

TİYATRONUN DOĞUŞU ÜZERİNE BİR MODEL ÖNERİSİ

Metin Balay*

Giriş

Bu çalışmada, tiyatronun Eski Yunan'da doğuşu üzerine oluşturulmuş, olguya farklı yönlerden yaklaşan ancak birbirlerini tamamlar nitelikte görülen üç farklı yaklaşım birlikte ve karşılaştırmalı olarak değerlendirilip birleştirilmeye ve bu birleşimden yola çıkılarak yeni bir model oluşturulmaya çalışılacaktır.

Ele alınacak üç yaklaşım, Sir Arthur Pickard-Cambridge'in *Dithyramb, Tragedy and Comedy*¹, Allardyce Nicoll'un *Masks, Mimes and Miracles*² ve George Thomson'un *Aiskhylos ve Atina (Tragedyanın Kökeni)*³ adlı yapıtlarında ortaya koydukları yaklaşımlardır. Bu üç yaklaşımın seçilmesinin nedeni, hem yöntemlerindeki farklılıklar hem de bu yöntem farklılığı nedeniyle tiyatronun Eski Yunan'daki doğuşu olgusunun farklı evrelerini ele alıyor olmalarıdır. Her biri, kendi malzemesi ve yöntemiyle sınırlı olarak, olgunun belirli bir yanını ayrıntılı olarak yeniden inşa etmekte ve tanımlamaktadır. Bu nedenle, üç yaklaşımın malzemesini, yöntemlerini ve saptamalarını birleştirme girişimi, hem olgunun üç aşamasını birbiri ardına getirerek bütünleştirme, hem de birbirini tamamlayarak olgunun gerçekliğine dair, yeni ve belki de daha bütünlüklü bir model oluşturma sonucuna yol açabilir.

Yukarıda adı anılan üç yaklaşımdan ilk ikisinin yer aldığı kaynakların Türkçede bulunmaması nedeniyle ve oluşturulmaya çalışılacak modelin dayanak noktalarının topluca görülebilmesi amacıyla adı anılan çalışmaları kısaca tanıtmamızın yararlı olacağı düşünülmüştür.⁴

* Prof. Dr., Yeditepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Tiyatro Bölümü.

¹ Pickard-Cambridge, Sir Arthur, *Dithyramb Tragedy and Comedy*, Second Edition, Oxford University Press, 1962.

² Nicoll, Allardyce, *Masks Mimes And Miracles, Studies In The Popular Theatre*, Cooper Square Publishers Inc., New York, 1963.

³ Thomson, George, *Tragedyanın Kökeni-Aiskhylos ve Atina*, (Çev. Mehmet H. Doğan), 2. basım, Payel Yayınevi, İstanbul, 2004.

⁴ Türkçede tiyatronun doğuşu üzerine ayrıntılı bilgi için bakınız: Prof. Dr. Sevda Şener, *Tiyatronun Kaynağına İlişkin Kuramlar*, Tiyatro Araştırmaları Dergisi, Dramatik Köylü Oyunları Özel Sayısı, A.Ü. Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi, Tiyatro Araştırmaları Enstitüsü, Yıl: 1975, Sayı: 6, Ankara, 1977, s. 23-48. Prof. Dr. Sevda Şener'in bu çalışmasında Nicoll ve Thomson'un çalışmaları içerilmediği için de burada tanıtılması gerekli görülmüştür.

Sir Arthur Pickard-Cambridge ve *Dithyramb, Tragedy and Comedy*

Yazılı metinleri kullanarak tiyatronun kaynağını açıklamaya çalışan yaklaşımın en yetkin, ayrıntılı ve titiz örneği olarak Sir Arthur Pickard-Cambridge'in *Dithyramb Tragedy and Comedy* adlı yapıtını ele almak yanlış olmayacaktır.⁵ Sir Pickard-Cambridge, bir arkeolog titizliğiyle tiyatronun Antik Yunan'da doğduğu kabul edilen İ.Ö. 7. yüzyıla tarihlenen kaynaklardan başlayarak ortaçağın sonlarına kadar uzanan tüm yazılı kaynakları kronolojik bir sırayla ve birbirleriyle karşılaştırmalı olarak ele alır ve tiyatronun doğuşuna dair tartışmaları bu kaynakların ışığında teker teker açıklığa kavuşturmaya çalışır.

Kitabına başlık olarak aldığı üç formdan ditrambos koroları hakkındaki incelemelerinin sonuçlarını Pickard-Cambridge şu cümlelerle özetler:

“Böylece ditrambosun tarihi bir parça şaşkıncu ve düş kırıklığı yaratan bir olgu haline gelir. (...)

Gerçeklerimizi, esas olarak, eleştirel ve tarihsel kapasitelerine güvenmenin olanaklı olmadığı yazarlara dayandırmak zorunda olmamız da tatmin edici değildir. (...)

Daha da az tatmin edici olan bir başka nokta da, klasik dönemde, ditrambos şarkılarını, dinsel bir kutlama biçimi olarak kabul eden bir ruha dair elimizde somut hiçbir kanıt bulunmamasıdır. (...) Görebildiğimiz kadarıyla sözlerin önemsiz ve yozlaşmış bir hale gelmesiyle, dinsel önem ditrambos şarkılarını oldukça hızlı bir biçimde terk etmiş ve ditrambos, on dokuzuncu yüzyılda Oratoryo ne ise, onun gibi 'konser müziği' denebilecek bir konuma gelmiştir. Kendi tarihinin son aşamalarında oldukça din dışı bir niteliğe kavuşmuş görünmektedir. (...)"⁶

⁵ Pickard-Cambridge, Sir Arthur, *Dithyramb Tragedy and Comedy*, Second Edition, Oxford University Press, 1962.

⁶ A.g.e. s.58-59

Sir Pickard-Cambridge, kitabının başlığında yer alan ikinci form olan tragedya ile ilgili bulguları da şöyledir:

“Yazılı kanıtlardan yola çıkarak varabileceğimiz tek geçerli sonuç şudur: bir yandan, hem ciddi, ağırbaşlı, hem de grotesk unsurların içinde yer aldığı, farklılaşmamış olan bir gösterim bir zamanlar var olmuş olabilir- böyle bir gösterim modern Yunan dünyasının bir kısmında hâlâ sürmektedir (ya da yakın zamanlara kadar süregelmiştir); öte yandan da, böylesi bir gösterimin varlığını kanıtlayacak yeterli kanıt yoktur, çünkü gelenek pekâlâ Aristoteles’ten yapılan çıkarımlara dayanıyor olabilir ve klasik dönemde komedy için kullanılan, trygoidia sözcüğü, , ama kesinlikle ondan türememiş olan ve kuşkusuz ondan daha erken bir dönemde kullanılan, tragoidia adına dayanan, muhtemelen sadece bir parodi-sözcüğüdür.”⁷

“Tragedya’nın babası” ve “ilk oyuncu” olarak kabul edilen Thespis hakkında vardığı sonuçları ise Sir Pickard-Cambridge şöyle özetlemiştir:

“Öyleyse Thespis hakkındaki gelenek ne anlama gelmektedir? Sadece şunları söyleyebiliriz: Aristoteles’in ardından gelen yazarların ortak inancıyla [Thespis] tragedyanın yaratıcısıdır; daha sonra bu saptamanın, (muhtemelen Aristoteles’in kendi ifadesine dayanarak) geliştirilmesiyle, [Thespis], korodan ayrı olarak, önceden kaleme alınmış bir prolog ve tiradlar söyleyen bir oyuncuyu tragedyaya sokmuştur; ilk gösterimini muhtemelen Icaria’da ve sonbaharda gerçekleşmiştir; ilk ödülünü yaklaşık olarak İ.Ö. 534’te Atina’da kazanmış ve bu muhtemelen Kent Dionisia’sında, ilkbaharda gerçekleşmiştir; dramatik yarışmalar düzenlenmeye başlanmadan önce de orada [Atina’da], İ.Ö. 560 gibi erken tarihlerde gösterimlerini sunuyor olabilir; yüzün gizlenmesiyle ilgili bazı deneylerin yapılması ona [Thespis’e] atfedilmektedir; yapıtlarının form ve biçimine dair saptamalar muhtemelen Arisroteles’in tragedyanın gelişimine dair yorumlarına dayanmaktadır; (...) Bu geleneğin dışında arkeolojik kanıtlar, Thespis’in döneminde yapılan bazı gerçek

⁷ A.g.e. s.76

gösterimlere işaret etmektedir ve bu kanıtlar hem şişman adamlar korosunun yer aldığı bir Dionisos oyununu, hem de maenadların yer aldığı bir Pentheus oyununu tamamen inanılır kılmaktadır.”⁸

Sir Pickard-Cambridge, kendi tabiriyle “uzun araştırmalarının sonucunu kısaca özetler”⁹ ve Dionisos’a tapınmanın Minos dönemine kadar uzandığını, İ.Ö. 7. ve 6. yüzyılda görülen Dionisos kültlerinin yeni yaratımlar değil, eski kültün yeniden canlandırılması olduğunu belirtir. Bu konudaki en eski örnek olan, İ.Ö. 7. yüzyılın ortalarına tarihlenen Archilochos’un ditrambos korosunun, Dionisos bereket kültüyle ilişkili olduğunu, satirler ya da şişman adamlar korosuyla sunulduğunu belirtir. Gelişmedeki ikinci adımı oluşturduğu kabul edilen Arion’un ise korobaşından farklı olarak koro parçalarını geliştirdiğini ve bunların da yine “şişman adamlar ya da kıllı satirler tarafından” sunulduğunu ve “bunların keçilere benzerliği dolayısıyla ‘trajik’ adını aldığı”¹⁰ nı ekler. Gelişmedeki üçüncü adım olarak nitelenen Sicyon’lu Klisthenes’in Adrastus’un anısına söylenen şarkıları alıp Dionisos’a çevirdiğini (bunu kahraman mitinden Dionisos kültüne geçiş olarak değerlendirmektedir), bunların da yine “muhtemelen şişman adamlar ve satirler tarafından” sergilendiğini belirtir. Aynı geleneğin Thespi’le de sürdüğünü söyledikten sonra, ayrı bir tür olarak kabul edilen satir oyunlarında da “(kıllı ya da düz) maskeler takmış, hayvan kulaklı, kalkık burunlu satirlerin şarkı söyledikleri”ni, bunun İ.Ö. 5. yüzyılın başlarına kadar sürdüğünü saptar. Sir Pickard-Cambridge’in geldiği son nokta ise şudur:

