

AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ  
AKDENİZ UYGARLIKLARI ARAŞTIRMA ENSTİTÜSÜ

MİTOS'TAN SİNEMAYA İMGENİN KAVRAMSAL DÖNÜŞÜMÜ

Umut ARSLAN

Danışman

Doç. Dr. NİHAL TÜNER ÖNEN

Akdeniz Eskiçağ Araştırmaları Ana Bilim Dalı

Yüksek Lisans Tezi

Antalya, 2020

AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ  
AKDENİZ UYGARLIKLARI ARAŞTIRMA ENSTİTÜSÜ

MİTOS'TAN SİNEMAYA İMGENİN KAVRAMSAL DÖNÜŞÜMÜ

Umut ARSLAN

Danışman

Doç. Dr. NİHAL TÜNER ÖNEN

Akdeniz Eskiçağ Araştırmaları Ana Bilim Dalı

Yüksek Lisans Tezi

Antalya, 2020

## AKADEMİK BEYAN



T.C

AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ

AKDENİZ UYGARLIKLARI ARAŞTIRMA ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜ;

Yüksek Lisans Tezi olarak sunduğum “’Mitos’tan Sinemaya İmgenin Kavramsal Dönüşümü” adlı bu çalışmanın, akademik kural ve etik değerlere uygun bir biçimde tarafımdan yazıldığını, yararlandığım bütün eserlerin kaynakçada gösterildiğini ve çalışma içerisinde bu eserlere atıf yapıldığını beyan ederim.

A handwritten signature in black ink, appearing to read 'Umut Arslan'.

Umut Arslan

## İÇİNDEKİLER

|                           |                                  |
|---------------------------|----------------------------------|
| GÖRSELLER LİSTESİ.....    | ii                               |
| KISALTMALAR LİSTESİ ..... | iii                              |
| ÖZET .....                | iv                               |
| ABSTRACT .....            | Hata! Yer işareti tanımlanmamış. |
| ÖNSÖZ .....               | vi                               |
| GİRİŞ.....                | 2                                |

### BİRİNCİ BÖLÜM

#### MİTOS VE VAROLUŞ

|                                                |    |
|------------------------------------------------|----|
| 1.1 Büyü ve Evrensel Eşitlik Dönemi .....      | 10 |
| 1.1.1 Topluluktan Düşünsel Kopuş .....         | 22 |
| 1.2 Neolitiğin Mirası ve Yabancılaşma .....    | 27 |
| 1.3 Hellen Mucizesi .....                      | 37 |
| 1.3.1 Olympos Depremi .....                    | 40 |
| 1.3.1.1 Mitosla Logos Arasında: Muğlaklık..... | 52 |

### İKİNCİ BÖLÜM

#### MİTOS TRAGEDYA VE SİNEMA

|                                                           |    |
|-----------------------------------------------------------|----|
| 2.1 Yeni İnsan Türünün Şafağı ve Tragedyanın Doğuşu ..... | 64 |
| 2.1.1 Mitosun Kökenine Bakış; Mistik Deneyimler.....      | 64 |
| 2.1.2 Herakleitos .....                                   | 74 |
| 2.2 Tragedya ve İmge .....                                | 77 |
| 2.3 İmge ve Sinema .....                                  | 98 |
| 2.3.1 İz Sürücü .....                                     | 98 |

### ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

#### İMGELEM VE YÖNETMEN

|                                      |     |
|--------------------------------------|-----|
| 3.1 İmgelem ve İnceleme Yöntemi..... | 104 |
| 3.2 Lars Von Trier.....              | 105 |
| 3.3 Ingmar Bergman.....              | 107 |
| 3.4 Bela Tarr.....                   | 110 |
| 3.5 Mihalis Kakoyannis.....          | 112 |
| 3.6 Theodoros Angelopoulos .....     | 113 |
| SONUÇ .....                          | 115 |
| KAYNAKÇA .....                       | 118 |
| ÖZGEÇMİŞ.....                        | 130 |

## GÖRSELLER LİSTESİ

- Res. 1: Rüyasını anlatan bir çocuğun resmi (Kaynak: Campbell İlkel Mitoloji).....
- Res: 2: Paleolitik bir mağara resminin çizimi (Kaynak: Bilinmiyor).....
- Res: 3: Afrika'dan kaya resmi örneği (Kaynak: Lekaey, 1936: Stone Age Africa- an Outline of Prehistory in Africa)



## KISALTMALAR LİSTESİ

|        |                         |
|--------|-------------------------|
| Bk.    | Bakınız                 |
| Krş.   | Karşılaştırınız         |
| Ed.    | Editör, Edisyon         |
| Vol.   | Volumen                 |
| MÖ.    | Milattan Önce           |
| Çev.   | Çeviren                 |
| Res.   | Resim                   |
| Trans. | Translation             |
| V.d.   | Ve diğerleri, ve devamı |
| Frg.   | Fragman                 |
| Dpn.   | Dipnot                  |

## ÖZET

Mitos, insanın içinde bulunduğu evrene ve kendi varlık olmağına yönelttiğı düşünsel etkinliğinin bir parçasıdır. Bu bağlamda çalışmanın ilk bölümünde mitosun ilkel toplulukta ortaya çıkış koşullarına değinilmiştir; insanın kültür varlığı olarak yükselişinin merkezindeki mitosun ritüel ve ekonomik işlevi ortaya çıkarılmaya çalışılmıştır. Doğal güçlerin insanın ritüel ve ekonomik etkinliklerinde bir imge olarak yeniden tasarımılanması ve üretilen bu türden imgelerin her çağın kendi koşulları özelindeki yolculuğunun izi sürülmüş ve dramayla ilişkisi ele alınmıştır. Böylece dramanın kökenindeki taklit ilkesinin mitosla ilişkisi kapsamlı bir şekilde irdelenebilmiş ve taklit-mitos ilişkisi, dini bağlam da böylece ortaya çıkarılabilmektedir. Nihayetinde insan aklının tek kutupluluktan kurtuluşunun tarihsel seyri ve bununla ilintili olarak Hellen felsefesi ele alınmıştır. Kuramsal düşüncenin mitos yollu düşünceyle olan çelişkilerini ve uzlaşma noktalarını felsefi düşünce ve modern literatür üzerinden aydınlatmanın yolları aranmıştır. Hellen aklının Sokrates öncesi, muğlaklık ve Nietzsche düşüncesindeki gibi Apollon - Dionysos ikililiğı üzerinden okunmaya çalışılmış ve yine bu bağlamda dramanın Hellenler'de sekülerleşme süreci aydınlatılmaya çalışılmıştır. Hellen aklının mitos-logos ikililiğı arasında salınan, karmaşık dönemin bir ürünü olarak çalışmanın ikinci bölümünde tragedyanın ve trajik insanın doğuşu da incelenmiştir. En nihayetinde mitik düşünceyle yakından ilişkili imgelemin, kuramsal düşüncede ele alınma biçimlerine değinilmiştir ve bu süreç tragedya ve sinema sanatı üzerinden okunmaya çalışılmıştır. Çalışmanın konusunu etkileyen Nietzsche düşüncesi tragedyanın yerini ardına bırakmadan öldüğünü ifade etmektedir. Lakin Nietzsche eğer sinema sanatını görseydi, bu düşüncesini tekrardan ele alma ihtiyacı duyar mıydı? Çalışmanın konusu bu soru üzerine şekillenmiştir.

## **ABSTRACT**

Mythos is part of man's intellectual activity towards the universe in which he resides and his own being. In this context, in our first chapter we discussed the conditions of the emergence of mythos in primitive society; we tried to reveal the ritual and economic function of the mythos at the center of man's rise as a cultural asset. We have tried to trace the redesign of natural forces as an image in the ritual, economic activities of Man, and the journey of such images produced in the custom of their own circumstances of each era. In the end, we discussed the historical course of the liberation of the human mind from unipolariness and the Hellenic philosophy associated with it. We looked for ways to illuminate the contradictions and consensus points of theoretical thought with mythic thought through philosophical thought and modern literature. We tried to read the Hellenic mind before Socrates through ambiguity and the Apollo - Dionysus duality, as in Nietzsche thought. Oscillating between this duality, as a product of the complex period, in the second part of our study we examined the tragedy and the birth of the tragic man. Finally, we talked about the ways in which the imagery closely related to mythic thought is handled in theoretical thought; we tried to read this process through tragedies and the art of cinema. The thought of Nietzsche, which influenced us in our work, suggests that tragedy has died before its successor. But if Nietzsche had seen the art of cinema, would he have needed to reconsider that idea? The subject of our study is shaped on this question.

## ÖNSÖZ

Çalışmanın ana omurgası tragedyanın bileşenlerinin ortaya çıkışı ve tarihsel dönüşümü, bu bileşenlerin de tragedyayla ne türden bir ilişki içerisinde olduğu, devamında ise bu bileşenlerin sinema sanatının da kökeninde bulunup bulunamayacağı özelinde sınırlandırılmıştır. Çalışma boyunca doğrudan sinemaya atıfta bulunan, tarih ve mitos ilişkisine yönelik kaynakların sınırlı sayıda olduğu görülmüştür. Çalışma sadece mitos öğelerinin sanattaki yansımalarına ilişkin olmadığı gibi, tragedyaların sinemada yeniden anlatımıyla da ilgilenmemektedir.

Sinema imgeler üzerine çalışan bir sanat dalıysa eğer, imgenin ne olduğuna ve nereden geldiğine dair bilginin peşine düşmek kaçınılmazdır. İmgeleştirmenin doğuş koşullarının ise antropoloji ve felsefi kaynaklardan edinilebileceği düşünülmüştür. İmgeleştirme bir kere ortaya çıktığında onun tragedyayla olan ilişkisi ayrı bir problem oluşturmaktadır. İmgeleştirme Paleolitik toplumlarda ekonomik, büyüsel amaç üzerine kurulu bir süreç olarak görünmektedir. Lakin şaşırtıcı bir şekilde salt ekonomik ya da Neolitik çağdaki gibi politik kaygılardan uzak bir biçimde imge kullanımını Paleolitik toplumun kendisinde de görebilmekteyiz. İmge, bilinçli bir şekilde sadece Hellen toplumunda estetik bir amaç için kullanılıyor gibi görünmektedir. Zira ritüel bir aktivitenin ötesindeki bir alanın içerisinde de mitsel anlatılar boy göstermeye başlamıştır. Hellen toplumu dışında da birçok toplum çok zengin mitsel kaynaklara sahip olmalarına rağmen tragedya sanatını ya da benzer bir kültür faaliyetini örgütleyememiştir. Bu durumda Hellen toplumunu özgün kılan nedir ve bu özelliği yaratan şeyin tragedyayla ilişkisi nasıl kurulabilir diye düşünülmesi gerekmektedir. Bu noktada da Hellen toplumunun tarihsel seyrinin ve özelliğinin incelenmesi elzemdir. Yalnızca Hellen tiyatrosunun doğumu değil, aynı zamanda Hellen felsefesinin doğumunun da bu süreçle ilgisi olduğu açıktır. Nietzsche'nin kaynak göstermesiyle Dionysos'un da incelenmesi gerekmektedir. Hellen Klasik Çağı'na ilişkin tarihi kaynaklar Dionysos ritüellerinde de bir değişim olduğunu ortaya koyar. Nitekim imgeleştirme süreci Hellen yaşantısında yeni bir modele ön ayak olmaktaydı. Felsefi düşünüş gücü imgelem gücüyle birleşiyordu ve bu hem Herakleitos'un "karanlık" dili üzerinden hem de tragedya sanatı üzerinden okunabilir görünmekteydi. Bu değişime Hellen aklının ürettiği yeni bir düşünme modelinin neden olduğu sonucuna varılmıştır ve bu da logos ya da kuramsal düşünce olarak sunulmuştur. Bu noktadan sonra geriye kalan, tragedyayı yaratan koşulların sinemayla ilişkisinin kurulmasıydı. Campbell'in sinemaya yönelik mitos-sinema çalışmaları bulunsada hem tragedya özelinde ilişkilerinin tespiti zor görünmekteydi hem de felsefi

düşünceyle ilişkisinin kurulabilmesini gerektirmekteydi. Nietzsche, Herakleitos, Campbell ve sinema yönetmeni Tarkovski'nin imge üzerine düşünceleri bu karşılaştırmayı yapabilmeyi mümkün kılmaktaydı. Bu türden bir karşılaştırma elbette birçok hatalı yaklaşımın ya da eksik yaklaşımın da işin içerisine karışmasına neden olabilmektedir. Özellikle Frankfurt Okulu gibi birçok düşüncenin dışarıda bırakıldığı fark edilmiştir. Lakin yukarıda bahsedilen isimlerin sunduğu ifadelerin birbirleriyle sıkı benzerlik ilişkisi içerisinde olduğunun görülmesi bu çalışmayı mümkün kılmıştır ve sinemayla tragedyanın birbiriyle kökensel olarak bağlı olduğunun düşünülmesi mümkün olmuştur. Çalışma boyunca fikirleri ve teşvikleriyle önce en büyük destekçilerim olan aileme ve sonra Deniz Akdeniz, Çisem Çağ, Meltem Yılmaz, Benyamin Ensari, Zeynep Altuğ; yönlendirmeleri ve olumlu tutumuyla yardımlarını esirgemeyen danışmanım Doç. Dr. Nihal Tüner Önen'e teşekkürlerimi bir gönül borcu olarak sunarım.

## GİRİŞ

Tragedya, Hellen uygarlığında kısa bir süre içerisinde yıldızı parlayıp sönmüş bir sanat dalıdır. Hellenler'in çağdaşı sayılabilecek hiçbir toplumda tragedya sanatına benzer bir estetik fenomen ortaya çıkmamıştır. Diğer uygarlıklarda taklit ve oyun önemli bir yer tutsa da bunlar ritüel bir amaçla icra edilmekteydi. Hellenler'de tragedya sanatı dini bağlamına yabancılaşır. Tragedya sanatı tanrı Dionysos'a adanmış olmasına rağmen aralarındaki ilişki ritüel bağlamdan koptuğu için, bunun Dionysos'la ilgisinin ne olduğu daha o dönemde bile sorulmaktaydı.<sup>1</sup> Gerçekten ne ilgisi vardı? Eğer bir ilişkisi bulunuyorsa bu ilişki neden unutulmuştu? Bu sorunun cevabının kolay verilemeyeceği açıktır. Problem çok daha kapsamlı ve Hellen tarihini de aşan bir sorunsal halini almaktadır. Nitekim tragedya en yalın haliyle taklit sanatıysa onu anlamak için taklidin kökenine de inmek gerekmektedir. Eğer taklidin kökeni aydınlatılabilirse ve tam anlamıyla anlaşılabilirse hem Hellenler'in çağdaşlarının ritüel dramaları aydınlanır hem de Hellenler'in dramasıyla arasındaki farklar görülebilir olur. Böylece bir karşılaştırma yapabilme imkânı elde edilir ve Dionysos ile ilişkisi ortaya çıkarılabilir.

Bu nedenle dini arka plan konunun ilk ipucunu oluşturmaktadır. Drama, Hellenler'in çağdaşları olan diğer uygarlıklarda ritüel amaçla kullanılmaktaydı, o zaman bunun dini anlamı olmalıydı. Dini anlam varsa eğer bu aynı zamanda o uygarlıkların mitleriyle de ilişkili olmak zorundadır. İnsanlar neden ve nasıl mit üretmiştir? Mit - drama ilişkisi nedir? Ve tabii ki tragedyada da mitler ele alınmasına rağmen farklılığını nasıl kazanır? Çalışmada, Hellenler'de mitlerin toplumla olan bağının da kopmaya başladığı görülecektir. Bu süreç aynı zamanda tragedyayı diğer drama biçimlerinden farklılaştıran unsurlardan birisidir. Öncül sorularımız bunlardır lakin bu çalışma başka bir ilişkiyi daha ortaya çıkarmaya çalışacaktır. Tragedya ve sinema sanatı hangi noktalarda birbiriyle kesişebilir? Nietzsche Hellen tragedyasının bir daha geri dönmek üzere tamamen öldüğünü söylemektedir. Nietzsche sinema sanatını görmüş olsaydı eğer, onun küllerinden yeniden doğduğunu düşünme ihtimali var mıydı? Bu tezin yapılma amacı sinema ve tragedyanın imgesel dilinin beslendiği kaynağı bulmak, ortaya çıkarmak ve sinemaya kadar olan yolculuğunu ele almaktır. Çalışmanın kapsamına dahil olabilecek tragedyaların ve filmlerin kullandığı imgelemenin çözümlenmesinin tek başına bir anlam ifade edemeyeceği açıktır. Problemin çözümünde imge yaratan düşünsel pratiklerin aydınlatılması elzem görünmektedir. Böylece sanat üreten bilincin kaynağına yönelinmesi ve sorunun kökenden ele alınması gerekmektedir. Bu bağlamda disiplinler arası bir araştırmayla Paleolitik Çağ insanının sanatının kaynaklarını aydınlatmak gerekmektedir. Bu nedenle sanatı

---

<sup>1</sup> Plut. *Mor.* 615a.

besleyen kaynak olarak mitosun doğuşu ve dönüşümü, Paleolitik Çağ'dan Neolitik Çağ'ın sonuna kadar izlenmiştir. Bu doğrultuda mitos kavramı elbette çok geniş bir coğrafyayı ve kültür alanını kapsamaktadır. Tüm mitos alanını ve her bir mitik kavramın uğradığı dönüşümü ele almak imkânsız görünmektedir ve zaten çalışmanın kapsamını aşacaktır. Bu nedenle bu kapsam insan düşüncesindeki kırılma anlarını referans alacak biçimde daraltılmıştır. Nihayetinde mitos kavramının sanatla ve tragedyayla olan ilişkisini değerlendirmek oldukça farklı disiplinlerin konusu olmasına rağmen bu sürecin tamamıyla ele alınması mümkün görünmemektedir. Nietzsche felsefesi özelinde tarihsel ve felsefi bir doğrulamaya gitmek ve sinema sanatının Nietzsche'nin tragedya kuramıyla yakın ilişkisini kurabilmek amacıyla Hellenler'in toplumsal dönüşümünün ve kuramsal düşüncesinin mitik düşünceye olan etkisi incelenmiştir. Buradan çıkan sonuçlar da modern felsefi yaklaşımlar ve Tarkovski'nin sinema kuramı özelinde tartışmaya açılmıştır. Çalışma boyunca sosyal antropoloji, dilbilim, tarih, felsefe, din tarihi ve felsefesi kaynakları kullanılmış ve karşılaştırmalı bir biçimde ele alınmıştır. Mitosun kaynağına yönelebilmek amacıyla Paleolitik ve Neolitik Çağ insanının yaşamına ve düşüncesine yönelen antropolojik kaynaklar ilkelin mit yaratma sürecini aydınlatabilmek amacıyla kullanılmıştır. Bu kapsamda Paleolitik Çağ'ın koşullarına benzer koşullarda yaşayan toplumların mitleri ve düşünsel pratikleri de irdelenmiştir. Çocuk düşüncesine yönelen Pinker, 1995; *"The Language Instinct"*, Lang, 1905; *"The Secret of Totem"* ve Bruhl'un ilkel zihniyetine yönelik çalışması olan Bruhl, 1923; *"Primitive Mentality"* ve Bruhl, 1966; *"How Natives Think"* ile Frazer'ın kültürlerarası karşılaştırmayla büyü ve ritüel organizasyonlarını ele aldığı Frazer, 1890; *"The Golden Bough"* ve Tylor, 1920; *"Primitive Culture Vol. 1."* çalışmaları, mit yaratan insan sürecini ele alabilmek amacıyla ana kaynak olarak kullanılmıştır. Bu ana kaynaklardaki ilkel düşüncesinin doğrulamasını yapabilmek amacıyla dünyanın çeşitli yerlerindeki anlatılara ve ritüel organizasyonlara doğrudan yönelen gözlemsel kaynaklar kullanılarak ilgili yerlerde örneklemeler yapılmıştır. İlkel düşüncesindeki ilk dramatik değişim aşamasının ortaya çıkarılmasına yardımcı olabilecek şamanlık kurumuna değinen kaynaklar da çalışmaya dahil edilmiştir: Radin, 1927; *"Primitive Man as Philosopher"*, Eliade, 2018; *"Şamanizm"*. Bu ana kaynaklara ek olarak bu çalışmadaki yorumları ve ortaya konulan düşünciyi doğrulayabilmek amacıyla doğrudan şamanlık kurumu gözlemlerine dayanan ikincil kaynaklardaki kayıtlar ilgili yerlerde kullanılmıştır. Bu aşamadan sonra artık ortaya çıkan mit düşüncesinin Neolitik Çağ içerisindeki değişimine ve mitlerin toplumsal yapıyla olan ilişkisine odaklanılması gerekmektedir. Bu nedenle karşılaştırmalı dinbilimi kaynaklarıyla beraber Neolitik mitleri karşılaştırmalı olarak ele alan kaynaklar kullanılmıştır. Kimi yerlerde anlatıların ardındaki yapının görülebilmesi amacıyla farklı uygarlıkların mitolojik külliyyatının

derlemeleriyle birlikte anlatılara doğrudan değinen antik kaynaklar karşılaştırmalı olarak değerlendirilmiştir. Çalışmada yoğunlukla kullanılan din tarihi, karşılaştırmalı mitoloji bilimi kaynaklarına ek olarak ritüel organizasyonun arkasındaki toplumsal biçime ulaşmak amacıyla antropolojik çalışmalar da eşit ölçüde değerlendirilerek kaynak olarak kullanılmıştır. Bu yöntemle birçok düşüncenin postulat haline gelmesi ve Neolitiğin temel hatlarıyla yorumlanması mümkün olmuştur. Bu doğrultuda çalışmada kullanılan bazı kaynaklar: Frankfort, 1948; *“Kingship and the Gods: A study of Ancient Near Eastern Religion as the Integration of Society Nature.”* Otto, 1950; *“The Idea of The Holy.”* Eliade, 2017; *“Dinler Tarihine Giriş,”* Eliade 2017; *“Dinsel İnançlar ve Düşünceler Tarihi 1.”* Jacobsen, 2017; *“Karanlığın Hazinelei: Mezopotamya Dininin Tarihi.”* Clark, 1960; *“Myth and Symbol in Ancient Egypt.”* Allen ve Sikes 1904; *“The Homeric Hymns.”* Moret ve Davy, 1970; *“From Tribe to Empire”* karşılaştırmalı olarak değerlendirildiğinde sonuca ulaşılması mümkün olmuştur. Mit yaratım sürecinin ve dramatik ritüel organizasyonların oyunla olan ilişkisi ortaya konduktan sonra tragedyanın neden Hellenlere özgü bir sanat olduğunun ortaya çıkarılması gerekmektedir. Bu bağlamda Hellenler’in toplumsal dönüşümünün yaşandığı tarihsel zeminin kavranması gerekmektedir. Öncelikli olarak Hellen demokrasisinin doğuş koşulları irdelenmiş, demokrasi kavramının doğuşunun kavranması için de Hellenler ile doğulu çağdaşları arasındaki farkın ortaya konması icap etmiştir. Nitekim bu süreçte mitosun da doğulu çağdaşlarına kıyasla daha farklı bir döneme girdiği görülmektedir ve bu süreç tam da Hellen kuramsal düşüncesinin doğuşu için uygun zemini sağlamaktadır. Tragedya, Hellen kuramsal düşüncesinin bir parçasıdır ve Hellen felsefesi anlaşılmadan tragedyaların da anlaşılması mümkün görünmemektedir. Tragedyalarla yakından ilişkili Dionysos kültünün ve anlatılarının felsefi yorumlanması ve kültürün tarihsel gelişimi de bu nedenle incelenmiştir. Bu bağlamda Hellen siyasal gelişmesi, toplumsal yapısı ve kuramsal düşünceye giden süreç, devamında ise Hellen felsefesi ve Dionysos kültünün tragedyayla ilişkisi Hellenler’in toplumsal ilişkileri bütününde ele alınmıştır. Kullandığımız bazı kaynaklar şöyle sıralanabilir; Cornford, 1912; *“From Religion to Philosophy.”* Zeller, 1886; *“Outlines of The History of Greek Philosophy.”* Burnet, 1908; *“Early Greek Philosophy.”* Taylor, 1891; *“The Eleusinian and Bacchic Mysteries.”* Otto, 1965; *“Dionysus Myth and Culture.”* Vernant, 2017; *“Eski Yunan’da Mit ve Toplum.”* Rohde, 2020; *“Psyche: Yunanlarda Ruhlar Kültü ve Ölümsüzlük İnancı.”* Detienne, 2012; *“Arkaik Yunan’da Hakikatin Efendileri.”* Ayrıca çeşitli antik kaynaklarla doğrulamalar sağlanarak, Nietzsche, Heidegger özelinde karşılaştırmalar ve açıklamalar sunulmuştur. Devamında bu süreçten ortaya çıkan muğlaklık kavramını ve mitos-logos ikiliğini açık edebilmek amacıyla Arıcı, 2009; *Muğlaklık ve Tragedya* çalışmasıyla bazı karşılaştırmalar yapılarak eleştiriler ve

yorumlar sunulmuştur. En nihayetinde sinema özelinde inceleme yapabilmek amacıyla son bölüme kadar ortaya çıkarılan yapı, Tarkovski'nin sinema kuramıyla ve *İz Sürücü* filmiyle karşılaştırılmıştır, aralarındaki bağlantı aydınlatılmıştır. İngesel bağlam böylece sinemayı ve tragedyayı aynı noktada buluşturmaktadır. Bu süreç felsefi ve tarihi kaynaklar aracılığıyla da doğrulanmaktadır. Son bölümde ise çeşitli yönetmenlerin filmleri konumuzla ilişkisi bağlamında bir okumaya tabii tutulmuş, bütün konunun bu filmler içerisinden bir okumayla pekişmesi sağlanmıştır. Akdeniz sinemasının geneli göz önünde bulundurularak şiirsel sinema örnekleri olan Yunan sinemasından “*Zorba The Greek*”, “*Ulis'in Bakışı*”, Macaristan sinemasından; “*Torino Atı*” Danimarka ve İsveç sinemasından; “*Antichrist*” “*Yedinci Mühür*” Rus sinemasından “*İz Sürücü*” filmleri ortalama Akdeniz şiirsel sinemasının temsili olarak seçilmiş, tez konusu özelinde imgelem okumaları yapılmıştır.

## BİRİNCİ BÖLÜM

### VAROLUŞ VE MİTOS

İnsan, varoluşunun donanımı olan zekâsı ve görüşünün keskinliğiyle tehlikelerle dolu evrende karmaşık üretim ve savunma mekanizmalarını geliştirmenin anahtarını elde etmeyi başarmıştır. Elde ettiği anahtarın lanetine tutulması<sup>2</sup> ve avantajlarının tadını çıkaramayacağını anlaması çok uzun sürmez. Zekâsı, yaşamsal problemlerini çözme konusunda çok başarılıdır. Fakat aynı zamanda, gücünün yetmediği birçok problemin sorumluluğunu da üstlenmek zorundadır artık. Sonunda varlığın gelip geçiciliğine ve benliğine yönelen insan, düşün dünyasının seferberliğini ilan etmek zorunda kalır. İnsan düşüncelerinin ağırlığı altında ezilmektedir, varoluşsal kaygıları tarihi boyunca dinmeyecek acı çekme ritüellerine dönüşür.

“Kral Midas bilge Silenos’u, Dionysos’un eşlikçisini, uzunca bir süre ormanda kovalamış, ama yakalayamamış. Nihayet, bir gün eline düştüğünde sormuş Silenos’a kral, insanlar için en iyi ve en mükemmel şeyin ne olduğunu. Kaskatı ve kıpırtısız durarak susmuş daymon, kral tarafından zorlanıncaya kadar; sonunda kulakları çınlatan bir kahkahayla birlikte şu sözler dökülmüş ağzından: Zavallı, bir günlük ömürlü tür, rastlantının ve kederin çocukları, duymamanın senin için en iyisi olan şeyi söylemeye niye zorlarsın beni? En iyi şey senin için tamamen ulaşılmazdır: doğmamış olmak, var olmamak, hiç olmak. En iyi ikinci şey ise senin içindir, en kısa sürede ölmek.”<sup>3</sup>

Midas yapayalnız, uçurumun eşiğine gelmiştir. Doğmamış olmayı tercih edemezdi, ama hala Frigya kayalıklarından kendini bırakabilir boşluğa, en kısa sürede ölmek için. Bir daimon gelseydi o an yanı başına. Tanrısal sözler getirseydi yanında;

“Ve kollarının arasında, kırık taşlar bulmak isterdim: Tanrı’nın sözleri  
Kırık taşlar: Herakleitos’tan parçalar.”<sup>4</sup>

Yığsaydı daimon (=δαίμων),<sup>5</sup> kırık taşları Midas’ın önüne. Birer birer bakarken “tanrı sözlerine”, duyabilir miydi taşların içinden kendisine fısıldayan doğanın sesini. Tanrısal özden yudumlarken, coşkulu bir tanrısal kahkaha yükselseydi Midas’ın göğsünden. Frigya dağlarını

<sup>2</sup> Lanet buradaki anlamıyla; insan varlığının kendisi, varlığa dair getirdiği sorularla birlikte onun dünya üzerindeki üretiminin yöntemini ve kapasitesini geliştiren zekasının unsurları olarak ayrılmaz birlikteliğinin ürünüdür. İnsan sorulardan bağımsız ürettiklerinin tadına bakamayacaktır. İkisi arasındaki bir seçim imkansızlaşmıştır.

<sup>3</sup> Nietzsche, 2016; 27.

<sup>4</sup> Elitis, 2011; 94.

<sup>5</sup> *Daimon* kelimesi Hellence dar anlamıyla “iblis”, “cin”, “doğa üstü bir varlık” olarak tanımlanır. Lakin aynı zamanda Herakleitos’un kullanımında insanda karakter denilen şey onun daimonudur ya da tam tersi insanın ruhundaki daimon olarak adlandırılan onun karakteridir anlamı da ortaya çıkmaktadır. Daimon insanları etkileyebilir, onların ruhuna karışan bir cin olarak okunabilir. Nitekim daimon doğaüstü bir güç cin, peri, iblis gibi bir varlığa karşılık gelmektedir. Detaylı okuma için bk. Vernant ve Naquet, 2012.

aşır uzansaydı tanrılar yurduna. Olympos (=Ὀλυμπος) titrerken kaos içinde, korkuyla diz çökseydi tanrılar birer birer, Midas'ın ve insanlığın önünde... George Thomson mitosların (=μῦθος),<sup>6</sup> varoluşu ya da doğayı toplumsal yaşamın bir izdüşümü biçeminde sunduklarını ifade ederek, “Tribü nasıl ilk çekirdeğin dıştan evlenmek kuralına bağlı iki yarıma bölünmesi sonucunda gelişirse, evren de gökyüzü (erkek) ile yeryüzünün (dişi) ayrılıp yeniden birleşmesiyle oluşur”<sup>7</sup> diye örneklemektedir. Ozan ise; geleneğinin kökü itibarıyla insan düş dünyasının unsurlarını tanrısal esriklik içerisinde şiirleştirmektedir.<sup>8</sup> Tüm insanlık arzuları, açmazlarıyla ozanın dilindedir ve dinleyici, arkaik yaşam “öyküsünü” dinlemektedir. Tanrıların büyülediği delirmişler yahut tanrılardır insanlığa öğüt verenler. Böylece kendi kaderini teslim ederek, insan, insan olmaktan feragat ederek yaşamını sürdürebilmektedir. Dönüm noktası *logos*'un (=λόγος)<sup>9</sup> keşfidir. Tanrısal, mitoslar evreninin arkasındaki doğanın ussal keşfinin bizce Herakleitos (=Ἡράκλειτος) ile adımlanması mitosa bakışın dönüşümünü de getirmektedir. Herakleitos'un bilgeliğinin kuvvetiyle mitosu var eden insanın düşsel dünyasının etkinliğinin özünü kendi felsefesinde içselleştirerek ozanlık geleneğinin şiirsel üslubunu bize ulaşan fragmanlarında sürdürdüğü görülmektedir.<sup>10</sup> Fakat bu sözler tanrının ya da büyülenmişin

<sup>6</sup> Çalışma boyunca kullanılacak olan mitos kelimesinin tercümesi “efsane”, “masal” kullanılmıştır.

<sup>7</sup> Thomson, 1998; 59. Toteme bağlı topluluklarda dıştan evlenme kuralı uygulanır. Aynı toteme sahip kabile üyeleri istisnalar olsa bile birbirleriyle evlenemez bk. Lang, 1905; 8.

<sup>8</sup> Thomson, 1998; 79,80. “Ozanın yakarış ve yakınmalarında, ruhsal dünyasıyla olan ilişkisinden gelen özel bir güç vardı. İlkel ozan şiir düzerken sözcükleri bilinçli bir çaba harcamadan yakalar. Sanki onun değildir sözcükler. Ozanın ağzından bir tanrı ya da ruh konuşmaktadır sanki” diye tanımlamaktadır. Yine aynı çalışmasında mitologyayı “düşgücünün içinde ve düşgücü yoluyla gerçekleşir” ifadesiyle açmaktadır.

<sup>9</sup> Logos çalışma boyunca “akılcı, rasyonel düşünce” anlamlarında kullanılmıştır. Nitekim logos, üzerinde çokça tartışılmaya devam eden Hellence bir kelimedir. Felsefe tarihçisi Guthrie'nin logos üzerine yaptığı değerlendirme sonucu en dar anlamıyla “söylenen ya da yazılan şey”, “söz” olarak çevirisi yapılabilir. Lakin bu kelimenin tercümesinin çok daha kapsamlı olduğu ifade edilmektedir. MÖ IV. yüzyıl filozoflarının ve Platon'un kullandığı anlamıyla “akla uygun” “akıl yönetiminde” “akıl yetisi” anlamlarına gelebilmektedir. Buradaki çalışmada da “akılcı söz” anlamında kullanılması tercih edilmiştir. Bu yönüyle mitos'un, yani anlatının hemen hemen karşı kutbunda yer alan bir kelime kullanılmış olacaktır. Detaylı okuma için bk. Guthrie, 2011.

<sup>10</sup> Sokrates, Herakleitos için; “onun derinliğine inebilmek, anlayabilmek için Delos'lu bir dalgıç olmak gerekir” demektedir. Nietzsche ise yüzlerce yıl sonra Herakleitos'un savunmasını vererek Sokrates için, “saf akıl olarak doğdu saf akıl olarak öldü” demektedir. Sokrates ise ömrü boyunca içindeki müzikle uğraşmasını öğütleyen sesi ölümünden biraz önce dinleyebilmişti; bk. Plat. *Phaed.* 60E. Oysa bazı akademik çalışmalarda dillendirildiği şekliyle ne Herakleitos karanlık bir felsefecidir ne de Nietzsche ona birçok kez atfedildiği şekilde düşünce akışı bütünlüksüz ve karmaşık bir felsefecidir. Herakleitos'un şiire ya da mitos diline yakınlığını anlamak ve Nietzsche'nin, Herakleitos'un dilinin yaşamın her alanında korunması gerekliliğine olan inancına örtülü atıf olduğu düşünülen metnine ilişkin bk. Nietzsche, 2018; 51. Bu metinde Alman gençliği için; “Biyografilere ihtiyaç duyduğunuzdaysa: “Bay Filanca ve Zamanı” nakaratına uyanları değil, kapak sayfasında “Zamanına Karşı Bir Savaşçı” diye yazması gerekenleri istersiniz. Ruhlarınızı Plutarkhos'la doyurun, onun kahramanlarına inanarak, kendinize inanmaya cesaret edin.” denmektedir. Hangisinin üslubunun Herakleitos'un üslubuna yakın olabileceği sizlerin inisiyatifindedir. Nitekim mitoloji ve karşılaştırmalı din çalışmalarıyla tanınan Joseph Campbell “çağımızın sorunu mitossuzluktur” derken benzer bir soruna değinmektedir. Mitoslardan yola çıkarak filmler üreten şiirsel sinema üstatlarından Angelopoulos ise filmlerini “modern yüzyıla ağıt” olarak nitelemektedir. Sonuç benzerdir; çağımızın entelektüel alanı salt Apolloncu bilginin kuşatması altında, trajik bilgelik yoksunluğuna tutulmuştur ve buna karşı Campbell'in sinema salonlarını “ibadethane” olarak yorumlaması abartılı görünmemektedir. Ve Büyük İskender'in doğu seferinde Tragedya yazarı Theodekles'in heykelini Phaselis agorasında görünce eğlence tertip etmesi, heykeline çelenkler fırlatması (Önen, 2008; 119,120) doğu seferinin başat amacını ortaya koymaktadır. İskender doğu ile batının buluşmasının önemini iyi kavramış, alt metni iyi

sözleri değildir. Tanrıların da kaçamadığı yeni tür bir bilgelğin müjdesini vermekte, aklın peygamberliğini ilan etmektedir. Eski dünya güçlerinin dağılarak yeni güçlere evrilişini ve Midas'ın logos'u tanımadan mitos üzerine derinlemesine düşünemeyeceğini görmekteyiz. Logos'un keşfiyle birlikte derinleşen varlığın anlamına dair bilgiye erişme çabası ilkel insandan bu yana sürmekte ve problemin çözülmesi bir yana, daha da karmaşıklaşmasına neden olmaktadır. İnsanlık lanetiyle baş başadır ve tüm serüveni yaşamı öğrenme ve yaşamın trajedisıyla baş etme mücadelesinin toplamıdır. Oidipus'un trajedisi Sfenks'in (=σφίγξ) bilmecelerine cevap vermeye çalışan insan soyunun trajedisini ifade etmeseydi eğer, bugüne kadar kalabilir miydi? İnsan üretkenliğinin her bir parçası, kültürümüzün rahmi işte burada aranmalıdır.

“İnsan en başta tüm doğal güçlerle eşit olduğuna inanırken”<sup>11</sup> teknolojik atılımlar ve oturduğumuz bilgi yığının üzerinden geçmişe bakış atmak yanılsamalar yaratacaktır. Eğer kibrimizden kurtulacak olursak, ilkel olanla hala aynı sorunun peşinde olduğumuzu ve cevaplarımızın kullandığımız tekniklerin verimliliğini kabul etmekle birlikte evrensel tatmin edicilikten uzak olduğunu duyumsamaktayız.

“Nasıl bir evrenin parçası, dünyayı yöneten hangi varlığın türemesi olduğunun; sana ödünç verilen zamanın sınırlılığının, onu zihninin sislerini dağıtmak için kullanmadıkça, bu sınırlı zamanın yok olup gideceğinin, senin de yok olup gideceğinin ve o zamanın bir daha eline geçmeyeceğinin bilincine varmanın vakti geldi, geçiyor.”<sup>12</sup>

Marcus Aurelis'un kaygıları güncelliğini kaybetmemiştir. Yine de yaşam karşısında insan tepkilerini anlamlandırma konusunda uzun bir yol kat ettiğimizi itiraf etmemiz gerekir. Bir zamanlar evreni mitos'la anlayan insan üzerine düşünebilmek için, insanı topyekûn kültür

---

okuyabilmiş bir entelektüeldir. Doğu ile batının bütünleşmesi alt metninde doğunun mistisizminin en büyük ögesi Frigyalı tanrı Dionysos ile bilginin tanrısı Apollon'un birleşmesinde aranmalıdır, o zaman İskender'in de Theodektes'in heykeli karşısında neden esridiği anlaşılabilecektir ve bugün bir döneme Hellenistik dönem denmesinin nedeni daha iyi kavranacaktır. Nietzsche için de tragedya tam olarak bu nedenle önemli olmalıdır ve Hellen mucizesinin temelidir. Zerdüş Herakleitos'un ta kendisidir. Nietzsche için Herakleitos Apolloncu bilginin ve Dionysoscu esrimenin “insanda” buluşma noktasıdır. Nietzsche'nin Herakleitos hakkındaki *Ecce Homo* eserindeki ifadeleri bunu kanıtlar niteliktedir Nietzsche, 2003; 61.; “kendimi ilk trajik filozof, yani kötümser filozofun taban tabana karşıtı saymaya hakkım var. Dionysos olgusunun benden önce böyle filozofça bir tutkuyla duyulması görülmemiştir: trajik bilgelik eksiktir; bunun izlerini, hem de Sokrates'ten iki yüzyıl önceki o büyük Yunan felsefesinde bile boşuna aradım. Bir tek Herakleitos üzerinde kuşku var; zaten onun yakınında kendimi her yerden daha sıcak, daha rahat duymuşumdur hep.” Nietzsche'nin bütünlüksüz gibi algılanarak yorumlanmasının nedenlerinden birisini de salt! Akademik düşünüşte aramalıyız, Nietzsche'nin Sokrates'e bir yandan övgüler düzerken bir yandan ateş püskürmesine açıklığında bu şekilde getirilmesi gerektiğini düşünmekteyiz. Benzer güçsüzlükle Herakleitos'u karanlık düşünür olmakla yargılamadan önce mitos'la logos'un birlikteliğini kavramak için trajik bilgelikle, bilginin kendisinin Hellen ölçülülüğü çerçevesinde ele alınması gerekir. (Nietzsche'nin Zerdüş'tü için: ateşin Herakleitos'ta yaratıcı neden olmasıyla Zerdüştiliğin ateşle bağlantısı ve Zerdüştiliğin Roma'daki yansıması Mithra inancının Dionysos mysteriolarıyla benzerliği yine bu açıdan incelenmeye değerdir.)

<sup>11</sup> Frazer, 2004; 34.

<sup>12</sup> M. Aur. *Ad. Se. Ips.* II. 4.

varlığı halinde deneyimleyen ve deneyimsel sürecini tarihin nesnelliğinde sentezleyebilen, yeryüzünde sınırsız süzülen bir akla ihtiyacımız olacaktır. İşte o zaman Klio'nun (=Κλειώ) sanatın dokuz esin perisinden biri olmasının nedenini kavrayabilecektir insan. Klio dokuz ilham perisinden tarihle ilişkili olanıdır. Etkisi altındaki yazar Klio'nun kendisidir,<sup>13</sup> beden aracılık görevi görmektedir. Bu noktada yazar büyüülü esriklikten uyanmalı ve Herakleitos'un bilgeliğini hatırlamalı, Klio'nun coşkunluğunu logos'la ölçülendirmelidir.<sup>14</sup> “İşte o zaman anlayacak er kişi zamanı tanrının yaşamadığını ve dünyaya ölmek için gelmediğini”,<sup>15</sup> tanrısal özden yudumlayabileceğini, sarsabileceğini tanrıların bitmek bilmeyen neşe içindeki bencil sofrasının temellerini.<sup>16</sup> Klio'nun sanatı hassas bir dengeye oturmaktadır, mitos'la logos'un arasındadır şimdi. Midas nasıl eksikse Silenos'un (=Σειληνός) karşısında logos olmadan, logos'un da Sokrates'in içindeki sanatla uğraşmasını öğütleyen sesin benzerine, Klio'nun sanatının bilgeliğini fısıldayan daimonik bir sese ihtiyacı vardır. Midas'ın düşün dünyasının derinliklerine ve ilkel insanın mağarasına Delos'lu bir dalgıç gibi dalabilmek için. Ve tarihte ilk defa, mağaranın girişinden gökyüzüne kafasını kaldıran insan; şafak sökerken, yıldızlar, güneş ve ay devinirken durmadan gökyüzünde, bu muazzam ama aynı zamanda korkunç manzaranın eşlikçisi “ilkel” sinerek mağarasına ölmeyi mi bekleyecekti korkusundan, Midas'a öğütlendiği gibi? Hayır! Fırlayacak evrene, dosdoğru.

<sup>13</sup> Hesiodos Theogonia adlı eserinin başında Musalara seslenmektedir, artık anlatıcı kendisi değil Musalardır; Hesiod. *Theog.* 110-115. “Pırlıl Pırlıl yıldızlar ve üstümüzdeki sonsuz gökler. Sonra nasıl doğdu onlardan her varlığı borçlu olduğumuz tanrılar, nasıl paylaştılar şanlı şerefleri ve nasıl yerleştiler kıvrım kıvrım Olympos'a, anlatın bütün bunları, ey Musalar, ta başından başlayıp anlatın, ne vardı hepsinden önce anlatın.”

<sup>14</sup> Bu noktada Herakleitos'a tekrar değinmek gerekmektedir. Polyb. 40.2. Dönemi için dünyanın her yerine kara ve deniz yoluyla ulaşılabildiğini söyler ve bilinmez şeyler için Herakleitos'tan bir fragman aktarır, şöyle demektedir; “Herakleitos'un dediği gibi, atalarımızın çoğu durumda yaptığı gibi, şairleri ve hikâye anlatıcılarını bilmeyen şeylere tanık olarak kabul etmek doğru değildir.”

<sup>15</sup> Bilge Kağan kardeşi Kül Tigin'in ölümü üzerine yazmıştır, Orhun abidelerindeki anlamıyla “zamanı tanrı yaşar, insanoğlu hep ölmek için doğmuş”dur. Zaman; yaşam ve ölüm gibi çelişki görünümündeki parçaların birlikte döngüsel sonsuz yapıda kavranılması durumunda iç içe geçecektir. Zamanın akışkanlığı yaratma kudreti ise doğanın diyalektiğine, çatışmalarla örülü düzenine bağlıdır. Nitekim Dionysos ölüm ve yaşam kudretini aynı anda içinde taşımaktadır. İnsanların fark edemediği ise; Herakleitos'un dediği gibi Dionysos'la Hades'in bir olduğudur. Çelişkilerinden temizlenen doğa “mükemmellik” alanına sıkıştırılırsa eğer, yaşamı var eden dinamizminin ve yaşam coşkusunun kaybedilmesi kaçınılmaz olmaktadır. Bu alan kusursuzluğun, zamansızlığın, hareketsizliğin alanıdır. Bilge Kağan'ın ifadesinin kökenindeki gibi bir yaşam güçsüzlüğüne neden olmaktadır. Zamanı var eden güç ve sürekli bir yaratım halinde olma kudreti ancak doğayla birlikte onun parçası insan soyunda olabilir. Doğanın kuvvetleri alegori perdesinde insan eli aracılığıyla kendine suret verdikçe suret ruhu hapsedmemelidir. Yaşam suretlere egemen olmalıdır. Tanrısal olanın coşkunluğu burada içkindir. Yüce olan, tanrısal olan böylece insan bedeninde sentezlenirse ancak kendisine ifade alanları açabilecek ve yaşam için anlamlı hale gelebilecektir. “tragedya, şiir ya da Klio'nun sanatı” gibi.

<sup>16</sup> İnsan us dışı düş dünyasıyla birlikte var olur. Nietzsche'ye göre insanın entelektüel, Apolloncu çabasının yaşam için anlamlı ve üretken hale gelebilmesinin yegâne yolu us dışı düşle, yani Dionysoscü olanla birleşmesidir. Mitos, doğanın düş dünyasındaki imgelemidir, bunun açık örneğini arkaik düşüncede Herakleitos “doğa saklanmayı sever”, Epiküros ise Cic. *de nat. deor.* I. 119. “gizemler açıklanıp akla dayandırılırsa, tanrıların doğasından çok evrenin doğası hakkında bilgi edinilir” diyerek vermektedir.

## 1.1 Büyü ve Evrensel Eşitlik Dönemi

İlkel insanın evrendeki tüm öğelerle kendi arasına çektiği silik çizgilerin belirginleşmeye başlaması Paleolitik Çağ insanının uzun soluklu dönüşümünün tarihiyle iç içe geçmektedir. Mitik düşünce yapısının olgunlaşması ve insanın kültür varlığına dönüşmesi sürecinin, insan varlığına ve yaşamın dinamiklerine dair açıklama getirme gerekliliğinin bir ürünü olduğu yadsınamaz. Konumuz özelinde ise insanın estetik yaşamının kaynağına yönelme amacı taşımaktadır. Bu uzun soluklu dönemin ilk basamağı olan Paleolitik Çağ günümüzden iki milyon yıl öncesinden MÖ 10.000 arasına tarihlenmektedir. İnsanlığın son iki bin yılındaki kültürel gelişimine kıyasla çok uzun bir süre boyunca çok yavaş gelişim gösteren insan, sürekli beyin hacmi büyüyerek biyolojik evrim aşamalarından geçmiştir.<sup>17</sup> Orta Paleolitik Dönem'e doğru yaklaşık MÖ 200.000 yıllarında Homo-Sapiens Sapiens olarak bildiğimiz bugünkü insan türü ve Homo Sapiens Neandertalis ile birlikte tarih sahnesine çıkmışlardır. İlk defa bu dönemde Neandertal insanı tarafından yapay yollarla ateş kullanıldığı düşünülmekte ve ilk ölü gömme davranışları gösterdikleri görülmektedir. MÖ 32.500 ya da MÖ 27.000 - 26.500'lerde son Neandertal insanı, son buzul çağı Würt döneminde tarih sahnesinden silinmiş (Broodbank, 2016; 116,117), ve Homo Sapiens Sapiens dünyaya yayılmaya başlamıştır. Tarihin bu döneminde eski kaba yontma taş aletlerin daha ince işçilikle yontulmaya başlandığını ve bir kilometre taşı olarak fırlatılabilir alet, mızrağın keşfedildiğini görmekteyiz (Braudel, 2016; 54). Mızrağın keşfi avlanma tekniğinin gelişmesine neden olduğu gibi tarihte ilk defa insan mesafenin üzerinde denetimli hâkimiyet imkânı kazanmış, ateş kullanımıyla da birlikte kaosla dolu evreni sınırlıda olsa kontrol altına alabilmeyi başarmıştır. Doğa üzerinde kontrol sahibi olan insanın bu kontrolünün aracıları olan aletleriyle tinsel ilişki içerisinde olması muhtemeldir.<sup>18</sup> İlkel insanın çıktığı bu uzun yolculuğun uzak dönemleri henüz yazının olmaması, elde olan kaynakların yorumlanmasındaki çeşitlilik, hatta zaman zaman kanıtların bollaşmasının neticesinde aralarındaki ilişkinin tespitinin zorlaşması gibi kendine has belli başlı sorunları yaratmaktadır. Yine de bu durum Mircea Eliade'ye göre "hayal etmeyi" denemeye ve karşılaştırmalı sonuçlara ulaşmaya engel değildir (Eliade, 2017b; 18-20). Tarım öncesi toplumların doğadan edinim süreci avcılık ve toplayıcılık döngüsü içerisinde, riskli ve zorlu av deneyimlerini gerektirmektedir. Hayatta kalabilmenin başat amaç olmasının yanında insan,

<sup>17</sup> Braudel insan varlığının bütün yaşam süresinin %99'nun bu çağa ait olduğunu bildirmektedir. Braudel, 2016; 41.

<sup>18</sup> Teknolojik gelişmelerin etkilerini tarım toplumlarının anlatılarında görebilmekteyiz. Demircilik faaliyetlerinin bulunuşuna ve ateşin kökenine dair mitler bize uzak geçmiş içinde benzer bir yaklaşımın mümkün olabileceğini göstermektedir. Demircilik antik toplumlarda büyüsel bir sırdır. Demirci metalin dönüşümünü sağlarken bir büyücü gibidir. Tanrısal sırta vakıf demirci kutsal aletleriyle metali işler. Prometheus tarafından ateşin insanlığa taşınması, ateş kullanımının öğretilmesi üzerine anlatılar, buluşlar yahut aletlerin kutsallığına dair ipucu verirler. Detaylı okuma için bk. Eliade, 2003. krş. Blakely, 2006. ayrıca bk. Eliade, 2017b; 18,66.

uzak geleceği planlayıp güvence altına almak isteyecektir. Besin kaynaklarının düzenliliğini koruma ve doğal tehlikeleri savuşturma ihtiyacının insan yaşamını dönüştürmesi doğal görünmektedir. Karl Marx'ta;

“Uygar insan da tıpkı vahşi gibi, istediklerini elde etmek, hayatını sürdürmek ve yeniden üretmek için doğayla boğuşmak zorundadır ve bu tüm toplumsal formasyonlarda ve tüm muhtemel üretim biçimleri altında böyledir.”<sup>19</sup>

Diyerek, ilgilendiğimiz dönemin portresine dair bilgi vermektedir. Daha iyi avlanabilmek için alet yapmak ve geliştirmek somut sonuçlar sağlamasına rağmen avı ve geleceği garantilememektedir.<sup>20</sup> Ekonomik itkiyi ve yaşayış biçimlerini, hatta ritüellerini arkeolojik verilerle aydınlatabilmemize rağmen insanın düşün dünyasının aşamalarını, içeriğini takip etmek kolay değildir. Düşünce kaybolmuştur. Fakat yakın tarihli örneklerde, Paleolitik Çağ'ın koşullarına benzer biçimde yaşayan toplulukların tinsel yaşamından örnekler karşılaştırmayı olanaklı kıldığı gibi, arkeolojik buluntuların bu karşılaştırmaları destekleyebildiği görülmektedir. Ya da Joseph Campbell'in akla yatkın ifadeleriyle bu çağda bile hala düş ve rüya görebilme yetimizi korumamız insan atası üzerine düşünebilmek için bir anlamda yeterlilik kazandırmaktadır.

İlkel insanın, uygar insanın kaybettiği yakınına rüyasında onunla konuşurken görmesinin ya da çocukluk çağındaki düş varlıklarının travmatik etkilerinin bilişsel alt yapısını anlamlandırma yönünde karşılaştığı zorlukların yanında<sup>21</sup> kavramların silikleştiği<sup>22</sup> fiziksel dünyanın heybetli bilinmezlik duvarının aşılabilir görünüşüyle de boğuşmak zorunda olduğunu unutmamalıyız. Ya da daha kolay bir ifadeyle; doğaüstü kavramının doğadan ayrılmasını

---

<sup>19</sup> Croix, 2016; 48.

<sup>20</sup> Bu itkinin bir sonucu olarak ilkel topluluk doğal izleri okumak ve tanımak konusunda oldukça uzmanlaşmıştır. Spencer ve Gillen (1899; 25) Avustralya kabilelerini inceledikleri çalışmalarında bunu şöyle tanımlarlar; yereller bir hayvanın izini at sırtında hızlı bir biçimde takip edebilir. Kabile üyelerinin ayak izlerinden onun kim olduğunu tanıyabilirler.

<sup>21</sup> Campbell (2016a; 89.)'a göre düş, düş gören için başkalarınca görünmeyen dıştan gelen bir şeydir. Ve düşsel dünyanın anıları normal anılarla karışır, iki dünya birbirine geçer. 5 yıl 6 aylık bir çocuğa rüya senin kafanda mı diye sorulduğunda, ben rüyadayım o benim kafamda değil diye cevaplamıştır. Bu mantıkla aynı anda iki yerde birden birlikte olmak mümkündür. Yedi yaşlarındaki bir çocuğun yaptığı resimde kendisini iki kere çizdiği görülmektedir, kendisini kızartmaya geldiğini söylediği bir cine bakarken ki kendisi ve o sırada uyumakta olan yataktaki kendisi. Şamanlar da göreceğimiz gibi gövdelerini terk ederler, davullarına veya hayvanlarına binerler dünyanın ötesine giderler, cinlerle, tanrılarla ya da başka şamanlarla maceraya girerler.

<sup>22</sup> Kavramların silikleşmesi ifadesinin kullanılma nedeni Frazer'dan yapılan bir atıfla açıklanabilir; Frazer, 2004; 35. “İnsan-tanrı ya da tanrısız veya doğaüstü güçlerle donanmış bir insani varlık kavramı, temelde tanrılara ve insanlara aynı türden varlıklar olarak bakıldığı ve aralarında aşılabilir uçurumla henüz birbirinden ayrılmadıkları bir döneme aittir”. Buradaki ifade doğaüstü ve doğal olanın ayrımının birbirinden ayrılmadığı bir dönemin portresini sunmaktadır. Ayrıca bk. Dpn. 23.

sağlamak ancak doğal yasaların kavranılmasıyla gerçekleştirilecektir.<sup>23</sup> Bu nedenle rüya alemi avcı-toplayıcı için uyanıkken gördüğü kadar gerçektir. Bu karmaşanın orta yerinde insan soyunun en uzun çağının, Paleolitik Çağ'ın son günlerinde sayılabilecek bir dönemde, günün sıradan bir av günü olarak geçeceğini düşünebiliriz. Fakat daha önce yaşanan iki milyon yıl boyunca yapamadığını yapabilen, düşündüğünün üzerine düşünen Homo Sapiens Sapiens'in dünyasında tarihin hızının yavaşladığı açıktır. Avcı-toplayıcı dünyasının günümüzde de görülebilen Afrika, Avustralya gibi yerel kültürlerinin ilkel din yaşantısının biçimlerine sahip olduğu düşünülmektedir. Bu toplumlarda aile kavramı alışılan özelliklerini kaybederek tüm topluluğu birbirine akrabalık ilişkisiyle bağlı kılan, ortak ata kabul edilen totem çevresinde birleştirir.<sup>24</sup> Totem inancı birincil ve bozulmamış yapısıyla canlı türlerinden seçilmektedir ve topluluğun soyunu ve kaderini kendisine bağlı kılmaktadır. Totemin ortaya çıkışı, insanın imgelem gücünü kullanmasıyla mümkün olabilecektir. Lang'ın teorisine göre totemin getirdiği güç hayvana verilen isimle ilişkilidir. Adlandırma yoluyla hayvanı soyutlarken ad sadece onu tanımlamakla kalmaz, onun tüm ruhsal ve fiziksel özelliklerini de bu adın içerisine taşır. Böylece hayvanla aynı isime sahip bir toteme sahip olmak aynı zamanda onun özelliklerinin edinimini de sağlayacaktır ve bu bakış da bize herhangi bir şeyin özünün söz içerisinde taşınabileceğini bildirir. Böylece doğadaki seslerin, görüngülerin ilkelin çalışma süreci içerisinde bilinçli olarak taklit edilmesi, sesin ya da şeyin ilk kaynağından dil aracılığıyla soyutlamanın, şeyin imgeleştirilmesinin yolunu açmaktadır (Lang, 1905; 117).

“Ad ve özün birbirleriyle olan zorunlu içsel bir ilişki taşıdıklarını, adın nesneyi göstermekle kalmayıp aslında onun özü olduğunu, gerçek nesnenin adda bilkuvve içerildiğini ifade eden yaklaşım tam da mit üreten bilincin kendisinin asli varsayımlarından biridir. Felsefi ve bilimsel mitoloji de bu varsayımı kabul eder. Bizatihi mitin ruhunda yaşayan ve dolaysız bir kanı olarak işlev gören şey, mitoloji biliminin düşünce sürecine ait bir postulat haline gelir.”<sup>25</sup>

Şeyin insanda ortaya çıkardığı duygulanım böylece paylaşılabılır olur ve “şey”, sözde de bir kere ortaya çıkınca, şeyin fiziksel yapısı düşüncede bozulabilir kılınmakta, ilk anlatımından uzaklaşabilme potansiyelini taşımaktadır.<sup>26</sup> İnsan yavrusunun da çocuklukta

<sup>23</sup> Bruhl, 1966; 25. Bruhl örneklemektedir; “En yüksekten uçan kuşların her şeyi duyduğu ve gördüğü düşünülür ve ilkel insan, bu gücün kuşun kanatlarında içkin olduğunu varsayar. O tüylere sahip olan insan da aynı güçleri edinecektir.”

<sup>24</sup> Hobhouse'ın (1915; 47) bu çalışması ilkel toplulukların evlilik, akrabalık ilişkileri üzerine detaylı okuma imkânı sunmaktadır. Bütün ilkel avcı toplayıcı toplulukları tek bir aile modeline indirgenemeyeceği gibi ailenin totemle olan ilişkisinin bir akrabalık olduğu açıktır.

<sup>25</sup> Cassirer, 2018; 11.

<sup>26</sup> Durkheim, 2018; 117,118. Ayrıca Müller'in ifadesine göre insan söz sahibi olmadan önce doğanın sonsuzluğunu ve ritmini onun engellenemez mucizevi görüntüsünü hissetmekteydi. Bu bir güçtü, hayal edilemez aşkın bir güç. Fakat ne zamanki söz ortaya çıktı ve o gücü tanımlama gereksinimi duydu, kelimeler o zaman o gücü imgelemenin aracı haline gelmişti. Verdiği örnek açıklayıcı görünmektedir; başlarda Sanskritçe *Cleva* ve Latince'deki *Deus*

benzer sesler üretmeye çalıştığını ve bu ilkel ses taklitlerinin (gurul gurul, tangur tungur v.s) benzer soyutlamaların tüm dillerin yapısında bulunduğunu bilmekteyiz.<sup>27</sup> Burada dilbilimin bütün kaynaklarını tüketmenin imkânı olmadığı gibi ilkel insanın birçok imgelem yöntemini benzer amaçlarla kullandığını, resim, taklit, dans yoluyla çevresindeki şeylerin yansımaları üreterek, yansımayla gerçek deneyimi birbirinden ayıramayacak kadar iç içe geçirdiğini vurgulamak yeterli olacaktır (Maringer, 1960; 194). İlkel insan evreni tanımlamakta bazı güçlüklerle karşılaşır, şeylerin birbirinden ayrı olduğunu görmekle birlikte, birbirleriyle dönüşüm ilişkisi içerisinde, birbirine bağımlı olduğunu duyumsar. Bu türden bir ilişki kuramsal düşünebilen modern insanın evren hakkındaki görüşüne yakın görünmekle beraber, aynı zamanda ilkelin dünyası için mistik bir katılım ilişkisini de temel alır. Şeyler birbirine mistik bağla bağlıdır ve birbirlerini duygusal olarak etkiler, dönüştürür. Bu ilişkiyle birlikte şeylerin devinimi, kuramsal düşünüş olmadığı zaman modern mantık dizgeleri içerisinde kategorize edilemez.<sup>28</sup> Akıl kendisini çevresinden soyutlayamaz ve duygulanım deneyimi ön plana çıkar. İnsan çevresindeki şeylerle ilişkisini de duygulanım yoluyla anlamlandırır (Guthrie, 2011; 41). Herhangi bir şeyin bireyde yarattığı korku, heyecan gibi duyguları başka bir bireyde uyandırmanın yolu ortak kullanıma tabii bir imgede karar verilmesiyle mümkün kılınabilmektedir.<sup>29</sup> Boğa<sup>30</sup> imgesi, sözcüğü boğanın kendisi kadar gerçek olur, avcı grubunun boğa karşısında yaşadığı korku ve heyecanın tetiklenmesini sağlar. Boğanın fiziksel ve ruhsal özellikleri mistik bir katılım yoluyla onu ifade eden sözcüğün içerisine taşınır. Dil aracılığıyla toplumsal olarak herhangi bir maddenin somut özellikleriyle birlikte maddenin insanda yaşattığı soyut duygulanım da paylaşılabılır olur (Thomson, 1997; 35,36). Bugün bile sinema

---

kelimelerinin sadece parlak anlamına geldiğini ve uzun düşünsel evrim sonucunda tanrı manasını da ortaya koyabildiklerini ifade eder. Bk. Müller, 1898; 119,120.

<sup>27</sup> Pinker, 1995; 39,40. “Anneyle çocuk arasında “annece” diye tabir edilen duygu iletimine yarayan anlamsız gibi görünen taklit edici sesler bulunmaktadır.”

<sup>28</sup> Bruhl, 1966; 63,64. Bu düşüncenin karşısında sayabileceğimiz Strauss’un yapısalcı yaklaşımı bulunur. Strauss’a göre ilkelin tüm mitsel ilişkileri doğanın kategorizasyon sürecine tabii tutulmasıyla yakın ilişkilidir. Yapı sökülmesi yoluyla bu mantık dizgesi içerisinde yapılan kategorik yaklaşıma erişmeye çalışır. Yine de ilkelin kategorik yaklaşımının dinsel bir yaklaşımla iç içe geçmesini yadsımaz. Ayrıntılı okuma için bk. Strauss, 2018.

<sup>29</sup> Bruhl (1966; 148,149), Tasmanya yerellerinin sert yumuşak gibi kavramlarına ve buna benzer ifadelerle sahip olmadığını bunların yerine bir şeyin sert olduğunu ifade etmek için “taş gibi” ifadesinin kullanıldığını belirtir. Benzer bir yöntem Bismarck adalarında da görülür. Renkleri ifade etmek için kelime bulunmaz, bunun yerine karga kelimesi aynı zamanda siyahı ifade eder. Buna benzer birçok örnek bulunmaktadır. Bir şeyin ifadesi için soyut kavramlar sınırlıdır. İnsan zihninde görsel şablon ve ruhsal duyum uyandıracak kelimeler kullanılır.

