



**T.C.  
KADIR HAS ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
FİLM VE DRAMA YÜKSEK LİSANS PROGRAMI  
(YÖNETMENLİK)**

**SOFOKLES'İN ANTİGONE METNİNDE**

**RİTÜEL'İN İŞLEVİ**

**Yüksek Lisans Tezi**

**BURCU DABAK**

**İstanbul, 2013**

**T.C.  
KADİR HAS ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
FİLM VE DRAMA YÜKSEK LİSANS PROGRAMI  
(YÖNETMENLİK)**

**SOFOKLES'İN ANTİGONE METNİNDE**

**RİTÜEL'İN İŞLEVİ**

**Yüksek Lisans Tezi**

**BURCU DABAK**

**Danışman: PROF.DR.ÇETİN SARIKARTAL**

**İstanbul, 2013**

## ÖZET

Bu çalışma Sofokles'in Antigone metnine yeni bir okuma getirme amacı taşımaktadır. Bu amaç doğrultusunda yapılan, hala gözlemleyebildiğimiz kültürel mirasımız olan ritüellerle, oyuna adını veren kadın karakter Antigone'nin eylemlerini birlikte okumak, bu eylemleri ve sonuçlarını ritüel süreçlerle açıklamaktır. Çalışma, ritüel kavramı üzerine yapılan bir inceleme ve bu inceleme sonucu elde edilen verilerin, Antigone metninde izini sürmeyi içermektedir.

Anahtar kelimeler: ritüel, Antigone, tören, tragedya.

## ABSTRACT

This study aims to bring a new understanding to Antigone text by Sofokles. Through this, reading the rituals, which are our traditional heritage and open to observation, and the deeds of the female character Antigone, who gave the name to the play, are to synchronously describe these actions and the consequences within ritual process. The study consists of the trace of an examination made upon the ritual concept and the data gained after this examination in Antigone text.

Key words: ritual, Antigone, ceremony , tragedy

# İÇİNDEKİLER

ÖZET

İÇİNDEKİLER

GİRİŞ

1- RİTÜEL.....	8
1.1.Kuramsal Yaklaşımlar.....	9
1.2. Performans ve Ritüel.....	13
1.3. Ritüelin İşlevleri.....	22
1.4 Ritüel Türleri.....	27
1.4.1 Eşik Ritüelleri.....	27
1.4.2 .Kriz ritüelleri.....	31
1.4.3. Mevsimsel Ritüeller.....	34
1.5 Ritüel-Mit –Drama.....	37
2. ANTİGONE .....	45
2.1. Antigone Hakkında .....	48
2.2. Antigone ve Ritüel.....	56
2.2.1 Yas ve Eşik Ritüelleri .....	57
2.2.2 Kriz Ve Kriz Ritüelleri.....	63
2.3 Performans Özellikleri Bakımından Antigone.....	67
2.4 Toplumsal Cinsiyet ve Beden.....	73
2.5 Kreon ve Tören.....	79
SONUÇ.....	85
KAYNAKÇA.....	92

## GİRİŞ

Ritüeller insan yaşamını anlamak için kaynaklık eden ilk elden yapılarıdır. Hala uygulanabilen ve gözlemlenebilen performanslardır. Kültürel tarihsel mirasımız içinde en dokunabildiklerimizdir. Çünkü hala varlardır. Kültürü anlamak biraz da ritüelleri anlamaktan geçer. Mimariden, küçükken dinlediğimiz masallara kadar her şeyin kökeninde ritüellerle ya da ritüellerle bizzat değilse bile, en azından ritüele kaynaklık yapan bir yapıyla karşılaşmak mümkündür.

Ritüel geleni, gelecek olanı ya da gelmesi isteneni oyunla, oyunlaştırarak kabul etme sürecidir. Oyun ve ritüel, insanın yaşamla mücadele ya da uyumlaşma aracıdır. Ritüellerin dramatik yapılar olmasının altında belki de bu sebep yatmaktadır. Çünkü ritüeller sade doğrudan deneyimler olmayıp, aynı zamanda temsilidirler. Yalnızca ritüel değil, dramadırlar. Bu sebeptendir ki, dramayı ve sahne sanatlarını anlamak isteyen ritüele yolu mutlaka uğrayacaktır. Çünkü ritüellerin yorumlanması ve anlaşılması bize dramanın temel doğasını verir. Bu tezin yola çıkışı böyle bir ihtiyaçtan doğmuştur.

“Yazının belirli biçimleriyle ritüelin geleneksel kalıpları arasında bir bağ olduğu aşikardır.”<sup>1</sup> “Ritüellerin kalıntılara birçok Antik Yunan Tragedyasında rastlamak mümkündür.”<sup>2</sup> Bu yüzden ritüelin izini Antik Yunan’dan doğru takip etme fikri yol almayı kolaylaştıracaktır. Dram ve ritüel arasındaki bağı anlamak ve gelişimi seyretmek için Yunan Tragedyaları bize eşsiz olanaklar sunmaktadır.

Antigone oyununun bu çalışma için seçilmesinin en önemli sebebi oyuna adını veren karakterin kadın olmasıydı. Bu metni dişil başkaldırı olarak okuma olanağının bulunması oyunun seçiminde etken olmuştur. Bu dişil başkaldırının devletçiliğe karşı olması ve bunu yaparken özel alanın politikleşmesi dikkatimi çeken unsurlardı. Bu devletçiliğe neden kadınlar başkaldırmış ya da başkaldırıda neleri kaynak olarak kullanmışlardı? Ritüellerin kalıntılara eğer Antik Yunan Tragedyalarında rastlanabiliyorsa, bu kadınlar ile ritüeller arasındaki ilişki ve etkileşimler bize yeni okuma olanakları sunabilir miydi?

---

<sup>1</sup> GASTER,H. Theodor , *Thepsis*, Kabalcı Yayınları 2000, Syf: 14

<sup>2</sup> GASTER,H. Theodor , *Thepsis*, Kabalcı Yayınları 2000, Syf: 17

Metnin kendisini bir ritüelin parçası olarak okumak mümkündür. Çünkü Antik Yunan'da oyunların büyük bir ritüel etkinliğinin parçası olarak sunulduğu kabul gören bir gerçektir. Fakat metin üzerinde çalışırken, oyuna adını veren kadın karakterin eylemlerinin altında, ritüelle olan ilişkilerinde meydana gelen kopmaların olduğunu fark ettim. Oyunda ritüel döngülerin karakterlerin eylemlerini etkilediğini, metinlerin kendisinden çıkarak görmek mümkündür.

Arkasından bunun kadınlarla mı yoksa tüm karakterlerle mi ilgili olduğunu anlamaya çalıştım. Bunu anlamak için oyunda Antigone ile çatışma halinde sunulan Kreon'un durumuna baktım. Onun da ritüelin bir boyutuyla ilgili olduğunu fark ettim. Fakat bu ritüeller törenleşmiş, devlet eliyle kurumlaşmış olanlardı. Yani bu oyunda kadınlar ritüellerin geleneksel halleriyle, erkekler ise devletleşmiş, kurumlaşmış halleriyle ilgililerdi.

Bu bize neyi anlatırdı? Bu bizi nereye götürürdü?

Bu soruların cevabını verebilmek için tragedyanın tarihsel evrim içinde nereye denk geldiğini anlamak gerekiyordu. "Tragedya kendi varlığı itibariyle bize neyi anlatıyor?" sorusunun cevabını bulmak gerekiyordu. Çünkü kültürün her unsuru gibi tragedya da "biçimi ve içeriği, gelişimi ve çöküşü yönünden ait olduğu toplumsal yapının evrimiyle ilişkilidir."<sup>3</sup>

Tragedyanın tarih sayfasında nereye tekabül ettiğini, bu tekabülün bize neyi anlattığını anlamak için, tragedya değil ondan önce olduğu kabul edilen anlatının başka bir formu olan eposa da bakmak gerekecektir. Birbirinin tarihsel ardılı olan bu iki türün kendilerini meydana getiren tarihsel-sosyal süreçleri anlamak, aynı zamanda bu iki anlatı türünün- tragedya ve eposun- dünyayı nasıl algıladıkları ve aktardıkları ile ilgili bir anahtar sunacaktır.

"Epos, ekonomide gelişkin bir iş bölümü ve buna bağlı sosyal tabakalaşmanın bulunmadığı bölünmemiş bir toplumun anlatısıdır. Topluluğu meydana getiren kişiler, sosyal statüleri, inançları, ve paylaştıkları değerler bakımından farklılaşmamıştır. Dolayısıyla 'birey-birey' çelişkisi olmadığı gibi, 'birey-toplum' çelişkisi de mevcut değildir. Kişilerin edimini, topluluğun diğer üyelerinin aleyhine olan 'bireysel yarar' değil 'genel çıkar' belirler; o halde tek tek kişilerin edimi, her aşamada kolektifin

---

<sup>3</sup> THOMSON, George, *Tragedyanın Doğuşu*, Payel Yayınları 1990, syf 19

bütünü tarafından kuşatılır ve orada anlamlandırılır. Toplumsal yapı çelişkilerden yoksun bulunduğu için kültür de homojen ve bir tüm olarak sosyalize edicidir.”<sup>4</sup> Epos daha eşitlikçi kabul edilen toplumların anlatı formudur. Epos anlatılan topluluğun tüm üyeleri tarafından paylaşılmakta olan inanç ve tasarımları iletmekle kalmaz, yeniden üretir. Eposta durumlar bireysel olarak değil kolektif olarak deneyimlenir. Parçalanmamış bilinci, kolektif eylemi temsil eder. Epostaki kahramanlar da karakter olarak değil, tip olarak bulunurlar ve kolektifin temsili olarak dururlar. En genel özellikleriyle, kızgın olmaları, akıllı olmaları ile varlık bulurlar. Bu özelliklerle eylemin taşıyıcısı olurlar. Anlatıda yer almalarının sebebi sadece ve sadece eylemi taşımalarıdır. İşlevseldir.

Bu anlatı formu toplumun örgütlenmesi hakkında bilgiler taşır bize. Eposlarda kurulan şey topluluğun kendisiyle ilgili imajıdır. Bir öz imaj meydana gelir, üretilir ve yeniden üretilir, tazelenir. Yani epos topluluk için vardır. Aynı şekilde eposun aktarını da “sanatçı” değildir. “Tıpkı içinde yaşadığı toplumun üyeleri ve destan kahramanları gibi homojen bir bütünün parçasıdır. Öyle ki kendinden geçmiş bir biçimde dile getirdiği sözcükler ona aitmiş gibi görünmez.”<sup>5</sup>

Eposta zaman kullanımı da yetiştiği, yerleştiği toplumun yapılanışı hakkında bilgi verir. Zaman, organik zaman anlayışının olmayışı nedeniyle, eposta anlatılan doğrusal akmaz ve “olaylar birbirinin nedeni değil sırasal olarak ondan önce gelendir”<sup>6</sup> sadece zaman anlamında değil mekan anlamında da bu böyledir. Mekanlar arasında da nedensel ilişkiler kurgulanmaz. Ve olay örgüsü de tragedyadaki gibi giriş gelişme sonuç şeklinde akmaz. Bütün bunların sebebi Eposun sınıfsal olarak düzenlenmemiş bir toplumun anlatı biçimi olması ile açıklanabilir. “Sınırları belli simetrik ve zamana mekâna yayılmış bir düzenleme, anlatımın dramatik formu ile ortaya çıkacaktır.”<sup>7</sup>

Devletin, dinin, ailenin kurumlaşması ve özel mülkiyetin oluşumuyla tarih sahnesinde epos yerini dramın bir formu olan tragedyaya bırakacaktır. Toplumda artı ürünün oluşması, bu artı ürünün kullanımı, mülkiyeti ile ilgili yeni organizasyonları

---

<sup>4</sup> OSKAY, Ünsal *19.yydan Günümüze Kitle İletişiminin Kültürel İşlevleri*, Der yayınları 1993, syf:3

<sup>5</sup> YÖRÜKHAN, Ünal, *Dram Sanatı ve Sinema*, Hayalet Kitabevi 2008, syf:30

<sup>6</sup> YÖRÜKHAN, Ünal, *Dram Sanatı ve Sinema*, Hayalet Kitabevi 2008, syf:32

<sup>7</sup> YÖRÜKHAN, Ünal, *Dram Sanatı ve Sinema*, Hayalet Kitabevi 2008, syf 32



zorunlu kılmış ve buda toplumda ayrıcalıklı sınıfların oluşmasının önünü açmıştır. Homojen olarak tanımladığımız toplum yapısı, işbölümünün karmaşıklaşması ve mülkiyet sorunuyla birlikte miras hakkını zorunlu kılmış ve miras hakkı da aile ve soy örgütlenmesini kadınlar aleyhine bozmuştur. Parçalanan birlik günlük yaşamda farklılaşmayı ve toplumun tek tek bireylerinin kendilerini toplumun bütünlük idealinden soyutlamalarına, kendilerini ve toplum denen şeyi ayrılmış varlıklar olarak tanımlamalarına neden olmuştur. Ya da şöyle söylemek daha doğru olur: Dilimizdeki toplum ve birey kavramları oluşmuş ve anlam teşkil etmeye başlamıştır. Yani bu süreci ötekinin oluşma süreci olarak da tanımlayabiliriz. Sınıf ve cinsiyet bakımından ötekileşen toplumun ötekisi, toplumsal cinsiyet bakımından kadın olmuştur. Yani sınıflı toplumların oluşumu ve sınıfsal çıkarların korunması ve sürekliliği için devlet organizasyonun ve din birlikteliğinin örgütlenmesi babaerkil diye nitelendirdiğimiz bir süreçle kadının ötekileşmesine neden olmuştur. Din oluşabilecek pürüzleri engellemek için, devletin ilahi ve evrensel olanla bağlantısını kurma görevini üstlenmiştir. “Dinsel inanç ve uygulamada, bir grubun ethosu dünya görüşünün betimlendiği gerçek duruma ideal uyum sağlamış bir yaşam biçimini temsil ettiği gösterilerek entellektüel açıdan akılcı hale getirilirken, dünya görüşünün duygusal açıdan ikna edici hale getirilmesi de onun böyle bir yaşam biçimini barındıracak biçimde iyi düzenlenmiş bir gerçek durumun imgesi olarak sunulmasıyla olur.”<sup>8</sup> Din ve devlet birbirlerini karşılıklı olarak onaylamış ve yeniden üretmiştir. Mevcut durumun bir yüzey olarak katmanlaşmasına olanak vermişlerdir.

Bunun konumuz açısından önemi tragedyanın bu sürecin anlatı formu olmasında yatmaktadır. Sınıflara bölünmüş toplum için epostan ayrı olarak artık birey kahraman tip değil karakterdir. Çünkü “birey” oluşmuştur. Ve bu bireyin imajı toplumsal bir öz imajdan ayrılmıştır. Antigone oyununda, Antigone karakteri devlet ve dinin karşılıklı olarak birbirlerini onaylama konusunda yaşadıkları krizde birey olarak varlık bulmuştur. Devlet ve dinin oluşturdukları yüzeyde oluşan çatlak birey olarak Antigone’nin kendilik haliyle karşılaşmasına olanak vermiştir. Devlet ve dinin birbirleriyle çelişkiye düştüğü yerde Antigone varlık bulabilmiştir.

Burada bizi ilgilendiren ritüellerin bu konuda yardımcı olup olmadıklarıdır.

---

<sup>8</sup> GEERTZ, Clifford, *Kültürlerin Yorumlanması*, Dost yayınları 2010 syf 112

Sınıflı toplumların oluşma süreci anlatı sanatında farklılığa yol açtığı gibi ritüel kullanımı açısından da bir farklılık yaratmıştır. İktidarın meşruluğunu onama ve kabul etme sürecinde ritüelden beslenen törenlerin oldukça etkili olduğu kabul edilmektedir. Fakat bu yeni ritüellerin, yani törenlerin “siyasal iktidarların oluşum ve kurumlaşma sürecine, yöneticiye kutsallık ile bağlantı sağlayarak toplumsal meşruluk kazandırma işlevleriyle destek görevi gördüğü”<sup>9</sup> aşıkardır. Ritüelin özellikle toplumsal statüleri onarmak, onaylamak yolundaki işlevinden yararlanan törenler, sınıfların kendi içlerinde birbirleri arasındaki ilişkileri düzenlemede ve meşrulaştırmada büyük görevler yüklenmişlerdir. “Devletin yasal gösterilmesi, meşruluk kazanması daha çok dinsel alanda izlenen karmaşık bir süreçti. Bazen devlet ortaya çıktıktan sonra, onun gelişme çizgisi boyunca, hanedanın kökeni hakkında bir mitos yaratılmasıyla devlet temelli bir dinin, temelleri atılmış oldu. Kitlelerin, egemenin doğaüstü güçlere sahip olduğuna inanmasında mitosların yardımıyla ritüeller ve ayinler kullanıldı.”<sup>10</sup> Birbirleriyle uyumlu hareket etmek üzere örgütlenmiş din ve devlet birbirleriyle çeliştikleri anda, tersi bir süreç işlemeye başlamıştır. Dinsel ritüellerle meşruluğunu kazanan devlet, ona arkasını döndüğü anda, eylem ve tercihte bulunan bireyin oluşmasının önünü açmıştır. Bu oluşun çatlakta eyleyen olan Antigone, ritüelleri kendine argüman yapmıştır.

Benim Antigone tragedyasında gözlemlediğim kadın karakterin ritüelle, erkek karakterin törenle ilişki içinde olmasıdır. Kadın karakter, ritüelle ilişkileri problemlili olduğu için yasını evcilleştirememiş ve yıkıcı bir hale gelen eylemler sergilemiştir. Bu tragedyanın doğusuyla eş zamanlarda yıkılan bir toplum örgütlenmesiyle bağdaştırıldığında daha anlaşılır olmaktadır. Yıkılan kadın egemen toplumun izlerini tragedyalardaki erkek ve kadın karakterlerde gözlemlemek mümkündür. Aynı eş zamanda değişime uğrayan ritüelle, karakterlerin ilişkisi kurulduğunda bu durumun daha rahat gözlemleneceğine inanmaktayım. Kadınların kaybettikleri iktidar alanlarını, ölü bedenler üzerinde kurdukları iktidarla geri almaya çalışmaları da değineceğim konulardan biridir. Kadınların cenazeler üzerindeki söz hakları arkaik dönemlerdeki cenaze törenlerinde onlara verilen görevlerin uzantısıdır. Bu hakkı zamanla kaybeden kadınların bunu geri almak istemesi ve iktidarla bu şekilde yüzleşmeye çalışması başkaldırıları özel alanı politikleştirerek ölü bedenler üzerinden yapmaları anlaşılır

---

<sup>9</sup> ÖZBUDUN, Sibel, *Ayinden Törene*, Anahtar Kitaplar 1997, syf: 157

<sup>10</sup> SKALNIK, Peter, *Bir Süreç Olarak Erken Devlet*, İmge Kitapevi, 1993 Syf:260

olmaktadır. Antigone'nin kardeşinin gömmek üzere verdiği mücadele, bu şekilde okunabilir.

Kısacası kavramları birbiriyle karşı karşıya getirerek yeni bir okuma yapmak niyetindeyim. Yani baba erki ile tragedyayı ve töreni, kadın erk ile epos-anlatıcılık ve ritüeli beraber seçtiğim metinler üzerinden okumak niyetindeyim.

Tezimin ilk bölümünde ritüel kavramı hakkında kuramsal bir bölüm olacak. Bu bölümde ritüelle ilgili söylediklerimin Antigone'de izini sürmeye çalışacağım. Daha sonra ise tören kavramının izini metindeki erkek karakterlerde arayacağım.

Lacan, "bilim bir plajdaki tüm çakıl taşlarının ortalama büyüklüğünü hesaplayabilir ama belki de o plajda o büyüklüğe sahip tek bir çakıl taşı bile yoktur"<sup>11</sup> der. Sosyal bilimlerin ölçülemezliği için iyi bir açıklamadır bu. Ama "kültürel analiz, anlamlar üzerine tahminler yürütmek, tahminleri değerlendirmek ve daha iyi tahminler için yol açabilecek sorulara ve sonuçlara ulaşmaktır."<sup>12</sup> "Max Weber gibi ben de insanın kendi ördüğü anlamlılık ağında oturan bir hayvan olduğu görüşüne katılıyorum ve kültürü bu ağların kendisi olarak algılıyorum. Kültür analizi bir yasa arayan deneysel bir bilim değil anlam arayan yorumsal bir bilimdir."<sup>13</sup> Benim de izini sürdüğüm şey bir yasa bulmak, bilgiyi ya da analizi şablon ve formül haline getirmek değil sadece sosyal bilimlerde eksik kaldığına inandığım feminist bakış açısıyla başka başka anlamları aramak bulmak. Çünkü analiz anlam yapılarını birbirinden ayırmak anlamları belirlemek ve bu belirlenmişlik ile yeniden bütünlemektir. Benim bu tez boyunca gideceğim ve izleyeceğim yol bu olacaktır.

Bu çalışmayı yaparken Sofokles'in Antigone metnini kendime kaynak alacağım. Metnin diğer yazımlarını çalışmanın içine katmamak niyetindeyim. Çalışmanın eksenini ve kavramlarını seçerken, feminizmin sosyal bilimlere yaklaşımını kullanacağım. Oyunlardaki diğer karakterlere sadece inceleyeceğim karakterlere etkisi doğrultusunda değinecek, onlarla ilgili detaylı çalışma yapmayacağım. Çalışma temelde

---

<sup>11</sup> LACAN Jacques , *The Seminar of Jacques Lacan Book 7: The Ethics of Psychoanalysis* New York:Nortan 1992 syf:11

<sup>12</sup> GEERTZ, Clifford, *Kültürlerin Yorumlanması*, Dost yayınları 2010 syf 36

<sup>13</sup> GEERTZ, Clifford, *Kültürlerin Yorumlanması*, Dost yayınları 2010 Syf 19

tek aşamadan oluşturulmuştur. Bu aşama kuramsal alanda yapılan her türlü kaynak tarama, araştırma ve incelemeyi içerecektir.

Bir kargaşayı engellemek için altını çizmek istediğim bir nokta var. Kullanılan kadın egemen ve babaerkil kelimelerinin seçilmesi bir tercihtir. Kullanım açısından bir tezatlık gibi algılanabilir. Bu terimlerin karşılıklı kullanımı baba-anaerk ya da erkek-kadın egemen şeklinde formüle edilir. Bu karışık kullanımın tercihi, siyasetendir. Tüm erkeklerin egemen olmayacağı, bunun cinsten öte, kurumlaşmış bir iktidarın kullanımı olarak kabul edilmesi ve bu kurumun babalık olarak addedilmesinden dolayı erkek egemen yerine baba erkil kullanımı tercih edilmiştir. Buna karşın ve bu tercihin tam tersi nedenlerden dolayı da ana erk yerine kadın egemen denilmiştir. Çünkü farazi de olsa, olduğu kabul edilen eşitlikçi bir toplumdan bahsederken bunu anneliğe gönderme yapan bir terimdense, cinsiyete gönderme yapan kadın egemen toplum tanımı kullanım açısından tercih edilmiştir. Ana erkil kelimesini kullanmak, annelikle ilgili bir çok tartışmaya engel olmak için tercih edilmemiştir.

Kadın egemen toplumdan, babaerkil bir topluma geçildiği görüşü ise asla ispatlanamayacak ve doğruluğu ya da varlığı hala tartışılan bir meseledir. Bu tez, kadın egemen toplumun yaşandığı kabulünden yola çıkmaktadır. Bu terim, böyle bir dönemin yaşanıp yaşanmamasından çok, böyle bir hayalin geçmişe değil, geleceğe dair olduğuna duyulan inançtan dolayı, siyaseten var olduğu kabulüne dayanarak kullanılmıştır.

Kullanılan “özel alanın politikleşmesi” eylemi de, özel alanın apolitik olduğu düşüncesinden kaynaklanmamaktadır. Tam tersi olarak, bu her geçtiği yerde, özel ve kamusal alan pratiklerini ayıran ve kamusal politikayla ilişkilendiren ikilikler dünyasına açıktan yapılmayan bir eleştiriyi içinde barındırmaktadır. Bu her okunduğunda bu bilgiyle okunmalıdır. Aynı şekilde metinde kullanılan *geleneksel* sıfatı da, özel alan içindeki dışil pratiğe gönderme yapma tehlikesini içinde barındırmaktadır. “Geleneksel”den kasıt toplumsal hafızanın şimdiyle karşılaşma halidir.

## 1- RİTÜEL

Ritüel kavramının tanımlamaya çalışmak oldukça zor bir süreçtir. “Ritüel üzerindeki en yaygın kabul, kavramın nasıl anlaşılması gerektiği üzerindeki anlaşmazlıktır”.<sup>14</sup>

Rit, sözcük anlamıyla dinsel tören ve kurallardır. Rit, Britannica Ansiklopedisi’nde “insanların uzlaşımsal simgesel anlam yükledikleri geleneksel uygulamalar”<sup>15</sup> olarak açıklanır.

Ritüel ve ayin kavramına sosyal bilimlerdeki bölünmeye başat olarak çeşitli disiplinler tarafından çeşitli tanımlamalar ve açıklamalar getirilmiştir. Ritüeller toplumun oluşması ve devamı ile yakından ilgili olduğu için sosyolojinin, ritüele katılanların duygu ve ruh dünyalarında doğrudan ya da dolaylı yarattığı etki bakımından psikolojinin, toplumsal bir hafıza olduğu için tarihin, evrimleştiği ve tarihle sosyolojiyi birleştirdiği için antropolojinin, mimetik bir arzu, öykünme ve performans içerdiği için performans araştırmaları ve tiyatrunun ilgisini çekmiştir. Fakat hepsi de ritüeli simgesel temsil biçimi olarak açıklar. Ritüel simgeciliğinin gerisinde yatan gizli noktayı, ritüelin kodlanmış metninin kodunun çözülüp bir başka dile çevrilmesi eylemiyle anlamaya çalışırlar”<sup>16</sup> Lorraine Siggins kavramın dört farklı disiplin tarafından dört farklı kullanımından bahseder ve şöyle açıklar<sup>17</sup>

### 1- İlkel toplumların büyüsel dinsel ayinleri:

Sıkça özel sözcük biçimiyle ya da özel ve gizli bir sözcükle gerçekleştirilen ve genellikle önemli durum ya da eylemlerle bağlantılı olan dinsel ya da büyüsel tören ya da işlemler sistemi (Drever); teknolojik rutinle bağlantılı olmayan, gizemli varlık ya da güçlere göndermede bulunan durumlar için, önceden belirlenmiş formel davranış (Turner); genellikle din ya da büyü içeren ve geleneklerce kurulmuş bir dizini izleyen bir eylemler dizisi (Winnick)

### 2- Psikanalizde: Obsesif-kompulsif davranış

### 3- Psikolojide: Gündelik yaşamda devam eden davranışlar

<sup>14</sup> LANE,Christel, *The Rites of Rulers, Ritual in Industrial Society- The Soviet Case*, Cambridge University Press, Cambridge, 1981,syf 11.

<sup>15</sup> Encyclopaedia Britannica “Rites and Cerenonies” 11-351

<sup>16</sup> CONNERTON, Paul, *Toplumlar Nasıl Anımsar* Ayrıntı Yayınları 1999, syf: 14

<sup>17</sup> SIGGINS,Lorraine D. *Psychoanalysis and Ritual*, Journal for the Study of Interpersonal Processes, Vol 46(1), Feb 1983,syf: 2-15.

4- Etolojide: Bazı türlerde görülen ve birincil dürtülerin giderilmesine yönelik olmakla birlikte tekrar eden davranışlar.<sup>18</sup>

Tarihte “En eski ritüel mitoslara Nil ve Mezopotamya’da rastlanmakta ve bulunan tabletlerde ve tapınak metinlerinde, din adamlarının oluşturdukları gruplar tarafından, belli dönemlerde, değişmez biçimde yapılan, oyun yapısına sahip törenlerden söz edilmektedir.”<sup>19</sup>

Performans araştırmaları ise, performansı ritüelleşmiş tavır ve sesler olarak tanımlayarak ve performansı ortaya çıkaran durumu, oyun ve ritüel arasındaki etkileşime bağlayarak ritüeli kendi çalışma alanının içine almıştır. Bu durumu “Schechner, teatral performansın kökeninin her toplumda varolan ritüel performanslarda aranması gerektiğini iddia ederek.”<sup>20</sup> somutlaştırmıştır. Biz, kuramsal yaklaşımlar adı altında ritüel kavramını incelerken sosyoloji ve antropolojiyi kaynak alacağız. Yukarıda belirtilen dört disiplinden ilkinde bakacağız. Performans araştırmalarının ritüele yaklaşımını ayrı bir başlıkta inceleyeceğiz.

### 1.1 Kuramsal Yaklaşımlar

Ritüel araştırmaları tarihine göz atacak olursak kavrama en az 4 ayrı kuramsal yaklaşım olduğunu fark ederiz. “bunlardan ilki din ritüel ve mitoloji arasındaki ilişkiye inceler (James FRAZER, Rudolf OTTO, Mircea ELIADE), ikincisi, ritüelin toplumsal yapıları anlamadaki rolü üzerine odaklanır (Emile DURKHEIM, Arnold van GENNEP, Victor TURNER), üçüncü yaklaşım, bir toplumun kültürel ve toplumsal devinimlerini deşifre etmek için ritüelleri metin olarak okur (Clifford GEERTZ, Marshall SAHLINS), dördüncü yöntem, ritüellerin edimsel düzenlemeleriyle- pratik ve bedensel yönleriyle ilgilidir (Richard SCHECHNER, Cristoph WULF)”<sup>21</sup>

Birinci yaklaşımda, dinin kökeninin ritüelde mi yoksa mitolojide mi olduğu sorusu merkezdir. “*Cambridge Klasikçiler Ekolü*” dinin başlangıcının ritüellerde

---

<sup>18</sup> Aktaran ÖZBUDUN Sibel, *Ayinden Törene*, Anahtar Kitaplar, 1997 syf:16

<sup>19</sup> TUNCAY,Murat, *Dramatik Olan*, Dokuz Eylül Üniv.GSF Yay. 1992, syf:5

<sup>20</sup> GÜMÜŞ Pınar,GÜNDOĞAN Sezin,Richard Schechner ve PerformansKuramı, Mimesis Dergi 17 Boğaziçi Üniversitesi Yayınları syf:17

<sup>21</sup> WULF, Christoph *Tarihsel Kültürel Antropoloji*, Dipnot Yayınları, 2009 syf:236

olduğunu savunurken, Mircea Eliade mitolojide görür. Diğer yandan James Frazer ise ilk ritüellerin dini bir bağlamda edimlendiğine ve mitlerin yalnızca ritüel pratiklerin yorumlanması biçiminde olduklarına inanır.”<sup>22</sup>

Ritüellere yapı ve işlev bakımından yaklaşan ikinci yaklaşım, ritüellerin toplumsal işlevleri üzerine yoğunlaşır ve dolayısıyla araçsal açıdan bir yaklaşım sunar. Ritüellerin amacı, ya hiç edimlenemeyen ya da büyük güçlüklerle edimlenebilen toplumsal bilgileri ve bu bilgilerden doğan görevleri yerine getirmektir. Ritüeller, kurumlarda ve toplumsal gruplaşmalarda işlemleri yapılandırır ve çatışmalardan kaçınılmasına ya da onların, kurumların dönüştürüleceği fakat yok edilmeyeceği bir biçimde çözülmesine yardımcı olur. Ritüeller toplumsal süreçleri düzenlerler ve böylece farklı gruplar arasındaki ilişkileri korur ve dönüştürür.