“Tragedyanın erken tarihi üzerine kanıtlarımız o denli zayıftır ki yapılacak herhangi bir yorum yetersiz kalmaktadır. Eğer şimdi, Persler Aiskhylos’un elimizde bulunan en eski tragedyası olarak kabul edilecekse, ilk yarışma ile arasında altmış yıldan fazla vardır. Persler, Aiskhylos tragedyasının bütün ağırbaşlılığına ve ihtişamına sahiptir bile. Buradan şişman adamlar ve satirlere uzanan çizgiyi görebilmek zordur.”¹⁰

Kitabının başlığında yer alan üçüncü form olan komedyya üzerinde yine aynı titizlikle duran Sir Pickard-Cambridge, çıkış noktası olarak Aristoteles’in *Poetika*’sını alır ve bu

⁸ A.g.e. s.88

⁹ A.g.e. s.129

¹⁰ A.g.e. s.130-131

yapıtın komedyaya hakkındaki maddelerinden birinden alıntı yaptıktan sonra (ch. v) bu maddeyi şöyle yorumlar:

“Son cümle hariç [bu alıntı], Aristoteles’in görüşüne göre, hakkında ayrıntılı bir bilgiye sahip olduğu komedinin öncesinde, içinde maskeler, prolog ve de bir sürü oyuncunun yer almadığı, daha erken döneme ait komik gösterimlerin bulunduğu ima eder olarak algılanmalıdır; fallik ve benzeri gösterimlere dair kayıtların incelenmesi böylesi bir görüşe ulaşmasına yol açacak verilere sahip olmuş olabileceğini göstermektedir.”¹¹

Hem Aristoteles’i hem de diğer yazılı kaynakları karşılaştırarak inceleyen Sir Pickard-Cambridge, Eski Komedyanın sanıldığı gibi Atina’da bulunan *kômos*’dan değil (çünkü *kômos*’un dramatik niteliği yoktur saptamasını yapar), “oldukça farklı bir tür gösterimden” türemiş olabileceğini ileri sürer. Bu farklı gösterim türünün kaynağı olarak da, Dor kavimlerinin arasında yaygın olarak bulunan Antik Yunan *mimus*’unu gösterir:

*“Bu gösterimler (hangi aşamada dans olmayı bırakıp oyunculuk haline dönüşmüş olurlarsa olsunlar), her halükarda, gerçekten tepeden tırnağa karaktere dayalı ve dramatik olmuş olmalıydılar ve eğer Attika komedyası bu ve aşağı yukarı buna benzeyen temsillerle, dramatik olmayan *kômos*’un birleşiminden türediyse, komedyanın içinde yer alan dramatik unsurun nereden geldiğine bir açıklama getirmiş oluruz.”¹²*

Bu gösterimleri, İ.Ö. 7. yüzyılın son yarısına tarihlenen Sir Pickard-Cambridge, bu görüşünü pek çok arkeolojik bulguyla kanıtlamaya girişir.¹³ Bu çabaları sırasında vardığı ilginç bir sonuç da tragedya, komedyaya ve satir oyunlarına ortak olarak kaynaklık edecek gösterilerin bulunduğunu saptamasıdır:

¹¹ A.g.e. s.134

¹² A.g.e. s.163

¹³ A.g.e. s.165-194

“Dolayısıyla, burada, daha sonra satir oyunu ve komedyaya haline dönüşmüş olabilecek, giysileri şişmanlatılmış dansçılar tarafından sergilenen mitolojik bir öyküyle gayet açık bir biçimde karşı karşıyayız. Pentheus öyküsünün tragedyaya ile olan kan bağı gibi bu öykünün de komedyaya için ilk örneksel bir önem taşıması, bana en azından olanaklı görünüyor.”¹⁴

Daha sonra komedyanın yapısal özelliklerinin dramatik Dor unsurlarıyla, dramatik olmayan Attika unsurlarının birleşmesinden nasıl oluştuğunu da irdeleyen Sir Pickard-Cambridge, yapıtının son bölümünde, hem ditrambos korolarının, hem tragedyanın, hem de komedyanın öncülü sayılabilecek Sicilya’daki Antik Yunan kolonisinde yaşamış olan Epicharmus’u inceler. Epicharmus’un yapıtlarında mitolojik burleskin, gündelik yaşamdan alınma, koral olmayan, tamamen dramatik sahnelerin İ.Ö. 6. yüzyılın son yarısında yer aldığını saptar.

Allardyce Nicol ve *Masks, Mimes and Miracles*

Arkeolojik buluntuları esas alarak, özellikle de popüler ve edebî olmayan, yazıya geçirilmemiş tiyatronun izini süren Allardyce Nicoll, *Masks, Mimes and Miracles* adlı yapıtında¹⁵, tiyatronun kökenlerini inceler ve vardığı ilk sonucu şöyle özetler:

“Bu dağınık verilerden ortaya çıkan temel bazı sonuçları kısaca özetlemek için şu anda biraz durabiliriz. Tabii ki mutlak kesinlik arz eden herhangi bir saptama yapmaksızın, Attika komedyasının ortaya çıkmasından hemen önceki dönemde, Dor halklarının yaşadığı farklı yerleşim merkezlerinde, kaba bir biçime sahip, popüler zevke uygun ve her zaman gürültücü bir neşe yaratmaya çalışan, bir tür taklitli fars gelişmiş olduğuna inanmamıza pekâlâ olanak vardır. Bu farsta temel malzeme muhtemelen mitoloji ve efsaneye dayalı burleskti ve özellikle de Herakles en beğenilen karakterdi. Herakles tipine ek olarak, sivri sakallı yaşlı adam, cadı görünümlü bir kadın, bir soytarı, bir doktor ve zaman zaman hırsız oynayan en az iki köleden oluşan bir dizi kalıp

¹⁴ A.g.e. s.173

¹⁵ Nicoll, Allardyce, *Masks Mimes And Miracles, Studies In The Popular Theatre*, Cooper Square Publishers Inc., New York, 1963.

rol kişisi olduğunu gözümüzün önüne getirebiliriz. Bu kişiler, 'Megara draması'nın (Yerel 'komedi'den ayırmak için Atina'da hemen her zaman böyle adlandırılıyordu), önde gelen rol kişileri idi.'¹⁶

İ.Ö. 7. ve 6. yüzyıllara tarihlenen heykelcikleri ve terracota vazo resimlerini inceleyen Nicoll, bu gösterimlerde temsil edilen öyküler, rol kişileri, temsil biçimi, vb. üzerinde ayrıntılı olarak durduktan sonra, bu gösterimler üzerine şu çok önemli saptamayı yapar:

"Profesyonellik, tiyatro dünyasında çok önemlidir ve tam olarak da bu profesyonel ton, söz konusu eğlence dünyası insanların çalışmalarındaki en önemli unsurdur ve hatta son günlerine kadar da mimusa belli çizgilerde yön vermeye yardımcı olmuştur bu kişiler. Akrobatik kıvraklıkları mimusun hiçbir zaman durağan olmamasının garantisi olmuştur. İçten bir biçimde eğlenceyi arayışları, hiçbir zaman sıkıcı olmamalarını, dinsel önyargılar ya da törensi olanın kendilerini hiçbir zaman engellememesini sağlamıştır. Eğlence dünyasının bu profesyonel insanları, her şeyden önce, sekülerizm [inanç dışılık] ve gülme hakkını savunmuşlardır. Kendilerini bağlı hissettikleri mimusun, tamamen yaşamın gerçekliğine uygun olmasını da istemişlerdir."¹⁷

Dor mimusunun, Antik komedyaya ve tragedyadan önemli bir diğer farkının da oyuncuların cinsiyetlerinde olduğunu belirtir Nicoll:

"Klasik Atina komedyasında ve tragedyasında hiçbir kadın sahneye çıkmıyordu; tüm Dionizyak gösterim bir erkek işiydi. Öte yandan, en erken çağlardan itibaren, erkek mimus oyuncularının yanı sıra kadın mimus oyuncularının da olduğunu biliyoruz (...)"¹⁸

Antik komedyaya ve tragedyaya öncesine dair araştırmalarını, Nicoll şöyle özetler:

¹⁶ A.g.e., s.29-30.

¹⁷ A.g.e., s.36.

¹⁸ A.g.e., s.36.

“Her ne kadar referanslar belirsiz, otoriteler dağınık da olsa, gördük ki, Attika dramının gelişiminden önce ve Epicharmus’un yapıtlarından bağımsız olarak, Dor halkları arasında teatral nitelikte, yaygın bir etkinlik bulunduğu inanmamız için yeterli neden bulunmaktadır.”¹⁹

“(…) eğer Epicharmus’un, eski mimusun doğaçlamaya dayalı ve kaba saba biçimlerini alıp, bunlara, uyumlu bir rafinelik ve edebi bir zarafet kazandıran en eski dramatik ozan olduğunu varsayarsak gerçeğe çok yaklaşmış oluruz”²⁰ saptamasıyla Epicharmus’u değerlendiren Nicoll, hem Antik tragedyanın, hem de Antik komedyanın öncülü olarak nitelendirdiği Dor mimusunun temel niteliklerini şöyle sıralar:

“Ancak, en arı haliyle Dor farsının kısa bir özeti şunları gösterecektir: Sparta, Megara ve diğer civar merkezlerde, koral olamayan ve dolayısıyla Attika komedyasından farklı, sadece Atina tiyatrosunu etkilemekle kalmamış, mimusun daha sonraki gelişiminin de temelini oluşturmuş olan bir oyun türü gelişmiştir. Bu fars tipi oyun, çoğu fallus takan, mitolojik burleskin yanı sıra gerçek yaşamdan sahneler sunan, grotesk bir biçimde giydirilmiş klişe rol kişileri kullanmıştır. Tümünde, muhtemelen diyaloglar doğaçlamaydı ve gösterimler de büyük bir olasılıkla İ.Ö. 5. yüzyılda profesyonel hale gelmişti. Aristofanes ve diğer Atinalılar, [bu oyunlarda] ahlakî olmayan bir zekâ bulduklarını iddia etmelerine ve hatta [bu oyunların] tekniğini kullanmalarına rağmen, onları aşağılayarak küçümsediler. (...) Popüler eğlence biçimlerinde hep bir bayağılık bulma eğilimindeyizdir, ama bu erken dönem farsı, muhtemelen, ‘edebi’ Aristofanes mizahı pasajlarından daha bayağı değildi.”²¹

Popüler ve edebî olmayan, yazıya geçirilmemiş tiyatronun tragedyaya ve komedyanın doğuşu öncesinden başlayan izlerini ortaçağa kadar süren Nicoll’ün vardığı sonuç şudur:

¹⁹ A.g.e., s.37.

