyatrosu Adına Sahibi  
**Uğur KELEŞ**

Sanat Teknik Müdürü  
**Hakan DÜNDAR**

Sanat İletişim Koordinatörü  
**T. Murat DEMİRBAŞ**

Yayın Yönetmeni  
**Sibel AKKAYA GÜLER**

Fotoğraf  
**BeyazSiyah Ajans**

Premiyer  
**17 Aralık 2015**

Yapım  
**vla.com.tr**  
ADWORKS

Basım  
**KutluAvcı Ofset**  
+90 242 346 85 85

05

**A. Necat BİRECİK**  
Genel Sanat Yönetmeni

**Uğur KELEŞ**  
Trabzon Devlet Tiyatrosu Müdürü

06

09

**Euripides**  
Özgeçmiş

**Gökhan KOCAOĞLU**  
Yöneten

10

13

**Efter TUNÇ**  
Dekor Tasarımı

**Medina Yavuz ALMAÇ**  
Kostüm Tasarımı

16

18

**Burçak İŞİMER**  
Koreografi

**Altın Post**

20

23

**Gökhan KOCAOĞLU**  
Özgeçmiş











## A. Necat BİRECİK

Genel Sanat  
Yönetmeni

İnsan... Değerleri ve zaaflarıyla, coşkusu ve hüznüyle, teslimiyeti ve öfkesiyle, anıları ve umutlarıyla, velhasıkelam her yönüyle insan... Tiyatro sanatı doğduğu zamandan, yüzlerce yıl öncesinden beri insanı anlatıyor. Tanıyı kolay olmayan, çok boyutlu varlığa mercek tutuyor. Devlet Tiyatroları da kurulduğu günden bugüne, insan olmanın bin bir türlü hikayesini sunuyor. Yeni bir sezona merhaba derken, ilham verici hikayelerin peşine düşmüş olmanın heyecanını taşıyor.

Devlet Tiyatroları bu sezon da Türkiye coğrafyasını kucaklayacak ve ülkenin dört bir yanında temsil verecek. Yine seçkin festivallerle dünya tiyatrolarının nitelikli örneklerini seyircimizle buluşturacak. Ve yine Türk tiyatrosunun önemli oyunlarını, yurtdışı temsilleriyle farklı kültürlerle buluşturacak. Bize özgü değerleri, tiyatroların evrensel diliyle dünyaya tanıtacak.

Heyecanlıyız... Umuyoruz ki sahnelerimizde atan yüreklerin sesi, salonlarımızdaki siz değerli seyircilerimizin yüreklerine ulaşsın. Tiyatronun kavrayıcı ve birleştirici gücüne inanıyoruz.

İyi seyirler...

5



## Uğur KELEŞ

Trabzon Devlet  
Tiyatrosu Müdürü

Trabzon'un sevgili tiyatro izleyenleri... 2015-2016 sezonunda ikinci oyunumuz *Medea* ile siz değerli seyircilerimizin karşısındayız. Trabzon'un köklü tarihine uygun olarak sizlere Euripides'in *Medea* adlı oyununu modern bir dille sergilemenin onuru içerisindeyiz. Biz Trabzon Devlet Tiyatrosu ailesi olarak her koşulda Trabzon'un yanındayız. Siz, büyük kent Trabzon seyircisinin de bizim yanımızda, bizim salonumuzda, bizim oyunumuzda, bizimle iç içe olmanızı arzu etmekteyiz. Sizinle daha çağdaş bir Trabzon, daha aydınlık bir Türkiye'ye yürüyeceğimize inanıyorum. Başta siz değerli seyircilerimiz olmak üzere değerli oyuncularımıza, teknik kadromuza, memurlarımıza, Ankara merkez teknik sanat atölyelerine teşekkür eder, saygılarımı sunarım.

İyi 'Sevgiler'...