Ritüelleri bir metin olarak okuyan üçüncü yaklaşım ritüellerin sembolik yönü üzerine odaklanır. Ritüelleri sembolik olarak kodlanmış eylemler, yorumlanması ve okunması gereken kültürel birimler olarak görür. Onları okumak ve yorumlamak toplumsal ilişkilerle ilgili bilgileri üretir. Bu bilgileri pekte kurumsal boyutlarında değil, değerler ve anlamların araçları olarak göstergebilimsel ve anlambilimsel boyutlarında görürler.

Bu üç yaklaşım birbirini dışlamaz hatta tam tersi birbirlerini tamamlar.

Performans araştırmalarının da alanına giren dördüncü yaklaşım ritüeli performans ve bedensel pratikler olarak inceler.

Ritüellerin özelliklerinden bahsedebilmek içinde ritüel tanımları bize olanaklar sunmaktadır. “Ortak özellik ve işlevlere göre ele alındığında ritüel, birey ya da gruplarla ilgili bazı değerlerin, uygun zamanlarda, sembolik ve aşağı-yukarı değişmeyen ardışık davranış biçimleri ile tekrarlanmasıdır”<sup>23</sup>. Lukes’in tanımına göre ise ritüel, “onu kullananların dikkatini özel bir önem taşıdığını düşündükleri düşünce ve duyguyla ilgili şeylere çeken, simgesel nitelik taşıyan türden kurullarla yönetilen etkinliklerdir”<sup>24</sup> Bu tanımların ışığında ritüelin standartlaşmış bir davranış biçimi olduğunu anlıyoruz.

---

<sup>22</sup> WULF, Christoph, *Tarihsel kültürel Antropoloji*, Dipnot yayınları, 2009, syf:236

<sup>23</sup> HONKO,Lauri, “*Theories Concerning the Ritual Process*”, Science of Religion Studies in Methodology, (Ed.Lauri Honko) Paris, New York, 1979, syf 372.

<sup>24</sup> LUKES, Steven, “*Political Ritual and Social Integration*”, Sociology: 9, 1975, syf:289

Standartlaşmasının sebebi ve aynı zamanda sonucu olan “tekrar eden davranışlar” da ritüelin bu tanımında geçmektedir. Standartlaşma ayrıksılığı ortadan kaldırır. Namazı bugün farklı kılmak diye bir şey yoktur. Kısacası tekrar etmeyen performanslar ritüel alanına girmez. Tekrar etmek de içinde mutlaka bir öyküleme barındırır.

Jean Cazeneuve rit'i “bireysel ya da kolektif olabilen ancak, bir doğaçlamaya izin verecek ölçüde esnek olsa da, ayini oluşturan kimi kurallara bağlı kalan bir eylem” olarak tanımlamaktadır.<sup>25</sup> Doğaçlamaya izin veriyor olması onun zamanla değişebilirliğinin önünü açar. Fakat bu değişim o kadar ağırdır ki, onun bu ağırlığı onu algılanmaz kılar. Varlığını sürdürebilmesi bu değişimin boyutlarına bağlıdır. Çok fazla değişen ritüeller devamlılıklarını sağlayamazlar. Kısacası ritüelin bir özelliği de değişime kapalı ya da çok yavaş değişme özelliğidir. Ritüel uygulamalarında kendiliğindenliğine fazla yer yoktur.

David Pocock ise kavramı “simgesel bağlantılar ya da tarihsel yeniden canlandırma kuramına dayanan eylemler olarak tanımlar.”<sup>26</sup> Bu tanımın ışığında ritüelle ilgili bir özellik daha ortaya çıkar. Bu da simgesel ve performatif oluşudur. Simgeseldir, çünkü miras alınan anlamlar yalnızca simgeler içinde depolanabilir. Bu bir haç ya da gamalı haç ya da bir hilal olabileceği gibi bir kostüm ya da bir takım eylemler olabilir; oruç tutmak gibi. Bu eylemler simgesel ve performatiftirler. Sembolik olması tekrar unsuruyla ilişkilendirilir ve içinde mimetik arzu bulunmaktadır.

H. de Glasenapp ritüelin “iman ile koparılmaz bağlar içinde olduğunu” vurgulamakta, “inançların değişmesine karşın yeni bir rasyonalizme tabi tutularak varlığını sürdürebilme” özelliğinden bahsetmektedir.<sup>27</sup> Bu tanımdan da ortaya çıktığı gibi ritüel kutsal olan ile bağlantı kurar ve onun çeşitli durumlarda desteğini ritüel ve ayin yoluyla garantiye alır. Dinsel inanış ve ritüel birbirlerini karşılıklı olarak onaylar. Birbirlerinin teminatı olurlar.

Ritüeller sonuçları bakımından hemen burada ve bu anda ölçülebilen performanslar değildir. Etkinliği neden ve sonuç bağlantısı içinde yer almaz. Etkinliği

---

<sup>25</sup> CAZENEUVE , Jean *Sociologie dur ite paris*: PUF 1971 12-13 Aktaran :Özbudun Sibel

<sup>26</sup> POCOCC, David, *Understanding Social Anthropology* ,1971 Londra:Hodder&Stoughton, syf 169-170

<sup>27</sup> Aktaran ÖZBUDUN, Sibel A.G.E syf 19



ölçülemez bir eylemdir. Namaz kılmanın yaşanan an için değil, başka bir zamana yatırım niteliği taşıması gibi.

Ritüeller hayatla devamlılık sağlayan performanslardır. Hayattan ayrı bir zamanları yoktur. Hayatın akışı içinde onun bir parçası olarak vücut bulurlar. Ritüelin katılımcıları için ritüel yaşamla aynı zaman ve mekanda oluşur. Basitçe, cenaze gelenekleri, evlilik ritüelleri, sünnet eğlenceleri, bahar bayramları, namaz kılmak, oruç tutmak bütün bunlar yaşamdan ayrı zaman ve mekânda oluşmaz. Tam tersi yaşamın zaten kendisi bunlardan oluşur. Ritüel etkileri bakımından da kapladıkları zamanla ölçülemez onun dışına taşar. “Ritüellerde neyin gösterisi yapılmış olursa olunsun bunlar aynı zamanda ritüelle ilgili olmayan durumun davranış ve düşüncülerin içine işler. Zaman ve uzam içinde belirli sınırları olmakla birlikte bunların dışına taşarlar. Toplumun tüm yaşamı açısından önemli bulunurlar. Ritüeller onları gerçekleştirenlerin yaşamlarına değer ve anlam kazandırma güçleri vardır.”<sup>28</sup>

Toparlarsak, ritüel;

- Standartlaşmıştır, ayrıksılık yoktur.
- Tekrara dayanır.
- Değişime kapalı ya da çok yavaş değişme özelliği vardır.
- Simgeseldir.
- Performatiftir.
- Kutsal olanla bağlantı kurar (Her zaman değil).
- Pratik sonuca yönelik değildir.
- Yaşamla aynı zaman mekanda oluşur.
- Seyircisi yoktur, sadece katılımcıları vardır.

---

<sup>28</sup> CONNERTON, Paul, *Toplumlar Nasıl Anımsar*, Ayrıntı Yayınları 1999, syf: 72-73

## 1.2 Performans ve ritüel

Olma, yapma, yapmayı gösterme, yapmayı göstermeyi açıklama ilişkisi içinde konumlandırabileceğimiz performans kavramı, ritüel ile birlikte incelenebilecek önemli kavramlardan biridir. “Olma kendi başına var olmaktır. Yapma maddenin en küçük yapı taşından, bilinçli varlıklara ve en büyük galaksilere kadar tüm olanların eylemidir. Yapmayı gösterme edimselliklidir; yapmayı işaret eder, onun altını çizer ve görselleştirir. Yapmayı göstermeyi açıklama performans araştırmalarına kaynaklık yapan yapıdır.”<sup>29</sup>

Ritüeller de içinde performanslar barındıran yapılardır. Ritüeller ile performans arasında sürekli gidip gelen -yatay ya da dikey- tek yönlü olmayan helezonik, çoğulcu bir ilişki mevcuttur. Bu nedenle performans araştırmalarının yolu mutlaka ritüelle kesişmektedir. Çünkü performansın bir tanımı da, oyunla ıslah edilmiş ve /veya yayılmış ritüelleştirilmiş davranışlardır. Ritüeller bizim aynı zamanda bedensel hafızamızı oluştururlar. “Schechner, insan yaşamının ve davranışlarının toplandığı yerin sadece arşivler olmadığını, aynı zamanda yapma- etme halleri gibi yazılı olmayan deneyimlerin biriktiği bedensel repertuarlar olduğunun altını çizer”<sup>30</sup> Ritüeller eylemlerle şifrelenmiş kolektif hafızalardır. İşte bu bedensel repertuarımızı ve hafızamızı oluşturan -performans araştırmalarının da malzemesi olan- ana kaynaklardan biri de ritüellerdir.

“İnsanlar grup halindeyken, bir şekilde davranışlarını ritüelleştirirler; yani sadece ‘olmak’tan ziyade kendilerini ‘sergilerler’. Bu sergileme tavrını araştıran Schechner, tiyatro ve sosyal bilimlerin azımsanmayacak sıklıkla birbirlerinin terimlerini kendi alanlarına uyarladıkları sonucuna varır. Rol yapma, sahne, dekor, oynamak ve/veya eylem gibi terimlerin yanı sıra, tiyatro da sosyal bilimlerden etkileşim, ritüel, tören, karşılaşma gibi anahtar terimler almıştır.”<sup>31</sup>

“Performanslar kimlikleri belirler, zamanı esnetir, bedeni yeniden şekillendirir, süsler ve öyküler anlatır.”<sup>32</sup> Tüm bunlar eğitim ve prova gerektiren sanatta, açıkça

---

<sup>29</sup> Schechner Richard, *Performance Studies: , An Introduction* Routledge Classics, London and New York, 2002 syf:28

<sup>30</sup> Mimesis dergi sayı 17 sayf:17

<sup>31</sup> Richard Schechner; “*Performans ve Sosyal Bilimler*”, *Mimesis*, sayı,16, s, 82.

<sup>32</sup> Schechner Richard, *Performance Studies: , An Introduction* Routledge Classics, London and New York, 2002 syf:28

bellidir. Ama performans, sadece sanatın, sporun ya da oyunun, kısacası günlük akışın dışında kalan alanların değil, günlük yaşamın da her anındadır. Günlük yaşamda uygun kültürel davranış parçalarını öğrenmek, sahip olunan rolleri öğrenmek, sahip olunan rolleri sosyal ve kişisel durumlara göre dengelemek ve performansını gerçekleştirmek için yıllar süren, ve hatta, bizden çok önce başlamış ve biz yok olduktan sonrada devam edecek olan bir eğitim ve uygulama süreci gerektirir. Ritüeller bu uygulama ve eğitim sürecinin ana parçasıdır. Aynı zamanda ritüeller, kamusal yaşamın kolektif performanslardır. Ritüellerin devamlılığını sağlamaları ve varlık bulmaları performansın yineleme, şifreleme ve aktarma özellikleri sayesinde olur. Hem ritüellerin bir performans olması ve kendini performans aracılığı var etmesi, hem de performansların ritüelleşmiş tavır ve seslerden oluşması aralarındaki karşılıklı ilişkiyi zorunlu kılar.

Aslında insan yaşamının herhangi bir ve bir bütün olarak tüm eylemleri performans olarak incelenebilir. Çünkü tüm eylemler, en küçüğünden en büyüğüne, ikiz davranışlardan meydana gelir. İkiz davranışlar, ilk defa yapılmayan fiziksel, sözel veya görünümsel eylemlerdir. Denebilir ki; her performans yinelenen bu ikiz davranış parçacıklarından oluşur. Performansın bu özelliği ritüelleri kesen bir özelliktir. Hiçbir ritüel yoktur ki ilk defa yapılmış olsun. Ritüellerin performans araştırmalarına konu olmasının sebeplerinden biri de bu, ritüelin tekrar özelliğinden kaynaklanır. Bu özelliği ritüelleri performansa yaklaştırır.

Her performans yinelenen davranışlardan oluşsa da her bir performans birbirinden farklıdır. Çünkü yinelenen davranışlar sonsuz kombinasyonlarla birleşebilirler. Aynı kombinasyonla birleşseler bile hiçbir olay bir diğerinin birebir kopyası olamaz. Bu sadece eyleyenin değişen durumlarından dolayı değil, alımlayanın da farklı yapısından kaynaklanmaktadır. Eyleyenin ve alımlayanın kendi içindeki farklılıkları ve birbirleriyle etkileşimleri arasındaki farklılıkları her performansı biricik kılar. Bu anlamda performans sadece eylemler, etkileşimler ve ilişkiler olarak var olabilir. Ritüellerin yapısı da aynı şekilde oluşmaktadır. Schechner'in bahsettiği “*Kaiko*” eğlenceleri buna örnek verilebilir. *Kaiko* kutlamaları Papua Yeni Gine de bir yıl boyunca süren festivaller dizisidir ve kelime olarak dans anlamına gelmektedir. 14-15 ayrı kabilenin katıldığı, karşılıklı kostüm ve makyajlarla hazırlandıkları, dans

gösterilerini sundukları bu festival aynı zamanda bir pazar değeri taşımaktadır ve kabileler ürettikleri mallarla, ihtiyaçları olanlar arasında değiş tokuş yapma fırsatı buldukları bir alan yaratırlar. “Kaiko eğlenceleri ve ritüel oyunları sadece yapmayı değil aynı zamanda yapmayı göstermeyi amaçlayan ritüellerdir. Çünkü bu performanslar aynı zamanda kabileler arası bir güç gösterisidir. Gelecekte oluşabilecek çatışmalar için kabilelerin birbirlerine güç gösterisinde buldukları bir alandır.”<sup>33</sup> Gelecekteki ilişkileri restore etmek için düzenlenir. “...Dans bir dövüş gibidir, kavga etmenin başka bir mecradaki performansıdır.”<sup>34</sup> Bu Kaiko eğlencelerine kabileler çok öncesinden çalışmaya ve prova yapmaya başlarlar. Kaiko ritüelleri, uzun prova süreçlerinden sonra oluşurlar. Sadece gösterdikleri danslar değil birbirleriyle kurdukları ilişkiler de yinelenen ikiz davranışlardan oluşur. Karşılıklı kimlikleri belirler. Kabileler birbirlerine kendi dans, kostüm ve bedenleriyle öyküler anlatır. Kabilelere bu ritüel süreçte eylemler, etkileşimler ve ilişkiler olarak varolur. Schechner’e göre Kaiko ritüelleri ritüelin performansı, performansında ritüele döndüğü önemli örneklerden biridir. “Savaşçı davranışları dans gösterisine dönüştüren performanslar, Kaiko ritüellerinin teatral zeminini oluşturur.”<sup>35</sup> “Schechner, performansı, biçimsel ritüellerin, kamusal bir araya gelişlerin ve bilgi, mal ve gelenek değiş tokuşunun çeşitli biçimlerinin bir parçası olan ya da onlarla devamlılık içerisinde olan bir çeşit iletişimsel davranış olarak tanımlar.”<sup>36</sup> Kaiko ritüellerinin bu tanımın tüm gereklerini yerine getirdiği aşikardır. Çoğu kültürde katılımcı gösterim ritüellerin özündedir. Örneğin dini bir ritüel olan Şeb-i Aruz ayinleri aynı zaman da gösterim haline gelmiştir.

Ritüelin de performansın da, mekanı bedendir. Performans halindeki beden varlığı itibari ile kendini çevreleyen boşluğa direnç oluşturarak eyleyene dönüşür. Performans bu boşlukla beden arasında oluşur. Ritüel de aynı şekilde görünür hale gelir. Ritüelin bedene yaptıkları ya da yaptırdıkları da performans alanının ilgisini bu nedenle çekmektedir. Peki, ritüelleşen bir davranışın dıştan görünüşü tam olarak nasıl olur? Ritüelleşen davranış ve tavırları belirli performans özellikleri var mı?

---

<sup>33</sup> Schechner Richard, *Performance Theory*, Routledge Classics, London and New York, 1977 syf:113

<sup>34</sup> Rappaport Roy. A., *Pigs of Ancestors*, New Haven: Yale University Press, 1968: 195-6

<sup>35</sup> Schechner Richard, *Between Theater and Anthropology*, New York: Performing Arts Journal Press 1982

<sup>36</sup> Bilge Serdar, İDans <http://idansblog.org/tag/performans/>

Etnologlar ritüellerin “uyabilen üstünlüğü” olan milyonlarca yıl boyunca evrimleşmiş bir sürecin sonucu olduğu görüşündedir. Tüm ritüeller belirli performatif nitelikleri paylaşır:

□ Bazı sıradan davranışlar (hareketler, seslenmeler) orijinal işlevlerinden çıkarılır;

□ Davranış abartılır ve basitleştirilir; hareketler genellikle duruş olarak dondurulur; hareketler ve seslenmeler ritmik ve tekrarlanan hale gelir;

□ Tavuskuşu’nun kuyruğu ve geyiğin boynuzu gibi bedenin gösteri için dikkat çekici kısımları harekete geçirilir. İnsanlarda bunlar üniforma, kostüm, mask, ses çoğaltıcı gibi yapay olarak sağlanır.

□ Davranış birbiri ardına sırasıyla belirli bir “serbest bırakma mekanizması” dahilinde “serbest bırakılır” (performans). Etki, şartlı tepkileri serbest bırakır.<sup>37</sup>

Ritüellerde kullanılan bedensel performanslar basittirler. Çünkü daha sonra birçok kez tekrarlanmışlar ve herkes için uygun hale getirilmişlerdir. Bedensel performanslar genellikle abartılmıştır. Çünkü abartı diğerlerine bulaşabilecek ve onları daha çok olayın merkezine çekecektir. Abartının başka bir açıklaması da tabii ki de birçok ritüelin merkezinde olan trans halidir.

Ritüellerde mask, kostüm, makyaj, mücevher, tıraş, plastik cerrahi ve diğer yöntemlerle bedeni geçici veya kalıcı olarak değiştirme söz konusudur. Yardımcı bu unsurlar insanla birlikte onun bir uzvu gibi çalışır ve bedeninin “önemli kısımları” sayısız ve çoğunlukla oldukça abartılı biçimde yeniden üretilir. Fallus, göğüsler, kalçalar ve yüz gibi bazı önde gelen kısımlar genellikle yardımcı materyaller kullanılarak yeniden üretilen bölgelerdir.

Viktor Turner “tüm performans türlerinin kriz ritüelleri içinde bahsettiğimiz “sosyal drama”lardan doğduğuna”<sup>38</sup> inanır. Turner’a göre “performatif türler ritüellerin içindeki aksiyonda varolur. Sadece şamanlar da ya da Grotowski’nin Yoksul Tiyatrosunda değil bütün performanslar ritüel aksiyonun özüne sahiptir yani tüm

---

<sup>37</sup> Çevik,Adnan, *Maya Uygarlığından Bir Tiyatro Örneği: Rabinal Achi Veya Xajoj Tun*, Tiyatro Araştırmaları Dergisi Sayı:18 2004 syf 108

<sup>38</sup> Turner Victor , *The Rituel Process: Structure and Anti-Structure*, Aldine Transaction 1969 syf: 68

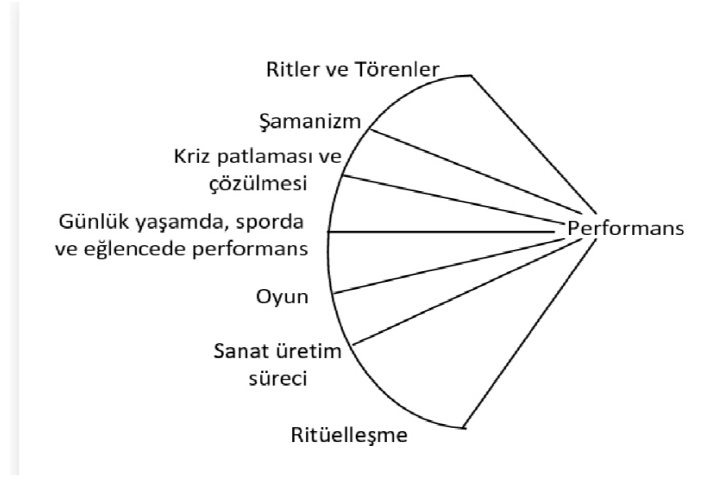
performanslar davranışın restorasyonudur.”<sup>39</sup> Schechner ise “teatral potansiyelin ritüellerden çıktığını”<sup>40</sup> iddia eder. Arnold van Gennep de aynı zamanda “ritüellerin içindeki dinamik teatral potansiyeli”<sup>41</sup> gözler önüne serer. Fakat hepsi de sanatsal performans ile ritüel arasındaki ayrımı eylemin niyeti ve sonucunda arar. Sanatsal performanslar eğlenceye yönelik iken ritüeller sonuca yöneliktir. Ritüel katılımcılarını aşkın olanla bağlar. Sanatsal performans ise şimdi burada olana odaklanır. Aşkın olanla bağlantı kuran ritüel zamanı ve mekanı da kırarak zaman dışı bir sonsuzluk algısı yaratır. Oysa sanatsal performans eğlenceye yönelik bir şimdilik yaratır. Ritüelde gözlemleyebileceğimiz trans hali, kendini sanatsal performansta kontrole bırakır. Ritüelde uzmanlık ya da ustalık yoktur. Oysa sanatsal performansta ustalık önemlidir. Ritüellerde bir değişim söz konusudur; kendiliğin değişimi. Oysa sanatsal performansta bu değişim pek mümkün değildir. Seyirci açısından da aralarında bir ayrım vardır. Sanatsal performansın izleyicisi vardır. Oysa ritüellerin izleyicisi olmaz. Ancak ve ancak katılımcıları olabilir. Bu katılımcılar ritüele inanırlar, inanmaz iseler katılımcısı olamazlar. Oysa sanatsal performansların izleyicilerinden böyle bir şey beklenmez, onlar sadece onaylar ve değerlendirir. Aralarındaki önemli bir diğer faktör ise eğlencedir. Ritüellerin eğlendirici olanları elbette vardır ama asıl amaç bu değildir. Sanatsal performansta haz almak ise neredeyse gereklidir. Örneğin Şeb-i Aruz törenlerinde izleyenlere alkışlamamaları konusunda uyarıda bulunur. Bu törenleri para vererek izlemek isteyen seyircinin eğlence beklentisi, performansın ritüel boyutu gereği bastırılır. Seyirciye otantik bir ritüel performans izleyeceği bilgisi böylece hatırlatılmış olur. Ritüeller değişmez ve gelenekler hakimdir. Sanatsal performanslar ise yenilik içerdikleri ölçüde ciddiye alınırlar. Performanslar arasındaki farkları belirlemek için Schechner’in tablolarına bakmak gerekmektedir.

---

<sup>39</sup> TurnerVictor, The Antropology of Performance PAJ Publication 1988 syf:7

<sup>40</sup> Mimesis dergi sayı 17 sayf:17

<sup>41</sup> Gennep van Arnold, Rites of Passage 1960 Syf:112



Şekil: Schechner Richard, Performance Theory , Routledge Classics, London and New York, 1977 syf:1

“Ritüeller performansla ilgili bir çok aktiviteden-oyun, spor, dans, müzik vb.-sadece biridir. Bunlardan oyun (play), oynayanın kendi kurallarını koyduğu zamanını ve mekânını kendinin belirlediği özgür bir aktivitedir. Freudyen bir terimle id’i yöneliktir. Zevk ilkesine yönelik fantezi dünyasıdır. Ritüeller ise kişinin kendinden çok diğerlerine ile ya da bütüne teslim olmasını sağlayan daha katı programlardır. Ritüeller, konan kurallara uymak için, kökenini gerçeklerden alan anlaşmalardır. Spor ve tiyatro ise bu oyun ve ritüelin arasındaki gri alanı kaplar.”<sup>42</sup>

---

<sup>42</sup> Schechner Richard, Performance Theory , Routledge Classics, London and New York, 1977 syf:16

Kendini kabul ettirme Ben:+	Sosyal Biz:+/-	Aşkılık Diğerleri : -
Play	Games Spor Tiyatro	Ritüel
Kuralları oyuncular tarafından konur	Kurallar dışarıdan belirlenir.	Kural otoriteler tarafından verilmiştir
Zevk ilkesi Özümseme İd	gerçeklik ve zevk ilkesi arasında yerleşiklik ego	gerçeklik ilkesi Süper ego

Şekil: Schechner Richard, Performance Theory , Routledge Classics, London and New York,  
197syf:16



Oyun, spor, tiyatro ve ritüel performansları birbirleriyle ilişkilerini ve ayrıldıkları noktaları incelerken kullanacağımız temel unsurlar; zaman kullanımı, kurallar, nesnelere verilen özel anlamlar olacaktır. Performansta zaman kullanımını temelde 3 başlık altında inceleyebiliriz. Bunlardan ilki “ olay zamanı” dır. Olay zamanı performansın kendini gerçekleştirmesi için gerekli önceden ne kadar olduğu belirtilmeyen zamandır. Performansın ne kadar uzun ya da kısa olduğunun bir önemi yoktur, önemli olan performansın tamamlanmasıdır. Bazı golf gibi spor müsabakaları ya da yağmur duası (yağmur yağana kadar yapılacak olan) gibi ritüeller buna örnek verilebilir. Ama olay zamanına verilecek en iyi örnekler çocuk oyunlarıdır. Örneğin seksek, ya da saklambaç. Oyun kendi zamanını yaratır. X zamanda Y kere saklanmak ya da Z kadar sekmek gibi bir durum yoktur. İkincisi ise “belirlenmiş zaman”dır. Ne zaman başlayıp ne zaman biteceği belli olan bir zaman kullanılır. Buna örnek olarak basketbol, futbol gibi sporlar örnek olarak verilebilir. Burada önemli olan X zamanda ne kadar yaptığınızdır. Diğer bir zaman tanımı ise “sembolik zaman”dır. Performans zamanının, saat zamanından farklı algılandığı zamandır. Hristiyanların “zamanın sonu”, Aborjinlerin “rüya zamanı” dedikleri zamandır. Ritüeller sembolik zamanı yaratırlar. Aynı şekilde tiyatrodaki bu zamanı kullanır. Kurallarda performans türleri arasındaki ayrımı belirler. Spor da daha keskin hissettiğimiz kurallar başkaları tarafından konan ve uyulmak zorunda olan evrensel olduğuna inanılan kurallardır. Oysa oyunda oyuna katılanlar tarafından, değişebilir kurallar belirlenir. Oyunu kuran temel bir kural olsa da ( saklambaçta ebe olan saklanan diğerlerini bulmak ve onlardan önce merkez olarak belirlenen yere ulaşmak zorundadır) ne zaman, ne kadar süreyle, kaç kişiyle vb. oynanacağı sonradan belirlenebilir. Sanatsal performanslar, tiyatro da kendi kurallarına sahiptir. Bu kurallarda dışarıdan konulmuş kurallardır. Ancak sanatsal performanslarda, eğer daha iyi yapmanın yolu bulunursa kurallar bu yolla yeniden şekillenir. Örneğin avantgarde kural kırıcı bir aktivitedir. Ama sanattaki deneysel çalışmalar bile kendi kurallarını getirmek zorundadır. Ritüelin kuralları ise daha keskin ve nettir. Kaynağı belirsizdir. Fakat “ritüeller oyun ve sporlar kendilerini gerçek yaşamdan ayıran bir takım kurallara uymak zorundadırlar.”<sup>43</sup> Bu ayrımları aşağıdaki şekilde daha net görmek mümkündür.

---

<sup>43</sup> Schechner Richard, Performance Theory , Routledge Classics, London and New York, 1977 syf:16

	play	games	spor	tiyatro	ritüel
Özel bir zaman düzenlemesi	genellikle	evet	evet	evet	evet
Nesneler için özel anlam	evet	evet	evet	evet	evet
Kurallar	içerden	dışardan	dışardan	dışardan	otoriteler
Özel mekan	hayır	genellikle	evet	evet	genellikle
Başkaları için görünür olma	hayır	genellikle	evet	evet	evet
Seyirci	Gerekli değil	Gerekli değil	genellikle	evet	genellikle
Kendini kabul ettirme	evet	Tamamen değil	Tamamen değil	Tamamen değil	evet
Aşkınlık	hayır	hayır	hayır	Tamamen değil	evet
tamamlanmışlık	Gerekli değil	evet	evet	evet	evet
Grupla performe edilmesi	Gerekli değil	genellikle	genellikle	evet	genellikle
Sembolik gerçeklik	evet	hayır	hayır	evet	genellikle
Yazılı olma	hayır	hayır	hayır	evet	genellikle

Not: “Happening” ler bu tabloda yoktur. Fakat play’e yakın düşünülebilir.

Şekil: Schechner Richard, Performance Theory , Routledge Classics, London and New York, 1977 syf:16

### 1.3 Ritüellerin İşlevleri

Emile Durkheim’e göre ritüeller, toplumsal bütünlüğü yaratan ve sürdüren eylemlerdir. Temel karakterleri itibariyle kolektif bir nitelik taşıyan ritüeller, grubu bir arada tutmakta, dayanışmayı artırmakta, topluluğun kolektif şuurunu güçlendirmektedir. Ritüeller o toplumun tüm üyeleri için ortak anlamlar ve anlam dizileri oluşturan performanslardır. Ortak

anlamaların semboller halinde aktarılmasını sağlar. Böylece o toplumun toplum olarak adlandırılmasını sağlayan bir yapıyı ve bu yapıyı okuyacak bir alfabeyi oluştururlar. Kısacası ritüeller, cemaatler oluşturmada büyük bir etkiye sahiptir.

Ritüellerin cemaat oluşturmadaki bu etkisi onun başka bir işlevini daha ortaya çıkarır. Buda onun dışlayıcılık özelliğidir. Toplum yaratan unsur bir “biz” yaratıyordur. “Biz” yaratan bir eylem de ister istemez bir ötekini doğuruyordur. Ritüeller bir grup için yapıcı işleve sahipken, başka bir durum ve grup için dışlayıcı olabilmektedir. Çünkü ”içinde hayır olmayan hiçbir grup ve eylem bulunamaz”<sup>44</sup>

Toplumu oluşturma ve onun devamlılığını sağlama işlevi başka bir işlevi daha ortaya çıkarır. Ritüeller geçmiş-şimdi-gelecek arasında bir köprü oluştururlar. Howwels ritüellerin, “geleceğe geçmişle bir örneklik kazandırma yoluyla kaygı giderici işlevini vurgular.”<sup>45</sup> Ritüeller kurdukları bu köprüyle aynı zamanda toplumsal bir bellek oluştururlar. Zira ritüeller, eylemlerle şifrelenen kolektif hafızalardır. Ritüellerin özelliklerinden bahsederken değindiğimiz tekrar etme özelliği onun geçmişle kurduğu bağı görünür kılar. “Tüm ritüeller yinelenir ve yinelenme, kendiliğinden geçmişin kesintisiz sürdüğünü düşündürür.”<sup>46</sup> Bu tip ritüellere verilebilecek en açık örnek tarihte yaşanmış bir olayın dramatisasyonla tekrar etmesi biçiminde performe edilen törenlerdir. Bu tip törenler bütün büyük dinlerde vardır. Müslümanlar için Kербela olaylarının anılması ve bu anılma sırasında daha önce çekilen acıların tekrarlanması için kendini zincirle dövme bu duruma örnek verilebilir. Ya da doğum günleri, bahar kutlamaları tekrar ve yineleme özelliğini ve bu özellik dolayısıyla geçmişle bağ kurma durumu için iyi örnekler olabilir.