<sup>30</sup> Bu noktada ve ilerleyen aşamada boğanın kullanımı hem sadece ilkel resim hem de Paleolitik Çağ’la ilişkili bir biçimde düşünülmemelidir. Paleolitik toplum değil ilkel topluluk özelinde bir imgelem olarak düşünülmelidir. Boğanın kullanılmasının nedeni günümüz ilkel topluluğunda av hayvanı tasvirleri ve mitleriyle yakından ilişkili olması sebebiyledir. Paleolitik mağara resimlerinde av hayvanı dışında vahşi hayvan kullanımı da göz ardı edilmemekte, vahşi hayvan tasvirlerinin Paleolitik toplumla bağının farklılaşabileceği kabul edilmektedir. Paleolitik resimler geniş bir külliyat üzerinden halen tartışmaya devam edilmektedir. Burada ise sadece büyüleme eylemini somutlaştırabilmek amacıyla “genelleştirilmiş” bir örnek teşkil edebilmesi amacıyla kullanılmıştır.

salonlarında büyükçe bir perdenin karşısında insanların heyecanlanmasını, korkmasını sağlayan ilke benzerdir. Sahnedeki yansılanmış görüntüler gerçeğin birer imgelemi olmasına rağmen izleyenin duygu durumunda değişime sebep olur.<sup>31</sup>

Totemizm ve ilkel topluluğun düşünsel etkinliği hakkında birçok fikir öne sürülmüştür. Psikolojik, sosyolojik yaklaşımlar tam bir bütünlük oluşturmamaktadır, bu çalışmada ise referans olarak Lang'ın ve Bruhl'un yaklaşımları uygun bulunmuştur. Durkheim'a göre de totem, toplumsal duygulanımın yansımasıdır. Topluluğun bir arada oluşunu açıklar, birbirleriyle olan bağlarını anlamlı nedenselliklerle kuşatır (Freud, 2017; 168). Avcı-toplayıcılar bağımlı oldukları besin kaynağı çevresinde ve ona yakın yerlerde yaşamlarını sürdürürken, toplulukla besin kaynakları olan hayvan türü arasındaki ilişki perçinlenir. Boğa peşindeki topluluk, boğanın edinimi sürecinde ortaklaşmak zorunluluğundadır. Ortaklaşmanın getirdiği birlikte yaşama mecburiyeti, bireyin bireyselliğinin toplulukta erimesini, bazı ilkel sanat ustalarını dışarıda bırakmakla beraber zorunlu kılmaktadır. Güç edinimin gerçekleşmesi ve toplum yaşamının devam etmesi bu birlikteliğin ürünüdür. Ortak düşünüş, aynı soydan gelmeye dayalı ortak duygulanım, topluluğun kendisiyle akrabalığı bulunan toteme aktarılarak gözle görünür kılınmaktadır. Hayvanlar ilkel insan için kendine en yakın gördüğü canlılar olmalıdır. Birçok yönden, korku, öfke gibi ortak duygusal yapıları ve fiziksel görünüşleri totem türü olarak seçilen hayvanla akrabalık ilişkisi düşüncesinin kurulması için de oldukça uygundur. Aslandan kaçan bir grup avcının yaşadığı duygulanımı, köşeye sıkıştırılan bir boğanın da aynı yoğunlukta yaşadığını keşfetmiş olmalıdırlar. Bu keşif, insanın yoğun duygulanımının evrensel devindirici bir ilkede de olabileceği fikrinin tohumunu barındırmaktadır. Arkaik dinlerin yapısında da evreni kendi acı, korku, sevinciyle devindiren tanrılar bulunur. Eğer gözü başka bir şey görmez bir aşık varsa bu Aphrodite'nin (=Αφροδίτη) işidir, Zeus (=Ζεύς) kızgınlığını yeryüzünde yıldırımlarıyla gösterir.<sup>32</sup> Yahut savaş alanında kahramanlık gösterisine girişen birisi varsa, tanrı Apollon'un, (=Απόλλων) o savaşçının yüreğine korkusuzluk koymasıyla mümkün olur. Eğer insan, aklı dışında duygularla devinen bir varlıksa, kabile soyunun deviniminde de totem türünün rolü düşünüldüğünde evreni devindiren gücün de bundan farklı olduğu düşünülemez, o da duygulanımla deviniyor olmalıdır

<sup>31</sup> Kabalistler tanrının adını doğru telaffuz ettiğinde tanrısal güçlere erişebileceğine inanmaktadır. Söz şeyin kendisinden parça ya da ruh taşımaktadır. Babil yeni yıl törenlerinde okunan *Enuma Eliš* anlatısında da yaratılış olmadan önce bir varlık yoktur. Varlığın olmamasının nedeni adının daha konmamış olmasından ileri gelir. Ayrıca bk. Malinowski, 1935; 233. "İster ilkel bir topluluk içinde ya da kendi toplumumuzda bir zanaatta, çiraklıkta, her zaman bir şeyin ismine aşına olmanın, bu şeyin nasıl kullanılacağına aşına olmanın doğrudan sonucu olduğunu görürsünüz."

<sup>32</sup> Konunun devamında da göreceğimiz gibi yıldırım burada salt maddi bir gerçeklikle deneyimlenemez. Evren hiçbir zaman doğal değildir. Yıldırım içerisinde tanrının kendisini de taşır. Onun öfke duygusunun açığa vurulmuş halidir. Zeus'un simgesel ortaya çıkışıdır.

ve bu fikir, ruh kavramının doğmasına öncülük eder. Yukarıda da belirtildiği gibi totem türü toplum olmanın duygulanımını ortaya koymaktadır. Benzer imgelem ve kutsama, uygar toplumun bayraklara attettiği önemde de görülmektedir.<sup>33</sup> Avcı-toplayıcı içinse totem olarak seçilmiş herhangi bir hayvan türü olmaktadır. Bu imgelem bir kere ortaya çıktığında dildeki imgeleştirme sürecine benzer bir yapı kullanılarak totem yontusu toplumsal olanın ifadesi, topluluğun kendini tanıtmaya ve var etmeye aracı haline dönüştürülür.<sup>34</sup> İşte şimdi büyükçe bir ateşin başında toplanan topluluk kendini soyunun üretim merkezinde hissedebilir ve toteminin devindirici ilkesine katılabilir. Totem kabul edilen hayvanın yontusu fetişe dönüştürülür. İlkele özgü yoğun duygulanımın yaşandığı gösteri alanında ritmik dans, vurulan davulun titrettiği bedenler topluca, çılgınca haykırıyla kendini kaybederek toteminin devindirici ilkesini duyumsarlar, sarhoş esrlik içerisinde bedenlerinden, bireyliklerinden kurtulup sonsuz olana, totem yoluyla evrenle kurulmuş akrabalık ilişkisi sayesinde toplumsal olanın ya da evrenle kurulan mistik akrabalık bağının içerisine erimekte dirler (Bruhl, 1966; 76,77). Totem yontusundan akan güç, tüm topluluğa aynı duygulanımı yaşatırken bir yandan da totem türünün evrenle ve toplumla olan akrabalık bağı, birbirine dönüşmeden önceki saf haliyle deneyimlenir. Evrenin yapısını kavramaya çalışan insan, bununla da kalmayarak kendisine bu akrabalık ilişkisi yoluyla evrende yer açmıştır. Bu akrabalık ilişkisinin bir parçasıysa eğer insanın kendisi, kendi devingenliğini sağlayan özden diğer şeylerin özünde de bulunması gerekir. Nitekim totem türüne sahip birey sadece o hayvan türünden gelmekle kalmaz o hayvanın güçlerini ve güçsüzlüğünü de taşır. Yukarıda da belirtmiştik, şeyler canlı ve cansız görülmelerinin ötesinde mistik bir doğaya sahiptir, eğer soyunuz taş dayanıyorsa ve taş olarak anılıyorsanız hem taş sözcüğünün hem de kendinizin taş gibi sert olduğunuzu varsayarsınız. Akrabalık ilişkisi ve adlandırma yoluyla şeylerin özelliklerinin başka şeylere de bulaşımı söz konusudur.<sup>35</sup> Bruhl'un açıklamalarını kabul edeceksek eğer, ilkel insan canlı ve cansız şeyleri kendi duygulanımına benzer bir sürecin ürünü biçiminde tasarımlarken (yani ruha sahip biçimde tasarımlarken), (Bruhl, 1923; 62). Bu ruhların devindirici gücüne müdahil olabilme yetisini de kendisinde görür. Aslında olan şey, ilkelin kendi duygulanımını evrenin devindirici gücüne<sup>36</sup> dayatmaktan başka bir şey değildir. Evren canlıdır ve toplumun kendisi gibi bir yapıya entegredir.<sup>37</sup> Sürekli

<sup>33</sup> Konu hakkında detaylı okuma için bk. Lang, 1905; 128,129.

<sup>34</sup> Bk. Dpn. 29.

<sup>35</sup> Bk. Dpn. 29.

<sup>36</sup> Tanrı kavramı için oldukça erken bir dönem olduğunu düşünmekteyiz.

<sup>37</sup> Karsten, 1935; 38. "Bir Chukchee şamanı şöyle demektedir; her şey yaşıyor, deri çantalar geceleri konuşuyor, kulübenin duvarlarının sesi vardır."

bir dönüşüm içerisinde şeyleri var eder. İnsanda bu dönüşümün ürünüdür. Topluluğun ataları ve ruhları totemin ilk baştaki deviniminden olagelmışlerdir.

Şeylerin imgelemine, şeyin kendisinin duygulanımını taşıdığı belirtilmişti. İşte şimdi şey, içerisinde evrendeki diğer şeylerin bir parçasını, “imgesini” de taşımaktadır, toplumsal olan evren için de var olur. Artık topluluk şeylerle eşitlenir. Demek ki evren de insanın duygulanımıyla benzer bir yöntemle devinirken bir yandan da doğanın üretimde bulunduğu her şeyde kendisinden bir parça taşımaktadır.<sup>38</sup> Böylece korku, mutluluk, kızgınlık insana özgü olmaktan çıkar. Başka bir gerçeklik alanında, her şeyin içerisinde bulunan ruhlara aynı duyguları taşırlar, insani duygulanım dünyadaki diğer şeylere de bulaşmıştır (Bruhl, 1966; 30). Biraz ileride göreceğimiz gibi bu ruhlara eylemin ve şeylerin taklidine de (resim, söz, maske gibi) ilkelin bu bakışı sayesinde bir parçasını taşır (tıpkı Zeus’un yıldırımında taşıdığı tanrısal öfke gibi) ve bu güçler korkutulabilir yahut ikna edilebilir olur. Toplumsal olandan bireysel yorumlara gelirsek eğer tinsel dünyanın kuruluşu farklılaşmakla beraber ritüelin ve büyüleme eyleminin amacında farklılık oluşturmamaktadır. İlkel topluluğun varlık problemlerine dair sunduğu açıklama, insan yavrusunun varlığa dair verdiği cevaplarla benzer görünmektedir.<sup>39</sup> İnsan ilk baştaki görüşüyle rüya imgelemine yorumlamaya çalışmıştır. Rüyasında gezdiği gördüğü yerleri gerçekten gezdiğini, yaptığı şeyleri gerçekten yaptığını düşünür. Bu düşünce ruhun yapısını tasarlamaktadır, insan kendi içerisinde kendisine benzeyen bir varlık düşler ve bu varlığın yapısını insanın göremeyeceği dokunamayacağı yapıda tasarlar. Uyku evresinde ruhunun, vücudun deliklerinden çıktığını düşünür, bilincin kapalı olması ruhun yokluğuyla ilişkilendirilir. Ölüm ise bu sürecin sürekliliği haline gelir (Tylor, 1920; 429). Ölümleştikçe ruhların vücudu terk ederek toplulukla beraber varlıklarını sürdürdüğü ya da ölüye uygun tören yapılmazsa bu ruhların tehlike getirebileceği düşünülür. Ata ruhlari diyebileceğimiz bu ruhlara topluluğun işlerine karışabilir, yaşanan, açıklanamayan olaylar onların işi olarak yorumlanır.<sup>40</sup> Şamana olduğu gibi insanın bedenine girebilir, onu delirtebilir ya da onu esinleyebilir. Arkeolojik verilerde de tinsel yaşamın ilk verilerinin ölü kültlerini işaret

<sup>38</sup> Douglas, 2017; 112. “Evrensel güçler ne kadar gayrişahsi bir biçimde tanımlanırsa tanımlansın, insanlar arası bir iletişim biçimine karşılık veriyor gibi görünmeleri durumunda, bir “şey” olma nitelikleri şahsiyetlerinden tam olarak ayrılmaz. Bu güçler insan olmayabilirler, ama tam anlamıyla cansız şeyler de sayılmazlar.”

<sup>39</sup> Çocuk düşüncesinde yetişkinlerin her şeyin yapıcılarını olduğunu varsaymakla başlar; çünkü olaylar aksini kanıtlayana kadar onların her şeye güç yetirebildiklerini ve her şeye ulaşabildiklerini düşünür. Saygı gören, her şeyi bilen, her şeye gücü yeten, eliyle veya başka türlü yaratıcılıkta bulunan ana-baba imgesi, daha sonra, basitçe, ana-babanın ve öteki eğitim odaklarının beslediği görünmez, ama yine de insan biçimli belirsiz tanrı kişiliğine aktarılmaktadır. Campbell, 2016a; 94,95.

<sup>40</sup> Karsten, 1935; 156. Yeni doğan çocukların ölmüş kabile üyelerinin tekrar hayat bulduğu bedenler olduğu düşünülür, ata veya ataların adını alır. Şamanlar, reenkarne olmuş kişinin adını bir rüyada ya da esrime anında öğrenmeye çalışırlar ve bebek buna göre adlandırılır. Bir erkeğin her zaman kendi klanına ve genellikle kendi ailesine yeniden doğduğuna inanılır.

etmesi bu nedenle dikkat çekicidir (Bruhl, 1923; 68,69). Bu iki model bize animizme giden yolu açmaktadır.

Animizm inanışında evrendeki her bir varlığın içerisinde kendi fiziksel formundan ayrı bir öz, ruh bulunduğuna inanılmaktadır.<sup>41</sup> İnsan çocukluk çağında, ana-babanın yaratıcı ve gizemli gücüne benzer bir gücün, evrendeki diğer şeylerin yapımı için de gerekli olduğu düşüncesini oluşturmaktadır. İnsan yavrusunun belirli bir yaşa kadar canlı ve cansız varlıklar arasındaki farkı ayırt edemiyor oluşu, animizmde evrendeki her şeyin canlı bir yapıda kavranılmasına ve devindirici öz kavramına çocukluk çağı sorularının kaynaklık etmesini mümkün kılmaktadır (Piaget, 1971; 194). Avcının başarılı bir av gününü geride bırakıp avıyla birlikte döndükten sonra gün boyu yaşadıklarının zihninde tekrarlandığı bir akşam geçirmesi muhtemeldir. Avcının kanının dökülüşü, kendi kanıyla benzerliği dikkatini çektiğinde, hayvanlarla olan akrabalığına dair düşünce geliştirmesi kaçınılmazdır. Fakat günümüzden de alışık olduğumuz gibi avcının tüm gün boyunca avla meşgul olarak uykuya dalması durumunda yaşadığı deneyim rüyalarını etkileyecektir. Yaşamını dönüştüren fiziksel deneyimin etkileri uyku evresinde yepyeni bir deneyime, tinsel deneyime kendisini bırakmaya başlayacaktır. Gün içerisinde öldürdüğü hayvan rüyasına girdiğinde, belki de kanı döküldüğü için son derece memnuniyetsiz görüldüğünde avcı ne yapmalıdır? Uygar insan için sıradan bir kâbusun avcı için anlamı nedir? Dipnot 21 üzerinden örnek verilen çocuk resmine benzer bir manzarayı avcının üzerinden tekrar kurgulayabiliriz. Uykuda olan avcıya başkalarının göremeyeceği şekilde yaklaşan avının ruhu ve onu dışarıdan gözlemleyen kendisini bu çerçeveye yerleştirmek mümkündür. İşte şimdi bu durumda avın kızgın ruhunun avcıya zarar vermemesi için sakinleştirilmesi gerekmektedir.<sup>42</sup>

Büyünün psikolojik altyapısı Piaget'in çalışmaları doğrultusunda oluşturulabilir görünmektedir. Çocuğun kendiliğinden animizmiyle ilişkisi üzerinden bir değerlendirmeye şeylerin doğa yasasını kavrayamayan çocuk ve ilkel insan için dünya, emir-komuta ilişkisinde görünecektir. Çocuğun duygusal talebi sonucu cansız maddelerin devindirilebilmesi ya da onlardan komut alımı mümkün görünmektedir.<sup>43</sup> Bu süreç ilkelin evrenle kurduğu ilişki için de

---

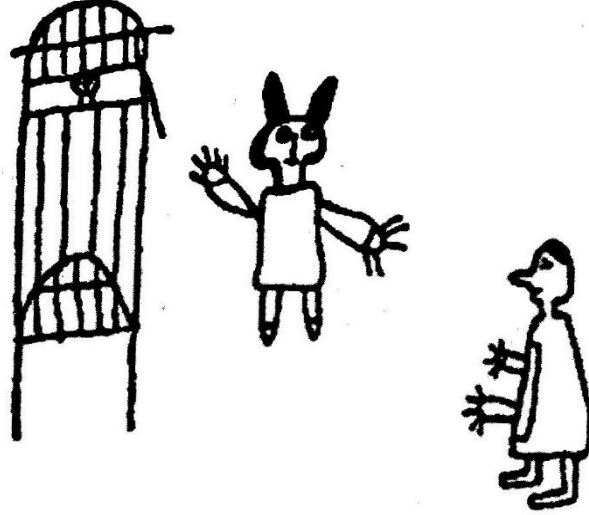
<sup>41</sup> Frazer, 2004; 121. Ruhun yapısına dair; “yabanıl, genellikle doğa süreçlerini nasıl, görüngülerin ya da gerisinde çalışan canlı varlıklarca meydana getirildiklerini varsayarak açıklıyorsa, yaşamın kendisinin görüngülerini de öyle açıklar. Eğer bir hayvan yaşıyor ve hareket ediyorsa, onun düşüncesine göre, bu ancak onun içinde onu hareket ettiren küçük bir hayvan olduğu içindir. Eğer bir insan hareket ediyor ve yaşıyorsa bu onun içinde onu hareket ettiren küçük bir insan olduğu içindir.” Ya da bk. Bruhl, 1966; 27,84.

<sup>42</sup> Bruhl, (1966; 42) Bruhl Kuzey Amerika ve Avustralya yerlilerinden örneklerle açıklama yapmaktadır; rüya en az fiziksel gerçeklik kadar gerçek bir deneyimdir. Genellikle ise şeylerin ruhunun kişiyi ziyareti olarak açıklanır.

<sup>43</sup> Çocuğun kendiliğinden animizmi hakkında detaylı bilgi için bk. Piaget, 1971. ayrıca krş. Campbell, 2016a; 78,94,97. ayrıca bk. Malinowski, 1935; 233. Çocuk aslında çevresi üzerinde yarı büyülü bir etki yapar. Bir kelime söyler ve onun için ihtiyacı olan şey yetişkinler tarafından yapılır. Kelime büyülü bir etki gösterir. Dış dünyanın

temel alınabilir (Campbell, 2016a; 18,94,95), yani boğanın rahatsızlık duyan ruhu sakinleştirilebilir ya da boğanın ruhundan etini topluluğa sunmasını büyüsel bir etkinlik sonucu talep edilebilir kılar.<sup>44</sup>

Resim 1: Dipnot 21’de bahsi geçen çocuk resmi



Kaynak; Campbell, 2016a

Bu noktada totemizm ya da daha geniş bir ifadeyle animizm inancında görülen insan duygulanımının benzeri biçiminde tasarlanan mistik güçlerin, evrendeki şeylerin devindirici kuvvetinin içerisinde de olduğunu göstermekte, insan da bu kuvvete ortak bir canlı gibi görünmektedir (Tylor, 1920; 477). Duygulanımla devinen evren böylece duygulanım yoluyla korkutulabilir, ikna edilerek devindirilebilir. Avcı-toplayıcının ritüeli için koşullar oluşmuştur. Dünyayı ilkel toplumların gözünde James G. Frazer bu nedenle demokratik bir ilişkiler yumağı biçiminde yorumlamaktadır.

“Düşüncenin bu aşamasında dünya büyük bir demokrasi olarak görülmektedir; dünyadaki, doğal ya da ‘doğüstü’ bütün varlıkların, oldukça eşit bir dengede oldukları varsayılmaktadır.”<sup>45</sup>

Eşitlik evreninde doğal güçler ve sahip oldukları ruhlar insanı korkuttuğu ve dönüştürdüğü ölçüde insan tarafından da korkutulabilir ve etkilenebilir güçler olacaktır. Etkide

---

fiziki gerçekliğinin ötesinde çocuk zihni emir komuta ilişkisi üzerine çalışır ve söylenen şey dış dünyanın edinim yöntemlerinden bağımsız bir biçimde ebeveyn tarafından varlığa getirilir.

<sup>44</sup> Benzer bir yaklaşım Eskimo toplumlarında görülür; şaman, geyikleri yönlendirmek için çeşitli yerlere iyi bir avcının ya da büyücünün görüntüsünü yerleştirir. Bu görüntü avcının ya da büyücünün gücünü taşır. Bk. Turner, 1894; 196,197.

<sup>45</sup> Campbell örnek vermektedir; Kızılderililer yaşayan her şeye “sen” diyorlardı. Ağaçlar, taşlar, her şey. Bk: Campbell, 2018 alıntı için Bk. Frazer, 2004; 34.

bulunulamayan, akışı değiştirilemeyen hiçbir doğal, doğa üstü fenomen görünmemektedir.<sup>46</sup> Doğal süreçlerin işleyişinin karmaşık yapısına hâkim olamayan insan bu süreci lehine çevirebilmek, dış dünyayla olan çelişkilerini çözüp ruhsal dinginliğe erişmek için büyüü çevresindeki şeylerin devindirici, yaratıcı gücüyle olan ilişkisinde aracı olarak kullanmaktadır.<sup>47</sup> Büyü yansılama ritüellerinde görünür, yansılama ritüeli bu dönemde av gününün taklidi, mağara resimleri ya da maske olarak karşımıza çıkmaktadır.<sup>48</sup> Yansılama, gerçek deneyimin bir provası rolünü üstlendiği gibi aynı zamanda dış dünyanın bilinemez, öngörülemez yapısının korkusuyla kaplı insan ruhundaki trajik tahribatın sağaltımını da üstlenmekteydi. Avın başarılı geçmesi için dans ve taklit yaratıcı ruha yakınlaşmanın aracıdır. Boğa imgesi, boğanın ya da boğaların yönetici ruhunun ta kendisi olarak görülmektedir, yukarıda bahsedilen ilke çerçevesinde şeyin imgesi şeyin kendisi kadar gerçek deneyimlenir. Boğa dans yolu ile yansılır, yansılama boğanın kendisi olmuştur ve avın ruhunun ava izin vermesini ve hayvanların ruhunun bu avdan kaynaklı rahatsızlığının giderilmesini mümkün kılar.<sup>49</sup> James George Frazer tarafından verilen güncel örneklerde de taklidin ya da imgenin ruhla ilişkisi görülmektedir;

“Eğer birini öldürmek istiyorsanız onun bir imgesini yaratır ve yok edersiniz; insanın, kişiyle onun imgesi arasındaki yakınlık görülmektedir. İmge yok edilirse kişinin kendisinin de aynı zamanda yok olacağına inanılmaktadır; Fas’ta ayağına kırmızı bir paketçik bağlanmış bir kümes hayvanı ya da güvercin

<sup>46</sup> Bruhl (1966; 28) İlkel zihniyet açısından, doğa ve doğaüstünün nitelik düzeyinde birbirlerinden farklı olarak algılandıkları bile, tek bir gerçekliğe ait görüldüklerini söylemek yanlış olmaz. Dolayısıyla ilkel zihniyet mistik deneyimle diğerini birbirine karıştırmamakla birlikte, onları sürekli iç içe görmekte ve ikisini birlikte tek bir deneyim olarak kabul etmektedir. Onları birbirinden ayırmakla ya da birinin bittiği yerde diğerinin başladığı gibi düşüncelerle ilgilenmemektedirler.

<sup>47</sup> Tylor bu konuda örnekler sunar; Kamboçya’nın Stiensleri öldürdükleri ayıya selam ve saygılarını sunarlar, Kongolu kabileler öldürdükleri file yalvarırlar ve gömerler çünkü onları ezmek ve öldürmek için geri gelebileceğinden korkarlar. Detaylı okuma için bk. Tylor, 1920; 468.

<sup>48</sup> Bruhl, (1966; 28) ilkel sanatta taklidin ön planda olduğunu ve hiç değiştirilmeden kuşaklar boyunca aynı şekilde üretildiğini ifade eder. Böyle olmasının nedeni şeyin taşıdığı mistik gücün doğru ritüel bir kopyalamada açığa çıkacağı inancıdır. Ancak aynı teknik ve kopyalama usulleri korunursa şeylerdeki içkin güç imgede de ortaya çıkabilecektir.

<sup>49</sup> Campbell ise Montana Kızılderililerine ait bir mitosu anlattıktan sonra benzer örnekleri yorumlar. Campbell, 2016a; 281-285. Totemciliği ilkel insanın düşün dünyasının bütünü içerisinde bir yansıma olarak görmektedir. Verdiği örnekten yola çıkarak avın kendisinin kaba ve dünyevi bir iş olmadığını, ritüeller doğru bir biçimde yerine getirildiğinde kutsal hayvanların etlerini rıza göstererek vereceklerini; canlarını ve özerlerini koruyacaklarını ve sonraki mevsimlerde tekrar gelmelerini sağlayacaklarını düşündüklerini ifade etmektedir. Boğalar avını sürüleri uçuruma sürerek gerçekleştiren Montana Kızılderilileri tarafından anlatılmaktadır. Kısaltılmış haliyle; Bir zamanlar aynı yöntemi uygulayan atalarını atlatan boğalar uçuruma gitmektense bir şekilde yamaçlardan aşağı iniyorlardı. Bir gün su almaya giden topluluktan bir kadın boğa sürüsünü gördüğünde onlara uçurumdan atarlarsa eğer aralarından birisiyle evlenebileceğini söylemişti. Boğalar uçurumdan atladı ve içlerinden birisi kadını alarak uzaklaştı. Babası kızını aramaya çıkıp bulduğunda boğalar adamı paramparça ettiler. Kadın bir saksağana babasının bir parçasını bulmasını söyledi ve saksağan babasının parçasıyla döndüğünde kadın parçanın üzerine elbisesini örttü ve şarkılar söylemeye başladı sonunda örtüyü kaldırdığında babasının gövdesini yerinde gördü. Bu gücü gören boğalar onlara boğa dansını öğretiler ve kızın babasına olduğu gibi bu dans boğalar için de yeni bir yaşamın anahtarı olacaktı. Ve bundan sonra topluluk üyeleri boğa başı maskesi takarak dans etmişlerdir.

görsünüz. Paketçinin içinde büyü vardır, büyü kuş tarafından devamlı oradan oraya götürülünce, büyü yapılan erkek ya da kadının kafasında da devamlı bir huzursuzluğun olacağına inanılır.”<sup>50</sup>

İnsanın kullandığı eşyalar, vücudunun herhangi bir parçasıyla ruhunun da bağı bulunduğuna inanılmaktadır. İnsanlar ya da hayvanlar öldüğünde özü serbestçe dolanır ve çevrelerindeki herhangi bir maddenin içine girebilirler. Yansılama ritüellerinde kullanılan maskenin, kostümün işlevi de budur, totemin maskesini takmış insan totemin ruhunu yakalamıştır ve benliğini esriklik içerisinde kaybetmiştir, ruh onun bedenindedir, dışarıdan bakanlar onda bir delilik haliyle birlikte ruhun kendisini görürler. Ruhu ritüel aracılığıyla zorlamak mümkün görünmektedir. Samoan köyündeki bir yağmur yağdırma ritüeli buna örnek olarak verilebilir; “köydeki belirli bir taş, yağmur yağdıran tanrının temsilcisi olarak dikkatle saklanır, kuraklık zamanında taşı taşıyan rahip onu törenle getirir, bir akarsuya daldırırdı” (Frazer, 2004; 15). Rusya’dan bir örnekte ise; “Kursk devletinde yağmura çok gereksinim olduğunda kadınlar oradan geçen bir yabancıyı nehre atarlardı ya da baştan aşağı ıslatırlardı, geçen yabancı ruh olarak kabul edilmekteydi.” (Frazer, 2004; 17). Son olarak Çin’den verilebilecek bir örneğe göre;

“Kağıttan ya da odundan yapılmış yağmur tanrısını temsil eden kocaman bir ejder törenle çevrede gezdirilir ama bunun sonucunda yağmur gelmezse ejdere sövülür sayılır ve parça parça edilir yine Senagambia’lı Feloupe’ler fetişlerini yerlere atarlar, tarlalarda sürüklerler yağmur yağınca dek küfrederler.”<sup>51</sup>

Avustralya totemciliğinden bildiğimiz üzere totem ilk başta yenilebilir içeriğe sahip türlerden oluşmaktaydı. Türün topluluk tarafından besin kaynağı olarak kullanılması kendi kaderleriyle olan ilişkisindeki önemini vurgulamaktadır.<sup>52</sup> “Totem türlerine bağlı olan insan, türün hareketlerini ilk başta taklit yoluyla kavramak ve onu alt edebilmek için yaşayışını öğrenmenin bir yolu olarak kullanmaktaydı.”<sup>53</sup> Totem türünün bugün Avustralya totemciliğinde yasaklanması ise yeni bir süreci yanında getirmektedir (Strehlow, 1908; 57-59). Topluluğun büyümesi ve birçok yenilebilir türün arasında yeni kabilelerin oluşması ve her birinin kendine özgü yeni totemler edinmesi, av tekniklerinin gelişmesi sonucu totem türünü elde etmenin görece daha da kolaylaşması, diğer kabile gruplarıyla aralarındaki ekonomik alışverişin bu türler üzerinden gelişmesinin yolunu açmaktadır. Artık totem türünün

<sup>50</sup> Frazer, 2004; 10,11.

<sup>51</sup> Frazer, 2004; 18.

<sup>52</sup> Thomson, 1995; 44. “Kanguru totemine sahip bir yerli kendisine gösterilen kanguru fotoğrafına; tıpkı ben diye cevap vermektedir.”

<sup>53</sup> Frazer’a göre bu ussal bilgiye büyü yoluyla ulaşmanın anahtarı olarak görülmektedir. Bk. Frazer, 2004; 34.

öldürülmesi olmasa bile yenilmesi yasaklanmıştır.<sup>54</sup> Totem inancı artık sadece totem türünü artırmaya yönelik ritüellerde yenilmesini serbest kılmaktadır.<sup>55</sup> Totemin parçası vücuduna giren şaman, totemin devindirici gücünü kullanabilecek ve artık onun büyümesi ve çoğaltılması için gerekeni yapabilecektir. (Frazer, 1910; 120).

**Resim 2: Paleolitik Mağara Resim Örneği**<sup>56</sup>



Mağara resimleri de şamanın büyüsel işlevini üstlenmektedir. Yaşanması mümkün olmayan derin mağara galerilerinde büyük zahmete katlanılarak yapılan çizimlerin kutsal bir işlev gördüğü açıktır (Marett, 1914; 203). Avustralya yerlilerinin totem türlerinin çiftleşme mevsimi sırasında yaptıkları kaya resimlerini yeniden boyadığı ve düzelttiği gözlemlenmiştir. Fransa ve İspanya üst Paleolitik dönemin kaya resimleri Afrika topluluğu olan Buşmanlar'ın<sup>57</sup> ve Avustralya topluluklarının kaya resimleriyle teknik açıdan karşılaştırıldığında insan ve

<sup>54</sup> Toteme zarar verme tabusunun geliştirilmesi hakkında detaylı okuma için bk. Frazer, 1908; 124. Frazer bu durumu tek bir türün artırımına yönelik geliştirilen tabu sayesinde kabileler arası daha zengin bir diyetin oluşturulmasına ön ayak olmaktadır diye açıklamaktadır.

<sup>55</sup> Göbeklitepe problemini Avustralya totem inancı üzerinden okumaya çalışırsak eğer; Paleolitik Dönem'in sonuna doğru av tekniklerinin gelişmesine bağlı olarak totem türüne ulaşımın kolaylaşmasıyla totem türünün yenilebilirliğinin şamana özgü kılınmasını ve şamanın şeylerin devindiricisinin devindiricisi gücüne tek başına erişmesini sağlayabilir. Şamanın bağlı olduğu topluluk üzerindeki etkisinin artması olasıdır. Çeşitli totemlere sahip toplulukların ürünlerinin bollaşması için yaptıkları yansılama ritüellerinin birleştirilerek yürütüldüğü ve totem türleri arasındaki ticari faaliyetlerinin organizasyonunu sağlamaya yönelik bir alanın inşası bu farklı toplulukların kolektif çabasıyla mümkündür. Bu alanda toplanan şamanların farklı düşünsel araçlar geliştirerek sınıfsal çelişkileri arttırdığı da varsayılabilir. Üretim ilişkilerinin dönüşümü insanı Neolitik Çağ'a hazırlamaktadır. Ayrıca şamanın topluluktan farklılaşmasına yönelik aşama için bk. Dpn. 62 ve Radin, 1927. ayrıca bk. Haddon, 1906; 61. Haddon'un da Skeat'ın Malay büyücülerinden ve Frazer'dan atıfla ileri sürdüğü gibi şaman zaman zaman gerçekten de tanrı olabilmektedir. Bu fikrin Paleolitik Dönem sonuna doğru Göbeklitepe için geçerli olması durumunda arkaik tanrı-kralın doğuşu da kaçınılmaz görünmektedir.

<sup>56</sup> Krş. Res: 3.

<sup>57</sup> Karşılaştırmalarla ilgili detaylı okuma için bk. Leakey, 1936. ve Burkitt, 2012.

hayvan karışık biçimli figürlerin ortak olması akla şamanın ritüelini getirmektedir.<sup>58</sup> Hayvan çizimlerinin neredeyse birbirinden ayırt edilemeyecek kadar birbirine benzedikleri görülmektedir. Bazı mağara resimlerinde sopayla ya da mızrakla vurulmuş gibi, yanlarında çizgiler bulunmuştur (Breuil vd., 1961; 49,50). Burada Frazer tarafından verilmiş yukarıdaki örneğe benzer bir atıfla bir kişinin imgesinin yok olması durumunda kendisinin de yok olacağının düşüncesi görülmektedir ve çizimlerin hayvanların ruhunun bir tasavvuru olduğu açıktır.<sup>59</sup> Res: 2’de görülen Trois Freres mağarasının büyücüsü en ilgi çekici örneklerden birisidir. Tanrı kılığına girmiş bir büyücüye oldukça benzemektedir. Büyücü tanrı maskesine büründüğünde, tanrının kendisi olarak ritüeli gerçekleştirmekteydi ve Joseph Campbell’in ifadesiyle buradaki çizim şunu ifade etmektedir;

“Avcı tapınağındaki hayvanların canlı, unutulmaz efendisi tanrıysa kuşkusuz büyücülerin tanrısıdır, eğer büyücüye tanrı kostümüne bürünmüş bir büyücüdür. Zamanımızın vahşilerinin ritüellerinden bildiğimiz ve gördüğümüz gibi kutsal işaretlere bürünüldüğünde birey kutsal varlığın tecellisi olur. Yalnızca tanrıyı temsil etmez, Tanrı olur, Tanrı’nın temsili değil, ortaya çıkışıdır.”<sup>60</sup>

**Resim 3: Afrika kaya resimlerinden bir örnek.**



**Kaynak: Leakey, 1936**

### **1.1.1 Topluluktan Düşünsel Kopuş**

Yukarıda ilkel insan için düşüncenin maddi ve mistik unsurlarının birbirinden ayrı bir biçimde görülmediğini, imgeyi şeyin kendisi kadar gerçek deneyimlediğini ve şeylerin

<sup>58</sup> Afrika için detaylı okuma bk. Leakey, 1936. ve krş. Grey, 1841.

<sup>59</sup> Campbell (2016a; 303)a göre; hayvanların duvarlardaki görüntüleri zaman dışı ilkenin, özün, numinal imgenin veya kutsal odadaki sürü ideasının ritte rolü olan büyüselsel resimler olması gerekir.

<sup>60</sup> Campbell, 2016a; 308.

arkasında kendi deneyimlerinden ve varlığından yola çıkarak devindirici bir güç aradığını, bu güce çeşitli büyüsel faaliyetlerle kendi lehine müdahalede bulunabileceği inancında olduğunu gördük. Buraya kadar büyüün tüm işlevi ekonomik bir amaç taşımaktaydı, evrenin doğal yasalarının kavranamayışı sonucu tüm ilkel halklarda büyüün evreni kontrol edebilme ve tanıyabilme arzusundan ileri geldiği görülmektedir. Uygar insan için mümkün görünmeyen bu faaliyetler sonucu ilkel, her şeyin kontrolü altında olduğunu bilerek güven duygusuyla hareket edebilmekteydi ve bilinmezliğin engellenmesiyle dinginliğe erişmekteydi. İkel topluluğun üyelerinin ortak bir geleneğe ait biçimde hareket ettikleri görünse de topluluğun zaman içerisinde olgunlaşan anlatılarının, evren kavrayışlarının tek başına tinsel dünyayı temsil etmediğini görmekteyiz. Ezoterik ya da mistik deneyimlerinde bu mitos dünyasının içerisine bilinçli bir yolculuk biçimini alabildiğini söyleyebiliriz. Orta ve Kuzey Asya Şamanizm kültürünün öğelerinin tüm ilkel halklar için de geçerli olduğu düşünülebilir. Taklit yahut maskenin yapabildiği kaba işin ötesinde düş, mitos dünyasının tam ortasına yerleşmenin, orada evrenin gizine ermenin, ata ruhlarından, şeylerin ruhlarından yardım, bilgi, görü istemenin bir yolu olarak görülmektedir. Şaman kurumu otacılık ve sihirbazlık alanından ayrılmalıdır. Şaman yer altına ve göğe yolculuk yapabilen özel tekniklere sahip bir uzman olarak nitelenmelidir (Eliade, 2018; 25,26). Böylece topluluğun ortak anlatı sınırlarının içerisinde kalarak birey oradan ayrılmaya başlamaktadır ve topluluktan düşünsel anlamda bir kopuşu da şamanın karakteri gereği mecbur kılmaktadır. O artık topluluğun totemine bağlılıkla yürüttüğü salt ekonomik kaygılarla dolu dünyasındaki ritüellerini aşarak, şeylerin özüne, sanatçının bakışıyla yaklaşmaktadır.<sup>61</sup> Şamanın esrik ruh hali içerisinde olduğu durumda kullandığı kendine has, taklit edici dilin de şiirsel yaratıcılıkla ilişkisi olduğu varsayılabilir. Nitekim şaman dili kullanırken yeniden yapılandırır ve düzenler (Eliade, 2018; 620).

Şamanın ya da mistiğin burada tek başına düşünsel devrim yarattığı iddiasında değiliz. Fakat insan varlığının en başından beri sahip olduğu tinsel dünyasının bazılarınca daha karmaşık algılanabilmiş olabileceğinin, kendi dönemine özgü çerçeve içerisinde bireyin düşünsel atılımının da göz ardı edilmemesi gerektiğini düşünmekteyiz.<sup>62</sup> Şaman herhangi bir

---

<sup>61</sup> Detienne (2012; 15,16) *Hakikatin Efendileri* adlı çalışmasında, şair, falcı ve kutsal kralın hakikati nakletme yeteneğine sahip olduğunu, özel yetenekleri sayesinde öte dünyadan bilgi taşıyabildiğini söyler.

<sup>62</sup> Detaylı okuma için bk. Radin, 1927. Radin'in ilkeller üzerine yaptığı çalışmada Bruhl'dan ayrıldığı görülür. Burada Bruhl'un ilkel insanın düşüncesine getirdiği "mantıklı" aşamaya ulaşamayacağı yönündeki yoruma itiraz eder gibidir. Eğer ilkelin zihnini sadece bu yönüyle ele alırsak, ulaşacağımız sonuçta ilkelin tüm bireylerinin sadece eylem adamı olmasına müsaade edecek ve bu noktada tıkanacaktır. Nitekim karın doyurmaya yönelik üretim ve ruhsal dinginlik ihtiyacına yönelik ritüel tatmini karşılandığı sürece mitlerin yüzeysel anlamı toplum için yeterlidir ve anlatılar üzerine derinlemesine düşünme ihtiyacı duyulmaz. Benzer bir yaklaşımı günümüz toplumları üzerinden ve klasik dönemde de okumak mümkün görünmektedir. Mitolojik öğeler üzerinden, Dike'yle Parmenides'in çıktığı hakikat yolculuğunu hatırlayacak olursak eğer, tinsel sürecin felsefi düşüncenin zeminine yayılabildiğini görebilmekteyiz. Bu sırada Hellen halkının büyük bir kısmı içinse bu anlatıların yüzeysel anlamı

şekilde şamanlık yeteneklerini kazandıktan sonra topluluğunun geri kalanına göre kutsal olanla daha doğrudan ilişki içerisinde bulunur. Kutsala ilişkin daha dolaysız deneyim imkanından edindiği bilgi ve tecrübe sayesinde topluluktan farklılaşır (Eliade, 2018; 58).

İlkel topluluk hayatta kalma pratikleri gereği ortaklaşmaya mecburidir. Fakat ilkel komünal yapıyı bireyciliğin olmadığı bir alan olarak tanımlamak yerine farklılıkların düşünsel aşamada kalarak, ekonomik yapıda çözülme eğilimi gösterdiğini ve sınıflaşmanın engellendiğini ifade edebiliriz. Üretim ilişkilerinin ve yeniden örgütlenen toplumsal yapının dinamiklerinin kültürel yapıyı etkilediği ve dünyanın kavranmasını karmaşıklaştırdığı fikrine katılmaktayız. Tarım toplumunun bitki yetiştiriciliğinin “şans”dan arınarak sıkı kurallara ve kalabalık ve karmaşık emek gücüne sahip olması ise gerektiğinde hem emeğin bölüşümünü hem de artı ürünü mümkün kılmaktadır. Böylece avcı-toplayıcı dönemin surları bir kere yıkıldığında ilkelin kendisi ve tinsel dünyasının tüm ruhları bu yeni dünyada bir köşe kapabilmenin telaşına düşmüşlerdir.<sup>63</sup> Bu yeni dünyanın incelemesini burada yapma niyetinde olunmadığından şimdi şamanın faaliyet alanına ve toplumdan farklılaşmasının koşullarına bakmak yerinde olacaktır. İlkel toplulukların erginlik ritüelleri çocukluktan yetişkinliğe geçişi sağlamaktadır. Çocuğa yapılan uygulamalarla birlikte topluluğa ait gizlerin açıklanması aşamalarından geçen çocuğun, bir çocuk olarak öldükten sonra bu tören sonunda bir yetişkin olarak tekrar doğduğu varsayılır (Thomson, 1998; 52). Şamanın da buna benzer bir süreçten geçerek yeniden doğması gerekmektedir. Campbell şamanın ortaya çıkışını 3 madde de birleştirmektedir. 1: Ciddi sinirsel çöküntüye benzer belirtilerle ortaya çıkan, günlük yaşamdan kopuş yaratan kendiliğinden davranışlar: Parçalanma düşleri, ruhlar dünyasında beslenme ve yeniden gelme, 2: Yardımıyla daha üst bir düzeyde gerçek bir canlanmanın yaşandığı, ustadan alınan mitolojik eğitimle şamanlık kursu, 3: Topluluğun doğal kıskançlığından çeşitli numaralar

---

yeterli görünmektedir. Lakin Radin, topluluğunun mitosları vasıtasıyla düşünen, ilkel filozoflar dediği türden soyut düşünce aşamasına ulaşmış evren ve varlık problemleri üzerine fikir geliştiren sınırlı sayıda insanların da bulunduğunu düşünmektedir ve kanıtlamaya girişir. Böylece ilkelerin arasından Parmenides düşüncesine yakın bir sonuçla yine kendi anlatılarının sınırları içerisinde kalan ama pratik bir faydanın ötesinde konumlanmış, varoluş problemlerine değinen bir topluluğun ortaya çıktığını da varsayabiliriz. Şaman bu türden sınırlı bir topluluğun üyesidir. Yukarıdaki bahsettiğimiz Göbeklitepe problemini tekrar bu düşünce üzerinden geliştirebilmenin anahtarını elde edebiliriz gibi görünmektedir. Topluluktan düşünsel anlamda kopan bir şaman topluluğunun kendi topluluğunu aşması yeterince mümkün görünmektedir. Ayrıca filozof, şair, ozan arasında kurulacak ilişki üzerine detaylı okuma için bk. Detienne, 2012. Bu konuda Douglas’ın bir aktarımı da dikkat çekicidir; Douglas, (2017; 116.) “İlkel kültürlerle mensup bireylerin kozmolojiye ilişkin olarak birbirinden çok farklı fikirler benimsemesi bile mümkündür. Vansina, Bushonglar arasında rastladığı, kişisel felsefelerini ona açmak isteyen birbirinden hayli farklı, son derece bağımsız üç düşünürü sevgiyle anar. Aralarından yaşlı olan biri gerçeklik diye bir şeyin olmadığını, her türlü deneyimin yer değiştiren bir yanılsama olduğu sonucuna varmıştı.”

<sup>63</sup> Campbell, 2016a; 239’a göre bitkiden çıkartılan ders, bireyi yalnızca bir hücre veya daha büyük bir sürecin bir anı olarak gören bakış açısı, kişisel kendilindeliği, kendini keşfetmenin her dürtüsünü yok edecek kadar değersizleştirir. “Size tam gerçeği söylüyorum: Buğday tanesi yere düşüp ölmezse, o yalnız kalır; fakat ölürse, çok mahsul verir. Bu soylu düstur kutsal toplumun bağlayıcı kavrayışını temsil eder, yani yalnız kalmak istemeyenlerin militan, acı çeken ve muzaffer kilisesini.”

ve güç gösterileriyle korunarak topluluk hizmetine sunulan büyücülük mesleği. (Campbell, 2016a; 263). Şamanlık aileden kan bağı yoluyla aktarılabildiği gibi kişiye gelen çağrının peşine düşmesi sonucu da gerçekleşebilmektedir (Eliade, 2018; 35). Her iki durumda da kişinin esrime deneyiminden geçmesi gerekmektedir. Esrime deneyimi, hastalık sonucu çekilen acıyla kişinin patolojik bir vaka olarak düş dünyasında gerçekleşebileceği gibi (Karsten, 1935; 217), Sibirya yerlilerinde görüldüğü üzere uzun, yalnız oruç tutma gibi simgesel acı çekme yöntemleriyle de gerçekleşebilmektedir.<sup>64</sup> Ata ruhlarının, yaratıcı ruhların kendisine görünmesini sağlayan şaman sırra ermektedir. Sırra erme ilkel halklarda çeşitli ritüel farklarıyla birlikte 3 aşamada; “acı çekme-ölme ve dirilme” ile gerçekleşir (Eliade, 2018; 61,62). Şaman adayını simgesel olarak rüya deneyimi içerisinde, fiziksel acı çekme deneyiminin etkisiyle birlikte vücudunun parçalanarak ölmesini ve tekrar birleşmesi sağlar. Böylece yeni bir yaşama kavuşma aşamasını tamamlar.<sup>65</sup>

“Örneğin, bir yakut şamanı, Sofron Zatayev, şaman adayının öldüğünü ve çadırda üç gün yemeden içmeden yattığını ileri sürüyor. Eskiden parçalara bölünme töreni üç kez tekrarlanırmış... Timofey Romanov adlı başka bir şamana göre, bu parçalanma töreni 3 ile 7 gün arası sürermiş; bu süre içerisinde aday ıssız bir yerde, hemen hiç soluk almadan ölü gibi yatarmış.”<sup>66</sup>

Bu aşamadan sonra yeni şaman yer ve gökteki ruhların, ata ruhlarının arasına seçilmiş kişi olarak kabul edilir. Böylece ruhlar dünyasının kapısı şamana açılmıştır. Şamanlığa dair gizli bilgiler edinir (Rasmussen, 1929; 114). Yeniden doğumla birlikte kişi artık topluluk tarafından insan ötesi bir varlık olarak tanımlanır ve usta şaman tarafından eğitim sürecine tabi tutulur (Rasmussen, 1929; 115,116. ve Munro ve Chadwick, 1940; 197). Bu eğitimin içeriği iki başlık altında ele alınabilir. 1: Esrime düzeyinde (rüyalar, kendinden geçme vb.), 2: Gelenekler düzeyinde (şamanlık teknikleri, ruhların adları ve işlevleri, klanın mitolojisi ve soyağacı, gizli dil) (Eliade, 2018; 155,156,137).

Eğitimden geçen şaman artık istediği herhangi bir zaman ruhlar dünyasına yolculuk yapabilmektedir. Sıradan bir cin tutulmasından, delilik halinden farklı olarak şaman bu esrime

<sup>64</sup> Czaplicka, 1914; 173,179’a göre Sibirya şamanları histerik sinir krizleri gibi görünen semptomlar sonrasında vahşi doğada 2-3 gün geçirirler; ihtiyaçlarını karşılamak dışında günlerce uyurlar ve bu sürede ruhlar tarafından eğitime tabii tutulurlar.

<sup>65</sup> Elkin (1956; 285-287) Avustralya Aborjinler’i üzerine olan çalışmasına ilkel tıp uzmanları hakkında birkaç gözlem ortaya koyar. Elkin’e göre bunlarda liderlik vasıfları ön plana çıkar ve dini otoriteleri var gibi gözükür; Şamanlara benzer biçimde toplumun geri kalanına göre yüksek aşamada tinsel yetenekleri bulunmaktadır. Çalışmada bu göreve seçilme aşamaları özetlenmektedir; aday kişi bu yetenekleri kazanmanın peşine düştüğünde rüya ve oruç tutma deneyimlerine tabii olur bu aşamada parçalanma, ölme deneyimi yaşadıkları ve sonra tekrar hayata döndükleri görülmektedir. Ayrıca bk. Rasmussen, 1929; 113. Rasmussen’e göre, Eskimo şamanı düşünce yoluyla kendini kan ve etinden tamamen soymalı sadece kemikleri kalmalıdır; böylece ölmekten önce ölümlü parçasından kurtulacaktır.

<sup>66</sup> Eliade, 2018; 64, 65.

sürecini istediği zaman ve yerde gerçekleştirebilme yetisini kazanır. Topluluktan tam anlamıyla uzaklaşmasa da topluluğun günlük, basit, sıradan tinselliği şamanın evrensel tinsellik kavrayışından uzaktır (Eliade, 2018; 34). Şaman toplumun tüm ritüellerini, mitoslarını bilmekle kalmaz, mitosun dünyasında bilinçli esrime faaliyetleriyle hareket edebilir durumdadır. Şaman mitosun koruyuculuğunu ve anlatıcılığını üstlenir.<sup>67</sup> Topluluk için bir şeyler yapması gerektiğinde ise mitos dünyasında yolculukları sırasında öğrendiği büyüleri Platon'un mağara alegorisindeki gibi bir benzerlikle birer kopyasını sunar. Bununla da kalmaz hayvanlarla konuşabilir, onları yönlendirebilir, istediği zaman topluma yardımcı olabileceği gibi, kötülük de yapabilmektedir (Campbell, 2016a; 248,253). Tüm bu deneyimler şamanı toplumdan uzaklaştırır. Evrene dair kapsamlı kavrayışı onun, toplumun günlük ekonomik kaygılarından uzakta bir tinsel yaşam edinmesine neden olmakta ve tarih dışı bir konumda, mitos dünyasına ait varlık haline gelmesini sağlamaktadır.

Tüm ilkel toplumlarda şamanın büyüsel gücüne erişmesi toplum tarafından desteklenmektedir. Herhangi bir engelleme, tarım toplumunun aksine bireyselliğin bastırılma çabasına girilmediği görülmektedir (Campbell, 2016a; 239,240). Aynı zamanda şamanlık yetkisinin kazanıldığı bu sürecin sonu ekonomik sınıflaşmaya ulaşmamaktadır. Nitekim şamanın zaman zaman tanrısal güçleri kullanabiliyor olması onu pratikte diğerlerinden ayırmakla birlikte, eşitlik ilkesi çerçevesindeki ruhsal güçlerin, sınırlanmış çokta üstün olmayan parçalı güçleri şamanın kendisinin de otoritesini sınırılıyor görünmektedir. Daha çok kişisel ruhlar biçiminde olan “tanrısal” figürler nedeniyle hiçbir şamanın çok büyük bir güçle donanması da beklenemez. Başka şamanlardan ve kendi topluluğundan korktuğu da görülmektedir. Yaşam onlarsız da sürüp gitmekte ve insan evrendeki konumunu diğer güçlerden aşağıda görmemektedir (Eliade, 2018; 29). Fakat büyük bir nüfusun doymasını sağlayan yeni üretim modeli tarımla birlikte insan çok daha yavaş, belirsiz bir sürece mahkûm duruma gelmiştir. Tarım faaliyeti başarısız olursa yaşanacak buhran çok daha kitlesel ve acı vericidir. Bu aşamada avcı-toplayıcı döneminin eşitlik dengelerinin bozulduğunu, toplumun büyük bölümünün kutsal alemden yavaş yavaş sürüldüğünü görmekteyiz. İleride göreceğimiz şekliyle dünyaya doluşan yeni tanrılar avcı-toplayıcı ruhlarla bir savaşa girerek onları alt ediyor

---

<sup>67</sup> Munro ve Chadwick (1940; 199)'da Asya Şamanizm'inde, Altay Tatarlarında sıradan halkın günlük kullanımda olan 4.000 ortalama kelimesine karşılık şamanların 12.000 kadar kelime dağarcığına sahip olduğu ve şamanların mitos içerisindeki yolculuklarını dramatik bir dille dinleyici kitlesine ilettikleri ve bu sayede topluluğun entelektüel lideri görevini de üstlendikleri yorumu yapılır.

görülmektedir.<sup>68</sup> Yabancılaşmanın tinsel dünyada da etkin bir biçimde görülmeye başlandığı Neolitik Çağ'ın gelişmelerini inceleyeceğiz.

## 1.2 Neolitiğin Mirası ve Yabancılaşma

Buzul çağında görece bol hayvan sürülerine ev sahipliği yapan ve platolarda avlanan Paleolitik Çağ insanın yaşamı buzulların çekilmeye başlamasıyla değişmiştir. Ilıman iklimle beraber platolarda yaşayan büyük hayvan sürüleri kuzeye göç etmişler, Avrupa yoğun bir bitki örtüsüne bürünmüş ve daha ufak, yalnız gezen av hayvanlarının çeşitli tuzaklarla avlandığı, balıkçılık faaliyetlerinin görüldüğü yeni bir döneme girilmiştir. Aynı dönemde Anadolu ve Levant bölgesinde 9. binyıla doğru Ön-Neolitik ya da Epipaleolitik olarak adlandırılan dönem başlamış ve kazılarla ortaya çıkarılan en eski yerleşimler de bu döneme tarihlenmiştir. Natufyan kültürü olarak tanımlanan bu dönemde Çatalhöyük ve bu kültürün tespit edildiği çok sayıda diğer yerleşim alanlarından ele geçen buluntulardan yoğun olarak ana tanrıça kültünün benimsendiği anlaşılmaktadır. Dönemin insan biçimli ana tanrıça idolleri ve evlerin duvarlarını süsleyen çeşitli hayvan motifleri bir aradadır. Erkek tanrı boğa başıyla ve boğa resimleriyle ifade edilirken, kadın tanrıça geniş kalçalı oturur vaziyette yontulmuş Paleolitik Venüslere benzetilmiştir (Braudel, 2016; 70). Kadının tarımsal üretimin yöneticisi olduğu görülmektedir, muhtemelen kadınların yönettiği örgütlü bir dini temsil eden tapınak yapılarına sahiptir. 6. binyıla doğru ise çanak çömlek yapımına başlanmıştır. Yabani keçi, koyun, domuz gibi hayvanların doğal yaşam alanları çevresinde yoğunlaşmış yerleşimlerde avcı toplayıcı rolleri baskın kalmakla birlikte yabani tahıl türlerini tükettikleri buluntulardan anlaşılmaktadır (Broodbank, 2016; 136). Köy olarak kalan bu yerleşimlerde şehir yaşantısının ilk örgütlenmeleri görünmesine rağmen karmaşık örgütlenmeye sahip uygarlığın doğuşu 4. binyıla doğru Mısır ve Mezopotamya'da başlayacaktır. Bu noktada çağın gelişmeleri karmaşıklasmaktadır. Ön Neolitiğe giriş yapıldıktan sonra inişli çıkışlı tarım deneyimleri

---

<sup>68</sup> Hellen kozmogoni anlatısı olan Hesiodos'ta Dünya'ya bir dönem Khaos adı verilen karmaşıklık ve düzensizlik hâkim olduğu okunmaktadır. Bu anlatıya göre Zeus'un Dünya üzerindeki hakimiyeti başlamadan önce Gaia'nın kendi kendine yarattıkları ile; bu yarattıklarından biri olan Uranos ile birleşmesinden meydana gelen tanrı kuşağı kendi hakimiyetlerini kurmuştur. Fakat Kronos Uranos'un cinsel organını kesip Gaia'dan ayırınca yer ve gök birbirinden ayrılmıştır. Fakat Uranos'tan sonra Kronos da kendi hakimiyetini kaybetme korkusuyla, en az babası kadar zalimce girişimlerde bulunarak Rhea'dan olan çocuklarını yutmuştur. Bu duruma çare arayan kendi ebeveynleri Gaia ve Uranos'un da öğütleriyle Zeus doğunca onu Girit'te bir mağarada saklamış ve oğlu yerine beze sarılı bir taşı Kronos'a yedirmiştir. Bu sayede Zeus kurtulmuş büyüyünce de babasını tahttan uzaklaştırarak dünyaya bir düzen getirmiştir. Zeus rastgele biri değildir, bir devlet adamı gibidir ve Titanları, doğanın kontrolsüz güçlerini iktidarı etrafına alır ve ehlileştirir. Eliade (2017a; 103,104) de, dünyanın birçok yerindeki anlatılarda dünyanın başlangıcında yaratılan canlıların değişken ve anormal biçimlerine dikkat çeker. Zeus'la birlikte gelen düzen ve hiyerarşik sistemli dünyanın Hellen aklının rasyonalizm çabasının bir ürünü olarak okunabileceğini ifade eder. Aynı zamanda Zeus'un bu eski tipteki tanrısal varlıklarla savaşının bir diğer türlü okumasına; Hellen öncesi ya da hiyerarşik örgütlenme öncesi bir din yaşantısına ait tanrısal figürlerle ya da kaotik tanrılarla, düzen tanrılarının savaşı olarak görülmesine vurgu yapar.

yaşandığı gözlenmektedir. Anadolu ve Levant'ta yerleşik yaşamın izleri görülürken ve sınırlı da olsa tarımla uğraşılırken, Avrupa toplulukları avcı toplayıcılıkla hareketli bir yaşam tarzına sahiptir. Levant havzası Neolitik Çağ'ın sonuna yaklaşırken dahi Avrupa'da sürmekte olan avcı toplayıcı yaşamının nitelenmesine duyulan ihtiyaç nedeniyle Mezolitik olarak adlandırılmıştır (Broodbank, 2016; 178). Her bölge kendi gelişim çizgisi içerisinde değerlendirildiğinde Neolitiğin nerede başlayıp nerede bittiğine dair tartışmayı burada sürdürebilmek çalışmamızın konusu değildir. Nihayetinde 6200 olayı olarak nitelendirilen ve Neolitik merkezlerin dağılmasıyla sonuçlanan bir dizi gelişmenin de sonunda MÖ 4000 yıllarında Neolitiğin mirası üzerinde yükselen ilk şehir yerleşimleri görülmeye başlanmıştır (Broodbank, 2016; 268,269). İlgileneceğimiz dönemin anlatımına başladığımızda Neolitiğin eşiklerini atladığımızın farkında olmakla birlikte konumuz özelinde avcı-toplayıcı geleneğini de sürdüren ilk tarımcıların burada konu edilmesi çalışmanın kapsamını fazlasıyla aşacaktır. Aynı zamanda ilk tarımcıların hala avcı toplayıcı geleneğe bağımlılıklarını sürdürmeleri, tarımın ikincil faaliyetler biçiminde yürütülmesi, uzun yıllara dayalı yeni bir ekonomik yapının örgütlenmesinin anlatımından öteye gidemeyecektir. En nihayetinde tarıma bağımlılık geliştirmiş, avcı-toplayıcı geleneğe yabancılaşmış toplumun dramatik dönüşümü Neolitik mirasın da aydınlatılmasını sağlayacaktır.

Akdeniz'in Tunç Çağı'nda parlamaya başlayan iki merkezi ön plana çıkmaktadır; Mısır ve Mezopotamya uygarlıkları yüzölçümü açısından oldukça küçük coğrafyaya sahip olmalarına rağmen örgütlülükleriyle ilk siyasi devler olmuşlardır. Nil nehri boyunca uzanan aşağı ve yukarı Mısır'ın toplam yüzölçümü 23.000 km<sup>2</sup>, Dicle ve Fırat nehirleri arası anlamına gelen Mezopotamya ise 25.000 km<sup>2</sup> ile sınırlı alanlardır. Nehirlerin taşıdığı verimli alüvyon topraklarının cezbediciliği tarımcının ilk potansiyelini göstermesine izin vermiştir. Arazilerin kullanılabilmesi için sık sık taşkınlar yaşanan nehir yataklarının ıslah edilmesi ve kurak geçen mevsimlere karşı sulama yapılabilmesi için sulama kanallarının inşa edilmesi gerekmiş; bu durum da yoğun çalışma ve kalabalık bir iş gücünün organize edilmesini kaçınılmaz kılmıştır. Bu hareket toplumun yeni ihtiyaçlar üretmesine ve sonra da bu ihtiyaçlara bağımlılık geliştirmesine neden olmuştur. Tarlaların sürülmesi ve sulanması gerekliliği çeşitli karmaşık hesaplamaları zorunlu kıldığından, çiftçilikten ziyade bu türden teknik işlerle uğraşan yeni bir sınıfın ortaya çıktığı görülür. Tarımsal üretimin getirdiği fazla ürün bu yeni sınıfsal karakterlerin beslenmesini ve topluma katkısını farklı kanallardan yürütmesine imkân tanımaktadır. Bu gelişmelere hayvancılık ve teknik ilerleme de eşlik edecek, her buluşa

gelişmeye dinsel bir anlam daha eklenenecektir.<sup>69</sup> İlk Neolitik yerleşimlerin anaerkil anlatılarının izleri bu çağda da kendine yer edinmektedir. Toprağın bereketliliği kadınla özdeşleştirilir, kadın tarımsal üretimin sırrına eriştiği gibi dinsel bir sırda erişir (Smith, 1927; 536,537,613,614). Sabanın keşfiyle birlikte erkek de tarımsal üretimin bir parçası haline gelecektir (Eliade, 2017b; 62). Yıllarca süren gözlemler ve deneyimler sonucunda, göksel devinin, tarım topluluğunun beslenmesi için hayati olan bitki yaşamının döngüsüyle olan ilişkisi de keşfedilir. Tarımcı için artık basit bir takvim yeterli değildir, tarımı mümkün kılan, bitkinin yaşam döngüsüne uyumlu bir takvim kullanılmalıdır. Yağmurun kaynağı gök, tohumun yatağı toprak önem kazandığında, bunlar da imgeleştirme sürecinden nasibini alır. Birçok tarım toplumunun mitleri bu ortak kökenden beslenir; Hellen mitinde göğün efendisi Uranos (=Οὐρανός) ve toprağın efendisi Gaia (=Γαῖα) birleşerek geri kalan her şeyin yaratımından sorumlu olmuşlardır (Eliade, 2017a; 269 vd. ve bk. Apollod. *Bibl.* I. 1.1). Batı Afrika topluluğu Eweler yeryüzünü tanrıların da insanların da anası diye bilirler. Maoriler’de göğü *Rangi*, yeri *Papa* temsil eder, birbirleriyle birleşerek dünyadaki diğer şeyleri yaratırlar.<sup>70</sup> Mezopotamya’ya geldiğimizde *An* gökyüzünün, *Ki* toprağın tanrısıdır ve diğer tanrıların ve insanlığın yaratımından da sorumludurlar (Bottero ve Kramer, 2019; 61). Yeryüzü ve gök eril ve dişi biçimde evrenin ilk çiftidirler. Bu çiftin ilk kutsal evliliğinin durgun yapısı uzun süre sürdürülebilir değildir. Daha devingen ve yeryüzüyle ilişkisi açısından kavranabilir başka bir kutsallık alanını, şeylerde içkin olarak tasarımılanan ama aynı zamanda da aşkın bir biçim almaya başlayan tanrılar alanını yaratırlar.<sup>71</sup> *An*, gökyüzünde oturan bir sığır olarak düşünülmekte, yeryüzünü memelerinden dökülen yağmurla döllemektedir. Burada hayvan biçimin, avcı toplayıcı geleneğin izlerini taşıdığı olasılığını ötelemeden, insan biçime geçişin öğeleri de görülmeye başlanır. Ara bir form örneği olarak Thomson’dan bir örnek; “Homeros geleneğinin ana merkezlerinden olan Efes’te aynı tanrıçaya Artemis (=Ἀρτέμις) henüz

---

<sup>69</sup> Bk. Dpn 18.