²⁰ A.g.e., s.38.

²¹ A.g.e., s.38.

“Dikkate almaya çalıştığımız drama türlerinin tümünü birbirine bağlayan ortak nokta şudur: her biri, edebî komedyayı etkilemiş olsa bile, teatral ifade biçimi olarak ondan farklıdır. Sahnenin tanıdığı her olanaktan özgür bir biçimde yararlanmışlardır. Müzik, dans ve akrobasi, sıradan diyalogla iç içe geçmiştir. Dramatik ozan çoğunlukla geri planda durmuştur; taklide dayalı etkinlik tamamen doğaçlamaya dayalıdır. Tümü sıkı sıkıya yaşama bağlıdır. Tanrılar Olimpos’un yüce yollarından indirilmiş ve gündelik yaşamın grotesk bir biçimde algılanan karakterleriyle birlikte, bildiğimiz sokaklarda yürümüşlerdir.”²²

George Thomson ve *Aiskhylos ve Atina*

Ülkemizdeki ilk olarak 1990 yılında, özgün adı olan *Aiskhylos ve Atina*, on dört yıl aradan sonra da ikinci kez, alt başlık kullanılarak *Tragedyanın Kökeni*²³ adıyla yayınlanan yapıtının girişinde George Thomson, disiplinler arası bir çabanın neden gerekli olduğunu şöyle açıklar:

“Bazen, özellikle de son yıllarda, klasik çalışmalarda ileri araştırma olanaklarının sınırlı olduğu söylenmektedir. Ben, bu alandaki olanakların herhangi bir tarih ya da fizik bilimi alanındaki kadar sınırsız olduğuna inanıyorum; ama bunları kullanacak, zamanlarında işe yaramış fakat bugün içleri boşalmış olan geleneksel yöntemlerden kendimizi kurtarmak zorundayız. *Aiskhylos*’un sanatı, bütün sanatlar gibi, toplumsal evrimin bir ürünü olarak incelenmeli; bu amaçla, klasik araştırma yöntemlerinin bölünmeciliği ve klasik araştırma ile tarih bilimlerinin diğerleri arasındaki engeller ortadan kaldırılmalıdır. Eski usulde yetişmiş kimseler için zor bir iştir bu, ama girişilmelidir.”²⁴

Bu amaçla yola çıkan Thomson, yapıtının birinci bölümünde, antropoloji biliminin ışığında, insanın, sürüden kabileye doğru nasıl evrimleştiğinin genel bir dizgesini ortaya

²² A.g.e., s.78.

²³ Thomson, Gerorge, *Tragedyanın Kökeni-Aiskhylos ve Atina*, (Çev. Mehmet H. Doğan), 2. basım, Payel Yayınevi, İstanbul, 2004.

²⁴ A.g.e., s.23.

koyarak başlar işe. Bu dizgenin bir soyutlama olduğunu ve dolayısıyla her soyutlama gibi sadece gerçekliği kavrayabilmek için oluşturulduğunu, gerçekliğin kendisiyle kesinlikle karıştırılmaması gerektiğini, gerçekliğin çok daha karmaşık ve zengin örnekler sunduğunu belirterek derinleştirdiği çalışmasında klanın nasıl kabileye dönüştüğünü, Totemcilik, Dıştan Evlenme ve Mülkiyet başlıkları altında inceler:

“Kabile, düşük üretim düzeyinin koşullandırdığı bir işbölümü temelinde ilkel sürüden evrimleşmiş çok hücreli bir organizmaydı; bu evrimleşme dıştan evlenme kuralı ve totem tabusunca etkilenmiş, yansılama büyüsiyle desteklenmiş, ideolojik olarak da hayvan biçiminde kavranan atalara tapınma biçiminde yansıdı.”

Bu sistemin temeli işbirliğiydi. Bütün topluluğun birleşik çabası, topluluğu ancak varlığını sürdürebilecek düzeyde tutmak için gerekli olduğu sürece, birkaç kişinin, çalışmaksızın, başkalarının çalışmasıyla yaşamaya olanaksızdı; tek toplumsal eşitsizlikse, kişinin kendi değerleriyle kazandığı saygınlıktı.”²⁵

Bu dönüşümün Antik Yunan kültüründeki karşılıklarını da hem tarihsel, hem de dilbilim verileriyle göstermeye çalışan Thomson, daha sonra, üretim araçları (esas olarak da o zamanki tek üretim aracı olan toprak) üzerindeki özel mülkiyetin, yukarı avcılıkta ok ve yayın bulunmasıyla başlayan ve yüzlerce yıl süren gelişimi sonunda bireysel özel mülkiyetle sonuçlanan çizgisinin Erken Yunan tarihinde nasıl gerçekleştiğini Kabileden Devlete adını verdiği ikinci bölümde²⁶, Monarşi, Aristokrasi ve Tiranlık alt başlıklarında ayrıntılı olarak irdeler.

Dramanın Kökeni adını verdiği üçüncü bölümün²⁷ ilk alt başlığı ise Erginleme adını taşımaktadır. Özel mülkiyet öncesi toplumlarda, toplumsal üretkenliğin artmasıyla toplumda yaşlar arasında da bir işbölümünün nasıl oluştuğunu anlatır Thomson. Burada ortaya koyduğu dizgeye göre, klanda (ve daha sonra klanların bir araya gelmesiyle oluşan kabilelerde de), henüz üretim etkinliğinde yer almayan, ama geleceğin üreticileri haline gelecek olan çocuklar, toplumsal üretimin asal gücü olan yetişkinler ve yine üretim etkinliğinde artık yer almayan ama bilgi ve deneyimleriyle hem toplumsal üretimin sürekliliğini hem de tüm toplumsal

²⁵ A.g.e., s.33.

²⁶ A.g.e., s.75-112.

²⁷ A.g.e., s.113-212.

kurumlar ve ideolojinin yeniden üretimini sağlayan yaşlılar arasında bir işbölümü oluşmuştur. Bu işbölümüne göre bir klan üyesi yaşı ilerledikçe bu üç aşamayı, her aşamada yerine getireceği işlevlere bağlı olarak sınındığı geçiş törenleri ile yaşar. Kolaylıkla görülebileceği gibi bu aşamaların içinde en önemlisi klanın tüm üretim ve toplumsal düzen bilgisinin yeni klan üyesine aktarıldığı ve sınındığı çocukluktan yetişkinliğe geçiştir ki “erginleme” başlığı tam olarak da bu geçişi tanımlamak üzere kullanılmaktadır. Yetişkinlikten yaşlılığa geçiş ise klan üyesinin aktif üretim sürecinden kopup bu sürece bilgi ve deneyim birikimiyle dolaylı bir katkı sağladığı için göreceli olarak daha yumuşak, daha kendiliğinden ve bir anlamda da daha az önemli bir geçiş olarak nitelenebilir. Klan üyesinin ölümü ise, gerçek yaşamdaki işbölümünün toplumsal ideoloji açısından bütünlüğünü sağlayan dördüncü bir aşamaya geçişi olarak yorumlanmaktadır ki bu da kökeni animizm ve totemcilikte bulunan “ata”lık aşamasına geçiştir. Thomson’ın, klanın temel besin kaynağından evrimleşerek oluştuğunu belirttiği klan totemi, topluluğun kabileye doğru dönüşümüyle birlikte, “ata”ları kapsayan insan biçimli totemler haline dönüşmüştür. Sonuç olarak Thomson’ın ortaya koyduğu dizgeye göre, çocukluk, yetişkinlik, yaşlılık ve atalıktan oluşan dört aşamalı bir geçiş ve erginleme modeli oluşmaktadır.

Thomson’a göre, bu aşamalar arasındaki geçiş, yaşlılıktan atalığa geçişteki yaşamın sona ermesi anlamındaki ölüm gerçekliğinden yola çıkarak şu şekilde gerçekleşir:

“Çocuk ergenlik çağına erişince, bir çocuk olarak ölür ve bir erkek ya da bir kadın olarak yeniden doğar. Yetişkin de aynı biçimde bir yaşlıya dönüşür; ölümden yaşlı en yüksek mertebeye yani totem atalar aşamasına girmiş olur, oradan da zamanı gelince bu çevrimin tümünden yeniden geçmek üzere yeniden doğar. Doğum ölümdür, ölümse doğum.”²⁸

Thomson, daha sonra bu yapının, özel mülkiyetin evrimleşmesi ve dolayısıyla toplumsal üretkenliğin artmasıyla klanın (ve kabilenin) tümünü kapsamaktan uzaklaşıp, ortaya çıkan yeni toplumda “gizli cemiyetler”in içinde nasıl var olmaya devam ettiğini anlatır ve bunun Eski Yunan’daki karşılığı olarak da Dionisos kültürünü işaret eder:

²⁸ A.g.e., s.113.