Ritüeller bireyle üyesi olduğu toplum arasında bir bağ kurar ve bireyle toplumu bütünleştirir. Kolektif bir ruh oluşturur. Burada ritüel toplumu bağlayan çimentodur. Ritüeller katılımcı her bireyin grup bilincinin yükselmesine olanak sağlar.<sup>47</sup> Yükselen grup bilinci, bireyin birey olmaya çalışmaktan kaynaklanan sorunların çözüm olur. Kimlik aidiyet ve bellek ile ilgili bireysel açmazlara cevap niteliği oluşturan birey ile ait olduğu toplum arasındaki bu bağ ritüel aracılığı ile kurulur. Örneğin erkeklerin futbol maçı izleme ve izlerken gösterdikleri performatif alışkanlıklar bireye toplumsal cinsiyetle ilgili bir kimlik

---

<sup>44</sup> ENRIGUEZ, Eugene, *Sürüden Devlete*, Ayrıntı yayınları 2004, syf : 40

<sup>45</sup> ÖZBUDUN Sibel A.G.E SYF:19

<sup>46</sup> CONNERTON, Paul, *Toplumlar Nasıl Anımsar*, Ayrıntı Yayınları 1999, syf: 72

<sup>47</sup> COHEN. P. Anthony, *Topluluğun Simgesel Kuruluşu*, Dost Kitabevi Yay., 1999, syf: 54.

oluşturma ve bir futbol takımını destekleyerek bir guruba ait olma hissi oluşturması bu duruma örnek olarak gösterilebilir. Bir başka örnek ise kitle hareketlerinde bulunabilir. Toplumsal muhalefet alanları olan mitingler bireyle üyesi olduğu toplum arasındaki ayrıksılığı kaldırır. Eğer bir mitingdeyseniz “ben ne yapıyorum” gibi bir sorgulamaya girmez grupta birlikte sorgusuz sualsiz bir hareketin içinde olursunuz.

“Ritüeller, toplumsal ilişkilerin düzenlenmesi, sürdürülmesi ve toplumsal düzenin sağlanmasında önemli işlevlere sahiptir Gluckman’ın “*toplumsal ilişkilerin ritüeli*” olarak tanımladığı ritüeller günlük yaşamda bireyleri birbirine bağlayan ve ilişkilerdeki sürekliliği sağlayan pratikler olmaktadır”<sup>48</sup> Ritüeller, toplumsal statü ve rollerin de belirleyicisidir. Nitekim doğum, evlenme ve ölüm gibi geçiş/giriş ritüelleri, farklı biçimlerde olmakla birlikte, bireyin bir toplumsal statüden bir başka statüye geçişini simgeleyen ritüellerdir. Kişilerin rol ve statü dönüşümleri sosyal yapıda değişiklikler meydana getirmektedir. Söz konusu sosyal yapıda meydana gelen değişikliklerin mevcut yapıyla çatışan durumlar oluşturmasının önüne ise ritüeller sayesinde geçilmektedir. Zira ritüeller sosyal yapıdaki bu tür dönüşümleri, çatışmaları engelleyerek ya da yaşanan dönüşümü meşrulaştırarak sağlar. Yani ritüeller topluma ve bireye denge getirir. Bu noktada ritüellerin “*dramatizasyon*” özelliği önemli bir rol oynar. Ritüellerin icra edilen çeşitli rollerden ibaret olan bir tiyatro oyunu gibi dramatik bir yapısı vardır. Ritüel geniş bir toplumsal bağlam içinde, bireye kendi öznel tecrübelerinin yerini tayin etme imkânı tanır. Ritüeller istenilen durumları yaratmak ya da istenilmeyen durumlardan kaçınmak amacıyla icra edilirler. Ritüellerin bu dramatizasyon özelliğinin bir önemli yanı da sosyal roller için bir model oluşturmasıdır.<sup>49</sup>

Bu noktada ritüelin mekanlarından biri olan “beden” e değinmek yerinde olacaktır. İnsanın mekanı olarak beden aynı zamanda öğrenmenin ve pratiğin dolayısıyla ritüelinde mekanıdır. Çünkü biz ile biz olmayan arasındaki eşiktir. Beden ritüel aracılığı ile kazanılmış bir çok şeyin depolandığı alandır. En basitinden “büyüğün yanında bacak bacak üstüne atmamak” yaşlıların yasal otoritesini desteklemek için eski çağlarda gerçekleştirilen ataya tapma ritüellerinin bedensel hafızaya alınmış halidir diyebiliriz. Bazen kendimizin de nerde ne yapacağını bedenin zaten biliyor olduğunu gözlemlediğimiz anlar olur. Bu anlar hep hayatın ritüelle kesiştiği anlardır. Örneğin cenaze evleri. Bir ölüm karşısında ne yapacağımızı

---

<sup>48</sup> KASIM, Karaman, *Ritüellerin Toplumsal Etkileri*, SDÜ Fen Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi Mayıs 2010, Sayı:21,syf: 227

<sup>49</sup> KASIM, Karaman, *Ritüellerin Toplumsal Etkileri*, SDÜ Fen Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi Mayıs 2010, Sayı:21, syf:257

ne diyeceğimizi bilmediğimizi düşünür bir korkuya kapılırız çoğunlukla. Oysa cenaze evine girdiğimiz anda tüm düşünülenlerden ayrı bedenimiz “davranmaya” başlar. İşte bu anlar bedenin bildiği anlardır. Bedene kurulan ilişki oruç tutmak, ağlama duvarında ağlama, çile çekmek gibi dini olabileceği gibi öğretmen sınıfa girdiğinde ayağa kalkma, askeriyedeki selamlama şekilleri bedene iktidar ve iktidar karşısında konumlanmayı öğreten ritüellerdir. Bu tip durumları ritüelleştirmenin sebebi ise “ritüellerde değerlerin öznel insan tercihleri ya da bir sistemin gerekliliği olarak yansıtılmayıp bu dünya da yaşamak için gerekli koşullar olarak empoze edilmesinden”<sup>50</sup> kaynaklanır.

Hazır kalıplar olarak ritüeller bireyin toplum içinde hangi durumlar karşısında hangi tepkileri vereceğini sunarak hem eyleyen olarak bireyi hem de bu etkinin yöneldiği iletişimin karşısındaki diğerini yeni arayışlar bulmaktan kurtarır. Yeni durumlar karşısında kişisel zaafların ve başarısızlıkların görmezden gelinmesini sağlar. Bunu yaparken kalıpların tekrar eden özelliklerinden dolayı duygusal bir bağ ile geçmişe bağlanmayı sağlar. “Ne türden olursa olsun yeni bir deneyimi anlamak için daha önce tecrübe ettiğimiz, deneyimlediğimiz şeylere bağlanma ihtiyacı duyarız. Bu yüzden her yeni başlangıç bir anımsamadır. Geçmiş yaşamların anımsanması”<sup>51</sup>. Bu anımsamanın yapısını ise ritüel oluşturur. Böylelikle toplumun yeni üyeleri, yeni nesillere de hangi olay karşısında nasıl davranacakları öğretilmiş olur. Bu yüzden Anthony Giddens, “geleneğin, formüle edilmiş inanç ve ritüellerin meydana getirdiği bileşim ile korunduğunu” ileri sürer. Ritüel ve formüle edilmiş inançlar arasındaki bağlantı, aynı zamanda “içerdekiler ve diğerleri” ayırımını verir. O’na göre, bu ayırımı sağlayan “gelenekler, ritüellerle bir kimlik oluştururlar.”<sup>52</sup> Ritüeller aracılığı ile şekillenen kimlik, ritüelin tekrar ve standardizasyon özelliği ile geçmişten elde edilenlerle, geleceğin şekillendirilmesinde süreklilik oluşturur.

Ritüelle ilgili söylenebilecek önemli özelliklerden birisi ve onun işlev kazanmasını sağlayan “*dile getiricilik*” özelliğidir. “Ritüeller, etkileri uygulandığı zamanla sınırlı olmayan ve rit niteliği taşımayan diğer eylemlerden ayrılan, uygulayıcıların hayatına değer ve anlam kazandıran bir güce de sahiptirler.”<sup>53</sup> Belli dönemlerde yinelenen törenler, geçmişin kesintisiz devamlılığını sağladığından, geleneklerin nesilden nesile geçişi için birer vasıtadılar.

<sup>50</sup> GEERTZ, Clifford, *Kültürlerin Yorumlanması*, Dost yayınları 2010, syf:158

<sup>51</sup> CONNERTON, Paul, *Toplumlar Nasıl Anımsar*, Ayrıntı Yayınları 1999, syf: 14

<sup>52</sup> GIDDENS, Anthony, “*Living in a Post-Traditional Society*”, *Reflexive Modernization*, Ed. Ulrich Beck; Anthony Giddens; Scott Lash, Polity Press, 1994, syf 79–80

<sup>53</sup> CONNERTON, Paul, *Toplumlar Nasıl Anımsar* Ayrıntı Yayınları 1999, syf. 70-71

Dolayısıyla ritüel, duygusal bir kanal, yeni tecrübe ve bilgiler için bir rehber olarak görülmekte ve bir grup formasyonu geliştirdiği kabul edilmektedir. Ritüelin geçmişi günümüze, günümüzü de geleceğe bağlayan anlamı sayesinde, içinde yaşadığımız dünyayı keşfederiz. Böylece “ritüeller, süreklilik hissi sağlamak suretiyle bir kimlik oluşturma aracı haline gelirler.”<sup>54</sup> Ritüeller, insanların neyi önemli ve gerekli bulduğunu söylemelerinin bir yoludur. Doğrudan nedensel açıklamaların sağlanması gerekli görülmez. “Ölüm, hastalık ve şiddet gelişmiş bir toplumda her gün karşılaşılan olaylardır. Bilimsel bir açıklama bulunmadığında insanlar, ritüeller ve dinler gibi sembolik anlamlar içeren olgulara sarılma eğilimindedirler. Bu şartlar altında ritüeller, her şeyden önce, başka türlü açıklanması mümkün olmayan olayları açıklamaya bu suretle de endişe, şüphe ve belirsizliğe karşı bir çare sunma işlevini yerine getirirler.”<sup>55</sup> “Ritüeller, topluluk ilişkilerindeki çok katlılığın doğasında barındırdığı çatışmaları, roller arasında ayırım çizgisi çekme özellikleriyle ortadan kaldırırlar”.<sup>56</sup> Böylece ritüeller, çok katmanlı ilişkiler ağı içinde, topluluk üyelerinin rollerinin düzenlenmesi ve topluluk bütünleşmesinin sağlanması işlevine sahip olurlar.

Ritüellerin tinsel olanla bağlantı kurma yönünden bahsetmiştik. Ritüeller sadece inancı göstermezler, o inancı aynı zamanda kurarlar. Ritüel yapılarak, eğleyerek, performe ederek düşünceyi eyleme dönüştürür. Böylece düşünceyi görünür kılar. İnanç gereği namaz kılınır, oruç tutulur. Oruç tutarak, namaz kılarak Müslüman olmak cisme kavuşur, görünür olur. Ayrıca dinin ve inancın gereğini yerine getirmek o inancı tekrar kurmakla kalmaz devamlılığını sağlar.

Ritüellerin işlevlerini özetlersek;

- Toplulukları kurarlar.
- Toplulukların devamlılığını sağlarlar.
- Geçmiş şimdi ve gelecek arasında bir bağ kurarlar.
- Bireyle toplumu bütünleştirirler.
- Kimlik edinmede ve onun sürdürülebilirliğinde rol oynarlar.
- Kolektif bir ruh oluşumunun önünü açarlar.

---

<sup>54</sup> SCHUYT N. M Theo- John J. M. “*Rituals and Rules: About Magic in Consultancy*”, Journal of Organizational Change Management, Vol. 11, No.5, 1998, syf. 400.

<sup>55</sup> SCHUYT N. M Theo- John J. M. “*Rituals and Rules: About Magic in Consultancy*”, Journal of Organizational Change Management, Vol. 11, No.5, 1998, syf. 400.

<sup>56</sup> COHEN. P. Anthony, *Topluluğun Simgesel Kuruluşu*, Dost Kitabevi Yay., Ankara, 1999, syf. 31.

- Toplumsal statüyü pekiştirirler.
- Bilinmeyenle, korkulanla yüzleşmeyi ve onu açıklayıp anlamlandırmayı sağlarlar.
- Bireylerin davranışlarını düzenlerler.
- Bireyi baş etmesi gereken yeni durumlara hazırlarlar.
- Tinsel âlemi anlamak ya da anlamlandırmak için araç işlevi görürler.
- Kaygı giderici rol oynarlar.

#### 1.4 Ritüel türleri

Ritüeller çeşitli disiplinler tarafından değişik sınıflandırmalar tabi tutulmuşlardır. Durkheim, kutsal alan ile profan alanı tabular koymak suretiyle birbirinden ayıran ritleri “*negatif rit*”; insan ve kutsal alanı birbiriyle etkileşime sokan ritleri ise “*pozitif rit*” olarak adlandırmaktadır.<sup>57</sup> Durkheim’in bu tasnif biçimini Gökalp “*menfi ayinler*” ve “*müspet ayinler*” başlığı altında kendi modeline uyarlamıştır<sup>58</sup>

Arnold Van Gennep, *Rites de Passage* adlı eserinde tüm ritüellerin içerik ve biçim olarak ortaklık gösterdiğini saptar. Fakat ritüeller işlevleri ve uygulanma alanları olarak kendi içlerinde sınıflandırmak anlamayı kolaylaştıran bir çalışmadır. En genel anlamıyla ritüelleri;

- 1- geçiş ritüelleri
- 2- bunalım- kriz ritüelleri
- 3- takvimsel ritüeller

olarak 3’e ayırmak mümkündür. Biz Gennep’in sınıflandırmasından yola çıkacağız.

##### 1.4.1 Geçiş (Eşik) Ritüelleri

Geçiş ritüelleri bireyi bir durumdan öteki duruma taşıyan ritüellerdir. Bireyin yeni bir kimlik edinme sürecinde, ya da yeni bir duruma uyumlanma sürecini kolaylıkla atlatmasını sağlar. Bunlar insanı kalıcı olarak değiştiren ritüellerdir. Erginleme ritüelleri (sünnet gibi), evlilik, cenaze ritüelleri geçiş ritüellerine örnek olarak verilebilir.

<sup>57</sup>, DURKHEİM Emile, *The Elementary Forms of the Religious Life: A Study in Religious Sociology*, Translated from the French by Joseph W. Swain, Free Press, Illinois, 1947 Syf.: 299–300

<sup>58</sup> GÖKALP Ziya, “*Dinin İctimai Hizmetleri II*”, *Makaleler VIII*, (Haz. Ferit Ragıp Tuncor) Kültür Bakanlığı Yayınları, Birinci Baskı, Ankara, 1981, syf. 51–53

Viktor Turner geçiş ritüelinde üç aşama görür; “AYRILIK-GEÇİŞ-BİRLEŞME”<sup>59</sup>. Arnold Van Gennep ise geçiş ritüellerinin; “EŞİK ÖNCESİ-EŞİK-EŞİK SONRASI”<sup>60</sup> olarak 3 aşamaya ayırır. Başka şekillerde de isimlendirilmiş olsalar aslında benzer şeylerden bahsetmişlerdir. Turner’ın kavrama özgün katkısı ise “*liminoid*”(eşiksellik)tir. Endüstrileşme ve işçi sınıfıyla birlikte, ritüellerin işlevlerinin çoğunu, sanat ve eğlencenin üstlendiğini gözlemleyen Viktor Turner “modern ve modern sonrası toplumlarda, modern öncesi ve geleneksel toplumların ritüellerinin işlevlerine benzer bir görevi olan bu sembolik ve serbest zaman eylemlerini tanımamak için”<sup>61</sup> *liminoid* kavramını kullanmıştır. Eşik anlamına gelen “*limen*” kelimesinden türetilmiştir. *Liminal* ritüeldeki eşik ise , *liminoid* serbest zaman etkinliklerinde yapılan ritüel benzeri sembolik eylemler için açılan sınır dışı alandır. Anlaşılacağı gibi liminoid gönüllülükle yapılırken, limen zorunludur. Schechner “bütün sanatsal kültürel performans türlerinin Liminal’den Liminoid’e giden yolda geliştiklerini” söyler.<sup>62</sup>

Turner eşik evresinin türdeşlik, eşitlik, mülksüzlük, cinsiyetler arasındaki ayrımın en aza indirgenmesi, hiyerarşisizlik, dış görünüşe önem vermeme, servete bağlı ayrımların olmayışı, cömertlik, yalnızlık... gibi özelliklerle belirlenen bir “*comunitas*” durumu olduğunu söylemektedir<sup>63</sup>. “*Comunitas*” tören sırasında bireysel benliklerden esriklik ya da benzeri bir nedenle ayrılan topluluk bireylerinin arasındaki duygu paylaşımını ifade eder. Günümüzde futbol maçlarında, pop konserlerindeki izleyiciler arasındaki birlik ve ortaklık için geçerli bir deyimdir.<sup>64</sup>

Turner’ın “ayrılık”, Gennep’in “eşik öncesi” dediği dönem bireyin o zamana kadar sürdürdüğü mevcut durum veya kimlikten sıyrıldığı eşige adım attığı dönemdir. Bu bireyin kendi tercihi olabileceği gibi kendi kontrolü dışında da gelişebilir. Evlilik bireyin kendi isteyerek atladığı bir eşikse, ölüm-kayıp kendi kontrolü dışında olan bir eşiktir. Ya da erginleme toplum tarafından kontrol edilen ve dayatılan bir eşiktir.

---

<sup>59</sup>. TURNER Victor . *From Ritual to Theatre*. New York: PAJ Publications, , 1982 syf.92

<sup>60</sup>. GENNEP, Arnold van. *The Rites of Passage*. London: Routledge and Kegan Paul, 1960 syf:35

<sup>61</sup> SCHECHNER Richard, *Performance Studies: , An Introduction* Routledge Classics, London and New York, 2002 syf:66

<sup>62</sup> SCHECHNER, Richard, Viktor Turner’s Last Adventure, New York: Performing Art Journal Press 1986: syf:8

<sup>63</sup>. TURNER Victor . *From Ritual to Theatre*. New York: PAJ Publications, 1982, syf.92

<sup>64</sup> CANDAN, Ayşe *Oyun –Gösterim- Tören* Norgunk Yayınları 2010, syf:27



Mevcut durumdan ayrılmayla başlayan süreç, eşikte kalmayla devam eder. Eşik ne içerisi ne dışarısı olan bir ara mekandır. Bu ara mekanda, ne öncesi olur birey ne sonrası. Basitçe, bir hiçleşme durumdan bahsetmek olasıdır. Bu eşikte önceki kimlikten sıyrılıp yenisi için hazırlanma vardır. Eşik aynı zamanda bir köprü, önceki ve sonrası arasında bir bağ olduğu için, Turner bu forma “geçiş aşaması” demeyi uygun bulmuştur. Eşik, ritüellerin devreye girdiği ve görevlerini yaptıkları aşamadır. Bu zaman boyunca belirlenmiş mekanlarda geçiş ve biçim değiştirme meydana gelir. Örneğin, babasını kaybetmiş bir insan için a durumu babalı olmak b durumu yetim olmaktır. Eşik babalı olmaktan babasız olmaya geçişi sağlayan ama her ikisi de olmayan haldir. Bu hal ritüeller aracılığı ile geçilebilir. Bu süreçte, tüm cenaze ritüelleri kişiyi b durumuna minimum zararlar taşımak içindir. Ölü evine yapılan toplu ziyaretler, okunan mevlitler, dağıtılan helvalar eşikten kişiyi geçirmek için, onu yeni kimliğine hazırlamak için tarihten gelen ritüellerdir.

Eşik genel olarak zamanın dışında bir alandır. Yaşam, genel olarak eşikten geçen kişi için askıya alınmıştır. Gaster, eşik dönemlerinde oruç tutulduğundan bahseder. “Bu, yaşamı askıya almanın ve sonrasında gelecek yeni yaşam ve kimlik için mevcut olanın öldürülmesi manasını” taşıdığını ileri sürer.<sup>65</sup> Oruç tutmak ve perhiz eşikten geçen kişi için geçici bir ölüm, askıya alınmış bir yaşamı simgeler. Birliğin bozulması ölüm ve yeniden doğumun arasında ise eşik yer alırdı. Bu eşikte yaşamdan vazgeçilme oynanırdı. Erginleme ritüellerinde “ilkel düşüncede çocuğun öldüğü ve yeniden doğduğu inancı dile gelirdi”<sup>66</sup> bu yüzden törenlerde genellikle ölüm ve yeniden doğum öykülenirdi. Örneğin ”Sihirli uyku ya da düş böyledir, aday bir çocuk gibi dinlenmesi için yere yatırılır ve bir atası tarafından ele geçirildikten sonra bir erkek olarak uyanır”<sup>67</sup>. Uykuda geçen zaman tam olarak eşik olarak yorumlana bilinir. Tek tanrıların tekelinden önce sünnet aynı şekilde yaşamın askıya alınması ya da eski yaşamdan vazgeçmenin bir simgesiydi. “Ölümün ve yeniden yaşama dönmenin dramatik temsillerinin yanı sıra aday genellikle bedeninin bir parçasının kesilmesinden ibaret bir ameliyat işleminden geçirilirdi, bir dişin sökülmesi, saçın tümüyle ya da bir tutam halinde kesilmesi gibi”<sup>68</sup> Eşikten başarıyla geçen kişi için sonrasında kutlama, yeni geleni mutlulukla karşılama için oruç büyük şenlikler veya tatlılarla bozulurdu.

---

<sup>65</sup> GASTER, Theodor H., *Thespis*, Kabalcı Yayınlar 2000, syf:33

<sup>66</sup> THOMSON, George, *Tragedyanın Doğuşu*, Payel Yayınları 1990, syf 113

<sup>67</sup> THOMSON, George, *Tragedyanın Doğuşu*, Payel Yayınları 1990, syf 114

<sup>68</sup> THOMSON, George, *Tragedyanın Doğuşu*, Payel Yayınları 1990, syf 115

Günümüze kalmış ölünün arkasından, yas süresinin dolmasıyla –yokluğa alışma ve yeni kimliğin edinilmesi süresi 40 gün olarak düşünülmüştür- dağıtılan helva eşik dönemini yaşamı askıya alarak atlatan kişi için tekrar yaşama dönüş olarak düşünülebilir. Aynı şekilde erginleme törenlerinden öncede ergenliğe geçecek gencin uzun süreler oruç tuttuğundan bahseder Gaster aynı çalışmasında. Eşikten atlayan genci büyük ödüller beklemektedir. Bu ritüellerden günümüze kalan sadece sünnet sonrası verilen yemek ve eğlencedir. Aynı şey düğün içinde geçerlidir. Tek tanrılı dinlerin orucu tekellerine almasıyla, bu ritüellerden günümüze sadece eşik sonrası yemekler kalmıştır.

Sünnet törenlerinden sonra at binme ritüeli de ritüelin eski kaynaklarına dayanmaktadır. Eski toplumlarda, erginleme törenlerinden gecen genç yetişkinliğe adım atmış bir birey olarak kısa süreliğine kral rolünü üstlenirdi. Bu geleneksel kutlamanın devamı günümüzde sünnet töreniyle yetişkinliğe adım atan gencin ata binmesi olarak simgesel boyutta kalmıştır. İlkel toplumlarda “yeniden doğan” yani eşığı atlayan gencin atalarından biri olduğuna inanılırdı. Günümüzde çocuğa baba ya da dedelerden birinin ismini verme geleneği buradan kalmıştır.

Eşikten ritüel aracılığıyla geçen kişilerin yanında, *eşlikçiler* dediğimiz toplumun diğer üyeleri yer alır. Eşlikçiler akrabalar olabildiği gibi dini büyükler ya da o toplumun kutsal sayılan birey ya da sembolleri olabilir. Eşlikçilerin durumu ritüele katıldıkları halde kalıcı ya da geçici bir değişime uğramamaları, sadece eşlik etmeleridir. Çoğu durumda bu eşikten daha önce geçmiş hatta başarıyla geçmiş kişilerdir. Sünnet törenlerinde sünnet çocuğunu tutan ona destek olan maddi manevi yükü sırtlayan *Kirve* bu eşlikçiye örnek olarak verilebilir. Cenaze evine her gün gelip yemek getiren, dualar okuyan eş dost akrabada eşlikçi olarak kabul edilebilir. Düğünlerden önce yapılan kına geceleri ya da modern anlamda bekarlığa veda geceleri, eğlenceleri gençlerin yeni kimliklerini edinmelerinden bir gece önce yapılan eşlikçilerle geçirilen gecelerdir. Bütün bu durumlarda eşlikçiler için değişen bir durum olmaz. Onlar sadece eşikten geçen kişiyi taşırlar.

Eşığı başarıyla geçen birey yeni bir bireydir artık. A konumundan B konumuna geçmiştir. Eşik ritüelleri bireyi başarıyla taşıdığı gibi yeni kimliklerinde toplumun diğer üyeleri tarafından tanınmasını sağlar. Yeni kimlikler ancak böyle meşruluk sağlar. Düğün töreni yapılmadan kaçmak usulü ile evlenen kişiler özellikle kadınlar aileleri tarafından dışlanır hatta ölüme bile yollanabilir. Çünkü ritüeller aracılığı ile meşruluk kazanmamıştır. Aynı şekilde sünnet töreni yapılmamış bir erkek toplum tarafından hoş karşılanmaz. Tıbbi

anlansa sünnet olmuş olsa bile... Bu da bize toplumsal kimliklerin meşruluk ve kabulünde ritüellerin etkisini göstermektedir.

Gizli bir topluluğa, külte veya mesleğe yönelik gizli kabul ve yüksek toplumsal statü içeren bir mesleğe kabulün gereği yapılan mesleğe kabul ritüelleri de eşik ritüelleri olarak değerlendirilebilir. “gizemci derneklere girişle ilgili törenlerde aynı simgesel öğeleri kapsayan bir süreç izler: toplumdaki soyutlanma acı çekme ve benzeri erişirme sınavları, ölme dirilme sembolizmi, yeni bir ad alma vb...”<sup>69</sup>

### 1.4.2 Bunalım-Kriz Ritüelleri

Kriz ritüelleri, adından da anlaşılacağı gibi kriz bunalım hallerinde ortaya çıkan ve bu durumu aşmak için yardıma çağrılan ritüeller için kullanılmaktadır. Kriz ritüelleri, Viktor Turner’ın “*sosyal drama*” kavramıyla ilişkilendirilir.

Turner, sosyal yaşamda “drama” benzeri bir şeyin ortaya çıkması konusu ile ilgili yaptığı çalışmalar sonucunda “sosyal drama” olarak adlandırdığı bir tanımlama ve analiz etme birimi icat etmiştir. Bu, sosyal yaşamın teatral potansiyelidir; spontandır; ortaya çıktığında rutin sosyal yaşamın yerini dramatik zaman alır. Aileden devlete kadar tüm sosyal kurumlarda ortaya çıkabilir. “Bir sosyal drama olağan, belirli normlarla düzenlenmiş sosyal yaşamın barışçıl gidişatı, sosyal yaşamın göze çarpan, kuralları etkileyen ilişkilerinden birindeki bir kırılma ile kesintiye uğratıldığı zaman başlar”<sup>70</sup> Bu, toplumsal yaşamda önemli bir sorunun ortaya çıkması ve soruna taraf olanların belirmesiyle anlaşılır. Bir kez düşmanlık açığa çıkınca grup üyeleri kaçınılmaz olarak taraflarını alırlar. “Böylece kırılma krize doğru gider ve krizin karşısında olanlar barışı tekrar sağlamaya çalışırlar. ...Bu çabaların tümü ya da bazıları, kopan sosyal bağları “onarmak” için girişilen telafi etme mekanizması ile ilgilidir... Mahkemelerin kanuni yolları ...veya dini kurumlar tarafından sağlanan ritüel araçlar yoluyla... ortak ilgileri, değerleri ve onaylanan en geniş kültürel ve ahlaki topluluğun, yerel grupların anlaşmazlıklarının ötesine geçen, ahlaki düzenini kutlayan bir asal ritüelin sunumu için uygun bir vesile bulurlar. Sosyal drama ....ya karşı karşıya gelen tarafların uzlaşması ya da anlaşmazlığın kabul edilmesi ile sonuçlanır”<sup>71</sup>

<sup>69</sup> GÜNGÖREN Ahmet, *Caduların Günbatımı*, Ayraç Yayınları 2008, syf:53

<sup>70</sup> TURNER Victor . *From Ritual to Theatre*. New York: PAJ Publications 1982, syf:92

<sup>71</sup> GÜNGÖREN Ahmet, *Caduların Günbatımı*, Ayraç Yayınları 2008, syf : 9

Dört evresi olan sosyal dramının aşamaları;

1. Kırılma/ Gedik
2. Kriz,
3. Telafi Etme/Onarma
- 4 .Barışma ya da Ayrılma

olarak belirlenmektedir.

Turner, üçüncü aşamada; yani krizin üstesinden gelmek üzere düzenlenen etkinlikler sürecinde ritüelin ortaya çıktığını söyler. Ritüel bir telafi etme süreci olarak belirir. Toplumsal barışı sağlamak için düzenlenen ve toplumun ortak değerlerine vurgu yapılan bu ritüellerin yapısı, sosyal dramının yapısına benzer.

Kırılma belirli bir olayın toplumsal birimin dengesine karşı tehditleri harekete geçirici başlangıç durumunu anlatır. Kriz ise bu kırılmanın toplumun bütün tabakalarına sirayet ettiği görünecek biçimde derinleştiği zamanlardır. Kriz anında kırılmadan başka yeni yeni kırılmalar oluşabilir. Telafi etme sürecinde, ritüeller devreye girer. “Kriz durumlarının yarattığı belirsizlik ve huzursuzluğu aşmak için organize edilen kriz ritleri, kişi veya toplum hayatını tehdit eden durumlarda kişi veya toplum tarafından organize edilirler. Hastalıklardan korunma ya da iyileşme, kıtlıktan kurtulma, yangın, deprem, sel gibi doğal afetlerden korunma ya da tekrarını önlemeye yönelik yapılan kriz ritlerinin zamanını önceden tahmin etmek mümkün değildir. Dolayısıyla olumsuzluğun ortaya çıktığı her dönemde yapılabilirler.”<sup>72</sup>

“Kriz ritleri, takvime bağlı tekrarı olmayan uygulamalardır; benzer durumlarda benzer ritüeller gerçekleştirilir. Örneğin; Uygurlar, hastalık veya doğal afetler gibi birey ya da toplumu ilgilendiren durumlarda, olumsuzluğun giderilip yeniden düzenin sağlanması amacıyla *hatm-i hace (hacigân)* yaparlar. Hatm-i hace’yi yöneten *hatm-i başı* liderliğinde toplu olarak yapılan bu kriz ritüelinde, hatm-i başında bulunan ve benzer olumsuzluklarda yeniden kullanılan 1000 adet taş, farklı sayılarda çeşitli dualar okuyarak belanın def

---

<sup>72</sup> KASIM, Karaman, *Ritüellerin Toplumsal Etkileri*, SDÜ Fen Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi, Mayıs 2010, Sayı:21, syf:257

edilmesini isterler. Benzer bir biçimde Anadolu’da sıklıkla icra edilen yağmur duası da bir çeşit kriz ritüelidir.”<sup>73</sup>

Bu sürecin sonunda barışma ya da ayrılma gerçekleşir. Yani ya sorun çözülür ya da çözülmez. Çözülmez ise telafi süreci farklılaşan yeni bir sosyal drama organize olur. “Sosyal dramalar bizi canlı tutar, problemlerin çözümlerini sunar, bizi yenilik için provoke eder, iyiliğe hatta güzelliğe zorlar.”<sup>74</sup>

Sosyal dramanın evreleri, estetik dramanın evreleri ile benzerlik gösterir. Turner bu benzerlikten yola çıkarak kriz ritüellerinde ortaya çıkan evrelerin estetik dramanın köklerini oluşturduğunu savunmuştur. Sosyal dramanın aynı zamanda performatif olması Turner’ın düşüncesinde merkezdir. “Bu evreler Antik Yunan Tragedyasının, Elizabeth Tiyatrosunun ve modern gerçekçi dramanın omurgasıdır. Bu Aristoteles’in “her tragedyanın başı ortası ve sonu vardır,” sözlerinin aynısıdır.”<sup>75</sup> Turner’ın kriz ritüellerinden yola çıkarak oluşturduğu sosyal drama estetik drama benzerliği bu yönüyle eleştirilir. Çünkü bir çok performans sanatı bu yapıya sahip değildir.