<sup>70</sup> Toprak tarımcılar için “ana” olma özelliği taşır. İlkel halkların çoğu için çocuğun doğumunda bile erkeğin rolü olduğu düşünülmemektedir. Çocuklar ana rahmine yerleşmeden önce yeryüzünün, yani Ana’nın rahminde yetişirler oradan kadına geçerler. Toprakta gelme topraktan yaratılma oldukça tanınan anlatılar içerisinde ve neredeyse bütün halklarda gözlemlenebilir. Ayrıca konu hakkında detaylı bilgi için bk. Cornford, 1952; 12. Bölüm. “Her şey bir birlik içerisindeydi ve ilk kutsal evlilikle şeyler oluştu. Bu düşünce birbirinden uzak bölgelerin insanları için dahi evrenin yaratımı için temel düşünme yöntemidir.”

<sup>71</sup> Eliade, 2017a; 79. ayrıca bk. Moret ve Davy, 1970; 85. Kabiliden devlete geçiş aşamasında totem türünün kutsal gücünü kullanabilen kabile şefinin, Neolitik aşamada mülkiyet hakkının ortaya çıkması, evlilik kurumu gibi toplumsal dönüşümlerin etkisiyle de totem türünün kutsal gücünün kullanım hakkının soy yoluyla aktarılmasını mümkün kılmakta ve aynı zamanda kalıcılaştırmaktadır. Tanrı kralın doğuşunu bir biçimde mümkün kılan bu düşünce, tanrısal gücün bir insanda nasıl ortaya çıktığını açıklarken bir yandan da aşkınlaşmış herhangi metafizik bir gücün dünya üzerinde herhangi bir şeyde cisimleşmesine örnek oluşturabilir. Ayrıca Frazer’ın çalışmalarından bildiğimiz gibi tanrısal gücün cisimleşmesi geçici ve kalıcı da olabilmektedir. bk. Frazer, 2004; 35.

bütününü insan biçimi almamış çok memeli bir ana tanrı olarak tapınılırdı.” (Thomson, 2004; 145).

“Hermes’in uzun ve karışık bir tarihi vardır; yol kenarlarına korunmak ve savunulmak için dizilen taşlara *hermai* adı verilirdi; daha sonra, erkeklik organı tasvirinden oluşan ve bir insan kafası taşıyan bir sütuna Hermes adı verildi ve bir tanrı tasviri olarak kabul edildi. Böylece Homeros öncesi dinde ve literatürde bildiğimiz “kişi” olmadan önce Hermes basit bir taş teofanisiydi. Hermes’in insan biçime bürünüşi, Hellen imgeleminin bir ürünüdür ve insanların er ya da geç tanrıları ve kutsal güçleri kişileştirme eğiliminin bir sonucudur.”<sup>72</sup>

Rudolph Otto’nun “numinous”<sup>73</sup> olarak adlandırması, tanrısallığın şeyin kendisinde içkinliğinin duyumsanmasını, imgeler yoluyla tanrısal gücün fark edilmesini ifade eder (Otto, 1950; ix 60). Tanrı şeyde içkin olarak bulunmakla beraber bir yandan da şeyden soyutlanarak insan biçimi de kazanmaktadır. Jacobsen’in açıklamalarına göre, elimize geçen Mezopotamya metinlerinde de bu durum görülebilir. Güneş tanrısı hem güneşte içkin hem de güneşe bilgi verici konumdadır, kutsallık gün ışığına dahi sinmekle birlikte geçişken bir yapıda insan formunu da kazanmaya başlar. Ay tanrısı Nanna ateşli genç bir boğa ya da meyve biçiminde tasvir edilirken, metnin bir kısmında da kutsal bir yerde oturan baba tasviri görülmektedir (Jacobsen, 2017; 19,20). Jabonsen’e göre MÖ 3. binyılın başlarında Mısır’ın erken hanedanlık döneminde insan biçimi sürekli hale gelir ve eski biçimler ilahi semboller biçiminde sürdürülür (Jacobsen, 2017; 21). Birey, kutsalın simgesel dışavurumu sayesinde Tanrı’nın ortaya çıkışını deneyimler, şimşek Zeus’u deneyimlemenin bir yoludur, onun ortaya çıkışını kesinleştirir. Lakin birey yine de tanrıyı bu simgesel dışavurumlarından ayırabilmeyi bu yeni çağla birlikte başarmıştır ve ona kendi suretinde yeni bir beden vermiştir (Vernant, 2017; 159).

Nitekim tarım öncesi topluluğun şeyde içkin ruhları, “tanrısal güçleri” yavaş yavaş yenilerek insan biçimli yeni tanrı figürünün iktidarı etrafında birleşmiştir. (Thomson, 2004; 70). Fakat şeylerdeki tanrısal içkinliğin ya da ilahi sembollerin, aşkınlaşmış, insan biçimli tanrıyla olan ilişkisinin “ne” olduğuna dair problem ortaya çıktığında da tarım toplumu tarafından yeni bir hikâye uydurulmuştur. Dionysos’un (=Διόνυσος) boğa başlı tanrı olmasının nedeni tanrının kendisinin muhtemelen arkaik haliyle boğa biçiminde olmasıyla, tanrının beslendiği özel bir tür olması nedeniyle, boğa da içkin bulunmasıyla açıklanabilir. Fakat tanrısal güç şeyin içinden sıyrılıp insan biçimi kazandığında da tanrıyla simgesel dışavurumlarının arasındaki ilişkinin açıklanması gerekmektedir. Böylece mitos da dönüşüme uğrayacak, tanrı ve simgesel dışavurumunun arasındaki ilişkiler yaşanmış önemli bir olayın anlatımıyla

<sup>72</sup> Eliade, 2017a; 263.

<sup>73</sup> Rudolph Otto Kant’ın Numen’inden türetmiştir.

anlamlandırılabilir. <sup>74</sup> Tanrısallığın şeyden soyutlanması “yüceleşmesi” ya da gökyüzüne yerleşmesi başka sonuçlar da doğurur. Avcının eşitlik ilkesi çerçevesinde kavranan evren modeli parçalanır ve doğanın suskunlaşmasına neden olur. Tek tek şeylerin yönetici ilkeleri şimdi merkezde, tanrıda toplanmıştır. <sup>75</sup>

“Bir ağaç, artık ağaç-ruhun bedeni değil de yalnızca onun istediği zaman terk edebileceği meskeni olarak düşünölmeye başlandığında, dinsel düşünceöde önemli bir ileri adım atılmıştır. Animizm çoktanrıöılığa dönuşüyordur. Bir başka deyişle, her ağaca canlı ve bilinçli bir varlık gözüyle bakmak yerine, insan onda, uzun ya da kısa bir süre doğaüstü bir varlığın oturduğı cansız, hareketsiz bir kütle görüyordur: bu varlık ağaçtan ağaca özgürce geçebildiğine ve böylece ağaçlar üzerinde belli bir iyelik hakkından ya da sahiplikten yararlanabildiğine göre, bir ağaç ruh olmaktan çıkar ve bir orman tanrısı olur.” <sup>76</sup>

Böylece hayvanlar ve bitkiler emir verici gücün, tanrının isteğı doğrultusunda topluca devinirler. Tanrının iradesiyle devindirdiğı doğa, insan algısındaki dolaysız yaratıcılığını ve eşitlikçi yapısını kaybeder. İnsanın evrene dair bilgisi arttıkça kendi ufaklığını, güçsüzlüğünü fark etmesi sonucunda tanrının yüce konumunu daha da pekiştirir, ona olan bağımlılığını arttırır. Avcı toplayıcı topluluğunun her bir bireyinin kullanabildiğı doğayı zorlayıcı, emir verici niteliğindeki ritüeli ve büyüsel araçları şimdi yakarıya ve duaya dönuşür. İnsan kendi konumunun küçüklüğünü anladığında gücünün birçok şeye yetmeyeceğini anlamıştır. Buna karşılık tinsel dünyasındaki devindirici varlıklar onunla beraber güçsüzleşmez. Aksine insanın bu küçüklüğü karşısında doğal kuvvetleri devindiren güçlerin kendisinden daha büyük güçlere sahip olduğunu düşünmesi için tüm koşullar olgunlaşmıştır. Geçmişte tanrıyı öldürme davranışı olarak görölen uygulamalar artık şeyin içinden sıyrılmış, insan biçim kazanmış tanrıya kurban sunma eylemi olarak düşünölmeye de başlanmıştır (Frazer, 2004; 34,322).

Avcı-toplayıcının totem merkezi biçimini, şehirlerin ve yaşam alanlarının kuruluşunda da korumaktadır. İnşaa edilen şehirler ve evler yeryüzüyle gökyüzünün bağıının bulunduğuna inanılan kozmik merkezlerdir (Eliade, 1959a; 12 vd.). Mezopotamya’daki yerleşimler merkezde dini tapınağın olacağı şekilde yuvarlak bir yapıda tasarlanmışlardır; buna göre yeni

<sup>74</sup> Frazer, 2004; 321. Hdt. (II. 42)’a göre Herodotos Mısırlıların dininin hayvanları kutsallık örtüsüyle örttüğünü ifade eder, hayvanların dinsel yaşamla ilişkisini açıklama girişimi dinsel sırların içerisine girmek olarak yorumlanır, özel yeteneklere sahip rahipler bu sırrı bilebilirler.

<sup>75</sup> Bk. Swain, 1997. Büyü ve evrensel eşitlik evreni bölümünde de incelediğimiz gibi avcı-toplayıcı topluluğunda ruhlar şeylerde içkin olarak bulunurlardı. Şaman kendisine koruyucu ruh seçebilir ve ruhlarla bir arada bulunabilecek esrime tekniklerine sahip olabilirdi. Lakin ruhun “yüce” konuma yükselmesi ilkel zihninde bir kırılmaya sebep olmaktadır. Onun üzerindeki kontrolünü kaybetmeye başlar. Swain’in çalışmasında da Avustralya Aborjinleri’nin “beyaz adamın” gelişinden sonra edindikleri yüce gök tanrıların Aborjin toplumunda yarattığı “çöküşe” odaklanılır. Ona göre “beyaz adamın” gelişile yaşamın ve dünyanın canlılığı soluklaşmıştır.

<sup>76</sup> Frazer, 2004; 67. Ayrıca konu hakkında Comte’un ifadeleri de ilgi çekicidir; “Kesin konuşmak gerekirse birkaç beden içerisinde ortak bir fetiş objesi tasarımlanamaz. Bu durum çelişkilidir. Çünkü her fetişin maddi yönü vardır. Örneğın bir meşe ormanı birden çok meşe ağacından oluşmasına rağmen, benzer tür bitkilerdir. Nihayetinde teolojik yaklaşımda benzer türden fenomenlerin ortak yapıları temsil edilmek zorunda kalınmıştır. Bu soyut varlıklar, özel olarak, tek tek ağaçları temsil etmek yerine orman tanrısına dönuşmüştür.” Comte, 1894; 81.

yerleşim ya da şehir, inşa ritüeli aracılığıyla evrenin merkezine yönlendirilirdi (Eliade, 2017a; 401) ve her yeni şehrin merkezi mitsel zamanlarda tanrısal güçlerin bulunduğu ve üretim ile tapınım faaliyetlerini sürdürdükleri, sonra da insanlara öğrettikleri merkezler olarak görülürdü (Eliade, 2017a; 395-412). Yeni bir şehrin kurulması, dünyanın yaratılışının taklididir. Tanrı-kralın doğuşu da bu döneme rastlamaktadır. Tanrı-kral, göğün ve dünyanın devinimini yöneten tanrısal örgütlenme modelini yeryüzünde taklit eder ve kurulan bu düzenin de güvencesi olarak görülür. Tanrı-kralın yaratımı için imge ve imgede tezahür eden tanrısallık ya da numinous kavramı tekrar önem kazanır. Kuşkusuz tanrının insan formu kazanması tanrı-kralın doğumu için yeterli ikna edilebilirliği sunmakla beraber, tanrısal gücün kralda nasıl ortaya çıktığını anlamlandırabilmek için bu numinous gücün imgedeki içkinliğinin gözle görünür kılınmasını sağlamak gerekmektedir. İlk bölümde gördüğümüz taklit ilkesini hatırlayacak olursak kralın, tanrının dış formunu, hareketlerini taklit etmesi buna ulaşmanın bir yoludur. Kral tanrı kılığına bürünerek tanrıya dönüşür (Jacobsen, 2017; 27).

Mısır töresinde de Mezopotamya’da da toplumsal düzen kozmik düzenin bir taklidinden, yansımasından başka bir şey değilse eğer, krallık kurumu da bunun bir parçasıdır.<sup>77</sup>

“Vezir Rekhmire’nin ifade ettiği gibi, o eylemleriyle bizi yaşatan tanrıdır. Firavunun yaptıkları, evrenin ve devletin istikrarını, dolayısıyla hayatın sürekliliğini sağlar. Nitekim kozmogoni her sabah, güneş tanrısının yok etmeyi başaramadığı yılan Apophis’i her püskürtüşünde yinelenir. Firavunun siyasi etkinliği de Re’nin başarısını yineler, başka bir deyişle, dünyanın kaos haline geri dönmemesini gözetir. Sınırlarda düşmanlar belirdiğinde bunlar Aphobis’le özdeşleştirilecek ve firavunun zaferi Re’nin zaferini yeniden üretecektir.”<sup>78</sup>

Tarım öncesi topluluklardaki ortaklaşma zorunluluğu ve aile kavramının tüm topluluğu kapsadığını bilmekteyiz. Fakat yeni üretim metodunun getirdiği yeni sınıflarla birlikte özel mülkiyet ve tek eşlilik ortaya çıktığında, tanrı yeni aile modeline uyum sağlamaktadır, bununla birlikte tanrı soyluluk bir ailenin kullandığı özel bir makam gibi görünmektedir.<sup>79</sup> Nitekim

<sup>77</sup> Frankfort Mısır ve Mezopotamya inançlarının arasındaki temel farkın Mısır firavunlarının tanrı olarak görülmesine karşılık Mezopotamya’da krallık kurumunun tanrı tarafından bahşedilmesi olduğunu düşünür. Mısır’da Horus sürekli olarak firavunlarda reenkarne olur, Re de ona yakın bir biçimde kralın kendisi olarak görülmesi de kralın Re’nin de bir parçasını taşıdığı inancı bulunmaktadır. Firavun öldüğünde Re’ye katılır. Mısır yaratılışındaki olaylar geçmişe değil o güne aittir ve yeryüzünde sürekli tekrarlanır. Her yıl Sed festivalinde krallık kurumunun yenilenmesi kutlanırdı. Mezopotamya metinlerinde de birçok yerde yine kralın üretimle ilgili işlerde tanrısal bir sorumluluğu olduğu okunmaktadır. Frankfort ise bu metinleri kralın, tanrının güçle donatılmış damadı olmasında ya da doğa üzerinde güç kullanma yetkisinin tanındığı bir ölümlü olarak görülmesinde aranması gerektiğini bildirir. Ayrıntılı bilgi için bk. Frankfort, 1948. Ayrıca bk. Salokoski, 2006; 23,24. Salokoski Afrika üzerine yaptığı çalışmada krallara üretime yönelik ritüel gücün bahşedildiğini bildirmektedir. Modern kurumlarla bir kıyasa da girilerek modern yöneticilerin de toplumun önemli sembolleri ve kahramanlarıyla ilişkilendirildiğini, dolaylıda olsa kutsalın iktidarla olan ilişkisinin sürdüğünü dile getirir. Ya da bk. Frazer, 2004; 39.

<sup>78</sup> Eliade 2017b; 131.

<sup>79</sup> Thomson, 2004; 37,38. Ayrıca Hellen ailelerinin soylarını tanrısal soyla ilişkilendirme hevesine bir açıklamanın da bu şekilde getirebileceğini düşünmekteyiz. Yine Hellen savaş gücü *Hoplites*’in (=ὁπλίτης) geleneksel

Frazer'ın öldürülen krallar ritüelleri çalışması da kralın ritüel rolünü ortaya koymaktadır. Üretimle ilgili ritüelleri yönetmesi beklenen kralın, dünyanın kaostan arınarak dinginlikle devinmesini sağladığına inanılmaktadır. Eğer kral yaşlılık ve hastalık belirtileri gösterecek olursa evren de hastalanacak, yaşlılığın getirdiği yorgunluk, cansızlık üretimde de görülen bir verimsizliğe neden olacaktır. Bu durumdan kaçınmak için kral doğal yollarla ölmeden ve güçten düşmeden önce yerini ardılına bırakması gerekir.<sup>80</sup> Meroe'li Etiyopya krallarının da tanrı gibi görüldüğü ve tapınıldığı, rahipleri ne zaman isterse ölmek zorunda olduğu bilinmektedir (Frazer, 2004; 215). Babil'de kutlanan Sacaea şenliğinde beş gün boyunca köleler ve efendiler yer değiştirir ölümle cezalandırılmış bir mahkûm, kral olarak kabul edilir ve krallığın her hakkını kullanabilirdi. Bu süre sonunda ise haça gerilirdi. Frazer'a göre bu ritüel, kralın öldürülmesi ritüelinden kalma bir drama etkinliği olarak görülmelidir. Zamanla siyasi gücü elinde bulunduran krallar, bu güçlerini topluluğunun kralı öldürme ritüelini aşmak için kullanmış olmalıdır (Frazer, 2004; 221-223).

Anlatılar, şehirlerin yapısından yönetim ilişkilerine kadar toplumsal dinamikleri üretmektedir. Burada ilişki karşılıklıdır. Mitik anlatılar, siyasi ve askeri güç elde eden yöneticilerin kendi faaliyetlerini meşrulaştırmalarının bir yolu olduğu gibi, makamların ve insan faaliyetlerinin nedenine dair açıklayıcı kaynak görevini de üstlenmektedir.<sup>81</sup> Kuşkusuz en önemli ilişki, köken mitoslarının üretimle olan bağlarıdır. İnsan bu ilişki içerisinden zaman, yaşam, ölüm kavramları üzerine düşünce geliştirmesini öğrenir. Eliade'ye göre yaşamın bütün döngüsü tarım toplumunun tohumdan öğrendiğiyle doğrudan ilişkilidir. Bitki ve tahıl eken ilk Neolitik yerleşimcilerin köken mitlerini bitki dünyasıyla ilişkilendirdiği görülmektedir (Eliade, 2017b; 60). Göksel devinimin belirli aralıklarla yinelenmesi, yeryüzündeki tarım takviminin bu devinimle olan ilişkisi de zamanın döngüsellliğini öğretmektedir.<sup>82</sup> Göksel düzen bitki

---

kalkanları *Hoplonlar*'ın (=τό ὄπλον) üzerinde kullandıkları hayvan figürlerinin totemci toplulukla ilişkisi olduğu düşünülebilir.

<sup>80</sup> Frankfort, 1948; 47. Ayrıca bk. Trigger, 2003; 79,80,81. Trigger Mısır firavunlarının doğa güçsüzleştiğinde ya da kıtlık zamanlarında öldürülmesine atıf yapmaktadır. Aynı zamanda İnka medeniyetinde de kozmik düzenin her yeni kralın gelişiyi tekrarlandığı düşünülmektedir.

<sup>81</sup> Douglas bu konuda Frazer ve Tylor gibi erken dönem antropologlarından farklılaşarak ilkelerin dünyayı ve doğal düzeni anlamak ve tanımlayabilmek için mit ürettiği fikrini reddeder. Douglas'a göre metafizik açıklamalar her zaman için toplumsal kaygıların, toplumsal örgütlenmenin nasıl sürdürülebileceği endişesiyle ortaya koyulmuşlardır. Bk. Douglas, 2017; 118.

<sup>82</sup> Eski yılın kovularak yeni yılın gelmesinin kutlanması antik toplumlar için bugünkü gibi sıradan bir eğlence unsuru değildir. Eski yıl uygun törenlerle kovulmalı ve yeni yılın gelişi güvence altına alınmalıdır. Ritüel, doğanın durmaksızın yenilenmesinin garantisidir. Aynı zamanda eski yılın kovulması günahların hataların iptal edilmesi niteliği de taşımaktadır. Yaratılış anının, o ilk günün yeniden var edildiği bir andır. Böylece mitsel zaman uzak bir geçmişte kalmış değildir, sürekli bir yinelenmeye tabiidir. Eğer ilk bölümde de gördüğümüz ritüeldeki taklit unsurunun istenen şeyin gerçekleştirilmesi için gerekli olduğu inancını tekrar hatırlayacak olursak, yeni yıl ritüellerinin ve yaratılış anının taklidinin antik toplumlar için önemi daha iyi anlaşılabilir. Eliade bu anlayışı başlangıçlı ve sonlu bir zaman kavramının ve oluş kavramının bulunmadığı bir ontolojik yaklaşım olarak ele alır. İlkel insanın gözünde dünyadaki her şey ilkel arketipin, mitosun yenilenmesinden ibarettir. Geri döndürülemez

dünyasının devinimine yön verir ve denetimi güç bir takvimle sınırlandırır, öyle ki doğa kışın ürün vermeye zorlanamazdı. Tarımcılara ilişkin mitosun beslendiği kaynak, bitkisel dünyanın döngüsel ritminden ileri gelir, zamanla bu kökene eklemlemeler gerçekleşir. Evren, dairesel bir çevrim “doğum, ölüm ve yeniden doğum” döngüsüyle kavranır (Gaster, 2000; 23). Her sene ekinler olgunlaşır ölür ve geriye tohumlarını bırakırlar. Tahılların büyümesi, yeni hasatla birlikte sonraki sene için ekinin ölmesi gerekliliği ilişkisi iç içe geçer. Tarihin bu zamanında, bu doğum ölüm ilişkisi dinsel inançlar için trajik ama kaçınılmaz fikir edinimine neden olur. Buradan birkaç sonuç çıkmaktadır; öncelikle tanrısallığın şeylerde içkinliğinin bir sonucu olarak, tohumun içerisindeki tanrısal gücün de döngüsel olarak ölmesi ve tekrar doğması gerekmektedir. Bunun için Mısır lahit metinlerinden Osiris hakkında yazılmış güzel bir örnek verilebilir;

“Yaşasam da ölsem de ben Osiris'im. Sizinleyim ve sizinle yeniden var olurum, sizinle çürür, sizinle büyürüm, siz ve ben tek ve bir şeyiz. Tanrılar bende yaşar, çünkü ben hep onların dayandığı buğday başağında yaşarım ve büyürüm. Hasatın içinde büyürüm ve yaşarım, dünyayı çevrelerim, yaşasam da ölsem de ben arpayım. Yok edilemem, düzene katıldım, düzenden var oldum, düzenin efendisi oldum, onun sınırlarına ulaştım.”<sup>83</sup>

Metin ölçüsünde yaşamın dinamikleri tohumun döngüsüne bağımlıysa eğer, tanrılar da belirli aralıklarla güçten düşer, yeniden doğarlar. Bu ritim evrenin başlangıcından beri süregelmiştir.<sup>84</sup> Dünya düzenli aralıklarla yinelenir. Eski mevsimin yerini yenisine bırakması,

---

hiçbir şey yok gibidir. İnsan tarihe ve oluşa karşı duruş sergilemektedir. İlkel için zaman kavramı da yinelenişi mümkün kılan bir unsurdan ibarettir. Tekrar Eliade'nin bakışıyla kaybedilmiş cennet anlatılarında insanların ölmediği, mutlulukla yaşadığı mitsel zamanlardan bahsedilir. Sonradan bir şeyler olmuştur ve bu kaybedilmiştir. O günden beri insanlar ölümlü ve çalışmak zorundadır ve o güzel günlerden geriye kalan dünyadaki dindışı olgular anlamsızlaşır. Bu dünya, öteki dünyayla ilişkisi bağlamında önem kazanır ve ritüel bu bağın korunmasını garantiler. Ayrıntılı bilgi için bk. Eliade; 2017c. Ayrıca krş. Cornford, 1967; 110.

<sup>83</sup> Clark, 1960; 142.

<sup>84</sup> Allen ve Sikes, 1904; 7 v.d. Hellen mitlerinde Persephone'nin yılın altı ayını yer altında geçirdiği, ilkbahar mevsiminde ise yeryüzüne geri döndüğü düşünülürdü. Bu nedenle tanrıçanın bu gidiş gelişi doğanın canlanmasıyla ilişkilendirilmiştir. Anlatıda Persephone'nin yer altına kaçırılma hikayesini ortaya çıkaran da Güneştir. Persephone'nin bahar ve tarımla olan ilişkisi düşünüldüğünde anlatıdaki Güneş'le olan ilgisi de ilgi çekicidir. Aynı zamanda Güneş'in gecenin zıddı olarak “açığa çıkarma, aydınlık” temsili olması da göz ardı edilmemelidir. Eleusis mysterialarının da bireysel kurtuluş ve cennet özlemiyle olan bağı kurulmadan önce muhtemelen birer tarımsal bereket ritüeliydi; benzer bir süreci Osiris mitinde de bulmaktayız Osiris tapınımları tarım bereket ritüeli olduğu gibi aynı zamanda kurtuluş ve cennet özlemine yönelik ritüel uygulamaları da barındırmaktaydı.- Frazer, 1933; 172. Perulular hasat sonrası Mısır'ın anası olarak bilinen tanrıyı temsilen mısır saplarından figür yaparlar ve bu figürü bir sonraki hasada kadar saklardı. Bu süre içerisinde, yıl ortasına doğru büyütçüler tasvire bir sonraki hasada kadar dayanacak gücü olup olmadığını sorarlar ve eğer hayır cevabı alırlarsa tasviri yakmak için çiftliğe götürürlerdi. Yakılan figür bitkisel canlandırma gücü olan tanrı olarak kabul edilir; yakıldıktan sonra da yerine yenisi yapılırdı ve böylece mısırın veriminin güvence altına alındığı düşünülürdü. Gaster, 2000; 341, 368 v.d. Buna benzer olarak, Yozgat'ta bulunan bir Hitit tabletinde de Hahhimas isimli kötücül, toprağın verimini azaltan varlığa karşı verilen mücadele anlatılır. İsmi okunamayan bir tanrıça birçok kez denemesine rağmen bütün suları kurutan, bitkileri hayvanları yok etmeye başlayan bu varlığa karşı duramaz. En sonunda tanrıça yüce tanrıya bir yakarıda bulunur ve yüce tanrı oğullarından bazılarını Hahhimas'ın üzerine gönderse de muvaffak olmaz ve yardıma çağırılan Güneş de hiçbir yerde bulunamaz. Nihayetinde metnin sonunda ne olduğu bilinmese de tanrı muvaffak olmuş gibi görünmektedir. Bu metnin, Güneşe ve Telipinu'ya (bitki tanrısı) şükran sunuları ile ilişkilendirilen bir

güneşin her gün karanlığı kovarak tekrar doğması gibi. Ritüellerin birincil görevi de bu döngünün, ilk yaratımın, evrenin süregelen ritminin, devingenliğinin başladığı mitsel zamanların olaylarının, dramatik bir taklidiyle yaşatılması ve döngünün korunmasıdır. Osiris mitine bakalım; Tanrı Osiris mitsel zamanlarda Mısır'ı yöneten hükümdardır. İnsanlara tanrılara tapmayı, yasa yapmayı öğretir. Kardeşi ve aynı zamanda eşi olan İsis buğday ve arpayı bulur, Osiris'e verir. Osiris bu tahılların tarımını yapmayı insanlara öğretir ve bunu tüm dünyaya yaymak için yola çıkar. Geri dönüşünde erkek kardeşi Seth tarafından kendisine tuzak kurulur ve bir sandığa kapatılarak Nil Nehri'ne atılır. İsis onu bulmak için yola çıkar, Suriye sahili Byblos'ta Osiris'i bulur. Bulunduğu yerde bir Erica ağacı bitmiştir, Byblos kralı bu ağacı çok beğenmiş ve kestirip sarayında sütun olarak kullanmıştır. İsis kraldan bu sütunun açılmasını ister ve içindeki sandığı alır. Fakat İsis oğlu Horus'u ziyarete giderken sandığı geride bıraktığı için Seth tarafından bulunur ve onu 14 parçaya ayırarak ülkenin çeşitli noktalarına serper. İsis'den olma oğlu Horus ise Seth'e karşı savaşarak zafer kazanır ve Osiris'i tekrar diriltir (Plut. *Mor.* 356a-358f.). Mısırlıların bu mitteki olayları her sene Osiris'in doğum ve ölümünü dramatize ederek ritüelleştirdiği bilinir.<sup>85</sup> Tahıl ruhu olarak kabul edildiği açık olan Osiris'in her yıl zayıflayan doğanın gücüyle ilişkilendirildiği açıktır. Osiris'e adanan, rahiplerin yönettiği ritüellerle her yıl doğanın yenilenmesinin sağlandığı düşünülür (Clark, 1960; 143). Dramatik bir temsilin büyüsel bir amaç taşıdığını da görmekteyiz (Frazer, 2004; 290). Bu mit ve dipnot 84'te detaylıca gördüğümüz ölüm-dirilme üstüne olan ritüel uygulamalar bize tahılın köken sorununun çözümünü vermektedir. Aynı zamanda kralın gücünün muazzam sınırsızlığına nasıl ulaştığını ve yukarıda ele aldığımız öldürülen krallar ritüellerinin de nedenini de açıklar. Tanrı, tahıl tanrısı gibi kralın bedeninden ayrı düşünülmediği zaman anlatının ritüel uygulamalar aracılığıyla dramatize edilme sürecine maruz kalacak olan da yine kralın kendisidir. Bitki tanrısı kralda vücut bulur, anlatıdaki tanrı güçten düşünce kader birliğinde bulunduğu kralın da ölmesi

---

ritüelde okunduğu bilinmektedir. Yine metin içerisinde geçen olayların dramatize edildiği bilinmektedir ve doğanın güçsüzleştiğine dair emareler görüldüğünde ritüelin tekrarlandığı bilinmektedir. Böylece anlatıdaki olaylar tekerrür edebilecek ve doğa yeniden eski sağlığına kavuşabilecektir. Hahhimas'ın kış mevsiminin bir tasavvuru olduğunu düşünmek için yeterli kanıt bulunmakta birlikte, ayrıca Güneş'in aranıp bulunamayışı ve sonradan ortaya çıkmış olması da baharın gelişle yakından ilişkili olmalıdır. – Plutarkhos (*Mor.* 364 a-d) tahıl tanrısı olan Osiris'i Mısırlıların nem ve hayat verici suyla ilişkilendirdiğini, yaşam verici güç biçiminde tasarladıklarını bildirir. Aynı zamanda Dionysos anlatılarıyla karşılaştırarak her ikisinin de ölüp yeniden dirilme ilişkisine değinir (Plut. *Mor.* 365 a-d). Bu yönü hasebiyle üretim, hasatla ilişkisine de dikkat çeker. Ayrıca bk. Thomson, 1998; 61. Maya ve Aztek kavimlerinde de ritüel uygulamayla döngüsellüğün korunduğu görülmektedir “Tıpkı dört işaretten oluşan takvim çevrimi gibi, dört evreden oluşan bir evren çevrimi de bulunuyordu. Evren çevriminin bitiminde dünya yok oluyor ve yeniden yaratılıyordu. Kuzeyle güney, doğuyla batı, sıcakla soğuk, gündüzle gece sürekli bir savaş içindeydiler. Her yıl düzenlenen yansılama törenlerinde iki savaşçı topluluğu savaş sahnesini canlandırıyordu. Takvim çevrimi de evren çevrimi de varlığını bu sürekli savaş ritüeli aracılığıyla sürdürüyordu.”

<sup>85</sup> Ritüelin ayrıntılı incelemesi için bk. Clark, 1960; 130-133 vd.

gerekir.<sup>86</sup> Tarımsal köken mitosu sadece krallık kurumunu bu yolla meşrulaştırmakla kalmaz aynı zamanda yaşam ve ölümün, evrenin kökenine dair duyumsal bilginin edinimini de sağlar. Neolitik mitlerin kökenleri nerede olursa olsun birbirine benzer ritüelleri ve kozmogoniği yaratırlar. İlkel insanın gözünde evren hiçbir zaman “doğal” görünmez, evren, mitte içkin görünür. Her şey dinsel, mitsel sürecin görüngüsünden ibarettir. Evren başta sınırların olmadığı şeylerin birbirinden ayrılamadığı bir bütünlüktedir, bu mitsel zamanlarda ölüm, acı, dişi ve erkek tüm karşıtlıklar bir arada iç içedir. Yer ve gök ilk kutsal evlilikle birleşerek ilk doğumu gerçekleştğinde ondan sonra gerçekleşen her doğum bu doğumun bir parçasıdır. Tahılın yeşerip ölmesi, insanın doğumu ve ölümü bu ilk ilkenin başka bir görüngü altında tekrar ve tekrar gerçekleşmesinden başka bir şey değildir.<sup>87</sup> İnsan yaşamının her ögesi bu ilişki içerisinde yorumlanır. Ritüel salt kaba bir tasvir değildir. Mitsel zamanın kendisinde içkindir. Nasıl tanrının kutsallığı güneşte içkin görünüyorsa yahut krallar tanrının kendisinin bir parçasıysa, kralla, kraliçenin evlilik ritüeli de ilk kutsal evliliğin yeniden yaşanmasıdır (Thomson, 2004; 37).

Kurban ritüeli, tanrının ölümünün bir parçası olur, tanrı, kralda bedenleşir fakat bu ilişkinin toplum tarafından bilinebilir olması tarım toplumu için kuşaklar boyunca sürdürülebilir olmamıştır. Mısır kralları zamanla ritüel görevlerini rahiplerine devretmiştir. Büyüsel alan, tanrılarla ilişki kurabilen, eğitilmiş ve ritüel sırlara sahip rahipler tarafından yönetilmeye başlanmıştır. Paleolitik Çağ’ın toplumunun bütün topluma yayılan dinsel yetkinliği kırılmıştır. Artan nüfus, artan iş bölümü ve uzmanlaşma, tarımcı toplumun her bir bireyinin her alanda yetkinleşmesini mümkün kılmadığı gibi aynı zamanda böyle bir çaba da gereksiz kaynak israfına neden olacaktır. Neticede zamanla din yaşamının tekelleşmesi, yönetim ilişkilerinin meşruluğunun sağlanması konusunda da çekincesizce kullanılmıştır. Zamanla anlatının kökensel anlamına dair geliştirilen bilişsel çabadan da yoksunlaşan kitlelerle beraber anlatı ve ritüel sırlar tekelleşmiştir. Böylece anlatı kuşaklar boyu hareket ettikçe, toplumsal yaşam dönüştükçe, mit katmanlaşır. Kralların öldürülmesi geleneği, yerine başka bir şeyin kurban edilmesi ya da oyunlaştırılması yoluyla kaldırılır. Simgenin üzerinde, yeni bir ikincil simgesel anlamlar alanı yaratılır. Birey tek başına oyunun kökensel anlamına erişemez

---

<sup>86</sup> Eski doğu dinlerini karşılaştırmalı olarak ele alan Frazer, Adonis, Attis ve Osiris’in bitki ve tarımla ilişkili tanrısal kişilikler olduğunu ortaya koymaktadır. Üçünün de doğada yenilenmeye işaret eden tanrılar olduğunu, doğadaki canlanmanın bu anlatılar özelinde uygulanan ritüellerle güvence altına alındığını bildirmektedir. İlk dönemlerde bahsi geçen tanrıların yönetici bir rahip ya da kralda kişileştiğini ve zamanı gelince rahip ya da kralın öldürüldüğünü açığa çıkarmaktadır. Zamanla aşılın bu uygulamalar yerini tanrıyı temsilen yapılan tasvirlerle yapılan uygulamalara bırakmış ya da hayvan kurbanı gibi uygulamalar gelişmiştir. Ayrıntılı okuma için bk. Frazer, 2018.

<sup>87</sup> Cornford, 1967; 111. Cornford’a göre de ritüel mitsel zamanda geçmiş bir olayın tekrar yaratımından sorumludur. Doğal ve sosyal düzen kralın eylemleriyle yenilenir.

ve onun için ikincil etkinlikler alanına dönüşmeye başlar. Tanrıyı öldürerek tarım takvimini yenilediğini düşünen toplum bu geleneğin kökenine de yabancılaşır. Çok katmanlı imge dünyası arasında boğulur. Mitin varlık anlamına dair öğretilerine, hakikat bildirisine erişmeyi sağlayan ritüellerine de yabancılaşır ve oyun, dans dinsel tören alanından kopmaya başlar.<sup>88</sup> Benzer bir süreci tragedyanın doğuşunda da göreceğiz.

### 1.3 Hellen Mucizesi

Kent devlet sisteminin Homeros'un destanlarının yazıldığı 8. yüzyılda şekillenmeye başladığı 7. yüzyılda ise son şeklini almaya başladığı düşünülmektedir (Mansel, 2011; 127-130). *Polis* teriminin geçtiği en eski yazılı kaynaklardan birisi de M.Ö 625 yılında Girit'te Dreros kentinde yazılmıştır (Eco, 2017; 64). *Polites* (=πολίτης) Hellen dilinde yurttaş anlamı taşımaktadır. Yurttaşların yönetimindeki kent ve çevresindeki yaşam alanlarından oluşan, Anadolu'nun batısı, Mora ve Kiklادلara yayılmış olan bu devletlere yapısı gereği yakıştırılan kent devleti tanımlaması en çok kabul gören tercüme olmuştur. Birçoğu hakkında detaylı bilgilere erişmek mümkün olmasa da ismen tespit edilmiş binden fazla kent devleti bulunmaktadır. Kent devletlerinin yönetim organizasyonunun tek kişilik yönetimleri reddettiğini bilmekteyiz. Fakat bu çağda tüm dünya monarşinin, hatta tanrı kabul edilen krallarının yönetimi altındayken Yunanistan'ı bu konuda farklılaştıran nedir? Sonuçta geçmişlerinde, Miken döneminde kralların yönetimde olduklarını bilmekteyiz ve Homeros destanları vasıtasıyla bunu Hellenler de bilmekteydi. Burada kaynaklar bu soruya net bir cevap sunamazlar fakat biraz detaylı bakarsak Hellen krallık kurumunun hiçbir zaman doğudaki gibi şekillenmediği görülür. Homeros'un İlyada'daki kralları her zaman için çok kudretli olmayan, çoban krallardır (Bury, 1900; 70). Akhalar'ın başına komutanlık etsin diye seçilen Agememnon (=Ἀγαμέμνων) bile hayranlıkla takip edilen, karizmatik bir lider değildir. Yunanistan engebeli ve verimli olmayan tarım alanlarına sahip parçalı bir coğrafyadır. Bununla paralel olarak yerleşimlerin de dağınık biçimde örgütlenmek zorunda kaldığı bir yapıdadır. Bu noktada bir tek Sparta örneğinde krallık kurumunun devamlılığını sağladığını görmekteyiz. Fakat orada da krallık kurumu sınırsız güçle donanmaz ve sınırlanır (Plut. *Lyc.* 6,7. ayrıca bk. Ksen. *Lac. Cons.* IX. 1-3). Krallık kurumunun yerine Yunanistan'ın Arkaik Çağı'na tiranlık (=τύραννος) damga vurur. Tiran "bey" anlamı taşımaktadır. Analogik bir yaklaşımla diktatörle oldukça benzeşmektedir. Tiranlar büyüyen ekonomi ve zenginliğin belirli bir sınıfın elinde birikmeye başlamasıyla ortaya çıkan sınıfsal gerginliklerden faydalanarak iktidarı ele geçiren soylu zümreden kimseler olurlar. İyi bir hatip ve demagog olarak tanınırlar ve yoksul sınıfı manipüle

<sup>88</sup> Thomson, 2004; 80. Ayrıca bk. Dpn 91.

ederler. Atina'da da 630 yıllarında Atinalı bir soylu olan ve Olimpiyat oyunları galibiyetleri bulunan Kylon (=Κύλων) benzer bir teşebbüste bulunmuş, fakat başarılı olamamıştır (Aristot. *Ath. Const.* 1-6). Burada dikkat çekilmesi gereken noktalardan birisi de tiranların belirli ve sınırlı bir aristokrat zümre arasından çıkan, kişisel hırsları olan yöneticiler olmasıdır. Kendileri gibi olan diğer aristokrat sınıfının bireylerinden elde ettikleri politik güç dışında meşruluklarını dayandırabilecekleri bir kaynakları yoktur. Her ne kadar soylarını tanrılara yahut kahramanlara bağlama heveslisi oldukları görülse de bu durum sadece tirana özgü değildir, tüm aristokrat sınıfının bu konuda aynı çabayı özgürce gösterebildiklerini bilmekteyiz.

Aristokrasi sınıfı Hellen dünyası içerisinde zenginlikle ve iyi bir yaşamla ölçülendirilir. Çalışmak zorunda olmayan, hatta çalışmayı küçük düşürücü bir faaliyet olarak gören aristokrasi sınıfı, kendilerinin kökenlerini tanrısal soylarla ya da kahramanlarla ilişkilendirirler ve geçmişlerinde askeri başarılarla hâkimiyet kurmuş atalarının kahramanlık, yüreklilik gibi özelliklerini de miras aldıklarının iddiasındadırlar. Elleriinde olan boş vakitleri yeteneklerini geliştirmek, Olimpiyat Oyunları'nda yarışmak gibi aktivitelere ayırırlar ve tabii ki yönetim işlerini yürütmek bu sınıfın ayrıcalığı haline gelir. Farklı çalışma alanlarından elde ettikleri entelektüel güçlerini de artıran aristokrat sınıfının kendi aralarındaki ilişkisi de bu kanallar sayesinde alt sınıflardan farklılaşır. Hem yönetim organizasyonunu birlikte yürütmek için hem de çeşitli konular üzerine uzun uzun konuşmak, yarışmalar düzenlemek için toplandıkları, beraber içtikleri symposionlar (=Συμπόσιον) düzenlerler. Bu noktada elimizdeki verilerden Atina'nın gelişim seyrini demokrasinin doğuşuna kadar özetleyebilmek mümkündür. Atina'nın 8. yüzyıla kadar krallıkla yönetildiği düşünülmektedir. Mitsel, Theseus isimli bir kralın isminin geçtiği dönemden çok fazla bilgi edinilememektedir. Aristoteles'in sonradan tahmin edilerek tamamlanan metinlerinde Theseus'un Atina'ya düzen getirdikten sonra da Kodros'un (=Κόδρος) kral olduğu düşünülmektedir. Kodros'un soyundan gelen Medontid ailesinin arasından seçimle iş başına geçen yöneticilerin de bir dönem hüküm sürdüğü bilinmektedir (Aristot. *Ath. Const.* 7-8). Atina'da Yunanistan'ın birçok yeri gibi krallık makamı daimî kalmamıştır. Ekonomik hacimle birlikte büyüyen aristokrat sınıfı yönetim organizasyonuna dahil olmaya başlamıştır ve muhtemelen krallığın yetkileri kısıtlanmış ve krallık kurumu bazı yetkilerini aristokratlarla paylaşmak zorunda kalmış olmalıdır. Elimize ulaşan Sparta örneğinde krallık kurumunun kendisini muhafaza etmekle birlikte yanında etkin bir yaşlılar meclisiyle çalışmak zorunda olduklarını, daha sonradan meclisin sadece yaşlılardan oluşma kuralının da kalktığını biliyoruz. Atina'da 8. yüzyılın sonlarına doğru ise yönetim işleri seçimle iş başına gelen üç yüksek memura, arkhona (=ἄρχων) bırakılır. Krallık ise arkhon basileus (=ἄρχων βασιλεύς) unvanıyla din işlerini yürütmekle görevli bir memur statüsüne geriler. Aristokratik

biçim kısmi değişikliklerle beraber 600 yıllarına kadar devam eder. Bu tarihten itibaren uzun yıllara yayılan bir süreçle Atina'da sancılı değişim dönemi söz konusu olacaktır. Demokrasinin doğuşu sınırlı yönlerine rağmen bu dönemde gerçekleşir. Aslında demokrasiyle söz konusu olan aristokratik yönetim biçiminin alt ya da üst sınıf kaygısı taşımaksızın bütün Atina vatandaşlarına genişletilmesidir. Bu aşamada dramatik bir değişim söz konusu olsa da demokratik organizasyonun köleler ve kadınlar gibi gruplara yayılmadığını bilmemiz gerekmektedir. Demokratik biçimin ortaya çıkışı bir anda gerçekleşmediği gibi, sınıfsal gerginliklerin yoğunlaştığı, çatışmalara dönüştüğü bir ortamda yavaş yavaş şekillenir; aristokrat sınıfının elindeki zenginliğin sürekli artırması, geçimini çalışarak sağlayan küçük toprak sahiplerinin mülklerinin de zamanla bu sınıfın eline geçmesiyle küçük mülk sahiplerinin köleleşmesine neden olmuştur. 632 yıllarında Kylon önderliğinde başarısız bir tiranlık girişimi de bu dönemdeki sınıfsal gerginliklerden beslenir. 624 yılına doğru sınıfsal gerginlikleri ortadan kaldıracı bir amaçla Drakon (=Δράκων) kendi adıyla anılacak olan Drakon Kanunları'nı çeşitli cezaların düzenlenmesi için meydana getirmiştir (Martin, 2013; 108,109). Fakat bu kanunlar sınıfsal gerginliklere bir çözüm olamadığı için sorunlar baş göstermeye devam etmiştir. Bu soruna bir çözüm bulabilmesi umuduyla Atina aristokratları, Salamis'e başarılı bir sefer düzenlemiş olan Solon'u (=Σόλων) arkhon seçerek, sınıflar arası uzlaştırıcı kanunlar yapması için yetkilendirmiştir. Solon kanunlarında en göze çarpan değişim borçlu ve alacaklı ilişkisinin yeniden düzenlenmesi olmuştur. Vatandaşların borçlarına karşılık köleleşmesine neden olan ilişkiyi ortadan kaldırmış, devlet bütçesi üzerinden köleleşip satılmış vatandaşların satın alınarak tekrar yurtlarına dönmeleri sağlanmıştır. Solon dönemine kadarki borçlar hükümsüz sayılmış, köylüye toprakları geri verilmiş, topraksız olanlarına ise yeniden pay edilmiştir. Solon'un reformlarıyla her yurttaşın devlet işlerine katılımının önü açılmıştır fakat yine Solon kanunlarıyla saptanan dört ekonomik sınıfın alt tabakasında olan vatandaşlar yönetimin her kademesinde bulunma hakkına sahip olamamıştır. Arkhon seçilebilmenin tek yolu en zengin sınıftan olabilmekle mümkündür (Aristot. *Ath. Const.* VII. 1-3). Her bir kanunun ve devlet yönetiminin en ince ayrıntısına kadar saptanacağı bir dönem ve demokrasinin son şeklini alması ancak Kleisthenes (=Κλεισθένης) reformlarıyla mümkün olacaktır. Solon ile Kleisthenes arasındaki dönemde Atina bir tiranlık deneyimi daha yaşar. Peisistratos (=Πεισίστρατος) köylüler sayesinde, alt sınıfın desteğini almış bir tiran olarak 556-528 yılları arasında hüküm sürmüştür. Güçlü bir askeri deha ve politikacı olan Peisistratos döneminde büyük çiftliklere el konularak köylülere dağıtılmış, birçok asil aile ortadan kaldırılmış böylece aristokrasinin gücü bu dönemde oldukça azalmıştır. Bundan sonra gelen Kleisthenes döneminde güçsüz bir aristokrasi sınıfı bulunur. Kleisthenes 508 yılında ünlü demokrasi

reformlarını halk meclisine sunduğunda aristokratlar ve 508 yılında arkhon seçilmiş Isagoras (=Ἰσαγόρας) tarafından karşı çıkılır. Atinalı 700 aile ve Kleisthenes sürgüne yollanır. Ancak Atina halkının şiddetli tepkisiyle karşılaşılır ve Isagoras kendisiyle birlikte destekçileri akropole sığınarak kurtulabilirler. Sonunda Kleisthenes şehre döndüğünde anayasal reform gerçekleştirilir. Kanunlar tarafından güvence altına alınan hak ve sorumluluklar düzenlenir.<sup>89</sup> Ünlü Ostrakismos yasası da kendisi tarafından oluşturulmuştur.<sup>90</sup> Alt sınıfların devlet yönetimine katılımlarında fark gözetilmez, yurttaşlık kuralları belirlenir ve demokratik kurumların tabana kadar yayılması sağlanır. Nitekim Kleisthenes'le son şeklini alan demokrasi kurumu çok daha uzun sürece yayılan ve yavaş yavaş kazanılan sınıf mücadelesinin ürünüdür. Bu yöntemin gelişim aşamalarına baktığımızda toplumun yönetim organizasyonuna, toplumsal dinamiklere dair kendi öz kaynaklarından yola çıkarak çalışma içerisine girdiklerini görmekteyiz. Yunanistan şehir devletleri biçiminde örgütlü, siyasi birliği bulunmayan bir yapıdadır. Verimli olmayan arazi şartlarında derin siyasi krizlere, toplumsal hareketlere açık bir yapıdadır. Bu problemin çözümü için siyasetin karmaşıklaşması ise kaçınılmazdır. İşte bu süreç toplum içerisinden ahlak ve toplum üzerine aforizmalar biçiminde fikir beyan eden öğütçülerin, yedi bilgelerin doğmasına neden olur. Yedi bilgelerin varlık ve evren problemleriyle ilgilendikleri görülmemektedir fakat, ahlak ve toplum üzerine olan düşünsel çabaları felsefenin doğuşu için uygun zemini oluşturur, benzer bir çabanın varlık problemi üzerine de yürütülmesi sadece an meselesi olacaktır. Yedi bilgelerin kim olduklarına dair bilgiler değişkenlik gösterse bile yukarıda da söz ettiğimiz Solon bu isimlerin arasında geçmektedir. 6. ve 5. yüzyıla damgasını vuracak başka bir gelişme Anadolu'nun batı kıyılarında yaşanır. Tarihte ilk defa mitos temelli düşünme yerini kuramsal düşünceye bırakacaktır. Anadolulu bilgiler doğu toplumlarının büyü temelli ve mitos yollu düşünceden ayrılamayacak kadar iç içe geçmiş gelişmiş teknik bilgisinden büyü ve mitos temizlemeye yönelik ilk adımları atacaktırlar. İnsan düşüncesi tek yönlülükten kurtularak evrene ve kendi varlığına dair probleme kendi öz kaynaklarından yola çıkarak çözüm arayacaktır. Mitosun ise bu yeni kaynağın içerisinde kendisine yer edinebilmek için yeni yollar keşfetmesi kaçınılmaz görünmektedir.

### 1.3.1 Olympos Depremi

Hellen dininin kaynakları arasında kuşkusuz antik Hellen dünyasının yakından tanıdığı Homeros destanları ve Hesiodos'un (=Ἡσίοδος) kozmogoni içerikli Theogonia'sı ile *İşler ve*

<sup>89</sup> Peisistratos'tan itibaren yaşanan süreç için bk. Aristot. *Ath. Const.* ve. Mansel, 2011; 193-195, 201-205.

<sup>90</sup> Politik olarak güçlendiği ve tiranlık girişiminde bulunabilme tehlikesi taşıdığı düşünülen kişiler arasında en çok oyu alan kişi 10 yıllığına şehir dışına sürgüne yollanırdı.

*Günler* adlı eserleri başı çekmektedir. Nitekim Hellen dünyasının arkaik döneminden kalma olan bu eserlerin, Hellen dünyasının doğu kültürleriyle olan etkileşiminden izler taşıdığı görülmektedir. Toplumların benzer bir kozmogoniye ilk iki bölümde de gördüğümüz gibi ortaya çıkarması benzer koşullar altında mümkündür.<sup>91</sup> Büyü ve ritüel birbirine benzer amaçlarla icra edilir. Toplumların aralarındaki temaslarında dinin de etkin olduğu, alışverişin dinden bağımsız düşünülemeyeceği de görülmektedir. Hatta araştırmalar ilk filozof olarak bilinen Thales'in (=Θαλῆς) kozmogonisiyle Mezopotamya kozmogonisinin benzerliğine dikkat çekmektedir.<sup>92</sup> Bir örnek verelim; Aiskhylos'un (=Αἰσχύλος) *Thebai'ye Karşı Yediler* eserinde de işlenen

<sup>91</sup> Hellenler'in dünyayı çevreleyen Okeanos anlatısının doğulu benzerleriyle alışverişine odaklanan çalışmalar için bk. Kirk ve Raven, 1957; 10-13 v.d. ayrıca Hesiodos ile Mezopotamya anlatılarının yakın ilişkisi için bk. Cornford, 1967; 95 v.d. ayrıca bu kaynak ritüel uygulamanın, mitsel olayların tekrarı niteliği taşıdığı fikrine de kaynaklık etmektedir. Babil yeni yıl kutlamalarının yeni yılın yaratımı olduğunu, tanrı kralın ise mitsel düzenin yaratıcısı olduğu fikrinden yola çıkarak Hesiodos mitlerinin de bir zamanlar bu türden ritüel uygulamalardan arta kalan anlatılar olduğunu ortaya koymaktadır. Krş. Thomson, 1997; 153-168. Yukarıda da değindiğimiz üzere ritüel uygulamanın içeriği mitolojik anlatımın dramatik bir taklidi biçimindedir. Ritüeldeki uygulamaların "oyunların" neden yapıldığına dair bilgi kuşaklar boyunca unutulunca, ritüel uygulamanın anlamına dair mitolojik edebiyattan bir yanıt arama çalışmaları da yapıldığı görülmektedir. Bu türden ritüel uygulamaların neden yapıldığını anlatan, yanında ilgili mitolojik anlatının da sunulduğu eski Mezopotamya metinleri bulunmuştur. Bununla ilgili literatür için bk. Livingstone, 1986. Yakın tarihli 19. ve 20. yüzyıl köy oyunları ya da seyirlik oyunlarında da çeşitli antik ritüel izler bulunmaktadır. Bu oyunların neden oynandığına dair sorulara verilen cevaplar ise "ata geleneği" çerçevesinde kalmaktadır. Oyunun kökensel anlamı unutulmuştur. Örneğin; Tammuz Mısır'ın Osiris inancına eşdeğer Sümer tanrısıdır. Bereket ile ilgili ölüm ve diriliş temalı kültlerde adı sıkça geçmektedir. Tammuz'da Persephone gibi yılın altı ayını yer altında ölü olarak geçirir. Yeryüzüne döndüğünde eşi İnanna ile tekrar birleşerek doğanın yeniden canlanmasını sağlar. Yukarıdaki taklit ilkesini hatırlayacak olursak eğer, Sümerler'in bu anlatıyı dramatize ettiği açıktır. Langdon, 1914; 1-41. Sümer tanrısının bu anlatısından habersiz biçimde 1930'lu yıllarda dahi dramatize ediliyor olması onu ilginç kılan esas noktadır. Frankfort, Tammuz draması olarak gördüğü oyunu anlatır; Irak Kürdistan'ında bir köyde gerçekleşen yağmur yağdırma oyununda biri kadın biri erkek olmak üzere iki oyuncu vardır. Kadın tamamen yüzü kapalı, karalar giyinmiştir, uzuvlarında bilezikler vardır. Erkek olanı başına sivri bir sepet geçirmiş, elinde bir sopayla birlikte beline bağlı zil vardır. Bu iki oyuncu önce karşılıklı olarak bir süre dans ederler. Sonrasında erkek kendini yere atar, kadın olan bunu görünce dövünür, üzülür saçlarını toprağa sürter, yerde yatan eşinin etrafında dans ederek döner. Seyircilere eşinin öldüğünü kanıtlamak istercesine yerde yatan eşinin kollarını ayaklarını havaya kaldırıp bırakır, yere düşüşünü gösterir. Bunu gören seyircilerden birisi evden bir kova su almaya gider ve döndüğünde bunu yerde yatan adamın üzerine serper. Böylece adam canlanmıştır, dans etmeye devam ederlerken arada sırada ayakta cinsel birleşme taklidi de yaparlar. Sonra kadın ve adam sopayı at gibi kullanıp kişneyerek belli olmayan bir yere giderler. Bu süre içerisinde seyirciler, oyuncular oyunu bitirip oyun alanından ayrılmadan önce eğer onlara yiyecek vermezlerse başlarına uğursuzluk ve bereketsizlik geleceğine inanırlar. Açıkça görülebileceği gibi bu yağmur yağdırma töreni içindeki oyuncular İnanna ve Tammuz'dur. Tammuz ölü bir şekilde yerde yatar ve yer altında geçirdiği dönemi sembolize eder ve onun tekrar canlandırılmasına yardımcı olmak için ritüel uygulama "su serpmesi" gereklidir. İnanna ise onu bekleyen eşidir, uyandığında cinsel birleşme gerçekleşir yeryüzüne tekrar bereket gelir. Fakat eğer onların verdiği bereket sunusuz bırakılacak olursa bu durum tanrıları kızdıracaktır. Bu görüntüye ve açıklığa rağmen bu oyunu oynayanlar oyunun, dramın kökeninden, tanrılarla olan ilişkisinden haberleri yok gibidir. Bk. Frankfort, 1934; 137-145.

<sup>92</sup> Thales'in doğuda bulunduğu ve orada bulunmasının düşünce yaşamını şekillendirdiği konusunda kaynaklar ortaklaşır. Bk. Diog. Laert. I. 24,25. ve Burnet, 1908; 40; Kirk ve Raven, 1957; 76,77. Thales'in doğu ilmine ve mitlerine hakimiyeti göz önüne alındığında, her şeyin birlik halinde bulunduğu temel ilke düşüncesini geliştirmesi ve o ilkeyi de su olarak belirlemesinin mitolojik arka planı da ilgi çekicidir. Hatırlayacak olursak mitlerin temelinde her şeyin bir arada olduğu kaotik bir dönemden bahsedilir ve ilk kutsal evliliğin yaşanması sonucu bütün tanrılar ve diğer şeyler var edilmiştir. Birlik fikrinin Thales düşüncesinde olduğu da açıktır. Yalnız bunun kökenine suyun konması çok daha dikkat çekicidir. Thales'in kendi su düşüncesini Mısır ve Mezopotamya kozmogonisindeki yeryüzünün su üzerinde yüzdüğü düşüncesinden geliştirmesi üzerine getirilen açıklamalar için bk. Kirk ve Raven, 1957; 90-93 v.d. Suyun Mısır ve Mezopotamya'da canlandırıcı hayat verici öz olması, her şeyden önce belirlenmesi, dünyanın etrafını kaplayan ırmak anlatıları için bk. Jacobsen v.d, 1959; 59,184-185.

anlatıya göre, Oidipus (=Οἰδίπους) yakalandığı trajik lanet sonucu kendi gözlerini kör ettikten sonra yedi kapılı şehir Thebai'den kovulur. Kolonos'a gelen Oidipus, oğulları olan Polyneikes (=Πολυνεΐκης) ve Eteokles'e (=Ἑτεοκλῆς) bir lanet yöneltmiştir. Lanet, Oidipus'un oğullarının Oidipus'un mirası Thebai'yi kılıç zoruyla paylaşmak zorunda kalmalarıdır. Eteokles kardeşi Polyneikes'i şehirden kovar böylece Polyneikes Sikyon kralı Adrastos'un (=Ἀδραστος) yanına sığınır. Adrastos Polyneikes'i şehri ele geçirmesi için teşvik eder ve destek olur. Adrastos ve Polyneikes'le birlikte olan yedi kahramanın, Thebai şehrinin yedi kapısına konuşlanıp şehri ele geçirme niyetleri vardır (Aiskh. *Theb.*). Hikâyenin tarihsel bir olgu olup olmadığı konusunda çalışmalar yapılmış, her ne kadar şehrin Bronz Çağı'na ilişkin kanıtlarında yıkımın izleri görülse bile Thebai'nin Bronz Çağı'nda yedi kapısının olmasının mümkün olmadığı ve bu anlatının da tarihsel gerçekliği olmadığı sonucuna varılmıştır (Schachter, 1967; 1-10). Bahsi geçen yedi kahramanın isimlerinin net olmadığı ve uydurma olma olasılığının yüksek olduğu düşünülmüştür. Bu durum karşısında Ernst Howal yedi kahramanın aslında cehennemden gelme yedi kötü ruhu temsil ettiği iddiasında bulunmuştur. Nitekim Howal'ın ortaya attığı bu iddianın sonrasında ortaya çıkan Akad metinlerinden birisinde öbür dünyadan gelme yedi şeytani kahramanın insanlığı yok etmek için savaşa tutuldukları anlatılır (Bottero ve Kramer, 2019; 781-835). Yedilerin yer aldığı bir başka bir Mezopotamya metninde ise bahsi geçen kahramanların karşısında insanüstü güçlere sahip bir başka yedi kahramanın onlara üstün geleceği inancı bulunur ve ikiz olan bir çiftin birbiriyle çarpışması anlatılır (Burkert, 2017; 158). Aiskhylos'un metnindeki gibi iki kardeşin birbiriyle çarpışması ve birbirlerini öldürmek zorunda kalmaları, neredeyse aynı ifadelerle yedi kahramandan söz edilmesi, aslında bu iki ayrı hikâyenin göz ardı edilemeyecek kadar birbirine benzediğini göstermektedir.