“Yani, mistik öğretisi, her noktada, kabile erginleme kalıbını yeniden üretir. Aynı zamanda, eski kalıba yepyeni bir anlam yüklenmektedir. Myster’lerde, yaşama bir hazırlık olarak tasarlanmış bir tören, ölüme hazırlanmaya dönüşmektedir. Bütün mistik dinlerin özü buradadır. İnsanın dış dünyaya bakışındaki bu derin değişiklik nasıl ortaya çıktı? Dionysos myster’lerini anlama girişimizden sonra kendimize soracağımız soru budur.”²⁹

“Dionysos” alt başlığında³⁰ erginleme kalıbının ve töreninin Dionizyak *thiasos* içinde nasıl gerçekleştiğini ve özgün niteliklerini ayrıntılı olarak inceleyen Thomson, şu noktaya dikkati çeker:

“Bu thiasos’ların dikkate değer bir özelliği, başlarındaki rahip dışında, üyelerinin kadınlarla sınırlı olmasıdır.”³¹

“Orfecilik” alt başlığında³² da Dionisos kültürünün kırsal niteliğinden nasıl sıyrılıp, ortaya çıkan yeni kent devletlerinde nasıl bir sınıfsal nitelik kazandığını irdeler Thomson ve şu saptamayı yapar:

“(…) Orfeciler, çok eski zamanlardan gelen aristokrat ahlak yasasına bir meydan okumayı başlattılar. Umut tehlikelidir, sevgi tehlikelidir, çok fazla şey için çabalamak tehlikelidir, tanrılara özenmek tehlikeli; her şeyde ölçülü ol, elindekiyle yetin. Orfeciler insanları bu korkak ve sindirici bağlardan kurtarmışlardı. Ellerindekiyle yetinemezlerdi, çünkü ellerinde hiçbir şey yoktu; umutlarıysa arzuları kadar sonsuzdu. Tüm yaşam çaba ve savaşımdı ve insan, yarışı yatar ki cesaretle koşsun, bunda acizlik ya da haysiyetsizlik diye bir şey yoktur, tersine zaferin ödülünü kazanabilir ve bir tanrı olabilirdi.”³³

²⁹ A.g.e., s.143-144.

³⁰ A.g.e., s.145-165.

³¹ A.g.e., s.164.

³² A.g.e., s.166-178.

³³ A.g.e., s.178.

“Dithyrambos” alt başlığında³⁴ ise Thomson, tragedyanın (dolayısıyla bir anlamda tiyatronun) kökeninde yer aldığı düşünülen ditrambos korolarının ilkel klanın erginleme törenlerinden nasıl evrimleştiğini inceler ve şu sonuçlara ulaşır:

“Bu yüzden öyle görünüyor ki, Dithyrambos başlangıçta kadınların Dionizyak thiasos’una aitti. (...)

Dithyrambos’un bir sanat biçimi olarak evrimindeki ilk aşama, kadınların toplumsal konumlarının çöküşünün ardından thiasos’un çöküşüydü. İkinci aşamayaysa, bir alay ilâhisi olarak söyleneceği yerde, bir atlarda sabitleştirildiği ve böylece stasimon ya da ayakta söylenen şarkı –aslında bir “durak” haline geldiğinde ulaşıldı. (...) Bu stasimon’un temasının ne olduğu sorulursa, hiç kuşkusuz ilk olarak, başlamak üzere olan ayine eş düşen bir mit –Dionysos’un acısı- olması gerekirdi. Son olarak koronun yöneticisinin tanrıyı kişileştirdiğini düşünmek için neden olduğuna göre, burada tören dramasının tohumunu buluruz açıkça. Dithyrambos’un yöneticisi, korosuyla uygun biçimde konuşmaya başlayınca, Dithyrambos bir acı çekme oyunu (passion play) oluyor. Aristoteles’in de söylediği gibi, tragedya sanatı “Dithyrambos önderlerinden” evrimleşmiştir.”³⁵

İlkel ditrambosun bu aşamada ikiye bölündüğünü ve bir biçiminin müzikal açıdan gelişerek gelişmiş ditrambos korolarına yol açtığını belirten Thomson ikinci biçiminin ise tragedyaya olmaya yöneldiğini belirtir:

“Ötekinde sözler kendilerini müzikal kabuğundan sıyracak kadar egemen duruma geldi, başkan bir oyuncu oldu, sonra oyuncu ikileşti, sonunda da üçleşti. Fakat kanatlandıktan çok sonra bile, bir zamanlar içinde gizlendiği krizalitin parçaları tragedya sanatına bağlı kaldı. Kanıtların gözden geçirilmesinden anlaşılıyor ki, ön oyunun (prolog) eklenmesinden önce (erken bir yenilikti bu) tragedya gösterimleri, orkestraya giriş ya da çıkışında koronun söylediği parçayla başlar ve biterdi. Bu iki ögede, pompé ve kômos’un son

³⁴ A.g.e., s.179-187.

³⁵ A.g.e., s.186-187.

kalıntılarını fark edebiliriz; aynı mantıkla, bu biçimde başlayan ve biten gösterimin, kökeninde ve özünde bir agon –bir sına ya da yarışma, yaşamı yenileyen bir temizlenme ve arınma olduğu sonucuna ulaşırız.”³⁶

“Tragedya” alt başlığında³⁷ Thomson, ilkel ditrambos ile Aiskylos tragedyası arasındaki yaklaşık yarım yüzyıllık (İ.Ö. 550- 490) zaman dilimini inceler ve bu incelemeleri sonucunu, tragedyanın (dolayısıyla bir anlamda tiyatronun) kökeni konusundaki şu saptamasıyla sonuçlandırır:

“Bu noktaya kadar tartışmamız şöyle özetlenebilir. Dionizyak thiasos, kabile toplumunun geç evrelerinde içinden geliştiği totemci klanın yapı ve işlevini değişmiş bir biçimde sürdüren bir gizli büyü cemiyetiydi. Bir erkek rahibin önderliğinde kadınlardan oluşuyordu. Onun erginlemeden gelen töreni üç öge içeriyordu- cümbüşlerde açık kırsal alanlara çıkış, bir kurbanın parçalanıp yendiği bir kurban kesme ve utkulu bir geriye dönüş. Bu dinsel tören, Dionysos’un acısının miti olarak yansıtılıyordu. İşlevi toprağın bereketini arttırmak olduğu için, yalnızca köylüler arasında sürüp gitti, böylece daha ileri bir aşamada toprak sahibi soyluluğa karşı halk hareketiyle yakından özdeş duruma geldi. Yunanistan’ın bazı bölgelerinde erkek ve kadın cinslerin toplumsal ilişkilerindeki değişmelere bağlı olarak tören, erkeklerin kontrolüne geçti ve daha ileri bir değişikliğe uğradı. Gizli olmaktan çıkıp dağılmaya başladı. Cümbüş alayında söylenen şarkı, bir ilâhi oldu, bu da Peloponnesos’ta hızla gelişti; kurban töreni bir acı çekme-oyunu oldu, daha çok da, geç başlamasına karşın halk hareketinin daha ileri gittiği Attika’da gelişti. İlkinden dithyrambos orta çıktı, ikincisindense tragedya. Her ikisi de tiranlar tarafından kentlileştirildi ve bilerek yönlendirildi, ilki aristokratik liriğin etkisi altında olgunlaştı. Böylece, tartışmamıza geriye doğru bakarken, kesinlikle diyebiliriz ki, tragedya sanatı, uzaktan fakat dolaysız olarak ilkel totemci klanın dinsel yansılama töreninden gelmiştir; evrimindeki her aşama, toplumun kendisinin evrimiyle koşullanmıştır.”³⁸

³⁶ A.g.e., s.187.

³⁷ A.g.e., s.188-209.

³⁸ A.g.e., s.209. Vurgulama tarafımdan yapılmıştır.MB.

“Aiskylos” başlıklı dördüncü bölümde³⁹ ise Thomson, ilkin “Demokrasi” ve “Atina ve Pers Eli” alt başlıklarında Aiskhylos’a uzanan sürecin siyasal gelişmelerini ve toplumsal çözümlerini sunar. Daha sonra bu çözümlerinin Aiskhylos tragedyalarına nasıl yansıdığını ise “Dörtleme”, “Oresteia”, “İlk Oyunlar” ve “Prometheus” alt başlıklarında ayrıntılı bir biçimde inceler. “Aiskhylos’tan Sonra” alt başlığında da tragedyanın Sofokles ve Euripides’te toplumsal gelişmeler ışığında nasıl geliştiğini ele alan Thomson, yapıtının son bölümünde “Acıma ve Korku” alt başlığında *katharsis* kavramını yorumlar.

Farklılıkları

Bu üç çalışma, öncelikle yaklaşımlarında temel aldıkları, yorumlarını üzerine kurdukları malzemenin seçimiyle farklılaşmaktadırlar. Sir Pickard-Cambridge tümüyle yazılı verilerden yola çıkarken, Nicoll yazılı verilerin dışına çıkarak arkeolojik buluntulara dayanmayı seçmektedir. Thomson ise disiplinler arası bir yaklaşımı çıkış noktası olarak aldığı için antropoloji, etnoloji ve siyasi ve ekonomik tarihin verilerini yaklaşımına esas olarak almaktadır.

Temel alınan malzemenin seçimindeki bu farklılık doğal olarak yaklaşımlarındaki farklılıktan kaynaklanmakta, ele aldıkları süreci farklı malzemeyle tanımlamanın yanı sıra farklı aşamalarına ışık tutmaları sonucuna da yol açmaktadır.

