

ANTİK YUNAN TİYATROSU'NDA İRONİ

Beliz Güçbilmez*

İroni, kavram oluşuyla bir değişim fikrini de beraberinde getirmektedir. Her kavram kaçınılmaz biçimde insan düşüncesinin evrimine bağlıdır ve bu özellikleri yüzünden bir kez tanımlanarak sabitlenmeleri olanaksızdır. Nietzsche'nin ancak kendine özgü tarihi olmayan şeylerin tanımlanabileceğine ilişkin sarsıcı yaklaşımı bu olanaksızlığın ifadelendirilişidir. Buna karşın, kategorilerle, tanımlarla işleyen ve büyüyen bilgi bu olanaksızlık uçurumlarının çevresinde dolaşmaya eğilimlidir.

Kendi özel tarihi içinde ironi, tanım ve çehre değiştirmiş, genel bir değerlendirme ile bir retorik aracı, konuşma hüneri olmaktan çıkıp, romantik dönemle birlikte, sanatçılığın “alameti farikası” olarak kabul edilen felsefi bir tercihe dönüşmüş, oradan moderne ve modern sonrasına doğru ilerlendikçe dilin kaçınılmaz bir fonksiyonu ve giderek de metnin yapısına işlemiş ve artık metinden kolaylıkla ayırt edilemeyecek bir biçimsel seçim olarak öne çıkmaya başlamıştır. Farklı kuramcılarının yaklaşımlarıyla farklı tarih ve coğrafyalarda, anlamının ve işlevinin belirgin bir biçimde değişmiş olması, hatta zaman zaman birbirini çelen açıklama ve tanımlarla ele alınması özellikle de felsefe alanındaki kullanımında ciddi bir güçlüğü ve belirsizliği beraberinde getirmektedir. Bu yazı ironi kavramının antik Yunan sanatında kavranışı ve tragedyalardaki kullanımından örneklerle işleyişi üzerinde durmayı amaçlamaktadır.

“İroni- Konuşan kişinin muhatabını küçük düşürmek için, övüyor gibi yapıp onu eleştirdiği ve suçladığı durumlarda kullandığı bir söz hüneri. İroni hem sözcüklere hem de tonlamaya dayanarak yapılır. En çarpıcı ironiler gerçeğin karşıtı ile yapılanlardır. Sözcük Yunanca eironeia'dan gelir. Aldatma ve kandırma anlamına gelir, kandırmak fiilinin Yunanca'sından türetilmiştir.”¹

* Dr., Beliz Güçbilmez Ankara Üniversitesi DT.C.F. Tiyatro Bölümü Öğretim Görevlisi

¹ Antoine Furetiere, **La Dictionnaire Universel**, (Paris: Robert, 1978) ironi maddesi.

Yukarıdaki tanıma bakıldığında, ilk baskısı on yedinci yüzyılda yapılmış sözlüklerde bile, Yunanca'dan gelen ve büyük ölçüde Sokrates'e atfedilen olumsuz nitelenin yaklaşık yirmi iki yüzyıl sonra hala devam ettiği görülmektedir. Aristophanes'in **Bulutlar**'ında Strepsiades alacaklılarına karşı haklı duruma geçebilmek, böylece borcunu ödemekten kurtulabilmek için adı ironi ile özdeşleşmiş Sokrates'ten ders almaya karar verir. Strepsiades'in Sokrates'ten ders alarak edinmeyi umduğu nitelikler ironinin beşinci yüzyılda Yunan'da nasıl algılandığına iyi bir örnek oluşturmaktadır.

Strepsiades: ... Şimdi artık beni ne isterlerse yapsınlar, şu bedenimi onlara teslim ediyorum, döğsünler, aç susuz bıraksınlar, kirlentsinler, dondursunlar, derimi yüzüp tulum yapsınlar, elverir ki borçlarımdan kurtulayım, elalemin içinde gözüpek, güzel konuşur, atılgan, hayasız, edepsiz, yalan devşirici, laf ebesi, dava kılavuzu, kanun direği, çalpara, tilki, baştan aşağı düzen, kayış gibi eğrilir bükülür, alaycı, kaygan, palavracı, öğendire ile delik deşik olmuş öküz derisi, habis, kurnaz, hurçın, kış yalayan. Yoldan geçerken beni bu sözlerle selamlayacaklarsa, efendilerim bana canlarının istediğini yapsınlar, hatta isterlerse, Demeter hakkı için, beni sucuk yapıp tefekkürcülere ikram etsinler.²

Alıntıda Sokrates'in ironik konuşma yöntemini açıklamak için seçilen sözcüklere bakıldığında Antik Yunan'da ironi sözcüğüne olumsuz bir anlam yüklendiği açıkça anlaşılmaktadır. Aristophanes'in yansıttığı ironi algısı büyük ölçüde retorikle bağlantılıdır. Haksız olunan durumda bile, karşıtları yanıltarak haklı çıkmayı sağlayacak bir araçtır ironi. Sözcük olumsuz "aldatma" anlamını tümüyle yitirmeden Aristoteles'in **Nikomakhos'a Etik** adlı metninde sevimlileştirilmiş ve karşıtı *alazon* ile ilişkisi içinde tanımlanarak görece olumlu bir niteliğe kavuşturulmuş, ya da olumlu niteliği öne çıkarılarak vurgulanmıştır.

"Kendini başka türlü gösterme aşırısına doğru olursa şarlatanlık (alazoneia), buna sahip olana da şarlatan (alazon), eksikliğe doğru olursa istihza (eironeia), buna sahip olana da müstehzi (eiron) diyelim."

² Aristophanes, **Bulutlar**. Çev.: Ali Süha Delilbaşı (İstanbul: M.E.B yayınları, 1994), s.48-49.

-“Müstehziler ise, olandan daha azını söylediklerinden ötürü, karakter bakımından daha sevimli görünüyorlar; nitekim onların kazanç için değil, şişinmekten kaçındıkları için böyle yaptıkları düşünülüyor. Bunların ün sağlayan şeylere sahip olduklarını özellikle inkar ederler, Sokrates’in de yaptığı gibi.”

-“Şarlatanın onur kazandıran şeylere -sahip olmadığı ya da sahip olduğundan daha büyük şeylere- sahip bir insan olarak görünmek istediği söyleniyor; müstehzi ise bunun tersine, sahip olduğu şeyleri yadsır ya da daha küçük göstermeye çalışır.”³

Aristoteles’in ironi tanımları tarihine katkısı, ironi sözcüğünü hem Sokrates’e özgü olduğunu varsaydığı bir alçakgönüllülük olarak açıklaması, hem de karşıtı *alazon* ile ilişkisi içinde ele almasıdır. Aristoteles’in tarif ettiği *alazon/eiron* karşıtlığı yirminci yüzyılda F. M. Cornford tarafından Antik Yunan komedyaları için bir yorumlama aracı haline getirilmiş, kendini beğenmiş, şarlatan *Alazon*’un komedyanın sonunda, o ana dek kendini gizlemiş alçakgönüllü *Eiron* tarafından; diğer bir deyişle geleneksel komedyaya kahramanı tarafından tuzağa düşürülüp gülmenin nesnesi haline getirilerek cezalandırıldığını gösteren bir genel şema içinde kullanılmıştır.⁴

Antik Yunan Tragedyalarında İroni

Antik Yunan dönem düşünür ve yazarları, ironi sözcüğüne yükledikleri anlamlarla, ironi aygıtından yararlanma oranlarıyla ve kullanımdaki ustalıklarıyla birbirlerinden ayrılırlar. İroniden özellikle gerilim yaratmak amacıyla yararlanan Aiskhylos, XX. yüzyıl kuramcıları tarafından adı bir tür ironiye verilen Sophokles, “Sophokles ironisi”ni, Sophokles’ten daha sık ve başarıyla uygulayan Euripides, oyunlarıyla ele alınacak ve Antik Yunan tiyatrosunda ironi kullanımı örnekler verilerek aydınlatılmaya çalışılacaktır.