Mitosun farklı kültürlerin içerisinde yeniden düzenlenerek yeni anlatımlarla karşımıza çıkmasının benzer örneklerine ileride biraz daha değineceğiz. Yalnız daha Klasik Çağ'da Herodotos Hellen mitlerinin doğu kökenli olabileceğini belirtir.<sup>93</sup> Eğer Yunanistan'daki mitosun doğu kökenine dair yaklaşım doğruysa, mitosun Yunanistan'da yoğun bir eleştiri dönemine girmesinin ve sonunda da doğaya ve fizik yasalarına yönelen kozmogoni çalışmalarına başlanmış olmasının nedeni Hellenler'in toplumsal dönüşümünde aranmalıdır. Buna zıt doğu kültürleri de benzer anlatılara sahip olmalarına rağmen çok daha farklı eleştirel dönemler yaşamışlardır; MÖ 1353-1336 arasında Mısır'ın Akhenaton ya da IV. Amenhotep adıyla bilinen firavunun tek tanrılı Aten dini ve Yahudilik inancı gibi cesur yeni inanç sistemleri

<sup>93</sup> Hdt. II. 48'de Dionysos inancının Fenike kökenine dair açıklamalarla beraber 50. bölümde hemen bütün tanrı isimlerinin Mısır kökenli olduğu ifade edilmektedir. Ayrıca İsis ve Osiris'in Dionysos inancına eş olduğunu bildirilir (Hdt. II. 42).

ortaya attığı görülür. Kojin Karatani'ye göre; Mısır ve Mezopotamya'nın bu yaklaşımının temelinde toplumun klan temelli örgütlenmesinin zor yolu ile birleşmesi, monarşilerin ortaya çıkmasıyla ilişkilidir. Hellen demokrasinin parçalı, ufak, merkezi olmayan güçlerinin birleşme sürecinde ise klan yapılarının uzlaşma yönetimi ortaya çıkacaktır. Doğuda siyasi devler haline gelen devletler din alanında da tekelleşme yaratmakta, çeşitli tanrılara sahip klanları tek bir devletin, monarşik bir tanrı kralın etrafında birleştirmektedir. Bu yolla tanrı fikrini de devlet otoritesiyle birlikte “aşkın” noktaya taşımaktadır.<sup>94</sup> Doğal olarak rahipler ve tanrı-kral olarak hükümdar da tanrısal aşkınlığın yetkesini kendi toplumu üzerinde kullanır. Tanrısal aşkınlığın

---

<sup>94</sup> Bu noktada biraz ileride değineceğimiz salt Karatani'nin açıklamaları yeterli değildir. Lakin Homeros ve Hesiodos anlatıları üzerinden geliştirilen yorumlar ortaklaşıyor gibi görünse de Hellenler'de iktidarın tekelleşmesinin önünün nasıl kesildiğine dair kesin kanıtlardan yoksun görünmekteyiz. Gernet'e göre Yakın Doğu'nun anlatılarında tanrılarla insanlara farklı gözle bakılmayan bir dönemde, tanrılarla insanlar aynı sofrada oturabilirdi. Doğu toplumlarında yukarıda uzun uzun incelediğimiz gibi tanrı yeryüzünde insan faaliyetlerine olabildiğince yakın, özellikle de krallarla yakın ilişkiler kurabilir görünmektedir. Gernet'e göre tanrılarla insanların bu türden yakın ilişkisi Hellenler'in köy yaşantısı çerçevesinde sürdürülmekteydi. Gernet, 1981; 15 v.d. Kutsalın insan yaşamıyla çok daha sıkı biçimde iç içe geçtiği başka bir din yaşantısını daha ileride göreceğiz fakat, mistik ya da gizemci türden, bireysel kurtuluş ve cennet vaadine dayalı bir din olarak Dionysos inancının daha çok toplumda alt tabakalarda kendisine yer edindiğini ve resmi olarak kent içerisinde tapınımının çok daha geç dönemlerde sancılı bir süreç sonunda kabul edildiğini bilmekteyiz. Hatta kimi antikçağ yazarlarına göre akıl dışı ve sapkın, ölçsüz bir din yaşantısı gibi görülür. Dionysos'un yeryüzüyle yakın ilişkili olduğunu, yeryüzünde ani patlamalarla belirebildiğini ve çılgınca ritüeller sırasında müritlerinin tanrıyı hissedebildiği aktarılır. Hellen aristokratlarının dinsel yaşam biçiminde sapkınlık olarak görülen bu inanç yerini Homeros anlatılarındaki insanlarla tanrıların birbirinden kesin çizgilerle ayrıldığı ölçülü bir din yaşantısına bırakmıştır. Ölümlülük ve ölümsüzlük arasında keskin fark vardır, doğudaki gibi sürekli bir içkinlikle ölüm yaşamla bir tutuluyor gibi görünmemektedir ve tabii ki doğu toplumlarında tanrıların ölmesi de tekrar doğması da normal karşılanmaktaydı. Vernant da Yunanistan'da gizemci din yaşantısının parçalanışının Hellen toplumunda ilk kırılmayı yarattığını savunur. Ölüler dünyası ve yaşayanların dünyası, tanrılar ve insanlar dünyası birbirinden ayrılmıştır. İnsan yaşamı tanrı yaşamından ayrılmaya başladığı zaman, insanların yönetim organizasyonunda da bir tür bunalım döneminin yaşanmasına neden olmuştur, yeryüzünün yönetimi gökyüzünden bağımsızlık kazanır; bkz. Vernant, 2013; 39,40. Homeros anlatılarındaki tanrı soylu kahramanları ve savaş sırasında yardım gören kahramanları bilmekteyiz, bu bilgi yukarıda söylediklerimizle bir çelişki yaratıyor gibi görünse de tam aksine bu süreci destekleyicidir. Yunan kahramanları tanrı soylu olmalarına rağmen toplumsal statüleri tek başına tanrı soylu olmalarıyla ilişkili görünmemektedir. Statünün kazanılması gerekmektedir. Paris savaşta başarısız olduğu için küçümsenmekteydi. Akhilleus Agamemnon'a karşı çıkabilmekteydi. Atina'nın krallık efsanelerinde de krallık kurumu toplumsal değerlerin toplamının üzerinde bir konuma sahip değildir. Taht kavgaları sürekli güç bölünmeleri yaşatır. Tanrılardan olma farklı soylar iktidarı bölüşürler (bu yönüyle Yunanistan'ın parçalı yapısıyla da uyumlu görünmektedir, iktidar hiçbir zaman tekelleşmez tanrı soyları ve hatta tanrılar da bu yönüyle iktidar savaşını sürekli bir biçimde sürdürürler. Troia Savaşı'nda Zeus'un bile dahil olmasına rağmen tanrılar bazı soyları muzaffer edebilmek için birbirleriyle çatışabilirler). Pandion başka tanrı soylu bir aile olan Metionidler tarafından Atina'dan sürgün edilir ve kaçmak zorunda kalır. Kaçtığı Megara'da krallık kendisine verilir. Orada dört çocuğu olur ve büyüdüklerinde onlarda Atina'ya dönerek Metion ailesini sürgüne yollarlar ve yönetimi dörde bölerler; Apollod. Bibl. III. 15.5-6. Homeros'tan öğrenildiği üzere (Il. XVI. 430-455) Zeus'un oğlu Sarpedon tehlikeye düşünce Zeus'un onu kurtarmasını engelleyen Hera olmuştur. Görüldüğü üzere Zeus bile, oğlu üzerinde dahi mutlak irade gösterebiliyor olmaktan uzaktır. Tanrılar insanlara ancak soyluların avama baktığı gibi bakarlar ve onlara acırlar, belirli bir grubu karşılıksız gözetmezler; Bellah, 2017; 381. Vernant'a göre tekrar Mikence'de *wanax* sözcüğünden kalma *anax* kral için kullanılmaktaydı İlyada'da Agamemnon için kullanılan bu terimden daha çok ise *basileus* adlandırmasının kullanıldığı görülür. *Basileus* kraldan farklıdır, önder anlamına gelmekteydi ve bütün tanrı soylu kahramanlar için bu hitap şekli de oldukça olağan görülmekteydi. Nitekim Homeros geleneğinden sonra *anax* kullanımının kalktığını yerine *basileus*'un tercih edildiğini görmekteyiz. Vernant bu dönemin sonunda Hellen toplumunu *anax*'ın ortadan kalktığı, toplumsal sınıfların birbiriyle çatışkı içerisinde kaldığı bir toplum olarak sunar. Öyle ki *basileus* hitabı, politik gücü olmayan rahipler için bile kullanılan bir unvanken, toplumun tümünü kapsayıcı bir niteliği olduğunu söylemek yanlış olacaktır. Bu konuda ayrıntılı bilgi için bk. Vernant, 2013; 39-44. ve Bellah, 2017; 382-389.

kendisinin simgesel dışavurumu haline gelir. Yunanistan'daki farklılığın temelinde yeni siyaset mekanizması bulunmaktadır. Karatani'ye göre; Hellen anakarasında, Atina'da demokrasinin doğuşu Anadolu kent devlerinden izonomi yönetiminin taşınmasının sonucu gerçekleşmiştir. Herodotos'a göre batı Anadolu'nun izonomi yönetimi, demokrasiye yakın bir kavramdır.<sup>95</sup> Fakat Karatani'ye göre Anadolu kent devletleri anakaradaki gibi klan temelli bir toplum yapısına hiçbir zaman sahip olmamışlardır. İzonomi (=ἰσονομία), batı Anadolu özelinde kozmopolit bir göç dalgası sonucu ortaya çıkan, klan temelini terk etmiş toplumun uzlaşma alanıdır. Hükmetme yapısının dahil olmadığı eşitlikçi bir toplum yapısı olarak izonomi sistemi sonradan Mora'ya taşınır. İzonominin, vatandaşların tümünün ya da klan yapılarının ortaklaşa hükmetmesine dayalı bir sistem olarak Atina'da tekrar ortaya çıkmasıyla demokrasinin doğduğu ifade edilebilir (Karatani, 2019; 25-36). Yunanistan'ın aşkınlaşmamış kent devlet kavramı içerisindeki klan temelli uzlaşmaya dayalı demokratik yapısının çok tanrılı sistemi muhafaza etme eğilimi, doğu toplumlarına göre daha yüksektir. Tanrısal güçler, doğanın devingenliğinden sorumlu güçler olmanın ötesinde sürekli birbirleriyle çekişme içerisinde olan, aşkınlaşmayan siyasi bir mekanizma gibi görünmektedirler. Zeus nasıl diğer tanrılarla bir pazarlık içerisinde yönetimi bölüşüyorsa Akha komutanları da dünyayı öyle paylaşırlar ve hizmetleri ölçütünde ödüllendirilirler (Thomson, 1997; 161). Tanrıların çeşitli Miken boylarının koruyucu güçleri biçiminde ortaya çıktığı, birbirleriyle çatışmalara girdikleri Homeros anlatıları, yukarıda bahsettiğimiz doğunun devlet ve tanrı fikrinde aşkınlaşma aşamasının neden Hellenler'de yaşanmamış olduğuna dair ipuçlarını da barındırır. Bu noktada dikkatlerden kaçmaması gereken, dipnotta da değindiğimiz gibi Hellen toplumunda önderlerin ve tanrı çocuklarının dahi gösterdikleri yararlılıklar ölçüğünde ödüllendirilmesi, haklarının teslim ediliyor olmasıdır. Daha önce gördüğümüz gibi göksel, tanrısal devinimler bir kere de yeryüzünde yaşanır, yeryüzünde yaşananlar ve tanrısal düzlemde yaşananlar birbiriyle iç içe geçmektedir.<sup>96</sup> Hellenler arasında birbirine hüküm geçirebilen boylar olmamıştır. Bu nedenle

<sup>95</sup> Dmitriev, 2015; 66. Dmitriev, Herodotos metinlerinde geçen Pers sarayında gerçekleşen demokrasi tartışması bk. Hdt. III. 80-84. üzerinden izonomi kavramını açar; demokrasi izonomi kavramını kapsamakla birlikte izonomi sosyal ve yasal eşitliği kapsarken siyasi eşitlik sadece demokrasiye özeldir. Herodotos metninde ise Otaes izonomiyi tanımlar; “Buna karşılık halk idaresi, en başta adı güzel, İzonomi, yasalar karşısında eşitlik.”

<sup>96</sup> Cornford (1912; 118-123), Bu iki dünyanın iç içeliğinin Hellenler'de zayıflama nedenlerine odaklanır. Hellenler'de doğu anlatılarının izleri okunsa bile Hesiodos'ta evren ve tanrı yaratım sürecinin mistisizmden koptuğunu düşünmektedir ve bu sürecin felsefeye zemin hazırladığını iler sürer (bu konu hakkında ayrıca bk. Jaeger, 2016; 28,39). Cornford, *Moirai* kavramı üzerinden de açıklamalar geliştirir. *Moiralar* tanrıların dahi aşamayacağı, evrendeki her şeyi belirli sınırlar içerisinde tutan ve hakları dağıtan Homeros öncesi tanrısal figürleridir. İnsan tanrı olamayacağı gibi tanrı da insan olamaz. Eğer bu sınır geçilmeye kalkılırsa sınırı geçeni cezalandırmak üzere ölçü özdeşleşen tanrısal figürler olan *Erinyes* (=Ἐρινύες) peşlerine düşecektir. Nitekim Hellen ölçülülüğü bu kavramlarla beraber daha anlaşılabilir olur. İnsan kendini bilmeli, ölçülü ve sınırları dahilinde hareket etmelidir. Böyle bir dünya görüşü için mistik, sınırların olmadığı doğru din yaşantısının korkunçluğu yeterince açıktır. Herakleitos şöyle demektedir *The Derveni Papyrus*, IV. 5-9; “Güneş doğayla uyumlu bir şekilde, “bir ayak genişliğindedir” bu büyüklüğü aşamaz. Zira kendi sınırlarını aşarsa, *Erinyesler* onu ortaya çıkaracaktır.”

süreç hiçbir zaman monarşik aşamaya evrilmemiştir. Hellen boylarının da makro boyutta siyasi bir dev olamaması, birbirlerine üstünlük sağlayamayan birçok kent devleti biçiminde ve şehir içerisindeki klanların da izonomi çerçevesinde bir araya gelmeleri, tanrısal düzlemi de benzer biçimde güçsüzleştirir, tanrısal düzlemde aşkın noktada bulunmaz. Zeus dahi bir anlaşma çerçevesinde diğer tanrılara paylarını vermek zorundadır. Öyle ki her tanrı kendi sözünün

---

Güneş dahi kendi sınırlarını aşamamaktadır. Hellen toplumunda her şey sınırlar içerisinde ve bu sınırlar özelinde hareket edebilirler. Böylece öte dünya bu dünyadan, tanrılar dünyası insan dünyasından, toplumsal ilişkiler, tanrısal yönetim ilişkisinden kopacaktır, sınırlarını aşamayacaklardır. İleride göreceğimiz gibi böyle bir topluma giriş yapan mistik din yaşantısı çarpıcı olacaktır ve tragedya sanatını ortaya çıkaracaktır. Cornford bu karşılaştırmaları Enuma Eliş ve Hesiodos üzerinden yapar. Artık doğunun mitleri de Hesiodos’la dönüşmüştür, evrenin varlık nedenine dair açıklama sunan mitler Hesiodos metinlerinde anlaşılmaz olmuştur. Bu anlatılar daha sonra Anaksimandros felsefesinde kuramsal bir biçimde yeniden ele alınmıştır. Konuya dair Thomson’un sözleri açıklayıcıdır: “Hesiodos’ta Zeus ile Typhon arasındaki dövüş, yaratılışla tüm bağıni yitirmiştir; aynı şekilde Gökyüzü ile Yeryüzü arasındaki çatışma, ilk kozmik önemi anlaşılamayacak bir biçimde betimlenmektedir. Her ikisi de halk masallarından birazcık fazla bir şeydir artık. - Söz konusu tanrılardan çoğunluğu, doğrusu hiç de kutsal kişiler değil doğal görüngülerin adlarıdır. Maddi evrenin özellikleri, kendi başlarına ne iseler o yönden tanınmaktadır artık.” Thomson (1997; 169,170), Hellen düşüncesinin bu yönüyle açıklayıcı görünse bile dikkatli okuyucuların farkına vardığı bir eksikliğin olduğunu düşünmekteyiz. Eğer tanrısal düzlem insan yaşantısını sürekli etkiliyor ise ve iç içeyse, Miken döneminin ya da Homeros anlatılarındaki toplumun kralları ve toplumunun kendisi, metinde bahsedildiği üzere tanrısal güçler gibi örgütleniyor ve onlara benziyorsa, güçleri ve güçsüzlüklerinin bu kadar benzeştiği bir toplum, bu ayrımı yapmayı nasıl başarmıştır sorusunun açıklamasının ise sadece *Moira* kavramı ya da Yunanistan’da tanrısal düzlemin güçsüzlüğü üzerinden gerçekleştirilmesi yeterli olmayacaktır. Bu noktada tekrarlamak gerekir ki Miken toplumu da ölçülü bir yaşantı içerisinde. Krallar gösterdikleri askeri yararlılık ölçüsünde değerlidir ve ödüllendirilir. Zeus dahi diğer tanrıların *moira* kavramı ışığında hakkını gözetmelidir. Tanrı doğumluluk sonsuz hak sağlamaz, kral olmak sözünü geçirebilen olmayı garantilemez. Hera ile Zeus sık sık birbiriyle çatışır, Agamemnon’la Akhilleus çatışabilir. İşte bu noktadan sonra artık Marx üzerinden okuma gerçekleştirilmek zorundadır. Eğer tanrı kral olamıyorsa ve yargılanabiliyorsa, toplumsal güçler tanrısal düzlemde etkilenerek dengeli saflarda karşı karşıya geliyorsa, yönetim organizasyonunda yaşanacak bir paylaşım savaşı kaçınılmaz olacaktır. Paylaşım savaşının varacağı nokta da en nihayetinde yukarıda değinilen nedenlerden ötürü birbirleriyle bağları zaten zayıf olan bu iki dünyanın tamamen birbirinden ayrılmasının nedeni olacaktır. İyi ve kötü, doğru ve yanlış bir yönetimin kıstası nedir? Hesiodos (*Erg.* 261-264) doğulu kralların aksine kralın iyi ve kötü olabileceğini de bildirir; “Ne yazık ki bütün halk çeker cezasını kötü karar veren yolsuz kralların. Bunları görün de yargılayın, ey krallar, siz ki hep rüşvet yer, haksızlık edersiniz”; (*Erg.* 213-215): “Ama sen Perses, doğruluktan yana ol, aşırılığa kapırmama kendini. Biz zavallılara gelmez aşırılık.” *Anax*’ın böylece *basileus*’a dönüşümünü de yetki kaybına uğramasını da sınıf savaşımında görmek zorundayız. Artık iki dünyanın birbirinden ayrılması an meselesidir. Sınıflar arası gerginlikle doğrudan ilişkili bir süreç sonunda kültür, askerlik, yönetim organizasyonu da kamuya açılacaktır. Nitekim tek elde toplanamayan yönetim organizasyonunun bunalıma girmesinin, sınıf savaşımıyla demokrasiye dönüşme aşamasının ve Solon’un ahlak ve toplumsal uzlaşma üzerine olan düşünsel etkinliğinin tarihsel bir zorunluluk olduğu da açıklığa kavuşur. Kültür hayatının kamuya özgürce açılmasıyla yeni siyaset mekanizmasının kavramları kültür yaşamına da etki edecektir. Yeni siyasi yaşamla beraber, tanrısal dünya ile kent devlet yaşamının arasındaki çelişki de gözden kaçmayacaktır, bu konuya Ksenophanes düşüncesinde tekrar değineceğiz. Sınıflar çatışması kavramı ve Solon’un sınıflar arasındaki denge politikası da Miletos okulunda gözden kaçmayacak şekilde doğal süreçlere uyarlanacaktır. Anaksimandros ve Thales doğal süreçleri denge içerisinde yorumlar, Herakleitos iki zıt gücün zorunlu birlikteliğinin ürünü olan doğal denge düşüncesini geliştirir. Miletos düşüncesi iki kutuplu güçler arasında devinir; görünmeyen-görünen, değişen-değişmeyen Parmenides’le de birlikte varlık olan, olmayan, tanrısal olanla insani olanın yolu gibi. Tabii ki tüm bu düşünsel etkinlikler kamuya açık agorada gerçekleştirilir, siyasetteki doğrulama yanlışlama mekanizması, özgürce felsefi düşünce içerisine de sızar. Stalin (1992; 8,9)’de şöyle demektedir; “Diyalektik, Yunanca’da konuşmak, tartışmak anlamına gelen "διαλέγω" sözcüğünden gelir. Eski çağda diyalektik, hasmın argümanındaki çelişmeleri ortaya çıkarıp, bu çelişmeleri aşarak doğruya ulaşma sanatıydı. Eski çağda, düşüncedeki çelişmelerin ortaya çıkarılmasının ve karşıt fikirlerin çatışmasının, doğruyu bulmanın en iyi yolu olduğunu düşünen filozoflar vardı. Sonradan doğa görüngülerine genişletilen bu diyalektik düşünme tarzı, doğa görüngülerini sürekli hareket ve değişiklik içinde, doğanın gelişmesini de içindeki çelişmelerin gelişmesinin sonucu, doğadaki karşıt güçlerin birbirlerini karşılıklı etkilemesinin sonucu olarak gören, doğayı bilmenin diyalektik yöntemi halini aldı.”

geçtiği bir alanda hüküm sürme hakkına sahiptir. Aynı zamanda derinleşen siyasi krizler, toplumu bir arada tutabilmek için uygulanan çaba, devlet organizasyonunun güçsüzleşen, aşkınlaşamayan tanrıların iradesine geçmesini engellediği gibi problemin çözümünde de insan aklının, tanrısal iradenin önüne geçmesine neden olur. Yedi bilgelerin ahlak ve toplumsal ilişkilere yönelik aforizmalarının altındaki derin düşünsel çaba, sınıflar savaşımı sonunda yönetimden el çeken tanrıların yerini doldurmaya yönelik bir çaba biçimini alır, arkaik dönemden klasik döneme kadar yaşanan kesintisiz değişimi ortaya koyar. Demokrasi hamleleriyle siyasete dair düşünsel çaba tabana yayıldıkça, Homeros'un arkaik anlatılarındaki tanrıların hayatlarının ve siyasetlerinin ahlaki yapısıyla, demokratik kurumların, siyaset ve hukuk kavramlarının geliştiği dönemin başlarına doğru yaşayan Hellenler'in ahlak çelişkisi kaçınılmaz olmaktadır.<sup>97</sup> Hellen ölçülülüğü, denge kurabilme çabası Hellen yaşantısının her bir noktasına dahil olur. Siyasi güçler, evreni yaratan güçler, felsefi kavramlar denge kavramından nasibini alır. Siyasi yaşamın karşıt güçler arasındaki denge politikası, eşitlikçi yapısı felsefi düşüncede de etkili olur (Vernant, 2017; 116-119).

Bu koşullar altında ismi yedi bilgiler arasında geçen fakat yedi bilgelerin<sup>98</sup> genelinden ayrılarak evren ve varlık problemine yönelen Miletos'lu Thales, Miletos Okulu'nun ilk üyesi ve felsefi düşünceyi başlatan isim olarak kabul edilir. Thales'ten sonra Anaksimandros ve Anaksimenes tarafından şeylerin maddi kaynağına yönelik üretilen farklı fikirlerle okul genişlemiştir. Miletos Okulu'nda geliştirilen fikirlerin mitos düşüncesine yakınlığı tartışılır olmakla birlikte, şeylerin kökenine, başlangıç ya da ilk anlamına gelen *arkhe*'ye (=ἀρχή) dair ortaya atılan fikirler, mitosun inanç ve ritüel karakterinden soyunmasıyla ayrılır. Miletoslular şeylerin tanrısal kökenine dair eleştirel fikirlerini de sunmakla beraber, doğanın nedenselliğini maddi temellendirmelerle açıklama girişimlerinde bulunmuşlar,<sup>99</sup> gözlemlerini de fikirlerini

<sup>97</sup> Plutarkhos'tan öğrenildiği üzere tanrı Apollon, Pythia kahininin bedeni üzerinden konuşur. Bu yönüyle tanrının rahipleri aracılığıyla konuşabiliyor olduğunu varsayabiliriz. Bu durumda yukarıdaki bölümde takip ettiğimiz düşüncedeki gibi büyü kullanımının, ritüel sırların rahip sınıfının elinde tekelleşmesine de örnek oluşturabildiği görülmektedir. Aynı zamanda bu metin içerisinde (Plut. Mor. 396c-397a) tanrıdan gelen kehanetin estetik ve şiirsel yönü sorgulanır, Homeros ve Hesiodos üzerinden tartışma yürütülür. Felsefi ve ciddi metinlerle olan ilişkisine değinilir. Tanrı sözleri üzerine çeşitli türden eleştirilerin yürütülebildiğini, tanrısal olanın çeşitli yönlerinin ele alınabildiğini anlamaktayız. Nietzsche de (2019b; 103). felsefenin mitsel geçmişi hakkında konuşur ve Hellenler'in siyasi dehalarıyla tanrısal hak ve sorumlulukları yerli yerine yerleştirmelerini sağladığını söyler. Nietzsche'ye göre "Yunanların tanrısal varlıkların oluşunu ve düzenini sistemleştirme kapasitesi büyüktür. Burada bitip tükenmeyen bir kuvvet ortaya çıkar. Yunanların otokton olduklarını ve yalnızca kendi geçmişlerinden gelen tanrıları ortaya koyduklarını düşünmek oldukça yanıltıcıdır. Zira belki de hepsi başkalarından alınmadır. Bu karmakarışık tanrısal varlıklar dünyasında hakları ve düzenleri belirlemek büyük bir görevdi, Yunanlar bunu siyasal ve dinsel dehalarıyla başardılar. Tanrısal varlıkların kararlı seçimi ile, tanrısal varlıkların belli belirsiz harmanlanması karşı karşıya kaldı."

<sup>98</sup> Yedi bilgelerin ismi değişkenlik göstermekle birlikte Solon bu isimler arasında geçmektedir.

<sup>99</sup> Cornford 2020; 149. "Kozmogoni, teogoniden ayrılmıştır" der. Burnet (2013; 18). ise Cornford'un dinsel düşünceden evrimleşen felsefi düşünce tezini tamamen reddeder. Hellenler'in bir tür mucize gösterdiğini ifade etmeye daha yatkın görünmektedir. Miletosluların ilksel maddenin tanrısallık dolu olduğunu söylemelerine

desteklemek amacıyla kullanmışlardır.<sup>100</sup> Thales'in oldukça yoğun uluslararası ticari bir merkez olan Miletos'ta, Mezopotamya ve Mısır kültürünün anlatılarına da aşina olarak yetiştiği düşünülmektedir. Diogenes Laertios tarafından bir dönem Mısır'a gittiği, siyasetle de ilgilendiği ifade edilir (Diog. Laert. I. 25). Dünyanın çeşitli bölgelerinin anlatılarını kıyaslama fırsatını elde etmesi sonucu fikirlerinin etkilendiği görülmektedir. Aristoteles de Thales'i suyu varlığın kaynağı olarak belirlemesinden yola çıkarak doğa incelemelerinin başlatıcısı, oluşun maddi kaynağına yönelen ilk kuramsal düşünür kabul ettiğini ifade eder. Fakat evrenin yaratılışının merkezine koyduğu su fikrinin, Mısır ve Mezopotamya'nın su kozmogonileri ve Hellen anlatılarındaki Okeanos (=Ωκεανός) ve Tethys (=Τηθύς)<sup>101</sup> gibi suyla ilişkili ilahi figürlerin, oluşun kaynağında yer almalarıyla olan benzerliği dikkat çekicidir. Bu benzerlikle Thales hangi noktada özgün ilan edilebilir? Mitos düşüncesinin içerisinde maddi unsurundan kopararak ilahileştirilen şeylerin aksine, birbirleriyle olan maddi temelli neden sonuç ilişkisi üzerine geliştirilen düşüncenin kendisi Thales'i özgünleştirir (Jaeger, 2016; 40). Su artık üzerine mitsel hikayelerin anlatıldığı ve özenle, ilahi titizlikle yaklaşılması gereken bir madde değildir. Thales'te oluş maddi unsurdan ortaya çıkar ve gelişir, mitsel anlatım yönteminden vazgeçilmiş, maddeler kişileşmemiş, dünyayı açıklamak için maddi kaynakların etkileşimi esas

---

getirdiği açıklamada da bu bahsi geçen tanrının anladığımız anlamda bir tanrı olmadığını belirtir. İlksel maddenin ölümsüzlüğünü ve kapsayıcılığını ifade etmek için kullanıldığını söyler. Burnet'in bu düşüncesi Thomson'da büyük eleştiri almaktadır. Thomson (1997; 181-189), Cornford'un düşüncesini de bir yere kadar takip etmekle birlikte, bir noktadan sonra Cornford'a da eleştiri yöneltir. Cornford'un dinden felsefeye olan dönüşüm sürecini çok iyi analiz ettiğini belirtir fakat, eksik olan şeyin bu sürecin oluşma koşulları olduğunu ifade eder. Thomson, toplumsal ilişkilerden bağımsız ele alınan, dinden felsefeye geçiş analizinin sorunu çözemediğini belirtir ve Çin'de de yaşanan benzer bir sürecin neden felsefi düşünceye varmadığını da sorar. Bir açıklama geliştirebilmenin yolu toplumsal ilişkiler bütününde aranmalıdır.

<sup>100</sup> Miletoslular'da şeylerin kökeni olan *arkhe* tamamıyla tanrısallıktan soyutlanmış olarak karşımıza çıkmaz. Biraz ileride göreceğimiz gibi maddi unsur insan biçimden ayrılmakla beraber tanrısal bir gücü taşıdığı da düşünülmektedir. Bu türden bir geçiş dönemini en iyi özetleyen çalışmalardan birisinde de Kirk ve Raven Syroslu Pherekydes'e odaklanır. Pherekydes'in tanrı doğum ve mitlerle ilgilendiği bilinmektedir. Aynı zamanda Thales'in ve Pythagoras'ın hocalığını yaptığı düşünülmektedir. Pherekydes'i özgün kılan noktalardan birisi de mitolojik yaklaşımı daha nesnel ifadelerle dile getirmesidir. Pherekydes'in, her zaman ezeli olmuş olan üç tanrıdan bahsettiği bilinmektedir. Kirk ve Raven'a göre bu durum Hellen aklında büyük bir kırılma yaratmıştır. Nitekim Miletosluların *arkhe* arayışının da sonsuz ve ebedi olan şeyin ne olduğuyla ilgili olması hasebiyle de Pherekydes düşüncesiyle benzer. Miletoslular'a göre de *arkhe'nin* tanrısallıkla dolu olduğu unutulmamalıdır. Miletoslular bu noktada insanbiçimden uzaklaşmışlar, tanrısal faaliyetlerin ürünü olduğu düşünülen evren fikrinden vazgeçmişlerdir, maddi devinimlerden oluşan evren fikrini ortaya koymuşlardır. Felsefi düşüncenin doğuşunda Miletosluların yaşadığı dönemin çerçevesinin de katkısı büyüktür. Mimnermos isimli şairin o dönem yazdığı eserlere atıfta bulunulabilir; "ona göre tanrılar var olsalardı insan işlerini dert etmekten daha anlamlı işleri olurdu ne iyiyi ne kötüyü tanrıdan biliriz" ifadesiyle Miletos'un içinde bulunduğu düşünsel koşullar ortaya çıkmaktadır. Biraz ileride göreceğimiz gibi Ksenophanes'in tanrılar hakkındaki fikirleri de benzer biçimde eleştireldir. Yukarıdaki dipnotlarda da değindiğimiz gibi tanrısal dünya ile insan dünyası artık birleşemeyecek kadar kopmuş görünmektedir. Detaylı okuma için bk. Kirk ve Raven, 1957; 71,72,73. Guthrie, 2011; 44,45. Ayrıca bk. Jaeger, 2016; 40. Pherekydes'e değinen Zeller için bk. Zeller, 1886; 25. Ayrıca Pherekydes hakkında Nietzsche'den bir bölüm "(Pherekydes'e göre) Başlangıçta ilkesel üç ilke vardır: Her şeyi meydana getiren Zeus, yani aither, her şeyin kendisinden meydana geldiği Khthonios, yani madde; her şeyin içinde meydana geldiği Khronos, yani zaman. -Bu kurgunun kuşkusuz fizyologlar üzerinde büyük etkisi vardı." Nietzsche, 2019b; 106-107.

<sup>101</sup> Okeanos nehir, ırmak tanrısıydı, eşi Thetys'le birlikte Hesiodos tarafından tanrıların, her şeyin menşei diye tanımlanır. Bk. Kerényi, 2018; 27-28.

alınmıştır. Aynı zamanda bir tanrı görüşüne de sahiptir; tanrının başsız ve sonsuz biçimde, oluşmamış olan en eski varlık olduğunu düşünür. Tanrının kapsayıcılığını belirtmek için her şeyin tanrıyla dolu olduğunu söyler (Hippol. Ref. I. 1 ve Diog. Laert, I. 35,36). Oluşun maddi nedenleri kendisinden sonra gelen Anaksimandros ve Anaksimenos tarafından geliştirilecektir. Bir diğer Miletos’lu felsefeci Anaksimandros’a göre ise evren sonsuz bir kaynaktan, “*aperion*” dan meydana gelir. Bu ilkenin ne olduğunu bilmiyoruz fakat Anaksimandros, sonsuz, sudan ince, havadan kalın dünyayı saran maddi bir öge olarak tasarlamıştır. Thales’in yerine daha soyut bir kavram olan sonsuzluk kaynağı *apeiron* (=ἄπειρον) koyması yoluyla evreni dengede tutan güçler ortaya çıkar ve bu sonsuz kaynaktan meydana gelen maddi dünya fizik evrenin devamlılığını sağlar. Şeyler bu ilk ilkedan parça taşır ve yok olan her şeyde bu parçaya geri dönüşümdür. İlk ilkenin hareketinden gökyüzünden meydana geldiğini, hareketin oluşum için gerekli olduğunu belirtir. Yeryüzünü çevreleyen atmosfer tabakasının üzerinde yer alan bir ateş küresinden meydana gelen yıldızların birer ateş çemberi biçiminde olduğunu ve bu yıldızların etrafını hava katmanının örttüğünü ileri sürmüştür. Bu katmanların içinde açılan dairesel açıklıklardan gök cisimlerinin görüldüğünü düşünmüştür (Hippol. Ref. I. 6.1-7). Canlılığın oluşumu için ileri sürdüğü fikir oldukça ilginçtir. İlk canlıların güneş tarafından ısıtılan sudaki nemden oluştuğunu, ilk başlarda kabukla kaplı olduğunu öne sürer. İlk insanların da balıkların vücudunda geliştiğine balıkların karaya çıkması yoluyla türediğini, insanların yeni ortamları alışana kadar bunun sürdüğünü ifade eder (Censor. DN. 4.7 ayrıca bk. Kahn, 1960; 110-111). İlginç olan bir noktaysa, Anaksimandros’un bu düşüncesini maddi bir oluşla açıklamaya çalışmasına rağmen evrim teorisi ve Joseph Campbell’in mitosun doğuşuna dair çalışması kapsamında bir çocuğa yöneltilmiş, ülkesinin kökenine dair soruya verdiği yanıtla olan paralellidir.

“İsviçre’nin başlangıcı nedir? - Bazı insanlar geldi. - Nereden? - Bilmem. Suyun üstünde köpükler ve altında küçük bir solucan vardı. Sonra büyüdü ve sudan dışarı çıktı. Beslendi ve kolları, dişleri, ayakları çıktı, bebeğe döndü. - Köpük nereden geliyor? - Sudan, solucan sudan çıktı ve solucan çıkınca köpük dağıldı. - Suyun dibinde ne vardı? - Topraktan gelen köpük. - Bebeğe ne oldu? - Büyüdü ve bebekleri oldu. O öldüğünde bebeklerin çocukları olmuştu, sonra bazıları Fransız, bazıları Alman, bazıları Savoylu oldu.”<sup>102</sup>

Burada Campbell çocuğun kendiliğinden animizminin yeterince açık olduğunu belirtir. Mitos düşüncesinin doğuşuna dair bu ilginç örnek Anaksimandros düşüncesinin de mitostan tam anlamıyla kopamadığı fikrini vermektedir. Thales’in suyu, evrenin dayandığı maddi unsur olarak belirlemiştir. Anaksimandros ise sonsuz bir kaynak, kendisinden sonra gelen öğrencisi

---

<sup>102</sup> Campbell, 2016a; 97-98.

olduğu düşünölen Anaksimenes ise temel ilkeyi aer (=ἀήρ) yani hava olarak alır. Anaksimandros'un sınırsız ilkesinden sonra Anaksimenes şeylerin temelini sınırlı bir madde üzerinden açıklar gibi görünmesine rağmen, onun havası da sonsuz bir kaynaktır. Thales suyu hayati görmesi gibi Anaksimenes de havayı evrende en çok bulunan ve yaşam verici güç olarak tasarılar. Buradan yola çıkarak havanın belirli oranlarda sıkışıp buhar ve duman olduğunu, yağmur olarak yeryüzüne geri döndüğünü düşünür. Bu noktada Thales'e yakınlaştığı görülür çünkü suyun da sıkışarak taş toprak gibi maddeleri var ettiğini söyler, havanın çeşitli sıkışma yoğunluklarından evrendeki diğer şeylerin varlığa geldiğini belirtir. İlk defa ruh kavramından söz açar, havanın tanrısallıkla dolu olduğunu, Hellen tanrılarını ve insanları da yaratan güç biçiminde tasarılar. Hava insanın bedenini, nefesini oluşturur ve ruh burada içkindir (Hippol. Ref. I. 7.1-8). Bu düşünceyi insan soluğundaki canlılığa ve diğer canlı türlerinin ruhuna, evreni saran atmosferinde canlılığına referans göstermiş olması muhtemeldir. Anaksimenes de doğal fenomenlerin arkasındaki nedeni tanrının ortaya çıkışında değil, fiziksel nedenler bütönlüğünde aramıştır.

Miletos Okulu'nun üç isminin de buraya kadar doğal fenomenlerin arkasında fiziksel nedensellikler aradığını ve üzerine gözlemlerinden, deneylerden yola çıkarak fikir ürettiklerini görmekteyiz. Üçünün de bir tanrı görüşü olduğunu, Hellen tanrılarının da bu ilkedен türemiş olabileceğine dair düşünceleri olduğunu Augustinus'tan öğrenmekteyiz. Augustinus Anaksimenes'in tanrılara inandığını söylemesi üzerine tanrılarında "aer"den kaynaklandığını ifade etmiştir (August. DeCiv. VIII 2). Guthrie bu noktada yukarıda değindiğimiz mitsel kozmogonilerin kökenindeki kutsal evlilik yoluyla ortaya çıktığı düşünölen evren görüşüyle, Miletosluların evren fikrinin paralelliğine dair şöyle der;

"Yehova'nın tersine Yunan tanrıları evreni yaratmamıştı ve evrimci çizgide düşündükleri ölçüde Miletoslular da önceki düşünme biçimini mitlerden arındırmakla beraber muhafaza etmişlerdir. Mevcut dünyanın aşama aşama kendisinden doğduğu –örneğin daha önce belirttiğimiz gibi gökle yerin "tek form" haline iç içe bulunduğu- ilk karma halinden mitlerde söz ediyordu. Mitler bu evrimi kişileştirerek, öğelerin evrimini kişileştirerek, öğelerin evlilikleri ve doğumlarıyla anlatırlarken filozoflar aynı evrimi doğal nedenlere bağladılar."<sup>103</sup>

Buradan çıkan sonuca baktığımızda uzun bir süre boyunca mitos düşüncesinin ani bir dönüşümle akılcılığa eriştiğine dair en eski fikirlerin eleştirisi niteliği taşıdığı görölmektedir. Oluşun maddi temellendirmelerinin, doğa bilimlerinin ve felsefenin öncülü olduğunu kabul etmekle birlikte Hellen felsefecilerinin tamamıyla rasyonalizm üzerinde oturduğunu söylemek

<sup>103</sup> Guthrie, 2011; 154.

büyük bir yanılgıdır. Diğer yandan Nietzsche'nin bir eserinde de adı geçen, Hellenler'in trajik çağının felsefesi mitos ile rasyonalizmin arasında bir yerde salınmaktadır. Hellen felsefesinin bu koşullar altında yeşermesinin yukarıda da bahsettiğimiz şekliyle siyasi düşünceye paralel gelişme göstermesine rağmen kendine has bir dili olmuştur. Pierre Vidal Naquet'te felsefi düşüncenin doğuşunu, siyasetin bir yansımasına indirgemekten imtina ederek, siyasi dili yabana atamaz. Felsefi düşüncenin doğuş sürecini yazının saraydan alınarak kamusal alanda kullanımıyla birlikte gelişen kent devletin sekülerleşme süreci üzerinden okumaktadır. Böylece şehir yaşamının kültürel atmosferi de yönetimin ortaklaşmasından nasibini almış ve bütün yurttaşlara açık hale gelmiştir. Din alanında da şehrin gelişen düşün dünyası yurttaşlara Naquet'in deyimiyle zahiri ile batini arasındaki çelişkiyi yaşatır (Naquet, 2013; 276-277). Bu ikili yaşamın çelişkisi bütün Hellen toplumunun yapısına işlemiştir.<sup>104</sup> Siyasette, yönetimde bir şekilde tanrısal kehanet önemli görülse de emredici değildir. Dionysos kültü ve onun bir parçası olan Orfik gizemler (=Μυστήρια=Mysteria) gibi kamusal alanın dışında yaşanan mezhepsel, büyüsel ritüel aktiviteler şehir yaşantısı tarafından sapkınlık olarak görülmüş, daha dengeli seküler din yaşantısı sahiplenilmiştir.<sup>105</sup> Burada en genel ifadesiyle, mitos ile logosun ikililiğinin çeşitli görünümünün şehir yaşantısına geçtiğini görmekteyiz ve bu ikisi arasında mutlak bir denge unsuru bulabilmek, şehir yaşantısının neredeyse histerik bir uğraşı gibidir. Jean Pierre Vernant'ta benzer bir düşünce sunar. Hellen toplumunu bu türden bir ikililiğin arasında denge kurabilme amacına ulaştırır. Yukarıda gördüğümüz gibi Hellenler'in dünya görüşünün geometrik bir yapıya sahip olduğunu ifade eder. Evreni var eden güçlerde iktidar hakkını, bir şehrin yönetimini üstlenen yurttaşlar arasındaki gücün dağılımına benzer biçimde paylaşır. Siyasetteki mekanizma sınıflar arası denge politikası her alana yansımış gibidir. Din, felsefe, günlük pratikler siyaset mekanizmasının değerleri iki uç arasında, Hellen aklının birbirleri arasında ölçü ve denge bulmaya çalıştığı mitos-logos kavramları arasında salınmaktadır.

<sup>104</sup> Zeller (1886; 25) Solon fragmanlarından yola çıkarak, tanrısal hukuk insani hukuk ayırımının yapılmaya başlandığını belirtir. Lakin bu sürecin nihayete ermesi için 5. yüzyıla birlikte çoktanrıçılığın eleştirildiği dönemin beklenmesi gerekeceğini ifade eder. Bu eleştirel metinler daha adaletli ve ahlaki açıdan kabul edilebilir tanrısal adalet arayışı içerisinde. Nitekim Olymposlu tanrısal ahlakla kent devlet yaşamının gelişen kültür yaşamı karşısında eksikliklerini iyiden iyi hissettirecektir.

<sup>105</sup> Plutarkhos (*Mor.* 290e-291c). Roma'da Jüpiter'in rahibinin sarmaşıkla teması yasaklanmıştır, sarmaşık aynı zamanda üzüm ve şarapla da olan bağından kaynaklı sarhoş vericiliği andırır. Aynı zamanda sarmaşık büyüebilmek için başka bir şeye tutunması gereken bir bitkidir. Bu onun zayıflığının göstergesi olarak kabul edilir. Plutarkhos bu nedenle Olympos tanrıalarının ritüellerinde böyle zayıflığa yer olmadığını bildirir. Örnek vererek Atina'daki Hera tapınağında ve Thebai'deki Aphrodite tapınağında sarmaşık olmadığını söyler. Agronia ve Nyktelia ritüellerinin gece yapıldığını belirtir ve ritüellerde bunlara yer olduğunu söyler. Kır Dionysiaları da genellikle geceleri ve kırık alanlarda yapılırdı, müritler kendilerinden geçer delilikle dans ederlerdi. Sarmaşık ya da asma da Dionysos'un temsillerinden birisidir. Esrimeyle gerçekleşen gece ritüelleri için bk. Plut. *Mor.* 249a.

İnsan düşüncesinin bu ikililik arasında salınımı kültür alanında yeni bir dilin doğuşuna neden olur. Fakat bu birbirine karşıt ve çelişik olan, bizim logos ile mitos diye nitelendirdiklerimiz arasında denge kurabilme çabasının insan ruhunu derinden sarsması kaçınılmazdır. Hellen trajedisi buradan doğacak ve gelişecektir, mitos dünyasından kopmaya başlayan bu trajik dünya Hellenler için derin bir uçurumun kenarı gibidir şimdi. Tanrıların dahi terkettiği bu dünya gerçekten değersiz midir, yaşanmaya değmez midir? Bizce bir Hellen mucizesi aranacaksa burada aranmalıdır, şöyle demekteydi belki de Hellen; “Sahiden, güneş gibi seviyorum yaşamı ve tüm derin denizleri. Ve budur benim idrak dediğim şey: Tüm derinlikler çıkmalı yukarıya, benim yüksekliğime!” (Nietzsche, 2019a; 122). Bahar gelince, Dionysos’un alayları koşmaya başlar Yunanistan’ın en ücra kentlerine doğru. Renk renk çiçekler yeşermiş geçtikleri yerlerde. Mükemmelleşmiş tekniğiyle Hellen ustanın eserini, tiyatronun, o ihtişamlı ama donuk mermerini süslemiş bu çiçekler, büyük Dionysia’da. Böylece uç bir din yaşantısına sahip olan mistik Dionysos’un esrik alayları kent devletin surlarından içeriye girdiğinde, kent devletin yeni yeni yeşeren rasyonel aklıyla çarpışır, “fazlalıkları” törpülenir, dengelenir.<sup>106</sup>

“-Dionysos kültü-Kendinden geçirici cezbesinin coşkunluğu, sıradan kent yaşamının daha ayık mizacına, kırsalın ve kentin daha parlak gündüz bayramlarına uyacak şekilde budandı ve yumuşatıldı.”<sup>107</sup>

<sup>106</sup> Dionysos gizemlerinin Yunanistan’a yavaş ve aşamalı olarak girdiği düşünülür; bk. Paus. XX. 3-5. “Perseus müritleriyle gelen Dionysos’a karşı savaşır ve kazanır, kadın müritlerinin bir kısmı kılıçtan geçirilir fakat sonradan barış yapılır, Dionysos tapınımı kabul edilir, tanrı için tapınak inşaa edilir”. Ayrıca bk. Apollod. *Bibl* V. 5.1-3: “Apollodoros’a göre Dionysos’a ilk karşı çıkan bugünkü Makedonya’da oturan Lykurgos isimli kraldı, onu yanındaki Satyrlerle beraber tutukladı fakat Dionysos kaçtı ve Lykurgos’u delirtti. Daha sonra tanrı Yunanistan içlerine doğru ilerledi, kendisinin tanrı olduğunu öğretti fakat karşı duranları, saygı göstermeyenleri deliliğe sürükledi.” Eur. *Bakch*. 1325-1335. “Eurpides’in Bakchalar eseri Dionysos’un Thebai’de karşılaştığı muhalefet ve şehrin bu muhalefetten kaynaklı uğradığı yıkım üzerinedir. Dionysos seslenir; “Ben Dionysos, Zeus’un oğlu bir tanrı olarak Thebai’ye döndüm. Ama Thebai halkı beni reddetti. Beni aşağıladılar, bir insanın oğlu olduğumu ileri sürdüler ve bu kadar kafirlik yetmezmiş gibi bir de ete kemiğe büründüğümde beni tehdit ettiler. Benim aziz tuttuğum bu insanlar, velinimetlerine ihanet ettiler.” Bütün metin içerisinde Dionysos’un ikili karakteri oldukça ilgi çekicidir. Zaman zaman akli selim bir portre çizerken bazen de delirmişçesine sinirlendiği, kendinden geçtiği anları görürüz. Dionysos’un biraz ileride değineceğimiz gibi ikili karakteri oldukça açık bir biçimde görünür. Daha önce yukarıda bahsettiğimiz gibi Miken döneminden kalma yazıların okunmaya başlamasıyla Dionysos adının metinlerde geçtiği görülmüştür. Lakin bu dönemle geç dönem arasında ne olduğunu tam olarak bilemiyoruz. Yine de bu kadar anlatıların içerisine işlemiş Dionysos muhalefeti toplumsal hafızadan kaynaklı olduğunu düşünmekteyiz. Ayrıca Dionysos tapımlarının resmileşmesi Atina içinde de oldukça geç bir dönemde, Peisistratos döneminde gerçekleşmiştir; bk. Mansel, 2011; 197. Peisistratos köylü desteğiyle iktidara yükselmiş bir tirandır. 94. dipnotta geçen Gernet’in mistik dinlerin Hellen köylerinde sürdürüldüğü düşüncesini ve kır Dionysiaları’nın kentle olan çelişisini hatırlayacak olursak eğer, muhtemelen Hellen köylerinde bu türden gizem dinleri oldukça popülerdi. Nitekim Dionysos kültüyle de bağlantılı Orfik gizemler dünyadaki çileciliğe karşı ölüm sonrasında kurtuluş vadediyordu ve yoksul kitlelerce ve köleler, madenciler rağbet gösteriyordu. Peisistratos’un bu dinleri resmi tapınım haline getirmesi iktidarını kuvvetlendirmenin bir yolu olmalıdır. Tabii ki resmi hale gelen kır Dionysiaları şehir yaşamında daha “aklıselim” bir biçim almıştır.

<sup>107</sup> Rohde, 2020; 277.

Oğuz Arıcı, Heidegger okumaları üzerinden sunduğu çalışmasında da muğlaklık kavramı üzerinden trajik olanın doğuşunu tartışmaya açar;

### 1.3.1.1 Mitosla Logos Arasında: Muğlaklık

“İkiliklerin yarattığı belirsizliklerden kaçış yolunun dünyaya yeniden ve daima düzen vermek onu kategorilere ayırmak, adlandırmak ve sınıflandırmak olduğunu daha önce belirtmiştik. Muğlaklık insanın ayırdığı “şeylerin” birbirine “karışması” anlamına gelmekteydi. Bu da “her şeyin yerli yerinde durduğu” kozmosun kaosa sürüklenmesi demektir. Karışma durumları trajik olana gebedirler.”<sup>108</sup>

Muğlaklığı insanın ürettiği değerlerin sınırlarını bilemediği, yukarıda da değindiğimiz gibi mitsel unsurlarla kendi ürettiği tanrısal olmayan değerlerin çelişkisi olarak sunar. Trajik olan ona göre de dünyadaki tanrısal olan-olmayan gibi kategoriler arasında olma halindedir. Bu fikir tam da Hellenler’in denge problemine başka bir açıdan doğruluk kazandırır ve Hellen düşüncesindeki mitos-logos ikiliğini doğrular. Ama Arıcı’nın dediği gibi ritüel uygulama, insan düşüncesinde şekillenmiş kategorilerin birbirine karışmasını engelleyen bir faaliyetse eğer ve bir şekilde ritüel başarısızlık sonucu kategoriler birbirine temas ettiğinde trajik olan doğuyorsa yüksek uygarlık aşamasına ulaşmış Çin, Mezopotomya ya da Mısır’ın Hellenler’den eksiği nedir? Bu uygarlıklar da en az Hellenler kadar ritüel uygulamaya sahiptir. Neden hem felsefi düşüncüyü hem de tragedya sanatını üretememişlerdir? Ya da tersten okursak Hellenler’i özel kılan şey nedir?

Felsefe de yukarıda gördüğümüz gibi ikilikten payını alır, Ksenophanes, Herakleitos ve Parmenides’in eserleri bize bu dilin ilk örneklerini sunar. Ksenophanes ve Parmenides düşünsel etkinliklerini içeren eserlerini Homeros vezniyle şiirleştirirken,<sup>109</sup> Hesiodos ve Homeros gibi esin altında değildir fakat bu felsefecilerin kullandıkları dil, destanları esinleyen Musaların (=Μοῦσαι) aşkın, mistik diliyle de benzeşir. Arıcı Homeros anlatılarından söz ederken şöyle der;

“Homeros çağında, Greklerin, kirlilik düşüncesine uzak olduğu söylenmektedir. Kirliliği arındırma ritüelleri daha sonra ortaya çıkmış ve klasik tragedya yazarları tarafından ifade edilmişlerdir. Bu durumun ardında yatan nedenleri kolaylıkla anlayabiliyoruz. Çünkü kirlilik tehdidinin sık görülebilmesi için kategorilerin birbirine kontrol dışı, olağan dışı teması gerekmektedir. Bu tehdidin Homeros çağında sık görülmemesi gayet mantıklıdır. Çünkü Homeros çağı “her şeyin yerli yerinde

<sup>108</sup> Arıcı, 2009; 15. Arıcı’nın söz konusu çalışmasında Hellen toplumsal dönüşümünün unsurlarını yeteri kadar ele almadığı, Hellenler’in içinde bulunduğu muğlaklık alanını da ritüel uygulamalar üzerinden yanlış ilişkilendirmelerle okumaya çalıştığı görülür.

<sup>109</sup> Diog. Laert. IX. 18. “Ksenophanes’in Hellen tanrıları ve tanrılar hakkında yazan Hesiodos ve Homeros ozanlarıyla dalga geçtiği şiirler yazdığı söylenir” ayrıca Diog. Laert. IX. 22. “O da (Parmenides) şiirle felsefe yapıyor, tıpkı Hesiodos, Ksenophanes ve Empedokles gibi.”

durduğu bir evrene aittir.” Dünya muntazam bir şekilde tanzim edilmiş durumdaydı ve kategoriler arasında kusursuz bir “düzen” mevcuttu.”<sup>110</sup>

Ksenophanes’in Batı Anadolu’da Kolophon kentinde doğduğu ve oldukça uzun yıllar yaşadığı düşünülmektedir. Doğum yılı konusunda kaynaklar kesin bir bilgi vermezler fakat Laertios 60. Olimpiyat sırasında etkin olduğunu yazar (Diog. Laert. IX. 20). Perslerin İonia üzerindeki baskısı ve fethi gündem olunca yurdunu terk ettiği, İtalya’da yaşadığı ve Elea okulunun düşünüşünde etkili bir isim olduğu düşünülmektedir. Ksenophanes’in Hellen tanrıları, Hesiodos ve Homeros anlatılarına eleştirel bir tutum geliştirdiğini bilmekteyiz.

“İnsanlar sanıyorlar ki tanrılar doğar ve kendileri gibi yaşarlarmış. Habeşler kendi tanrılarının kalkık burunlu ve siyah, Trakyalılar ise mavi gözlü ve kızıl saçlı olduğunu söylüyor. Ama eğer elleri olsaydı boğaların ve aslanların, ya da elleriyle çizim ve iş yapabilselerdi, atlar atlara, boğalar boğalara benzer tanrı şekilleri çizer ve bedenler yaparlardı, her biri kendisine benzer tanrılar yaparlardı.”<sup>111</sup>

Zamanının oldukça açık görüşlü bu eleştirisi başka sonuçlar doğurur; Ksenophanes tanrıyı bir, öncesiz sonrasız biçimde tasarladı ve tanrının insana herhangi bir vahiyde bulunmadığını, insanların iyiyi doğruyu zamanla araştırarak bulabileceğini belirtti. Bu yönüyle Hellenler’in yönetim kriziyle de yakın ilişkili görünmektedir, Hellen toplumunda insani ahlak - tanrısal ahlak çelişkisi de Ksenophanes’le görünür olmaktadır.<sup>112</sup> Miletos okulundan farklı olarak tanrısal özün devinimlerinden var olan evren fikrine benzer bir biçimde evrenin, tanrının birebir kendisi olduğunu düşünmekteydi. Elea okuluna bu yaklaşımıyla düşünsel taban hazırladığı düşünülebilir. İnsanın hakikati hiçbir zaman tam anlamıyla bilemeyeceğini, sadece bazı kestirmeler yoluyla hakikate yaklaşıp bile buna tam anlamıyla hâkim olamayacağını, hakikatin bilgisinin sadece tanrıda içkin olduğunu düşünmekteydi (Zeller, 2008; 73).

Felsefede Miletos Okulu’nun dâhilinde gelişen fikir ortaklığı dünyanın, evrenin devingen bir yapıya sahip olduğunun ön kabulüyle gerçekleşir. Bu devingenliğe ise ilk, nedensel bir maddenin devinmesi üzerinden açıklama getirilir. Fakat Parmenides’le beraber

<sup>110</sup> Arıcı, 2009; 126,127. Bu noktada kirlilik kısaca; şimdiye kadar anlattığımız düşünsel sürecin gelişiminde sunduğumuz gibi insanın kategorik yaklaşımlarının, tanrı – insan ayrımının birbirine temas ettiği durumlarda ortaya çıkmaktadır. Arıcı’ya göre bu temaslar birbirinden ritüelle ayrılabilir. Arıcı da Homeros metinlerinin çağında bu kirliliğin arındırmaya ihtiyaç duyulmadığını, Homeros’un çağının anlatılarının kirlilik düşüncesinden uzak olmasından kaynaklı trajik olarak nitelendirilemeyeceğini ifade eder. Sonra Hellenler’in 5. yüzyıl gelişmeleriyle beraber bu türden ritüellerinin arttığını, kirlilik düşüncesinin oluşmaya başladığını ifade ederek doğru konuma yerleştirir. Peki doğu mitoslarının da bu türden bir kirlilikten uzak kaldığını söyleyebilir miyiz? Bu durumda ilk bölümde işlediğimiz tanrı kral ritüellerini, bereket ritüellerini, şamanın mitos dünyasında ki yolculuklarını, yeni yıl ritüellerini Arıcı gibi kirliliğin temizlenmesi, “ayırma” ritüeli olarak görebilir miyiz? Bu ritüeller tam da bu ayrımları var etmek yerine daha da iç içe geçirir, salt haliyle bu toplumlarda bu türden ayrımlar zaten tanınmaz.

<sup>111</sup> Clem. Al. *Strom.* 5.109.1 ve Clem. Al. *Strom.* 7.22.1

<sup>112</sup> Sext. E. *Gram.* 1.289 “Kolophon’lu Ksenophanes’e göre Homeros ve Hesiodos tanrıların pek çok kanunsuz işini anlattı.”

doğa ortadan kaldırılacaktır, devinimsiz bir evren fikri öne atılır. Platon’a gelene kadar insan düşünüşünün bugün doğaüstü ya da bize tinsel gelen yönlerinin bir yönde de maddi gerçeklik taşıdığını unutmamalıyız, çünkü hala insan aklı tam anlamıyla doğaüstünü doğadan koparabilmiş değildir.<sup>113</sup> Parmenides’in doğa üzerine eserinden görebildiğimiz üzere kendisi tanrıça Dike’nin (=Δίκη) yanında hakikat üzerine esinlenir, doğa üzerine fikirlerini şiirle ifade eder. Çıktığı hakikat yolunda iki ana yola ayrılır: Var olanın yoluyla var olmayanın yolu. Burada Parmenides’in varlık kavramı yukarıdaki maddi gerçeklik üzerinden anlaşılmalıdır. Herhangi bir şeyin var olmadığının kanıtını onun, yani –var olmayanın- düşünümeyeceğini ifade ederek sunar, böylece evrende boşluk olamayacaktır, boşluk ve hiçlik düşünülemez. Varlık var olduğu için düşünce konusu olabilir. Fakat eğer varlık var ise ve biz buna akıl yoluyla erişebiliyorsak evrende gördüğümüz değişim, devingenlik nasıl açıklanabilir, değişmeyen ana madde fikri doğru mudur? Eğer değişmeyen ana madde var ise oluşu açıklamak için neden değiştiğini söylemek zorunda kalıyoruz? Parmenides bu çelişkinin farkına varır. İşte bu değişim, oluş hali Parmenides ile reddedilince doğanın reddini de zorunlu kılmaktadır. Doğal görüngüler duyular tarafından insan algısına hatalı iletilir olur, hakikati perdeler. Ona göre evrenin duyularla kavranan kısmı varlığın sürekli değişime ve dönüşüme tabi kılındığını gösterir. Evrende her şey her an değişmektedir, bu durumda bir saniye önce deneyimlenen şeyin kendisi bir saniye sonra başka bir şey olmaktadır. Yani bir önceki algılanan madde başka bir varlık haline gelince, onun yeni hali tekrar bilinemez olur. Eğer duyular bize bunu söylüyorsa varlığın devinimli olduğu sonucu hatalı bir sonuçtur. Duyular güvenilir kaynak olmaktan çıkar, eğer hakikati ve varlığı kavramak istiyorsak akılla ona ulaşmamız gerekir. Akılla ulaşılan hakikat alanı ise oluşla hareket edemez. Oluştan bağımsız, devinimsiz varlığı kabul eder ve onun devinimsiz hali hep aynı olduğu için tek hakikattir ve kavranabilir olandır ve zaman dışıdır.<sup>114</sup>

Varlığın zamansal biçimde başsız ve sonsuz olduğunu ifade eder. Bunun nedeni olarak bir şeyin var olmayandan meydana gelmesinin mümkün olmadığını ileri sürer lakin, uzamsal anlamda varlığın sonlu olduğunu ifade eder. Burada çelişkili gibi görünen bu fikir Ahmet Arslan’ın Aristoteles üzerinden yürüttüğü açıklamayla anlam kazanır. Aristoteles’e göre oluş

<sup>113</sup> Arslan, 2018; 170,171. Arslan’a göre Platon öncesinde maddi olan maddi olmayan kavramları ortaya çıkmamıştır tanrısal olan da maddi olan da içkin olarak bulunabilirdi.

<sup>114</sup> Plut. *Mor.* 1114c-d “-Parmenides- doğanın tahmin edilebilir ya da aldatıcı ve bilinebilir şeylere sahip olduğunu aynı anda düşünüyordu. Tahmin edilebilir olanların birçok etkiye ve değişime uğramasından dolayı küçülme ve büyümeye ve başka şeylerle başka başka ilişkileri bulunabilmesinden ve aynı insanda bile hep aynı duyumu oluşturmamasından ötürü güvenilirmez ve değişken olduğunu; kendi ifadesiyle “eksiksiz, sarsılmaz, doğmamış” olan ile kendiyi eş ve kendi varlığı içerisinde sabit kalan akılla ulaşılabilir olanınsa başka bir tür olduğunu Platon ve Sokrates’ten önce görmüş.”

ve değişme, varlıkta içkin olanın fiil haline gelmesiyle mümkün kılınır. Genç bir kız anne olma potansiyelini içinde taşır, elma ağacı elma meyvesi üretme potansiyelini içerisinde taşır. Fiilen o anda var olmayan bu potansiyeller, açığa çıkma potansiyellerini taşırlar ve zamanı gelince fiil haline gelirler. Gerçekten olan şey dinamik ve kararsız bir değişim, dönüşüm değildir. Şeyler içlerinde başka şey olma potansiyellerini sürekli taşırlar ve diğer şeylerle etkileşim haline girince onu ortaya çıkarırlar. Fakat varlığın uzamsal anlamda sonsuzluğu fikri bu düşünceyi de çelişkiye sürükler. Uzamsal anlamda sonsuz bir varlık sonsuz kere bölünemez, bölünebilme potansiyelini kaybeder. Sonsuz sürekli devamlı olandır. Genç kız sürekli genç kızlık haliyle var olur ve anne olma potansiyelini fiil haline hiçbir zaman dönüştüremez. Böylece Parmenides'in varlığı neden uzamsal anlamda sonlu kabul ettiği anlaşılabilir olur. Sonsuzluk bir kusur olarak görölmektedir (Arslan, 2018; 230,231).

Parmenides'in oluş halini yok saymakla birlikte evrenin hâlihazırdaki devinim halindeki görünümüne getirdiği açıklamayı derinleştirmesini gerektirir. Nitekim Herakleitos'un da farkına vardığı şey oluşun kabul edilmesi halinde değişmesi mümkün olmayan bir ana maddenin varlığını kabul etmekle ilgili çelişkili yaklaşım olmalıdır. Parmenides'in felsefesiyle birlikte Miletos Okulu'nun değişmez bir ana madde arayışının hatalı olabileceği fikri ortaya çıktı. Fakat Parmenides'in felsefesi doğanın sürekli dönüşüm halinde olduğunu gören insan için de sürdürölmesi imkânsız cansız bir evren modeli sunmuştur. Peki bu sorun nasıl çözülebilir? Oluş halini kabul etmekle de birlikte bu sefer ortaya bilginin tesisi problemi çıkmaktadır. Sıkı bir Herakleitos takipçisi olan Kratylos bu nedenle konuşmayı bile reddetmiştir. Çünkü konuştuğu anda üzerine konuştuğu şey bile aynı değildir, dönüşüme uğramıştır. O zaman bilgi edinimi imkânsız hale gelecektir (Arslan, 2018; 236-243). Peki bilginin tesisi nasıl sağlanacaktır ya da evrenin devingenliği problemi rasyonel olarak nasıl çözülebilir? Platon da bu problemin çözümünde görünen evreni Parmenides'e yakınlaşarak reddetmekte bulmuştur. Duyular üstü başka bir evren modelini salt gerçeklik olarak kabul etmiş ve görünen doğa alemini bu duyular üstü bir evrenin yansıması biçiminde tasarımıyarak çözmüştür. Böylece, Platon düşüncesiyle beraber metafizik alan ve maddi alan birbirinden dünya üzerinde daha önce görölmemiş bir biçimde, daha keskin bir biçimde ayrılmıştır, mitos-logos bölünmesi artık son haddine ulaşmaktadır. Ksenophanes ile başlayan süreç Pythagoras'a öykünen Parmenides tarafından geliştirilmiş ve nihayet Platon'a düşünsel taban hazırlanmış ve metafizik alanın doğadan kopuşu tam anlamıyla gerçekleştirilmiştir (Arslan, 2018; 241).

“Felsefi araştırmanın meşalesi, İyonya kıyılarından Batı'ya, maceraperest bir yaşam içinde Güney İtalya ve Sicilya'ya kadar sürüklenen Kolophonlu Ksenophanes tarafından taşınmıştı. Ateşli mizacı için en münzevi tefekkür, yaşam ve deneyime; ve sürekli bakışını yönelttiği varlığın kalıcı

kaynağı, tamamen algı ve düşünmeden oluşan, zihninin düşünmesiyle her şeyi yorulmadan kucaklayan, başlangıcı ve sonu olmayan, değişmeden hep aynı kalan evrensel bir tanrıya dönüşmüştü.”<sup>115</sup>

Parmenides’in açıklamalarının etkisiyle Demokritos, Anaksagoras ve Empedokles gibi düşünürlerin felsefi görüşlerinde de tek bir ana madde arayışından vazgeçilmiş ve oluş hali maddenin çokluğuyla açıklanmaya çalışılmıştır. Değişmez birçok türden farklı maddenin birbirleriyle olan etkileşimi, azlığı-çokluğu, birleşmesi ve ayrılması yoluyla devinim problemi aşılma çalışılmıştır.

Görülebileceği üzere Parmenides varlık-oluş alanında felsefeyi uzun süre uğraştıracak ve uğraştırmaya da devam eden bir problemin ortaya çıkışına neden olmuştur. Nitekim felsefe Parmenides’e kadar oluş ve varlığın iç içe geçtiği bir konumdadır, ilahi ve maddi doğa ayrı ayrı tanınıyor olsalar da birbirlerine karışarak muğlaklık alanını var ederler. Sokrates ve Platon’a giden süreç sonunda varlığın “öte” alemde tasarımıyla Hellen aklındaki logos ve mitos iç içeliği birbirinden tamamen kopmaya başlar. Solon reformlarıyla süregelen gelişmeler sonunda mitos aleminin çelişkisi Hellenlere sunulmuşsa da şimdi mitos aleminin tamamen ruhani başka bir alemin parçası haline gelmesinin yolu açılmıştır.<sup>116</sup> Parmenides’ten sonra ise Sokrates’e gidecek yol da açılmış görülmektedir. Arıcı, Datienne’den atıfla şöyle yazmaktadır;

“M. Detienne, rasyonel düşünceyi Parmenides’le başlatır. Gerçeğin, çelişmezlik ilkesine bağlı olarak tanımlanması, ayrıca gerçek ve gerçek-dışı ayrımı da ilk olarak Parmenides’te görülmektedir. Detienne’e göre, “hatırlama” olarak anlaşılan aletheia ve unutmak anlamına gelen lethe’nin birbirlerine karşıt iki kavram olarak konumlandırılmasıyla arkaik dönemin sonu gelmiştir.”<sup>117</sup>

Bu görüşe katılmakla beraber bu ikililiğin keskin hatlarıyla birbirinden ayrılması, yani “muğlaklığın” çözülmesinin estetik alana saldırı niteliği taşıdığı da görülecektir. Nitekim bilgi uzamı insanı kategorik düşünmeye zorladıkça, elimizdeki sorun sürekli daha karmaşık bir hal almaya başlamaktadır. Burada bilgi üretimini “gereksizliğe” indirgemeye çalışmaktan kaçındığımızı belirtmekte fayda var. Eğer buna razı olunursa Kratylos gibi konuşmayı reddetmek kaçınılmazdır. Lakin bir seçenek daha ortaya çıkacaksa bu problemin çözümüne yönelik kategorik yaklaşımdan ziyade insan düşünselliğinin bir bütün halindeliğini her alanda ön plana çıkartarak gerçekleştirebilecektir. Bu nokta, bu çalışmanın da kökensel bağlarının bulunduğu Herakleitoscu kırılma anıdır. Scheler’in fikri bu konuda oldukça aydınlatıcıdır. “İnsanla ilgilenen bilimlerin sayısı sürekli artmasına rağmen bu bilimlerin insanın ne olduğunu

<sup>115</sup> Rohde, 2020; 339.