Şöyle ki, Nicoll yazılı olmayan arkeolojik buluntuları esas aldığı için tiyatrunun doğuşunun ilk evrelerine dair bir yaklaşım sergilemektedir. Sir Pickard-Cambridge ise yazılı malzemeyi çıkış noktası olarak aldığı için tiyatrunun doğuşunun, daha sonraki bir aşamada oluşturulan yazılı metinlere nasıl yansıdığına ek olarak, doğuşu izleyen dönemlerde nasıl evrimleştiğinin üzerinde de durmuş olmaktadır. Thomson ise, bir yandan, diğer ikisinin ortaya koyduğu tabloyu antropoloji, etnoloji ve siyasi ve ekonomik tarihin verileriyle anlamlandırmaya ve nedenselleştirmeye çalışırken, öte yandan da tiyatrunun bu veriler ışığında bizim bu gün tanıdığımız tragedyaya (Aiskhylos tragedyasına) nasıl dönüştüğünü tartışıyor olmaktadır. Bir bakıma Thomson, diğer ikisinin ele aldığı evrelerin öncesi ve sonrası üzerine odaklanmış olduğu izlenimini vermektedir. Bu nedenle tiyatrunun doğuşunun farklı evreleri üzerinde durduklarını söylemek çok yanlış olmayacaktır.

³⁹ A.g.e., s.213-400.

Ele aldıkları farklı malzemeleri de, her üç çalışma farklı yöntemlerle yorumlamışlardır. Sir Pickard-Cambridge, yazılı metinleri öncelikle kronolojik açıdan konu edindiği olguya yakınlığı ile ele almış ve bir bakıma gerçeğe ne denli sadık olduğu konusunu tartışmıştır. Bu tartışmada kullandığı önemli bir araç ise dilbilim verileridir. Sir Pickard-Cambridge'in yaklaşımı bu nedenle yazılı metinler üzerinden gerçekleştirilen bir arkeolojik kazı olarak nitelendirilebilir. Nicoll'un yöntemi ise benzer bir yaklaşımın biraz daha yorumlamaya yönelik bir çeşitlemesi olarak göze çarpmaktadır. Nicoll'un yönteminde yorumlamaya ağırlık vermesinin nedeni ise ele aldığı malzemenin yazılı olmamasıdır. Nicoll, bu yöntemiyle belirli saptamalar yapmasının yanı sıra daha çok bir resim çiziyor gibidir. Öte yandan Thomson ise, disiplinler arası yaklaşımıyla, öncelikle, bu alanda yapılmış diğer çalışmalarla (dolayısıyla özellikle Sir Pickard-Cambridge ile) tartışmaya girişiyor izlenimi vermektedir. Şöyle ki bu tartışmayla diğer yaklaşımların zayıf yönlerine işaret ederek, bu zaafın başka disiplinlerden aktarılacak verilerle giderilebileceği savına dayanarak ilerleyen Thomson, bir anlamda hem Sir Pickard-Cambridge'in, hem de Nicoll'un verilerini tartışmaktan çok yorumluyor gibidir.

Vardıkları sonuçlar bakımından farkları da şöyle özetlenebilir: Nicoll, tiyatrunun kökeninde ritüelistik verilerin evrimleşmesiyle ortaya çıkan Dor mimusu olduğunu, çok altını çizmeden de olsa ileri sürmektedir. Sir Pickard-Cambridge ise Nicoll'un de ifade ettiği resme kuşkuyla yaklaşmakta, verilerin yanıltıcı olabileceği üzerinde durmakta, bu verileri reddetmemekle birlikte Eski Yunan'da görülen şekliyle tragedya ve komedyayı açıklamakta yetersiz kaldığını ileri sürmektedir. Thomson ise tiyatrunun doğuşundaki tarih boyutunu öne çıkarmaktadır. Diğer ikisinin üzerinde durduğu malzemeyle esas olarak ilgilenmeyen Thomson, siyasi, toplumsal ve ekonomik tarihin (ve tarih öncesinin de) tiyatrunun doğuşuyla ilgisi üzerinde durmaktadır.

Ortak Yanları

Üç yaklaşımda da ortak olarak bulunan noktalar esas olarak içeriğe ilişkindir. Farklı malzeme ve yöntemleri kullanmalarına rağmen üç yaklaşıma göre de, Eski Yunan'da, İ.Ö. yedinci yüzyılda, tragedyanın var oluşundan çok önce, ilkel ditrambosla çağdaş, zaman zaman onunla iç içe geçen, zaman zaman da ondan ayrı olarak var olan, tüm Yunan dünyasına yayılmış, bir dramatik etkinlik mevcuttur. Bu etkinlik esas olarak Dor niteliklidir. Hem büyüsel, hem de eğlendirici bir nitelik taşıyan bu etkinliğin inanca dair bir boyutu olmasına rağmen toplumsal üretkenliğin artmasıyla daha sanatsal nitelikler kazanmıştır. Ancak büyüsel

niteliklerini, en azından gelenek çerçevesinde tümüyle yitirerek bağımsızlaşıp sanatlaşmamıştır da. Başlangıçta yazılı olmayan bu etkinlik, kısa kısa parçalardan oluşmaktadır ve doğaçlamaya dayalıdır. Kostümle şişmanlatılmış erkek oyuncular kullanmış, efsaneleri ve mitolojik konuları hafife almıştır. Günlük yaşamdan sahneler de içermiştir. Profesyonel oyuncularca da sergilenmiş, zaman zaman kadın oyuncular da kullanmıştır. Kendine özgü karakteristik rol kişileri geliştirmiştir. Dili oldukça kaba, gündelik bir dildir ama zekice buluşlarla bezenmiştir. Genel havası dindışıdır. Korolu ya da korosuz olabilir, müzik, dans ve akrobasiye bolca yararlanmıştır.

Üç yaklaşım da, İ.Ö. yedinci yüzyıldaki bu dramatik etkinlikle, İ.Ö. beşinci yüzyılda, Aiskhylos, Sofokles ve Euripides'te gördüğümüz ve Aristoteles'te tanımlanan ve incelenen şekliyle Yunan tragedyası arasındaki bağlantıyı açıklamaya çalışmışlardır. Doğal olarak her üç yaklaşımın da üzerinde durduğu temel sorun, oldukça "hafif" bir havası olduğu konusunda anlaştıkları bu dramatik etkinliğin nasıl olup da "korku ve acıma" uyandırması beklenen, ağırbaşlı Yunan tragedyasına dönüştüğüdür.

Önerilen model işte bu soruya yanıt aramaktadır.

Bir Model Önerisi

Nicoll'ün yazılı metinler öncesi, arkeolojik malzemeyi yorumlayarak oluşturduğu kurgusal resimle, Sir Pickard-Cambridge'in yazılı malzeme üzerinden oluşturduğu karşılaştırmalı ve dilbilimi de kullanan saptamalarını ve Thomson'ın, antropoloji ve etnolojiden yola çıkarak toplumların tarih öncesinden tarihe geçişlerini ve bunun Eski Yunan toplumundaki gerçekleşme biçiminin izini süren ve bu çizgiyi tragedyaya bağlamaya çalışan Eski Yunan siyasi, ekonomik ve toplumsal tarihini temel alan disiplinler arası yaklaşımını bir araya getirmeye girişildiğinde şöyle bir birleşim ve model önerisi ortaya konabilir:

Eski Yunan toplumu özel mülkiyetsiz, kabile toplumundan dönüşerek kent devletleri haline gelmiştir. Bu dönüşüm süreci aynı zamanda Eski Yunan'da özel mülkiyetin ve sınıflı toplumun ortaya çıkma sürecidir. Bu sürecin ürünlerinden biri de tiyatrodur. Dolayısıyla özel mülkiyetin ve sınıflı toplumun ortaya çıkma sürecine yakından bakmak, tiyatronun doğuşu sürecine ışık tutabilir.

a. Model

Kabile yaşamında, üretimin temelini, besin toplayıcılık, avcılık, çobanlık ve tarım oluşturmaktadır. Başlangıçta çeşitli basit gereçlerle sürdürülen avcılıkta, ok ve yayın bulunması ve kullanılmaya başlanması, kolektif tüketim sürerken, üretimde bireyselliğin yolunu açabilecek bir adımdır. Henüz tohum halindeki bu adım, üretim düzeyindeki düşüklük ve toplumsal işbölümünün gelişmemiş olması nedeniyle gelişmemiştir. Ancak, klan düzeyinde kadınlar, erkekler ve kuşaklar arasındaki işbölümünün, kabile düzeyinde ise değişik klanlar arasındaki işbölümünün gelişmesiyle birlikte, bu tohum da gelişmeye başlamıştır. Çobanlığın gelişimiyle, avcılarının önce çobanlar, sonra da otlakları koruyan savaşılar haline dönüşmesi, böylelikle dişi egemenliğine dayalı toplumsal yapıdan erkek egemenliğine dayalı toplumsal yapıya geçilmesi, askerî şeflere ve savaşçılara verilen payların önce artması sonra kalıcı olmaya başlaması özel mülkiyetin doğuşundaki adımlar olmuştur. Söz konusu payların başlangıçta sadece yiyecekte bulunması, sonra taşınabilir ganimete-hayvana- dönüşmesi, daha sonra otlak olarak verilen topraklar olması, en sonunda da tarıma geçişle, bu topraklarda tarım yapılmaya başlanması ve böylelikle üretim aracı mülkiyeti haline dönüşmesi, üretim araçları üzerindeki özel mülkiyetin gelişmesini tamamlamasıdır. Üretim araçları üzerindeki özel mülkiyetin ortaya çıkması, toplumsal üretkenliğin daha önceden hayal bile edilemeyecek bir düzeyde artmasına yol açmıştır.

Bu artış kabilenin yapısına büyük bir devingenlik getirmiş ve giderek o yapıyı parçalamıştır. Kabilenin yapısındaki bu parçalanma, onun ideolojik ifadesi olan her türlü ritüelistik törenin de parçalanması sonucunu doğurmuştur.

Çoğaltma törenleri, büyüsel av provaları, ataya tapınma, erginleme törenleri, ortak yemek, tarım büyü gibi adlarla anılan ritüelistik törenler kabilenin her türlü bilgi ve deneyim birikiminin, algı ve düşünce biçimiyle harmanlanarak yeniden üretildiği, sonraki kuşaklara aktarıldığı, yinelenerek topluluğun ve onu oluşturan bireylerin güçlerinin tazelendiği, kısacası o topluluğu ve bireylerini oluşturan törenlerdir.