İroninin her durumda bir tür çift duygudan, ikilikten beslendiği anımsandığında, komedyanın türünde bu çift (karşıt) duyguların gülme temel duygusu içindeki acı/acıma duygusu olabileceği kolaylıkla anlaşılabilir. Bir tür olarak komedi, zaten varlığını ya da geçerliliğini karmaşık bir mekanizmanın her bir parçasının

³ Aristoteles, *Nikomakhos’a Etik*. Çev.:Saffet Babür (Ankara: Hacettepe Üniversitesi Yayınları, 1988), s. 40, 89, 88.

⁴ F.M.Cornford, *The Origin Of the Attic Comedy* (Cambridge: 1934), s. 183

doğru işlemlerine borçludur. Bu karmaşık mekanizma, öncelikle yazarın, herhangi bir durum içindeki komiği çıkarabilmesi ve bunu gösterebilmesi için, gerçekte ve gerçeğin içinden seçtiği malzemesiyle, hatta giderek yaşamla arasına bir mesafe koymasını gerektirmektedir. Komedya yazarının bu uzaklıktan yazdığı metni, izleyici/okur ile bulunduğunda, komiği algılayacakların, komik olanı paylaşabilecek denli yakında, gülmenin oluşabilmesi ya da metinde komik olanın bir gülme refleksiyle açığa vurulabilmesi için de yazarınkine yakın bir uzaklıkta tutulması gerekmektedir. Bu noktada özellikle Aristoteles'in **Poetika** metninde geliştirdiği anahtarlar yararlı olacaktır. Aristoteles, komedyanın konusunu günlük yaşamdan seçtiğini ve soylu olmayan, kusurlu kişileri taklit ettiğini saptar. Komiği ya da bunun sonucunda ortaya çıkan gülme duygusunu ya da refleksini yaratan bu kusurdur. İzleyici/okurun, kusurlu bir kahramanla özdeşlik kurmayacağı, onu kendisinden çok başkalarına benzeteceği açıktır; bu uzaklaştırmanın ya da uzaklaşmanın en yalın halidir. Özellikle Antik Yunan dönemi söz konusu olduğunda, oyunların konularının günlük yaşamdan seçiliyor olması, kabaca, gündelik olanla kurduğu dolaysız ilişki ise, gereksinilen yakın mesafeyi sağlamaktadır. Bu temel özellikleriyle komedyanın, ironinin asal özelliği olan, sanat ürünü ile sanat ürününü tüketen arasında, yeni bir algılama ve görme biçimini oluşturulmasını sağlayacak bir uzaklık yaratan bir araç olarak tanımlanan ironiyi kaçınılmaz biçimde kendi çerçevesi haline getirmiş olduğu söylenebilir. Ancak bakılan her yerde ironiyi görmek, ya da izleyicinin ve oyuncunun önkabulleri düşünülerek bütün bir tiyatro sanatının ironik olduğunu söylemek, ironinin anlamını belirsizleştirecek kadar genişleteceğinden bir yöntemsel tehlikeyi de bünyesinde barındırmaktadır. Dolayısıyla komedya türüne dahil edilebilecek her metnin doğal olarak ironik olduğunu söylemek verimsiz bir alanın içinden konuşmak anlamına gelecektir. Bu anlamda Aristophanes tiyatrosu ironiyi doğal olarak barındırdığı ama özel olarak bir ironik yapıyı kurgulamadığı için komik olan ile ironik olanın benzerlik ve farklılıklarının açıklanabilmesi için anlamlı bir örnek alan sunmamaktadır. Aristophanes tiyatrosunun ironik niteliğinden söz etmek, ancak kavramın neredeyse onun metinlerine dayanılarak Romantik dönemde yeniden ve geleneksel anlamından radikal biçimde kopmuş bir tanıma kavuşturulmasıyla mümkün olabilecektir.

İroni “yıkıcı” bir araçtır; sürüp gitmekte olanın, alışkanlığa dönüştüğü için fark edilemez olanın, geleneksel olanın korunaklı alanına saldırır. Komedinin üretmeye çalıştığı kahkaha, bir tür boşalımdır. Gerginliğin çözülmesidir. İroni ise kahkahanın değil, buruk gülümseyişin peşindedir. Boşalmanın değil, kavramanın ve kavranılanın korunarak bir başka bilince dönüştürülmesinin sağlanmasıdır, ironik sanatçının amacı. Kuşkusuz sürekli savaş içinde yaşayan bir topluma barıştan söz eden oyunlar yazmanın bu çerçevede genel bir ironik yaklaşımı bünyesinde barındırdığı söylenebilir ama ironinin hem yaratılması, hem de algılanması rastlantısal ve duygusal değil, kurgusal ve düşünseldir. Teknik olarak kurgulanmadıkça, ya da yazarın, bir şekilde “muhalif” dünya görüşünden beslenmedikçe, yazılan hiç bir oyunun, Aristophanes söz konusu olduğunda hiç bir komedi metninin, salt komik olması nedeniyle ironik olması mümkün değildir. Aristophanes tiyatrosu, genel geçer, neredeyse kaba şakalar düzeyinde söz oyunları içermesinin dışında komik ironinin ne olduğuna, trajik ironiden farkının nasıl saptanabileceğine yönelik yeterli malzeme sağlamamaktadır.

Algılayıcısı açısından ele alındığında, ironinin, her zaman duygusal bir uyumsuzluk içerdiği söylenebilir. Bu uyumsuzluk ironistin hem dünyaya hem de kendisine karşı geliştirdiği “karşı olma” tutumundan beslenir. İroni bu anlamda, hem bir iç kavganın, hem de bir tür savunmanın karmaşık birlikteliğini taşır içinde. Bu karşıtlığın insanlık tarihi boyunca pek çok farklı betimleyici ve sembolik yolla anlatıldığını ve bir kısmının din, ahlak ve sanat tarihinde belirleyici bir öneme sahip olduklarını söylemek mümkündür. Mıtsel form içinde bütün evren Işık ve Karanlık tanrısı, Ormuzd ve Ahriman, Melek ve Şeytan, Gece ve Gündüz gibi karşıtlıklar üzerine temellenmiştir. Ortaçağ moralistleri açısından aynı karşıtlık beden ve ruh arasındadır. Freud’da “id”, “superego” ile savaş halindedir.

Bu yaklaşımdan yola çıkıldığında, yazan, yaratan kişi olarak sanatçının yaratım sürecinde, salt çevresiyle yaşadığı karşıtlıktan değil, kendi içinde yaşadığı ve yaşattığı içsel çelişkilerden söz etmek gerekmektedir. Antik Yunan’ın altın çağının üç büyük tragedya yazarı Aiskhylos, Sophokles ve Euripides ironi aygıtından, dünya görüşleri, ahlak ve sanat anlayışlarına bağlı olarak farklı düzeylerde yararlanmışlar, kimi yoğunlukla söz ironisine yaslanırken, bir diğeri aktarmakta olduğu trajik

kahramanın “ironik yazgısı”ndan yola çıkarak, neredeyse insanın yeryüzündeki serüvenini ironi kipinde yeniden yazar.

Antik Yunan tragedyasında ironi, hem izleyiciyi donatan geleneksel bilgiden, hem de dönemin sahneleme ve oyunculuk mantığından büyük ölçüde etkilenmiştir. Bu nedenle bu üç tragedya yazarının oyunlarını tek tek incelemeye geçmeden önce, aralarındaki dönem farkına rağmen, tümünün yazarlık hünerini etkileyen, sınırlayan ya da yeni olanaklar sağlayan- ortak çerçeveyi saptamakta yarar vardır. Antik Yunan Tiyatrosu’nda sözün önemi, belli bir açıdan bakıldığında tiyatro tarihinde başka hiç bir dönemde görülemeyecek denli ön plandadır. Mask kullanımı teatral gösterimin olmazsa olmaz unsurlarından biri olduğundan ve yazarlık ile “yönetmenlik” kurumsal olarak birbirinden ayrılmadığından, oyun yazarlarının, maskların ardına gizlenmiş mimiklerin tiyatrosunda, sözcüklere “göz kırptırmak” durumunda oldukları açıktır. Dolayısıyla bu özel gösterim koşullarına sahip oyunlarda söz ironisinin ne denli gelişmiş olabileceğini tahmin etmek mümkündür. Ancak bugün elimize ulaşan oyunların yazılmalarından yaklaşık yirmi dört yüzyıl sonra ve bambaşka bir dilde okunurlarken, modern okuyucunun ne söz ironilerinin tamamını yakalaması, ne de yakaladığı ironilere o dönemin izleyicileriyle aynı anlamları yüklemesi mümkündür artık. Yine de bu olanaksızlığın belirlediği dar alan içinde, söz ironisinin ve Antik Yunan düşüncesini kuşatan “yazgı” düşüncesine bağlı olarak yaratılan durum ironisinin nasıl işlediğini dönemin oyunlarına bakarak saptamaya çalışmakta yarar vardır.