6







İ.Ö. 485'te Salamis Adası'nda doğdu. Aiskhilos ve Sophokles ile aynı yüz yıl içinde yaşadılar. Zengin bir ailenin çocuğuydu ve iyi bir eğitim gördü. Büyük bir kütüphaneye sahipti ve dünyanın ilk tiyatro koleksiyonu ondaydı. Felsefe, şiir ve tiyatroya çok meraklıydı. En yakın dostları Anaksagoras, Protagoras ve Sokrates gibi düşünürlerdi. Euripides otuzlu yaşlarda oyun yazmaya başladı ve yaşamı boyunca doksanın üzerinde oyun yazdı, bunlardan da yalnızca on yedisi günümüze ulaştı.

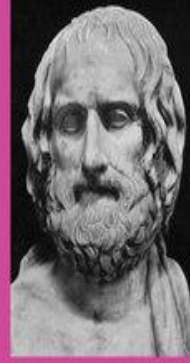
*Medea* oyununun çevirmeni Metin Balay, Aristoteles'in Euripides hakkındaki düşüncesini şu şekilde yorumluyor: "Aristoteles, Euripides'i en trajik yazar olarak niteliyor ama yine de oyunlarının iyi bir tragedyanın taşıdığı özellikleri taşımadığını söylüyor. İnsanları olmaları gerektiği gibi değil, oldukları gibi betimliyor. Aristoteles'in bu dediği doğrusa bundan daha büyük bir övgü olamazdı herhalde."

Euripides, Antik Yunan'da geleneklerine karşı çıkan aykırı bir yazardı. Oyunlarında yaşadığı toplum içindeki kadınların ve kölelerin durumunu eleştirel yaklaşımlarla ele aldı. Gerçek aşk konusuya ilk kez Euripides'in oyunlarında ortaya çıktı. İ.Ö. 5. yy'da Atina'nın aslında oldukça muhafazakâr bir toplum olduğu ve dolayısıyla sanatının da muhafazakâr bir sanat olduğu söylenebilir. Euripides, çağında çok fazla eleştirildi ama öldükten sonra yazdıkları daha fazla değer kazandı. Euripides'in karşı çıktığı noktalardan biri Atina devleti içinde kadına verilen değeri. Onun için de kahramanlarını acı çeken ve çektiren kadınlar arasından seçiyordu. Euripides'in bir başka karşı çıkışı da savaşların gereksizliği üzerineydi. Onun bu düşüncesi savaş toplumu olan Atina devletinin siyasal tutumuna aykırıydı. Euripides'in kaleme aldığı *Troyalı Kadınlar*, savaşa karşı yazılmış bir oyundu. Bu oyun günümüz dünya tiyatro edebiyatının savaşa karşı yazılmış en büyük eserlerinden biri olarak kabul edilir.

#### Yazarın diğer yapıtları ve Medea'nın diğer yapıtlar içindeki yeri

*Alkestis* (İ.Ö. 438), *Medea* (İ.Ö. 431), *Herakles'in Çocukları* (İ.Ö. 430), *Hippolitos* (İ.Ö. 428), *Hekube* (İ.Ö.425), *Herakles'in Dilliliği* (İ.Ö. 421), *Andromak* (İ.Ö. 420), *Yalvaran Kızlar* (İ.Ö. 420), *İfigenia Touris'te* (İ.Ö. 414), *Elektra* (İ.Ö. 413), *Troyalı Kadınlar* (?), *İon* (İ.Ö. 412), *Helena* (İ.Ö. 412), *Fenikeli Kadınlar* (İ.Ö. 410), *Orestes* (İ.Ö. 408), *Bakhalar* (İ.Ö. 405), *İfigenia Aulis'te*.

Günümüze ulaşan on yedi Euripides tragedyasından sekizi, kadın başoyuncunun adını taşımaktadır. Beş tanesinde ise kadınlar ağırlıklı rollerdedir. Bu kadın figürlerinden hiçbirisi Euripides'in etki geçmişi içinde *Medea* kadar derin bir izlenim bırakmamıştır. *Medea*, Euripides'in en çok bilinen ve günümüzde de en çok oynanan oyunlarından biridir. Bu yapıt kadın-erkek ilişkisi bağlamında günümüze yakın önermeleri olan bir oyundur.