Ritüelistik törenlere yakından bakıldığında, bunların tümünün doğada (örneğin mevsimlerin döngüsünde) bulunan ÖLÜM-ARINMA-YENİDEN DOĞUM üçlü yapısını taşıdıkları, bir anlamda da yeniden ürettikleri görülmektedir. Öte yandan, bu törenler birbirine karşıt pek çok öğeyi bir arada barındırmaktadır. Bu karşıt öğeler bir arada bulunmak zorundadırlar çünkü topluluğun düşük üretim düzeyi, bunlardan herhangi birinin diğerine üstünlük sağlayıp tümlüklü yapıyı parçalamasına izin vermemektedir. Ritüelistik törenlerde yer alan bu karşıt öğelerin bazıları şöyle sıralanabilir: bilim-inanç, rasyonel-irrasyonel, büyü-

teknik, kutsal-profana, töreni-sıradan, söz-devinim, ekspresif (estetik)-enstrümantal (teknik), eğitici-eğlendirici, kışkırtıcı/uyarıcı-örgütleyici/düzenleyici, vb.

Dolayısıyla, kabile ve ideolojisi, yapısal olarak, içinde birbirine karşıt, en azından birbirinden farklı öğeler barındırmaktadır ve bu yapının yansıması ise ÖLÜM-ARINMA-YENİDEN DOĞUM üçlü döngüsüdür. İş bölümünün gelişmesi, üretkenliğin artması ve özel mülkiyetin yavaş yavaş oluşması sonucunda, kabilenin çözülmesi süreciyle koşut olarak, ritüelistik törenler de çözülmeye ve barındırdığı karşıt nitelikli öğeleri yavaş yavaş serbest bırakmaya başlamışlardır.

İşte bu çözülme sürecine yakından bakılacak olursa, tiyatrunun nasıl doğduğu görülebilecektir.

Kabilenin çözülmesine doğru giden süreçte, son aşamada, üretkenlikteki artış ve kullanılan yeni teknikler nedeniyle ritüelistik törenlerin başat niteliği olan “pratik yarar”ı yitirmeleri nedeniyle, tarım büyümesi törenlerinin içerdikleri inançlardan mitolojiler ve misterler doğmuş, bunları gerçekleştiren büyücü-rahipler ise gizli tarikatlara dönüşmüşlerdir. Bu gizli tarikatlar, ritüelistik törenlerin üçlü döngüsünü ve kendi içine kapalı, bütünlüklü geleneğini topluluğun tümü yerine sadece kendi içlerindeki özel törenlerde yeniden üretmeye devam etmişlerdir.

Çözülme sürecinin ilk adımı ise, giderek daha fazla önem kazanan savaşçıların ve askerî şeflerin, toplumsal bölüşümden kalıcı paylar edinmeye başlamaları sonucunda askerî krallıkların kurulmasıdır. Bu adımın ritüelistik törenlerin çözülmesindeki karşılığı ise “söz” öğesinin bağımsızlığını kazanması ve “epik şiir”in doğuşudur. Yeryüzündeki tüm halkların en eski destanları bu aşamanın ürünü olarak değerlendirilmesi yanlış olmayacaktır. Müzikle iç içe geçmiş olarak sunulan epik şiirin kökü, her ne kadar büyüsel av provalarına kadar geri götürülebilirse de aralarında çok önemli bir fark olduğu görülmektedir: kabiledaki epik anlatı, avdan ya da savaştan önce söylenmekte ve “yaklaşan göreve hazırlayıcı olması” gibi pratik bir yarar gütmektedir; oysa epik şiir, avdan ya da savaştan sonra söylenmektedir ve kazanılan zaferlerden söz ederek, zaferi, zaferi kazanan savaşçıların ve askerî şefin kahramanlıklarını ululamaktadır. Dolayısıyla, pratik yarardan çok rahatlatma, kutlama amacını güttüğü ileri sürülebilir. Yaratıcı etkinliğin üretimle olan doğrudan ilişkisinden ilk kopuşa işaret eden bu farkın önemini dikkate değerdir.

Tarımın başat üretim etkinliği haline gelmesi ve böylelikle, tek üretim aracı olan toprakta özel mülkiyetin gelişimini tamamlaması ve bunların sonucu olarak askerî krallıkların

yerlerini toprak sahibi kan soylularının aristokratik yönetimine bırakmasıyla, epik şiir, ele aldığı konulardan zamansal olarak uzaklaşmış, kahramanlıkları uzak geçmişin artık tekrarlanmayan olguları olarak sunmaya başlamış, böylece giderek daha rafine, daha incelikli ve daha sanatsal bir nitelik kazanmıştır. Bu aşamada görülen bir başka dönüşüm ise, büyücü-rahiplerin oluşturdukları gizli tarikatların, yeni oluşmaya başlamış olan siyasî otoritenin, yani devletin, resmî dini haline gelmesidir. Bu dönüşüme bağlı olarak ortaya çıkan bir başka asal dönüşüm ise müzik, tören ve örgütlenme öğelerinin ritüelistik törenlerden ve bu törenlerin mimetik, sıradan ve uyarıcı/kışkırtıcı öğelerden bağımsızlaşması, tarım büyüsunü, yalın ve basit, ancak müzikal, törensi ve örgütleyici bir yapıyla yeniden üretmeleridir. Bu kopuşun, doğal olarak, karşıt öğeler olan mimetik, sıradan ve uyarıcı/kışkırtıcı öğeleri de serbest bıraktığı açıkça görülebilmektedir. Toplumun, mülkiyetlerinde üretim aracı bulunduran soylu toprak sahipleri ile üretim aracından yoksun, mülksüzler arasındaki bölünmesine denk düşen bu ayrışma sonucunda, serbest kalan mimetik, sıradan ve uyarıcı/kışkırtıcı öğeler, tiyatroyu oluşturmuştur.

Ritüelistik törenlerden koparak bağımsızlaşan ve böylelikle gelişmeye başlayan öğelerin oluşturdukları yeni formların üçlü döngüyü yeniden ürettikleri, bir tek tiyatronun, doğuşundaki haliyle, üçlü döngüyü içermediği görülmektedir. Bunun nedeni şöyle açıklanabilir: özel mülkiyetsiz, sınıfsız kabile topluluğu, tam tersi, özel mülkiyetli ve sınıflı bir toplum haline dönüşmüştür. Kabilenin ve onun ideolojik ifadesi olan ritüelistik törenlerin sürekliliğini ve yeniden üretimini sağlayan yapı, ortaya çıkan yeni sınıflı toplumda, bu toplumun ve ideolojisinin yeniden üretimini sağlayacak formlarda üçlü döngüyü içermiş ve yeniden üretmiş, yeni sınıflı topluma ve onun ideolojisine göre aykırı düşen formlarda üçlü döngüyü kullanmamış ya da yeniden üretmemiştir. Bu farklılaşma, yeni toplumda ortaya çıkmış olan mülk sahibi soylular ve mülksüzler arasında, kendilerine özgü formları yaratmaları olarak da yorumlanabilir. Buradan yola çıkarak, tiyatronun doğuşunda mülksüzler sınıfına ait bir form olduğu ileri sürülebilir.

b. Tiyatronun Doğuşundan Aiskhylos'a

Bu geçiş süreci ise Eski Yunan'da ana hatlarıyla şöyle olmuştur:

Kabile düzeni içinde askeri şeflerin ve savaşçıların önem kazanmaya başlaması ve üretim aracı olan topraktaki özel mülkiyetin gelişmeye başlaması askerî krallıkların kurulmasına yol açmıştır. Bu krallıklar özel mülkiyetin gelişmesini sağlamışlar, böylelikle

yerlerini toprak sahibi soyluların aristokratik yönetimine bırakmışlardır. Aristokratik yönetimler topraktaki mülksüzleştirmeyi sürdürmüş ve yaygınlaştırmışlardır. Mülksüzlerin artışı Eski Yunan'da yeni bir sürece yol açmıştır: kolonizasyon. Mülksüzlerin bir kısmı, yaşamlarını sürdürebilmek için gemilerle, Ege'ye ve Akdeniz'e açılmışlar, şanslarını Ege adalarında, Batı Anadolu kıyılarında, İtalya yarımadasının kıyılarında ve Sicilya, Sardunya gibi adalarda denemişlerdir. Buraları, kısa süre içinde Yunan kolonileri haline gelmiştir. Bu kolonilerden ve ticaretten edinilen zenginlik Eski Yunan'da yeni bir sınıfın, tüccar sınıfının ortaya çıkmasına yol açmıştır. Tüccar sınıfı ekonomik olarak güç kazandıkça, anakarada da söz sahibi olmaya başlamış, siyasi iktidara talip olmaya yönelmiştir. Bu yöneliş Eski Yunan toplumunun siyasal, hukuksal ve toplumsal yapılanmasında birbiri ardına gelen bir dizi düzenlemelerin yapılması sonucunu doğurmuştur. Aristokratik yönetimin Drakon yasalarından başlayan süreç, kendisi de bir soylu olan ama düzenlemeleriyle toplumsal dönüşümü sağlamaya katkıda bulunan Solon'un yasalarıyla yeni bir yöne dönmüş, Klisthenes ve Peisistratos'un düzenlemeleri ise en sonunda, altın çağını Perikles döneminde yaşayan, Eski Yunan demokrasisinin doğuşuna yol açmıştır.

Üretim aracı olan topraktaki özel mülkiyetin doğuşu ile ortaya çıkan soylu toprak sahiplerinin aristokratik yönetimleriyle, yeni ekonomik güç olan ticaretin ve kolonizasyonun doğurduğu tüccar sınıfı arasındaki siyasi ve toplumsal iktidar mücadelesinin siyasi yapıdaki karşılığı, tiranlık yönetimlerinin kurulmasıdır. Tiran denilen tek bir yöneticinin, yanında çeşitli yönetim organlarıyla birlikte, oldukça merkezîleşmiş bir siyasi iktidar yapısı oluşturduğu bu yönetim biçimi, kan bağına ve tanrısal olduğu iddia edilen yasalara dayal, toplumdan, insan yapımı yasaların egemen olduğu "uygar" topluma geçişi sağlayacak dönüşümleri gerçekleştirmiştir. Eski Yunan demokrasisi ve kent devleti bu dönüşümün sonucunda oluşmuştur. İ.Ö. yedinci ve beşinci yüzyıllar arasında Eski Yunan'da yaşanan süreç budur.