### 1.4.3 Mevsimsel Ritüeller

Mevsimsel ritüellere, “doğanın gözlemlenmesi sonucu ortaya çıkan doğal takvimi izledikleri, ekonomik ilişkilere dayandırılan ekonomik takvimi takip ettikleri ve sosyal etkileşimi düzenleyen bayram takvimini izledikleri için yazılı hiçbir takvim bulunmamasına rağmen”<sup>76</sup> takvimsel ritüeller de denir. Çünkü genellikle dönemler halinde ortaya çıkar ve yılın hemen hemen aynı zamanlarında topluluk tarafından organize edilir. Genellikle mevsimlerin başında ya da sonunda yapılır. “Takvimsel ritler, sosyal hayatın ritmini oluştururlar; günümüzde, öncelikli amaçların ne olduğunu, hangi normların yürürlükte olduğunu rekabetin kurallarının ne olduğunu göstererek toplumun kolektif ve önceden

---

<sup>73</sup> KASIM, Karaman, *Ritüellerin Toplumsal Etkileri*, SDÜ Fen Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi Mayıs 2010, Sayı:21, syf:257

<sup>74</sup> TURNER Victor . *From Ritual to Theatre*. New York: PAJ Publications 1982, syf:112

<sup>75</sup> SCHECHNER Richard, *Performance Studies: , An Introduction* Routledge Classics, London and New York, 2002 syf:79

<sup>76</sup> KASIM, Karaman, *Ritüellerin Toplumsal Etkileri*, SDÜ Fen Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi Mayıs 2010, Sayı:21, syf:257

belirlenmiş değerlerini ön plana çıkarırlar”.<sup>77</sup> Mevsimsel ritüeller grup tarafından organize edilen ve tüm grubun katıldığı ritüellerdir, geçiş ritüellerinden ayrı olarak birey odaklı düşünmek hata olur. Çünkü bu ritüeller toplumsal yaşamın nabzını tutan , ritmini belirleyen ritüellerdir. Temelinde ekonomik faaliyetleri de bulmak mümkündür. “*Halk takvimleri* olarak da bilinen takvimsel ritler, toplumsal ekonomik farklılığa göre çeşitlenmektedir. Nitekim tarımla geçinen yerleşik Türk toplumunda takvim, *ekim ve hasat, bağ bozumu* vb. zamana göre belirlenirken; geçimi hayvancılığa dayalı olanlarda hayvanların üreme (*koç katımı*), ya da sürüye katılma dönemlerine göre şekillenmektedir.”<sup>78</sup>

İster bağ bozumu olsun ister koç katımı mevsimsel ritüeller incelendiğinde yapılarının aynı olduğu gözlenir. Mevsimsel ritüelleri oluşturan birbirini takip eden 4 aşama bulunmaktadır.

- *Çile*, bunlardan ilkidir. Çile aynı eşik ritüellerindeki eşik durumu gibi askıya alınmış yaşamı anlatır. Eskinin sonu gelmiştir fakat yeni olan henüz ortalarda yoktur.

- *Arınma* ayinleri zamansal olarak çile ayinlerinin hemen arkasından gelen kısa süreli dönemlerdir. Arınma ayinlerinde yeni gelene yer açmak ve onu temiz bir şekilde karşılamak için eskinin kötülüklerinden sembolik olarak sıyrılmak hedeflenir.

- *Canlanma* mevsimsel ritüellerin 3. Aşamasıdır. Canlanma ayinlerinde askıya alınmış hayata yeniden can verilir yeni yaşam antlaşması yapılmaya çalışılır

- *Kutlama* ayinlerinde ise artık yeni yaşam başlamıştır.

“Çile ayinleri toplu perhizler, oruçlar ve benzeri kendini sıkıntıya sokmakla temsil edilir.”<sup>79</sup> Daha öncede belirttiğimiz gibi bu yaşamın askıya alınmış halinin simgesidir. Birçok tek tanrılı dinde toplu perhiz ve oruçlar bu çile ayinlerinden miras kalmıştır. Müslümanlardaki “Ramazan”, Hristiyanların “Kutsal Perhiz”i buna örnek gösterilebilir.

Arınma ayinleri de hem eski toplumlarda hem modern diye adlandırılan yeni toplumlarda kendini gösterir. “ Örneğin Romalılar yılın son ayını topluca arınmaya ayırmıştı ve bu aya “arınmak” anlamına gelen bir fiilden ”*februare*” , February (Şubat) adı

---

<sup>77</sup>HONKO Lauri, “*Theories Concerning the Ritual Process*”, Science of Religion Studies in Methodology, (Ed. Lauri Honko) Paris, New York, 1979syf.: 375–376

<sup>78</sup> KASIM, Karaman, *Ritüellerin Toplumsal Etkileri*, SDÜ Fen Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi Mayıs 2010, Sayı:21, syf:257

<sup>79</sup> GASTER, Theodor H. *Thespis* Kabalcı Yayınları 2000 syf:28

verilmişti”<sup>80</sup>. Bu arınma ayinleri kutsal ve özel sayılan yerlerin temizliğinden kişisel temizliğe ya da ruhsal arınmaya kadar her tür işlemi içerir. Örneğin mısırdaki yıllık kutlamalar sırasında kutsal binaların ayinle yıkanması, Yunanlıların tapınakları ve içindeki malzemeleri törenle tahrip edip yerine yenilerini koymaları arınma törenlerine örnek olarak verilebilir. Ya da toplumun eskiye ait olduğunu düşündüğünü eskiliğin ve kirliliğin sonu gelmişliğin bir eşya ya da bir hayvanla simgeleştirilmesi ve bunun toplum dışına itilmesi arınma ayinlerine örnek verilebilir. Türklerde, evden istenmeyen şeyi uzaklaştırmak için yeni ayla birlikte evi süpürmek ve böylece evdeki kötülüğü dışarı attığına inanmak arınma ayinlerinin bir uzantısı olsa gerek.

Canlandırma ayinleri özünde bir savaşı bir çatışmayı barındırır. Bu süreç eskiyle yeninin, yeni lehine sonuçlanacak kavgası biçiminde tanımlana bilir. Bu çatışma eski ile yeni, yaz ile kış, eski yıl ile yeni yıl arasında gibi düşünülebilir. Almanya da yapılan bahar kutlamalarında yaz ve kış kılığına girmiş iki kişinin yaptığı sembolik kavga canlandırma ayinlerinin günümüzdeki uzantısıdır. Aynı şekilde “İsviçre de biri kürkleri giymiş öbürü ise yeşil yapraklar ve çiçekler takmış atlı iki grup bahar bayramında çarpışma gösterisi yapar ve doğal olarak çarpışmayı yaz güçlerini temsil eden grup kazanırdı.”<sup>81</sup> Günümüzde İskoçların baharın ilk gününde yaptıkları ve neden yaptıklarını bilmedikleri bekâr erkekler ile evli erkekler arasındaki futbol maçı bu kavga- çatışma ritüelinin uzantısı olarak yorumlana bilir.

Canlandırma ayinleri sade çatışma şeklinde örgütlenmez. Bazense cinsel ilişkiyi içeren ayinlerle gerçekleştirilir. Dionysos kutlamaları bunun en tipik örneğidir. Rastgele cinsel ilişki toprağı canlandırmanın yolu olarak görülmüştür. Bunun uzantısı da devam etmektedir günümüz toplumlarında. Avrupa folklorunda görünen “ökse otu altında öpme” ritüeli tam olarak bu rastgele cinsel ilişki ayinlerinden miras kalmıştır. Bir başka örnek ise Macaristan’dan “15 mart ta bir “markt” yapılır ve tüm kadınlar reddedilme tehlikesi olmadan öpülebilir.”<sup>82</sup> Anadolu kültüründe de görünen yılın belli günlerinde kendine eş seçmenin uğur getireceğine olan inancın temelinde -özellikle bu uğurlu günlere bakılırsa – canlandırma ayinlerinde yaşanan cinsel birleşmenin evcilleşmiş halini bulmak mümkün görünüyor.

---

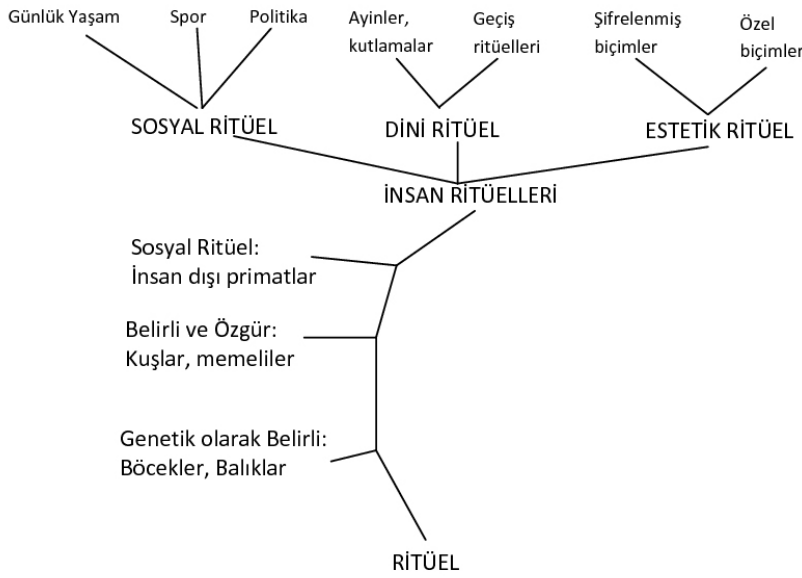
<sup>80</sup> GASTER, Theodor H. *Thespis* Kabalcı Yayınları 2000 syf:28

<sup>81</sup> GASTER, Theodor H. *Thespis*, Kabalcı Yayınları ,2000 syf:54

<sup>82</sup> GASTER, Theodor H. *Thespis*, Kabalcı Yayınları ,2000 syf 56

Kutlama ayinleri adından da anlaşılacağı gibi festivallerdir. Ramazan orucundan sonra bayramın gelmesi, ya da bahar bayramları ve newroz kutlamaları buna örnek verilebilir. Artık eski olan tamamen gitmiş yerini yeni olana bırakmıştır. Toplu yemekler kutlamaların en tipik özelliğidir. Tüm bu süreç boyunca toplum hem yeni gelene hazırlanmıştır, hem de en önemlisi onu ve onun getireceği yeni şeyleri hak etmiştir. Bu temel 3 sınıflandırma (eşik, kriz, mevsimsel) dışında başka ayrımlar vardır. Wulf bu 3'lü sınıflandırmaya “*kurum ve makama gelme ritüelleri, pekiştirme ritüelleri, başkaldırı ritüelleri, etkileşim ritüelleri*”ini de ekler<sup>83</sup>. Kurum ve makama gelme ritüellerine örnek olarak meslek yeminleri yeni meslek ya da konumları kabul etme gösterilebilir. Başkaldırı ritüellerini eylemler, mitingler, gençlik ritüelleri verilebilir. Etkileşim ritüellerinin ise en tipik örneği selamlaşmalardır. Mevsimsel ritüelleri bizim için önemli kılan nokta ise, onların dramaya kaynaklık yaptığı düşüncesinde yatmaktadır.

### 1.5 Ritüel–Mit–Drama



**Şekil:** Schechner Richard, *Performance Studies: , An Introduction* Routledge Classics, London and New York, 2002 syf:61

Ritüel ve mit arasındaki sıralamayı, hangisinin önce var olduğunu sormak ve buna çözüm aramak çok anlamlı bir uğraş olmayacaktır. Ritüelin mi mitlere kaynaklık ettiği, yoksa mitlerin mi ritüelleri yarattığı biçiminde bir soru yumurta mı tavuktan tavuk mu yumurtadan biçiminde bir soruya benzetilebilir. Ritüelsiz bir mit olmayacağı gibi mitsiz de bir ritüel

<sup>83</sup> WULF, Christoph, *Tarihsel kültürel Antropoloji* , Dipnot Yayınları 2009, syf:233



olamaz. William Robertson Smith ritüel ve mitin bir arada değerlendirilmesi gerektiğini savunan ilk kişiydi. “Smith’e göre ritüel olmaksızın mit olmazdı, mit olmaksızın ise ritüel devam edemezdi.”<sup>84</sup> Malinowski ‘ye göre “mit ritüelin kökenini açıklar ve ona kadim bir geçmiş vererek yaptırımını kuvvetlendirir”<sup>85</sup>. Nagy’nin görüşüne göre,” Mitin aslında canlandırma olduğunu düşünürsek, mitin kendisinin de bir çeşit ritüel olduğunu görebiliriz. Miti ve ritüeli karşıt ve ayrı düşünmek yerine, ikisinin bir bütünü parçası olduğunu, yani mitin ritüelin sözel hali ve ritüelin de mitin kavramsal hali olduğunu görebiliriz.”<sup>86</sup> Bu açıklamalar eşliğinde denebilir ki mit ritüelden koptuğu anda hikaye ya da anlatı haline gelir. Ritüellerin de mitlerle bağlantısının kesilmesi, onları sadece birer bedensel performansa dönüştürür.

Dramanın hep ölmüş doğayı tekrardan canlandırmak için yapılan ve toplumun bütün üyelerinin katılımıyla yapılan mevsimsel ritüeller ve dinsel ayinlerden ortaya çıktığı genel kabul gören bir görüştür. “19. yüzyıldan günümüze tiyatro tarihine ve özellikle tiyatronun kaynağına ilişkin araştırmalar farklı kuramların ortaya çıkmasına neden olmakla birlikte, kökeni bakımından tiyatronun, dinsel-büyüsel amaçlı törenlerdeki taklitten çıktığına inanılmaktadır”<sup>87</sup> Böyle düşünülmesinin nedenlerinden biride daha önce sözünü ettiğimiz gibi ritüellerin insanın taklit ve öykünme yetenek ve ihtiyacına mekânlık etmesidir. “İnsanın doğayı kendi beklentileri doğrultusunda yönlendirmeye çalıştığı büyü törenlerinde taklit zaman içinde gelişerek taklit ettiği şeyi kendi anlayışı doğrultusunda yeniden biçimlemesine, yorumlamasına dönüşmüştür ki bu aşama yaratının devreye girmesiyle sanatın evriminde ilk basamağı oluşturur. İnsan, doğayı kendine uygun olarak açıklama ve biçimleme çabasıyla, yinelemeden, yeniden üretmeye geçmektedir. İlkel sanat, estetik kaygılar gütmeyen, toplumsal amaca yani yarara yönelik bir anlayışın ürünüdür.”<sup>88</sup>

Mit ve ritüelin iç içe geçmesi dramı yaratmıştır diyebiliriz. Bu durumun en tipik örneğini mevsimsel ritüel olan Dionysos ritüellerinde bulmak mümkün. Gaster, Dionysos

---

<sup>84</sup> SEGAL,Robert.A., *Mit*, Dost yayınları, 2004 ,sy:86

<sup>85</sup> MALINOWSKI.Bronislaw, *Büyü, Bilim, Din*, Kabalcı Yayınları, 1990, syf:86

<sup>86</sup> SEGAL,Robert.A., *Mit*, Dost yayınları, 2004 ,sy:99  
syf:243

<sup>87</sup> ŞENER, Sevda , “*Tiyatronun Kaynağına İlişkin Kuramlar*”, Oyundan Düşünceye, Gündoğan Yay. 1993, syf.10-12

<sup>88</sup> GOMBRICH E.H., *Sanatın Öyküsü*, Çev: Bedrettin Cömert, Remzi Kitabevi Yay. 1986, İstanbul, syf.20

ritüelinin bir çok Yunan tragedyasında tekrarlandığına işaret eder “Bu ritüel tanrı ile onun düşmanı arasındaki bir ÇATIŞMAYI çoğu kez parçalanma şeklini alan bir ÖLÜM ya da FELAKETİ, bir HABERCİNİN anlattığı ÖYKÜYÜ bir AĞITI, en sonunda BULUŞ ile rahatlamayı içerir.”<sup>89</sup> Bu sadece Yunan geleneğinde değil Mısırdaki Osiris ritüeli gibi birçok ritüelin bölgenin drama ve yazılı kültürüne yansıdığı gözlemlenmektedir. İlkel inanç sistemindeki tarımsal kökenli karşıtlık yani mevsimsel ritüellere de kaynaklık eden ölüm-yaşam, yaz-kış çatışması sonraki birçok kültürde görülen temel karşıtların (Zerdüştlüğün Işık-Karanlık çatışmasının, Doğu kültürünün Yin-Yang ikiliğinin vb.) ilk örneğini oluşturmaktadır. Bu noktada altı çizilmesi gereken evrenin bu karşıtların birlikteliğiyle bütünlendiğidir. Taraflardan biri yenilebilir ama asla yok edilemez. Yaz ile kış gibi sürekli çatışır, yer değiştirirler ama varlıkları evrensel dengeyi oluşturur. Karşıtların böylesi sürekli çatışması, sanatta yansımaları güçlü bir biçimde tiyatrodaki bulmuştur. Ritüellerin büyüsel atmosferinden doğan tiyatronun malzemesini mitoslar oluşturmuş, ritüelin eylem bileşeni mitoslarla canlanmış ve ilkel klanlardan, Antik Yunan uygarlığına değin tiyatronun ilk kısımlarını oluşturmuştur Bu metinlerin okumaları mevsimsel ritlerle birlikte yapıldığında taşlar yerine oturmuştur. Fakat kahramana kaynaklık yapan sadece mevsimsel döngüler değildir. Fyfe’ye göre, “kahramanın yaşam döngüsü aynı zamanda mevsimlerin yıllık döngüsü, güneşin günlük döngüsü ve geceleri rüyaya dalmanın ve uyanmanın döngüsünü de içerir.”<sup>90</sup>

“Kahramanın mitolojik macerasının standart yolu geçiş ritüellerinde sunulan formülün büyütülmüş halidir: AYRILMA- ERGİNLEME- DÖNÜŞ buna mono mitin çekirdek hali denir.”<sup>91</sup> Yani kahramanın takip ettiği standart mitolojik macera geçiş ritüelleriyle temsil edilen genelleştirilmiş bir formüle oturur. Özellikle bireysel kahramanlık öykülerinden oluşan Yunan tragedyalarında geçiş ritüellerinin etkisi daha belirgindir. Bunda geçiş ritüellerinin etkinliğinin birey üzerinde gerçekleşmesi, ritüelin diğer katılımcılarının değişen özneler olarak değil eşlikçiler olarak bulunmalarından kaynaklandığı düşünülebilir. Çünkü Yunan tragedyalar kahramanlar doğurmaları ile ünlüdür. “Eriha ya da Kudüs’ün düşüşü sadece adilken, Troya’nın düşüşü trajiktir ve içinden birçok kahraman çıkartır.”<sup>92</sup> Ya da “Eski Ahitte kayda geçirilmiş savaşlar kanlı ve keder vericidir ancak trajik değildir adil ya da adaletsizdir. Buna karşılık Peloponesos Savaşları trajiktir. Ardında anlaşılması güç felaketler ve yanlış

---

<sup>89</sup> GASTER, age syf: 7

<sup>90</sup> SEGAL,Robert.A., *Mit*, Dost yayınları, 2004 ,syf:110

<sup>91</sup> CAMPBELL Joseph, *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu* Kabalcı Yayınları 2000 syf:42

<sup>92</sup> STEINER, George ,*Tragedyanın Ölümü* İş Bankası Yayınları 2011 syf:2

hükümler yatmaktadır”<sup>93</sup> bütün bu örnekler bize Yunan yazımında diğer bölge yazımlarına göre daha çok eşik ritüellerinden beslendiğini anlatır. Girard’a göre, “mit ritüelin üstünü örter ve tragedyaya da, Sophokles’in Oidupus’la ilgili oyunlarında olduğu gibi bu örtüyü kaldırır.”<sup>94</sup>

“Dram, Antik Yunan’da eylem, hareket anlamına gelen *dramenon* sözcüğünden türetilmiştir ve insanla ilgili, izlenebilecek şekilde biçimlendirilmiş, izleyenler için anlamı olan bir eylem şeklinde tanımlanmaktadır.”<sup>95</sup> “Bu tanımdan da anlaşılacağı gibi, bir dramın oluşabilmesi için öykünün yani mitosun eylemle birleşebilmesi yani canlandırılabilir, insanla ilgili, izleyenlerin heyecanlarını dinginleştiren, düşüncelerini aydınlatan işlevi, yaşamsal önemi olması gerekir.”<sup>96</sup>

Ritüelin bir tarafıyla sanata evrimleşmesi, tinsel olanla kurulmak istenen bağlantının yerini düşünceye bırakma sürecini yansıtır. Ritüel, sanat ile gerçek yaşam arasında bir köprü görevi görmüş, ritüelin yarara dönük, heyecan verici, esrik, korkutucu ve tekdüze yapısı, sanatın yaşamı taklit etmesine, gerilimi, heyecan ve korkuyu yatıştırmasına, yenilikçi bakışına dönüşmüştür. Ritüelin yaşam duygusunu pekiştirdiği klan üyelerinin yerini, sanatın yaşamlarını söz, dua, övgü veya yergiyle, eleştirel gözle yansıttığı toplum bireyleri almaktadır. Klan üyelerinin coşkulu, esrik ve herkesin katıldığı ritüellerinde özel bir tören yeri olmamasına karşın Antik Yunan tiyatrosunun orkestra dairesi önce Dithirambos ezgilerinin okunduğu bir tapınma alanı, sonra da halkın seyir yerlerine geçmeleriyle bir oyun alanına dönüşmüştür.<sup>97</sup> Ritüelin büyüsel coşkusu, ilk adımda rahip-ozanlar tarafından yönetilen duayla ussallaştırılmakta, sonra da seyir yeriyle mitos-seyirci arasına düşünce ve gözlem uzaklığı girmektedir. Böylece büyü yoluyla toplumun esenliğini, bolluğu ve bereketi sağlamak için yapılan ritüellerin yerini, yazarın gözlemi ve yorumuyla biçimlenen oyunlar almış, ilkelerin doğayı taklidi “başı ve sonu olan, belli bir uzunluğu bulunan, belli bir eylemin taklidi” ne dönüşmüştür.<sup>98</sup> Ortalamadan aşağı (komedyaya) ya da yukarı (tragedyaya) insanların eylemleri farklı işlevleri olan farklı türleri yaratmış, Antik Yunan’dan çağdaş tiyatroya kadar uzanan Batı tiyatrosu geleneğinin temelleri atılmıştır. Bu dönemde ritüellerin konusunu oluşturan mitoslar, hem dinsel kimliklerini korur, hem de oyun yazarları için geniş

<sup>93</sup> STEINER, George, *Tragedyanın Ölümü* İş Bankası Yayınları 2011 syf:3

<sup>94</sup> GIRARD, Rene, *Şiddet ve Kutsal*, Kanat Yayınları, 2003, syf:137

<sup>95</sup> TUNCAY, Murat, *Dramatik Olan*, Dokuz Eylül Üniv. GSF Yay. 1992, syf:5

<sup>96</sup> ERGİN, Erkan, *Tiyatronun Kökeni, Ritüeller Ve Mitos*, Bilim ve Aklın Aydınlığında Eğitim Dergisi 2003 Sayı:37

<sup>97</sup> Aristoteles, *Poetika*, Çev: İsmail Tunalı, Remzi Ktb. Yay. 1993, İstanbul, s.22

<sup>98</sup> Aristoteles, *Poetika*, Çev: İsmail Tunalı, Remzi Ktb. Yay. 1993, İstanbul, s.22

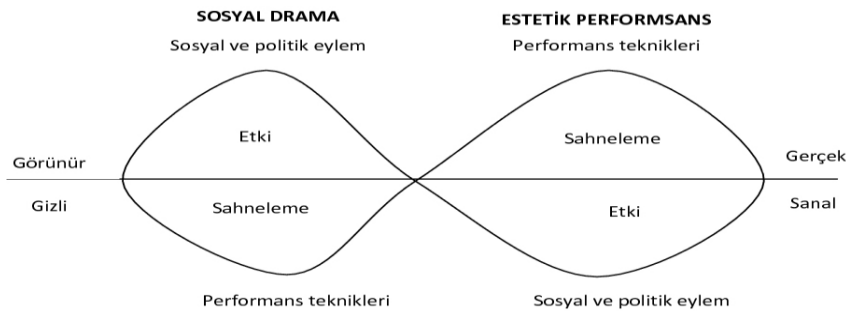
ve zengin bir malzeme niteliği taşırlar. Dramenon yani eylemle, mitos yani söz birlikteliğinin oluşturduğu ritüel, yerini aynı bileşenlerin oluşturduğu “oyun” a bırakmaktadır.

Batı tiyatrosunun kökeni, Antik Yunan’da Kent Dionysia’ında okunan Dithyramhos Ezgileri olarak kabul edilir. Antik Yunan uygarlığında oyun yazarlığının mitoslarla insanlar arasına belli bir uzaklığın girdiğini tarihlerde başladığı açıktır. Epos’la yani biçimsel özellikler ön plânda tutularak, belli bir ölçü ve düzene göre yazılan destanlarda mitoslar malzeme yani nesne durumuna geçmiştir. Artık tanrılar arası çekişmeler, ilişkiler, tanrıların keyfi ve adaletsiz eylemleri açıkça anlatılmaya, hatta eleştirilmeye başlanmıştır.

Antik Yunan Uygarlığından XX. yüzyıla değin batılı oyun yazarları, başta Yunan ve Roma olmak üzere Avrupa uluslarının mitolojilerini kullanmış, mitoslar yoluyla yaşadıkları toplumun siyasal, toplumsal ya da düşünsel atmosferini yansıtmışlardır. Ritüelden tiyatroya geçişte varlığını koruyan mitoslar, XIX.yüzyılın başlarına değin, çoğunlukla tragedya malzemesi olma niteliklerini korumuşlardır. Romantik akımla, mitolojik malzemede, Kuzey ve Batı Avrupa mitoslarıyla büyük bir canlanma görülmüş, XX. yüzyılda mitos oyun yazarlarının, insan doğasına ve kimliğine yönelişlerinde yeniden ele alınarak, dram ve komedy türlerinde işlenmiştir. Mitosun yapısından gelen yeniden düzenlenebilir oluşu yazarlara kendi çağlarına, çağın dışından gelen bir bakışla yönelme olanağı vermiş, mitosların eşikteki, eylemi ve durumuyla kendini ortaya koyan kahramanları oyun yazarları için çekiciliklerini her çağda korumuşlardır.

Mevsimsel kalıplar ve geçiş ritüellerinin drama ile ilişkisini bu şekilde sınıflandırdıktan sonra sıra kriz –bunalım ritüelleri ile dramatik yapıların ilişkisini kurmak gerekiyor.

Kriz- bunalım ritüellerinin dramaya etkilerinden bahsederken tabi Turner’ın “Sosyal Drama” kavramı tekrar gündeme geliyor.



şekil 1: estetik performans ve sosyal drama arasındaki ikili olumlu ilişki. Çizim: Richard Schechner.

Bu ilişki yatık 8 biçimindeki sonsuz işaretiyle betimlenebilir. Bu model karşılıklı olarak estetik performans ve sosyal drama arasındaki etkilenmeyi gösterir. Yani, sosyal dramada görünen eylemler estetik performanslar tarafından, ritüel/performans araçlarıyla canlandırılır, şekillendirilir ve yönlendirilir. Karşılıklı olarak, bir kültürün görünür estetik uygulamaları da sosyal etkileşim süreçleri tarafından canlandırılır, şekillendirilir ve yönlendirilir. Politikacı, eylemci, hukukçu veya terörist sunmak, göstermek, protesto etmek veya mevcut toplum düzenini sürdürmek, değiştirmek ya da devirmek amacıyla belirli sosyal eylemleri desteklemek için sahneleme, çeşitli seyircilere hitap etme ve dekor gibi performans tekniklerini kullanır. Karşılıklı olarak, sanatçılar, sadece canlandırılacak malzeme olarak değil aynı zamanda tema, ritim, davranış ve temsil davranışları olarak da toplum yaşamında meydana gelen “gerçek olaylardan” yararlanır. Şekilde de görüldüğü gibi estetik performans ve sosyal drama arasında olumlu bir akış vardır. Bu model her bir sosyal dramanın, her bir estetik performansın (veya diğer tür performanslar) kendine özgü kültürel ve tarihsel durumunda anlaşılması gerektiğini gösterir. “Drama” kelimesi Batı’nın bu alandaki hegemonyasını ileri sürmek için değil, her hangi bir tür kültürel canlandırmanın sunumunun anahtarı olarak kullanılır. Bu ilişkiyi açıklamanın bir başka yolu ister estetik ister sosyal olsun her performansın etkili ve eğlendirici olduğudur. Yani, her etkinlik bir şeylerin yapılmasını amaçlar ve bu etkinlikler katılanlara veya izleyenlere haz verir.<sup>99</sup> Özetle, Turner’ın sosyal drama kavramından yola çıkarak Schechner’in oluşturduğu yatık 8 şekli denebilir ki; “*her toplumsal eylemin estetik bir bileşene sahip olduğu gibi her estetik temsil de aynı zamanda toplumsal bir şeydir*”<sup>100</sup>.

Belirli performansların ritüel mi yoksa estetik bir performans mı ya da oyun mu olduğu sorusu önemli bir sorudur. Bu sorunun cevabı performansın izleyicileri ve uygulayıcıları açısından yarattığı etkiye bağlı olarak değişmektedir.

Daha öncede değindiğimiz gibi ritüelin uygulandığı ayrı bir zaman ve mekan yoktur yaşamın dışında kalan. Yaşamın devamı niteliğindedir. Namaz kılmak performatif bir eylemde olsa yaşamın akışı içindedir. Oysa estetik performanslar yaşamda bir boşluk anı yaratırlar. Yani yaşam onların katıldığı yerde durur bir es alır ve sonrasında kaldığı yerden devam eder. Bunun için verilecek en güzel örnek şudur. Sinemaya gündüz girer gece

<sup>99</sup> ÇEVİK, Adnan *Maya Uygarlığından Bir Tiyatro Örneği: Rabinal Achi Veya Xajoj Tun*, Tiyatro Araştırmaları Dergisi Sayı:18 2004 syf 117

<sup>100</sup> Pınar Gümüş, Sezin Gündoğan; “Richard Schechner ve Performans Kuramı”, *Mimesis*, sayı 17, s, 17.

çıkarsanız kendinizi tedirgin hissedersiniz. Çünkü o ara yaşanmamış bir aradır. Hayata dair bir es alanıdır. o anlarda hayat senin için durmuştur. Hayatına bir parantez açılmıştır. Bu parantez kapanınca hayat aynı yerden devam eder. Sen havanın kararına sürecini yaşamamışsındır ve tedirginliğin altında yatan budur.