**Euripides**

Yazan

## Gökhan KOCAOĞLU

Yöneten

Yunan mitoloji ve tiyatro tarihinin en çarpıcı, en trajik kahramanlarından biri karşılıyor bizi geçmişin günümüze düşen izdüşümlerinde. Anlatılarda şeytan, büyücü ve canavar yakıştırması yapılan trajik kahraman Medea'nın öyküsü, bir eşitlik ve özgürlük öyküsüdür. Gücünü, su tanrısı Poseidon ve güneş tanrısı Helios'tan alan Colchis kralının büyücü kızı Medea'nın mitoslara dayalı öyküsü o kadar güçlüdür ki bir çok sanatçıya ilham kaynağı olmuştur. Ünlü tragedya yazarları Euripides ve Seneca bu ilham kaynağından yararlanmış, bu trajik öyküyü kurgusal hikayelerine taşımışlardır.

Euripides'in yazmış olduğu *Medea* oyunu üzerinden bu güçlü mitologya kahramanını sahneye taşımaya karar verdiğimizde, oyunu defalarca gözden geçirdik. Oyun sahnelemek keyifli bir maceradır, özellikle de bu oyun 2500 yıl önce yazılmış Antik Yunan oyunu ise bu daha da keyifli ve daha da büyük bir maceradır. Ve elbette bu macera riskleri de beraberinde getirir. O dönemin oyunları belli bir teknik üzerinden sahnelenirdi. Eser tek mekanda geçer, kanlı sahneler seyirciye gösterilmezdi. Koronun belli bir sayısı ve belli hareket düzeni vardı. Genelde oyunlar bu kurallar gözetilerek yazılıyordu. Belli kurallarla yazılmış bir oyunun bugünün seyircisinin tiyatro anlayışından ne kadar uzak olduğunu vurgulamamıza gerek yok. Antik Yunan oyunlarını bugünün seyircisiyle buluşturmak için o dönemde yaşayan insanlarla bu dönemde yaşayan insanlar arasındaki farkı iyi analiz etmemiz gerekir; örneğin o dönemdeki seyirci oyunlarda geçen mitolojik olayları ve efsaneleri bilir, kişileri tanırdı; bugünün seyircisinin mitolojiye hakim olduğunu varsayarsak yanılabiliriz. Bunun gibi daha birçok zorluktan bahsetmek mümkün.

Medea'nın mitoslara dayalı trajik öyküsünü, Antik Yunan döneminden biraz uzaklaştırıp, belli bir tarihsellik gözetmeden, genel bir soyutlamaya götürüp, gerçek üstü bir yaklaşımla bilinmeyen bir zaman ve bilinmeyen bir mekana taşımak, biraz fantastik ve dinamik bir rejî anlayışı benimsemek Antik Yunan ile günümüz arasında kurulacak köprünün temellerini oluşturmadaki ilk çıkış noktamız olmuştur.

Dünya tiyatrolarında çok değişik sahnemeleri bulunan Medea her ne kadar 2500 yıl önce yazılmış bir metin olsa da kadın erkek ilişkisi bağlamında günümüz toplum yapısına benzer çözümlenmeleri olan bir oyundur. Günümüzde gazetelerin üçüncü sayfa haberlerinde sıkça rastlanan olaylar ve toplumda kadına verilen değer dikkate alındığında, yıllar öncesinden günümüze ışık tutan bu metinlerin, çağdaş söylemler ile sahnelenmesinin doğru bir sanat politikası olacağına olan inancımınla yola çıktık. 2500 yıl önce yazılmış bir metnin hala güncelliğini koruyor olması ve çağdaş bir rejî anlayışıyla sahnemeye müsait olması bu işin en keyifli yolculuğu oldu bizim için. Bu yolculuğumuz sabırla, tutkuyla ve inanca doluydu. İnanığımız bir gerçekliği, düşlerinize ortak etmek için tüm ekibimizle gece gündüz çalıştık. 2500 yıl öncenin tozlu raflara kaldırılmış hikayesini, günümüzün modern yorumlarıyla tozlarından arındırıp tüm berraklığıyla yeniden sahneliyoruz. Yolculuğumuzun tanık seyircileri olmanız umuduyula iyi seyirler diliyorum.