Askerî krallıkların doğuşunun ritüelistik törenlerin çözülmesindeki karşılığı epik şiirdir. Ancak Eski Yunan'dan bu dönemden kalma bir örnek günümüze ulaşmamıştır. Fakat Homerik şiir (İlyada ve Odysseia), Eski Yunan'da, İ.Ö. on ikinci ve on birinci yüzyıllara denk gelen bu dönemi, aradan çok zaman geçtikten sonra aristokratik yönetimler döneminde (İ.Ö. yedinci yüzyıl) anlatan, epik şiirin iyice sanatlaşmış bir örneği olarak kabul edilmektedir. Ayrıca adı geçen destanların anlattıklarında, askerî krallıklar döneminin Eski Yunan'daki siyasal, toplumsal ve ekonomik tüm nitelikleri görülebilmektedir. Aynı dönemin tanıklığını yapabilecek ve adı geçen döneme tarihsel olarak Homeros'tan daha yakın duran bir diğer ozan

da Hesiodos'tur (İ.Ö.sekizinci yüzyıl). Özellikle *İşler ve Günler* adlı yapıtında özel mülkiyetin gelişim sürecini tamamlaması, Hesiodos'un kişisel tarihi üzerinden anlatılmaktadır.

Eski Yunan'da, Homerik şiirle eşzamanlı olarak görülen bir diğer form ise ilkel ditramb'dır. Her ikisi de bir üretim aracı olarak toprakta özel mülkiyetin gelişiminin tamamlanmasına denk düşen bir zamanda ortaya çıkmıştır. İlkel ditramb, tarım büyüme törenlerinin, özel mülkiyetli topluma geçişle birlikte işlevsiz hale gelmiş şeklidir. İçinde yapısal olarak ritüelistik törenlerin bütün öğelerinin bulunduğu son form budur.

İlkel ditramb'ın mitoloji ve misterlerle birleşmesinden ise gelişmiş ditramb doğmuştur. Gelişmiş ditramb, ağırbaşlı havası, incelmış ve sanatlaşmış dili ve sunuluşu, koral ve müzikal oluşuyla ve örgütleyici/düzenleyici niteliğiyle toprak sahibi soyluların sanatıdır. Öte yandan, ilkel ditramb'ın içindeki taklitli eylem, sıradanlık, gündelik yaşam, kaba dil, kaba saba sunuluş da Nicoll, Sir Pickard-Cambridge ve Thomson'da ortak olarak gördüğümüz şeyi, tiyatronun doğuşunu, yani Dor mimus'unu oluşturmuştur. Tüm bu nitelikleriyle tiyatro, Eski Yunan'da, Dor mimus'u formuyla, mülksüzler kesiminin sanatı olarak doğmuştur. Bu dönüşüm, İ.Ö. yedinci yüzyılın ortalarına denk gelmektedir. Nicoll'ün arkeolojik buluntular, Sir Pickard-Cambridge'in yazılı malzemeler üzerinden, Thomson'un antropolojiden yararlanarak yaptığı incelemeler, bu sonucu kanıtlamaktadır. Dor mimus'unun ilk yazılı örnekleri de yedinci yüzyılın sonları ile altıncı yüzyılın başlarına denk düşen Epicharmus'tan gelmiştir.

İ.Ö. altıncı yüzyıl ise, Thomson'a göre, Eski Yunan'da, tüccar sınıfının siyasi ve toplumsal arenada kendini ortaya koyduğu ve tüm yapılarını oluşturduğu çağdır. Bu süreç aynı zamanda tüccar sınıfının, siyasi iktidara talip bir sınıf olarak kendi kültürünü ve sanatını da oluşturduğu bir süreçtir. Toprak sahibi soyluların gelişmiş ditramb'ına, mülksüzlerin mimus'una karşılık tüccar sınıfının, tarih sahnesine yeni çıkmış bir sınıf olarak henüz bir sanat formu yoktur. Hem aristokratik yönetime karşı çıkan, hem de siyasi iktidarı ele geçirmek için mücadele eden bir sınıf olarak, tüccar sınıfının kendine özgü bir sanat formu yaratma çabası sonucunda, gelişmiş ditramb ile mimus'un alışımından, daha sonra tragedya, komedy ve satir oyunu diye adlandırılan türler oluşmuştur.

Thespis'in temsilleri ve Solon'un bu temsilleri izleyip bayağı bulması⁴⁰, başlangıçta kırsal bölgelerde kutlanan Dionizos şenliklerinin, altıncı yüzyılın ortalarından başlayarak tiranların yönetimleri altında kentlerde de düzenlenmeye başlaması (Kent Dionysia'sının doğması), bu şenliklere ilk olarak tragedyanın (İ.Ö. 534), ardından satir oyununun (İ.Ö. 515), onun ardından ditrambos korolarının (İ.Ö. 510–508) ve en sonunda komedyanın (İ.Ö. 487–486) kabul edilmesi, ileri sürülen bu savın kanıtlarıdır. Şöyle ki: tüccar sınıfının, kendi kültür ve sanatı oluşturmak ve geliştirmek üzere, tiranlık yönetimleri aracılığıyla, siyasi iktidar mücadelesinde desteğine ihtiyaç duyduğu için yedeğine aldığı mülksüzler sınıfının formu olan taklitli eyleme dayanan mimus ile ditrambos korolarının koral niteliğini birleştirerek tragedya formunu oluşturmuştur. Ancak başlangıçta, taklitli eyleme dayalı mimus'un ve onun eğlendiricilik de dâhil olmak üzere tüm niteliklerinin ağır basması, bu gösterimlerin birini izleyen Solon'u sınırlendiren nokta olmuş olabilir; çünkü Solon'un itirazına Thespis'in verdiği iddia edilen yanıt, “eğlendirici olduğu için böyle şeyler yapmakta bir mahzur görmediği”dir.⁴¹ Dolayısıyla, tragedyanın Aiskhylos'ta görülen biçiminin yaklaşık olarak İ.Ö. 550 ile 480 yılları arasında oluştuğu düşünülebilir.

Satir oyunlarının ise, mülksüzlerin formunun koral ögeyle birleştirilmeye çalışılmasının yeni bir ürünü ama mimus'un eğlence ögesi öne çıkacak şekilde alaşımlanmış bir modelidir. Öte yandan, yeni bir formun oluşması ve kent şenliğine kabulü, tüccar sınıfı ile yedeğindeki mülksüzlerin ve karşı durdukları ve artık yavaş yavaş dönüşmeye başlayan aristokratik yönetim arasındaki toplumsal dinamik ve dengelerin bir yansımasıdır da. Ditrambos korolarının da kent şenliğine kabulü ise tüccar sınıfının artık siyasi iktidarı ele geçirmiş ve dönüştürmüş olduğu olarak yorumlanabilir ki bunu izleyen yirmi yıl içinde Aiskhylos'un ve komedyanın kent şenliğinde görülmeye başlanması, bu saptamayı doğrular niteliktedir.

Komedyaya ise, taklitli eylemle koral ögenin birleştirilme çabasının son örneğidir. “İlkel komedyaya” diye adlandırılan bu dönemin ayrıntılı resmini, Aristophanes eserlerinde⁴² çizmiştir. Bu resimden anlaşılan “ilkel komedyaya”da Dor mimus'u niteliklerinin ağır bastığıdır. Böyle bir çabanın nedeni de, tüccar sınıfının yedeğine aldığı mülksüzler için, oluşturduğu yeni siyasal ve toplumsal düzen içinde kabul edilebilir bir form yaratma çabasıdır.

⁴⁰ Aktaran: Pickard-Cambridge, Sir Arthur, *Dithyramb Tragedy and Comedy*, Second Edition, Oxford University Press, 1962, s.70.

⁴¹ A.g.e., s.70.

⁴² Aristophanes, *Barış Oyunları*, Türkçesi: Sabahattin Eyuboğlu-Azra Erhat, (*Barış*, Türkçesi: Azra Erhat), Hürriyet Yayınları, İstanbul, 1975, s.61.

Özet olarak, tragedya, Eski Yunan'da, İ.Ö. altıncı yüzyılda, tarih sahnesine yeni çıkmış olan bir sınıfın, tüccar sınıfının, kendi kültür ve sanatını oluşturma çabasının ürünüdür. Bu nedenle, ritüelistik törenlerin parçalanması sonucu bağımsızlığını kazanmış ve kendi çizgilerinde gelişmeye başlamış öğeler bu çaba içerisinde yeniden bir araya getirilmeye çalışılmıştır. Bu çabanın ürünü olarak satir oyunu ve komedy türleri de oluşmuştur.

c. Aiskhylos'tan Euripides'e Epicharmus'tan Orta Komedyaya

Tragedyanın Aiskhylos'tan Euripades'e, komedyanın da Epicharmus'tan komedyanın Aristophanes'ten sonraki aşaması olduğu kabul edilen orta komedyaya kadar olan gelişimi, oluşturulmaya çalışılan modeli destekler niteliktedir.