Aiskhylos’un oyunlarına bakıldığında kuşku duyan değil, inanan bir oyun yazarıyla karşılaşılır. Metinlerinde bir takım ahlaki sorunları tartışmaya açarken, bir “ironist”in yapacağına tersine, sorunları “çözme”yi seçer. Oysa ironist, dünyayı ideal bir ahlaki şablonun altına yatırır, ikisinin uyumsuzluğunu fark eder, başarısız olanın bilgisini üretir ve dünyayı olanca acılığıyla kötüler. Aiskhylos’un asla bu tür “aşırı” hedefleri yoktur. Felsefenin, ya da ahlakın ya da günlük yaşamın doğurduğu herhangi bir sorun, yazarın akıl yürütme ve yaratma sürecinin sonunda mantığın ve eşyanın doğasının terazisine vurulduğunda “güven tazeleyici” olarak nitelendirilebilecek bir çözüme ulaştırılır. Çünkü Aiskhylos uzlaşmaya ve mantıklı olmaya *inanır*.

Aiskhylos tragedyası ironi açısından verimli bir alan sunmaz. Onun kahramanları Aias ya da Oidipus gibi daha iyi bir hayatı hak eden insanlar olarak değil, bir tür yıkıcı yanlıştın içinden gelen insanlar olarak çıkar izleyicinin/okurun karşısına. Onun kahramanlarının tragedyası yazgıları mühürlendikten sonra başlar ama, artık Aristoteles'in tanımladığı trajik hata boyutlarından daha büyük bir hata, belki de bir "günah"tır onların yazgılarını mühürleyen. Dolayısıyla onun tragedyalarında mutlu başlangıçlarla, yıkımla sonuçlanan finallerin karşıtlığı yoktur. Üstelik Aiskhylos'un bir trilogyayı "mutlu son"la bitirmesi bu düşüncüyü çelmez çünkü onun temel problemi bir ahlaki sorunu tartışıp çözüme bağlamaktır. Üstelik söz konusu sonların "mutlu" olması günahkar kahramanlar için geçerli de değildir. Agamemnon, Klytemnestra ve Eteokles ölmelidir. Prometheus günahkar değilse de, Zeus'la çelişkisi uzlaşmazlık, çözümsüzlük boyutundadır ve bu nedenle acı çekmelidir. Aiskhylos tragedyalarının neredeyse "epizodik" olduğu söylenebilir. Ard arda gelen sahneler birbirini Aristoteles'in tarif ettiği

*"olayların belli bir konu çevresinde toplanması ve birbirini olasılık ve zorunluluk kurallarına göre izlemesi"*⁵

anlamına gelen hareket (eylem) birliği kuralına uygun biçimde takip etmez. Aiskhylos'un tragedyalarında eylem birliğinin yerini "artan gerilim yasası" almıştır. Kısacası Aiskhylos her sahneyi bir öncekinde yarattığı gerilimi daha da arttıracak biçimde kurmayı seçmiştir. Dolayısıyla izleyicinin dikkati trajik kahramanın eylemine değil, onun eylemini ateşleyen ahlaki sorunsala odaklanmıştır. Yine de Aiskhylos tiyatrosunun özellikle söz ironisinden hiç yararlanmadığını söylemek aşırı bir ifade olacaktır. Klytemnestra, kocası Agamemnon'a haber gönderirken, hiç değişmediğinin, kendisine sadık olduğunun söylenmesini ister. Oysa hem çok değişmiş, hem de Agamemnon'a ihanet etmiştir. Üstelik onun gelmesini sabırsızlıkla beklemesinin biricik nedeni onu bir an önce öldürerek içinde yanan intikam ateşini söndürebilmektir. Ancak ironi kullanımı, üstünde durulmasını gerektirecek bir bilince ve sıklığa sahip olmadığından, bu dönemin diğer iki büyük tragedya yazarının bu araçtan nasıl yararlandığına bakarak, Aiskhylos'un neyi yapmadığını anlamaya çalışmak daha verimli olacaktır.

⁵ Sevda Şener, **Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi** (Ankara: Dost Yayınları, 1998), s. 33.

David Worcester, **The Art of Satire** adlı çalışmasında “Dramatik ironi, trajik ironi ve Sophokles ironisi’nin birbirinin yerine kullanılabileceğini” öneriyordu.⁶ Benzer şekilde Sedgewick de “çifte anlamlı konuşmaların üç şekilde de isimlendirilebileceğini söylüyordu: “Sophoklen, trajik, dramatik ironi”⁷ Oysa bu adlandırma yaklaşımının aradan geçen dönemde giderek bulanıklaştığı ortadadır. Bu nedenle dramatik ironiyi, komik, trajik, duygusal ya da korkunç olması fark etmeksizin tiyatro sanatı içinde gösterilen her tür ironinin ortak çatısı olarak saptamak gerekmektedir. Ancak Sophokles ironisini ya da Sophoklen ironiyi, trajik ironiden ayırt etmek hem teknik, hem de kuramsal açıdan güçlükler yaratmaktadır. Genellikle Antik Yunan tragediyalarına dayanılarak yapılan trajik ironi tanımları, Sophokles’in ironi kurma biçimini anımsatır. “Kahramanın yıkımından sorumlu oluşunu da, yazgının değişmezliğini de gösteren ironiye “trajik ironi” denir.”⁸ Gerçekten de Sophokles’in hemen bütün tragediyalarında, izleyicinin bilgisine rağmen adım adım yıkımını hazırlayan, ya da farkında olmadığı yıkımına yaklaşan bir trajik kahramanın öyküsüdür anlatılan. Sophokles tiyatrosunda ironi, kaynağını özellikle onun tragediyalarına seçtiği temalarda bulur; yüksek ruhlu tragedya kahramanının trajik hatası nedeniyle yıkımını hazırlaması; mutlu bir hayatın tam karşıtına dönüşmesi. Sophokles’in tragedya kahramanları izleyicide/okurda gerçekten de Aristoteles’in “acıma ve korku” diye tanımladığı duyguları uyandırır. Bu duygular kahramanın “yazgılı olduğu” koşullarının ve içinde bulunduğu durumun kötücül oyunuyla birleştiğinde Sophokles’in yaratmakta “uzman” olduğu trajik ironi de ortaya çıkmış olur. Sophokles, oyununun başında ve sonundaki durumun farklılığını, ya da göze görünen durumun aslında neleri gizlediğini, maskeleydiğini veya nelere gebe olduğunu sözel vurgularla destekleyince XIX. yüzyılda Connop Thirlwall’ın “Sophokles ironisi” diye tanımlayacağı özel ironi formu yaratılmış olur.

“Sophokles ironisi” olarak formüle edilen yapı iki ayrı koldan beslenerek vareder kendini. Onun ironisi, sözel ironiyle, trajik ironinin biraradılığı ile yaratılır. Birinci kol, daha yüzeysel, daha retoriğe ilişkindir. Sophokles diyaloglarını yazarken büyük ölçüde belirsiz, ya da çifte anlamlı bir dil kullanır. Bu dilin ilk katmanı,

⁶ David Worcester, **The Art of Satire** (London: 1923), s. 118.

⁷ G.G. Sedgewick, **Of Irony, Especially in Drama** (Toronto: University of Toronto Press,1935), s.251.