10







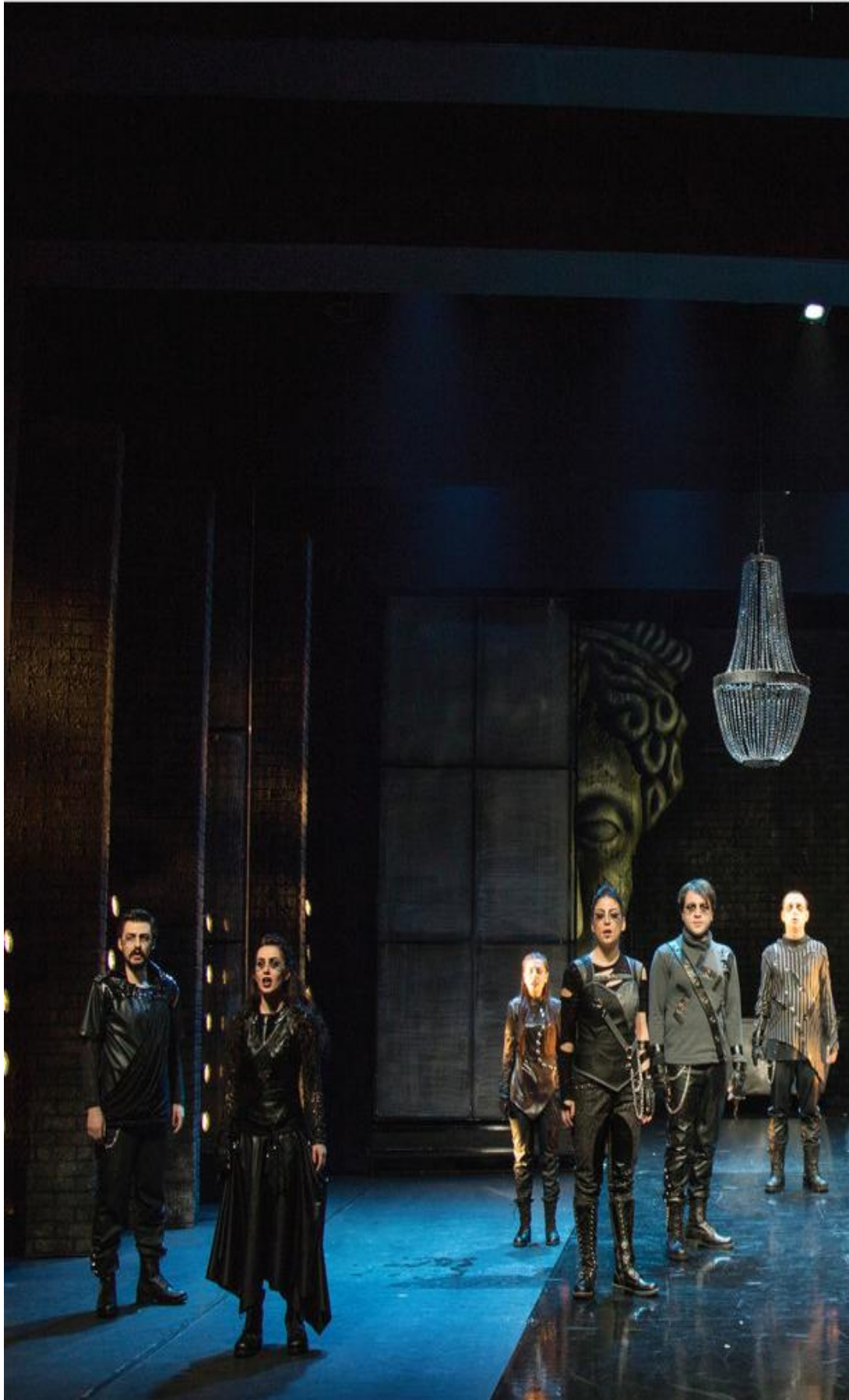
## Efter TUNÇ

Dekor Tasarımı

Tutku ile seven kadının; aşk uğruna fedakarlığının, bağlılığının neticesinde aldatılmış olmanın verdiği dizginlenemeyen öfke, oç alma, intikam duygusu ile intikamı adına tüyler ürpertici bir seçim yapması ve bu seçimine boyun eğişi.. Aldatılmanın, şüphenin derin karanlığında kaybolmuş Medea'nın iç dünyasından yola çıkarak dekor tasarımını oluşturmaya çalıştık...



*Dekor tasarımından*





## Medina YAVUZ ALMAÇ

Kostüm Tasarımı

Euripides'in *Medea* adlı oyunu eski tragedyaalar arasında en trajik olanıdır. *Medea*; sevdiği adamın peşinden yurduunu, ailesini terk edip başka bir ülkeye gelmiş olan bir kadının, yıllar sonra kocasının kralın kızıyla evlenmek istemesine ve kral tarafından kovulmasına direnmesinin mitoslara dayalı trajik öyküsünü anlatır .

Medea bir kahraman mı yoksa anti-kahraman mı? Belki de o bizden biri değil...

Bize yabancı ve güçlü bir kadın... Medea'nın dediği gibi 'Ben farklı biriyim...'

Medea'nın bu sözleri oyunu okurken beni derinden etkiledi. Yaratıcı bir ekip olarak da yapacağımız *Medea*'da Medea'nın dediği gibi farklı olmalıydı. Bu noktadan yola çıkarak Medea'nın yaşadığı bu tragedyaı Antik Yunan'dan günümüze getirerek, karakterlerdeki keskin çizgiyi kostümlerde deri ve metal parçaları kullanarak yansıtmaya çalıştım. Kumaş kesimleri Antik Yunan dökümlerini ve drapelelerini andırsa da giysilerdeki sert çizgileri koruyan detaylardan kaçınmadım.