İlk olarak, yapısal açıdan bakıldığında, Aiskhylos'tan Euripides'e uzanan çizgide, *episodion*'lardaki, yani taklitli eylem sahnelerindeki oyuncu sayılarının artması, mimetik öğenin, aynı Dor mimos'unda olduğu gibi direndiği ve öne çıktığı anlamına gelmektedir. Hatta *episodion*'larda giderek sözsüz rol kişilerinin de bulunmaya başlaması, Dor mimos'unda başından beri var olan kalabalık sahnelerin tragedya içinde başat öğe haline gelmeye başlamasıdır. Tragedyalarda yazarların belirli bazı mitolojik kişilikler üzerinde durmaları ve oyunlarını tekrar tekrar aynı kişiler etrafında örmeleri, yine Dor mimosunda bulunan standartlaşmış/klişeleşmiş rol kişileri kurma geleneğinin devamıdır. *Episodion*'larda başlarda görülen *epos* (anlatı) etkisinin giderek yok olması, yerini *dialog*'a bırakması yine Dor mimos'unun taklitli eyleminin öne çıkması anlamına gelmektedir. *Episodion*'lar tek tek ele alındığında hem çatışmanın işlenmesinde, hem de diyaloglarda bir gelişme, ustalaşma olduğu gözlenmektedir. Ancak bu gelişme ve ustalaşmanın dramatik niteliğinin, Dor mimos'unda, tragedyadan yaklaşık iki yüzyıl kadar önce gerçekleştirilmiş olması, bu gelişmelerin tragedyanın her ne kadar kendi içindeymiş gibi görünmesine rağmen kendi içinde olmadığı, onun yanı sıra sürmekte olan, edebiyat dışı bir dramatik etkinlikten esinlenmesi olarak görülmelidir.

Tragedya korosunun gelişiminde ise ilk gözlenen, koronun başlangıçta yüksek olan sayısının önce azalması, sonra artmasıdır. Sayı, koral gücün bir niteliği olarak ele alındığında koral gücün gelişmenin sonunda artmış olduğu sonucu, koronun dramatik niteliğine bakıldığında yanıltıcı olmaktadır. Aiskhylos'ta fazla sayıda koro üyesinin dramatik işlevi, çatışmayı ve durumu "anlatmak" iken, Sofokles'te bu amaç "sağduyunun sesi olmak"a, yani bir anlamda kamuoyunun düşüncesini oluşturmaya ve yansıtmaya dönüşmüştür. Ancak

Euripides'te koronun, ele alınan çatışmanın içerisinde neredeyse bir rol kişisine dönüşmesi, tragedyanın oluşumunun ilk aşamalarında koronun işlevi olan “örgütlemek/düzenlemek”ten iyice uzaklaştığı, tam tersine dramatik eyleme bir üst/dış bakış getirmek yerine, dramatik çatışmanın içinde yer almaya başladığı, bunun da koral ögenin başlangıçta olduğu şekliyle var olmadığı anlamına gelmektedir.

Tragedyaların içeriklerine ve bu içerikleri oluşturmadaki söylemlerine de ana hatlarıyla bakılacak olursa, “örgütleyicilik/düzenleyicilik”ten, “kışkırtıcılık/uyarıcılık”a, ya da en azından daha derinden bir “sorgulama”ya yönelindiği görülmektedir. Aiskhylos'tan Euripides'e uzanan çizgi bu savı kanıtlar niteliktedir. (Böyle bir yaklaşımla tragedya okumaları yapılabilir, ancak kapsamının geniş olması nedeniyle içerik ve bu içeriklerin oluşturulma söylemleri bu çalışmanın dışında bırakılmıştır.)

Özetlenecek olursa, tragedyanın gelişme çizgisinde, alışımını oluşturan kışkırtıcı/uyarıcı taklitli eylem ögesi, örgütleyici/düzenleyici koral ögeyi bir anlamda yok etmiş, en azından etkisiz hale getirmiştir.

Komedyanın gelişim çizgisi ise, önceki bölümdeki yorumları daha kesin bir biçimde kanıtlar görünmektedir. “İlkel komedyaya” diye adlandırılan dönem, neredeyse Dor mimus'u ile aynı nitelikleri taşımaktadır. Tek farkı, öyle görünüyor ki, ilkel ditramb'da olduğu gibi koral olmasıdır. Aristophanes'e gelindiğinde yaşanan en büyük değişiklik, yine Aristophanes'in söylediğine göre, ele alınan konuların gündelik yaşamdan, savaş, barış, yolsuzluk gibi toplumu ilgilendiren genel konulara dönüşmesidir. Ancak Aristophanes'in oyunlarına bakıldığında ele aldığı bu yeni konuları, sunmak için oluşturduğu, yine kendi sözleriyle “sağlam yapı”nın, Dor mimus'unun izlerini taşıdığı görülmektedir. Tüm Aristophanes oyunlarında *agon* (ana çatışma), *parabasis* (koronun seyirciye seslenmesi) ile sona ermekte, bunun ardından da ele alınan konuyla genel olarak ilgili olan, ama zaman zaman da hiçbir ilgisi bulunmayan kısa sahnecikler gelmektedir. Bu sahnelerin Aristophanes'in de içinde yer aldığı “Eski komedyaya” geleneği içindeki amacı, seyirciyi eğlendirmek ve finaldeki “büyük kutlama”ya hazırlamaktır. Oyunların yaklaşık olarak son üçte birlik kısmını oluşturan bu sahnecikler, Dor mimus'unun “Eski komedyaya” içinde varlığını sürdürmesinden başka bir şey değildir.

Öte yandan, “Eski komedyaya”dan “Orta komedyaya”ya geçişle birlikte, komedyadaki koral ögenin tümünden ortadan kalktığı, konuların da yeniden gündelik yaşama, özellikle de ev içi yaşama döndüğü görülmektedir. Bu bakımdan “Orta komedyaya”, Dor mimus'unun, daha geniş çevreli olaylar dizisi içinde yeniden üretilmesidir. Ayrıca gerek “Eski komedyaya”daki,

gerek “Orta komedya”daki rol kişilerinin, Dor mimus’unda olduğu gibi standartlaştırılmış/klişeleşmiş rol kişileri olması, hatta bu rol kişilerinin Dor mimus’u kişileriyle büyük benzerlikler göstermesi, kiminin neredeyse birebir aynı olması, komedyanın da, taklitli eylem ögesi ile koral ögenin birleştirilmesiyle oluşturulmaya çalışılmış bir tür olduğunu kanıtlar niteliktedir.

Komedyanın gelişim çizgisinde de, alışımlıyı oluşturan kışkırtıcı/uyarıcı taklitli eylem ögesi, örgütleyici/düzenleyici koral ögeyi bir anlamda yok etmiştir.

Sonuç

Bu çalışmada, tiyatronun doğuşu üzerine farklı yaklaşımları örnekleyen üç çalışma tanıtılmış, karşılaştırmalı olarak incelenmiş, farkları ve ortak yanları ortaya konduktan sonra birbirlerini tamamlayacak şekilde birleştirilmiş ve bu birleştirmeden yeni bir model oluşturulmuştur.

Bu modele göre, tiyatro, sınıfsız ve özel mülkiyet öncesi kabile topluluğundan, sınıflı ve özel mülkiyetli topluma geçişle, kabilenin ideolojik ifadesi olan ritüelistik törenlerin dağılmasıyla doğmuştur. Tiyatronun Eski Yunan toplumundaki doğuşu da yine bu şekilde gerçekleşmiştir. Daha sonra ortaya çıkan tragedya, komedya ve satir oyunu türleri, ritüelistik törenlerin dağılması sonucu serbest kalan öğeleriyle, tiyatronun temelini oluşturan taklitli eylem ögesinin yeni ve tasarımılanmış alışımlarının ürünüdür. O nedenle de bu türlerin gelişimi, taklitli eylemin, diğer öğeleri en azından etkisiz kılmasıyla sonuçlanmıştır.

Öte yandan söz konusu türlerin, zaman ve coğrafyayla sınırlı olmaları, oysa taklitli eylemin en yalın haliyle doğduğu günden bu yana sürüyor olması (edebiyat dışı, halk tiyatrosu geleneği denebilir buna), ortaya konan modeli kanıtlayan bir veri olarak değerlendirilebilir.

Bu çalışmada ortaya konan modelin, sadece Eski Yunan’la sınırlı olmadığı da düşünülebilir. Özellikle edebî olmayan ya da yarı-edebî dramatik etkinliklere (örneğin commedia dell’arte), ya da farklı coğrafya ve kültürlerdeki tiyatro geleneklerinin doğuşuna (örneğin geleneksel Türk tiyatrosu) uygulanıp uygulanamayacağı, uygulandığında hangi sonuçları vereceği, araştırmaya değer konular olarak kabul edilebilir.

Kaynakça

- ARISTOPHANES, *Barış Oyunları*, Türkçesi: Sabahattin Eyuboğlu-Azra Erhat, Hürriyet Yayınları, İstanbul, 1975.
- NICOLL, Allardyce; *Masks Mimes And Miracles, Studies In The Popular Theatre*, Cooper Square Publishers Inc., New York, 1963.
- PICKARD-CAMBRIDGE, Sir Arthur; *Dithyramb Tragedy and Comedy*, Second Edition, Oxford University Press, 1962
- ŞENER, Sevda, Prof. Dr.; *Tiyatronun Kaynağına İlişkin Kuramlar, Tiyatro Araştırmaları Dergisi, Dramatik Köylü Oyunları Özel Sayısı*, A.Ü. Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi, Tiyatro Araştırmaları Enstitüsü, Yıl: 1975, Sayı: 6, Ankara, 1977, s. 23-48.
- THOMSON, George; *Tragedyanın Kökeni-Aiskhylos ve Atina*, Çev. Mehmet H. Doğan, 2. basım, Payel Yayınevi, İstanbul, 2004.

Abstract

This article is trying to propose a new model about the birth of drama in Ancient Greece. It is based on three main approaches, namely interdisciplinary (anthropology, ethnology, socio-economic and political history) approach of George Thomson in his “Aeschylus and Athens”, Allardyce Nicoll’s approach about the nonliterary practicum of dramatic activity in her “Masks, Mimes and Miracles”, and Sir Arthur Pickard-Cambridge’s approach which studies extensively the written documents on the matter with an archeological accuracy. A more comprehensive model was aimed to be formed by combining and utilizing these three approaches. After the presentation of these approaches, the model was built and applied to the given historical data and documents and how they fit into the model was discussed from different points of view. Finally, the comprehensive quality of the model was discussed and checked in the further history of drama in Ancient Greece, in tragedy, comedy, and satyr play.