Ritüelin izleyicisi, seyircisi yoktur. Ancak ve ancak katılımcıları vardır. Ritüel izleyen için o ritüel değil olaydır. Ancak içinde olduğunda yaparak anlayacağın birşeydir. Aynı şekilde ancak ve ancak katılımcıları tarafından anlanabilir. Orda estetik performansın izleyicisi seyircisi başka, uygulayıcı başkadır. “Estetik performans, seyirci ile uygulayıcı arasındaki ayrım ve onlar arasında oluşur. Estetik performansta izleyen katılma, katılmama, orda bulunma ya da oradan uzaklaşma özgürlüğüne sahiptir. Oysa ritüeli bırakıp gitmek cemaati reddetme ya da cemaatten dışlanma, iletişimin kesilmesi, sürgün anlamına gelebilir.”<sup>101</sup> Ayrıca izleyen ve uygulayıcı açısından farklı farklı etkilere sahiptir. Ritüeli oyundan ve estetik performanslardan ayıran en önemli noktalardan biride tekrara dayanmasıdır. Ayrıca ritüeller ciddidir. Ritüelin içinde eğlence yoktur. Dans olabilir, şarkı olabilir, taklit olabilir ama eğlence yoktur. Oyunda eğlenme vardır. Çoğu zaman ciddi bir eğlenmedir ama eğlenme vardır. Ritüel sorgusuz katılım gerektirir. Bunu estetik performanslar için beklemek aksine yanlış sonuçlar doğurur.

Ritüeller katılımcılarını bir eşikten geçirir. Ritüelle birlikte bir konumdan başka bir konuma geçer katılımcıları. Oysa oyunlar estetik performanslar karşısında bir eşikten atlanmaz bir değişim yaşanmaz. Ritüele katılanlarla oyuna katılanların verdikleri sözler farklıdır aslında. Ritüele inançla katılan değişeceğim sözü verirken oyun karşısında gizli bir değişmeyeceğim sözü verilir.

Oyun ve/veya estetik performansları ritüelden ayıran noktalardan biri de gerçeklik algısıdır. Bir oyunu oyun kılan onu gerçekmiş gibi yaşamak fakat bir yanıyla gerçek olmadığının bilgisine sahip olmaktır. Ritüel de böyle bir soru bile yoktur. Ritüellerde sıkça karşılaşılan trans durumu bunun göstergesi sayılabilir. Aynı şekilde sahne sanatlarında hem onu gerçekleştiren hem izleyen kendindedir.

Estetik performanslarda ustalık önemlidir ve tercih edilir bir durumdur. Oysa ritüellerin ustaları yoktur. Namaz kılmakta usta olan biri yoktur yâda oruç tutmada usta olan

---

<sup>101</sup> TURNER Victor . *From Ritual to Theatre*. New York: PAJ Publications 1982, syf:112

birini ararsak bulamayız. Çünkü ritüelde eleştiri yoktur. Ritüel ya oluyordur ya olmuyordur. Eleştirinin olmadığı yerde kıyas ta yoktur. Estetik performanslarda yaratıcılık bireysel bir özelliktir. Buda tabi ki ustalığın uzmanlığın önemli olmasına önünü açmıştır.

## 2. ANTİGONE

Sofokles, Oidipus tragedyasının devamı niteliğinde olan Antigone'yi MÖ 411 yılında yazmış, fakat sahnelenmesi Sophokles' in general seçilmesinden hemen önce MÖ 441 yılında olmuştur. Oidipus babasının kim olduğunu bilmeden onu öldürmüş ve gene kim olduğunu bilmeden annesi İokeste ile evlenmiştir. Oidipus 'un annesi ile olan evliliğinden Polyneikes ve Eteokles adında iki erkek, Antigone ve İsmene adında iki kız çocukları olur. Gerçeği kendi çabası ve inadı ile öğrenen Oidipus, bu durum karşısında gözlerini kör ederek kendini cezalandırır. Bu halde birkaç yıl daha hükümdarlık yapan Oidipus, oğullarının yetkisini elinden almaya çalışması üzerine ikisine de lânet okur; iki kardeş birbirinin kanına girecektir. "Sofokles 'in *Kral Oidipus* tragedyasında işlenen bu dram Oidipus 'un Thebai'den sürülmesi, kızı Antigone'nin yardımıyla Kolonos'a gelmesi ve orada ölmesiyle sonuçlanır."<sup>102</sup> Antigone babasını yalnız bırakmamış; ona hem destek, hem de kılavuz olmuştur. "Sofokles, *Oidipus Kolonos*'ta tragedyasında Antigone'nin güçlü kişiliğini ön plana çıkarmakla daha sonraki oyunu *Antigone*'de bu tragedya kahramanının inandığı değerleri sonuna kadar savunacak sağlam bir karaktere sahip olacağını sezdirmektedir."<sup>103</sup> "Antigone, Oidipus'un ölümünden sonra Thebai'ye döner. Eteokles ve Polyneikes ise babalarının bedduasına uğramamak için ülkeyi dönüşümlü olarak yönetmeye karar verirler. Fakat bir süre sonra krallığın paylaşımı sorun olur. Eteokles, sırası geldiği halde Polyneikes'e tahtı bırakmak istemez ve onu ülkeden kovar. Bunun üzerine Polyneikes Argos kralına sığınır ve altı kumandanla birlikte Thebai önlerine gelerek kardeşine savaş açar. Aiskhylos'un *Thebai Önünde Yedi Komutan* (M.Ö. 467) tragedyasına konu olan bu savaşta iki kardeş birbirini öldürür. Krallık İokeste'nin kardeşi Kreon'a kalır. Kreon, yurdunu savunurken ölen Eteokles'e kahramanlara yakışacak bir cenaze töreni yapılmasını ister. Polyneikes'i ise kendi ülkesine saldırdığı için vatan haini ilân eder ve cesedin gömülmesini yasaklar. Kimse manasız bir gurur ve ihtirasa kapılarak verdiği bu emiri çiğnemeye, Kreon'a karşı çıkmaya cesaret edemez. Oysa Antigone, cezası ölüm bile olsa kardeşlik vazifesin yerine getirmekte kararlıdır. Çünkü o, 'her ölünün gömülmeye hakkı olduğuna' inanır."<sup>104</sup>

Antigone tragedyasında olay ve eylem dizisi ise şöyledir:

### ***Oyun başlamadan önce:***

<sup>102</sup> ERHAT, Azra. *Mitoloji Sözlüğü*. Remzi Kitabevi. İstanbul 2002 syf 226

<sup>103</sup> ZERENLER, Dilek Zerenler, *Antigone'nin İki Farklı Yorumu*, *Türkiyat Araştırmaları Dergisi* 2:65

<sup>104</sup> BAYLADI, Derman. *Tanrıların Öyküsü*. Say Yayınları. İstanbul. 2002 Syf 231



Antigone'nin erkek kardeşleri Polineikes ve Eteokles Tebai'yi birer yıl süreyle dönüşümlü olarak yönetmektedirler. Ancak Eteokles sırası geldiği halde krallığı Polineikes'e vermek istemez; bunun üzerine Polineikes Argos ordusunun yardımıyla Tebai'yi kuşatır, çıkan çatışmada iki kardeş birbirlerini öldürürler. Tahta geçen dayılan Kreon Eteokles'i törenle gömdürür; fakat yabancı bir devletle işbirliği yaptığı için "hain" gözüyle baktığı Polineikes'in gömülmesini yasaklar. Polineikes'in cesedi tüm hainlere ibret olsun diye kurda kuşa bırakılır. Herhangi bir gömme girişimi ölümle cezalandırılacaktır.

### ***Oyun :***

- Antigone, kız kardeşi İsmene'ye Polineikes'i gömeceğini söyler; kendisine yardım edip etmeyeceğini sorar. İsmene reddeder, Antigone'yi vazgeçirmeye çalışır, Başaramayınca kimseye söylemeyeceğini belirtir (İsmene hem kadınların erkeklere karşı gelmemesi gerektiğini, hem de yasaların çiğnememeleri gerektiğini söylüyor).

- Muhafız Kreon'a Polineikes'in gömüldüğünü haber verir; yaparı görmemiştir.

- Antigone kardeşini gömerken yakalanır ve Kreon'un huzuruna getirilir.

- Antigone suçunu kabul eder.

- Kreon getirilen İsmene'yi de suçlar.

- İsmene, Antigone kabul ederse suçu paylaşmaya hazır olduğunu söyler; Antigone kabul etmez.

- Kreon, hem oğlu Haimon'un nişanlısı, hem de yeğeni olan Antigone'yi ölüm cezasına çarptırır.

- Haimon Kreon'a Antigone'yi bağışlamazsa onunla birlikte kendisinin de öleceğini söyler; Kreon kabul etmez.

- İsmene'yi cezalandırmaktan vazgeçen Kreon, Antigone'yi kayalara oyulmuş bir mezara diri diri gömerek cezalandırmaya karar verir.

- Muhafızlar Antigone'yi kaya mezarına götürürler; Antigone götürülürken bile pişmanlık belirtmez.

• Kahin Teiresias Kreon'a Polyneiles'in cesedine verdiği cezayı kaldırmasını söyler; davranışlarındaki aşırılığın onu felakete götüreceğini söyleyerek uyarır.

• Kuşkuya kapılan Kreon, Antigone'yi cezalandırmaktan vazgeçmeye karar verir.

• Haberci, Haimon'un kendini öldürdüğünü bildirir.

• Öridike'nin (Kreon'un karısı) sorması üzerine Haberci, Antigone'nin intihar ettiğini gören Haimon'un, Antigone'yi çıkarmaya gelen Kreon'a saldırdığını, Kreon sakınınca kendini öldürdüğünü anlatır.

• Kreon Haimon'un cesedini taşıyarak gelir.

• Öridike kendini öldürür.

• Kreon pişmanlık ve acıyla kendini lanetler.

“Antigone'nin Eylemini Yönlendiren Temel Nedenleri

1- Kardeşlik bağı.

2- Kreon'un yasalarının dünyevi (gelip geçici) olduğunu düşünmesi.

Antigone 'de iç Eylem

• Kardeşini gömmeye karar verir

Kreon'un Eylemini Yönlendiren Temel Nedenler

1- Yöneticisi olduğu devletin düzenini koruma kaygısı.

2- Kahin Teiresias'ın kılavuzluğuna duyduğu güven,

Kreon'da iç Eylem

Emirlerine karşı gelenin yeğeni Antigone olduğunu öğrenince geri adım atmaz, (Çünkü Antigone kararlılık içindedir. Kreon, kan bağı bile olsa özellikle bir kadının karşısında gerilemenin onu halkın gözünde küçük düşüreceğini hesaplar, Kreon'un Antigone'nin saldırısına istikrarla karşı durması, başlayan çatışmayı sürdürür.)”<sup>105</sup>

<sup>105</sup> GÖKTAŞ, Sema, *Antigone de Eylem ve Şema*, Atatürk Üniversitesi GSF.Dergisi sayı:2, 2000

## 2.1 Antigone Hakkında

Bazı metinler vardır ki oldukları hal ve durumdan ayrı, tarihinde getirilileriyle tekrar tekrar okunurlar ve yorumlanırlar. Antigone böyle bir metindir. Var olduğu durum, tarih ve süreçle birlikte olduğu kadar, zamanın kazandırdıklarıyla da yeniden anlam bulur. Bu metin bitimsizdir. Varoluşu itibari ile herkese, kendisini yeniden okuma adına eşit fırsat sunar.

Yolu sosyal bilimlere ve sanata uğramış herkesin Antigone hakkında yazmışlığı vardır ki bu metinlere dokunmadan Antigone hakkında bir cümle kurmak bile imkansızdır. Bu durumda araştırmacının yolu ilk olarak Hegel'e düşecektir. Hegel'den sonra Antigone üzerine yazılmış her şey ya Hegel'den yana ya da karşıt, ama mutlaka ona göre bir yol belirler. Aslına bakarsak Hegel'in Antigone adı altında yazdığı bir çalışması bulunmamaktadır. Sadece çeşitli çalışmalarında ondan bahsetmiştir. Ama yine de onun getirdiği bakış açısı, bir yol yöntem sorununun ve buna bağlı okuma çeşitliliğinin önünü açmıştır.

“Hegel tragedya üzerine görüşlerini, *Tinin Görüngübilimi (Phänomenologie des Geistes)* ve *Estetik/ Güzel Sanatlar Üzerine Dersler (Vorlesungen über die Aesthetik)* adlı kitaplarında geliştirir. *Tinin Görüngübilimi*'nde Antigone'nin trajedisi etik yaşamın ve eylemin analizi bağlamında çözümlenirken, *Estetik*' te bu çözümlene Antigone'nin yazgısında açığa çıkan bir sanat dalı olarak tragedya doğru genişler.”<sup>106</sup> Hegel Antigone'yi egemen iktidar açısından ve onun tanımlarıyla değerlendirmektedir. Hegel'e göre Antigone ve oyunun diğer karşıtı Kreon, aileden yurttaşlığa geçişin görüngeleridir. Antigone bir kadın olarak kamusal alanda varlık gösterememekte ve akrabalık ilişkileri ve onlar arasındaki kombinasyonlarda varlık bulmaktadır. Hegel için Antigone, çözülmekte olan akrabalığın simgesidir. Hegel Antigone'yi “anaerkil düzenden ataerkil düzene geçişin temsilcisi”<sup>107</sup> olarak okur.

Hegel Antigone tragedyasındaki ikililikleri tekillik-evrensellik, tanrısal- insansal yasa, kadın-erkek, aile-polis çatışmaları olarak değerlendirir.

Hegel'in Antigone'nin eylemini temellendirirken üzerinde durduğu ana argüman kanbağı yani akrabalıktır. Fakat genel bir akrabalık versiyonundansa kız-erkek kardeş olma üzerine eğilir Hegel. Anne ile çocukları arasındaki karmaşık ilişkiyi “Katıksız” olarak değerlendirir ve bu Antigone'nin eylemin dayanağı olamaz. Çünkü anne ve evlat “...(onlar)

<sup>106</sup> KILIÇ, Gizem, *Antigone'nin Yazgısında Açığa Çıkan Felsefe*, Tiyatro Araştırmaları Dergisi, 32:2011/2

<sup>107</sup> BUTLER Judith *Yaşam ile Ölümün Akrabalığı*, Kabalcı Yayınları 2007, Syf:35

aynı kandırlar, ama bu onlarda bir dinginlik ve dengeye ulaşmıştır. Bu yüzden birbirlerine istek duymazlar, ne de bu kendi-için- varlığı biri ötekine vermiş ya da ondan almış değildir; tersine birbirlerine karşı özgür bireyselliklerdir”<sup>108</sup>. Aynı şekilde karı- koca olarak kurulmuş ilişki de içinde barındırdığı arzu nedeni ile Antigone’nin eylemine dayanak olacak türden bir akrabalık değildir. “ ...ilkın karı-koca ilişkisi, bir bilincin ötekinde dolaysızca kendisini tanıması ve karşılıklı tanınmışlığın bilinmesidir. Bu kendini-bilme, törel değil ama doğal olduğu için, Tinin salt bir tasarımı ve imgesidir, edimsel Tinin kendisi değil... Karı kocanın karşılıklı bağlılığı bu yüzden doğal bir ilişki ile ve duygu ile karışmıştır.”<sup>109</sup> Kız- erkek kardeş olma durumunun ise altı çizilir. Ama burada Hegel’in üstünde durduğu asıl taraf kız kardeş olma durumudur. Antik Yunan’da, kamusal alanda varlık bulamayan kadınlar için kız kardeş olmak, erkek kardeş olmaktan daha ayrı ve sahiplenicidir: “Dişil[ilke], kız kardeş biçiminde, törel özün en yüksek önsezisini taşır; bunun bilincine ve edimselliğine ulaşamaz, çünkü ailenin yasası kendinde-varolan içsel özdür ki, bilincin gün ışığında yatmaz, tersine içsel bir duygu olarak ve edimsellikten bağımsız tanrısal bir öge olarak kalır. Kadın bu ev tanrılarına, Penatlar’a bağlanmıştır ve onlar da hem kendi evrensel tözünü hem de tekliğini görmektedir. Bireyselliğinin onlar ile bu ilişkisi doğal bir istek ilişkisi değildir... Törelliğin evinde söz konusu olan şey bu tikel koca, bu tikel çocuk değil, ama genel olarak kocadır, çocuklardır,- kadının ilişkileri duygu üzerine değil, ama evrensel üzerine kuruludur.”<sup>110</sup> Erkeğin, ailenin kamusal alanda temsilcisi olması ve kent devlette varlık göstermesi demek; ev yasalarından yani bir yerde, gök yasalarındansa yer yasalarının temsilcisi olabilmesi anlamına geliyor ki buda kardeşlik durumunu kadın tarafına eşitsiz bir şekilde dayatıyor. Hegel bu durumda zaten anne babasını kaybetmiş olan Antigone’nin abisini gömme isteğini “onarılmaz bir şey ve en yüksek ödev” olarak gördüğünü belirtiyor.

Yasalar bakımından incelediğimizde ise Hegel’in Antigone’nin ev tanrılarının yasasına, Kreon’un ise devlet yasalarına bağlı olduklarını iddia ettiğini görürüz. Aralarındaki çatışmanın temel dayanağı ise, devlet otoritesine karşı akrabalığın geri çekilmesidir. Yani iki karakter arasındaki çatışma bir nevi özel alan kamusal alan çatışmasıdır. Antigone eylemi ile kamusal alan ve özel alan arasında var olduğu iddia edilen alanı silikleştirirken, Kreon eylemleriyle yıkılan sınırları tekrar tahsis etmeye çalışmaktadır.

---

<sup>108</sup> HEGEL,G.W.F (1986) “*Tinin Görüngübilimi*”, İdea Yay. , 1986, syf 278

<sup>109</sup> HEGEL,G.W.F (1986) “*Tinin Görüngübilimi*”, İdea Yay. , 1986, syf 277

<sup>110</sup> HEGEL,G.W.F “*Tinin Görüngübilimi*”, İdea yay.1986, syf 279

Luce Irigaray Antigone'yi "devletçiliğe dişil bir başkaldırının temel taşlarından biri ve otorite karşıtlığının bir misali"<sup>111</sup> olarak okur. Akrabalığa dayanan bir yasal düzen olan kadın egemen yasal düzenden, babaerkil yasal bir düzene geçişin göstergesidir. Irigaray bu yorumu yaparken Antigone'nin Kreon karşısında suçunu kabul etmesine dayanak olarak alır.

Judith Butler ise Hegel'e ve Irigaray'a tam olarak akrabalığa dayandıkları yer konusunda karşı durur. Ona göre "devlet desteği ve aracılığı olmaksızın akrabalık, akrabalığın desteği olmaksızın devlet" olamaz. "Ensest bir ilişkiden doğan ve ağabeyine imkânsız ve ölümcül bir ensest aşkla bağlanan Antigone, zaten akrabalıktan çoktan kopmuştur."<sup>112</sup> Antigone'nin babası ağabeyidir, kardeşleri yeğenleridir, anneannesi aslında annesidir. "Antigone" zaten "Anti- nesil" demektir. Akrabalık aile ve kan bağı zaten Antigone için ikircikli bir durumdur. Ailenin, özel mülkiyetin ve devletin birbirleriyle ilişkili olarak ve aynı koşullardan doğduğunu ve birbirlerini destekleyerek ilerledikleri görüşünden yola çıkan bu fikir sırtını diyalektik materyalizme dayar. Butler' a göre "devlet akrabalığın, akrabalıkta devletin ön koşulu olmakla kalmaz, bu iki ilkedden biri adına yerine getirilen edimler diğzerinin deyişii olarak ortaya konur; retorik düzeyde bu ikisi arasındaki ayrımı bulanıklaştıran ve böylece aralarındaki kavramsal ayrımın istikrarını sarsan bir durumdur bu."<sup>113</sup> Yani biri adına yapılan bir yasa diğzerinin varlığından destek almalı ve onu desteklemelidir. Yani aile yasaları ve devlet yasaları, ya da yer ve gök yasaları bu anlamda birbirlerinden ayrışmış ve birbirlerinden bağımsız varlık gösteren toplumsal örgütlenmeler değildiler. Yasa adı altında, sadece sembolik düzende olmayıp aynı zamanda eylemek suretiyle kimlik kazandıran düzenlemeler, zaten ister din adına, yani gökler adına, ister devlet adına olsun aynı şeye hizmet ederler ve bir toplumsal örgütlenme modelinin değışik mecralardaki görünüşleridir. Butler Antigone'nin akrabalık üzerinden değzerlendirilebileceğini kabul eder. Ama ona göre tartışılan akrabalık ve devlet karşıtlığı değildir. Antigone hangi akrabalık türlerinin ve varyasyonlarının kabul edileceğine dair bir sözleşmedir. "Antigone'nin ölümü akrabalığın devlet tarafından bastırılmasını, zorunlu olarak devlete tabi hale gelmesini mi temsil ediyor? Yoksa onun ölümü hangi akrabalık türlerinin kavranabilir olacağını, hangi tür yaşamları

---

<sup>111</sup> IRIGARAY Luce "The Eternal Irony Of The Community Cornell University Press 1985, syf:11

<sup>112</sup> BUTLER Judith *Yaşam ile Ölümün Akrabalığı* Kabalcı Yayınları 2007, syf:16.

<sup>113</sup> BUTLER Judith *Yaşam ile Ölümün Akrabalığı* Kabalcı Yayınları 2007, syf:25.

yaşayış olarak onaylanabileceğini tayin eden siyasi iktidar işleyişi olarak okunmayı gerektiren bir sınır mıdır?<sup>114</sup>

Lacan ise Antigone'nin "hayali alan ile sembolik alan arasında sınır oluşturduğunu ve aslında semboliğin, söze ve konuşulabilirliğe ulaşmayı yöneten yasa ve normlar alanının başlangıcını temsil ettiğini"<sup>115</sup> ileri sürer. Lacan Antigone'nin akrabalığı belli bir ideale taşıdığını ve Antigone'nin eylemi ile bu ideale ulaşma çabası içinde olduğunu söyler. Ağabeyi de Antigone için "saf varlıktır" ve Polyneikes'in gerçek varlığı ile örtüşmez. Bu yüzden ağabey Antigone metninde semboliktir. Fakat Butler' e göre Lacan "idealleştirilmiş akrabalık alanını, semboliği, toplumsal alandan ayırarak Hegel'in mirasını sürdürür."<sup>116</sup> Bundan öte bu oyunda Lacan'ın asıl ilgisini çeken kişinin – Antigone ve Kreon- trajik olarak kabul edeceğimiz kendi sonlarına kendilerini inatla atmalarıdır. Bu anlamda Lacan Antigone'yi Sade ile bağlantılandırır. Dolayısıyla Lacan için "nesne bir acı çekme formuna dayanma gücünden fazlası değildir"<sup>117</sup> ve bu durum Antigone için yıkılmazlığı getirir.

Heidegger tragedya ile ilgili yazdıklarında ve yorumlarında, Sofokles'in Antigone 'sini merkeze alır ve tragedya ve trajik olanla ilgili düşüncelerini, Antigone üzerinden görünür kılar. Heidegger'in Antigone okumalarına getirdiği yenilik ise metin üzerinden varlık-insan-trajik olan arasındaki kökensel birliğe ulaşmasıdır. Heidegger Antigone'nin eylemini varlıkla ilişkilendirir ve ona göre Antigone bu eylemle "varlığı" görünür kılar. Antigone sadece varlığı görünür kılmakla kalmaz, aynı zamanda varlıkla kurulan doğrudan ilişkiyi de görünür kılar.

Heidegger Antigone'yi tariflemek için *deinon*'u kullanır. "Türkçede yabancı ya da garip olarak karşılanabilecek *deinon* tek başına, koral bölümdeki betimlemelere bağlı olarak geleneksel metafiziğin duygulardan, bedenden, zamandan yalıtılmış biçimde dünya üstü konumlanmış öznesine karşı, dünya içinde varlık olarak insanı açımlayacak zenginlikte kullanılır. *Deinon* 'un çağırıldığı diğer anlamlar güçlü, tehlikeli, tekinsiz, olağan dışı ve tanıdık olmayandır. Bu anlamlarla birlikte, *deinon* tek başına insan olmanın anlamını açımlayacak kapasitede temellendirilir. Bu yönüyle bakıldığında *deinon* insanın dünyaya angaje olma biçimindeki kökensel itkinin aydınlatılmasını sağlar denilebilir."<sup>118</sup> "...to deinon: acı çekmek,

---

<sup>114</sup> BUTLER Judith *Yaşam ile Ölümün Akrabalığı* Kabalcı Yayınları 2007, syf:46

<sup>115</sup> LACAN Jacques, *The seminar of Jacques Lacan Book 7: The Ethics of Psychoanalysis* New York:Nortan 1992, Syf: 243-90

<sup>116</sup> BUTLER Judith *Yaşam ile Ölümün Akrabalığı* Kabalcı Yayınları 2007syf:14

<sup>117</sup> LACAN, Jacques, *The seminar of Jacques Lacan Book 7: The Ethics of Psychoanalysis* New York:Nortan 1992 Syf: 261

<sup>118</sup> KILIÇ Gizem, *Antigone'nin Yazgısında Açığa Çıkan Felsefe* Tiyatro Araştırmaları Dergisi, 32:2011/2

katlanmak. Evsizlik, yabancılık insanların kendi basına yaptıkları bir şey değildir; tersine yabancılık-yurtsuzluk sayesinde ki insanlar oldukları ya da olabilecekleri şey veya kişi olurlar. Pathein (pathos) edilgen bir alımlama ya da acı çekmeden çok bir tür üzerine almadır. Bir tür deneyimlemedir-deinonu deneyimlemedir-bu katlanma ve acı çekme, dramayı oluşturan Yunan trajedisindeki eylemi ifade için kullanılan ‘to drama’nın temel özelliğidir.”<sup>119</sup> İnsan olmak onun tarih içinde yaptıkları ettikleriyle şekillenen bir süreçtir. İnsan doğaya hükmetmeye çalışarak onu kendinin yaşam alanı yapmaya çalışmıştır. Bunun temelinde insanın doğayı kendi evi olarak görmemesi yatmaktadır. İnsanın doğayla olan mücadelesi doğayı kendi evi yapma arzusundan doğar. Yaşayan canlılar arasında kendini evsiz hisseden bir tek, insandır. Doğayla olan mücadelesi içinde, insan aslında kendini eve dönüş yolunda hisseder. Fakat ne yazık ki, doğaya yaptığı tüm müdahaleler sonunda aslında tam olarak evinden uzaklaşmaktadır. Ama insanın varlık ile kurduğu ilişki, bu yolda olma durumuyla, eve dönüş yoluyla mümkün olmaktadır. Başka bir deyişle varlıkla kurulan ilişki doğada insanın kendini evinde hissetmemesinden yani yabancılık hissinden kaynaklanmaktadır. Heidegger Antigone’nin varlıkla ilişkisini “Yabancılığı Deneyimlemek” olarak adlandırır. “Antigone, yabancılığı içinde, tüm öteki yurtsuzları aşar. Yalnızca Kreon gibilerin alanı üzerinde belirlemekle kalmaz; bizzat alanın dışına adım atar. İşte bu anlamda Antigone, nihai olarak yabancıdır. ‘To deinon Tauto’dur. Antigone’nin üzerine aldığı bu yabancılık kesin bir şekilde karşılaşacağı erken bir ölümün korkunç ve bilinmeyen deneyimi değildir asla. Bizzat onun ölümü kalos’u, yani varlığa aitliği kurar. Ölümü evde oluşudur; evsiz olmaktan kaynaklanan bir evde oluş.”<sup>120</sup> Antigone’nin eyleminin sonucu olan ve Antigone’nin bile isteye ona doğru yol aldığı ölüm de varlıkla ilişkilidir. Antigone’nin evde olma isteği onu ev olarak nitelendirdiği ölümler dünyasına taşımaktadır. “Antigone payının ona en yükseklerde hüküm süren tanrı Zeus’la en aşağılarda hüküm süren Dike’nin ötesinden yazgılandığını bilir. Fakat bu ne ölümlere ne de onun erkek kardeşiyle olan kan bağına gönderme yapar. Antigone’yi belirleyen, ölünün ayrıcalığı ve kan bağıının önceliğine ilişkin temel ile zorunluluğu ilkin bahsedendir... Ölüm ve insan, insan ve ete kemiğe bürünmüş yaşam(kan-bağı) her durumda birbirine aittir. Ölüm ve kan her durumda insanın farklı ve uç alanlarını adlandırır; öyle ki

---

<sup>119</sup> HEIDEGGER, Martin, *Hölderlin’s Hymn The Ister*, Translated by W. McNeill and J. Davis, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 1996 syf:103

<sup>120</sup> HEIDEGGER, Martin, *Hölderlin’s Hymn The Ister*, Translated by W. McNeill and J. Davis, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 1996 syf:117

varlık ne birinde tamamına erişir ne de diğerinde tükenir. Bu ölüme ve kana aitlik insana, varlıkla ilişkisinde belirlenmesinden dolayı yalnızca insana uygundur.”<sup>121</sup>

Jean Bethke Elshtain 1982’lerde Antigone üzerinden feminist bir tartışma başlattı. Elshtain için “Antigone geleneksel kadın toplumunun nihai bastırılmasının metniydi”<sup>122</sup>. Antigone’yi sosyal feminizm içinde tartıştı ve modern feministlerin Antigone’nin kızları olduğunu iddia etti. “Antigone sivil toplumu temsil eder. Özellikle Haimon ve koro ile ilişkisinde ne akrabalığı ne de devleti temsil etmektedir. Koro tarafından dile getirilen bir topluluk yargısının olduğu açıktır, ama buradan hareketle topluluğun devlet ve akrabalıktan ayrı işlediği sonucun varmak hata olur. Antigone’nin konuşurken benimsediği saf bir dil olmadığı kanısındayım. Antigone’nin devlet karşısında ne dişil ne de akrabalığın devlet iktidarından ayrık bir versiyonunu temsil edebileceği anlamına gelmez.”<sup>123</sup>

Mary Dietz ise Elshtain’in kamusal alan özel alan ayrımını tekrar masaya yatırır. Dietz Elshtain’in hiyerarşi ve kimliksizleştiren merkezi bürokrasi fikrine katılır ama onun için, insanın tüm primer faaliyetleri ister kamusal alanda ister özel alanda olsun politiktir. Dietz okumasında Kreon’u Antigone ’ye karşı görmez. Aldığı kararlarda Antigone’yi hesaba katmamış ya da onu hedeflememiştir. Bu bakımdan Kreon’un karşısında durduğu şey akrabalık ya da özel alan değildir. Dietz’e göre Antigone ‘de dikkat çekici olan taşıdığı politik bilinçtir. Dietz için “Antigone vatandaşlığın feminist yüzüdür”.<sup>124</sup>

Linda Zerilli ise Elshtain’in sosyal feminizmi ile Dietz ’in vatandaşlık feminizmi arasında tartışmaya yeni bir katkı sunar. Zerilli, diğerlerini babaerk toplumun siyasi tanınma argümanlarını kullandıkları yönünde bir eleştiri sunar. Antigone’yi akrabalık, kız kardeş ya da vatandaş olarak tanımlamak babaerk dilin yeniden üretilmesini sağlamaktan başka bir işe yaramamaktadır. “Antigone’yi aile ilişkilerinin devamı olarak görmek ona ataerkil bir vizyondan kadın evcimenliğini yakıştırmaktan başka bir şey değildir.”<sup>125</sup>

---

<sup>121</sup>HEIDEGGER , Martin, *Hölderlin’s Hymn The Ister*, Translated by W. McNeill and J. Davis, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 1996, syf:117

<sup>122</sup>SODERBACK , Fanny, *Feminist Readings of Antigone* State University Of New York Press 2006, syf:29

<sup>123</sup> ELSTAIN Jean Bethke, *Antigone’s Daughter* Democracy 2 sayı:2 Nisan 1982, syf:46-59

<sup>124</sup>SODERBACK , Fanny, *Feminist Readings of Antigone* ,State University Of New York Press 2006, syf:30

<sup>125</sup>SODERBACK , Fanny, *Feminist Readings of Antigone* State University Of New York Press 2006 syf:30



Seyla Benhabib ise Hegel'in Antigone okumasını hedef alır ve "Hegel'in kadın anlayışındaki çift anlamlılığa gönderme yapan"<sup>126</sup> bir Antigone okuması sunar.