Üst giysilerde apoletler, halkalar ve zimbalar kullanırken, etek ve pantolonlarda yine zimba ve zincirler kullandım. Oyunun genel atmosferine uygun siyah ve gri tonlarını tercih ettim. Umarım herkesin zevkle izleyebileceği bir oyun olmuştur; herkese iyi seyirler diliyorum.

16





**Burçak  
IŞIMER**  
Koreografi

Medea.

Yer yüzünde bedenlenmiş tüm büyücülerin baş tanrıçası Hekate'nin kızı.

Ejderhalara bile hükmeden ve aşkı uğruna, ülkesinden uzaklara yolculuk etmeyi göze alan parlak gözlü güzel büyücü...

Medea, türünün en ölümcülü.

Antik dünyanın en büyük büyücülerinden biri olan ve ataerkil düzeni köklerinden sarsan bu güçlü kadının, karanlık sanatlarla uğraşan kötü bir cadı veya erkek öldüren olarak anılması insanın doğasına dair derin ipuçları veriyor bize.

Dünya üzerinde yaşayan tüm varlıklar arasında sadece insan, var olan şeyleri iyi ya da kötü diye yaftalar.

Aslında karanlık, en az aydınlık kadar iyidir.

Bana göre büyü, hayali gerçeğe dönüştürme sanatıdır ve ben de bir büyü yapmış olduğuma inanıyorum. Benimki aydınlık bir büyü.

Yönetmenimiz Gökhan Kocaoğlu beni aramadan birkaç ay önce bir dolunay gecesi deniz kenarına inerek bir dilek dilemişim. Kalpten gelen sözler fısıldamışım dünya anneye; bana içinde bir cadı ya da bir büyücünün olduğu, yeni bir eser gelsin diye.