<sup>116</sup> Nitekim bu bölünme halk inanışında da kendisini hissettirecek olan ruhani evren modelinin ön ayağı olacaktır. Değişmez, sınırsız varlık bilgisi ortaya konduktan sonra insan ruhunun kurtuluşu bu ilkeye katılımda aranacak, ölümsüz, değişmeyen sonlanmayan öteki dünya fikrinde.

<sup>117</sup> Arıcı, 2009; 19.

aydınlatmaktan çok karartmaktadır” (Scheler, 1998; 35). Heideggerci muğlaklık alanı hiçbir zaman dağılma eğilimi göstermemektedir. İnsan kültür faaliyeti içerisinde ürettiği bilimsel ve kültürel değerlerle insanın evrendeki muğlak konumunu çözememektedir. Aksine tüm bu üretim ve değerler bu muğlak alanın gizlenmesi ve ötelenmesi amacına yönelik gibidir. Bu noktaya kadar insanın ikili düşüncesinin çıkış ve gelişim aşamalarına değinilmiştir. Buradan itibaren O. Arıcı’nın Heidegger’in trajik olana dair fikirleri üzerinden tartıştığı *Muğlaklık ve Tragedya* çalışmasına geri dönecektir. Çalışma, özü itibariyle muğlaklık kavramını açıklamayla başlamaktadır. Heidegger düşüncüsü üzerinden; insanın dünyadaki tüm kültürel üretim öğelerini ve toplum olma halini bu muğlaklık kavramını aşmaya yönelik örgütlenmiş bir faaliyetler biçiminde sunmaktadır. Muğlaklık nedir? Muğlaklık en açık örneğiyle ölüm havfı üzerinden değerlendirilebilir. Havf korkudan ayrılmalıdır, korku insana yönelen bir tehdit sonucu ortaya çıkar. Ölüm tehdidi anlaşılabilir, bir yerden yönelim gösterir, dünyasal ve diğer varolanlardan Dasein’a yönelir. Lakin havf, salt haliyle belirsizlik durumunun getirdiği dünyada bulunma halinin huzursuzluğudur.<sup>118</sup>

“Dolayısıyla havfın korkudaki gibi ona kaynaklık eden, onun kendisinden neşet ettiği düşünülen belirli bir uzamı, çevresi yoktur; bir havaliden neşet etmez. Korkunun tehdidinde olduğu gibi bir “yer”den çıkarak Dasein’a yönelmez.”<sup>119</sup>

Diğerlerinin ölümünü görürüz, hareketsizlik ve cansızlık halini biliriz, lakin ölümün kendisini bilmemekteyiz. Dasein olarak insan daima tüm varoluş seçeneklerinin farkındadır. Sürekli bir varoluş içerisinde, şu ya da bunu olur ve bunlar Dasein’ın imkanı dahilindedir. Lakin bir tek ölüm imkânı eksiktir. Ölüm imkanını elde eden Dasein diğer imkanlarını kaybeder. Bu nedenle Dasein tarafından hiçbir zaman tüm varlık imkanları bir arada deneyimlenemez (Heidegger, 2019; 356). Tek başına ölüm muğlaklığı var etmez. Dasein aynı zamanda kendisine içkin hiçlikle var olur. Heidegger hiçliğin bir tanımının mümkün olmadığını, onu tanımlamaya çalışmanın bile onu bir “şey” biçimine sokma denemesini gerektirdiğini ifade eder. Lakin Dasein’ın günlük yaşamı içerisinde dahi zaman zaman kendisinde bulunduğu hiçlik, havfa neden olur (Heidegger, 2019; 288). Havf insanın kendisine içkin hiçlikten, bir diğer ifadeyle varlık olmağın getirdiği tekinsizlikten kaçınamama halidir.

“Heidegger’e göre varlık, hiçliğin içinde varolmaktadır; yani mevcut olmak demek hiçliğin içinde devam ettirmek demektir. Hiçlik bu yüzden varlığın “zıddı” değildir; varlığın özüne ait bir kavramdır. Çünkü buna göre varolanın varlığı, hiçliğin (sürekli olarak) olumsuzlanmasıdır. Heidegger, nadiren de olsa

<sup>118</sup> Heidegger, 2019; 284,285. Ökten’in çevirisinde havf yerine kaygı kelimesi tercih edilmiştir. Buradaki çalışmada Arıcı’nın kullandığı havf kelimesi tercih edilmiştir.

<sup>119</sup> Arıcı, 2009; 38.

insanın, bir anlığına, hiçlikle karşılaşabildiğini belirtir; insanın hiçliği kavramasını sağlayan şey de havf'tır."<sup>120</sup>

Bu tekinsiz, hiçlik anının duyumsanma hali olan havf kavramını, nedeni ve yönelimi belirli olan korku kavramından ayırdığı gibi, havfın kendisinin tekinsiz ve nedensizliği de muğlaklık kavramının doğuşuna neden olur. İnsan sürekli bu muğlaklık halinden kaçınma eğilimindedir. Toplum ve kültür yaşamı havf halini öteleyerek, muğlaklık yine Heidegger'a ait bir kavram olan insanın hergünkülüğü içerisinde çözülür. Birey topluma karışarak herkes gibi olur, bu onu aynı zamanda hiçkimseliğe götürür.<sup>121</sup> Ölüm kavramı tüm topluma genişler (herkes ölür) birey kendi ölümünü topluma ait olma durumunda eritir (Heidegger, 2019; 379,202). Arıcı çalışmasının devamında insanın ölüm havfını ve muğlaklığı kontrol altında tutabilmek için ürettiğini ifade ettiği *tekhne* (=τέχνη) kavramına ilişkin açıklamalarda bulunur. İnsan belirsizlikten kurtulmak ve muğlak olanı aşmak için aklına ve tekniğine sığınır. Doğayı ve sınırlılığını aşmak ve örtmek üzere harekete geçerek tıp bilimini geliştirir. Şeylerin özüne dair açıklama geliştirecek teknik çabasını güçlendirir. Muğlaklığı aşmak için sadece logosun çabasının yeterli gelmediği yerde mitos yardımı koşar. Tüm bu çaba insanın kültür alanını yaratmasına neden olur. Arıcı, çalışmasının devamında kültürel *tekhne* olarak ele aldığı kategorizasyon ve ritüel uygulamalarına değinir. İnsanın kendini şeylerden ayırmasının öncül yöntemi olarak şeylerin kategorilere ayrılmasının ve birbiriyle temasının mümkün mertebe kısıtlanmasının önemine vurgu yapar. Doğa ve kültür ayırımı modern toplumlar için en üst seviyede yaşanır ve iki yapının birbirine karışması engellenir, fizik alanıyla tanrısal mitsel alan asla birbirine karışmaz. Modern insanın ilkel insana dair yorumuna değinir; bunlardan birisi de şeyler arasındaki kutsal-maddi ayırımını yapamayacaklarına dair olan inançtır. Arıcı bu düşünceye atıf yaparak eleştirir. Nitekim çalışmamızın başında ifade edildiği gibi insanın kendini doğadan soyutlama çabasının başında yer alan dil soyutlaması ayırmanın ilk aşamasıdır. Şeyleri birbirinden ayırabilme arayışında olduğu açıktır ama yine ilkelin kendisi bu doğa-kültür farklılıklarını modern kültür kadar birbirine temas edemeyecek noktaya sürüklememiştir, her şey tinsel görüngü içerisinde kalmak koşuluyla birbirinden ayırt edilir, bunun dışında kalan şeyler zaten önemsizdir. Arıcı da bu konu hakkında Eliade'ye atıf yapar (Eliade, 1959b; 20);

<sup>120</sup> Arıcı, 2009; 40.

<sup>121</sup> Heidegger, 2019; 289. "Dünya dahilinde varolanlardan kaçış değildir bu. Bilakis bu varolanlarla ilgilenme, herkes içinde kaybolma, huzura erdirilmiş aşinalık içinde bulunarak onlara doğru kaçıştır. Kamunun evine doğru düşmüş kaçış, evinde olmamaklıktan kaçıştır yani fırlatılmış ve kendi varlığı içinde kendine tevdi edilmiş dünya-içinde varolma olarak Dasein'da bulunan tekinsizlikten kaçış. Bu tekinsizlik, Dasein'ın peşini asla bırakmaz ve herkes içindeki hergünkü kaybolmuşluğunu (örtük de olsa) tehdit eder."

“İnsan, örneğin evreni kutsal ve dindışı alanlar olarak ayırırken evrenin homojen bir bütün olmadığı inanişından yola çıkar ve yine Eliade’ye hiçbir dünya “homojenliğin karmaşası” içinde varolamaz. Burada homojenlik kaotik olandır; şeylerin düzenlenmemiş halidir; böyle bir durum insan varlığının temelini tehdit eder.”<sup>122</sup>

Arıcı burada tanrı-insan, hayvan-insan ayrımlarını cesurca kullanır. İlk bölümde gördüklerimizi hatırlarsak, ilkel insan için hayvan-insan, tanrı-insan ayrımı oldukça siliktir. İnsan topluluğun totemi sayesinde kendisinin totem hayvanının soyundan geldiğini düşünmekteydi. Zaten Eliade’de de bu konuda yanılgıya düşülmemesi adına Arıcı’nın atfı yaptığı bölümün hemen biraz sonrasında esas niyetini açıklar.

“Seküler ya da modern düşüncede evrenin hiçbir parçası bir diğerinden mitsel anlamda daha önemli bir yer olarak tasarımılanmaz. Buna rağmen, kutsal mekana ilişkin, modern insanın bu düşüncesine karşılık, bizim ilgilendiğimiz düşüncedeki dindışı kavramıyla seküler düşüncenin oluşturduğu dindışı kavramını birbirine karıştırmamamız gerekir.”<sup>123</sup>

Arıcı’da devamında bu düşünceye yaklaşır. İlkelin kategorilerinin keskin hatlarla birbirinden ayrılmadığını, birbirine temas ettiğini bildirir. Bu noktadan sonra Arıcı, ilkelin ritüel faaliyetini bu kategorileri birbirinden ayırabilme faaliyeti biçiminde sunar. İlkelin kategorizasyonuna rasyonel misyon yükleyerek ritüeli, ilkelin salt fizik dünyasıyla mitos dünyasının birbirine karışmasını engelleme faaliyeti biçimine indirgediğimizde ise Eliade’nin yaklaşımını atlamış oluruz. İkel için maddi ve ruhani iki ayrı evren yoktur. Bu yolla Strauss düşüncesinin yapısalıcı yorumunda da yanlış okuma yapılır. Yapısöküm, anlatıların kökenine inerek insanın dünyayı kategorileştirme faaliyetini açıkça göz önüne serse de Strauss hiçbir zaman ilkelin kendisinin bu süreci kuramsal biçimde ele aldığını söylemez. Yine tinsel ilişki maddi unsurla iç içe geçer ve zaten bu ikisinin ilkel gözünde ayrılamayacağı birçok defa ifade edilir (Strauss, 2018; 69 ve Strauss, 2018; 288). Maddi olan ruhani evrenle birlikte iç içe devinir ve zaten, ilkel insan bu türden bir ayrımı yapamadığı için bu iki dünyanın birlikte devindiğini düşünmesi oldukça sıradan bir yaklaşım halini alır. Sadece seküler bir bakış, ritüellerde ve ilkel zihninde iki ayrı yapı olduğunu ortaya çıkarabilir. Biliyoruz ki bu türden bir çabayı da gösteren, büyük gayretlerle ortaya çıkartan Hellen akli olmuştur.<sup>124</sup>

<sup>122</sup> Arıcı, 2009; 83.

<sup>123</sup> Eliade, 1959b; 22.

<sup>124</sup> Arıcı’nın düşüncesindeki gibi maddi olanla kutsal olanı ayırma faaliyeti gibi görünen ritüel faaliyet kurgusu ilkel düşüncesinin içerisinde bulunamaz. Fakat Arıcı’nın da temas problemi olarak gördüğü, birbirlerine tehdit olan unsurlar ritüelle kontrol edilemez, taşkın durumların oluşması engellenemez değildir. Aslında ritüelde olan şey bu iki kategorinin birbirinden ayrılması değil, ritüel aracılığıyla dengede tutulmasıdır. Bu nedenle bu türden iç içelikler kendi başlarına trajik olamazlar, trajik olabilmesi için öncelikli olarak aralarında keskin çizgiler bulunduğu dair bilgiye ulaşılmış olması gerekir. Homeros anlatılarının 5. yüzyılda sahneye taşınmasının öncesinde trajik olmamasının nedeni budur. Nitekim tragedya dram yönünü ritüel uygulamanın dramatik

Çalışmamızın başında da ifade ederek örneklediğimiz gibi ilkel için dünyadaki insani faaliyetler ve fizik dünya mitsel-dinsel görüngünün bir parçasıdır. Toplum ritüel sırasında mitsel zamanların bir taklidini sunar. Tohumu ekmeyi öğrenme, hasat bilgisi modern zamanlarda tinselliğinden soyutlanabilmiştir. Mısır toplumu örneğinde de gördüğümüz gibi *tekhne*, tanrılar tarafından insana öğretilir. Ekim ritüeli mitsel zamanların olaylarının taklidinden ileri gelir. Yinelemekte fayda görmekteyiz;

“Besleyici bitkilerin-gerek yumrulu gerekse tahıllar- kökenini, tanrının ya da mitolojik bir atanın dışkı ve kirine bağlarlar. Bu besinlerden yararlananlar, onların tiksinti verici kaynağını keşfedince, söz konusu tanrıyı öldürürler; ama onun öğütlerine uyarak bedenini parçalar ve parçaları gömerler. Yenilebilir bitkiler ve diğer tarım unsurları (tarım aletleri, ipek böcekleri v.b) onun cesedinden biter.”<sup>125</sup>

Ya da Kızılderili av mitosunda topluluğa öğretilen ritüel sır bizzat boğa ruhunun kendisi tarafından öğretilir ve bu sayede topluluk boğa ruhunun ava izin vereceğini bilir.<sup>126</sup> Görülebileceği üzere hem tarımcının hem de avcının ritüeli bir *tekhne* olarak varsa eğer, bu *tekhne* ilahidir. Arıcı, ritüel sırasında ritüele konu olan şeyin “arada” bir konumda kalmasının şeyin konumunu muğlaklaştırdığını, bu muğlak konumun ise trajik olanı ürettiğini savunur. Bu yorum dikkatlerden kaçmayacak bir şekilde ilk bölümde gördüğümüz şamanın acı çekme, esrime aşamasını eşik aşaması olarak okuyabilmemizi de sağlar. Arıcı ölümler dünyasıyla bu dünya arasındaki bir konumu trajik konum ilan eder. Ama bu iki dünya dahi aynı evrenin farklı görüngüleridir, sadece normal koşullarda ortaya çıkmaz. Arıcı tüm konuyu ilkel toplumların tinsel ve fiziksel eylemlerinin temasına vurgu içerisinde sürdürür, Eliade’den bir atıfla bunu pekiştirir; “Kutsal olanın muğlâklığı yalnızca psikolojik düzende değil, aynı zamanda değerler düzeninde de mevcuttur; kutsal olan hem “kutsal” hem de “kirlenmiş”<sup>127</sup>’tir.” Fakat öncesinde ifadeleri nedeniyle ilkel topluluğun bu maddi kutsal ayrımını yapabileceğini düşünmemize neden olur.

“Diğer taraftan kirliliğin bizatihi kendisi de muğlâk, çift değerli nitelikler barındırır. Bu yüzden çoğu zaman kirli ile kutsal olanı birbirinden ayırmak zorlaşır... Burada kirli olma durumunun Yunancası miasma’dır. Miasma topluluğu sürekli tehdit eder. Çünkü kategorileri birbirine temas edebilen kültürlerde kirlilik de bulaşıcıdır. Miasma’nın tehdidi, doğrudan doğruya toplumun (ve evrenin) düzenine ve

---

yapısından elde edecek olmakla beraber farklılığını da beşinci yüzyılın değerler çatışması üzerinden gerçekleştirecektir ve trajikleşecektir. Sahnede yaşanan şey Hellen aklının trajik yapısının dramatize edilmesi olacaktır. Tanrı ve insanın sınırı nedir, tanrısal ve arkaik ritüel uygulamalar mı, şehir devletinin yasası mı, yoksa tanrısal hukuk mu, şehir devletin hukuku mu? Tüm bunlar sonuç iddiası olmadan tragedyada tartışmaya açılacaktır.

<sup>125</sup> Eliade, 2017b; 63.

<sup>126</sup> Bk yuk. dpn. 49.

<sup>127</sup> Burada “kirlenmiş” Arıcı’nın uzunca ifade ettiği gibi kutsal olanla “maddi dünyanın” teması noktasında doğar bu nedenle kutsala temas etmiş şey hem kirli hem de kutsaldır iç içelik ve süreklilik söz konusudur.

kategorilerin kesinliğine yönelik olur. Bu yüzden toplumlar ne kadar katı kategorilere sahipse kirlilik, bulaşıcılık gibi düşünceler ile kaçınma ve tedbir ritüelleri o kadar az görülür.”<sup>128</sup>

Kategorilerin birbirine temas ettiğini düşünebilen insanın bu iki kategoriye birbirinden apayrı unsurlar olarak ele alabiliyor olması beklenir. İlkel için temas problemi olarak sayabileceğimiz şey aynı dünya üzerindeki maddi unsurların birbirleriyle olan düzensiz ilişkisi olarak ele alınmalıdır. Bu düzensizlik ritüelle kontrol edilir. Dünya kutsal alemin içerisinde vardır (ya da tam tersi). İnsanın tüm eylemleri ritüelden ayrı tutulmaz, avcılık, tarım, balıkçılık, demircilik, cinsel birleşme, evlilik, yapı inşası, savaş tüm günlük eylemler ritüel sürecinden ayrı okunmaz. Ritüeli Arıcı'nın düşüncesindeki gibi ayırma faaliyeti biçimine indirgediğimizde mitos logostan ayırma girişiminin başlaması kaçınılmazdır. Öte aleme gidebilmek ve buna dair ritüel uygulamanın ortaya çıkabilmesi için önce tam anlamıyla metafizik bir öte alemin tasarlanabiliyor olması gerekir. Daha sonra ikisi arasında bir temas problemi ortaya çıkabilir çünkü bu iki dünyanın birbirinden tamamen ayrı olduğu bilinir ve ancak o zaman bu iki dünyanın birbirine değmesini, temas ettiğini düşünmek olası olur. Ama öte alemin de bu dünya üzerinde ve maddi bir alem olduğunu düşünürsek zaten temas doğal bir durum olarak görünecektir. İlkel insan için başka türlü düşünülemez. Böylece problem temas problemi değil denge problemi olacaktır. Bu nedenle tam tersi bir şekilde ritüel mitosla logosun iç içeliğini yeniler ve tasdikler. Avustralya yerlilerinden birine gösterilen kanguru fotoğrafını hatırlayalım: Yerli fotoğrafa; “Bu tıpkı bana benziyor diye tepki vermiştir.”<sup>129</sup> İnsan ve kanguruyu birbirinden ayırma çabası bulunmaz, aksine bu farklı görüngüler teolojik bağlamda iç içe geçer. Tek ilgilendiği şey, bu iç içelikteki bulunduğu konumun ortaya çıkarılmasıdır, bugün insan olsa da doğru tekniklerle boğanın ruhunu edinebilir, bugün canlıysa da ölüler arasında var olabilir, aynı şekilde ölüler arasından canlılar alemine varabileceğini de düşünür.<sup>130</sup> Eğer bu kategorilerin birbirine temas etmesini engelleyecek olursak ikisi arasında geçişi de engelleriz, böyle bir durumun ilkel için ne kadar rahatsız edici bir deneyim olabileceği ve kontrol imkanını kaybetme ihtimalinin korkunçluğu da yeterince açıktır. Böylece ilkel için bu iki dünyanın birlikte deviniyor olması oldukça sıradan bir yaklaşım halini alır. Ritüel bu geçişleri mümkün kılar ve aslında sadece bu türden geçişlerin rastgeleliğini ritüel, *tekhne*

<sup>128</sup> Arıcı, 2009; 94.

<sup>129</sup> Bk. dpn 52.

<sup>130</sup> Bu konuda Bruhl şöyle demektedir; “Bir yerliye sorulan öteki dünyaya geçişle ilgili bir soru yerli tarafından tam anlaşılmamıştır. Amerika yerlilerinde de aynı durum geçerlidir ölü ve yaşayan şeyler arasındaki ilişki her zaman buradadır ve hatta dünyalar arasında geçiş bile yoktur tek bir kimlikte ortaya çıkan mistik bir yön bulunur ve bu mistik yön doğal olanın bir parçasıdır.” Bk. Bruhl, 1966; 113.

sayesinde ortadan kaldırarak kontrol imkânını elde etmeyi sağlar. Eliade de farklı bir şey söylemez;

“Din ve büyü alanında daha önce değindiğimiz gibi doğa hiçbir zaman ‘doğal’ değildir. Mantıksal ve deneysel bakış açısıyla doğal bir ‘durum’ ya da süreç olarak görünen şey, din büyü deneyiminde kratafoniler ya da hiyerofanilerdir. Ancak bu kratafoniler ya da hiyerofaniler aracılığıyla doğa dinsel-büyüsel bir nesneye dönüşür.”<sup>131</sup>

Hellen aklı öncesinde hukuk kavramı tanrısal ilişkisinden ayrılabilir midir? Nitekim yasaları ve devleti öğreten de tanrıların kendisidir. İnsan ritüel uygulamanın gerçekliğinden şüphe duymamaktadır. Dünyanın kendisi muğlaklık kavramının içerisinde salınır, insan muğlaklık kavramını kendisinde olan ritüel güveniyle hareket eder, mitos dünyasının içerisinde kendisine hak gördüğü hareket imkanını kullanır. Arıcı, bir dizi ikililik, temas noktası üzerinde durmaya devam eder. *Pharmakon* (=φάρμακον) kelimesinin hem deva hem de zehir anlamına gelen muğlaklık alanını yaratan dönüşlü ikili yapısına dikkat çeker.<sup>132</sup> Platon’un bu muğlaklık alanı üzerine yorumunu sunan Derida’dan yola çıkarak atıfta bulunur; “Platonizm, muğlaklığı kontrol etmeye çalışan bir felsefedir” (Arıcı, 2009; 106).

Bilindiği üzere bu türden bir ayrıma gidebilme yetisini yalnızca 5. yüzyıl Hellen aklı kazanabilmiştir.<sup>133</sup> Platon’un böyle bir çabası olduğu yeterince açıktır. Fakat ilkelin dünyası *Kykeon* gibi ayrışmamış vaziyettedir. *Kykeon*’un bileşenleri ancak 5. yüzyılda keşfedilmeye başlanacaktır. Trajik durum ritüelin “başarısızlığından” iki dünyanın iç içeliğinden ve ritüelin hatalı bir biçimde bu iki dünyayı ayırma girişimi olarak sunulmasından, ayrışamamasından gelişmez. Eğer trajik olan buradan doğuyorsa belki de daha doğru ifadeyle tragedyanın doğuşu bu süreçle ilişkiliyse dünyanın her yerinde benzer türden kozmonojilere, ritüellere sahip toplum arasından Hellen coğrafyasını özel kılan nedir sorusu tekrar ortaya çıkar. İşte tam olarak bu noktada Hellen aklının tarihte ilk defa dünyaları ayırma girişimi ancak trajik olanın farkındalığını üretecektir. Hellen, “biricik” varlığı olarak sahiplendiği aklı ve yasalarının doğanın “oluş”u karşısında tükendiğini görür. Mistik deneyimler, ilkelin geçiş ve yaratılış ritüelleri de çökmüştür. Yeni yaklaşım metodu olan logos da bir cevap veremez. Mitos dünyası

<sup>131</sup> Eliade, 2017a; 451.

<sup>132</sup> Detaylı okuma için bk. Arıcı, 2009; 105-107.

<sup>133</sup> Arıcı sık sık savını kanıtlamak için Vernant’ın kirlenme üzerine düşüncelerine atıf yapar. Ama Vernant ve Naquet’in çalışmasındaki ifadeler de açıklayıcıdır Vernant ve Naquet, 2012; 46. “Trajik bir eylemin var olabilmesi için, kendine özgü karakterleri olan insan tabiatı kavramının zaten ortaya çıkmış olması ve bunun sonucunda insani ve tanrısal düzlemlerin karşı karşıya gelebilecek kadar birbirinden ayrılmış olması gerekir; fakat aynı zamanda birbirinden ayrılmaz görünmeyi de sürdürmesi gerekir” açıkça beşinci yüzyıl Hellen toplumuna işaret etmektedir. İki dünyanın birbirinden ayrılmış olması gerekir, ancak bu bakış sayesinde iki dünyanın temas ettiği düşüncesi geliştirilebilecektir, trajik düşünce doğabilecektir.

ve mitos dünyası içerisindeki ritüel ilişkiler de Hellenler'in üstün hukuki ilişkilerle örölü pratik dünyalarına cevap vermemektedir.

Oluşun maddi dayanakları ilk defa burada ortaya atılmış ve yepyeni bir düşünce biçimi olarak logos gelişmiştir. İşte şimdi mitos dünyası modern düşüncenin “çok sıradan” karşıladığı maddi dünyadan ayrılabilir. İşte şimdi “oluş” nehrinin akıntısına kapılmış çırpınır Olympos tanrıları, akıl ve evren. Sadece Dionysos'un acı çığlıkları karışır oluş nehrinin gümbürtüsüne, dinle bak; Hellen tiyatrosundan yankılanıyor sesi. Ritüelin içerisindeki tanrı-insan ölüm-yaşam kavramları arasındaki muğlaklık şimdi farkına varılacak kadar birbirinden ayrılmıştır. Bir diğer ifadeyle doğanın muğlaklığı ayyuka çıkmıştır. İnsan yeni bir noktaya, trajik insana doğru yol almaktadır. Hellen aklının yukarıda aktarıldığı üzere logosa nasıl ulaştığını biliyoruz. Şimdi mitosla olan ilişkisine ve en nihayetinde ikisini de güvenilirmez bir kaynak olarak ortadan kaldıran trajik düşüncenin doğuşuna bir adım daha yakınız.

## İKİNCİ BÖLÜM

### MİTOS, TRAGEDYA VE SİNEMA

*“Onlar bilmiyorlar nasıl uyuştüğünü, birbirine karşıt olanların,*

*yay ile lir gibi.”<sup>134</sup>*

*-Herakleitos*

#### 2.1 Yeni İnsan Türünün Şafağı ve Tragedyanın Doğuşu

Başlığın içeriğindeki trajik insanın “ne olduğu” tartışması yürütülmeden önce bazı noktalarda sınırların esnekleştirileceğinin bilgisini vermek gerekir. Fakat yalnız bilginin çarpıtılması olmadığı gibi, aynı zamanda gereğinden fazla karmaşık bir yapı inşa edilmeyeceği de belirtilmelidir. Tarih boyunca “karanlık” bir düşünür olarak anılan Herakleitos düşüncesine, zaman zaman kendi tarihselliğinin ötesinde misyon yüklenebileceği hususu da eklenmelidir. Herakleitos’a yüklenen karanlık yapı, Nietzsche düşünüsüyle olan ilişkisi bağlamında ele alınacaktır. Şu ana kadar üzerinde durulan bütün yapı, Herakleitos üzerinden okunmaya çalışılacaktır. Bir diğer anlamıyla zaman zaman imgesel anlamlar yükleyerek mitos dünyasının sınırlarında gezinmesine müsaade edilecektir. Bu konuda sınırlarımızın esnek bir yapıda olmasına dair bizi kışkırtan düşünsel alt yapı ise şimdiye kadar geldiğimiz aşamanın son noktasındaki trajik yapının kendisinden başka bir şey değildir. Nietzsche’nin Dionysoscu olanla Apolloncu olanın buluşması olarak gördüğü trajik yapı buradaki çalışmada da benzer bir şekilde mitos ve logos üzerinden bölümlenmiş ve tarihsel gelişimi ifade edilmeye çalışılmıştır. Söz konusu bu iki yapı bir araya gelecekse de bunun uyumlu iki yapı olarak görülmediğini belirtmek gerekir. Nitekim bir araya geleceklerse de bunun en iyi şekilde yine Herakleitos düşüncesinde uygulanabileceği düşünülmektedir. Kendisinin zıtların birliği kavramından kastının en iyi okunabildiği fragmanı da bölümün girişinde alıntılanmıştır. Buna göre yay ve lir ilk bakışta birbiriyle uyumlu parçaların bir araya gelmesinden oluşur gibi görünmektedir. Aslında tam bir zıtlık içerisinde, yayın ve lirin içerisinde bir savaş sürmektedir. Yay ahşap ve kirişten oluşmaktadır, ahşap kirişi, kiriş ise ahşabı ortadan kaldırmaya çalışır. Bu gerilim unsurunun ortadan kalkması için kiriş yahut ahşaptan birisinin baskın gelmesi gerekir. Sonuçta da ahşap ya da kirişten birisi galip geldiğinde yay kırılır ve varlığı ortadan kalkar.<sup>135</sup> Fakat aralarındaki

<sup>134</sup> Hippol. Ref. IX.9.2

<sup>135</sup> Orig. Cels. 6.42. Orgines’in aktardığına göre Herakleitos şöyle demektedir; “Bilinmeli ki, her şey savaşta ortaklaşır. Her şey savaşla meydana gelir ve yönetilir.”

gerilim, çatışkılı hali sürdüğü sürece de yay varlığını ortaya koymaya devam ederler. Yayın var olma hali gerilim halinin sürekli devingenliğine tabiidir. Trajik insanın da benzer bir yöntemle devingenliğini sürdürmesi gereklidir.<sup>136</sup> İnsanın varlığa dair getirdiği açıklama girişimlerinden olan mitik düşüncenin içerisinde aynı zamanda tekniğinin ve aklının ürünlerini de kullandığı açıktır, nihayetinde evreni gözlemler belli başlı süreçleri kontrol edebilir ve önceden bilebilir, fakat bu bilgi sürecini hiçbir zaman tinselliğinden soyutlamayı becerememiştir. Hellen kuramsal düşüncesi içerisinde tinsel süreci fizik evrenden ayırma girişimleri görülür, bunu Platon'dan Miletos Okulu'na kadar izlemekteyiz ve yukarıda da uzun uzun incelemiş bulunmaktayız. Nitekim bu süreç mitos alanına bir tür ihanet sürecini de kaçınılmaz kılar. Sokratik akıl, Hellen aklının bu ara formunu, trajik biçimini parçalama niyeti taşır, açıklayamadığı ve anlamlı bir yapı inşa edemediği şeyleri yaşam için anlamsız niteleme eğilimi gösterir oysa devinim bir çocuk oyunu gibidir, amaçsızdır ve ahlaki görüşü yoktur. Bugün modern dünyada bu süreç bütün hızıyla sürüp gitmektedir. Modern dünya varlığın muğlaklığını tekniğiyle aşma eğilimindedir, bir diğer deyişle muğlaklığın getirdiği hiçlik alanının bunalımını öter. Nitekim Nietzsche'ye göre bunalım ve acı ötelenmemelidir ve insan varlık olmanın acısıyla birlikte devinmenin yöntemlerini bulmalıdır.<sup>137</sup> Nietzsche 5. yüzyıl Hellenlerini bu iki dünya arasındaki salınan üstün acı çekme yeteneğini geliştirmiş bir halk olarak tanımlar. Bunu başarabilmelerinin yegâne yöntemini Dionysos ve Apollon ikililiği üzerinden metaforlaştırır. Nietzsche düşüncesini açıklamadan önce Dionysos'u ve ezoterik tapınımlarını inceleyelim.

### 2.1.1 Mitosun Kökenine Bakış: Mistik Deneyimler

Dionysos yeryüzüyle olan bağı nedeniyle Hellen Pantheonu'nu aşar görünmektedir. Dionysos hem yaşamı hem de ölümü ve de karakter ikililiklerini bir arada bulundurarak Olymposlular'dan daha farklı bir portre çizmektedir. Peki onu farklı kılan nedir? Apollodoros Bibliotheke'sinde (=Βιβλιοθήκη) Dionysos'un doğumunu anlatır;

“Zeus Semele'ye aşık oldu, Hera'nın haberi olmadan onunla yattı. Semele ne zaman isterse Zeus onunla yatmayı kabul etmişti, Hera kandırınca Semele, Zeus'tan, Hera'ya kur yapmaya nasıl gittiyse kendisine de öyle gelmesini istedi. Reddedemeyen Zeus onun yatak odasına şimşek ve gök gürlemesi eşliğinde arabasıyla geldi, yıldırım yağdırdı. Fakat Semele korkudan öldü, Zeus onun karnından çıkan altı aylık çocuğu yıldırımın çıkardığı ateşten aldı, kendi baldırına dikti. Semele ölünce Kadmos'un öbür kızları,

<sup>136</sup> Nietzsche, 2019b; 194-195. “Bal hem acı hem tatlıdır. Dünya bir kaptır, içeriği ayrışmasın diye sürekli karıştırılmalıdır.”

<sup>137</sup> Nietzsche, 2019b; 199. “Hiçbir ahlaki gerekçesi olmayan oluş ve bozuluş çocuk oyununda (veya sanatta) vardır. Herakleitos sanatı görmezden geldiği için çocuk oyunu imgesine başvurur.”

Semele'nin bir ölümlüyle yattığı, Zeus'u yalan yere suçladığı, bu nedenle yıldırımla kavrulduğu haberini yaydılar. Fakat zamanı gelince Zeus dikişleri söktü, Dionysos'u doğurdu.”<sup>138</sup>

Apollodros'un bu geç dönem anlatısında insan soyundan olan Semele (=Σεμέλη) tarafından doğurulan ve doğduktan hemen sonra ölen Dionysos, Zeus'un baldırında tekrar büyür ve yeniden doğar, bu nedenle daha doğumundan itibaren bir ikililik söz konusudur. Semele'nin ölümlü bedeninden ve tanrısal bir bedenden olmak üzere iki kere doğmuştur. Bu haliyle, bir ölümlünün bedeninden gelmiş olmakla birlikte Olymposluların arasında bu farklılığına rağmen tanrı olarak kabul görecektir. Mitolojideki bu tip doğumlar genelde kahraman soylu ailelerin kökenlerine dair anlatıları da barındırır, tanrılarla bu sayede akrabalık ilişkisi söz konusu edilebilir. Böylece ölümlülerden doğan tanrıların çocukları insanlar arasında yaşamını sürdürür.<sup>139</sup>

Benzer bir anlatım Hesiodos'tan da okunur; “Kadmos'un (=Κάδμος) kızı Semele de sevişip Zeus'la şanlı Dionysos'u doğurdu, o coşkun tanrıyı, ölümlü ananın ölümsüz oğlu, ama bugün tanrıdır ikisi de” (Hesiod. *Erg.* 941-43). Hikâye burada bitmez; Dionysos'un, Zeus'un eşi Hera'nın öfkesinden korunması ve çocukluk çağını geçirmesi ve saklanması gerekir. Bu noktada anlatı karmaşıklaşır, birden çok anlatım mevcuttur. Bunlardan birisi; Zeus Nysa Dağı'nda Dionysos'u baldırından doğurur ve Hermes'in (=Ἑρμῆς) eşliğinde küçük Dionysos'u İno'ya (=Ἰνώ)<sup>140</sup> yollar. Hera'dan da korunabilmesi için İno'ya Dionysos'a kız giysileri giydirmesini tembihler. Fakat Hera niyetlerinin farkına vardığı Athamas'ı ve İno'yu çıldırtır. Tanrısal çılgınlık yüzünden Athamas, oğlu Learchos'u (=Λεάρχος) geyik yavrusu sanarak öldürür. İno ise bir diğer kardeşini alıp büyükçe bir kazanda haşlar ve ardından kazanı da yanına alarak Korinth Körfezi'nde kendisini denize atar. Dionysos'a gelirse; Zeus bu sefer kurtarmak için Dionysos'u keçi yavrusuna çevirir ve Hermes'le Nysa'lı<sup>141</sup> *nympe*'lere (=Νύμφη) emanet eder (Powell, 2018; 294). Dionysos aynı zamanda kendisinin şarap ve asma tanrısı olarak anılmasını sağlayan şarap üretim sanatını burada büyüdüğü zaman içerisinde öğrenir. Hera'nın verdiği delilikle doğuya uzun yolculuklara çıkar. Frigya'da Ana Tanrıça Kybele ile tanışır. Deliliğinin iyileştirilmesini ana tanrıçanın müritlerinin dansları ve ritüelleri sayesinde sağlayacaktır. Kybele'den kült ayinlerini öğrenir. Frig ülkesinden sonra doğuya seyahatlerini devam ettirmek üzere ayrıldığında artık yanında kadınlardan oluşan müritleri,

<sup>138</sup> Apollod. *Bibl.* V. 4.2-3.

<sup>139</sup> Benzer bir söylen Herakles için de bulunmaktadır fakat Herakles bir ölümlüdür. Zeus'un oğlu Herakles yeryüzünde yaşar lakin öldükten sonra Zeus tarafından Olympos'a getirilir ve ölümsüzlük bahşedilir.

<sup>140</sup> Orkhomenos kraliçesi kral Athamas'ın karısı olan İno aynı zamanda Semele'nin kız kardeşidir.

<sup>141</sup> “Nysa'nın dağ olduğu bilinse de Trakya, Hindistan ya da Etiyopya'da olduğundan emin olunamamaktadır.” Powell, 2018; 294.

Dionysos alayları vardır. Bu müritler tanrının bir diğer ismi olan Bakkhos'tan (=Bάκχος) türeyen Bakkhalar ismini alırlar. Tüm doğu yolculuklarından sonra Yunanistan'a geri döner ve tapınımını yaymayı ister, şarap yapımını öğretir. Bu noktada kaynaklar tanrının Yunanistan'da başta kabullenilmeyen kült olduğunu söyler ve bunun izlerinin okunabileceği konusunda tartışır, nitekim Euripides'in Bakkhalar oyunu Dionysos kültünün kabul edilmemesi üzerine gerçekleşen olayları anlatır. Muhtemelen doğunun mistik deneyimlerinin, ezoterik öğretilerinin Yunanistan'a girişi şehir devletinde tepkiyle karşılanmış, fakat yoksul kitlelerce kabul gören bu tapınım resmi Hellen inancına eklenmesini gerektirmiştir. Daha önce de gördüğümüz gibi bu tapınım şehir devletine girdiğinde ölçülendirilecektir. Fakat daha yeni keşiflerden birisi olan Geç Tunç Çağı'na ait tabletlerde Dionysos adının da okunmuş olması Yunanistan'da kesintisiz bir Dionysos tapınımı olduğunu da doğrular görünmektedir. Bu konudaki karmaşıklığın çözümünün belki de Tunç Çağı boyunca Dionysos tapınımının sınırlı olması yoluyla çözülebilir (Powell, 2018; 312).

“Ben Lidya'nın, Frigya'nın altın ovalarından geliyorum. İran'ın güneşten kavrulan kırlarını, Baktra'nın uzun surlarını, Media'nın buzlarla örtülü topraklarını, saadet diyarı Arabistan'ı, tuzlu denizin kıyılarında uzanan bütün Asya ülkesini, barbarlarla Hellenler'in karışık yaşadığı, güzel hisarlarla süslü şehirleri dolaştım. Dünya üzerinde bir tanrı gibi var olabilmek için oralarda korolarımı topladım, dinimi ayinlerimi öğrettim, şimdi kendimi Hellenler'e tanıtmak istiyordum.”<sup>142</sup>

Bakkhalar, Dionysos alaylarının kültü bizim için ne ifade etmektedir? Şehir dışında ve özellikle ormanlık, kuytu dağlık arazilerde toplanan müritler tam bir çılgınlık hali içerisinde esrime deneyimiyle Bakkhos'u hissedebildiklerini düşünürlerdi. Bazı yerlerde kendilerine cinnet geçiren kadın anlamında *maenad* (=μαῖνᾰδες) bazı yerlerde vecd halinde anlamında *thyad* denirdi (Otto, 1965; 54,68). Ellerinde ucunda çam kozalağı bulunan etrafına sarmaşık dolanmış bir tür asa (*thyrsos*) taşırlardı. Vecd halini tetikleyen ve sarhoşluk veren şarap tüketimi tanrının bir parçasını yudumlamakla eş değerd. Tanrısallık parçayı vücutlarına alan müritler tanrısallık deliliğe tutulurlar, durmadan çalınan davul ve flütün ritmine kapılanlar çılgınca dansla canlı canlı hayvanları parçalarlar, kanlarını içerler, rastgele cinsel ilişkiye girerler, kendi benliklerinden soyutlanır kendilerine dışarıdan bakma anlamına gelen *ekstasis* (=ἐκστασις) içerisinde tüm toplumsal normlar alaşağı edilir, müritler “tanrısallaşırlardı”. Nietzsche'nin ifadesiyle bu ritüel sırasında görünen şey doğanın kendisiydi, insanın kendisi sanat eseri haline gelmişti (Nietzsche, 2011; 37). Hatta öyle ki dışarıdan izleyen birisi onları Bakkhos olarak, tanrının kendisi olarak adlandıırırdı. Yunanistan'ın diğer tanrılarının buna benzer bir deneyim

---

<sup>142</sup> Eur. *Bakkh.* 10-22.

sunması mümkün görünmemektedir. Her ne kadar çeşitli formlar üzerinden tanınsalar ve yeryüzüyle iletişimleri bulunsalar bile onlar gökyüzünde otururlar ve insanlarla doğrudan temas etmezlerdi. Hellenler Dionysos'un doğrudan deneyimlenebileceğine inanmaktaydı. Bunun nedenlerinden birisi baştaki Dionysos'un ikili görünümüdür, hem yeryüzünde bir ölümlü gibi doğmuş hem de gökyüzünde tanrılar arasında yer edinmiştir. Fakat Dionysos'un ikilikleri bununla kalmaz. Aynı zamanda yeryüzünde aniden patlamalarla belirir ve yok olabilir.<sup>143</sup> Eliade'de buna vurgu yapar ve tanrının hayatın bütün görüngüleriyle iç içeliğine odaklanır. Tanrı hem çam ağacı hem sarmaşık, menî, kan, tohum ve sularla ilişkilidir ve adına düzenlenen bayramlarının mevsimsel döngüye uygun bir biçimde kutlanması onun doğanın bütünüyle ilişki içerisinde oluşunu vurgular. Doğa ve derin orman kuytuları onunla ilişkilidir. Yaşamı ve doğayla ilişkisi bağlamında doğanın kendisinde bulunan yaşam ve ölüm iç içeliğini kendi bedeninde içselleştirir (Eliade, 2017b; 488).

“Koşmak ne güzel, dağlarda Bakkhos alaylarının ardından! Sarılıp gezmek benekli ceylan postuna, serilip yatmak toprağa! Yakalayıp boğazlamak yaban tekelerini, kanlarını içmek, çiğ çiğ yemek etlerini! Euhoi diye bağırınca Bromios, atılmak Lidya'nın, Frigya'nın dağlarına! O zaman yeryüzünde derelerle süt akar, derelerle şarap akar, bal akar.”<sup>144</sup>

Frazer da doğayla olan ilişkisine dikkat çeker ve adına düzenlenen ritüellerin onun bir bitki tanrısı olduğunu doğruladığını ve doğanın canlanmasını temsil ettiğini ifade eder (Frazer, 2004; 316). Tanrı bu görünümüyle Mısır'ın Osiris gizemlerini hatırlatmaktadır.<sup>145</sup> Powell da tanrıyı “gelen tanrıydı” diye yorumlar. Hikayelerindeki ortaya çıkışının aniden ve ortalığı darmaduman ederek oluşuna dikkat çeker. Bakkhalar'ın da duygusal coşkuluğunu, duygusal patlama anını tanrının ortaya gelişiyile ilişkilendirir. Bir diğer anlamıyla Hera'nın ona verdiği delilik hali vecd halindeki müritlerine ve etrafındakilere de bulaşıyordu, insanüstü bir konumda tanrısal deliliğe kapılıyorlardı. Bir hikâyede Dionysos'un annesi olan Semele'yi ölümler diyarı olan yer altından alıp yeryüzüne taşıması ve hayat vermesi anlatılır. Bunların yanı sıra Bakkhalar tragedyasının omurgasını da oluşturan tapınışının engellenmesine karşı giriştiği mücadele ve öfkesi sonucu gazabına uğrayan insanlardan sık sık söz edilir. Ama bu öyle bir durumdur ki sadece onu reddedenleri deli kılmakla kalmaz aynı zamanda onu sevenler ve

<sup>143</sup> Otto, 1965; 79. “Apollon gibi tanrılar da bir yerlere gider gelirler fakat Dionysos takipçilerinin etrafından aniden kaybolur.”

<sup>144</sup> Eur. *Bakkh.* 140-155.

<sup>145</sup> Rohde, 2020; 327,328. Biraz ileride göreceğimiz Orfik ritüellerdeki anlayışın Mısır'da bulunmasının mümkün olmadığı düşünülür. Rohde Herodotos'un bahsettiği gibi Mısır'da gelişmiş ruh öğretisi, ruh göçü kavramının kesinlikle olamayacağını iletir. Burket de konu hakkında Rohde'ye katılır Hellenlerin gözüne gizem töreni gibi gelen şeyin Mısır'da farklı bir yapısı bulunduğunu bildirir. Bunun nedeni tabii olarak Hellenlerin bu dünyadan tamamen ayırarak geliştirdiği öte dünya görüşüdür. bk. Burkert, 1999; 75 vd.

kabullenenler de bu deliliğe kapılırlar. Gittiği her yerde bir yıkımın izleri okunduğu gibi ikililiğinin diğer yansımasıyla yaşam ve coşku da vermektedir. İno sonunda onun sayesinde bir deniz kızına dönüşür, annesi onun sayesinde ölümsüzler katına yerleşir. Bu haliyle doğanın hem coşkun hayat doluluğunu hem de ölümü, deliliği ve acıyı temsil etmekteydi.<sup>146</sup> Nitekim doğanın tüm iç içeliği Dionysos'ta metaforlaşıyordu. Dionysos hem ölüm hem de yaşamdı.<sup>147</sup> Hem tanrı hem ölümlüydü.<sup>148</sup> Bu yönüyle Hellenler'in aristokrat, dengeli yaşam biçimini altüst eder ve kavramların iç içe geçtiği sorunsal bir dünya görüşünü de kent devlete dayatır. Birbirleriyle uzak kavramlar, yapılar (tanrı-insan gibi) iç içe geçer ve kent içerisinde ve kesinlikle başka bir dünya kavramında değil bu dünya üzerindeki maddi temaslarda zihinleri bulanıklaştırır (Vernant, 2016; 78,79,81).

Orfik (=Ὀρφικά) tarikatlar içerisinde ise insanlara tanrılarla birlikte yaşama fırsatı sunmaktaydı. Orpheus (=Ὀρφεύς) ve Dionysos Zagreus (=Ζαγρεύς) anlatısı, Orfik tarikatlara yeniden yaşam ve ahiret mutluluğuna dair öğretilerin geliştirilmesinde düşünsel tabanı sağlamaktadır. Aynı zamanda Dionysos anlatısına getirdikleri yorum bakımıyla da ilginçleşirler. Orpheus tanrılar bile kışkındıracak muazzamlıkta müzisyenlik yeteneği ile tanınır. Çok güzel lir çalmaktadır. Bir gün ormanda karısı Eurydike'nin (=Εὐρυδίκη) peşine Apollon ve Kyrene'nin (=Κυρήνη) oğlu Aristaios (=Ἀρίσταιος) düşer ve tecavüze yeltenir. Eurydike kaçarken yere düşer ve bir yılan tarafından ısırılarak oracıkta ölür. Orpheus o günden sonra acılar içindedir ve bir gün bile dinmez kederi. Karısını Hades'ten çıkarmaya karar verir ve elinde liriyle Hades'in (=Ἅδης) yolunu tutar. Hades'e vardığında bütün engelleri müziğiyle aşmayı başarır, üç başlı köpek Kerberos'u (=Κέρβερος) bile etkiler. Lirinden yayılan ezgiler cehennemdeki işkenceyi ve acıları durdurur, herkes müzikle yumuşamıştır. Bunu gören yer altı tanrı ve tanrıçası, Hades'le Persephone (=Περσεφόνη) onun aşkına azmine hayran kalır ve Eurydike'yi bir şartla onunla göndermeyi kabul ederler. Orpheus önden gidecek eşi Eurydike arkasından onu takip edecektir fakat Orpheus yeryüzüne çıkana kadar kesinlikle dönüp arkasına bakmayacaktır. Bakacak olursa Eurydike Hades'e tekrar dönecektir. Nitekim tam çıkışa yaklaştıklarında Orpheus kontrol etmek için arkasını döndüğünde Eurydike tekrar Hades'in derinliklerinde kaybolur. Bu mit etrafında şekillenen Orfik tarikatlar kendilerine saklı tuttıkları

<sup>146</sup> Otto, 1965; 143. "Dionysos adı verilen çılgınlık, hastalık değil, yaşamda bozulma değil, en sağlıklı yaşamın dostudur. Hades ile olan ilişkisine rağmen, büyük bir tanrı, gerçek bir tanrıdır; yani, yaşayan her şeyi kapsayan sonsuz çeşitlilikte bir dünyanın birliği ve bütünlüğünün ifadesi."

<sup>147</sup> Herakleitos şöyle demektedir, Clem. Al. *Protr.* 2.30.; "Lenaia Festivali'nde uğruna ayinler düzenledikleri ve delirdikleri Dionysos birdir Hades ile. Dionysos için söylenmeseydi ilahiler eğer bu ilahiler utanç verici olurdu."

<sup>148</sup> Şarap yapımı için üzümün ezilmesi, suyunun çıkarılması gerekiyordu. İçindeki tanrısal özün ortaya çıkması ve üzümün tekrar tanrısal bir yapıya, şaraba dönüşmesi için öncelikle acı bir süreçten geçmesi, üzümün parçalanması gerekiyordu. Dionysos'un şarapla ilgisi ve kendisinin titanlar tarafından parçalanışıyla benzeşmesi bu türden okumalar yapılmasına izin vermektedir.

sırlar ve tekniklerle öteki dünya da mutluluğu bulabileceklerini, ölümsüzlüğe erişebileceklerini düşünmekteydiler. Bu sırlar tarıkata dahil olmayan ve dahil olsa bile belirli ritüel uygulamalardan geçmemişlere açık edilemezdi. Orfeci tarikatların Orpheus mitiyle olan ilişkisi açıktır fakat bu anlatılar Dionysos anlatılarına da sirayet eder. Bu anlatılara göre Dionysos Zagreus,<sup>149</sup> Persephone ve Zeus'un çocuğu olarak tüm dünyaya hakim olacağından Titanlar (=Τιτᾶνες) tarafından bir çok parçaya bölünerek yenilir. Bunu gören Zeus onları yıldırımlarıyla küle çevirir ve geriye kalan parçalar ve titan küllerinden insan soyu yaratılır (Rohde, 2020; 316-318). Böylece insan soyunun iki yönlülüğü de tanrı ve insan, titan ve insan, iyi ve kötü mümkün kılınmaktadır.

“Yaşam, insanın Titanların günahının kefareti ödediği bir cezadır. İnsanın ölümsüz yanı ölümlü yanının içine kapatılmıştır. Ruh, beden içerisine hapsedilmiştir. Beden ruhun mezarıdır. Bizler, tanrıların ne zaman isterlerse o zaman yaşam hapishanesinden kurtaracakları köleleriyiz.”<sup>150</sup>

İnsan soyunun varlığı hem titan ve tanrı parçasından hem de bir cinayetin ürünü olarak var olur. Lakin yukarıda da görebileceğimiz üzere Dionysos'un aynı zamanda bir ölümlü olarak tanrı katına yükselebilmesi mümkün olduğu gibi bu anlatıyla beraber insan bedenindeki tanrı varlığı sayesinde onunla aynı konumu paylaşması mümkün görünmektedir. Kefaretini ödeyenler mutlu bir öteki yaşama dahil olabilir. Hellenler'in *teletai* (=τελεται) adı verdikleri ritüeller ile bu ahiret mutluluğuna kavuşma sağlanabilir görünmektedir (Taylor, 1891; 23,24). Fakat Hellen dini bütününde hiçbir zaman çileci bu dünyayı yadsıyan bir yapıyı tam anlamıyla sahiplenmemiştir.<sup>151</sup>

<sup>149</sup> Zagreus Hades'in bir diğer adıdır. Ölüm tanrısı Hades'le yaşam tanrısı Dionysos'un Herakleitos mateforunda bir tutulabildiğini görebilmekteyiz. Aynı zamanda Kerenyi'nin çalışmasında (Kerenyi, 2013; 97,98). Giritli Dionysos Zagreus hakkında şöyle yazılır; “Dionysos Girit'te Zeus ve Persephone'nin oğlu olarak düşünülmekteydi ve bu nedenle “Chthonios,” “yeraltı” ve “Zagreus” olarak adlandırılıyordu.” Zagreus isminin tanrının arkaik formundan ve anlatılarından kaldığına dair söylemler de bulunur. Arkaik avcılarının boğa başlı tanrısı olduğu söylenir ve isim kökeninin büyük avcı manası taşıdığı bildirilir. Yaşamın özü, avın kaynağı olarak Zagreus cisimleşmesini boğa da yaptığında boğayı parçalayarak tüketerek insan Zagreus'un özünü yaşam verici kaynağı vücuduna alır. Bu yönüyle ritüellerinin arkaik avcı-toplayı ritüelin kalıntısı olduğu da düşünülebilir yaşamın kaynağını ve Zagreus'u vücuduna almak isteyenlerin canlı canlı hayvanları parçalayarak yediği ritüellerle ilişki bu biçimde kurulabilir. Nitekim Zagreus efsanesinin bildiğimiz diğer yönü de titanlar tarafından parçalanarak yenilmesidir ve titanların soyundan insanın varlığa getirilmesidir Otto bu konuda bu anlatının Zagreus hakkında yazılan ilk anlatı olmadığını bilmemizi ister. Büyük avcı manasına gelen yönünün yanında Zagreus'a dair en eski referansın Alcmaeonis tarafından dile getirilen Gaia ile birlikte en büyük tanrı olmasıdır. Yeraltına ve göğe de hakimdir. Orfik tarikatlar tarafından anlatı sahiplenilmiş olmalıdır. Yeraltı ve Hades'le ilişkisi de Persephone'nin çocuğu olması yoluyla doğrulanır ve yeraltına da gidebilen bir tanrı olması bununla ilişkili olmalıdır. Orfik anlatıların efsanesinin bu yönünü kullanarak kurtuluş vaadi taşıması da anlaşılabilir olur. bk. Otto, 1965.

<sup>150</sup> Thomson, 2004; 172.

<sup>151</sup> Vernant, 2016; 88.89. ayrıca Burkert şöyle demektedir; “Pagan birinin gözünde Hristiyanlık, sadece ölümle ve çürümeyle ilgilenen bir kabir diniydi.” Öte dünyayla ilgili kaygılar insan aklında tam bir bölünme yaşanmamış olmasından kaynaklı öte dünya kavramını oluşturmamıştır öte dünya bile bu dünyadadır. bk. Burkert, 1999; 56.

Bu noktaya kadar Dionysos miti ele alınmaya çalışılmıştır. Nitekim Orfik geleneği dışarıda bırakarak bakıldığında Dionysos'un tapınımları yeryüzüyle iç içe geçen tinsel dünya görüngüsü sunmaktadır. Orfik gelenekte ise öteki dünya mutluluğuna dayanan ayrı dünyalardan söz edilmeye başlanır. Aynı zamanda yaşamın, daha genel ifadeyle doğanın kendisinin tanrı üzerinden imgesel anlatıma bürünebildiği görülür. Doğanın kendisi kaotik ve yalın trajedik yapı ortaya koymaktadır. Vecd haline geçen müritler de bahsi geçen ikili uç noktalarda sürüklenir. Hem bir yandan bedenlerinden soyutlanır tanrısallığı duyumsarlar bir yandan da yalın varlıklarıyla doğaya katılırlar. Bir yandan coşku ve eğlence içerisindeyken bir yandan da delilik ve şiddet ritüelin içerisinde bulunur.<sup>152</sup>

Orfeci bilgilere Platon'la beraber ulaşabildiğimizi anlatan Thomson, toplumdaki rasyonel bölünmeyle birlikte Dionysos tapınımlarındaki değişime de dikkat çeker (Burkert, 2018; 127-130). Ayrıca Arıcı'nın ritüel uygulamalarındaki iki dünyanın birbirinden ayrılmasına yönelik ifadeleri de ancak bu dönemle beraber gerçekleşebilir, toplumun bu ayrımın farkına varması şimdi mümkün görünmektedir. İnsanın dünyadaki konumu, mükemmel ve ışıltılı tanrılar mitos dünyasından ayrılmıştır. Trajik bakış, "sınav dünyası" Orfeci gelenekte büyük yer tutar. Platon'a kadar gelen süreçte tanrılar ve insanlar birbirinden ayrılabilir olsa da tam anlamıyla "öteki alem" kavramı keşfedilmemiştir. Her şey, tanrılar ve ruhlar dahi maddi olarak tasarlanırlar. Ruh kavramı da maddi dünyadadır ve ancak öte alemin tam olarak anlaşılmasıyla yani Platon'un idealler alemiyle maddi biçimden ayrı ruh ve tanrı tasarımı yapmak mümkün olabilecektir (Thomson, 2004; 172,173). Bu düşünceyle birlikte Hellenler'in Dionysos'u neden bir yabancı olarak gördüğü daha iyi anlaşılabilir. Bu yabancılığı artık Homeros'ta bile okunabilen aristokrat tavrda aramamıza gerek kalmamaktadır. Biliyoruz ki aristokratik tavrın en nihayetinde ulaştığı nokta kent devletin surları içerisine kapanmaktır. Hellen akıllı düşünselliği ve günlük pratikleriyle bir sur inşa etmiştir. İnsan mitos dünyasından güçlü "sandığı" surları sayesinde sıyrılmıştır, mitos dünyasını surların dışında bir yere, iki dünyanın birbirine temasının en sınırlı olduğu alana konumlandırmıştır. "Seküler" bir din yaşantısı sürdürmenin yöntemlerini öğrenmiştir. Hellen bilgeliği, doğanın kaotik karmaşık yapısının ortasında insan aklıyla inşa edilmiş devasa surdur, lakin Bakkha alayları Frigya'dan yola çıkmıştır şimdi, yakınlaşırlar Hellas'a. Vurdıkları davulların ürpertici sesi, çılgınca haykırışları sonunda surların içerisinden duyulur olmuştur. Nitekim surda gedik açılır ve Bakkha alayları kent devletin içerisine sızar. Hellen akıllı Dionizyak, sınırları belli olmayan ritüeli kendi aristokrat meclisine sokmakta tereddüt eder. Ritüel de böylece erezyona

<sup>152</sup> Karsten, 1935; 221. Karsten Kuzey Amerika yerlilerinin bir tür uyuşturucuyla yaşadıkları ritüel esrime deneyimini Dionysos mysterialarıyla benzeştirir.

uğrayacaktır lakin içeriğindeki Dionysoscu ikilikleri, oluşu koruyacak, rasyonel akıl tarafından yeniden şekillendirilecek, ehlileştirilecektir. Konunun yanlış anlaşılması açıkça belirtilmelidir ki trajik olan mitostan, ritüelden doğmamaktadır; mitos doğaya ve yaşama dair olan muğlaklık bilgisini simgesel ifadeler üzerinden taşır. Bu noktada Herakleitos'un ifadesi hatırlanmalıdır; "Doğa saklanmayı sever" (Them. *Orat.* V. 69b.). Doğa mitosun simgesel yapısının arasındadır. Salt haliyle mitos Hellen kent devletlerine girdiğinde kurtuluş vaadine dayalı dinsel alışkanlıklar ve ritüel davranışları üretir. Ancak doğanın özünü oradan çekip çıkarabilecek tek şey felsefi keskin görüştür, *logostur*. Bu haliyle mitosun felsefi kavranışı logosa bağımlıdır. Bu nedenledir ki Nietzsche'de tragedya yazarı aynı zamanda bir felsefecidir. Tragedya yazarı mitosunu alır, "fazlalıklarından" (ritüel alışkanlıkları gibi) arındırır, elinde kalan kökensel ifade üzerine yeni bir anlatı oluşturur. Nitekim Dionysos'tan geriye doğanın özü kalmıştır. Doğa ise biliyoruz ki özü itibarıyla sonuçsuz, ikiliklerle devinimi barındırır. Herakleitos'un yay metaforunu hatırlayacak olursak; kırılgan ve ahşabın geriliminden varlığa gelen yay gibi doğanın kaotik özü rasyonel aklın sınırlarına girdiğinde şehir devletinin tüm yasalarını, ayırıcı felsefelerini kaosa sürükler, kent devletin donuk katı yasaları doğanın oluş karakteriyle bir araya geldiğinde yay metaforundaki gibi bir gerilim oluşur. Ortaya çıkan şey katıksız trajik bir tablodur, Hellen Dionysos'a baktığında onun özünde sonuçsuz, ahlaki bir amaç gütmeyen saf yaşamın kendisini görmekteydi. Şimdi insan ne mitosun vadettiği kurtuluşa ne de aklına sığınabilir. Tek bir hakikat vardır o da devinimin kendisidir.

Lakin insan güvenli bir liman aramaktan vazgeçmez; mitosun görüngülerine yahut Sokrates gibi aklına sığınmaya çalışır ümitsizce. Ama oluş, doğa ne aklı ne de mitosunu doğrulamamakta ısrarcıdır. Tragedya da bir sonuç vermez, aksine sonuç karakterler sahneye çıktığı andan itibaren çoktan bellidir. Tragedya sanatçısı ve trajik bilge doğanın dilinden konuşur; oluş halini doğanın kendisinin yaptığı gibi fakat bu sefer kendisinin simgesel yaratıları altına gizler, insanlığın tüm dayanaklarının oluş karşısında çöküşünü resmeder lakin bu türden bir çöküşü de sahiplenir "böylelikle drama Dionysoscu bilgilerin ve etkilerin Apolloncu somutlaştırılmasıdır" (Nietzsche, 2016; 54).

"Dünyayı "hakiki" ve "görünüşte" dünyalara ayırmak, ister Hristiyanlığın ister Kant'ın (nihayetinde o da sinsi bir Hristiyan) yaptığı biçimde olsun, yalnızca dekadansın bir telkinidir. Çökmekte olan yaşamın bir belirtisidir... Sanatçının görünüşe gerçeklikten daha büyük bir değer vermesi, bu önermeye bir itiraz oluşturmaz. Çünkü burada "görünüş" bir kez daha gerçeklik anlamındadır, ancak ondan yapılmış bir

seçme, bir güçlendirme, bir düzeltidir... Trajik sanatçı kötümser değildir. Tam da kuşkulu ve korkunç olan her şeye evet diyendir, o Dionysoscudur.”<sup>153</sup>

Dionysos’un ve genel anlamıyla mitosun öğrettiği bilgelik buradan filizlenir. Sanatçı yaşamın, doğanın tüm saçmalığını, acı verici özünü sahiplenendir. Hakiki ve görünüş dünyalarının birbirinden ayrıldığı nokta yukarıda da belirttiğimiz gibi Parmenides düşüncesiyle hepten ayyuka çıkmaya başlamıştır. Arıcı eleştirimizi hatırlayacak olursak, bu tipten bir ayırım düşüncesinin olmadığı toplumların Dionysoscü muğlaklığı ve Nietzsche’nin ifadesindeki gibi görünüşte ve hakiki dünya ayırımını kavrayabilmesi mümkün değildir. Onun için dünya zaten hali hazırda iç içedir, ayrılmamış ve bozulmamıştır. Herakleitos’un bir sözünü daha hatırlayalım; “Kykeon (=κυκεών)<sup>154</sup> bile ayırır karıştırılmazsa” (Heraclit. fr. 77). *Kykeon* bir tür bulamaç, bir karışımdan meydana gelir. *Kykeon*’u bileşenlerinden ayıracak olursak eğer *Kykeon* varlığı ortadan kalkacaktır. Rasyonel akıl öncesi insanın doğal durumu *Kykeon* metaforu üzerinden okunabilir. İnsan bu dönemde *Kykeon*’un bileşenlerini bilmemektedir, salt *Kykeon*’un tadındadır dünyanın kendisi. Fakat birbirinden ayrılmaya başladığı andan itibaren doğal durumu ortadan kalkar, *Kykeon* ortadan kalkmıştır. Peynir ve şarap birbirinden ayrıdır, doğal durum, doğal yapı bozulmuştur. Peynirin ve şarabın ayrı ayrı *Kykeon*’un tadını vermeyeceği açıktır. Eğer acı bir tada sahip olduğunu varsayarsak *Kykeon*’un, ironik biçimde bir kere ayrıştığında ancak onun bileşenleri açığa çıkabilmiş, acı tadı verenin ne olduğu bilinmiştir. Trajik sanatçı bu türden bir bilinçle *Kykeon*’u tekrar ve tekrar sürekli karıştırır.<sup>155</sup>

“Dionysoscü durumun cazibesi, varoluşun bildik kısıtlama ve sınırlarını yok edişiyle, kendi süresi içerisinde, kişisel olarak geçmişte yaşantılanmış olan her şeyin içinde kaybolduğu bir kayıtsızlık unsuru içerir. Böylece, bu unutulmuşluk uçurumu sayesinde gündelik gerçekliğin ve Dionysoscü gerçekliğin dünyası birbirinden ayrılır. Ancak, gündelik gerçeklik yeniden bilince girdiği anda, tiksintiyle, gündelik bir gerçeklik olarak duyumsanır; çileci, istenci yadsıyan bir ruh hali, bu durumların ürünüdür. Bu anlamda, Dionysoscü insanın Hamlet’le benzer bir yönü vardır: İkisi de şeylerin özüne gerçek bir bakış atmış, onları tanımışlardır, ve eyleme geçmek onları tiksindirmektedir. Hakiki bilgi, korkunç hakikati kavrayış, eyleme dürtten her türlü güdüden üstün gelir, hem Hamlet’te, hem de Dionysoscü insanda. Şimdi artık hiçbir avuntu işe yaramaz, özlem, ölümden sonraki bir dünyanın, tanrıların bile ötesine geçer, varoluş, tanrılardaki ya da ölümsüz bir öte dünyadaki yansımasıyla birlikte, olumsuzlanır. İnsan bir kez görmüş bulunduğu hakikatin bilinciyle, şimdi her yerde yalnızca varlığın korkunçluğunu ya da saçmalığını görür, şimdi Ophelia’nın yazgısındaki simgeselliği anlar, şimdi bilir, orman tanrısı Silenos’un

<sup>153</sup> Nietzsche, 2019c; 24.