Froma Zeitlin, Kreon'un defni reddetmesinin bütün kültürel düzene yönelik bir hücum olduğunu ama aynı zamanda, kendisine yönelik bir hücum olduğunu yazar. Zeitlin Antigone'nin ölüme aşırı bir değer biçtiğini ve ölümlerle yaşam arasındaki çizgiyi, bulanıklaştırdığını söyler. "Antigone'nin zamanı gelmeden ölme özlemi, içinde doğduğu gizli aile kaynaklarına bir geri çekiliştir."<sup>127</sup>

Slavoj Zizek "Antigone'nin Kreon'a hayır demesinin dişil ve yıkıcı bir eylem olduğunu, fakat olumsuzlayıcılığı yüzünden onu ölüme götürdüğünü"<sup>128</sup> söyler. "Antigone, hayır diyerek kendini toplumun dışına çıkarır fakat bu sürgünde hayatta kalabilecek nitelikte de değildir. "Zizek'e göre eril eylemin, yeni bir düzen kuran eylemin daha olumlu olduğu açıktır."<sup>129</sup>

Stathis Gourgoris, Antigone okumasında Antigone'nin ismiyle ilgili derin bir çalışmaya gider ve adındaki çok anlamlılığa dikkat çeker. "Anti ön eki hem "muhalif" hem de "bedel" anlamına gelir. Gone ise genos'tan (akraba, soy çizgisi) türemiş sözcüklerden biridir ve yavru, nesil, rahim, tohum, doğum anlamlarının hepsini birden taşır. Bu etimolojik çoksesliliğe dayanarak, Anti-Gone'nin hem (demos (halk) reformlarıyla altilişinin karşılığında) akrabalığın polis'e muhalifliğini hem de – bir kardeşe yıkıcı bir arzuyla, akrabalığın ötesine geçen bir sevgi bağıllığı ile ortaya koyduğu- akrabalığa muhalefeti somutlaştırdığını öne sürebiliriz."<sup>130</sup>

Jacques Derrida'da Hegel'in bahsettiği anlamda bir aileden ve akrabalık düzeyinden Antigone'nin soy kütüğüne bakılarak bahsedemeyeceğimizin altını çizer. Derrida, Antigone'nin ebeveynlerinin sıradan olmadıklarını fakat Hegel'in yazılarında hiç bundan bahsetmediğini yazar. Derrida aynı zamanda Antigone'nin ağabeyine ensest bir tutku duymadığı konusunda emindir ve bu alanda Butler'le ters düşer. Fakat hemen arkasından şöyle yazar: "Tıpkı Hegel gibi bizde, bu inanılmaz ilişki, arzu içermeyen bu güçlü bağ tarafından, yaşaması imkansız, yalnızca bütün sistem ve tarihleri altüst etmeye, felce

---

<sup>126</sup> BENHABİB Seyla, *Situating the Self: Gender, Community and Postmodernism in Contemporary Ethics*, New York:Routledge, 1992, syf:242

<sup>127</sup> ZEITLIN Froma "Thebes: Theatre of Self and Society Princeton:Princeton University Press 1990 syf:150

<sup>128</sup> ZIZEK Slavoj, *Enjoy Your Symptom*, New York:Routledge, 1992, syf 46

<sup>129</sup> BUTLER Judith, *Yaşam ile Ölümün Akrabalığı*, Kabcacı Yayınları 2007, syf:94

<sup>130</sup> GOURGORIS S. *Litature as Theory* Standford: Standford University Press, syf:11

uğratmaya ya da aşmaya, kavramın yaşamını kesintiye uğratmaya, soluğunu kesmeye muktedir olan bu engin, imkansız arzu tarafından büyülendik.”<sup>131</sup> Butler aynı cümle içinde kullandığı imkansız arzu ve arzu içermeyen güçlü bağ sıfatlarından dolayı Derrida’nın bu konuda ironi yapmış olabileceğini belirtir

## 2.2 Antigone ve Ritüel

Antigone yüzyıllardır üstüne yüklenen onlarca anlam, tanım, hatta beklentiyle kendini günümüze kadar taşıdı. Yukarıda gördüğümüz bir sürü alternatif okuma ve yoruma rağmen aşağı yukarı üstünde ortaklaşılın fikir, özelinde Antigone’nin genelinde tragedyanın ve trajik bilincin kadın egemen bir düzenden babaerkil bir düzene geçiş döneminin anlatı formu olduğu fikridir. O halde; genelinde tragedyanın, özelinde Antigone’nin, trajik form alan anlatı biçiminin, kendinden önceki anlatı biçimi olan epostan ve dramaya kaynaklık yapan ritüelden izler taşınması ve köşe başlarında bu izlere rastlamak mümkün. Özellikle kadın kahramanların eylemleriyle ilerleyen metinlerde, eskiye dair izleri yakalamak daha olası. Var olduğu koşullar, kendini önceleyen yeni oluşmakta olan yapılar göz önüne alındığında erkeğin sesi olarak tanımlayabileceğimiz tragedyalarda, kadın olarak var olmak, metne karakterini kazandırmak, eskiyle kurulan ilişkileri daha görünür kılıyor.

Antigone’nin, kendi sonuna doğru yaptığı bu yolculuğun sebeplerinden biride, özelinde ritüelle, genelinde kamusal alanla kopmakta olan bağlarıdır. Eş deyişle, yaşamın akışından çekilmek zorunda kalan kadının, toplumsal yaşam için, elinde kalan son şeyler için, verdiği mücadeledir. Yani ölüyü gömme için verdiği mücadele.

### 2.2.1 Yas-Eşik ritüelleri

Antigone tarih sayfasında, bir geçişin karakteri ise, ritüel bakımından da bir geçiş karakteridir. Antigone yasin kavurucu ağırlığı altındadır. Yasın değiştirip dönüştürücü gücüyle hareket etmektedir. Yasın bu oyunun temel duygu ve durumlarından biri olması şaşırtıcı değildir. Çünkü yas sahip olmaya gönderme yapan bir kayıp durumudur. “Kayıp vermemizin ve yaralanabilir olmamızın temelinde toplumsal olarak kurulmuş bedenler

---

<sup>131</sup> DERRIDA Jaques, *Glas*, Çev: John.P.Leavey- Richard Rand Lincoln: University of Nebraska 1986 syf: 165

olmamızın ve başkalarıyla ayrılmış bedenler olarak bağlar kurmamızın”<sup>132</sup> etkisi vardır. Eğer yas “sahip olmayla” ve “toplumsal olarak kurulmuş” bedenlere sahip olmamızla ilintili ise, o zaman yas tutmayı ve yas görevini siyasi bir pratik olarak düşünmek ve bu anlamda Antigone’nin, yasa dayanarak yaptığı eylemlerin çıkış sebebini de siyasi alanda aramak yanlış değildir.

“Yas, geri dönüşü olmayan kayba verilen doğal tepkidir.”<sup>133</sup> Yas, kendin için kendine yabancılaştığın, kendinin öteki olduğunu anladığın andır. Kaybı, kişiye sonsuza dek değişeceğini anlatır aslında. O artık bu yasla sahip olandan, yoksun olana geçecektir. Kaybettiğimiz şey bize varlık kazandıran şeydir. Biz onunla kurduğumuz ilişki sayesinde, kendimize bir varlık alanı bulmuşuzdur. Kayıpla birlikte o zamana kadar görünür olmayan bağlar ve bu bağlar üzerinden kurulan varlıklar görünür olur. Görünür olduğu an ise, artık yok olmuş sonsuz kadar kaybolmuştur. Kişiyi kendi yapan bu karmaşık durum karşısında, kişi esrarengiz olan kendiyle bir karşılaşma yaşar ve yeni duruma ulaşana kadar, yani tekrar görünmez olan bağlarla yeni bir varlık bulana kadar kendine anlaşılmaz olur. Kısacası “yas sonucu önceden kestirilemeyecek bir dönüşüm geçirmeye razı olmakla ya da boyun eğmekle alakalı bir şey.”<sup>134</sup>

Yas tutan kadın olursa durum daha ikircikli bir hal alıyor. “Nicole Loraux, yasin yalnızca kadınların görevi olmadığına, ama ev sınırları içinde tutulan yasin ideal olduğuna işaret eder.”<sup>135</sup> “Kadınlar uluorta yas tutarsa, kendini kaybetme hali şehir düzenini tehdit eder.”<sup>136</sup> Kadınlar için yapılan bu vurgunun sebebini iki noktada aramak mümkün. Birincisi; kadınlar kendi varlık düzeylerini başkalarıyla kurdukları ilişkiler üzerinden tanımlamak durumunda kalmıştır. Bu anlamda başkalarıyla kurulan bağ erkeklerinkinden daha fazla kadınlara kimlik kazandırmış ve onları kamusal alanda görünür kılmıştır. Bir erkeğin kızı, karısı, annesi, kardeşi olmak kadınlar için görünür olmanın nerdeyse tek yolu olarak bırakılmıştır. Bu yüzden kayıpları aslında kaybedilen şeyden daha fazlasıdır. Kayıp ile birlikte kamusal alanda denge kadının aleyhine bozulmuştur. İkinci nokta ise; yasla birlikte organize edilen cenaze ritüellerindeki kadın kontrolünün kadından tamamen alınmasıdır. Eskiden kadınlar tarafından yürütülen cenaze törenlerine artık kadınlar katılamamaktadır.

---

<sup>132</sup> BUTLER Judith, *Kırılğan Hayat*, Metis Yayınları syf :36

<sup>133</sup> ÇEKİL Seda - SAYIN Işık , *Travmatik Yas*, Kriz Dergisi 11(2) 29-34

<sup>134</sup> BUTLER Judith, *Kırılğan Hayat*, Metis Yayınları, 2004, syf :37

<sup>135</sup> BUTLER Judith *Yaşam ile Ölümün Akrabalığı* Kabalcı Yayınları 2007, syf:21

<sup>136</sup> LORAUX Nicole, *Mothers in Mouring* Ithaca: Cornell University Press, 1998, syf:25-27

İslam dininde de cenaze namazına kadının katılamaması ya da yas süresince evden çıkmaması buna örnek olarak verilebilir.

Antigone de yas tutan bir kadındır. Anne- babasını kaybettikten sonra iki erkek kardeşini de kaybetmiştir. Onun hayatında, kendi tanımını kolaylaştıracak bir erkek kalmamıştır artık. Ailesindeki son iki erkek te ölmüştür. Oluşumu tamamlanmaya başlamış babaerk toplumda, adına sıfat getirecek tanımlanmasını ve tamlanmasını sağlayacak şeylerin yoksunluğu içindedir. Bu anlamda Antigone tam olarak kendi varlığıyla karşılaşmıştır. Siyasal olarak kurgulanmış bir bedenden, kendilik haline geçmiştir kaybıyla birlikte. Bu geçiş ailenin son erkeklerinin birbirlerini öldürmesiyle gerçekleşmiştir. İşte Antigone gücünü bu yoksunlukla bulduğu saf varlık, kendilik halinden alır. Antigone'nin dışarıyla ilişki kurduğu siyasal bedeni artık kamusal alan-özel alan ayrımıyla bölünmemiştir. Bu yüzden vazgeçilebilir. Bu yüzden ölüme gidecek yoluna inatla devam edebilir. Bu yüzden yıkıcı ve güçlüdür.

Burada devreye ritüel giriyor. Ritüel yasin devirici gücünü evcilleştirmeye yarayan bir süreçtir. Sahip olma durumundan yoksun olma durumuna geçerken ve oradan da yeni bir duruma gelme sürecinde kişiye eşlik ederler. Bu eşiklerden minimum zararla geçmelerini sağlarlar. Antigone Kreon'un koyduğu gömme yasayla yasını ritüeller eşliğinde atlatmayı başaramamıştır. Bu yüzden de yası yıkıcı bir biçim almıştır. Çünkü aslında Kreon sadece gömülmeyi yasaklamamış, aynı zamanda yas tutmayı da yasaklamıştır.

## ANTİGONE

*Kreon yalnızca birini gömüyor abilerimizin*

*öbürünü gömütsüz bırakıyor aşağılamak için*

*Eteokles'in cenazesini doğru dürüst*

*törenle duayla kaldırttı, saygınlık içinde*

*varsın diye ölüler ülkesine,*

*ama onunla kucak kucağa can veren Polüneikes'i*

*kimse gömmeyecek demiş **kimse yasını tutamayacak** (21-28)*

## KREON

*Ulusunu köle yapmak isteyen Polüneikes'in*

*Şu ya da bu biçimde törenle gömülmesi*

***Ona yas tutulması yasak (201-203)***

Antigone yasıyla birlikte eşikte kalmıştır. Eşik evresi ise, kişinin statüsüzleştiği toplumsal sıfatlarından soyunduğu evredir. Turner eşiksellik evresinin türdeşlik, eşitlik, mülksüzlük, cinsiyetler arasındaki ayrımın en aza indirildiği evre olduğunu söyler. Bu evrede kişi kendini o zamana kadar kuran yapıdan sıyrılır. Kendi içinde çevredekiler içinde anlaşılmaz olur. Bunu “akıl tutulması” olarak görmek mümkündür. İsmene’nin Kreon karşısında Antigone’nin suçunu paylaşmak isterken sarfettiği şu cümleden anlamak mümkün.

İSMENE

*Doğru efendimiz, insan büyük bir üzüntüye kaptırırsa kendini*

*usunu elbet yitirir.*

Antigone’yi bu durumda eşikten atlatacak olan ise yasını ritüelle geçirmek ve yeni statüsünün toplumun diğer üyeleri tarafından onaylanmasıdır. Antigone, yasakla bundan mahrum kalmıştır aslında. Ölünün gömülme yasağı ile birlikte, Antigone yeni statüsünü ve bunu onaylayacak toplumla bağlarını yitirmiştir. Antigone’nin ölüme giderken söyledikleri bunu açıklar niteliktedir.

ANTİGONE

*Yazık yazık, birde alay ediyorsunuz*

*hem de yüzüme karşı*

*bekleyemez miydiniz ölmemi*

*tanrılar aşkına*

*Thebai eşrafı?*

*Ey Dirke kaynakları*

*savaş arabalarıyla*

*ün salan Thebai kenti*

*hiç olmazsa sizler*

*tanık olun bana*

*Bu nice iştir*

*ne biçim töredir*

*gidiyorum sevdiğlerimin, gözyaşlarından bile yoksun*

*kayalar içindeki*

*garip gömütüme.*

*Yerim yurdum belli mi*

*ne ölüler arasındayım*

*ne sağlar (839-853)*

Antigone ne ölüler arasındadır ne sağlar. Tam olarak eşiktedir. Ritüelle atlatamadığı için bu eşiği idrak edilebilir olmanın sınırını geçmiştir. Tanıklık istemesinin sebebi de idrak edilebilirliğe olan talebindendir.

Ritüeller bireyi içinde yaşadığı toplumla bir olma yönünde, bütünleştirirler. Toplumları kurarlar. Halk da Kreon'a karşıdır. Onlarda ritüelin çevresinde toplanırlar.

ANTİGONE

*Gömdüm kardeşimi, benim için bundan büyük*

*Ne şeref olabilir? Bu yurttaşlarda*

*bana yürekten katılıyor, ama korkudan*

*açamıyorlar ağızlarını? Ne mutlu krala,*

*dilediğini söyleyebilmek bir onun ayrıcalığı*

KREON

*Yurttaşların hiçbiri senin gibi düşünmüyor*

ANTİGONE

*Benim gibi düşünüyor onlarda, ama diyemiyorlar(503-512)*

Yerine getirilmeyen bir ritüel, tutulması yasaklanan bir yas toplumda bir gerginliğe neden olmuştur. Çünkü ritüeller ilişkilerin sürekliliğini sağlar. Tek tek bireylerin değişen

sosyal statüleri toplumu da etkilemektedir. Toplum, değişimlerden kendini ritüelle bilgilendirmekte ve bu değişime karşı takınacağı tutumu gene ritüelle belirlemektedir. Bu anlamda ritüel topluma bir denge sağlar. Ritüel, geniş bir toplumsal bağlam içinde, bireye kendi öznel tecrübelerinin yerini tayin etme imkânı tanır. Antigone’de ise toplum Antigone’nin ritüelin yerine geçen eylemiyle örgütlenmektedir. Dengeyi Antigone’nin eylemi ile sağlamaya çalışmaktadır.

Ritüel süreçte eşikte kalan insan yeni durumuna eşlikçiler sayesinde taşınır. Eşlikçiler genelde bu durumu daha önce tecrübe etmiş kişilerden oluşur. Daha önce tecrübe etmemiş olanlar ise o yasin diğer öznelidir. Antigone de eşikte kaldığı ilk an kendine bir eşlikçi arar. Oyun onun bu talebiyle başlar. İsmene’den bu işi yani kardeşi gömme işini beraber yapmayı ister.

ANTİGONE

*Bana yardım eder misin, tehlikeye atar mısın kendini?*

İSMENE

*Ne tehlikesi? Sana nasıl yardım edecek miyim?*

ANTİGONE

*Ölüyü birlikte gömeceğiz*

Antigone’nin aradığı fiziksel anlamda ona yardım edecek biri değildir. O eşikte kalmıştır ve eşlikçi aramaktadır. Antigone dil ve tavır olarak çok yumuşak başlar oyuna. İsmene tarafından reddedilince hırçınlaşır. Ve ölüme gittiği son kısma kadar çok hırçın ve eril bir dil kullanacaktır. İsmene’nin cesaretsizliğinden sonra daha çok sahip çıkacaktır davasına. Bu anlamda aslında oyun, yas tutmanın ve ritüelle bu yası atlatmanın son ihtimali ile başlar.

Antigone metninin oynanmaya yönelik dramatik bir metin olduğu göz önüne alınırsa, Antigone karakterinin eşik halinin yönetmene ve oyuncuya değişik olanaklar sunduğu görülecektir. Antigone’nin eşik halinin, tüm toplumsal kurgulardan arındığı, statüsüzleştiği saf varlık hali olarak düşünüldüğünde, bedeniyle ilgili de değişik yorumlarda bulunabilir. Örneğin Antigone’nin bedeni cinsiyetsizlikle biçimlendirilebilir. Oyuncuya giydirilecek cinsiyetsiz bir ikinci beden (kostüm olabilir), ya da eyleyiş şeklinde görülen özel bir yorum, cinsiyeti kuran tüm kurum ve ideolojilerden sıyrılan bir hal yaratabilir. Böylece Antigone’nin

eylemi yer-gök, devlet-akrabalık ikiliklerinden kurtulabilir. Bu cinsiyetsizlik hali aynı zamanda oyuncuya zaman ve mekan içinde dönüşebileceği bir kıvraklık kazandırabilir. Grotowski'nin Yoksul Tiyatrosunda makyajdan, kostümden aksesuardan kurtulan oyuncu bu haliyle cinsiyetten de kurtularak, bedeninin eşik halindeki form, hareket ve salınımını daha kolay bulabilir. Bu da hem yönetmeni hem oyuncuyu yeni formlar bulma konusunda yardım edebilir.

Aynı eşik durumu mekanlar için de kullanılabilir. Oyunun mekanı ışık ve karanlıkla, ışığın karanlığa değdiği noktalarla kurgulanabilir. Antigone oyunu ışık ve karanlıkla yaratılacak eşiklerde oynanabilir. Antigone karakteri cinsiyetsiz bedeni ile ışığın karanlığa, karanlığın ışığa direnç uyguladığı eşiklerde kendine yer açabilir.

### 2.2.2 Kriz ve kriz ritüelleri

Antigone metnini eşik ritüelleri içinde düşünebileceğimiz gibi kriz ritüelleri içinde de düşünebiliriz. Antigone'nin yasından dolayı kaldığı eşik durumu bizi eşik ritüellerine götürürken, Kreon'un verdiği karar da dolayı yarattığı kriz de kriz ritüellerini devreye sokar. Zaten de yaşamın akışı içinde ritüeller arası ayırım kuramda olduğu kadar açık net ve kesin değildir.

Turner, kriz ritüelleri için “olağan, belirli normlarla düzenlenmiş sosyal yaşamın barışçıl gidişatı, sosyal yaşamın göze çarpan, kuralları etkileyen ilişkilerinden birindeki bir kırılma ile kesintiye uğratıldığı zaman başlar”<sup>137</sup> gözleminde bulunmuştur. Bu, toplumsal yaşamda önemli bir sorunun ortaya çıkması ve soruna taraf olanların belirmesiyle anlaşılır. Bir kez düşmanlık açığa çıkınca grup üyeleri kaçınılmaz olarak taraflarını alırlar. “Böylece kırılma krize doğru gider ve krizin karşısında olanlar barışı tekrar sağlamaya çalışırlar. ....Bu çabaların tümü ya da bazıları, kopan sosyal bağları “onarmak” için girişilen telafi etme mekanizması ile ilgilidir... Mahkemelerin kanuni yolları ...veya dini kurumlar tarafından sağlanan ritüel araçlar yoluyla.....: ortak ilgileri, değerleri ve onaylanan en geniş kültürel ve ahlaki topluluğun, yerel grupların anlaşmazlıklarının ötesine geçen, ahlaki düzenini kutlayan bir asal ritüelin sunumu için uygun bir vesile bulurlar. Sosyal drama .....ya karşı karşıya gelen tarafların uzlaşması ya da anlaşmazlığın kabul edilmesi ile sonuçlanır”.<sup>138</sup>

<sup>137</sup> TURNER Victor, *From Ritual to Theatre*. New York: PAJ Publications, , 1982.syf 54

<sup>138</sup> TURNER Victor, *From Ritual to Theatre*. New York: PAJ Publications, , 1982 syf 54



Kriz ritüellerinin 4 evresi vardır. Kırılma, Kriz, Telafi Etme (Ritüelin ortaya çıktığı evre), Barışma ya da Ayrılma

Antigone metninde, kırılma toplum dengesine karşı tehdit oluşturan Kreon'un gömme ritüelini yasaklamasıyla başlar. Kırılma evresini koronun ve Korobaşının ifadelerinde gözlemek mümkündür. Çünkü koro tarafı kesin olmayan bir durumda başlar oyuna. Simgelediği şey ise halktır. Tarafı oyunun akışına göre zamana zaman değişir özellikler gösterir. Koronun net olmayan bu durumu, akışa göre değişen bu tutumu ise aslında toplumda oluşan karşıt fikirleri desteklemek içindir. Koro Kreon'un yanında olanları da, Antigone'nin yanında olanları temsil eder durumdadır. Bu anlamda kırılma evresinin de göstergesidir koro. Gerilimin farkında olan koro -dolayısıyla halk- kırılma evresinin alanı olarak sorumluluk almak istemez.

#### KOROBASI

*Yurt severler ve yurt hainlerin*

*buyrukların pek açık bizce*

*Ey Menoikeusoğlu, biliriz buyruğun buyruktur*

*ölülere ve sağlara hükmün geçer*

#### KREON

*Öyleyse göz kulak olun sözü sözcüğüne uygulansın buyrultum*

#### KOROBASI

*Bu görevi bizden gençlere yükle (212-220)*

Koro birinin gömme işini gerçekleştirdiğini, Nöbetçinin verdiği bilgiyle öğrenince de bunu tanrıların işi olduğundan şüphelenir. Kreon'un hükmünün ölülere ve dirilere geçtiğinden şüphe duymayan koro, birden tarafından şüphe duyar ve işe tanrıları karıştırdığı anda kırılma netleşir. Koronun kırılmayı hissettirdiği bir diğer sahne ise Kreon- Haimon sahnedir. Baba oğul karşılıklı birbirlerini ikna etmeye çalışırken koro, her konuşmanın sonunda konuşanı destekler ifadelerde bulunur. Koronun bu net olmayan tutumu toplumdaki kırılma evresinin göstergeleridir.

KOROBASI(KREON'A)

*Konuştun ama akıllıca konuştun (682)*

KOROBASI(HAIMON'A)

*Efendimiz oda güzel konuştu ,ikinizin de  
birbirinden öğrenecekleri var (724)*

Kırılmayı ikinci evreye taşıyan Antigone'nin bu yasağı çiğnemesidir. Başka bir deyişle, kırılma evresini kriz evresine dönüştüren, Antigone'nin eşik ritüellerini yerine getirmesinin yasaklanması karşısında takındığı tutumdur. Gömme krizin başlangıcıdır. Kriz aşaması aynı zamanda tarafların belirlendiği ve karşı karşıya kaldıkları andır. Karşı karşıya kaldıkları an, temsil ettikleri her şeyle karşı karşıya kalırlar. Antigone tanrıların ve halkın kendi yanında olduğunu iddia eder. Kreon'da aynı argümana sahip çıkar. Kriz, İsmene'nin de fail olarak kendini sunmasıyla iyice derinleşir. Kriz aşaması başka krizleri de doğuran aşamadır. Haimon'un olaya girmesi, Bilici Teiresias olaya girmesi, devletin mundar olması, açıkta kalan ölü beden dolayısıyla oluşabilecek hastalıklar da ana krizin doğurduğu diğer yan krizlerdir.

Üçüncü evre olarak geçen telafi evresi iki yönlü oluşmaktadır. İlk telafi , eşik ritüeli açısından olmaktadır ki bu da Antigone'nin kardeşini gömme eylemidir. Antigone kendi telafisini yaratmaya çalışmaktadır. Bu telafi ile yasını kontrol altına almaya çalışmaktadır. Kriz ritüelleri açısından telafi Kreon'un hatasına anlayıp kaya mezara Antigone'yi kurtarmak için koşmasıyla gerçekleşir. Ama ne yazık ki bu geç bir telafi örneğidir ve işe yaramaz. Aynı zamanda yolda Kreon'un ölüyü gömme eyleminin temelinde de telafi yatmaktadır. Kreon yolda ritüellere uygun olarak Polüneikes'i gömer.

ULAK

*Polüneikes'in köpekler tarafından parçalanmış cesedi*

*acınası bir halde yatıyordu orda.*

*Yollar tanrıçasına dua ettik, ve Pluto'ya*

*ölünün ruhuna acısınlar diye.*

*Arı suyla yuduk ölüyü, taze dallar tutuşturup*

Telefi aşaması aynı zamanda eşik ritüellerinin görüldüğü devredir. Kreon'un Polüneikes'i ritüellerin gereğince gömmek için uğraşması telafi evresinin kendine özgü gerekliliğindedir.

Son evre ise ayrılma ya da barışma evresidir. Yani ya sorun çözülür ya da çözülmez. Antigone metninde sorun çözülür. Fakat taraflar lehine ya da aleyhine değil. Kreon'un kaybettiği zaten maddi olarak cisimleşmiştir. O oğlunu, karısını ve halkın nezdinde güveni ve iktidarı kaybetmiştir. Antigone'de canını kaybetmiştir. Bundan ayrı aslında Antigone ölüme bir şüpheyle gitmişti. Onu asıl kaybı budur. Bütün bir oyun boyunca davasında kararlı olan karakterin ölüme gittiği anda sarf ettiği cümlelerden kendisini anlamaya çalıştığını ve soru işaretleriyle uğraştığını görürüz. Frederich Schadewalt, "Konuşma mutlak doğruluk hissini terk eden bir Antigone gösterir bize ve şüphe son anlarında ona hücum etmiştir"<sup>139</sup> derken George Steiner "konuşmayı aslında içe bakan bulur ve kardeş-argümanı (eğer samimiyse) kendisini ölüme ikna etmek için formüle edilmiştir"<sup>140</sup> der. Her iki tarafa kaybeder oyunun sonunda. Kazanan ılımlılık olur. Aslında oyun kopan ya da zarar gören toplumsal bağların yeniden kurulması ile biter. Yani kazanan yeni kurulmakta olan kent devlet ve onun sistemi olur. Son evrede kazanını kent devlet olduğunun göstergesi de korodur. Koroyla cisimleşen vatandaşlıktır. Kadın egemen düzenden baberkil düzene geçerken ortaya çıkan eski ve yeninin çatışması böylece çözülmüş olur. Fakat Antigone "salt devlet yasası ile dinsel görevlerin çatışması, karşı karşıya gelmesi değildir. İki aşırı olma biçimi karşı karşıya getirilmiştir"<sup>141</sup> tüm oyun boyunca. Ama kazanan ne o ne budur. Ortak bir zeminde, yumuşatılmış Atina demokrasisi kazanır, ılımlılık kazanır.

Bu durum, oyunun yönetimi göz önüne alındığında, ritüel süreçlerle bölünmüş halkı temsil eden koroyu görünür kılmak için seçenekler sunmaktadır. Örneğin koro seyircilerin arasına sanki sıradan seyirciler gibi yerleştirilebilir. Çünkü koro vatandaşlığın görünen yüzüdür. Sahneye seyircilerin arasından katılabilir ve müdahale edebilirler. Seyircilerin arasına yerleştirilmiş koro, kazanan ve kaybeden belli olduğunda, yani oyunun sonunda

<sup>139</sup> CROPP Martin, "Antigone's Last Speech", *Greece & Rome*, 1997, 44, 2, syf 139

<sup>140</sup> CROPP Martin Cropp, "Antigone's Last Speech", *Greece & Rome*, 1997, 44, 2, syf 139

<sup>141</sup> GÜÇBİLMEZ Beliz, *İroni ve Dram Sanatı*, Deniz Kitabevi, 2005, syf.46

sahneye çıkabilir. Böylece koro sahneyi ele geçirmiş olur. Artık sahne onun yeridir. Ve bu oyunun sonundan itibaren izlediğimiz vatandaşlığın bu yüzüdür.

Oyun metnini, mevsimsel ritüeller içinde değerlendirmek istersek metnin bize sunduğu imkanlardan doğru yapamayız. Metin içinde, buna dair bir şey barındırmamaktadır. Bunu için bakmamız gereken oyunun ilk sahnelendiği yerdir. Oyunun ilk sahnelenmesi mevsimsel ritüel süreçte olmuştur. Baharın gelişiyle yapılan kutlamalar, aynı zamanda içinde ritüel şeklinde gerçekleştirilen tiyatro performanslarını da içerirdi. Oyunun performatif kısmı bir mevsimsel ritüel içinde gerçekleşmiştir.

### **2.3 Performans Özellikleri Bakımından Antigone**

Antigone karakteri her ne kadar ritüel süreçler bakımından incelenebilecek bir karakterse, metin olarak da oynanmak üzere yazılmış dramatik bir metindir. Bu sebeple Antigone oyunu bize hem ritüel hem de performans araştırmalarını birlikte okuma şansı verir.