⁸ Şener, a. g. e., s.131.

görünen veri durumunun içinde doğrudan ve o an için kendini geçerli kılan bir gerçeği temsil eder ama aynı sözler ya oyun ilerledikçe ya da o sözlerin sarfedildiği anda izleyicinin trajik kahramanın haberdar olmadıklarını da kapsayan geniş bilgisi ile birleştiğinde ikinci bir katmanı da açığa çıkarır. Sözlerin ikinci katmanı, birinci katmanda üretilmiş anlamı yadsımaz, sözün öte-anlamına işaret ederek birinci katmanı derinleştirir ve etkisini artırır. "...onun intikamını, kendi öz babamış gibi almaya mecburum." der Oidipus. Bu söz kendi bağlamında Oidipus'un "... mukadderat ümidini boşa çıkarıp onu çocuksuz bırakmasaydı, aynı anadan doğan çocuklar bizi birbirimize bağlayacaktı."⁹ açıklamasıyla bir gerçeği temsil ederken, aynı anda Laios'un Oidipus'un öz babası olduğunu bilen izleyici için bir başka anlam katmanına gönderme yapacaktır. Örtük anlam, Oidipus'un bildikleriyle, izleyicinin/okurun bildikleri arasındaki farktan doğar.

Kral Oidipus metninin belki de en etkileyici sahnesi, Iokaste'nin Oidipus'un kim olduğunu anladığı sahnedir.

IOKASTE: Bedbaht! Kim olduğunu öğrenmesen daha iyi olur!

OIDIPUS: ...Bırakın bu kadını, zengin ailesiyle övünüp dursun.

IOKASTE: Eyvah, eyvah! Talihsiz! Artık sana ancak bu isimle hitap edebilirim. [K.O.,s.86]

İzleyici, Iokaste'nin saraya girmesiyle birlikte intihar edeceğini bilir, bunu bilmeyen, oyun boyunca olduğu gibi Oidipus'tur.

OIDIPUS: Nasıl bir fırtına koparacaksa koparsın! Soyum ne kadar adi olursa olsun, ben onu öğrenmek istiyorum. Onun kadın gururu, belki de benim alçaklığımdan utanç duyuyordur. Ama ben kendimi Kaderin oğlu sayıyorum ve asla o benim gerçek annem olduğu için utanç duymuyorum. [K.O., s.87]

Burada Oidipus, kaderi annesi saymakta, ama ben "onun oğluyum" derken izleyici tarafından bilinen ama kendisinin hala farkında olmadığı bir gerçeği bilmeden itiraf etmektedir. Benzer çifte anlamlı konuşmalara Sophokles'in diğer

⁹ Sophokles, **Kral Oidipus**. Çev: Bedrettin Tuncel (Ankara: M.E.B. 1972), s. 26. [Bundan böyle bu oyuna atıfta bulunulduğunda metnin içinde sayfa numarası verilmekle yetinilecektir.]

oyunlarında da rastlanır. **Elektra**'da Orestes'in sözde ölümünün haberinin alınmasından sonra Clytemnestra ile Elektra'nın konuştukları sahne tümüyle bu yapıda örülmüştür. Elektra'nın bu sahnede verdiği tüm yanıtlar çifte anlamlıdır, **Aias**'da Aias'ın kılıcını toprağa gömeceğini söylediği sahnedeki sözleri, az sonra kılıcını yere gömerek üstüne atlayıp intihar edeceği için ironiktir.

Çifte anlamlı sözlerle diyalog yaratmak ve sözü söyleyenin farkına varmadan kendisinden daha "bilgili" izleyici için öte anlam taşıyan sözler söylemesi Sophokles ironisinin temel özelliğidir ancak biricik özelliği değildir. Sophokles'in ironi yaratmakta kullandığı başka bir teknik de koroyu kullanma biçiminde gösterir kendini. Yazar, felaketten ya da büyük yıkımdan hemen önce koroyu olabildiğince şen, kurbanı da olabildiğince kör ve kendisinin güvenliğe olduğu yanılsamasının içinde gösterir. Kimi zaman da tragedya kahramanı yaklaşmakta olan felakete karşılaştırıldığında son derece önemsiz sayılabilecek bir sorun için üzülür. Örneğin Philoktetes Neoptelemus'un getireceği felaketlerden habersiz, kendisinin şöhretini duymamış olmasından üzüntü duyar.

Sophokles tiyatrosunda yaratılan karşıtlıklar ironinin boy verebileceği verimli alanları oluştururlar. **Kral Oidipus**'da, oyun başladığında Oidipus tek başına kurbanı değildir ironinin. İzleyici/okur Oidipus için söylenmiş kehanetin çoktan gerçekleştiğinin bilincindedir ama hiç bir oyun kişisi durumun farkında değildir henüz. Oyun ilerledikçe durumu bilenlerin, başka bilgilerle kendi bilgilerini birleştirerek sonuca ulaşanların sayısı, sadece Oidipus dışarda kalana kadar artar. Oidipus'un gerçekte kim olduğu sorusunun yanıtına en geç ulaşan Oidipus olacaktır. Oidipus'un oyunun başından beri gerçeğe ulaşmaktaki kararlılığı, bu geç kavrayışla ironik bir karşıtlığa dönüşür.

İroni bir karşıtlığa dayanır; tragedyanın ironisi ise temelde insanın inançları ve amaçları ile bütün eylemlerinin başka güçlerce yönlendirilmesi arasındaki karşıtlıkla ortaya çıkar¹⁰

Bu formülasyonun karşılığını Sophokles'in yazdığı pek çok oyunda görmek mümkündür. **Elektra**'da Elektra'nın Orestes'in geldiği sırada onun için yas tutuyor

oluşu ile oyunun başındaki durum ile sonundaki durumun tersine dönüşmesi anımsanabilir. Antigone Polynikes'i yasalara karşı gelerek gömer; Kreon onu ölüme mahkum eder ve böylece kendi oğlu Haimon'u intihara sürükler. Ancak buradaki mesele salt devlet yasası ile dinsel görevlerin çatışması, karşı karşıya gelmesi değildir. İki aşırı olma biçimi karşı karşıya getirilmiştir oyunda. Kreon bir yasa koyucu olarak işini yapar, ancak zaferi onun yıkımını da hazırlayacaktır; Antigone davasında direnmenin bedelini ölererek öder ama ahlaki olarak o kazanır.

Sophokles, tiyatro literatürüne ve tarihine, bir ironi türüne ismini vererek geçmişe de, üç büyük tragedya yazarı arasında belki de Sophokles'e atfedilen ironi türü de dahil olmak üzere, ironiyi en sıklıkla ve en bilinçle kullanan tragedya yazarı Euripides'tir. Antik Yunan tragedyasının en tartışmalı yazarı olan Euripides, aynı anda hem ilk "modern" yazar, hem tragedya sanatının mezar kazıcısı, hem de Altın Çağ'ın büyük yazarı olarak tanımlanınca, onun tiyatrosunun, karşıtlıkların ve çelişkilerin dolaylı ifadesi olarak da tanımlanabilecek ironi açısından değerlendirilmesi özel bir önem kazanmaktadır. Kimliğine ve yazarlığına atfedilen çelişik özelliklerin kaynağı, bu güne yalnızca doksanından on sekizi kalan oyunlarının sunduğu karmaşık bütündür. Oyunları bir bütün olarak ele alındığında Euripides'in ahlaki, siyasi, düşünsel ya da dinsel olarak neyi savunduğunu kesinlemek zordur. Euripides'in "soyut düşüncelerden zevk alan bir entelektüel mi"¹¹, "insan psikolojisine meraklı bir gerçekçi mi"¹², yoksa örneğin Olimpos dinine karşı duran bir akılcı mı olduğuna karar vermek olanaksız görünür.¹³ Hakkındaki bu çelişik yargılar, onun büyük tragedya yazarlarından biri olup olmadığı sorusuna verilen yanıtları da belirler. Örneğin August Schlegel, onun, salt izleyicisini eğlendirmeye çalıştığını, tragedyanın asıl özünü darmadağın ederek, dışsal özelliklerin uyum ve oran sağlayan yasasına da karşı geldiğini söyler.¹⁴ Nietzsche, büyüklüğünü ve diğer tragedya yazarlarını yendiğini kabul etse de onun Sokratesçi kimliğini ve tragedyanın mezar kazıcısı olduğunu saptar.¹⁵ Euripides'in yazar

¹⁰ Richard Jebb, **Essays and Adresses** (Cambridge: 1907), s.30.