<sup>154</sup> *Kykeon* Antik Yunanistan’da bir tür bulamaç, içecek. Keçi peyniri ve şarap karışımı olduğu söylenir İlyada’da bir tarifi bulunmaktadır. “güzel kadın, bir kabın içinde, Pramnos şarabıyla, onlara *kykeon* hazırladı. Bronz bir rendeye, içine keçi peyniri rendeledi, üzerine arpa unu serpti ve *kykeon* hazır olunca, onları içmeye davet etti.” Hom. *Il.* XI. 635-645.

<sup>155</sup> Bk. 136. dpn.

bilgeliğini: Tiksindir bundan. Burada, en büyük istenç tehlikesinde, kurtarıcı, şifa bilgisine sahip büyücü olarak yaklaşır sanat.”<sup>156</sup>

Biz bu türden bir düşünüşe Herakleitos’ta ulaşabildiğimizi de düşünmekteyiz. Ritüelin çöküşünü, yaşamın tüm ikili görünümünün tanrısal düzlemi de içerisine dahil ederek doğanın kendisinden ileri geldiğini fark ettiğini belki de tamamıyla sezgisel bir biçimde ifade ettiğini görmekteyiz.

### 2.1.2 Herakleitos

Herakleitos’un yaşamı hakkında üzerine kesin konuşabilecek verilerden yoksun bulunmaktayız. 540 yılında Efes’te soylu bir aileden dünyaya geldiği düşünülmektedir. Kendisine verilen devlet görevini kabul etmemiş hakkını kardeşine devretmiştir. Ksenophanes’le hoca-öğrenci ilişkisi sürdürdüğüne dair görüşler de mevcuttur. Şehir yönetimine ve halkın dini inançlarına karşı bir duruş sergilediği, toplum yaşamına karşı öfkeli bir tutum içerisinde olduğu bilinmektedir. Hayatının sonuna doğru Efes’i terk ederek münzevi bir hayat yaşamıştır. Hellen toplumunun tüm değerlerine karşı bir tutumda olduğu bilinmekle beraber sadece Miletos Okulu’nun diğer üyeleri hakkında bir eleştiride bulunmamıştır. Demokrasi karşıtlığını ve duruşunu bazı fragmanlarında görebilmekteyiz. Ünlü bir demokrasi karşıtı, tiranlık eğilimleri nedeniyle şehirden uzaklaştırılan Hermodoros’la dost olduğu düşünülmektedir (Diog. Laert. IX. 2);

“Bütün yetişkin Ephesoslular kendilerini asmalı ve kenti çocuklara bırakmalı, çünkü o yetişkinler böyle yararlı biri yanımızda olmasın, gitsin başka bir yere ve başkalarının arasında olsun diyerek içlerinden en yararlı olanlarını yani Hermodoros’u kentten kovdular.”<sup>157</sup>

Toplumun dinsel davranışlarına karşı duruşunu da bir diğer fragmanda görmekteyiz;

“Tıpkı çamura batmış birinin kendisini çamurla yıkamaya çalışması gibi, kana bulanmışlar kanla yıkanmaya çalışıyorlar. Oysa birisi bunu yapan bir insan görse onun delirmiş olduğunu düşünür. Bu tanrı ve kahraman tasvirlerine dua ediyorlar, bir insanın evlerle sohbet etmesi gibi... Tanrıların ve kahramanların kim olduğunu bilmeden.”<sup>158</sup>

Toplum değerlerine karşı olan yönelimi, kendisine göre yanlışlığın nerede bulunduğu bilgisi kendi logos kavramı üzerinden ortaya çıkarılabilir. Logos kavramını ve karşıtların birliği kavramını kurarken Anaksimandros’un zıtlıkların sonucu meydana gelen varlık tezinden etkilendiği düşünülebilir. Eserinden birçok fragman kalmasına rağmen kullandığı dil metaforlarla örtülü, kahinlerin tanrı sözlerini bildirme yöntemiyle benzeşmektedir. Böyle bir

<sup>156</sup> Nietzsche, 2016; 48,49,66.

<sup>157</sup> Strab. XIV. 1.25.

<sup>158</sup> Heraclit., fr. 117.

dil kullanmasının nedenini bizce “Doğa saklanmayı sever” (Them. *Orat.* V. 69b) derken açığa vermektedir. Bu yönüyle Nietzsche’nin de üslup konusunda Herakleitos’tan esinlendiği açıktır. Herakleitos’un imgesel yaklaşımına dair açıklama sunabilecek, neden böyle yazdığını anlatabilecek bir diğer fragmanı; “Delphoi’da bir kehaneti olan tanrı ne konuşur ne saklar, sadece işaretler verir” (Plut. *Mor.* 404e).

Herakleitos’un görüşüne dair en temel bilgimiz dünyadaki bütün birbiriyle çelişik görünen şeylerin aslında tek ve bir şey olduğunu ifade etmesidir. Böylece o tek şeyin, kendi deyimiyle logosun bilgisi insanın bilmesi gereken tek şey olarak karşımıza çıkar.<sup>159</sup> Diğer düşünürleri eleştirdiği fragmanları bu yönüyle açıklık kazanacaktır “Çok şey bilmek kavramayı öğretmez. Öyle olsaydı Hesiodos ile Pythagoras’a ve yine Ksenophanes ile Hekataios’a öğrettirdi” (Diog. Laert. IX. 1). Peki nedir bu Logos’un bilgisi. Herakleitos da kendisinden önce gelen Miletos’lu düşünürler gibi ana maddeyi, her şeyin kendisinden kendisine geri döndüğü “şeyi” arar. Bu maddenin ise ateş olduğuna kanaat getirir. Ateş olmasının sebebinin maddi bir yönü olduğu gibi imgelemsel bir yönü de bulunmaktaydı. Ateş, yanma olayı sırasında canlı ve dinamik bir görüntü sergiler ve aynı zamanda yanan maddeler ister ahşap olsun ister kumaş olsun yanma anında tek bir forma, alev formuna dönüşürler. Yanma eylemi sırasında yanan maddede dönüşüm gerçekleşir, küle döner fakat bu sırada alev formu hiçbir zaman değişmez (Arslan, 2018; 188,189). Aslında yüzeysel bir bakışla Herakleitos’un ateş soyutlamasında Parmenides’in hem oluşsuz evren fikrini hem de oluşu birlikte bulabildiğimizi görmekteyiz. Bu nedenledir ki Miletos’lu diğer filozofların ana madde arayışlarındaki hava, su gibi elementlerle kıyaslandığında kendisinden ödün vermeyen bir form sergiler ateşin kendisi, nitekim Herakleitos’ta her şeyin ateşle takas edildiğini bildirir. Fragmanlarından birisi çok ilginç bir karakter sergiler, simgesel bir yaklaşımla doğanın oluş karakterini şeylerin özüne koyduğunu,<sup>160</sup> ateşi ise bu oluş halini ifade edebilmek amacıyla kullandığını düşünmemize neden olur; “Tüm şeylerin ortak dünyasını ne tanrılar ne de insanlar yarattı. Ama şimdiye kadar var olan, ve olacak olan sürekli ateş, ölçüye göre tutuştu ve ölçüye göre söndürüldü” (Clem. Al. *Strom.* 2.105.2). A. Arslan bu noktada ateşin maddi bir unsur olarak ele alınmasında ısrarcıdır. Guthrie de bu görüşü yorumlar;

<sup>159</sup> Burnet, 2013; 109. “Şimdiye dek göz ardı edilen gerçeklik görünürde bağımsız ve çatışma içinde olduklarını sandığımız birçok şeyin aslında bir olduğu, ve öte yandan, bu birin çok da olduğudur. Bundan şu çıkar ki, bilgelik birçok şeyin bir bilgisi değil, ama savaşılan karşıtların temelde yatan birliğinin algısıdır.”

<sup>160</sup> Zeller, 2008; 78. Zeller, Herakleitos’un Hellen dininin simgeciliğini fark etmiş ilk filozof olduğunu söyler. Ayrıca bk. Arslan, 2018; 180. Herakleitos evren hakkında işlenmiş bir öğretiyeye dayalı pratik bir kuramı, insan hayatının anlamına ilişkin tutarlı bir sistemi ileri süren ilk filozoftur.

“Şimdiye kadar maddi dünya ile manevi dünya birleştirilmiş ve bunda sorun yaşanmamıştı. Daha geç tarihlerde bu ikisi birbirinden açıkça ayrılacaktır. Herakleitos fragmanlarının karanlık olmasının asıl nedeni şudur: İncelikli düşünme tarzı Herakleitos’u öyle bir noktaya getirmiştir ki, artık maddeyle ruhu (soyutla-somutu) ayrı düşünmesi gerekiyordu. Oysa o hala bu ayrımı bilinçli yapamayacak kadar önceki düşünce tarzına bağlıydı. Bu ayrımı yapabilmek için önce Parmenides’in yol açtığı düşünsel şoku yaşaması gerekecekti... Böylece Herakleitos’taki kavrayışların somut, maddi dünyaya ne kadar yakın durduğu unutulabilir ve onları gereğinden fazla soyut terimlerle yorumlama tuzağına düşülebilir.”<sup>161</sup>

Herakleitos’un logosu yarı maddi yarı soyut bir alana yerleşir. Şeylerin kökenindeki bu logos bir yönüyle tanrısal bir yapıdadır, somutlaşmasını ise ateşle gerçekleştirir. Söz konusu olan tanrısal bir ateştir. Herakleitos, şeylerin kökenine ateşi koymasıyla birlikte sınırdan dolaşmaya başlar. Ateşi maddi bir unsur olarak ele almakla beraber ateş, Miletos’lu filozofların ele aldığı gibi maddi bir kaynak olmaktan daha ötesini işaret eder, ateşin dinamik yapı sergilemesi hasebiyle de onlardan ayrılarak oluş karakterini sergilemeye yakınlaşır. Şeylerin kökeninin ardında bir madde arama faaliyetinde bulunmaktan ziyade bütün şeyler, madde formu, ateşin madde-süreç yapısı içerisinde çözülür. Herakleitos oluş kavramını ortaya çıkarır. Oluş şimdi tanrı ve insan dünyasını tek bir noktada ortaklaştırır. İkisi de çocuk krallığının elinde amaçsızca devinir. Evrenin özüne dair bu kavrayışta tanrı-logos-ateş kavramlarını birleştirir. Arslan bu unsurlar arasında bir ayrıma gidilecek olursa şu yöntemin izlenmesi gerektiğini düşünür;

“Tanrı, evrenin ilkesi olan ateşin en saf halidir. Logos, Tanrı’nın evrende iş gören bir güç, bir yasa olmak bakımından tanımlanmış adıdır. Kısaca sözünü ettiğimiz yasa ve logos, evrenin içinde olan, ona içkin olan, ateşin bizzat kendisinde bulunan veya ateşin kendisi olan yasadır.”<sup>162</sup>

Herakleitos yasayı, işleyişi çokluğun birliğinde ve çatışkısı içerisinde değerlendirir. Ateş, oluş, evrendeki birbirine zıt güçleri yaratırlar. Ortaya çıkan zıt güçler birbirleriyle bir arada bulunduklarında birbirleriyle bir çatışkı içerisine girer ve başka türden şeylerin yaratımına neden olurlar. En nihayetinde kendisinden çıktıkları ateşe geri dönerler. Herakleitos bu sürece bilinçli hareket alanı tanımaz. “Yaşam bir çocuk oyunudur zarlarla oynanan, krallık çocuğun elindedir”<sup>163</sup> sözüyle açıklığa kavuşur ki yasanın kendisi şeyleri var eder ve amaçsızca tekrar yok eder. Doğada görünen de sadece bu türden bir amaçsızlıktır, hiçliktir. Yaratıma nihai bir hedef, nedensel misyon yükleme girişimleri en nihayetinde insanoğlunun girişimidir. Evrenin Herakleitoscu kavranışında bu nedenledir ki tanrı olarak varsayılan ateşin kendisinde

<sup>161</sup> Guthrie, 2011; 435.

<sup>162</sup> Arslan, 2018; 196.

<sup>163</sup> Hippol. Ref. IX. 9.4. Hippolytus’un aktardığına göre Herakleitos bir çocuğun evren olduğunu ve çağlar boyunca krallığın onun elinde olduğunu söyler.

hakça olan, doğru ve iyilik gibi kavramlar bulunmaz. Herakleitos'un doğası üretimde bulunduğu şeyler arasında iyi ve kötü ayrımı gözetmez. "Tanrı'ya göre her şey güzel, iyi adildir, ancak insanlar bazı şeylerin adil olduğunu, bazı şeylerin de adil olmadığını varsayar" (Heraclit., fr. 68).

Kendisi büyük sezgisel kuvvetiyle oluş kavramını ortaya koyabilmiş, değişimin kaçınılmaz evrensel yasa olduğunu bildirmiştir ve doğa kavramını ateş imgelemine gömmüştür. Bu türden bir yasa karşısında insanın tüm faaliyetleri çökme noktasına gelir. Fakat Nietzsche'ye göre bu noktada yaşamın kısıtlılığı, hızla değişen insan soyunun, sürekli bir oluş halinin Hellenler farkındadır. Buna karşı yaşamı ululayıcılıkla, her alanda ölçülü bir mükemmelliğe, yüksek kültürel yaratılara yönelim gerçekleştirir (Heiddergerci havfı hatırlayalım). Yaşamın Dionysosça olan özünü, saçmalığını, korkunçluğunu öter. Lakin bu türden bir yaşam Hellen dünyasına girerek kendisini tekrar Hellen sahnesinde var eder. Tiyatro sahnesinde ortaya çıkan şey devinimdir. Devinimin Hellen akıyla estetize edilmiş görünüşüdür.<sup>164</sup>

## 2.2 Tragedya ve İmge

Hellen tragedyasının doğuşu ve işlevi birçok disiplinin ilgi odağı olmuş, tartışılmış ve tartışılmaya da devam etmektedir. Biçimsel yönünden ele alırsak Aristoteles'in *Poetika*'sı bu konudaki ilk elden kaynak olma özelliğini taşır. Lakin Aristoteles'in tragedya kuramına geçmeden önce tarihsel gelişimini incelememiz doğru olacaktır; tragedyanın Atina'da ilk olarak Peisistratos (600-527) tiranlığının son dönemlerinde kurumsallaştırılan Dionysia (=Διονύσια) törenlerinden doğduğu düşünülür. Atina'da Dionysia şenlikleri baharın başlangıcına denk düşen mart ayı *elaphebolion* (=Ἐλαφηβολιών) ayında kutlanırdı. 5-6 gün süren şenlik boyunca ilk gün silahlı askerlerin korumasında yıl boyunca bulunduğu konumdan alınan Dionysos tasviri başlangıçta ait olduğu düşünülen yere Eleutherai yakınlarındaki dini bir merkeze taşınırdı. Burada hava kararana kadar kurbanlar kesilir, şarap tüketilir, kutlamalar yapılır, tasvirle beraber tekrar Atina'ya dönülür, sonra tasvir tiyatronun ortasında bulunan sunağa yerleştirilir ve festival bitimine kadar orada bulunurdu. Geriye kalan günlerde tiyatro sahnesinde bir koro tarafından Dionysos adına dithyrambos (=δῖθύραμβος) denen ilahiler flüt eşliğinde okunur, çeşitli yarışmalar düzenlenirdi (Thomson, 2004; 179-182). Dithyrambos başta ilkel ritüel sırasında esrimeyle gelen esinin tetiklediği rastgele okunan bir ilahi türüydü. 7. yüzyılda efsanelerle iç içe geçmiş Arion isminde Korinthos'ta yaşamış dityhrambos yazarı tarafından kurumsallaştırılıp ilk defa bir koro kurulmuş, sahneye yerleştirilmiş ve yazar koronun lideri konumuna geçmiştir (Hdt. I. 23). *Thiasos* (=θίασος) kelimesi bir dini topluluğa

<sup>164</sup> Nietzsche, 2011; 68-69.

işaret eder, Euripides'in Bakkhalar yapıtından biliyoruz ki Dionysos hem bu topluluğun önderi hem de bir katılımcısıdır. Benzer bir koşutlukla Dionysos kültüründe ritüel sırasında rastgele söylenen ezgiler kent devletinde sahnede düzenlenip, koro başı eşliğinde söylenmeye başladığında koro yöneticisi *thiasos*'un yöneticisi durumuna gelmiştir. İlk bölünmeninse tanrının taklidine bürünen koro liderinin koroyla iletişime geçmesi sonucunda gerçekleştiği ve arkaik tiyatronun buradan doğduğu düşünülmektedir.<sup>165</sup> Sonrasında Aiskhylos döneminde oyuncu sayısı ikiye, Sophokles tarafından üçe çıkarılmış ve koro daha geri planda kalmıştır.<sup>166</sup> Aristoteles döneminde tragedya *prologos* (=πρόλογος), *epeisodon*(=ἐπεισόδιον), *eksodos* (=ἔξοδος) ve koro şarkıları olan *parados* (=πάροδος) ve *stasimon* (=στάσιμον) bölümlerinden oluşmaktaydı. *Prologos* koro sahneye çıkmadan önceki bölüm, önsöz anlamında açılış konuşması niteliği taşımaktaydı. Sahneye çıkan koro, müzik eşliğinde ilk şarkıyı söyledikten sonra tragedyanın oyun bölümü *epeisodon* bulunur sonrasında tekrar koro şarkısı ve tragedyanın bitişi *eksodos* bölümüyle tamamlanır (Aristot. *Poet.* 1452b. 10-25). Aristoteles genel anlamıyla şiiri özel anlamda tragedyayı da taklit sanatı olarak niteler. Sanatlar arasındaki farkın taklit etme yöntemleriyle oluştuğunu savunur (Aristot. *Poet.* 1447b. 20-25). Aristoteles'te sanat ve taklit, doğanın karmaşık ve düzensiz yapısını kendisine has yöntem ve araçlarıyla düzenlenme yöntemi, bir diğer deyişle matematik problemdir (Tunalı, 2016; 64). Sanatçı elindeki bu araçları en uyumlu şekilde bir araya getiren kişidir. Bu nedenle sanat yapıtını teknik araçlarla sınırlama eğilimindedir. Tragedya belirli teknik ölçüler içerisinde kavranabilir bir yapı sunarak estetik yapısını kazanır. Aristoteles'e göre tragedya bütün sanatlar arasında en seçkin olanıdır, böylece etik bir amaçla da ilişkilendirilir. Sanatsal yaratı etik ahlaki misyon yüklenir. Tragedyada bu süreç *katharsis*'le (=Κάθαρσις) gerçekleşir. Tragedya izleyenleri sahnedeki kahramanın yaşadığı dehşeti duyumsar, geliştirilen acıma duygusunun tetiklenmesi yoluyla bu türden duyguları tiyatro sahnesinde yaşayan birey arınır. Katharsis tragedyanın ortaya çıkardığı acıma korku duygularının uç noktası, izleyenlerinin bu tip duygulardan arındığı noktadır, bir diğer deyişle izleyenlerin ruhsal tedavisine yöneliktir (Paksoy, 2011; 35). Tunalı'ya göre Aristoteles'in tragedya kuramında korku ve acıma duygusu bir amaç değil araç olarak ortaya çıkar ve katharsisle sonuçlanır (Tunalı, 2016; 117). Peki bunu nasıl sağlamaktadır; ahlaki olarak üstün tutulan tragedya komedyaya sanatıyla karşılaştırılır. İnsanların zorunlu olarak erdemli ve bayağı olduğu ön koşulundan yola çıkılarak tragedyanın erdemli insanların eylemlerinin taklidi olduğunu ifade eder. Taklit ise olan değil olabilecek

<sup>165</sup> Mitosun dramatik taklit ilkesiyle ilişkisi açıkça görünmektedir.

<sup>166</sup> Aristoteles, *Poet.* 1448b. 15-20; "İlk olarak Aiskhylos oyuncuların sayısını birden ikiye çıkardı ve koronun ağırlığını azaltarak başrolü söze verdi. Sophokles ise oyuncu sayısını üçe çıkarıp sahne tasarımı kullandı."

olayların gösterimidir. İzleyici kahramanın başına gelmesi olası olayları görerek bunu kendi yaşamı ve yakın çevresiyle ilişkisi üzerinden kavrar. Sahnede yaşananların kendi başına gelme olasılığını her zaman hissederek korkuya kapılır, benliğinin korkularını gün yüzüne çıkarır. Bu benlik korkuları sahnedeki kahramana duyulan acıma duygusuyla dengelenir, benlik korkusu kamusallaşır. Tragedya böylece bireyin gündelik kaygılarından ötesini, evrensel olarak varlık olmanın kaygısını tetikler lakin bunu kamusal bir görüngü içerisine yerleştirerek “herkesin başına gelebilir” genellemesiyle çözer, bireysel duygulanım kamusallaşır. Bizce Aristoteles’in kuramında da bir yönüyle bireyin kamusal alanda kendi benliğinden kurtuluşunu “herkes” oluşunu görürüz. (bu yönüyle Dionysoscu yön ve Heideggerci kamusallaşma gözle görülebilir.) Evrensel hakikate katılım söz konusudur. Tragedya teknik araçlarını ne kadar verimli kullanırsa bu süreç o kadar başarılı olacaktır. *Poeitika*’dan ilgi çekici bir bölüme bakalım;

“Öyleyse mademki en güzel tragedya basit değil karmaşık ve korkuyla acıma uyandıran olayların taklidi olmalı, ilk önce şurası açık bir şey ki tragedya saygın insanların bahtiyarlıktan bedbahtlığa geçişini göstermemelidir, çünkü böyle bir şey korku ve acıma uyandırmaz, itici gelir; alçak insanların bahtsızlıktan bahtiyarlığa geçişini de göstermemelidir çünkü bu en az trajik olan durumdur, tragedyanın gereklerinden hiçbirini yerine getirmez, zira ne insan sevgisi, ne korku ne acıma uyandırır; ancak her açıdan aşağılık bir insanın bahtiyarlıktan bedbahtlığa düşmesini de göstermemelidir; çünkü böyle bir olay örgüsü bir parça insan sevgisi barındırır ama ne korku ne de acıma uyandırır; çünkü bu ikincisi hak etmediği halde bedbaht olan kişi karşısında duyulur, ilki ise bize benzeyen karşısında duyulur; yani hak etmeyen karşısında acıma, bize benzeyen karşısında korku duyulur, ortaya çıkan sonuç ne acıma ne de korku uyandıracaktır. O halde geriye aradaki kişi kalır. Bu kişi erdemiyle ve doğruluğuyla sivrilmiş biri de değildir; büyük nam salmış bahtiyar bir insanken bir hatadan dolayı bedbaht olmuş biridir.”<sup>167</sup>

Aristoteles’e göre büyük bir bahtiyarlıkla yaşayan kahraman zamanla bir hata yapar ve yaşamı altüst olur. Tragedyada kahramanın hatası yüzeysel okumayla, kent devletine karşı işlenebilir, tanrılara karşı işlenebilir bir suç niteliği taşıyabilir. Her durumda da kendisine büyük bir özgüven duyan kahraman onu bekleyen sonu göremez, aslında suçu işleyerek sonunu kendisi hazırlar. İnsan tüm kurumlarına ve kendine en çok güvenini kazandığı, nam salmış bir varlık olarak yerleştiği noktada birden baş aşağı çakılır. Hesap edilemeyen bir şeyler vardır ve bu hesap edilemeyen şey, “kader”, doğanın kalbinde yetişir ya da zaten birebir doğanın kendisidir.

Mitos kavramının doğuş koşullarını yukarıda görmüştük. Gerçeklikle iç içe anlatı dünyası toplumun tüm yaşamını örgütlemekte, beşerî faaliyetleri mitos dünyasıyla iç içe geçmekteydi. Tarihin bir noktasında felsefi düşünce, hukuk gibi kavramlar özelinde mitos

<sup>167</sup> Aristot. *Poet.* 1452b. 30-35. 1453a. 1-10.

dünyasının karşısına insan “aklıyla” çıkmıştır. Hatırlarsak Nietzscheci, Herakleitoscu ya da Heideggerci bakışla da bu türden bir akıl yürütme doğayla temas ettiği noktada doğanın sonuç vermeyen, açıklama sunmayan doğanın oluş karakterini deşifre etmekteydi. Hellen insanı işte şimdi hiçbir yaratısına güvenemezdi, iyi ve kötünün, adalet ve adaletsizliğin bir ve tek şey olduğu, hepsinin “hakça” olduğu bir hiçlik, oluş nehri olacaksa eğer doğanın kendisi, insan bu nehirde sürüklenirken bir şeylere tutunmak için neye elini atsa, hemen ardından onun kaybolduğunu görmeliydi. İnsan neye el atsa bütün yaratımlarından geriye kurtulamadığı tek gerçeklik, elinde kalan tek biricik şey, amaçsızca devinen doğanın kendisiydi, bu bir anlamda gümbür gümbür akan bir nehirdi. Hatırlayalım tarih çalışmalarında kavranması gereken Klio'nun bilgeliği bize neyi ifade etmekteydi? Kozmik ölçekteki karşılaştırmayla uygarlık tarihi, insanlığın üretip yerle bir ettiği değerlerle dolu olduğunu gösterir. Bu nehrin sonu, sonu görünmez bir uçurum, o uçurumdan kurtuluş yok, düşecek birer birer insan soyunun her bir ferdi o uçuruma. İşte şimdi ne yapılmalıdır Hellen? Girişte sözünü ettiğimiz Silenos'un sözlerini hatırlayacak olursak; istemese de geldi işte yaşama insan, sürüklenip duruyor hiçlik, oluş nehrinde. Dinlemeli mi Silenos'u, ölmeli mi? Yoksa Hellen insanı gibi, bu yepyeni insan türü gibi, gümbür gümbür akan bu nehirde tutunacak bir dal aramaktan, çırpınmaktan vazgeçip, nehrin coşkusunun yüreğini hoplatmasına izin mi vermeli? Vermeli. İşte şimdi yaşamı olumlayıcı o gücü bulabilir, nehrin coşkusuna kapılıp gider, yaşamı ötelemez, bir şeylere tutunmaya çalışmaz, yaşama katılır, işte şimdi yaşamı güneş gibi sevmeyi öğrenmiştir. Lakin bu türden bir kavrayış acı bir süreci de beraberinde getirecektir, kendi varlık imkanlarıyla birlikte elinde kalan tek şey nehir ve onun uğultulu gümbürtüsüyse eğer, insana kalan tek anlamlı yaratı da sanat olacaktır. İnsan nehrin karmaşık, uğultulu gümbürtüsünden ilham almalı, o anlamsız uğultuyu hoş ezgilere çevirmesini bilmeli, o yüreğini dolduran nehrin coşkusuyla, gür sesle şiirler söylemeli, oluşu estetize etmelidir. Hem Dionysosca olan budur hem de Nietzsche'nin acı çekme sanatından, acı çekme ustalığından kastettiği şey budur. İnsan artık insanı aşmıştır, yeni bir türdür. Güçlü ve yenilmezdir, ne tanrılara ihtiyacı vardır ne de ipe sapa gelmez laflar sıralayan Silenos'a. O sırada, nehrin yanından geçmekte olan Silenos şimdi nehrin uğultusuna insan soyunun ezgilerinin karıştığını duymaktadır. Dehşete kapılmıştır insan soyunun ihtişamlı yaşamı karşısında, insanlar artık nehirden kurtulmaya çalışmıyor, bir şeylere tutunmaya çalışmıyorlar, dosdoğru, dingin ve kararlı bir biçimde akıntının ritmine kapılmışlar ne tanrıları duyuyorlar ne de Silenos'a bakıyorlar, öylece, coşkunca süzülüyorlar, işte şimdi gerçekten insan kültürünü savaşıarak kazanıyor, tanrıları da kendisiyle ittifaka zorluyor. Tragedya da bu türden bir sanattır. Yaşamın kendisini, insanın tüm değerlerini sorgular ve sonuçsuz bir manzara sunar, doğanın kendisi gibi. Bu hiçlik nehrinin ortasında işte şimdi

tragedya kahramanı da bu türden bir ikilik arasına sıkışır. Tragedyalarda insan eylemlerinin “hakça ve doğruluğu” sunulmaz. Aksine 5. yüzyıl Hellenlerinin bunalımını, bu türden bir ikiliği tartışma konusu haline getirir. Sahnedeki kahraman hem mitik bir varlık olarak boy gösterir hem de kent devletinde yaşayan vatandaş gibi Hellen ahlakını ve iradesini taşır. Vernant ve Naquet bu süreci *ethos-daimon* ikililiği olarak okur. Herakleitos sözüne atıfla insanın karakteri onun iblisidir aynı zamanda; tragedya kahramanı şehirlilik karakteri ve şeytani, mitik yönü arasında salınır.

“-Seyirci- Baş kahramanların salt tek anlamı kabullendiğini ve böylelikle körleştiğini, kendini paraladığını ya da kaybettiğini gördüğü anda, seyirci gerçekte olası iki ya da daha çok anlam olduğunu anlamalıdır. Yalnızca, sözcüklerin, değerlerin, insanın anlam esnekliğini keşfettiği, dünyayı çatışmalı olarak kabul ettiği ve eski inançlarını terk edip, sorunsal bir dünya görüşüne açılarak, oyun arasında kendi kendine tragedya bilinci kazandığı ölçüde tragedyanın dili onun gözünde şeffaflaşacak, trajik mesaj iletilebilir olacaktır.”<sup>168</sup>

Tragedya kahramanı çeşitli eylemlerde bulunur, fakat Hellenler hali hazırda destanlardan tanıdıkları kahramanların hikayelerini bilmektedirler, eylemin sonucu bellidir ve salt bu haliyle anlatılar trajik değildir. Oidipus’un “kahredici” sonu da hali hazırda sahneye çıktığı andan itibaren bellidir. Trajik olan onun kahredici yazgısına giden eylemler sürecidir, oluş nehrinde bir şeylere tutunmaya çalışan insan imgelemimizi hatırlayacak olursak eğer; tragedya kahramanı da bu türden bir çırpınış içerisinde. Bir yandan mitos karakteriyle geçmişin, mitsel zamanların yaşama karşı duruşunu bir yandan da logos duruşunu sergiler lakin tam bir şeylere tutunduğunu sandığı anda, yapılan hata fark edilmiştir, kaçınılmaz son, onca eyleme rağmen gelmiştir. Sahnede yaşanan şey, yani tragedyanın kendisi de bu türden bir sürecin, kahramanın sonu belli olan “oluş” halinin estetize edilmiş halidir. Bu sanat eseri aracılığıyla tragedya seyircisine verilen mesaj, tartışma konusu edilen şey de bellidir. Dikkat edilirse burada yukarıda ifade ettiğimiz oyunun dinsel tören alanından kopuşunu ve mitin katmanlaşmasını da görmekteyiz. En basit anlamıyla eskinin sorgulanmayan, naif anlatıları artık tragedya ile birlikte yeni tür bir sorgulama için estetik kaynak olarak kullanılmaktadır. Sahnedeki kahraman insan yaşamının tüm yönlerini, tragedya sanatçısının ona yüklediği misyonla birlikte mitos ve logosu içinde barındırır lakin kahraman sonu belli olan “oluş” aşamaz. O, yani tragedya kahramanı hiçbir şeyin farkında değildir lakin onu sahneye taşıyan Hellen akli elinde tuttuğu logos sayesinde onun çelişkilerini görür, bu çelişkilerin sorgulanışını kavrar ve trajik deneyim ortaya çıkar. Tragedyanın zirve noktasında kahramanın hatasını gördüğü ana kadar koronun ısrarla ona anlatmaya çalıştığını, aslında tragedya izleyicisinin ya

<sup>168</sup> Vernant ve Naquet, 2012; 42.

da bir diğ er deyişle doğanın oluşunu, hiçbir şeyin doğrulanamaz olan yapısını fışıldayışını fark edemez, ancak kaçınılmaz sona ulaşana kadar. Trajik kahraman ve   y  n  n kendisi doğal olanın kavranışını sağlamak, sorgulamak üzere üretilmiş metaforlar biçimini alır, anlatı katmanlaşmıştır ve çoktan dinsel tören alanından kopmuştur.   zleyici kendi benlik korkularını, ölümü, hiçliği doğanın tüm yönlerinin i  içeliğini kahraman üzerinden tekrar okur ve bu türden problemlerinin üzümünü kamusallaştırır. Totem yontusu   vresindeki ritüelden farksız bir biçimde tragedya izleyicisi benliğinden kurtulmuştur. Hakikate, evrenin oluş karakterine sanat eserinin aracılığıyla “herkesle” birlikte dahil olmuştur tıpkı Bakkha alaylarının esrik rit  elindeki gibi. Nietzsche üzerinden düşünecek olursak tragedya; Dionysosca olanın, bizim ifademizle oluş nehrinin Apolloncu bilgiyle, felsefi keskin görüşle biçimlenmesidir. Apolloncu bi imlendirmeyle kanlı canlı şekilde doğanın, yaşamın kendisini sahnede görünür kılmıştır sanatçı. Mit böylece logosla yeniden şekillenir. Sanatçı mitsel görüngünün arkasındaki değerleri, yaşamı anlamlı kılmak üzere yeniden şekillendirmiş, tıpkı nehre kapılmış insan soyunun yaptığı gibi, nehrin karmakarışık g  mb  rt  s  n   almış ve hoş ezgilere çevirmiştir.<sup>169</sup> Sinemada göreceğimiz şey de budur. Fakat öncesinde ifadelerimizi netleştirmek için tragedyaları ve Naquet-Vernant çalışmasını incelemek niyetindeyiz.

“Walter Nestle’nin vurucu ifadesiyle mite yurttaşın gözleriyle bakınca, tragedya doğar” (Vernant ve Naquet, 2012; 411).

“Kahramanlık miti kendi içerisinde trajik değildir, onu bu hale getiren ozandır. Mitler tragedyanın beslendiği ensest, baba katli, ana katli, çocuklarını yeme eylemi gibi birçok ihlali bünyesinde barındırır, fakat onlar kendi içinde kent devletin duruşu gibi veya koronun kendi tarzında ifade ettikleri gibi, bu fiilleri yargılayacak merciler ihtiva etmezler.”<sup>170</sup>

Nitekim Thebai’ye Karşı Yediler tragedyasında bu durum okunabilir; Eteokles Thebai’yi kuşatmaya gelen Argos ordusuna karşı gerekli önlemlerin alındığını vatandaşlarına bildirir, kendisine hile yapılamayacağını söyleyerek kuşatma karşısındaki temkinli duruşunu korur. Hemen ardından koro uzunca tanrılara yakarıda bulunur, şehrin kaderine hayıflanırlar, kuşatma altına alınışlarının korkusuna, acısına kapılmışlardır. Eteokles koronun bu kendini kaybetmiş yakarılarına   atar, tanrılara yapılan duaların ölçü içerisinde s  rd  r  lmesi gerektiğini ifade eder ve koro kadınlarına onlar için en iyi şeyin evlerinde oturup beklemek olduğunu tembihler. Eteokles burada kent devletinin, yurttaşın sözcülüğünü yapar, yurttaşın bakışını ortaya koyar. Koronun arkaik dinsel karakterini sorgular. Koronun arkaik karakteri nedeniyle

<sup>169</sup> Campbell, 2018; 117; “Mitlerin canlı tutulması gerekli. Bunları canlı tutabilen insanlar öyle ya da böyle bir tür sanatçıdır. Sanatçının fonksiyonu   vrenin ve dünyanın mitolojikleştirilmesidir.”

<sup>170</sup> Vernant ve Naquet, 2012; 413.

kent devletin ölçülü, tanrılar dünyasının ayrı bir yerde konumlandığı, yurttaşın dünyasından ve yasasından ayrıldığı net bir biçimde görürüz.

“Koro: Ama ben, kapılarımızda patlayan taş yağmurunun dehşetiyle, en eski tanrı suretlerine, ölümsüzlere koştum. O korkuydur bizim tanrılara yalvarışımız, esirgeyip korusunlar diye kentimizi!

Eteokles: Yalvaracaksınız, surlara ve kuleye yalvarın siz, taşlara dirensinler diye. Tanrıların işi değil bu. Kaldı ki, tanrılar da terk edermiş düşen bir kenti.”<sup>171</sup>

Kadınlar korosunu yakarışından vazgeçiren Eteokles kadınlara seslenir;

“Haa, bak, böyle konuş bari, öncekilerden daha iyi hiç değilse; ama daha sessizce, tanrı suretlerini de bırakın; böylece Tanrılara yanımızda olmaları için daha iyi dua edersiniz; benim duamı dinlerseniz, korkuyu üstünüzden atar, Hellen halklarının usulünce siz de, kutsal tören şarkısıyla adak sunmaya başlayınca bizi de yüreklendirirsiniz... Sen de katılsana bu duaya, ama sakın iç çekmelerle ve hıçkırıklarla değil, çünkü o yollarla kaderinden kurtulamazsın! Oysa ben, kentin altı kapısına şimdi altı adam koyuyorum, kendim de yedinciye geçerek kentimizin yedi kapısını düşmana karşı savunmaya gidiyorum.”<sup>172</sup>

Naquet ve Vernant, Eteokles’in 653. dizeye kadar şehir devletinin aklını taşıdığını ileri sürer. Kadınların tanrı yontuları taşıması, kentin içerisinde yakınması Eteokles’i rahatsız eder. Tanrılar onlara uygun yerlerde tapınaklarda sunaklarda Hellenler’in yaptığı gibi kurban vererek hatırlanmalıdır. Tragedyanın devamında sahneye giren ulak şehrin yedi kapısına düşman taraftan hangi kahramanların geleceğini bildirir ve her bir kahramanın kalkanındaki armaları detaylıca Eteokles’e anlatır. Eteokles sakince dinler ve hangi kahramanın karşısına kendilerinden hangi savaşçıların çıkacağını belirler. Lakin anlatılan kalkan armalarında Eteokles’in kendi sonu da bildirilmesine rağmen kahraman bu bilginin farkına varamaz. Hatta Vernant ve Naquet’e göre kalkan armalarında ikili bir anlam söz konusu olur. Armaların bir tarafı kozmik egemenlik ve şehirliliğin ölçülü din yaşantısını betimlerken öteki tarafta canavarlar ve Zeus’un kavgaya tutuştuğu düzensizlik tanrıları yer alır. Kenti kuşatmaya alan taraflardan Hippomedon’un (=Ἰππομέδων) kalkanında bulunan armadaki Typhon (=Τυφάων) canavarı anlatılara göre Zeus’la birlikte var olmak zorundadır. Zeus’la olan savaşı üzerinden tanınır, Zeus’un yendiği canavarlardan birisidir. Tragedya boyunca kenti kuşatan Argos’lu kahramanların hepsinin kalkanlarındaki armalar anlatılırken savunmacı Thebaililer’den sadece birisinin kalkanının arması betimlenir. Bu kalkan Hyperbios’a (=Υπερβιος) aittir, üzerinde Zeus arması vardır ve Eteokles onu Hippomedon’un karşısına çıkarır. Eğer mit doğru anlaşılacak olursa, Zeus’un karşısına Typhon çıkarılmıştır ve Zeus, Thebai’nin ve aynı zamanda

<sup>171</sup> Aiskh. *Theb.* 190-210.

<sup>172</sup> Aiskh. *Theb.* 250-275.

şehir devletinin yanındadır karşı tarafta ise arkaik dinsel bir karakter görünür. Yine şehri kuşatmaya gelen beşinci kahraman Parthenopaios'un (=Παρθενοπαῖος) kalkanında Sfenks arması vardır. Sfenks Oidipus kanalıyla Eteokles'i de etkileyen mit anlamı bağlamında özel yer kaplar. Bir anlamda Eteokles kent devletli kimliğiyle ne kadar akıllıca davranırsa davranmış olsun yine de kaderinin onu yutmaya geleceği bildirilmektedir. Yani şehir devletinin "aklıselim" tanrılarının karşısına canavarlar çıkmıştır ve Eteokles'in "aklıselim" karakteri canavarlarca yutulacaktır. Nitekim Eteokles şehirlilik kimliğiyle bu arkaik kuşatmacıların karşısındaki mantıklı karakterini kaybetmiştir ve kardeşinin yedinci kapıda olduğunu öğrenmesiyle birlikte 653. dizeden sonra karakterindeki ikilik ortaya çıkar, trajik sonucu tahmin etmesine rağmen Oidipus'un oğlu olduğu mitsel tarafa geçer. Gözcü son olarak son kapıya denk düşen kişinin de Eteokles'in kardeşi Polyneikes olduğunu söyler;

"Bir de kalkanı var, sağlam yapılı, yeni üstüne iki resimli parlak bir arma tutturulmuş: Altınla çizilmiş tam donanımlı bir adamı, ölçülü adımlarla götürmekte bir kadın, üstündeki yazıya bakılırsa, Dike'ymiş bu, ve: "Eve götürüyorum onu, baba kentini işgal edip gücü ele geçirecek." diyor. Kafasından geçen buydu demek ki, Ona göre seç karşısına çıkaracağın kişiyi..."

Eteokles; Ah bu, tanrının kahrıyla kör ettiği,/Bu herkesi ağlatan Oidipus soyum benim!/ Yazıklar olsun! Babamın lanetleri bir bir gerçekleşiyor şimdi./Ama hayır, ağlayıp sızlanmanın sırası değil,/yoksa üzüntünün çok daha uğursuzu gelecek başımıza!/Adı gibi kiskanç ve kavgacı olan Polynikes'in/armasındakiler nereye varır, göreceğiz bakalım/O kalkanın parıldayan, altın harflerle yazılı/deli saçması yazı, onu evine götürür mü, göreceğiz yakında/Bir an için desek ki, Zeus'un bakire evladı Dike/gerçekten aklına girdi onun, ayaklarını çeldi/ama Dike hiçbir zaman ona ilgi göstermemiştir ki/Ne ana karnından çıktığı gece ne çocukluğunda/ne de ergenlik çağında, yanaklarındaki ayva tüyü/sakala dönüşürken hani, asla! Hele şimdi/Üstelik ana vatanının felaketi için ona yaklaşmayı/hiç mi hiç yapmaz Dike, kesin biliyorum bunu./aksi halde kötü birine destek vermekle/adalet demek olan kendi adını boşa çıkarmış olur/buna güvenerek kendim çıkıyorum kardeşimin karşısına."<sup>173</sup>

Nitekim her şeye rağmen kardeşinin karşısına çıkmıştır, tragedyanın sonunda şehir kurtulur fakat iki kardeş Thebai'nin yedinci kapısında birbirini öldürmüştür ve nihayete ermiştir. Hem arkaik bir mitsel alanı temsilen karşısına çıkan Polyneikes hem de şehir devletin kuramcı karakteri sonradan bu yönünü kaybederek karakterindeki ikiliğin öteki tarafına geçen Eteokles ölmüştür. Adam'da tragedyada gerçekleştirilen seçimler hakkında şöyle der;

"Gerçek trajik çatışmanın doğru ve yanlış arasında değil, doğru ve doğru arasında olduğu söylenir. Bu açıklama Aiskhylos için geçerlidir. Agamemnon'dan kızını öldürmesi istendiğinde, iki çatışan vazife arasında seçim yapmak zorundadır. Ailesine borçlu olduğu vazife ile ülkesine borçlu olduğu vazife. – Thebai'a Karşı Yediler'in sonunda, Antigone, benzer bir ikilem içinde bulunur. Ya devlet

<sup>173</sup> Aiskh. *Theb.*; 630-660.

fermanına meydan okumalı ya da ölüye cenaze töreni yapılmasını emreden daha yüksek yasaya itaatsizlik etmelidir. – Aiskhylos bu karanlık soruna çözüm sunabiliyor mu? Bu ahlaki zorluğun şair tarafından çözüldüğünü düşünmüyorum.”<sup>174</sup>

Fakat tragedya burada bitmez Sophokles hikâyeyi Aiskhylos’un kaldığı yerden devam ettirir. Antigone (=Ἀντιγόνη) eserinde Eteokles ve Polyneikes kardeşlerin kız kardeşlerinin hikayesiyle devam edecektir. Thebai şehri kurtulduktan sonra başa geçen kral Kreon (=Κρέων) Eteokles’in şehrini savunurken öldüğünü bu nedenle onurlu bir cenaze törenine layık olduğunu düşünür fakat kardeşi Polyneikes bir isyancıdır, bu nedenle onun cesedinin açıkta bırakılmasını emreder. Kardeşlerden Antigone’nin bu duruma yüreği elvermez ve sonucu ne olursa olsun kardeşi Polyneikes’i Tanrı buyruklarına uygun bir şekilde düzenlediği cenaze töreniyle defneder. Kreon bu durumu haberci vasıtasıyla öğrenir öğrenmez sinirlenir ve kentin yasasına, krala karşı gelinmesinin cezasının ölüm olduğunu bildirir. Burada yine şehir devletin, isyancıya bakışında kent devlet hukukunun gözetildiğini görürüz fakat biliriz ki bir yandan da tanrı yasaları insanların iyi kötü, isyancı olup olmadığını gözetmez.<sup>175</sup> Nitekim sonuç Thebai’ye karşı Yediler’le benzerdir. Kreon hem oğlunun intiharı hem de eşinin intiharının acısıyla karşılaşmak zorundadır. Bir kâhin gelir ve Kreon’a eğer Antigone’yi ölüme gönderme kararından vazgeçmediği takdirde başına benzer acılar geleceğini bildirir. Koro Kreon’a doğru olanın Antigone’yi ölüme göndermekten vazgeçmek olduğunu bildirirse de Kreon’un yazgısı açıkça bellidir ve koroya şunları söyler; “Ben de farkındayım ve düşündükçe yüreğim daralıyor. Geri adım atarsam felaket olur sonu, kararımda direnirsem de büyük belalar gelecek başıma.” (Soph. Ant. 1095-1100). Yine de Kreon elini acele tutarak Antigone’yi kurtarmaya gider. Fakat haberci bize bildirir; Kreon’un Antigone hakkındaki kararına karşı çıkan oğlu da babasının bu

<sup>174</sup> Adam, 2019; 164,165.

<sup>175</sup> Rohde, 2020; 388,392,393. Rohde Sophokles’i Aiskhylos’la karşılaştırır ve Sophokles’in dindar bir tevekkül içerisinde olduğunu belirtir. Hakkında şöyle der “Sophokles uhrevi varoluşa dair görüşlerinde, onları görmemize izin verdiği ölçüde, yaşamı kendilerinden önce babalarının yaptığı gibi gören ve tanrılara onlar gibi tapınanların inançlarından çok farklı değildir. İnsanın kederli kaderinin bu büyük şairi, kasvetli dünyanın ilahî yönetiminin derin gözlemcisi, bu resmin yanına hayal gücünün çizdiği ruhani varoluşun daha parlak ve daha teselli edici bir resmini koymakta isteksizdi. – Aias tanrıçayı kızdırmıştı, çünkü onun yardımına muhtaç değil diye övünmüştü. Böylece tanrıçanın amansız öfkesini üzerine çekmişti; tanrıça tanrıların ne kadar güçlü olduğunu anlaması için onu delirtir. Tanrıçanın üstün gücü ve bu gücü küçümseyen insanların ahmaklığı bu şekilde gösterilir. Ancak, tanrıçanın intikamı eyleminin arkasında, herhangi bir anlamda, bir ahlaki neden veya amaç olduğunu göstermek konusunda, dindar şair bir girişimde bulunmaz. “Adam da Sophokles’i Herakleitos düşüncesine yaklaştırır ve şöyle der; “-Antigone draması hakkında; bu dramanın tüm eylemi, Tanrının yasası ile insan yasası arasında bir çatışma olduğu düşüncesinin etrafında döner. -Şairin Zeus’un ebedi yasası dediği şeyin, felsefede doğa yasası olduğunu belirtmeliyiz. Aristoteles şöyle der; insanlar kendi aralarında bir ortaklık bir anlaşma yapmamış olsalar bile, doğal bir evrensel hak ve haksızlık vardır.” Adam, 2019; 180,182. Nitekim açıkça ortada olan şey Hellenler mitosun doğal bilgeliği karşısına kendi yasalarını ve kendi toplumlarının koşullarını çıkarmıştır. Mitosun arkasındaki doğal denge açığa çıkartılmıştır, sonuç trajiktir.

kararından ötürü canına kıymıştır. Oğlunun acısına dayanamayan Eurydike’de kendi canına kıyar. İlginç noktalardan birisi de koronun söylediği şu dizelerdir;

“Hayran kalınacak çok şey varsa da/en hayran kalınacak varlık insandır./Derin ve kabarık dalgaların/arasında süzülerek/güney rüzgarlarıyla/köpüren deryaları aşar/Yıllar yılı ileri geri sürerek/atların çektiği kara sabanını,/tanrıların anası, yıpranmaz/ve yorulmaz Gea’yı dize getirir./sık örülmüş ağlarıyla/gökyüzünde bilinçsizce/süzülen kuş sürülerini/vahşi hayvan milletini/denizin envai/mahlukatını avlar/Cin gibidir, dağın yabanlarını/kurnazlığıyla kandırır/ve uzun yeleli atlara/yorulmak bilmez boğaları/vurur boyunduruğa/Konuşmayı ve rüzgar kadar hafif/düşüncelerini geliştirdi, kentlerde/yaşamının arzusunu duydu,/kışların dondurucu ayazından/inatçı yağmurun oklarından/korunmayı başardı/İnsan, kendine insan olmayı öğretti./Her derdine çare buldu/yarınlar artık onu gafil avlayamaz./Ama onulmaz illetlere deva/bulduğu halde bir tek Hades’ten/sakınmanın bulamadı yolunu/Akla hayale gelmez icatlar/tasarlayacak kadar zekası varsa da/nedense bir kötüye bir iyiye meyleder.”<sup>176</sup>

Koronun ve dolaylı yoldan tragedya sanatçısının trajik bakışı ortadadır. Eteokles ve Kreon’un, kahramanların yazgısı belirlidir. Bir tür trajik yok oluşu tadacaklardır. Lakin bu süreci özetleyen ve bildiren koro, kahramanların eylemlerinden bağımsızdır. Kahramanlarla iletişimi ve yönlendirmeleri bulunmakla beraber hiçbir zaman eylem haline geçmez. Herhangi bir eylemle oyunun akışına etki etmez. Koro Dionysoscu oluşun temsilcisi olarak boy göstermektedir. Kahraman kendi varoluşunun kaynağına mitsel anlatımın kökenine doğru yolculuk ederken bireyliği, iradesi ve tükettiği tüm eylemlerine rağmen yolculuğun sonuna ulaşır. Bu türden bir kavrayış, kahramanın Dionysoscu şekillenmesini de açık eder, tragedyada bir sonuç yoktur, bir eylemler silsilesinin sonundaki mitosun doğal bilgeliğinin açık edilmesidir. Mitosun evrene dair eriştiği duyumsal bilgeliği hatırlayalım, evrenin birbiriyle iç içe karmaşık iyi ve kötünün sınırlarının belli olmadığı bir yapı sunmaktaydı. Sahnede şekillenen kahraman da bu türden bir kavrayışla anlaşılabilir. Kahramanlar Dionysos’un yaşamının ikiliğini, sonuçsuz, her şeyin birbirine karıştığı bir süreci yaşar. Sahnedeki eyleme gelen şeyler gündelik, bayağı sıradan ilişkilerin ya da herhangi bir eylemin ve dünyada olan şeylerin bir taklidi değildir. Aristoteles’in dediği gibi onlar uzak bir geçmişin, mitsel bir zamanın varlıklarıdır. Bizce eylemleri, hakikate ilişkin bir alanın sanatçı eliyle oluşturulmuş imgelemleridir. Sahnede bir şeyler yaşanmıştır, bir eylemler yığını vardır fakat eylem salt haliyle dünyada yaşanmış bir ilişkinin, eylemin taklidi olmadığından izleyen açısından bir bilme eylemine de tabii değildir, bilerek anlaşılamaz. Şeyin ya da trajik sonucun nedenselliği tam olarak belli değildir, ondan kurtulmak için bir çare, reçete yoktur, bilmeye dayalı tüm

<sup>176</sup> Soph. Ant. 332-375.

kanallar kapalıdır. Trajedi herhangi bir seçenektan yanlış olanı seçmekten dolayı ortaya çıkmamıştır, eylemler bilgece olduğu kadar aynı zamanda bu bilgece eylemler kahramanın trajedisine de ön ayak olmuştur, bilgelik hatayı ve kusuru da içerisinde taşımaktadır. Bilgece ve hatalı eylem kahramanda iç içedir. Oidipus Sfenks'in bilmecelerini çözmekte bilgece davranmıştır ve Thebai kralı olmuştur ama bu eylemi onun annesiyle evlenmesine de neden olmuştur. Gördüğümüz gibi kahraman olaylar karşısında çoğu zaman edilegendir, iradeyi eline aldığı zaman da eylemleri mantık çerçevesi içerisinde okunamaz durumdadır. Oidipus gibi üstün bir bilgenin bu hataları nasıl yaptığını anlayamayız. Eteokles, Oidipus'un lanetinin, kehanetlerin gerçekleştiğini fark ederek tüm eylemlerine rağmen kardeşinin karşısına çıkar ki bütün olay akışı onu kardeşiyle karşı karşıya getirmek üzerine kuruludur. Lakin bu durum tragedyanın tam da bu nedenle eyleme dair olmadığını ve aksine eylemin sonuçsuzluğunu bize bildirir. Yaşanan şey bir tür oluş halidir. Tragedyada yaşam geniş bir çerçeve üzerinden anlatılır ve bu yaşam, eylemin ya da kavramların önemini yitirdiği, en azından silikleştiği bir noktadadır. Sahnede tüm yönleriyle yaşamın kendisi vardır, eylem sadece bu türden bir hakikatin imgelemi olarak boy gösterir. Sahnede yaşananlar son bulduğunda tekrar hakikatin içerisine doğru kaybolurlar, sahnede sanatçı aracılığıyla ortaya konan eylemler dizisi doğanın sonsuz, kavranması zor yapısının her şeyin hakça olduğu bir hakikatin bir anlık parlamasıdır. Bu türden hakikat bilmeye dayalı bir alan olmadığı için, sanatçı eriştiği hakikat alanını kuramsal bir bakışla ifade etmez, sezgisel yaklaşır. (burada Herakleitos'un doğa kavrayışı nedeniyle oluşturduğu imgesel dili hatırlatmak isteriz).

Bu noktada Nietzsche'nin Euripides'in tragedyaya bakışına dair getirdiği yorumu paylaşalım. (Nietzsche aynı zamanda Euripides'in tragedyaya bir kuramcı olarak yaklaştığını bu nedenle tragedyayı öldürdüğünü düşünür);

“Aiskhylos tragedyasının derin sırlarına vakıf olanlar için hiç de beklenmedik sayılmayacak şey: Her hatta ve her çizgide eşi benzeri görülmedik bir şeyi, arka planın aldatıcı bir belirlenmişliğini ve aynı zamanda gizemli bir derinliğini, evet, sonsuzluğunu anladı. En net figürün bile ardında belirsiz olana, aydınlatılamaz olana işaret ediyor görünen bir kuyruklu yıldız şeridi vardı hâlâ. Aynı muğlaklık dramının yapısı, özellikle koronun anlamı üzerinde de vardı.”<sup>177</sup>

Nietzsche'ye göre Euripides bu muğlaklık alanını aşmak için, kavranabilir, kuramsal bir tragedya için kolları sıvar ve yine Nietzsche'ye göre bu türden bir girişim sokratik, bilimsel aklın çabasıdır. Lakin gördüğümüz gibi bilme eylemi hakikatin kendisini açığa vurmaktan öte onu karmaşıktırmaktaydı.

---

<sup>177</sup> Nietzsche, 2016; 73.

“Estetik sokratesçiliğin gözünde en başta gelen yasası yaklaşık olarak şöyledir; her şeyin güzel olması için akla uygun olması gerekir; bu ilke de Sokrates’in yalnızca bilen kişi erdemlidir ilkesiyle paralellik içindedir. Euripides, elinde bu yasayla, tüm tekil unsurları, dili, karakterleri, dramatik yapıyı, koro müziğini ölçtü ve onları bu ilkeye göre düzeltti. Sophokles’in tragedyasıyla karşılaştırıldığında, Euripides’in tragedyasında edebi eksiklik ve gerileme olarak saydığımız ne varsa, çoğunlukla bu nüfuz edici eleştirel sürecin o pervasız akıllılığın ürünüdür.”<sup>178</sup>

Herakleitos’u hatırlayalım; “Doğa saklanmayı sever” (Them. *Orat.* V. 69b). Sanatçının görevi bu türden bir gizliliği, yani doğanın dilini kullanarak hakikat alanını, topyekûn yaşamın kendisini sahneye taşımaktır. Sanatçı imgelem gücünü doğanın gizeminden elde etmiştir, doğanın gizemliliği ve sonsuzluğuna dair tartışma onun diliyle yürütülür. Sanatçının keskin felsefi görüşü, usla donanımlı karakteri doğayı analiz eder ve onun ortaya çıkardığı özünü imgeler haline çevirir. Hakikate ilişkin alan şimdi sadece duyuşsal bir bilgelik alanı haline dönüşür, hakikatin özü bilinemezdir, hakikat keşfedilir. Sanatçı yapıtı aracılığıyla hakikati sezinler, imgeler haline getirir ve yeniden keşfeder. Haz ve yaşam tutkusu keşif sürecinin bir parçasıdır, her yeni yapıtta başka biçimlerde, farklı imgelemler yoluyla doğanın kendiliğinden olan trajik yapısını ele almıştır. Bu nedenle her bir eser ister arkaik dönemden kalmış olsun ister günün üretimi olsun birbirini ötelemez. Oysa bilgi öyle değildir, her yeni gelen bir öncekini eskitir, artık o, evrene dair kalıcı bir bilgi değildir, ötelenmiştir. Çok daha geniş bir hakikat alanının ufak bir parçasındaki gizemli örtüyü kaldırmakla yetinmektedir. Yaşamın ne olduğuna dair bir bilgiyi sunabilmekten ya da bir öneri oluşturabilmekten oldukça uzak görünür. Evet, dünyanın devingenliğini sağlayan fizik yasaları öğrenilmiştir, insanlık bir bilgi yığının üzerinde oturmaktadır lakin bu hakikate ilişkin sorunun sadece bir yönüdür, pozitivizm şeylerin “nasıl” olduğuna dair bilgi sunabilirken “ne”liğine ve sonsuzluğuna dair bir açıklama sunmaktan hala uzaktır. Oluş halinin bir sınırı yoktur, bu koşullar altında varlık probleminin kendisi hala ortadadır ve böylece evrenin topyekûn kendisine ve varlık problemine ait bu alana dair bir tür aydınlanma, keşif faaliyeti olarak sanat ortaya çıkar.<sup>179</sup> Sanatçı yukarıda verdiğimiz Kykeon örneğindeki gibi yaşama dair tüm unsurları birbirine karıştırır ve yaşamı topyekûn bir kavrayışla ele alır. Nietzsche’nin sözünü hatırlayalım;

“Sanatçı, hakikatin örtüsünün kaldırılması sırasında, büyülenmiş gözlerle yalnızca, örtünün kaldırılışından sonra da hala örtü olarak kalana bakar; kuramcı insan ise yalnızca örtünün kaldırılıp atılmasından haz duyar ve tatmin olur.”<sup>180</sup>

<sup>178</sup> Nietzsche, 2016; 77. Ayrıca güzel nedir üzerine yürütülen tartışma için bk. Ksen. *Mem. Soc.* III. 8.2-10.

<sup>179</sup> Tarkovski, 2017; “İlk bakışta insana tuhaf gelebilir, ama burada unutulmaması gereken şudur: Bir sanat eseri hakikat üzerine belli birtakım uyarılar dışında bir çağrışım uyandırmamalıdır. Dahası, bu bahiste, sanat eserini algılayacak olandan çok, onu yaratan kişi, yani sanatçıdır söz konusu olan.”

<sup>180</sup> Nietzsche, 2011; 99.

Tragedya örneklerinde de gördüğümüz gibi yaşamın tüm kategorilerinin toplamına, sonsuza dair bir hakikat sezgisi ortaya konmuştur. Drama sanatçısı mitos anlatıları üzerinden kendi bilgeliğini ifade etmiştir.

“Sezgi, bilimde, mantığın yerine geçer. Sanattaysa tıpkı dinde olduğu gibi, imanın, inancın eş değeridir. Bir ruh halidir, düşünme yöntemi değil. Bilim deneyse; imgesel düşünmekse buluşu harekete geçirir. Gözlerde perde varmış da kalkıvermiş gibi, birden gerçekleşiveren aydınlanma hali! Ama parçalara dair değil en genel olana, o aklımızın hiç alamadığı sonsuza ilişkin bir aydınlanma.”<sup>181</sup>

Oidipus efsanesini de benzer bir biçimde okuyabiliriz; Thebai kralı şehrin dışında duran, gelip geçene bilmeceler soran, ancak bilmecelerini bilen biri olursa yaşamasına izin veren bir canavar olan Sfenks’ten şehri kim kurtarırsa onu kral ilan edeceğini söylemektedir. Sfenks’in kendisi burada doğanın imgesel anlatımı gibidir, doğanın gizemlerini temsil eder. Aynı zamanda Sfenks arkaik bir canavardır, Olympos düzeninin dışında kalır, avcı-toplayıcının şeylerle iç içe olan ruhuna daha yakındır ve yeryüzünden kopmamıştır. Bu noktada bir parantez açarak sahnedeki kahramanların Nietzsche’ye göre Dionysos’un maskeleri olduğunu belirtelim. Nietzsche’ye göre tanrısal bir düzlem olan dünya üzerinde yaşayan insan ateş üzerinde tasarruf gerçekleştirdiği andan itibaren hem bireysel bir varlık olarak ortaya çıkmış, aynı zamanda doğanın gizemine müdahalede bulunarak ilk günahı işlemiş varlıktır. Bu noktadan sonra yeryüzüne salınacak büyük acıları hakketmiştir, tanrılar tarafından cezalandırılmıştır. Ateşin kullanımıyla gelen bireysellik alanının tekrar çökerek, ikiliklerin yeniden birleştiği topyekûn bir hakikat tasarımı olarak sanatı ortaya koyar. Hellen tiyatrosunda bu türden bir birleşimi Dionysoscu hakikat olarak ele alır, Dionysoscu hakikat mitsel maskeler arkasına gizlenir (Nietzsche, 2016; 65). Nitekim Sfenks’in bilmecelerini çözen Oidipus önce Thebai şehrine kral olur. Lakin bu yükseliş, doğanın bilgeliğine erişmesi ona kent devletin en üst makamını bahşetmişse de yine hesap edilemeyen görülemeyen bir şey vardır. Oidipus ne kadar zeki olursa olsun, doğanın, o gizemli yönüne tabiidir. Sonuçta Thebai bir kıtlık yaşar ve bu kıtlık Oidipus’un bilmeden yaptığı eylemlerin, kendi babasını öldürmesi ve evlendiği Thebai kraliçesi İokaste’nin hem annesi hem eşi olması sonucunda olmuştur. Aşamadığı bir tür oluşa tabiidir, eylemleri ona mutluluğu getirirken içerisinde acıyı da taşıyarak ikilik meydana getirir.<sup>182</sup> Burada her ne kadar olaylar ve zincirleme eylemler görünse de yinelemekte fayda var ki bu türden eylemler, gündelik eylemlerin yarattığı neden sonuç ilişkisi içerisinde okunamaz. Bir anlık estetik hazzı bir kenara bırakıp (ki burada estetik haz yerine keşfetme kelimesini de

<sup>181</sup> Tarkovski, 2017; 35.