Sanatsal performans ve ritüel arasındaki en önemli fark katılımcı ve seyirci arasında oluşmaktadır. Daha önce değinildiği gibi ritüelin seyircisi olmaz, sadece katılımcısı olur. Ritüelin içinde olmayan kişi tarafından ritüel, saçmaya varabilecek bir performanstır. Antigone metninde de karşımıza çıkar bu özellik. Biz Antigone'nin kardeşini gömme eylemini asla görmeyiz. Sadece duyarız. Seyircisi olduğumuz oyun, bize ritüeli seyrettirmez. Bizim Antigone oyununun seyircisi olmamıza izin verildiği halde, ritüelin seyircisi olmamıza izin verilmez. Ritüeli görmek seyirci açısından, Antigone'nin tavrı üzerindeki yargımızı bozuma uğrattı. Katılımcısı olamayacağımız bir eylem Antigone üzerinden kurduğumuz kathartik etkiyi negatif yönde bozardı. Buna rağmen bir izleyeni vardır Antigone'nin: Bize durumu bildiren nöbetçi. Ama onun da orda olma sebebi başkadır. İlkinde zaten seyircisi olamamıştır bu ritüelin, ikincisinde ise canını kurtarmak derdindedir ve eylemin seyircisi durumunda değildir. Biz Kreon'un Antigone'yi kurtarmaya giderken cenaze ritüellerini gerçekleştirdiğini duyarız ama yine bunun seyircisi olmamamıza izin verilmez.

Ritüeller aynı zamanda simgesel ve performatiftir. Antigone'nin kardeşini gömme eylemi de aynı şekilde simgesel ve performatiftir. Simgeselliği iki boyuttadır. Birincisi biz seyirciler açısından, ikincisi gömerken yerine getirdiği eylemlerin inançla kurduğu bağ

bakımından. Bizim için simgeseldir çünkü görmeyiz. Bundan önce katılımcısı olduğumuz ritüeller tarafından şekillenir. Nöbetçi için de durum böyledir.

## NÖBETÇİ

*Tamam söylüyorum. Ölüyü...Demin...Birisi örtmüş*

*Kuru toprak yığılmış üstüne, törenini duasını yapmış gitmiş (245)*

İlk gömme eylemini görmediği halde sadece üstüne toprak yığılmış cesedi gördüğü halde, töreninin ve duasının yapılmış olduğunu söyler nöbetçi. Toprak yığılmış cesedin maddi varlığı gerisini zorunlu kılmıştır. O da kafasında aynı seyirci gibi simgesel boyutta tamamlar eylemin bütünü. Oyunun ana eylemi seyircinin kafasında da, simgesel alanda depoladığı bilgilerle tamamlanır. Fakat Antigone inancının gerektirdiği şekilde gömer ağabeyini. Ritüel onun sembolik bir evrenle kurduğu ilişkidir aynı zamanda. Ritüelin performatif oluşu da iki boyuttadır. Biri gömme eylemi esnasında Antigone'nin yerine getirdikleri bakımından diğeri de Antigone'nin kamusal alanda sergilediği duruş bakımından. Nöbetçi ikinci kez kardeşini gömmeye gelen Antigone'yi bu sefer görmüştür.

## NÖBETÇİ

*...Sonra avuç avuç toprağı ölünün üstüne serpti*

*Ve elindeki tunç testiden ölüye*

*Üç kez akıcı adak sundu. (425)*

Ritüel kurallarını yazılı olmayan kaynaklardan alır. Kuralları zaman içinde oluşmuş ve herkes tarafından kabul edilmiştir. Antigone de davranışının kaynağını yazılı olmayan gök yasalarından alır ve bunu oyun içinde birkaç kez tekrarlar. Oysa metin olarak Antigone metni her temsilinde yeniden yapılır.

Ritüel aynı zamanda bir eylem ve davranış formudur. Antigone sadece ağabeyinin üstüne toprak dökerek de amacına ulaşabilirdi. Ama o, gerekenleri performatif yolla yerine getirmiştir. Aynı şey Kreon'un gömme eyleminde de görülür.

## ULAK

*Polüneikes'in köpekler tarafından parçalanmış cesedi*

*acınası bir halde yatıyordu orada.*

*Yollar tanrıçasına dua ettik ve Pluto'ya*

*ölünün ruhuna acısınlar diye.*

*Arı suyla yuduk ölüyü, taze dallar tutuşturup*

*yaktık törenle arta kalanlarını*

*ve küllerin üstüne öz yurdunun toprağından*

*bir yığın yaptık oracıkta (1200)*

Kreon da yerine getirmişti olması gerekeni. Hem de acil bir hareket içindeyken. Belki bunları yapmasıydı, mağaraya zamanında yetişebilirdi. Hem Antigone'nin hem oğlunun, dolayısıyla karısının ölümüne engel olabilirdi. Ama performatif düzeyde algılanabilecek ritüelleri yerine getirmek gerekmektedir. Aynı "bugün namazı farklı kılayım" gibi bir durum olamayacağı gibi.

Burada devreye ritüel zamanı ve performans zamanı arasındaki fark giriyor. Antigone de Kreon da gömme eylemi esnasında aslında zamanı yıkarlar. Eylemleri gerçek zamanda gerçekleşir. Gömme ritüeli zamanda kendine açtığı aralık kadar bir zaman kaplar. Burada önemli olan gömmenin ne kadar zaman alacağı değildir. Eylemler bu düşünülmeden yapılır. Çünkü ritüel kendi zamanını yaratır. Oysa oyun haline gelen metin bu zamanı bize sembolik olarak iletir. Seyircisi olmadığı gömme ritüeli, oyunun süresi içinde dramatik akışa göre simgesel bir zamanda yer alır. Seyircisine sembolik bir zaman aralığı olarak aktarılır. Oysa Antigone de Kreon da ritüelin gerçek zamanını kullanmışlardır. Ama bu zaman sahne arkasında kalır. Biz sembolik olanıyla karşı karşıya kalırız.

Ritüelin bir özelliği de köprü olmasıdır. Ritüeller geçmiş şimdi ve gelecek arasında köprü kurarlar. Antigone metninde de bu geçmiş ve geleceğe bağlanma durumu bir çok kez tekrarlanmaktadır. Antigone'nin eylemi bir çok kez ailesiyle ve özellikle babasıyla ilişkilendirilir

## ANTİGONE

*Çünkü öldünüz sizleri ben yıkadım, yudum, sardım kefene,*

*gömütlerinizin üstüne ben döktüm*  
*akıcı adakları elimle.*  
*En son senin cenazeni*  
*kaldırđım için Polüneikes,*  
*böyle bir ödüle laik görüldüm (900)*

Ritüeller Antigone'nin kendi ailesiyle kurduğu bir ilişki biçimidir. Çünkü "akrabalık bir tanım değil eylem biçimidir."<sup>142</sup> Akrabalık yinelenen eylemler üreten ilişkiler ağıdır. Yinelenen performanslarla akrabalık yeniden tesis edilir. Antigone performans yoluyla ailesiyle ilişki kurabilir. Bu performans Antigone özelinde ritüeller biçiminde vücut bulur.

**KORO**

*Ne mutlu felaketi tatmayana*  
*Tanrılar bir aileyi çarptı mı yıkımı yıkım izler orda*  
*kuşaktan kuşağa (582)*

Antigone zaten hep ailesiyle birlikte anılır. Ama onların hepsi ölmüştür artık. Antigone Onlarla sadece geçmişten geleceğe köprü olan ritüelle bağlantı kurabilir.

**KORO**

*Geçmişten geleceğe*  
*bir yasa sürüp gider*  
*Her ulu düşünce her büyük eylem*  
*kendi acısını getirir birlikte(611)*

Ritüeller aynı zamanda ilahi olanla bağ kurma özelliğine sahiptir. Sanatsal performanstan aşkın olanla bağlantı kurması beklenmez. Antigone'nin eyleminin temelinde zaten bu yatmaktadır. Antigone için öbür dünya ve gök tanrılarıyla iletişim kurmanın da yolu ritüellerdir. Ritüel kutsal olan ile bağlantı kurar ve onun çeşitli durumlarda desteğini ritüel ve

---

<sup>142</sup> Schneider David, A Critique of the Study of Kindship, Ann Arbor: University of Michigan Press, 1984 syf:131

ayin yoluyla garantiye alır. Dinsel inanış ve ritüel birbirlerini karşılıklı olarak onaylar. Birbirlerinin teminatı olurlar. Antigone de tanrıların desteğini gerçekleştirdiği ritüel aracılığı ile garantiye almıştır. Suçunu kutsal sayarak, öte dünyada kendini bekleyenler hakkında şüphe duymaz. Bunuda yerine getirdiği ritüelle sağlar.

#### ANTİGONE

*Suçsa kutsal bir suç benimki.*

*Şu kısacık yaşamda dirilere yaranmaya değer mi?*

*Öte yanda sonrasızlık bekler beni (74)*

#### ANTİGONE

*Tanrıların başlangıçsız sonrasız*

*yasalarına karşı gelme gücünü vereceğine inanmıyorum*

*Bir ölümlüye boyun eğeyim derken*

*tanrıların kargışına uğramak istemem.(453)*

Oysa dramatik bir metin olarak Antigone metninden böyle bir şey beklemek mümkün değildir. Başka bir ilahi ya da ahlaki anlayışla başka bir toplumsal gerçekliğe vurgu yapmak için yeniden yorumlanabilir. Dramatik bir metin olarak Antigone performans sanatının özgür alanında serbestçe dolaşabilir. Fakat oyun nasıl yorumlanırsa yorumlansın, Antigone aşkın olanla bağlantı kurmak yönünde davranacaktır.

Burada bir özellik daha devreye giriyor. Ritüeller pratik sonuca yönelik değildirler. Hemen orda sonuç gözlenmeyebilir. Antigone de eylemiyle aslında bu dünyada pratik bir sonuç beklememektedir. Ritüel yaşamın akışı içindedir. Burada ve şimdidir. Ama sonuçları Antigone için başka bir boyutta gerçekleşecektir. Bu da ritüelin temel özelliklerinden biridir. Oysa metin olarak Antigone oyunu, burada şimdiye seslenir. Mekan olarak burası ve zaman olarak şimdiyle şekillenir ve sonuçları burada ve şimdi gözlenir. Pratik bir sonuca yöneliktir. Performans olarak oyun, bize ritüelin pratik sonuca yönelik olmadığını pratik bir sonuçla gösterir.



Performans olarak oyun iyi zaman geçirmek, eğlenmek, öyküler anlatmak gibi amaçlar gözetilerek yapılır. Zevk ve gerçeklik beraber işler. İzlediğimiz şeyin sanatsal bir performans olduğu bilgisiyle, bunun yarattığı gerçeklikten kopmadan bir duyguyu yaşamak üzerine izlenir. Performansı seyirlik kılan, tam olarak onun bir ayağının kurgu olduğunu bilemenin verdiği güvendir. Antigone metni bu anlamda seyirlik bir metindir. Oysa bu seyirlik metin içinde Antigone karakteri için gömme ritüeli tam bir gerçekliktir. Antigone metni kişiyi ölüme götürmez ama Antigone karakteri bu gerçekliğin ardından ölüme gider.

## 2.4 Toplumsal Cinsiyet ve Beden

Antigone toplumsal cinsiyet vurgusunun öne çıktığı oyunların başında gelir. Oyun cinsleri sürekli karşıt güçler ve oluşumlar olarak karşı karşıya getirir. Oyunun temelindeki çelişkilerden biri de bunun üzerine kurulur. Oyunun başında oyundaki iki kadından biri olan İsmene kadın olmanın çaresizliğine vurgu yapar.

İSMENE

*Kralın yasağına karşı gelirsek nice olur sonumuz*

*Unutma kadınız biz,*

*baş edemeyiz erkeklerle, bizi yöneten, bizden güçlü (60)*

Daha oyunun başında Antigone seçtiği yol bakımından sadece kardeşi tarafından değil hemcinsleri tarafından da yalnız bırakılır. Ama sadece kadınlar güçsüz görmez kendini. Erkekler de kadın olmakla ilgili problemleri bir algıya sahiptirler. Kadınlık ve erkeklik arasındaki sınır çok belirgindir ve bu sınırın cinslerden biri tarafından ihlali hem kendine, hem karşı cinse büyük hakaret olarak kabul edilir.

KREON

*Banan erkek demesinler, bu kız, erkekmiş desinler*

*Cezasız kalacaksa böyle alay ederek*

*Tepmesi devlet buyruğunu(482)*

Erkek olmak ise sadece bir toplumsal cinsiyet örgütlenmesinin bir ayağı değildir. Kreon'un söyleminden de anladığımız üzere erkek olmak aynı zamanda bir sıfattır. Bir eylem biçimidir ki; içinde övgüye ve hayranlığa kadir bir çok şey barındırmaktadır.

Oyun cinsiyetler içinde uygun mekanların cisimleştiği bir mekan algısı sunarlar. Kadını özelinde ev, genelinde özel alanı uygun görürken, erkeğin kamusal alanda hem kendinin hem ailesin, in temsilcisi olduğunun altı çizilir. Bu anlamda Antigone özel alan pratiği ile konu olur aslında metne. O özel alanı politikleştirir. Buna rağmen oyun aslında sarayın dışında başlar. Antigone İsmene'yi sarayın dışına çağırır ve ona teklifini orda sunar. Antigone özel alanı ev dışından politikleştirmeye başlar. Olayın mekanı zaten saray dışıdır. O, ona uygun görülen mekanı aslında, mekanın dışından fethetmektedir. Bu Delleuze'un "göçebe" kavramıyla çakışan bir durumdur. Göçebe açık alanda yayılan ile yerleşik alanda gelişen düşünce farklılığını gösterir. Antigone oyuna fiziksel ya da sembolik, kendini kuşatan sınırların dışında başlar; yani yerleşikle açık alan arasında ki eşikte başlar .Bu anlamda onları ihlal eder. Sınırları, bitmemiş bir iş olarak idrak etmemizin yolunu açar. Antigone mekan olarak ta bir eşik yaratır . Yarattığı bu eşikte kendi de bir "göçebe" olarak konumlandırır.

Kadın egemen toplum örgütlenmesinde kadının cenaze üzerinde önemli bir etkinliği vardı. "Kadına cenaze törenlerinde verilen görevler ya da onların performans alanları, ölü bedenle kurdukları ilişki, bilinmeyenle de kurulan ilişkiydi. Aynı zamanda sosyal yaşamada ve din yaşamında hayati bir öneme sahip olmaları da bu yüzdendi. Cenaze üzerinde kadının bu etkisini kaybetmesi tam olarak özel alana çekilmesiyle başladı"<sup>143</sup>. Cenaze üzerine duydukları sorumluluk hissi aslında bunun uzantısıdır. Aynı zamanda Antigone'nin yasağa karşı ölümüne cenazeye sahip çıkması, haklarından tek tek vazgeçmek zorunda kalan kadınların verdiği bir tepkidir aslında.

Kadın egemen düzenden babaerkil düzene geçişte, devlet süreciyle birlikte cenazelerde de baba egemenliği belirginleşmeye başladı. "Cenazeyi artık erkekler kaldırıyor. Öz ya da üvey fark etmez erkek evladındı bu görev. Eğer o yoksa erkek kardeş, torun baba ya da kuzenlere düşerdi. Onlarda yok ya da cenazeyi kaldırmaya istekli değilse çevredeki erkekler yapardı bu işi. Kadın akrabalar sadece ölü bedene evde yapılması gereken ritüelleri yapabiliyorlardı. Ölü bedeni yıkamak, yağlamak ve giydirmek gibi. Fakat bunu da

---

<sup>143</sup> HAME Kerri J. *Female Control of Funeral Rites in Greek Tragedy: Klytimestra, Medea and Antigone* The University Of Chicago Press 1999 syf:2

ancak sorumlu olduğu erkekten –baba, koca, erkek kardeş ya da oğul- izin alınması suretiyle yapabiliyordu”<sup>144</sup> Antigone’nin bu durumda içinde bulunduğu durum daha da karışıklaşıyor. Aslında abisini gömmekle yükümlü olan en yakın erkek akrabası aynı zamanda bu yasağı koyan Kreon. Kreon Polyneikes’in dayısı. Böyle bir ortamda cenazeye sahip çıkacak kimse kalmıyor Antigone ’den başka. Yani aslında Antigone sadece devletin buyruğuna karşı çıkmıyor. Mevcut durumdaki akrabalık durumlarına ve onların eylem biçimine de karşı çıkıyor. Vazifesi olmadığı, hatta yasak olduğu halde cenazeyi kadın başına gömüyor. Antigone eylemiyle sadece devlet buyruğuna değil, akrabalığın yazılı olmayan kurallarına da karşı koyuyor aslında.

Cenaze üzerindeki kontrolü geri alması ve kralın buyruğuna karşı çıkması Antigone’yi de eril bir alana çekiyor. Antigone’nin cenaze üzerindeki erkek rolünü üstlenmesi, kendisinin erkek gibi davranmasını bir yerde erilleşmesine yol açarken, karşısındaki erkek içinde içine düşülmesinden kaçınılacak bir durum yaratıyor. Kreon için sadece verdiği buyruk çiğnenmemiş aynı zamanda erkek olarak yapması gereken bir kadın tarafından yapılmıştır. Antigone ne kadar erkeksilemiş ise Kreon da o kadar kadınlaşmıştır. Yani; cenazeyi gömme eylemiyle birlikte toplumsal cinsiyetler arasındaki sınır ihlal edilmiştir. Butler bu durumu şöyle ifade eder: “Antigone kendisini diğerinin, karşı çıktığı kişinin sesini ele geçirerek ortaya koyar; yani özerkliğini direndiği kişinin otoriter sesini ele geçirerek kazanır.”<sup>145</sup> Antigone’ye eril dil kullanma hakkını veren de tam olarak erkeğin yapması gerekeni kendisinin yapmasıdır. Antigone’nin eyleminden sonra, eylemini açıklar ve kabul eder konuşmasının sebebi budur. O iki kere değil üç kere eyler. Üçüncüsü eylemini, kabul ettiği andır. Çünkü ona sesini, yaptığı eylem vermiştir. Çünkü Antigone yaptığı eylemle ilgili Kreon’un sorusu karşısında, “Evet, itiraf ediyorum,” demez. O, “Evet, inkar etmiyorum,” der. “Evet, itiraf ediyorum,” demek, içinde karşı tarafın otoritesini ve yasağını kabul etmeye gönderme yapar. Yasağı kabul ederek çiğnemeye götürür. İçinde, gizli bir otorite onayı barındırır. Oysa “inkar etmiyorum” demek, inkarı reddederek eylemi kabul etmeye götürür. Otoriteyi dille de reddeder. Böylece onun sesini ele geçirmiş olur. Bu, oyunu yönetmek isteyen kişiye de bir reji önerisi sunmaktadır. Oyun içinde bulunan bu gibi kelime oyunları ile Antigone metni ve özellikle karakteri için dil, kadını ikincil kılarak dışlayan yapısından kurtarılabilir. Cinsiyetsiz bir dil kurgusu cinsiyetsiz bir bedene sahip Antigone için

---

<sup>144</sup> HAME Kerri J., *Female Control of Funeral Rites in Greek Tragedy: Klytimestra, Medea and Antigone* The University Of Chicago Press 1999, syf:2

<sup>145</sup> BUTLER Judith ,*Yaşam ile Ölümün Akrabalığı* Kabalcı Yayınları 2007, syf:24

zorunluluktur. Aynı şey ses ile yapılacak bir çeşitlemeyi de olanaklı kılar. Antigone ve Kreon arasındaki bu diyaloglar gerçekten de oyuncunun bir diğerinin sesini kullanması şeklinde işitsel bir hal kazanabilir. Bahsedilen diyaloglarda bir oyuncuya diğer oyuncu sesini verebilir. Birbirlerine seslendirme yapabilirler.

Tragedya kadın egemen düzenden baba erkil düzene geçişin anlatı formu olduğundan bu metinlerde çoğu kez kadının eski düzenle erkeğin ise mevcut yeni düzenle eşleştiği görülür. Toplumsal cinsiyet örgütlenmeleri aynı zamanda toplumsal örgütlenmelere referans olurlar. Bu durum Antigone metni içinde geçerlidir. Bir çok yerde geçen kadın ve kadın olmakla ilgili durum eski düzene gönderme yapar.

KREON

*Öyleyse kurulu düzeni destekleyelim*

*Ve hiçbir zaman kadına yenilmeyelim*

*İktidardan düşmek alın yazımsa,*

*Hiç olmazsa erkek elinden olmalı bu yenilgi*

*Kadın erkeği yendi dedirtmeyelim (676)*

Bu noktada ritüelin mekânlarından biri olan “beden”e değinmek yerinde olacaktır. İnsanın mekânı olarak beden aynı zamanda öğrenmenin ve pratiğin dolayısıyla ritüelin de mekânıdır. Çünkü biz ile biz olmayan arasındaki eşiktir. Beden ritüel aracılığı ile kazanılmış bir çok şeyin depolandığı alandır. Bedenin değişmez kamusal bir boyutu vardır. Hem Polüneikes’in ölü bedeni hem intihar eden Antigone’nin bedeni kamusal olarak kurulmuş, kurgulanmış bedenlerdir. Kişi eşikte olma durumuyla bedeninin farkına varır. Yani Irigaray’ın “akışkana” benzettiği beden haline gelir. “Akışkan bir maddeye benzeyen bu beden katı bir varlık olarak babaerkil düzenin duvarlarına baskı uygular.”<sup>146</sup> Çünkü beden başlı başına bir eşiktir. Cinsiyetsizleştirme önerisinde bulunduğumuz Antigone’nin bedeni bu yüzden kolay da vazgeçilebilir. Travmatik yas sürecini atlatamayan bireylerin büyük bir bölümünde yaşanan intihar vakasının sebebi budur.

“Bir beden ne yapabildiğini, başka bir deyişle neler hissettiğini ve diğer bedenlerle karşılaştığında bu hislerin ne olacağını (onlarla birleşip daha etkin yeni bir beden mi yoksa

<sup>146</sup> IRIGARAY, Luce, *This Sex Which is not One*, Ithaca, New York: Cornell UP 1985 syf: 111

onlar tarafından yok mu edileceğini) bilmeden o beden hakkında bilgimiz olduğunu iddia edemeyiz.”<sup>147</sup> Bu aynı zamanda bedeni, yaralanabilirlik zeminine taşır. ”Tenimiz bir başkasını bakışına olduğu gibi dokunuşuna ve şiddetine maruz bırakılır ve bizi bunun aracı olma tehlikesine sokar”<sup>148</sup> Polüneikes’in cesedinin gömülmesinin yasaklanmasındaki temel nedenlerden biri bedenle kurulan ilişkidir.

KREON

*Polüneikes’in o ya da bu şekilde törenle gömülmesi*

*ona yas tutulması yasak. Böylece biline*

*Açıkta ortalıkta kalan leşi*

*akbabalara köpeklere şölendir*

*yesinler didiklesinler. nasıl bir adam olduğumu*

*görün öğrenin işte. Şerefli bir yurttaşla haini*

*asla bir tutmam. Yalnız yurda hizmet etmiş yurttaşlar*

*sağ olsunlar ölü olsunlar*

*bizden sevgi saygı görürler.(203\_210)*

Burada cezalandırılan sevgiden ve saygıdan mahrum bırakılan bedendir üstelik cansız bir beden. Onun bu cezalandırmadan zarar göreceğine olan inanç ise cansız bile olsa bedenin hala orda mevcut kamusal varlığıdır. Beden dışarıdan müdahaleye açık bir alandır. Ritüelle konu olanda cezalandırılabilmesine inanılan bu kamusal bedendir.

Beden dışarıdan gelecek müdahaleye açık olduğu kadar dışarıya da müdahale edebilecek bir alandır. Karşımızdakine zarar vermenin de yüzeyi bedendir. Haimon’un babası Kreon’ yönelttiği tehdittin sebebi de budur.

KREON

*Onunla bu dünyada evlenemeyeceksin*

HAIMON

<sup>147</sup> DELEUZE, Gilles-GUATTARI, Felix, *A Thousand Plateaus*, Londra: Continuum 1980 syf: 284

<sup>148</sup> BUTLER Judith, *Kırılğan Hayat*, Metis Yayınları, 2004 syf: 41

*Ölsün ama bir başkası da ölecek*

KREON

*Tehdit mi ediyorsun? Bu ne cürret (750-754)*

Kreon oğlunun kendini ölümle tehdit ettiğini düşünür. Oysa Haimon'un bahsettiği kendi ölümüdür. Beden sadece tehdit değil tehlikede yaratır. Haimon'un kendi intiharıyla ilgili verdiği bu ilk ipucu hemen babasının Antigone ile yapacağı evliliğin gerçekleşmeyeceğini söylediği anda olur. Aslında burada da gerçekleşmeyecek bir eşik ritüeli vardır. Haimon'da bu anlamda eşikte Antigone ile birlikte zamansız ve mekansız kalmıştır. Tüm ritüellerin pratik hayat tecrübelerinden meydana geldiğini söylemek hata olmayacaktır. Ölü bedenle ilgili, yok etmeye –yakma, gömme vb. –yönelik ritüellerde belli zorunluluklardan doğmuşlardır. Ölü beden için sadece ruhsal yönden değil, sağlık yönünden de tehlike oluşturduğu bir gerçektir.

TEİRESİAS

*Kent senin yüzünden bir illete tutulmuş*

*Çünkü sunaklarımız Oidipus 'un talihsiz oğlunun cesedinden*

*Kurdun kuşun koparıp getirdiği*

*Leş lokmalarıyla cenabet oldu.*

*Tanrılar adaklarımızı dualarımızı kabul etmiyor artık*

*Nede yağlı butlardan fişkırان alevleri*

*Kuşlar iyiye yorulacak sesler çıkarmıyor*

*çünkü ölünün kanı yağı var kursaklarında (1015-1021)*

## **2.5 Kreon ve Tören**

Türkçe 'de her ne kadar tören ve ritüel aynı anlamda ve bağlamda kullanılsa da aslında ayrı kullanım alanlarına sahiptirler. Ritüel ne kadar toplumun kendi bilgisinin depolandığı sembolik bir alansa, tören de devlet ve kurumlarının ortak ruhunun temsilidir. Fakat kaynakları ritüelde yatmaktadır.

“Devlet daha çok toplumun , gelişmesinin belli bir aşamasındaki ürünüdür; bu, toplumun, önlemekte yetersiz kaldığı uzlaşmaz-karşıtlıklar biçiminde bölündüğünden, kendi kendine çözülmeye bir çelişki içine girdiğinin itirafıdır”...Engels’e göre “devlet ,toplumun üretim araçları üzerindeki ortaklaşa iyelikten özel mülkiyete geçişi ve özel mülkiyetin gelişen güçlerinin sağladığı artı ürünle üretime katılmaksızın varlığını sürdürebilecek hale gelen kesimin elinde yoğunlaşması sonucu mülkiyeti güvence altına almak ve çıkabilecek sınıf çatışmalarını engellemek gereksiniminden doğmuştur”.<sup>149</sup> Fakat devlet sadece kurumsal olarak gelişmez aynı zamanda meşruluk ve bu meşruluğu onaylayacak bir topluma ihtiyaç duyar. “Siyasi iktidarın meşruluğunun kurumsallaşmasının bir ucunda zorunluluk diğer ucundaysa ideolojinin yer aldığı ve her tikel topluluğun devletleşme sürecinde kendi özgül dinamikleri çerçevesinde işleyen karmaşık ve çok yönlü bir dayatma/ikna süreci bulunmaktadır.”<sup>150</sup> İkna sürecinde ise özellikle erken devlette ritüellerden devşirme devlet törenleri devreye girer. Devletin varlığı ve bekası için toplumun bir, eşit ve vatandaş olduğu ,toplumun tek tek bireylerden değil de ortak bir ruhla hareket eden tek ve büyük bir organizma olduğu izlenimi için her devletin bir takım törenlere ihtiyacı vardır. Değerler sistemi yaratan bu törenler, toplumsal değerler sisteminin sürekliliğini sağlarlar ya da böyle bir yanılsama için yol gösterirler. “Bir ulusal kimlik oluşturmak, hem kamusal hem de mahrem alanın kurallarının ve kime ait olduğunun bir devlet politikası olarak belirlenmesi anlamına gelir.”<sup>151</sup> Devlet politikaları yaptıkları bu düzenlemelerde, mahrem alanı düzenlerken ritüelleri, kamusal alanı düzenlerken ise törenleri kullanırlar.

Törenler, ritüellerle ortak özellik gösterirler. Standartlaşmış eylemlerdir. Göklere bayrak çekmek, ulusun acılı günlerinde bayrağı yarıya indirmek gibi ortak bir dille hareket ederler.

Ritüeller gibi tekrara dayanırlar. Bu anlamda mevsimsel ritüellerden çok şey almışlardır. 29 Ekim gibi, 23 Nisan gibi belirli tarihlerde ulus bilincinin devamlılığı için kutlanırlar. Simgeseldirler. Askeri tüm kutlamalarda sadece simgeleri değil aynı zamanda performatif olduklarını gözlemleriz. Askerlerin aynı anda yaptıkları sert hareketler, uygun adımlar, hem düzeni simgeler hem de performatif yönüyle olağandan ayrılırlar.

---

<sup>149</sup> ENGELS Friedrich Ailenin, *Devletin,Özel Mülkiyetin Doğuşu* Sol Yayınları 1979, syf:221

<sup>150</sup> ÖZBUDUN Sibel *Ayinden Törene* Anahtar Kitapları 1997, syf:59

<sup>151</sup> PEKERMEN, Searazer, *Film Dilinde Mahrem*, Metis yayınları 2012 syf:21

Ritüelden ayrılan yanları da vardır elbet. Kutsal olana gönderme yapmaz törenler. Tam tersi yerin kanunlarıyla ilişki kurabilmek için düzenlenmiştirler. Ayrıca törenlerin seyircisi olabilirsiniz katılımcısı olmanıza gerek yoktur. Pratik bir sonuca yönelik oldukları için zaten vatandaş olmak, onları seyrederek de katılımcı olmanızı sağlayabilirler. Ayrıca toplumsal bir hafızayı yansıtmazlar ritüeller gibi. Onu yaratırlar. Yani ritüel gibi sonuç değildir. Düzenlenmiştir. Ritüel ve tören arasındaki temel ayrım ise siyasi boyutlarıdır. Törenler siyasi iktidar tarafından organize edilmiştir. Oysa ritüellerin bir organizasyona ihtiyacı yoktur. Törenler mevcut iktidar ilişkilerinin devamlılığı üzerinden kurulmuştur ki, katılımcıların da bile bu vardır. Askerler, öğrenciler vb. belli sıralar ve organizasyonlarıyla törenlerde bulunurlar. Toplumsal mesafeler yeniden çizilir. Ama bu kendiliğindenlik hissi yaratılarak yapılır. Tabi bu sahte bir kendiliğindenliktir. “Bir başka deyişle ritüelde egemen olan, kolektivitinin bir ideale yüklenmiş genel ve soyutlanmış iradesiyken, törende erk sahiplerinin, sistemin ideologlarınca biçimlendirilmiş kozmogoni/mitolojiye yakıştırılan iradesi egemendir.”<sup>152</sup>

“Tikel cemaatlerin “Ulusa” dönüşmesi için ulusal simge ve törenler bir gereksinimdi”<sup>153</sup>. İşte tragedya böyle bir dönemin anlatım türüdür. Eğer tragedya kadın egemen düzenden, baba erkil düzene, cemaatten devlete geçişin metniyse aynı zamanda ritüelden törene geçişin de metnidir. O halde Antigone metninde Antigone ritüel süreçler dahilinde değerlendirildiyse, aşırı duruşları bakımından karşı karşıya kaldığı Kreon da devlet temsili olarak tören dahilinde değerlendirilebilir.

Kreon kardeşlerden birini gömer. Ama onu bir kahraman gibi devlet töreniyle gömer.