¹¹ H.D. Kitto, **Greek Tragedy** (London: Routledge, 1939), s.173.

¹² A.E. Haigh, **The Tragic Drama of the Greeks** (Oxford: Oxford University Press, 1896), s. 265.

¹³ Alan Reynolds Thompson, **The Dry Mock** (Philadelphia: Porcupine Press, 1980), s.153-154. Thompson burada on beş kuramcının Euripides hakkında düşündüklerini listeleyerek bu karşıtlıkları sergilemiştir.

¹⁴ **a. g. e.**, s. 155.

¹⁵ Friedrich Nietzsche, **Tragedyanın Doğuşu**. Çev: İsmet Zeki Eyüboğlu (İstanbul: Say Yayınları, 1997), s.76

kimliğini oluşturan bu karmaşanın içinde aslında onun bir büyük ironist oluşunun ipuçları da gizlidir.

Euripides'in oyunlarının genel tonunu oluşturan büyük harflerle yazılan ironinin, oyunlarında nasıl temsil edildiğine geçmeden önce, daha kolay saptanan, izleyicinin anlık ve geçici algısına yönelik, durumdan beslenen ancak sözlerin çifte anlamlı oluşuyla güçlendirilen bir ironi türünden öncelikle söz etmekte yarar vardır. XIX. yüzyıl kuramcı ve eleştirmenlerinin Sophokles ironisi olarak adlandırdığı bu araçtan Euripides de en az Sophokles kadar yararlanmıştı. **Helene** adlı oyununda iki Helene vardır. Biri Menelaos'un karısı Helene, diğeri de Hera'nın yarattığı "canlı bir hayal olan" ve Paris'e teslim edilmiş, uğruna savaşılan "kopya" Helene. Oyun başladığında gerçek Helene, Mısır'da Proteus'un sarayında savaşın bitmesini, Menelaos'la buluşacağı günü beklemektedir. Ancak Proteus'un ölümüyle Helene'in saraydaki güvenli ortamı bozulmuş, Proteus'un oğlu Theoklymenos Helene'le evlenmek için onu rahatsız etmeye başlamıştır. Menelaos bir deniz kazası sonucunda Mısır'a ulaşır. Menelaos ve gerçek Helene karşılaştıktan ve durumun aslını konuştuktan sonra Haberci'den Menelaos'u beklemekte olan arkadaşlarına gidip her şeyi anlatmasını isterler. Haberci bu şaşkıncu bilgi üzerine, kahinlerin hep insanları aldattıklarından, gereken uyarıları zamanında yapmayarak, boş yere, bir hayal uğruna kan dökülmesine, savaşılmasına göz yumduklarından dem vurur.

HABERCİ: [...] Çünkü bakıcı kehanetlerinin insanları boş yere tuzağa düşüren bir yem olduğu meydanda.¹⁶

İzleyiciye seslenen Euripides, onlara bildikleri bütün mitosları anımsatmaktadır burada. Hatta daha da ileri giderek, izleyicinin izlemiş olduğu oyun repertuarını, bu oyunlardaki kahinleri anımsamaya çağırılmaktadır. Haberci'nin bu tümcesi Helene ve Menelaos'a ifade ettiğinden fazlasını söylemektedir izleyiciye. Sahnedekilere şöyle bir dokunup, seyir yerine ulaşan bu sözler Euripides gibi bir kuşkucunun, bir ironistin kaleminden çıkabilir ancak.

Helene ile Menelaos kaçış planlarını yaparlar birlikte. Menelaos kendi ölüm haberini Helene'e getirmiş bir Yunanlıyı "oynayacak", Helene Theoklymenos'tan

¹⁶ Euripides, **Helene**. Çev: Vahdi Hatay, (Ankara: M.E.B. Yayınları, 1946), s. 51.

kocasının cenazesini denizde yapabilmek için bir gemi isteyecek ve bu gemiyle kaçacaklardır. Helene Theoklymenos'a kocasının sözde ölüm haberini verir. Theoklymenos bu haberi kimden aldığını sorar:

THEO : [...] Bunu sana kesin olarak söyleyen biri mi geldi?

HELENE : Evet. Onu görmek istediğim yere gidebilseydi bari! [H., s.77]

Bu söz ironisinin gizlediği öte anlam okur/izleyici için açıktır. Theoklymenos'un, felaket habercisine edilmiş bir beddua sandığı bu sözler, Helene'in kocasını Yunanistan'da görme isteğini bildirir izleyiciye. İsteklerini Theoklymenos'a kabul ettiren Helene ve Menelaus, onun yanında birbirleriyle "şifreli" denebilecek ironik bir dille konuşmaya başlarlar.

MENELAUS: Evet genç kadın, çok doğru, şimdiden sonra senin ödevin şu: yeni eşine candan bağlanmak, artık öleni düşünmemek [...] yeter ki sen yeni hayat arkadaşının övünebileceği bir eş ol.

HELENE: Hay, hay, ben de öyle yapacağım: eşimin benden sızlanmasına meydan vermeyeceğim. Sen de zaten gözlerinle göreceksin bunu. [H., s.87]

Oyunun geneline bakıldığında, Euripides'in tıpkı **Alkestis** oyununda yaptığı gibi bir türler karışımı yarattığı görülür. Oyun tragedya formunda yazılmıştır, ancak mutlu sonla biter. **Alkestis**'te farkında olmadan mutsuzluğuna değil, mutluluğuna yürüyen "tragedya" kahramanını görmüş olan izleyici, bu kez de bütün detaylarını bildiği bir kaçma planının adım adım ve beklendiği gibi işleyişini takip edecektir. Euripides oyununda kahinlere güvenmemek gerektiğini söylemekle kalmaz, bir kahine oyununda yalan söyler. Theoklymenos'un kızkardeşi Teheonoe, Helene ve Menelaos'un yalvarmalarına dayanamaz ve ağabeyini isteyerek yanıltır. Yalan söyleyen bir kahin, hem kendi inandırıcılığını ortadan kaldırmakta, hem de bütün "kahinlik kurumuna" gölge düşürmektedir. Teheonoe oyunun girişinde Helene'e, kocasının yaşadığını, hatta çok yakınlarda bir yerlerde olduğunu söyleyerek haklı çıktığında izleyicinin ve oyun kişilerinin gözünde sağladığı itibar, oyunun finalinde tragedya kahramanlarına yardım etmek için bile olsa kendi ağabeyini yanlış yönlendirdiğinde bir tür derin kuşkuya dönüşür. "Kahinler yalan söyler."

tümcesindeki ironik olmayan doğrudanlık, bu durumun içinde gösterilen ironik dolaylılıkla karşılaştırıldığında güçsüz kalır ya da en azından etkisi daha kısa süreli olacaktır. Euripides'in **Hekabe** adlı oyununda da tamamlanmış anlam, hayatın, ya da mitosların, ya da bu mitoslardan yola çıkılarak yazılan tragedyaların ölçütüne vurularak oluşturulabilir ancak. Hekabe'nin kızının Agamemnon için kurban edilebilmesi için almaya gelen Odysseus'a yalvarırken Hekabe, bir yandan da üstü kapalı biçimde tehdit etmektedir onu.

HEKABE :[...]Kudretliler, kudretlerini kötülükte kullanmamalı, mesut oldukları müddetçe, daima mesut kalacaklarını da sanmamalıdır!'¹⁷

Hekabe açıkça tehdit savurmaktadır ama tehdidi kendi gücüne değil, bir tür tarih bilincine, deneyimine bağlıdır. Bu bölüm aynı zamanda “Kral Oidipus’u, Kreon’u, Pentheus’u, Herakles’i, Agamemnon’u anımsayın” demektedir izleyiciye. Göndermeleri böyle derinde ve kendi dışında olan bu sözler Sophokles ironisi değilse de, bir versiyonu, belki de Euripides ironisidir.