Büyü oluştu ve ben Medea için Trabzon'a geldim.

Dünya gerçekten de sihirli bir yer.

Birlikte çalıştığım tüm ekip arkadaşlarım, hepimizi çok sevdim. Sıcak kalpliliğiniz ve çalışmaktan keyif almanız beni çok mutlu etti.

Gökhan, bence böyle güzel bir ekibi bir araya getirdiğin için sen de bir büyücüsün. Çok teşekkür ederim.

Trabzon Devlet Tiyatrosuna sonsuz teşekkürler, hayal ettiğimiz şeyi gerçeğe dönüştürecek ortamı bizlere sağladığı için.

Hazır olun!

Şimdi sizler de bu büyüün içine dıalacaksınız.

Aysız bir gecede Hekate yeryüzüne inecek ve sihir tamamlanacak.

Yükselecek az sonra Medea;

Yıldızlı gökyüzüne doğru iki ejderhanın sırtında.

Sevgi ve ışıkla kalın.



## Altın Post

Altın Post Yunan mitolojisinde zenginliği ve iktidarı sembolize eden postun adıdır. Argonotlar bu postu ele geçirmek için Kolkhis ülkesine gitmişler (Günümüzde Gürcistan'ın Karedeniz kıyısındaki bir bölgesi) ve uzun bir mücadele sonucunda postu almayı başarmışlardır. İason da Yunan mitolojisinde 'Altın Post'u arayan Argonotların önderidir.

Argo ve Argonotlar hakkında Azra Erhat'ın "mitoloji sözlüğü"nde şu şekilde bahsedilmektedir:

"Adı 'hızlı' anlamına gelen argo gemisi Karadeniz'in Kolkhis ülkesinde 'Altın Post'u aramaya giden kahramanlar için yapılmış elli beş kürekli bir gemidir. Onu yapan ustanın adı da Argos'tur."

"Bazı Argonautlar: İason, Argos (gemi ustası), Tiphys (dümenci), Orpheus (ozan), İdmon (bilici), Amphiaraios (bilici), Mopsos (bilici), Herakles..."

İason'un kral babası amcası tarafından İason henüz küçük bir çocukken öldürülür. İason büyüyüp genç bir adam olduğunda krallığı amcasından geri almak istemektedir. Bunun için ise uzak bir diyarda bulunan altın postu ele geçirmesi gerekmektedir. Zeus'a kurban edilen koçun altından olan postu Ares'e adanmış bir korulukta saklanmaktadır.

Yunan mitolojisinde, Güneş tanrısı Helios'un oğlu olan Kolkhis kralı Aietes 'Altın Post'a sahip olduğu anlatılır. Yunanistan'da İason'un başkanlığında kahramanlar bir araya gelirler ve 'Altın Post'u ele geçirmek için Kolkhis'e gitmeye karar verirler. Argonotlar, "Argo" adlı bir gemi yaparlar ve yola çıkarlar. Uzun ve çok zor bir yolculuktan sonra Aietes'in güçlü ve zengin krallığına varırlar. "Kral, Yunanlı kahramanları saygıyla karşılar ve gemelerinin nedenini öğrenir. Aietes, İason'un şartlarını yerine getirmesi halinde 'Altın Post'u Yunanlılara vermeye karar verir. İason önce ateş püskürten boğaları boyun eğdirecek, başlarına boyunduruk geçirecek ve büyük bir tarlayı sürecektir. Sonra İason'un ejderhayı öldürmesi ve onun dişlerini toprağa ekmesi gerekecektir. Bu dişlerden savaşçılar çıkacaktır. İason'un bu savaşçılarla savaşması ve onları yenmesi gerekir. Yunanlılar ancak bundan sonra 'Altın Post'u alabileceklerdir."