<sup>182</sup> Nietzsche, 2016; 59; “İnsan doğanın bilgeliğine erişmesi yoluyla varoluşun saçmalığını farkeder. İnsan varoluşun korkunçluğuyla yüzleşmek zorundadır ve ansızın, birden Sophokles, mitosun yüce ve korkunç Memnon heykeline dokunur ardından heykel ansızın şarkılar söylemeye başlar, Sophokles’in ezgileriyle.”

kullanabilirdik.) Oidipus’u pozitivist bir yaklaşımla ele alırsak, kendi trajik kaderini değiştirebilecek durumda olsaydı ya da eylemlerinin iradesini tamamıyla yüklenebiliyor olsaydı eğer, bu durumda çerçeve bir anda daralacak, Oidipus gündelik eylemlerin halkasına indirgenecekti.<sup>183</sup> Bu durumda mitosun kendisi, mitik kahramanın eylemleri mantıksal bir kategorizasyona maruz kalacaktır ve kahraman kendisinden aşkın bir düşünceyi imgeleme gücünü üretemeyecek, onun yerine gündelik yaşamdan herhangi birinin olaylar karşısındaki tutumunu taklit eden pozisyona gerileyecekti. Nietzsche düşüncesindeki gibi imgesel tasarım olarak boy gösteremeyecekti.

Tarkovski’nin sanattaki tipler ve karakterlerin üzerine ifadesi ilginçtir. Sanattaki imgelemenin nasıl da gündelik bilgiye indirgenemeyeceğine dair bilgi verirken Rus edebiyatından iki karaktere odaklanır;

“Sanatsal tipler olarak gerek Başmekçin’in gerekse Onegin’in bir başka biçimde değil de tam da böyle olmalarını koşullandıran belli birtakım kanuniyetleri kendilerinde biriktirdiklerini görüyoruz. Bu, bir. İkincisi, her ikisinin de tüm insanlara özgü genel birtakım motiflerden azade olmadıklarını görüyoruz. Bütün bunlar elbette böyle olacak, zira edebi bir kişilik, kendisine en yakın ve aynı kanuniyetin sonucu olan bütün bir olgular toplamını da ifade ediyorsa eğer tipikleşir. Bu yüzden birer tip olarak Başmekçin ve Onegin’in yığınla benzeri vardır hayatta. Tip olarak, evet! Buna kimsenin itirazı olamaz! Ama birer sanatsal imge olarak biricik ve tekrarlanamazdırlar. Yaratıcıları tarafından aşırı açık, aşırı büyük görülmüşlerdir ve onları yaratan sanatçının düşüncelerini öylesine deli dolu, öylesine bir aşırılıkla yansıtırlar ki, hiçbirimiz; Onegin mi? Evet tanım kendisini, şuracıkta oturur, benim komşumdur diyemeyiz.”<sup>184</sup>

Oidipus’un hikâyesinin sonunu düşünürsek ve gündelik bir okuma yaptığımızı varsayarsak eğer neler olur; Oidipus’un şehirde yaşanan kıtlığa bir çare üretebiliyor olduğunu varsayarız ya da yaşananların daha derin mitsel bir izleğin sonucu değil de eylemlerin anlaşılabilir bir neden sonucu ilişkisi içerisinde, Oidipus’un iradesinin bir sonucu olarak görmeye çalışırsak gündelik pratik bir bilginin arayışına girişmemiz de kaçınılmaz olacaktır. Oidipus kıtlığa neden olan süreci keşfettikten sonra buna bir çözüm üretebilir durumda olsaydı ya da *Thebai’ye Karşı Yediler*’de Eteokles’in, kardeşinin karşısına çıkma kararı onun mitsel, şeytani karakterinin sonucu değil de mantıksal yönünün kararı sonucu gerçekleşseydi ve yine de sonuç aynı olsaydı o anda gizem bozulacak, bütün tragedya mantıksal bir çıkarsamanın ürünü olabilecekti. Böylece tragedya tarihsellik kazanacak, yeryüzünün gündelik yaşamının pratiklerine dair bir “kıssadan hisse” öğretisi olacaktı, karakterler ise herhangi birisi konumuna

<sup>183</sup> Tarkovski, 2017; 112; “Kısacası imge, yönetmenin dile getirdiği herhangi bir düşünce değil... Bir su damlacığında yansıyan koskoca bir dünyadır.”

<sup>184</sup> Tarkovski, 2017; 114.

gerileyecek ve imgelem güçlerini yitirmiş olacaktı. Bir diğer ifadeyle ise tragedya günlük yaşamın, eylemlerin, sıradan görüngülerin bir taklidi ya da daha iyimser ifadeyle günlük sıradan olayların estetize edilmiş halinden başka bir şey olamayacaktı.

“Zira yaratıcılık, nesnel düzlemde var olan bilgiyi, biraz profesyonel beceri gerektiren bir biçimlendirme yönteminden ibaret değildir. Yaratıcılık önünde sonunda, insanın varoluş biçimi, mümkün olan biricik anlatım yoludur.”<sup>185</sup>

Lakin tragedya bu türden gündelik şeylerin estetize edilme faaliyetine indirgenemez ve bugün dahi tarihi aurasından ve tarihi kaynak niteliğinden soyduğumuzda elimize kalan şey hakikate ilişkin keşfin kendisi olacaktır. Tragedya, imgeler üzerinden felsefe yapar. Bu türden bir okuma bize sanatın ne olacağına ve olamayacağına dair ipucunu da sunmaktadır. Tragedyanın sonuçsuzluğuyla birlikte tüketilebilir mantıksal çıkarımdan yoksun olması ya da kuramsal bakış açısıyla bir sonuç veremiyor oluşu onu, gündelik yaşamda karşılaşılabilecek trajik olaylardan ayırır. Tragedya böylelikle insan yaşamının karmaşıklığının, evrenin gizeminin ve anlaşılması güç yapısının ikiliklerle dolu oluşa tabiiliğinin imgesel anlatımı olarak ortaya çıkar. Özele değil, genele yönelikliğini, varlık problemine dairliğini böylece korumuş olur.<sup>186</sup> Biz bu nedenle tragedyanın evrensel hakikate ilişkin olduğunu, sanatçının eriştiği hakikat kavramının imgesel bir anlatımı olduğunu düşünmekteyiz. Sinema yönetmeni Tarkovski’ye göre imge dünyanın gizemliliği ölçüsünde gizemli olabilmektedir. Gündelik olayların konu edilerek sahneye taşınması gündelik olayların bir taklidi biçiminden öteye gidemez. Taklit komedyadaki gibi eğlenceli ya da gündelik yaşamda rastlanabilecek nedenleri ve sonuçları belirli trajik bir olayın taklidi de olabilir. Oysaki sanat kavramı kelimelere dökülemez olanın “sonsuz” olana dairin imgesel anlatım yoludur. Yine Tarkovski’ye göre dünyanın gizemliliğini, evrenin sınırsızlığını kavrayışımızdaki yetersizlik onun imgesel anlatımıyla aşılr. “Bizim dünyayı bütünselliğiyle algılayamıyor olmamıza karşın, imge bütünselliği ifade edebilme yeteneğine sahiptir” (Tarkovski, 2017; 105). Tragedya ise gördüğümüz gibi bütün kategorik yaklaşımların dağıldığı, günü birlik eylemlerin ötesindeki hakikat alanına ilişkin değerleri sahneye taşımaktadır. Eylemlerin anlamlı, kavranabilir yapıda olmayışı, kaçınılmaz yazgı, iyi ve kötünün kahramanın dünyasındaki iç içeliği bütün bunlar tragedyanın günlük yaşamın pratiklerine uygun düşmesine mâni olmaktadır. Onun bu türden problemleri değil insanın kaderi, varlık olmakla ilgili dertleri olduğunu bize bildirir. Herakleitos felsefesiyle olan yakınlığı da buradan ileri gelmektedir. Herakleitoscu bir yaklaşımla doğanın

---

<sup>185</sup> Tarkovski, 2017; 102.

<sup>186</sup> Tarkovski, 2017; 113; “İmge, Gogol’un de dediği gibi, hayat telakkilerini ve tasavvurlarını değil, hayatın kendisini ifade etmek zorundadır.”

oluş yapısının sezgisel bir kavrayışla hakikate ilişkin tek bilgi olduğunu kabul ettiğimizde sahnede olay şey de bu türden bir bakışla iç içe geçer. Tragedya, doğanın kendisi gibi sonsuz, sınırlanmamış biçimde devinir. Doğanın gizemli yönü tragedyanın gizemli yapısına nüfuz eder, yay metaforundaki gibi tragedya oyunu, bütün ikilikleri içerisinde yargılamadan bulundurur. Herakleitos çok bilmek öğretmez bilge olmayı derken Oidipus’a da işaret eder ve evrenin kökenine koyduğu logosu kavrayabilen insan bilgedir diye tanımlarken bilgenin kendisinin yine tragedya ile ilişkisi açıkça kurulabilir. Herakleitos’un her şeyin birliği ilkesi logosu, çağını aşarak tragedyaya, Tarkovski’ye ve Nietzsche’ye kadar nüfuz eder. Tarkovski’nin de Haiku üzerinden açıklığa kavuşturduğu imgesel anlatım hakkındaki görüşleri bizim için bir referans niteliği taşır; insan nasıl doğanın gizemli sonsuzluğunda kaybolursa imgesel olanın içinde de o şekilde kaybolabilmelidir. Eğer savımızda haklıysak ve sahnedeki yaşananlar hakikat alanına ilişkin birer imge niyeti taşıyorsa Tarkovski’nin imgeye ilişkin düşünceleri tragedya için de geçerlidir.

“Japon şiirinde imgenin nihai anlamına ilişkin küçük bir imadan bile kaçınılması ve bulmacanın yavaş yavaş çözülmesiyle tablonun ortaya çıkması beni hep büyülemiştir. Haiku, barındırdığı imgeyi o şekilde besler ki, burada nihai anlama ulaşmak imkansızdır. Yani, imge kavramsal, spekülâtif bir form içine ne kadar az tıktırılırsa, asıl amacına o kadar yaklaşır. Haiku okuyan bir insan, tıpkı doğada kaybolur gibi şiirde kaybolup gitmeli, başı sonu olmayan uzay sonsuzluğundaymışçasına şiirin derinliklerinde yitip gitmelidir.”<sup>187</sup>

Campbell de Shakespeare’den bir alıntı yapar “Sanat doğaya tutulan bir aynadır” (Campbell, 2018; 84). Fakat bizce, hakikat alanına ilişkin imgesel ifadesinden ayrılarak gündelik olayların konu edilmesiyle birlikte imgenin bu türden olayların anlatımında teknik bir araç haline gerilediği noktada tragedya sanatının ortadan kalkması kaçınılmazdır. Nietzsche’nin bu konudaki fikirleri oldukça açıklayıcıdır. Tragedyanın özünde her şeyin birliğine dair felsefi bir yaklaşım olduğunu düşünür, bireyselleşmenin ya da sokratik aklın bu alanda bozulma yarattığını ifade eder ve yeniden bir birlik ümidi, evrensel bir hakikat kavrayışı olarak imgesel anlatımıyla bunu mümkün kılan yegâne şeyi, sanatı ön plana çıkarır demiştik. Bu yönüyle Tarkovski’den ayrılamayacak kadar iç içe geçer (Nietzsche, 2016; 65).

“Dionysoscu hakikat, tüm mitos alanını kendi bilgilerinin simgeleri olarak devralır ve bunları kısmen kamusal tragedya kültüründe, kısmen de dramatik gizem şenliklerinin gizli ayinlerinde, ama her zaman eski mitsel örtüleri altına gizler.”<sup>188</sup>

<sup>187</sup> Tarkovski, 2017; 105.

<sup>188</sup> Bk. Dpn. 182.

Tragedyanın doğuşu çalışmasından alıntıladığımız bu metin; Tarkovski ve Nietzsche'nin sanata bakışlarının Dionizyak, oluş biçiminde her şeyin birlikte iç içe kavranan türden bir hakikat görüşünün anlatım dili olarak ortaya çıktığını göstermektedir. Mitos böylece, biri sinema yönetmeni diğeri sinemayı göremeyecek kadar erken bir dönemin felsefecisi olan bu iki isim için de hakikat anlatımı için kullanılması uygun görülen bir tür malzeme olur. Tarkovski açık bir biçimde mitos konusunda konuşmasa da yukarıda gördüğümüz gibi imgenin her şeyin iç içe geçtiği evrensel bir hakikat görüşünü ortaya koymada aracı olduğunu düşünür, onun sinemasında eylemler ve görsel olan, gündelik bilgiye dayalı değildir. Nietzsche'de, Dionysos yukarıda uzun uzun değindiğimiz ikili iç içe bulunan unsurları ve oluş karakteriyle bir hakikat temsili olarak ortaya çıkmaktadır. Böylece evrensel bir hakikat bildirisini iletmede mitosun imgesel bir malzeme biçiminde kullanımını hem tragedyanın kökenine hem de kendi sanat görüşünün temeline koymaktadır. Euripides'i ise bu türden bir evrensel hakikat görüşünü parçalayıcı, şeylerin birliğine saldıran bir unsur olarak sokratik aklı tragedya sanatına bulaştıran bir isim olarak görür. Tarkovski de benzer bir biçimde imgenin, bilginin parçaya ilişkin rasyonel tavrına indirgenemeyeceğini düşünür. Daha genel, sonsuz olana dair tinsel bir bakışla ele alınması gerektiğini düşünerek, imgeyi taklide indirgemekten kaçınır. Daha kapsayıcı bir felsefi yaklaşım ise Herakleitos üzerinden temellenir; evreni var eden tüm unsurlar ikiliklerin kendisidir. Evren zıtların iç içeliğiyle birlikte sürekli oluşa tabiidir; yaşam ölüm olanağını içerisinde taşır ya da yayı var eden onu gerilimde tutacak iki unsurun bir aradalığıdır. Yaşamı ve evreni var eden bütün görüngüler bu türden ikiliklerin geriliminden ortaya çıkar. Şeyler sürekli devinirken kimi yönleri zaman zaman ağır basar ve sonsuz bir şekilde tekrar ederek sonuçsuz, hakkında yargıya varılamayacak ve birbirinden ayıramayacak zıt yapı taşlarından oluşan görüngülerini sunarlar. Bir tür gizem unsurunu var ederler. Şeylerin “ne” olduğuna dair en ufak bir fikrimiz bile yoktur, bilgi bize “nasıl”lığına dair fikir verir. Herakleitos bu türden hakikat kavrayışını evrenin gizemini, doğanın kendiliğinden olan imgeselliğini kullandığı dile uyarlar, evren görüşünü sözcüklerle imgeler. Tragedyada da kahraman içerisinde sürekli ikilik barındırır hem şehirlidir ve kuramcıdır hem mitik şeytani karakterinden kaçamaz ve sürekli bir gizem içerisinde oluş halindeyken bazı yönleri ağır basar. Kaçamadığı bir sonuca eylemlerindeki ikilikler onu ulaştırır. Tragedya kahramanının varoluşu karakterinin ikiliğinden ileri gelir. Eylem hem bilgeliği sağlar hem trajik yok oluşu getirir, mitosla logos iç içe geçmiştir ve hepsi doğrulanamayacak kadar yargıdan uzak ele alınmaktadır, zira bu eylemlerinin hiç birisi ne doğrudur ne de tam yanlıştır ve zaten tragedya eylemsellik üzerine kurulu değildir. Akıllıca hamlelere mit bulaşır, mite akıl bulaşır ve bunlardan her birisi tek başına sonuçsuzdur ve haklıdır. Tragedya hakikat nedir cevabını veremez, hakikatin kendisi bir tür gizem olarak ortaya

çıkınca sanat bir keşfetme süreci, coşkusu halini alarak hakikati, şeylerin özüne dair olanı imgeler. İzleyici imgeler üzerinden evreni, sonsuzluğu duyumsar. Böylece sanat bilme değil, duyumsama faaliyeti biçimini alır. Sanat evrendeki bu türden bir sonuçsuzluğun, hiçliğin insan ruhunda yarattığı trajik tahribatı sağaltmanın yegâne yolu olarak tekrar ele alınır, sanatsal yaratı imgeler üzerinden evreni keşfederken hiçlikle sarsılan bireyin acı çekme faaliyeti biçimine genişler, hiçlik artık hoş ezgilere, görüngülere dökülmüştür ve yaşam sanatla kendisini tekrar keşfetmenin yolunu bulmuştur. Sanatçı yaşamı olumlar, onu olduğu gibi kabul eder. Tıpkı Delphi kâhini gibi, meramını söylemez sadece ve sadece gösterir. Tragedyayı parçalara ayırdığımız anda evrensel hakikate dairliğini, evrenin bir tür imgelemi olma özelliğini kaybeder, o artık sanat eseri olamaz, bir tür taklide geriler, görüngüleri taklit eder. Bu bayağı ve yavandır, görüngü yüzeysel olana dair olanı anlatır ve tragedyanın komedyaya evrilmesi kaçınılmaz olur. Campbell'in de mitler hakkındaki mitos estetik ilişkisine açıklık kazandırabilecek düşünceleri açıklayıcıdır; Campbell bütün mitlerin evrenin merkezindeki şeylerin yaratıcı gücüne atıfta bulunduğunu ifade eder. Tüm tanrısal güçlerin de bizim bugünkü tanrı kavramımızdan uzak bir biçimde bu sonsuzluk kaynağından türediğini düşünmektedir. Mitosların anlattığı tanrılar doğal dünyadaki güçlerin birer imgelemi olarak var olurlar sevgi ve öfke tanrıları, hava olaylarını, gök olaylarını düzenleyen tanrılar evrendeki çeşitli güçleri yöneten tanrılardır lakin tüm bu güçlerin de bağlı olduğu bütün düşünce yöntemlerini aşan aşkın diye nitelendirebileceğimiz sonsuzluktan türerler.

“Batı’da bizim düşünce biçimimiz, Tanrı’yı evrenin enerjilerinin ve harikalarının nihai kaynağı ya da nedeni olarak görür. Ama çoğu Doğu düşüncesinde ve aynı zamanda pek çok ilkel düşüncede, tanrılar daha çok, nihayetinde kişisel olmayan bir enerjinin tezahürleri ve bu enerjiyi yayanlardır. Onun kaynağı değildir.”<sup>189</sup>

Tüm varlık alanının ve evrendeki ikiliklerin kendisinden türediği ve tekrar oraya döndüğü bir sonsuzluk alanı düşüncesi bizi tekrar Herakleitos’un logosuna ve ateşine götürür, tüm ikiliklerin ortadan kalktığı aşkın bir alan, hakikat alanı. Böylece evrendeki tüm görüngüler hem birbirine bağlı hem de o ilk ilkeyi paylaşmaktan ötürü bir ve tek şey olur. O sonsuzluk alanında tüm ikilikler ortadan kalkar sen ve ben aynı şeyizdir, paylaştığımız şey hakikatin sonsuzluğun kendisidir. İlkel topluluğun ritüeli sırasında katıldığı sonsuzluk tragedyaya seyircisi için de geçerlidir. Campbell Goethe’ye atıfla “Her şey metafordur” der. Benzer bir kavrayışla yaşamın bir son veya başlangıç evrelerinden oluşmadığını sürekli bir olma haline tabii olduğunu söyler bir çember gibi başlangıca ve sona sahip olmaz ve dünyadaki tüm varlıklar

---

<sup>189</sup> Campbell, 2018; 261.

aslında bu sonsuzluğun görünümüne geldiği yerdir, sonsuzluğu imgeler. Yaşam sürekli bir oluşa tabii olma halidir. Campbell hem sinemadaki kahramanların hem de mitik kahramanların yolculuklarını da bu bakış açısıyla ele alır. Böylece kahraman farklı eylemsellikleri olsa da farklı engellerle, farklı manzaralarda yolculuk etse de tüm yolculukların bu aşkın olanın, hakikat alanının imgelemi olduğunu düşünür. Campbell de bu aşkınlık alanının sanatla imgelenebileceğini düşünür ve şiiri ön plana çıkarır. Bu noktada atıfta bulunacağımız Campbell metninde bir değişikliğe giderek aktarma niyetindeyiz. Campbell orijinal metinde “tanrı” ifadesini kullanırken biz bunun yerine “hakikat” ifadesi yerleştirdik. Bunu yapma nedenimizin Campbell’in uzun uzun açıklamalarından gördüğümüz gibi onun tanrı kavramıyla modern insanın tanrı kavramından anladığı şeyin aynı şey olmamasındandır. Tanrı kavramını kullanarak yanlış bir anlatıma müsaade etmemeyi uygun görmekteyiz ve Campbell’in tüm çalışmaları okunmadığı taktirde “tanrı” bildiğimiz anlamda anlaşılacaktır. Onun tanrısı kişilik ve dinsel yetkinlikle donanmış bilinçli bir yaratıcı değildir. Campbell tanrı kavramıyla doğanın kaynağını, bir tür gizemi ifade etmektedir.

“Sanatın yansıttığı şey budur -sanatçıların hakikat hakkında ne düşündüğü, insanların hakikat deneyimleri. Ama nihai ve mutlak gizem, insan deneyiminin de ötesinde. İşte şiir bunun içindir. Şiir içine girilmesi gereken bir dildir. Şiir, kelimelerin ötesine geçen çıkarımları ve varsayımları olan kelimelerin hassas bir seçimini içerir. Sonra o görkemi yaşarsınız, epifaniyi. Epifani özün kendisini göstermesidir.”<sup>190</sup>

Bu noktada yukarıdaki metni hatırlayacak olursak Tarkovski’nin Haiku şiirlerinden bahsettiği “şiirde kaybolma duygusu” Campbell’e ortaklaşır. Haiku Tarkovski’ye göre bir çember bir sonsuzluk imgelemidir. Eğer savımızda haklıysak Nietzsche’nin sinemayı göremeden öldüğü için tragedyanın sonsuza kadar öldüğünü ifade etmesi anlaşılabilir. Ama günümüzde yukarıdaki bileşenler sayesinde Tarkovski, Herakleitos, Nietzsche ve Campbell özelinde sinemanın tragedyanın mirasçısı olduğunu rahatlıkla iddia edebiliriz. Bu yaklaşım sonucunda mitos artık salt dönemsel ifadesinin ötesine geçebilmenin yolunu bulmuştur. Sanatçı mitos ilkel ifadesinin ötesinde yeni anlamlar oluşturmak için kullanabilir. Tragedyanın varoluşsal iletisi kendi tarihsel sınırlarını aşmakla birlikte, Vernant ve Naquet’in ifadesindeki gibi modern insan hiçbir zaman tragedyaların yayınlandığı sahnede hissedilenleri, düşünülenleri bilemeyecektir. Sanat faaliyeti niteliği taşıyan çalışmaların, mitosun doğasına uygun düşen bir anlatım olarak karşımıza çıkması için onun modern insanın düşünme pratiklerine uygun olarak yeniden ele alınmasını gerektirir. Zizek’in *Antigone’nin Üç Yaşamı* çalışmasında ortaya konulan düşünce de buna yönelik güçlü ifadeler barındırır; eski bir İnuit

---

<sup>190</sup> Campbell, 2018; 284,286.

efsanesini konu edinen bir film olan *The Fast Runner*, efsanenin orijinaline sadık kalarak ele almak yerine sonunu değiştirmeye karar verir. Mitosun orijinalinde sonda yaşanan katliam filmde uzlaşmayla bitirilmiştir. Efsaneye yapılan bu müdahale Zizek'e göre dünyada büyük bir tepkiyle karşılanmış, filmin yönetmeni kadim geleneklere, anlatılara ihanetle suçlanmıştır (Zizek, 2016; 7,8). Lakin moderniteye kadar bütün toplumlar mitosları sürekli yeniden şekillendirmiş, eklemeler ve çıkarmalar yapmışlardır. Bu bir yandan anlatılara ihanet gibi görünse bile diğer yönden mitosun her döneme göre şekillenerek kendisini gelecek kuşaklara da anlamlı bir anlatı olarak ulaştırmayı başarmasını sağlayabilmesinin yoludur. Tragedyaların da bütün çalışma boyunca ortaya çıkarmaya çalıştığımız anlatım niyeti evrensel olmakla birlikte sahnede yaşanan ilişkiler ve kullanılan dil şehir devletinin kültürel çerçevesi içerisinde yaşanmaktadır. Yukarıda da gördüğümüz gibi tragedyalarda mitleri tam anlamıyla orijinaline sadık kalarak anlatmamışlardır. 5. yüzyılın Hellenlerinin kültür yaşamı çerçevesinde olaylar gelişir. Günümüzde toplumlar artık kalelerde ya da kent devletinde yaşamamaktadır lakin bu çerçeveyi değiştirerek Oidipus'u kent devletinden çıkarıp seçimle iş başına gelmiş takım elbiseli bir yönetici yapmamızın bir sakıncası var mıdır? Ya da felsefi bir yaklaşım olan, Nietzsche'nin Apolloncu ve Dionysoscü nitelendirmelerini sahnede, tam karşımızdaki iki insanın, kadın ve erkeğin bedeninde cisimleştirdiğimizi düşünelim; erkek olan orta yaşlı bir bilim insanı diğeri genç ve güzel bir kadın, sanat okulu öğrencisi olsun. Aralarında başlayan ilişkinin nihayetinde filmin sonunda bir tiyatro sahnesinde dansla noktalandığını varsayalım. Tarkovski'nin yukarıda sanat eserindeki karakterler üzerine alıntıladığımız fikirlerini bu kısacık senaryo üzerinden tekrar düşündüğümüzde yarattığımız karakterler sıradan yaşlı ve genç bir çiftin hikayesinin taklidi mi olacaktır? Böyle bir olasılık bulunmaktadır lakin sanatçının yeteneği ölçüsünde karakter yaratımında ve olay akışında Apolloncu ve Dionysoscü olanı bu karakterler üzerinden imgeleme gücü önem kazanacaktır. Eğer başarılı olursa özele ilişkin sıradan bir ilişki yerine, geneli sonsuz olanı kapsayabilen güçlü imgelemlerle Tarkovski'nin de dile getirdiği gibi "hem kapı komşumuz ve çok tanıdık" olan bu çiftin hikayesi aynı zamanda bir o kadar tanınmaz ve uzak olacaklardır. Uzaklık ölçütünü veren karakterlerin arkasındaki felsefi yaklaşımın ele alınmasındaki yönetmenin imgelem gücünden türer. İmgelem gücü ölçütünde yaşanan sıradan bir aşk hikayesi, o tanıdık karakterler bir hakikat görüşünün temsiline imkân tanıyacaktırlar, hakikatin birer imgelemi olacaklardır. Campbell metafor üzerine şunları yazmıştır;

"Örneğin İsa cennete çıktı. Bunun anlamı birinin gökyüzüne çıkması gibi olacaktır... Ama İsa cennete çıktıyı metaforik yan anlamı açısından okursanız, onun içe -dışarıdaki uzaya değil içerideki uzaya, tüm varlıkların geldiği yere, içindeki cennet krallığı ve her şeyin kaynağı olan bilince yolculuk ettiğini

anlarsınız. İmgeler dışsaldır ama yansımaları içseldir. Burada önemli nokta, bizim de onunla birlikte içe yönelerek yükselmemiz gerektiğidir.”<sup>191</sup>

Mitos tabu değildir ve kendi içerisinde sorgulanamaz statüsünü geride bırakmaktadır. Anlatı her çağın kendi kültür yaşamı çerçevesinde yeniden ele alınabilir. Vernant ve Naquet bizi Kral Oidipus tragedyasının esas metine sadık kalarak yeniden sahnelendirme iddiasında bulunmuş metinlere götürür. Yeniden yazımların en nihayetinde bilinçli ya da bilinçsiz olarak kendi tarihselliklerini yansıttıklarını ifade ederler. Voltaire kadar olan yeniden yazımlarda tragedyanın krallık içi işlevselliğine ve kendi yüzyıllarının krallık kurumuna dair çokça gönderme bulunur. Voltaire ile birlikte yeniden yazımlarda krallık kurumunun halkla girdiği politik dini gerilimler görünmeye başlar. Ortaya birçok metin, birçok Oidipus çıkmıştır. Lakin biraz yukarıda uzun uzun değindiğimiz süreci göz önünde bulundurduğumuzda tragedyanın kendi tarihselliğini aşması bu sürece tabii olmasıyla mümkün görünmektedir. İmge kendi çağına göre yeniden alınabilir olmakla beraber en nihayetinde insan olmağın getirdiği varlık problemini imgelediği zaman tarihselliğini aşabilir. Girişte atıfta bulunduğumuz Marcus Aurelius’u hatırlarsak eğer; insan hangi varlıktan, nereden geldiğini keşfetme güdüsüyle doludur ve nihayetinde sanatsal yaratı da bu keşif sürecinin bir parçasıdır. Mağarasından evrene dosdoğru fırlayan insan o günden beridir hakikat özlemiyle dolup taşmaktadır.

Vernant ve Naquet Agamemnon tragedyasında Agamemnon lal renkli halıya adını attığı andan itibaren olaylar bir süre daha devam etse bile dramın tüketildiği anın bu olduğunu ifade ederler. Agamemnon lal renkli halıya basmasıyla birlikte tanrısal güçler devreye girerler ve geçmiş zaman, şimdiki ve gelecekteki tüm anlar bu noktada yoğunlaşır, trajedi burada tanrıtanıma bir eylem olarak halıya basma sahnesinde imgenir. Devamında yıllar süren bir savaş ve insan azminin zaferi! Troia ele geçirilecektir. Fakat zaferi izleyecek olan şehrin kutsalına hakaretler yeni trajediler doğuracak Agamemnon’un soyunu da vuracaktır. Lakin bütün her şey o lal renkli halıya atılan ilk adımda içkindir, bütün görüngüler, bütün ikilikler her şey bir imgede toplanmıştır. Genele ilişkin büyük bir bakış olduğu yadsınamaz. Bu ne büyük imgelem gücüdür, nasıl soylu bir bakıştır. İşte benzer bir imgelem giriş bölümünü sonlandırırken ifade ettiğimiz, insan soyunun mağarasından dışarıya adını attığı o anda da içkindir, sayfalarca yazılacak bir tarih tezine eşdeğer tek, mükemmel bir an! O günden bugüne yaşanan tarihsel süreç, katliamlar, yıkımlar, medeniyetler ve insan olmağın gizemi, trajedisi, her şey ilkel insanın mağarasından gizemle dolu dünyaya attığı o adımda içkindir. Her şey o tek anda toplanır her şey bir ve tek şey olarak o ana içkin kılınmıştır. Çalışmanın bu bölümünü

---

<sup>191</sup> Campbell, 2018; 83.

sonlandırmadan önce açıklamaya çalıştıklarımızı bir bütün halinde şiirsel imgelemde ortaya çıkaran Konstantinos Kavafis'in İthaka şiirini alıntılamaı uygun görmekteyiz;

“İtaki’ye doğru yelken açtıında/dile ki uzun sürsün yolun,/ serüven dolu, bilgi dolu olsun./ Korkma Lestrigonlar’dan, Kikloplar’dan,/ Korkma kızgın Poseidon’dan,/ yükseklerdeyse eğer düşüncen ve coşturuyorsa/ ruhunu ve bedenini seçkin bir heyecan./ Rastlamayacaksın Lestrigonlar’a, Kikloplar’a/ rastlamayacaksın yabancı Poseidon’a/ taşıımıyorsan onları eğer kendi ruhunda/ ruhun dikmiyorsa eğer onları karşına.

Dile ki uzun sürsün yolun./ Sayısız yaz sabahların olsun,/ ilk kez gördüğün limanlara girerken/ alabildiğine mutlu ve kıvanç içinde./ Dur Fenike pazarında/ iyi mallar satın al, / sedefler, mercanlar, kehribarlar, abanozlar/ ve türlü türlü hedonist kokular,/ al alabildiğince bu hedonist kokulardan,/ birçok Mısır kentine git/ öğren bilgilerden ve daha çok öğren onlardan/ Hep aklında olsun İtaki./ Oraya varmaktır hedefin senin./ Hiç aceleye getirme yolculuğu ama/ Daha iyidir yıllarca sürmesi;/ yaşlı biri olarak yanaş adaya/ yolda kazandıklarıyla zengin biri olarak/ zenginlikler bekleme İtaki’dan.

Bu güzel yolculuğu İtaki verdi sana./ Yola çıkamazdın o olmasaydı eğer/ Ama artık verecek bir şeyi yok sana. Yoksul görünüyorsa da sana, aldatmadı seni İtaki./ Böylesine bilgeleşmişken, bunca kazanımla/ anlamış olmalısın artık, ne demektir İtakiler.”<sup>192</sup>

Çalışmamızın son bölümünde Tarkovski’nin *İz Sürücü* filmini şimdiye kadar ele aldığımız konular özelinde incelemeye çalışacağız;

## 2.3 İmge ve Sinema

### 2.3.1 İz Sürücü

Film, teknoloji ve sanayiyle renksizleşmiş mutsuz bir kasabadaki gizemli olduğu düşünülen bölgeye yolculuğu konu edinmektedir. Uzaylı istilasına ya da gök taşı çarpması sonucu oluşan bölge adı verilen gizemli alana gidenlerin bir daha dönmediği söylentileri bulunmaktadır. Bölgeye ulaşan insanların dileklerinin gizemli bir güç tarafından gerçekleştirildiği düşünülür. Giriş yasaklanmış, totaliter bir rejimin kontrolü altında tutulduğu belli olan bu alana gitmek üzere iz sürücü olarak tanıdığımız karakter bir bilim adamına ve bir yazara rehberlik etmektedir. Yolculuğa çıkanlar sadece bu üç kişi değildir. Seyircinin de gizemin ne olduğuna dair bir bilgisi yoktur. Film izleyiciyi de yolculuğa davet edici görünmektedir. Filmin gizem üzerine ilk anlatısı iz sürücüyle yazarın buluşacağı sahnede verilir. Arabasının yanında genç bir kadınla konuşmakta olan yazar “Dünyanın kesin enformatik kurallarla yönetildiğini bu nedenle çok sıkıcı olduğunu, uzaylılar hayaletler ve ufoların olmadığı bir dünyada yaşadığımızı” söylemektedir. Buna karşılık genç kadın dünyaya dair ilginç bir şeyler bulunabileceğine olan inancıyla Bermuda şeytan üçgeninin gizeminden

<sup>192</sup> Kavafis, 2016; 27.

bahseder, insanların buna bir cevabı olmadığını düşünür lakin yazar bunun da bir gizem olmadığını ifade ederek, açıklamada bulunur. Devamında iz sürücüye gizemli bölgeye yolculuklarında kadının da kendilerine eşlik edip edemeyeceğini sorar, lakin iz sürücü kadının gelmesini reddeder. Filmin devamının bize bildirdiği gibi iz sürücüler sadece dünyaya karşı umutlarını kaybetmişlerin, yaşamdaki her şeyi gerçekçilik üzerinden değerlendirenlerin yolculuğuna rehberlik etmektedirler. Kadın ise hala bu dünyaya dair ilginç şeyler olduğunu düşünmektedir ve yaşam onun için hala anlamlı ve coşkuludur, film boyunca karşımıza çıkanlar arasından en mutlu görünen karakter de odur, bu nedenle iz sürücü kadının yolculuğa katılmasına izin vermez. Bu noktada film bize gizemliliğin ve mitik olanın estetik görüş için ya da güzellik için önemini hatırlatır. Nietzsche'yi hatırlayacak olursak; Dünya salt gerçekliğe indirgendiğinde, Sokratik aklın bakışıyla güzellik ancak ölçülebilir ve anlaşılabilir üzerinden ilan edilebilirdir. Yazar dünyayı artık ilgi çekici görmeyen salt gerçekliklerle örülü sıkıcı bir yer ilan ederken aynı zamanda imgesel görüşünü, yaşam coşkusu kaybetmiştir. Kendisi de bu durumu ilhamını kaybetmek olarak nitelemektedir.

Bir diğer karakterin ise fizik alanında çalışan bir profesör olduğunu biliriz. Gizemli bölgeyi merak etmektedir lakin onun da merakı bölgenin gizemini pozitivist bir bakışla aşmaya yöneliktir. Kasabanın barında bölgeye gitme amacını “ben bir anlamda bilim adamıyım” diye açıklar. İkinci ileti burada yine yazar tarafından dile getirilmektedir; bilim adamına ve bilim insanlığına hitaben “Bu çok sıkıcı olmalı, gerçeği aramak, o gizleniyor ve siz onu aramaya devam ediyorsunuz. Bir yeri kazarsınız! buldum! çekirdek ve protonlardan meydana gelir. Bir diğerini kazarsınız harika! Abc üçgeni abc kenarının toplamına eşittir. Benim için durum daha farklı ben, gerçeği ararken gerçeği bulacağıma onun değiştiğini görüyorum.” Burada gerçeğin değişmesi görüşüyle, bilim adamının katı kurallar arayan pozitivist yaklaşımı arasındaki farkı görmekteyiz. Aynı zamanda yönetmenin hakikat algısında oluş fikrinin bulunabileceğini düşünmekteyiz. Ya da Herakleitoscu oluşun başka bir ifadesi olabilir. Yazar devam eder ve yaşamdaki gizemin insanlar üzerindeki etkisine dair bir örnekleme yapmaktadır. “ Müzede sergilenen antik bir vazoyu düşünün, zamanında, yiyecek artıklarını saklamak için kullanılıyordu. Ama şimdi anlamlı deseni ve eşsiz biçimiyle evrensel bir hayranlığın simgesi. Herkes ah! Oh! diyor ve birdenbire hiç de antik olmadığı dalgacı birinin arkeologları kandırdığı anlaşıyor, sadece eğlenmek için. Görüldüğü gibi hayranlık bitiyor.” diyalogdan da görüldüğü gibi antik bir vazo müzeye varana kadarki yolculuğunun bilinmez gizemini de üzerinde taşımasından kaynaklı hayranlık objesi olmaktadır. Ona bakan insandaki hayranlık, onun bu gizemi imgelemesinden ileri gelmektedir. Dış formu ve yapısıyla bir vazodan çok artık o vazanın kendisi bir gizem imgelemi olmuştur. Merak ve coşkunluk uyandırır. Dünyanın birer

gerçeklik olarak ortaya konulması onun üzerindeki gizemi dağıtır. Profesöre göre de evren artık hakikate ilişkinin, gizemli alanın imgeseli olma özelliğini kaybetmiştir ve tabii ki ona bakan insanlar da coşkunluğunu, hayranlığını kaybetmiştir. Profesörün son saldırısı da bölgenin gizemine yönelik olacaktır.

Filmin başında yolculuğa başlamadan önceki kasaba ve bar sahnesinde renk bulunmaz. Kasaba bir gerçeklik tasviridir. Çok az insan görürüz, bunlar askerler ve mutsuz kasaba halkından kimselerdir. Kahramanlarımız bölgeyi koruyan askerleri atlatarak yolculuğa başlarlar. Yolculuk sırasında kahramanların yüzlerine uzun bir süre yakın planda çekim yapılmıştır. İzleyici kahramanlarla beraber o gri, soluk gerçekliği arkalarında bırakırlar. Yeni sahneyle birlikte filme renk gelmiştir, kuş sesleri duyulur yemyeşil kırlık bir arazidedirler. Burası o gizemli bölgedir. İz sürücü bölgeye vardıklarında gruptan kısa süreliğine ayrılır çimenlere yatar, kuş seslerini dinler, onun mutlu olduğunu duyumsarız. Bu noktada dikkatlerden kaçmaması gereken şey mutluluğun bölgenin doğallığından ileri gelmemesidir. Yüzeysel bakış bize insanın doğal bir ortamda, kuş sesleri arasında mutlu olmasını anlaşılabilir kılar lakin filmin son derece basit görünen imgelemi çok derin hakikat bildirisinde bulunur. İz sürücü bölgenin gizemine inanmaktadır. Bir tür ritüel davranış içerisindedir, esriklik içerisinde kendisini doğanın içerisine bırakmaktadır, benliğinden soyutlanır Dionysoscu bir cezbe içerisindedir. Bölgenin mitik yapısına sorgulamadan, büyük bir inançla katılır. Diğer yandan profesör ve yazar bölgeden o kadar da etkilenmiş görünmemektedir. Profesör burasının abartılmasının altındaki nedeni arar, bölgenin gizemliliğine neden olan şeyleri sorgulamaktadır. “Kim bilir altında ne gibi zırvallıklar var!” diye düşünmektedir. Bölgede gerçekleşen bütün yolculuk boyunca bu ikili karakterler birbiriyle çatışkı içerisindedir. Filmin yüzeysel anlatımında bölgenin kurallarına uygun davranmayanı cezalandıran bir güçle dolu olduğu bildirilmektedir, bölge aynı zamanda kurallarına uygun davranmayanlar için tekinsiz ve tehlikeli görünmektedir, ses efektleri ile gerilim de yüksek tutulmaktadır. İz sürücü, profesör ve yazarı sürekli uyarır, yön gösterir. Kısa yolları kullanmalarına izin vermez. Dileklerinin gerçekleşeceği odaya ancak bölgenin kurallarına uyulduğu sürece ulaşılabileceklerdir, o kuralları bilen tek kişi de iz sürücüdür. Bizim okumamıza göre ise kahramanlar içsel yolculuk içerisindedir. Bölgedeki bütün yolculukları hakikat arayışına dair iletileri barındırır. Bu hakikat arayışı içerisinde iz sürücü yol göstericidir ve aslında bütün kurallar profesörü ve yazarı imgesel mitos alanının içerisine çekmeye yöneliktir. Lakin profesör ve yazar bölgenin gizemliliğinin arkasındaki gerçekliğe ulaşmak konusunda ısrarcıdır, pozitivist yaklaşır. İkisi de bir süre sonra iz sürücünün bir şarlatan olduğunu düşünürler, onun yönlendirmelerini dinlemekten sıkılırlar ve yapmamaları gereken şeyleri yaparlar. İz sürücü yönlendirmelerinden çıktıkları taktirde

öleceklerini, bölgenin buna izin vermeyeceğini, bunu yapmamaları gerektiğini büyük bir inançla yinelemeye devam eder. Bölge üzerinde profesör ve yazarın ulaşmaya çalıştığı gerçeklik arayışı iz sürücünün onları inanca, gizeme çekme çabasını her seferinde boşa çıkarmaktadır. Böyle davranmaya devam ettikleri sürece de aslında ölecek olan bedenleri değildir, sürekli ölen şey hakikate, imgelele katılma fırsatlarıdır. Evet bölge aslında alelade bir yerdir ve aslında kahramanlar her sorgulamalarında, her gerçeklik arayışlarında sürekli olarak bölgenin kendileri için alelade bir yer gelmesine sebep olmaktadır. Bu noktada soylu bir görüş ortaya çıkmaktadır. Bölgenin alelade bir yer olduğunu fark etmemeleri zaten olanaksızdır. Buna rağmen hala bölgenin gizemli olmasının nedenini, kendilerince “hakikati” aramak olarak nitelerler ama aslında doğru kelime aramak değil, keşiftir. İmgelemin gücüne kendini bırakmaktır, yaşama, sürece katılımdır. Bölgenin ve bölgedeki yolcuları arasındaki tüm “saçma” ve sonuçsuz hareketlerinin aslında insan varoluşunun, hakikatinin birer imgelemi olduğunu fark etmesi gereken de seyircidir. Hakikat gizemin kendisidir. Bu noktada ilk bölümümüzdeki Paleolitik totem yontusu yanındaki gösteri alanını hatırlayalım. Totem türü sayesinde evrenle kurulan akrabalık bağı ve gösteri sırasındaki bireylikten koparak evrensel sonsuz ilkeye katılan Paleolitik avcılarının ritüelinin Tarkovski, Nietzsche ve Herakleitos özelinde çok yakından ilişki içerisinde olduğunu düşünmekteyiz. Nietzsche’nin Sokrates eleştirisindeki bireyciliğin estetik alana dahil edilmesi sorunu, Hellen dünyasının Dionysos kültüründeki ritüellerde benliklerinden kurtularak esriklik içerisinde doğaya karışan müritleri, Dionysos’un doğanın tüm ikilikleriyle iç içe olan oluş devriminin temsili biçiminde ortaya çıkması, Herakleitos’un doğanın gizemlerine atıfla doğayı imgeleyici dili, nihayetinde Tarkovski’nin imge ve evren üzerine düşünceleri aralarındaki bağı ortaya koymaktadır. Evrenin kendisi bir gizem unsurudur. Evrendeki zıt bütün parçaların ve insanın da evrenin bir parçası olması bir ilkenin farklı görüngüleri biçiminde yorumlanabilir olur. Tasavvufi bir yaklaşımla evrendeki tüm şeyler tanrının kendi varlık imkanlarıdır.<sup>193</sup> Temel bir ilkenin, her şeyin ondan gelip ona döndüğü evrensel tözün devriminin farklı parçalarıdır. O noktada, sonsuzluk kaynağında, hakikatin kendisinde her şey iç içedir, tüm ikilikler teklik noktasında sıkışmıştır ve oradan görünen evrene fişkirir. Herakleitos’un ateşi ve logosu, Nietzsche’nin oluşu ve sanat görüşündeki Apollon-Dionysos ikiliği, Paleolitik avcının devindirici totemi ve ritüeli, Hellen dünyasının gizemlerindeki evrensel töze katılım ritüelleri benzer bir yaklaşımın parçaları olarak

<sup>193</sup> Bu noktada bir uyarıda bulunmak yerinde olacaktır; Nietzsche’nin düşün yaşamı metafiziğe yer vermeyecek kadar durudur. Onun aksine Tarkovski’nin metafizik düşünceye daha yatkın olduğunu düşünmekteyiz. Aynı zamanda metinde bahsi geçen natüralist türden bir din anlayışına örnek oluşturabilecek biyolog Morowitz’in bir sözünü paylaşmayı uygun görmekteyiz “Bizim gibi tanrıyı kendisinde aşkınlamış biçimde tasavvur edenler için büyük bir ödev vardır.” Ve “Biz homo sapiensler evrene içkin olan tanrının aşkın formuyuz, biz bir tanrıyız” bk. Morowitz, 2004; 196,200.

kabul edilmelidir. Evrensel ilkenin farklı görüngülerini imgeleyen bir araç olarak mitos alanının kullanımına değinmiştik. Aşk Aphrodite’de imgelenir tanrısal öfke Zeus’un şimşeginde içkindir. Sanat faaliyeti de mitos alanıyla benzer bir amaç taşımaktadır. Sanatçının hakikati imgeleme süreci yine tasavvufi bir yaklaşımla tanrının kendini keşfetme, tanıma yolculuğu olarak ele alındığında, kendisinin bir parçası olan insan varlığı aracılığıyla kendisine sürekli yeni imgelemeler, görüngüler üretme süreci olarak tanımlanabilir olur. Sanatçının ilham dürtüsü hakikatle yaşadığı iç içelikten türer ve sanatçının tekniği vasıtasıyla dünya üzerindeki bir nesne üzerinde şekil kazanır. İster Paleolitik yontu ister Tarkovski filmi, sanatçı hakikatin bir parçası olarak hakikati keşfetme sürecinin bir parçası haline geldiğindeki yaşadığı esrik duygulanım, Paleolitik gösteri alanındaki esrik bedenlerle aynı sürecin parçası haline gelir. Sanatsal yaratı yoluyla hakikati yeniden keşfeder, onu Apolloncu, kuramsal tekniği vasıtasıyla “şeyin” içerisine gömer. Nietzsche’yi hatırlayalım Dionysos mysteriolarına katılmış müridin kendisinin bir sanat eserine dönüştüğünü ifade etmekteydi. İnsan bedeni bir imgelem olmuştur, mürit Dionysos’un kendisidir böylece doğanın bir imgelemi biçimini almıştır. Dionysos Apollon’la buluşunca tragedya doğmuştu. Tragedyanın içerisinde de insan varoluşuna dair bu ikili unsurlar okunabilir durumdaydı. Tarkovski de sanat eseri için ne demekti hatırlayalım;

“Sezgi, bilimde, mantığın yerine geçer. Sanattaysa tıpkı dinde olduğu gibi, iman, inancın eş değeridir. Bir ruh halidir, düşünme yöntemi değil. Bilim deneyselemdir; imgesel düşünmekse buluşu harekete geçirir. Gözlerde perde varmış da kalkıvermiş gibi, birden gerçekleşiveren aydınlanma hali! Ama parçalara dair değil en genel olana, o aklımızın hiç alamadığı sonsuza ilişkin bir aydınlanma.” ya da “Bizim dünyayı bütünselliğiyle algılayamıyor olmamıza karşın, imge bütünselliği ifade edebilme yeteneğine sahiptir.”<sup>194</sup>

Görülebileceği üzere tüm ikiliklerin birbirine karıştığı hakikatin birer imgelemi biçimine dönüşen sanat eserine kuramsal bir yaklaşımla yönelmek mümkün değildir. İz sürücü filmi bize bunun üzerine olduğunu bildirmektedir. Bir yere kadar biz de gizemin ne olduğuyla ilgili meraklanırsınız. Filmin bir noktasında nereden geldiği belli olmayan bir ses ortaya çıkar; iz sürücünün talimatlarından sıkılan profesör karanlık ve ne olduğu belli olmayan bir binaya doğru yönelir. İz sürücü tüm gayretiyle onu durdurmaya çalışır, profesör bir adım daha atmamalı, hareket etmemelidir. Bölge onu cezalandıracaktır ya da ölme olasılığı vardır, o binaya girmemesi gerektiğini biliriz. Bu noktada yönetmen bölgenin gizem imgesini o kadar güçlü kılmıştır ki seyirci olarak biz de ona katılırız, profesör için endişeleniriz ve bir anda o ses ortaya çıkar, sanki o ses büyük bir izleyici korosunun (ya da tragedya korosunun) endişesini dile getirmektedir. Oraya gitmemesini söyleyen bu ses sonucu profesör olduğu yerde kalır.

---

<sup>194</sup> Tarkovski, 2017; 35.

Bir süreden sonra bölgenin alelade bir yer olduğunu anladığımızda profesör ve yazara karşı acıma duygusu geliştiririz. Bu yazar ve profesörün trajedisi değildir sadece. Modern insanın trajedisidir, modern dünyada mitos yoktur, buna karşı Campbell'in sinema salonlarını birer mitos üretim merkezi olarak görmesi anlaşılabilir olur. Modern izleyici Sokrates'in tragedyaya yaklaşımını sürdürdüğü sürece profesör ve yazarın trajedisini paylaştığını fark edebilecektir. Modern insan filmdeki o kasabanın renksiz soluk dünyasına ait bir varlıktır. Şimdi modern insan en azından kendi benlik bunalımlarını, sıkıcı, mitossuz yaşamını profesör ve yazar imgelemiyse “herkesin başına gelebilir” üzerinden çözebilir durumdadır. Lakin filme gelen eleştirilerden bunun tam da böyle olmadığını anlarız. Tarkovski'nin tüm çabasına rağmen filme gelen eleştiriler filmin ne anlattığını anlamamakla ve sıkıcılığıyla ilgilidir. Bu “haklı” eleştiriler filmde anlaşılabilir, gündelik şeylerin, ilişkilerin olmamasıyla ilgilidir, film sadece varoluş durumlarını imgelemektedir. Şu ana kadar yaptığımız tüm yorumları bir kenara bırakarak yüzeysel bir bakışla filme yaklaştığımızda oradan öğrenebileceğimiz alabileceğimiz ve “mantıklı” görebileceğimiz hiçbir şey yoktur. Filmde ne olduğu belli değildir, üç adamın garip davranışlar sergilediği garip bir filmidir. Hatırlarsak; tragedyalarda da benzer bir şekilde olaylar gelişmekteydi. Bir şekliyle sonun belli olduğu olaylar dizisi. Tragedyaları da filmdeki yazarın ifadesindeki gibi bir “vazo” olmaktan çıkarırsak, üzerindeki tarihsel gizemini soyarsak eğer ne kadar da sıradanlar oysa ki. Lakin yine şu ana kadar ortaya çıkarmaya çalıştığımız şey de zaten tam da bunun aslında olaylar ya da kişilerle ilgili olmadığı üzerinedir. Referansımız yazar ve profesör olduğu sürece film garip olayların yaşandığı bir yerdir. Hem tragedya hem de sinema imgelerle, keşfetmekle ilgilidir. Yazar ve profesör kendilerinden sıradan karakterlerinin ötesinde daha aşkın başka bir şeyi imgelemektedirler. İnsanın varoluş durumlarının imgelemidirler. Özeli, yani; profesör ve yazarı değil, geneli, insanı ele alırlar ve özel anlamda tekrar edilemezdirler. Sinema imgesel anlatımıyla hakikati ele alabilme potansiyeli taşır. Şimdi Dionysoscu varoluş, tüm unsurların iç içe geçtiği genele dair olan şey sıradan görünen bir “şeyin” içerisine gömülebilir durumdadır. Hem insanın düşün yaşamındaki mitos ve logos ikiliği iz sürücüdeki karakterler üzerinden, hem de doğanın oluşu, sonuçsuzluğu ve sonsuzluğu bölgenin gizemi üzerinden okunabilir durumdadır. Buraya kadar anlattığımız her şey iz sürücüde imgelemiştir. İzleyiciye düşen şey karakterleri ölçüp biçmek ve mantık dizgesi içerisinde kategorize etmek değildir. Böyle yaklaşan birisi bireyliğini taşımaya devam etmektedir. İzleyiciye düşen ilkel gösteri alanındaki gibi bireylikten soyunmak ve imgelemin sonsuzluğuna kendini bırakmaktır. İşte şimdi modern insan için de Dionysos'u ve sonsuzluğu deneyimlemek mümkün görünmektedir. Dünya için hala umut vardır ve insana kalan en anlamlı yaratı olan sanat yapıtı aracılığıyla dünyanın hala mitolojikleşebilme imkânı vardır.

## ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

### İMGELEM VE YÖNETMEN

#### 3.1 İmgelem ve İnceleme Yöntemi

Başlıkta ele alınacak filmlere giriş yapılmadan önce filmlerin inceleyiş yönteminde birçok yöntemin kullanılabileceğini, burada konumuz özelinde ise verimli görülen filmlerin ve yorumlama yönteminin kullanıldığının belirtilmesi gerekir. Sinema tek bir yöntemin ya da bakışın doğru olarak kabul edilemeyeceğini kabul eder. Tarkovski'nin Japon şiiri Haiku özelinde yaptığı yorumlamayı hatırlayacak olursak imgelemi kalıplara dökmenin mümkün olmadığı anlaşılabilecektir. Yine buradaki burada ele alınan filmlerin dışında birçok sinema anlayışı ve üretim tekniği olduğu kabul edilmektedir. Hollywood sineması özelinde kendine has değerli çokça film bulunmaktadır. Campbell düşüncesinden etkilenerek üretilen *Star Wars* buna örnek verilebilir. *Star Wars* modern bir anlatıdır ve gerçek değerini belki de yüzyıllar sonrasına aktarmıştır ve çoktan modern bir mit örneği olarak tarihte yerini almıştır. Benzer birçok süper kahraman üretmiş olan Hollywood sineması modern çağ için birçok Odysseus yaratmıştır. Campbell düşüncesi üzerinden ele alacak olursak aslında tek bir kahramanın kendi dönemine göre yeniden modellenmesi yoluyla Hollywood anlatısı içerisinde, sonsuz bir yolculuk içerisinde devinmektedir. Açık bir biçimde iletiler sunan dizi örnekleri de bulunmaktadır. *The OA* ve *Dark* gibi son yılların popüler dizileri kahramanın sonsuz yolculuğunu, Nietzsche'nin yaşam döngüsü düşüncesini doğrudan başarılı bir anlatı içerisine sindirebilmiş yapımlardır. Tüm bu yapımlar başlı başına üzerine tartışılan, tartışılmaya da devam edilecek heyecan verici yapımlardır. Burada ise yorumlar imgelem tartışması üzerinden geliştirileceği için Tarkovski'nin imge hakkında yaklaşımı ele alınacaktır; bir su damlasından yansıyan kocaman bir dünya yani şiirsel sinemanın kendisidir ele alınacak olan. Burada ele alınan filmler doğrudan zihinlerde yaşanan ve anlatının kendisi özelinde şok edici özelliğe sahip değildir. Şöyle de denilebilir; *Dark* yaşamın saçma özünü ya da sonsuz bir döngü kavramını zaman yolculuğu kavramı üzerinden ve dizi sonunda şok edici bir bilginin açık edilmesi, bireyin tutunduğu amacın saçmalığının gösterilmesi üzerinden iletirken, Bela Tarr bu görüşü çok daha az karmaşık bir anlatı içerisinde sadeleştirir ve köy yaşamının sıradan yaşantısı çerçevesinde yer alan gündelik süregelen döngüsünde imgeler. Dizi sona ulaşabilmek ve bu acı verici döngüden kurtuluşu sağlayabilmenin yegâne görünen yöntemini, yok oluşu sunarken Bela Tarr'da çöken değerler evrenine ve karanlığa rağmen köylü ailenin yaşamı boğucu tekrarını sürdürür. Rahatlatıcı ölümü sunmaz. *Dark*'ın sonunda hiç yaşamamanın rahatlığına dair yapılan

sözlü bildirim, Bela Tarr'da son derece günlük olayların yaşandığı ekranda izleyicinin ruhuna işlenir. Ufacık bir dünyadan, köy yaşamından yansıyan kocaman bir dünya olmuştur.

### 3.2 Lars Von Trier

Lars Von Trier'in *Antichrist* filminin imgesel yükü elbette burada ele almaya çalışıldığından çok daha fazladır. Lakin konu özelinde, şimdiye kadar ifade edilenler özelinde okuma yapılmaya çalışılacaktır. Film anne, baba ve küçük çocuktan oluşan bir ailenin hikayesi gibi görünmektedir. Birbirlerini sevdiği açık olan çiftin sevişme sahnesiyle giriş yapılmaktadır. Çiftin sevişmesi sırasında evin küçük çocuğu oyuncakıyla oynamakta o sırada da yüksek bir apartman dairesi olan evlerinin açık olan penceresine yönelmektedir. Çift çocuklarının tehlikeli bir oyun içerisinde olduğunun farkında değildir, çocuğun pencereden yere düşüşünü görürüz. Çiftten erkek olan karakterin terapist olduğunu, kadının ise kadınlar üzerine bir tez hakkında çalıştığını bilmekteyiz. Çocuklarının ölümü üzerine adamın yas sürecini çabuk atlattığını görmekle birlikte kadının süreci atlatamadığı görülmektedir. Filmin kalanında çiftin hikayesi bunun üzerine örülmektedir. Adam eşinin terapisti olacaktır. Eşinin yas sürecini atlatabilmesi için bilimsel terapiler uygulamaya koyulur. Eşinin anksiyete atakları sırasında nefes egzersizleriyle süreci atlatmasını sağlar ve onu korkutan şeylerin üzerine gitmesi gerektiğini tembihlediğini görürüz. Bu noktadan sonra kadın, en büyük korkusunun tezini yazmak için küçük oğluyla beraber gittiği dağ evine ve etrafındaki ormanlık alana tekrar gitmek olduğunu söyler. Böylece eşiyle beraber bu korkusunu yenmek üzere dağ evine doğru yolculuğa çıkarlar. Kadına bu durum ilk başta ağır gelmekle birlikte zamanla korkusunu aştığını da söyleyebiliriz. Lakin bu tedavi sürecinin terapist eşin istediği şekilde gelişmediği açıktır. İyileşme süreci tedavi yöntemine verilen bir cevap olmayacaktır. Tedavi süreci kadının tinsel yaklaşımıyla gerçekleşir. Bu noktada eşiyle tartışmaya başlarlar, kadın tez konusunun ne olduğunu anlatır; cadı ve kötü karaktere sahip olarak görülen kadınları yakma, cezalandırılma uygulamalarını ele aldığı anlaşılmaktadır. Lakin bu uygulamaların bilimsel bir tavırla karşısında duracak şekilde çalışmadığını, aksine bunu uygulayanları rasyonel bir açıklama olmaksızın haklı bulduğunu görürüz, hatta ileriye giderek kadının doğasında kötülük olduğunu ima eder gibidir. Terapist eş bunun hiçbir mantıklı açıklaması olmadığını dile getirir. Lakin zaten kadının dağ evinde bulunduğu süre içerisinde karakterinde bir değişim olduğu açıktır. En büyük iletiyi “Doğa şeytanın mabedidir” diyerek vermektedir. Zaman zaman kendini kaybettiğini görürüz. Eşiyle sevişirken kendisine zorla şiddet uygulamaya çalışır, eşinin kendisini sevmediğini, çocuğuyla da zaten ilgilenmemiş olduğunu söyler. Zaman zaman sinir krizleri eşliğinde eşine de şiddet uygulamaya başlar. Görünen o ki kadın sinir krizlerine girdiğinde karakterindeki mantıklı yönü

kaybetmekte, başka birisi olmaktadır. Eşi kendi rasyonel telkinlerini, tedavilerini sürekli olarak uygulamaya çalışmaktan vazgeçmez, kadını rasyonel bir tavırla durumunu değerlendirmeye sürekli davet etmektedir. Lakin kadın bu sürece cevap vermez. Bir sahnede kadın meşe ağaçlarının düşen tohumları hakkında konuşur, meşe ağaçlarının ağladığını söylemektedir ve bunun üzerine bir efsane anlatır. Terapist eş bu efsanenin çok güzel olduğunu dile getirir ama meşe ağaçlarının ağlayamayacağını ikimiz de biliyoruz diye cevaplar. Bu sahneyle birlikte anlaşılmaktadır ki kadın kendisini doğa içerisinde bir tür mabette ritüel içerisinde görmektedir. Ruhsal tedavisini ise doğanın iyileştirici özünde görmektedir lakin bu iyileştirici öz onu, kendi saf ve salt kadın olarak varolduğu kendi doğasına da götürmektedir. Zaman zaman kendi benliğinden soyutlanmasını, doğayla bir tür tinsel fikir alışverişinde bulunduğunu görürüz. Bazı zamanlarda benliğinden kurtulduğunu, doğanın kendisine tinsel bir yolculuk içerisinde olduğunu izleriz. Filmin iletisi içerisinde doğal görüngüler zaman zaman adamı da bu sürece çekmeye çalışsa da adam bir anlık içinde bulunduğu bu durumdan kurtulur, hayal görür gibidir. Doğa adamı da sürekli kaosa çekmeye çalışır; saçma bir şekilde konuşan, kaosun geldiğini söyleyen bir tilki görür. Bir geyik görür ama geyik o sırada ayaktaiken arkasında yavrusu da vardır. Yavru annenin bedeninden çıkmamıştır, doğum esnasında ölmüş ama hala yarısı annesinin içinde yarısı dışındadır ama anne geyik hiçbir şey olmamış gibi gayet normal görünmektedir. Adam bu görüntüler karşısında da şok olmuş görünmektedir. Fakat doğa ona fısıldasa da o bu görüngüleri yorumlayamaz. Adam için hala eşi iyi ve güzel bir kadındır ve doğanın ise huzurlu ve sakin bir yer olduğunu düşünür. Filmin başında ise kadının ilk başta neden kulübeden çıkmak istemediğini de böylece anlarız, kadın doğaya temas etmek istemez. Çünkü kadın bilmektedir ki doğa adamın sandığı gibi bir yer değildir, doğayla bütünleşmek demek, ona katılım demek içerisinde şeytani bir yönü de beraber taşımaktadır, salt beden değil tüm varlığıyla orada olmak demek, yani kadın gerçekten doğayla bir bütün olmak demek varoluşun saçmalığına, korkunçluğuna gerçek bir bakış atmış olmak demektir. Belki de artık rasyonel bir tavır ona bu yüzden tiksindirici gelmektedir ve karakterindeki doğal şeytani yön ortaya çıkmıştır. En nihayetinde kadın tamamen kendi benliğinden soyutlanır, adama öldürücü şiddet uygulamaya başlar, bacağını deler oraya beton bir tekerlek yerleştirir. Bu noktada kadının aslında eşiyle sevişirken çocuğunun pencereye yöneldiğini gördüğünü ama eyleme geçmediği anlaşılır. Bu sahnenin yorumlanması için birçok yöntem kullanılabilir, Adem-Havva metaforu olarak görülebileceği gibi aslında filmin bize sunduğu başka bir şey daha bulunur. Kadın dağ evinde tezi üzerine çalışırken ve çocuğu hayattayken dahi normal bir portre çizmemiştir. Bunu adamın bulduğu fotoğraflardan anlarız. Bu durumda daha çocuğu hayattayken doğal bir varoluşu gördüğünü söyleyebiliriz. Belki de çocuğunun ölümüne müdahalede bulunmaması

varoluşu korkunç ve saçma görmesiyle ilgili olabilir, harekete geçmeyi anlamlı görmez. Lakin çocuğunun ölümünden kendisini sorumlu görmesini de anlayabiliriz. Kadının kendisine şiddet uygulanması isteği cezalandırılma istediği ile ilişkili olur.