Hekabe oğlunun cesediyle karşılaştıktan ve onun Polymestor tarafından öldürüldüğünü anladıktan sonra, intikam almaya karar verir ve Polymestor’u oğullarıyla birlikte çağırır. Polymestor ile Hekabe'nin konuşmaları Sophokles ironisini başarıyla kullanan örnek sahnelerdir. Çünkü Polymestor, izleyicinin ve sahnedekilerin Polydoros’u onun öldürdüğünü bildiklerini bilmemektedir. Polymestor kendisine emanet edilmiş çocuğu altınları için öldürmüştür.

POLYMESTOR:[...] bütün kadınların en değerlisi Hekabe. Yazık! Dünyada hiç bir şeye güvenilmiyor; şan ve şerefe güvenilmiyor ve şu andaki saadet bize, gelecekteki acılar için teminat olmuyor.[H., s.49]

Hekabe oğlunun nasıl olduğu ve altınların güvende olup olmadığı sorusuna aldığı olumlu yanıtlar üzerine -Polymestor inandırıcı olduğunu düşünmektedir; oysa yıkımına yürümektedir bu sorulara verdiği yanıtlarla- Hekabe sahip olduğu eski bir definenin yerini söylemek için çağırdığını söyler onu. Bu buluşun Hekabe'nin oğlunu altınlarına el koymak için öldüren Polymestor'un durumu düşünüldüğünde ne denli

¹⁷ Euripides, **Hekabe**, (çeviren ve tarih belirtilmemiş), (Ankara: M.E.B Yayınları).s.15.

ironik olduğu ortadadır. Bu bölümde ironinin keskin ucu hep Polymestor'u gösterecektir.

HEKABE: Alacağın şeylerin hepsini aldıktan sonra, çocuklarıyla birlikte, oğluma tahsis ettiğin yere gidersin [H., s.56]

Bu sözlerdeki “vahşı” denebilecek düzeydeki yıkıcı ironinin bir benzerini **Bakkhalar**'da yaratır Euripides. Dionysos, dinini ve Bakkha kadınlarını küçümseyen Pentheus'u cezalandıracaktır. Onu etkileyerek dağa Bakkhalar'ın yanına götürüp, onlara parçalatacak ve koparılmış başını esrik annesinin kollarında şehre taşıyacaktır.

PENTHEUS: Beni şehrin ortasından geçir. Thebai'de böyle bir cesareti gösterecek tek adam benim.

DIONYSOS: Evet gerçekten bu şehirde kendini tehlikeye atan yalnız sensin. Başına gelecek belalardan kaçınmıyorsun. Gel arkamdan; seni oraya ben götüreceğim; ama buraya başkası getirecek.

PENTHEUS: Anam, her halde.

DIONYSOS: Evet, halkın gözleri önünde.

PENTHEUS: Haydi gidelim.

DIONYSOS: Seni taşıyacak kollar...

PENTHEUS: Gururumu okşuyorsun.

DIONYSOS: ...ananın kolları olacak.

PENTHEUS: Beni hazlara boğacaksınız.

DIONYSOS: Evet, layık olduğun hazlara boğulacaksınız.¹⁸

Romantik Schlegel kardeşlerin Euripides üzerine yaptıkları çalışmalarda ulaştıkları sonuçlar, şaşırtıcı biçimde Nietzsche'ninkilerle paralellik taşır. Üç düşünür de, Euripides'in oyun yazarlığında, hatta giderek düşünce tarihi içinde bir kilometre

¹⁸ Euripides, **Bakkhalar**. Çev: Sabahattin Eyuboğlu (Ankara: M:E.B. Yayınları, 1943), s. 64-65.

taşı olduğunu, bir dönüm noktası olduğunu kesimler. Friedrich Schlegel, Euripides'i, Sophokles ve Aiskhylos'tan ayıran mesafenin ölçülemeyecek, belirlenemeyecek, tahmin edilemeyecek denli uzak olduğu saptamasını yapar. Schlegel'e göre Yunan tragedyasının çizgisel gelişimi Aiskhylos'un temsil ettiği sert ve yıkıcı yücelikten, Sophokles'in yüksek güzelliğine ve Euripides'in adıyla yanyana gelen çürümeye doğru ilerler.¹⁹ Benzer bir tarihselleştirme çabasına Nietzsche'de de tanık oluruz. 1872 tarihli **Tragedyanın Doğuşu** adlı çalışmasında, Nietzsche, doğrudan Euripides'e seslenir:

*Sen ne istiyorsun ey suçlu Euripides, bu ölmekte olanı bir kez daha kendi eğlence işlerinde kullanmaya uğraşmakla? O senin güçlü ellerinde öldü...*²⁰

Euripides tragedya yazarlığında, mitosları keyfince yorumlamış ve değiştirmiş, tragedyalarda çözüm sunmaksızın, ahlaki sorunları, “salt çelişkiler” olarak gündeme getirmiş ve bütün bunları yaparak da Schlegel'lere ve Nietzsche'ye göre tragedya sanatını yakmış ve kendi küllerinden Yeni Komedyayı yaratmıştır. Sadece hikaye ettiklerinde değil, hikaye etme biçiminde de radikal değişiklikler vardır Euripides'in. Prologlara yenilik katmış, yazgı düşüncesini görmezden gelmiş, koroyu aksiyondan bağımsız hale getirmiş, tragedyaya komedy öğeleri ekleyip ara türler yaratmıştır. Nietzsche için, Euripides'in temsil ettiği “estetik modernizm”, mantığın, bilincin, eleştirinin ve felsefenin klasik tragedyanın uyumunu bozan öğeler olarak yazarlık sanatına dahil edilmesiyle kendini gösterir. Şimdi Antik Yunan'ın büyük tragedya çağının en son yazarının –ve belki de yeni dönemin ilk büyük yazarının- oyunlarındaki ironi kullanımına daha yakından bakmakta yarar vardır.

Olayların ve tragedya kahramanının serüveninin dalgalı bir gelişim gösterdiği **Herakles** oyunu, mutsuzluğa açar perdesini. Herakles Hades'ten dönmemiştir ve kentten yeni yöneticisi Lykos'un öldürmek istediği ailesi –karısı Megara, babası Amphitryon, ve çocukları- umutsuzlukla Herakles'in yolunu gözlemektedir. Kahraman, gelmesinden umut kesildiği ve ailesinin ölümüne en yakın olduğu anda çıkar gelir Hades'ten ve oyuna mutluluk ve sevinç egemen olur. Herakles'in saraya

¹⁹ Ernst Behler, **Irony and the Discourse of Modernity** (London: University of Washington Press, 1990), s. 68-69.

²⁰ Nietzsche, **a. g. e.**, s.62.

saklanarak Lykos'u öldürdüğü sahnede sevinç artık kendini taşıyamaz hale gelmiş ve bir tür çılgınlığa dönüşmüştür. Çılgınlık gorgonlara davetiye çıkarır; Herakles bilincini yitirir, çocuklarını ve karısını öldürür. Herakles'in uyutulmasıyla gergin bir bekleyiş başlar. Herakles uyandığında yaptıklarının farkına varır ve kendini öldürmek ister. Ancak Theseus yeni bir çözüm sunarak girer oyuna. Herakles'in fikrini değiştirerek, kendisiyle birlikte Pallas'a gitmeye ikna eder. Pallas'ta onu saygın bir hayatın beklediği sezdirilir izleyiciye. Babası Amphitryon'la vedalaşarak yeni hayatına doğru ilerler. Kısaca bu şekilde özetlenebilecek oyunda, Euripides kullanılagelen tragedya kurgusunun dışına çıkmıştır; onun tiyatrosunda olaylar kabaca mutluluktan yıkıma doğru gitmez. İki nokta arasındaki en kısa yolu çizmektense, izleyicide duygu karmaşası yaratarak, onu şaşırtarak, beklentisini bozarak, istediği finale ön yargısız taşır. Üstelik olasılıkla Euripides'in bir kez mitosları keyfince değiştirdiğini fark etmiş izleyicinin, Euripides'le birlikte tiyatro izleme biçimi de değişmiştir. Artık tümünü bildiğini düşündüğü bir oyunla değil, bir sonraki sahnede ne olacağını kestiremediği bir oyunla karşı karşıyadır izleyici. Artık öyküyü bilmenin gevşekliği değil, ne olacağını bilmemenin gergin uyanıklığı da eklenmiştir izleyicinin duygusuna. Üstelik Euripides'in hemen hiç bir oyunu ahlaki, 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 gülünmesini sağlayan ironist tavrını bütün metinlerine yedirmeyi başararak tiyatro tarihinde sarsılmaz yerine oturtmuştur.