"Kralın kızı, ilk görüşte İason'a âşık olmuş ve ona yardım etmeye karar vermiştir. Medea bir büyücüdür. Onun yardımıyla İason kralın şartlarını kolayca yerine getirir ve Aietes'den 'Altın Post'u ister. Kralın kendilerine 'Altın Post'u vermeyeceğini anlayan İason, postu ele geçirmeye karar verir. Ne var ki Medea'nın yardımı olmadan bunu gerçekleştirmesi olanaksızdır.

Kralın kızı, postu bekleyen korkunç ejderhayı uyutur ve Yunanlılar 'Altın Post'u ele geçirmeyi başarırlar. Hızla gemilerine binerler ve ülkeleri Yunanistan'a doğru yola çıkarlar. Medea da İason'la birlikte gider. Aietes, postun götürüldüğünü ve kızının kaçtığını öğrenir öğrenmez, hemen ordusunu toplar ve Yunanlıların peşine salar ama askerler 'Altın Post'u geri almayı başaramazlar."

'Altın Post' onun ve saygınlık ifade eden bir simgedir. Kendini arayış, kahramanın yolculuğu farklı mitolojik hikâyelerde işlenir.









## Gökhan KOCAOĞLU

Özgeçmiş

Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuarı Tiyatro Bölümünden 2001 yılında mezun olduktan sonra aynı yıl Ankara Devlet Tiyatrosunda *Ghetto* ve *Uç Kuruluşluk Opera* oyunları ile profesyonel oyunculuk hayatına başladı.

Ankara Devlet Tiyatrosunda oyunları devam ederken, konservatuvardan arkadaşlarıyla Bilinmeyen Oyuncular Tiyatro Topluluğunu kurdu. Bu tiyatrodaki oyuncu ve yönetmen olarak çalıştı; *Kel Şarkıcı*, *Ay Carmela* ve *Otobüs* oyunlarını sahnelledi.

2004 yılında bir sezon boyunca Levent Kirca-Oya Başar Tiyatrosunda oynadı. Bu tiyatrodaki başta Mydonose Showland olmak üzere binlerce izleyiciye ulaşan birçok açık hava tiyatrosunda *"Ateşin Düştüğü Yer"* adlı oyunda oynadı.

2005 yılında Devlet Tiyatrolarının açtığı sınavı kazanarak Erzurum'a atandı. Bu tiyatrodaki 15 oyun oynadı; 2014 yılında Devlet Tiyatrolarında ilk rejisörlük deneyimini *"80 Günde Devri Alem"* adlı oyunu sahneye koyarak gerçekleştirdi.

2014 yılında Erzurum'da ilk defa profesyonel bir özel tiyatro olan Doğu Yakası Oda Tiyatrosunun kurucuları arasında yer aldı. Burada, aynı zamanda tiyatroların açılış oyunu da olan Dario Fo ve Franca Rame'nin yazdığı *"Açık Aile"* oyununu yönetti. 2015 yılında Antalya Devlet Tiyatrosunda halen devam eden *Üstat Moliere Evleniyor* adlı oyunu yönetti. *Medea* 2015 yılında yönettiği son oyundur.

Sanatçı Devlet Tiyatrolarında halen yönetmen ve oyuncu olarak çalışmalarına devam ederken bir yandan da İstanbul Aydın Üniversitesi Tiyatro Rejisi yüksek lisans eğitimine devam etmektedir.

23

2015 2016

T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı  
Devlet Tiyatroları

**DT**

**OYUNCULAR**

**MEDEA**

Sinem ERSU

**IASON**

Sezal YILMAZ

**ANLATICI**

M. Ceyhan GEN

**KREON**

Gürkan ERARSLAN

**KORO**

Selin POYRAZ  
Burak FİNDİKÇİ  
Ahmet UZUNER  
Mahir ELVAN  
Elvan TIBUKOĞLU  
Merve SOYALP  
Aykut GÖNER  
Osman KARPUZ  
Yeşim ATAV  
Emir YALAZAN  
Dilek ALBAYRAK  
Tayfun CENGİZ  
Çağrı Onur DÜZGÜN  
Arda AKSU  
Tamer Emir ŞAHİN