Adam bacağında beton tekerle evden sürünerek kaçar ve bir tilki deliğine sığınır. Kadın ise ormanda onu aramaya başlar, kendini kaybetmiştir. Adam tilki deliğinde saklanırken bir karga yavrusunun da orada olduğunu görür, karga durmadan ses çıkarır bu nedenle adam onu öldürmeye çalışmasına rağmen başarılı olamaz ve kadına adamın yeri böylece belli edilmiş olur. Yaptığından bir an pişmanlık duyan kadın adamı eve taşır ama bacağındaki tekerleği çıkarabilmek için gerekli aleti delilik içerisinde olduğu sürede saklamıştır ve bu nedenle bulamaz. Adam kadına kendisini öldürüp öldürmeyeceğini sorar, kadın ise daha vakti olduğunu üç dilenciden birisi gelince ölmesi gerektiğini söyler. Üç dilenci Hristiyanlık ve mitolojik bağlamında önemlidir, geyik, karga ve tilki üç dilenciye temsilen vardır. Keder, acı ve umutsuzluk temsilleri olarak sayılabilir ki bu noktada başka bir yorumlama yöntemi daha karşımıza çıkar; Nietzsche'nin Antichrist çalışmasıyla doğrudan bir ilişkisi olduğu kurulabilir. Kadının ve adamın konumu Nietzsche'nin köle-efendi ahlakı özelinde okunabilir. En nihayetinde üç dilenci ortaya çıktığında adam da kadının bulunduğu trajik noktaya sürüklenir. Filmin başından beri doğanın onun akılcı yöntemlerini kaosa sürükleme çabası başarıya ulaşır ve şimdi gerçekleşir. Kendini kaybeder, kadını boğar ve yakar. Devamında ormanda, dağlarda ilerler ve bulduğu böğürtlenle beslenir. Böğürtlen mitolojide şeytan ve Dionysos ile ilgili bir meyvedir. Nihayetinde bu meyveye susamış bir biçimde saldırır ve o sırada yüzlerce kadın adamın yanından geçerek bir tepeliğe doğru tırmanırlar.

### 3.3 Ingmar Bergman

Bergman'ın *Yedinci Mühür* filminin Orta Çağ Avrupa'sında veba salgının olduğu dönemde geçtiği anlaşılmaktadır. Veba salgını sırasında yıllarca Tanrı adına savaşmış ve ülkesine dönmüş olan bir şövalyenin ölümü görmesi üzerine olaylar gerçekleşecektir. Bergman ölümü karşımıza insan olarak çıkarmaktadır. Başlangıç sahnesinde sahilde uyuklamakta olan şövalye ve yaveri vardır. Ölüm şövalyeye yaklaşır ve kendini tanıtarak korkup korkmadığını, hazır olup olmadığını sorar. Şövalye kendisinin hazır olduğunu ama bedeninin korktuğunu söyler. Sonrasında ölümün iyi bir satranç ustası olduğunu, bu nedenle kendisiyle satranç oynayıp oynayamayacağını sorar. Eğer şövalye kazanırsa ölüm peşini bırakacaktır eğer o kazanırsa ölüm canını alacaktır. Aslında baştan ölümün kazanacağı bellidir, ölümden kaçış yoktur. Lakin bu oyun sırasında şövalye zaman kazanacaktır ve yıllarca adına savaştığı Tanrı'ya ulaşmak ve varoluşunu anlamlandırabilmek için yolculuğuna devam edebilecektir. Şövalyenin

hakikat arayışına çıktığı açıktır. Şövalye böylece vebadan kırılan ülkesi boyunca yolculuğuna devam eder ve zaman zaman kaldıkları yerden ölümle satranç oynamaya devam ederler. Olayların gerçekleştiği tarihsel arka plan önemli olmakla birlikte filmin derdinin ne vebayla ne de dönem koşullarıyla ilgili olmadığı açıktır. Tarihsel arka plan şövalyenin hakikate ulaşma çabası sırasında ona yol gösterirken, yardımcı olmaktadır. Bir sahnede cadı olduğu iddia edilen, kötülük ve vebaya sebep olması nedeniyle yakılmak üzere bağlanmış bir kadına rastlarlar, muhafızlar kadının şeytanla ilişkisi olduğunu söyler. Yalnız şövalye kadına diğerleri gibi yaklaşmaz onunla konuşmayı ister. Şeytanı sorar, şeytanı öğrenmeye çalışır. Nedeni açıktır; yıllarca adına can aldığı, ömrünü harcadığı ulaşılmaz görünen o Tanrı'ya Şeytan'ı tanıdığı ilan edilmiş kadın aracılığıyla ulaşmak istemektedir. Nitekim Tanrı'ya ulaşmanın bir yolu da Şeytan'ı tanımaktan geçer, Şeytan Tanrı'yı tanımaktadır. Burada tarihsel arka plan imgesel bir anlatıma ön ayak olmaktadır. Bireyin kendi varoluşu üzerine sorgulaması yönetmenin imgelem şiirsel bir anlatım imkanı elde eder. Bu nedenle tarihsel arka plan da başka bir amaç için kullanılabilir olmaktadır. Bir sahnede şövalyenin konuşmaları çok ilginç bir karakter sergiler, yönetmen onun dilinden konuşmaktadır. Kilisede İsa heykelinin yanı başındayken rahibi gören şövalye ona içini dökmeye başlar;

“- Günah çıkarmak istiyorum fakat kalbim sanki boşlukta. Boşluk bir aynadır. Kendi yüzümü görüyorum, dehşet ve korkuya kapılıyorum. İnsanoğluna karşı olan ilgisizliğim beni bu dünyadan çıkardı. Rüyalarımdeki bir mahkumum, hayaletler dünyasında yaşıyorum.

- Ve hala ölmek istemiyorsun.

- Evet istemiyorum.

- Neyi istiyorsun peki?

- Bilgi.

- Garanti istiyorsun yani.

- Nasıl istiyorsan öyle söyle. Herhangi birinin duygularıyla tanrıya inanmak çok mu zor? Neden o hep belirsiz sözlerin ve görülmeyen mucizelerin ortasında saklanmak zorunda. Kendimize bile inanmazken başkasına nasıl inanç duyabiliriz? Benim gibi inanmak isteyen ama yapamayanlara ne olacak? Ya inanmayan, inanamayanlar? İçimdeki Tanrı'yı neden öldüremiyorum? Neden alçaltıcı ve acı verici şekilde içimde yaşamaya devam ediyor? Neden her şeye rağmen bu gerçeklikten kurtulamıyorum? Dinliyor musunuz?

- Dinliyorum.

- Ben bilgi istiyorum inanç değil. Tahmin etmek değil sadece bilgi. Tanrı'dan elini çıkarmasını, yüzünü göstermesini ve benle konuşmasını istiyorum. Ama o hala sessiz. Geceleri onun için hep ağlıyorum. Fakat kimse yokmuş gibi görünüyor. Belki de gerçekten yoktur. O zaman hayat anlamsız bir korku. Hiçbir insan

ölümle ve her şeyin hiçbir şey olduğunu bilerek yaşayamaz. Çoğu insan ne ölümü düşünür ne de hiçliği. Ama bir gün hayatın son anlarında karanlıkla yüzleşmeleri gerekecek. O gün korkumuzdan bir imge yaratır ve sonra o imgeye tanrı adını veririz.”

Hiçliği ve boşluğu varoluşun anlamsızlığını görmüştür oraya bir bakış atmıştır şövalye. Bilgi istemektedir. Burada yukarıda işlenen konuyla yakından ilişkisi açıkça görülebilir fakat bunun üzerine daha fazla tartışma yürütmenin anlamsız olduğunu görmekteyiz. Zira bu sırada derdini döktüğü rahibin aslında rahip olmadığını ölüm olduğunu görürüz. Şövalye Tanrı’nın rahibi aracılığıyla da Tanrı’ya ulaşamamıştır, hatta ölüm tarafından kandırılmıştır. Belki de ölümdür gerçekten dert yanılanın kendisi, Tanrı değil. Tanrı aynı zamanda ölüm demektir. Bergman bunu açık bir biçimde ifade eder. Bir sahnede kasabaya gelen sirk ekibi halkı eğlendirmektedir, neşe içinde olan ve eğlenen kasaba halkı bir anda susar. Çünkü o sırada oradan ayin yapanlar geçmektedir. Birbirlerini kırbaçlarlar, karalar giyinmiş rahipler ilahi söylerler, ağıtlar yakılmaktadır ve en son rahiplerden birisi çıkıp şöyle der; Tanrı bize ceza veriyor. Sen oradaki ağzı açık adam hey sen diğer adam! Hepiniz belki de bugün öleceksiniz, hepimiz öleceğiz, hepiniz ölüme mahkumsunuz! Bu sözler o neşeli tiyatro grubunun ve halkın önünde sarf edilir. Aklımıza Burkert’in bir çalışmasında geçen Hristiyanlık kabir dinidir, ölümle ve çürümeyle ilgilenir sözü gelir. Tek tanrılı bütün dinlerin tek derdi gerçekten de sadece öteki dünyadır. Öteki dünya vadedilirken bu dünyada vebadan kırılan o halka bir nebze de olsa yaşam coşkusu veren her şey ve gezici tiyatro ekibinin tüm coşkusu yerle bir edilir. Din ölüm ve çürümeden başka bir şey vadetmiyordur. Belki de böylece şövalyenin rahip diye konuştuğu kişinin ölüm çıkması anlam kazanır, tanrı ölümdür hareketsizliğin kendisidir ve yaşam düşmanıdır. Şövalye çıktığı bu anlam yolculuğunda sadece tiyatro ekibinin, tiyatrocunun ailenin yanında kendini mutlu hisseder. İçmek için tuttuğu süt kabını nasıl dikkatli tutuyorsa bu anıları da öyle tutacağını söyler. Şövalye o anda mutludur ve filmde onun dışında gerçekten mutlu olabilen insanlar ise sadece sanatçı olan o ailedir. Yaşam vardır çünkü, ölüme karşı yaşamın bir imgelemidir sanatın kendisi. Sanatla anlam bulurlar varoluşlarına. Nietzscheci yaklaşım açıktır. Son sahnede ise ölümün onları da alacağını anlayan şövalye aileye zaman kazandırır ve oradan kaçmalarını sağlar ve artık şövalye gerçekten anlamlı bir şey yapmıştır. Ölüme karşı bireysel bir kaybediştir bu. Ama yaşamı imgeleyen o sanatçı aileyi kurtarmıştır, aslında şövalye hem kendi varoluşunu anlamlandırmış hem de hayatının en büyük görevini tamamlamıştır, yıllarca öldürdükten sonra ilk defa yaşamı savunmuştur. Böylece kaybeden de olmamıştır bir şekilde.

### 3.4 Bela Tarr

Nietzsche tamamen suskunluğa gömülmeden hemen öncesinde kırbaçlanan bir at görür ve onun boynuna sarılır. Nietzsche'nin bu olay üzerine neler yaşadığını biliyoruz peki ya ata ne olmuştur? Bela Tarr'ın *Torino Atı* filmi atın hikayesini anlatmakta ve dolaylı yoldan Nietzsche'nin felsefesi özelinde insan varoluşuna değinmektedir. Baba ve kızı kıraç bir arazideki evlerinde yaşamaktadırlar. Baba eve döner kızıyla birlikte atı ahıra kapatırlar. Ertesi gün baba tekrar işine dönmek için atı ahırdan kızıyla birlikte çıkarırlar fakat at hareket etmek istemez. Baba atı kırbaçlar fakat bu hiçbir işe yaramamaktadır. Kızının uyarısıyla atı tekrar ahıra götürürler. At yemeden içmeden de kesilir, kendini dünyaya kapatmış görünmektedir. Lakin ailenin de durumu atın durumundan çok farklı olmayacaktır. Filmin en güzel imgelemlerinden birisi, uyumaya hazırlanan babanın 58 yıldır seslerini duyduğu tahtakurularını artık duymadığını ifade etmesiyle ortaya konulur. Varlığını hiçbir zaman görmediği tahtakurularının yokluğunu fark etmiştir. Bu bir değerler kümesinin çöküşü olarak okunmalıdır. Tanrı, varoluşun tüm saçmalığını, anlamsızlığını insanlığa üstün bir değerler kümesi sunarak dengeler. Varlığı görülmez ama hissedilir fakat artık Tanrı'nın varlığını da hissedemeyen insan, varoluşun saçmalığına sürüklenecektir, peki nasıl yaşayacaktır? Kız ve baba birbirleriyle neredeyse hiç konuşmazlar. Her gün aynı şeyi yerler, her gün kız kuyudan su çekmeye gider, aynı şeyleri tekrar ederler. Arada sırayla pencerenin önünde durarak dışarıyı izlerler. Yaşamlarının çökmesi karşısında tamamen çaresizlerdir, değişim başlamıştır, değerler evreninin parçalanışı tahtakurularının sesiyle imgelendiği. Pencereden izleyebildikleri de kendi çöküşlerinden başka bir şey değildir. Sonunda değişik bir şeyler olur ve içkisi tükenen bir adam aileyi ziyarete gelir. Filmin özeti burada ziyaretçinin konuşmasıyla verilir gibi görünmektedir. Babaya dünyanın gidişatından duyduğu endişeyi anlatır ve onları uyarır; şu ana kadar değişimi hep reddettiğini her şeyin aynı kaldığını düşündüğünü ama artık değişimi gördüğünü, iyinin ve kötünün olmadığını iletir. Ziyaretçi 58 yıldır susmayan tahtakurularının artık yokluğunu kabullenmiştir, iyinin ve kötünün ötesine tüm değerlerin ötesine geçmeye hazır görünmektedir. Nitekim baba bunu saçmalık olarak görür ve ziyaretçi yoluna giderken ailenin onun arkasından bakışı ve kendi kısır döngülerine geri dönüşleri görünmektedir. At bu sırada iyice yemeden içmeden vazgeçmiş görünmektedir. Bu noktada artık atla insan arasında bir ayrım görünmemektedir, insan hayvan sınırları silikleşmiş birer kavram olarak çıkar karşımıza. Bir gün bulundukları yere çingeneler gelir ve düzenli su aldıkları kuyudan su içerler, baba ise kızına onları kovmasını söyler, çingeneleri kovan kıza suyun karşılığı olarak bir kitap verirler. Ertesi gün ise su kuyusunun kurduğunu görürüz. Bu noktada ziyaretçinin sözlerini tekrar hatırlarız;

“Her şey mahvoluyor. Her şey değersizleşti. Fakat şunu söyleyebilirim ki, onlar mahvetti ve değersizleştirdi her şeyi. Çünkü sözde masumane insani yardımla gelen bir çeşit afet değil bu. Tam tersine insanın kendi kararlarıyla ilgili bu, kendi kararlarının kendisinin önüne geçmesiyle. Tabii ki bunda Tanrı'nın da eli var. Hatta bana kalırsa, büyük bir payı var. Ve bu pay ne olursa olsun, hayal edebileceğin en korkunç yaratılışa sahip. Çünkü görüyorsun sen de dünya bayağılaştı. Benim ne söylediğimin bir önemi de yok, çünkü her şey satın alınarak değersizleştirildi. Sinsi, alçakça bir savaşla ele geçirdiklerinden beri, her şeyi adileştirdiler. Her neye dokundularsa, ki her şeye dokundular, onu değersizleştirdiler. İşte bu nihai zafere kadar giden yoldu. Muzaffer bir sona doğru giden. Ele geçir, değersizleştir. Değersizleştir, ele geçir. Ya da istersen farklı şekilde de ifade edeyim: Dokun, değersizleştir ve dolayısıyla ele geçir. Ya da dokun, ele geçir ve dolayısıyla değersizleştir. Durum bu şekilde yüzyıllardır devam ediyor. Yüzyıldan yüzyıla, her çağda. Bazen sinsice, bazen kabaca, bazen kibarca, bazen acımasızca, ama durmaksızın devam ediyor. Değişmeyen tek şey ise şekli, pusudaki bir sıçan saldırısı gibi. Çünkü bu mükemmel zafer, diğer taraf için de aynı şekilde gerekliydi. Mükemmel, bir şekilde önemli ve asil olan her şey, böylesi bir savaştan kaçınmalı. Herhangi bir mücadeleye girmemeli, bu sadece bir tarafın aniden mükemmelliğini, büyüklüğünü ve asilliğini kaybetmesi demek. Şimdi kurdukları pusudan yönettikleri dünyaya saldırıyor bu kazanan galipler ve birilerinin onlardan bir şey saklayabileceği küçük bir köşe dahi yok. Ellerini attıkları her şey zaten onların çünkü. Ulaşamayacaklarını düşündüğümüz şeyler bile, ki onlar her yere ulaşır, onların. Çünkü gökyüzü şimdiden onların, düşlerimizin olduğu gibi. Onların zaman, doğa ve sonsuz sessizlik. Hatta ahlaksızlık bile onların, anladın mı? Her şey ama her şey sonsuza dek kayboldu! ve o asil, önemli ve mükemmel pek çok şey orada kaldı, bilmem izah edebildim mi? O noktada çark ettiler, durup anlamaya başladılar ve kabul etmek zorunda kaldılar ne tanrının ne de tanrıların olmadığını. Mükemmel, önemli ve asil olanın ise bu doğruyu en başından beri anlayıp kabul etmesi gerekiyordu. Tabii onlar bunu anlamaktan oldukça yoksundu. İnancı ve kabul etmişlerse de, bunu anlamamışlardı. Şaşkın ama boyun eğmemiş bir şekilde orada dururlarken bir şey oldu ve, beyinlerinde çakan bir kıvılcım, sonunda onları aydınlattı. Ve birden ne tanrının ne de tanrıların olmadığını fark ettiler. Birden ne iyinin ne de kötünün olmadığını gördüler. Akabinde görüp anladılar ki, eğer öyleyse aslında kendileri de yoktular! Söndüler, yanıp kül oldular dediğimiz an bunlar olmuş olabilir sanıyorum. Çayırdaki çayır çayır yanmaya bırakılan bir ateş gibi söndü ve yanıp kül oldu. Biri daimi kaybedendi, diğeri doğuştan kazanan. Mağlubiyet, galibiyet. Mağlubiyet, galibiyet ve bir gün, yine bu civarlarda fark etmek zorunda kaldığım ve sonunda fark ettiğim bir şey oldu, ben hatalıydım. Şu dünyada herhangi bir değişimin asla olmamış olduğunu ve asla olamayacak oluşunu düşünürken gerçekten de hatalıydım. Çünkü, inan bana, artık biliyorum ki, bu değişim aslında gerçekleşti.”

Çingenelerin gelişiyle beraber mahvolan kuyudan da sonra artık ziyaretçinin yolu tek takip edilesi yol gibi görünmektedir. Artık ateşleri de tükenmektedir, lambaları yanmaz, karanlığa doğru sürüklenmektedirler. Işığın ve suyun gelmesi için hiçbir umut ışığı görünmemektedir. Tek çareleri o zor yola çıkmaktır. Sonunda yola çıkarlar, gitmeyi denerler ve başaramazlar geri evlerine dönerler. O yolculuğu tamamlayamazlar ve evlerinde karanlığın gelişini beklerler ve baba şu sözleri söyler; “Yemek zorundayız.” Evet yaşamak için yemek zorundadırlar ama

karanlığın gelişini engelleyemezler, tüm tükenen değerleri karşısında artık ruhlarının da beslenebileceği bir kaynak yoktur, değişim karşısında kendi tükenişlerini engelleyemezler. Artık hiçbir değer olmadığı, hiçbir dayanakları kalmayan ailenin yapabilecekleri tek şey yaşamlarını sürdürebilmektir. O karanlık geldiğinde herkesi karanlığa gömecektir, o güne kadar yaşamak için yemek yemek ellerinden gelebilecek tek şeydir.

### 3.5 Mihalıs Kakoyannis

*Zorba The Greek* filmi belki de Nietzsche'nin Apollon-Dionysos ikiliğine dair en açık imgelemi taşıyan filmlerden birisidir. Bir tarafta trajik bir bilge Zorba, diğer tarafta iyi eğitilmiş entelektüel yazar olan ama artık pekte yazamadığı belli olan Basil karakteri. Basil ailesinden kalan arazisindeki bir madeni işletmek üzere İngiltere'den Girit'e yolculuk yapmaktadır. Film, feribot beklerlerken tanışan bu ikilinin arazinin bulunduğu köye gelmeleri ve köy halkıyla olan ilişkileri üzerine ilerleyecektir. Basil'in köy halkıyla iletişimde de madeni işletme çabası içerisinde de sürekli temkinli davrandığını görmekteyiz. Buna karşılık Zorba ise daha içinden geldiği gibi davranan, yaşadığı anı değerlendirmeden sadece yaşamaya odaklanan bir portre çizmektedir. Zorba santurunu çalmayı ve dans etmeyi çok sever. Bir sahnede çıldırmış gibi dans eder. Geçmişte Zorba'nın kızı ölmüştür ve öldüğü gün ne yapacağını bilememiştir, içindeki acıyı atabilmek için cenazede çılgın gibi dans etmiştir ve insanlar onun deli olduğunu düşünmüştür. Zorba delirmiştir ama o düşünen bir delidir. Basil'e sorar;

“- Hey okumuş adam! Neden gençler ölüyor? Neden insanlar ölüyor? Söyle bana.

- Bilmiyorum.

- Bütün o kitapların ne işe yarıyor? Sana bunu anlatmıyorlarsa, ne anlatıyorlar?

- Bana senin sorduğun tip soruları cevaplayamayan insanların ıstıraplarını anlatıyorlar.

- Onların ıstıraplarına tüküreyim.“

Zorba'nın içindeki o yoğun duygulanım dansla dış dünyaya açılır sadece, acısı onu sanat eserine dönüştürür. Basil'in onu anlayamadığını görürüz, Zorba'nın bu fevri görünen davranışları onun karakterine, rasyonel görüşüne uymamaktadır. Zorba şöyle düşünür; “Hiçbir şey ummuyorum; hiçbir şeyden korkmuyorum, özgürüm...” Nitekim bu ikili madeni işletmeyi başaramaz. Basil sürekli endişelidir, parası bitmek üzeredir ama Zorba'nın tüm bunlar pek umrunda değilmiş gibidir. Köyün tepeliklerinde kurulu manastıra giden ve oradaki rahiplerle arkadaş olan Zorba'nın aklına yamaca yayılmış olan ağaçlardan kereste elde edip satma fikri gelir. Son çare bu fikri hayata geçirmek için planlar yapar, kütükleri tepeden kuracağı vinç sistemiyle indirecektir. Bu amaçla patron diye hitap ettiği Basil'den para alarak şehre malzeme

almaya gider. Lakin Basil endişelidir, hatta bir ara dönmeyeceği kuşkusuna kapılır. Zorba bu sırada şehirde gününü gün etmekte, eğlenmektedir lakin Basil'i kandırmamıştır, elinde malzemelerle köye geri döner. Zaman zaman aralarındaki tartışma da devam eder; Basil Türkler düşmanınız değil mi neden bir Türk'ten fikir aldın ve onun bilge olduğunu düşünüyorsun diye sorar, film de tam olarak metin böyle olmasa da romanda bunu görürüz. Zorba şöyle cevaplar;

“Bir zamanlar diyordum ki: Bu Türk'tür, bu Bulgar'dır ve bu Yunan'dır. Ben, vatan için öyle şeyler yaptım ki patron, tüylerin ürperir; adam kestim, çaldım, köyler yaktım, kadınların ırzına geçtim, evler yağma ettim. Neden? Çünkü bunlar Bulgar'mış ya da bilmem neymiş. Şimdi sık sık şöyle diyorum; hay kahrolası pis herif, hay yok olası aptal! Yani akıllandım, artık insanlara bakıp şöyle demektedirim; bu iyi adamdır, şu kötü. İster Bulgar olsun, ister Rum, isterse Türk. Hepsi bir benim için. Şimdi, iyi mi, kötü mü, yalnız ona bakıyorum. Ve ekmek çarpsın ki, ihtiyarladıkça da, buna bile bakmamaya başladım. Ulan, ister iyi, ister kötü olsun be! Hepsine acıyorum işte. Boş versem bile, bir insan gördüm mü içim cız ediyor. Nah diyorum, bu fakir de yiyor, içiyor, seviyor, korkuyor, onun da tanrısı ve karşı tanrısı var, o da kıkırdayacak ve dümdüz toprağa uzanacak, onu da kurtlar yiyecek. Hey zavallı hey! hepimiz kardeşiz be. Hepimiz kurtların yiyeceği etiz.”

Zorba'nın doğal bilgeliği açıktır. Artık onun için iyi ve kötü bile bir ve tek şey olmaya adaydır. Film sadece bu ikiliyi değil köyü de konu edinir. Zorba ile Basil'in evinde kaldıkları yaşlı ve köye göre varlıklı bir kadının ölümü sırasında köylüler evi yağmalar. Köyün en güzel kadını Basil'e ilgi duymaktadır, Zorba'da sürekli Basil'e kadınla iletişim kurması için baskı yapar fakat Basil çekingen davranır. Köy halkının kadının Basil'e olan ilgisinden dolayı ikisine de düşmanlaştığını da görürüz. Köy halkının çirkinleşebileceğini sürekli olarak görürüz. Bu yönüyle sıradan köy insanının politik dini konumlanması da sürekli olarak sorgulanır. Zorba da bir şekilde onlardan biridir ama o kendisini aşmıştır, kabuğunu kırmıştır lakin en ufak tökezlemesinde ona da eziyet etmek isteyecekleri açıktır. Nitekim bu ikili birbirinden çok şey öğrenir filmin son sahnesinde inşa ettikleri vinç sistemi törenle açılır fakat bir iki denemeden sonra hepsi yerle bir olur. Basil kahrolmuştur, Zorba da yaralı görünmekte ve üzgündür lakin bir anda yine gülmeye ve dans etmeye başlar. Bu sefer Basil de ona katılır ve birbirlerinin etrafında dönerek o durumda neşe içinde Sirtaki oynarlar. Akılcı ve rasyonel olanla doğal ve duyumsal olan birbirlerini tamamlamışlardır.

### 3.6 Theodoros Angelopoulos

*Ulis'in Bakışı* modern bir Odysseus yorumudur. Kahramanımız Yunanistan'dan Amerika'ya göç etmiş, sinema yönetmeni olmuş orta yaşlı bir adamdır. Yunanistan'a bir gösterim için döner fakat bu dönüşün onun için kişisel bir yolculuk olduğunu anlarız. Balkan coğrafyasını ilk defa filme kaydeden bir sinemacının negatif bobinlerini aramaktadır. Bu

amaçla Balkan coğrafyasında yolculuğa çıkacaktır. Artık üretemeyen, kendi varoluşuyla ilgili problemleri olan, bakışını kaybetmiş kahramanımız onu yaşama çekebilecek, bakışını geri getirebilecek bu bobinlerin peşindeki yolculuğu aynı zamanda onun içsel yolculuğudur. Dönemin tarihsel çerçevesi de filme işlenmiştir, yolculuk esnasında Balkanlarda yaşanan göç, savaş bunalım dönemi gözler önündedir. Yol boyunca kahramanın aşk ve sevgi arayışında olduğunu da görürüz. Bu noktada Odysseus’la paralellikler söz konusu olur. Yolda tanıştığı bir kadınla ayrılırken ağlar ve ağlama sebebinin onu sevmemek olduğunu söyler. Odysseus’da da Kalipso’nun adasında Odysseus Kalipso’yu sevmemediğini ifade etmekteydi. Yolculuk savaşın tam ortasına doğru gitmeyi gerektirmektedir. Savaşın olduğu bölgeye onunla beraber yolculuk eden bir kadınla savaşta yıkılmış evlerden birinde konaklarlar. En nihayetinde savaşın olduğu bölgede bobinleri elinde tutan yer altında saklanan arşivci adamla tanışır. Ondan, filmleri daha önce birçok denemesine rağmen başarılı olamadığını söylemesine rağmen filmleri tekrar banyo etmeyi denemesini rica eder. Nitekim başarılı olur ve filmler artık izlenebilir durumdadır. Şehri sis bastığı bir gün dışarı çıkarlar. Arşivci sis zamanı savaşın durduğunu, tüm halkın sis zamanlarını kutladıklarını söyler. Arşivcinin kızı kahramanımız ve arşivci dışarıda beraberlerken sislerin içerisinde arşivcinin ve kızının kaybolduğunu görürüz. Bir süre sonra vurulduklarını duyarız. Kahramanımız büyük acı çeker, saklandıkları yere geri döner ve aradığı filmleri izlemeye koyulur ve bir içses şunları söyler; geri döndüğümde beni tanıyamayacaksın fakat sana işaretler vereceğim ve yolculuk bitmedi. Kahramanımız yolculuk boyunca değişmiştir ve bu biten bir yolculuk değildir. İnsan varlığı sürekli bir yolculuk içerisinde Odysseus’un yolculuklarını farklı manzaralar eşliğinde belki içsel belki bir savaşın ortasında sürdürmeye devam eder. Arayış hiçbir zaman son bulmaz.

## SONUÇ

Mitosun doğuşu ve çeşitli kültürlerdeki dönüşümleri üzerine yoğunlaşarak başlayan bu çalışma imge yaratma ve bu imgenin Hellen kuramsal düşüncüsü içerisinde şekillenişine, oradan da tragedya ve sinema özelinde nasıl ele alınabileceğine odaklanmıştır. Genel yapısı itibariyle “hakikat” kavramına da odaklanılan çalışmada imgenin hakikati temsilen arkaik, Hellen ve modern kültür içerisinde şekillenışı de ifade edilmeye çalışılmıştır. Nietzsche düşüncüsüyle aynı noktada bulunarak hakikatin kaygan bir zemin olduğunu ifade etmek isteriz. Kimi zaman hakikat kavrayışının sonucu tanrıya varırken Herakleitos düşüncüsündeki gibi bir oluş hali olma özelliği de gösterir. Oluş ateş ve logosla imgelendirilmiştir. Çalışma boyunca hakikat hakkındaki açıklamaların da karmaşılaşmasının nedeni bu ölçüde anlaşılabilir olur. Hakikat kültür yaşamı çerçevesinde şekillenir ve her dönemin düşünsel pratiklerinde yeniden ele alınır. Bu yönüyle hakikatin kendisi bir oluş, olma hali olarak karşımıza çıkar. Oluş kavramı ise doğanın kalbinde yetişir ve evrende gözlemlenebilir durumdadır. Bu yönüyle açıklanabilir olmaktan çok imgelenebilir olma özelliği taşır. Yaşamın kendisi bir devinimdir, şeyler ve şeylerin bir parçası olarak insan çeşitli varlık imkanları arasında döngüsel bir geçiş özelliği göstermektedir. İlkel toplulukların ya da Neolitik toplumların kavrayışındaki bu döngüsel ritim yeterince açıktır. Lakin bu düşünüş nihayetinde o türden toplumlarda kendi içerisinde sorgulanamaz bir yaşantı özelliği gösterir. Tanrılar gerçektir ve insanları ödüllendirip cezalandırabilirler. Fakat bu sorgulanamaz yapısını sürdürmesi Hellen felsefesine kadar mümkün olabilmiştir. Hellen felsefesinin düşünsel pratikleri sayesinde mitos alanının evrensel güçlerin bir imgelemi olduğunu anlayabilmiş bulunmaktayız. Bu anlayış sayesinde özgür ve bilinçli bir biçimde sanatta da mitosun kullanımı mümkün olabilmiş, imgelem gücünün kuramsal bir bakışla inşa edilebilmesi için mitoslar kaynak özelliğini taşıyabilir olmuştur. Tragedyalar bunun en açık örneğini oluşturmaktadırlar. Bu yönüyle Sokrates’e her zaman ihtiyaç olmuştur. Lakin bu türden bir biçimlendirme ona yaklaşımın da Sokratik akılla mümkün olamayacağını göstermektedir. İmge düşünsel çabayı tetikler, eğer Nietzsche’nin oluşu yaşamın kaynağıysa ve sanat bu türden bir imgelem olma özelliğini gösteriyorsa ondan yaşam için pratik bilgiler ya da günün kültür yaşamına dair pratik ihtiyaçları giderecek bilgiler almamız mümkün değildir ya da en azından öyle olmalıdır. Sanatı bir “kıssadan hisse” öğretisine indirgemekten kaçınılmalıdır. Eğer oluş sahnede imgelenecekse bu oluşa katılma fırsatı gündelik ve pratik gerçeklikle boğulmamalıdır. Keşif bir tür düşünsel çabadır. Varoluş, evren, hakikat üzerine düşünmeyi tetikleyen imgesel keşif olanağının kendisidir. Bu kaygan zemin üzerinde sonsuz bir biçimde yolculuk gibidir. Düşünce dehlizleri içerisinde, bir çember içerisinde insan yaşamının tüm yönlerini tatmaya olanak verir. Tragedyalarda gördüğümüz gibi bize bir sonuç

vermesini bekleyemeyiz. İmge bir hakikat bildirimi sunar ama cevap veremez. İz sürücü bölümünde incelediğimiz gibi iz sürücünün kendisi bir cevap sunamaz. Ona benzer bir biçimde imgenin kendisi de izleyenin elinden tutar ve ona bu düşünce dehlizi içerisinde rehberlik yapar. Eğer izleyici bu rehberliğe kendini tamamıyla bırakabilirse hakikate doğru yolculuğa çıkabilecektir. Bu oldukça mistik bir andır, ilkel toplulukla modern insanı aynı noktada buluşturan bir deneyim olma özelliğini taşır. Tarih bilmeyen ya da felsefeyle ilgili olmayan daha geniş ifadeyle entelektüel zevklerden yoksun bir izleyicinin bu türden bir yolculuğa çıkışı çok daha zor olacaktır. Bu yönüyle tragedya ya da sinema kuramsal bakışı reddedemez durumdadır. Lakin sanat yapısı bu türden kuramsal bilginin donuk yapısının üzerine dinamizm katabilme potansiyeli taşır. Bunu da mitos alanından devraldığı imgelem gücüyle hayata geçirir. Tragedyalar sahnelendiği sırada izleyicilerin hepsi entelektüel zevklere sahip miydi ya da çalışmada anlatıldığı gibi bir bakışla mı yaklaşıyorlardı diye sorulacak olursa bu soruya çalışmanın cevabı yine tragedya izleyicisinin o dönemde ne hissettiğini kesinlikle bilemeyecek olması üzerinden şekillenir. Lakin tarihsel pozisyonları oldukça açık görünmektedir, tragedyaların doğduğu çağ bir geçiş aşaması özelliği gösterir. En yakın kaynak ise Aristoteles'tir. Aristoteles'in de yukarıda değinildiği gibi tragedyaya bakışı, katharsis kuramı, izleyenin varlık problemindeki gerilimlerini hafifletmesini sağlayan bir unsur olarak karşımıza çıkar. İzleyicinin bunu ne derinlikte yaşadığı ve yorumladığını yani sahneyle kurduğu ilişkinin salt halini bilebilmemiz mümkün görünmemektedir. En nihayetinde bizim de tragedya imgelemi üzerine düşüncemiz çağımızın yapısından etkilenmektedir.

Bir diğer yönüyle imgenin kuramsal bilgi üzerinde değişikliğe gitmesinde hiçbir sakınca yoktur. Tragedyaların da mitos üzerinde değişiklik yaptığı görülmektedir. Hatta bu durum birçok açıdan karşılaştırmalı bir biçimde disiplinler arası incelenebilir durumdadır. Hatta daha kapsamlı bir çalışma için tetikleyici durumdadır. Şimdiye kadar yaşanan ve gelecekte de yaşanacak her şey seçkin bir bakışla insanlık deneyimi olarak karşımıza çıkar, yargılaması mümkün değildir. Bilgiyi değiştirip dönüştürme insanlığın modern zamanlara kadar uyguladığı bir yöntemdi. İmge bize donuk, “dogmatik” bilginin, bilme faaliyetinin duvarlarını yıkma imkânı tanımaktadır. İmge bilgiyi tatma, dokunma, duyumsama imkânı sağlamaktadır. İşte tragedyayı ve sinemayı buluşturan ortak yönlerinden birisi de budur. Sınırsız bir coşkunluk hali, bir tür büyü. Özellikle Herakleitos, Campbell, Tarkovski, Nietzsche özelinde uzun uzun değindiğimiz gibi sinema, tragedyanın mirasçısı olabilme potansiyelini hem imgelem gücü sayesinde hem de bu isimlerin düşünsel benzerlikleri sayesinde taşımaktadır. Tragedya ölmemiştir demek için erken olabilir, ama bizce modern dünyanın en büyük problemlerinden birisi olan salt katı gerçekliklerle örülü düzenine karşı bir duruş imkanının malzemesini de yine

sinema sunmaktadır. Lakin mitos ve logos arasında salınan bir akıl için, dünyayı daha gizemli ve mitik bir yere dönüştürme gayreti içerisinde olanlar için sinemanın teknik araçları belki tragedyaya kadar, belki ondan da fazla imkân sunar gibi görünmektedir. Çalışmanın eksiklikleri de bu noktada göze çarpacaktır. Çok geniş bir külliyatın ufak bir kısmıyla sınırlanarak bir sonuca varmaya çalıştığımız açıktır. Birçok sinema yönetmenini ele alamadık. Neticede birbirleriyle dramatik ilişkisi olabilecek kaynaklarla sınırlandığımızı ifade etmemiz gerekir. Daha fazla ne olabilirdi diye sorduğumuzda Frankfurt okulundan Zizek'e, tiyatro kuramlarına kadar birçok kaynaktan yararlanılabilirdi. Lakin biz bu çalışmayı bu türden geniş bir çalışmaya giriş ve deneyim kazanma alanı olarak görmekteyiz. Çalışmada fark edilebilecek bir diğer nokta da kullanılan dilin zaman zaman oldukça imgesel olma çabası içerisinde olmasıdır. Silenos ve Midas örneklerindeki gibi bir bakışın Nietzsche ve Herakleitos düşüncesinde bulunduğu oldukça açıktır. Nitekim çalışmanın konusuyla da yakından ilişkili olan naçizane imge oluşturma denemesi akademik çalışma sınırları aşılmadan yapılmaya çalışılmıştır. Sonuç olarak bu çalışmanın düşünsel araçlarımızı geliştirme yolunda bir adım olduğunu ve literatür özelinde de bir fikir olabilme açısından önemli olduğunu düşünmekteyiz.

## KAYNAKÇA

### Modern Kaynaklar:

- Adam J. (2019). Antik Yunan'ın Din Öğretmenleri, (Ö. Orhan. Çev.), Pinhan Yayıncılık, İstanbul 2019.
- Allen T.W. and Sikes E.E. (1904). The Homeric Hymns. Macmillan and CO, London 1904.
- Arıcı O. (2009). Muğlaklık ve Tragedya. İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul 2019.
- Arslan A. (2018). İlkçağ Felsefe Tarihi 1. Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul 2018.
- Bellah R.N. (2017). *İnsan Evriminde Din: Eski Taş Çağından Eksen Çağına*. (M. Tunçay. Çev.) İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul 2017.
- Bottero J.B. ve Kramer S.N. (2019). *Mezopotomya Mitolojisi*. (A. Tümertekin. Çev.), İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 2019.
- Braudel F. (2016). *Bellek ve Akdeniz*. (A. Berktaş.), Metis Yayınları, İstanbul 2016.
- Bandi H.G, Breuil H., Kirchner L. B., Lhote H., Holm E. and Lommel A. (1961) *The Art of Stone Age*. (A. E. Keep and Dr. Phil. Trans.) Crown Publishers, New York 1961.
- Broodbank C. (2016), *Orta Deniz'in Yapımı*. (E. Kılıç. Çev.) Koç Üniversitesi Yayınları, İstanbul 2016.
- Bruhl L. L. (1923). *Primitive Mentality*. (L. A. Clare. Trans.), George Allen & Unwin LTD, London 1923.
- Bruhl L. L. (1966). *How Natives Think*. (L. A. Clare. Trans.) Washington Square Press, New York 1966.
- Bruhl L. L. (2016). *İlkel Toplumlarda Mistik Deneyim ve Simgeler*. (O. Adanır. Çev.), Doğu Batı Yayınları, Ankara 2016.
- Burkitt M.C. (2012). *South Africa's Past in Stone and Paint*. Cambridge University Press, Cambridge 2012.
- Burkert W. (2017). *Yunan Kültüründe Yakındoğu Etkileri*. (M. F. Yavuz. Çev.), İthaki Yayınları, İstanbul 2017.
- Burkert W. (2018). *Antikçağ Gizem Kültürleri*. (B. S. Şener. Çev.), Alfa Yayınları, İstanbul 2018

- Burkert W. (1999). *İlkçağ Gizem Tapıları*. (S. Şener. Çev.), İmge Yayınevi, Ankara 1999.
- Burnet J. (1908). *Early Greek Philosophy*. Adam and Charles Black, London 1908.
- Burnet J. (2013). *Erken Yunan Felsefesi*. (A. Yardımlı. Çev.) İdea Yayınevi, İstanbul 2013.
- Bury J. B. (1900). *History of Greece to Death of Alexander the Great*, Macmillan and CO., Limited, London 1900.
- Campbell J. (2016a). *İlkel Mitoloji*. (K. Emiroğlu Çev.), Işık Yayınları, İstanbul 2016.
- Campbell J. (2018). *Mitolojinin Gücü*. (Z. Yaman. Çev.), Kapital Medya Hizmetleri, İstanbul 2018.
- Cassirer E. (2018). *Dil ve Mit*. (O. Kuzgun. Çev.), Pinhan Yayıncılık, İstanbul 2018.
- Clark R. T. R. (1960). *Myth and Symbol in Ancient Egypt*. Grove Press, INC, New York 1960.
- Comte A. (1894). *Cours de Philosophie Positive*, AU Siege De La Societe Positiviste, Paris 1894.
- Cornford F. M. (1912). *From Religion to Philosophy*. Longmans, Green and CO., New York 1912.
- Cornford F. M. (1967). *The Unwritten Philosophy and Other Essays*, Cambridge University Press, Cambridge 1967.
- Cornford F. M. (1952). *The Origins of Greek Philosophical Thought*, Cambridge University Press, Cambridge 1952.
- Cornford F. M. (2020). *Sokrates Öncesi ve Sonrası*, İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 2020.
- Croix G. E. M. de Ste. (2016). *Antik Yunan Dünyasında Sınıf Mücadelesi*. (Ç. Sümer. Çev.) Yordam Kitap, İstanbul 2016.
- Czaplicka M.A (1914). *Aboriginal Siberia a Study in Social Anthropology*. Clarendon Press, Oxford 1914.
- Detienne M. (2012). *Arkaik Yunan'da Hakikatin Efendileri*. (A. Beyaz. Çev.), Pinhan Yayıncılık, İstanbul 2012.

- Dmitriev S. (2015), *Herodotus, Isonomia, and The Origins of Greek Democracy*. *Athenaeum Studi di Letteratura e Storia dell'Antichita` pubblicati sotto gli auspici dell'Universita` di Pavia* Vol. 1.- 2015 pp. 53-84, Como – New Press Edizioni, 2015.
- Douglas M. (2017). *Kirlilik ve Tabu*. (E. Ayhan. Çev., Metis Yayınları, İstanbul 2017.
- Durkheim E. (2018). *Dinsel Yaşamın İlk Biçimleri*. (Prof. Dr. Ö. Ozankaya. Çev.), Cem Yayınevi, İzmir 2018.
- Eco U. (2017). *Antik Yunan*. (L. T. Basmacı. Çev.), Alfa Basım Yayın Dağıtım, İstanbul 2017.
- Eliade M. (1959a). *Cosmos and History The Myth of Eternal Return*. (W. R. Trask. Çev.), Harper & Brothers, New York 1959.
- Eliade M. (1959b). *The Sacred and The Profane The Nature of Religion*. (W. R. Trask. Çev.), Harcourt Brace and Company, New York 1959.
- Eliade M. (2017a). *Dinler Tarihine Giriş*. (L. A. Özcan, Çev.), Alfa Basım Yayın Dağıtım, İstanbul 2017.
- Eliade M. (2017b). *Dinsel İnançlar ve Düşünceler Tarihi 1*. (A. Berktaş. Çev.), Alfa Basım Yayın Dağıtım, İstanbul 2017.
- Eliade M. (2018). *Şamanizm*. (İ. Birkan. Çev.), İmge Kitabevi, Ankara 2018.
- Elitis O. (2011). *Çılgın Nar Ağacı*. (C. Çapan. Çev.), Can Sanat Yayınları, İstanbul 2011.
- Elkin A. P (1956). *The Australian Aborigines How to Understand Them*. Halstead Press, Sydney 1956.
- Frankfort H. (1934). *A Tammuz Ritual in Kurdistan, Iraq*. Vol.1, No. 2 (1934), pp. 137-145, British Institute for the Study of Iraq.
- Frankfort H. (1948). *Kingship and the Gods: A study of Ancient Near Eastern Religion as the Integration of Society Nature*. University of Chicago Press, Chicago 1948.
- Frazer J. G. (1910). *Totemism and Exogamy* Vol. 1. Macmillan and CO, London 1910.
- Frazer J. G. (1933). *Spirits of the Corn and of the Wild* Vol. 1. Macmillan and CO, London 1933.
- Seaton R. C. (1887). Symplegades and Planctae. *The American Journal of Philology*, (VIII)29 (1887) 433-440.

- Frazer J. G. (2004). *Altın Dal, Dinin ve Folklorün Kökeni*. (M. H. Doğan. Çev.), Payel Yayınevi, İstanbul 2004.
- Frazer J. G. (2018). *Adonis, Attis, Osiris Doğu Dinleri Tarihi Araştırmaları – 1*. (İ. H. Yılmaz. Çev.) Pinhan Yayıncılık, İstanbul 2018.
- Freud S. (2017). *Totem ve Tabu*. (C. Karakaya. Çev.), Kabalcı Yayıncılık, İstanbul 2017.
- Gaster T. H. (2000). *Thespis, Eski Yakındoğu'da Ritüel, Mit ve Drama*. (M. H. Doğan. Çev.), Kabalcı Yayıncılık, İstanbul 2000.
- Gernet L. (1981). *The Anthropology of Ancient Greece*. (J. Hamilton and B. Nagy, Trans.), Johns Hopkins University Press, Baltimore 1981.
- Grey G. (1841). *Two Expeditions of Discovery North-West and Western Australia Vol. 1*. T. and W. Boone, 29, New Bond Street, London 1841.
- Guthrie W. K. C. (2011). *Yunan Felsefesi Tarihi Sokrates Öncesi ve Pythagorasçılar 1*. (E. Akça. Çev.), Kabalcı Yayıncılık, İstanbul 2011.
- Haddon A. C. (1906). *Magic and Fetishism*. Archibald Constable CO, London 1906.
- Heidegger M. (2019). *Varlık ve Zaman*. (K. H. Ökten. Çev.), Alfa Basım Yayım Dağıtım, İstanbul 2019.
- Howitt A. W. (1904). *The Navite Tribes of South-East Tribes*. Macmillan and CO, New York 1904.
- Hobhouse L. T. (1915). *Morals in Evolution*. Chapman and Hall, London 1915.
- Munro H. and Kershaw N. Chadwick (1940). *The Growth Literature Vol. 3*. Cambridge University Press, Cambridge 1940.
- Jacobsen T. (2017). *Karanlığın Hazineleeri: Mezopotamya Dininin Tarihi*. (S. Erduman. Çev.) Paris Yayınları, İstanbul 2017.
- Frankfort H., Frankfort H. A., Wilson J. A. and Jacobsen T. (1959). *Before Philosophy*. Penguin Books, Great Britain 1959.
- Jaeger W. (2016). *İlk Yunan Filozoflarında Tanrı Düşüncesi*. (G. Ayas. Çev.), İthaki Yayınları, İstanbul 2011.
- Kahn C. H. (1960). *Anaximander and The Origins of Greek Cosmology*. Columbia University Press, New York 1960.

Karatani K. (2019). *İzonomi ve Felsefenin Kökenleri*. (A. N. Bingöl. Çev.), Metis Yayınları, İstanbul 2019.

Karsten R. (1935). *The Origins of Religion*. Kegan Paul Trench Trubner CO, London 1935.

Kavafis K. (2016). *Bütün Şiirleri*. (H. Millas ve Ö. İnce. Çev.), Varlık Yayınları, İstanbul 2016.

Kerenyi K. (2013). *Dionysos Yok Edilemez Yaşamın Arketip İmgesi*. (B. Çetiner, Çev.), Pinhan Yayınları, İstanbul 2013.

Kerenyi K. (2018). *Yunan Mitolojisi*. (O. Özgül. Çev.), Say Yayınları, İstanbul 2018.

Lang A. (1905). *The Secret of Totem*. Longmans Green and CO, London 1905.

Langdon S. (1914). *Tammuz and Ishtar*. Clarendon Press, Oxford 1914.

Leakey L. S. B. (1936). *Stone Age Africa an Outline of Prehistory in Africa*. Oxford University Press, London 1936.

Malinowski B. (1935). *Coral Gardens and Their Magic Vol. 2*. George Allen Unwin LTD, London 1935.

Mansel A. M. (2011). *Ege ve Yunan Tarihi*. Türk Tarih Kurumu, Ankara 2011.

Marett R. R. (1914). *The Threshold of Religion*. Methuen CO, London 1914.

Maringer J. (1960). *The Gods of Prehistoric Man*. (M. Ilford. Trans.), Weidenfeld and Nicolson, London 1960.

Martin T. R. (2013). *Ancient Greece From Prehistoric to Hellenistic Times*. Yale University Press, New Haven 2013.

Moret A. and Davy G. (1970). *From Tribe to Empire*. Cooper Square Publishers, New York 1970.

Morowitz H. J. (2004). *The Emergence of Everything*. Oxford University Press, New York 2004.

Müller F. M. (1898). *Physical Religion*. Longsman Green And CO., London 1898.

Naquet P. V. (2013). *Kara Avcı, Yabanlık Akıl'a Karşı*. (Z. Altay. Çev.), Pinhan Yayıncılık, İstanbul 2013.

- Nietzsche F. (2003). *Ecce Homo*. (C. Alkor. Çev.), İthaki Yayınları, İstanbul 2003.
- Nietzsche F. (2011). *Yunan Tragedyası Üzerine İki Konferans*. (M. Kahraman. Çev.), Say Yayınları, İstanbul 2011.
- Nietzsche F. (2016). *Tragedyanın Doğuşu*. (M. Tüzel. Çev.), İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 2016.
- Nietzsche F. (2018). *Tarihin Yaşam İçin Yararı ve Sakıncası*. (M. Tüzel. Çev.), İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 2018.
- Nietzsche F. (2019b). *Platon Öncesi Filozoflar*. (N. Nirven. Çev.), Pinhan Yayıncılık, İstanbul 2019.
- Nietzsche F. (2019c). *Putların Alacakaranlığı*. (M. Tüzel. Çev.), İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 2019.
- Nietzsche F. (2019a). *Böyle Söyledi Zerdüşt*. (M. Tüzel. Çev.), İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 2019.
- Otto R. (1950). *The Idea of The Holy*. (J. W. Harvey. Trans.), Ocford University Press, London 1950.
- Otto W. F. (1960). *Dionysus Myth and Culture*. (R. B. Palmer. Trans.), İndiana University Press, Bloomington 1965.
- Önen N. T. (2008). *Phaselis Antik Kenti ve Teritoryumu*. Akdeniz Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Antalya 2008.
- Paksoy B. K (2011). *Tragedya ve Siyaset*. Mitoş-Boyut Yayınları, İstanbul 2011.
- Piaget J. (1971). *The Child's Conception of the World*. Routledge and Kegan Paul LTD, London 1971.
- Pinker S. (1995). *The Language Instinct*. HarperCollinsPublisher, New York 1995.
- Powell B. B. (2018). *Klasik Mitoloji*. (S. O. Çavuş. Çev.), Bilge Kültür Sanat, İstanbul 2018.
- Radin P. (1927). *Primitive Man as Philosopher*. D. Appleton and Company, New York and London 1927.
- Rasmussen K. (1929). *Intellectual Culture of The Iglulik Eskimos*. Gyldendalske Boghandel Nordisk Forlag, Copenhagen 1929.

Rohde E. (2020). *Psyche: Yunanlarda Ruhlar Kültü ve Ölümsüzlük İnancı*. (Ö. Orhan. Çev.) Pinhan Yayıncılık, İstanbul 2020.

Salokoski M. (2006). *How Kings are Made – How Kingship Changes*. Helsinki University Press, Helsinki 2006.

Schachter A. (1967). *The Theban Wars*, Phoenix. Vol. 21, No. 1 (Spring 1967), pp. 1-10, Classical Association of Canada, Canada 1967.

Smith W. R. (1927). *Lectures on The Religion of The Semites*. The Macmillan Company New York 1927.

Scheler M. (1998). *İnsanın Kozmostaki Yeri*. (H. Tepe. Çev.) Ayraç Yayınevi, Ankara 1998.

Spencer B. and Gillen F. J. (1899). *The Native Tribes of Central Australia*. Macmillan and CO, London 1899.

Stalin J. (1992). *Diyalektik ve Tarihi Materyalizm*. (İ. Yarkin. Çev.), İnter Yayınları, İstanbul 1992.

Strauss C. L. (2018). *Yaban Düşünce*. (T. Yüce. Çev.), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2018.

Strehlow C. (1908). *Die Aranda und Loritja Stämme in Zentral Australien*. Joseph Baer, Frankfurt 1908.

Tarkovski A. (2017). *Mühürlenmiş Zaman*. (M. Beyhan.), Agora Kitaplığı, İstanbul 2017.

Thomson G. (1991). *Tarihöncesi Ege 2*. (C. Üster. Çev.), Payel Yayınevi, İstanbul 1991.

Thomson G. (1995). *Tarihöncesi Ege 1*. (C. Üster. Çev.), Payel Yayınevi, İstanbul 1995.

Thomson G. (1997). *İlk Filozoflar*. (M. H. Doğan. Çev.), Payel Yayınevi, İstanbul 1997.

Thomson G. (1998). *İnsanın Özü: Bilim ve Sanatın Kaynakları*, (C. Üster Çev.), Payel Yayınevi, İstanbul 1998.

Thomson G. (2004). *Tragedyanın Kökeni*. (M. H. Doğan. Çev.), Payel Yayınevi, İstanbul 2004.

Trigger B. G. (2003). *Understanding Early Civilizations: A Comparative Study*. Cambridge University Press, New York 2003.

Tunalı İ. (2016). *Grek Estetik'i*. Remzi Kitabevi, İstanbul 2016.

Taylor T. (1891). *The Eleusinian and Bacchic Mysteries*. J. W. Bouton, New York 1891.

Turner L. M. (1894). *Etnology of The Ungava District, Hudson Bay Territory*. Director. J.W. Powell *Eleventh Annual Report of the Bureau of Ethnology* pp. 167-349. Washington Government Printing Office, Washington 1894.

Tylor E. B. (1920). *Primitive Culture Vol. 1*. John Murray, Albemarle Street, W, London 1920.

Vernant J. P. (2017). *Eski Yunan'da Mit ve Toplum*. (M. E. Özcan. Çev.), Alfa Basım Yayım Dağıtım, İstanbul 2017.

Vernant J. P (2013). *Yunan Düşüncesinin Kaynakları*. (H. Portakal. Çev.), Cem Yayınevi, İstanbul 2013.

Vernant J. P. (2016). *Eski Yunan'da Mit ve Din*. (M. Erşen. Çev.), Alfa Basım Yayım Dağıtım, İstanbul 2016.

Vernant J. P. ve Naquet P. V. (2012). *Eski Yunan'da Mit ve Tragedya*. (S. Tamgüç. ve R. F. Çam. Çev.), Kabalcı Yayınevi, İstanbul 2012.

Zeller E. (1886). *Outlines of The History of Greek Philosophy*. (S. F. Alleyne and E. Abbott. Çev.), Longsman, Green and CO, London 1886.

Zeller E. (2008). *Grek Felsefe Tarihi*. (A. Aydoğan. Çev.), Say Yayınları, İstanbul 2008.

Zizek S. (2016). *Antigone'nin Üç Yaşamı*. (E. Ünal. Çev.), Encore Yayınları, İstanbul 2016.

### **Antik Kaynaklar:**

Aiskh. *Theb*.

(=Aiskhylos, *Thebai'ye Karşı Yediler*)

Kullanılan Metin ve Çeviriler: *Tebai'ye Karşı Yediler*  
Çev.: *Tebai'ye Karşı Yediler*. Y. Onay, Mitos-Boyut Yayınları, İstanbul 2012.

August. *DeCiv*.

(=Augustinus, *De Civitate Dei*)

Kullanılan Çeviri ve Metinler: *The City of God*. Vol 1,  
Trans. M. Dods, Morrison and Gibb Limited, 1913  
Edinburgh

Apollod. *Bibl.*

(=Apollodoros, *Bibliotheka*)

Kullanılan Çeviri ve Metinler: Apollodoros, *Bibliotheka*.  
Sunuş-Ekler ve Notlar, J. G. Frazer. Çev.: N. Nirven.  
İstanbul 2017.

Aristot. *Cael.*

(=Aristoteles, *De Caelo*)

Kullanılan Metin ve Çeviriler: *On The Heavens*. Trans.  
W. K. C. Guthrie. Loeb Classical Library, Cambridge  
1939.

*Ath. Const.*

(=*The Athenian Constitution*)

Kullanılan Metin ve Çeviriler: *The Athenian  
Constitution, The Eudemian Ethics, On Virtues and  
Vices*. With an English Translation by H. Backham, The  
Loeb Classical Library, Cambridge, Mass. -London  
1935.

*Poet.*

(=*Poetika*)

Kullanılan Metin ve Çeviriler: *Poetika*. Çev.: A. Çokona,  
İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 2018.

Censor. *DN.*

(=Censorinus, *De die Natali Liber*)

Kullanılan Metin ve Çeviriler: *Birthday*. Trans. H. N.  
Parker, University of Chicago Press, Chicago 2007.

Cic. *de nat. deor.*

(=Cicero, *De Natura Deorum*)

Kullanılan Metin ve Çeviriler: *Tanrıların Doğası*. Çev.:  
Ç. Menzilioğlu, Kabalcı Yayınevi, İstanbul 2012

Diog. Laert.

(=Diogenes Laertius)

Kullanılan Metin ve Çeviriler: *Lives of Eminent  
Philosophers*. With an English Translation by R.D.  
Hicks, vol. I, II. Harvard University Press, London 1959.

Eur. *Bakch.*

(=Euripides, *Bakchalar*)

Kullanılan Metin ve Çeviriler: *Bakchalar* Çev.: S.  
Eyüboğlu. İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 2017.

- Hdt. (=Herodotos, *Historiae*)  
Kullanılan Metin ve Çeviriler: *Halikarnassoslu Herodotos Tarihi ya da Her Biri Bir Musa Adı Taşıyan Dokuz Kitabı*. Çev. M. Ökmen, İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 2014
- Heraclit., fr. (=Heraclitus, Fragments)  
Kullanılan Metin ve Çeviriler: *The Art and Thought of Heraclitus an Edition of The Fragments With Translation and Commentary*. C. H. Kahn. Cambridge University Press, Cambridge 2001.
- Hes. Erg. (=Hesiodos, *İşler ve Günler*)  
Kullanılan Metin ve Çeviriler: *Theogonia - İşler ve Günler*. Çev.: A. Erhat. S. Eyüboğlu, İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 2016.
- Hes. Theog. (=Hesiodos, *Theogonia*)  
Kullanılan Metin ve Çeviriler: *Theogonia - İşler ve Günler*. Çev.: A. Erhat. S. Eyüboğlu, İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 2016.
- Hippol. Ref (=Hippolytus, *Refutatio Omnium Haeresium*)  
Kullanılan Metin ve Çeviriler: *Refutation of All Heresies*. Vol. 5. Trans. J. H. Macmahon. Christian Literature Publishing, New York 1886.
- Hom. Il. (=Homeros, *İlyada*)  
Kullanılan Metin ve Çeviriler: *İlyada*. Çev.: A. Erhat ve A. Kadir. İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 2014.
- Ksen. Lac. Cons. (=Ksenophon, *Constitution of The Lacedaemonians*)  
Kullanılan Metin ve Çeviriler: *Scripta Minora*. With an English Translation by E. C. Marchant, Loeb Classical Library, London 1925.
- Mem. Soc. (=Memorabilia of Socrates)  
Trans. J. S. Watson, David Mckay Publishers, Philadelphia 1899.

- Clem. Al. *Strom.* (=Clement of Alexandria, *Stromata*)  
Kullanılan Metin ve Çeviriler: *Stromata*. Vol. 2. Trans. W. Wilson, Christian Literature Publishing, New York 1885.
- Protr.* (=Protepticus)  
Kullanılan Metin ve Çeviriler: *Clement of Alexandria*. With An English Translation by G.W. Butterworth. The Loeb Classical Library, Cambridge, Mass. -London 1958.
- M. Aur. *Ad. Se. Ips.* (=Marcus Aurelius, *Ad Se Ipsum*)  
Kullanılan Metin ve Çeviriler: *To Himself*. Trans. G. H. Rendall, Macmillan and CO, London 1914.
- Orig. *Cels.* (=Origenes Adamintius, *Contra Celsum*)  
Kullanılan Metin ve Çeviriler: *Against Celsus*. Trans. F. Crombie, Christian Literature Publishing CO, Buffalo, NY 1885.
- Paus. (=Pausanias)  
Kullanılan Metin ve Çeviriler: *Description of Greece*. Vol. 1-2. With an English Translation by W. H. S. Jones. The Loeb Classical Library, London, New York 1918.
- Plat. *Phaed.* (=Platon, *Phaidon*)  
Kullanılan Metin ve Çeviriler: *Phaedo*. With an English translation by H. N. Fowler, The Loeb Classical Library, Cambridge, Mass.-London 1966.
- Plut. *Mor.* (Plutarkhos, *Moralia*)  
Kullanılan Metin ve Çeviriler: *Plutarch's Moralia*. With an English Translation by F. C. Babbitt and W. C. Helmbold I-XIV, The Loeb Classical Library, London and New York 1928-1967.
- Plut. *Lyc.* (Plutarkhos, *Lycurgus*)  
Kullanılan Metin ve Çeviriler: *Plutarch's Lives*. With an English Translation by B. Perrin, Vol. I, The Loeb Classical Library, London 1965.

- Polyb. (=Polybios, *Historiai*)  
Kullanılan Metin ve Çeviriler: *Polybius The Histories*. Vol. 2. Trans. W. R. Paton. Loeb Classical Library, Cambridge, Mass.-London 1979.
- Prm. Nat. (=Parmenides, *On Nature*)  
Kullanılan Metin ve Çeviriler: *Doğa Hakkında*. Çev.: Y. G. Sev. Pinhan Yayıncılık, İstanbul 2017.
- Sext. E. Gram. (Sextus Empiricus, *Adversus Grammaticos*)  
Kullanılan Metin ve Çeviriler: *Against The Professors*. With an English Translation by R. G. Bury, The Loeb Classical Library, Cambridge, Mass. -London 1949.
- Soph. Ant. (=Sophokles, *Antigone*)  
Kullanılan Metin ve Çeviriler: *Antigone*. Çev. A. Çokona. İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 2017.
- Strab. (=Strabon)  
Kullanılan Metin ve Çeviriler: *The Geography of Strabo* VI. With an English Translation by H. L. Jones. Loeb Classical Library, Cambridge, Mass.-London 1960.
- Them. Orat. (=Themistius, *Orationes*)  
Kullanılan Çeviri ve Metinler: *Politics, Philosophy, and Empire in the Fourth Century: Select Orations of Themistius*. Translated with an introduction by P. Heater and D. Moncur, Liverpool University Press, Liverpool 2001.

## ÖZGEÇMİŞ

### Kişisel Bilgiler

|                      |                       |
|----------------------|-----------------------|
| Soyadı, Adı          | Arslan Umut           |
| Uyruğu               | T.C                   |
| Doğum tarihi ve Yeri | 16.07.1991 İzmir      |
| Medeni Hali          | Bekar                 |
| Telefon              | 05389352890           |
| Faks                 | -                     |
| E-Posta              | umutarslan2@gmail.com |



| Eğitim Derecesi | Okul/Program                                              | Mezuniyet Yılı |
|-----------------|-----------------------------------------------------------|----------------|
| Lise            | Çiğli Şehit Ali Karaoğlu Lisesi                           | 2010           |
| Üniversite      | Akdeniz Üniversitesi/<br>Radyo, Sinema Televizyon.        | 2016           |
| Yüksek Lisans   | Akdeniz Üniversitesi/<br>Akdeniz Eskiçağ<br>Araştırmaları | -              |
| Doktora         | -                                                         | -              |

|             |           |
|-------------|-----------|
| Yabancı Dil | İngilizce |
|-------------|-----------|

### Yayınlar

#### Kitap Tanıtımları

U. Arslan, Eskiçağ Ahlakları. Yazar: A. Timuçin, Libri IV (2018) 29-37. DOI: 10.20480/lbr.2018007

U. Arslan, Mitolojiden Alegoriye. Yazar: Z. İndirkaş, Libri IV (2018) 121-123. DOI:10.20480/lbr.2018024