## ANTİGONE

*Kreon yalnız birini gömüyor abilerimizin*

*öbürünü gömütsüz bırakıyor aşağılamak için*

*Eteokles'in cenazesini doğru dürüst*

---

<sup>152</sup> ÖZBUDUN Sibel *Ayinden Törene* Anahtar kitapları syf:121

<sup>153</sup> ÖZBUDUN Sibel, *Ayinden Törene* Anahtar Kitapları syf:59



*Törenle duayla kaldırttı, saygınlık içinde varsın diye ölüler ülkesine(21)*

Kreon yani temsil ettiği devlet karar vermiştir kimin kahraman kimin kahraman olmadığına. Bu durum devlet töreniyle simgeleşmiştir. Ritüel devletin elinde tören olmuştur. Devletin bu şekilde ölüyle ilgili kararı, cansız olan bedeni politik kılmıştır. Böylece ölü gömme ile ilgili performatif durum ritüelden törene dönmüştür.

O zamana kadar tanrılar ve dinle ilgili olan ölüyü gömme işi devlet bahis olduğunda törenleşmiştir.

KOROBASI

*Hakanım, deminden beri bunun tanrıların işi*

*Olup olmadığını düşünüyorum*

KREON

*Sus , kızdırma beni, yalnız ihtiyar değil*

*bunak olduğunda çıkmasın ortaya*

*sersem işleri yok ta tanrıların*

*bu ölüyle ilgilenecekler(278)*

Kreon'un nezdinde tanrılar ilgilenmemektedir ölüyle. Kontrol devlettedir. Bu artık tanrıların değil devletin işidir.

Kreon hatasını anlayıp Antigone'yi kurtarmak için yola koyulduğunda Polüneikes'i gömer. Değişiminin etkisi bu gömme ritüelinde görünmektedir. Ama onu da yaktıktan sonra üzerine vatanının öz toprağından bir yığın yapar. Ölü bedenine üzerine yığılan toprak gene devletle ilişkilendirilir.

Törenlere ritüellerin kaynaklık yaptığından bahsetmiştik. Oyunda Ritüel ile tören arasındaki bağı kuranda bilici Teiresias olur.

TEİRESİAS

*Ölüye karşı ölü biri ışık çocuğu*

*Öbürü yer altı tanrılarının malıyken*

*Gömdürmedin. Hem töresiz hem törensiz yatıyor.(1065)*

Fakat bilicilikte eski düzenin önemli görevlerinden biriyken, yeni düzenle birlikte gözden düşmeye başlamıştır. Bunu Kreon'un Teiresias' karşı tavrından anlamak mümkündür. Kreon Teiresias paragöz olmakla fesada olmakla suçlamaktadır.

Oyunun sonunda her iki uçta bulunan karakterde cezalandırılır. Daha öncede belirttiğimiz gibi kazanan Haimon'un belirttiği ideal düzen olur.

KREON

*Ben başkaları adına mı yöneteceğim devleti*

HAİMON

*Tek kişilik devlet mi olurmuş, despotluk senin ki*

KREON

*Devlet ona hakim olanındır, anlaşıldı mı?*

HAİMON

*Sen ıssız bir çölün hakimi olmalıymışsın (736)*

Bu ılımlı demokrasi, ritüelle desteklenmiş devlet törenini zorunlu kılmaktadır.

KORO

*Mutluluğun kaynağı*

*Anlayış ve sağduyu*

*Tanrısal güçlere saygı*

*Kendini bilmez kişi*

*Bencil istemiyle*

*Çanak tutar felakete*

*Ve böyle geçkin yaşta*

*Kafasını çarpa çarpa*

*Erişir bilgeliğe*

(1348)

Mutluluğun kaynağı olarak belirtilen aslında eski ile barışmış yeninin bekasıdır.  
Demokrasinin zemini ve sürdürülebilirliğidir.

## SONUÇ

Ritüeller sahne sanatlarıyla, performans araştırmaları ile ilgilenenler için paha biçilmez kaynaklardır. Dramanın ilk uygulayıcılarının, ritüel uygulayıcıları olduğunu söylemek çokta yanlış olmayacaktır. Doğumda zorlanan kadınlara önderlik yapmak için karnına taş bağlayıp, hamile kadınların karşısına geçip bu taşı elliyle ittirerek doğuruyormuş gibi yapan ve bu yolla kadınlara güç veren şamanlar taklit ve öykünmeyi kullanarak dramatik bir performans gösteriyorlardı. Seyircisi olan kadını katartık bir etki yaratarak rahatlatıyorlardı. Sadece rahatlatmakla kalmıyor aynı zamanda görmenin, seyretmenin pekiştirdiği “taklitle” onları sürece hazırlıyorlardı. Bilimsel olarak da ispatlanmıştır ki, bu uygulama kadınların bedenlerini taklit etme yoluyla gevşetmekte ve rahim kaslarının daha hızlı çalışmasını sağlayarak doğumu kolaylaştırmaktadır. Herhalde bunu yapan şamanlarla sahnede Macbeth’i oynayan oyuncu ve onun karşısındaki izleyici için kurulabilecek, ve söylenebilecek bir çok ortaklıklar bulunmaktadır. Bu sebeptendir ki dramayı ve sahne sanatlarını anlamak isteyen, ritüele yolu mutlaka uğrayacaktır. Fakat ritüeller sadece katılımcıları olabilecek, izleyicisi olmayacak performanslardır. Sahne sanatları ritüellerin bir yerde dramaturgisi gibidir. Seyircisi için anlamlı olmayacak saçmaya varabilecek bir eylemi dramaturgiyle oyun alanına çeker.

Antik Yunan tragedyası ise, insanlık tarihinde yerini alması, oluşumu, yaygınlaşması ve bozulması ortalama bir yüzyıl sürmüş bir anlatı formudur. Tanıklık ettiği dönem bakımından içinde birçok ikililikleri barındıran bir yapıdır. Kadın egemen toplum yapısından ataerkil toplum yapısına geçişte, insanlık trajik bilinci ve tragedyayı tanımıştır. Louis Gernet her tragedya yapısının yapısını ve sözcük dağarını analiz etme yoluyla bunu ortaya çıkarmıştır. “ Tragedyanın gerçek malzemesinin kent devlete özgü toplumsal düşünce, özellikle o sırada yoğun bir çabayla oluşturulmaya çalışılan hukuk düşüncesi olduğunu” gösterebilmiştir<sup>154</sup> Kent devletin oluşumuyla birlikte kamusal şenliklerin sahne gösterisi artık tragedya olmuştur. Tragedyanın oluşumu aynı zamanda bugünkü anlamıyla kahramanın oluşumudur. Eş değişle birey ve toplumun birbirinden ayrı kavramlar olarak lügatlara girmesinin hikâyesidir. Buna bağlı olarak karar ve kararsızlığın, taraf olmanın ve en önemlisi iradenin ortaya çıkışı tragedyalarda gözlenebilir.

---

<sup>154</sup> VERNANT, Jean-Pierre- NAQUET, Pierre Vidal, *Eski Yunan 'da Mit Ve Tragedya*, Kabalcı yayınları 2012 syf:17

Hukuk devletinin oluşumuyla birlikte, ona oluşumu esnasında eşlik eden tragedya eski ve yeninin çatışmalarını bizler için görünür kılmıştır. Oluşmakta olan ama henüz varlığı tüm alanlara nüfuz etmemiş hukuk ile o zamana kadar etkili olan dinsel ve ahlaki görenekler tragedya zemininde bir değerler çatışmasına girmiştir. Richard Kuhns, “tragedyanın bir yanda özel alanın cinselliğin ve psikolojinin, diğer yandan kamusal alanın, politikanın ve öteki yükümlülüğünün yer aldığı bir çatışma olduğundan” bahseder.<sup>155</sup>

“Dolayısıyla trajik moment, toplumsal deneyimin içinde bir mesafenin: bir yandan siyasal ve hukuksal düşünce, öte yandan mitlere ve kahramanlara değin gelenekler arasında zıtlıkların açıkça ortaya çıkmasına yetecek kadar büyük, ama değerler çatışmasının hala acı verecek kadar yoğun hissedilmesine ve durmadan bir karşı karşıya gelişin gerçekleşmesine yetecek kadar kısa bir mesafenin açıldığı andır.”<sup>156</sup>

Kent devletin ve hukuksal düşüncenin yerleşmeye başladığı, devlet, din ve özel mülkiyetin oluşmaya başladığı bu dönemde ritüellerde oluşan yeni toplumsal örgütlenmelere yardımcı olmuşlardır. Fakat oldukları halleriyle değil bir yapı-bozumdan geçerek. Ritüelin bu sürece katılımı iki ayaktan işlemiştir. Bunlardan biri sistemin yeni yöneticilerinin kutsallıkla bağlantılarını sağlamışlardır. Onlara meşruluk kazanmalarında yardımcı olmuşlardır. Ayrıca, toplumun yurttaş bilincini geliştirmek için devletin varlık ve meşruluğunun altının çizildiği törenlere evrilmişlerdir. Yani toplum örgütlenmesi, kadın egemendüzenden babaerkil düzene geçerken kolektif bilicinin hakim olduğu epos-anlatıcılık formundan, tragedyaya, ritüelden, törene geçiş olmuştur. Dolayısıyla epos ve ritüel daha eşitlikçi bir düzenin sesiye, tragedya ve tören erkeğin sesidir.

Antigone metni tüm bu ikiliklerin gözlemlendiği bir tragedya metni olarak karşımızda durmaktadır. Antigone hakkında yapılan genel yargıya bu anlamda karşı çıkmak olasıdır. Yani Antigone akrabalık ve devletin karşı karşıya kaldığı bir metin olmaktan daha ötede bir yerde durmaktadır. Çünkü biz biliyoruz ki akrabalık, devletten ayrı bir oluşum değildir. Ve birinin desteği olmadan diğerinin olması mümkün değildir. Kaldı ki Antigone'nin içinde bulunduğu akrabalık ağında ailesiyle ilgili hikayeden dolayı son derece ikirciklidir. Ayrıca Antigone'nin abisini gömmeye isteği diğer akrabaları olan kız kardeşi, dayısı ve nişanlısını trajik sonlara sürüklemektedir.

<sup>155</sup> EAGLETON, Terry , *Tatlı Şiddet*, Ayrıntı Yayınları 2003, syf: 25

<sup>156</sup> VERNANT, Jean-Pierre- NAQUET, Pierre Vidal, *Eski Yunan 'da Mit Ve Tragedya*, Kabalcı Yayınları 2012, syf:19

Antigone metnini din ve devletin karşı karşıya kaldığı, yer ve gök yasalarının karşılıklı çatışması olarak okumakta çok işlevsel görünmüyor. Biliniyor ki din özel mülkiyetin korunması açısından her zaman mevcut egemen iktidarla yanyana durmuştur. Ayrıca daha önce belirttiğimiz gibi genelinde iktidar sahibinin özelinde Kreon'un iktidarını meşrulaştıran hep dindir. Metnin birçok yerinde hem Antigone, hem Kreon tanrıların kendi yanında olduklarını iddia eder. Tanrıların kutsamadığı devletin bekası hakkında metinde birçok şey bulmak mümkündür. Ama burada devlet ve dinin birbirlerinden aldıkları destek kesintiye uğradığında birey için kendi kararlarını verebileceği, irade gösterebileceği bir çatlak açıldığını görüyoruz. Antigone bu çatlakta iradi bir faile dönüşüyor.

Kısacası Antigone metninde karşı karşıya gelen aşırılıktır. Bizim hiç tecrübe etmediğimiz ve ancak tahminlerde bulunduğumuz bir eski sistemle, uzantılarını bugün yaşadığımız ama o hali hakkında sadece tahminlerimizin olduğu yeninin karşılıklı aşırılık gösterisidir. Bu durumu bugünün egemen siyasi terimleriyle cisimleştirmek bu anlamda yanlış yollara sapmaya sebep olabilir.

Bu yüzden yolu eski ve yeninin cisimleştiği, görünür olduğu başka bir alandan doğru bulmak daha olası görülmektedir. Bu da ritüellerdir. Antigone ile ritüel, Kreon ile tören arasında kurulacak bir bağlantı bugünün siyasi tanımlarıyla metni anlamaya çalışma yanlışından da bizi kurtaracaktır.

Antigone abisinin ölümünden dolayı yastadır. Yas ritüel süreçlerle evcilleşmez ise yıkıcı ve dönüştürücü gücü harekete geçer. Kreon'un koyduğu yasak Antigone'nin yeni statüsüyle kuracağı yeni bir düzenin kurulmasını engellemiş ve onu ritüel aracılığı ile atlayacağı eşik'te bırakmıştır. İsmene'de eşlikçi olarak Antigone'ye destek olmayınca Antigone iradi bir faile dönüşmüştür. Aslında metinde ritüel ile Antigone'nin bağı kopmuştur. Bir yerde varlık bulmasının yolu tıkanmış ve onu bir eyleyene, sonucu ne olursa olsun, eyleyene dönüştürmüştür. Yas, kaybı, kayıp ta sahip olmayı işaretleyen tanımlardır. Sahip olmak ise ben ve öteki arasında kurulmuş bir mülkiyet ilişkisi olması bakımıyla kamusal olarak kurulmuş bedenler olmamızı işaret etmektedir. Dolayısıyla yasin kamusal ve siyasal bir yanı olduğu gerçektir. Fakat yas kadın için aynı zamanda özel alan pratiğidir. Böylelikle yası Antigone'yi -eşikten atlayamadığı için- özel alandan doğru politikleştirmiştir. Antigone kaybıyla birlikte başkası üzerinden yapılan tanımı yitirmiş ve saf varlığı ile baş başa kalmıştır. Bu kişinin kendisiyle anlamsız karşılaşması tamda bizim ritüelden bahsederken değindiğimiz eşik alanıdır. Antigone'nin yeni bir statüye kavuşması ancak ritüelle onaylanması ve toplum

tarafından tanınması yoluyla olabilirdi. Eşikte kalan için toplumla tekrar bir olmanın yolu ise ritüellerden geçmektedir. Varlık ile karşılaşan Antigone bu yüzden güçlüdür. Ta ki ölüme gidene kadar... Onun tüm oyun boyunca gösterdiği iradenin ölüme giderken yumuşadığını görürüz. Antigone kaybıyla birlikte saf varlıkla karşılaşır, tüm sıfatlarından arınır. Ölümüne giderken varlık yoklukla karşılaşır ve bu an onun yok olduğu andır. Antigone yokluğa giderken varlıktan aldığı gücü kaybeder. Kısacası Antigone hem metin olarak bir eşikte yer almaktadır, hem karakter olarak.

Antigone'nin bedeni de bir eşiktir. Gücünü eşik olan bedeninden alır. Beden dışarısı için tehdit oluşturabileceği gibi karşıdan gelen bir tehdiye de aynı oranda açıktır. Yası ile birlikte kamusal olarak kurulmuş bedeninin farkına varan Antigone bedenini tehdit olarak kullanır. Onunda Haimon'un da intiharları bedenlerini saldırı formuna dönüştürür. Onların da cezası bedenleri ile vücut bulur. Antigone'nin bedeni Irigaray'ın "*akışkan*" dediği beden formuna dönüşür. Akışkan bedeni ile Antigone, sembolik ya da gerçek tüm sınırların mevcudiyeti için tehdit oluşturur. Bunun metindeki karşılığı aynı zamanda mekanda realize edilir. Oyunun mekanı saray dışıdır. Saray dışına adım attığı anda Antigone, Deleuze'ci bir "göçebeye" dönüşür.

Antigone metnini eşik ritüelleriyle düşünebileceğimiz gibi, kriz ritüelleri açısından da düşünebiliriz. Metinde bir kriz hali yaşanmaktadır. Kriz toplumsal ölçeklidir. Yerine getirilmeyen ritüeller toplumda da büyük gerginlik yaratır. Toplum yerine getirilen değil getirilmeyen ritüelle örgütlenir.

Metinde ritüeller hakkında konuşulur. Ama asla gösterilmez. Ritüelin seyircisi olmaz çünkü. Eğer biz Antigone'nin kardeşini gömme eylemine tanıklık etseydik, o kadar da önemli görünmeye bilirdi bize. Katılımcısı olamayacağımız ritüel eylemi Antigone üzerinden kurduğumuz katartik etkiyi negatif yönde bozardı. Ritüeller performatifler. Aynı zamanda bir eylem biçimidirler. Antigone için ailesiyle bağlantı kurması bu eylemlerle olur. Aile ilişkileri içinde tanımlarken kendini, annesini babasını nasıl gömdüğünden bahseder Antigone. Çünkü akrabalık, aile bir sıfat değil eylem biçimidir. Antigone ailesine ritüelin eylem alanı ile ulaşır.

Kadın-egemen toplumlarda, cenaze ritüellerinde kadının önemli bir rolü vardı. Yeni oluşan kent devlet bir çok alanda olduğu gibi bu alanda da kadının haklarına sızdı. Yeni hukuk devletinde artık cenazeler erkekler tarafından kaldırılıyordu. Bu metinde cenaze üzerindeki hakkını geri isteyen karakterin kadın olması bu yüzden ayrıca manidardır.

Kadınların onu olduğu bir çok tragedyada kadının ölü beden üzerindeki hakimiyetini korumaya çalıştığı görülür. Örneğin Medea’da çocuklarının ölüsünü kocasının tüm ısrarına rağmen kendisine göstermez. Bu şekilde cisimleşen problem aslında kadınların yeni kurulan kent devlette kendileri için alan bulamamasından kaynaklanmaktadır. Can çekişen kadın erkin birer göstergesidirler. Bu yüzden metinlerdeki erkek ve kadınları iki ayrı toplum örgütlenmesinin göstergeleri olarak okumak mümkün. Bu aynı zamanda kadın karakterlerin kamusal alanda eyleyen olabilmeleri için eril bir dili nasıl benimsemek zorunda olduklarını da görünür kılar. Bu yüzden Antigone’nin eylemi ve sonrada Kreon karşısında suçunu kabul etmesi, koro ve Kreon tarafından erkeksi sıfatı ile yaftalanır.

Erkeklerde güçlerini hukuktan ve devletten alırlar. Bu anlamda seçtiğimiz metindeki erkek karakter Kreon’un ritüelle ilişkisi devlet kanalıyla olmaktadır.

Koronun Antigone metinde yurttaşları temsil ettiğini kabul edersek üzerinde durduğu zeminin kaygan olduğunu söyleyebiliriz. Konuşana göre tavır belirleyen koro henüz eskiyi de yeniye de bünyesinde barındıran toplumu tüm çelişkilerini gözler önüne sermektedir. Net tavır sergileyememekte olan koro tamda yeni kurulan kent devletin içinde bulunduğu durumu anlatmaktadır. Timothy Reiss için “Trajedi sosyo-söylemsel bir düzenin merkezindeki kaosu dışarı vurur; ama o düzenden sıyrılan “tanımlanamaz” olanı da bilgi adına geri kazanır. Şu halde bizim ona yanıtımız “aynı anda bir düzen yokluğundan duyulan korku” ve “ bu yokluğun giderildiğini görme arzusu”dur.”<sup>157</sup>

Oyunda ne Antigone kazanır ne Kreon. Aksine kaybeden aşırılık olur. Bireyler bütüne kurban edilmiştir. Kazanan ise ılımlılık. “Hölderlin, bütünün yalnızca onu oluşturan parçalardan birinin acı çekmesi ve parçalanması halinde kendini hisseden bir yapı olarak tanımlar. “Gerçeklik farklılaşmamış kaldıkça onu bir yoğunluk içinde sezinleyemeyiz.”<sup>158</sup> Parçalanmış Antigone ve Kreon’dur. Tragedya bize yıkıma uğrayanı göstererek neye değer vermemiz ve neyin üzerine titrememiz gerektiğini gösterir. Aslında kazanan bireysel hırslar uğruna kurban edilmesine izin verilmeyen Atina demokrasisidir. Yeniye isteyen, ama eskiyi içinde eriten kent devlettir.

---

<sup>157</sup> Aktaran EAGLETON, Terry , *Tatlı Şiddet*, Ayrıntı yayınları 2003 syf: 43

<sup>158</sup> Aktaran EAGLETON, Terry , *Tatlı Şiddet*, Ayrıntı yayınları 2003 syf: 55



Antigone metni bize performans araştırmaları ile ritüel arasındaki bağı görünür kılmak içinde imkan tanımaktadır. Antigone karakter olarak eşik alanında kalan ritüel süreçlerle incelenebilecek bir karakterse, metin olarakta performans çalışmalarının alanına giren dramatik bir metindir. Karakter ve metin arasında yapacağımız karşılıklı bir okuma bizim ritüel ve performans araştırmaları arasındaki ilişkiyi anlamamızı kolaylaştırır. Bu çalışma zaman ve mekan kullanımı, kurallar, uygulayanlar, işlev ve amaçlar bakımından ritüel ve performans araştırmaları arasındaki farkları göz önüne çıkarmıştır.

Özetle denebilir ki; Antigone hem karakter olarak bir eşik karakteridir, hem metin olarak bir eşik metnidir. Turner'ın eşiksellik kavramının Heidegger'in saf varlık kavramıyla birlikte okuyarak, Antigone'nin sahip olmayla yoksun olma arasındaki eşikte saf varlıkla karşılaştığı ve gücünü bu saf varlık halinden aldığını kolayca söyleyebiliriz. Eşikte kalan Antigone bedeninin siyasi olarak kurgulanmış olduğunu, yasıyla birlikte ancak bu kimliklerden arındığı anda anlayabilirdi. Bunun mekanı da eşiktir. Bu anlamda Antigone'nin bedeni de Turner'ın kavramları ile Irigaray'ın *akışkan beden* kavramı birlikte okunarak algılanabilir. Varlığı itibari ile bir eşiğe mekândık yapan beden, Antigone'de akışkanlık kazanmış ve onu çevreleyen duvar ve sınırlara baskı uygulamıştır. Onun intiharı bu akışkan bedeninin siyasi saldırı formudur. Aynı şekilde oyunun mekanı da saray dışı ama polis içi olmayan bir eşik mekandır. Bu mekanı gene eşiksellik kavramı ve Deleuze-Guattari'nin göçebe kavramıyla okumak mümkündür. Antigone saray dışına çıktığı anda artık göçebe olmuştur. Geriye de dönemeyen ama, gideceği yerden de ve orda onu ne beklediğinden de bihaber olan, gideceği yeri bu anlamda kendi şekillendirecek olan bir göçebedir. Metin var olduğu tarihsel süreç bakımından bir eşik metnidir. Eskiyle yeninin karşılıklı aşırılık gösterisine mekândık eden bir eşik olarak görmek metnin bütünü açısından işlevseldir. Özellikle kriz ritüelleri açısından incelediğimizde, metnin bu özelliği daha belirgin olmaktadır. Metnin içinden bakıldığında koro eşiğin simgelenmiş halidir.

## KAYNAKÇA

- ARİSTOTELES, *Poetika*, Çev: İsmail Tunalı, Remzi Ktb. Yay. İstanbul, 1993.
- BAYLADI, Derman, *Tanrıların Öyküsü. Say Yayınları*. İstanbul. 2002 .
- BENHABİB, Seyla, *Situating the Self: Gender, Community and Postmodernism in Contemporary Ethics*, New York: Routledge, 1992.
- BUTLER Judith , *Kırılğan Hayat*, Metis Yayınları 2004.
- BUTLER Judith, *Yaşam ile Ölümün Akrabalığı*, Kabalcı Yayınları 2007.
- CAMPELL Joseph, *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu*, Kabalcı Yayınları 2000.
- CANDAN, Ayşe, *Oyun- Gösterim –Tören*, Norgunk yayınları 2010.
- CHARLES, Darwin, *İnsanda ve hayvanda Duyguların İfadesi*, Gün Yayıncılık, İstanbul 2001.
- COHEN. P.Anthony, *Topluluğun Simgesel Kuruluşu*, Dost Kitabevi Yay., Ankara, 1999.
- CONNERTON, Paul, *Toplumlar Nasıl Anımsar* Ayrıntı Yayınları 1999.
- CROPP Martin Cropp, “*Antigone’s Last Speech*”, Greece & Rome, 1997.
- ÇELİK Seda Çelik- SAYIN Işık , *Travmatik Yas*, Kriz Dergisi 11(2) 29-34
- ÇEVİK,Adnan *Maya Uygarlığından Bir Tiyatro Örneği: Rabinal Achi Veya Xajoj Tun*, Tiyatro Araştırmaları Dergisi Sayı:18 2004.
- DELEUZE, Gilles-GUATTARI, Felix, *A Thousand Plateaus*, Londra: Continuum 1980 .
- DERRİDA Jaques , *Glas*, Çev: John.P.Leavey- Richard Rand Lincoln: University of Nebraska 1986.

DURKHEİM Emile, *The Elementary Forms of the Religious Life: A Study in Religious Sociology*, Translated from the French by Joseph W. Swain, Free Press, Illinois, 1947.

ERHAT, Azra, *Mitoloji Sözlüğü*. Remzi Kitabevi. İstanbul 2002.

EAGLETON, Terry , *Tatlı Şiddet*, Ayrıntı Yayınları 2003.

EUGENE, Enriquez, *Sürüden Devlete*, Ayrıntı Yayınları 2004.

ELSTAIN Jean Bethke, *Antigone's Daughter Democracy* 2 sayı:2 1982.

ENGELS Friedrich ,*Ailenin, Devletin, Özel Mülkiyetin Doğuşu* Sol Yayınları 1979.

ERGİN Erkan ,*Tiyatronun Kökeni: Ritüel ve Mitoslar* ,Bilim ve Aklın Aydınlığında Eğitim Dergisi, sayı:37, Mart 2003.

Encyclopaedia Britannica “*Rites and Cerenonies*” 11-351.

GEERTZ, Clifford, *Kültürlerin Yorumlanması*, Dost yayınları 2010.

GÖKTAŞ Sema, *Antigone de Eylem ve Şema*, Atatürk Üniversitesi GSF. Yayınları Sayı:2 2000.

GIDDENS Anthony, “*Living in a Post-Traditional Society*”, Reflexive Modernization, Ed. Ulrich Beck; Anthony Giddens; Scott Lash, Polity Press,1994.

GASTER,H. Theodor , *Thepsis*, Kabalcı Yayınları 2000.

GENNEP, Arnold van. *The Rites of Passage*. London: Routledge and Kegan Paul, 1960.

GÖKALP Ziya, “*Dinin İctimai Hizmetleri II*”, *Makaleler VIII*, (Haz. Ferit Ragıp Tuncor) Kültür Bakanlığı Yayınları, 1981.

GÜNGÖREN, Ahmet, *Caduların Günbatımı*, Ayraç Yayınları 2008.

GÜÇBİLMEZ Beliz, *İroni ve Dram Sanatı*,: Deniz Kitabevi, 2005.

GIRARD, Rene, *Şiddet ve Kutsal*, Kanat Yayınları, 2003.

GOMBRICH E.H., *Sanatın Öyküsü*, Çev: Bedrettin Cömert, Remzi Kitabevi Yay. 1986.

GOURGOURIS Stathis, *Litareture as Theory* Standford: Standford University Press 1997.

HONKO Lauri, “*Theories Concerning the Ritual Process*”, Science of Religion Studies in Methodology, (Ed. Lauri Honko) Paris, New York, 1979.

HAME Kerri J. *Female Control of Funeral Rites in Greek Tragedy: Klytimestra, Medea and Antigone* The University Of Chicago Press 2008.

HEGEL, G.W.F “*Tinin Görüngübilimi*”, İdea yay. İstanbul 1986.

HEIDEGGER, Martin, *Hölderlin’s Hymn The Ister*, Translated by W. McNeill and J. Davis, Bloomington and IndianaPolis, Indiana University Press, 1996.

IRIGARAY Luce “*The Eternal Irony Of The Community* Cornell University Press 1985.

IRIGARAY, Luce , *This Sex Which is not One*, Ithaca, New York: Cornell UP 1985.

İDANS BLOG.

KILIÇ Gizem , *Antigone’nin Yazgısında Açığa Çıkan Felsefe* Tiyatro Araştırmaları Dergisi, 32:2011/2.

KASIM, Karaman, *Ritüellerin Toplumsal Etkileri*, SDÜ Fen Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi Sayı:21, Mayıs 2010.

LOROUX Nicole, *Mothers in Mourning* Ithaca: Cornell University Press, 1998.

LACAN Jacques , *The seminar of Jacques Lacan Book 7: The Ethics of Psychoanalysis* New York: Norton 1992.

LANE, Christel, *The Rites of Rulers, Ritual in Industrial Society- The Soviet Case*, Cambridge University Press, Cambridge, 1981.

LUKES, S “*Political Ritual and Social Integration*”, Sociolgy, 9 1975.

MALINOWSKI.Bronislaw, *Büyük, Bilim, Din*, Kabalcı Yayınları, 1990.

MİMESİS DERGİ Sayı 16, Boğaz içi Üniversitesi Yayınları 2012 .

MİMESİS DERGİ sayı: 17 ,Boğaziçi Üniversitesi Yayınları 2012.

OSKAY,Ünsal *19.yydan Günümüze Kitle İletişiminin Kültürel İşlevleri*, Der yayınları 1993.

ÖZBUDUN, Sibel, *Ayinden Törene*, Anahtar Kitaplar,1997.

PEKERMEN, Searazer, *Film Dilinde Mahrem*, Metis yayınları 2012.

POCOCK, David *Understanding Social Anthropology* , Teach Yourself Books Hodder & Stoughton Londra 1971.

RAPPAPORT Roy. A., *Pigs of Ancestors*,New Haven:Yale University Press , 1968.

SCHNEIDER David, *A Critique of the Study of Kindship*,Ann Arbor: University of Michigan Press, 1984.

SCHECHNER, Richard, *Performance Theory* , Routledge Classics, London and New York, 1977 .

SCHECHNER, Richard, *Between Theater and Anthropology* , New York:Performing Arts Journal Press 1982 .

SCHECHNER, Richard, *Viktor Turner's Last Adventure*, New York:Performing Art Journal Press 1986.

SCHECHNER Richard, *Performance Studies: , An Introduction* Routledge Classics, London and New York, 2002.

SEGAL,Robert.A., *Mit*, Dost yayınları, 2004.

SODERBACK , Fanny, *Feminist Readings of Antigone* State University Of New York Press 2006.

SIGGINS,Lorraine D. *Journal for the Study of Interpersonal Processes*, Vol 46(1), Feb 1983.

SKALNIK, Peter, *Bir Süreç Olarak Erken Devlet*, İmge Kitapevi, 1993.

STEINER, *George Tragedyanın Ölümü* İş Bankası Yayınları 2011.

ŞENER Sevda “*Tiyatronun Kaynağına İlişkin Kuramlar*”, *Oyundan Düşünceye*, Gündoğan Yay. 1993.

THOMSON, George, *Tragedyanın Doğuşu*, Payel Yayınları 1990.

TUNCAY, Murat, *Dramatik Olan*, Dokuz Eylül Üniv.GSF Yay. 1992.

TURNER Victor . *From Ritual to Theatre*. New York: PAJ Publications, 1982.

TURNER, Victor,*The Antropology of Performance*, New York:PAJ Publication 1988.

TURNER Victor , *The Rituel Process: Structure and Anti-Structure*, Aldine Transaction 1969.

WULF, Christoph *Tarihsel Kültürel Antropoloji* Dipnot yayınları 2009.

YÖRÜKHAN, Ünal, *Dram Sanatı ve Sinema*, Hayalet Kitabevi 2008.

ZERENLER, Dilek, *Antigone'nin İki Farklı Yorumu*, *Türkiyat Araştırmaları Dergisi* 265.

ZEITLIN, Froma “*Thebes: Theatre of Self and Society* Princeton:Princeton University Press 1990.

ZİZEK Slavaj ,*Enjoy Your Symptom* , New York: Routledge, 1992.