**SAHNE AMİRİ**

Harun Reşit ERTE

**KONDÜVİT**

Zafer KARAOĞLU

**IŞIK KUMANDA**

Adem ÖZTÜRK

**SUFLÖZ**

Aynur YILMAZ

**DEKOR SORUMLULARI**

A. Barış ÇOLAK  
Hakkı BALÇIN

**AKSESUAR SORUMLUSU**

Gürkan ÖZCELEP

**KADIN TERZİ**

Azime USTA

**ERKEK TERZİ**

Samet ÇELİK

**PERUKACI**

Kerem UZUN

**1 PERDE**

**YAZAN**

Euripides

**ÇEVİREN**

Metin BALAY

**YÖNETEN**

Gökhan KOCAOĞLU

**DEKOR TASARIMI**

Efter TUNÇ

**KOSTÜM TASARIMI**

Medina YAVUZ ALMAC

**IŞIK TASARIMI**

Yakup ÇARTIK

**MÜZİK**

Oktay KÖSEOĞLU

**KOREOGRAFİ**

Burçak İSİMER

**REPETİTÖR**

Fatma KUM

**YÖNETMEN YARDIMCISI**

M. Ceyhan GEN

**ASİSTANLAR**

Selin POYRAZ  
Ahmet UZUNER

[www.devdiyatro.gov.tr](http://www.devdiyatro.gov.tr)

[/devdiyatro](https://www.facebook.com/devdiyatro) [/devdiyatro](https://www.instagram.com/devdiyatro)

2 TL

**Ek-4 CD**



## ÖZGEÇMİŞ



**Gökhan KOCAOĞLU**

2001 yılında Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuvarı Tiyatro Oyunculuk Ana Sanat Dalından mezun oldu. Ankara Devlet Tiyatrosunda *Ghetto* ve *Üç Kuruşluk Opera* oyunları ile profesyonel oyunculuk hayatına başladı. İstanbul'da *Bilinmeyen Oyuncular* adlı tiyatro grubunun kurucuları arasında yer aldı. Bu tiyatrodaki *Kel Şarkıcı*, *Ay Carmela* ve *Otobüs* oyunlarında oyuncu ve yönetmen olarak görev aldı. 2004 yılında *Levent Kırca-Oya Başar Tiyatrosunda*, *Ateşin Düştüğü Yer* adlı oyunda oynadı. Bu oyun ile yurt içi ve yurt dışı turnelerinde birçok açık hava tiyatrosunda, binlerce kişiye oyun oynama deneyimini yaşadı. 2005 yılında Devlet Tiyatroları'nın açtığı sınavı kazanarak Erzurum Devlet Tiyatrosu'na atandı. Bu tiyatrodaki aralarında *Kafkas Tebeşir Dairesi*, *İki Efendinin Uşağı*, *Müfettiş*, *Hırsız*, *Resimli Osmanlı Tarihi*, *Batakhane Güzeli*'nin de olduğu pek çok oyunda yer aldı. 2014 yılında Devlet Tiyatrolarında ilk rejisörlük deneyimini *80 Günde Devrialem* adlı oyunu sahneye koyarak gerçekleştirdi. Aynı yıl Erzurum'un ilk profesyonel özel tiyatrosu olan Doğu Yakası Tiyatrosu'nun kurucuları arasında yer aldı. Burada aynı zamanda tiyatronun açılış oyunu da olan Dario Fo ve France Rame'in yazdığı *Açık Aile* adlı oyunu sahneledi. 2015-2016 tiyatro sezonunda Antalya Devlet Tiyatrosu'nda sahnelenen *Üstat Moliere Evleniyor* adlı oyunu sahneledi. Yine aynı tiyatro sezonunda Trabzon Devlet Tiyatrosu'nda *Medea* adlı oyunu sahneledi.

Sanatçı Devlet Tiyatrolarında oyuncu ve yönetmen olarak çalışmalarına devam etmektedir.