Euripides tiyatrosunu baştan sona ironik kılan özellikler yalnızca izleyicinin beklentisini bozacak şekilde mitosu değiştirmesiyle, ya da birbirine karşıt yargı tümcelerini yan yana ve aynı ağırlıkla sunmasıyla sınırlı değildir. Kabaca söylenecek olursa, salt anlattıklarıyla değil, **anlatma biçimiyle** de ironiktir Euripides. Bu "anlatma biçimiyle ironik olma" durumunun Euripides'in oyunlarındaki en belirgin göstergesi yarattığı habercilerdir. Haberciler, onun oyunlarında salt sahnede gösterilmeyen "kanlı" olayları izleyicilere aktaran, oyundaki varlığı işlevine indirgenmiş oyun kişileri olmaktan çıkmış, giderek oyunun içine Euripides'in kendi sesini getirmiştir. Çünkü onun habercileri her şeyi görür; en kanlı olayları, gözlerini

kırpmadan, başlarını bir an olsun çevirmeden izlerler. Gözleri bir kamera gibi her yerde dolaşır. Kanlı olayın merkezindeki oyun kişilerinin yaptıklarını anlatırken, aynı anda çevredeki herkesin, her şeyin durumunu da aktarırlar. Görme açısı duygusal ve fiziksel anlamda inanılmayacak denli geniştir bu habercilerin. Sanki bu haberciler birer insan değil de, tanrıdır her şeyi yukarıdan soğukkanlılıkla izleyen, hatta XIX. yüzyıl romanlarının anlatıcıları gibi olimpik bakış açısına sahip tanrı/yazardır; Euripides'tir. Medeia'nın ve Herakles'in habercilerinin sözlerini anımsamak bu savı destekleyecektir.

SAI: [...] Fakat sonra müthiş bir manzara görüldü. Rengi değişti, bütün azası titrediği halde gerildi. Ve yere düşmemek için kendini koltuğa ancak atabildi. İhtiyar bir hizmetçi [...] bir dua çılgılığı kopardı. Fakat ağzından beyaz bir köpük geldiğini ve gözbebeklerinin kaydığını ve vücudundan kanın çekildiğini gördü. [...] Derhal esirlerden biri babasının olduğu yere, bir başkası yeni kocaya gelinin başına gelenleri haber vermeye koştu ve saray baştan aşağı koşuşan ayak sesleriyle doldu.²¹

Burada haberci Sai'nın gözlerini canlı canlı eti kemiğinden ayrılan gelinden ayırmadan, o anda saraydaki bütün telaşı, heyecanı aktardığı görülür. Herakles'te de benzer bir bölüm karşılaşırız.

HABERCİ: [...] Bunun üzerine yürümeye başladı; savaş arabası olmadığı halde olduğunu iddia ediyor, ona binirmiş gibi davranıyor[...] Uşaklar hem gülmek istiyorlar, hem de korkarak bu iki duygu arasında ne yapacaklarını şaşırmış, birbirlerine bakıyorlardı.[...] Bu arada sarayın bir başından öbür başına geçiyor; büyük odaya dalıyor...²²

Her iki haberci de hikayelerini kendi sözleriyle, yargılarıyla bitirirler.

SAI: Sana hiç bir şey söylemek istemem. Sen bunun cezasını kendin göreceksin, insanların talihine gelince, ben onu öteden beri bir gölge, geçici bir şey addettim. Hiç tereddüt etmeden söyleyeyim ki ince hesaplar yapan ve derin düşünür geçinen faniler en ağır surette çarpılırlar. Çünkü insan oğullarından hiç biri mesut

²¹ Euripides, **Medea**. Çev: A.H.Tanpınar (Ankara: M.E.B, 1943), s.57-58.

²² Euripides , **Herakles** . Çev: Lütfi Ay (Ankara: M.E.B. 1943), s. 51.

değildir. Belki iyi tesadüflerin dalgası birine ötekinden biraz fazla muvaffakiyet getirebilir. Fakat saadete gelince; hayır. [M.,s.58]

Yine Herakles metninin Haberci'si;

HABERCI: [...] Şimdi uyuyor ama ne acı bir uyku! Karısıyla kendi öz çocuklarını öldürdü. Ben kendi hesabıma dünyada ondan daha bahtsız bir ölümlü tanımıyorum. [H., s.52]

Metnin içinde yazarın kendi varlığını sezdirdiği, varlığının ağırlığını izleyiciye duyumsattığı bu bölümler, Antik Yunan komedyalarının yazarın izleyiciye doğrudan yöneldiği *parabasis* bölümlerini anımsatır. *Parabasis*, sonradan Romantik kuramcıların bildireceği gibi, oyunun bütünlüğünü parçalar, izlenen oyunun bir yaratıcısı olduğunu, sahnedeki olayların o yazarın düş gücünün eseri olduğunu anımsatır. İşte tam da bu yaklaşım Nietzsche'nin "satranç gibi" olduğunu söylediği Euripides tiyatrosunda karşılığını haberci bölümlerinde bulur. Schlegel'in "ironi sürekli parabastir" formülasyonuna kanıt yaratırcasına Euripides taş taş kurduğu yapıyı yine kendisi, kendisini devreye sokarak bozar. Habercinin izleyiciye gözüyle görmediğini dolaylı olarak anlatması ve ona her şey olup biterken oradaymış duygusunu vermesi, başlı başına ironik bir anlatım biçimidir aslında. Bu habercinin kim olduğunun, nasıl böyle soğukkanlılıkla gözlem yapabildiğinin bir yanıtı yoktur metinlerde. Euripides tiyatrosunda antik Yunan tragedyasındaki Haberci, izleyicinin sahne dışındaki gözü olmaktan çıkmış; yazarın sahnedeki sesi, soluğu, gölgesi haline gelmiştir. Oyunlarında aksiyondan kopardığı koronun yarattığı boşluğu, habercinin genişleyen misyonu ve artan ağırlığıyla dengelemiştir.

Euripides tiyatrosu dolaylılık tiyatrosudur bir anlamda. İroninin en temel özelliği olan dolaylı anlatım, Euripides tiyatrosunda dolaylı eyleme bırakır yerini. Dolaylı eylem, onun oyunlarında en çok intikam alma formunda gösterir kendini. İntikam tanımı itibariyle dolaylı olmak durumundadır zaten. Medeia haksızlığa ve ihanete uğradığını düşündüğünde Iason'a yöneltmez intikam oklarının sivri uçlarını; onun karısını öldürerek bugününü ve yarınını, çocuklarını öldürerek de dününü ve yarını alır elinden. Iason'la işi bittiğinde Iason kendisine benzemiştir artık; bütün zamanlardan ve mekanlardan kovulmuş, sonsuza dek lanetlenmiştir. Hera, Herakles'ten intikam almak için onun bir delilik nöbetine kapılıp çocuklarını ve

karısını öldürmesini sağlar. Elektra Klytaimnestra'yı lohusa törenine çağırıp öldürür, Hekabe Polymestor'u uğruna katil olduğu çok sevdiği servet vaadiyle kör eder, Phaidra yalanlarla dolu bir mektup bırakarak Hippolytos'u içinden asla çıkamayacağı bir durumda bırakarak intihar eder.

Sonuç olarak Antik Yunan uygarlığının sanat ve kültür açısından en parlak dönemi olarak kabul edilen V. ve IV.yüzyıllarda ironinin hem felsefe ve retorikte, hem de oyun yazarlığında belirgin bir biçimde kendini var ettiği görülmektedir. İroni, retorik alanında Sokrates'in adıyla birleştirilmiş, onun tartışma içinde rakiplerini gülünç duruma düşürerek alt etmesini sağlayan bir tutum olarak belirmiştir. Sokrates gösterdiğinden fazlasını bilir daima, sorduğu soruların yanıtı kendisinde mevcuttur. Bilgi edinme amacıyla sorduğunu düşündüğü sorularının arkasındaki gizli amaç rakiplerini kendisinin baştan beri bulunduğu noktaya çekmek için yönlendirmektir. Tartışmanın finalinde, Sokrates'in rakipleriyle birlikte tartışmaya tanık olanlar Sokrates'in kurduğu oyunun farkına varırlar. Bu noktada ironik tutum Sokrates'in gerçekte sahip olduğu bilgiyle gösterdiği bilgi arasındaki farktan doğar. Böylece oyunun üstünlüklü konumunda Sokrates bulunur, onun kurbanları açıkça ironinin kurbanlarıdır.

Dönemin tiyatro sanatının ironiden yararlanma biçimi retorik sanatıyla paralellikler taşır. Tiyatroda ironi, dönemin üç büyük tragedya yazarının oyunlarında farklı yazarlık tutumlarını temsil eden bir göstergeye dönüşmüştür. Çözümlere ve uzlaşmaya inanan Aiskhylos tiyatrosunda, maskların mimikleri engellediği bir tiyatrodaki olması gerektiği kadar söz ironisi vardır. Mitosu bilen izleyici, bilmenin doğal üstünlüğünden Aiskhylos'a rağmen yararlanmaktadır. İnançsızlıktan ve yıkıcılıktan beslenen ironinin Aiskhylos tiyatrosunda ancak en yalın niteliğiyle var olabileceği açıktır.

Connop Thirlwall'ın XIX. yüzyılda adını bir ironi türüne vereceği Sophokles ise oyunlarında ironiyi söz ironisi ve trajik ironiyi birlikte öreker kurar. Söz ironisi sözün yüzeysel anlamının ironinin kurbanına, yıkıcı öte anlamının ise sahip olduğu bilgiyle kahramanına göre üstünlüklü konumda bulunan izleyiciye yöneldiği çift kodlu ifadeler oluşturur. Sözün iki katmanı birbirini yok saymaz, her ikisi de kendi bağlamlarında geçerliliklerini üretir ve korur. İroni bu çifte geçerlilik durumundan

doğar. Sophokles'e özgü ironi oluşturan damarın ikinci kolunu ise yazarın oyunun başında gösterdiği durumun neleri perdelediğine oyun boyunca yavaş yavaş açarak finale ulaşması yaratır. Oyunun başında gösterilen denge durumu, kökleri derinde bir dengesizliğin maskesidir. Bu maskeyi çıkarma işlemi Sophokles'in oyununun ironisini kurar.

Antik Yunan tiyatrosunun yorumlanması en güç oyunlarının yazarı Euripides'in yazarlık serüveni içinde ironi, salt teknik bir araç olmaktan çıkıp bir yazma tutumuna ve bu tutumun sıkı sıkıya bağlı olduğu bir konumlanışa dönüşmüştür. Euripides, ironi yaratmada Sophokles gibi çift anlamlı sözlerden yararlanır ama Sophokles'de ironinin yaratılmasına katkıda bulunan bütünlüklü tragedya duygusu, Euripides'te yerini daha parçalı ve belirsiz bir yapıya bırakır. Euripides için mitoslar ve mitoslara dayanılarak yazılan tragedyalar, özgürce yeniden yorumlanabilecek bir kaynağı temsil eder. Bu özgürlük, izleyicinin şaşırtılması, beklentisinin bozulması için olanak sağlar. Yazar tragedyaya komedyaya nitelikleri katarak konvansiyonu darmadağın eder. Oyunlarında Haberci'leri kullanma biçimiyle kendi varlığını ve ağırlığını hissettirir, intikam ile temsil edilen dolaylı eylemleriyle, dolaylı ifadelerini destekler. Sonunda geldiği noktada bir tragedya yazarı olarak kurduğu yapıyı kendi bozar. Yıkıcılığını kendine de yönelten bir ironist olarak Euripides, Antik Yunan Tiyatrosu'nun ironi açısından en dikkate değer yazarıdır.

Eğer Euripides tiyatrosu Schlegel kardeşlerin ve Nietzsche'nin saptadığı gibi "o dönemdeki Yunan halkının yaşantısının bir parçası olan klasik tragedyanın mezar kazıcılığını" yapmışsa, bu yazarın bir bitiş, dolayısıyla bir değişim döneminin de başlangıcında olduğunu gösterir. Modern çağın yüzyıl sonu bunalımlarından biridir neredeyse yaşanan. Euripides büyük yazarların açtığı bir çağı kapamaktadır ve dünya tarihinin bize gösterdiği gibi bu dönemlerde,

*bütünlüklü, tamamlanmış iletişim olanaksız olduğundan, sanat kendini dolaylı iletişime dönüştürür. Bu anlamda imgelem ihtiyaç duyduğu iletişimi ironi ile, ironik yapılandırma ile karşılayabilir.*²³

²³ Behler, a. g. e., s: 67.

Bu nedenle Euripides, hem ironik olmanın uzağındaki Aiskhylos'la, hem de ironiden salt bir anlatım aracı olarak yararlanan Sophokles'le karşılaştırıldığında ortaya önemli bir farklılık çıkacaktır. Euripides için çağdaşlarının aksine ironi bir anlatım aracı olmanın ötesine geçmiş, yaşam karşısında bir tür duruşu anlatmaya başlamıştır. Bu duruşuyla Euripides'in Antik Yunan tiyatrosunda, ironi kullanımı açısından bir çemberi kapattığı söylenebilir.

Kaynakça:

- ARİSTOPHANES, **Bulutlar**. Çev.: Ali Süha Delilbaşı. İstanbul: M.E.B yayınları, 1994.
- ARİTOTELES, **Nikomakhos'a Etik** . Çev.:Saffet Babür (Ankara: Hacettepe Üniversitesi Yayınları, 1988
- BEHLER, Ernst. **Irony and the Discourse of Modernity**. London: University of Washington Press, 1990.
- EURIPIDES, **Herakles** . Çev: Lütfi Ay. Ankara: M.E.B. 1943.
- _____. **Bakkhalar**. Çev: Sabahattin Eyuboğlu .Ankara: M:E.B. Yayınları, 1943.
- _____. **Hekabe**. (çeviren ve tarih belirtilmemiş) Ankara: M.E.B Yayınları.
- _____. **Helene**. Çev: Vahdi Hatay. Ankara: M.E.B. Yayınları, 1946.
- _____. **Medea**. Çev: A.H.Tanpınar. Ankara: M.E.B, 1943.
- FURETIERE, Antoine. **La Dictionnaire Universel**. Paris: Robert, 1978.
- HAIGH, A.E., **The Tragic Drama of the Greeks**. Oxford: Oxford University Press,1896.

- JEBB, Richard. **Essays and Adresses** Cambridge: 1907.
- KITTO, H.D. **Greek Tragedy** London: Routledge, 1939.
- NIETZSCHE, Friedrich. **Tragedyanın Doğuşu**. Çev:İsmet Zeki Eyüboğlu (İstanbul: Say Yayınları, 1997.
- SEDGEWICK, G.G.. **Of Irony, Especially in Drama**. Toronto: University of Toronto Press,1935.
- ŞENER, Sevda **Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi** . Ankara: Dost Yayınları, 1998.
- SOPHOKLES, **Kral Oidipus**. Çev: Bedrettin Tuncel. Ankara: M.E.B. 1972.
- THOMPSON, Alan Reynolds **The Dry Mock**. Philadelphia:Porcupine Press, 1980.
- WORCESTER, David, **The Art of Satire**. London: 1923.

Summary:

*As a concept the meaning and function of **irony** has been radically changed since its ancient form. In the form of ancient tragedy, especially when Sophocles was considered, irony became the method of transforming the well-known myth into a spectacle, by putting the pre-informed audience in a higher position compared to his heroes on the stage. Euripides, notoriously known as the gravedigger of ancient Greek tragedy, both used the irony of Sophocles sometimes even more profoundly than its creator and a very special treatment of the Messenger to form an original irony of his own.*